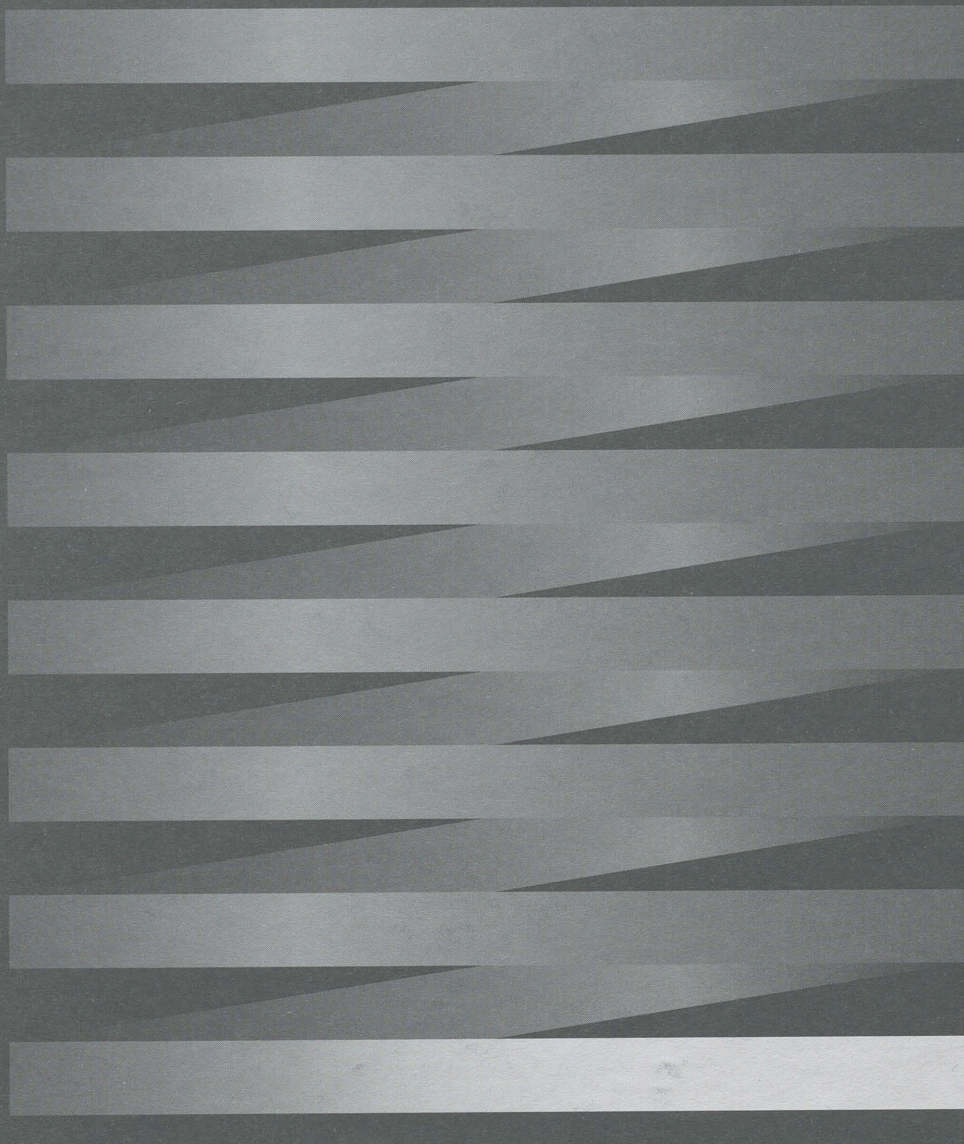


Průvodce po světové literární teorii 20. století

VLADIMÍR MACURA / ALICE JEDLIČKOVÁ /EDS./



HOST

HOST

Průvodce

po světové literární teorii 20. století

Vladimír Macura / editor původního vydání

Alice Jedličková / editorka přepracovaného vydání

Průvodce po světové literární teorii 20. století / Vladimír Macura,
Alice Jedličková (eds.). — Vyd. 1 — Brno : Host, 2012. — 840 s.
ISBN 978-80-7294-848-2

82.0 * 30 * 1/3+7/9

— literární teorie — 20. stol.
— sociální vědy — 20. stol.
— humanitní vědy — 20. stol.
— encyklopedie

82.0 — Literatura (teorie) [11]

Lektorovali:

prof. PaedDr. René Bílík, CSc.

prof. Petr Steiner, Ph.D.

Publikace vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068
a s finanční podporou Ministerstva kultury ČR

© Vladimír Macura — dědicové (ed. původního vydání), 2012

© Alice Jedličková (ed. přepracovaného vydání), 2012

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2012

© Host — vydavatelství s.r.o., 2012

ISBN 978-80-7294-848-2

Obsah

Literární věda dnes / Aleš Haman	9
Průvodce <i>Průvodcem</i> . Ediční poznámka / Alice Jedličková	36
Šifry autorů hesel	41
Theodor Wiesengrund Adorno: <i>Estetická teorie</i>	42
Beda Allemann: <i>Ironie a básnictví</i>	51
Erich Auerbach: <i>Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách</i>	56
Gaston Bachelard: <i>Voda a sny. Esej o imaginaci hmoty</i>	66
Michail Michajlovič Bachtin: <i>Otázky literatury a estetiky</i>	71
Roland Barthes: <i>Mytologie</i>	79
Frederick Wilse Bateson: <i>Anglická poezie a anglický jazyk. Literárněhistorický experiment</i>	88
Walter Benjamin: <i>Pařížské pasáže</i>	92
Amy Maud Bodkinová: <i>Archetypální struktury v poezii. Psychologické studie o imaginaci</i>	100
Wayne Clayton Booth: <i>Rétorika prózy</i>	105
Pierre Bourdieu: <i>Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole</i>	111
Cleanth Brooks: <i>Dobře tepaná urna. Studie o struktuře poezie</i>	120
Antoine Compagnon: <i>Démon teorie. Literatura a běžné myšlení</i>	126
Ronald Salmon Crane: <i>Jazyky kritiky a struktura poezie</i>	134
Jonathan Culler: <i>Krátký úvod do literární teorie</i>	138
Paul de Man: <i>Alegorie čtení. Figurativní jazyk u Rousseaua, Nietzscheho, Rilka a Prousta</i>	146
Gilles Deleuze: <i>Proust a znaky</i>	153
Jacques Derrida: <i>Gramatologie</i>	163
Teun Adrianus van Dijk: <i>Některé aspekty textové gramatiky.</i> <i>Studie z teoretické lingvistiky a poetiky</i>	171
Terry Eagleton: <i>Úvod do literární teorie</i>	177
Umberto Eco: <i>Otevřené dílo</i>	185
Boris Michajlovič Ejchenbaum: <i>Napříč literaturou</i>	193
Keir Douglas Elam: <i>Sémiotika divadla a dramatu</i>	202
William Empson: <i>Sedm typů víceznačnosti</i>	209
Robert Escarpit: <i>Sociologie literatury</i>	212
René Étiemble: <i>Eseje o literatuře (skutečně) generální</i>	218
Stanley Fish: <i>Je v této třídě nějaký text? Autorita interpretačních komunit</i>	224
Vilém Flusser: <i>Komunikologie</i>	233

Iván Fónagy: <i>Metafora ve fonetice</i>	240
Michel Foucault: <i>Slova a věci. Archeologie humanitních věd</i>	242
Northrop Frye: <i>Anatomie kritiky. Čtyři eseje</i>	253
Gérard Genette: <i>Rozprava o vyprávění</i>	265
Michał Głowiński: <i>Styly recepcce. Studie o literární komunikaci</i>	274
Lucien Goldmann: <i>Za sociologii románu</i>	281
Stephen Jay Greenblatt: <i>Shakespearovská vyjednávání. Cirkulace sociální energie v renesanční Anglii</i>	289
Algirdas Julien Greimas: <i>Strukturální sémantika. Metodologický průzkum</i>	297
Käte Hamburgerová: <i>Logika básnictví</i>	302
Martin Heidegger: <i>Zrození uměleckého díla</i>	313
Eric Donald Hirsch jr.: <i>Platnost interpretace</i>	320
Johan Huizinga: <i>Homo ludens. O původu kultury ve hře</i>	327
Linda Hutcheonová: <i>Narcistní narativ. Paradox metafikce</i>	334
Roman Ingarden: <i>Umělecké dílo literární. Výzkum z pomezí ontologie, logiky a literární vědy</i>	343
Luce Irigarayová: <i>Já, ty, my. Ke kultuře odlišnosti</i>	355
Wolfgang Iser: <i>Akt čtení. Teorie estetického účinku</i>	363
Roman Jakobson: <i>Lingvistika a poetika</i>	370
Hans Robert Jauf: <i>Dějiny literatury jako výzva literární vědě</i>	380
André Jolles: <i>Jednoduché formy</i>	387
Wolfgang Kayser: <i>Jazykové umělecké dílo. Úvod do literární vědy</i>	397
Friedrich Adolf Kittler: <i>Systémy zápisu 1800/1900</i>	405
Werner Krauss: <i>Dějiny literatury jako historická instance</i>	413
Julia Kristeová: <i>Text románu. Sémilogický přístup k diskurzivní transformační struktuře</i>	419
Jacques Lacan: <i>Funkce a pole promluvy a řeči v psychoanalýze</i>	426
George Lakoff – Mark Johnson: <i>Metafory, kterými žijeme</i>	434
Eberhard Lämmert: <i>Formy výstavby vyprávění</i>	444
Claude Lévi-Strauss: <i>Strukturální antropologie — dvě</i>	450
Dmitrij Sergejevič Lichačov: <i>Poetika staroruské literatury</i>	458
Jurij Michajlovič Lotman: <i>Struktura uměleckého textu</i>	466
Percy Lubbock: <i>Technika prózy</i>	474
György Lukács: <i>Teorie románu. Dějinně filozofický pokus o formách velké epiky</i>	479
Jean-François Lyotard: <i>Postmoderní situace</i>	487
Henryk Markiewicz: <i>Hlavní problémy literární vědy</i>	498
Charles Mauron: <i>Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu. Úvod do psychokritiky</i>	505
Herbert Marshall McLuhan: <i>Jak rozumět médiím. Extenze člověka</i>	511
Jeleazar Mojsjevič Meletinskij: <i>Poetika mýtu</i>	519
Charles William Morris: <i>Základy teorie znaků</i>	526
Walter Jackson Ong: <i>Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč</i>	533
José Ortega y Gasset: <i>Odlidštění umění</i>	540
Thomas G. Pavel: <i>Fikční světy</i>	545
Manfred Pfister: <i>Drama. Teorie a analýza</i>	551
Georges Poulet: <i>Metamorfózy kruhu</i>	561
Mary Louise Prattová: <i>K teorii řečových aktů v literárním diskurzu</i>	569
Vladimír Jakovlevič Propp: <i>Morfologie pohádky</i>	576
Irina O. Rajewská: <i>Intermedialita</i>	581
John Crowe Ransom: <i>Nová kritika</i>	590
Paul Ricoeur: <i>Čas a vyprávění</i>	597

Ivor Armstrong Richards: <i>Principy literární kritiky</i>	609
Jean Rousset: <i>Forma a význam. Eseje o literárních strukturách od Corneille po Claudela</i>	616
Edward Wadie Said: <i>Orientalismus. Západní koncepce Orientu</i>	621
Jean-Paul Sartre: <i>Co je to literatura?</i>	630
Elaine Showalterová: <i>Jejich vlastní literatura. Britské spisovatelky od Brontëové k Lessingové</i>	639
Siegfried Johannes Schmidt: <i>Sebeorganizace sociálního systému literatury v 18. století</i>	648
Levin Ludwig Schücking: <i>Sociologie literárního vkusu</i>	656
Stefania Skwarczyńska: <i>Literární druh. Obecná genologická problematika</i>	661
Janusz Sławiński: <i>Dílo — jazyk — tradice</i>	667
Susan Sontagová: <i>Nemoc jako metafora</i>	675
Leo Spitzer: <i>Studie o stylu 1–2</i>	683
Emil Staiger: <i>Základní pojmy poetiky</i>	689
Franz Karl Stanzel: <i>Typické vyprávěcí situace v románu. Na příkladu Toma Jonese, Moby Dicka, Vyslanců, Odyssea ad.</i>	696
Peter Szondi: <i>Teorie moderního dramatu</i>	704
Viktor Borisovič Šklovskij: <i>Teorie prózy</i>	710
Tzvetan Todorov: <i>Gramatika Dekameronu</i>	717
Boris Viktorovič Tomaševskij: <i>O verši</i>	724
Jurij Nikolajevič Tyňanov: <i>Problém básnického jazyka</i>	729
Boris Andrejevič Uspenskij: <i>Poetika kompozice. Struktura uměleckého textu a typologie kompozičních forem</i>	735
Paul Van Tieghem: <i>Literární komparatistika</i>	742
Viktor Vladimirovič Vinogradov: <i>Stylistika — teorie poetické řeči — poetika</i>	748
Lev Semjonovič Vygotskij: <i>Psychologie umění</i>	754
Harald Weinrich: <i>Slovesný čas. Projednávaný a vyprávěný svět</i>	761
René Wellek – Austin Warren: <i>Teorie literatury</i>	767
Hayden White: <i>Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století</i>	778
Raymond Williams: <i>Klíčová slova. Slovník kultury a společnosti</i>	785
William Kurtz Wimsatt: <i>Jazyková ikona. Studie o významu v poezii</i>	792
Viktor Maximovič Žirmunskij: <i>Rým, jeho historie a teorie</i>	798
Časová osa pojednávaných prací	803
Klíčová slova	806
Jmenný rejstřík	827

Literární věda dnes

Věda

Zhruba od poloviny minulého století prošla literární teorie řadou změn. Byly vyvolány hlavně představou, že literárněvědné metody zaostávají nejen za literární praxí, ale také za metodologií věd obecně: vzorem pro vědy zvané humanitní — a tedy i pro vědu o literatuře — přitom byly vědy přírodní. Odtud pocházela většina snah o průběžnou modernizaci jejich metod i konkrétních postupů. Tak se v této oblasti projevil vliv myšlení příznačného pro epochu nazývanou zprvu moderní a následně postmoderní: zatímco v základu moderny leží požadavek inovace, stálého překonávání starého (zastaralého) něčím novým, v základu postmoderny je to soustředění na přítomnost, v níž se mísí staré s novým. Metodologické změny ve vědeckém bádání a jeho reprezentaci nazval americký teoretik Thomas S. Kuhn v knize *Struktura vědeckých revolucí* (1962, č. 1997) *změnami paradigmatu*. Takové změny ovšem zasahují i samotné chápání vědy. Porovnejme jen definici pojmu *věda* ve *Slovníku spisovného jazyka českého*, kde se jím rozumí „oblast lidské činnosti vytvářející soustavně uspořádaný soubor poznatků o přírodě, společnosti a myšlení“ (1971), s názorem na vědu v *Úvodu do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997) slovenských teoretiků Petera Michaloviče a Pavola Minára: v něm je postmoderní věda charakterizována jako takové odvětví vědeckého poznání, jaké směřuje k destabilizaci hotových názorů a stálé diferenciaci *řečových her*. Taková radikální proměna pojetí vědy nemohla zůstat bez ohlasu ani ve vědě literární — dokonce vedla k tomu, že někteří badatelé začali hovořit o krizi oboru.

Situaci na přelomu století výstižně charakterizoval Petr A. Bílek, podle něhož literárněvědné bádání zproblematizovalo představu substanciální kvality slova, textu a „sdělení“ — namísto substance se prosadila představa určitého konstruktů (*Hledání jazyka interpretace*, 2003). Jinak řečeno, představu „uchopitelného objektu“ nahradila představa *produktu* interpretačního procesu. Nadále již nejde o to, stanovit významy, které jsou v díle/textu dány, nýbrž sledovat, jak se významy v průběhu jeho vnímání utvářejí. Bílkův výklad jako určitá forma rozvinutí wittgensteinovského antiesencialismu nejen odmítá významovou substanci předem zformovanou v textu, nýbrž chápe význam jako výsledek interpretační aktivity v rámci čtenářské recepce textu. Takový předpoklad dovoluje nalézat prostřednictvím nových (nějakým způsobem zajímavých či sugestivních) perspektiv další významotvorné možnosti v interakci s textem. Jediné, co je dáno, je text jako grafický záznam,

jehož významová výstavba je natolik neurčitá, že umožňuje pluralitu jak přístupů, tak i výkladů významu.

Teorie

V návaznosti na tyto antiesencialistické trendy se proměňovaly i názory na *teorii*. Autor populárního *Krátkého úvodu do literární teorie* (1997, č. 2002), americký teoretik → Jonathan Culler, hned v úvodu své knihy konstatuje, že otázku po podstatě teorie nelze jednoznačně zodpovědět. Teorie podle něj nepředstavuje soustavu názorů či poznatků, nýbrž spíše určitou činnost — tradiční chápání teorie jako systematického pojednání o povaze předmětu (např. písemnictví) a o metodách jeho analýzy je odsunuto do pozadí. Culler, opíraje se o současnou (převážně analytickou) filozofii, prohlašuje teorii za „korpus myšlení a psaní“, jehož hranice se dají jen obtížně vymezit a v němž se spojuje řada hledisek — např. morální, sociální, kulturní a další. V tomto bodě se ovšem teorie v Cullerově koncepci blíží filozofii literatury, ba takřka s ní splývá, a zároveň — v duchu výše uvedeného postmoderního pojetí vědy — se z hlediska žánrového sblíží s esejistikou. Tento dojem podporuje i Cullerovo doporučení chápat teorii jako *žánr* zaměřený na zpochybňování dosavadního myšlení a jeho přeorientování na jiné obory, než ke kterým na první pohled náleží — jeho logickou součástí je tedy přesahování hranic výchozího oboru. Teorie je pak definována primárně svými praktickými účinky, to znamená především jako kritika obecně vžitých představ, *obecného mínění* či *povědomí* (*common sense, doxa*) — tu se zřetelně ukazuje přesah Cullerova pojetí teorie k filozofii sokratovského typu. A co je posláním takovéto literární teorie? Zpochybňovat ustálené představy, zdůrazňuje znovu Culler: např. představu *priority myšlení před řečí* či chápání literatury jako *výrazu prožitku* anebo *obrazu stavu věcí* — a v posledku i představu *přítomnosti reality* a *reality přítomnosti*. Teorie v pojetí nabízeném Cullerem tak přináší relativizaci všeho, co bylo dosud považováno za samozřejmé, resp. za přirozené či (předem) dané.

Alternativní pojetí teorie přinesla kniha francouzského literárního vědce → Antoina Compagnona *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení* (1998, č. 2009). Také on vyšel z představy teorie jako myšlení přesahujícího úroveň *obecného povědomí* — toto přesahování však neznámá, že se od něj teorie striktně odděluje. Někteří současní uměnovědci dokonce chápou *obecné povědomí* jako půdu, která tvoří podklad teoretického myšlení. Francouzská teoretička umění Anne Cauquelinová používá k označení tohoto mentálního prostředí tradičního pojmu *doxa* a chápe jej v pozitivním smyslu, jako určité umění (jak je zřejmé z titulu její práce *L'art du lieu commun*, 1999) a sociální pojítko, které dovoluje komunikaci v různých oborech a oblastech lidské činnosti. Obecné mínění považuje Cauquelinová za rozpravu svého druhu, jež není chudým protějškem racionálního *logu*, nýbrž jeho zvláštní modifikací s vlastními pravidly. Mluví pak také o *hukotu* nebo *šumu* teorií (což ostatně připomíná Foucaultův výrok o *nekonečném šumu rozprav*), který v pestré směsici absorbuje a shromažďuje teorie všech druhů: restituce tohoto šumu je podle ní předpokladem k pochopení zrodu teoretických konceptů a procesů, jejich přijetí i odmítnutí. Nabízí tak zajímavou variantu Kuhnových *změn paradigmatu*.

Compagnon chápe teorii jako protějšek praxe — ovšem nikoli praxe ve smyslu literární tvorby samé, nýbrž jako protějšek literárních diskurzů. Pojem *diskurz* patří k významově málo určitým výrazům, jejichž frekvence od 70. let minulého století velmi stoupla, a to

zejm. zásluhou francouzských myslitelů: lingvisty Émila Benvenista a filozofů Michela Foucaulta, Jacquese Derridy a Louise Althussera. Obecně se jím rozumí způsob řečového projevu zaměřeného k určitému tématu; francouzský slovník literárních žánrů a pojmů (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 1997) jej chápe jako „řetězec výpovědí aktualizujících jazykový kód“. Compagnon pak *literárními diskurz*y rozumí literární kritiku a literární historii, zatímco literární teorie se pro něj stává součástí teorie diskurzů, která je popisná, nikoli hodnotící (normativní). Tím se liší od tradiční literární teorie, jež od dob Aristotelových v úsilí o určení univerzálií literární tvorby hledala literární konstanty (žánry, formy, figury) a z popisu její „gramatiky“ chtěla vyvodit závazná pravidla. Pojetí teorie jako kodifikace literární kritiky a literární historie, tj. pojetí teorie jako *metakritiky* a *meta-historie* (resp. kritiky metodologie historických zkoumání), se v době, kdy Compagnon vydal svou knihu, sblížovalo s obdobným chápáním *estetiky* jako *teorie estetické kritiky* a *dějín umění*, jak to např. v pojednání o „umění ve zkušebně“ (*L'art au banc d'essai*, 1998) navrhuje Rainer Rochlitz. V tomto stanovisku lze zaslechnout vzdálený ohlas sporů o povahu teorie, jež probíhaly v soudobé estetice mezi zastánci institucionálních a funkcionálních hledisek, ale lze ho vnímat také jako určitou polemiku s *poststrukturalismem*, který „metakritické“ přístupy neuznával.

Chceme-li porozumět současnému stavu, je třeba identifikovat alespoň jeho nejdůležitější zdroje: z historického hlediska lze za živnou půdu moderního teoretického myšlení o literatuře považovat ruský formalismus (zastoupený badatelskými osobnostmi jako → Viktor Borisovič Šklovskij, → Boris Michajlovič Ejchenbaum, → Jurij Nikolajevič Tyňanov či → Boris Viktorovič Tomaševskij). Z tohoto podhoubí vyrostly — za současného intenzivního vlivu lingvistické koncepce Ferdinanda de Saussura — různé podoby strukturně funkčních teorií: Pražská škola ve 30. a 40. letech minulého století v čele s Janem Mukařovským a → Romanem Jakobsonem, následovanými Felixem Vodičkou a poté generací žáků a pokračovatelů ve druhé polovině století, tj. Květoslavem Chvatíkem, Miroslavem Červenkou, Milanem Jankovičem či Mojmírem Grygarem, nebo strukturalismus, jaký ovládl pole teoretického myšlení ve Francii zhruba v téže době, kdy u nás jmenovaní žáci Mukařovského zápasili s předsudky a dogmaty marxistické doktríny. K tehdejší iniciativě Clauda Lévi-Strausse, pro nějž bylo prvotní inspirací jeho americké setkání s Romanem Jakobsonem ve 40. letech, se přihlásili pozdější přední teoretici jako → Tzvetan Todorov, → Roland Barthes či → Algirdas Julien Greimas. Za pendant kontinentálního strukturalismu můžeme považovat americkou novou kritiku, již reprezentují jména jako → Cleanth Brooks, → John Crowe Ransom, → William Empson nebo → William Kurtz Wimsatt. Společně oběma teoriím bylo přesunuté pozornosti na dílo samo jakožto vlastní předmět teorie a jeho interpretační oddělení od dalších složek literárně komunikačního procesu, tj. od autora a empirického čtenáře, a zvl. „osvobození“ od referenčního vztahu k mimo-uměleckému světu.

Ruští formalisté pojali ve 20. letech literární dílo jako záležitost vztahu materiálu a formativního postupu, který tento materiál *ozvláštňuje*, ba znásilňuje, a vytrhuje tak dílo ze zautomatizovaných forem života. Princip *dezautomatizace* byl zároveň chápán jako hybná síla dějinného pohybu v literatuře. Strukturalismus vycházel ze saussurovského pojetí jazyka (*langue*) jako virtuální struktury, která je aktualizována v jednotlivých promluvách (*parole*). Pražští teoretikové, uvažující v rozměrech makrostruktury (literatury jako celku) a jednotlivého díla jako její součástí (tj. mikrostruktury), zdůrazňovali dynamickou

povahu struktury, a tedy její proměnlivost. Francouzský strukturalismus naopak směřoval spíše k hledání hlubinných struktur a dialektické rozpornosti jejich složek zakládajících možnost historického pohybu (a tedy změn) v povrchové vrstvě literárních děl. Struktura nebo systém díla i literatury jako celku byly pro tyto směry — včetně americké nové kritiky — východiskem i cílem zkoumání. Specifickou modifikací byl přístup amerického teoretika → Northropa Frye (*Anatomie kritiky*, 1957, č. 2003), pro něhož je literatura rovněž systémem forem.

Američtí představitelé nového směru — ačkoli to explicitně nepřiznávali — měli (ostatně podobně jako v raném stadiu Mukařovský) z literárních druhů nejbližše k lyrice jakožto rodu zaměřenému na simultánnost účinku. Britský marxisticky orientovaný teoretik → Terry Eagleton to v knize *Úvod do literární teorie* (1983, č. 2005) zdůvodňuje ideologicky: odvrátem od dějinnosti, který je pro tyto až scientistně založené směry příznačný. Pravděpodobně je však i vysvětlení, že lyričnost jako literárně druhová kategorie se vyznačuje jednak oslabením narativity, jednak důrazem na výrazové i významové transformace řeči, zvláště lákavé pro novokritickou metodu *close reading* („podrobného“, důkladného čtení), jehož cílem bylo dosáhnout co nejúplnějši a nejbohatší interpretace tvaru zkoumaného díla.

V Pražské škole se strukturální přístup prolínal s přístupem sémiotickým, považujícím literární umělecké dílo za autonomní znak; ve 40. letech modifikoval Mukařovský svůj koncept znaku dialektickou vazbou *záměrnosti* a *nezáměrnosti* díla oslabující jeho pozici jakožto autonomního znaku ve světě. Sémiotický přístup rozvíjeli na základě myšlenek amerického filozofa Charlese Sanderse Peirce a jeho výchozího třídění znaků (na *symbols*, *ikony* a *indexy*) američtí sémiotici → Charles William Morris, který se klonil k ikonickému pojetí uměleckého znaku, a později Nelson Goodman, jenž vnesl do znakové teorie kategorii *exemplifikace*. Znakové pojetí literárního díla zažilo nový rozkvět ve druhé polovině 60. a na počátku 70. let. V Itálii byl jeho stoupencem → Umberto Eco, který odmítl ikonické pojetí literárního díla, a přestože byl sám tvůrcem konceptu díla *otevřeného* (tj. interpretaci otevřeného), polemizoval posléze dosti razantně s poststrukturalistickým pojmem *nekonečné semiózy*. V tehdejším Sovětském svazu Jurij Michajlovič Lotman a další příslušníci či souputníci Tartusko-moskevské školy (z nichž nejnámější je → Boris Andrejevič Uspenskij) vnesli do sémiotického bádání aspekt historicko-kulturní. Sémiotický základ mělo tehdy i bádání Rolanda Barthesa, Algirdase Greimase či Tzvetana Todorova.

Záměrem sémiotických koncepcí bylo vypracovat takové dešifrační kódy, jež by umožnily porozumět jazyku v běžné konverzaci a odhalit transformační mechanismy zakládající vztahy mezi různými systémy kódů. Již zmiňovaná francouzská badatelka Anne Cauquelinová charakterizovala v knize odkazující v titulu k stavu soudobého umění (*L'art contemporain*, 1992) sémiotiku umění a literatury jako přístup, který se zajímá o „jak“, nikoli o „proč“, a spojila ho s filozofickým směrem novopozitivismu v čele s Rudolfem Carnapem a Ludwigem Wittgensteinem, odmítajícími jako metafyzické všechny výroky, jež nelze podrobit logické analýze. Názory novopozitivismu shrnula Cauquelinová zhruba takto: to, co můžeme říci o světě, je tento svět — nejde již o shodu slov se skutečností, jež je vůči nim vnější, nýbrž o to, dát vzniknout reálnému světu ze slov, jichž užíváme. Z tohoto stanoviska logicky vyplynula potřeba vyjasnit, jakými způsoby používáme řeč — doménou tohoto zkoumání se stala analytická filozofie a jeho expanze bývá nazývána lingvistickým obratem. Vyplynul odtud i nový, antiesencialistický pohled na umění: otázka již nezněla „Co je umění?“, nýbrž „Za jakých podmínek a v jaké míře můžeme hovořit o umění?“.

K vůdčím představitelům sémiotického přístupu k umění a literatuře můžeme v současnosti počítat především Nelsona Goodmana. Příznačné pro jeho způsob uvažování (a pro sémiotický přístup vůbec) je, že při vymezování uměleckých děl vychází spíše z vlastností logických než perceptivních, smyslově vnímatelných. Tato orientace vedla spolu se strukturalistickou metodologií k posílení postavení lingvistiky jako základny pro společenské vědy vůbec a uměnovědy zvláště. Strukturální metoda umožnila vidět v literární makrostruktuře *analogii jazykového systému*, na jejímž pozadí vyvstávají jednotlivá díla jako realizace možností nabízených touto makrostrukturou. Na základě této analogie mohla být ovšem jednotlivá díla dále chápána jako mikrosystémy, jejichž prvky jsou aktualizovány v konkrétní recepci, v jejich *konkretizaci*.

Sémiotické hledisko podpořilo také přechod od konceptu *literárního díla* k pojetí literárního *textu jako lineárního řetězce znaků*. Strukturální přístup (a zejm. jeho francouzská verze) ovšem zároveň oslabil koncept *literární komunikace* opírající se o tři základní složky *autor — dílo — čtenář* a důrazem na dílo samo vytvořil předpoklady pro uplatnění myšlenky *intertextuality* pohlížející na literární proces jako na samopohyb textů, generující souvislosti nezávisle na autorech a jejich záměrech.

Ze jmenovaných tří složek literární komunikace se s příchodem nových názorů ukázala jako nejzranitelnější pozice autora. Předmětem kritiky se tak primárně stala idea *autorské intence* (více o ní v oddíle Autor), pozůstatek fenomenologického konceptu priority vědomí jakožto aktivity subjektu mířící na předmět. K obecné tendenci odsouvat problematiku subjektu do pozadí přispěla také psychoanalýza, která napomohla zrušení integrity tvůrčího subjektu důrazem na jeho iracionální podvědomé základy. Dalším hřebíčkem do rakve autorského subjektu byla *teorie diskurzů* zastávaná francouzským filozofem → Michelelem Foucaultem: autorská složka literární komunikace je v ní redukována na nahodilý článek v řetězci výpovědi řízeném neosobním řádem diskurzu (*epistémé*). K rozplynutí subjektu autora (i čtenáře) vedly i názory amerického teoretika → Stanleyho Fisha shrnuté v eseji *Jak je to tu s textem?* (1980, č. 2002), jehož název byl inspirován studentským dotazem na obsah semináře, totiž na to, zda v něm literární dílo (vzhledem k proměnám myšlení oboru) ještě zůstává předmětem zájmu. Fish jednotlivé složky komunikativního procesu rozpustil v systému konvencí sdílených poměrně vágně definovanou *interpretační komunitou*; z hlediska jejího fungování ji můžeme chápat jako jistou obdobu Foucaultova *diskurzu*. Tak dospěla literární teorie k situaci, jež někdy bývá charakterizována jako „odlidštění“: dochází tu k eliminaci lidského subjektu jako zdroje svobodné tvůrčí aktivity a k jeho nahrazení určujícím působením systémů či struktur (sociálních, institucionálních, ideologických atd.).

Už v časech vrcholícího strukturalismu ve druhé polovině 60. let se — také ve Francii coby epicentru strukturálního bádání — začala rodit protistrukturalistická opozice. Již citovaný Jonathan Culler dobře vystihl hlavní rysy tohoto myšlenkového proudu, později označovaného jako *poststrukturalismus*: nejde o odmítnutí „strukturalistických omylů“, nýbrž o odklon od projektu usilujícího učinit kulturní jevy *beze zbytku inteligibilními*. Poststrukturalismus chápe *vědění* jako *společenskou sílu produkující subjekty*, které *struktury konstruují* v rámci svých *mocenských zájmů*. Podle Foucaultova názoru subjekt nemůže být nadále idealisticky pojat jako statická konstanta, proti níž stojí proměnné skutečnosti jako objekty.

Týž myslitel také vyvrací možnost označit určité individuum za autora, a to na základě trojí argumentace: 1) jedinec nemůže být příčinou sebe sama; 2) dílo postrádá homogenitu,

nemůže být připsáno jedinému původci (tu se Foucault zásadně rozchází se strukturalistickým pojetím *koherence* díla/textu i s pojetím subjektu jako místa, odkud lze dílo přehlédnout jako celek, byť rozporný); 3) dílo se vymyká intenci i kontrole autora. Podle Foucaulta tyto důvody zbavují autora (autorský subjekt) úlohy původního zakladatele a umožňují ho analyzovat jako „proměnlivou a komplexní diskurzivní funkci“. Autor (resp. lidský faktor) redukovaný na socializované, společensky ovládané fyzické je podroben rozumu (*logu*), jehož moc vyvstává z anonymních mocenských konstelací. Jestliže pro Freuda byl rozum kultivační cenzurní funkcí umožňující potlačovat pudové tlaky, pro Foucaulta a další poststrukturalisty (např. pro Rolanda Barthesa, u něhož se vtělil do systému jazyka) se stal bezejmennou mocí potlačující jedince. — Kritika (karteziánského) subjektu tak přerostla v kritiku rozumu.

Od těchto předpokladů se odvíjela i kritika jazykového znaku, jeho logicky pojmového obsahu, sémantického rozměru a identifikace významu. Reprezentativní osobností poststrukturalismu se v tomto ohledu stal další francouzský filozof → Jacques Derrida. V polemice proti fonocentrickému a logocentrickému chápání jazyka vyhlásil zrušení *znakové jednoty označujícího a označovaného* (označované, k němuž označující odkazuje, je podle něj nutně nepřítomné, a označující se tedy stává pouhou *stopou* nepřítomného označovaného). V jazykovém znaku tak existuje neodstranitelné štěpení (*différance*) označujícího a označovaného, které činí význam závislým na nepřítomném, resp. na vědomí nepřítomného (toto pojetí by bylo možné chápat jako obdobu → Sartrovy „trhliny v bytí“, tj. vědomí jako „toho, co není tím, co je, a je tím, co není“). To mělo zásadní důsledky pro pojetí textu a výpovědi: čtení textu se změnilo ve stopování (unikajícího) významu; stopy, jaké předchozí znaky zanechávají na významech znaků následujících, vytvářejí pletivo vzájemných odkazů v tzv. *nekonečné semióze*. Jazyk se v Derridově pojetí změnil v bezhraničnou síť, v níž panuje stálá výměna a cirkulace prvků. Derridova radikální relativizace významu vyvolala řadu polemických reakcí: např. analytický filozof John Rogers Searle hájil v polemice s Derridou možnost *intersubjektivního porozumění*, a tedy i možnost významové sedimentace a identifikace významu. Filozof Miroslav Petříček se zase pokusil překlenout zdánlivou propast mezi strukturalistickým a poststrukturalistickým myšlením poukazem na to, že derridovská cirkulace se v jistém smyslu přibližuje k dynamickému chápání struktury v pojetí Mukařovského jako permanentní proměny vztahů jejích složek (stať Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu, *Česká literatura* 1991).

Existence struktury jako konstruktů vyznačujícího se stabilní (metafyzickou) dominantou, kterou lze ztotožnit s centrem, k jakému může být vztažena nebo z jakého může být odvozena („význam významů“ — bůh, idea o sobě, duch doby, podstata, hmota), tak byla zpochybněna. Síť jazyka nemá začátek ani konec, nemá hranice; je to nekonečná hra označujících, v níž společenské ideologie některé významy vyzdvihují na pozici dočasných dominant ovládajících významové dění; v důsledku toho má každá hierarchie ideologickou povahu a je poststrukturalisty odmítána. Poststrukturalismus odmítal také strukturalistickou metodu (skrytě) hodnotově hierarchizovaných *systémových opozic* (pravda—klam, rozum—šilenství, centrální—marginální atd., kde jedna složka opoziční dvojice je vždy nadřazena druhé). Tyto opozice se snažil dekonstruovat, ukázat jak jejich ideologičnost, tak jejich aporetičnost, neřešitelnost.

Tato koncepce měla závažné důsledky i pro literární vědu. Derrida sám postupoval při analýze textu tak, že za východisko zvolil nějakou jeho marginální část a dovedl ji až

k demontáži opozic ovládajících logiku celku, aby předvedl aporie vedoucí k diseminaci (rozptýlení) významu. Našel řadu následovníků, zejm. po své návštěvě v USA, kde se stoupení jeho názorů sdružili v Yaleské škole, zastoupené autory jako Joseph Hillis Miller či Paul de Man. Ve Francii byl Derridovým souputníkem a v jistém smyslu následovníkem Roland Barthes. Ten přijal za svou Derridovu koncepci rozkladu znaku (zrušení jednoty označujícího a označovaného) a volné hry označujících zbavených určitého sémantického rozměru; v Derridově duchu pojal literární text jako sémanticky neurčitý řetězec označujících, které lze pořádat do významových konfigurací podle různých kódů. V knize *S/Z* (1970, č. 2007), kde analyzoval Balzacovu povídku *Sarrasine*, jich napočítal pět: kulturní, hermeneutický, symbolický, scénický a narativní.

Jeho známé rozlišení textů „k psaní“ (*scriptible*) a „ke čtení“ (*lisible*) ovšem — byť autor zastával kritický postoj ke klasifikacím a hierarchizacím, které jsou podle jeho názoru z ideologických důvodů vydávány za přirozené — bylo samo právě takovou hodnotící klasifikací odlišující díla náročná a konzumní. Setkalo se také s kritikou amerických dekonstruktivistů (Barbara Johnsonová a Joseph Hillis Miller), kteří „čitelnost“ spojovali spíše s tradičními a „psatelnost“ s moderními texty a zastávali názor, že oba typy textů lze podrobit dekonstrukci.

Barthes vnesl radikální názory i do dalších oblastí literární teorie: neuznával rozdíl textů uměleckých a mimouměleckých, nepřikládal důležitost žánrovému rozlišení, odmítal pojem metajazyka jako reflexe řečové praxe. Podobným radikálem byl ve Spojených státech → Paul de Man, pro něhož koncepce rétorické obraznosti jazyka, která nedovoluje rozlišit mezi doslovným a přeneseným významem, byla východiskem ke skeptickému závěru o „nečitelnosti“ literárního textu plynoucí z permanentního pohybu interpretací. „Nerozhodnutelnost“ mezi opozicemi i mezi významy se stala jedním ze základních rysů *poststrukturalistické dekonstrukce*.

Tento směr se původně orientoval proti působení neuvědomovaných (zčásti ideologických) konvencí, které zamlžují nebo zatemňují myšlení a podléhají předsudkům *obecného povědomí* vydávajícího za přirozené to, co je produktem systému společenských a institucionálních vztahů. V dekonstruktivistické variantě v sobě nesl rysy subverze a negace připomínající filozofii gnostiků. Lubomír Doležel připomněl potřebu rozlišit dvojí podobu dekonstrukce: jednak jako prakticky uplatňovanou poetologickou a estetickou analýzu, jednak její filozofickou a epistemologickou podobu, která vychází z kritiky logocentrismu jako epistemologie vědy. Dekonstrukce tedy podle Doležela — domyšlena do všech důsledků — „zpochybňuje samotné základy vědy“ (*Studie z české literatury a poetiky*, 2008). Jakožto stoupenec analytické filozofie vytýkal Derridově koncepci, že jazyk jí konstruovaný je radikálně neurčitý — nemůže v něm tudíž být pevně stanovena reference a pravdivostní podmínky, a tím se podle něj stává nepoužitelným pro vědu, filozofii, historiografii a další poznávací aktivity. Derridovská koncepce jazyka je podle Doležela omezená, protože je monofunkční, kdežto např. pojetí Pražské školy bylo polyfunkční.

Terry Eagleton ve zmíněném *Úvodu do literární teorie* vytýkal poststrukturalismu, že zpochybnil klasické pojmy *pravdy*, *reality*, *významu* a *poznání* jakožto založené na naivní teorii reprezentace. Klade otázku, zda prchavost a nestabilitnost významu hlásaná derridovci nevyklučuje jakýkoli jasný význam a pojem pravdy. Není-li skutečnost v diskurzích reflektována, nýbrž vytvářena, jak můžeme mít vůbec nějakou *zkušenost skutečnosti*, a nikoli jen zkušenost našeho vlastního diskurzu? Je všechno mluvení jen mluvení o mluvení?

Mělo by smysl domnívat se, že jistý výklad skutečnosti, dějin nebo literárního textu je „lepší“ než jiný? Jestliže hermeneutika pracuje s konceptem porozumění významu minulosti, existovala vůbec nějaká minulost, kterou by bylo možné poznat a která by nebyla jen funkcí (resp. konstrukcí) přítomného diskurzu? Takové a podobné otázky vyvolávají některé radikální teze poststrukturalismu, které v posledku mohou vyvolat dojem, jako by se snažily uvěznit člověka v nekonečné síti řeči tvořící neproniknutelnou bariéru mezi jeho vědomím a světem.

Lubomír Doležel položil v závěru stati *Pražská škola a poststrukturalismus* (in: *Studie z české literatury a poetiky*, 2008) dvě otázky, jež se zásadně dotýkají dalšího osudu literární vědy: „Zaprvé: je literatura druhem umění stejně jako hudba, malířství, sochařství, tanec, anebo je prostředkem předávání informace či přesvědčování, a řadí se tedy po bok žurnalismu, propagandy, morálního a metafyzického filozofování, politického řečnění a náboženského kázání, sociologických a psychoanalytických šetření? A zadruhé: lze na literaturu aplikovat vědecké metody výzkumu, nebo jsou její výtvoři přístupné pouze náhlým intuitivním nazřením?“ — Jestliže na první otázku odpovíme v souladu s Doleželem kladně, pak to znamená, že s ní spojujeme atribut „uměleckosti“ a kategorii estetická. Tomu by měly odpovídat takové postupy zkoumání (včetně tradičních poetologických), jaké jsou s to tuto její specifickou povahu, související se smyslovou názorností, respektovat.

Oslabení vědomí umělecké specifčnosti literatury, na něž upozorňuje Doležel, mělo ještě další důsledky — logicky se tak posílil vliv mimoliterárních hledisek a přístupů k umělecké literatuře. Bývá pak chápána (zčásti pod vlivem oživení pragmatické filozofie v názorech neopragmatiků, např. Richarda Rortyho) jako *kulturně společenský dokument*, jak ukazují např. sociolingvistické analýzy, studium diskurzů a jejich mocenských nároků, nový historismus, kulturní a rodová studia a zkoumání menšinových subkultur. To sice přineslo rozšíření obzorů na oblasti odhalující souvislost umělecké literatury s mimouměleckým světem, na druhé straně to však otevřelo cestu k novému uplatnění ideologického přístupu: umělecká literární tvorba je vnímána pragmaticky, z hlediska sociálně praktické komunikativní účelnosti a účinnosti, tedy toho, co Doležel ve výše citované knize označil jako „předávání informace a přesvědčování“. Umělecká literatura i teoretické uvažování o ní se tak zapojují do sféry mimouměleckých zájmů.

Komplementárně k analytickým metodám se v průběhu minulého století utvářely interpretační přístupy navazující na tradici s antickými zdroji, které přední evropští myslitelé obnovili a dále rozvíjeli počínaje 18. stoletím: jsou spojeny s hermeneutickou metodou a její tradicí sahající od Friedricha Schleiermachera přes Wilhelma Diltheye až k fenomenologii. Zakladatel fenomenologické filozofie Edmund Husserl v ní přisoudil rozhodující úlohu vědomí jako subjektivní aktivitě vyznačující se záměrností (*intencionalitou*). Z chaotického proudu počtů konstituuje vědomí objekty, z nichž lze specifickým myšlenkovým postupem, totiž *fenomenologickou redukcí*, oproštěním od nahodilých momentů, získat vědomí jejich *podstat*. Vědomí přitom nebylo chápáno jen jako individuální zkušenost jedince, nýbrž jako oblast obecných hloubkových struktur.

Fenomenologie se primárně orientovala na subjekt a jeho vědomé aktivity, v nichž se člověk dobíral povahy svého *žitého světa* (*Lebenswelt*). Tento základ se nabízel k využití při studiu uměleckých děl, zejm. literárních, jako cesta k odhalování způsobů, jakými tato díla umožňují estetický prožitek. Husserlovo pojetí sice otvíralo směřování k „vnitřnímu“

světu subjektu, avšak neukazovalo cestu, jak vyjít ze světa subjektu k druhým. Nebylo tu také uspokojivě vyjasněno postavení řeči ve vztahu k vědomí — zejména poté, co novopozitivisté, zvláště pak Wittgenstein, ukázali, že vědomí je nemyslitelné bez řeči, přičemž řeč je záležitost veskrze veřejná (soukromý jazyk podle novopozitivistů neexistuje).

Změnu přinesl filozofický koncept → Martina Heideggera, který převedl problematiku fenomenologie z pole čistého intelektu do sféry existence, tj. konkrétního „pobytu“ (*Da-sein*) ve světě spjatého s životní praxí; v ní dospívá existence k obeznámení se světem věcí, jež mu otevírá řeč. Existence vržená do světa a nucená k praktickému obstarávání však propadá anonymitě; z ní ho může k prožitku autentičnosti vlastního pobytu (jakožto *žítí k smrti*) vytrhnout umělecké dílo, nabízející možnost zaslechnout hlas bytí. Na toto (zde velmi zjednodušeně podané) poselství Heideggerovy filozofie navázal Hans-Georg Gadamer v díle *Pravda a metoda* (1960, č. 2010 a 2011). Zformuloval v něm otázky, které ovlivnily celou linii moderního uměnovědného a literárněvědného myšlení: Co je významem literárního textu? Jak relevantní je pro něj autorská intence? Můžeme porozumět dílům časově a prostorově vzdáleným? Je možné objektivní porozumění dílu minulosti, nebo jsme omezeni svou historickou situací? Pod tímto vlivem se i literárněteoretické uvažování posunulo na půdu hermeneutiky, tj. k zamyšlení nad možnostmi porozumění významu uměleckého literárního díla.

Současní teoretikové chápou hermeneutickou interpretaci významu jako pochopení jednoty záměru a výsledku. Význam podle nich není prostě uložen v díle, ale je produkován (fenomenolog by řekl konstituován), vyžaduje úsilí toho, kdo ho chce ustavit, učinit ho přístupným vnímání a porozumění. Tady ovšem vzniká otázka: je význam interpretem produkován, nebo re-produkován? (Někteří teoretikové totiž zastávají názor analogický k moderním směrům ve výtvarném umění, že význam vzniká v procesu tvorby, a spojují dokonce tyto názory i s recepční strategií; taková stanoviska jsme zaznamenali už v úvodu, kde byla řeč o četbě jako tvorbě významu). Je však možné porozumět dílu, aniž by interpret pochopil význam, který do něj vložil tvůrce? Není teprve toto porozumění předpokladem k hledání aktuálního smyslu díla?

Tím spíše to platí o vztahu k dílům, jež jsou sice vnímána jako společenské dědictví, ale jejichž kontext vzniku je vykladači vzdálený. Tu vzniká potřeba „přeložit“ dílo do řeči současnosti, v níž je vnímáno. Pro interpreta tu vyvstává úkol oživit význam díla hledáním jeho aktuálního smyslu (nejde tedy o *tvorbu významu*, nýbrž o *utváření smyslu*, jaký má význam vložený do díla pro přítomného vnímatele). Znamená to nejen znovu přehodnotit významovou výstavbu textu ve vztahu ke změněnému kontextu, nýbrž zároveň změnit i sebe, porozumět si jako ten, kdo je schopen porozumět jinému, dospět ke konsenzu s ním (v takové situaci se interpret může s „jiným“ sblížit, „jiný“ se může stát pro něho „bližním“ — umění proto může lidi sblížovat v kantovském smyslu „obecného porozumění“). Interpretace se pak stává dialogem a teprve v něm — jak ukázal Paul Ricoeur — se interpretovi může otevřít svět díla v smysluplné řeči. U takového uměleckého díla, jehož významová výstavba je otevřena proměnám smyslu ve změněném historickém kontextu, se interpretace jeho aktuálního smyslu stává trvalým úkolem.

Hermeneutika v práci Gadamerově posílila v uměnovědném myšlení vztah k historickému kontextu, který byl oslaben zejm. ve strukturalismu zaměřeném na imanentní strukturu díla, ale i u některých poststrukturalistů kladoucích důraz na diseminaci významu. Důvody byly u obou těchto směrů různé: strukturalisté francouzského původu vycházeli

ze strukturních a systémových konstruktů, které jim určovaly povahu světa. Historický vývoj pak pro ně představovaly pouze transformace těchto konstruktů přinášející proměnu určujících rámců. Již Jean-Paul Sartre jim vytýkal, že nebyli s to uchopit proces této transformace v jeho dění. U poststrukturalistů byl zdroj oslabeného vědomí historické praxe jinde — spočíval v jejich odmítavém stanovisku k reprezentacionalistickému pojetí jazyka, které je uvěznilo ve světě znaků. Jak na to ve svém pojednání o Paulu de Manovi upozorňuje Vladimír Papoušek (in: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, 2006), důsledné antirepresentacionalistické přístupy znemožňují historickou reflexi, jež vždy počítá s jistou historicky referenční funkcí uměleckého díla, což nemusí nutně znamenat jeho zásadní mimetismus či faktografickou věrnost. Nejde ani o zachycení metafyzické pravdy dějin, nýbrž o sepětí díla s procesuální aktualitou světa, v němž vzniká. Strukturalismus, poststrukturalismus a hermeneutika představují tři hlavní směry moderního teoretického myšlení 20. století, jejichž vliv přesahuje do století následujícího.

Literatura

Proměny teoretického myšlení s sebou přinesly také proměnu pojmu *literatura*. Přehledněme-li literárněteoretické příručky z poslední doby, jako je např. zmíněný Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* nebo Eagletonův *Úvod do literární teorie*, zjistíme, že na otázku Co je literatura? odpovídá každý jinak. Eagleton nabízí několik možností definice: literatura jako imaginativní fikce, literatura jako (tvárný) postup, literatura jako odchylka od normy, tj. jako ne-pragmatický diskurz (řeč odkazující na sebe samu) — ale zjišťuje, že ani jedna z nich není vyčerpávající. Spíše se mu zdá, že jako literatura se nám jeví takové psaní, o němž předpokládáme, že je dobré, resp. hodnotné. Představa o hodnotě je přitom spojena s určitým korpusem děl, který se proměňuje v čase i prostoru — s *literárním kánonem*. Literární vědci hovoří o literárním kánonu jako o tradici relativně ustáleném souboru uměleckých literárních děl považovaných v určité komunitě za kulturní hodnoty. Podle Eagletona a některých pragmatických radikálů ho lze zneužít jako prostředek ideologické institucionalizace literatury v zájmu establishmentu. Americký teoretik Harold Bloom se jej pokusil v rámci polemiky s poststrukturalismem ustavit a obhájit v práci *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* (1994, č. 2000), ale jeho snaha se setkala s kritikou, jež poukazovala na zužující vymezení kánonu. Problematika literárního kánonu se nicméně stala jednou z ústředních otázek současné literární historie. Její další zkoumání, jakkoli zde bereme v potaz literární historii jako součást literárněvědné praxe, přesahuje rámec této úvahy.

Cullerovo tázání zní takto: Co nás vede k tomu, že v rámci své kultury považujeme něco za literaturu? Podobně jako Eagleton pak předvádí několikero možností přístupu k literatuře — literatura jako aktualizace jazyka, jako integrace jazyka, jako fikce, jako estetický objekt (tu bychom nalézali styčné body se strukturalismem, a to jak s Pražskou školou a myšlením Jana Mukařovského, tak i s názory francouzského teoretika Gérarda Genetta), nebo konečně jako intertextový a sebereflexivní konstrukt. Jako předmět různých přístupů může literatura nabývat také různých funkcí.

Ke společenské funkci literatury zaujímá stanovisko i Antoine Compagnon ve zmiňované knize: oproti názorům, které za hlavní funkci literatury pokládají tvorbu společenského konsenzu (tzn. umění vykonává funkci „sblížující“), zdůrazňuje fakt, že literatura může

plnit i funkci subverzivní, jak lze pozorovat u větší části moderního umění, počínaje jeho rozchodem s mimetičností. Ostatně marxisté i jiní levicovní teoretikové — např. → Theodor Wiesengrund Adorno — vykládali mimesis jako apologetickou podporu panující ideologie. Compagnon rozlišuje tradiční aristotelovskou modifikaci, podle níž je literatura mimezi, neboli reprezentací lidských činů prostřednictvím jazyka, a modifikaci moderní, zakládající se na kantovské estetice, jež literaturu pojímá jako estetické užití (psaného) jazyka. To posléze vedlo k oddělení jazyka básnického, imaginárního a estetického od jazyka běžného, komunikativního a pragmatického. V teorii ruských formalistů vyústila tato koncepce v teorii ozvláštňení jako základního postupu vyznačujícího uměleckou literaturu.

Tu již přecházíme na jiné pole — od ontologických otázek po podstatě umělecké literatury se dostáváme do oblasti přístupů funkčních. Tento rozdíl postihl nejpřesněji americký sémiotik Nelson Goodman ve svém pojednání *Jazyky umění* (1976, č. 2007). Otázku Co je literatura? nahradil otázkou Kdy je literatura?, tj. za jakých podmínek můžeme hovořit o uměleckém literárním textu. Goodman — na rozdíl od některých sémioticky orientovaných teoretiků literatury — neopomenul ovšem přívlastek „umělecký“ a v souvislosti s uměním a uměleckou literaturou si kladl otázku podmínek estetična. Nezajímala ho tedy tolik „literárnost“, nad kterou si lámaly hlavu celé generace literárních vědců od Šklovského po Barthesa, nýbrž *estetické kvality* literárního artefaktu.

Připomeňme v této souvislosti, že u amerických sémiotiků a francouzských poststrukturalistů převážilo hledisko lingvisticky systémové nad estetickým — jejich analýzy, věnované především tvorbě a proměňám významu v sledu označujících, se těmto otázkám věnují jen okrajově. U Goodmana se však setkáváme i s pojmem estetický postoj a estetický prožitek. Jestliže první z těchto dvou pojmů, estetický postoj, je možné nalézt i v českém strukturalismu, a to jak u Mukařovského, tak u jeho žáků (např. u Květoslava Chvatíka, *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, 1996), u pojmu *estetický prožitek* je situace komplikovanější, protože strukturalismus Pražské školy byl zaměřen především na estetický objekt a převládalo v něm hledisko funkční; otázky estetického prožitku proto zůstaly v pozadí. Goodman naproti tomu chápe jako záležitost dynamickou právě estetický prožitek, který podle něj „není statický, ale dynamický. Zahrnuje jemné rozlišování a rozeznávání subtilních souvztažností, identifikování symbolických systémů a znaků těchto systémů i toho, co tyto znaky denotují a exemplifikují“ (*Jazyky umění*). *Exemplifikací* rozumí Goodman protějšek denotace — ta zahrnuje referenci mezi dvěma prvky v jednom směru (tj. od znaku k předmětu), zatímco exemplifikace v obou směrech (tj. od vzorku k vlastnosti a naopak). Estetická exemplifikace, kterou bychom mohli chápat také jako specifický typ kvalitativní *ostenze* (ukázání), iniciující estetický postoj a prožitek u recipienta, souvisí také s interpretací díla a s přetvářením světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa. „Estetický postoj nezná klidu,“ říká Goodman, „neustále hledá, zkouší, je více činností než postojem. Tvoří a přetváří.“

Tu se opět setkáváme s přístupem, který není vzdálený názorům Pražské školy, a vychází z premisy, že existuje možnost uchopit estetickou kvalitu sémiotickými prostředky. Pro Goodmana je důležitá emotivní stránka estetična jako předpoklad vnímatelovy citlivosti vůči dílu: „V každodenním životě je třídění věcí na základě pocitů často mnohem důležitější než třídění na základě jiných vlastností.“ Nicméně lze namítnout, že v této formulaci není dost jasně oddělena estetická vlastnost objektu od její emotivní odezvy u vnímatele. Goodman však k určení symptomů estetična jako vlastnosti předmětu

nakonec směřoval; viděl je v sémantické a syntaktické hustotě a v sémantické plnosti, dále v exemplifikaci (ostenzivní povaze díla zaměřující pozornost na ně samo). Je ale třeba zdůraznit, že pro Goodmana sama evidence estetických vlastností v díle není zárukou estetické hodnoty díla — estetické vlastnosti může mít i kýč nebo dílo hodnocené jako umělecky nezdařené.

O libosti, kterou lze považovat za vlastnost estetického prožitku, hovořil také Roland Barthes — v jeho pojetí šlo však o slast zakoušenou při aktivitě spojené s produkcí textu. Barthes tím minil také možnost přepisování textu, jeho rozkládání a transformaci, nabízející patřičně vzdělaným čtenářům stále nové možnosti významu. U francouzského teoretika přinášelo prožitek slasti intelektuální zpracování textu a bylo původně namířeno proti konzumentskému přístupu k literárnímu dílu — odtud pocházelo také jeho dělení textů na texty „ke psaní“ (rozuměj k významovému přetváření) a „ke čtení“, přinášející konzumní potěšení. Nešlo tedy v jeho pojednání *Rozkoš z textu* (1973, č. 2008) vlastně o estetično, nýbrž o způsoby analytické sémiotické hry odhalující významové možnosti textu.

Jeho názory, a to zvl. ve vztahu k jeho knize *S/Z*, podrobili kritice Claude Bremond a → Thomas Pavel ve studii postupující „od Barthesse k Balzacovi“ (*De Barthes à Balzac*, 1998). Dospěli k názoru, že francouzský teoretik nastolil nový způsob interpretace, který se vyhýbá *stanovení významu*, aby mohl objevovat *nové možnosti smyslu*; staví tak interpretaci do protikladu ke zkoumání díla jako významově strukturované, koherentní výpovědi a její znakové reference k aktuálnímu světu. Dekonstrukce významové stránky díla/textu a jeho redukce na označované vedla k eliminaci sdělné stránky díla, jakož i jeho estetické specifičnosti. Hlavní funkcí literatury jako souboru literárních textů se stala nekonečná *semióza*, „klouzání“ označovaných v řetězci označujících v nekonečných intertextuálních odkazech.

Literatura jako makrostruktura děl v historických proměnách se změnila v množinu textů a texty se prolínají v intertextualitě. Tento pojem nahradil v literární teorii někdejší srovnávací studia, která zkoumala otázky personálních vlivů, přejímání a migrace témat a stylových postupů v různých literárních kontextech. Intertextualita nahradila tyto kauzální vazby studiem mezitextových vztahů. Toto pojetí literatury má svůj zdroj v konceptu *dialogičnosti literatury* (v podobě citace, parodie, skryté polemiky), jaký prosazoval ruský teoretik → Michail Michajlovič Bachtin. U něj ovšem nenabyl tak radikální povahy jako u francouzské propagátorky intertextuality → Julie Kristevové, která v pojednání *Revoluce v básnické řeči* (1974, č. in: *Jazyk lásky*, 2004) předložila názor, že „každý text se utváří jako mozaika citátů, každý text je pohlcení a transformace jiného textu. Namísto intersubjektivit se ustavuje intertextualita“.

Sledování intertextových vztahů se stalo samostatným oborem literárněvědného zkoumání (jak jej reprezentují např. Michael Riffaterre či → Michał Głowiński). Německá teoretička Renate Lachmannová do něj vnesla svým pojetím intertextuality jako *paměti literatury* aspekt historický. → Gérard Genette vykládal intertextualitu jako součást *transtextuality*, jíž minil souběžnou přítomnost dvou či více textů v jednom díle v podobě citace, narážky nebo plagiátu (nepřiznané citace). Kromě intertextuality rozlišil dále *paratextualitu* (tituly, předmluvy, doslovy, poznámky), *metatextualitu* (komentáře, kritiky textu), *hypertextualitu* (imitace nebo transformace textu v odvozeném hypotextu) a *architextualitu* (žánrové formy produkující „horizont očekávání“ ve čtenáři).

Žánry

Literatura jako množina textů lákala odedávna k hledání principů jejich klasifikace, utřídění, které by ji zpřehlednilo a zároveň nabídlo určité rámce umožňující jejich pochopení a interpretaci. Vhodným prostředkem k tomu se staly literární žánry. Již od Platona a Aristotela se v evropské tradici datuje odlišení žánrů *dialogických*, resp. *mimetických* (epika, drama), a žánrů *monologických*, spojovaných původně se zpěvem a hudbou, později (od 16. století, kdy se prosadilo triadické dělení druhů na lyriku, epiku a drama) zahrnutých pod pojem žánrů lyrických. Hledisko mluvčího, jež bylo v základu třídění, vedlo posléze k tomu, že literární druhy byly chápány jako projevy základních rysů charakterizujících postoje umělce k světu propojené zvl. s časovými rozměry; důležitou roli přitom hrála genealogie druhů. Hegel např. považoval za prvotní básnický druh lyriku jako spontánní projev, z něhož se vyvinulo epické vyprávění a posléze, syntézou lyriky a epiky, drama. Epika byla nejčastěji spojována s minulostí (vyprávění o událostech z minulosti), drama bylo chápáno jako druh reprezentativní, který předvádí činy v přítomnosti, na scéně. Lyrika byla většinou spojována s volnou hrou představitosti, tu vzpomínkové, tu vizionářské či momentálně impresivní.

Proti tomuto tradičnímu spojení postavil švýcarský teoretik → Emil Staiger v práci *Základní pojmy poetiky* (1946, č. 1969) koncepci, jež vycházela z heideggerovského chápání časového toku z otevřené budoucnosti do minulosti: lyrice přisoudil rozměr vzpomínky, epiku spojil s přítomností (imaginární průběh dějů v mysli posluchače nebo čtenáře) a drama s budoucností, k níž míří řešení konfliktu. Souhrnně můžeme říci, že v průběhu času se vyhranila dvě zásadní stanoviska k literárním žánrům: jedno (zastoupené např. názory Benedetto Croceho) spočívá v popírání jejich existence, druhé naopak vedlo k vytváření složitých systémů žánrů (jako je tomu např. v práci německého teoretika Julia Petersena).

Teoretici Kostnické školy, jmenovitě → Hans Robert Jauß, chápou žánry jako *horizonty očekávání* sloužící ke čtenářově orientaci v literatuře i k usnadnění interpretace díla. Jauß tvrdí, že podobně jako neexistuje řečová komunikace, která by se neřídila sociální normou nebo historickou konvencí, nelze si představit literární dílo nezávislé na specifické situaci rozumění. Z tohoto hlediska lze říci, že každé literární dílo náleží k nějakému žánru a pracuje s horizontem očekávání, tj. souborem předem daných pravidel pro orientaci čtenářského publika, jež vytvářejí předpoklady pro hodnotící porozumění.

To je objasnění ze stanoviska receptivního; můžeme je však vztáhnout i k produkci? Lze žánry spolu se sémiotikou (např. s Umberto Ecem) považovat za neuvědomované (zautomatizované) kódy, učením osvojená pravidla ovlivňující tvůrčí postupy jednotlivých umělců? Nebo jsou to obecné možnosti projevu existující transhistoricky jako akumulovaná antropologická zkušenost předávaná tradicí? Je příznačné, že jedna z nejmodernějších literárněteoretických encyklopedií, průběžně aktualizovaný *Lexikon teorie literatury a kultury* (1998, č. adaptace 2006), pouze rekapituluje vývoj teorie žánrů, přičemž její aktuální smysl problematizuje, a jednotlivé žánry jako samostatná hesla už nezařazuje vůbec. Může se tedy současná literární teorie bez žánrů obejít, protože druhové třídění je historicky proměnlivé jak co do rozsahu (od základní triády lyrika — drama — epika k složitým systémům), tak co do obsahu (žánry vylučované nebo nově řazené do umělecké literatury), a protože současná tvorba hranice žánrů překračuje? Belgický teoretik Karl Canvat vidí ve své práci pojednávající výuku literatury podle žánrů (*Enseigner la*

littérature par les genres, 1999) otázku žánrů jako problém podobný středověkému sporu realistů a nominalistů. Pro realisty žánry existují o sobě, pro nominalisty je to jen virtuální kategorie podobná saussurovskému systému jazyka.

Žánry je třeba odlišit od kategorií, které francouzský estetik Mikel Dufrenne nazývá *afektivními apriori* a polský fenomenolog → Roman Ingarden *metafyzickými kvalitami*. Oba teoretici tu mají na mysli kategorie v zásadě estetické: komično a tragično (eventuálně heroično či groteskno), které se nemusí vztahovat jen k umělecké literatuře, nýbrž mohou být spojovány i s jinými druhy umění (hudba, výtvarné umění) a dokonce i se situacemi mimouměleckými. Gérard Genette rozlišuje *literární mody*, jež pro něj představují relativně konstantní a transhistorické kategorie; dělí je na *modus fikční* (aristotelovská diegésis), *dramatický* (aristotelovská mimésis) a *modus lyrický*. V této souvislosti se znovu ozývá problematika literárnosti: Genette ji ve studii Fikce a díkce (1991, č. 2007) dělí na *konstitutivní* a *kondicionální*. Literárností konstitutivní se vyznačují texty tvarově (poeticky) institucionalizované, kondicionální pak texty, jejichž literárnost závisí na přístupu recipienta. Bachtin chápe literární žánry jako sekundární variantu, která je odvozena z primárních žánrů každodenní komunikace. V tom se Bachtinova koncepce sblíží se „jednoduchými formami“ → Andrého Jollese, jak je rozvrhl ve stejnojmenné práci (*Einfache Formen*, 1930). Canvat chápe žánr jako komplex několika složek: institucionálních, tj. sociálně symbolických (žánry dominantní a periferní), výpovědních (vážné a hravé), funkčních (ilokuční a perlokuční), formálních (stylistické a lingvistické) a tematických (subjektivní a objektivní). Opíraje se o koncepci Genettovu vysvětluje *žánry* jako projevy *architextuality*.

Z vývojového hlediska lze rozlišit žánry formálně opakovatelné (sonet) a žánrové transformace vznikající buď variací uvnitř žánru, nebo v podobě kombinací žánrů (román v dopisech). Z hlediska reprezentativnosti (typičnosti vlastností) se dají rozlišit žánrové prototypy (tvořené texty, jejichž vlastnosti odpovídají zákonitosti žánru — *Ílias* jako prototyp epiky), texty typické, odpovídající žánrovému typu v určité historické situaci (Flaubertovy romány jako typ epiky 19. století) a texty atypické (báseň v próze). Z hlediska produkce je volba žánru závislá na záměru tvůrce a jeho další příbuznosti nelze předvídat (oživení žánru balady v poezii Victora Huga). Nejsou vyloučeny ani posuny žánrové příslušnosti (příkladem pro nás může být záměna žánrových názvů balady a romance u Nerudy).

Tartuský sémiotik → Jurij Michajlovič Lotman vyslovil v knize *Struktura uměleckého textu* (1970, sloven. 1990) názor, že umělecké systémy spojující estetickou hodnotu s originalitou jsou v celkovém pohledu spíše výjimkou. „Folklor všech národů světa, středověké umění představující nezbytnou etapu univerzálních dějin, commedia dell'arte, klasicismus — takový je neúplný seznam uměleckých systémů, které neměřily hodnotu díla překročením, nýbrž zachováním určených pravidel“. Lotman tu měl na mysli tzv. *estetiku totožnosti*, tj. identifikace tvůrců s normami (mj. žánrovými); proti ní stavěl *estetiku konfrontace* spočívající na rozporu tvůrců a norem. Tři současní francouzští estetikové (Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot a Roger Pouivet) docházejí v monografii *Questions d'esthétique* (2000) na základě zkoumání moderního západního umění k závěru, že jedním z jeho základních rysů je právě překračování pravidel. — Připomeňme tu rovněž Mukařovského tezi o estetických normách jako pravidlech vyžadujících překročení; nověji se v návaznosti na tuto tradici otázkou normy a její motivační a prohibiční funkce zabývá také autor této stati (*Východiska a výhledy*, 2002).

V této souvislosti vyvstává ve vztahu k žánrům i problematika klasičnosti. Klasicismus považoval žánrové systémy a jejich normy za nadčasové a souhlas s nimi byl měřítkem hodnoty. Moderní doba pojem klasičnosti devalvovala; za klasická se považují díla, která nabyla povahy žánrového prototypu nebo která otvírala nové obzory a často radikálně modifikovala horizonty očekávání publika. Odlesk klasičnosti se pak odráží i v povaze žánru, jehož reprezentativním prototypem se dílo stalo.

Autor

Vraťme se nyní ke kategoriím, které jsou základem pojetí literatury jako specifického způsobu komunikace, při němž dochází k přenosu či lépe ke sdílení estetické informace mezi autorem a adresátem (publikem): *autor* — *dílo/text* — *adresát* (čtenář). Kategorie autora se z tohoto pohledu jeví jako nutný předpoklad komunikačního řetězce. Není to však kategorie neproblematická. Se vznikem strukturálních teorií byla totiž odsunuta do pozadí ve prospěch díla/textu. Jádrem sporu se v zásadě stal pojem autorské intence, autorského záměru. Strukturální teorie v něm spatřovala přežitek pozitivistického psychologismu a biografismu, který nemá s vlastní (tj. formální) problematikou díla co činit. Představu o autorském záměru předcházejícím vznik díla — a hlavně představu o nutnosti využít znalost tohoto záměru jako předpoklad interpretace — se už ve 40. letech pokusili vyvrátit dva američtí stoupenci nové kritiky, William K. Wimsatt a Monroe Beardsley, ve stati, v níž tento jev označují jako „intencionální klam“ (in: W. K. Wimsatt, *Verbal icon*, 1954). Antoine Compagnon spatřuje jádro sporu mezi zastánci a odpůrci autorské intence v protikladu dvou přístupů — interpretačního, který usiloval dospět k významu díla pochopením autorského záměru, a (znakově) explikativního, v němž šlo o popis významové výstavby díla jako předmětné funkční struktury bez ohledu na autorský záměr.

Z dnešního hlediska bychom mohli na rozpor pohlížet jako na rozdíl filozofických východisek. Stoupenci autorské intencionality vycházeli z předpokladu aktivity vědomí, jaký byl v základech fenomenologické filozofie — od něj se odvíjela např. teorie konstituce literárního díla u Romana Ingardena. Obrat, jaký do fenomenologie vneslo existenciální pojetí Martina Heideggera, znamenal — kromě dalších vlivů — změnu ve vztahu k autorské intenci. Terry Eagleton charakterizuje cestu od Husserla k Heideggerovi jako posun od čistého intelektu k filozofii, která uvažuje o životě. Teze o pobytu (*Dasein*) vrženém do světa a pobývajícím v něm znamenala, že subjekt nemůže vystoupit ze světa (z historie), že svět (historii) nelze „uzávorkovat“ pomocí fenomenologické redukce. Existence je dialog se světem, v němž člověk je spíše posluchačem než mluvčím.

S tím souviselo i jiné pojetí řeči. Lidský svět existuje jen v řeči, řeč předchází individuální subjekt. Jedinec nemluví řečí, spíše řeč mluví jím. V tomto pohledu se Heideggerova filozofie sblížovala (kromě strukturalismu) s myšlením analytických filozofů, jmenovitě s Wittgensteinem. Pro něho existovalo jen to, o čem se dá mluvit; svět se tak omezil na jazyk jako prostředí, jímž je lidské vědomí omezeno. Nemožnost distance od světa řeči znamenala rovněž popření apriorní aktivity vědomí, tedy také intence.

S nástupem strukturalismu ve Francii v polovině minulého století (a u nás vlastně již od 30. let) a také poté, co se svým fundamentálním dílem *Pravda a metoda* vystoupil Hans-Georg Gadamer, který ve stopách Heideggerových na místo autora dosadil historickou kontextualitu, byl subjekt jako zdroj vědomé aktivity odsunut do pozadí, stal se produktem

sociálních struktur či historického procesu. Svou úlohu při detronizaci individuálního subjektu a jeho záměrnosti sehrála i psychoanalýza rozptylující subjekt v anonymitě podvědomí a v druhé polovině století marxismem inspirované myšlenky o determinaci subjektu sociálním systémem, jež nalezly zastánce v Louisi Althusserovi a Michelu Foucaultovi, který, jak jsme již ukázali, nahradil sociální systém řádem diskurzů.

Myšlenka individuální záměrnosti tvůrčího subjektu nicméně nezmizela z obzoru teorie úplně. Objevila se např. v Ženevské škole (zvl. v díle → Georgese Pouleta), která oživila koncept subjektu na základě možnosti intersubjektivní projekce. Přispěl k tomu i Sartre koncepcí originální projekce vědomí přesahující dané a rozrušující inertní „bytí o sobě“. Pojmu intencionalita použil také Genette ve své dvoudílné knize o uměleckém díle (*L'oeuvre d'art 1. Immanence et transcendence*, 1994, a 2. *La relation esthétique*, 1997). Odlišil tři stupně estetických objektů: estetické objekty obecně (*en général*), artefakty s možnou estetickou funkcí a artefakty, jejichž estetická funkce je intencionální; sem patří umělecká díla. Ta podle Genetta kladou zvláštní důraz na svou generickou příslušnost a genezi, především historickou, protože „lidský produkt je vždy z definice předmětem historickým, jeho intencionalita je historicky situována a definována“. Tu se Genette projevuje (spolu s dalším francouzským filozofem, estetikem Jeanem-Marie Schaefferem) jako zastánce analytické filozofie, v níž — např. v názorech Searlových — má intencionalita významné místo. Francouzský autor hovoří také o „laterálních“ informacích historických, generických a genetických, které odkazují i k původci díla (byť by byl anonymní).

S historizací předmětu se tedy vrátila problematika autora, ať již jako psychofyzické osobnosti, či jako tvůrčího subjektu, který je „vepsán“ ve stylu díla. Vzniká tu ovšem možnost dílčího rozporu: představitel hermeneutiky Paul Ricoeur zastává názor, že písemným záznamem se dílo odpoutává od svého původce a může žít nezávislým životem; to by však fakticky mělo platit jen pro fyzickou osobu autora, ale nikoli pro tvůrčí subjekt jako inherentní součást díla.

Některí teoretici, jako reprezentant Chicagské školy → Wayne Clayson Booth v práci *The Rhetoric of Fiction* (1961) a po něm i jeden z představitelů recepční estetiky → Wolfgang Iser v práci zaměřené k procesu či „aktu čtení“ (*Der Akt des Lesens*, 1976), tento problém řešili zavedením kategorie *implicitního autora*. Ta měla vzdorovat námitkám psychologismu a biografismu při interpretaci díla. Existují však i odpůrci tohoto pojmu, jako např. kognitivně zaměřený naratolog a kulturolog Ansgar Nünning, který jej prohlašuje za pouhý literárněvědný fantom (např. ve stati *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration*, 1999, aj.). Tento rozdílný postoj souvisí s odlišnou lokalizací autority, jež je v literárním narativu určovatelem norem a měřítkem hodnot: zatímco u Boothe je to právě implicitní autor, který představuje určitou garanci hodnot, vůči nimž se vyjevují hodnoty zprostředkované vyprávěným příběhem, Nünning tuto instanci přeusouvá směrem ke čtenáři, k jeho normám a *kognitivním rámcům*.

Dílo/text — znak

V současnosti převládá v literární vědě pojetí, u jehož zrodu stál Roland Barthes, když v druhé polovině století prosazoval návrh nahradit v literární vědě pojem *dílo* pojmem *text*. Obrátil tak vlastně naruby dosavadní hledisko, podle kterého text představoval fyzickou složku celku literárního díla. Podle Barthesa je však základem text jako řetězec

označujících (*signifiants*), zatímco dílo je jeho materiální podoba (např. kniha na regále v knihovně). Jeho stanovisko se v souvislosti s rozvojem sémiotiky a s nástupem poststrukturalismu rychle ujalo a dnes je užívání pojmu text v literárněvědném diskurzu běžné, byť lze u nás opět registrovat pokusy pojem dílo oživit, jak ukazuje např. práce Milana Jankoviče *Dílo v pohybu* (2009).

Záhy se ovšem ukázalo, že Barthes a další teoretikové poststrukturalismu rozumějí pod tímto pojmem něco, co se liší od běžného chápání textu jako „psané nebo tištěné podoby záznamu“ nebo jako „smysluplného (koherentního a konzistentního) sledu jazykových znaků mezi dvěma nápadnými přerušeními komunikace“, jak jej svého času definoval → Harald Weinrich v práci věnované úloze slovesa v komunikaci obecně a zvláště pak v uměleckém textu (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964). Setkáváme se také s charakteristikami takového druhu, jakou např. ve stati *Text a jeho dekonstrukce jako problém filosofie (Slovenská literatúra, 1992)* podává Miroslav Petříček: „Text je nestabilní tkáň spojující znaky napříč systémem daného jazyka, tedy otvírající takové souvislosti, které nejsou předem předznačeny konvencí komunikace.“ Tento příklad ilustruje, jak se cesta od díla jako strukturované významové výstavby posunula ke konceptu intertextuality jako síť vzájemně (otevřeně či skrytě) propojených textů, do níž je inkriminovaný text zapleten. Oživuje se tak i pojetí Julie Kristevové, podle níž je text transformací jiných textů.

Barthesova náhrada pojmu dílo pojmem text neznamena la likvidaci literatury jako souboru děl. Sám se snažil o objasnění vztahu obou pojmů tím, že je postavil do opozice. *Dílo* je — jak řečeno — podle něho fragmentem materiální substance; jako kniha zaujímá jistý prostor, a tak může být smyslově (vizuálně) vnímáno. Naproti tomu (a oproti běžnému chápání) *text* není smyslově uchopitelný předmět, dá se uchopit jen v diskurzu, lze ho zakusit jen v produkci. Slovenští vykladači strukturalismu a poststrukturalismu Michalovič a Minár v již citované monografii vysvětlují paradoxní vztah dílo—text jako vztah znakový: „Dílo funguje jako všeobecný znak, uzavírá se označovaným. Text naopak praktikuje nekonečné odložení označovaného [...]. Textu vládne nekonečná hra označujících [...]. Text je podobně jako jazyk strukturovaný, ale decentralizovaný. Text je systém bez konce nebo centra.“ Dílo tedy můžeme vztáhnout k jeho původci, text žádnou autorskou záruku nemá.

Jinými slovy řečeno: v Barthesově pojetí je dílo opakem toho, zač je tradičně pokládáno, tj. za výpověď nesoucí význam; je to pouhý materiální artefakt a text je jeho znakovou složkou otevřenou *nekonečné semióze* (opět se tu projevil rys poststrukturalistické dekonstrukce, která sémiotické struktuře znaku jako vazbě označujícího a označovaného odpírá sémantický rozměr vymezený v syntaktické struktuře výpovědi). Text jako literární znak tak pozbývá možnosti být významově identifikován, je neurčitý a jako takový je vystaven možnosti neomezené sémantizace. Proti této „desémantizaci“ znaku namítají někteří teoretici (např. Claude Bremond a Thomas Pavel ve zmiňované knize *De Barthes à Balzac*), že znak zbavený vymezeného označujícího (významu) přestává být znakem.

Ke vztahu dílo—text zastává Nelson Goodman v knize *Jazyky umění* stanovisko opačné: „Literární dílo není třída korelátů textu, ale text nebo scénář sám. Všechny zápisy a zvukové realizace textu a pouze ony jsou případem díla. Totožnost díla případ od případu zaručuje skutečnost, že text je znakem v notačním schématu.“ Podle Goodmana však dílo není textem jako izolovaná třída značek a zvukových realizací, nýbrž jako znak v jazyce. Stejná třída jako znak v odlišném jazyce se stává jiným dílem. Identita jazyka a identita

syntaxe v jeho rámci jsou podle Goodmana obě nutnými podmínkami pro zachování totožnosti díla: „[...] ztotožnit literární dílo s textem neznamená izolovat je či ochudit, ale vidět je jako denotativní a expresivní symbol, který sám sebe překračuje prostřednictvím mnoha krátkých i delších referenčních spojení [...]. V malířství je dílem jednotlivý objekt, v grafice je jím třída objektů. V hudbě je dílem třída provedení shodujících se se znakem. V literatuře je dílem samotný znak.“ Takové stanovisko jej vedlo i k polemice s Gérardem Genettem. Předmětem sporu se stala Borgesova povídka *Pierre Menard, autor Quijota*, jejíž protagonistista se rozhodne napsat román znovu, a to stejně jako jeho autor. Genette chápe Menardův přepis Cervantesova románu jako jiné dílo vzhledem k odlišnému kontextu, ve kterém vzniklo a který modifikuje jeho významy, kdežto Goodman trvá na tom, že Menardův text je s textem španělského klasika na základě výše uvedených premis identický (srov. Karel Císař – Petr Koťátko eds.: *Text a dílo. Případ Menard*, 2004), Mukařovský jako reprezentant české strukturální školy viděl literární dílo jako jednotu dvou složek: *artefaktu a estetického objektu*. Jeho pojetí bývá často vykládáno jako aplikace saussurovského modelu znaku jako jednoty označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996). Dalo by se tedy říci, že i umělecký artefakt jako jednotu označujícího a označovaného. Jeho žák Miroslav Červenka však poukázal na to, že v případě uměleckého díla to neplatí mechanicky, neboť umělecký artefakt se svými estetickými kvalitami také účastní na konstituci estetického objektu (*Obléhání zevnitř*, 1996).

Estetik Germaine de Staël přiřadil estetický objekt ve stejnojmenné práci (*Das ästhetische Objekt*, 1987) — v souladu se znakovou koncepcí Morrisovou — jakožto ambivalentní jednotu znakovosti a věcnosti ke znakům ikonickým. Navazoval přitom na Mukařovského studii o záměrnosti (znakovosti) a nezáměrnosti (věcnosti). Svým způsobem se s tímto pojetím sblíží i Goodmanova koncepce exemplifikace jako protějšku denotace.

Genette při výkladu umělecké stránky díla hovoří o dvou stránkách „tvořenosti“, *konstitutivní a kondicionální*. Podrobněji se o tom vyslovil v souvislosti s výkladem o literárnosti ve zmiňovaném pojednání Fikce a dikce. Pod konstitutivní literárnost zahrnuje dva typy literární praxe — jeden představuje praxe výpravná a dramatická, vytvářející fikční světy, literární fikce; druhým typem je literární dikce, tj. praxe, jejímž konstitutivním rysem jsou formální vlastnosti textu. (V goodmanovském pojetí jde o text, kde převažuje exemplifikace nad denotací, to znamená, že text svými řečovými kvalitami přímo předvádí, ukazuje, naznačuje to, co říká.) Oba typy literární umělecké praxe kladou podle Genetta důraz na kvality řečového projevu, každý z nich ovšem jiným způsobem. *Literární fikce* se vyznačuje snahou pomocí sémantické predikace a determinace výpovědi co nejintenzivněji znázornit (evokovat) fikční svět; *literární dikce* naproti tomu vysunuje do popředí samotnou zvukovou/grafickou stránku výpovědi.

Jestliže v prvním případě text obrací pozornost k významové stránce (aniž ji přitom činí závislou na referenci, protože významy pouze exemplifikují význam jako intencionální předmět, předmět znázorněný slovem), pak ve druhém případě text zdůrazňuje vlastní kvality řečových prostředků. (Jakobson proto v této souvislosti hovořil o *autotelčnosti* básnického jazyka, o *zaměření řeči na sebe samu*.) Genette se však domnívá, že rozdíl mezi fikcí a dikcí nelze jednoduše ztotožnit s rozdílem mezi poezií a prózou; rozdíl je spíše ve funkčním důrazu na složky jazykového znaku. Výstižně to již dříve charakterizoval Sartre, který odlišil poezii od prózy tím, že v poezii básník „cítí řeč tělesně, je obklopen

verbální tělesností“, kdežto próza je panstvím znaků; odkazuje tu přítom na výrok Paula Valéryho, že v próze slovo prochází názorem „jako paprsky slunce sklem“.

Próza je tvorba fikčních světů, které jsou dějišti příběhů. Současná literární věda, která objevila vyprávění jako způsob uvědomování si procesuálních souvislostí a pořádní zkušenosti, tj. jako způsob odlišný od tvorby systémů, je fascinována *narativem*. Preferenci narativu bychom tak mohli pokládat za jeden ze symptomů odporu k („statické“) strukturalistické systémovosti formy. K zakladatelům vědy o vyprávění, *naratologie*, však v 60. letech ve Francii patřili právě stoupenci strukturálního přístupu k literatuře. To je ovšem jen zdánlivý paradox: ustavení disciplíny na přísně vědeckých základech (tj. na bázi strukturální lingvistiky jako modelové vědy) má svůj zdroj v dobovém úsilí humanitních věd o exaktnost a její výrazné zaměření na *hloubkovou strukturu vyprávění* a ustavení jeho „gramatiky“ plyne ze dvou důležitých podnětů: z → Lévi-Strausovy *Strukturální antropologie* (1958, 1973, č. 2006–2007) a „znovuobjevení“ → Proppovy *Morfologie pohádky* (1928, č. 1970) jako práce předjímající úsilí o identifikaci narativních univerzálií a jejich funkční klasifikaci. Tímto směrem se ubírala zvl. činnost Algirdase Greimase, který se ve stopách Proppových zabýval analýzou mýtu se záměrem popsat strukturální vzorce narativu. Pro tyto účely vypracoval specifickou kategorizaci prvků sémantické analýzy významů (sém, sémém, klassém), narativních vzorců (aktant) i schéma sémiotického čtverce jako elementární struktury tvořené vztahy protikladu, rozporu a komplementarity, schopné generovat příběhy.

Pojem *naratologie* i pojem *gramatika vyprávění* razil tehdejší strukturalista → Tzvetan Todorov (již v titulu práce věnované „gramatice“ narativního díla — *Grammaire du Décaméron*, 1969), který do francouzského strukturalismu vnesl zásadní podněty ruského formalismu (jako pořadatel antologie kanonických textů, jako jeho vykladač i teoretik prózy). V jeho výzkumu kategorií fantastického v narativní reprezentaci lze navíc nalézat jisté styčné body s úvahami teorie fikčních světů. Později však — stejně jako Roland Barthes, který je autorem fundamentální studie Úvod do strukturální analýzy vyprávění (1966, č. 2002) — Todorov tuto sféru opustil ve prospěch bádání respektujícího mnohem více než univerzalistická *naratologie* kulturněhistorické aspekty uměleckých fenoménů a zaměřil se ke zkoumání kultury chápané nejširě jako společenská praxe (zvl. kontroverzních fenoménů kolonialismu, jako je dobytí a osídlení Ameriky apod.).

Platforma strukturální lingvistiky vnesla do *naratologického* bádání heuristické dělení narativu na *příběh* (*histoire, story*) a *vyprávění* (*récit, discourse*); tuto podvojnost v zásadě vyjadřuje už ruskými formalisty zavedená a v poetologické praxi všeobecně srozumitelná a přijímaná dvojice *fabule* — *syžet*. Tato heuristická základna zároveň představuje metonymii dvojí linie *naratologických* výzkumů: první z nich reprezentují již zmiňované případy zkoumání narativních univerzálií, tj. složek příběhu, druhou pak analýza výstavby vyprávění. Čelným představitelem této linie je mezi francouzskými teoretiky → Gérard Genette. Jeho hojně citovaná i později revidovaná *Rozprava o vyprávění* (1972, přeprac. 1983, č. část 2003) poskytla klíčové kategorie analýzy temporality, podnítila četné diskuse o otázkách hlediska vyprávění a stala se jednou z kanonických prací oboru. V německém prostředí podobnou úlohu plnila práce rakouského anglisty → Franze Karla Stanzela *Teorie vyprávění* (1979 a 1983, č. 1988).

Po období kodifikujících prací příznačných pro první polovinu 80. let (Mieke Balová, Shlomith Rimmon-Kenanová, Seymour Chatman ad.) a krátké „križi“ následoval další

rozmach disciplíny, která zavrhlá strukturalistický univerzalismus a pod vlivem dynamického rozvoje kulturních a kognitivních studií rozšířila svůj obzor daleko za problematiku narativu literárního a obrátila se k aspektům historicity, kulturní ukotvenosti a kognitivní a sociální funkce narativu (Monika Fluderníková, Ansgar Nünning, David Herman a mnozí další).

Zkoumání textového útvaru, považovaného za protějšek vyprávění, tj. popisu (a ještě spíše takto „používaného“ strukturální naratologií — srov. např. stati Gérarda Genetta *Hranice vyprávění* a Philippa Hamona *Co je popis?*, obě 1966, č. in: *Znak, struktura, vyprávění*, 2002) se rozvíjelo v menší míře. Přispěla k tomu patrně celá řada různorodých faktorů, mj. způsob života, jemuž dominují mobilita a změna, protikladné statickému prodlévání u předmětu, přesun filozofického zájmu „od bytí k dění“, z otázek ontologických k procesuálně epistemologickým ad. (Z těchto vlivů se od 80. let vymyká zkoumání různých forem deskriptivnosti, zvláště pak žánru ekfráze, v kontextu tzv. *interart studies*, která se v dalším vývoji pod vlivem dynamického rozvoje technologií transformují v *studia intermediální*, v nichž pojem médium obsahuje jak fyzické dispozice nosiče, tak sémiotický systém, a tedy podmínky jeho komunikovatelnosti a recepcce; zahrnují proto i zkoumání literatury jako jednoho z mediálních systémů, srov. Walter Bernhart – Werner Wolf, eds.: *Description in Literature and Other Media*, 2007, č. úvodní studie 2012.) V kontextu literatury samé ovlivnil přístupy k popisu nepochybně i záporný postoj moderny k mimetickému pojetí umění a s ním spojený odstup od zpodobování předmětnosti, vnějškových forem fyzického světa. Tu se můžeme odvolat opět na Rolanda Barthesa, jenž ve stati *Efekt reálného* (1968, č. 2006) kritizoval realismus 19. století (jmenovitě Flaubertovy romány) pro křížení referenční a estetické funkce. V jistém směru se tu blížil Mukařovského tezi o záměrnosti a nezáměrnosti v umění, ovšem z opačného stanoviska; ve snaze odbourat z uměleckého znaku rovinu označovaného popřel reprezentaci (kterou ztotožnil s referencí) jako rys, který znemožňuje rovinu označovaného rozvinout. Dokazoval to na pasáži z Flaubertovy prózy *Prostě srdce*, kde se v popisu měšťanského pokoje vyskytl i detail barometru na stěně. Podle Barthesa pozbyl tento detail obrazné (imaginativní) funkce, protože realita v něm potlačila označované znaku, zbavila ho znakové povahy (Mukařovský by tu hovořil o dialektice znakovosti a věčnosti, která přibližuje verbální znak ikonickému). Barometr na zdi v románovém popisu patří do kategorie *představených předmětností* (jak by ho zařadil Ingarden) stejně jako další předměty v daném prostředí a dokresluje jeho povahu (např. naznačuje měšťanskou důvěru ve vědecké poznání). Barthes tu opomenul specifičnost narativu jako textu „konstruujícího svět“, jak by řekl Lubomír Doležel, a to v tomto případě světa fyzicky možného, blízkého naší běžné zkušenosti.

To se už dostáváme do další oblasti díla-znaku, k povaze reference jeho významu k světu mimo text. Těmto otázkám je rovněž věnována bohatá teoretická literatura — ze starších nejznámějších prací uveďme aspoň knihu → Ericha Auerbacha *Mimesis* (1946, č. 1968), odkazující svým názvem k antické tradici aristotelovské. Řecký filozof ovšem nemínil pojmem *mimesis* — jak se nepřesně traduje — kopii světa naší zkušenosti, nýbrž umělecké zpodobení, vytvoření názorné podoby v obrazném tvaru. Dnešní teoretici (např. Lubomír Doležel) tu hovoří o fikčních světech konstruovaných textem. Tyto světy nemusí být omezeny na formy připomínající reálnou zkušenost aktuálního, fyzicky možného světa: fikční světy mohou nabýt podoby fantastické, zázračné (vymykající se lidskému nazírání) — např. v pohádkách, vědeckofantastických prózách či přeludných vizích. Teorie fikčních

světů (jako určitá odnož filozofické teorie možných světů) připouští i takzvané „nemožné možné světy“, tj. ty, které obsahují zásadní logické rozpory; fikční diskurz však vypravěči nebrání, aby o nich mluvil.

Stále však, když mluvíme o literární fikci, máme takřka automaticky na mysli díla výpravná nebo dramatická. Dá se ale hovořit o fikčním světě i v lyrice? Na tuto otázku se jako jeden z mála snažil najít odpověď Miroslav Červenka ve studii *Fikční světy lyriky* (2003). Svou koncepci tu staví na pojmu básnického subjektu, který v jeho pojetí představuje minimální kontext nezbytný pro porozumění básni. Při interpretaci básni nejde o popis jednotlivých motivů, nýbrž o konstituci profilu imaginárního mluvčího (a také imaginárního posluchače při četbě nebo poslechu básně), tak vzniká hypotetická, imaginární osoba, jejíž intence, názory, nálady apod. jsou úběžníkem interpretovaného světa. Konstituce imaginárního subjektu neprobíhá jako ve fikci dosazováním prvků fikčního světa, nýbrž jako hledání subjektivních motivací, které jsou v jeho pozadí. Tato čtenářská konstrukce subjektu nefunguje v lyrice na úrovni tematických jednotek, kde pro sjednocení (dosažení koherence) je třeba dosazovat chybějící neaktualizované elementy fikčního světa, nýbrž jako série usuzování na nevyřčené (*inferenci*), které umožňují dotvářet soudržnost imaginárního subjektu.

Zvláště důležité je uvědomit si přitom, že fikční lyrický svět se od epického i dramatického liší podstatně svou časovou povahou. Červenka v návaznosti na další badatele charakterizuje přezens v lyrice jako „vymanění z běžného času, přetrvávání, fikčnost, neosobnost a odstup, monumentalizaci, generalizaci, zasazení ‚nyní‘ do rozlehlejšího časového vzorce“ atd. Mohli bychom tedy tvorbu lyrického fikčního světa chápat jako přesun do jiného času, než je čas aktuální — a samozřejmě i do jiného, než je čas vyprávění nebo představení (tam by bylo vhodnější hovořit o přesunu přinášejícím uvolnění napětí provázejícího řešení zápletky). Čas ve fikčním světě lyriky je čas mentálního dění lyrického subjektu.

Styl

Moderní umění a literatura jako jeho součást opustily představu vnitřní soudržnosti uměleckého díla a pohlížejí na ně jako na silové pole, v němž se setkávají i střetávají různorodé prvky. V názorech soudobých filozofů, teoretiků, sémiotiků a estetiků dominuje v návaznosti na výtvarné umění procesuální přístup usilující uchopit dílo v pohybu, tj. nikoli v oddělených fázích jeho produkce a recepce, nýbrž v pohybu produktivní recepce (ve významu Barthesova „produktivního“ čtení, tj. sémiotické hry s textem). S tím souvisí rozmývání hranic textu, znejasňování jeho strukturních rysů, rozpouštění díla v intertextové síti a v diskurzivním kontextu.

Dynamika díla však nemusí znamenat likvidaci jeho objektivitu — dílo lze naopak vidět (jak to navrhuje Milan Jankovič) jako pohyb sedimentovaný do estetického objektu, tvořícího jeho rámec. Dílo by pak přestalo být pouhým výtvozem receptivního diskurzu, bylo by možné přistoupit k němu jako k objektu, který se nabízí nikoli přímo k interpretaci, nýbrž především k popisu. To naznačují práce → Paula Ricoeura usilující smířit (sémiotický) popis — v případě umění zaměřený nutně na estetické kvality a významy — s hermeneutickou interpretací. Dílo tak není vydáno čtenářově interpretační libovůli, dožaduje se přístupu na základě rozpoznání *zakládajícího významotvorného pohybu* (jak ho nazývá Jankovič), který je dílu inherentní jako *sémantické gesto* tvůrčího subjektu. Teprve

rozpoznání tohoto významového gesta otvírá možnost interpretovat aktuální smysl pro vnímatele (čtenáře). Sémantickým gestem inherentním uměleckému dílu jako individuálnímu znakovému výtvaru je jeho *styl*.

Compagnon ovšem v knize *Démon teorie* poukazuje na víceznačnost tohoto pojmu. Podle něj může označovat tvůrčí individualitu ve smyslu výroku Georgese-Louise de Buffona „styl, to je sám člověk“, může být příznakem jedinečnosti díla, ale může je řadit též k určitému skupinovému subjektu (jako je např. Barbizonská škola), resp. k určité výrazové a významové příbuznosti skupiny děl (k uměleckému směru). Stylovou charakteristiku může získat i tvorba spadající do určité časové periody v uměleckém procesu (baroko).

S pojmem styl souvisí také vědomí obměny, variace, možnost „říci totéž jinak“. Můžeme tu mluvit o synonymitě odstínů, variant, jež umožňuje ztvárnění v obměnách nepostrádajících totožnost (jako např. Monetovy obrazy katedrály v Rouenu v různé denní době a v různém osvětlení, které dokládají jednotu stylu založeného na impresionistickém rozkladu zobrazeného předmětu do světelných skvrn). Lze tu položit otázku: má umělec možnost volby, výběru výrazových prostředků, nebo je tento výběr beze zbytku určen pravidly (tj. kódem) zvoleného druhu? Individualita uměleckého projevu však ukazuje, že o stylu lze spíše než jako o kódu hovořit jako o specifickém postupu umělecké praxe, který zakládá jedinečnost, nezastupitelnost tvůrčí osobnosti.

Proto Mukařovský razil pro způsob utváření díla pojem *sémantické gesto* — můžeme jím rozumět postup estetického zvýznamňování různých prvků, jichž umělec používá při esteticky významové výstavbě díla. Tento pojem se stal předmětem řady teoretických úvah, jen zřídka se však dostal do explicitního spojení s pojmem stylu. Mojmír Grygar v *Terminologickém slovníku českého strukturalismu* (1999) uvádí čtyři základní aspekty uměleckého díla se vztahem k pojmu sémantického gesta. Je to: 1) jednotu díla jako významového dynamického celku; 2) tvůrčí osobnost, jejíž dispozice se projevují v dané metodě a postoji ke skutečnosti; 3) recepce uměleckého díla, proces četby, kdy vzniká postupné vytváření a akumulování smyslu, postupné sjednocování a interpretování dílčích významů a konečně 4) proměny skutečnosti, která autora i vnímatele obklopuje. S výjimkou čtvrtého můžeme tyto aspekty považovat za ekvivalentní pojmu styl. Obdobně jej vykládal i český stylistik Karel Hausenblas. Sémantické gesto jako individuální stylový projev může být napodobeno, nelze ho však redukovat na algoritmus, nelze ho normovat.

V tomto smyslu chápal styl také rakouský literární vědec → Leo Spitzer (např. ve své nejznámější práci věnované tomuto tématu — *Stilstudien*, 1928). Studium individuálního stylu slovesných tvůrců mělo v jeho pojetí tvořit most mezi lingvistikou a literární vědou. Na základě popisů individuálních stylů by bylo možné hledat stylové podobnosti a rozdíly a vytvářet modely přesahující rámec individuality. Styl jako individuální způsob praxe se dá aplikovat i na jiné oblasti než na literaturu a umění (styl ve sportu, v politice), ba dokonce na praxi vůbec (životní styl). Osobitý postoj k této problematice zaujal — jak jinak — Roland Barthes. Použil francouzského slova *écriture* (doslova *písmo*, do češtiny se překládá jako „rukopis“, srov. titul *Nulový stupeň rukopisu*, 1953, č. 1967, ale dodal mu další významový odstín tím, že jej položil mezi pojmy *jazyk* a *styl*: „Jazyk a styl jsou objekty, rukopis je funkce, je to vztah mezi tvorbou a společností, je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením [...]“. Zde se Barthesovo pojetí sblízuje s přístupem lingvistickým, které vidí styl předmětně jako sociálně (profesně, věkově, vzdělanostně) určenou modifikaci jazyka.

Lingvisté také rozlišují objektivní stylové útvary v jazykovém rámci určitého společenství (jazyk spisovný, hovorový, dialekty, slang, argot atd.) charakterizované specifickým slovníkem a gramatikou. Vymezuji stylové prvky rozpoznatelné v konkrétním řečovém projevu. Stylové útvary pak z tohoto hlediska představují pravidla (kódy), které ustavují normy jejich užívání. To umožnilo studium stylu na základě vztahu uživatelů jazyka k stylovým normám těchto útvarů. Někteří teoretici navázali na tyto metody i v analýzách umělecké literatury (Michael Riffaterre) a stylové příznaky nalézali v odchylkách od jazykového standardu, jaké může registrovat kompetentní čtenář.

Genette v pojednání *Styl a význam* (v citovaném svazku *Fiction et diction*, 1991) odlišil stylistický fakt od stylistického rysu: „Stylistický fakt [...] je událost vracející nebo nevracející se v syntagmatickém řetězci (např. slovní obraz), stylový rys je paradigmatická vlastnost schopná charakterizovat styl [...]. S prvním je možné se ‚setkat‘, druhý se konstruuje na základě výskytu prvního.“ Zde jako by autor naznačoval rozdíl mezi přístupem umožňujícím statistické metody zkoumání zaměřeného na určité odchylky od standardu na jedné straně a sledování stylu ve smyslu tvůrčí praxe prostupující utváření díla jako esteticky významného znaku na straně druhé. To je předpokladem pro vlastní interpretaci díla čtenářem.

Čtenář

Přesun pozornosti na čtenáře byl záležitostí, která se v literární vědě připravovala od poloviny minulého století. Přinesl ho zájem o pragmatický účinek díla/textu, chápaného jako dovršení realizace díla v čtenářské recepci. Už člen Pražské školy Felix Vodička modifikoval Ingardenův koncept konkretizace díla jejím promítnutím na časovou osu: vyzval tak sled historických konkretizací. Od 70. let se na problematiku recepce díla zaměřoval také okruh slovenských badatelů, označovaný později podle univerzitního centra Nitranská škola; její vůdčí osobností byl František Miko. Ten v pojednání o ontologii literárního díla (*Analýza literárneho diela*, 1987) vyslovil názor, že text o sobě není ještě dílem. Jako součást literární komunikace je textem podávajícím a přijímajícím subjektu, textem autora a příjemce. V dalším výkladu pak Miko rozlišil empirickou recepci díla přinášející jeho osvojení v čtenářském prožitku od recepce založené na teoretické znalosti, která konstruuje *receptivní model díla*; tu se rýsuje analogie k Ingardenovým úvahám o estetickém prožívání a poznávání literárního díla ve stejnojmenné práci (*O poznávání literárního díla*, 1937, č. 1967).

Jiné vymezení receptivních možností literárního textu se zakládá na rozlišení dvojí čtenářské kompetence. Je to především *kompetence lingvistická*, znalost jazyka vyžadující přiměřenou znalost nejen jeho slovní zásoby, nýbrž i gramatických (syntaktických a morfologických) pravidel (kódu), umožňující používání jazyka, formulaci řečových výpovědí. Takové pojetí nejspíše představuje problém pro poststrukturalistické uvažování o textu jako o řetězci označujících, sledu znaků-stop shlukujících se v různé útvary, které nabízejí možnost přičlenit k nim proměnlivé významy. Na skutečnost, že představa řeči jako lineárního řetězce znaků-stop nemusí dostačovat, poukázal např. německý teoretik Karlheinz Stierle. Připomněl potřebu přihlédnout k morfologii a syntaxi, jež dává výpovědím tvar, který má i svůj „hloubkový“ prostorový rozměr, a vyslovil názor, že dekonstrukce opomíjí zvláště hermeneutickou funkci syntaxe: ta řadí slova do formálně členěných celků a kontextů a formálně pořádá řečové akty. Tyto celky jsou uspořádány na základě

hierarchizace vztahů jednotlivých složek, gramatické nadřazenosti a podřazenosti, která určuje významovou výstavbu výpovědi. Porozumění významu výpovědi tedy není jeho konstrukcí, nýbrž re-konstrukcí významové struktury, na jejímž základě teprve může začít interpretace.

Interpretace na základě zrekonstruované významové výstavby vyžaduje v případě literárního uměleckého díla kromě jazykové také *kompetenci literární*. Tu dodává běžnému čtenáři školní vzdělání. Při dnešním stavu literární teorie tu narážíme na rozpaky pedagogů, kteří si nevědí rady nejen s množstvím různých, často protichůdných názorů, nýbrž i s „pravomocemi“, které teoretici přidělují čtenáři, aby konstruoval „nové, zajímavé a/nebo sugesivní pohledy na dílo“, jak navrhuje Petr A. Bílek v úvodu ke své knize *Hledání jazyka interpretace*. Vystává tu nebezpečí, že dílo bude vydáno napospas interpretační anarchii, kdy je vše možné, neboť se ztrácí rozdíl mezi *interpretací* a *dezinterpretací*. Proti absolutizaci role čtenáře vystoupil italský sémiotik Umberto Eco v diskusi s Christine Brooke-Roseovou, Richardem Rortym a Jonathanem Cullerem (vydané s titulem *Interpretation and Overinterpretation*, 1992, sloven. 1995).

Čtenářská kompetence by se dala chápat jako schopnost čtenáře rozhodnout se na základě znalostí žánrových pravidel a stylových postupů, zda dílo, s nímž přichází do styku, dokáže sám interpretovat, nalézt v jeho významové výstavbě aktuální „smysl pro sebe“, nebo zda bude považovat za užitečné obrátit se k dalším instancím recepce, jako jsou zkušenější čtenáři, literárněkritické a literárněhistorické reflexe díla, popř. zda dílo odloží jako nesrozumitelné. Tady se střetají přístupy hermeneutické s názory o ryze „konstruktivní“ úloze interpreta, který četbou „tvorí“ význam díla/textu. Hermeneutika zaprvé vychází z předpokladu, že dílo/text — je již *zde*, že je to „artefakt s intencionální esteticou funkcí“ (jak to stanovuje Genette v citované knize *La relation esthétique*, 1997), umělecká výpověď nesoucí estetický význam, který nabízí možnost rekonstrukce a z ní vycházející interpretační aktualizace v dané situaci.

Zadruhé je to předpoklad, že tato výpověď nese význam, který je výtvořem tvůrčího subjektu (implicitního autora). Pokud čtenáři jde o dialogický (intersubjektivní) kontakt, měl by se snažit tento význam respektovat, neboť právě v dialogu směřujícím k porozumění, ke konsenzu, se „jiný“ stává „bližním“. Recepce díla navíc může čtenáři pomoci, aby si uvědomil a prožil kvality a vlastnosti, jaké mu dosud byly skryty, pomoci lépe pochopit sebe sama. Nejde tedy o to, aby čtenář poznal, „jak je dílo uděláno“, ani o to, aby byl s to přiřadit je k určitému žánru či stylu. To jsou jen pomocné postupy, které mají přispět k ujasnění účinku, jakým na něj dílo zapůsobilo.

Přesun zájmu na čtenáře vidí Antoine Compagnon jako nevyhnutelný proces teoretického zkoumání literatury; nejvýraznější vývojovou linií tu představuje návaznost díla Romana Ingardena a Felixe Vodičky, od nichž se odvíjely úvahy zakladatelů Kostnické školy recepční estetiky — Hanse Roberta Jaufe a Wolfganga Isera. Iser vyšel z ingardenovské verze fenomenologické analýzy individuálního aktu četby vycházejícího z konkretizace struktury díla. Pojetí četby založil na pohybu čtenářovy pozornosti od jeho zkušenosti (od toho, co přečetl) k tomu, s čím se aktuálně setkává v průběhu četby a co ho přivádí k přeformulování jeho očekávání i výchozích zkušeností. Četba se tak stává jakousi oscilací pozornosti v pohybu vpřed i vzad, jehož cílem je dospět ke koherentnímu významu (koherence se však stala terčem kritiky dekonstruktivistů, kteří naopak hledali v díle/textu rozpor a mezery).

V četbě rozlišil Iser dvě stránky: uměleckou a estetickou. *Uměleckou (poetickou) stránku* představuje autorský text, *estetická* je výsledkem čtenářské recepce. Dílo tak získává povahu virtuální, existuje mezi textem a čtenářskou konkretizací. To nabízí srovnání nejen s názory Mikovými, nýbrž také s Genettovým pojetím ontologie literárního objektu navazujícím na Goodmana. Genette totiž rozlišuje *notaci*, tj. fyzický záznam textu, a *text* jako receptivní záležitost — tento jeho pojem by se mohl blížit Iserovu *dílu*. Virtuální povaha díla/textu by ho potom řadila na úroveň ideálního objektu, který ve své schematické virtuální struktuře trvá v čase a může aktuálně existovat jen v konkretizacích. Jako takový se ideální literární objekt (dílo/text) stává programem navádějícím čtenáře ke konkrétní estetické aktualizaci. Pro Isera je tento program ve své schematicčnosti neúplný a vyžaduje, aby čtenář doplnil místa nedostatečně určená.

Na myšlence nedostatečné určenosti strukturních schémat založil Roland Barthes svou kritiku mimetičnosti v literatuře. Podle něho není ani seberealističtější dílo s to schematicčnost překonat a vyčerpát skutečnost v její nekonečné mnohotvárnosti (tu ovšem autor podlehl mechanickému chápání mimesis jako kopie skutečnosti v rozporu s aristotelovským pojetím ztvárnění — dnes bychom řekli fikčního — světa). Na základě Ingardenem zavedené koncepce *schematické nedourčenosti* vyžadující od čtenáře aktivitu při vyplňování mezer v díle dospěl Iser ke konceptu *implicitního čtenáře* (protějšku *implicitního autora*), který je ve virtuální struktuře naznačen.

Implicitního čtenáře by pak bylo možné chápat jako textovou konstrukci, která nabízí empirickému čtenáři roli, jejíž naplnění mu může přinést účinek předpokládaný intencí implicitního autora. Čtenář je z tohoto hlediska jednak pasivní faktor konkretizace řízený instrukcemi textu, jednak aktivní (spolu)tvůrce, vyplňující neurčitá místa schematické struktury. Tezi o „doplňování“ neurčitých míst v díle/textu odmítl v rámci teorie fikčních světů Lubomír Doležel. „Neúplnost“ chápe jako záležitost autorského výběru forem, vlastností, sémantických rysů, tedy jako záležitost autorského stylu (v Doleželově terminologii jde o naplnění tzv. *intenzionální funkce* textu): čtenář má podle něj věnovat pozornost výskytu a zvláště pravidelnostem těchto mezer, nikoli jejich doplňování.

Čtenář je tedy v pojetí Iserově viděn jako pohyblivé ohnisko pozornosti ustavující při pohybu textem (projekci a revizi) jeho koherenci. *Implicitní čtenář* jako autorský výtvar je přitom ustaven na základě jistého repertoáru historicky podmíněných sociálních a kulturních norem (Eco tento repertoár nazývá *encyklopedií*, Jauß *horizontem očekávání*), *empirický čtenář* přistupuje k textu vybaven takovým repertoárem v konkrétní podobě — z toho plyne, že předpokladem účinku textu je jistý minimální *průnik obou repertoárů*. (Jestliže se přitom jedná o texty oddělené časovou distancí, hovoří Hans-Georg Gadamer o *splynutí horizontů*.)

Problém Iserovy koncepce spočíval v tom, že implicitní čtenář jako alter ego implicitního autora představoval prostředek k podřízení čtenáře záměru autora. To se dostávalo do rozporu s tezí (významově) *otevřeného díla*, jak tento pojem zavedl Eco, tj. textu umožňujícího významovou neurčitostí rozmanitost konkretizací. V tomto smyslu lze říci, že Iserův čtenář je v zásadě *čtenář ideální*; tak chápal čtenáře schopného postihnout v textu všechny rysy odchylné od standardu i Riffatterre; Eco hovoří o *čtenáři modelovém*. Tak došlo ke ztotožnění ideálního čtenáře s (kulturní) normou. Jako takový pak vlastně mohl představovat složku potlačující funkce textu, která omezuje čtenářovu svobodu.

Z odmítnutí autora (též implicitního) na základě Wimsattova *intencionálního klamu*, které vedlo k eliminaci autora jako inherentní složky díla vepsané v jeho stylu, vyplynula kritika

Iserovy recepční teorie jako skryté rehabilitace autorského záměru, považované za návrat teoretického myšlení k *obecnému mínění* — *common sense*. Druhé radikální pojetí, teze o otevřenosti díla jako vějíře různých čtení nebo nekonečného počtu aktualizací, umožnilo výsadní postavení čtenáře jako jediného arbitra významu díla. Z obzoru pozornosti tak zmizely žánry jako rámce vymezující schémata recepce a dílo/text také pozbylo povahy programu podmiňujícího průběh recepce. Podle Compagnona vedla snaha osvobodit čtenáře od všech omezení nakonec k tomu, že význam textu se přenesl do čtenářské zkušenosti a text sám se dostal na okraj zájmu.

Překonání dichotomie dílo/text — čtenář mělo přinést řešení, které obě složky literární komunikace propojilo pod pojmem *interpretační komunity*. Místo individuálního vnímatele se středem zájmu staly interpretační konvence chápané jako nástroje pro četbu a porozumění, jaké vyplývají z historického sociálního kontextu, v jehož rámci k četbě a interpretaci dochází. Iniciativa přechází z individuálního čtenáře na společenství (kulturní, sociální) jako rámcový předpoklad četby. (Jde vlastně o obdobu institucionální teorie, která se uplatnila v americké estetice a kladla důraz na názory uměleckých expertů rozhodujících o tom, co lze považovat za umění.) K Fishovu pojetí interpretační komunity jako rozhodující instance pro stanovení významu díla/textu se hlásí i citovaný Petr A. Bílek — zdá se však, že toto stanovisko se rozchází s výše uvedenou tezí o utváření významu v průběhu recepce díla/textu. Naskytá se otázka: jak tato komunita poznává, že jde o dílo/text umělecké hodnoty, kterou získává jako (v Genettově terminologii) *esteticky záměrný artefakt*, jemuž byl estetický význam udělen cestou osobitých poetických postupů? Dá se skutečně říci, že komunita význam tvoří, tj. uděluje ho v diskurzivním procesu textu nezávisle na jeho poetickém tvaru, nebo tu jde o intersubjektivně uznanou interpretaci, resp. o konvenční konkretizaci významu?

Compagnon vykládá paradoxnost Fishova stanoviska jako důsledek toho, že *objektivita* a *autonomie textu* byly prohlášeny za iluzi. Nový přístup totiž vymezil literaturu nikoli jako předmět, byť virtuální, nýbrž jako „to, k čemu dochází, když čteme“. Literatura se v kontextu Fishovy *afektivní stylistiky* stala výtvorem čtenáře, jeho průběžnou odpovědí na „slova, která následují po sobě v čase“. Z dohledu mizí představa textu jako záměrného výpovědního celku určeného ke specifickému způsobu komunikace a nesoucího význam, jehož smysl je možné aktualizovat. Pojetí textu jako výpovědi totiž nevyhnutelně oživuje problematiku intence, a tedy i možnou shodu (i rozpor) mezi intencí autora a intencí čtenáře. To nakonec přivedlo Umberta Eca ke konceptu *intentio operis*, intence díla. Compagnon ovšem ukazuje, že je to řešení pouze verbální, neboť je zřejmé, že textu jako artefaktu nelze přisoudit samostatnou aktivitu, jakou předpokládá fenomenologický pojem intence jakožto aktivity vědomí.

Řešení nepřináší ani Fishova interpretační komunita, ledaže bychom ji chápali jako dialektickou jednotu (implicitního) autora a čtenáře vyplývající z průniku kompetencí jejich empirických protějšků. Americký teoretik odmítá fenomenologicky fundovanou tezi o textu, který předchází četbu a může umožňovat kontrolu recepce a interpretace, odmítá uznat i hermeneutickou zásadu vzájemné souvislosti hypotézy a pozorování, komplementární souvislosti celku a částí. Odlišení subjektu a objektu bylo zrušeno, text i čtenář (včetně autora) se rozpouštějí v neosobních diskurzivních systémech (Foucault to radikálně vyjadřuje jako „zánik člověka“), které realitu nereflektují, nýbrž ji vytvářejí a nesou za ni odpovědnost (komu však může být neosobní systém odpovědný?). Compagnon vidí proces

sebedestrukce teorie v rozkladu uzavřenosti a autonomie textu způsobený obratem k četbě poté, co zájem o text umožnil popřít autonomii a svrchovanost autora. Recepční teorie posléze dospěla i k likvidaci individuálního čtenáře, který byl pohlcen řádem diskurzů v interpretačních komunitách. Autor, dílo i čtenář, základní složky literární komunikace, se rozplynuly pod neúprosným tlakem procesu teoretické (sebe)reflexe.

Nabízí se otázka, jaké byly motivace uvedených změn v literárněvědném myšlení. Někteří autoři spatřovali zdroj těchto změn v přejímání teoretických postupů a modelů z oborů, jejichž předmět není primárně umělecký — z filozofie, sociologie, etnologie, lingvistiky. V diskusích, které tyto podněty iniciovaly, se rozpadla představa syntézy a nastoupila jistá „únava z teorie“. Odideologizování teorie související s historickým vývojem v závěru minulého století přispělo také k přijetí myšlenky metodologického pluralismu, přípustnosti variací, kombinací a flexibilních adaptací různých teoretických přístupů; snaha vyhnout se dogmatismu zavedla literárněteoretické myšlení na pokraj bezbřehého eklekticismu.

Jiní vidí v současném stavu důsledek krize koncepcí literární výchovy, které vlastně představují praktickou stránku literární teorie. Literární výchova se pod vlivem uvolnění teoretických hledisek nedokázala vyvarovat diferenciaci ve výchově čtenářů dělicích je na čtenáře konzumní a náročné, laické a profesionální, naivní a kritické, řadové a elitní. To vedlo nejen ke zvýraznění kulturní stratifikace společnosti (postmoderna se ji ovšem snažila překonat propojením populární a náročné tvorby), nýbrž i k jisté polarizaci expertních zájmů v literární vědě samé: na jedné straně existují teoretické přístupy orientované na porozumění kulturním hodnotám a na jejich interpretaci, na druhé straně jsou teorie kladoucí důraz na vědní poznatky nezávislé na hodnotách. Obojí však ústí v aporie vzdálené praxi, a tak Foucaultův *nekonečný šum diskurzů* dnes splývá ve vnitřně rozporném, nesystémovém *obecném mínění*, jež koneckonců — přes všechnu iluzornost a předsudečnost — představuje matečnou půdu vědění.

ALEŠ HAMAN

Průvodce *Průvodcem*

Ediční poznámka

Poznámka k titulu ediční poznámky: přejímáme ho z původního vydání, pro které jej navrhl tehdejší editor Vladimír Macura. Jemu také přepracovaný a rozšířený svazek připisujeme.

Co je *Průvodce*?

Publikace je slovníkem vědeckých konceptů, které v průběhu 20. století podstatným způsobem zasáhly do diskusí o povaze literatury, její funkci a interakci s ostatními oblastmi kultury. Vybrána jsou jak díla „klasická“, vždy znovu revidovaná, díla kodifikující principy literárněvědných škol, jež svého času ovlivňovaly vědeckou rozpravu v národním i nadnárodním kontextu, provokativní úvahy i zakladatelské počiny nejnovějších směrů výzkumu. Poměr zastoupení národních badatelských kultur či výchozích oborů a jejich subdisciplín nemá na zařazení textů vliv; vedle literárněvědných se zde ocitají příspěvky lingvistické, filozofické, pojednání z oblasti teorie médií či psychologie. Jsou mezi nimi teoretické monografie, práce zamýšlené jako úvody do problematiky, soubory esejů i disertace, které své mladé autory druhdy začlenily mezi přední badatele. Mezi světovými autory najdeme i badatele českého původu či svázané s českým prostředím. Původní české práce jsme však do svazku nezařadili, protože znalost domácí tradice považujeme za nezbytné východisko seznamování s vědou světovou. Neučinili jsme tak ani v případě prací slovenských, a to v naději na existenci česko-slovenské vzájemnosti, kdy jedna kultura, resp. jeden jazyk mohou nadále fungovat jako zprostředkující médium pro kulturu druhou.

Výběr hesel (v aktuálním vydání celkem 103) vzešel z obsáhlých diskusí spolupracovníků projektu a je výsledkem řady kompromisů — klíčovým parametrem rozhodování ovšem vždy byla metodologická závažnost a podnětnost práce. Snad není třeba dodávat, že nesdílíme někdejší iluzi encyklopedistů o úplném souboru vědění a jsme si vědomi toho, že seznam „čekatelů“ na zařazení do takového celku zůstává otevřený.

Historie a současnost *Průvodce*

Původní vydání s titulem *Průvodce po světové literární teorii* vyšlo v roce 1988 v dnes již zaniklém nakladatelství Panorama. Jako vedoucí autorského kolektivu byl uveden tehdejší

vedoucí oddělení teorie literatury v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV Milan Zeman, jako redaktor pak Vladimír Macura, který ovšem byl nejen editorem, ale také iniciátorem celého projektu. Tato ve své době inovativní práce měla tehdy specifickou úlohu vyplývající z relativní uzavřenosti kulturního prostoru, v němž vznikla a v němž byl přístup k vědění mocensky omezován. To mělo samozřejmě vliv jak na její obsah, tak na její funkci. Některá zamýšlená hesla „západních“ autorů nemohla být zařazena, nechybělo naopak několik hesel dodaných z důvodu politické korektnosti (které se tehdy tak ještě neříkalo), tj. zastoupení bádání z tehdejšího „východního bloku“ — ta jsme ve prospěch podnětějších titulů vyřadili (Chrapčenko, Markov, Naumann, Pavlov apod.). Za daných okolností tak heslo mohlo znamenat nejen první (jak zamýšleno), ale někdy také jediný kontakt s obtížně dostupným titulem „západní“ vědy. Položka Vydání pak nabízela nejen možnost zorientovat se ve srozumitelné jazykové verzi, ale také odkaz na knihu, kterou bylo vůbec možno fyzicky sehnat (například v polském překladu díky tomu, že toto prostředí bylo přece jen o něco otevřenější než naše domácí). *Průvodce* měl v tomto smyslu také trochu „smůlu s načasováním“, neboť vyšel krátce před změnami nastartovanými rokem 1989.

Oproti původnímu vydání došlo ke změnám, a to zaprvé v obsahu svazku: vedle aktualizací sedmdesáti hesel původních jsme doplnili dalších třiatřicet (takže tu najdeme jména jako např. Bourdieu, Culler, Deleuze, Fish, Foucault, Irigarayová, Lacan, McLuhan, Said, Showalterová, Williams ad.). Snažili jsme se nejen „napravit staré dluhy“, ale hlavně alespoň výběrově představit metodologické proměny myšlení o literatuře v poslední třetině 20. století. Svazek mapující dosavadní vývoj literární teorie tím nabývá i dimenze historické. Také proto jsme k původnímu titulu připojili doušku „20. století“ a v heslech s tímto spojením nepracujeme: devadesátá léta automaticky znamenají poslední desetiletí 20. století. Druhá změna, kterou blíže vysvětlíme v komentáři k jednotlivým částem slovníkového hesla, se týká odlišného zacházení s některými druhy dat a plyne z proměny funkce knihy.

Jak je svazek uspořádán

Průvodce má prostřednictvím hesel poskytovat hlavně počáteční seznámení s určitým badatelským konceptem a jeho pojmoslovím — a umožnit tak uživateli, aby si utvořil představu o autorově způsobu myšlení, popř. o principech školy či směru, které tento autor zastupuje. Heslo jistě nemůže plně suplovat četbu díla, rozhodně však čtenáři usnadní rozhodování, zda se jím má dále zabývat podrobně, nebo se např. seznámit s jinou prací metodologicky spřízněnou. Usilovali jsme o to, aby text hesla byl co nejpřístupnější. Čtenář by však měl mít na paměti, že v první části výkladu bylo zároveň třeba respektovat autorův způsob myšlení a do jisté míry i vyjadřování a že heslo je textem nanejvýš kondenzovaným, jaký vyžaduje pozorné a třeba i opakované čtení.

Jednotkou obsahu je pojednávání (povětšinou monografická) práce, hlavní jednotkou organizační, usnadňující orientaci ve svazku, je jméno autora této práce.

Vazby mezi jednotlivými koncepty, autory a školami jsou (vedle explicitních zmínek ve výkladu) vyznačeny vzájemným **proodkazováním hesel**. Základní orientaci vývoji nabízí **chronologická tabulka** prvních vydání pojednávaných prací.

Širší souvislosti pomáhá identifikovat a pochopit **úvodní studie** literárního teoretika a historika Aleše Hamana. Autor v ní vychází z aktuální situace literárněteoretického myšlení

ve vědeckém světě a od její charakteristiky se obrací ke kořenům této situace, k ustavení moderního myšlení o povaze literatury, zásadně spojeného s proměnou pojetí textu a jazyka, ale i proměnou umění samého. V diachronním průřezu nejprve konfrontuje hlavní metodologické trendy literární vědy ve 20. století. Další výklad pak člení podle klíčových problémů literární teorie, jako jsou určení podstaty literatury (resp. parametrů „literárnosti“), způsob existence literárního díla, otázka fikcionality, vztahy a funkce jednotlivých složek literární komunikace či problematika žánrů a stylů, aby se pak v závěru obloukem vrátil k výchozí otázce situovanosti teoretických úvah o literatuře a načrtl jejich perspektivy.

Práci doplňuje **jmenný a věcný rejstřík**. Věcný rejstřík je zpracován jako „heslář klíčových slov“, tj. těch, která jsou zásadní, ba nezbytná pro pochopení teoretického myšlení o literatuře vůbec, zvláště pro daný autorský koncept, nebo osvětlují jeho souvislost s jinými metodami. Nezaznamenáváme proto ani všechny položky subtilních typologizací a klasifikací v jednotlivých výkladech, ani výjimečné výskyty literárněteoretických a literárněhistorických, resp. kulturněvědných termínů. Jmenný rejstřík pokrývá pouze vlastní text hesel a medailony, nikoli poznámkový a bibliografický aparát.

Struktura hesla

Heslo se skládá ze tří částí:

První z nich je metodologicky zacíleným, důkladným **konspektem** představované práce; tato část sleduje původní strukturu výkladu, člení se podle kapitol či oddílů pojednávaného díla, parafrázuje, podle potřeby zahrnuje i citace a originální znění termínů (jež vyznačujeme v kulatých závorkách kurzivou). Pro lepší orientaci provázíme kapitoly, popřípadě podstatně pasáže průběžným stránkováním odkazujícím k prameni (ten je vyznačen v položce Vydání jako „z tohoto vyd. citováno“). Pokud nevyužíváme existující český překlad, je tento případ zdůvodněn (Foucault).

V druhé, **výkladové** části hesla usilujeme o postžení originality pojednávané práce, ocenění jejího metodologického přínosu konkrétnímu oboru či humanitním vědám vůbec a doložení její aktuálnosti; pozornost věnujeme jejímu začlenění do rámce autorova vědeckého vývoje, případným pokračovatelům (zvl. v českém prostředí) i oponentům. Tato pasáž má charakter kontextualizační a hodnotící, akcenty zde kladené se liší podle specifické povahy díla a jeho recepčních osudů.

Třetí složkou hesla jsou **údaje bibliografické**:

V položce **Vydání** nejde o úplný bibliografický soupis, nýbrž jednak o údaje o dostupnosti textu v různých jazykových mutacích, jednak o ilustraci fungování textu v národní badatelské kultuře i náčrt jeho pronikání do kontextu nadnárodního: některé práce se zásadně prosadily v krátkém časovém rozpětí, jiné — přestože ve vývoji byly metodologicky překonány — patří, jak o tom svědčí opakovaná vydání, k oborovým „evergreenům“, popř. k dobovým „bestsellerům“. To platí například pro Brooksovu *Dobře tepanou urnu* (1947), která si v americkém univerzitním prostředí na dlouhou dobu uchovala postavení základní interpretační příručky, nebo pro Lämmertovy *Formy výstavby vyprávění* (1955), jež sice náleží k prehistorii naratologie, ale v německé germanistice nadále fungují jako respektovaná poetika narativních děl. *Teorii literatury* (1949) autorské dvojice Wellek – Warren zase v její úloze populární příručky vystřídal až po desetiletích Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* (1997), jak se čtenář může přesvědčit právě v soupisu vydání.

Překlady do exotických jazyků zachycujeme pouze odkazem na příslušný jazyk a místo vydání (např. „korejské vyd., Soul 1988“).

Položka **Literatura** nabízí (ve výběru provedeném autorem hesla) sekundární texty, které se cele věnují pojednávané práci nebo se k ní podstatným způsobem vztahují. Parametrů výběru je přitom několik: zařazeny jsou dobové recenze i komplexní monografie, kanonizující texty vykladačské i revize příslušného konceptu vzniklé s odstupem řady desetiletí, ale také polemiky a texty odhalující jak povahu, tak i podmínky dobové a kulturně určené recepce — tj. nejen metodologické a hodnotící postoje vykladačů, ale i jejich záměry ideologické. Jednotlivé tituly jsou řazeny chronologicky, neboť i zde se rýsuje náznak vývoje: rané nebo naopak globálně (dílo M. M. Bachtina) či lokálně (Wellkova a Warrenova *Teorie literatury* u nás) opožděné recepce díla apod. V případě, že je titul recenze totožný s titulem recenzovaného díla, odkazujeme k ní zkráceně. — Zatímco naši předchůdci se v původním vydání leckdy potýkali s informačním embargem, v současnosti se potýkáme spíše s cirkulací množství neověřených a obtížně ověřitelných dat i s rychlým vznikáním a zanikáním datových zdrojů. Logicky i proto, že náš nosič je konzervativní, je relativně konzervativní také náš přístup ke zdrojům: preferujeme tradiční prameny knižní a časopisecké, internetové odkazy uvádíme pouze v sekundární literatuře tam, kde neexistuje tištěná podoba pramenů (v položce Vydání proto také nezachycujeme elektronická vydání knih). Informace na tomto poli zastarávají mnohem rychleji než na tradičních nosičích; navíc uživatel vybavený vstupními údaji a — doufejme — navnaděný k dalšímu čtení k těmto zdrojům brzy dospěje sám.

Heslo uzavírá **autorský medailon** přinášející informace o disciplínách, jež badatel vystudoval a jimž se věnoval, o hlavních oblastech jeho působení a poskytující obecnou charakteristiku jeho přínosu. Výběr stěžejních děl je zčásti tematicky rozčleněn v rámci výkladu, zčásti uveden v závěrečném výčtu. Považoval-li to autor hesla za vhodné, připojil také informace o záležitostech mimo badatelovu akademickou kariéru, pokud do ní podstatně zasáhly (exil, badatelské či umělecké kontakty, politické angažmá apod.). Pokud se takové jevy vztahují přímo k pojednávanému dílu a jeho následné interpretaci, zmínka o nich se může i objevit i v závěrečné, kontextualizující pasáži hesla (např. vliv odhalení de Manova antisemitismu na další recepci jeho díla).

Medailon doplňuje soupis významných **českých překladů** dalších autorových knižních prací i důležitých statí; nezařazujeme sem žánry jako rozhovor, vydání korespondence apod. Slovenské překlady uvádíme jako doplněk pouze v těch případech, kdy není k dispozici překlad český.

Redakční poznámka

Pro zprostředkování ruských termínů, jmen i knižních titulů (podle *Pravidel českého pravopisu*, Praha 1998) jsme zvolili běžný přepis určený uživateli, který není s ruštinou obeznámen — předpokládáme, že takových uživatelů bude většina, zatímco rusisté si příslušné odkazy snadno najdou v originálních pramenech. V případě přepisu novořeckých termínů jde o přepis fonetický v souladu s dnešní výslovností nové řečtiny; přepis se řídí pravidly zavedenými ve *Slovníku řeckých spisovatelů*, Bořivoj Borecký – Růžena Dostálová a kol., Praha 2006 (2. vydání), str. 582. V psaní antických jmen a pojmů se — jako ostatně obecně — držíme progresivní pravopisné tendence; výjimku tvoří dva termíny,

u nichž se v diskusích v rámci teorie fikcionalita a vyprávění ustálil kompromisní způsob psaní: mimésis a diegésis. Cizí ženská příjmení přechylujeme, abychom je ve výkladu mohli skloňovat.

Závěrem: několik slov ke genezi obnoveného *Průvodce*

Jak už bylo řečeno, výběr textů byl v obou vydáních předmětem široké diskuse. Na koncepční přípravě aktualizovaného svazku se vedle editorky podíleli také Jiří Holý, Zdeněk Hrbata, Martin Procházka a v zásadní míře Jiří Trávniček, který navíc dále — stejně jako vždy precizní Zdeněk Hrbata — ochotně a vytrvale radil v úvahách nad zpracováním jednotlivých hesel. Aleš Haman pak — se zřejmou „rozkoší z textu“ — poskytl svazku nabízejícímu „virtuální mapu konceptů“ další alternativu v jejich vývojovém uskupení kolem hlavních literárněteoretických problémů. Velkou zásluhu nejen na věcné redakci, ale i na chodu celého projektu má blízká kolegyně Stanislava Fedrová. Podněty a připomínkami přispěla celá řada kolegů, a to jak ti autoři, kteří se ujali revize svých původních hesel, tak i někteří z těch, kdo se už mezitím posunuli do zcela odlišných oblastí výzkumu a k heslům se už vracet nechtěli, jakož i ti, kteří je v této roli pečlivě zastoupili. Nejnáročnější, ale zároveň nejinspirativnější byly debaty s autory nových hesel, z nichž někteří patří ke špičkám oboru, zatímco jiní v tomto projektu encyklopedistické dovednosti teprve získávali. Kavárenské diskuse nad sluncem přsvíceným monitorem patří k editorčiným nejhezčím vzpomínkám na tuto práci. A radost jí přináší i vědomí, kolik šikovných lidí z různých oborů a pracovišť bylo ochotno vložit do tohoto svazku svoje vědění a zkušenosti.

Snad je tedy na místě vyjádřit naději, že dobrý pocit budou mít i uživatelé. A že se jim tato kniha stane v jejich studiu, badatelské nebo pedagogické činnosti oblíbeným průvodcem.

ALICE JEDLIČKOVÁ

Šifry autorů hesel

ah	Aleš Haman	mp	Miroslav Procházka †
aj	Alice Jedličková	mř	Milan Řepa
am	Alena Macurová	mš	Petr Mareš
ap	Alena Příbáňová	os	Ondřej Sládek
au	Aleš Urválek	pd	Petr Dytrt
bf	Bohumil Fořt	pj	Pavel Janoušek
dh	Daniela Hodrová	pm	Peter Michalovič
fv	František Vrhel	pr	Martin Procházka
ir	Irena Reifová	pš	Pavel Šidák
iv	Irena Vaňková	ri	Robert Ibrahim
jf	Josef Fulka	rk	Roman Krasnický
jhr	Jiří Hrabal	sf	Stanislava Fedrová
jho	Jiří Holý	sz	Štěpán Zbytovský
jk	Jiří Koten	tb	Jiřina Táborská †
jm	Jakub Mihálik	tjk	Tereza Jiroutová Kynčlová
jsch	Jan Schneider	tl	Jan Tlustý
jt	Jiří Trávníček	vkn	Václav Königsmark †
jv	Jindřich Veselý †	vp	Vladimír Papoušek
lj	Lenka Jungmannová	vs	Vladimír Svatoň
mat	Jan Matonoha	vt	Vladimír Trpka
mc	Vladimír Macura †	zh	Zdeněk Hrbata
mh	Martin Hilský	zk	Zdenka Kovářová
mm	Marie Mravcová		

Theodor Wiesengrund Adorno

Estetická teorie

(Ästhetische Theorie, 1970)

Nedokončený, posmrtně vydaný pokus německého marxisty o estetickou teorii, která zevrubně analyzuje moderní estetické jevy a zároveň tematizuje vlastní omezení. Obsáhlý svazek má charakter nečleněného, pouze problémy a cyklickými myšlenkovými návraty rytmovaného toku úvah.

Úvodem (9–11) autor popisuje soudobou situaci v umění, které trpí přemírou rozumu: v umění už nic není samozřejmé, nelze jednat spontánně, neplatí tradiční kategorie; umění neví, zda má vůbec sloužit, a pokud ano, čemu. Za těchto podmínek by se dle Adorna nemělo upnout k falešné útěše, že je jen zdáním (jako autonomní umění), ani se přizpůsobit empirickému světu tím, že jej věrně (afirmativně) zobrazí, ale musí se „obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem, a stát se tak nejistým až do morku kostí“ (10). Pravdivostní obsah uměleckého díla vyrůstá z napětí mezi uměním a společností, díla jsou autonomními výtvoři a současně společenskými jevy. Na rozdíl od společenské reality, která nutí společenské subjekty k falešné, násilně vynucené identitě, je identita uměleckého díla vědomě neidentická právě tím, že dílo je obojím současně, ale v obou případech podmíněně. Staví se proti společenské realitě, ale přitom je na ni odkázáno už jen tím, že negací společnosti z ní nepřímo odvozuje svůj obsah (14–16).

Nechce-li být umění lhostejné, sterilní, reakční (výhradně autonomní) ani angažovaně oddané určité ideologii (výhradně heteronomní), nesmí podle Adorna redukovat na zacházení s určitou látkou (tj. na obsah) to, co je v něm jiné a pro umění konstitutivní. Adorno se kriticky vymezuje vůči různým projevům redukce umění na obsah, intenci či obecněji na jakýkoli jedinečný, ničím nepodmíněný princip, tj. vůči Hegelovi, Freudovi (resp. psychoanalytické teorii umění) a Kantovi. Hegel podle Adorna svou obsahovou estetikou, „jež myslí formu jako obsah [...]“, přispěl jako první k šosácké přeměně umění v ideologii moci“ (17). Psychoanalytická teorie umění zase podle Adornova mínění příliš setrvává u autorského subjektu a v důsledku zdůrazňování jeho nevědomých projekcí pak zapomíná na působnost uměleckých forem. Jakkoli odhaluje skryté, redukuje umělecká díla na dokumenty

něčeho, a tím jí „uniká jejich vlastní objektivita, soudržnost, formová rovina, kritické impulzy, jejich vztah k nonpsychické realitě, zkrátka jejich idea pravdy“ (19). Freud se mylí v tom, že všechny příznaky svědčící o autorově nepřizpůsobení realitě klasifikuje jako únik před ní. Protikladem k Freudově umělecké teorii splněných přání je Kantova estetická teorie nezajímavé libosti, na níž Adorno oceňuje, že vyvázáním estetického postoje z bezprostřední libosti Kant „vytrhl [...] umění z žádostivého šosáctví, které je vždy znovu ohmatává a ochutnává“ (21). Vyčlenění estetické sféry z empirie umění konstituuje — na druhou stranu však Kant tuto historickou konstituci bez náhrady oddělil od subjektu i od časové proměnlivosti, „vedl ji do transcendentálního klidu a [...] ztotožnil ji s podstatou uměleckosti“ (21). Freud ani Kant podle Adorna nevzali dostatečně v potaz, že umění v sobě vždy v negované podobě obsahuje to, od čeho se distancuje.

V následující pasáži (28–66) autor nastiňuje možnosti moderního umění, zvláště umění historicky určeného „po Osvětlení“. Moderní umění si je vědomo společenských rozporů, ovšem důvěryhodně o nich může promlouvat toliko imanentním napětím své formy. Na příkladu Baudelaira Adorno ukazuje, že umělec může protestovat jen v objektivizované zkušenosti uměleckých archetypů, přičemž výlučným „médiem této zkušenosti [je] básnická forma“ (36). Poválečná situace umění je ještě vypjatější: chce-li umění jednat racionálně, mělo by si všimnout toho, co je potlačováno, tedy přijmout zlo, místo aby je odmítalo. Jestliže se umění identifikuje se zlem, předjímá mnohem účinněji a pravdivěji stav, kdy zlo ztratí moc, než kdyby je pouze dokumentovalo (odráželo) či si je nepřipouštělo. Pro celé moderní umění platí: jestliže je umění nápodobou toho, co se nám odcizilo, pak nemůže nic zastírat mlčením, uchýlovat se k nevinosti. V návaznosti na tyto úvahy Adorno rozebírá umělecké novátorství a utopii v umění. Cokoli nového podle něj vždy již existuje; tento stav přirovnává k dětskému pokusu zahrát dosud neznámý akord. I když se umění staví proti empirii, nemůže jí uniknout; jakkoli transcenduje k nejsoucnosti, je vždy odkázáno na již jsoucí. A tak i to, „co se cítí jako utopie, zůstává negativní vůči tomu, co trvá, ale je mu podřízeno“ (49). Utopie v umění je dialektická: čím ostřeji umění neguje společnost, tím blíže je pravdě, tím méně však může dojít naplnění; čím více toužíme prostřednictvím umění po tom, co není, tím méně v to můžeme doufat. Aby „umění utopii nezrazovalo ve zdání a útěše, nesmí být utopii. Kdyby utopie naplnila umění, znamenalo by to jeho časový konec“ (50). Umění se v Adornově pojetí vyvíjí protichůdně vůči společenskému vývoji, tudíž anticipuje neexistující společenský celek a neexistující subjekt ve stavu smíření, svobody. S tímto předjímaným stavem je pravdivostní

obsah umění solidární. Avšak samo umění, má-li být pravdivé, musí být rozpolcené a v protikladech do té míry nesmířené, že v něm zůstávají nevyřešené antagonismy společnosti.

Poté (66–106) se Adorno věnuje estetickým kategoriím, jež v moderně ztratily někdejší samozřejmost: zajímá jej zvl. proměna kategorií krásy (přírodní i umělecké), ošklivosti a mimésis. Krása byla až do 19. století považována ve vztahu k ošklivosti za primární kategorii, podle Adorna je to však spíše naopak: „Krása není platonicky čistým začátkem, nýbrž vznikala ve zřeknutí se toho, co bylo kdysi předmětem strachu, co teprve retrospektivně, ze svého telos, se tímto odřeknutím stává ošklivostí, jaksi vzniká“ (69). Adorno zastává názor, že umění musí to, co se pokládá za ošklivost, „učinit svou věcí“, ale ne proto, aby je integrací zmírnilo, smířilo samo se sebou, nýbrž proto, aby „v ošklivosti odhalilo svět, jež tvoří a reprodukuje podle svého obrazu“ (70). Rozhořčení, jež ošklivost moderního umění vyvolává, bychom měli cítit spíše u takového umění, jaké se šosácky poskvřňuje pravdou, krásnem a dobrem. Ona ošklivost ve skutečnosti není prvoplánovým efektem, ale zkušebním kamenem síly, jež se v uměleckém díle zduchovňuje. Přírodní krásno, ač mnohem starší než krásno umělecké, bylo vinou Kanta, Schillera a Hegela potlačeno, „zmizelo v důsledku rozšiřující se vlády pojmu svobody a lidské důstojnosti [...], podle nějž se nemá ve světě cenit nic než to, zač vděčí autonomní subjekt sobě samému“ (87). Je tudíž třeba provést revizi přírodního krásna, jež se však neobejde bez radikální proměny vztahu mezi subjektem a přírodou. V abstraktní velikosti přírody, k níž se upínal Kant, se podle Adorna zračí pouze takové buržoazní kategorie, jako jsou „iluze velikosti“, „smysl pro rekordy“ či „kult hrdinů“ (97). Přírodní krásno nám bude dostupné jen tehdy, pokud přestaneme ztotožňovat rozum a skutečnost, poměřovat veškeré jsoucno subjektivitou jako absolutnem a přikloníme se k tomu, co člověk nevytvořil, co promlouvá, aniž by to bylo z lidského hlediska pojmově uchopitelné. Za těchto podmínek pak může i krásno umělecké imitovat nepostižitelnost a nevyсловitelnost přírody. Z tohoto Adornova pohledu se radikálně mění také idea mimésis: umění nemá za úkol napodobovat přírodu ani jednotlivé ideje, ale výhradně celek přírodního krásna jako to nevyomezitelné, aporické, co nás přivádí k mezím subjektivity. Umění se tak neobejde bez filozofie, jako se filozofie neobejde bez umění: filozofie umění interpretuje, aby bylo řečeno, co umění neumí a nemůže říct, přičemž sama to může říct zase jen prostřednictvím umění (100).

V dalším kole kritického čtení Kanta a Hegela (118–136) si Adorno všímá rozporu mezi bezpojmovostí (čistou názorností) vkusu a pojmově závazným vkusovým soudem. Tento rozpor je „inherentní samému umění jako rozpor jeho duchovní a mimetické

podstaty“ (132). Pravda v umění tudíž nesouvisí s čistou názorostí ani pouze s duchem, který je v umění zpřítomňován pouze smyslově, nýbrž je výsledkem jejich nedovršeného dialektického procesu. Protože mezi racionalitou a smyslovostí, stejně jako mezi pojmem a názorem, nevládne dichotomie, není možné, aby to, co se v díle esteticky vyjevuje, splývalo s názorností a to, co je obsahem, bylo totožné s pojmem.

V pasážích věnovaných zdáním (136–158) Adorno vychází z podvojného charakteru uměleckého díla: dílo je odsouzeno k tomu, být zdáním, a přitom je zdání jeho záchranou před lží. Nepředstavuje totiž celek reality, ale pouze její svěbytné umělecké zdání. Současně se od reality odděluje, ba neguje ji, aniž přestává být jejím zdáním. V návaznosti na to se Adorno opakovaně distancuje od umění, jež chce být víc než jen zdáním, a snaží se tak „setřást charakter zdání jako zvířata přerostlé parohy“ (139).

V úvahách o formě a obsahu (181–212) Adorno na jedné straně odmítá díla, která tematizují pouze to, co je na nich samých umělecky uděláno, a neméně kritizuje takový formalismus, jenž chápe formu jako organizaci oddělitelnou od toho, co je „napsáno, zkomponováno, namalováno“ (188). Opačně se dle jeho soudu prohřešují umělecké směry politicky angažované (avantgarda, dadaismus, konkrétní poezie), jejichž snaha přestat být zdáním a stát se politickým aktem zpravidla vede k nastolení zjednodušujícího falešného vědomí. V Adornově instrumentáři pojmy obsah a forma sice přežívají, ovšem nikoli jako neměnná diference, ale jako vzájemně podmíněná dialektická jednota: „co je zformováno, obsah, to nejsou formě vnější předměty, nýbrž mimetické impulzy, které to táhne ke světu obrazů, jímž je forma“ (188).

Adorno se opakovaně vrací k mlčenlivosti uměleckých děl, k jejich nepochopitelnosti, záhadnosti, zahalenosti. Celý jeho text vyrůstá z přesvědčení, že smyslem uměleckých děl není recipienta pobavit a potěšit, ale otřást jím, aby si uvědomil svou omezenost a konečnost. V pasážích pojednávajících o možnosti porozumět uměleckým dílům autor soudí, že díla neposkytují nepodmíněné či samozřejmé poznání: cokoli říkají, zároveň skrývají; čím více jim rozumíme, tím méně přicházíme na kloub jejich konstitutivní záhadnosti. Zabývá se také rozdílem mezi uměleckým a diskurzivním poznáním (158–199) a zdůrazňuje, že umění se přibližuje zvláštním neuchopitelným způsobem: „to, co díla skrývají, se vyjevuje, a tímto vyjevením se skrývá“ (168), kdežto diskurzivní poznání je nezahalené, tudíž se pravdě vzdaluje.

V návaznosti na tyto úvahy se Adorno souhrnně vyjadřuje k možnostem soudobého umění (293–338). Vyzvedává tvorbu Samuela Becketta, jehož absurdní díla podle něj vůbec nejsou prosta smyslu, ba naopak — tím, že jej podrobují přelíčení, rozvíjejí jeho

historii, se chovají smysluplně. Vysoce ceněna je zde rovněž poezie Paula Celana, která dle Adornova soudu jako jedna z mála dokázala básnicky obstát před nepostižitelným utrpením holocaustu, když se pokusila „vyslovit krajní hrůzu mlčením“ (422).

Oddíly Paralipomena (344–434) a První nástin (435–471) se vracejí ke stěžejním tématům Adornových úvah; ta by se dala vystihnout tvrzením, že to, co je v dnešní době pravdivé, nemůže být nevinné, bezprostřední. Adorno zde zavrhuje jakýkoli jednostranný, jednotný, nepodmíněný, nezprostředkovaný a na jediný princip převoditelný výklad světa a klade důraz na vzájemnou podmíněnost pravdy a nepravdy, výrazu a smyslu, krásy a ošklivosti, pravdy a zdání, části a celku, imanence a společenské existence uměleckého díla. Požaduje, aby umělecká díla byla chápána jako složitý celek pravdy, „jež se nevyhnutelně týká jejího vztahu k nepravdě, k její vlastní i k nepravdě mimo ni“ (345). Poukazuje na to, že krásno je obohacováno do té míry, nakolik je s to vstřebat ošklivost (359–360). Trvá na tom, že smysl neexistuje bez mimetického výrazového momentu, stejně jako výraz není možný bez smyslu, bez prostředku zduchovnění (365); pravda pak „neexistuje bez onoho zdání, které by chtělo kvůli pravdě odstranit“ (369). A konečně znovu varuje jak před společenskou služebností umění, tak před jeho snahou o čistou sebedostačivost (imanenci), která je ohrožuje sterilitou (407).

Téměř pětisetstránková práce rezignuje na obvyklé členění na kapitoly či oddíly. Tvoří ji souvislý text, členěný pouze mezerami. Editoři přidružili k textu oddíl Paralipomena, tvořený fragmenty, jež nebyli s to do textu ústrojně zabudovat, a tzv. První nástin, Adornem zkorigovaný, nicméně do původního textu nezařazený. Žánrově se kniha blíží eseji, žánru, který má podle autora samého systémově kritickou povahu v tom, že klade důraz na částečné oproti celostnímu a odmítá redukovat skutečnost na jediný princip.¹ *Estetická teorie* záměrně rezignuje na linearitu, sukcesivnost výkladu, kauzalitu a myšlenkovou hierarchii; celek je sestaven ze vzájemně rovnocenných částí, předmět pojednáván paratakticky. Autor krouživě načrtává konstelace, v nichž se snaží přiblížit meritum věci; s oblibou formuluje paradoxní tvrzení, jeho myšlenky často ústí do aporií. Současně však usiluje o řešení problému, ačkoli ví, že je v daných podmínkách principiálně neřešitelný. Svým charakterem tak Adornův text klade odpor snaze o jeho koherentní reprodukci.

Estetická teorie sdružuje dosud roztroušené materiálové studie o umění (hudbě a literatuře) do teoretického celku, aniž upřednostňuje tu či onu složku: umění je teoretizováno ve stejné míře, jako je estetizována teorie. Na jedné straně může umění vznášet

1 Srov. Der Essay als Form, in: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 11. *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1990, s. 9–33.

pravdivostní nárok, jenž je vědeckému diskurzu upřen, na druhé straně může teorie tento pravdivostní nárok prověřovat jen tehdy, bude-li dostatečně senzibilní vůči tomu, co nedokáže uchopit, protože se to nachází za hranicemi jejího diskurzu. Estetika tak disponuje mocí bezmoci: ač nedokáže zrušit lživý nátlak k identitě, otevírá možnosti neidentického myšlení. Ústřední myšlenku dialektiky zdání (pravda se neobejde bez zdání, umění je jen zdáním, ale toto zdání je — pakliže si uchová oprávnění tím, že nebude trvat na své neporušené celistvosti, ba smíří se s vlastním rozpadem — současně místem pravdy, hodným záchranu) Adorno rozpracoval již ve své habilitaci *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933). Ve 30. a 40. letech ji přenášel na estetické jevy společensky přizpůsobené masové kultury, jejichž zdání pokládal za pouze zdánlivé, tedy ideologické. *Estetická teorie* navazuje na Adornovu a Horkheimerovu *Dialektiku osvícenství* (1944, č. 2009), mj. zjištěním, že člověk platí za rozšiřování své moci tím, že se mu stále více odcizuje to, nad čím má moc.

Ze srovnání s Adornovými filozofickými díly je patrné, že *Estetická teorie* znovu otevírá problematiku neidentity, které se Adorno nejvíce věnoval v knize *Negative Dialektik* (1966). Přírodní krásno, o jehož revizi v *Estetické teorii* usiluje, představuje jakožto princip estetickou variantu negativní filozofie neidentity namířenou proti Hegelově pozitivní dialektice. Neurčitelnost a negativitu, které určují naši zkušenost s moderním uměním, Adorno záměrně stylizuje jako doklad toho, že umění nás může navést na stopu toho, co je v zajetí „univerzální identity na věcech neidentické“ (101).

Ačkoli Adorno hovoří o neuchopitelnosti či nedosažitelnosti, nikdy nechápe umění jako něco magického, zásvětního nebo jinak mimoracionálního. Umění nutně žije uvnitř světa racionality, je racionalitou, která „racionalitu kritizuje, aniž se jí vymyká“ (77). Adornova estetika si tedy záměrně klade nepřekročitelné omezení dané dialektikou racionality a mimésis, na níž je umění postaveno.

Svým pojetím uměleckého díla (jako oduševnělé entity obdařené vnitřní silou a čerpající energii z vlastní heterogenity a rozpornosti) má Adorno blízko ke všem procesuálně zaměřeným směrům, jež dílo pojmají jako výslednici napětí mezi pojmovými opozicemi; tedy nejen k nejrůznějším variantám marxismu, ale v některých rysech i ke strukturalismu.² Zejména aporickým vztahem uměleckých děl ke společnosti (vzpírají se jí, ale současně určují náš vztah k ní) oslovil Adorno řadu poválečných německých levicových intelektuálů (Joachima Kaisera, Reinharda Baumgarta, Petera Steina ad.), kteří demaskovali falešné vědomí, aniž podléhali pseudoaktivismu.

² Milan Jankovič nachází podobnost mezi Adornem a Mukařovským: Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka), *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 675–682.

Z kritických reakcí na *Estetickou teorii* stojí za zmínku anti-elitářské výtky Fredrica Jamesona a Petera Bürgera, kteří byli vůči masové kultuře méně pohrdliví než Adorno. Adorno se podle nich nedokáže na umění dívat jinak než prizmatem odcizení, masovou kulturu apriorně ztotožňuje se sociálním bezprávím, a přitom lpí na ideji pravdivosti umění, takže mu nezbyvá než se normativně rozhodnout pouze pro určité umělecké formy, konvenující jeho vlastní teorii. Dlouhodobou polemiku s Adornem vedl → Hans Robert Jauß. Jejím jádrem byla údajná Adornova fixace uměleckého díla na negativitu, která je podle Jauße neoprávněná a nutně vede k tomu, že Adorno upírá umění komunikativní funkci. Z pozic recepční estetiky odmítá Jauß pokládat negativitu, resp. pozitivitu za pevné a neměnné veličiny; argumentuje tím, že podléhají proměně recepčních horizontů, a mohou se tudíž zvrátit i ve svůj opak. I původně negativní díla proto mohou být institucionálně neutralizována a stát se díly klasickými.³

Počínaje 80. léty bývá Adorno — ne zcela právem — spojován s postmodernou a dekonstrukcí. Spojnice jsou přitom shledávány v odmítání jednoty uzavřeného díla i individuálního já; tato jednotka je možná jen za cenu potlačování všeho, co je pro postmodernu zásadní, tj. všeho disparátního, neintegrovatelného, zatajovaného a vypuzovaného. Vzhledem k zásadní kritice rozumu a subjektostřednému myšlení by sice Adorno mohl být vnímán jako duchovní předchůdce postmoderního a dekonstruktivního myšlení, z jeho díla však vyplývá, že se přes veškerou kritičnost nikdy nevzdal svého poslání konstruovat racionalitu. Tímto Adorno — na rozdíl od francouzské „metafyziky ruptury“, která rezignuje na subjekt — navazuje na Kanta a Hegela, jejichž systémy kriticky domýšlel tím, že popisoval nátlak, jenž vychází ze systémového myšlení, a všimal si aspektů z hlediska systému potlačených.

Vydání

3 Poprvé Jauß své výhrady vyslovil ve stati *Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in: B. Lindner – W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M. 1980, s. 138–168, posléze je mírně relativizoval v knize *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1997, s. 44–70.

Ästhetische Theorie, z pozůstalosti vydali R. Tiedemann a G. Adorno, Frankfurt/M. 1970, 1973, 1974, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1986, 1989, 1990, 1992, 1993, 1995, 1998, 2000, 2002, 2006, 2010 (také jako 7. svazek v *Gesammelte Schriften*, 1990). *Teoria estetica*, Madrid 1971, 1980, 1986, 2004; Barcelona 1983; Tres Cantos 2004. *Théorie esthétique*, Paris 1974, 1982, 1989, 1993, 1995, 2004, 2011. *Estetisk teori*, Oslo 1975, 1998, 1999, 2004. *Teoria estetica*, Torino 1975, 1977, 2009. *Estetická teoria*, Beograd 1979. *Teoria estetica*, Lisboa 1982, 1983, 1988, 2006, 2008, 2011. *Aesthetic Theory*, London 1984, 1986, 1997, 1999, 2002, 2004, 2007, 2011; Minneapolis 1997, 1998. *Teoria estetyczna*, Warszawa 1987, 1994. Korejské vyd., Soul 1991, 2001. *Estetická teorie*,

Praha 1997 (z tohoto vyd. citováno). Čínské vyd., Čcheng-tu 1998. *Esthitiķi teorija*, Athina 2000. *Estetiķeskaja teorija*, Moskva 2001. *Estetiķeska teorija*, Sofija 2002. *Teorija estetyķy*, Kyjiv 2002. *Teoria estetiķā*, Pitešti 2005. Esteettinen teoria, Tammerfors 2006. Japonské vyd., Tokio 2007.

Literatura

T. Baumeister – J. Kulenkampf, Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos Ästhetischer Theorie, *Neue Hefte für Philosophie* 1973, č. 5, s. 73–104. G. Figal, *Th. W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der Ästhetischen Theorie im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bonn 1977. K. Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin – New York 1979. B. Lindner – W. M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M. 1980. A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1985 (č. 2005). R. G. Renner, *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg 1988. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990. B. Sandkaulen, Adornos Ding an Sich. Zum Übergang der Philosophie in Ästhetische Theorie, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1994, č. 3, s. 393–408. P. V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1995 (č. 1998). B. Horyna, *Filosofie posledních let před koncem filosofie*, Praha 1998. M. Jankovič, Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“ (Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka), *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 675–682. M. Hauser, *Adorno. Moderna a negativita*, Praha 2005. P. Siostrzonek, Česká recepce frankfurtské školy. Ohlédnutí za 30., 60. a 70. léty, *Filosofický časopis* 2007, č. 5, s. 691–707. P. U. Hohendahl, Aesthetic Violence. The Concept of the Ugly in Adorno's „Aesthetic Theory“, *Cultural critique* 2005, č. 60, s. 170–197.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969)

Německý filozof, sociolog, estetik, hudební a literární vědec. Svým vzděláním i badatelským zaměřením usiloval o propojení hudby a filozofie, umění a teorie. Do druhé světové války působil — s krátkým vídeňským intermezem — převážně ve Frankfurtu nad Mohanem, kde udržoval kontakt s tamějším Institutem pro sociální bádání. Již jako jeho člen se pak v americkém exilu kriticky zamýšlel nad novověkými podobami racionality.

Po návratu do Německa dál sledoval dialektiku světlých i stinných stránek rozumového chápání světa. Intelektuálně bohatá díla tohoto nesmírně vzdělaného neortodoxního marxisty podnítila k reflexi i mnoho nemarxistických čtenářů. Další díla: *Dialektik der Aufklärung* (1944, s M. Horkheimerem), *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), *Noten zur Literatur* (1957), *Philosophie der neuen Musik* (1949), *Negative Dialektik* (1966).

České překlady

Adorno 1–2 (1987, samizdatový sborník českých a slovenských překladů), *Minima moralia. Reflexe z porušeného života* (2009), *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty* (2009, s M. Horkheimerem), *Schéma masové kultury* (2009, s M. Horkheimerem). Stati: Má obecnost svůj názor?, *Divadlo* 1963, č. 8, s. 1–5; O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu, *Divadlo* 1964, č. 1–2, s. 16–22, 12–18; Prolog k televizi, *Divadlo* 1965, č. 2, s. 30–33; Televize jako ideologie, *Divadlo* 1965, č. 5, s. 30–33; Teorie polovzdělanosti, *Orientace* 1966, č. 1–2, s. 62–71, 66–75; Opera, *Divadlo* 1966, č. 6, s. 56–62; Pokus o pochopení Konce hry, *Divadlo* 1966, č. 10, s. 65–72, 1967, č. 1, s. 67–75; Sociologie a empirický výzkum a Ke vztahu mezi sociologií a psychologií, in: T. W. Adorno – J. Habermas – L. v. Friedeburg, *Dialektika a sociologie*, Praha 1967, s. 19–71; Angažovanost, *Divadlo* 1969, č. 8, s. 3–13; Bibliografické vrtochy. Rozmarné i smutné povídání o knihách, *Knižní kultura* 1969, č. 11, s. 397–399; Vers une musique informelle, in: *Nové cesty hudby*, Praha 1970, s. 7–36; Teze k sociologii umění, *Sociologický časopis* 1970, č. 1, s. 129–134; Hudba na provázku, *Hudební věda* 1970, č. 1, s. 92–101; Reflexe o hudební kritice, *Hudební rozhledy* 1970, č. 1, s. 29–34; Potíže při chápání nové hudby, *Hudební rozhledy* 1970, č. 5, s. 222–228; Alban Berg. Anton Webern. Bergovy skladebné technické přínosy, *Hudební rozhledy* 1970, č. 9, s. 401–417; Esej jako forma, *Romboid* 1970, č. 1, s. 34–42 (*A2* 2010, č. 11, s. 18, 23); Umění a umělecké druhy, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha 2003, s. 187–203; Je umění veselé?, *Tvar* 2011, č. 5, s. 6–7. Slovensky též: Stati: O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti, *Slovenská hudba* 1965, č. 8, s. 353–362; Formové princípy súčasnej hudby, *Slovenská hudba* 1966, č. 9, s. 385–391; Esej ako forma, *Romboid* 1970, č. 1, s. 34–42; O tradícii, *Slovenská hudba* 1971, č. 8, s. 296–302.

Beda Allemann

Ironie a básnictví

(Ironie und Dichtung, 1956)

V Úvodu (9–33) se vymezuje problematika ironie v autorově pojetí. Ironii nelze chápat jako souhrn pouhých vtipů nebo výsměšných poznámek, ale jako jemnou, sublimovanou formu komična, pro niž je příznačná určitá zdrženlivost, nepřítomnost náhlých point, pohyblivost. V lapidárně věcném nebo pateticky monumentálním světě nemá místo, není myslitelná ani tam, kde se nějaký myšlenkový svět rodí a kde je mnohé nejasné, žádá si vykrytalizovaný obraz světa, víceméně uzavřený a ovladatelný, viděný v bohaté a subtilní mnohotvárnosti, jež umožňuje vnitřní odstup a proměny hlediska pozorovatele. Jednou z hlavních možností ironického stylu je opakování, variace týchž prvků v proměnné situaci — takové jsou např. leitmotivy v dílech Thomase Manna. Také narážka je příznačná pro ironický styl, musí být precizní, nikoli vágní a mlhavá, nesmí být však zároveň příliš nasnadě. Parodie (nehledě na její burleskní odrůdy) je příznakem ironie par excellence, bývá ovšem obvykle závislá na parodované předloze a původní vztah k řeči je tu často překryt artismem. Pro jazyk ironie je typická jistá antikvovanost ve výběru slov i syntaxi.

Ironie, která vyžaduje dokonale přehlédnutelný, důvěrně blízký svět a hotový básnický jazyk, se zhusta objevuje v dobách zdůrazňujících artistnost, imitativnost na úkor původní tvořivosti (např. německá romantika) nebo v pozdním díle některých autorů (Theodor Fontane). Ironie je vzdálena satíře, nezastírá ani neničí, ale relativizuje a dynamizuje, je protikladná dogmatismu, ustálenému řádu i negativistické destrukci. Jsou jí nejbližší větší epické formy, v nichž se může na širším prostoru rozvinout bohatá škála odstínů a jemná distance; cizí je jí lyričnost, epigramatičnost i drama založené na napětí a směřování k cíli.

V následujících kap. probírá autor jednotlivé etapy formování pojmu ironie v moderní německé estetice a literatuře. V kap.

Studie švýcarského estetika a literárního vědce, jež zkoumá fenomén ironie chápané jako výraz svrchovaného a mnohostranného vidění světa v moderní literatuře.

Historické předpoklady (35–53) a Friedrich Schlegel (55–82) vymezuje rozsah pojmu literární ironie — pod nějž podle jeho soudu nespádá např. typ Heinovy poezie s jejími vtipnými nápady, deziluzemi, slovními hříčkami a pointami — a zkoumá genezi novodobého pojmání ironie v kritikách a fragmentech Friedricha Schlegela. Schlegel nazývá romantickou ironií ustavičnou agilitu lidského ducha, neustálé ničení a vytváření, jež neulpívá na jednotlivých fenoménech či ideách, přerůstá podmíněné a konečné. Je to — podle zásad raně romantické koncepce, jejího univerzalizmu a progresivity — vědomí tvořivého chaosu, neuzavřených možností ducha, směřujícího k absolutní dokonalosti. Problematičnost tohoto pojetí ironie je však patrná všude tam, kde se ji Schlegel pokouší konstruovat jako ironii básnickou.

Kap. Solger a Kierkegaard (83–98), Nietzsche (99–118) a Hardenberg (119–136) se zabývají osudy schlegelovského pojmu ironie do konce 19. století. Autor sleduje transformaci ironie ve výlučně destruktivní fenomén (Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „nekonečná absolutní negativita“, Søren Kierkegaard), rozlišení ironie „slabosti“ a dekadence a ironie spojené s naivitou a radostným pozemšťanstvím u Friedricha Nietzscheho, rozdíl mezi Schlegelovým historicko-filologickým „reaktivním“ pojmáním ironie a Novalisovým (tj. Hardenbergovým) konceptem ironie jako kreativního, aktivního postoje vůči skutečnosti, který prostřednictvím produktivní imaginace může zakládat básnický svět.

Ve dvou rozsáhlých závěrečných kap. zkoumá autor funkci ironie v dílech Thomase Manna (137–175) a Roberta Musila (177–220). Pro pozdní dílo T. Manna je příznačná virtuózní a všepromokající ironie, která imituje nejen jednotlivé jevy, ale celý představený svět, jenž se stává disponovatelným materiálem, a ve svých důsledcích i samu sebe. Vzniká tak pohyblivá, pestrá, ale hermeticky uzavřená estetická hra, která není schopna otevřít nový a původní básnický svět. Naproti tomu musilovská ironie, vzdálená suverénní vypravěčské hře, spočívá v až „rustikálním nedostatku vytříbenosti“ (180), jemné a vědomé neobratnosti; v *Muži bez vlastností* nejde jen o diference mezi parodovaným a parodujícím stylem, ale také o napětí mezi všední, až banální řečí odhalující se ve vtipu a základním proudem epického světa, existujícím nezávisle na ní a neustále se ubírajícím vpřed. Ironie je tu komplementárně doplněna utopií, která v sobě nese schopnost produktivní imaginace. „Kde se daří znovu spojit v původní jednotu ironii exaktního myšlení a vášeň utopie, tam je zřejmě dána i možnost básnictví“ (203).

Studie *Ironie a básnictví*, kterou v roce 1955 předložil devětatdvacetiletý Beda Allemann jako habilitační spis na univerzitě

v Curychu, je základní prací o ironii v moderní teorii literatury.¹ Allemann analyzuje ironii především jako prvek stylu, vnitřní výstavby literárního textu, která podstatným způsobem zakládá celkový smysl díla i autorův estetický projekt světa. Studie — která metodologicky zčásti vychází ze stěžejních děl Curyšské školy, zvl. → Emila Staigera — spojuje teoretický rozbor fenoménu ironie s řadou konkrétních dílčích interpretací. Její hlavní předností je metodická jasnost na jedné straně a schopnost jemných a objevných analýz na straně druhé.

Allemann vychází z koncepce ironie formulované ve známé stati F. Schlegela o Goethově *Vilému Meisterovi*,² avšak schlegelovské pojetí podstatně upřesňuje. Schlegel spojuje ironii s punktuálností (*das Plötzliche*), nerozlišuje přesně ironii od vtipu, což souvisí se starší tradicí, která od dob Aristotelových převádí projevy komična na logický rozpor. Allemann naproti tomu používá v souvislosti s ironií širšího pojmu pohyblivost (*Beweglichkeit*), který umožňuje v širším horizontu zachytit specifčnost jejích stylových a významových elementů. Allemann se také pokouší, inspirován filozofií 20. století, popsat temporální struktury ironie,³ uvažuje o možné souvislosti ironie a pravdy (pojímáné nikoli jako logická shoda, ale jako dění, které se skrývá i zviditelňuje), konstatuje blízký vztah ironie ke sféře hry.

Jedním z nosných pilířů Allemannovy knihy je vyčtení rozdílů mezi konceptem ironie u F. Schlegela a u Novalise, jež se do značné míry opakuje ve dvojím výměru ironie u Nietzscheho a v odlišnostech mezi T. Mannem a R. Musilem. Schlegelovské a mannovské chápání ironie není příliš vzdáleno tzv. ironii sokratovské, která se tváří nevědomou a má didaktickou tendenci, je scientistní („pseudoscientistní postoj“ T. Manna, 140), reaktivní, spíše obrácená do minulosti. Naproti tomu Novalis a Musil překonávají destruktivnost takto pojímané ironie akcentováním tvořivého a budoucnostního rozměru umění (u Novalise polarita ironie — produktivní obrazotvornost, u Musila ironie a exaktnost — utopie a duše), které tak získává schopnost básnického „otevření světa“. Z ironie „učenecké“, signalizované, záměrné se tak stává bezinvenční a autentičtější ironie básnická.

Allemannova studie se týká v podstatě jen estetických a literárních jevů z německé kulturní oblasti (z níž vycházel i Kierkegaard), což znamená jisté omezení záběru, ale teoretická východiska i analýzy jednotlivých typů literární ironie míří k obecné platnosti. Autorovi byla vytykána některá dílčí hodnocení, např. přeceňování díla R. Musila, mnohem podstatnější je ovšem — z hlediska celkové koncepce studie — pojmová nevynešenost ústřední Allemannovy formulace „otevření básnického světa“, jež v mnohém vychází z heideggerovského pojímání⁴ „básnění“

1 Z dalších studií a úvah srov. H. Boeschstein, Von den Gesetzen der Ironie, in: *Stoffe, Formen, Strukturen*, Stuttgart 1962, s. 43–58; D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London 1969; A. Schaefer (ed.), *Ironie und Dichtung*, München 1970; H. E. Hass – G. A. Mohrlüder (eds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln 1973; W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago 1974; problematice ironie je věnováno zvl. číslo časopisu *Poétique* (1978, č. 36); U. Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt/M. 1983; N. Groeben – B. Scheele, *Produktion und Rezeption von Ironie*, Tübingen 1984; G. Handwerk, *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*, New Haven 1985; J. Papiór, *Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung*, Poznań 1989.

2 F. Schlegel, Über Goethes „Meister“, *Athenäum* 1798.

3 K tomu srov. E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich 1939.

4 B. Allemann věnoval Heideggerovi také několik studií, zejm. *Hölderlin und Heidegger*, Zürich 1954.

jako základního modu lidské existence, které umožňuje „rozevření jsoucího“ a „naslouchání hlasu bytí“. I v jeho pozdějších studiích, věnovaných jednak německé literatuře klasicko-romantického údobí (Friedrichu Hölderlinovi, rané romantice, Heinrichu von Kleistovi a J. W. Goethovi), jednak německojazyčné lyrice 20. století (Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, Paul Celan) a některým aspektům poetiky (kupř. metafoře, abstrakci v poezii, problematice interpretace),⁵ jsou Allemannovy formulace nejpersvědčivější tam, kde teoretické a metodologické formulace vyrůstají bezprostředně z analýzy literárního materiálu. Proti úzce scientistnímu modelu literární vědy, která přísně kategorizuje, hierarchizuje a soudí, i proti subjektivismu a hodnotovému relativismu klade Allemann jako základní podmínku literárněvědného výzkumu pojmání díla jako historicity, již nechápe jen jako souhrn vnějších vazeb, ale v širším smyslu jako dějinný horizont, v kterém se literární dílo nachází. Proto se netáže jen po historické podmíněnosti díla, např. básně, ale spíše „po kořenech a původu této možné historicity v dějinnosti básně samé“.⁶ „Historičnost“ díla tedy není ve své podstatě dána ztělesněním nějaké obecné substance, ale je očitáním se ve sféře možností; literatura není dodatečným výkladem skutečnosti předem již zažitě nebo pasivním odrazem něčeho hotového a daného, ale svébytným rozvrháváním skutečnosti, původním „básnickým“ odhalováním světa.

Vydání

Ironie und Dichtung, Pfullingen 1956 (z tohoto vyd. citováno), 1969 (s autorovým doslovem); Stuttgart 1984. Úvodní kap. ve sborníku šesti autorů *Ironie und Dichtung*, München 1970. *Ironia e poesia*, Milano 1971. Japonské vyd., Tokio 1972.

Literatura

W. Boehlich, recenze, *Merkur* 1957, s. 497–498. W. Höllerer, recenze, *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 1957–1958, č. 3, s. 127–135. J. Steiner, Aether der Fröhlichkeit. Zur Frage nach einer dichterischen Ironie aus Anlass eines Buches von Beda Allemann, *Orbis litterarum* 1958, č. 1, s. 64–80. I. Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1960. H. Weinrich, Ironie, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* IV, Basel 1976, s. 578–582. H. Keipert (ed.), *In memoriam Beda Allemann*, Bonn 1992. E. Behler, *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn 1997.

⁵ *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*, Pfullingen 1961; Gottfried Benn. *Das Problem der Geschichte*, Pfullingen 1963; *Literatura y reflexión* 1–2, Buenos Aires 1975.

⁶ *Über das Dichterische*, Pfullingen 1957, s. 75–76.

Beda Allemann (1926–1991)

Švýcarsko-německý literární vědec. Studoval germanistiku, dějiny umění a filozofii v Curychu, byl žákem Emila Staigera. V oboru literární teorie se v návaznosti na filozofické koncepce → Martina Heideggera a literárněvědnou metodologii E. Staigera zabýval ironií v literatuře, problematikou metafory, v oboru německých literárních dějin obdobími klasicko-romantickým a literaturou 20. století. Působil na různých německých i zahraničních univerzitách, od r. 1967 až do své smrti jako profesor literární germanistiky v Bonnu. Byl hlavním vydavatelem souborného vydání děl P. Celana (5 svazků, 1983; 7 svazků, 2000). Další díla: *Hölderlin und Heidegger* (1954), *Zeit und Figur beim späten Rilke. Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts* (1961), posmrtně *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas* (1998), *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell* (2005).

/jho/

Erich Auerbach

Mimesis

Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách

(Mimesis. Geschichte des abendländischen Realismus, 1946)

Soubor interpretací, ve kterých světově proslulý německý romanista zkoumá na základě stylové analýzy ukázek epických textů vybraných z různých etap vývoje západoevropských — převážně románských — literatur rozličné formy literárního ztvárnění skutečnosti.

V I. kap. Odysseova jízva (9–26) Auerbach konfrontuje výjev z Homérova eposu se starozákonním příběhem o obětování Izáka, a vyhrocuje tak kontrast dvou základních stylových typů, na nichž se podle něj zakládá způsob ztvárnění skutečnosti v evropském písemnictví (26). Homérský styl je charakterizován důrazem na „první plán“ děje („zná jen popředí, jen rovnoměrně osvětlenou, rovnoměrně objektivní přítomnost“, 12), plynulostí a mnohotvárností syntaktických spojů, jednoznačností lidského osudu a jednoduchostí duševního života postav. Styl biblický se naproti tomu vyznačuje útržkovitostí, redukcí smyslově konkrétního (odtud možnost symbolického výkladu), složitostí nevysloveného pozadí postav a jejich činů, mnohvrstevnatostí a spletitostí myšlenek a pocitů — to vše je podmíněno zapojením každého života do „biblické výstavby světových dějin“ (19). Zatímco příběhy Homérovy se snaží zalíbit, příběhy Písma si nás chtějí „podrobit“, ztělesňuje se v nich „nauka a zaslíbení“ (19). A přestože Homér „neváhá použít všedního realismu ve vznešeném tragičnu“ (25), odehrávají se u něho velké a vznešené děje mnohem zřejměji mezi příslušníky panské vrstvy; jeho hrdinové jsou „mnohem nedotknutelnější ve své rekovské vznešenosti než starozákonní postavy, jejichž důstojnost může klesnout mnohem hlouběji“ (25). V příbězích starozákonních, v nichž je zřejmý pohyb lidových vrstev, se naopak vznešené, tragické a problematické utváří ve všedním životě. Auerbach zde zavádí kritéria, která se postupně stávají sjednocující osou dalších výkladů: kritérium stylové diferenciacie (tj. rozlišení tří stylových rovin) a kritérium stylového míšení.

V kap. Fortunata (27–48) je slohový typ, v němž působí stylová diferenciacie a spolu s ní odtržení realistického zpodobení od tragicko-problémové oblasti, demonstrován na zlomku Petroniova

románu. Petronius sice podle Auerbacha dospěl ke „krajní mezi antického realismu“ (33), a to zachycením libovolného soudobého prostředí i s jeho sociálním zarámováním, ale jeho realismus je neproblémový, nesený v rafinovaně utvářené poloze nižšího stylu (v poloze komické, nanejvýš idylické), poskytujiícího zábavu urozené vrstvě. Petroniův moralistický postoj je Auerbachovi důkazem o ohraničenosti historického povědomí antiky (35), což dokládá i na rétorice Tacitových *Letopisů*. Kontrastně je opět vymezena tradice židovsko-křesťanská (novozákonní příběh Petrova selhání) jako projev míšení stylových sfér (všední dějiště naplňuje nejhlubší problematika) a výraz bezprostřednosti, jakou žádný antický žánr nepřipouští (např. užití přímé řeči v obvinění Petra). Auerbach naznačuje i další vývoj: zatímco reálnou hloubku, plnost a „konkrétně smyslový základ“ (48) dějů židovsko-křesťanského písemnictví překryl postupně transponující, figurální výklad (staly se figurami — předznamenáními života Ježíšova), antická literatura, jejíž pojetí historické skutečnosti považuje za „mnohem plytčí“, mohla zachovat „smyslový tvar“ skutečnosti (48), protože ji nezasáhl rozpor mezi smyslovým jevem a interpretací, příznačný pro křesťanský názor na skutečnost.

Další etapa klasicko-rétorické kultury (4. století) je v kap. Zatačení Petra Valvomera (49–71) zastoupena historickým dílem Ammiana Marcellina s jeho efektním, silně deformujícím realismem, jenž je výrazem krize antické kultury (58). Stylový kontrast k němu je shledán ve *Vyznáních* sv. Augustina, která zasazením problematického a tragického vnitřního zvratu člověka do konkrétní skutečnosti následují starozákonní tradici; v rovině stylistické je naopak zřejmé autorovo klasické vzdělání (rétorická vybavenost, převaha hypotaxe v složité syntaxi oproti převážně parataktickému stylu biblického textu, 71).

Následující kapitoly se týkají různých děl středověkých — *Franckých dějin* Řehoře z Tours (kap. Sicharius a Chairmesindus, 72–85), *Písně o Rolandovi* (kap. Jmenování Rolanda velitelem zadního voje franckého vojska, 86–109), kurtoazního románu Chrétiens de Troyes (kap. Dvorského rytíře výprava za dobrodružstvím, 110–127), mysteria o Adamovi (kap. Adam a Eva, 128–154). Prohlubování „středověkého realismu“, jenž je ve své podstatě realismem figurálním, sleduje pak Auerbach v kap. Farinata a Cavalcante (155–178) na textu Dantovy *Božské komedie*, která podle něj „ve figuře i v naplnění zachovává konkrétně dějinný skutečnostní ráz na rozdíl od forem symbolických nebo alegorických“ (172). Z analýzy stylu je zde patrná antická inspirace díla (Vergilius), současně však dynamičtější a bohatší uplatnění jazykových prostředků, dále radikální stylové míšení

podmiňující encyklopedickou obsažnost skladby. Křesťanská představa řádu — vše pozemské se naplňuje v neměnné nadčasové sféře — je u Danta sice plně rozvinuta, avšak současně rozrušována množstvím do značné míry reálných obrazů.

Od Dantova realismu promítnutého „do neměnné věčnosti“ (171) odstiňuje Auerbach v kap. Frate Alberto (179–204) pozemský realismus Boccacciova *Dekameronu*, který díky stylistické virtuozitě bezpečně zvládá jevový svět a je dokonale přirozený, ovšem pouze „v rozloze střední stylové roviny“ (191). Společenské předpoklady pro střední neproblémovou úroveň, na niž uvedl realismus Boccaccio, spatřuje Auerbach v rozkvětu městské aristokracie Itálie první poloviny 14. století.

Kontrastně ke smyslově bohatému a obsažnému realismu raného humanismu staví pak v kap. Madame du Chastel (205–230) zúžený realismus francouzsko-burgundské kultury 15. století, který je demonstrován na ukázce z „útěšného spisu“ *Potěcha pro pani du Fresne* od rytíře Antoina de La Sale. Auerbach jeho styl charakterizuje jako promiskuitní kombinaci rytířsko-ceremoniální okázalosti (resp. „feudálně heraldické ostentace“, 219) a „kreaturálního realismu“ (217), čímž je míněno zdůraznění smyslově vjemového účinu jevů. „Kreaturálnost“ je dále dokládána např. na pašijových mysteriích v návaznosti na křesťanskou antropologii, zdůrazňující na pozemském životě momenty tělesného utrpení a pomíjivosti (219–220).

„Vítězství živočišného aspektu v kreaturálním nazírání“ (243) — nad znehodnocením těla vítězí potřeba svobodného rozvinutí instinktů — představuje pro Auerbacha dílo Rabelaisovo (kap. Svět v ústech Pantagruelových, 231–250). Způsob, jakým se Rabelais zmocňuje světa, vyjadřuje podle autora „princip vířivě změní kategorií dění, zážitků, vědních oborů, proporcí a stylů“ (239), který vyvrací čtenáře z rovnováhy; jeho charakter je vyzovován ze stylové promiskuity středověku. Je tu však snový étos — v Rabelaisově pohledu je svět otevřenější pro všechny formy života a nejrůznější stránky reality (244), zvl. jejich smyslové uchopení.

Zatímco Rabelais zaměřoval svůj „objevitelský elán“ (250) k rozmanitým dějištím tohoto světa, pro realismus Montaignových *Esejů*, jimž je věnována kap. *L'humaine condition* (251–277), je okolní svět jen podnětem autorových reflexí, neboť výsadním objektem zkoumání tu je „libovolný vlastní život jakožto celek“ (267). Princip „humaine condition“ vyjadřuje chápání okolního světa na základě primárního sebepoznání; naše soudnost je pak odvislá od jeho hloubky. Montaignovo pojetí jednoty těla a ducha se podle Auerbacha zakládá v křesťanské kreaturální antropologii, a na ní staví i jeho metoda „realistické introspekce“ (272), jež se

stává nástrojem poznání lidí i historie. Ideál přitom představuje „plný člověk“, všestranně vzdělaný (jako opak specialisty, který je považován za omezeného, ba směšného) — a v důsledku toho se vzdalující konkrétním praktickým problémům: Montaigne tím podle Auerbacha nechtěně přispěl k prosazení ideálu stylové diference, vrcholícímu za francouzského absolutismu v 17. století. Zároveň však poprvé ukázal život člověka jako „problematický v moderním slova smyslu“ (277), tj. v situaci, kdy jedinec je nucen orientovat se „bez pevných opor“ (276); byly tak vytvořeny předpoklady pro rozvinutí pozemského tragismu.

Stalo se tak v díle Williama Shakespeara, vyloženém v kap. Unavený princ (278–297) v souvislosti s prohlubováním historického pohledu na skutečnost (účinek velkých objevů, vědomí národního svérázu apod.). Auerbach sice připouští přetrvávající vliv antických dramatiků, zároveň však poukazuje na to, že u Shakespeara, který „předvádí zápletky uprostřed světa, vyrůstající z daných okolností a ze souhry rozličně zformovaných charakterů“ (287), je pojetí osudovosti mnohem širší než v antice. Ačkoli je Shakespearova dramatika projevem výrazného stylového míšení, působí v ní „stavovské rozdělení stylu“: tragické postavy, byť i klesnou do tělesné kreaturálnosti a grotesknosti, jsou vždy příslušníky vyšších vrstev (293).

Nad Cervantesovým *Donem Quijotem* klade Auerbach v kap. Začarovaná Dulcinea (298–319) otázku umístění díla na škále mezi tragičnem a komičnem. Vyvrací pokusy o tragickou i symbolickou interpretaci a konstatuje, že dobrodružství bláznivého hidalga neodkrývají problémy tehdejší společnosti (její obraz je zcela statický) a z hlediska autorského záměru představují zábavnou literární hru (včetně ukázek dokonalé kurtoazní rétoriky), založenou jednak na konfrontaci anachronické iluze se soudobou skutečností, jednak na rozehrání kontrastní dvojice postav — obě pak umožňuje mnohostranný perspektivní pohled, míšení fantastiky a všednosti, rozvinutí různých stylových poloh a vypravěčských nápadů.

Na střední, zábavné a neproblémové rovině sleduje Auerbach realismus i v první části kap. Pokrytec (320–351), věnované Molièrovi, jemuž „na individualizované realitě záleží jen kvůli její směšnosti“ (322). V následujícím výkladu francouzského klasicismu Auerbach konstatuje, že znamenal prudký odklon od křesťanské tradice stylové promiskuity a ve sféře vysokého stylu přinesl tak radikální oddálení tragična od faktů každodenního, lidsky kreaturálního života jako nikdy předtím (330). Pravidla stylové diference, čitelná na formě klasicistní tragédie („uzavřenost a izolovanost tragického výjevu“ v návaznosti na zákony dramatické jednoty, 344), uvádí Auerbach do těsné souvislosti

s vrcholícím absolutismem, s životními podmínkami a potřebami mocenské menšiny.

Na střední stylové úrovni (366) je realismus opět zkoumán v kap. Prerušená večeře (352–382), a to na podkladě textu z *Manon Lescaut* abbého Prévosta a z Voltairových *Filozofických listů* a *Candida*. Charakterizován je styl osvícenského století — jednak intimní a eroticky sentimentální (v tónu *comédie larmoyante*), jednak svižný, duchaplný a propagandisticky zjednodušující. Realismus profánního v něm sice začal být směřován s vážností, ale obě složky byly pojaty neproblémově (jako „hravě povrchní“, 357). Z téhož období však Auerbach vyzvedává také text, který svědčí o „užití realismu pro zcela vážné, problematicky hlubinné vyličení člověka“ (380), a to memoáry vévody Saint-Simona.

Po výkladu Schillerovy truchlohry *Úklady a láska* (kap. Muzikus Miller, 383–399), v němž se Auerbach pozastavuje nad statickým zobrazením soudobého života u Goetha, nastupuje v kap. Hôtel de la Mole (400–435) období realismu 19. století, jehož rozvinutí autor hodnotí jako konstituování nového vážného vysokého stylu. Zakladatelská role je připsána Stendhalovi, který nakročil k zobrazení člověka „v jeho zasazení do konkrétního, stále se vyvíjejícího politického, společenského, hospodářského komplexu skutečnosti“ (408), byť ještě neidentifikoval hlavní činitele dějinného pohybu. Balzakovskou variantu označuje Auerbach jako „atmosférický realismus“; míní tím jistý typ souvztažnosti mezi postavou a prostředím („jakousi démonicko-organickou představu jednoty určitého životního prostoru“, 416) — každý životní prostor se Balzacovi stává „mravně smyslovou atmosférou, která prosycuje krajinu, obydlí, nábytek, nářadí, oděv, tělo, charakter, chování, smýšlení, činnost i osudy člověka“ (417). Ve Flaubertově *Paní Bovaryové* se podle Auerbacha realismus stává nepřímým a neosobním („mínění o událostech a postavách zůstává nevysloveno“, 430). Tvůrčí metodu shledává Auerbach vyjádřenou ve Flaubertově teorii „sebezapomínajícího ponořování do předmětů skutečnosti, která tyto předměty přetváří“, a jejich dokonalé jazykové artikulace (430). „Stylovou polohou zásadní a věcné vážnosti, z níž věci samy promlouvají a samy se před čtenářem klasifikují podle své hodnoty jako tragické či komické“ (434), překonal Flaubert romantickou demonizaci společenských dějů zjištěnou u Balzaca.

Expertiza moderního realismu na půdě francouzské literatury pokračuje v kap. Germinie Lacerteuxová (436–462), kde je rozebírána programová předmluva bratří Goncourtů, kladoucí důraz na vědeckost literatury a žádající zahrnutí života lidu („čtvrtého stavu“) do literárního zobrazení. Auerbach pak prokazuje, že tu

šlo vlastně především o estetický impulz, o sbírání a zobrazování pokud možno nových a zvláštních smyslových dojmů. Tento stylově promiskuitní, leč estetický realismus (451) překračuje Zola podle Auerbacha tím, že „čtvrtý stav“, jemuž věnoval velkou poznávací aktivitu, zobrazil poprvé v historii literatury v poloze velké historické tragiky (*Germinal*) a se záměrem poukázat na sociální jádro problému.

Knihu uzavírá kap. Hnědá punčocha (463–488), v níž se vývojová linie stáčí k oblasti introspektivní prózy 20. století. Výklad vychází z románu Virginie Woolfové *K majáku* a vyvozené stylové znaky jsou vztahovány i k Marcelu Proustovi a Jamesi Joyceovi, jakož i k některým románům Andrého Gida, Thomase Manna či Knuta Hamsuna. Vrstevnatost času a volný pohyb v jeho hloubce, uvolnění souvislostí vnějšího dění, pluralistické zobrazení vědomí, střídání výpovědních stanovisek a další rysy této prózy jsou uvedeny do vztahu s tempem civilizačního procesu a s otřesy všech tradičních hodnot, jež vyvrcholily v první světové válce. Nové „synteticko-objektivní interpretační pokusy“ jsou vždy znovu zavrhovány, dílo vzniká jako „úkol pro čtenářovu vůli k syntetickému výkladu“ (485).

Předmětem zkoumání Auerbachových stylových analýz a z nich vycházejících interpretací jsou rozličné formy zpodobování lidských dějů v západoevropských literaturách (převážně jsou zastoupeny literatury románské, částečně německá a anglická, vynechání ruského materiálu zdůvodňuje autor neznalostí jazyka, snahou je však zahrnout širší literární tradici). Osu široce se rozvíjejících úvah tvoří vůdčí momenty, jež autor shrnuje ve Slovu na závěr (489–492): 1) představa tří stylových rovin, která se zrodila v antice, vyvrcholila v klasicismu a definitivně byla popřena realismem 19. století; na jejím pozadí vymezuje Auerbach své dvě kategorie — tendenci k čistotě stylu a tendenci k míšení stylu; 2) přesvědčení o existenci vážného realismu před klasicismem a shledání jeho zdroje v židovsko-křesťanské tradici; 3) uvědomění si rozdílnosti vztahu k pozemskému světu v realismu středověkém a moderním. K vymezení středověkého realismu zavádí Auerbach pojem figura, figurální realismus.¹

Mimesis nebyla míněna jako pojednání dějin evropského realismu, nýbrž odlišné kategorie — zobrazování skutečnosti, jehož principy Auerbach demonstroval na textech různých epoch. Nepracoval proto ani se stabilizovaným pojmovým aparátem, ale s proměnlivým rejstříkem pojmenování, průběžně modifikovaných podle povahy materiálu („církevní realismus“, „středověký figurální realismus“, „moderní praktický realismus“, „atmosférický realismus“ aj.). Příznačná je proto i nepřítomnost definice pojmů realismus

¹ E. Auerbach, *Figura*, *Archivum Romanicum* 1938, s. 436–489; „Figurální výklad „nachází souvislost mezi dvěma událostmi nebo osobami, přičemž jedna z nich má nejen vlastní, autonomní význam, ale znamená i tu druhou, a naopak druhá tu první zahrnuje nebo naplňuje. Oba póly figury jsou časově odloučené, nicméně jako skutečné události nebo postavy jsou umístěny v čase“ (cit. podle č. vyd. 1968, s. 69).

a realita. Mnoho výrazů se zde rodí spontánně, pod tlakem autorovy interpretační erudice — „zdebyti hrdinů“, „fyzicko-mravní krajina“, „strategický charakter stylu“, „syntetické zření světa“ aj. Svou interpretační metodu Auerbach uvádí do souvislosti se stylem moderní prózy analyzované v závěru knihy; ta se podle něj vyznačuje odvrácením pozornosti od velkých vnějších zvratů a osudových nárazů a naopak důvěrou v to, že „ve věcech libovolně v kteroukoli chvíli vyjmutých z životního běhu je obsažena celistvost osudu, potenciálně zobrazitelná“ (483). Analogicky se i Auerbachovo zkoumání noří do libovolného textového úryvku a dobírá se sociálněhistorického pozadí celého díla. Textocentrický přístup Auerbach v *Mimesis* překračuje zájmem o otázku, jak a čím dílo své době náleží, i respektem k „životu díla“. Určitá jednostrannost výkladu (např. tíhnutí k preferenci stylového míšení před diferenciací), která ovšem nikterak neoslazuje interpretační pronikavost jednotlivých analýz, je ovlivněna mj. tím, že Auerbach nepracuje s takovými pojmy, jako jsou literární směr či program, tvůrčí metoda nebo poetika díla apod. Na literární dílo pak někdy klade požadavky zvnějšku a v důsledku toho třeba zjišťuje nepřítomnost něčeho, co parametrům žánrového vymezení či dobové normě není vlastní. Limity plynoucí z až příliš širokého chápání realismu (jako zobrazení všednodennosti ve vážné poloze) jsou zřejmě ve výběrové interpretaci děl 20. století, v níž autor opomíjí silný realistický proud navazující na francouzský a ruský realismus 19. století, a pozornost obrací výhradně k linii modernistické introvertní prózy.

Fakt, že autor vychází z analýzy jazykových jevů, naznačuje jeho vazbu k tomu směru zkoumání literárního díla, jenž staví na úzkém sepětí literární vědy s lingvistikou a vyjadřuje nechuť ke genetickému zkoumání textu. Auerbach bývá řazen do skupiny curyšských teoretiků (→ Emil Staiger, Theophil Spoerri, Max Wehrli)² a navazuje zjevně na významného romanistu rakouského původu → Lea Spitzera, jenž přímo ztotožňoval literární historii s lingvistikou.³ Zároveň se však odlišuje univerzálnějším chápáním filologie — skrze výklad textu jakožto vnějšího znaku identity uměleckého díla a skrze pochopení jeho forem směřuje k širokému významovému kontextu díla i k celistvosti jeho dobového pozadí, což ho přivádí zpět k dějinám. Pronikání do nitra tradice sblížuje Auerbacha s jiným významným německým romanistou, Ernstem Robertem Curtiem, jenž na středověkých evropských literaturách pojatých jako celek sledoval působení antických rétorických forem a topoi, které chápal jako konstanty procházející dějinami;⁴ Auerbachovi jde ovšem naopak o specifické, historicky jedinečné prvky. Ačkoli kniha sestává z relativně samostatných studií, není jen volným souborem mistrovských

2 Viz J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 10.

3 L. Spitzer, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton 1948.

4 E. R. Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998 [1948].

interpretací, psaných plastickým esejistickým slohem a s mimořádnou odbornou fundovaností. Auerbachovy ponory do bohatství historických jevů jsou „kontrolovány“ rámcovou hypotézou, která umožňuje zachytit celkový pohyb, aniž by tím utrpěla rozmanitost jedinečných faktů.

Dobová hodnocení *Mimesis* někdy tíhla k vyzdvížení či kritice některého rysu díla (např. soustředění na románskou oblast či středověkou literaturu), globálně se však dílu dostalo širokého uznání.⁵ Vcelku výjimečným případem úplného odmítnutí Auerbachovy teorie, resp. odmítnutí takové teoretizace mimesis, jak ji Auerbach zastupuje ve svém stejnojmenném díle, je postoj Lubomíra Doležela, který ve svém návrhu teorie fikčních světů literatury (*Heterocosmica*, 1998, č. 2003) dosti ostře kritizuje Auerbachův koncept jako „pochybenou“, „univerzalistickou mizezi“.⁶ Četné afirmativní návraty (nejčastější ve sféře románských studií, ale nejen v ní) k Auerbachovu pojetí zobrazení skutečnosti, k principům jeho výkladu vývoje literatury i k interpretacím jednotlivých děl, jakož i pokračující překlady do dalších jazyků však potvrzují trvalou inspirativnost jeho přístupu i to, co bychom — při veškerém respektu k historicitě jevů — mohli nazvat „nadčasovou“ interpretační autoritou. Vykládaným dílům jsou Auerbachovy interpretace právy mimo jiné i v tom, že i ony samy si zachovávají čtenářskou přitažlivost.

Vydání

Mimesis. Geschichte des abendländischen Realismus, Bern – München 1946. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern – München 1959 (přepřac. a rozšíř. vyd.), 1964, 1967, 1971, 1977, 1982, 1988, 1994, 2001. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México 1950, 1975, 1979, 1983, 1988, 1993, 2001, 2002; La Habana 1986; Madrid 1993. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York – Princeton 1953, 1957, 1968, 1971, 1973, 1974, 1991, 2003 (s novou předmlouvou E. W. Saida). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, 1964, 1967, 1970, 1972, 1973, 1975, 1977, 1979, 1988, 1991, 2000, 2004. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1957, 1983. *Mimesis. Virkelighedsgengivelsen i den vesterlandske litteratur*, København 1965. Japonské vyd. 1–2, Tokio 1967–1969, 1994. *Mimesis. Repräsentarea realității in literatura occidentală*, București 1967, 1987. *Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Beograd 1968, 1978. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968, 2004. *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha 1968

5 Srov. P. Rákos, *Kniha o vztahu stylu a reality*, doslov k č. vyd. 1968, s. 493.

6 „*Fikční jednotlivina* J(f) zobrazuje skutečnou obecninu O(s). [...] Auerbachovy univerzálie jsou eklektická množina. Fikční entity jsou spojovány s historickými, psychologickými, sociologickými, politickými, kulturními i jinými kategoriemi. [...] Pochybenost univerzalistické mizeze se projeví zvláště zřetelně, jestliže si uvědomíme, že interpret tu provádí dvojí operaci. Nejdříve používá vybraný interpretační systém (ideologický, psychologický, sociologický apod.) k tomu, aby přepsal skutečnost do jeho abstraktních kategorií; potom těmto kategoriím přiřazuje fikční jednotliviny.“ L. Doležel, *Heterocosmica*, Praha 2003, s. 22–23 [1998].

(z tohoto vyd. citováno), 1998. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo 1971, 1987, 1998, 2001, 2002, 2009. *Mimesis. Izobraženijë dějstviteľnosti v zapadno-evropejskich litěraturch*, Moskva 1976. *Mimézis. Avalóság ábrázolása az európai irodalomban*, Budapest 1985. *Mimesis. De Weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, Amsterdam 1991, 2004. *Mimesis. Todellisuudenkuavaus länsimaisessa kirjallisuudessa*, Helsinki 1992. *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*, Ljubljana 1998, 2000. *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, Stockholm 1998, 1999; Enskede 2005. *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vesten litteratur*, Oslo 2002, 2005. Čínské vyd., Tchien-ťin 2002. *Mimezis. Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, Vilnius 2003. *Mimeza. Prikaz zbilje u zapadnoevropskoj književnosti*, Zagreb 2004. *Mimisis. I ikona tis pragmatikotitas sti dytiki logotechnia*, Athina 2005.

Literatura

K. Hamburger, Zwei Formen literatursoziologischer Betrachtung, *Orbis litterarum* 1949, s. 142–160. F. Schalk, recenze, *Deutsche Viertel Jahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1950. M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951. R. Wellek, Auerbach's Special Realism, *The Kenyon Review* 1954, č. 2, s. 299–307. R. Wellek, Erich Auerbach, *Comparative Literature* 1958, č. 10, s. 93–94. M. Giannelli, Sociologie e stilistica di Erich Auerbach, *Pensiero Critico* 1959. Ch. Breslin, Philosophy or Philology, Auerbach and Aesthetic Historicism, *Journal of the History of Ideas* 1961, č. 3, s. 369–381. H. Kuhn, Literaturgeschichte als Geschichtsphilosophie, *Philosophische Rundschau* 1963–1964, č. 11–12, s. 222–248. Z. Žabicki, Ericha Auerbacha historia realizmu, *Studia Estetyczne* 1965, č. 3, s. 205–226. W. Fleischmann, Erich Auerbach — A Critical Theory and Practice, *Modern Language Notes* 1966, č. 2, s. 535–541. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1967, zvl. s. 27–54. G. Hess, Mimesis. Zu Auerbachs Geschichte des abendländischen Realismus, in: týž, *Gesellschaft, Literatur, Wissenschaft*, München 1967, s. 182–209. P. Rákos, doslov k č. vyd. 1968, s. 493–501, 1998, s. 471–477. Z. Kožmín, Styl a člověk, *Host do domu* 1969, č. 15, s. 31–32. A. Einhornová, Poznámky k Auerbachově Mimesis, *Česká literatura* 1970, č. 3–4, s. 299–305. K. Gronau, *Literarische Form und gesellschaftliche Entwicklung. E. Auerbachs Beitrag zur Theorie und Methodologie der Literaturgeschichte*, Königstein 1979. G. Green, *Literary Criticism and the Structures of History. E. Auerbach and L. Spitzer*, Lincoln 1982. S. Lerer

(ed.), *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of E. Auerbach*, Stanford 1996. A. Mahler, Die Welt in Auerbachs Mund — Europäische Literaturgeschichte als Genealogie „realistischer“ Ästhetik, *Poetica* 1997, č. 1–2, s. 255–270. W. Busch (ed.), *Wahrnehmen, Lesen, Deuten. E. Auerbachs Lektüre der Moderne*, Frankfurt/M. 1998. B. D. Scholz (ed.), *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen et al. 1998. S. Greenblatt, *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt/M. 2000. *Allegoria. Rivista semestrale per uno studio materialistico della letteratura* 2007, tematické č. 56 věnované E. Auerbachovi. K. Barck (ed.), *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin 2007. I. Pacagnella (ed.), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Padua 2009. M. Mancini, *Stilistik als Erfahrung. Spitzer, Curtius, Auerbach*, Würzburg 2012.

Erich Auerbach (1892–1957)

Německý romanista, svým zaměřením na interpretaci jazykového stylu blízký okruhu curyšských teoretiků. Horizont filologického zkoumání přesáhl směrem k literární historii svým zájmem o formy literárního zobrazení skutečnosti. Po své emigraci z nacistického Německa působil v Istanbulu (1936–1947) a později v USA (na Pennsylvania State College a v Princetonu, od r. 1950 na Yale University, kde byl r. 1956 jmenován profesorem). Další díla: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle* (1921), *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (1933), *Romantik und Realismus* (1933), *Neue Dantestudien* (1944), *Introduction aux études de philologie romane* (1949), *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (1951), *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur* (1953), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958).

/mm – aj/

Gaston Bachelard

Voda a sny

Esej o imaginaci hmoty

(L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, 1942)

Esej francouzského filozofa psychoanalytické orientace, v němž je v rámci typologie imaginace zkoumán typ básnického snění spjatý s živlem vody.

V úvodní kap. *Obraznost a hmota* (7–28) autor rozlišuje dvojí typ obraznosti: obraznost formální, tj. obraznost tvarů, jež nalézá zálibu v pitoresknou a neočekávaném, a obraznost materiální, směřující do nitra bytí v touze odkrýt prapůvodní a věčné (7), sestoupit k samému kořeni imaginační síly (8). Bachelard se pokouší založit svou typologii obraznosti na čtyřech živlech; rozlišuje její typy podle toho, zda se vážou k ohni, vzduchu, vodě, či zemi: ten či onen živel, ovládající „básnickou duši“, dodává dílu jeho vlastní podstatu, řád, určuje jeho specifickou poetiku (10). Snění o živlech představuje fázi, jež předchází kontemplaci a vědeckému poznání. Voda, na kterou Bachelard zaměřuje v této knize pozornost, se mu jeví jako „druh osudu“ (12), jako živel typicky přechodný: „Voda je vpravdě přechodným živlem, je podstatnou ontologickou metamorfózou mezi ohněm a zemí. Bytost zasvěcená vodě je bytostí v závratí. Každým okamžikem umírá. Něco z její substance nepřetržitě bere za své“ (13). Pro stvoření díla je nezbytné spojení snící aktivity s aktivitou ideativní, myslivou (15). Tím, že voda rozpouští substance a sjednocuje obrazy, pomáhá imaginaci v její dezobjektivační a asimilační úloze (20). Bachelard mluví o „manicheismu“ snění (17): pro snění o určitém živlu je příznačné, že vždy obsahuje aspekt touhy (dobra), ale zároveň i aspekt obavy, úzkosti (zla). Voda je na jedné straně živlem ženským, mateřským, pozitivním, očišťujícím a životodárným, na druhé straně existuje typ tzv. kruté vody (voda, která se stává zlovolnou, dostává mužský charakter, 23). Voda je víc než básnickou realitou. Bachelard si klade za cíl hledat souvislost mezi literárními obrazy a sněním, chce se pokusit dospět od psychologie obyčejného snění k psychologii snění literárního (27).

V následujících kap. svou koncepci básnického snění konkretizuje soustředěním k jednotlivým obrazným komplexům s vodou

spjatým: 1. kap. Jasně vody, jarní vody, proudící vody. Objektivní podmínky narcisismu. Milostné vody (29–57), 2. kap. Hluboké vody, spící vody, mrtvé vody. „Těžká voda“ ve snění Edgara Poea (58–86), 3. kap. Cháronův komplex. Oféliin komplex (87–111), 4. kap. Smíšené vody (112–135), 5. kap. Matefská voda a ženská voda (136–156), 6. kap. Čistota a očista. Morálka vody (157–175), 7. kap. Svrchovanost laskavé vody (176–183), 8. kap. Prudká voda (184–213). Z tematicky vymezených kapitol se vymyká druhá, soustředěná k formování obrazu vody u Edgara Allana Poea (citovaného ovšem i v dalších kap.). Ten je podle Bachelarda výjimečný „jednotou obraznosti“ (58) a vyjadřovacích prostředků: voda — především temná, těžká, mrtvá, stojatá, propojená s osobním mýtem umírající matky — je jednotícím prvkem jeho poetiky. V závěrečné kap. Jazyk vody (214–223) se autor zmiňuje o „fonetice“ vody, zastavuje se u metafor „řeči“ vody.

Eseje *Voda a sny* jsou součástí cyklu badatelových „psychoanalytických“ studií.¹ Termín psychoanalýza tu má podstatně jiný než vžitý význam, jelikož Bachelardova teorie s řadou závěrů tradiční psychoanalýzy polemizuje a koriguje je — od freudovské kauzální psychoanalýzy se autor distancoval už v první *Psychoanalýze ohně* (1938, č. 1994). Bachelard psychoanalýze především vytýká, že „překládá“ a redukuje sen, aby mohla klasifikovat obrazy, symboly, temperamety, komplexy, neurózy, že hledá realitu pod obrazem, zatímco obraz sám jakožto „výtrysk řeči, psychismu, života“ a „přesah veškerých údajů skýtaných senzibilitou“² je svébytnou realitou.³ V souvislosti s tím také kritizuje psychoanalytickou teorii sublimace, tj. výklad geneze uměleckých děl jako specifické kompenzace a harmonizace určitých psychických stavů, a opíraje se o práce Maxe Schelera zastává názor o autonomnosti imaginace,⁴ jejíž smysl tkví v ní samé. Na „psychoanalýzy“ jednotlivých žvlů navázaly Bachelardovy studie týkající se fenomenologie imaginárna (v *Poetice prostoru*, 1957, č. 2009, se topoanalýza stala podkladem úvah o topografii intimního lidského bytí).

Podstatnou složkou Bachelardovy teorie je pojem tzv. literárního člověka, jenž v sobě shrnuje meditaci a expresi, myšlení a snění. Snění přitom vždy předchází kontemplaci (analogicky uvažuje Bachelard také v souvislosti s vývojem vědy; jejímu racionálnímu stadiu předcházelo stadium oneirické, snivé). Literárním člověkem, „snivcem“ (nikoli snilkem) je jednak sám tvůrce (pro stvoření díla je nezbytné spojení aktivity oneirické s aktivitou ideativní, snění s myšlením), jednak čtenář, který se jistým způsobem podílí na tvůrčím procesu, je přítomen obrazu ve chvíli zobrazení. Umět číst znamená umět snít, znovunalézat

1 *Psychoanalýza ohně*, Praha 1994 [1938]; *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943; *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris 1948.

2 G. Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009 [1957].

3 Tak Bachelard navazuje na psychoanalytické rozborly díla E. A. Poea, které vydala v r. 1933 Marie Bonapartová jako jednu z prvních francouzských aplikací Freudova učení na umění a literaturu, ale zároveň s ní ve výkladu Poea výrazně polemizuje.

4 *Psychoanalýza ohně*, Praha 1994.

dynamické snění básníka (literární dílo se neustavuje při prvním, tzv. horizontálním čtení, ale teprve při opakovaném čtení, čtení-snění, jež je hlubinným čtením tvůrčím). Básnické obrazy v čtenáři znovu ožívují hlubiny, zakořeňují se v něm. Takovým typem čtenáře „vertikálně“ čtoucího básnická díla (próza stojí příznačně až na několik výjimek v pozadí, zřejmě proto, že její „oneirická“ podstata je zastřenější) je sám Bachelard. Literární snění, které se rozhodujícím způsobem podílí na tvorbě i recepci díla, představuje pro něho snění o živlech, jež v jeho myšlení nabývají významu jakýchsi pralátek, pořádajících a dynamizujících obrazy v díle.

Bachelard předpokládá, že se typ literárního snění spojuje s tím či oním živlem (tento postup má zjevný mystický ráz, což znamená, že ahistoricky okleštuje zkoumání obraznosti na preferované obrazné komplexy považované za hlubinné), a vytváří si tak základy jakési typologie básníků (básníci vody, ohně, země a vzduchu). Usiluje nalézt pod vrstvou intelektuální a rétorickou (v rétorice vidí překážku snění, neboť „svou fádni encyklopedií krásna, se svými dětinskými racionalizacemi jasu nám nedovoluje zachovat věrnost našemu živlu“, 213) v jádru ambivalentní (neboť žádné snění se podle Bachelarda neobejde bez ambivalence a žádná ambivalence bez snění) „primární obrazy“. Smyslem analýzy má být sestup k těmto prazákladním, archetypálním obrazům a jejich prostřednictvím k živlům, tedy do „chaosu“ a „tmy“ před zrozením díla. Taková literární analýza se ovšem zákonitě vzdaluje svému předmětu, jehož pravý smysl umístěje mimo prostor vlastního uměleckého díla. Eseje *Voda a sny* zůstávají tak stejně jako ostatní Bachelardovy „psychoanalytické“ studie bez ohledu na své literárněvědné aspekty vlastně mimo literární vědu v pravém slova smyslu. Literatura tu má sloužit jako nástroj hledání „podvědomí“, či lépe oneirického předvědomí pod vědomím, což současně znamená podsouvání subjektivních hodnot objektivním evidencím. V této koncepci se věda prolíná s poezií v jednostranné a extrémní reakci na pozitivistickou gnozeologii ve filozofii a sociologismus v estetice.

Akcentem kladeným na přírodní archetypy básnické imaginace je Bachelardovo dílo pokusem o novou „poetizaci“ a „naturalizaci“ světa, života a myšlení, a také umění, které se podle Bachelarda racionalizačními procesy, technizací vzdalují od prazákladního dramatu přírodního. Tvoří součást širšího „neoracionalistického“ proudu, k němuž patří např. Ferdinand Gonseth a další osobnosti kolem švýcarského časopisu *Dialectica*. V dílčích aspektech přináší Bachelardovo dílo, obecným metodologickým pozadím spjaté s fenomenologií, mnoho cenného k poznání širšího psychologického a kulturního, obecně antropologického pozadí

básnických obrazů, které v literární vědě zůstává mimo oblast hlavního zájmu; stýká se tak nejen s psychoanalýzou, ale i s archetypální, mytologickou a tematickou kritikou v literární vědě. Ve svém celku zůstává plně intuitivní, je samo realizací literárního snění jako jedné z možných čtenářských konkretizací literárního díla. V tom tkví jeho specifika, ale zároveň — byť namnoze vědomé — omezení.

Vydání

L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, Paris 1942, 1947, 1956, 1963, 1966, 1968, 1970, 1973, 1974, 1976, 1978, 1980, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1997, 1999, 2001, 2008. Japonské vyd., Tokio 1969, 2008. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Madrid 1978, 1994, 2002, 2004; México 1978, 2005. *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, Dallas 1983, 1994, 1999. *To nero ke ta onira. Dokimio pano sti fantasia tis ylis*, Athina 1985. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Como 1987, 1992; Milano 2006. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo 1989, 2009. *Vattnet och drömmarna. Essä över den materiella fantasin*, Hägersten 1991. *Das Wasser und die Träume. Versuch über die Imagination der Materie*, Frankfurt/M. 1994. **Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty, Praha 1997** (z tohoto vyd. citováno). *Voda i grjozy. Opyt o voobraženii matěrii*, Moskva 1998. Čínské vyd., Čchang-ša 2005. *Su ve düşler. Maddenin imgelemi üzerine deneme*, Istanbul 2006.

Literatura

C. G. Christofides, Bachelard's Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1962, č. 3, s. 263–271. M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris 1967. P. Ginestier, *La Pensée de Bachelard*, Paris 1968. F. Pire, *De l'imagination poétique de l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Paris 1968. J. Ricardou, Un Étrange lecteur, in: G. Poulet (ed.), *Les Chemins actuels de la critique*, Paris 1968, s. 214–221. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1969. J. Gagey, *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire*, Paris 1969. V. Therrien, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris 1970. M. Zigo, Tvorba a „snenie“ v Bachelardovej filozofii, in: G. Bachelard, *Psychoanalýza ohňa*, Bratislava 1970. J. C. Margolin, *Bachelard*, Paris 1974. M. Schaettel, *Bachelard critique ou l'alchimie du rêve*, Lyon 1977. K. Keunemann, *L'Imagination*

matérielle chez Bachelard, *Poétique* 1981, č. 41, s. 128–136. J. Pechar, Psychoanalýza v literární vědě, *Analogon* 1992, č. 9, s. 61–64. C. J. Picart, Metaphysics in Gaston Bachelard's „Reverie“, *Human Studies* 1997, č. 1, s. 59–73.

Gaston Bachelard (1884–1962)

Francouzský filozof, zpočátku představitel psychoanalýzy, poté fenomenologie. Je autorem děl zabývajících se otázkami epistemologie, povahou vědeckého myšlení a dějinami vědy (*Le Nouvel esprit scientifique*, 1934; *La Formation de l'esprit scientifique*, 1938; *Le Rationalisme appliqué*, 1949); v tomto ohledu ovlivnil myšlení Alexandra Koyrého, Thomase S. Kuhna či → Michela Foucaulta ad. Později se soustředil k poetice a básnickému myšlení, především k problematice imaginace, snění a poezie z hlediska jejich hlubinné souvislosti s přírodními živly (*La Psychanalyse du feu*, 1938; *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943; *La Terre et les rêveries du repos*, 1945). Působil na katedře filozofie v Dijonu (od r. 1930), na pařížské Sorbonně byl profesorem dějin a filozofie vědy (od r. 1940). Další díla: *La Poétique de l'espace* (1957), *La Poétique de la rêverie* (1960).

České překlady

Plamen svíce (1970, 1997), *Psychoanalýza ohně* (1994), *Poetika prostoru* (2009), *Poetika snění* (2010). Stati: Vertikální stavba času (úryvek ze studie *La Dialectique de la durée*), in: *Podoby. Literární sborník*, Praha 1967, s. 193–207; Básnický okamžik a metafyzický okamžik, *Souvislosti* 2006, č. 3, s. 4–8. Slovensky též: *Nový duch vědy* (1981).

/dh – sf/

Michail Michajlovič Bachtin

Otázky literatury a estetiky

(*Voprosy literatury i estetiki*, 1975)

Ve stati Epos a román, O metodologii zkoumání románu (7–39) z r. 1941 je román charakterizován jako žánr, který se na rozdíl od ostatních, ustálených žánrů dosud utváří a zaujímá k nim parodický vztah. V obdobích, kdy dominuje, nastává proces romanizace ostatních žánrů, tj. jejich sblížení s románem. Hlavní rysy románu jsou sebekritičnost, významová nezavršenost, stylová vícerozměrnost, radikální proměna časové struktury literárního obrazu ve prospěch maximálního kontaktu s nejednoznačnou přítomností. Rysy románu jsou ozřejmeny v konfrontaci s eposem, žánrem zcela hotovým.² Epos situuje zobrazovaný svět do uzavřené minulosti počátků národní historie a buduje obraz světa v zóně absolutně vzdáleného obrazu, mimo sféru možného kontaktu s nezavršenou a nově zvýznamňující přítomností jakožto skutečností „nižšího“ řádu (21). Román na rozdíl od eposu je spjat s živlem neoficiální promluvy a myšlení (s lidovým smíchem v klasickém Řecku, sokratovskými dialogy, menippskou satirou), pojímajícím předmět bez pietní epické distance (22–27). V románu se poprvé v poli reprezentace objevil obraz autora; čas a svět se staly historickými. Románovému světu je vlastní dialog světonázorů a jazyků, neustálé aktualizace a přehodnocování, na rozdíl od světa eposu, který zná jen jediný, veskrze hotový světonázor a jediný jazyk. Zatímco v eposu je obraz člověka „celistvý, křišťálově průzračný a umělecky ukončený, v románu se tato celistvost rozpadá“ (35); objevuje se nesoulad mezi člověkem vnějším a vnitřním (resp. mezi aspektem „člověka pro sebe samého“ a člověka viděného očima druhých, 37). Hrdina projevuje v románu ideologickou a jazykovou iniciativu (37). Román nezná žánrový kánon, je svou podstatou nekanonický: „román — toť tvárnost sama“ (38). Východiskem stati Promluva v románu (40–186) z let 1934–1935 je kritika soudobé stylistiky (1. kap. Soudobá stylistika a román,

Výbor ze základních prací ruského teoretika románu, jejichž těžištěm je dialogičnost.¹

1 Heslo je zpracováno podle českého vydání s tit. *Román jako dialog* (1980), v němž se uspořádání jednotlivých statí liší od originálu.

2 Na konfrontaci eposu a románu jsou postaveny i jiné dvě vlivné teorie románu, Lukácsova (*Teorie románu*, 1916, č. 1967) a Ortegova (*Meditace o Donu Quijotovi*, 1914, č. 2007).

41–54). Stylistice chybí adekvátní přístup k polyfonní románové promluvě (42–45). Dosavadní koncepce básnického slova (promluvy) jako slova jednohlasého totiž není schopna románovou promluvu pojmut. Uvnitř jazyka probíhají procesy centralizace a decentralizace; román a výpravné prozaické žánry k němu tíhnoucí se konstituovaly ve víru odstředivých sil v jazyce, uprostřed tzv. různorečí, ve střetávání nejrůznějších dialektů, a to zvl. v prostoru nízkých žánrů — jde o různorečí „dialogizované“ (52). V románu se totiž dialogický moment stává jedním z hlavních stylových rysů (63). „Z chaosu jazyků a dialektů se v románu vytváří harmonicky uspořádaný umělecký systém“ (77). Jazyk přitom není pouze nástrojem sdělení, ale zároveň předmětem zobrazení. Obraz jazyka je současně obrazem sociálního horizontu srostlého se svou promluvou. 3. kap. Různorečí v románu (77–106) se soustřeďuje na humoristický styl, který autor nejdrobněji demonstuje především na Charlesi Dickensovi (79–85). Určujícím rysem tohoto stylu je, „aby se autor stále pohyboval směrem k jazyku a od jazyka, aby se ustavičně měnila vzdálenost mezi autorem a jazykem“ (79). Ve 4. kap. Promlouvající člověk v románu (106–137) se autor zabývá postavením mluvy, již se v románu hovoří (106–137). Speciální místo je věnováno promlouvajícímu člověku, jehož promluva představuje „sociální jazyk (byť i jen v náznaku), nikoli „individuální idiom““ (107). Probírají se jednotlivé způsoby, jimiž je tento obraz tvořen (hybridizace, dialogizovaný souvztah jazyků, čistý dialog). V 5. kap. Dvě stylové linie evropského románu (137–186) je podán náčrt historického vývoje různohlasé prózy: klíčí ve světě helénistického období, v císařském Římě, na konci středověku, a to konkrétně v realistických novelách, biografických a autobiografických žánrech, diatribě aj., nikoli v románu samém, který se vyznačoval (alespoň z dnešního hlediska) monologicky homogenním stylem (sofistický román). Tento jednohlasý román zahajuje první stylovou linii evropského románu (veršovaný rytířský román, historicko-hrdinský román doby barokní apod.). Teprve ve druhé linii zapojuje román sociální různorečí přímo do své struktury (Rabelais, Cervantes, Dostojevskij), přičemž znaky této linie se v 19. století staly základními znaky románového žánru (179). V souvislosti s problémem jazyka Bachtin sleduje určité ideje (ideu zkoušky, vývoje a výchovy), typické románové postavy (pikaro, prostáček, blázen), k jejichž stylu patřila parodie a nepochopení vznešených jazyků a oficiálních světónázorů; dále se zabývá románovou encyklopedičností („román musí být mikrokosmem různorečí“, 177), sebekritičností (román v románu), obrazností.

V další stati Z předhistorie románové promluvy (187–221) z r. 1940 autor analyzuje dvojhlasou promluvu v *Evženu Oněginovi*

(hlasy postav vedle sebekritiky básnických obrazů); zkoumá předrománové formy této promluvy — starověké a středověké parodicko-travestující žánry, jejichž vznik byl podmíněn dobovým plurilingvismem.

Ve studii Čas a chronotop v románu s podtitulem Studie z historické poetiky (222–377) z let 1937–1938 a 1973 je chronotop definován jako „bytotný souvztah osvojených časových a prostorových relací“ (222), tj. formálně-obsahová a žánrotvorná kategorie, jež do značné míry determinuje obraz člověka v literatuře (222). Následuje pokus o nástin typologie románových chronotopů. V řeckém románu se realizuje chronotop abstraktně cizího světa v dobrodružném čase (moment náhody, motivy setkání–rozchod, nepoznání–rozpoznání, cesta; člověk neměnný, pasivní, soukromý, izolovaný). V dobrodružně mravolichném románu (Apuleius, Petronius) se chronotop zkonkrétňuje (obraz všedního života; člověk se mění, ale nezávisle na světě, který nedoznává změny, 253). V pikareskním a dobrodružném románu se zvýznamňuje typicky románová postava „třetího“ (256), svědka soukromého života (pikaro, sluha, prostitutka, parvenu). V biografickém románu (biografie, autobiografie, paměti) funguje chronotop životní cesty člověka hledajícího pravé poznání; rodí se „člověk pro sebe“, osobitý přístup k sobě samému (265), např. v útěchách, samomluvách (Marcus Aurelius, Augustin) apod. V poznámkách z r. 1973 Bachtin nastiňuje další možnosti chronotopické analýzy (význam chronotopu cesty, salonu, prahu, maloměsta aj.; zabývá se syžetovou funkcí chronotopu, chronotopem autora, posluchače-čtenáře apod.).

Ve stati Rabelais a Gogol s podtitulem Umění slova a lidová smíchová kultura (378–388) z let 1940 a 1970 uvádí Bachtin Gogolovo dílo — analogicky jako román Rabelaisův — do vztahu k lidové (ukrajinské) smíchové kultuře.

Ve stati Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě (389–444) z r. 1924 Bachtin kritizuje tzv. materiálovou estetiku, pojímající uměleckou formu jako formu daného materiálu, a stanovuje úkoly estetické analýzy. Jejím prvořadým úkolem je pochopit estetický objekt (jakožto estetické uskutečnění vnějšího materiálního díla) v jeho čisté umělecké svébytnosti, tj. pochopit jeho strukturu (architektoniku) a vnímat jej v jeho vztahu k jiným dílům, v celku kultury: „Živoucí a významné je dílo pouze ve světě, právě tak živém a smysluplném — ve smyslu noetickém, sociálním, politickém, ekonomickém, náboženském“ (405). Obsah je nezbytným konstitutivním momentem estetického objektu a jeho korelátem je umělecká forma, jež mimo vztah k obsahu a ke světu postrádá smysl. — Estetický objekt je charakterizován jako svébytné estetické bytí rodící se na hranicích

díla v procesu přemáhání jeho materiálně věcné mimoestetické danosti (426); v případě básnického díla jsou touto daností slova (jinak řečeno: „lingvisticky vymezený jazyk do estetického objektu slovesného umění nevstupuje“, 423). — Uměleckou formu nelze vykládat jako formu materiálu, ale jako formu realizovanou v materiálu, s jeho pomocí a determinovanou nejen svým estetickým cílem, ale také jeho charakterem (431–432); jejím konstitutivním momentem je autor-tvůrce, esteticky prožívající formu jako svůj aktivní hodnotový postoj k obsahu (432–433). Tento proces opakuje do jisté míry i vnímatel-spolutvůrce formy. Podstatným aspektem formy je její tvořivý charakter: funkcí formy je završovat obsah (434), a to jednak na základě jeho izolace (vyvážení z vazeb s celkem přírody a bytí), jednak tím, že z něj vytváří skutečnost specifického, estetického řádu. „Estetický objekt je výtvorem zahrnujícím tvůrce: tvůrce nalézá v estetickém objektu sám sebe a intenzivně vnímá svou tvořící aktivitu“ (443).

Literární struktura stejně jako estetický předmět nejsou pro Bachtina něčím daným, uzavřeným, inertním, vymezeným hranicemi materiálního díla, ale objektem, který se teprve uskutečňuje, tj. vzniká v dialogickém vztahu k jiným strukturám. Bachtin — dalo by se říci — zapojuje historický moment do statické struktury v pojetí strukturalismu. Dynamizace struktury — promluvy, díla, žánru — je podmíněna mimo jiné jeho akcentem na moment subjektivního tvůrce. Vyzdvižením úlohy tvůrce polemizoval Bachtin s podceněním úlohy autorské osobnosti ve formální škole i sociologické teorii, kde se buď oddělovalo individuální vědomí od ideologické sféry, nebo naopak tato sféra individuální vědomí pohlcovala. Bachtin řeší tento konflikt tezí o vzájemné prostoupenosti ideologické sféry s individuálním vědomím, o jejich dialogu uvnitř textu. Ideologie („ideologémata“) prostupuje veškeré složky díla, obsahové i formální, dokonce ty „nejmateriálovější“ a „nejtechničtější“. Celý historický vývoj není pojat jako mechanický řetězec formálních postupů — zastarávajících a ozvláštňovaných do značné míry nezávisle na jedinci —, ale jako vývoj tvůrčího vědomí (pojem tvořivosti se přitom vztahuje i k vnímateli díla), jako sled neopakovatelných komunikačních aktů, z nichž vyvstává stále se obrozující smysl díla.

Bachtinovo odhalení a zdůraznění dialogičnosti v promluvě a v románu vycházelo z obecné tendence k dialogismu a ambivalentním významovým strukturám v umění 20. století. Jeho zkoumání hlasů, horizontů a zón hrdinů koresponduje s problémem hlediska (*point of view*) v teoriích → Percyho Lubbocka, Jeana Pouillona, → Wayne Claysona Boothe, Normana Friedmana, → Borise Andrejeviče Uspenského, Lva Fjodoroviče Žegina,

→ Viktora Vladimiroviče Vinogradova aj. Místo pojmu hlediska volí Bachtin příznačně pojem hlasu (a klade tak důraz na orální ráz promluvy a světonázoru). Teorie na Bachtina navazující rozšiřují jeho koncepci zpravidla od žánrové teorie směrem k teorii textu (pojatého jako dialog textů), k níž ostatně sám Bachtin ve svých pozdních pracích dospíval (*Estetika slovesného tvorčestva*, 1979). O pojem bachtinovské polyfoničnosti se opírá pojem intertextuality → Julie Kristevové.

Dialogismus a z něho plynoucí významová ambivalence jsou podle Bachtina kromě románu a předrománových útvarů příznačné pro celou oblast neoficiální promluvy a neoficiálního svátečního pomezí, jehož výrazem je karneval — východisko mnohohlasé promluvy románu (*François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 1965, č. 1975). Dialog byl předmětem zájmu již u ruských formalistů, kteří jej však nestudovali v románu, jenž stál mimo jejich hlavní pozornost, ale v novele, a dokonce v poezii. Srov. například → Ejchenbaumovu teorii amalgamizace a poetických prefabrikátů, kterou autor demonstruje na Lermontovově poetice (*Lermontov*, 1924). — Se změnou pojetí románu souvisela i dynamizace žánru a nové pojetí jeho geneze. Tradičně se chápala převážně jako monogeneze, tj. jako vznik z jediného žánru mateřského (román se např. pokládal za produkt eposu nebo řečnictví apod.). Žánrová různotvárnost románu však nutně vnukala myšlenku o polygenezi, o možnosti několika zdrojů žánru; tato hypotéza u Bachtina dokonce přesáhla oblast vlastní literatury (souvislost románu s karnevalem). Teorii vzniku románu z „vysokého“ žánru eposu (tedy „shora“) Bachtin koriguje tezí o paralelním vzniku románu z „nízkých“ žánrů („zdola“).

Bachtinovo pojetí dialogičnosti velmi rychle zdomácnělo ve francouzském a posléze i anglosaském kontextu, zejm. díky místním slavistům. V 80. letech byl Bachtin jedním z nejcitovanějších literárních teoretiků. Pojmy jako dialogičnost, mnohohlasí, smíchová kultura, karnevalizace, chronotop od té doby nejen náleží k téměř povinné pojmové výbavě literární estetiky, nýbrž pronikají i do jiných oblastí (filozofie, antropologie, sociologie). V kontextech teorie literatury se Bachtin dostal do pojmového hnízda ambiguita a polysémie, tedy do myšlenkové blízkosti takových autorů, jako jsou → William Empson, → Cleanth Brooks, → Roland Barthes ad.³ Z Bachtina se stal módní teoretik, přičemž některé jeho dílčí teze jsou povyšovány na univerzální schémata. Pojetí dialogičnosti získává na rezonanci i díky postmoderně s její preferencí plurality, neuzavřenosti a relativizace všeho stabilního. Teoretik románu jako dialogicky otevřeného žánru je tak — spolu s Albertem Einsteinem, → Jacquesem Derridou, → Jean-Françoisem Lyotardem, Jeanem Baudrillardem

³ Viz např. R. Selden (ed.), *The Theory of Criticism. From Plato to the Present*, London – New York 1988.

ad. — vnímán bezmála jako fundamentální zvěstovatel konce myšlenkového esencialismu, absolutního smyslu a univerzální pravdy, tedy ten, jenž dokázal najít klíč ke světu a člověku pozdní doby. Pojetí románu jako subverzivního žánru vyvolává některé paralely s filozofií Friedricha Nietzscheho, psychoanalýzou Sigmunda Freuda či s kritickou teorií Frankfurtské školy (zejm. s → Theodorem Wiesengrundem Adornem).⁴ Příbuznosti s pojetím Bachtinovým vykazuje i koncepce románu Milana Kundery (*Umění románu*).⁵ I Kundera totiž své pojetí románu spojuje se smíchem; a stejně jako Bachtin se dovolává Rabelaise a Gogola. Smích však v jeho koncepci neznamena ani tak subverzi panujícího mocenského hlasu jako spíše jakousi vyšší vědoucnost, osvobodivý nadhled (podle židovského úsloví „Člověk myslí, Bůh se směje“): „umění románu přišlo na svět jako ozvěna božího smíchu“.⁶

Současně se vynořovaly i námitky. Tak bylo kritice podrobena např. badatelovo dosti svévolné zacházení s historií, konkrétně to, že vedle sebe staví velmi odlišné obřady, jako jsou karneval, saturnálie, bakchanálie, s tím, že i „další Bachtinovy úvahy jsou v pramenech nedokazatelné“ (Aron Jakovlevič Gurevič).⁷ Protiklad dialogičnosti a monologičnosti, jímž jsou proti sobě postaveni např. Dostojevskij a Tolstoj, resp. román a poezie, je shledáván příliš mechanickým, ba i zavádějícím. Tak Miroslav Červenka na příkladu moderní poezie (především fenoménu sebeoslovení) dokazuje — v přímé polemice s Bachtinem —, že lyrický monolog „je vším, jen ne omezením subjektu na jeden hlas, zploštěním vrstevnaté a mnohoznačné struktury bytí“.⁸ V prostředí britské sociologie literatury se jako nepřijatelné ukázalo Bachtinovo pojetí románu, a to zejm. pro svou podobu jakési nadčasové esence procházející dějinami od antiky až do našich dob. (To však platí spíše o této knize, nikoli o spisu *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* — v něm Bachtin román historicky zasazuje do konce středověku a vykládá ho z jeho podmínek.) Zaznívá výtku, že román se v Bachtinově pojetí stává pojmem o nejasných hranicích — historických i významových. Michail Gasparov si všiml, že pojmy román a epos u Bachtina neoznačují „žánry, ale určitá vývojová stadia literárních forem: Bachtin by mohl napsat, že každý žánr začíná jako román a končí jako epos“.⁹ Velmi oprávněně se poukazuje i na to, že Bachtinův koncept dialogičnosti a ambivalence by se měl chápat nikoli jako koncept univerzální, nýbrž především ve své dobové podmíněnosti (20. a 30. léta), tj. jako kritika mocenského nároku na jednu pravdu a jako odmítnutí ideologicky motivovaného („jednohlasého“ a „autoritativního“) socialistického realismu (Renate Lachmannová, Hans Günther);

⁴ Viz P. V. Zima, *Literární estetika*, Olomouc 1999, zejm. s. 133–135 [1991].

⁵ M. Kundera napsal dvě knihy s tímž názvem: *Umění románu* (Praha, 1960) a *L'Art du roman* (Paris, 1986); zde máme na mysli novější publikaci.

⁶ M. Kundera, *Zneuznávané dědictví Cervantesova*, Brno 2005, s. 37 (česká verze jednoho eseje z *L'Art du roman*, 1986).

⁷ A. J. Gurevič, *Historikova historie*, Praha 2007, s. 201 [2004].

⁸ M. Červenka, Sebeoslovení v lyrice, in: týž, *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 184.

⁹ Cit. podle P. V. Zima, cit. dílo, s. 131.

zvl. na americkém kontinentu tento teoreticko-politický aspekt badatelova odkazu vždy znovu fascinuje jeho vykladače (Caryl Emersonová, Gary Saul Morson).

Vydání

Voprosy literatury i estetiki, Moskva 1975. *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978, 1983, 1987, 1991, 1999, 2006. *Estetica e romanzo*, Torino 1979, 1997, 2001. **Román jako dialog, Praha 1980** (z tohoto vyd. citováno). *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin 1981 (výbor), 1982, 1985, 1986, 1987, 1988, 1990, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2001, 2002, 2004, 2006, 2008. *Provlimata logotechnias ke esthitis*, Athina 1980. *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982. *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin – Weimar 1986. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana 1986. Arabské vyd., Damašek 1988. Korejské vyd., Soul 1988. *Questões de Literatura e de Estética*, São Paulo 1988. Vietnamské vyd., Hanoj 2003. Hebrejské vyd., Beer Ševa 2007.

Literatura

J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in: táž, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1968 (č. in: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, Praha 1999, s. 7–32). V. V. Ivanov, Značení idej M. M. Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlja sovremennoj semiotiki, *Trudy po znakovym sistemam* 6, Tartu 1973. M. Drozda, Vklad M. Bachtina v teoriju romana, *Umjetnost riječi* 1977, č. 1–3, s. 63–69. V. Svatoň, Dialogické slovo a teorie románu. O vnitřní souvislosti teoretických prací M. M. Bachtina, *Slavia* 1978, č. 3, s. 298–307. V. Svatoň – D. Hodrová, doslov k č. vyd. 1980, s. 458–465. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique*, Paris 1981. Z. Mathauser, Vědecké kouzlo Michaila Bachtina, *Estetika* 1982, č. 1, s. 59–62. K. Clark – M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge (Mass.) — London 1984. H. Günther, *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart 1984, zejm. s. 135–140. V. Šabík, Bachtinova estetika slovesnej tvorby, in: M. Bachtin, *Estetika slovesnej tvorby*, Bratislava 1988, s. 441–448. C. Emerson – G. S. Morson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990. M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World*, London – New York 1990. D. Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London – New York 1990. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, zejm. s. 285–290. K. Chvatík, Bachtinova „estetika slova“ a jeho interpretace románů Dostojevského, in:

týž, *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, Praha 1996, s. 160–178. M. Bauer, *Romantheorie*, Stuttgart 1997, zejm. s. 127–153. C. Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton 1997. V. Svatoň, Dvojí koncepce klasického románu (Georg Lukács a Michail Bachtin), in: týž, *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*, Praha 2004, s. 111–120.

Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975)

Ruský teoretik literatury, známý zvl. svou interpretací románu jako složité struktury „různořečí“. Vystudoval klasickou filologii v Petrohradu (1918), r. 1929 byl z politických důvodů poslán do Kazachstánu; žil dlouho v provincii a politicky byl rehabilitován teprve v 60. letech. Mnoho jeho děl vyšlo 30–40 let poté, co byla napsána. Základní principy jeho přístupu vykrytalizovaly již ve 20. letech v polemice s formální školou. Jeho vědecké dílo se z větší části prosadilo až v 60. letech, současně však téměř okamžitě učinilo ze svého tvůrce jednoho z nevlivnějších představitelů literární teorie. Další díla: *Formalnyj metod v literaturoveděni* (1928, pod jménem P. N. Medveděva), *Problemy tvorčestva Dostojevskogo* (1929, 2., přeprac. vyd. 1963), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvekovja i Renessansa* (1965).

České překlady

Dostojevskij umělec (1971), *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (1975, 2007), *Formální metoda v literární vědě* (1980). Stati: Slovo v románě, *Impuls* 1966, č. 1, s. 64–66; Epos a román. O metodologii zkoumání románu, *Česká literatura* 1968, č. 4, s. 425–452; Smích ve středověku, *Plamen* 1966, č. 5, s. 78–80; Problém autora, *Televizní tvorba* 1978, č. 3, s. 130–151. Slovensky též: Stati: O dvoch úlohách literárnej vedy, *Romboid* 1971, č. 2, s. 34–37; Umenie a zodpovednosť a K metodológii humanitných vied, *Romboid* 1987, č. 11, s. 57, 58–65.

/dh – jt/

Roland Barthes

Mytologie

(Mythologies, 1957)

V Předmluvě z roku 1970 autor objasňuje, že zaměření i metodu esejů z let 1954–1956 určovala jednak ideologická kritika týkající se jazyka tzv. masové kultury, jednak sémiologický rozbor (demontáž) tohoto jazyka. V předmluvě k prvnímu vydání z roku 1957 uvádí, že podnětem k reflexi různorodého soudobého materiálu utvářejícího příběh o naší aktuální situaci bylo to, jak se ve vyprávění tohoto příběhu směšují Přírozenost a Dějiny. Tyto „falešné evidence“ (9) vyjadřuje pojem mýtu ztotožněný s určitou řečí.

I. část Mytologie (11–190) obsahuje 53 drobných statí napsaných v reakci na rozmanité projevy moderní západní civilizace, ve kterých je spatřována — a vtipně, ironicky i nemilosrdně demystifikována — novodobá mytologie jejího každodenního sociálního života.¹ Např. esej Svět wrestlingu (v originále *Le Monde où l'on catch* — Svět, v němž se provozuje catch, 13–24) analyzuje linie gest a obrazů bez skutečných funkcí (obrazů vášně, figur utrpení nebo bolesti), z nichž se skládá srozumitelná ikonografie představení jasně oddělujícího Dobro od Zla. Esaj Římané na plátně (Mankiewiczův film *Julius César*, 27–30) vypovídá na příkladech znaků „římskosti“ (mj. ofinka na čele) o směřování znaku a označovaného. Spisovatel na prázdninách (30–33) demystifikuje novinové reportáže o tvůrcích, kterým bývá přisuzováno mimořádné, takřka mytické poslání a u kterých jsou zároveň zvýrazňovány banální stránky jejich života (novodobá forma hagiografie). Obdobný kontradiktorní postup soudobé žurnalistiky sleduje esej Romány a děti (56–58) o ženách spisovatelek, jejichž tvorba, přirozeně spínaná s jistým bohémstvím, je vykupována tradičně pojatým ženským údělem, nebo esej Výletní plavba modré krve (34–35), analyzující spojování mytického tématu krále-boha a novodobého obrazu krále-demokrata. Esaj

Soubor esejů završený zobecňující studií o povaze, funkci a dosahu mýtů v moderní západní společnosti, sepsaný jednou z vůdčích postav francouzského strukturalismu a sémiotiky.

¹ V překladech názvů jednotlivých esejů i v citacích přihlížíme k českému překladu z r. 2004.

Prací prášky a detergenty (38–40) ukazuje, jak reklama pracuje s účinky výrobků v rámci kategorií bělosti, hloubky a pěnivosti. K reklamní představě hloubky v kosmetice se vrací esej Reklama na hloubku (82–85). O filmové ikonografii pojednávají Chudás a proletář (40–42), rozebírající Chaplinovy postavy a gagy, nebo Tvář Greta Garbo (70–71). Ke „krevní mytologii“ nápojí a jídla se obrací esej Víno a mléko (74–77) a Biftek a hranolky (77–79), porovnávající morfologii substancí s národní symbolikou, s idejemi mužnosti, síly a zdraví. V esejí Hračky (58–60) je představen svět výrobků pro děti jako zcela socializované, hotové a předznamenané univerzum (reprodukce moderního světa dospělých: armáda, medicína, dopravní prostředky atp.), jehož funkcí je dělat z dětí uživatele, nikoli tvůrce. Esaj Nautilus a Opilý koráb (80–82) konfrontuje verneovskou mytologii světa (končného a plně zvládnutého, zabydleného a přivlastnitelného) se světem rimbaudovské poetiky výzkumné cesty. Zatímco Einsteinův mozek (91–93) zvyrazňuje mytologické či ezoterické rysy přetrvávající v současných představách o vědecké práci, následující esej Jet-man (*l'homme-jet*, 94–96) o mytologizaci pilota tryskového letadla charakterizuje rysy zvěčněného hrdiny. Tour de France jako epopěj (110–121) analyzuje epické pojetí závodníků a závodu, jehož etapy jsou personifikovány nebo antropomorfovány. Africká gramatika (137–144) se zaměřuje na politický slovník koloniální Francie, v němž je úkolem řeči a frazeologie (kosmetického psaní) nastolit shodu mezi normami a fakty. Kritika typu ani — ani (144–146) obnažuje iluzivnost čisté, nestranné kritiky. Esaj Striptýz (147–150) dokládá neutralizaci nebo zbanalňování provokativní erotiky, podobně jako Ztracený kontinent (163–165) vypovídá o filmových znacích zbanalizovaného a ahistorického Orientu. Volební fotogeničnost (160–163) třídí ikonografii kandidátů do několika stěžejních typů volebních fotografií (společenská úctyhodnost, morálka, mužnost, upřímnost, hrdinství, intelektuálnost aj.). V esejí Astrologie (165–168) je „astrální svět“ v časopisech (konkrétně v *Elle*) pokládán za literaturu maloburžoazního světa, která ustavuje skutečnost podle rytmu pracovního týdne a sociálního statusu čtenářek. V závěru souboru se esaje Velká lidská rodina (173–176) a Dáma s kaméliemi (179–182) prostřednictvím výstavy fotografií a proslulé divadelní hry Alexandra Dumase ml. zabývají způsoby, jimiž se vytváří „mýtus lidského údělu“ (174) potlačující „určující tíhu dějin“ (174) nebo „archetyp maloměšťácké sentimentality“ (181).

II. část knihy tvoří teoretická studie Mýtus dnes (191–247). Již titul úvodní kap. Mýtus je promluva (193–195) napovídá, že při vymezení mýtu vychází Barthes vlastně přímo z etymologie slova (*mythos* = vyprávění). Mýtus je mu „systémem komunikace,

je to sdělení“ (194), nelze jej vymezit obsahem; je to určitý způsob signifikace — značení, určitá forma, kterou je jako takovou nejprve třeba popsat. Existují tedy formální hranice mýtu, nikoli obsahové, substanciální: mýtem nebo nositelem mytické promluvy může být v zásadě cokoli — psaný jazyk, fotografie, sport, divadlo, reklama atd., pokud něco značí. Není privilegovaných objektů. Současně ale není věčných mýtů. V tomto smyslu má mytologie výlučně historický základ, neboť je promluvou vyvolenou dějinami, není přírodou či esencí, nevyplývá z „přirozenosti“ věcí“ (194).

Z toho hlediska se stává mýtus (2. kap. Mýtus jako sémiologický systém, 195–202) předmětem sémiologie, vědy o znacích, o formách. Také u mýtu lze podle Barthese rozlišit tři základní sémiotické pojmy, jak je vymezil Ferdinand de Saussure: označující složku znaku (*signifiant*), složku označovanou (*signifié*) a konečně znak jako nedílnou jednotu označujícího a označovaného. Přitom je však mýtus zvláštním systémem v tom, že se vytváří na základě předchozího sémiologického řetězce: „Co je v primárním systému znakovým [...], stává se v sekundárním systému prostým označujícím“ (199). V mýtu jakožto „sekundárním sémiologickém systému“ (*systeme sémiologique second*, 199) lze tedy odlišit systém jazykový, autorem nazvaný řeč-předmět, a systém mytický, takzvaný metajazyk — totiž jazyk, v němž se vypovídá o řeči-předmětu. To, co je z hlediska systému jazykového smyslem, významem (*sens*), tj. koncovým členem řeči-předmětu, je v mytickém systému výchozím členem, formou (*forme*) nového označovaného, pro které Barthes vyhradil termín koncept (*concept*²). Korelací formy a konceptu je třetí člen mýtu — signifikace. Toto slovo podle autora postihuje podvojnou funkci mýtu, který „označuje a sděluje, dává na srozuměnou a vnucuje“ (202). — V této kapitole, ale i v následujících Barthes tuto skutečnost dokládá na názorném příkladu, fotografii černocho ve francouzské uniformě zdravícího francouzskou vlajku. Prostý a neviný význam fotografie v časopise *Paris Match* je v rámci mytické výpovědi formou konceptu (ideje, označovaného), který již zdaleka není „neviný“, protože je tendenční (velikost francouzského impéria, milovaného všemi příslušníky bez ohledu na barvu pleti a kritiky kolonialismu, směs francouzskosti a vojáctví). V konceptu je tak prvotní význam deformován, posunut, ale ve chvíli, kdy mu hrozí odhalení, umožňuje mýtus jakožto podvojný systém alibisticky návrat zpět k prvotní řeči-předmětu. Mýtus je „trvalým alibi“ (209), je to „zcizená a navrácená promluva“, i když vrácená promluva není zcela stejná jako ta, jež byla zcizena. Přetrvává v ní totiž jistá strnulost, která je mytické promluvě vlastní (211).

2 V rejstříku českého překladu Saussurova *Kursu obecné lingvistiky* (Praha 1989 [1916]) figuruje *concept* jako „pojem“, též ekvivalentní „ideji“ nebo „označovanému“; v překladu *Mytologií*, kterého se přidružujeme, se používá výraz „koncept“.

Kap. Forma a koncept (202–206) a Signifikace (206–213) tuto problematiku dále rozvíjejí a upřesňují. Označující mýtu je podvojný, je zároveň smyslem i formou. Forma totiž smysl neruší, může ho sice ochuzovat, vyprazdňovat nebo odsouvat, ale ponechává si ho v záloze; vždy jej může přivolat, čerpat z něj „svou podstatu“ a především se v něm skrývat (203). Koncept mýtu funguje kontradiktorně, protože deformuje, znejasňuje smysl (primární řeč), ale neruší jej (fakticky salutující černoch zůstává — ovšem proměněný v gesto). Řečeno jinak: koncept odcizuje smysl (208).

Kap. Čtení a dešifrování mýtu (213–217) se zaměřuje na tři různé typy přijímání mýtu. První, „cynický“, je příznačný např. pro ty, kdo vytvářejí mýtus jako jednoduchý, doslovný systém: pro koncept se hledá nějaká forma, která je pak přímo nositelem ideje (černoch je příkladem francouzského imperialismu). Druhý, „demystifikační“, je vlastní tzv. mytologům, kteří mýtus dešifrují a demaskují, protože v něm zjišťují jistou deformaci smyslu (salutující černoch je alibi francouzského imperialismu). Oba tyto typy jsou podle autora statické nebo analytické. Jediné adekvátní přijímání mýtu je vnímat ho v dynamické jednotě smyslu a formy. „Mýtus nic neskrývá ani nestaví na odív: mýtus pokrývá“, „proměňuje dějiny v přirozenost“ (215). Ačkoli je jen sémiologickým systémem (signifikací), je svými příjemci čten jako systém faktický.

Kap. Mýtus jako zcizená řeč (217–224) dokládá, že specifická mýtu spočívá v přeměně smyslu ve formu. „Jinak řečeno — mýtus je vždy zcizením jazyka“ (217). Sám přirozený jazyk mu navíc klade jen slabý odpor; má — jak říká Barthes — mytické dispozice, vychází mýtu vstříc svou expresivitou. Někteří lingvisté označují oznamovací způsob vzhledem k imperativu a ke konjunktivu za „nulový stupeň“. Ale v „plně ustaveném“ mýtu smysl nikdy není v „nulovém stupni“ (218), a proto ho koncept snadno pokříví, naturalizuje. To se týká i literatury (zvl. tradiční), jež se nutně zakládá „na“ jazyce a má všechny předpoklady být mytickým systémem. Zvláštní pozornost věnuje Barthes z tohoto hlediska pojmu rukopis (*écriture*³), který označuje literární diskurz pojímaný jakožto forma, tj. označující složka sekundárního sémiologického systému (221). Na tomto pozadí pak formuluje příznačnou tezi: literární vývoj se mu jeví jako zápas o popření literatury jako mytického systému.

V kap. Buržoazie jako anonymní společnost (224–229) autor konstatuje hluboké sepětí mýtu s buržoazním vědomím; na rozdíl od své ekonomické činnosti, od faktu kapitalismu, usiluje buržoazie jako třída o bezejmennost. Její jazyk si libuje v „exnominaci“ (buržoazie je „společenská třída, která nechce být jmenována“, 225),

3 Odvolává se tu také na svou předchozí analýzu mytologie literární řeči v *Nulovém stupni rukopisu* (Praha 1967 [1953]). Tradiční překlad Barthesova pojmu *l'écriture* — „rukopis“ — v současnosti interferuje s dynamičtějším termínem „psaní“; volí jej i překladatel č. výboru z *Mytologií*.

v odtržení vlastního politického slovníku od historie, v maskování tohoto slovníku nadčasovostí a univerzalitou (např. představou „věčného člověka“ — *Homo Aeternus*). Ideologie transformuje „skutečnost světa v obraz světa“ (229). Toto Barthesovo stanovisko, opírající se mj. o klasický marxismus, je dále rozvíjeno v kap. Mýtus je odpolitizovaná promluva (229–233). Mytická řeč převádí historické (a tedy politické) na přírodní, vyprazdňuje historickou podstatu věcí. Barthes si pak klade otázku mýtu zleva (Mýtus v rámci levice, 233–236) a mýtu zprava. Vychází přitom z přesvědčení, že mýtus ztrácí prostor působnosti tam, kde se prosazuje řeč „člověka-výrobce“ přetvářejícího skutečnost (na místě metajazyka se znovu objevuje řeč-předmět), a konstatuje, že mýtus stojí vždy statisticky vzato napravo (Mýtus v rámci pravice, 236–244). Detailně pak analyzuje (238–243) rétoriku a figuru buržoazního mýtu: preventivní očkování lokálních podvrtných prvků, aby se zabránilo riziku obecnější subverze; odhistorizování — „odpařování“ dějin; identifikaci jako redukci jiného na stejné; tautologii — vytváření nehybného světa; „ani-ani-smus“ jako figuru vyvažování a redukování skutečnosti; kvantifikaci kvality (redukci kvality na kvantitu); konstatování, tj. představování skutečnosti jako evidence, světa jako hotového, nezměnitelného. Knihu uzavírá kap. Nutnost a hranice mytologie o aporiích či rizicích demystifikace (244–247).

V době, kdy vycházejí *Mytologie*, má za sebou Barthes — nepočítáme-li několik studií ze 40. let — především základní dílo věnované literatuře, jež zůstala až do konce života převládající složkou autorova zájmu, publikaci *Nulový stupeň rukopisu* (1953, č. 1967). „Rukopis“ (resp. psaní) objasňuje Barthes jako vztah mezi tvorbou a společností — je to literární jazyk přetvořený svým sociálním určením, forma uchopená ve své lidské intenci. Zatímco jazyk a styl jsou spisovateli dané nebo vlastní, rukopis-psaní je volba, jíž se spisovatel vřazuje do určitého historického kontextu, je to gesto, kterým, jak konstatuje Miroslav Marcelli, „sa spisovateľ spája s Dejinami“.⁴ Pojem rukopisu (mj. srovnávaný s Mukařovského sémantickým gestem⁵), se jako „označované literárního mýtu“ (221) objevuje i v *Mytologiích*. Je ale včleněn do nových souvislostí i kontextově zpřesněn, jakkoli se ani zde nevymaňuje z pout programově esteticke výpovědi, jež souvisí s koncepcemi tvorby formujícími se v okruhu skupiny Tel Quel. Příznačné z toho hlediska — a blízké mj. postojům → Sartrovým — je příkré vyčlenění poezie, alespoň poezie moderní, z oblasti literatury jakožto řeči „bez rukopisu“, mimo etický dosah a ideologii, a jakási „neoavantgardistická“ pragmatika literatury zakládající se na představě, že

4 M. Marcelli, *Příklad Barthes*, Bratislava 2001, s. 79.

5 M. Kačer, Mukařovského „sémantické gesto“ a Barthesův „rukopis“ (écriture), *Česká literatura* 1968, č. 5, s. 593–597; srov. též M. Grygar, „Tupý smysl a nezáměrnost“. Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského, *Estetika* 1991, č. 1, s. 204–218.

ji lze vymanit z diktátu společnosti jedině vytvořením jakéhosi „nulového“, čistě indikativního, amodálního, tj. nemytického rukopisu. K tomuto problému se Barthes jako jeden z nejvýznamnějších strukturalistů druhé poloviny 20. století nejzřetelněji vyslovoval později, ve svém poststrukturalistickém nebo dekonstruktivistickém období, kdy u tohoto systematika a tvůrce teoretických konstrukcí sílily obavy ze schematismů, které systémy implikují. Analyzovat jazyk, v němž se podle strukturalistického stanoviska vše odehrává, pak u Barthes znamená uvědomovat si také moc jazyka jakožto dominantní instance ovládající i subjekt, který ji zkoumá. Proti tomu staví ne zcela dešifrovatelný systém, který pro něj představuje literatura, a věří, že snad jedině při psaní literatury lze oklamávat působení jazyka, pořádek slov formátujícího diskurzu.

Avšak tyto otázky ještě zůstávají v *Mytologiích* spíše na okraji. Otvírá se zde především zcela nové téma: do středu autorovy pozornosti se dostaly většinou mimoliterární, avšak v základě vždy sémiologicky chápané jevy kultury.⁶ *Mytologie*, jež předznamenaly Barthesovu zřejmě nejteoretičtější práci *Základy sémiologie* (1965, č. 1967) a po svém vydání upoutaly pozornost i k autorově osobnosti, jsou nejen sémiotickými eseji, ale zčásti i satirickým zrcadlem nastaveným moderní konzumní společnosti. Kritice je zde vystaven především skrytý „sémantický paradox“ západoevropské současnosti proměn věci ve smysl a smyslu ve věci, kdy je aktivita myšlení a jednání vytlačována aktivitou mluvní. Dochází tak k fetišizaci jazyka, jenž se stává až jakousi vnitřní silou věcí, jevů a představ tím, že je pojmenovává a současně proměňuje — ontologicky vzato — v pouhé denotáty. Cíl Barthesovy knihy je však zjevný a závažný: strhnout masku „samozřejmosti“ určité společenské reality. Můžeme proto říci, že základním posláním *Mytologií* je — jak v bystrých konkrétních analýzách, tak po stránce teoretické — demytizovat, demystifikovat, a navíc odhalit mechanismy myšlení, které mohou k demytizaci vést. Sémiologický přístup, opírající se o tradici evropské vědy o znaku, který Barthes zvolil a aplikoval při studiu mýtu, lze v tomto bodě považovat za mimořádně objevný, stejně jako sám fakt, že předmětem svého zkoumání a kritiky učinil mýty současné, mýty konzumní společnosti, čímž z mytologického studia sňal ono tradiční plusquamperfektum, představu o mýtu jako o jedné provždy minulém a odtazitém vyprávění, které je výsadou archaických společenství.

Analýzu moderních mýtů spjatých s populární nebo komerční kulturou a s masovou komunikací provází v Barthesově knize angažovaná rétorika i patetické zaujetí, které ji sblížuje s dobovou marxisticky orientovanou kritikou buržoazní „kulturní

6 *Système de la Mode*, Paris 1967; *L'Empire des signes*, Genève 1970.

nadstavby“. Intelektuální pronikavost a teoretická koncepce *Mytologií* však poskytují obecněji platné a operativní instrumenty pro „dekonstrukci“ mytologizujících mechanismů moderní společnosti, zvl. jejích ideografických systémů (Barthesovy reflexe inspirovaly mj. analýzu simulaker Jeana Baudrillarda i současná kulturní studia).⁷ Pro obecnou teorii sémiotických systémů (tedy i pro teorii literatury) zůstává kniha navíc podnětná právě svým pokusem o vymezení mýtu jako sekundárního systému sémiotického a formulací obecného vzorce mýtu jako určitého způsobu sdělení. Úskalím tohoto přístupu, jehož cílem je demaskovat mechanismy světa konzumní pseudokonkrétnosti, je to, že Barthes opomíná historickou odlišnost „mýtů dnes“ od „organických“ mýtů tzv. primitivních etnik, tj. mýtů ve vlastním smyslu slova. Univerzum archaické mytologie je svou podstatou zcela odlišné od univerza „mytologie“ soudobé západoevropské společnosti a nemůže být ani věčně, a snad ani metodologicky kladeno vedle něj, jak to Barthes — ve stopách strukturalismu antropologického, předpokládajícího invariantní, neproměnnou strukturu lidského myšlení⁸ — činí.

Vydání

Mythologies, Paris 1957 (z tohoto vyd. citováno, přihlédnuto též k vyd. Paris 1970 a k č. vyd. 2004), 1963, 1970, 1990, 2007, 2010; *Oeuvres complètes*, vol. 4, Paris 2002, 4 vol. *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964, 1970, 1974, 1976, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1991, 1993, 1994, 1996, 1998, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006, 2008, 2009, 2010, 2012. *Miti d'oggi*, Milano 1966, 1984, 2001, 2004; Torino 1974, 1975, 1978, 1982, 1989, 1994, 2004, 2008. *Mit i znak*, Warszawa 1970 (něm. a pol. verze v I. části kráceny); *Mitologie*, Warszawa 2008. *Mythologies*, London 1972, 1993, 2000, 2009; New York 1972, 1989, 1991. Mýtus dnes, *Plamen* 1965, č. 9 (úryvek); *Mytologie* (výbor), Praha 2004. Japonské vyd., Tokio 1967, 1976, 2005. *Mytologier*, Oslo 1969, 1975, 1991, 1996, 1999, 2002, 2007. *Mytologier*, København 1969, 1977, 1996. *Mytologier*, Uddevalla 1969, 1970; Stockholm 1970; Enskede 2001; Lund 2007. *Mitologías*, Lisboa 1972, 1973, 1976, 1978, 1979, 1984, 1987, 1988, 1997, 2007; São Paulo 1982; Buenos Aires 2003; Rio de Janeiro 2003. *Mythologieën*, Amsterdam 1975; Utrecht 2002. *Mythologies*, Athina 1979. *Mitologías*, Madrid 1980, 1986, 1988, 2000, 2004, 2005, 2009, 2010; Mexico 1981, 1988, 1989, 1991, 1994, 1997. *Mitológiák*, Budapest 1983. *Çağdaş söylenler*, Istanbul 1990. *Mytologioita*, Helsinki 1994. Korejské vyd., Soul 1995. *Mifologii*, Moskva 1996. Perské vyd., Teherán 1996.

⁷ K tomu viz doslov P. A. Bílka k č. vyd. 2004, s. 159–164.

⁸ Srov. P. Horák, *Struktura a dějiny*, Praha 1982.

Mitologii, Iași 1997. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1998. Thajské vyd., Bangkok 2001. Vietnamské vyd., Hanoj 2008. Čínské vyd., Šanghaj 2009.

Literatura

J. Štěpánková, Za novou kritiku, *Česká literatura* 1967, č. 1, s. 39–46. J. Štěpánková, Základy sémiologie, *Česká literatura* 1968, č. 6, s. 672–679. C. I. Gulian, *Mythos und Kultur*, Wien 1971. L.-J. Calvet, *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*, Paris 1973. S. Heath, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Paris 1974. S. Sontag, *L'écriture même. A propos de R. Barthes*, Paris 1982. J. Culler, *Roland Barthes*, New York 1983. M. Marcelli, *Příklad Barthes*, Bratislava 2001. C. François-Denève, *Roland Barthes, Mythologies*, Rosny 2002. P. A. Bílek, doslov k č. vyd. 2004, s. 159–165. J. Češka, *Ztročený mýtus. Roland Barthes*, Praha 2010. J. Fulka, *Roland Barthes. Od ideologie k fantasmatu*, Praha 2010, s. 11–48. Zvláštní čísla časopisů věnovaná R. Barthesovi: *Tel Quel* 1971, č. 47; *L'Arc* 1974, č. 56. *Poétique* 1981, č. 47. *Critique* 1982, č. 423–424.

Roland Barthes (1915–1980)

Představitel francouzského literárněvědného strukturalismu a strukturálně orientované sémiotiky, teoretik kultury, blízký okruhu Tel Quel. Vystudoval klasickou literaturu a filologii na Sorbonně, nejprve učil na gymnáziích a působil jako lektor v zahraničí, pak pracoval v CNRS (Státní ústav pro vědecký výzkum), na École pratique des hautes études, v posledních letech života byl vedoucím oddělení sémiologie na Collège de France. Další díla: *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Michelet par lui-même* (1954), *Sur Racine* (1960), *Éléments de sémiologie* (1964), *Essais critiques* (1964), *Critique et vérité* (1966), *Système de la mode* (1967), *S/Z* (1970), *L'Empire des signes* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971), *Nouveaux essais critiques* (1972), *Le Plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), *Obvie et l'obtus. Essais critiques 3* (1982), *Bruissement de la langue. Essais critiques 4* (1984), *L'Aventure sémiotique* (1985), *Incidents* (1987).

České překlady

Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie (1967), *Světlá komora — vysvětlivka k fotografii* (1994, uprav. 2005), *Kritika a pravda* (1997, zahrnuje též *Nulový stupeň rukopisu* a *Základy*

sémiologie v překladu z r. 1967), *Sade, Fourier, Loyola* (2006), *Fragmenty milostného diskurzu* (2007), *S/Z* (2007), *Rozkoš z textu* (2008). Stati: Strukturalistická činnost, *Dialog* 1965, č. 3, s. 65–71; Dvě kritiky, in: J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 205–210; Z kritických esejí, *Orientace* 1967, č. 2, s. 21–28; Lekce. Inaugurační přednáška na Collège de France, in: M. Merleau-Ponty – C. Lévi-Strauss – R. Barthes, *Chvála moudrosti*, Bratislava 1994, s. 81–99; Co to je kritika, *Kritický sborník* 1994, č. 1, s. 1–4; Třetí smysl. Poznámky k výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna, *Iluminace* 1994, č. 1, s. 61–75; Úvod do strukturální analýzy vyprávění, in: P. Kylaoušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 9–43; Smrt autora a Efekt reálného, *Aluze* 2006, č. 3, s. 75–81; Diskurz historie, *Česká literatura* 2007, č. 6, s. 815–828.

/fv – zh/

Frederick Wilse Bateson

Anglická poezie a anglický jazyk

Literárněhistorický experiment

(English Poetry and the English Language. An Experiment
in Literary History, 1934)

Teoretická práce
anglického literárního
vědce vymezující
předmět literární
historie a koncepci
dějin anglické poezie
od renesance do mezi-
válečného období.

Metodologický základ práce je naznačen v Předmluvě (v–vii) a Úvodu (1–25). Na rozdíl od kritiky (*criticism*), která se zaměřuje na analýzu a interpretaci strukturně podobných děl bez ohledu na dobu jejich vzniku, je předmětem literární historie fenomén změny ve vývoji literatury a z něj vyplývající rozdílnost jednotlivých děl. Jelikož změna není vysvětlitelná ze samotného literárního vývoje (na jeho příčinné souvislosti nelze usuzovat ze vztahů mezi literárními díly), je nutno najít určitý korelativní systém mimo literaturu. Ten nemůže vytvořit ani „sociologické“ bádání 19. století (Leslie Stephen), směřující nakonec k pojetí literatury jako součásti „historie idejí“, ani primárně axiologický přístup (např. Prosser Hall Frye), přeceňující jedinečnost a neopakovatelnost jednotlivých děl jako výrazu autorské individuality. Najít skutečný korelát znamená především docenit význam změn literárního jazyka, „vznikajících v důsledku společenského a duchovního vývoje“ (vi). Tento přístup je zvláště důležitý pro novou koncepci dějin poezie. Na rozdíl od prózy, která je svým denotativním, logickým a vývojovým charakterem méně příznaková, je pro historii poezie určující vývoj struktury uměleckého výrazu, pojatého jednak jako organický celek a vize sjednocující minulost, přítomnost a budoucnost, jednak jako soubor technických prostředků — prozodie, rétorických figur, homonymie, víceznačnosti (*ambiguity*), dále vztahů promluv k různým typům kontextu a také konotací jednotlivých slov (básnických pojmenování), která jsou chápána jako vlastní komunikační prostředky (*media*) poezie (proti „myšlenkám“ a „představám“, pomocí nichž se sděluje význam v próze).

Z těchto předpokladů vychází nástin dějin anglického básnictví ve čtyřech kapitolách (Alžbětinci, metafyzičtí básníci a klasicisté, 26–64; Poetická dikce a vznešeno, 65–85; 19. století, 86–113;

Současnost, 114–129). Hlavním rysem koncepce je zřetel k napětí mezi konotativními a denotativními funkcemi básnického jazyka a mezi jeho explicitním a implicitním významem. Tyto jevy se sledují na společném vývoji poetické dikce a významové struktury básní i na dobovém odrazu funkce básnického jazyka v teoretických úvahách o literatuře.

Již tato první Batesonova práce vytyčuje dva okruhy autorova teoretického a literárněhistorického zájmu: zkoumání odlišnosti jazyka poezie od jazyka prózy a souvislosti literárního (básnického) jazyka a běžné řeči v historickém vývoji. V návaznosti na Coleridgeovu představu organické formy uměleckého díla (v té době znovu oživenou prací → Ivora Armstronga Richardse zkoumající Coleridgeovo myšlení o imaginaci)¹ spatřuje Bateson specifika poezie, kterou příznačně neodlišuje od její konkrétní realizace — básně, ve vzájemném propojení konotací a denotací, ve tvaru, jehož jednotlivé prvky lze vnímat pouze vzhledem ke struktuře celku. Proti zjednodušeně a teleologicky pojaté próze („prostředek sdělení idejí“) se u poezie zdůrazňuje — víceméně v duchu tzv. nové kritiky, dobově souběžné — konotativnost. Přeceňování možností konotativních spojení jednotlivými tvůrci a interprety (mnohoznačnost poezie tzv. metafyzických básníků v 17. století, ztráta souvislosti konotativní a denotativní stránky básnického jazyka u preraphaelitů v 19. století) se však zároveň stává předmětem kritiky. Zatímco nová kritika se snaží vysvětlit vztahy konotace a denotace především psychologicky (Richardsova teorie synestezie) nebo z hlediska vágně chápaného „jazykového odstínění“ jednotlivých slov (→ Empsonovo pojetí víceznačnosti, *ambiguity*), Bateson vymezuje básnický jazyk jako subsystém jazyka určité doby, který svou kulturní a obecně komunikační funkcí do značné míry určuje vývoj poezie. V další práci *English Poetry. A Critical Introduction* (1950) se Bateson hlouběji zamýšlí nad vztahem poezie ke společenské skutečnosti a dochází k závěru, že „společenský obsah poezie nelze ztotožňovat s konkrétními momenty každodenního života“, že poezie odráží teprve obecné změny ve funkcích jazyka dané doby, a tak se také jako jediná může stát uceleným literárním výrazem daného stadia společenského vývoje. Náznaky takového stavu rovnováhy mezi svébytnou povahou básnického jazyka a srozumitelností jeho dikce spatřuje např. v počátcích anglického klasicismu (John Dryden) a v poezii svých současníků (W. H. Auden). Spojováním historie literatury s jakousi obecnou historií sémantiky se Batesonova koncepce odlišuje od podrobného čtení (*close reading*) typického pro novou kritiku a blíží se některým tendencím v Pražské

1 I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London 1934.

škole strukturalismu (tak jak jej reprezentují Jan Mukařovský, Felix Vodička či Jiří Levý). Zůstává však na úrovni katalogizace základních tendencí, jejichž souvztažnost s jednotlivými fázemi společenského vývoje je chápána jednostranně, a to jako determinace básnické individuality vývojem básnického jazyka. Z tohoto pohledu se velká básnická díla jeví zjednodušeně jako „sebevyláčení“ dané společnosti. Na tento schematismus upozornil již Geoffrey H. Hartman, podle něhož Batesonův historismus není založen na hlubším pojetí dějinnosti, nýbrž na ukvapeném spojení formální analýzy básnického jazyka s generalizacemi o jeho utváření básníkovou společenskou angažovaností. Z tohoto hlediska se Batesonův přístup příliš neliší od novokritického, oba jsou založeny na interpretaci textu a ne na objektivním historickém výkladu.²

Batesonova koncepce, která ve své době představovala ojedinělou reakci proti tradičnímu, pozitivismem ovlivněnému dělení literárněvědných disciplín na kritiku (oblast hodnotových soudů) a historii (katalogizace vlivů a tendencí), jemuž zůstala poplatná i nová kritika, nenalezla výraznější pokračovatele v širším kontextu. Ovlivnila však orientaci oxfordského teoreticko-historického časopisu *Essays in Criticism*, který Bateson řadu let vedl. Vedle této historické role má Batesonova koncepce i dnes význam svým zřetelem ke specifčnosti jazyka poezie. Jazyková specifčnost poezie přitom není definována na základě spekulativních kritérií, nýbrž je vyvozována z historicky daných změn komunikační funkce jazyka ve vývoji národní kultury. Tento postup však nevede jenom k předjímání některých východisek kulturní sémiotiky, ale hlavně ke hledání adekvátní, všeobecně srozumitelné podoby básnického jazyka, vyjadřující základní rysy určitého kulturněhistorického období.

Vydání

English Poetry and the English Language. An Experiment in Literary History, Oxford 1934 (z tohoto vyd. citováno), 1973; New York 1961 (pozměněné vyd.).

Literatura

J. R. Sutherland, *English Poetry and the English Language. An Experiment in Literary History*, *The Review of English Studies* 1935, č. 44, s. 494–496. G. H. Hartman, *Beyond Formalism. Literary Essays 1958–1970*, New Haven – London 1970. E. Borklund, *Contemporary Literary Critics*, London – New York 1977.

² G. H. Hartman, *Beyond Formalism. Literary Essays 1958–1970*, New Haven – London 1970, s. 44–45.

Frederick Wilse Bateson (1901–1978)

Britský literární vědec poučený moderní lingvistikou a usilující o propojení literárněteoretického a literárněhistorického přístupu. Vystudoval a působil na univerzitě v Oxfordu; tam také založil a po dvacet let vedl časopis *Essays in Criticism*. Další díla: *English Comic Drama. 1700–1750* (1929), *English Poetry. A Critical Introduction* (1950), *Wordsworth. A Re-Interpretation* (1954), *A Guide to English Literature* (1965), *Essays in Critical Dissent* (1972), *The Scholar-Critic. An Introduction to Literary Research* (1972).

Slovenské překlady

Stati: Lingvistika a literárna kritika, *Romboid* 1970, č. 4, s. 55–61.

/pr/

Walter Benjamin

Pařížské pasáže

(Das Passagen-Werk, 1927–1940)

V úplnosti nerealizovaný kulturně-historický projekt, který se snaží podat celistvý obraz Paříže 19. století a ve kterém ústřední postavení zaujímá osobnost Charlese Baudelaira.

Projekt existuje v podobě několika náčrtů (Paříž, hlavní město devatenáctého století, Paříž druhého císařství u Baudelaira, O některých motivech u Baudelaira, Centrální park), publikovaných knižně v posmrtných výběrech. Zde zaměříme pozornost na dvě stati (z roku 1935 a 1939), které v Benjaminově práci hrají klíčovou roli.

Paříž, hlavní město devatenáctého století (67–78) je nástinem plánovaného baudelairovského komplexu, který poskytuje určitou představu, jak mělo dílo celkově vypadat. Látka je rozvržena do šesti oddílů, jejichž výklad vychází z analýzy příznačných dobových kulturních projevů a vykládá je v souvislostech ekonomických, sociálních, antropologických aj. Do tohoto historického rozvrhu je včleněna osobnost básníka Ch. Baudelaira.

V 1. části Fourier aneb pasáže (67–69) Benjamin na prvotním nepochopení funkční povahy železných konstrukcí, které se staly podmínkou vzniku podzemních středisek obchodu s luxusním zbožím, demonstruje Marxovu tezi, že na svém počátku podléhá nový výrobní prostředek formě starého (technická nutnost je zušlechťována uměleckými cíli, 76). V kolektivním vědomí odpovídají této zákonitosti obrazy, v nichž se nové prolíná se starým. „Tyto obrazy jsou dílem přání a kolektiv se v nich snaží přemoci a zvládnout nehotovost společenského výrobku i nedostatky společenského výrobního řádu“ (68). V představách každé epochy se podle Benjaminova budoucnost snoubí s „prvky původní historie, to jest beztřídní společnosti“ (68). Tento zážitek se spojuje s novou zkušeností a působí na vznik utopie (jako byl Fourierův projekt složitě organizovaných falanstér; jejich architektonický kánon shledává Benjamin v pasážích). Mezi prvkem hmotné kultury a sociálně reformní ideou je tak nacházena strukturální vazba.

2. část Daguerre aneb panoráma (69–70): v panoramatech — jevu časově souběžném s pasážemi — vidí Benjamin výraz obratu v poměru umění k technice (užití technických klamů za účelem napodobení) a vyjádření nového životního pocitu, o němž svědčí pokus vnést přírodu do města tím, že je pojata v krajinném rozprostření (takto se ostatně jeví flanérovi; *flâneur* — tulák, povaleč, viz níže výklad 5. části). Literární analogii panoramat, vyvádějících malířství za hranice umění (podobně jako železná konstrukce v případě architektury), spatřuje Benjamin ve sbornících anekdotických črt (panoramatická literatura neboli literatura společensky panoramatická), jejichž pozadí tvoří „informativní základna“ (70) těchto výseků městského prostředí a v popředí stojí plasticky podané figury. Fotografie pak Benjamin připisuje znehodnocení informativní funkce malířství (děje se tak spolu s narůstáním objemu informační sítě) a podíl na rozšíření „okruhu zbožího hospodářství“ (70).

3. Grandville aneb světové výstavy (71–72) ukazuje světové výstavy jako „poutní místa k fetiši zboží“ (71), jež podle Benjaminova názoru vyjevují zboží hodnotu předmětů tím, že jim vytvářejí rámec (rozptylující aranžmá), který zastírá jejich hodnotu užitnou. Zbožním manipulacím je podroben i člověk, především v rámci zábavního průmyslu, rozvíjejícího se právě v souvislosti s výstavami. V jeho rámci je do služeb zboží postaveno i umění, což Benjamin dokládá aranžovacími fantaziemi Jeana-Jacquese Grandvillla: „Grandville proměňuje celou přírodu na speciality. Zobrazuje ji ve stejném duchu, v jakém začíná reklama [...] představitel druhy zboží“ (72).

Ve 4. části Ludvík Filip aneb interiér (72–74) chápe Benjamin vyhocení protikladu soukromého obydlí a pracoviště v daném období jako výraz vstupu soukromého člověka (*der Privatmann*) na historické dějiště. Fantazmagorie interiéru („Interiér je útočiště umění. Pravým obyvatelem interiéru je sběratel“, 73), dovršená secesí,¹ v níž Benjamin vidí střetnutí niternosti s technikou, představuje jednak pokus jeho obyvatele-sběratele o univerzum, jednak iluzorní snahu zbavit předmět zbožího charakteru tím, že je vlastněn. Sentimentální a marný pokus měšťáka o polidštění zboží je podle Benjaminova stvrzován etujemi (schránka, pouzdro, úkryt, potah). Prvním „fyziologem interiéru“ je podle Benjaminova Edgar Allan Poe, zejm. jako autor detektivních příběhů, v nichž „nejsou zločinci ani gentlemani, ani apači, ale měšťanští soukromníci“ (74).

5. část Baudelaire aneb ulice Paříže (74–76): mezi produkty dvojnásobného období, v němž se epocha blíží ke svému konci, vřazuje Benjamin Baudelaireovu poezii. V ní se totiž velkoměsto poprvé stalo objektem lyrického básnictví; nešlo však o „lyriku

¹ V části Centrální park považuje Benjamin secesi za druhý pokus umění, jak se vyrovnat s technikou. Tím prvním byl realismus.

domova“, ale o pohled člověka odcizeného. Na Baudelairově postoji Benjamin postihuje dobově příznačný typ flanéra: „kryt davem jako závojem vidí flanér známé město jako fantazmagorii“ (74). S flanérem vstupuje inteligence do mezidobí: má sice ještě mecenáše, ale již „se obeznamuje s trhem“ (74). Jejimi určujícími vlastnostmi jsou hospodářská i politická nevyhraněnost, což se projevuje i tím, že představitelé inteligence „pole působnosti hledají nejprve mezi vojskem, později uprostřed maloměšťáctva, někdy i proletariátu“ (74).

Oddíl 6. Haussmann neboli barikády (76–78) je věnován celistvější charakteristice období druhého císařství, tedy období konjunktury podmíněné finančním rozmachem francouzské buržoazie. Jako klíčový moment tu Benjamin zvolil velkolepou přestavbu Paříže, která měla prostřednictvím širokých ulic dát vyniknout světskému i duchovnímu panství buržoazie a zabezpečit město proti občanským bojům (zabránit stavbě barikád). Marně, neboť za Komuny jsou barikády stavěny nanovo, a to mohutnější než kdykoli jindy.

Druhou stáť, kterou pro osvětlení Benjaminovy metody vyjímáme, je studie O některých motivech u Baudelaira (81–109), neboť ve zkratce přináší nejdůležitější prvky celé baudelairovské koncepce. *Květy zla* („poslední lyrické dílo s celoevropským dosahem“, 107) jsou v ní nahlíženy prizmatem rodících se civilizačních symptomů. Výchozím poznatkem je pro Benjamina fakt, že v Baudelairových verších se v básníkově zorném poli poprvé ocitá publikum. Básník si uvědomuje, že oslovený čtenář s ním nemusí sdílet naladění, které od něj očekává (takové publikum dodá až pozdější doba), ale četba lyriky je pro něj dokonce náročná. Proměny podmínek recepce a struktury čtenářské zkušenosti přivádějí Benjamina k filozofickým pokusům (Wilhelm Dilthey, Ludwig Klages, Carl Gustav Jung) dobrat se „pravé“ zkušenosti, tj. negativního otisku té, „která se usazuje v normované, denaturované existenci civilizovaných mas“ (82) velkoměstské společnosti a je ovlivňována četbou novin, kde je událost oddělována od zkušenosti, a tím i od tradice.

Benjamin se zabývá především Bergsonovým a Proustovým ahistorickým pojetím zkušenosti, opírajícím se o intimní strukturu paměti. Bergsonova čistá paměť (*mémoire pure*) je uvedena do souvislosti s Proustovou mimovolnou pamětí (*mémoire involontaire*), do níž sestoupilo jenom to, co nebylo prožito vědomě (83). S odkazem na psychoanalýzu a funkci paměti v obraně proti podráždění pak Benjamin vysvětluje Baudelaira jako autora, který svou poezii založil na masové zkušenosti zahrnující zážitek šoku — jeho opakované vyvolávání se podílí na vytváření ochranného mechanismu vůči civilizačnímu vývoji. Baudelairův tvůrčí proces

pojímá Benjamin v souladu s vlastním autorovým obrazem jako souboj: vlastní zkušenost šoku je promítnuta do uměleckého tvoření (87). Tato tvorba je vědomě obrácena k obyvatelům velkých měst, vystaveným prudkým vjemovým nárazům a spleti vztahů. Figura šoku přivádí Benjamina k motivu zástupu, který se nestal přímo tématem žádné básně, ale je ve sbírce přítomen jako „skrytý obraz“ (*die verborgene Figur*, 90). Motiv zástupu (davů, masy apod.) souvisí s Baudelairovým flanérstvím — básník je současně „komplicem“ davů i pozorovatelem z odstupu (ocitá se mimo jeho praktické zájmy). Baudelairova zkušenost je pak konfrontována se zkušeností a dojmy Bedřicha Engelse, E. A. Poea a E. T. A. Hoffmanna (a také se strukturami a postavami příznačnými pro různá velkoměsta, jako Londýn a Paříž). Od vyznačení paradoxní analogie mezi zautomatizovanými úkony továrního dělníka a mechanismem hazardní hry („začínat znovu a opět od začátku — to je relativní idea hry — a stejně tak námezdní práce“, 98), jež spojuje věčná neukončenost či nenaplněnost, dospívá Benjamin k hráčským motivům u Baudelaira; ty se stávají znakem moderního lidství, vydaného napospas bezobsažnému času.

Benjamin připomíná Bergsonův návod, jak snímat z lidské duše „posedlost časem“ (*die Obsession der Zeit*) prostřednictvím „zpřítomňování trvajících času“ (*die Vergegenwärtigung der durée*, 99), což je návod vyslyšený Proustem. Také u Baudelaira shledává Benjamin „šťastné znovunalézání“ dnů, „jichž jsme pamětlivi“ (99), a to v jeho *correspondances* — prehistorických, a tudíž nadčasových „datech paměti“ zahrnujících i prvky kultovní. Ideál, jenž „rozdává sílu vzpomínky“ (101), je v *Květech zla* nicméně přemožen splínem, který „rozkládá čas na houfy prázdných vteřin“ (101). Splín je sice bez historie, podobně jako Proustova „mimovolná paměť“, ale vnímání času je při něm zostřené (102). Benjamin rovněž naznačuje, že splín není, tak jako Bergsonovo *durée*, které nezná smrt, vytěsněn z historického řádu (103) a neodívá zážitek představami „mimovolné paměti“, ale vystavuje ho naopak v „jeho nahotě“ (103). Tímto postřehem přechází Benjaminovo uvažování k motivu „zániku aury“ (*der Verfall der Aura*); aurou Benjamin rozumí „představy, jež se při nazírání sdružují kolem předmětu a jejichž domovem je *mémoire involontaire*“ (103), přičemž „reprodukční technika zvyhodňuje volní, diskurzivní vzpomínku, ba způsobuje, že je stále připravená v zásobě a už tím zužuje prostor pro fantazii“ (104). Zánik aury ztotožňuje Benjamin s krizí vnímání — krásné již není vynášeno z hlubin času, reprodukováný obraz se neotvírá pohledu, ruší se jeho nepřístupnost a tajemství. Baudelaire podle něj „prohlédl klam zástupu“ (108) a obrací se proti němu; činí tak „s hněvem, který je bezmocný, neboť stejně by se mohl vydat do boje proti dešti nebo větru“ (109).

Zbylé dvě části Benjaminova projektu jsou stylisticky rozdílné, motivicky se však — i v celku všech čtyř dohromady — doplňují, kříží a vzájemně překrývají. Ve stati Paříž druhého císařství u Baudelaira autor podrobně rozebírá tři klíčové dobové fenomény: bohému, flanéra a modernu. Část Centrální park tvoří několik desítek poznámek, vesměs velmi lakonických. Benjamin se v nich věnuje splínu, funkci alegorie, módě, neřesti, prostituci a zvrhlosti, mase, věčnému návratu aj. — to vše v kontextu Baudelairovy tvorby, jeho doby a Paříže a často také s použitím historických paralel.

Projekt *Pařížských pasáží* se během Benjaminova života několikrát měnil a skončil v podobě fragmentární montáže. Benjamin na nich začal pracovat v roce 1927. Bohatý a různorodý materiál sbíral, studoval a analyzoval především za svého pařížského exilu 1933–1940 (o Baudelairovo dílo se ovšem začal zajímat mnohem dříve).² Nejprve vznikla skica Paříž, hlavní město devatenáctého století, na jejímž základě Benjamin získal badatelskou podporu. Roku 1937 se rozhodl napsat samostatnou knihu o Baudelairovi, ale vypracoval pouze druhou část třídílného projektu (Paříž druhého císařství u Baudelaira).³ Studie však byla v *Zeitschrift für Sozialforschung* odmítnuta a podrobena → Adornově kritice. Vzájemná korespondence ukazuje, jaké výtky Adornovi Benjaminovi adresoval, i to, jak se s nimi Benjamin vyrovnával.⁴ Ukazuje i směr, kterým se text *Pařížských pasáží* pohyboval. Adornovi vadil především způsob, jakým Benjamin zachází s empirickou skutečností; považoval zprostředkování mezi jevy sociálně-ekonomickými a kulturními za příliš přímočaré. Ekonomický determinismus a přímočarý vztah mezi základnou a nadstavbou byl, jak vysvítá z korespondence, oběma autorům cizí: oba tvořivě hledali místo v rámci marxismu, a to především hranici mezi determinismem ekonomických a sociálních zákonitostí a specifičností kultury. Marxovi Benjamin zůstává věrný nejen metodou zkoumání, ale také výběrem látky: v Baudelairovi totiž nachází Marxova souběžce, stejně pronikavého analytika doby, již je poznamenán; od Marxe se však Baudelaire liší způsobem a senzibilitou, jimiž na dobu pozdního kapitalismu reaguje. *Pařížské pasáže* ukazují, že Benjamin odmítá filologické a k textu soustředěné (dílocentrické) pojetí a současně se snaží najít takový způsob zprostředkování sociální reality, jaký by nepotlačoval specifičnost uměleckého díla. Svou metodou zůstávají *Pařížské pasáže* na půdě historického materialismu. Autor věří, že vztah mezi konkrétním dílem a celkovým průběhem dějin se dá zkoumat jako kaskáda synekdoch, tj. stop, jimiž lze dospět od dílčího jevu, zdánlivě nahodilého, až k obecné tendenci doby:

2 W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens*, Heidelberg 1923. Jedná se o překlad Baudelairova díla do němčiny.

3 W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: týž, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1969 a 1974.

4 Výběr z korespondence mezi Benjaminem a Adornem, zaměřený na dopisy kolem *Pařížských pasáží*, lze nalézt ve slovenském výboru z Benjaminova díla *Iuminácie*, Bratislava 1999.

v konkrétním díle se nachází celkové dílo autora, v celkovém díle epocha a v epoše celkový průběh dějin. Jde o postup, který do podoby tzv. genetického strukturalismu později rozvinul např. → Lucien Goldmann. Zároveň Benjamin věří, že mezi jednotlivými formami společensko-kulturního života, jako je politika, architektura, ekonomika, literatura ad., panuje princip analogie. Proto si lze ve výkladu jedné vypomáhat druhou. — Fragmentárnost Benjaminových poznámek zrcadlí jednak duchovní hnízdo, k němuž autor přináležel (je typická i pro ostatní autory z okruhu Frankfurtské školy), jednak nehotovou a procesuální povahu samotného projektu. Tato podoba textu se také stává ekvivalentem témat, jimž se Benjamin věnuje: pasáž jako ulice i dům zároveň, Baudelaire jako autor, který problematizuje hranici mezi bděním a snem, moderna jako stav neukončitelné dvojznačnosti. Pařížskými pasážemi se vine několik dalších klíčových témat, jimž se Benjamin věnoval v některých specifických pojednáních — např. ztráta aury, tj. neopakovatelné jedinečnosti uměleckého díla (Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti), zmišení vztahu mezi uměním a zkušeností (Vypravěč), zevšednění snu (Snový kýč), deziluzivní, ba ničitelský vztah autora k jeho vlastnímu dílu (Karl Kraus), role autora uvnitř společensko-ekonomických vztahů určité epochy (Autor jako producent).

W. Benjamin patří mezi čelné analyticky moderní doby, jejích hlavních rysů, jakož i – a to především — jejích zdrojů. Jeho úvahy o ztrátě jedinečnosti, narůstající proměně všeho, včetně uměleckých děl, ve zboží, bývají stavěny vedle myšlenky o odkouzlení (ztrátě smyslu pro zázračné) Maxe Webera i myšlenky o odlidštění moderního umění → Ortegy y Gasset. Jiným důležitým kontextem Benjaminova díla je neortodoxní marxismus,⁵ v jehož rámci zaujímá autor *Pařížských pasáží* roli jednoho z nejinspiračnějších myslitelů na poli estetiky a teorie kultury (spolu např. s Ernstem Blochem, → Györgyem Lukácsem, Lucienem Goldmannem, ostatními představiteli Frankfurtské školy, představiteli britských kulturních studií a vůbec proudu tzv. kulturního materialismu). Benjaminovo dílo zažilo velkou renesanci od 60. let. Hlásili se k němu představitelé kulturní levice i revoltující studenti roku 1968. Jeho texty, včetně *Pařížských pasáží*, byly znovu vydány (a komentovány), a to nejenom v domovském kontextu německém, ale i v kontextu anglosaském, který je vůči podnětům z německé oblasti tradičně značně rezistentní. Benjaminovo dílo našlo odezvu v rámci bouřlivě se rozvíjejících mediálních studií (analýza novin jako jevu, který nás zbavuje zkušenostního zázemí, a tím nás dekontextualizuje). Kriticko-demystifikační ráz analýz, soustředění na zasuté detaily, nesystematická (ba až antisystematická) povaha psaní, fragmentárnost, interpretační

5 Svou pozici v rámci marxismu Benjamin explicitně formuluje např. v přednášce *Autor jako producent* (1934): dílo se nemá zkoumat vzhledem k výrobním vztahům epochy, ale má se zkoumat, jak se chová v nich, tj. v rámci (uvnitř) těchto vztahů. Jde tedy o zjevné odmítnutí tzv. teorie odrazu.

otevřenost, melancholické prodlévání v detailech, metoda „radikálních aforismů“⁶ — všemi těmito rysy svého psaní si Benjaminovo dílo našlo cestu i na půdu postmoderních směrů, zejm. dekonstrukce. Osobnost a dílo W. Benjamina se od 50. let objevují jako bezmála povinná referenční položka mnoha oblastí, témat či fenoménů, jako je např. metropole, Ch. Baudelaire, fotografie, noviny, filozofie dějin, zkušenost, Paříž, modernismus, sociologie umění, vztah dějin a dějin literatury, fetišizace umění, žurnalismus, konzumentství, estetika šoku, fašismus, Frankfurtská škola, literární kritika aj.

Vydání

Schriften, Frankfurt/M. 1955 (zde poprvé Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts); *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1955, 1969, 1974; *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1961, 1969 (Über einige Motive bei Baudelaire vyšlo samostatně in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1939, č. 1–2); *Gesammelte Schriften 5. Passagewerk*, Frankfurt/M. 1972–1989 a 1991; *Das Passagewerk*, Frankfurt/M. 1983. *Paris, capital del siglo XIX*, México 1971. **Dílo a jeho zdroj, Praha 1979** (eseje Paříž, hlavní město devatenáctého století, O některých motivech u Baudelaira, Centrální park; z tohoto vyd. citováno); *Teoretické pasáže*, Praha 2011 (esej Paříž druhého císařství u Baudelaira). *Parigi capitale del XIX secolo. I passages di Parigi*, Torino 1986, 2000, 2002, 2007, 2010. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris 1989, 1993, 1997, 2003, 2007. *Paris, 1800-taletts huvudstad. Passagearbetet*, Stockholm 1990–1992. *Pasajlar*, Istanbul 1995, 2009. *Walter Benjamin's Passages*, Cambridge (Mass.) 1996. *Illuminácie*, Bratislava 1999 (zde Paříž, hlavné mesto XIX. storočia). Čínské vyd., Šanghaj 2006.

Literatura

R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie W. Benjamins*, Frankfurt/M. 1965. Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, Frankfurt/M. 1968. L. Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 1973. R. Tiedemann, Nachwort, in: W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1974, s. 187–214. W. Fuld, *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, München 1979. J. Střítecký, doslov k č. vyd. 1979, s. 409–427. N. W. Bolz – B. Witte (eds.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984. N. W. Bolz – W. van Reijen,

⁶ Takto ji charakterizuje Siegfried Kracauer, Benjaminův bliženec z okruhu Frankfurtské školy.

Walter Benjamin, Frankfurt/M. 1991. S. Buck-Mors, *Dialektik des Sehens. W. Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1993. K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993. G. Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1996. R. Rożanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997. A. Bžoch, *Walter Benjamin a estetická moderna*, Bratislava 1999. D. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften W. Benjamins*, Frankfurt/M. 1999. M. Brodesen, *Walter Benjamin. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt/M. 2005.

Walter Benjamin (1892–1940)

Německý literární historik a kritik, estetik a filozof. Studoval ve Freiburgu, Mnichově a Bernu. Zájem o sociologické aspekty umělecké tvorby ho sblížil s Frankfurtskou školou a vedl i k zájmu o marxismus (přátelství s Bertoltem Brechtem, pobyt v SSSR 1926–1927); současně však našel inspiraci i v židovské mystice (přátelství s Gershomem Scholemem). Když se neprosadil na akademické půdě (neúspěšná habilitace), začal se naplno věnovat literární kritice. Je autorem řady esejů o Nikolaji Leskovovi, Franzi Kafkovi, Eduardu Fuchsovi, Marcelu Proustovi, Gottfriedu Kellerovi, Karlu Krausovi aj. V r. 1933 se před nacistickým režimem uchýlil do Paříže; spáchal sebevraždu na španělské hranici při neúspěšném pokusu uniknout z okupované Francie. Zájem o jeho dílo narůstá od 60. let. Další díla: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens* (1923), *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Schriften* (1955), *Versuche über Brecht* (1966), *Gesammelte Schriften* (1972–1989 a 1991).

České překlady

Dílo a jeho zdroj (1979, výbor), *Agesilaus Santander* (1998), *Výbor z díla 1. Literárněvědné studie* (2009), *Výbor z díla 2. Teoretické pasáže* (2011). Stati: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, *Divadlo* 1963, č. 1, s. 26–37; Úloha překladatele, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 245–256.

/mm – jt/

Amy Maud Bodkinová

Archetypální struktury v poezii

Psychologické studie o imaginaci

(Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies
in Imagination, 1934)

Dílo anglické badatelky
zakládající metodu
archetypální kritiky.

1. kap. Archetypální struktury v tragické poezii (1–25) vymezuje předmět a metodu práce. Zkoumání struktur v poezii, jež jsou výslednicemi působení univerzálních sil lidské psychiky, se opírá především o studii curyšského psychologa Carla Gustava Junga zabývající se vztahem analytické psychologie k básnickému umění.¹ Podle Junga nebývá účinek mnohých básní omezen pouze na vědomou reakci vnímatele. Jejich citový náboj se projevuje jako nevědomá síla podstatně určující průběh i výsledek recepcce. Zdrojem této síly mají být prvotní obrazy neboli archetypy, definované jako „psychická rezidua nesčetných zážitků téhož typu“, které individuum zdědilo ve své psychice a které formují jeho zkušenost. Bodkinová pokládá archetypy ve shodě s Gilbertem Murrayem² za všeobecně působivé a v podstatě neměnné látky (*themes*), „hluboce zakořeněné v paměti lidské rasy“. Otázku po archetypálních strukturách literárních děl si klade v souvislosti s antropologickou teorií kulturních typů (*cultural patterns*), definovaných jako konfigurace tendencí určujících reakci příslušníků daného společenství na nové podněty, a s hypotézou o tzv. psychosociálním prostředí, které zahrnuje mj. systém symbolů v literatuře jako nejvyšší stupeň objektivizace duchovního života společnosti.³ Spojením psychoanalytického a kulturně antropologického přístupu dospívá Bodkinová k přesvědčení o souvislosti mezi uspořádáním emocionálních tendencí v kolektivním podvědomí a neměnnými, archetypálními strukturami základních literárních látek. Na existenci tohoto vztahu pak do značné míry závisí komunikativní schopnost poezie. Velká poezie není pouhým vyjádřením básníkovy senzibility, nýbrž objektivací citové zkušenosti společenství (8). V tom smyslu je básnická imaginace pojata jako schopnost nové strukturační obrazného materiálu, více či méně vlastního

1 C. G. Jung, On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art, in: C. G. Jung – H. G. Baynes – C. F. Baynes, *Contributions to Analytical Psychology*, London 1928.

2 G. Murray, Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types, in: týž, *Classical Tradition in Poetry*, Oxford – Cambridge (Mass.) 1927 [1914].

3 A. A. Goldenweiser, Anthropology and Psychology, in: týž — W. F. Ogburn (eds.), *The Social Sciences and Their Interrelations*, London – Boston 1927.

psychice všech příslušníků společenství, a jako tvůrčí obměna určité archetypální struktury. Postihnout archetypální strukturu dané látky znamená potom soustředit se na stálé, obecné rysy citových reakcí a na klíčové pasáže (*focal passages*) umožňující imaginativní rekonstrukci celku.

Dále definuje Bodkinová archetypální strukturu tragédie. Na základě psychoanalytického rozboru shodných rysů tragických hrdinů (Hamlet, Orestes, Oidipus) a freudistické teorie o štěpení a slévání typových postav (v Hamletovi je např. postava otce rozštěpena mezi hrdinova otce a Claudia, slévá se zde obraz otce a krále) považuje za charakteristický rys tragického archetypu určitou strukturu motivů sebeprosazení a podlehnutí hrdiny. Napětí mezi těmito dvěma motivy se uvolňuje v katarzi, jejíž podstatou je intenzivní citová účast vnímatele na hrdinově vnitřním konfliktu, utrpení a smrti. Rozpor mezi hrdinovými individuálními fantaziemi o vlastních nadlidských možnostech (obraz já jako „mana osobnosti“) a vědomím, že jeho jednání je determinováno společenským prostředím, který se vyrovnává až v hrdinově tragické smrti, má podle autorky obdobu v předpokládaných psychických procesech vnímatele: zde po odvržení omezené individuality nastává obrat k nadosobnímu obsahu kolektivního podvědomí. Hrdinova smrt v tragédii vyjadřuje tedy na vyšší úrovni obdobný symbolický obsah jako smrt oběti v primitivním rituálu: je symbolem duchovního znovuzrození vnímatele a regenerace života společenství. Takto pojatá archetypální struktura je nejjednodušší formou základního archetypu znovuzrození (*rebirth archetype*).

2. kap. Studie o Starém námořníkovi a archetypu znovuzrození (26–90) analyzuje danou strukturu v *Písni o starém námořníkovi* Samuela Taylora Coleridge. Archetyp se zde realizuje v symbolickém významu kontrastních motivů vedra a bezvětrí, větru a bouře přinášející vláhu, které symbolizují obnovu tvůrčí schopnosti a náboženské víry a dávají základní rytmus hrdinově pouti v čase. Obecný význam motivů pohybu a stagnace vyvozuje Bodkinová analogicky k Jungovu pojetí progresu a regrese osobnosti, které závisejí na možnostech svobodného rozvoje libida v rámci kolektivního podvědomí. Emocionální struktura odpovídající této formě archetypu je charakterizována protikladem pohybu dolů, dovnitř — a vzhůru, ven a bývá vyjádřena např. v obraze „noční cesty pod vodou“ (Jonášova kniha aj.).

3. kap. Archetyp Ráj — Hádes (Nebe — Peklo) (90–152) vymezuje tento typ obraznosti na podkladě rozboru Coleridgeovy básně *Kublaj chán*, Miltonova *Ztraceného ráje*, 6. knihy Vergiliových *Aeneidů* a Dantovy *Božské komedie*. Jeho přítomnost zjišťuje Bodkinová jak tam, kde vytváří určitý symbolický topos, tak

i v syžetu hrdinovy pouti, vyjadřující mýtus znovuzrození. Tento archetyp je společný objektivní obraznosti Miltonově a Dantově, vyjadřující určitý světový názor, i subjektivní, snové obraznosti Coleridgeově. Od archetypu znovuzrození se liší staticností, je vyjádřen prostorovými vztahy. Kontrastní obrazy jeskyně, propasti a vysoko položené zahrady či sluncem zalitých výšin v něm vyjadřují určitou fázi prožitku kolektivní zkušenosti, kde se „syntetická vize života jeví jako věčná podstata“ (152).

4. kap. Obraz ženy (153–216) se zabývá symbolikou ženské postavy ve struktuře vztahů básník (hrdina) — téma — obsah básnické vize (naznačené již v předchozí kap.). Rozlišuje prvotní, syntetický typ ženy-matky (Múza, bohyně Ištar, Thetis v *Iliadě* aj.), dále kontrastní typy ženy-obrazu duše (např. Beatrice v Dantově *Očistci*) a ženy-milenky (Francesca v Dantově *Pekle*, Dido ve Vergiliově *Aeneidě*) a jejich syntézu v obraze Markétky v Goethově *Faustovi*.

5. kap. Obrazy ďábla, hrdiny a boha (217–270) vytváří zhruba obdobným způsobem hierarchii symbolických obrazů subjektu, od jednoduchého kontrastu mezi „světem heroických hodnot“ a beztvarým chaosem (Othello) přes protikladné typy odbojného prometheovského hrdiny a boha-tyrana k syntetickému typu „božství v člověku“ (Shelleyho Prometheus).

Rozvojem symbolických funkcí tohoto typu (vyjádření posvátných vztahů mezi jedincem a životem společenství) se zabývá 6. kap. Struktury v sakrální a moderní literatuře (271–330). Poezie je ve shodě se Georgem Santayanou⁴ pojímána jako „náboženství, jež nestanovuje normy chování a nepotřebuje vyjádření v obřadech a dogmatech“ (324). Společným principem obou, jakož i všech umění, je podle Bodkinové rituální tanec, neboť předává „ucelenou“ (kolektivní) zkušenost a svým rytmem vytrhuje vnímatele z každodenní reality jeho omezených zájmů, přiváděje jej tak k přímé účasti na vnitřním životě společenství.

Práce jako jedna z prvních navazuje na teorie psychoanalytiků a na jejich pokusy o zkoumání psychologického obsahu literárních děl. Volba Jungovy teorie archetypů jako východiska byla provedena s vědomím jejích výhod oproti výchozí teorii Freudově. Na rozdíl od Freuda předpokládá Jung, že syntetizující tvůrčí schopnost je vlastní nejen individuálnímu vědomí, ale i podvědomí, jehož produkty — sny a fantazie — mají výrazné rysy společné všem jedincům dané skupiny, a mohou tedy jednotlivci ukazovat možnost jeho adaptace i dalšího vývoje v rámci společenství. V koncepci Bodkinové je tudíž smyslem literatury (podobně jako náboženství) harmonizace a integrace společenských vztahů. Toto působení je možné díky archetypům

4 G. Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion*, New York 1900.

jako konfiguracím „emocionálních tendencí“ (4) přetrvávajících ve vnímatelově psychice v důsledku uměleckého zážitku,⁵ jehož působivost je dána silou typových obrazů a symbolů v jednotlivých dílech. Tyto literární archetypy působí nejen v subjektivní rovině, kde umožňují citovou komunikaci vnímatele s autorem, ale také v rovině objektivní, kde formují archetypy jako obecné „psychické orgány“ společenství.

I když se teorie Bodkinové vyznačuje nedůvěrou ve fyzickou existenci archetypu ve struktuře mozku, naznačuje dynamické chápání literárních archetypů jako „fikcí“, aktů, které s určitou záměrností strukturují „imaginárno“, proteovský živel obrazovtornosti.⁶ Toto pojetí umožňuje spojit „emocionální tendence“ se strukturami archetypu jako uměleckého obrazu. Její další práce *Studies in Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy* (1951) výrazně omezuje nerozlišené použití pojmu archetyp a nahrazuje jej pojmem typová představa (*type image*). Autorka mu zde přisuzuje dva odlišné významy — jako jev společenského vědomí je útvarem podmíněným dějinami, zobecněním společenské zkušenosti, jako jev individuální psychiky je tvůrčí energií, jež směřuje do budoucna a budoucnost udržuje. Bodkinová tak předjímá další rozvoj archetypální metody v americké kritice, jak jej nacházíme zvl. ve stati Leslieho Fiedlera *Archetyp a rukopis*,⁷ zaměřené proti tzv. nové kritice a rozlišující mezi sociálním aspektem archetypu, jenž Fiedler chápe jako strukturu reakcí představující společenství na jeho nejhlubší podvědomé úrovni, a jeho subjektivní dimenzí — „rukopisem“, který Fiedler určuje jako příznak osoby, jejímž prostřednictvím se archetyp realizuje. Soustavnější použití a rozpracování našla archetypální metoda Bodkinové v práci kanadského teoretika → Northropa Frye *Anatomie kritiky* (1957, č. 2003), který ji transformoval na strukturalisticky orientované studium literárních tematik a látek a pojal jako východisko pro obecnou teorii mýtu. Nezávislou, francouzskou variantou archetypální kritiky byla ve 30. a 40. letech teorie → Gastona Bachelarda.

Přínosem práce Bodkinové je podobně jako u ostatních přístupů mytologické kritiky a tematologie soustavný zřetel k ikonologické stránce literárního bádání. Její význam však snižuje především snaha o celostní pojetí básnické obraznosti jako systému s omezeným počtem základních prvků. Dílčí poznatky o funkci a struktuře obraznosti v jednotlivých dílech tak získávají metaforický smysl, nevyjadřují přímo ani psychické procesy, ani literární skutečnost. Pokus o katalogizaci obrazů a o nalezení společných rysů jejich geneze se tak často mění ve spekulativní hledání nových možností alegorické interpretace (např. v rozboru Shelleyho *Opoutaného Promethea*).

5 E. Wright, *Psycho-analytical Criticism. Theory in Practice*, London 1984.

6 Srov. W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore – London 1993, s. 3–4, 186–194.

7 L. Fiedler, *Archetype and Signature. A Study of the Relationship between Biography and Poetry*, *Sewanee Review* 1952, č. 2, s. 253–273.

Vydání

Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies in Imagination, London – Oxford 1934, 1948, 1951, 1953, 1958, 1963, 1965, 1968, 1971, 1974 (z tohoto vyd. citováno); New York 1958, 1961, 1978.

Literatura

F. P. Boswell, recenze, *The American Journal of Psychology* 1936, č. 3, s. 553–554. G. D. Wilcock, recenze, *The Modern Language Review* 1936, č. 1, s. 91–92. S. E. Hyman, *The Armed Vision*, New York 1948. E. Borklund, *Contemporary Literary Critics*, London – New York 1977. E. Wright, *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*, London 1984. Irena R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto et al. 1993.

Amy Maud Bodkinová (1875–1967)

Britská představitelka tzv. archetypální kritiky, hledající s využitím podnětů analytické psychologie, zastoupené zvl. C. G. Jungem, univerzální, všelidské kořeny obraznosti. Intenzivně se zabývala také otázkami křesťanského myšlení a způsobem, jak je traktovala dobová filozofie. Další díla: *The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play* (1941), *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy* (1951).

/pr/

Wayne Clayson Booth

Rétorika prózy

(The Rhetoric of Fiction, 1961)

„Rétoriku“ chápe Booth v Předmluvě jako „techniku nedidaktické prózy“, která spočívá v „umění komunikovat se čtenáři“, a zároveň jako soubor prostředků, z nichž autor vybírá, „když se vědomě či nevědomě snaží vnutit čtenáři svůj fiktivní svět“ (1–2). Ve prospěch dotazování po sepětí rétoriky s uměním abstrahuje od vlivů společenských a psychologických faktorů (odlišností ve složení a požadavcích publika, psychologie čtenářů a autora).

Problém slučitelnosti koncepce literárního díla jako rétorické techniky a jako izolované významové a hodnotové struktury řeší 1. oddíl Čistota umění a rétorika prózy (3–165), polemizující s představou „čistého“ umění v americké nové kritice a se zúženým, neosobním pojmáním realismu, vycházejícím z → Lubbockovy techniky prózy (*The Craft of Fiction*, 1921), jež bylo ve 30. letech některými kritiky (Ford Madox Ford) přeměněno v dogma. Východiskem je polemika s tezí, že „objektivní“ vyprávění se vyznačuje tím, že pouze předvádí (*show*), ale nic nesděluje (*tell*). Stejně jako kritérium „objektivní“ vyprávěčské techniky nejsou pro stanovení vztahu literárního díla ke skutečnosti vhodná ani tzv. obecná hlediska či konstanty tematické, hodnotové nebo čistě filozofické povahy, jelikož přehlížíjí specifiku základních literárních druhů, jednotlivých děl i autorských a čtenářských postojů. Tyto rysy bere v úvahu Boothovo vymezení dvou protichůdných koncepcí realismu v umělecké próze (intenzita „iluze skutečnosti“ u Henryho Jamese a „bezprostřední“ postižení jevové skutečnosti u → Jeana-Paula Sartra) a vychází z nich i jeho teleologické schéma různých typů realismu. Realismus je pojímán: 1) jako prostředek k dosažení určitého mimoliterárního cíle, zvl. ideového ovlivnění čtenáře — v rámci tohoto typu vyčleňuje Booth realistickou literaturu satirickou, didaktickou, případně literaturu zaměřenou především na citové

Práce amerického literárního teoretika (mladšího představitele Chicagské školy) zkoumající závislosti vyprávěcí techniky a hodnotové stránky umělecké prózy na základě dynamického autorského obrazu jako faktoru regulujícího čtenářovu rozumovou a citovou reakci.

ovlivnění čtenáře (Charles Dickens); 2) jako vlastní účel uměleckého zobrazení; sem řadí jednak díla, v nichž obraz skutečnosti spoluvytváří subjektivní hodnotící přístup autora, jednak díla s neosobním vypravěčem usilujícím o maximální objektivitu narativní techniky. Normou autorské objektivit je pro Booth jasnost a zřetelnost autorského obrazu v díle, přítomnost implicitního autora (*implied author*, 73–74) — vlastně subjektu literárního díla integrujícího hodnotící hlediska a styl, tón i techniku vyprávění. Implicitní autor vesměs neexistuje v čisté podobě, nelze jej ve struktuře díla izolovat. Má platnost i jako naprosto neosobní jednotící faktor, v případech, kdy se zdá, že umělecký obraz působí sám od sebe (na základě „obecných“ emocí, citů a hodnot). Receptce literárního díla závisí tedy přímo na povaze hodnotících hledisek a rétoriky, zaměřených na čtenáře. Estetický odstup (*aesthetic distance*) umění od skutečnosti je pak chápán jako soubor nejrůznějších efektů sloužících k povzbuzení či potlačení různých zájmů, které jsou „obecným kritériem“ prozaikovy tvorby a vlastním předmětem umělecké komunikace. Booth rozlišuje 1) intelektuální, poznávací zájmy (fakta o světě díla, jeho původu, výkladu, pravdivosti atd.); 2) kvalitativní zájmy (na dovršení nebo dalším rozvoji struktury díla) a 3) praktické zájmy (o „lidské“ vlastnosti postav a jejich morální vývoj). Dalším důležitým kritériem je vztah k pravdám a ideálům obsaženým v díle a jejich působení na čtenářovy postoje a přesvědčení (*beliefs*). Na závěr Booth podává shrnující přehled typů autorské rétoriky („autorských hlasů“): 1) osoba (ich-forma a er-forma nejsou tak důležité jako perspektiva určité postavy); 2) charakter — tzv. dramatizovaný a nedramatizovaný vypravěč, zvláštním případem může být i implicitní autor; 3) jednání (pozorující — jednající vypravěč); 4) zobrazovací technika (předvádění — sdělování, resp. vyprávění); 5) komentář (ozdobný, rétorický a začleněný do dramatické stavby); 6) sebereflexe vypravěče; 7) odstup (morální, intelektuální a fyzický) mezi implicitním autorem, vypravěčem, postavou a čtenářem; 8) podpora či korekce vypravěče autorskou rétorikou; 9) „privilegovanost“ (míra vševědoucnosti); 10) pohled do nitra postav (*inside views*), podle jehož zaměření lze dělit vypravěče na „morální“ a „psychologické“ (150–165).

Následující části knihy rozebírají význam a funkci těchto kategorií v anglické a americké próze 18.–20. století. 2. oddíl Autorský hlas v próze (169–266) se zabývá funkcemi tzv. spolehlivého komentáře (*reliable commentary*), autorských vstupů pomáhajících v orientaci ve světě díla. Rozlišuje dále tzv. spolehlivého a nespolehlivého vypravěče. Nespolehlivý vypravěč se poprvé objevuje ve Sternově románu *Tristram Shandy*, stává se

důležitým rysem moderní prózy a vyznačuje se zvl. hodnotovou ambivalencí (kolísá mezi důvěrnou komunikací se čtenářem a odstupem od jeho hodnotových soudů).

3. oddíl Neosobní vyprávění (271–397) se zabývá jednak pozitivními rysy (ovládání čtenářovy sympatie, mystifikace či záměrné zmatení, přičemž vyjde najevo skutečná axiologická struktura díla), jednak negativními znaky tohoto typu — nezamýšlenou nejednoznačností vyprávění, která ovlivňuje vyústění konfliktu nebo podobu hrdinova charakteru (příklady: Henry James, *Utažení šroubu*; James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*), a samovolnými posuny v koncepci vypravěče (Henry James, *Lisťtiny Aspernovy*).

Závěr práce má ráz programového prohlášení. Booth se nesnaží měřit moderní prózu normami jasnosti a citovosti anglického románu 18. století. Jde mu především o zachování určité hodnotové struktury přístupu k umělecké próze, vycházející z aristotelovské tradice v tzv. „praktické kritice“ (377). Hlavním znakem tohoto přístupu je spojitý pohled na estetickou a etickou problematiku, přičemž morální význam díla se nechápe ve smyslu ideové teozovitosti, ale jako plná realizace umělecké objektivitivy, kdy se autorova osobní vize stává plně přístupnou publiku (395). Jde vlastně o znovuoživení autority prozaika a jeho odpovědnosti vůči čtenářům, které Booth transformuje tím, že je „přenáší do nového řádu smyslového vnímání a zkušenosti“ (398).

V *Rétorice prózy* i v pozdější, specializovanější práci věnované „rétorice ironie“ navazuje Booth metodologicky na některé teze svého učitele, vedoucí osobnosti novoaristotelovské Chicagské školy → Ronald Salmons Crane, zvl. na myšlenku o pluralismu „jazyků“ literární kritiky a rozlišení „didaktických“ a „mimetic-kých“ děl.¹ Vychází také z představy definitivního, předem daného systému žánrů, který umělecká tvorba jako vyhraněně teleologický proces pouze „naplňuje“. Od metakritiky jazyka různých literárněteoretických koncepcí směřuje k vyhraněnému přístupu v oblasti praktické kritiky prózy (pojetí díla jako síly ovlivňující publikum podle autorských hodnotových měřítek). Přitom abstrahuje od ostatních hlavních přístupů naznačených Cranem (zvl. od pojmání díla jako projevu charakteristické umělcovy senzibility). Jeho závěry o etické funkci umění a o přecenění významu techniky v moderním realismu v mnohém souznějí se soudy dalšího chicagského kritika Eldera Olsona.² Podobně jako celá Chicagská škola zaměřuje Booth svůj přístup proti tezím nové kritiky, zejm. proti důsledkům → Lubbockova pojetí tzv. strategie hlediska jako především technicko-formální kategorie. Boothovy úvahy o etické funkci umění navazují na starší americkou diskusi

1 R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, Chicago 1952, s. 18n.

2 E. Olson, *On Value Judgements in the Arts and Other Essays*, Chicago – London 1976.

(Edmund Fuller, Harold Charles Gardiner³) a směřují nejen proti programům soudobých modernistických prozaiků (Mark Harris, Alain Robbe-Grillet) a teoretiků, ale i proti negativním důsledkům, které mají názory o neosobnosti a objektivismu prózy v oblasti komerční a brakové literatury.

Boothovo dílo způsobilo v americké teorii prózy obrat k zájmu o autorský aspekt literární komunikace pojetím implicitního autora jako „hodnotící i volící osoby“ i „jádra norem a voleb v díle“. Základ této změny spočívá už v tom, že Booth ruší pojetí díla jako čisté, autonomní stratifikované struktury a že odmítá → Wimsattovo a Beardsleyho absolutizování ontologického statusu díla i pojmy afektivního a intencionálního klamu. Podstatný posun oproti návrhům pozdní nové kritiky (→ Cleanth Brooks a Robert Penn Warren rozlišovali „základní postoj nebo ideu autora“ a „úhel vyprávění“, Mark Spilka⁴ a Philip Rahv⁵ se pokoušeli o nové formální vymezení např. zavedením pojmu „nezbytný stylista“) však nastává v teorii hlediska (*point-of-view*). Specifickým přínosem Boothovy práce je pak typologie způsobů vyprávění, která se snaží opírat o základní představu dynamického subjektu literárního díla a která je podložena studiem obsáhlého celku evropské a americké prózy. K překonání omezeného, normativního dělení vyprávěčů na spolehlivé a nespolehlivé dochází až v pozdější práci *The Rhetoric of Irony* (1974), jejíž rozlišení stabilní (*stable*) a nestabilní (*unstable*) ironie vychází mj. z koncepce tzv. psychologického odstupu.⁶

Boothova teorie inspirovala → Wolfganga Isera k formulaci pojmu implicitního čtenáře (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972). Vzápětí ale Iser vyjádřil pochybnosti o možnostech rétoriky transformovat čtenáře „na obraz vytvořený autorem“ a poukázal na to, že v románu vzniká nová komunikační situace, v níž rétorika funguje jiným způsobem, než předpokládají tradiční teorie, včetně koncepcí chicagských novoaristoteliků.⁷ Svou kritiku Boothova pojetí rétoriky a autora prohloubil Iser v další práci věnované aktu čtení (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), kde zpochybnil status implicitního čtenáře jako „autorova druhého já“ a ukázal, že implicitní čtenář není s implicitním autorem ve shodě, nýbrž že mezi nimi vzniká napětí, které umožňuje odlišné akty čtení, a tím i různé konkretizace textu a realizace implicitního čtenáře.⁸ Na Iserovu kritiku odpověděl Booth roku 1978 tvrzením, že jeho teorie vychází „z neodolatelného nutkání zacházet s textem jako s osobou, či, pokud chcete, jako s činem jisté osoby, implicitního autora, nebo jako s dramatizací společného jednání autora se čtenářem“.⁹ Tento performativní model se odvolává na koncepci jazyka jako dramatické, „symbolické

3 H. Ch. Gardiner, *Fifty Years of the American Novel. A Christian Appraisal*, New York 1951.

4 M. Spilka, *The Necessary Stylist. A New Critical Revision*, *Modern Fiction Studies* 1960, č. 6, s. 283–297.

5 P. Rahv, *Image and Idea. Fourteen Essays on Literary Themes*, Norfolk (Conn.) 1949.

6 *The Rhetoric of Irony*, Chicago – London 1974, s. 1–32, 150–174, 236–267.

7 W. Iser, *The Implied Reader*, Baltimore – London 1974, s. 30.

8 W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London 1978, s. 36.

9 W. Iser, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore – London 1989, s. 56.

činnosti“ v díle Kennetha Burkea *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method* (1966) a vychází z expresivní estetiky. Je zaměřen proti strukturalistickému pojetí literárního díla jako systému generujícího jednotlivé „konkretizace“ (čtení). Ve své odpovědi na Boothovy výhrady vysvětlil Iser fungování implicitního čtenáře jako proces komunikace mezi čtenářem a textem, kde je subjektivní čtenářova představivost řízena strukturními rysy textu. Spíše než o personifikaci textu jako autora jde tedy o hru mezi autorem a čtenářem, která podmiňuje nejen jejich fiktivní dialog, ale i rozpolcení čtenářovy osobnosti na tužby a psychické dispozice na jedné straně a roli danou textem na straně druhé. Toto rozpolcení nemá však odcizující vliv, nýbrž mobilizuje čtenářovu spontánnost a umožňuje mu proniknout do textu i do hloubi vlastní psychiky.¹⁰

Přes své nedostatky představuje Boothova teorie i v dnešní době přínos ke zkoumání výstavby románu z hlediska dynamicky pojatého autorského subjektu a komunikačního procesu mezi autorem a čtenářem. Boothovo širší pojetí „rétoriky“ prózy bylo srovnáváno např. s → Bachtinovou kategorií různoročecí, dialogičnosti;¹¹ nevyhnutelně se k jeho návrhu vrací také teoretici nespolehlivého vyprávění (např. James Phelan či Ansgar Nünning)¹².

Vydání

The Rhetoric of Fiction, Chicago – London 1961 (z tohoto vyd. citováno), 1962, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1973, 1975, 1979, 1981, 1982, 1983, 1984, 1987, 1991, 2001, 2008. *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg 1974. *La retórica de la ficción*, Barcelona 1974, 1978. *Retorika proze*, Beograd 1976. *Retorica romanului*, București 1976. *A retórica da ficção*, Lisboa 1980. Čínské vyd., Peking 1987. Japonské vyd., Tokio 1991. *Retorica della narrativa*, Firenze 1996.

Literatura

J. Holloway, *The Charted Mirror*, London 1960, s. 87–203. E. Borklund, *Contemporary Literary Critics*, London – New York 1977. D. H. Bialostosky, Booth's Rhetoric, Bakhtin's Dialogics and the Future of Novel Criticism, *Novel* 1985, č. 3, s. 209–216. W. Iser, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore–London 1989. I. R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto et al. 1993. F. Antczak (ed.), *Rhetoric and Pluralism. Legacies of Wayne Booth*, Columbus 1995. I. Avelar, The Ethics of Interpretation and the International Division of

¹⁰ Tamtéž, s. 56–65. (Po anglickém vydání knihy *The Act of Reading* roku 1978 se uskutečnilo interview N. Hollanda, W. Boothe a W. Isera; respondentem byl S. Fish, redaktorem R. E. Kuenzli – *Diacritics* 1980, č. 2, s. 57–74.)

¹¹ D. H. Bialostosky, Booth's Rhetoric, Bakhtin's Dialogics and the Future of Novel Criticism, *Novel* 1984, č. 2, s. 209–216.

¹² J. Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca – London 2004. A. Nünning, Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration. Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches, in: E. D'hoker – G. Martens (eds.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin 2008, s. 29–76.

Intellectual Labor, *SubStance* 2000, č. 1, s. 80–104. B. Zerweck, Historicizing Unreliable Narration. Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction, *Style* 2001, č. 1, s. 151–178 (č. *Aluze* 2009, č. 3). J. Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca – London 2004. T. Kindt – H.-H. Müller, Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie, *Archiv für Begriffsgeschichte* 2006, s. 163–191. R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus (Ohio) 2007.

Wayne Clayson Booth (1921–2005)

Severoamerický literární teoretik, kritický „pluralista“, jeden z mladších představitelů Chicagské novoaristotelovské literárně-teoretické školy. Odmítá představu čistého umění, zdůrazňuje etický aspekt literární komunikace. Z tohoto hlediska analyzuje některá ústřední témata nové kritiky (problém vypravěče, ironie apod.). Působil na četných amerických univerzitách, zvl. v Chicagu. Další díla: *A Rhetoric of Irony* (1974), *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent* (1974).

České překlady

Stati: Typy vyprávění, *Aluze* 2007, č. 2, s. 42–51.

/pr/

Pierre Bourdieu

Pravidla umění

Geneze a struktura literárního pole

(Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, 1992)

Kniha je rozvržena do tří částí. První část navazuje na prolog, který prostřednictvím konkrétního rozboru předjímá systém, na němž je vystavěna Bourdieuova sociologická metoda. V Prologu (19–68) s podtitulem Flaubert analyzuje Flauberta se na základě rozboru románu *Citová výchova* a jeho literárně-spoločenského kontextu ukazuje, nakolik je toto dílo produktem pole (*champ de production culturelle*), v jehož rámci vzniklo. Jinými slovy se zde dokládá, do jaké míry je sám romanopisec produktem toho, k čemu sám podstatným způsobem přispěl. Bourdieu ukazuje, že Gustave Flaubert je tím nejlepším sociologem, protože se mu na základě studia vlastního intelektuálního zranění, které podle autora není jen autobiografií, podařilo uvést v praxi metodu objektivace sebe (*objectivation de soi*, 47), kdy se subjekt pozorování sám stává jeho objektem (Flaubert studující Flauberta). Tato auto-analýza propojená se sociologickou analýzou poskytla spisovateli možnost detailně a maximálně objektivně prostudovat jeho postavy, které jsou jedna vedle druhé dokonalým stereotypem existujícího společenského prototypu v rámci mikrokosmu — pole literární a obecně kulturní produkce, v němž se sám autor pohyboval. Prostřednictvím postavy Frédérica a popisu jeho pozice ve společenském prostoru tak Flaubert odhaluje základní vzorec, který tvoří hlavní pilíř jeho vlastní románové tvorby a který mu umožňuje vytvořit si objektivizující odstup vzhledem ke společenskému světu (53). Kouzlo literatury, jak konstatuje Bourdieu, spočívá v tom, že — byť vypovídá o velmi vážných věcech — nepotřebuje být na rozdíl od vědy brána zcela vážně a dává „autorovi i čtenáři možnost popírajícího pochopení“ (58). Bourdieu nás prostřednictvím rozboru Flaubertova textu přivádí k otázce románové iluze (*illusion romanesque*). Na základě zkušenosti s realitou, kterou Flaubertovy postavy nedokážou

Studie francouzského sociologa popisující strukturu pole kulturní produkce včetně jeho historického vývoje od poloviny 19. století. Základem metody je přitom studium vazeb a procesů definujících literární pole, jejichž působení podléhají autoři, čtenáři i literární instituce.

brát vážně, se musí utíkat k fikci, k níž lze přistupovat se vsí vážností. „V základě fungování všech společenských polí, ať už je to pole literární, či mocenské, tkví *illusio*, zájem na hře a vklad do hry“ (58). Objektivizovat románovou iluzi pak znamená připomínat, že skutečnost, s níž porovnáваме veškeré fikce, „je jen obecně uznávaná reference všemi sdílené iluze“ (59).

V I. části Trojí stav pole (69–231) se popisuje historický vývoj literárního a potažmo i uměleckého pole (*champ littéraire, artistique*) od poloviny 19. století, kdy se objevuje potřeba bojovat za jeho svrchovanost. Tento boj má podobu dobývání nezávislosti na vnější moci, tedy na mocenském poli (*champ du pouvoir*) zasahujícím do oblastí ekonomické a politické, i na specifických institucích (literární ceny, Nobelova cena, Akademie). Prvním krokem bylo dle Bourdieua vytvoření postavy spisovatele-intelektuála jakožto nové společenské entity. Hlavním hybatelem tohoto procesu je umělecká bohéma procházející zásadní proměnou, při níž jsou romantičtí dandyové vystředáni chudými intelektuály s proletářskými sklony z venkova, kteří jsou zlákáni jejich vzorem (83). Ti jsou jako první schopni přerušit závislost na ovládajících a postavit se proti buržoaznímu světu a jeho servilnímu umění za úplatu. Vzniká nová umělecká entita, jejímž kánonem je právě striktní oddělení od mocenského pole. Za zakládající akt považuje Bourdieu Baudelairovu kandidaturu na členství ve Francouzské akademii, což byl parodický, a přitom neskonale seriózní počín, jímž Baudelaire rozryl dobové myšlenkové struktury a kategorie vnímání, a tím i zavedený pořádek na literárním poli. Důkazem vzrůstající autonomie pole kulturní produkce je zrod umění pro umění (*l'art-pour-l'art*). Toto čisté umění (*art pur*) bez vnější funkce a závislosti se na jedné straně staví do protikladu k buržoaznímu umění, které je přímo odvislé od mocenského pole, jehož hodnotami se řídí, a na druhé straně se definuje vůči umění užitečnému, které představuje oficiální a konzervativní verzi sociálního umění (108–109). Estetická revoluce spočívá nejen v rehabilitaci moderních či nízkých témat (v oblasti románu např. uvedením postav a světů, kterými bylo až do té doby opovrhováno), tedy v rozšíření kategorie krásna na to, co oficiální estetika odmítá, ale především v tom, že byla umění přiznána moc vše esteticky pojímat díky formě, která je schopna z čehokoli udělat umělecké dílo. Tato nová čistá estetika (*esthétique pure*) si vyžaduje i nového společenského protagonistu — svobodného a nezávislého profesionálního umělce, který podléhá pouze pravidlům disciplíny (145).

Za vrchol druhé fáze autonomizace moderního literárního pole považuje Bourdieu vznik dualistické struktury na konci 19. století (kap. Vznik podvojně struktury, 156–189), kdy hierarchie

mezi žánry daná na základě specifických kritérií příslušníků pole (poezie, román, divadlo — pořadí dle prestiže) představuje přesný opak hierarchie podle komerčního úspěchu (divadlo, román, poezie — pořadí dle výnosnosti) (156–157). V rámci každého žánru lze rozpoznat další hierarchii na základě specifických kritérií, jako je společenská kvalita publika a symbolický zisk (*profit symbolique*, 159) daného žánru. Na konci 19. století se žánry uvnitř dále diferencují podle směřování k jednomu či druhému protipólu — průzkumnickému (avantgarda), nebo komerčnímu sektoru. V rámci této fáze osamostatňování pole kulturní produkce dochází ještě k posunu — umělecký svět přestává fungovat jako hierarchizovaná společnost ovládaná určitou nomotetickou institucí (Akademie) a stává se z něj konkurenční pole, v jehož rámci dochází k bojům o monopol na uměleckou legitimitu. Tento posun se v románové tvorbě konkrétně projevil především upuštěním od perspektivy suverénního a vševědoucího vypravěče a nástupem plurality konkurenčních perspektiv (180).

Výsledkem třetí fáze autonomizace literárního pole je nová definice práce umělce (214–216). Ten je dnes více než kdykoli jindy závislý na doprovodu komentátorů, kteří se přímo podílejí na produkci uměleckého díla cestou reflexe o umění (dnes již obsažené i v samotném artefaktu) i díky reflexi o práci umělce. Práci na symbolické produkci uměleckého tak již nelze na rozdíl od jiných období v žádném případě umenšit na akt materiální výroby. Tím je také dána nová definice vztahu mezi uměleckým dílem a interpretem. Diskurz o uměleckém díle dnes již není pouhým pomocným aparátem, nýbrž zásadním momentem během jeho produkce, který se podílí na utváření jeho smyslu a hodnoty (228–229).

II. část knihy nazvaná Základy vědy o dílech (233–369) charakterizuje novou vědeckou metodu, kterou je dle autorových slov třeba zavést do společenských věd (237). Pro tyto účely zavádí pojem *habitus* (*habitus*), který označuje nabytou zkušenost i určitě jmění, které může za jistých okolností fungovat jako kapitál (237). Tento pojem je Bourdieovou sociologickou reakcí na omezený pohled strukturalistické antropologie, redukující se na systém binárních opozic typu vědomí—podvědomí subjektu, i výrazem vůle vystoupit z filozofie vědomí, aniž dojde k vymazání činitele jakožto praktického stavitele obrazu skutečnosti. Analýza různých polí (pole moci, pole kulturní produkce) potvrdila domněnku, že mezi jednotlivými poli existují určité homologie, a dala vzniknout Bourdieově nové metodě, která nabývá konkrétní podobu v obecné teorii ekonomie postupů (*théorie générale de l'économie des pratiques*, 243).

Obecná teorie polí (*théorie générale des champs*) — např. literárního, náboženského, vědeckého — umožňuje analyzovat tato

pole v jejich různých konfiguracích, v nichž se mohou vyskytovat v závislosti na době, regionálních tradicích atd., a pojednávat každé z nich jako zvláštní případ (*cas particulier*), tedy jako jeden z mnoha možných (243). Tato metoda dále dovoluje zkoumat případ od případu v jeho nejkonkrétnější jedinečnosti a přitom uchopit neměnné vlastnosti všech polí i specifické formy, které na sebe v rámci každého pole berou obecné mechanismy i systém konceptů použitých pro jejich popis. Objektivace (*objectivation*, 245–248) představuje základní předpoklad vědy zabývající se produkty kultury a jejich autory. Tuto premisu pomínil → Jean-Paul Sartre při koncipování své studie o Gustavu Flaubertovi,¹ v níž se mu nepodařilo uniknout narcisistní sebe-projekci spisovatele-kritika, a zůstal v zajetí iluze všemohoucího myšlení úplného intelektuála (*intellectuel total*, 250). Objektivace předpokládá souběh dvou genezí. První z nich je genezí a strukturou specifického společenského prostoru, do nějž je autor vsazen a v němž vznikl jeho tvůrčí projekt, a geneze druhových i specifických dispozic, které si s sebou do této pozice přinesl. Jedině při splnění těchto podmínek lze ustanovit vědu o produktech kultury a jejich autorech (254–256).

Interpretace literárního díla zná dvě základní polohy, které Bourdieu podrobuje kritice (256–272). Interní čtení vidí dílo jako soběstačný systém významů (zejm. formalistní škola a její strukturalističtí pokračovatelé), naproti tomu externí rozbor si pomáhá interpretačními principy z oblastí mimo umělecké dílo (např. ekonomické, společenské faktory). Stejně tak se jeví jako nedostačující další interpretační přístupy jako textová kritika (*génétiq ue littéraire*) či marxistický přístup, který v uměleckém díle vidí pouze odraz vidění světa vlastní určité společenské skupině. Bourdieuův koncept pole představuje překonání těchto protichůdných alternativ (interní, externí rozbor), přičemž v sobě uchovává přínos z obou přístupů, které jsou tradičně pojímány jako nesmiřitelné. Vychází z předpokladu, že existují určité paralely mezi prostorem děl definovaných svým čistě symbolickým obsahem a svou formou na straně jedné a prostorem pozic (zaujímaných autory) v rámci pole kulturní produkce. Homologie mezi literárním polem a polem moci vyplývají z faktu, že většina literárních strategií je předurčena a volby autorů jsou počiny jak estetické, tak politické (např. volba verše), jak vnitřní, tak vnější (272–274).

Bourdieuova metoda však počítá s ještě jedním předpokladem pro položení základů vědy o kulturních produktech. Je jím objektivace subjektu objektivace (274–276), kdy se předmětem bádání stává i samo vědecké pole, tedy opravdový subjekt vědeckého poznání. Znamená retrospektivní objektivaci prostoru možností, vzhledem ke kterým se konstituovala metoda rozboru kulturních

¹ J.-P. Sartre, *Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris 1971.

produktů. Vzniká reálná možnost vědeckého pohledu na empirické hledisko vědce (který je tak objektivován), stejně jako na jiná možná hlediska. Tím se vědec dostává z iluze všemohoucího myšlení i z krunýře úplného intelektuála (277–284).

Jestliže je pole definováno jako prostor silových vztahů mezi činiteli či institucemi, kterým je společné vlastnictví kapitálu nezbytného pro to, aby zaujali ovládající pozice v různých polích, pak osamostatňující se literární pole a obecněji i pole kulturní produkce zaujímají ovládanou pozici v rámci pole moci, a to díky hierarchii, jež se ustavila ve vztazích mezi jednotlivými druhy kapitálu (peněžního a symbolického). Pole se tak stává dějištěm střetů mezi dvěma principy hierarchizace — externí heteronomií, která nahrává těm, kdo mají ekonomickou a politickou moc (její nejvyšší hodnotou je komerční úspěch či společenské známosti), a interní autonomií, kde prestiž posvěcená uznáním sobě rovných vyplývá z nulových ústupků požadavkům velkého publika (289). Odtud plynou i boje uvnitř literárního pole o monopol na stvrzování či posvěcení (*monopole de consécration*), jinými slovy o to, kdo a jak bude vymezovat literární pole a kdo a jak bude definovat opravdového spisovatele, potažmo umělce. Až do poloviny 19. století tuto úlohu plnila Akademie jakožto držitelka legitimizačního monopolu, ovšem vzhledem k postupné autonomizaci pole se institucionalizovala anomie (nepřípustnost jakéhokoli soudu v poslední instanci). Věda o uměleckých dílech má za úkol studovat jednak objektivní vztahy mezi tzv. pozicemi (*positions*), k nimž patří např. volba žánru či členství ve skupině, a autory, kteří tyto pozice zaujímají, jednak strukturu objektivních vztahů v rámci skupiny děl (303) — tyto vztahy jsou výsledkem „zaujetí pozic“ (*prises de position*), jež má např. podobu literárních počínů, manifestů, politických proslovů apod. Tyto imanentní procesy jsou ilustrovány na příkladu avantgard a uměleckých skupin, které podle autora procházejí paradoxním vývojem. Jestliže na počátku tyto malé izolované sekty s nashromážděným symbolickým kapitálem (*capital symbolique*, 340) fungují na principu negativní soudržnosti (potřeba záporně se definovat vůči již zavedeným skupinám) umocněným silnou afektivní solidaritou (nejčastěji vůči společnému lídrovi), ve chvíli, kdy docílí jistého uznání a posvěcení (*reconnaissance, consécration*), dosáhnou kritického bodu, v němž se symbolický kapitál vytrácí, a s tím se oslabují i negativní kohezní síly (351–355).

III. závěrečná část s titulem Pochopit chápání (371–427) vychází z premisy, že umělecké dílo existuje jakožto symbolický předmět obdařený smyslem a hodnotou pouze v případě, že je takto chápáno čtenáři (diváky, milovníky umění) nadanými estetickými vlohami a estetickou kompetencí, které toto dílo mlčky vyžaduje (372).

Umělecké dílo jako takové je tedy utvářeno okem estéta pod podmínkou, že ten má neustále na paměti fakt, že je sám produktem dlouhého společného vývoje a že jeho soud je výsledkem odrazu nejrůznějších vlivů a okolností vlastních poli kulturní produkce. Odpověď na otázku po smyslu a hodnotě uměleckého díla lze hledat pouze sledováním společenského vývoje pole a pomocí jisté sociologie podmínek vzniku zvláštních estetických vloh, bez nichž pole nemůže existovat.

V kap. nazvané Historická geneze ryzí estetiky (373–407) se Bourdieu pokouší o sociologickou kritiku ryzího čtení (*lecture pure*, 393), které si všímá pouze samotného díla a opomíjí kontext pole (literárního, uměleckého atd.), v jehož rámci dané dílo vzniklo. Na příkladu Duchampových *ready-mades* a dalších děl vzniklých jen pro komentář a existujících jakožto umělecké dílo jen v komentářích ukazuje, do jaké míry je tento interpretační přístup společenskou institucí, která představuje vrchol vývoje pole kulturní produkce směrem k jeho autonomii. Z tohoto pohledu se jeví jako nutné přepracovat dějiny ryzí estetiky (*esthétique pure*) a ukázat, jak profesionální filozofové přenesli do oblasti umění koncepty původně vypracované teologickou tradicí, zejména pak chápání umělce jako „tvůrce“ nadaného takřka božskou schopností představivosti, jenž dokáže vytvářet jiné, zcela autonomní světy (384).

Kap. Způsob vidění a jeho společenský zrod (408–418) popisuje společenskou genezi oka receptora uměleckého díla včetně oka čtenáře, které se ve vrcholné fázi konstituce autonomního literárního pole stává součástí literárního díla v podobě meta-čtenáře, který je přirozeně logickým odrazem samotného autora a především literárního pole, v jehož rámci jak dílo, tak jeho autor vznikli (kap. Procesuální teorie čtení, 419–427).

V dodatku Post-scriptum. Za společenství univerzalizmu (432–443) autor formuluje úkoly intelektuálů v mediální společnosti a klade důraz na chápání kultury jako prostoru svobody.

Předmětem Bourdieuových sociologických rozborů je společenský kontext, který je nejen prostorem, v němž vzniká artefakt, ale i místem, kde se zrodil tvůrce tohoto artefaktu. Na příkladu Gustava Flauberta a Charlese Baudelaira badatel ukazuje, do jaké míry byl zrod moderního umělce dán vnějšími společensko-politickými okolnostmi. Bourdieuova analytická metoda, která má ambici stát se vědou o uměleckých dílech, spočívá v zavedení pojmů pole a habitus, které umožňují uchopit umělecké dílo i umělce samotného v jeho širších společensko-mocenských souvislostech. Předmětem zkoumání je nejen produkce samotného uměleckého díla, ale také produkce jeho hodnoty. Bourdieuova

metoda neredukuje umělce pouze na společenské determinace, které jsou vlastní prostředí, z něž vyšel. Tato metoda umožňuje systematicky analyzovat prostor různých možností, jež jsou vepsány v konkrétním stavu pole; dovoluje tak pochopit veškerou aktivitu, kterou musí umělec vyvinout v souladu s uvedenými determinacemi i proti nim, aby z něj byl umělec, tedy aby se z něj stal subjekt umělecké produkce.

Historici umění nebo kterékoli jiné oblasti, kteří se táží po zrodu umělce (spisovatele, filozofa, vědce) v moderním slova smyslu, se obvykle zabývají pouze zjevným objektem (umělcem), místo aby analyzovali celé pole, jehož produktem umělec (spisovatel atp.) společensky chápaný jako „tvůrce“ je. Bourdieu proto považuje za potřebné popsat především postupný vznik společenských mechanismů, které umožňují existenci umělce jakožto tvůrce uměleckého díla, usiluje tedy o popis vzniku uměleckého (literárního, filozofického, vědeckého) pole, jehož nedílnou součástí jsou i kritici a historici umění (literární vědci, historici filozofie, vědy ad.) a v němž vzniká a reprodukuje se víra v uměleckou hodnotu a v umělcovu schopnost tuto hodnotu vytvářet. Součástí tohoto popisu je sběr indicií dokládajících autonomii pole, jako je soubor specifických institucí, jež jsou podmínkou dobrého hospodaření s kulturními statky (výstavní místa, akademie, umělecké školy, sběratelé, galeristé). Hlavní přínos Bourdieuovy sociologické metody tkví především v tom, že poskytuje účinné nástroje pro studium literárního kontextu v jeho komplexnosti. Jeho koncepce vyvolaly přirozeně celou řadu polemik a kritik, zejm. z řad filozofů znějí hlasy, že jeho analýzy společenského světa vedou k nihilismu a pocitu radikální bezmoci. Nicméně Bourdieuovi zastánci a pokračovatelé (např. Jacques Bouveresse)² dokládají, že Bourdieuovi šlo o pravý opak, neboť usiluje o jakýsi realistický idealismus opírající se o vědění spíše než o snění a dobré úmysly.

Vydání

Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992, 1998, 2000. *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*, Amsterdam 1994. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona 1995, 1997, 2011. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford 1996; Cambridge 2005, 2009, 2011. Japonské vyd., Tokio 1995–1996. *As Regras da Arte. Génesis e estrutura do campo literário*, Lisboa 1996. *Regulile artei*, București 1998, 2007. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. 1999, 2001, 2002, 2005, 2008,

² J. Bouveresse, Bourdieu savant et politique, *Cités* 2004, č. 1, s. 133–141.

2010. *Duch gosudarstva. Genezis i struktura bjurokratičeskogo polja*, Moskva 1999. *Sanatin kurallari. Yazinsal alanin oluřumu ve yapısı*, Istanbul 1999, 2006. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm 2000. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Torino 2000; Milano 2005. Čínské vyd., Peking 2001. *Reguly sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001, 2007. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo 2002. *Pravilata na izkustvoto. Genezis i struktura na literaturnoto pole*, Sofija 2004. **Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole, Brno 2010** (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

D. Vandenhoute, recenze, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1995, č. 2, s. 83–85. B. Fowler (ed.), *Reading Bourdieu on society and culture*, Oxford 2000. E. Pinto (ed.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales*, Paris 2002. F. Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle, éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris 2002. *Lieux littéraires* (spec. číslo Sociologie de la littérature, la question de l'illégitime) 2003, č. 5. M. Pullmann, Habitus a třídy. Výzva kulturní sociologie Pierra Bourdieua pro sociální dějiny (z pohledu německých sociálních věd), in: G. Mink et al. (eds.), *Francouzská inspirace pro společenské vědy v českých zemích*, Praha 2003, s. 227–238. T. Bogusz, *Avantgarde und Feldtheorie. André Breton und die surrealistische Bewegung im literarischen Feld nach Bourdieu*, Frankfurt/M. 2005. M. Joch – N. C. Wolf (eds.), *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005. A. Accardo, *Introduction à une sociologie critique. Lire Pierre Bourdieu*, Marseille 2006. M. Dopita, *Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti. Reflexe sociologie praxe Pierra Bourdieua v české sociologii*, Olomouc 2007. N. Heinich, *Pourquoi Bourdieu*, Paris 2007. M. Grenfell – Ch. Hardy, *Art Rules. P. Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford – New York, 2007. S. Mognol, *Le Champ de Bourdieu. Épistémologie et ambitions herméneutiques*, Paris 2007. C. Szaló, doslov k č. vyd. 2010, s. 447–473.

Pierre Bourdieu (1930–2002)

Francouzský sociolog. Po studiích na École normale supérieure, kde byli jeho učitelé → Gaston Bachelard a Georges Canguilhem, se stal ředitelem École pratique des hautes études (1964). Byl členem Střediska evropské sociologie založeného Raymondem Aro-nem. V r. 1972 založil sborník *Actes de la Recherche en Sciences*

Sociales, který až do své smrti řídil. R. 1981 byl zvolen profesorem katedry sociologie na Collège de France. Hlavní část jeho bádání je zasvěcena sociologii kultury a vzdělávání (*La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, 1970; *La Noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*, 1989). Jeho práce zdůrazňují význam vztahů mezi společenskými třídami při volbě kulturní konzumace a životního stylu. V oblasti sociologie kultury zavádí mj. pojmy habitus (předpoklady získané v důsledku působení společenských institucí a norem) a kulturní kapitál (způsob interpretace kulturních symbolů). Další díla: *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), *Homo academicus* (1984).

České překlady

Teorie jednání (1998), *Nadvláda mužů* (1998, 2000), *O televizi* (2002), *Sociologické hledání sebe sama* (2012). Stati: Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka – D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec 2010, s. 325–341.

/pd/

Cleanth Brooks

Dobře tepaná urna

Studie o struktuře poezie

(The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry, 1947)

Práce amerického literárního teoretika, předního představitele nové kritiky, soustřeďující se na rozbor básnického jazyka z hlediska jeho vnitřní paradoxnosti.

V 1. kap. Jazyk paradoxu (1–17) je básnický jazyk definován jako jazyk paradoxu (1) a tato stěžejní teze je dokládána řadou příkladů, z nichž nejpodrobnější je rozbor Donnovy básně Kanonizace. V následujících kapitolách je analyzován jazyk Shakespeareův (metafora oděvu v *Macbethovi*), Miltonův (symbolika obrazů světla v básních *L'Allegro* a *Il Penseroso*), Herrickův (vztah křesťanských a pohanských motivů), Popeův (*Uloupená kadeř*), Keatsův, Tennysonův a Yeatsův.

11. kap. Prohřešek parafráze (157–177) se teoreticky zabývá problémem struktury básnického díla. Struktura není chápána jako forma v konvenčním slova smyslu, tj. obálka obsahu: je podmíněna „povahou materiálu, který do básně vstupuje“ (159). Ve struktuře básnického díla se uplatňuje princip jednoty, tj. dochází v ní ke slučování protichůdných významů, jež se přitom vzájemně neruší, ale vytvářejí „novou významovou harmonii“ (159). Kritickým nástrojem, s nímž lze při rozboru básně pracovat, je parafráze jejího významu; parafráze básně však nesmí být zaměňována s její strukturou, s „jádem jejího významu“, s její „esencí“ (160). Nejčastějším nedostatkem kritické analýzy je prohřešek parafráze (*the heresy of paraphrase*), tj. tendence pokládat výroky o tom, co báseň říká, za její podstatu (162–163). Každá báseň obsahuje parafrázovatelné a neparafrázovatelné prvky, běžným kritickým omylem však je podřizovat neparafrázovatelné prvky parafrázi (163). Prohřešek parafráze, tj. přesvědčení, že báseň lze plně parafrázovat, vede k odtrhávání obsahu od formy. Parafráze nemůže postihnout vnitřní řád básně samé (164) ani funkci metafory a metra (165), jednostranně se omezuje na zdůrazňování logických, racionálních významů, které však mohou (třebaže nemusí) být zcela irelevantní. Strukturu básně nelze zaměňovat s logickou strukturou výroku, který jsme z ní abstrahovali (166), spíše se podobá

architektuře, baletu, hudební kompozici či dramatu. Zvlášť analogie s dramatem se zdá být plodná: bude-li čtenář přistupovat k poezii jako k dramatu, dopustí se nejméně omylů. Struktura básně je totiž dynamickým celkem, je to dramatická akce, nikoli výrok o akci (166).

Dynamické pojetí struktury souvisí s pojmem paradoxu a ironie. Básnickou ironií (tj. slučování protichůdných či různorodých kvalit) nelze chápat jen jako vlastnost satirické či intelektuální poezie, protože se projevuje v každé podobě poezie. Ironii v nejširším smyslu lze chápat jako působení kontextu básně na její jednotlivé prvky (171).

Dobře tepaná urna je nejznámější knihou Cleantha Brookse a bývá pokládána za reprezentativní práci americké nové kritiky. Již sama skutečnost, že standardní práce tzv. nové kritiky sestává především z konkrétních rozborů básnických děl a jejich jazyka, je příznačná pro celkovou orientaci a význam tohoto literárněkritického směru. *Dobře tepaná urna* obsahuje pouze dva eseje teoretického rázu (Jazyk paradoxu a Prohřešek parafráze), ostatních devět kapitol je sbírkou esejů vzniklých v různé době a spojených tezí paradoxnosti básnického jazyka. Brooksova kniha má tedy význam především jako ukázka literárního rozboru, nepředstavuje ucelený teoretický systém a nepřináší nové teoretické podněty. Je vlastně aplikací jediného teoretického principu — teze o paradoxnosti básnického jazyka — na interpretace konkrétních básnických děl. Brooksovu práci lze pokládat za syntézu a aplikaci teorií již existujících, za typické dílo období konsolidace novokritického hnutí, tj. za produkt doby, kdy v Americe již nebylo potřeba novokritické metody proti starší biografické a historické kritice probouvat, ale spíše je zpřesňovat a uplatňovat v praxi.

Všechny Brooksovy analýzy vycházejí ze dvou stěžejních, úzce spolu spjatých teoretických východisek — z pojetí paradoxu a z pojetí básnické struktury. Pojetí básnického jazyka jako jazyka paradoxního, tj. slučujícího protichůdné významy v jeden celek, přímo navazuje na → Richardsovu koncepci tzv. poezie inkluze a → Empsonovu ambiguitu. Brooks se však zbavuje Richardsova úzkého psychologismu tím, že uplatňuje příčinný vztah mezi čtenářskou reakcí a povahou díla samého, takže pojímá báseň jako objektivně existující artefakt. To mu umožňuje věnovat pozornost básnickému jazyku daleko konkrétněji, než tomu bylo v případě Richardsově. Zatímco Richards chtěl zkoumat psychické reakce čtenáře, zaměřuje se Brooks na „báseň samu“. Tento krok k objektivizaci literárněvědného procesu byl ve srovnání s Richardsovým psychologismem relativním metodologickým

přínosem celé americké nové kritiky, která se vyvíjela (v oblasti teorie) daleko více v duchu Eliotova imanentismu než v duchu Richardsova fyziologicky omezeného materialismu. Sám Brooks lapidárně formuloval tuto zásadu v knize napsané společně s kritikem a pozdějším úspěšným spisovatelem → Robertem Pennem Warrenem *Understanding Poetry. An Anthology for College Students* (1938). Stanovil v ní zásady rozboru básnického díla, které ve svém úhrnu představují novokritický kánon. Rozbory poezie musí být podle Brookse a Warrena „konkrétní“ a „induktivní“, k básni je potřeba přistupovat jako k „organickému systému vztahů“, ¹ básnickost nelze chápat jako něco, co by bylo vlastní jednomu nebo několika izolovaným prostředníkům. Neméně významná jsou i tři varování obou autorů: za cíl literárních rozborů nelze pokládat „parafrázi logického nebo dějového obsahu“, nesmíme ulpívat na studiu „biografického a historického materiálu“ ani se omezit na „didaktickou nebo inspirační interpretaci“. ² To mohou být prostředky literárního rozboru, nikoli však cíle. Cílem kritického procesu je „báseň sama“. Pod silným vlivem T. S. Eliota ³ píše Brooks knihu *Modern Poetry and the Tradition* (1939). Věnuje se v ní eliotovské „živé tradici“ (tj. návratu současných, eliotovsky orientovaných básníků k poezii 17. století, především k anglickým metafyzickým básníkům) a za základ této tradice považuje použití jazyka. Jeho tezí je, že básnický jazyk není dekorativní a že metafora není vnějším ornamentem, ale strukturálním základem básně. Takto chápaná metaforičnost v podstatě splývá s paradoxností a ironičností básnického jazyka. ⁴ Brooksův jazyk paradoxu — podobně jako Empsonova ambiguita — je vyjádřením významu, který Brooks přičítá specifice básnického jazyka, mj. i jeho metaforičnosti.

Pojetí jazyka paradoxu, jak je Brooks uplatňuje v knize *Dobře tepaná urna*, nijak zásadně neposouvá úvahy obsažené v jeho dřívějších pracích, za přínos lze však pokládat jeho důraz na celek básně. Tento celostní charakter jeho rozborů vyplývá z teze, že „ironie je působení kontextu na jednotlivé části básně“ (171). Brooks tak překonává Empsonův partikularismus, nezkoumá pouze „kusy textu“, ale básnické dílo jako celek. Proto je nejpřesvědčivější tehdy, když je předmětem jeho analýzy kratší báseň, omezenost jeho přístupu naopak vystupuje tehdy, pokouší-li se o zvládnutí větších celků — např. v analýze jazyka Shakespeareovy hry *Macbeth*. Tím spíše se pak limity Brooksovy kritické metody ukazují v jeho analýzách prózy, jak je zřejmé např. v knize *Understanding Fiction* (1943, s R. P. Warrenem).

Brooks si je sám vědom, že definice básnického jazyka jako jazyka paradoxu je jednostranná, ospravedlňuje však svou tezi tím,

1 C. Brooks – R. P. Warren, *Understanding Poetry*, New York 1938, s. ix.

2 Tamtéž, s. iv.

3 T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London 1920, kap. Tradition and the Individual Talent.

4 C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939, s. 15.

že paradoxnost a ironie jsou tradičně opomíjenými stránkami básnického jazyka. Jeho argumentace je ovšem spíš pragmatická než teoretická a nemůže zastírat skutečnost, že koncepce jazyka paradoxu je absolutizováním jednoho důležitého aspektu básnického jazyka na aspekt jediný a určující. Praktickým důsledkem takového „monismu“⁵ je pak stírání specifických odlišností jazyka různých básníků, různých epoch, směrů apod. Jazyk Johna Donna splývá s jazykem Shakespearovým, Miltonovým, Keatsovým, Wordsworthovým a Yeatsovým, protože je určen paradoxností všem společnou. Toto příznačné odhlížení od individuální specifčnosti a dobové podmíněnosti básnického jazyka lze pokládat za negativní důsledek ahistoričnosti novokritického přístupu k literatuře.

Významným teoretickým přínosem Brooksovy knihy je pojetí struktury básnického díla. Brooksův defenzivní tón naznačuje již reakci na polemiku s novokritickým pojetím literárního rozboru, která se objevila ve druhé polovině 40. let a vyvrcholila v polovině 50. let. Brooks rozhodně odmítá ztotožnění struktury s formou, stejně nepřijatelné je pro něho okleštění struktury na racionální, logické jádro postižitelné parafrází. Jeho pojetí struktury jako formálně obsahového uspořádání básně teoreticky převyšuje jak koncepci → Johna Crowea Ransoma, který odděloval logickou strukturu (*structure*) od nestrukturní, alogické tkáně (*texture*), tak koncepci Allena Tatea, založenou na dichotomii extenze (*extension*) čili denotace od intenze (*intension*) čili konotace.⁶ Při celkovém hodnocení Brooksovy práce je třeba mít na paměti skutečnost, že *Dobře tepaná urna*, podobně jako předtím kniha *Understanding Poetry*, je především pedagogickým textem, souborem analýz určených univerzitním studentům, praktickou ukázkou tzv. podrobného či pečlivého čtení (*close reading*). Jako praktická příručka (připomínající metodou Richardsovu práci *Practical Criticism* z roku 1929) sehrála Brooksova kniha významnou roli a pronikavě ovlivnila způsob vyučování literatury na amerických univerzitách.

Vydání

The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry, New York 1947, 1956, 1963, 1964, 1974, 1975; **London** 1949, 1960, **1968** (z tohoto vyd. citováno), 1971. *Paradoxie im Gedicht. Zur Struktur der Lyrik*, Frankfurt/M. 1965. *Poetisk struktur*, København 1968. *La struttura della poesia*, Bologna 1973. Čínské vyd., Šanghaj 2008.

⁵ Srov. R. S. Crane et al., *Critics and Criticism*, Chicago 1952, s. 92–94.

⁶ Viz A. Tate, *Tension in Poetry*, in: R. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism*, New York 1949, s. 59–60.

Literatura

D. Bush, *The New Criticism. Some Old-Fashioned Queries*, *PMLA* 1949, č. 1, s. 13–21. D. Daiches, *The New Criticism. Some Qualifications*, *The English Journal* 1950, č. 2, s. 64–72. F. A. Pottle, *The New Critics and the Historical Method*, *The Yale Review* 1953, č. 1, s. 14–23. M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1956. C. E. Pulos, *The New Critics and the Language of Poetry*, Lincoln 1958. W. Sutton, *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs (NJ) 1963. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. P. Rákos, *Smysl americké „nové kritiky“*, *Česká literatura* 1966, č. 3, s. 177–218. D. Daiches, *The Teaching of Literature in American Universities*, Leicester 1968. M. Krieger, *Literary Analysis and Evaluation, and the Ambidextrous Critic*, *Contemporary Literature* 1968, č. 3, s. 290–310 (č. Aluze 2011, č. 3). M. Groden, *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, Baltimore et al. 1994. M. R. Winchell, *Cleanth Brooks and the Rise of Modern Criticism*, Charlottesville et al. 1996. V. B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Literary Criticism*, New York et al. 2001, s. 1353–1365.

Cleanth Brooks (1906–1994)

Americký představitel tzv. nové kritiky. V návaznosti na některé obecně metodologické podněty I. A. Richardse o odlišení jazyka poezie a jazyka vědy se zajímal o specifické otázky poetiky; úhelným kamenem jeho výkladu je definice básnického jazyka jako jazyka paradoxu, významným a často kritizovaným znakem jeho metody pak interpretace básnického díla odhlížející od doby jeho vzniku. Předmětem jeho interpretací (mnohdy v pracích zamýšlených jako vysokoškolské příručky) byla namnoze klasická básnická díla, např. Johna Donna, Johna Keatse, Johna Miltona, Williama Butlera Yeatse ad. Na jeho badatelskou práci měl vliv i přímý kontakt s literáty, mj. s Robertem Penn Warrenem, s nímž společně napsal několik prací a na Louisiana State University založil a v letech 1935–1942 redigoval literární a literárněvědný časopis *The Southern Review*, periodikum, které dodnes představuje a odborně komentuje aktuální uměleckou tvorbu. Je autorem několika prací o Williamu Faulknerovi a celé řady interpretačních esejů (např. *The Hidden God. Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren*, 1963; *A Shaping Joy. Studies in the Writer's Craft*, 1971; *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry*, 1991). Další díla: *Understanding Poetry. An Anthology for College Students* (1938, s R. P. Warrenem),

Modern Poetry and the Tradition (1939), *Understanding Fiction* (1943, s. R. P. Warrenem), *Literary Criticism. A Short History* (1957, s → Williamem Kurtzem Wimsattem).

České překlady

Stati: Předmluva ke 3. vydání *Jak rozumět poezii* (s. R. P. Warrenem), in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 40; Jazyk paradoxu, *Revolver Revue* 2005, č. 58, s. 107–120; Literární kritika. Básník, báseň a čtenář, in: Petr Onufer (ed.), *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*, Praha 2010, s. 187–205.

/mh/

Antoine Compagnon

Démon teorie

Literatura a běžné myšlení

(Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, 1998)

Práce francouzského literárního teoretika a historika, v níž se na příkladu sedmi základních pojmů (literatura, autor, svět, čtenář, styl, dějiny a hodnota) tematizuje konflikt literární teorie a představ, které si o literatuře vytvářejí běžní čtenáři.

V Úvodu s podtitulem *Co zbývá z našich lásek?* (9–27) se upozorňuje na to, že literárněteoretické myšlení ve Francii prošlo v průběhu 20. století zajímavým vývojem: až do 60. let bylo namnoze pod vlivem zahraničních koncepcí; v 60.–70. letech však došlo k obratu, kdy se francouzská teorie naopak ocitla v čele světové literární vědy. Teorie, v té době ztotožňovaná buď s poetikou, nebo s tzv. novou kritikou, strukturalismem či naratologií, získala výrazně kritický a polemický charakter. Později se ustálila a institucionalizovala, stala se běžně přijímanou metodou a pedagogickou technikou (11). Compagnon přiznává, že na teorii oceňuje především její „lítý a podnětný boj proti přijímání myšlenek v literárním zkoumání a stejně tak rázný odpor, kterým se jí tyto myšlenky vzpírají“ (14). Svoji knihu proto nekoncepce jako klasický přehled teorie literatury, nýbrž jako soubor nejružnějších polemik, tezí a antitezí, jejichž autory jsou jak teoretici, tak i běžní čtenáři. Zvláštní pozornost je věnována právě vztahu teorie a běžného myšlení (14–17). Teorie se sice vždy stavěla proti pojmům běžného myšlení, avšak v okamžiku, kdy si řada teoretických názorů navzájem protiřečí, je podle Compagnona návrat k běžnému chápání pojmů důležitý.

Teorie literatury je podle autora moderní deskriptivní disciplína vycházející z literárního výzkumu, který se formuloval s nástupem romantismu. S filozofií literatury sdílí zájem o porozumění funkci umění, na rozdíl od ní je však analytická a topická. „Za předmět si určila diskurz nebo diskurzy o literatuře, literární kritiku a literární historii, jejichž praxe zkoumá, problematizuje a uspořádává“ (18). Teorii literatury tedy Compagnon chápe jako epistemologii literatury či literární vědy, jako kritiku kritiky, metakritiku. Zatímco literární kritiku vymezuje jako „diskurz o literárních dílech, který klade důraz na zkušenost četby

a který popisuje, interpretuje, hodnotí smysl a účinek, jež mají díla na (dobré) čtenáře“ (20), literární historii chápe jako diskurz, který se zaměřuje na vnější faktory — na to, jak dílo vzniklo, jak bylo šířeno atd. Explicitně rozlišuje mezi teorií literatury (promyšlení obecných pojmů, principů, kritérií) a literární teorií (kritika běžného myšlení o literatuře). Z širokého diskurzu o literatuře je vybráno sedm podstatných otázek (např. Co je literatura?, Jaký je vztah mezi literaturou a autorem? atd.), kterým v zásadě odpovídá sedm klíčových pojmů: literatura, autor, svět, čtenář, styl, dějiny, hodnota. Každému z nich je věnována jedna kapitola knihy. Compagnon postupuje tak, že proti sobě vždy staví protikladná teoretická stanoviska, která následně porovnává s názorem běžného myšlení. Jeho záměrem ovšem není přiklonit se buď k jedné z teorií, anebo na stranu běžného myšlení. Je přesvědčen, že „pravda se vždy nachází někde uprostřed“ (27).

V 1. kap. Literatura (28–46) se tematizuje hlavní předmět literárního bádání. Otázka zní, „co činí z nějakého zkoumání *literární* výzkum?“ (28), jinak řečeno: co je literatura? Compagnon odpovídá z několika hledisek: z hlediska rozsahu pojmu literatura, z hlediska chápání její funkce, formy jejího obsahu a formy výrazu (pojmy forma obsahu a forma výrazu přebírá od Louise Hjelmsleva). Podrobně je analyzován zejm. pojem literárnost, který zavedli ruští formalisté pro označení čistě literárního užití jazyka. Dle Compagnona literárnost nedefinuje literaturu, nýbrž to, co bylo již dříve chápáno jako tzv. básnická licence (43). Pojem literárnosti tudíž nepostihuje celou literaturu, ale pouze její část (jak přiznává i → Gérard Genette zavedením pojmu dikce, 44). Literatura jakožto komplexní, heterogenní a proměnlivá skutečnost je zde nakonec definována pomocí tautologie: „Literatura je literatura“ (46).

2. kap. Autor (47–99) je věnována mj. autorovu vztahu k textu, jeho odpovědnosti za smysl a význam textu. S tím podstatně souvisí pojem intence, na niž existují protichůdné názory: v tradičním pozitivistickém a historickém pojetí je smyslem díla intence autora, podle novějších formalistických a strukturalistických koncepcí naopak intence autora není pro určení smyslu literárního díla důležitá. V podkapitole Teze o smrti autora (49–53) zaujímá Compagnon stanovisko k pojetí autora jako řeči (→ Roland Barthes, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry). V této optice je autor chápán jako „subjekt výpovědního aktu, který před tímto výpovědním aktem neexistuje, ale vzniká zároveň s ním, zde a nyní“ (51). Je-li však autor řečí, pak již nemůže zajišťovat jednotu textu, tento úkol je přenesen na čtenáře. V tezi o smrti autora dochází podle Compagnona ke spornému směřování autora v biografickém či sociologickém smyslu s autorem ve smyslu

hermeneutickém, s jeho „intencí či intencionalitou, jež slouží jako interpretační kritérium“ (53). Upozorňuje na to, že diskuse o autorské intenci se odehrávaly již ve starověku v rámci filozofie a rétoriky (53–56), a podrobněji rozvádí problematiku alegorické a filologické interpretace textů.

V podkapitole Filologie a hermeneutika (61–66) je nastíněno základní východisko hermeneutiky (Friedrich Schleiermacher), jejímž původním záměrem bylo odhalit hlavní smysl díla — prvotní intenci autora, a stručně také další vývoj hermeneutiky (→ Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer). Autor v závěru vyslovuje přesvědčení, že smysl textu se nevyčerpává intencí ani s ní není totožný (66). Problematika intencionality, totiž autora v literatuře, je dále ilustrována popisem sporu mezi Raymondem Picardem a Rolandem Barthesem (krajně vyhocené postoje: intencionalistický a antiintencionalistický) a detailním rozбором tzv. metody paralelních pasáží (69–81), která se odvolává na intenci v činnosti (předpokládá se koherence textů jednoho autora v čase). Compagnon dále rozebírá klíčové argumenty proti intenci (81–87) a zdůrazňuje, že i největší odpůrci konceptu autora připouštějí určitý předpoklad intencionality. V podkapitole Smysl není význam (88–93) přijímá rozlišení smyslu (*meaning*) a významu (*significance*) neboli použití (*using*) podle → Erica Donalda Hirsche. Smysl chápe jako jedinečný, neopakovatelný, význam, který dává smysl do vztahu ke konkrétní situaci, je podle něj proměnlivý, plurální, otevřený a může být nekonečný: „*Smysl* se stává předmětem *interpretace* textu; *význam* se stává předmětem *aplikace* textu v kontextu jeho recepce (prvotní nebo pozdější), a tedy jeho hodnocení“ (89). Za obecně přijatelný považuje Compagnon názor, že existuje původní smysl díla, akceptuje ale i antiintencionalistické varování před přehnanými historickými a biografickými kontextualizacemi (99).

Ve 3. kap. Svět (100–144) je představena problematika mímésis (napodobení, zobrazení), tj. otázky vztahu mezi textem a skutečností, mezi textem a světem. Upozorňuje se tu na řadu termínů, které s tím souvisejí: fikce, reference, iluze, pravděpodobnost, popis, lež, realismus atd. Vychází se od představení několika koncepcí (Ferdinand de Saussure, → Roman Jakobson, → Claude Lévi-Strauss, R. Barthes), které vedly k odmítnutí mimetického pojetí literatury. Mimetický přístup k literatuře se odvozuje od Platonova a Aristotelova pojetí; moderní teorie mímésis neodkazují k přírodě, ale k literatuře, kultuře a ideologii (109). V této souvislosti je analyzována také proměna konceptu pravděpodobnosti (109–110) a užití pojmu realismus (110–113). V podkapitole Referenční iluze a intertextualita (113–118) Compagnon objasňuje důvody, které vedly k náhradě realismu

pojmem realistické iluze. Jazyk nereferuje k realitě, ale vnucuje nám myšlenku, že tomu tak je: „Cílem mimésis už není vytvářet iluzi skutečného světa, ale iluzi pravdivého diskurzu o skutečném světě“ (114). Referenci ke světu nahradila reference k jiným textům, tj. intertextualita (→ Julia Kristevová). Compagnon usiluje o překonání duality mimetického a antimimetického pojetí literatury: 1) dokazuje, že odmítání reference je v literární vědě nekonzistentní (detailně analyzuje zvl. Barthesův útok na mimésis, 119–126); 2) představuje několik pokusů, jak znovu promýšlet vztah mezi literaturou a světem (podkapitoly „Mimésis“ jako poznání, 132–139; Fikční světy, 139–142; Svět knih, 142–144). Mimésis je nahlížena jako kognitivní činnost (→ Northrop Frye, → Paul Ricoeur); otázka reference k reálnému světu je nahrazena referencí ke světu, který vytváří text.

Ve 4. kap. Čtenář (145–171) Compagnon nastiňuje stručné dějiny teorie čtení, uvádí názory, které čtenáře neberou v úvahu (tzv. nová kritika, formalismus, strukturalismus, naratologie), a vedle nich staví ty, jež literaturu naopak ztotožňují se čtením (fenomenologie, recepční estetika, Kostnická škola, reader-response theory), srovnává také Proustův a Lansonův přístup ke čtenáři. Vyložena je → Iserova fenomenologická koncepce individuálního aktu čtení, v níž je čtenář vnímán jako „textová struktura (implicitní čtenář) i jako strukturovaný akt (reálné čtení)“ (158). → Jaußova hermeneuticky založená teorie je zde zmíněna jen okrajově (podrobněji se jí Compagnon věnuje v kap. Dějiny), větší pozornost je věnována kritikům tohoto přístupu (→ Stanley Fish). Podle Compagnona rozhoduje o přístupu k textu a způsobu čtení i žánr, který autor mj. chápe jako model čtení (164–166): „Žánr jako literární kód, jako soubor norem a pravidel hry informuje čtenáře o způsobu, jakým by měl k textu přistupovat, a zaručuje tak, aby textu porozuměl“ (165).

Jádrem 5. kap. Styl (172–202) je charakteristika vývoje a aktuální pozice stylu v rámci lingvistiky a literárněvědného bádání (Charles Bally, R. Barthes, S. Fish). Východiskem je opět konfrontace kladných i záporných názorů na patřičnost stylu v úvahách o literatuře a nástin souvislostí, ve kterých se slovo styl užívá — styl jako norma, ozdoba, odchylka, typ (žánr), symptom, kultura. Kritika stylu a stylistiky (zvl. v lingvistice a u S. Fishe) se vztahovala především k existenci dvou nesmiřitelných hypotéz, o něž se opíral výzkum stylu. V rámci tohoto bádání se totiž počítalo jak s organickým propojením formy a obsahu, tak s jejich odlišením (186). Výklad koncepcí R. Barthesa, Michaela Riffaterra a Nelsona Goodmana poskytuje Compagnonovi argumenty pro rehabilitaci stylu v rámci literární vědy. Nevnímá jej jako odchylku od normy, nýbrž jako uplatnění principu synonymity

(„existují velmi rozdílné způsoby, jak říct velmi podobné věci, a naopak, existují velmi podobné způsoby, jak říct velmi odlišné věci“, 200). Compagnon odmítá normativní pojetí stylu. V závěru kap. uvádí tři trvalé aspekty stylu: 1) je formální variací obsahu (synonymie); 2) je celkem charakteristických rysů určitého díla; 3) je výběrem možných způsobů projevů (např. psaní).

V 6. kap. Dějiny (203–233) Compagnon předkládá své chápání dějin jako zkoumání vztahů textů k jiným textům v průběhu času. Rozlišuje mezi literárními dějinami a literární historií (207–210). Zatímco literárními dějinami rozumí syntézu, souhrn, sled monografií či školní učebnici (208), literární historie je v jeho optice erudovaná disciplína, výzkumná metoda (např. Gustava Lansonova), která zkoumá autory, literární hnutí a školy (208–209). Otázka psaní dějin je dále sledována v souvislosti s vývojem (francouzské) historiografie, ovšem i prizmatem toho, zda má mít podobu spíše dějin idejí, či dějin společnosti. Značná pozornost je věnována koncepcím ruských formalistů (literární vývoj, 216–218) a hermeneutické, recepčně esteticky orientované teorii Hanse Roberta Jaufé (zvl. horizont očekávání, estetická odchylka, 218–223). Jaufova koncepce podle Compagnona umožnila obnovit první recepci díla jako poznatek nezbytný pro jeho pochopení. Názory → Pierra Bourdieua a nových historiků považuje Compagnon za antiteoretické a antiliterární, podle něj zatím „nedokážou [...] vytvořit most vedoucí k vnitřní analýze literatury. Po skutečné literární historii tedy není zatím ani stopy“ (231).

V úvodu 7. kap. Hodnota (234–272) se tvrdí, že literární historie se vždy pokoušela distancovat od literární kritiky pro její subjektivnost; ve skutečnosti však je řada přístupů a konceptů literární teorie a historie založená a plně závislá na hodnocení a hodnotových soudech. Pojem hodnoty spojuje Compagnon kromě otázky subjektivity hodnocení také s otázkou kánonů či klasiků, s jejich formováním, revizí a popíráním (236). Proti sobě jsou postaveny „tradice, která věří v hodnotu, v její objektivnost a legitimitu“, a literární historie a teorie, které se z různých důvodů domnívají, že pro ně pojem literární hodnoty není důležitý (240). Pojem hodnoty je spojován s pojmy jako norma, vzor, vkus, autorita, klasik či velcí spisovatelé. Detailně je téma klasika a národní tradice v literatuře pojednáno zvl. na příkladu Charlese Augustina Sainte-Beuva. Tyto úvahy jsou následně podpořeny i názory Hanse-Georga Gadamera. Klade se otázka estetického hodnocení (Monroe Beardsley, Nelson Goodman aj.) a tvorby literárního kánonu. Compagnon i v tomto případě zastává „umírněný relativismus“: kánon není podle něj ani náhodný (byť je ovlivněn proměnami vkusu, které nejsou řízeny racionálním principem), ani fixní, byť relativně stabilní (264).

V Závěru (Dobrodružství teorie, 266–272) se shrnují hlavní cíle a záměry knihy; Compagnon se vyznává ze své víry v teorii, porovnává ji s fikcí a připouští, že i teorii můžeme číst jako román (268). Vyjadřuje přesvědčení, že každý útok teorie proti běžnému myšlení se vždy obrátí proti ní (267). Neprivileguje žádnou pozici, jeho záměrem je kritika všech teorií — včetně běžného myšlení (272).

Kniha *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení* vznikla na základě literárněteoretických seminářů, které Compagnon vedl na Kolumbijské univerzitě v New Yorku a na pařížské Sorbonně. Jakkoli se otázkami teorie literatury zabývá i v dalších svých publikacích, uvedená práce představuje zatím jeho nejucelenější a nejsystematičtější pojednání na toto téma. Na rozdíl od klasických příruček teorie literatury je koncipována tak, že čtenář má dojem přímé účasti na literárněteoretické diskusi zkušených znalců. Zásadní vliv na to má způsob podání sedmi základních literárněteoretických pojmů, které autor rozebírá na základě vzájemně si protičících teoretických koncepcí a postojů z běžného myšlení. Dokládá tak tezi, že teorie není eklekticismus, nýbrž polemika. Spíše než úvodem do teorie literatury je tedy kniha úvodem do dějin polemik, diskusí a bojů na tomto poli. Compagnon sám není „stoupencem žádné doktríny, krom jedné jediné — krajní skepse namířené proti každému diskurzu o literatuře. Na teorii literatury nahlížím jako na analytický a aporetický postoj, skeptické (kritické) učení, metakritický názor, který chce zkoumat a prověřovat předpoklady veškerých kritických (v širokém smyslu slova) postupů, jako na věčné tázání se po tom „Co o tom vím?““ (22). Tento postoj se odráží i ve formulaci hlavních záměrů knihy: „Teorie není metoda, technika nebo kuchařka. Právě naopak, cílem je mít se na pozoru před každým receptem, oprostít se od něj na základě reflexe. Nemám vůbec v úmyslu věci ulehčit, ale chci učít ostráživosti, podezřívavosti, skepsi, zkrátka a dobře, být kritickým nebo ironickým. Teorie je totiž škola ironie“ (24). Stejně tak je ovšem i školou relativismu.

Compagnon se sice nikde explicitně nezmiňuje o svých učitelích ani o zdrojích svého myšlení, je však patrné, že vychází z koncepcí, které se zrodily v 70. letech ve Francii a které v té době významně rezonovaly zejm. v díle R. Barthesa. Jakkoli jej Compagnon často kritizuje, je mu jistě také za mnohé vděčný; společně mají nepochybně instrumentální pojetí teorie jako nástroje kritického myšlení. Stejně však přistupuje i ke skepsi a ironii. Připomeňme, že Compagnon je uznávaným znalcem francouzské renesanční literatury, především pak díla Michela de Montaigna, autora několika pojednání napsaných v duchu pyrrhonské skepse,

jejíž podstatou je zdržení se soudu. Při četbě *Démona teorie* jako bychom byli přítomni oživení právě této filozofie. Pro Compagnona není podstatné prosazení jednoho názoru, nýbrž konfrontace různých stanovisek, která potvrzují inspirativnost teorie. Zaujímá pozici skeptického pozorovatele, který dává přednost dialogu a pluralitě (resp. relativitě) před monologem. Jeho cílem není předat poznatky o teorii, ale nabídnout teorii jako alternativu myšlení: „probudit bdělost čtenářů, znejistit je v jejich jistotách, otrást jejich nevinností nebo otupělostí, pomoci jim otrkat se tím, že jim poskytnu základy teoretického povědomí o literatuře“ (272).

Důvody, které autora vedly k sepsání práce, najdeme v průvodních znacích postmoderního literárněvědného diskurzu 70. a 80. let: 1) v přeznačení teorie literatury na literární a kulturní teorii, později označovanou pouze jako „teorie“; 2) v institucionalizaci teorie, která na vysokých školách vedla k důrazu na teorii a metodologii studovaných vědních disciplín, tj. k nutnosti neustále se vyrovnávat s bezbřehostí a démoničností teorie. Kromě toho Compagnon reagoval na první příznaky „syndromu únavy z teorie“, pozorovatelné již od 80. let a evidentní v následujícím desetiletí, kdy stále více pedagogů a badatelů v humanitních a společenských vědách začalo vyjadřovat své rozčarování ze stavu literární a kulturní teorie, jejichž jednotlivé koncepce mezi sebou téměř přestaly komunikovat. Teorie je totiž podle Compagnona poháněna svým vlastním démonem — démonem vzájemné opozičnosti teorií (267), které se vyčerpávají v bojích mezi sebou. Vítězem je nakonec ten, kdo se tohoto boje vůbec neúčastní: běžné myšlení. Compagnon svou prací nepřináší novou zvěst o teorii či o dějinách teorie, jeho největší přínos spočívá v důrazu na racionálně kritickou reflexi myšlení o literatuře a v návratu k ní.

Vydání

Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris 1998, 2000, 2001, 2004, 2005, 2007. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*, Belo Horizonte 1999. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino 2000, 2003. *Demon teorii. Litèratúra i zdravyyj smysl*, Moskva 2001. *Demon teoriije*, Novi Sad 2002. *O Demon tis theorias. Logotechnia ke kini lojiki*, Athina 2003. *Literature, Theory, and Common Sense*, Princeton 2004. *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*, Pozsony 2006. *Démon teorie. Literatúra a bežné myslenie*, Bratislava 2006. *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, Cluj-Napoca 2007. Japonské vyd., Tokio 2007. ***Démon teorie. Literatura a běžné myšlení***, Brno 2009 (z tohoto vyd. citováno). *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, Gdańsk 2009.

Literatura

R. A. Champagne, recenze, *The French Review* 2000, č. 2, s. 361–362. D. L. Parris, recenze, *The Modern Language Review* 2000, č. 3, s. 853–854. A. Haman, Jiný pohled na literární teorii, *Česká literatura* 2003, č. 3, s. 363–370 (též in: *týž, Kontexty a konfrontace*, Praha 2010, s. 275–281). A. Haman, Francouzská strukturalistická literární věda ve 2. polovině 20. století, in: A. Haman – J. Holý – V. Papoušek, *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha 2006, s. 13–106. G. Famell, recenze, *Literature & History* 2006, č. 1, s. 76. W. Martin, In Theory's Wake, *Comparative Literature* 2006, č. 3, s. 241–255. A. Bernadet, De la critique au consensus. L'effet Compagnon, *Le Français aujourd'hui* 2008, č. 160, s. 43–45. V. Košnarová, Teorie jako permanentní otázka, *Host* 2009, č. 10, s. 68–69. O. Sládek, doslov k č. vyd. 2009, s. 301–319. Z. Šuman, Démon teorie, *Souvislosti* 2010, č. 3, s. 297–300. X. Zhou, Literary Theory, Theory, and Post-Theory, *Frontiers of Literary Studies in China* 2010, č. 1, s. 1–18.

Antoine Compagnon (1950)

Francouzský literární teoretik a historik. Vystudoval polytechniku (École polytechnique) a pařížskou univerzitu (Paris VII). Od r. 1985 působí jako profesor francouzské a srovnávací literatury na Kolumbijské univerzitě v New Yorku, v r. 1994 byl jmenován profesorem francouzské literatury na pařížské Sorbonně (Paris IV). V současnosti působí také na Collège de France, kde se r. 2006 stal vedoucím katedry moderní a soudobé francouzské literatury. Compagnon je autorem řady publikací o renesanční literatuře (zvl. o díle Michela de Montaigna), o literatuře a literární vědě přelomu 19. a 20. století, o literární teorii a kritice. Kromě toho je také redaktorem několika kolektivních publikací a editorem děl M. Prousta, J. Ruskina, Ch. Baudelaira, F. Brunetièra, A. Thibaudeta aj. Další díla: *La Seconde main ou le travail de la citation* (1979), *Nous, Michel de Montaigne* (1980), *La Troisième République des lettres* (1983), *Proust entre deux siècles* (1989), *Les Cinq paradoxes de la modernité* (1990), *Connaissez-vous Brunetièrè?* (1997), *Baudelaire devant l'innombrable* (2003), *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), *La Littérature, pour quoi faire* (2007), *Le Cas Bernard Fay. Du Collège de France à l'indignité nationale* (2009).

/os/

Ronald Salmon Crane

Jazyky kritiky a struktura poezie

(The Languages of Criticism and the Structure of Poetry, 1953)

Základní práce představitel Chicagské (novoaristotelovské) školy, uvádějící do její metodologie a soustředěná k otázce adekvátnosti literárněvědných přístupů k literárnímu dílu.

V úvodní kap. Mnohost literárněvědných jazyků (3–38) — vycházejí z dobových metodologických sporů a z prostého faktu existence často protichůdných analýz a hodnocení těchto literárních děl — formuluje Crane svou základní tezi o literární vědě. (Užívá přitom, jak je v angloamerické tradici běžné, zásadně pojem kritika, *criticism*, ovšem ve smyslu spíše užším, jako analýza a výklad díla; o literatuře pak zásadně mluví v aristotelovském duchu jako o básnictví, *poetry*.) Literární věda podle něj není a nikdy nebyla jednotnou vědní disciplínou, ale spíše souborem odlišných a více či méně nesouměřitelných „rámců“, „systémů“ (*frameworks*) či „jazyků“, z nichž každý podmiňuje jiný okruh odpovědí, které je možné získat na otázky kladené dílu (13). Rozlišuje přitom v zásadě dva protikladné typy metod, které ve stopách Humeových označuje jako věcnou metodu (*matter of fact method*), pro niž je příznačné soustředění na objekt sám (tj. na literární dílo), a metodu abstraktní (*abstract*), přibližující se k dílu prostřednictvím apriorního vnějšího principu (23–24), a proto také nejsnáze sklouzávající k subjektivismu a neverifikovatelným soudům. Z pluralistického stanoviska se pak literárněvědné přístupy jeví spíše jako soubor prostředků než výraz pravé povahy věci: „Volba toho či onoho jazyka mezi mnoha možnými, které se pro studium literatury nabízejí, je praktickým rozhodnutím, jež může být hodnoceno pouze z hlediska druhu poznání, k němuž chce badatel dospět“ (31). Znamená to vlastně, že literární díla „se nutně projevují jako rozličné typy struktur a vedou ke zcela různým náhledům, jakmile vstupují do různých analytických kontextů“ (31). Dříve než nějakou interpretaci odmítneme, je třeba si položit otázku, proč pro ni literární vědec zvolil právě tento jazyk (32).

Kap. Poetická struktura v Aristotelově „jazyce“ (39–79) se obrací k metodologickému dědictví Aristotelovy *Poetiky*, jež podle

Craneova názoru nebylo zcela využito a představuje dosud platný, ba nejefektivnější model přístupu k literatuře. Crane si z toho hlediska všímá zvláště pojmání objektů poetiky jako odlišných „konkrétních celků“ (*concrete wholes*, 81), které jsou napodobením (mimezí) lidských jednání, vášní a povah a liší se ve svém základu určitou emocionální silou (*dynamism*). Na tomto pozadí klade Crane důraz na tvárné gesto vyplývající z autorova „cítění formy“ (*intuition of a form*, 165), na jeho směřování k dokonalému, krásnému tvaru. Toto metodologické východisko je mu pak oporou v polemice s tzv. novou kritikou v kap. Jazyky současné literární vědy (80–114) a Koncepce básnické struktury v současné literární vědě (115–139). Vytýká jí, že je ve svých závěrech osudově poznamenána vlastním zvoleným „jazykem“, svou metodou, jejímž prostřednictvím vidí v literatuře především „slovesné univerzum“ (88), typ promluvy (*discourse*, 89), a vlastní podstata jevu jí tak nutně uniká.

Poslední kap. Za adekvátní literárněvědný přístup k básnické struktuře (140–194) naznačuje možnost využít aristotelovského „jazyka“ jako metodologického základu současné literární vědy. V nejobecnější rovině je Craneovi problém struktury uměleckého díla „otázkou vztahu materiální povahy díla k jeho stránce formální, rozumíme-li formou ten princip či komplex principů, který obdařuje téma (*subject-matter*) silou ovlivňující naše soudy a city takovým určitým způsobem, jenž by nebyl možný na základě syntetizujícího principu jiného“ (166). V závěru se Crane vrací k myšlence mnohosti „jazyků“ literární vědy a konstatuje, že se jedná o skutečnost veskrze pozitivní. Právě v mnohosti přístupů k literatuře spočívá podle něho záruka budoucího vývoje vědy: nebezpečí leží v dogmatickém absolutizování přístupu jediného (192–193).

R. S. Crane vystoupil v polovině 30. let vlastně společně s reprezentanty tzv. nové kritiky s požadavkem zrovnoprávnění analýzy literárního díla se studiem literárněhistorickým;¹ během následujících let, zvláště pak ve 40. letech, se však od nich stále výrazněji distancoval. Spor s novou kritikou v americké literární vědě byl pak veden nejen z pozic tradiční literární historie, ze stanovisek sociologických (David Daiches), ale stále soustavněji také z poměrně brzy vyhraněné platformy tzv. Chicagské školy, která se kolem Cranea seskupila a veřejnosti byla celistvě představena souborem studií *Critics and Criticism. Ancient and Modern* (1952), na nichž se vedle Cranea podíleli ještě Richard McKeon, Elder Olson, Norman Maclean, Bernard Weinberg, William Rea Keast. Sborník, obsahující studie publikované již v předchozích dvou desetiletích a doplněný o studie nové, zůstal ve svém jádru publikací polemickou. Ze sporu s novou kritikou se rodil i vlastní program Chicagské školy.

1 R. S. Crane, *History versus Criticism in the University Study of Literature*, *English Journal* 1935, č. 10, s. 645–647.

Jeho základní body tvořil požadavek metodologického pluralismu v přístupu k literárnímu dílu (který byl zčásti obranou před metodologickou vehemencí a až dogmatickou nesnášenlivostí nové kritiky) a požadavek návratu k aristotelovské tradici výkladu literárního díla (který se stavěl na odpor okázalému antitradicionalismu nových kritiků). Tyto dvě základní teze určují také ráz Craneovy první samostatné knihy *Jazyky literární vědy a struktura poezie*, jež vznikla přepracováním přednáškového cyklu z pobytu na univerzitě v Torontu (1950–1951), během něhož Crane východiska a cíle Chicagské školy popularizoval. Společné pracovní ovzduší chicagských „novoaristotelovců“, jak se manifestovalo ve sborníku „kritiků a kritiků“, ostatně vystupovalo na povrch i v řadě dílčích Craneových soudů. Např. jeho rozlišení metod věcných a abstraktních v přístupu literární vědy k dílu má svou obdobu v McKeonově stati věnované filozofickým základům umění a kritiky — McKeon hovoří ve stejném smyslu o metodách přímých či doslovných (*literal*) a dialektických; Craneovy úvahy o vztahu materiálu a formy v díle vycházely částečně z problémů řešených v Olsonově nástinu teorie poetiky v tomtéž sborníku apod.

Z hlediska vývoje literárněvědného myšlení se chicagská teze o návratu k Aristotelovi neukázala příliš nosná — v dané chvíli tak či onak znamenala návrat k pojetí poetiky jako disciplíny především normativní, svázané antickou tradicí. Vlastní pokusy o řešení konkrétních literárněvědných problémů na tomto základě často trpěly značnou vnitřní nepružností (příkré odlišení děl mimetických a didaktických, představa pevného a definitivního systému žánrů, k nimž reálná díla beze zbytku a jednoduše „náležejí“ aj.). Novoaristotelovci sice v zásadě oprávněně poukázali na nebezpečí spjaté s rigidním jazykovým vymezením literárního díla novou kritikou,² sami však přešli k opačnému extrému a podcenili jazykovou specifčnost literatury, což při programním soustředění literární vědy k otázkám povahy díla značně zúžilo horizont bádání. Dodnes si svou cenu uchovává myšlenka plodnosti konkurence jednotlivých „jazyků“ literární vědy (bezprostředně na ni, stejně jako na propojení estetického a etického aspektu v literární komunikaci, navázal např. mladší představitel Chicagské školy → Wayne Clayson Booth),³ jakož i pozornost věnovaná vztahu mezi zvoleným vědeckým přístupem a modelem struktury díla, který prostředkuje.

2 V pozdější marxisticky založené kritice formalistických a strukturalistických přístupů se dokonce opakuje obraz „vězení“ či „zajetí jazyka“, srov. F. Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton (NJ) 1972; R. Schober, *Im Banne der Sprache*, Halle/Saale 1968 (zde je ovšem předmětem analýzy tzv. francouzská nová kritika, *nouvelle critique*, zastoupená zvl. pracemi Barthesovými).

3 W. C. Booth, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago 1979; *The Rhetoric of Fiction*, Chicago – London 1961.

Vydání

The Languages of Criticism and the Structure of Poetry, Toronto 1953, 1957, 1964, 1967 (z tohoto vyd. citováno), 1970; Chicago 1986.

Literatura

J. C. Ransom, Humanism at Chicago, *Kenyon Review* 1952, č. 14, s. 647–659. E. Vivas, The Neo-Aristotelians of Chicago, *Sewanee Review* 1953, č. 1, s. 136–149. W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington 1967, s. 41–65 [1954]. J. Holloway, The New and the Newer Criticism, in: týž, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, London 1960, s. 187–203. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. N. Krausová, *Príspevky k literárnej teórii*, Bratislava 1967. E. Borklund, *Contemporary Literary Critics*, Basingstoke et al. 1977. W. C. Booth, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago 1979. M. Groden et al. (eds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore et al. 1994.

Ronald Salmon Crane (1886–1967)

Americký literární vědec, ústřední osobnost Chicagské (novoaristotelovské) školy; v polemice s novou kritikou klade důraz na pluralitu vědeckých přístupů k literatuře a na tvůrčí využití podnětů klasické, aristotelovské poetiky. Působil na Chicagské univerzitě, vydal programový sborník novoaristotelovské školy *Critics and Criticism. Ancient and Modern* (1952), s týmž autorským okruhem také *Critics and Criticism. Essays in Method* (1957), je spoluautorem a editorem řady materiálových prací k dějinám anglické literatury (antologie *A Collection of English Poems. 1660–1880*, 1932; *A Census of British Newspapers and Periodicals. 1620–1800*, 1927; *English Literature. 1660–1800. A Bibliography of Modern Studies* 1–6, 1926–1970). Další díla: *The Vogue of Medieval Chivalric Romance during the English Renaissance* (1919), *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical* 1–2 (1967), posmrtně *Critical and Historical Principles of Literary History* (1971).

České překlady

Stati: Každý sám sobě kritikem, in: Petr Onufer (ed.), *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky*, Praha 2010, s. 85–106.

/mc – aj/

Jonathan Culler

Krátký úvod do literární teorie

(Literary Theory. A Very Short Introduction, 1997)

Vlivná příručka amerického literárního teoretika, jejímž záměrem je obeznámit čtenáře se základními otázkami současného myšlení o literatuře.

V Předmluvě (7) autor objasňuje, proč se rozhodl vyhnout schématu diachronního pojednání jednotlivých literárněteoretických směrů: za prospěšnější považuje představit současnou teorii spíše jako souhrn přístupů zpochybňujících ustálené představy o skutečnosti, jako hledání cest k pochopení procesů, v nichž se utvářejí významy a konstituuje lidská identita. V 1. kap. Co je to teorie? (9–25) totiž konstatuje, že v současném literárněvědném diskurzu se častěji než o teorii literatury mluví o teorii obecně. Za literární teorii se dnes nepovažují jen pojednání o povaze literatury a metodách jejího studia, nýbrž obtížně vymežitelný korpus textů z různých humanitních disciplín.

Z rozličných významů, které plynou z běžného užívání pojmu teorie, vyvozuje Culler rysy, jimiž se teorie vyznačuje: měla by poskytovat nesamozřejmá vysvětlení, nelze ji snadno potvrdit ani vyvrátit, usiluje o určitou míru komplexity, má interdisciplinární, analytický i spekulativní charakter, vyjadřuje kritické postoje vůči „obecnému povědomí“ o klíčových kategoriích (jako jsou podle něj např. původ, autor, sex ad.), reflektuje sebe samu. Teorie je tedy u Cullera vymezena i svými praktickými účinky, neboť ty zpětně formují pohled člověka na svět.

2. kap. Co je to literatura (a je vůbec taková otázka relevantní)? (26–50) nepodává vyhraněnou odpověď na tuto otázku, nýbrž rozebírá spíše ji samotnou. Podle autora texty považované za literární nemají žádné distinktivní objektivní vlastnosti; tzv. literárnost, která byla shledávána specifickým rysem literatury, podle něj přísluší i některým ne-literárním textům. Upozorňuje přitom na historickou proměnlivost pojmů literárnost i literatura. Striktní demarkace literárního diskurzu oproti ne-literárnímu tedy sice není možná, nicméně pojem literatura nepovažuje Culler za přežitý či zbytečný. Její vymezení je podstatně především pro

literární teoretiky, kteří tím legitimizují a prosazují své vlastní metody. Autor se domnívá, že otázku po podstatě literatury je třeba přeformulovat v tázání, „na základě čeho považujeme nějaký text za literaturu?“ Oscilujeme přitom podle něj mezi dvěma hledisky: na jedné straně texty považujeme za literární na základě určitých rysů, na straně druhé díky tomu, že jsou nám předkládány v rámci či kontextu, v němž se obvykle vyskytují texty literární. Podle autora bývají za literaturu obvykle považovány texty vyznačující se těmito rysy: 1) schopnost aktualizovat jazyk; 2) schopnost integrovat jazyk; 3) fikčnost; 4) bezúčelnost; 5) intertextovost a sebe-reflexivnost. Autor uzavírá úvahu o povaze literatury tvrzením, že „literárnost“ by mohla spočívat „v napětí vztahu mezi jazykovým materiálem a tím, co čtenáři očekávají na základě svých konvenčních představ o literatuře“ (44).

Ve 3. kap. Literatura a kulturní studia (51–63) Culler poukazuje na značný vliv kulturních studií koncem 20. století, který se projevil i v literární teorii. Literatura začala být pod jejich vlivem chápána jako jedna z mnoha praktik, jež se podílejí na konstrukci kultury jako celku. Původ kulturních studií spatřuje Culler ve dvou zdrojích: 1) ve francouzském strukturalismu 60. let, který identifikoval kulturní jevy jako historické konstrukty a konvence, nikoli jako jevy vyplývající z nějakých přirozených předpokladů, a 2) v britské marxistické literární teorii a jejím zkoumání populární kultury: ta se v ní jeví jako „projev lidí“ v protikladu ke kultuře masové a její ideologické manipulativnosti („kultura jako něco, co je lidem vnucováno“) (53). Autor si klade otázku po osudu literárního kánonu za situace, kdy tradiční literární teorii, která se věnovala převážně dílům s vysokou estetickou hodnotou, konkurují kulturní studia, jež se stejně soustavně jako Shakespearem zabývají např. telenovelami. Proti obavám, že pohlčení literatury kulturními studii způsobí zpochybnění tradičních estetických kritérií a jejich nivelizaci a že dojde k rozšíření literárního kánonu o díla, která splňují více požadavky politické korektnosti než požadavky kladené na estetickou úroveň, uvádí tyto argumenty: 1) literární kvality nikdy neurčovaly, co má být předmětem studia; 2) tyto kvality jsou historicky zpochybňovány neliterárními kritérii; 3) co vůbec lze za literární kvality považovat, je právě jedním z předmětů debaty v kontextu kulturních studií. Podle Cullera metody literární vědy a metody kulturních studií nestojí nutně proti sobě. Tzv. symptomatická interpretace (výklad viz níže) kulturních jevů se však nemůže stát normou — to by vedlo k opomíjení těch způsobů čtení, k nimž právě literatura vybízí.

Ve 4. kap. Jazyk, význam a interpretace (64–78) autor uvažuje o třech rovinách významu: o významu slova, výpovědi a textu.

Význam slova je dán jeho uplatněním ve výpovědi; slovní významy se podílejí na významu výpovědi, jež je aktem mluvčího, a významem textu je „jeho potenciál působit na čtenáře“ (65). V literární vědě se podle Cullera uplatňují dva protichůdné projekty, které mají odlišné cíle a užívají odlišných prostředků, a to poetika a hermeneutika. Zatímco poetika si klade za cíl zkoumat, jak díla fungují, tedy zkoumat literární konvence a čtenářské operace a vykládat účinky z nich plynoucí, hermeneutika se snaží nově, popř. zdařileji interpretovat smysl textu. Moderní teorie upřednostňuje druhý přístup, Culler však doceňuje i metody a poznatky poetiky. Jejím úkolem je podle něj popsat literární kompetenci, tedy implicitní znalosti, kterých čtenáři nabývají četbou a díky kterým mohou porozumět systému konvencí, jež umožňují vznik literární struktury a významu.

Interpretaci chápe Culler jako „vyprávění příběhu interakce“ mezi textem a čtenářem (72); význam textu je výsledkem komplexní činnosti: čtenář se textu snaží rozumět, ale přichází již s určitým předporozuměním a horizontem očekávání. Význam není nikdy něčím završeným, neboť je určován kontextem a ten je bez hranic. Culler rozlišuje „symptomatickou interpretaci“, která vykládá text jako symptom něčeho netextového (psychický život autora, sociální napětí apod.), a interpretaci, podle níž „má funkční text něco hodnotného sdělovat“ (77).

V 5. kap. *Rétorika, poetika a poezie* (79–91) autor popisuje, jak se v dějinách odvíjel vztah poetiky a rétoriky. Poetiku lze podle něj vnímat jako součást širě pojaté rétoriky, nelze ji však redukovat na pouhé zaznamenávání rétorických figur. Culler zpochybňuje vymezení rétorické figury jakožto odchylky od běžného užití jazyka (a rovněž rozlišení figur od tropů), neboť jazyk sám je figurativní. Za hlavní tropy označuje metaforu, metonymii, synekdochu a ironii a v souladu s → Haydenem Whitem¹ o nich hovoří jako o čtyřech základních rétorických strukturách, jejichž prostřednictvím rozumíme své zkušenosti. Žánry chápe především jako soubory konvencí určující čtenářské očekávání a rozumění textu.

Culler konstatuje, že ve 20. století převládá pojetí básně jako fikční nápodoby osobní promluvy; interpretovat báseň pak znamená snahu re-konstruovat postoje a pocity mluvčího. Přesto však podle něj nelze k lyrice přistupovat jako k výrazu básnickových pocitů, nýbrž jako k imaginativní práci s jazykem: báseň je „struktura tvořená slovy a zároveň událost“ (84). Je to záznam promluvy, která však nenáleží autorskému subjektu ani historické osobě, nýbrž hlasu, který je autorem konstruován. Při interpretaci básně je podle Cullera třeba vycházet především z její vlastní struktury, která je svébytným estetickým celkem, a sledovat, co

1 H. White, *Tropika diskurzu. Kulturně kritické eseje*, Praha 2010 [1978].

konkrétní báseň vypovídá o tvorbě významu a poezii samé. Zároveň autor tvrdí, že v poezii není vždy třeba pátrat po významu, neboť libost nám poskytuje již užití a organizace konkrétního verbálního materiálu.

6. kap. *Narativ* (92–103) pojednává o typu literatury, který je založen na vyprávění příběhu. Autor je přesvědčen, že tím, že porozumíme logice příběhu, můžeme porozumět světu kolem nás, jednání druhých i vlastnímu životu. Člověk totiž již od dětství postupně nabývá tzv. narativní kompetence, tedy schopnosti rozumět příběhům a jejich výstavbě. Narativní kompetence umožňuje čtenářům identifikovat tutéž zápletku (*plot*)² v různých verzích podání (nejen literárních). Zápletkou Culler rozumí kauzální uspořádání událostí, které je založeno na transformaci původního stavu (tj. nejde o pouhý sled událostí): „Musí existovat výchozí situace, změna, obnášející určitý zvrat, a rozuzlení, které danou změnu charakterizuje jako příznakovou“ (94). Konec se přitom musí vztahovat k začátku a objasňovat motivace, jež k němu vedou. Nelze tvrdit, že příběh je výchozí materiál, který předchází zápletce, neboť „opravdový příběh“ (95) vzniká právě tím, jak jsou události zformovány. Přestože Culler dává najevo, že příběh a zápletky jsou dvě různé entity vstupující do vzájemného vztahu, v některých pasážích výkladu je směšuje, a znejistuje tak jejich vymezení.³

Při zkoumání narativu autor určuje tři roviny: události, zápletku/příběh a diskurz. Do jedné opozice staví události a zápletku a do druhé příběh a diskurz. Zápletky je tvořena událostmi, avšak sama je také formuje. Příběh je prezentován (a dále formován) diskurzem. Čtenář k zápletce dospívá skrze diskurz, tj. text.

Jelikož příběh může být prezentován různým způsobem, formuluje Culler předmět zkoumání naratologie jako soubor otázek: Kdo mluví? Ke komu se mluví? Kdy se mluví? Jakým jazykem se mluví? S jakou autoritou se mluví? Odpovědi na tyto otázky nám pomáhají identifikovat a charakterizovat „hlas“, tj. vyprávěče příběhu. Ptáme-li se, z pohledu koho je příběh vyprávěn, tážeme se po tzv. fokalizaci. Culler tento pojem přejímá od → Gérarda Genetta,⁴ ne však šíří jeho výkladu: pod fokalizaci zahrnuje ve shodě s Genettem aspekt omezenosti vědění, který ovšem výrazněji charakterizuje jeho odvislost od pozice vyprávěče v čase, ale také aspekt distance a rychlosti (tj. způsoby, jimiž se vyprávění vyrovnává s chronologickým rozpětím událostí).

Potěšení, jež nám vyprávění příběhů působí, je podle autora vyvoláváno rytmem vyprávění, nápodobou života a touhou dovědět se, jak příběh dopadne. Příběhy plní také funkci informativní, která je však antinomická: na jednu stranu nás utvrzují v určitých společenských normách, způsobech jednání a sdílených pocitech, na stranu druhou však mají schopnost naše ustálené představy

² V českém překladu této Cullerovy práce (Brno 2002) je pojem *plot* překládán jako osnova. Důvody jsou uvedeny v závěrečném komentáři ke knize.

³ Pro lepší porozumění pojmové dvojici *story* a *plot* viz Cullerova studie *Příběh a diskurz v analýze narativu*, in: *týž, Studie k teorii fikce*, Brno – Praha 2005, s. 29–54 [1980].

⁴ G. Genette, *Discours du récit*, in: *týž, Figures 3*, Paris 1972.

o světě podvracet. Zásadní otázkou pro naratologii zůstává, zda je „nativ jednou ze základních forem vědění, nebo se jedná o rétorickou strukturu, která stejnou měrou věci prozrazuje jako zkresluje“ (102). Na tuto otázku však nelze podle autora uspokojivě odpovědět, neboť nedisponujeme věděním zcela nezávislým na naratívech.

V 7. kap. Performativní jazyk (104–117) Culler označuje za důležitý milník ve vývoji teorie literatury Austinovo rozlišení výpovědi na konstativní a performativní. Podle Johna Langshawa Austina⁵ konstativní výpovědi popisují stav věci a mohou být pravdivé, či nepravdivé, kdežto performativní výpovědi popisné nejsou „a v podstatě jsou vykonavateli děje, k němuž odkazují“ (104); mohou být buď „zdařené“, či „nezdařené“. Culler se s tímto konceptem kriticky vyrovnává a dochází k závěru, že literární výpověď stejně jako performativ nepopisuje dřívější stav věci (nelze na ni proto uplatňovat kritérium pravdivosti), ale vytváří nový stav věci (postavy, prostor atd.), k němuž referuje. Literatura v tomto pojetí pak není jen souborem nezávazných pseudovýroků, ale podílí se na utváření světa. Literární dílo lze tedy chápat jako událost, která se děje jednorázově a vytváří svébytný svět, k němuž referuje (austinovská verze performativu), nebo jako událost, kterou se dílo stává na základě opakování, jehož výsledkem je utváření nových norem, případně proměna stavu věci (butlerovská verze performativu).⁶ Dále performativní koncept jazyka umožňuje oddělit význam od intence mluvčího; význam literární výpovědi není určován intencí mluvčího, ale jazykovými a společenskými konvencemi. Culler poukazuje i na problematické konsekvence pojetí literární výpovědi jako performativu: 1) není jasné, kdy dílo chápat jako zdařené, a kdy nikoli (podle něj je rozhodující, zda je dílo přijato publikem); 2) jak již upozornil → Jacques Derrida,⁷ Austin rozlišuje výpovědi na vážné a ne-vážné, přičemž jeho teorie operuje jen s výpověďmi vážnými, jež jsou vyčleny za „normálních“ okolností. Výpovědi se však mohou opakovat na mnoho způsobů za ne-vážných i vážných okolností. „Obecná opakovatelnost“ je základní vlastností performativního jazyka.

8. kap. Identita, identifikace a subjekt (118–130) nastoluje otázku po povaze subjektu a konstituování identity. Moderní myšlení se táže, zda je subjekt neměnnou daností, nebo spíše produktem, proměnnou, kterou utvářejí různé vlivy, vztahy a okolnosti (lingvistické, společenské, sexuální ad.). Otázku identity si kladou i literární díla: Postavy v některých dílech mají povahu danou od narození, jiné procházejí mnoha proměnami či svou identitu hledají; literatura je tak pro současnou teorii s jejím uvažováním o genderu, sexualitě apod. nepřebornou zásobárnou materiálu. Prostřednictvím identifikace s postavami získávají čtenáři

5 J. L. Austin, *Jak udělat něco slovy*, Praha 2000 [1975].

6 Judith Butlerová (*Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, New York 1993) v návaznosti na tuto teorii tvrdí, že gender je „opakovaná a citátová praxe“ (cit. podle J. Culler, cit. dílo, s. 114): člověk se nevynezuje tím, čím je, ale tím, co dělá, to znamená, že ženská identita není daná.

7 J. Derrida, *Signatura, událost, kontext*, in: *Týž, Texty k dekonstrukci*, Praha 1993 [1983].

zástupné zkušenosti, a literární díla se tak svým způsobem podílejí i na utváření identity čtenářů. Zatímco literatura nahlíží na identitu člověka z hlediska jeho jedinečnosti a exemplárnosti, teoretická bádání se zaměřují spíše na skupinové identity (určené rodově, etnicky apod.).

Culler v závěru konstatuje, že teorie nedospívá k harmonickým řešením, často končí tenzí mezi dvěma alternativami, které nelze syntetizovat. Nabádá však k neustálému znovupromyšlení a zpochybňování našich výchozích předpokladů a dílčích závěrů.

V Příloze (131–142) autor podává velmi stručné charakteristiky třinácti vlivných literárněteoretických směrů a škol, které sehrály podstatnou roli ve vývoji literárněvědného uvažování ve druhé polovině 20. století. Jsou to: ruský formalismus, nová kritika, fenomenologie, strukturalismus, poststrukturalismus, dekonstruktivismus, feministická teorie, psychoanalýza, marxismus, nový historismus/kulturní materialismus, postkoloniální teorie, diskurz menšin, queer theory.

Krátký úvod do literární teorie se brzy po svém vydání dočkal značného ohlasu a obliby, a to nejen v USA, ale v celém euro-americkém prostoru, a během jednoho desetiletí byl přeložen do mnoha evropských jazyků. Vzhledem k tomu, že plní roli příručky, není cílem této práce poskytnout dosud nepublikované poznatky z teorie literatury ani precizovat jedno metodologické stanovisko nebo podrobit kritice metodologii odlišnou. Hlavní úloha a přínos této knihy spočívá v rovině motivačně edukativní. V některých pasážích knihy však zřetelně rozeznáváme zhuštěné úvahy z jiných autorových publikací: např. *Structuralist Poetics* (1975), *Saussure* (1976), *The Pursuit of Signs* (1981) ad. Účelem této práce není pregnantně definovat a klasifikovat určité literární jevy (žánry, tropy a figury, prozodické systémy, témata apod.) ani podat výklad literárněvědných směrů, natož poskytnut „konfesně“ zaujatý, analytický či argumentačně zacílený výklad vybraných literárních jevů. Culler jednak nepovažuje za vhodné formovat literárněteoretické postoje zájemce o literaturu skrze definice a jednak — při vědomí proměnlivosti literárního bádání i literatury samé — to vlastně nepovažuje za vůbec možné. Koncepce příručky je dána záměrem předestřít čtenáři rozličné postoje k některým relevantním otázkám, jimž se věnuje současné myšlení o literatuře, a představit ho jako myšlení živé, otevřené, přitažlivé, kritické, analytické a sebereflekující, mnohdy také rozporné. Výběr jevů, o nichž kniha pojednává (jak těch, které se tradičně považují za literární, např. žánr, tak i těch, které dříve za „literární“ považovány nebyly, např. gender), je orientován spíše na čtenáře, který přichází do světa literatury vybaven základními vědomostmi o problémech současné

civilizace, jichž nabyl z médií či studií společenských věd, než na čtenáře, který má elementární znalosti z oblasti literární teorie a historie. Autor tedy projektuje čtenáře založeného interdisciplinárně, jakého si současná teorie vlastně vynucuje, neboť předpokládá všeobecné znalosti z humanitních a sociálních studií. Culler vychází vstříc „hlasu doby“ volajícímu po interdisciplinaritě, a otvírá literární teorii vlivům jiných disciplín: psychoanalýzy, feminismu, filozofie jazyka, rodových studií ad.

Výklad jednotlivých otázek je postaven na konfrontaci odlišných pojetí určitého jevu, aniž by vždy dospěl k bezrozpornému závěru, popř. završující definici. Culler mnohdy úmyslně potlačuje vlastní mínění či aspoň zmírňuje razanci vlastní argumentace (srovnáváme-li s ostatními teoretickými pracemi autora). Přesto z jeho přístupu lze rozpoznat, že jeho literárněteoretické uvažování bylo formováno především západní (post)strukturalistickou tradicí. K oblibě této příručky nepochybně napomohla i autorova schopnost zjednodušit a vyložit komplikované literárněteoretické otázky, aniž by došlo k jejich přílišné redukci a rozmělnění. Svým vlivem Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* dalece přesáhl geograficky, jazykově i ideově vymezený prostor, v němž vznikl, a značně ovlivnil pojetí výuky literární teorie v řadě zemí.

Vydání

Literary Theory. A Very Short Introduction, Oxford – New York 1997, 2000, 2011. *Teoria literatury*, Warszawa 1998, 2002, 2004. Čínské vyd., Hong Kong 1998, 2008. *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Roma 1999. *Teoria Literária. Uma introdução*, São Paulo 1999. *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona 2000, 2003. *Logotechniki theoria. Mia synoptiki isagoji*, Iraklio 2000. *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*, Zagreb 2001. ***Krátký úvod do literární teorie*, Brno 2002** (z tohoto vyd. citováno). *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*, Stuttgart 2002, 2004, 2006, 2008. Japonské vyd., Tokio 2003. Tamišské vyd., Puthanatham 2005. *Tëorija litëratury. Kratkoje vvedëni-je*, Moskva 2006. *Yazın kuramı*, Ankara 2007. *Literarna teorija. Zelo kratak uvod*, Ljubljana 2008.

Literatura

J. Cohen, Editorial, *Reading Time* 1999, č. 1, s. 2. D. Gorman, Theory of What?, *Philosophy and Literature* 1999, č. 1, s. 206–216. D. Herman, recenze, *SubStance* 1999, č. 2, s. 159–162. E. O'Brien, The Question of Theory, *Other Voices* 2002, č. 2, <http://www.other-voices.org/2.2/obrien/index.html> [přístup 30. 9. 2012]. T. Hlobil,

Nový způsob vyučování literární teorie, *Aluze* 2003, č. 1, s. 169–170. J. Pechar, Literární věda a emancipační procesy, *Literární noviny* 2003, č. 8, s. 8. J. Schneider, Brána teorie otevřená, kdo do ní vejde..., *Aluze* 2003, č. 1, s. 164–168. O. Sládek, Nový úvod do literární teorie, *Česká literatura* 2003, č. 34, s. 512–518. M. Voříšek, recenze, *Sociologický časopis* 2004, č. 1–2, s. 224–226.

Jonathan Culler (1944)

Americký literární teoretik, jehož myšlení bylo výrazně formováno západní (post)strukturalistickou tradicí zejm. francouzské proveniencí. Značnou část jeho díla tvoří právě kritické výklady a originální domyšlení teoretických rozvrhů této tradice. Badatelské úsilí soustředil především na otázky sémiotiky, teorie interpretace a naratologie. Od r. 1977 působí na Cornell University jako profesor anglistiky a komparatistiky. Další díla: *Flaubert. The Uses of Uncertainty* (1974), *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975), *Saussure* (1976), *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981), *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982), *Barthes* (1983), *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions* (1988), *The Literary in Theory* (2006).

České překlady

Studie k teorii fikce (2005). Slovensky též: *Saussure* (1993). Stati: Na obranu nadinterpretácie, in: U. Eco (ed.), *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava 1995, s. 108–121; O dekonštrukcii. Teória a kritika po štrukturalizme, *Slovenská literatura* 1998, č. 1, s. 41–50.

/jhr/

Paul de Man

Alegorie čtení

Figurativní jazyk u Rousseaua, Nietzscheho, Rilka a Prousta

(Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, 1979)

Klíčové dílo dekonstruktivismu, které se soustřeďuje ke konceptu rétoriky a k jeho radikální transformaci; autor jej zkoumá i v okolí jiných pojmů, jako jsou např. alegorie či metafora, a prověřuje ho i v konkrétních interpretačních akcích.

V předmluvě autor uvádí, že jeho kniha „začíná jako historická studie a končí jako teorie čtení“ (ix). Tento posun považuje pro svou generaci za typický a soudí, že je daleko zajímavější „svými výsledky než svými příčinami“ (ix); v důsledku by totiž mohl vést k rétorice čtení, jejíž dosah jde mimo „kanonické principy literární historie“ (ix). Toto stanovisko je i zdůvodněním kompozice knihy a jejího rozdělení na dvě části (s tituly *Rétorika a Rousseau*). De Man tu současně vysvětluje, proč si ke svým zkoumáním vybral tak různé autory.

Kap. *Sémiologie a rétorika* (3–19), úvodní část prvního dílu, zaujímá v práci klíčové místo jakožto vstupní vymezení problému i metodologická sebereflexe. Autor se zde polemicky vymezuje vůči tzv. nové kritice a formalismu. Stejně tak odmítá i francouzskou sémiologii. Přestože oceňuje jisté pozoruhodné dílčí výsledky, jichž tyto směry dosáhly, vytýká jim, že v nich došlo k uzavorkování významu. Význam vypudila snaha o systémovou čistotu, jakož i o únik z „oslabujícího tlaku parafráze“ (5). Kritického pojednání se dostává i Charlesi Sandersi Peirceovi a jeho pojetí znaku, které bylo vedeno čistou logikou, jež „postuluje možnost univerzální pravdy významů“ (9). De Man naproti tomu tvrdí, že nad literárním dílem nelze dospět k jednotě a jednoznačnosti, a to proto, že doslovný význam se v každém takovém pokusu snaží dosáhnout konceptu, jehož existence je odmítnuta významem obrazným. Tento pohyb pak nelze zkoumat pomocí gramatiky, nýbrž rétoriky. Je to totiž rétorika, jež „radikálně suspenduje logiku a otevírá závratné možnosti referenčního vychýlení“ (*aberration*) (10). Ve vztahu k literárnímu dílu autor obhajuje akt čtení: „Při čtení se dostáváme takřkajíc *dovnitř* textu, který nám byl nejprve cizí a který si nyní přivlastňujeme prostřednictvím aktu rozumění. Avšak toto rozumění se stává v dané chvíli reprezentací

významu vnětextového“ (13). Tím de Man dospívá k vymezení vlastní pozice. Je jí „rétorické čtení“, které autor vzápětí představuje v konkrétní interpretační akci. Rozebírá ukázkou z Proustova *Hledání ztraceného času* a její podstatu nachází v „juxtapozici obrazného a metaobrazného jazyka“ (14). Proust zde nejenom rozestírá obrazy, ale současně je ve stejném vypravěčském proudu jakoby komentuje. Jde o dva způsoby evokace, které se tu dostávají do protikladu. Sledovaný úryvek má sugerovat estetickou nadřazenost metafor (tj. nic než čisté zření obrazu), přitom však interpret objevuje, že tato pasáž je také „o estetické nadřazenosti metafory nad metonymií“ (14). Toto tvrzení se však v Proustově textu neopírá o evokaci obrazů, nýbrž o „kategorie, jež jsou ontologickým základem metafyzického systému“ (14), tedy o pojmy. Interpretační ukázky de Man zobecňuje jako příklady „rétorizace gramatiky“ (figura vyvstává ze syntaktických struktur) a „gramatikalizace rétoriky“ (figura založená paradigmaticky se rozkládá na syntagmatické úrovni ve sled opakovaných gramatických forem). Na závěr této programní teoretické kapitoly se de Man zamýšlí nad vztahem autora a čtenáře. Čtení podle něj ukazuje tento protiklad jako falešný. Důvodem je to, že psaní nemá jeho původce tak úplně ve své moci; podobně to ovšem platí i o čtení: „čtení není ‚naše‘ čtení, protože používá jednotek poskytnutých samotným textem“ (17). Přitom „literární text současně stvrzuje a popírá autoritu svého vlastního rétorického modu“ (17).

V dalších kapitolách první části knihy de Man ověřuje předloženou koncepci na několika autorech; každá kapitola je zároveň i pojmoslovným příspěvkem. Tak v interpretaci rilkovské (20–56) se autor věnuje vymezení tropů, v kapitole proustovské (57–78) čtení a ve třech kapitolách nietzschovských (79–131) si postupně všímá dvojice geneze a genealogie, rétoriky tropů a persvazivní rétoriky. Všem těmto interpretačním pozorováním je společné zaujetí pro dvojakou povahu textů jmenovaných autorů, tj. pro spojitost rozdílných diskurzů i strategií v rámci jednoho textu. Exemplárním charakterem se vyznačují zejm. interpretace nietzschovské. De Man ukazuje, že číst Nietzscheho tematicky znamená minout se s vlastní povahou jeho sdělení, která je nysystematická, často vnitřně rozporná, a přesto nese velmi naléhavé významové bohatství. Jednotlivé interpretace navíc autorovi slouží k postupnému zpřesňování jeho základních kategorií, zejm. spojitosti psaní a čtení. Tak např. nad Proustem dospívá k poznání, že „každé vyprávění je v první řadě alegorií svého vlastního čtení“ (76); nad Nietzsche pak konstatuje neoddělitelnost filozofického a literárního diskurzu.

Druhá část knihy patří Jeanu-Jacquesovi Rousseauovi (133–301). Na rozdíl od metodologicky víceméně jasné části první se zde

autor nezřídka noří do výkladových subtilností. Každá kapitola je věnována v zásadě jednomu z děl tohoto francouzského pre-romantika. I tady, stejně jako v části předchozí, se druhým tématem každé interpretace stává některý z tropů či rétorických postupů (metafora, alegorie čtení, ospravedlnění ad.). Úběžníkem obou těchto dílčích vykladačských záměrů je však samotná autorova teoreticko-metodologická pozice, jakkoli pojmy teorie a metodologie se v de Manově slovníku nevyskytují. Nejde tedy ani tak o Rousseaua, ani o čištění pojmů, ale o dekonstrukci.¹

Konkrétně autor ukazuje, jak často v Rousseauových textech k sobě jednotlivé strategie nelnou, ba jak jdou proti sobě. Výpověď je podřívána gramatickou strukturou, eventuálně naopak, takže nakonec dochází k „referenční neurčitosti“ (197). To, co je vyřčeno jako nějaké sdělení, je souběžně potlačeno; a obráceně, to, co je pouze sdělováno, je např. čteno jako příslib nějaké změny. Přitom tyto operace nemá na svědomí autor, ba ani nejsou otázkou čtenářského přístupu, ale jde o vlastnosti jazyka samého: „jazyk sám odlučuje poznávací akt od aktu [řečového]. *Die Sprache verspricht (sich)*“ (277). Text je tedy současně konstruován i dekonstruován: „Stroj nejen negeneruje, ale také potlačuje; a to ne vždy nevinným či vyváženým způsobem“ (294). V důsledku toho de Man soudí, že je neudržitelné pracovat s klasickým rozdělením na doslovné a obrazné, na signifikaci a symbolizaci, na *showing* (mimésis) a *telling* (diegésis) ad. K nepotřebě je podle něj i kategorie autorského záměru; de Man totiž ostantativně ukazuje, jak Rousseau ztrácí v textu kontrolu nad svým jazykem. A k nepotřebě je i klasická komunikační polarita autor—čtenář: iniciátorkou, řídící silou i rámcem veškerého dění je textová rétorika. Z toho plyne — jako poslední důsledek —, že přestává být možné i rozumění jakožto hermeneutický horizont smyslu.

Alegorie čtení jsou druhou de Manovou knižní publikací a oproti předchozí *Blindness and Insight* (1971) představují spíše změnu těžiště než změnu pozice. První kniha byla zaměřena na kritiku formalistických přístupů a anglo-americké tzv. nové kritiky, druhá kniha se s těmito přístupy vyrovnává v úvodu, přičemž její hlavní část tvoří představení autorovy pozice. Jsou pro ni příznačné především pojmové dvojice doslovné — obrazné, figurativní — metafigurativní, tematické — rétorické čtení, referenční — performativní funkce jazyka, kognitivní — performativní rétorika. Autor s těmito dvojicemi sice pracuje, ale ve výsledku je odmítá, resp. odmítá jejich jednotlivé členy vidět jako samostatné. Jazyk díla je podle de Mana ze své podstaty figurativní, a proto neexistuje žádná výpověď vně rétoriky. Tedy: jediným sjednocujícím horizontem psaní a čtení, textu a kontextu je rétorika.

1 Na jisté úrovni odbornosti se již vyplatí rozlišovat dekonstrukci a dekonstruktivismus: první pojem je spojován s J. Derridou a také se způsobem práce s textem (de-konstrukce, tj. roz-kládání, ve smyslu subverzivního čtení), druhý pojem se váže k Derridovým americkým stoupencům, mezi něž patří i P. de Man (dále např. H. Bloom, J. Hillis Miller ad.); jde o tzv. Yaleskou školu.

Současně platí, že rétorika o žádné sjednocení neusiluje; je stejně silou skladebnou i rozkladnou. Krajním důsledkem tohoto postoje je, že neexistuje žádný vnější bod — ať už reference, nebo autor či čtenář —, vůči němuž by se text měl upínat. Dalším příznačným rysem de Manova pojetí je, že nedělá rozdíly mezi texty různých žánrů. V *Alegoriích čtení* se zaobírá texty prozaickými, básnickými, filozofickými i politickými. Tohoto nerozlišování žánrů, fikčního a věcného psaní se de Man bude držet i ve svém následujícím období.

Všechna témata či strategie, které autor ve svém konceptu obhajuje, už moderní literárněteoretickou reflexí prošly. Tak např. spojitost podvojně výpovědi (tj. faktu, že dílo nastoluje nějakou výpověď, ale zároveň je výpovědí o této výpovědi) najdeme u ruských formalistů. Jde o jejich tvrzení (zejm. u → Šklovského), že v každém (velkém) literárním díle se nachází jakýsi zformulovaný metaliterární koncept díla samého. Tvrzení, že dílo nejenom něco vypovídá, ale i zahaluje, lze najít ve velké části marxistické literární teorie, jakož i v pojetí Frankfurtské školy, podle níž úkol vykladače spočívá v tom, aby tyto zahalovací strategie („falešně vědomí“) odkrýval a hledal společenské důvody, proč k nim docházelo. Teze o konečné významové nesjednotitelnosti díla, tj. o jeho vnitřní paradoxnosti, patří mezi korunní argumenty autorů tzv. nové kritiky. Dominance řeči, která vládne textem a vymyká se naší kontrole, je dokonce jedním z klíčových témat literární teorie a filozofie 20. století (Ludwig Wittgenstein, → Martin Heidegger, → Roman Jakobson v období „gramatiky poezie — poezie gramatiky“ v 60. letech, → Umberto Eco v „sémiotickém“ období 60.–80. let). Důraz na čtenářskou stránku, kterou de Manova kniha signalizuje už svým titulem, je pak tématem Kostnické školy a amerického reader-response criticism (Norman Holland, → Stanley Fish, David Bleich ad.).² Zastření hranice mezi literaturou a jinými žánry představuje hlavní východisko tzv. obratu k vyprávění (*narrative turn*); jeho iniciátorem byl → Hayden White se svou knihou o historiografii 19. století *Metahistorie* (1973, č. 2011).

De Manova koncepce rétoriky či alegorie čtení, což jsou u něj jen dvě stránky téhož, tak představuje jakoby odvrácenou stranu moderní teorie, něco jako její noční můru. Všechna podstatná témata a strategie, jimiž prošla moderní literární teorie, jsou tu obsaženy, ale způsob, jakým k nim de Man přistupuje, je obrácí proti nim samým. Jeho koncept se tak v posledku ukazuje jako radikální verze textocentrismu (neexistuje nic než text), ale stejně tak je radikální verzí antitextocentrismu (není možné určit hranice, kde text začíná a kde končí). V souvislosti s de Manovou koncepcí by se také dalo hovořit o radikální verzi pantextualismu:

2 Čtení je klíčové slovo u autorů dekonstruktivismu, ale nejde primárně o přenesení těžiště na receptivní stránku díla jako spíše o vymezení se vůči systematizujícím požadavkům teorie. Čtení tak představuje rezistenci vůči jednoznačnosti (děl) a systematičnosti (teorie). Sám Derrida nazývá dekonstrukci nikoli teorií či metodologií, ale pouze způsobem čtení. U J. Hillise Millera se „etikou čtení“ rozumí to, že text nelze redukovat na jisté ohraničené (morální, politické ad.) významy.

není již možné odlišit „vně“ a „uvnitř“ textu, všechno je text, a to text s nejasnými hranicemi a se zauzleným vztahem mezi „co“ a „jak“, tj. mezi stránkou referenční a výrazovou. Právě tyto postoje učinily z de Mana ikonu dekonstruktivismu na univerzitě v Yale v 70.–80. letech, v okruhu teoretiků, jako byli Harold Bloom, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller a → Jacques Derrida jako hlavní inspirátor. *Alegorie čtení* je komplementární k Derridově knize *De la grammatologie* (1967): Derridův pojem *différance* či nerozhodnutelnosti významu má velmi blízko k de Manovu pojetí rétoriky. V obou případech se zdůrazňuje neohraničitelnost textu a jakási významová samoploditelnost. Oběma koncepcím je společný odpor k jednoznačnosti i k významové průhlednosti, jedné i druhé knize posloužil jako předmět demonstrace stejný autor, J.-J. Rousseau. De Manovo pojetí vyvolalo i velmi silné kritické reakce, ba odpor. Zdůrazňovalo se, že od nové kritiky nikam dále nepokročil a že — i přes veškeré polemické vymezení — pouze parazituje na ziscích této školy. Nové kritice i dekonstruktivismu se pak dostalo odmítnutí ze strany nového historismu, zejm. od → Stephena Jay Greenblatta, a to proto, že textu odnímají reprezentativně-referenční funkci. Odkazovalo se i k tomu, že dekonstruktivistické praktiky vedou k hodnotovému zhroucení, tj. k tomu, že začíná být jedno, jakého autora si do svého zorného pole dosadíme, stejně jako se začíná ztrácet rozdíl mezi interpretacemi: spolehlivou a nespolehlivou, komplexní a částečnou atd. → René Wellek psal v souvislosti s dekonstruktivismem o vlně iracionalismu a nihilismu.³ Upozornil mj. na to, že i sám de Man — přes veškeré odmítání hodnotových soudů v odkazech na interprety J.-J. Rousseaua — má potřebu vyrovnávat se s jednotlivými interpretacemi a vynášet nad nimi své vlastní soudy. Peter Žima shledává de Manova dekonstruktivní čtení literárních a filozofických textů neproduktivními, zejm. proto, že mají „za každou cenu dokázat, že základem textu nebo textového fragmentu je aporie“.⁴

³ R. Wellek, *The New Nihilism in Literary Studies*, in: F. Jost – M. J. Friedman (eds.), *Aesthetics and the Literature of Ideas. Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, Newark 1990, s. 77–85.

⁴ P. V. Zima, *Literární estetika*, Olomouc 1998, s. 353 [1995].

⁵ W. Hamacher – N. Hertz – T. Keenan (eds.), *Responses. On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln 1989.

V roce 1987, kdy vyšlo najevo, že de Man napsal během druhé světové války do belgických novin *Le Soir* více než 100 článků, některé s výrazně antisemitským laděním, došlo k velkým kontroverzím.⁵ S odsudkem autora se pak často dostávalo odsudku i jeho dílu. De Manovi bývalí kolegové z Yale vystoupili na jeho obranu (angažoval se i J. Derrida, sám Žid): J. Hillis Miller soudil, že útoky na de Mana jsou de facto útoky na celý dekonstruktivismus; G. H. Hartman zase zdůrazňoval, že de Manovy válečné články pro něj sice byly šokem, mají však velmi daleko k vulgární formě antisemitismu. Naopak Christopher Norris měl za to, že jedním z vůdčích motivů de Manova psaní bylo najít pozici, která by mu umožnila zamést stopy za svou

vlastní válečnou minulostí, nebo ji aspoň zrelativizovat. Podle Norrisa o tom svědčí i několik pasáží z *Alegorii čtení*, konkrétně např. ta, v níž de Man, zaobíraje se Rousseauovými *Význáními*, odmítá rozlišovat mezi fikcí a empirickou událostí. Tak je podle Norrisova mínění umožněno najít ospravedlnění i pro ty nejkruťejší zločiny. Průsečíkem těchto diskusí se stala otázka autorství: v jakém poměru je autor ke svému dílu, do jaké míry je za své dílo — v celé jeho šíři tematické i časové — zodpovědný.

Vydání

Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven – London 1979 (z tohoto vyd. citováno), 1982, 1988, 1996. *Allegorie della lettura*, Napoli 1987; Torino 1997, 1998, 2000. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, 1991, 1994, 1998, 2003, 2009; Berlin 2012. *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris 1989. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona 1990. *Alegorias da leitura*, Rio de Janeiro 1996. *Allegoriji čtenija*, Jekatěrinburg 1999. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, Szeged 1999; Budapest 2006. *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, Kraków 2005. Čínské vyd., Tchien-t'in Si 2008. *Okuma alegorileri. Rousseau, Nietzsche, Rilke, ve Proust'ta figürel dil*, Istanbul 2008.

Literatura

J. Derrida, *Memoires. For Paul de Man*, New York 1986. W. Hamacher – N. Hertz – T. Keenan (eds.), *Responses. On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln 1989. L. Waters – W. Godzich (eds.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1989. R. Wellek, *The New Nihilism in Literary Studies*, in: F. Jost – M. J. Friedman (eds.), *Aesthetics and the Literature of Ideas. Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, Newark 1990, s. 77–85. K. H. Bohrer (ed.), *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Frankfurt/M. 1993. J. Kopperschmidt – H. Schanze (eds.), *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*, München 1994, s. 241–247. R. Macksey, *Paul de Man: „and reading there“*, *MLN* 1994, č. 5, s. 979–982. P. V. Zima, *Literarische Ästhetik*, Tübingen et al. 1995 (č. 1998). R. Gasché, *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*, Cambridge (Mass.) 1998. Ch. Norris, *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York – London 1988. M. McQuillan, *Paul de Man*, London 2001.

Paul de Man (1919–1983)

Belgický literární teoretik, čelný představitel dekonstruktivismu z tzv. školy kritiků v Yale. Po druhé světové válce emigroval do USA, kde vystudoval na Harvardu (1960). Učil na několika univerzitách, od r. 1970 na Yale. V r. 1987 vyšlo najevo, že během války psal kolaborantské články, zejm. antisemitského ražení, do významných belgických novin *Le Soir*. Toto odhalení vyvolalo velkou diskusi a vlnu kritických odsudků, a to nejenom autora, ale i jeho díla. Další díla: *Blindness and Insight* (1971, rozšíř. vyd. 1983), *The Rhetoric of Romanticism* (1984), *The Resistance to Theory* (1986), *Aesthetic Ideology* (1988).

České překlady

Stati: Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 26–43; Rétorika temporality, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha 2003, s. 117–153.

/jt/

Gilles Deleuze

Proust a znaky

(Marcel Proust et les signes, 1964)

První část knihy (Znaky, 9–124) zahajuje kap. Typy znaků (9–22) uvedením premis, jimiž se Deleuzovo čtení Proustova díla řídí. Nejprve jde o to určit, co vlastně *Hledání ztraceného času* zajišťuje jednotu a jaká je v něm povaha času. *Hledání* podle Deleuze netkví jen v mimovolném vzpomínání nebo průzkumu paměti, ale především v „hledání pravdy“ (9); paměť nebo minulý čas jsou jen jeho prostředky. *Hledání* je příběhem poznávání (*l'apprentissage*) či formování spisovatele, které paměť „svými cíli a principy“ (10) přesahuje. *Hledání* se obrací „k budoucnosti, nikoli k minulosti“ (10); objektem časového poznávání, tj. dešifrování a interpretace, jsou znaky, systémy znaků vysílaných objekty, osobami, atd. Ty patří k různorodým znakovým světům (svět Guermantů, Verdurinovy nebo Swannovy znaky aj.). Hypotézu, že „znaky tvoří zároveň jednotu a pluralitu *Hledání*“ (11), ověřuje Deleuze průzkumem a interpretací světů, v nichž se románový hrdina pohybuje. Jednak světa mondénního, v němž znaky účinkují namísto myšlení i jednání (neodkazují k něčemu jinému, pouze si „přisvojily domnělou hodnotu svého smyslu“ (13). Dalším okruhem jsou milostné znaky, obsahující proustovské zákony lásky: žárlivost nebo lež, homosexualitu. Milovaná bytost implikuje podle Deleuze neznámý možný svět, ba pluralitu světů (14). Třetí svět tvoří dojmy a smyslové kvality (18), tj. bezprostředně účinkující, nejslavnější motivy *Hledání* (piškotový koláček, věže, dlažební kostky aj.). Jakožto zakoušené kvality se však jeví jako „znak objektu *zcela jiného*“ (18), tj. materiální smyslový znak, jehož smysl je třeba hledat, interpretovat. Teprve pak (jak zjišťuje vypravěč, interpret znaků, na konci *Hledání*) se namísto prvního objektu, explicitního významu, zjevuje objekt skrytý (např. místo piškotového koláčku Combray), ne však ve své někdejší přítomnosti, ale v jakési absolutní, esenciální podobě (21).

Monografie francouzského poststrukturalistického filozofa interpretující vrcholný moderní román jako pluralistický znakový systém.

Podle Deleuze jde v zásadě o problém Umění jakožto nejvyššího světa znaků, který byl postupně řešen procesem psaní–hledání–poznávání. Esenciální znaky umění mají schopnost všechny ostatní transformovat.

Znamená-li hledání pravdy interpretovat, pak toto „vysvětlování“ splývá s rozvíjením samotného znaku, konstatuje Deleuze ve 2. kap. Znak a pravda (23–35). „Proto hledání probíhá vždy v čase a pravda je vždy pravdou času“ (25). Deleuze rozlišuje mezi časem ztraceným v důsledku jeho míjení („zničující čas“, který se stává viditelným v upadání těla) a časem, který ztrácíme v určitých činnostech a stavech. Mondénní život (resp. jeho znaky) je v každém okamžiku změnou a pomíjivostí, znaky lásky samy předznamenávají svůj úpadek, i smyslové znaky mohou být znaky mizení, mohou implikovat nicotu. Naopak v umění se projevuje „absolutní původní čas“ (26). Proustovo hledání, upozorňuje Deleuze, se odlišuje od hledání filozofického nebo vědeckého: není metodické, nezakládá se na vůli k myšlení, na přisvojování objektivních obsahů, ale je vynucováno konkrétní situací či náhodným setkáním, kdy je subjekt vystaven určitému druhu násilí prostřednictvím vnějšího znaku (např. bolestného znaku lásky a žárlivosti), v němž je implikován hlubší smysl.

Ve 3. kap. Poznávání (36–50) Deleuze dále rozvíjí myšlenku, že Proustovo dílo není zaměřeno k minulosti, nýbrž k budoucnosti a postupnému, i když nelineárnímu nebo nespojitému poznávání, jehož důsledkem je vícerozměrnost času: hrdina věří, dělá si iluze, zažívá zklamání — poznání se odkládá. Znaky jsou totiž dvojdomé, jednak odkazují k objektu, k němuž se vracíme v domnění, že skrývá tajemství znaku (tuto tendenci označuje Deleuze jako objektivismus), jednak označují něco odlišného (37): to, co je ve znaku hlubší, zavinutější než explicitní praktické významy (zálibení v objektu, jeho osvojení) náležející objektivní stránce znaku. V procesu poznávání však dochází ke zklamání plynoucímu z nedostatku rozlišení mezi znakem a objektem, který se matoucím způsobem vkládá mezi znaky. Toto zklamání z objektů, které „je základním momentem hledání a poznávání“ (46), se podle Deleuze hrdina *Hledání* snaží kompenzovat subjektivně, asociacemi idejí, jež jsou vyvolávány i méně hlubokými znaky. Ani tato substitute však nepřináší odhalení esencí, vyjevujících se až v rovině umění a přesahujících jak vlastnosti objektů, tak subjektivní stavy (50).

Ve 4. kap. Znaky umění a esence (51–65) objasňuje Deleuze nadřazenost znaků umění jako spirituálních entit nad znaky materiálními, jež vždy „napůl tkví v objektu, který je jejich nositelem“ (51). Teprve umělecké dílo nabízí jednotu (nemateriálního) znaku a smyslu, a potvrzuje tak převahu umění nad životem.

Esence, která se zjevuje v uměleckém díle, je v Deleuzově pojetí diference, nikoli však diference empirická, vnější, např. mezi dvěma věcmi, ale vnitřní ultimativní kvalita. Proustovská esence má povahu Leibnizovy monády (54), stáčí se sama v sobě a konstituuje subjektivitu, aniž by s ní splývala. Je individuální i individualizující (56). Proust, tvrdí Deleuze, vidí v rozdílu esence a subjektu jediný možný důkaz nesmrtelnosti duše (56). V takto chápaných esencích se také stáčí čas jakožto „čas znovu nalezený“ a obsažený ve znacích umění. Na rozdíl od času smyslových znaků, který je nalézán uvnitř ztraceného času, se tento čas ztotožňuje s věčností, s mimočasovostí. Esence se vtěluje do uměleckého díla prostřednictvím stylu, jehož podstatou je metafora či metamorfóza a jenž látku či hmotu determinuje a zduchovňuje (62).

V 5. kap. Vedlejší role paměti (66–82) se Deleuze zamýšlí nad rolí mimovolné paměti či reminiscencí v Proustově díle. Smyslové znaky, které vysvětluje mimovolná paměť, staví na počátek cesty k umění; poznávání musí těmito znaky projít, i když reminiscence „patří stále ještě k životu“ (70) a umění ve své esenci na nich nespočívá. Přestože je u Prousta obvykle zdůrazňován význam asociativní psychologie, Deleuze pokládá za významnější otázku, odkud pramení ona radost ze znovunalezeného času a prožitků pravdy reminiscence. Tuto otázku nemůže zodpovědět ani záměrná paměť, protože jí uniká bytí minulosti o sobě. Deleuze tu nachází spojnicí mezi Bergsonem a Proustem: do minulosti musíme vstupovat naráz, jako do něčeho, co je a co se uchovává v sobě samém, aniž bychom postupovali — tak jako záměrná paměť — od aktuální přítomnosti k minulosti. Uchování minulosti o sobě umožňuje Proustovi právě mimovolná paměť, ne však nastolením pouhé podobnosti mezi přítomností a minulostí či identity okamžiků, ale zvnitřňováním diference (75): např. Combray se vynořuje v „čisté minulosti“, koexistující s oběma přítomnostmi, jako „esence lokalizovaného času“ (76), jako diferenciální pravda místa.

Podle Deleuze se Proustovy esence, přijímající stále větší obecnost (až po obecnost zákona), vyznačují dvěma silami: diferencí (v minulém okamžiku) a opakováním (v aktuálním okamžiku). K těmto kategoriím se vrací 6. kap. Řada a skupina (83–102), věnovaná znakům lásky. Každá láska v *Hledání* tvoří zvláštní řadu (kupř. Swannova k Odětě), na druhé straně se však tato řada otevírá k „transsubjektivní skutečnosti“ (88), k transpersonální řadě. Obecnost se projevuje v zákonu řady (nebo několika řad), jejíž členy se různí, nebo v povaze skupiny, jejíž prvky se podobají (jako „ženy Gomory a muži Sodomy“, 99).

K pojetí Proustova románu jako pluralistického znakového systému se vrací stejnojmenná 7. kap. (103–113), která určuje celkem

sedm kritérií tohoto systému: 1) „Látka, v níž se znak formuje“ (např. hmota, vůně, chuť). 2) „Způsob, jakým je věc vysílána a chápána jako znak“ (znak odkazuje k objektu, který jej vysílá, i k subjektu, který jej interpretuje). 3) „Účinek znaku“ (emoce, kterou vyvolává — např. utrpení znaků lásky, radost smyslových znaků). 4) „Povaha smyslu, vztah znaku a smyslu“ (prázdnota mondénních znaků, pravdivost smyslových znaků, umění jako jednota nemateriálního znaku a duchovního smyslu). 5) „Základní schopnost, která explikuje a interpretuje znak, rozvíjí jeho smysl“ (pro mondénní znaky i znaky lásky rozum, pro smyslové znaky mimovolná paměť anebo obraznost, pro znaky umění „čisté myšlení jako schopnost esencí“). 6) Časové struktury implikované ve znaku a odpovídající typ pravdy: čas, který ztrácíme (mondénní znaky), a čas ztracený (a jeho rozmanitá pravda: zrání interpreta, mizení milujícího já v čase lásky), čas znovu nalézáný (smyslové znaky) a čas znovu nalezený (znaky umění). Znaky v jednotlivých liniích vzájemně interferují: např. čas, který je znovu nalézán, se skrývá v nitru ztraceného času. 7) Esence, určující (tj. komplikující) vztah znaku a smyslu. Vizi proustovského světa nedefinuje ani fyzika, ani filozofie, tj. ani zákony hmoty, ani kategorie ducha: „Znak je vždy dvojnásobný, implicitní a implikovaný smysl“ (112).

První část knihy uzavírá kap. *Obraz myšlení* (115–124), opětovně podtrhující, že na rozdíl od filozofického myšlení pravda v *Hledání* není chtěná, ale mimovolná, není sdělována, ale interpretovaná, není předkládána, ale prozrazuje se. Podstatnější než myšlení samo (vůle myslet spojená s metodou) je tu přítomnost toho, co nutí vnímat, interpretovat, myslet (dojmy, setkání, výrazy), tj. rozvíjet a dešifrovat znaky. V tomto smyslu tvoření podle Deleuze vždy vychází ze znaků (a stejně tak jim dává vzniknout) a je genezí aktu mimovolného (čistého) myšlení odkrývajícího esence (122). Ke konci kap. Deleuze sice připomíná Proustovo platonství (pojmy esence, Ideje, Platonův postulát věcí, které nutí k myšlení), zároveň však zdůrazňuje, že Proustův svět není světem řeckého Logu ani sokratovské ironie: zatímco sokratovský rozum přichází předem a setkáním předchází (vyvolává je již s vědomím přítomného celku), u Prousta se člověk setkáním otevírá a rozum „přichází vždy po“ (123).

Na tyto závěry navazuje ve 2. části knihy (*Literární stroj*, 127–219) úvodní kap. *Antilogos* (127–139), ukazující Proustův svět jako soustavu protikladů: proti pozorování staví Proust vnímavost, proti filozofii myšlení, proti explicitním významům implicitní znaky, proti analytickému výrazu a fonetickému písmu svět hieroglyfů a ideogramů: tj. obecně proti sjednocujícímu Logu svět patosu, fragmentárního materiálu, který subjekt zakouší ve svých

asociacích (128–131). Proustův román je podle Deleuze experimentováním s reminiscencemi, jež směřují od stavu duše a asociativních řetězců k esenci. Ta však není nějakou stálou esencí, nazíranou idealitou jednotící svět v organický celek (133), nýbrž jistým druhem tvůrčího hlediska (projevem Proustovy estetiky hlediska). Proustovo *Hledání* Deleuzovi zastupuje posun v chápání objektivitu a jednoty příznačný pro moderní literaturu. Řád se zhroutil a svět se propadl do chaosu, objektivita se již nenachází ve značících obsazích jako „stavech světa“ ani v ideálních význačcích: lze ji hledat pouze v uměleckém díle tvořeném původním hlediskem, k němuž se dospělo od subjektivních asociací (reminiscencí). Rozpomínat se znamená podle Deleuzovy interpretace Prousta tvořit duchovní ekvivalent z materiální vzpomínky prostřednictvím sjednocujícího stylu (134).

Ve 2. kap. Skříňky a nádoby (140–157) autor tvrdí, že pro *Hledání*, vyznačující se nesouměřitelností částí, rozdrobeností, zlomy a hiáty, jsou příznačné dvě základní figury: 1) Figura vsunutí, zavnutí,¹ implikace, vyjádřená obrazem pootevřených skříňek (věci, osoby a jména), z nichž se vytahuje „něco zcela jiné podoby, zcela jiné povahy“ (140), obsah nesouměřitelný s obsahujícím; aktivitou vypravěče je v tomto případě explikace, rozvíjení obsahu. 2) Figura komplikace, které odpovídá obraz uzavřených nádob a která ukazuje na „koexistenci asymetrických a nekomunikujících částí“ (141); aktivitou vypravěče je výběr „uzavřené nádoby“ spolu s já, které se v ní nachází (např. jedné dívky ze skupiny). Z ne-komunikace a nesouměřitelnosti obsahu a obsahujícího jako „vzdálenosti“ vyvozuje Deleuze povahu času jako systému neprostorových vzdáleností, který nepřipouští celek, nýbrž simultánně potvrzuje jednotlivé kusy.

V takto rozkouskovaném vesmíru, pokračuje Deleuze ve 3. kap. Úrovně hledání (158–173), nefunguje jako jednotící síla ani Logos, ani zákon. Ten už totiž „neřká, co je dobré; dobré je to, co říká zákon“ (158). Zákon tak podle Deleuze nabývá „úžasné“, ovšem zcela formální, prázdné jednoty, protože nás neseznamuje s žádným zvláštním objektem, s žádnou totalitou, instancí Dobra nebo s Logem, který by k ní odkazoval. Zákon nespojuje části, ale odděluje je, vládne jim bez celku, „do soumezného vnáší nekomunikaci“ (159); Deleuze vedle sebe staví dvojí moderní vědomí zákona: u Kafky je depresivní v důsledku nepoznatelné povahy zákona, který je zakoušen až jako trestající (sankce viny), u Prousta jde podle Deleuze o schizoidní vědomí zákona: vina je spíše zdáním skrývajícím hlubší fragmentární realitu (159). Deleuze se zaměřuje na proustovskou komplementární souvislost viny, žárlivosti a lásky, vyjevující se na několika úrovních, v řadách heterosexuálních a homosexuálních lásek a v tzv. transsexuálních

1 Přihlížíme zde k českému překladu Josefa Hrdličky (*Proust a znaky*, Praha 1999), u slov *l'emboitement* (vsunutí) a *l'enveloppement* (zavnutí) upozorňujeme však na jejich další významy: skloubení, uložení a zasazení; obalení a zahalení.

dimenzích mezi separovanými pohlavími. V tomto kontextu pak určuje Proustovo pojetí homosexuality (161–167) jako homosexuality-znaku, jež je „*lokální a nespécifická*“ (např. muž hledá to, co je mužské, i v ženě) a zakládá se na „soumezném oddělování pohlaví-organů“ (166–167), a to na rozdíl od řecké homosexuality-logu, „*globální a specifické*“ (ve dvou oddělených řadách se muži spojují s muži a ženy se ženami, 161). Soumeznost a zároveň přehrazování-oddělování (*le cloisonnement*)² částí, mezi nimiž je „vzdálenost bez intervalu“, vypovídá o astronomickém, teleskopickém zákonu (pozorování), jímž se řídí Proustovy „fragmenty disparátních světů“ (173).

Názvem 4. kap. Tři stroje (174–192) Deleuze signalizuje instrumentální povahu *Hledání*: jako moderní umělecké dílo nejen vede čtenáře k tomu, aby si osvojil optiku pozorování, ale je také strojem, který produkuje určité pravdy, tvořivé obraznosti či účinky. Produkování vychází z dojmu (vysvětlovaného jako setkání a účinek, které podstupujeme coby „násilí“), ze znaku, jenž uvádí do chodu obraznost a myšlení (podnícené utrpením). „Hledání je produkováním hledané pravdy“ (178), resp. řádů pravdy (řádu znovunalezeného času, řádu obecných zákonů — ztraceného času, řádu definovaného univerzálním upadáním, ideou smrti), které jsou také řady produkce. Tu podle Deleuze zajišťují tři typy strojů: „stroje na částečné objekty (podněty, les pulsions), stroje na rezonanci (Eros), stroje na nucený pohyb (Thanatos)“ (192).

V 5. kap. Styl (193–203) se Deleuze vrací k problému jednoty uměleckého díla. V případě *Hledání* konstatuje, že není předzjednaná, žádný z uvedených řádů produkce v něm nemá totalizující funkci; jednota díla se vynořuje až zpětně. Formální struktura díla jako zdroj jednoty částí a stylu se podle něj zakládá na „transverzální dimenzi“³ (201), jež prochází Proustovou větou i celou knihou a „zajišťuje přenos paprsku mezi dvěma prostory, které zůstávají přesto stejně odlišné jako astronomické světy“ (202).

V Závěru (Přítomnost a funkce šilenství. Pavouk, 205–219) interpretuje Deleuze „distribuci, používání nebo fungování“ (205) šilenství a bludného jednání u dvou hlavních postav *Hledání*, pana de Charlus a Albertiny. Úvaha o vypravěči vyústí ve tvrzení, že vypravěč-hrdina zde nefunguje jako subjekt — je nahrazen „strojem“ a uspořádáním *Hledání* (217). Situace vypravěče je nakonec znázorněna metaforou pavouka, který reaguje pouze na záchvěvy pavučiny jako znaky, jež ho vedou za kořisti. „Hledání není vystavěno jako katedrála ani ušito jako šaty, ale je utkáno jako pavučina“ (218).

² Josef Hrdlička překládá tento termín slovem separace (č. vyd. 1998, s. 155n).

³ Deleuze tu odkazuje na pojem transverzality u Félixeho Guattariho.

Interpretace *Hledání ztraceného času* z pera francouzského myslitele, autora řady filozofických děl, jež výrazně ovlivnila post-

moderní myšlení,⁴ ale i monografií významných pro literární teorii a teorii umění (zvl. o filmu), spadá do období jeho prvních prací, pojednávajících o filozofech (David Hume, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, Henri Bergson) a spisovatelích (Proust, Leopold von Sacher-Masoch). U všech se Deleuze snaží postihnout to, co je myslitelsky zásadně nové, co je projevem umělecké singularity. Souběžně s analýzami vytyčuje vlastní koncepty, předjímající či pootevírající filozofické problémy jeho pozdějších děl. Už v monografii *Proust a znaky* se tak projevuje dvojitý výrazný rys Deleuzova myšlení: kontinuita a rozvíjení pojmů (viz např. „plán imanence“, „tělo bez orgánů“, „diference a opakování“, „transverzalita“) a originální setkávání filozofie a literatury. Podobně jako u jiných post-strukturalistů tu literatura působí jako pružina aktivující problém, jenž v Deleuzově myšlení nabývá filozofického významu. Zároveň se sama stává časoprostorem tvoření filozofie: literární události, chápané jako ryze imanentní svět, nejsou pouhými impulzy, nýbrž spoluaktéry vynořující se filozoficko-literární konfigurace bez univerzálií a transcendentních idejí, prostorem zaplněným znaky, mnohostmi a počitky, řízenými svou vlastní intenzitou. Deleuzovy pojmy vyvstávají z této imanence a v jakémsi spolubytí s tímto prostorem, jež je patrné nejen v Deleuzově ztotožňování vypravěče a autora *Hledání*, ale také v často nezřetelné hranici mezi autorem románu a autorem studie o něm. Povahou těchto pojmů už předjímá pozdější definici ve společném díle s Félixem Guattarim *Co je filosofie?* (1991, č. 2001): koncept je autoreferenční, tzn. je vytvořen tak, že současně klade sám sebe stejně jako svůj předmět. Práce *Proust a znaky* se ovšem odlišuje tím, že produkce konceptů je tu koordinována světem Proustova díla, je tedy v referenčním vztahu k stylu či „stroji“ románu; událost a konzistence konceptu tu není natolik soběstačnou entitou či intenzitou, jak ji Deleuze, alespoň v abstraktních výměrech, proklamuje později. Příčinou je mj. i to, že Proustův román je pojímán jako pansémiotický svět. Sémiotika předpokládá empirismus, byť se v Deleuzově pojetí prosazuje jako empirismus transcendentální (tj. zhodnocující podmínky zkušenosti na základě hlubinné zkušenosti samé): objekty vysílají znaky, které je třeba interpretovat.

Přínos Deleuzovy studie pro myšlení o literatuře má několik aspektů a soustřeďuje se kolem několika kategorií vyznačujících se různou měrou zřetelnosti a operativnosti. První aspekt se týká tradice (tj. literárněvědného úzu), jež je od Proustova díla takřka neodmyslitelná. Deleuze se radikálně vymezuje oproti dosavadním výkladům *Hledání* jako románu založeného na expozici paměti či rekonstrukci minulosti i výkladům psychoanalytickým, a to už premisou, podle níž se román zakládá na poznávání⁵ znaků, a tím i na hledání pravdy (tj. zásadním filozofickým úkolu). Toto

4 Viz stěžejní díla napsaná s F. Guattarim.

5 Slovo *l'apprentissage*, které je přeloženo jako „poznávání“, znamená doslova „učení (se)“ znakům, také „zasvěcování“ (do znaků) aj.

hledání usiluje o slučování přítomnosti a minulosti v imanenci díla — „románového stroje“, kde se pravda nejen hledá, ale také produkuje. V duchu bergsonovské ideje se minulost v *Hledání* konstituuje jen v koexistenci s přítomností. Znaky u Prousta jsou podle Deleuze specifické, vytvářejí látku jednotlivých světů, jejichž jednota vzniká jen tím, že vytvářejí systémy vysílaných znaků; postavy jsou pak s to dešifrovat jen znaky jednoho světa, zatímco znaky světa druhého nechápou. Celek díla zajišťuje styl jako silná formální struktura procházející všemi rovinami díla, aniž by rušila jejich diference. Paměť tak v Deleuzově interpretaci (na rozdíl od fabulace) hraje v *Hledání* (a v umění vůbec) malou roli.

Tento „literárněvědný“ zlom v analýze Prousta je svým obecnějším dosahem programově zaměřen proti koncepcím předzjednaných kanálů nebo preexistujících struktur (→ Jacques Derrida, k němuž se tu Deleuze nepřekvapivě přibližuje, by v této souvislosti mluvil o transcendentním signifikátu nebo geometrizujícím modelu). Namísto identifikace přesahujících modelů (ale i navzdory Proustovu tvrzení, že *Hledání* je plánovitě vystavěno jako katedrála) se v Deleuzově pojetí otevírá pole pro imanentní proces, v jehož průběhu se řeší problém umění, a generickou mnohost intenzivních stavů (předjímající Deleuzovu proslulou rizomu — oddenek, hlízu). Kompoziční plán Proustova románu vzniká postupně ze směsí pocitů, „ubíhavých bytí“. Estetická kompozice, práce pocitu, je, jak znovu tvrdí Deleuze s Guattarim v knize *Co je filosofie?* (když se znovu obrací k Proustovi a umělecké tvorbě), jediná definice umění.

Deleuzovská ontologie ustavuje u Prousta prvotnost esence, jakéhosi jádra skrytého za zdáním věci. Je-li východiskem tento esencialismus, stejně tak jako postulát, že artistním cílem *Hledání* je dematerializace znaku, Deleuze tím zjevně a záměrně protirečí fenomenologické zkušenosti s Proustovým dílem, která naopak podtrhuje záplavu vnímatelného, „proustovské skutečno“, ostatně značně přesahující teoretické pasáže románu.⁶ *Proust a znaky* tak představuje jednu manifestaci Deleuzova celoživotního stanoviska, jež spočívá v přijímání rizika myšlení, v aktivním experimentování a provokativní produkci nástrojů myšlení vznikajících jakoby uvnitř problému, který osvětlují.

Vydání

Marcel Proust et les signes, Paris 1964, 1970 (2., rozšířené vyd. pod názvem *Proust et les signes*, přidána část *Literární stroj*), 1971, 1976 (4., rozšířené vyd., přidána kap. *Přítomnost a funkce šilenství*. Pavouk; z tohoto vyd. citováno), 1986, 1993, 1996,

⁶ K tomu srov. A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris 2000.

2003. *Marcel Proust e i segni*, Torino 1967, 1973, 1986. *Proust and Signs*, New York – London 1972, 1999, 2000, 2008. *Proust y los signos*, Barcelona 1972, 1995. Japonské vyd., Tokio 1974, 1977. *Proust und die Zeichen*, Berlin 1978, 1993. *O Proust ke ta simia*, Athina 1982. *Proust e os signos*, Rio de Janeiro 1987. *Marsel Prust i znaki*, Moskva 1999. **Proust a znaky, Praha 1999** (z tohoto vyd. citováno). *Proust i znaki*, Gdaňsk 2000. *Proust og tegnene*, København 2003. *Proust ve göstergeler*, Istanbul 2004. Čínské vyd., Šanghaj 2008.

Literatura

M. Buydens, *Sahara — l'esthétiques de Gilles Deleuze*, Paris 1990. P. Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris 1994. F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris 1994. J. Bessiere, *De Bergson a Deleuze. Fabulation, image, mémoire — de quelques catégorisations littéraires*, *Neohelicon* 1997, č. 2, s. 127–163. Ch. Jäger, *Gilles Deleuze. Eine Einführung*, München 1997. M. Petříček, *Derrida, Deleuze, Lyotard: transcendentální empirismus*, *Filosofický časopis* 2000, č. 5, s. 787–793. Týž, *Gilles Deleuze*, *Iluminace* 2001, č. 3, s. 7–12. S. Leclercq, *Gilles Deleuze. Immanence, univocité, transcendantal*, Paris 2003. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris 2003. A. Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Paris 2004. J.-C. Martin, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris 2005. K. A. Pearson, *The Reality of the Virtual. Bergson and Deleuze*, *MLN* 2005, č. 5, s. 1112–1128. A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris 2005. Z. Hrbata, *Roviny metafor v myšlení*, in: O. Král – Z. Hrbata (eds.), *Různost rozhovorů. Poezie — filosofie — věda*, Praha 2006, s. 107–125. A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris 2007. L. Nagy, *Proust a filozofie v podání Gillesa Deleuze*, <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=13155> [přístup 30. 9. 2012].

Gilles Deleuze (1925–1995)

Francouzský filozof, historik filozofie a estetik, patří k nejvlivnějším poststrukturalistickým filozofům světového významu a ohlasu. Ve svých východiscích byl ovlivněn především Spinozou, Nietzsche, Bergsonem a Leibnizem. Je také autorem řady prací o filmu, literatuře a umění. Středoškolská studia absolvoval v elitním lyceu Carnot, v letech 1944–1948 studoval filozofii na Sorbonně, kde se seznámil s několika později významnými spisovateli (např. Michel Butor, Michel Tournier) a intelektuály (Pierre Klossowski, → Jacques Lacan, Jean Paulhan). V letech

1948–1957 byl profesorem filozofie na různých lyceích, později na univerzitách (od r. 1969 univ. prof. v Paříži). R. 1962 se setkal s → Michelelem Foucaultem; dlouholetá autorská spolupráce jej pojila s psychoanalytikem Félixem Guattarim. R. 1987 odešel do důchodu, vážné plicní onemocnění bylo příčinou jeho sebevraždy. Další díla: *Nietzsche et la philosophie* (1962), *Le Bergsonisme* (1966), *Présentation de Sacher-Masoch. La Vénus à la fourrure* (1967), *Différence et répétition* (1968), *Logique du sens* (1969), *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie* (1975, s F. Guattarim), *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2* (1980, s F. Guattarim), *Spinoza — Philosophie pratique* (1981), *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983), *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), *Foucault* (1986), *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (1988), *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991, s F. Guattarim).

České překlady

Foucault (1996, 2003), *Film 1. Obraz — pohyb* (2000), *Co je filosofie?* (2001, s F. Guattarim), *Kafka. Za menšinovou literaturu* (2001), *Nietzsche a filosofie* (2004), *Film 2. Obraz — čas* (2006), *Bergsonismus* (2006), *Kapitalismus a schizofrenie 2. Tisíc plošin* (2010), *Pusté ostrovy a jiné texty* (2010). Stati: *Rizoma*, *Host* 1996, č. 3–4, s. 3–24 (s F. Guattarim). Slovensky též: *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* (1993), *Rokovania. 1972–1990* (1998), *Masoch a masochismus* (2002).

/zh/

Jacques Derrida

Gramatologie

(De la grammatologie, 1967)

Kniha sestává ze dvou základních částí. První (11–104) se nazývá *Písmo před písmenem* (původní název části — *Avant la lettre* — je možné překládat též jako něco nehotového, nedokončeného) a věnuje se založení nové vědy, již Derrida nazval „gramatologie“. Druhá část, nazvaná *Příroda, kultura, písmo*, je mimořádně citlivou dekonstruktivistickou četbou textu Jeana-Jacquesa Rousseaua. Hlavní místo v tomto Derridově výkladu zaujímá „logika suplementu“.

V první části je přesněji mluvit spíše o označujícím než o písmu, o němž se autor v jeho nejrůznějších významech zajímá více než o (mluvené) slovo. V jejím úvodu nacházíme několik citátů, jež předznamenávají dekonstrukci logocentrismu — který autor nazývá metafyzikou fonetického písma (např. abecedy) —, fonocentrismu (absolutní blízkosti hlasu a smyslu bytí) a s nimi spojeného etnocentrismu (koncept písma podléhá etnocentrismu). V 1. kap. Konec knihy a počátek psaní (15–34) upozorňuje Derrida na fakt, že mluvíme-li o kinematografii, choreografii, piktogramech či ideogramech, kybernetickém programu nebo obrazovém písmu, mluvíme vždy o něčem, co souvisí s písmem, protože jedna část příslušné složeniny vždy odkazuje na slova *grafein* nebo *gramé* (písmo). Rovněž odkazuje k myslitelům, kteří chápou písmo a psaní i podstatně širěji. Např. Galileo Galilei tvrdí, že „příroda je napsána v jazyce matematiky“ (24), René Descartes nás nabádá „číst velkou knihu světa“ (24) a podle Karla Jasperse je zase „svět rukopisem jiného, nedostupného univerzálním čtením, rukopisem, který rozluští jedině existence“ (25). Všichni tito myslitelé (kromě již zmiňovaných autor uvádí též Rabbiho Eliezera, Charlese Bonneta a Gotthilfa Heinricha von Schuberta) naznačili svými metaforami takové chápání písma, jaké se nemohlo stát protiváhou druhé z tradic, jež je podstatně

Kniha francouzského poststrukturalistického filozofa, jejímž hlavním záměrem je položit základy nového přístupu ke zkoumání textů, které by se neomezovalo pouze na texty vyjádřené verbálně; tento přístup charakterizuje postup „zevnitř“ a má být subverzí všech tradičních a zavedených struktur.

silnější a již se Derrida věnuje ve 2. kap., nazvané Lingvistika a gramatologie (35–81).

Lingvistika, a před ní i filozofie či teologie, vymezovaly písmo úžeji, jako něco druhotného, co je tu pouze proto, aby pokorně (a dlužno dodat, že ne vždy přesně) reprezentovalo živou řeč, logos či smysl. V rámci antického myšlení byl Platon první, kdo (v dialogu *Faidros*) degradoval písmo na cosi vnějšího, co zabíjí paměť, co se dá zneužít proti pisateli a co je v konečném důsledku jakýmsi sirotkem nebo přinejmenším polovičním sirotkem, bloudícím světem bez pozorného a starostlivého dohledu svého otce — logu (42). Logos je tím, kdo písmo zplodil, kdo mu dal smysl a kdo ho chrání před případným zneužitím. Rezervované se k písmu postavilo i křesťanství, které zdůrazňovalo prvenství živého slova před mrtvou literou.

Tato tradice ovlivnila i myšlení Ferdinanda de Saussura, a to podle Derridy paradoxně z následujícího důvodu:¹ na jedné straně de Saussure v rozporu s tehdy platnými názory postuloval, že jazyk není substance, ale forma, která dává jasné obrysy jednotlivým významům a současně rozčleňuje zvukové kontinuum na jednoznačně odlišené hlásky; na druhé straně tvrdil, že jazyk je tvořen rozdíly — diferencemi, a to jak na úrovni významu (označovaného), tak na úrovni výrazu (označujícího).² Jazyk je pak systém či struktura rozdílů. Každý prvek této sítě diferencních vztahů je závislý na prvcích dalších. Systém je ovšem vždy více než souhrn jednotlivých prvků, protože rozhodující jsou právě vztahy mezi prvky.

Podle Derridy však Saussure to, co připsal jazyku, rezolutně upřel písmu, a to hned dvakrát. Poprvé v krátké kapitole, již věnoval písmu v *Kursu obecné lingvistiky* (1916, č. 1989). V jejím úvodu tvrdí, že jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy. Navíc písmo existuje pouze proto, aby reprezentovalo jazyk, a ještě k tomu nepřesně. Derrida upozorňuje na de Saussurovo tvrzení, že písmo je vůči jazyku konzervativní, zvrácené a tyranické a svazek jazyka s písmem je povrchní a umělý. Nedůvěra vůči písmu se nejzřetelněji projevila v odmítnutí písma jako předmětu lingvistiky (45–51). Podruhé pak, když se Saussure pokusil založit novou vědu, sémiologii, jež měla zkoumat, jak znaky fungují v životě společnosti; lingvistika přitom měla být její privilegovanou složkou (58). Byť se k této práci jmenovitě neodvolává, je zřejmé, že exemplárním příkladem logocentristu jsou pro Derridu → Barthesovy *Základy sémiologie* (1965, č. 1967, 1997). Barthes tu otevřeně říká, že lingvistika by neměla být součástí sémiologie, ale právě naopak — a to proto, že ve společnosti pravděpodobně neexistuje znakový systém, který by svým rozsahem překračoval lidskou řeč, nehledě na to, že

1 V koncentrované podobě to Derrida zformuloval v rozhovoru s Julii Kristevovou, nazvaném *Sémiologie a gramatologie*, viz in: J. Derrida, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava 1993, s. 32–33 [1972].

2 Tezi o diferencní povaze jazyka si můžeme přiblížit na příkladu pojmenování barev. Význam slova „červený“ není postaven na tom, že existují červené věci, ale spíše na vymezení vůči jiným slovům. Červené je to, co není modré, zelené, fialové, oranžové, bílé, hnědé nebo žluté. Význam označení „červený“ závisí v konečném důsledku na ostatních slovech označujících barvy v tom kterém slovníku toho kterého jazyka. Některý jazyk má méně označení barev, jiný více. Na paletě označení barev, jakou jazyk disponuje, pak závisí jejich vnímání a artikulace a celkové členění barevného spektra.

pochopení významu jiných znaků než jazykových se vždy usku-
tečňuje prostřednictvím verbálního jazyka.³

Ve 3. kap., nazvané O gramatologii jako pozitivní vědě (82–104),
Derrida jako jeden z prvních myslitelů ostře napadá logocentri-
smus a s ním spjatý fonocentrismus. Vychází při tom z předpo-
kladu, že jedním z úkolů dekonstrukce je převrácení hierarchie
klasických opozic (tj. toho, co Derrida nazývá západoevropskou
„metafyzikou“, a s ní i celé filozofické tradice, jež vyzdvihuje
oralitu). Obrací hierarchii jazyk—písmo a úlohu nadřazeného
členu přejímá písmo, které pak má stát nejen nad jazykem, ale
i nad všemi ostatními znakovými systémy. Derridova dekon-
strukce tradice, jež údajně odmítá či zakrývá diference, však ne-
míří k tomu, aby vznikla hierarchie nová a historické prvenství
připadlo písmu. Jakkoli písmo má své místo již v počátcích řeči
(v řeči už je písmo), je nevyhnutelné dobrat se ke komplexním
skrytým vazbám mezi řečí a písmem. Derrida přitom rozlišu-
je jak historický, tak transcendentní rozměr písma (ne ovšem
v jeho obvyklém metafyzickém smyslu: písmo je stále ubíhající
stopou, tedy jakýmsi odkazem k ideální hodnotě). Právě tento
rozměr je charakteristický pro písmo; nikoli však písmo v běž-
ném slova smyslu, ale zvláštní písmo, jež vystupuje pod jmény
jako „pra-písmo“ (*archi-écriture*), *grammé* nebo *différance* (67).
Toto pra-písmo je zároveň aktivní (zahrnuje proces psaní) i pa-
sivní (označuje současně i výsledek psaní, zápis); označuje rytí
či vyškrabávání, tj. zanechávání stop v určitých materiálech,
substancích; též je možno chápat ho jako rukopis, resp. jako
rejstřík stylové osobitosti psaní konkrétního autora (67–83). Pra-
písmo není uzavřená statická struktura, která by předcházela
událostem-promluvám či je řídila nebo ovládala, naopak: struk-
tura se utváří zpětně, na základě jednotlivých událostí. Struktura
se vlastně rodí z toho, co se v událostech opakuje, přičemž opa-
kování nikdy není opakováním identického, vždycky je zároveň
produkcí rozdílů, diferencí. I ten nejmenší rozdíl způsobuje, že
si události jsou navzájem podobné asi tak, jako jsou si podobné
dva či více podpisů jednoho XY.⁴ Dva podpisy XY nemohou
být identické už jen z toho důvodu, že událost jednoho podpisu
proběhla v jiném čase než událost druhého podpisu; a při po-
drobném zkoumání bychom bezpochyby našli i další rozdíly,
na první pohled nenápadné.

Derridův slavný koncept a neografismus *différance*⁵ (autor ov-
šem příznačně trvá na tom, že ve skutečnosti se tu nejedná ani
o pojem, ani o slovo)⁶ odkazuje k slovesu *différer*, které obsahu-
je dva základní významy: odkládání (na později), jež implikuje
časový aspekt, a rozdíl, implikující prostorový aspekt. Neogra-
fismus *différance* sám stvrzuje prioritu písma před řečí, neboť

3 Viz např. R. Barthes, Úvod do sémiologie, in: *týž, Kritika a pravda*, Praha 1997, s. 83–87 [1964].

4 Tento ilustrační příklad Derrida doplňuje v rozhovoru o prostorových uměních; viz P. Brunette – D. Wills, *Prostorová umění*. Rozhovor s Jacquesem Derridou, *Iluminace* 1998, č. 3, s. 136–137 [1994].

5 Miroslav Petříček zavádí v překladu stejnojmenné Derridovy stati český ekvivalent „diferance“; srov. J. Derrida, *Diferance*, in: *Texty k dekonstrukci*, cit. dílo, s. 146–176.

6 Derrida nikdy nepracoval s pojmy, jejichž význam by byl jednoznačně dán či vymezen přesnou definicí. Naopak, jakmile to bylo jen trochu možné, snažil se do hry vtáhnout veškeré významy slova včetně těch, které byly protikladné a které se od počátku vzájemně vylučovaly, jak si můžeme všimnout už u označení pra-písmo.

se vyslovuje stejně jako francouzské slovo *différence* (rozdíl) — v řeči tedy rozdíl mezi těmito dvěma slovy není slyšitelný, je však „čitelný“. *Différence* je jiné označení pro *archi-écriture* a ve skutečnosti označuje dynamický proces strukturace, diferenční síť vzájemných vztahů. *Différence* není de Saussurova forma, která se vtěluje do fonické substance a organizuje ji, nýbrž je formací formy, a tím i základem (byť ne v tradičním chápání) všech znakových systémů. *Différence* je otisk, stopa i struktura stopy, což znamená, že každá stopa odkazuje k dalším stopám, k dalším znakům a tato vzájemná vazba stop tvoří text, dynamické pole, v němž se ustavují významy. Derridovo chápání textu je podstatně širší, než jak jej chápe textologie nebo stylistika. Textem je to, do čeho se zapsala a zapisuje *différence*, a může jím být verbální text v tradičním významu slova, obraz či pohyblivý filmový obraz; za text nultého stupně můžeme v tomto smyslu považovat i lidské tělo, nebo dokonce samotný svět. To je možné jen díky tomu, že vnímáme, myslíme, mluvíme, malujeme, kreslíme atp. na základě rozdílů, a *différence* je to, co rozdílů, stopy, vazby stop, tj. texty nejrůznějšího druhu, umožňuje produkovat.⁷

V druhé části *Gramatologie*, nazvané Příroda, kultura, písmo (105–314), výklad funkčně doplňuje a rozvíjí čtba eseje Jeana-Jacquesa Rousseaua o původu jazyků. Hlavní roli zde hraje pojem „suplement“ (*le supplément* = dodatek, doplněk). Obecně je suplement něčím, co nahrazuje chybějící. Ideálním příkladem suplementu je znak ve svém tradičním vymezení. Znak jako něco, co zastupuje něco jiného, nějakou věc v její nepřítomnosti. Znak je v zásadě cosi dočasného, neboť znak „supluje“ nepřítomnou věc, ale navíc je i něčím sekundárním, neboť má smysl pouze tehdy, pokud zastupuje něco, co je vůči němu primární. Dalším příkladem suplementu může být autorská předmluva ke knize, poznámka překladatele v úvodu či závěru knihy, anotace na záložce, či dokonce krátké reklamní slogany na přebalu knihy. Supplement je všechno, co v určitém smyslu zastupuje text (150–166).

Podle Derridy je suplement nejen tím, co zastupuje věc nebo text v jeho nepřítomnosti, ale je současně i tím, co umožní, aby se to, co bylo re-prezentováno znakem, prezentovalo. Kdybychom neměli slova, nedokázali bychom nikoho upozornit na to, čeho si má všimnout, co má sledovat. A kdybychom pro změnu neměli fotografie či dokumentární filmy, neviděli bychom opět jiné aspekty světa. Totéž platí i pro suplementy textu. A je nepochybné, že nejrůznější studie k filozofickým pojednáním nás často upozorňují na místa, jež bychom jinak přehlédli či jim nevěnovali náležitou pozornost.

Derrida na jedné straně chápe suplement jako náhradu za nepřítomnou věc či text, na druhé straně jej však pojímá jako něco,

7 O těchto charakteristikách nepíše Derrida pouze ve 2. kap. *Gramatologie*, systematicky o nich referuje též v textu *Différence*, in: *Texty k dekonstrukci*, cit. dílo, s. 146–176 [1972].

co kompletuje, kam se text dočasně „odkládá“. Víme, že znak by měl věc re-prezentovat, ve skutečnosti jí ale umožňuje její původní prezentaci, neboli — řečeno Peirceovými slovy — věc se nám vždy ukazuje jako znak (55–57).

To je sice v jistém smyslu v pořádku, připomeňme však, že význam znaku můžeme „ukázat“ jen za pomoci dalších znaků. Např. když se nás cizinec zeptá, co znamená slovo „židle“, pokusíme se mu to vysvětlit prostřednictvím jiných slov, která už zná. Mohli bychom však využít i ekvivalent v jeho jazyce nebo slovo nahradit např. kresbou, tedy ikonickým znakem. Možností je tedy více, ovšem každá z nich odsouvá jednoduchý původ, a tím valorizuje suplement. Ještě názornější je příklad textu: není pochybností o tom, že suplement odstraňuje nějaký deficit textu, v konečném důsledku je i suplement pouze text, tudíž i k němu lze připojit suplement, který bude opět pouze textem, a takto můžeme pokračovat dál a dál. Pro lepší představu si to ukažme na příkladu různých interpretací klíčových filozofických textů Platonových či Aristotelových: není důležité jen množství těchto interpretačních textů nejrůznější úrovně, jako spíše zjištění, že všechny jednak interpretují původní texty Platonovy či Aristotelovy a zároveň se odvolávají na texty dalších interpretů, ať už je kritizují, polemizují s nimi, nebo je radikálně odmítají. To znamená, že definitivní kompletace původních textů pokorným suplementem se odkládá do nekonečna.

V kontextu Derridovy filozofické tvorby je *Gramatologie* důležitá mimo jiné proto, že mnohé z problémů, které autor v této knize zformuloval, řešil už dříve podrobně v jiných pracích ze svého raného, tzv. textuálního období — výklad proto často (ať už explicitně, či implicitně) odkazuje na jiné Derridovy práce. (I v tomto výkladu v souladu s autorovým postupem takové odkazy využíváme v případech, kdy je třeba některý problém dále vysvětlit či ilustrovat.)

Gramatologie sehrála spolu s jinými Derridovými pracemi z textuálního období velkou úlohu při obratu k psaní a písmu. *Différance* se stalo označením pro nové chápání textových jevů. Namísto uzavřeného a statického modelu struktury, který používali zejm. někteří francouzští strukturalisté (především → Claude Lévi-Strauss, jehož Derrida nejednou kritizoval), se nabízel otevřený a dynamický model struktury, který není souborem stabilních, neměnných vztahů mezi jednotlivými prvky struktury, ale dynamickým polem hry. Text coby tkanivo institutovaných stop, tedy znaků, poskytuje minimální kontext, v němž jednotlivé prvky získávají svůj význam ve vztahu k jiným znakům, tudíž význam znaku je daný právě tím rozdílem, kterým se znak

odlišuje od jiných znaků. Stejně jako je kontextově vázaný význam znaku, je tak vázaný i význam textu. Každý text spadá do nějakého kontextu a tyto kontexty se mění. Změnou kontextového rámce se pak mění i význam textu. Ne-identita znaku či textu způsobuje, že znak či text nikdy nemá pouze jeden jediný význam. Samozřejmě to ale neznamená, že by každý kontext automaticky měnil význam znaku či textu, některé kontexty mohou významy znaku či textu nabyté v předešlých kontextech potvrdit, jiné naopak měnit. Ne-identita textu však není dána pouze kontextem, ne-identita jako taková je vlastní textu samotnému. V knize *Marges de la philosophie* (1972) Derrida tvrdí, že každý text je vlastně složen ze dvou, jsou to dva texty v jednom: „Dva texty, dvě ruce, dva způsoby vidění, dva způsoby poslouchání. Spolu, a přece každý zvlášť.“⁸ Jeden z těchto textů je disciplinovaný; a úkolem komentátora či klasického interpreta je odstranit z textu dvojznačnosti, zahladit v něm trhliny, oddělit doslovný význam od figurativního, tedy nechat údajnou pravdu textu promluvit. Úkolem dekonstrukce pak je — kromě jiného — poukázat na místa, kde se projevuje nestabilita, zpochybnit primát doslovného nad figurativním, upozornit na trhliny, jež způsobují pluralitu dekódování, zkrátka — poukázat na neredukovatelnou duplicitu významu znaku či na nedisciplinovaného dvojníka textu. Za příklad dekonstrukce mohou sloužit třeba volné sémantické hry pojmu *suplement* či *différance* jako paradoxní jednoty odkladu a rozdílu.

Gramatologie se všeobecně považuje za zakladatelské dílo dekonstruktivismu, tedy jedné z větví poststrukturalismu. Velký ohlas zaznamenala po svém překladu do angličtiny (1976, přeložila a úvod napsala Gayatri Chakravorty Spivaková). A jakkoli je kniha dílem filozofickým, ovlivnila zásadním způsobem literárněvědný diskurz poslední třetiny 20. století, především představitelé Yaleské školy (→ Paul de Man, Geoffrey Hartman, Joseph Hillis Miller, Harold Bloom). Všichni čtyři se stali Derridovými vykladači a následovníky, kteří se některé jeho teze snažili radikalizovat a namnoze i přenést přes hranice humanitních oborů do společensko-politického diskurzu. Lze tedy mluvit dokonce o jisté instrumentalizaci a generalizaci hlavních tezí *Gramatologie*.⁹ Svým důsledně subverzivním přístupem, založeným hlavně na kritice saussurovského pojetí jazyka, a jednoznačným zpochybněním esencialismu se *Gramatologie* stala podstatnou inspirací feministických teorií. Pro mnoho autorů (např. pro George Steinera) však tento přístup představuje metodologickou anarchii holdující bezbřehé svévoli. Na nesouhlas narazila *Gramatologie* i u těch, kdo hlásají, že předpokladem interpretace je podmínka intersubjektivně platných významů (např. Jürgen Habermas). Ať

8 J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, s. 75.

9 Z toho důvodu je třeba rozlišovat mezi dekonstrukcí (J. Derrida) a dekonstruktivismem (reprezentovaným jeho žáky a soupeřníky, především těmi z Yale).

už je však *Gramatologie* čtena souhlasně, či kriticky, originální způsob uvažování o znacích a textech jí zaručuje zájem filozofů, estetů i literárních vědců.¹⁰

Vydání

De la grammatologie, Paris 1967, 1969, 1970, 1974, 1979, 1985, 1992, 1997, 2002, 2004, 2006, 2011. *Della grammatologia*, Milan 1968, 1969, 1998. Japonské vyd., Tokio 1970, 1972. *Om grammatologi*, Viborg 1970. *De la grammatología*, Buenos Aires 1971. *Gramatologia*, São Paulo 1973. *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, 1978, 1983, 1988, 1990, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2003, 2004, 2009. *Of Grammatology*, Baltimore – London 1976, 1977, 1980, 1984, 1986, 1987, 1990, 1992, 1994, 1995, 1997 (upravené vyd.), 1998, 2002. *Peri grammatolójias*, Athina 1990. *Grammatológia*, Budapest 1991. **Gramatológia, Bratislava 1998** (z tohoto vyd. citováno). *O gramatologiji*, Ljubljana 1998. Čínské vyd., Šanghaj 1999. *O gramatologii*, Warszawa 1999; Łódź 2011. *O grammatologii*, Moskva 2000. *Za grammatologiiata*, Sofija 2001. *Despre gramatologie*, Cluj-Napoca 2008. *Gramatoloji*, Ankara 2010.

Literatura

P. de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis 1971. B. Hartman, *Saving the Text*, Baltimore (Md.) et al. 1981. J. Culler, *On Deconstruction*, London 1982. M. Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt 1983 (č. 2000). S. Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris 1984. H. Staten, *Wittgenstein and Derrida*, Lincoln et al. 1985. M. C. Taylor, *Errance. Lecture de Derrida*, Paris 1985. D. Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, London 1986. R. Gasché, *Tain of Mirror*, Cambridge (Mass.) et al. 1986. Ch. Norris, *Derrida*, Cambridge (Mass.) 1987. E. Behler, *Derrida — Nietzsche, Nietzsche — Derrida*, München 1988. G. Bennington, *Jacques Derrida*, Paris 1991. R. Wood (ed.), *Derrida. A Critical Reader*, Oxford et al. 1992. M. Petříček, Předmluva, která nechce být návodem ke čtení, in: J. Derrida, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava 1993, s. 7–30. M. Ajvaz, *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou Grammatologií*, Praha 1994. P. V. Zima, Jacques Derrida zwischen Hegel und Nietzsche, in: týž, *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995 (č. 1998, s. 321–341). P. Michalovič – P. Minár, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*, Bratislava 1997. Z. Kožmín, *Smysl dekonstrukce. Derridovské průřezy*, Brno 1998. A. Bradley, *Derrida' s Of Grammatology*, Edinburgh 2008. P. Michalovič – V. Zuska,

¹⁰ Ze slovenštiny heslo přeložila Iva Dvořáková.

Znaky, obrazy a stíny slov, Praha 2009. S. Gaston et al., *Reading Derrida's Of Grammatology*, London et al. 2011.

Jacques Derrida (1930–2004)

Francouzský filozof. Narodil se v alžírském El-Biaru. R. 1952 začal studovat na École normale supérieure v Paříži. V letech 1953–1954 absolvoval studijní pobyt v Husserlově archivu v Lovani, kde napsal práci *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, vydanou až r. 1990. V letech 1960–1984 pedagogicky působil na pařížské Sorbonně. V r. 1975 začal přednášet ve Spojených státech, nejprve na Johns Hopkins University, později také v Yale. V r. 1981 spoluzakládal Association Jan Hus a stal se jejím viceprezidentem. V souvislosti s činností této organizace přicestoval též do Prahy, kde se měl zúčastnit neoficiálního filozofického semináře. Zatkla ho však STB a obvinila ho z pašování drog. Propuštěn byl až po intervenci francouzského prezidenta Françoise Mitteranda. R. 1983 založil Collège international de philosophie a stal se profesorem na École des hautes études en sciences sociales. Další díla: *Violence et métaphysique* (1964), *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* (1990), *Force de loi* (1994), *Politiques de l'amitié* (1994), *De quoi demain...* (2003).

České překlady

Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72 (1993), *Politiky přátelství* (1998), *Síla zákona. Mystický základ autority* (2002), *Co přinese zítřek* (2003), *Víra a vědění. Století a odpuštění* (2003), *Násilí a metafyzika* (2003), *Tradice vědy a skrývání smyslu. Komentář k Husserlovu Původu geometrie* (2003). Stati: Dopis japonskému příteli, *Svět literatury* 1991, č. 1, s. 43–45; Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku a Divadlo krutosti a hranice reprezentace, in: M. Petříček (ed.), *Myšlení o divadle 2*, Praha 1993, s. 115–119, 120–131 (výběr); Co je to poesie?, *Souvislosti* 1995, č. 1, s. 10–13. Slovensky též: *Ostrohy. Štýly Nietzscheho* (1998), *Strašidlá Marxa* (2011).

/pm/

Teun Adrianus van Dijk

Některé aspekty textové gramatiky

Studie z teoretické lingvistiky a poetiky

(Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics, 1972)

I. část, nazvaná Obecné vlastnosti textové gramatiky (1–162), je otevřena kap. K teorii textové gramatiky (1–33), která nejprve uvádí argumenty hovořící pro vypracování této gramatiky: a) existující typy generativně transformační gramatiky jsou větňými gramatikami (*sentence grammars*), avšak mnohé jazykové jevy jsou vlastnostmi diskurzu, resp. textu, a nemohou být adekvátně popsány ve větňém rámci (diskurzem — *discourse* — se rozumí konkrétní, jedinečná promluva, text se vymezuje jako abstraktní objekt, který je bází diskurzu, 1–4); b) generativní gramatika má být „formálním modelem idealizovaných jazykových znalostí rodilého mluvčího“, tj. jeho kompetence (2), avšak tato kompetence je nikoli větňá, nýbrž textová (3); mluvčí „může produkovat a interpretovat potenciálně nekonečnou řadu diskurzů“ (4); c) texty se neskládají pouze ze sekvencí (sledů) vět; podkladem těchto sekvencí jsou globální, koherentní struktury, tzv. makrostruktury, jež tvoří nutnou bázi pro vytváření a chápání textu i např. pro jeho pamatování, resumování, parafrázování (6–7). Dále se představují úkoly textové gramatiky: tato gramatika formuluje pravidla a podmínky pro správné tvoření (*well-formed*) sřetěžení vět a především pravidla týkající se makrostruktur a jejich vztahu k větňým strukturám textu, resp. — obecně řečeno — formálně popisuje všechny jí generované gramaticky správné (*grammatical*) texty (11). Za součást textové gramatiky je třeba považovat i teorii reference a pragmatickou teorii, tj. pravidla správného a přiměřeného užívání textů v aktech verbální komunikace (16). Dále se van Dijk zabývá problematikou povrchové a hloubkové struktury. Podobně jako v oblasti věty se makrostruktury ztotožňují s hloubkovou strukturou textu a sekvence vět jsou charakterizovány jako jeho povrchové struktury. Hloubková struktura textu má přítom podle van Dijka abstraktní

Pojednání nizozemského badatele aplikující principy tzv. generativně transformační gramatiky na výzkum textů, mj. textů literárních.

sémantickou povahu. Předpokládá, že existuje izomorfismus mezi ní a sémantickouází (hloubkovou strukturou) věty; v obou případech jde o propozice (u textu o makropropozice), které se skládají z predikátu a jeho argumentů (17–21).

2. kap. Textové povrchové struktury. Relace mezi větami (34–129) probírá některé aspekty „povrchu“ textu. Popisuje se utváření gramaticky správných sekvencí vět, užívání gramatických členů, pronominalizace, časové relace ve větách, presupozice a důsledek (*entailment*), téma (*topic*) a réma (*comment*) atd. (39–120). Autor poukazuje na to, že sledované jevy je většinou třeba popisovat v sémantických termínech — jde o vztahy (elementů) propozic nebo o vztahy syntaktických manifestací těchto propozic (79, 89, 91) — a že rovněž lineární (povrchová) koherence textu má v zásadě sémantický charakter: realizuje se na základě souhry mezi složkou stálou (vztahy totožnosti, ekvivalence) a složkou variabilní (nová informace, 81, 89–91).

3. kap. Textová hloubková struktura. Makrostruktury (130–162) se zabývá hloubkovou strukturou textu. Jako základní operace při generování se uvádí přechod od nediferencovaného pojmu textu k propoziční struktuře: $T \rightarrow \text{Pred}_2(\text{Arg})^2$. Predikáty (*Pred*) v makropropozicích se pak diferencují na stavy, procesy, události a akce (145). Obdobná specifikace se provádí i u argumentů (*Arg*) — agens, patiens, objekt, instrument, zdroj, cíl (147). Dále van Dijk vypočítává kategorie, které slouží k doplnění a modifikaci abstraktního obsahu vyjádřeného propozicemi, tzv. textové kvalifikátory. Sem se zařazují kvantifikátory („každý“, „mnoho“, „málo“), modální operátory (faktičnost, pravděpodobnost, možnost) a performativní kategorie (afirmace, otázka, rozkaz). V závěru kap. se podotýká, že povaha transformací vysoce abstraktní hloubkové struktury textu v sekvence vět je zatím nejasná (156).

II. část knihy, nazvaná *Aspekty gramatiky literárního textu* (163–309), je věnována problematice literárních textů. Kap. *Základy poetiky*. Metodologický úvod (165–188) konstatuje, že popis literatury je popisem relevantních vlastností svébytného souboru textů (tyto vlastnosti rozhodují o „literárnosti“), a musí proto být prováděn na bázi obecné textové gramatiky a s ohledem na jiné typy textů (165–166). Zdůrazňuje se, že literárnost nevytvářejí jednotlivé jazykové prvky, ale charakteristiky textu jako celku: „neexistují žádné literární věty, jen literární texty“ (166). Nauku, která se komplexně zabývá literárními texty, označuje van Dijk jako poetiku (169). V jejím rámci vystupuje literární gramatika jako disciplína, která formuluje základní pravidla a pravidelnosti platící pro struktury, jež jsou podkladem literárních textů; zároveň tak rozlišuje literární, méně literární a neliterární

texty (176, 184). Literární gramatika se rovněž stává formálním modelem idealizované literární kompetence, tj. lidské schopnosti vytvářet a interpretovat literární texty (170, 185).

Kap. Lingvistika a poetika (189–201) se zabývá vztahy mezi literární gramatikou a obecnou textovou gramatikou: v literárních textech se uplatňují všechna pravidla a kategorie „normální“ textové gramatiky (G_N) a vedle toho se tu objevují další struktury, které se z hlediska G_N jeví jako gramaticky nesprávné (*ungrammatical*), nebo v G_N prostě nejsou obsaženy (např. struktury metrické). Nejde tu o „anomálie“ či „deviace“ (odchyly), nýbrž o specifická pravidla literární gramatiky (G_L); tato pravidla mají ovšem vždy doplňkový charakter, jsou založena na některém pravidle G_N (193–197). V souvislosti s těmito výklady jsou dále do kap. zařazeny úvahy o celkovém vztahu lingvistiky a poetiky: lingvistika, která učinila předmětem své pozornosti problematiku textu, představuje pro poetiku základnu a teoretický model. Vzájemný poměr se pak jeví jako vztah obecného a zvláštního (zaměření na základní rysy všech textů a proti tomu na specifické rysy některých textů). Poetika představuje disciplínu autonomní, ale nikoli nezávislou — lingvistika ji při svém širokém záběru do sebe zahrnuje (203–205). Protože lingvistika je východiskem pro konstrukci doplňkových pravidel literární gramatiky, její pojmy slouží i k popisu specifických literárních struktur (např. rým může být popisován pomocí lingvistických kategorií, jako je morfém, foném, 206). Na druhé straně modely vypracované v poetice, zvl. v teorii vyprávění, mohou být využity při řešení obecných otázek textových makrostruktur (207).

Následující kap. se některými problémy literární gramatiky zabývá důkladněji. Na začátku kap. Povrchové operace (210–239) se prohlašuje, že tyto operace jsou příznačné pro poezii; naproti tomu literární vyprávění (pod které van Dijk zahrnuje i drama) se vyznačuje hlavně sémantickými makrooperacemi (211–212). Poté jsou zde formulována pravidla pro literární fonologické operace (rým, rytmus, 212–224) a pro operace syntaktické. Ty se ukazují jako transformace „normální“ syntaxe; jde zvl. o permutaci (změna pořadí lexémů), vypouštění (*deletion*), tj. odstraňování prvků významově redundantních, a substituci (např. náhrada substantivní fráze frází slovesnou, 224–239). Další kap. Sémantické operace. Procesy metaforizace (240–272) se zaměřuje na sémantické textové povrchové operace, totiž na problematiku metafor. Podle autora lze metaforu vymezit jako gramaticky nesprávnou relaci mezi několika lexémy, resp. jako spojení lexémů, jež jsou z hlediska svých obecných sémantických rysů nespojitelné; podkladem spojení přitom ovšem musí být správně utvářená sémantická hloubková struktura věty (250). Metaforizace se pak jeví jako

série transformací hloubkové struktury (250). V zásadě se buď lexému dodává sémantický rys jiných lexémů dané konstrukce (např. personifikace), nebo jsou určité rysy lexémů vypuštěny — např. ve vyjádření typu „John je lev“ (260–264). Podle závažnosti sémantického rysu, který je předmětem transformace, se rozlišují různé stupně metaforičnosti (271–272).

Kap. Sémantické makrooperace. Narativní struktury (273–309) o makrostrukturách se soustřeďuje hlavně na texty narativní. Základy vyprávění, chápaného jako obecná lidská jazyková schopnost (284), tkví podle van Dijka v povaze textových makropropozic: jde tu o sekvenci akcí či událostí (292). Počáteční a závěrečná propozice je přitom popisem stavu: nejprve se objevuje úvodní rovnovážná situace, pak — po narušení této situace, příchodu hrdiny a jeho činu — znovuvytvořená rovnováha (293). Literární narativní texty se pokládají za výsledky transformací obecných narativních struktur (297): dochází k rozlišení fabule (*story*) a syžetu (*plot*), k diferenciaci subjektu autorského a subjektu vyprávěcího, k permutacím, tj. změnám pořadí vyprávěných událostí (retrospektivy, anticipace apod., 297–305).

Závěrečná část K teorii textové komunikace (311–342) obsahuje pouze jedinou kap. Kontext, performance, pragmatika (313–342), jež je věnována pragmatickému aspektu, tj. otázkám užívání textů v jazykovém styku, lidské schopnosti užívat vhodně texty v určitých situacích (314).

1 *Moderne literatuurtheorie. Een experimentele inleiding*, Amsterdam 1971; *Taal, Tekst, Teken, Bijdragen tot de literatuurtheorie*, Amsterdam 1971; *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972; *Some Problems of Generative Poetics, Poetics* 1971, č. 2, s. 5–35 (sloven. stať: Niektoré otázky generatívnej poetiky, *Slavica Slovaca* 1972, č. 1, s. 23–42).

2 Srov. F. Miko, *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*, Bratislava 1970; J. S. Petöfi, *Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie*, Frankfurt/M. 1971.

3 Srov. C. W. Hayes, *A Study in Prose Styles*, Edward Gibbon and Ernest Hemingway, in: L. Doležel – R. W. Bailey (eds.), *Statistics and Style*, New York 1969, s. 81–94.

Obsáhlé pojednání nizozemského badatele (obhájené jako doktorská disertace) představuje jeden z nejpropracovanějších pokusů o širší aplikaci postupů generativní, resp. generativně transformační gramatiky v rámci verbální sféry. Základním cílem „vlastní“ generativní gramatiky, rozvíjené od 50. let, je stanovení formálních pravidel pro vytváření (generování) všech gramaticky správných vět daného jazyka; generování se přitom pojímá jako sled kroků, které vedou k postupnému přechodu od abstraktního východiska (obecný pojem věty) ke konkrétnímu vyjádření. Ve van Dijkově práci se generativistická hlediska spojují se zaměřením na problémy textu a jeho fungování v komunikaci (jež odpovídá výrazné tendenci prosazující se v lingvistice od poloviny 60. let) a zároveň s úsilím o novou odpověď na tradiční otázku, jaké jsou specifické rysy textu uměleckého (práce se tak zařazuje do oblasti tzv. generativní poetiky)¹. Při zjevném úsilí o komplexnost přístupu je van Dijkova práce především projektem, který má v řadě složek podobu náčrtu; často se uvádějí hypotézy vyžadující ověření a mnohá místa autor vědomě nechává otevřená (k nejčastěji užívaným slovům patří výrazy jako „neznámý“, „nejasný“, „temný“). K tomuto rázu práce bezesporu

přispěl fakt, že se van Dijk takřka nemohl opřít o dosavadní bádání. Pokusy jiných autorů o formulaci obecných pravidel pro generování textu se objevily víceméně souběžně se snahami van Dijkovými.² Orientace na generativní výzkum literárních textů měla delší tradici, vzniklé koncepce se ale vyznačovaly různorodostí a často též dost omezenou platností, takže se nemohly stát spolehlivou základnou pro van Dijkovo zkoumání. Mnohé pokusy o vypracování generativní poetiky zůstávaly plně v rámci věty. Sledoval se (pomocí statistických metod) např. podíl různých typů syntaktických struktur v uměleckých textech.³ Především ale šlo o to, že často nebylo možné popsat věty v literárních textech pomocí pravidel stanovených pro celek jazyka; hovořilo se pak o deviantním charakteru literárních vět nebo se postulovala speciální gramatika pro tyto věty.⁴ S tím též souvisí snahy o vymezení pojmu literární (poetické) kompetence.⁵ Vedle toho se objevily koncepce, které obecné zásady generativismu aplikovaly především na tematickou rovinu literárního díla (vytváření syžetu). Alexandr Konstantinovič Žolkovskij a Jurij Konstantinovič Ščeglov vystoupili s programem, jehož cílem bylo odhalení a popis souboru pravidel, podle kterých ze zadaného celkového tématu vyrůstá umělecký text; v praxi však dospěli pouze k výzkumům možného způsobu generování vybraných konkrétních textů.⁶ O komplexní pohled usiloval Jiří Levý, který chápal vznik díla ve všech jeho složkách jako rozhodovací proces; tento proces se skládá z konečného počtu kroků („tahů“), v nichž se vždy na základě určitých faktorů („instrukcí“) vybírá některý prvek z paradigmatu.⁷ Generativistická „expanze“ byla charakteristickým rysem 60. let a vyvrcholila na počátku následující dekády. Potom však následoval odklon od generativně orientovaných přístupů v oblasti textu a literatury, neboť se ukázalo, že nepřinášejí očekávané výsledky. Badatelská pozornost se soustřeďovala na problémy spíše okrajové (studie o jazykových odchylkách, deviacích) nebo se zkoumání omezovalo na dílčí otázky a nepodařilo se uskutečnit proklamované zobecnění anebo konečně byly vytvářeny vysoce abstraktní, prakticky neověřitelné systémy (van Dijkova práce je v různých svých složkách poznamenána jednak druhým, jednak třetím negativním rysem). Daniel Delas a Jean-Jacques Thomas ve své přehledové práci o generativní poetice z roku 1978 už označují tento směr za výraznou, ale v zásadě uzavřenou epizodu, za proud vědeckého zkoumání, který nedokázal splnit cíle, jež si předsevzal.⁸ V této souvislosti je příznačný další van Dijkův badatelský vývoj. V následujících pracích se zaměřoval na problémové okruhy, kterých se dotýkala jeho disertace, generativistické východisko však už krátce po jejím vydání opustil. Těmito pracemi, vycházejícími mj. z logické

4 Srov. S. Saporta, *The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language*, in: T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Massachusetts 1960; E. Stankiewicz, *Linguistics and the Study of Poetic Language*, tamtéž; S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague 1962 (č. Jazykové struktury v poezii, *Česká literatura* 1969, č. 4, s. 370–408); týž, *Internal and External Deviation in Poetry*, *Word* 1965, s. 225–237; J. P. Thorne, *Stylistics and Generative Grammars*, *Journal of Linguistics* 1965, č. 1, s. 49–59.

5 Srov. M. Bierwisch, *Poetik und Linguistik*, in: R. Gunzenhäuser – H. Kreuzer (eds.), *Mathematik und Dichtung*, München 1965, s. 49–66; J. Ihwe, *Kompetenz und Performanz in der Literaturtheorie*, in: S. J. Schmidt (ed.), *Text, Bedeutung, Ästhetik*, München 1970, s. 136–152.

6 A. K. Žolkovskij – J. K. Ščeglov, *Strukturная poetika — porožduščaja poetika*, *Voprosy literatury* 1967, č. 1, s. 74–89; A. K. Žolkovskij, *Porožduščaja poetika v rabotach S. M. Ejzenštejna*, in: *Sign — Language — Culture*, The Hague – Paris 1970; J. K. Ščeglov, *Matrona iz Efeza*, tamtéž.

7 J. Levý, *Předpoklady generativní poetiky*, *Česká literatura* 1970, č. 5–6, s. 419–449; týž, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971.

8 D. Delas – J.-J. Thomas, *Poétique générative*, *Langages* 1978, č. 51, s. 5.

sémantiky, pragmatiky, kognitivní psychologie a teorie jednání, van Dijk zásadně přispěl ke konstituování multidisciplinární nauky o textu a diskurzu. V 80. letech se pak stal jedním z nejvýznamnějších představitelů kritické analýzy diskurzu.⁹

Vydání

Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics, The Hague – Paris 1972 (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

H. Rieser – J. Wirrer, Zu Teun van Dijk's „Some Aspects of Text Grammars“, in: *Probleme und Perspektiven der neueren textgrammatischen Forschung 1, Papiere zur Textlinguistik 5*, Hamburg 1974. D. Delas – J.-J. Thomas, Poétique générative, *Langages* 1978, č. 51, s. 5–117. S. Wyslouch, Retoryka fabuly a retoryka narracji, in: J. Sławiński – C. Niedzielski (eds.), *Tekst i fabula*, Wrocław et al. 1979, s. 67–92. J. Nekvapil, Od generativní textové gramatiky k interdisciplinární vědě o textech, *Slovo a slovesnost* 1982, č. 3, s. 229–236. N. Krausová, *Význam tvaru — tvar významu*, Bratislava 1984. L. Orr, Teun van Dijk's Text Grammar Models, *Neophilologus* 1984, č. 1, s. 1–8.

Teun Adrianus van Dijk (1943)

Nizozemský jazykovědec a literární teoretik. V letech 1968–2004 působil na amsterdamské univerzitě, od r. 1999 je profesorem na univerzitě Pompeu Fabra v Barceloně. Počátkem 70. let se zabýval generativní poetikou, patří k nejvýznamnějším badatelům v oblasti textové lingvistiky, resp. multidisciplinární nauky o textu a diskurzu. Od 80. let se věnoval kritické analýze diskurzu (problematika předsudků, rasismu) a zabývá se výzkumem tisku a ideologií. Další díla: *Beiträge zur generativen Poetik* (1972), *Text and Context* (1977), *Macrostructures* (1980), *Textwissenschaft* (1980), *Studies in the Pragmatics of Discourse* (1981), *Prejudice in Discourse* (1984), *News as Discourse* (1988), *Racism and the Press* (1991), *Ideology. A Multidisciplinary Approach* (1998).

⁹ Srov. T. A. van Dijk, *From Text Grammar to Critical Discourse Analysis. A Brief Academic Autobiography*, 2004, on-line <http://www.discourses.org/cv> [přístup 30. 9. 2012].

Slovenské překlady

Stati: Niektoré otázky generatívnej poetiky, *Slavica Slovaca* 1972, č. 1, s. 23–42.

Terry Eagleton

Úvod do literární teorie

(Literary Theory. An Introduction, 1983)

V předmluvách k prvnímu vydání a k přepracovanému vydání z roku 1996 (9–12) autor zdůrazňuje svůj záměr zprostředkovat literární teorii nejširšímu publiku. V Úvodu (13–31) si klade otázku, co je to literatura, a přezkoumává několik častých definic. Ztotožnění literatury s „imaginativním psaním“ (13) podle něj komplikuje historicky proměnlivé chápání faktické a fikční výpovědi. Definice ruských formalistů, jež literaturu vztahuje ke specifické organizaci jazyka, je ve výsledku použitelná jen pro básnictví (19). Jako neuspokojivé se autorovi jeví i pojetí literatury jako mluvního aktu bez praktického účelu (21). Literaturou lze také jednoduše rozumět „vysoce ceněný druh psaní“ (25), jenž i hodnotové soudy se v čase proměňují: podle Eagletona jsou závislé na ideologiích, tj. na sdílených předpokladech, šířených mocenskými strukturami (29–31). Tím, že možnost nezainteresovaného pohledu na literaturu předem vylučuje, obhajuje autor zároveň vlastní angažovaný přístup.

Svá stanoviska se pokouší doložit hned v 1. kap. Vzestup studia anglické literatury (32–79), v níž výklad soustavně odvozuje ze společensko-historického kontextu. Anglická literatura, jež se ve druhé polovině 19. století stala součástí kultury střední třídy, získala podle Eagletonova mínění podobnou funkci jako náboženství, totiž roli ideologického nástroje: jejím úkolem bylo zobrazovat třídní hodnoty, mravně povznášet a „udávat masám správný směr“ (41)¹. Z obdobného důvodu podle něho nabyla po první světové válce na významu literární věda, neboť tehdy převládl názor, že studium anglické literatury upevňuje vlastenecké postoje. V tomto duchu působil mj. okruh kolem časopisu *Scrutiny* (50–58), v jehož pojetí se literatura měla stát kreativní silou tvořící protiváhu konzumní společnosti; Eagleton mu však vyčítá elitářství a neschopnost oslovit širší (tj. zejm. dělnické)

Polemicky koncipovaná souhrnná příručka myšlení o literatuře druhé poloviny 19. a zejména 20. století; tendenční výklad jednotlivých škol a směrů je veden z marxistických pozic.

¹ Citát parafrázuje výrok kritika Matthewa Arnolda.

vrstvy. Pohled na anglickou literární tradici a kánon podstatně ovlivnil také Thomas Stearns Eliot, který byl sice „zaměřen především proti ideologii buržoazního liberalismu“ (60), naneštěstí však podle Eagletona podlehl svodům „extrémního pravicového autoritářství“ (61). Metodologie tzv. pečlivého čtení (*close reading*) podle Eagletona vyvolávala dojem, že umožňuje adekvátně „zkoumat, či dokonce chápat“ (67) text bez ohledu na kulturní a historický kontext. Důsledkem takového přístupu bylo zvěcnění literárního díla, jeho chápání jako „objektu o sobě“ (68). Doktrína pečlivého čtení je typická i pro americkou tzv. novou kritiku, které Eagleton mj. vytýká, že se zabývala téměř výhradně poezií, a odmítá její společenskou neangažovanost, když ji charakterizuje jako „recept na politickou netečnost“ (75).

2. kap. má název Fenomenologie, hermeneutika, recepční teorie (80–124). Eagleton zahajuje svůj výklad u Edmunda Husserla. Tento filozof vystupuje proti názoru, podle něž předměty vnějšího světa existují nezávisle na nás a jako takové jsou poznatelné. Husserl se domnívá, že je nemůžeme vnímat jako věci o sobě, nýbrž jen jako předměty intencionální, tj. aktivně konstituované vědomím. Svět je uchopitelný pouze ve vztahu k subjektu, který je „zdrojem a původcem významu“ (85). Husserlova filozofie však podle Eagletona opomíjí jazyk, jenž je neoddělitelnou součástí zkušenosti a dodává jí sociální charakter. Husserlův žák → Martin Heidegger naopak chápal jazyk (vedle klíčové kategorie času) jako strukturu nezbytně podloženou lidskému životu. Jeho hermeneutiku však Eagleton příkře odmítá; spíše než věcné argumenty přitom zmiňuje Heideggerovo koketování s fašismem, s nímž má podle jeho názoru filozofovo učení „celou řadu společných rysů“ (94). Z dalších badatelů, kteří se hlásili k hermeneutické tradici, věnuje Eagleton pozornost → Ericu Donaldu Hirschovi. Ten rozlišuje mezi významem, chápaným jako autorský záměr, a smyslem, který je nalézán v historicky podmíněných interpretacích. Eagleton namítá, že ani historická rekonstrukce autorského záměru se nedokáže oprostít od referenčních rámců interpreta (99–100). Podle Hanse-Georga Gadamera dílo odpovídá na otázky kladené z různých historických perspektiv; klíčovou roli proto v jeho pojetí zastává tradice. Proti takové „hrubě samolibé“ (103) představě tradice jako souvislého proudu historie staví Eagleton svoje pojetí dějin jako soustavného konfliktu ideologických proudů a mocenských sil. Za „nejmladší vývojové stadium německé hermeneutiky“ (105) považuje recepční estetiku, v níž se klíčovou kategorií stává čtenář. Podle → Wolfganga Isera se dílo významňuje v aktu čtení, který je řízen určitými pravidly a konvencemi; působivá díla jsou ta, která nás vedou k přehodnocení navyklého způsobu

čtení. Eagleton kritizuje recepční teorii jako důsledek liberalistického humanismu, který přeceňuje čtenáře a jeho zkušenost chápe jako faktor relevantní pro interpretaci díla. Hermeneutický kruh interpretace se pro něj stává kruhem začarovaným: „Co z literárního díla dostanete, záleží do značné míry na tom, kolik toho do něj vložíte“ (112). Stanovisko → Stanleyho Fishe, zástupce americké teorie orientované na čtenáře (*reader response criticism*), který význam textu odvozuje od zvoleného interpretačního přístupu, ohrožuje podle Eagletona ve výsledku samu identitu textu (118–121).

Ve 3. kap. Strukturalismus a sémiotika (125–171) pojednává Eagleton oba směry jako spřízněné a leckdy zástupné. Strukturalismu vytýká, že jeho stoupenci lpí na zkoumání obecných pravidel a ve svém výhradním soustředění na formu neberou ohled na obsah díla; opomíjejí pak jeho kulturní hodnotu. Na příkladu vypravování jednoduchého příběhu (130), na který aplikuje metody strukturalistického badatele, Eagleton karikuje strukturalní schémata. Skutečnost, že strukturalismus namísto sledování „*evidentních* významů“ usiluje o rozpoznání „hlubinných struktur“, prohlašuje za „urážku zdravého rozumu“ (131–132). Po kritice východisek a metod směru následuje popis konkrétních projektů (podrobněji Eagleton pojednává mj. Saussurovu jazykovědu či → Jakobsonův pojem poetické funkce; 132–113, 134–135). Také funkcionalistické učení Pražské školy spojuje podle něj strukturalismus se sémiotikou (136); jejich překrývání považuje autor za příznačné (137). Tuto tendenci dále dokumentuje → Lotmanovým pojetím básnického textu jako složené struktury, v níž se střetnutí „systémů“ stává zdrojem nových významů (139). Právě Lotmanovo sémiotické dílo je podle Eagletona pozitivním dokladem výsledků zkřížení literární vědy se strukturalní lingvistikou, jež vedlo ke zvýšení citlivosti vůči bohatství jazyka (141). Strukturalismu přiznává také zásluhu o vzestup naratologie (141–144). Hlavní přínos strukturalního myšlení shledává Eagleton v „bezohledné *demystifikaci*“ literatury, jež se v tomto bádání stává analyzovatelným, popsatelným *konstruktem* (145). Vytýká mu však ahistoričnost, tj. vytržení díla a jeho zákonitostí z dobového kontextu (148). Strukturalismus podle něj zatlačuje do pozadí reálný objekt, k němuž dílo odkazuje, i lidský subjekt: centrální roli v něm hraje sám systém, jenž je vybaven tradičními atributy subjektu — autonomií a jednotou (153). Do bádání o literatuře sice tento směr vnáší pevnější vědecké základy, v důsledku ale nahrazuje výzkum literárního díla „metavědeckým“ zkoumáním literárního systému (167); v tom podle Eagletona spočívá jeho ideologické poslání, neboť nejde vlastně o nic jiného, než že „se literární věda snaží udržet si práci“ (167).

V první části 4. kap. (172–203) podává autor charakteristiku poststrukturalismu s jeho základní tezí: význam není ve znaku bezprostředně přítomen, nýbrž je roztroušen okolo řetězce označujících. To ve výsledku znamená zpochybnění strukturální teorie označování (a její zřetelné dichotomie označující — označované). Z kritiky myšlenkových systémů, které spočívají na pevných principech (jako jsou např. binární opozice), vyvstává dekonstrukce jako kritická operace, která tyto principy rozrušuje (179) a odhaluje fakt, že texty samotné své řídicí principy plně neovládají a často si protirečí (180). K poststrukturalismu Eagleton řadí i → Rolanda Barthesa, jehož východiskem byl tradiční strukturalismus. Oceňuje jeho postřeh, že reprezentace skutečnosti nejsou imunní vůči ideologiím. Barthesovo odmítnutí „přirozeného znaku“ např. umožňuje odhalit fakt, že západní demokracie zjevují své principy jako soudobou mytologii, tj. jednoznačný, autoritativní, ideologický systém (182–183). Za Barthesovo vrcholné dílo považuje Eagleton *S/Z*, v němž je odmítnuto pojetí díla jako stabilní struktury; kritik se vzdává předstírání vědecké objektivity, stává se novým tvůrcem: interpretace díla znamená jeho přepis. Právě proto jsou pro Eagletona Barthesovy a → Derridovy texty, v nichž se stírá rozdíl mezi kritikou a tvorbou, především dokladem jeho teze, že vznik strukturalismu i poststrukturalismu byl podmíněn literární modernou (188). Pomíjivost významu a přesvědčení, že jsme zajatci diskurzu, charakterizuje také Yaleskou školu (→ Paul de Man, J. Hillis Miller ad.). Podle jejich představitelů se literatura dekonstruuje sama, je „zhoubou výpovědi a hřbitovem komunikace“ (196). Eagleton tato stanoviska odmítá jako neproduktivní skepticismus (198). Znovu se vrací k Derridovi, jehož dílo je podle něj sice „křiklavě ahistorické, politicky vyhybavé a vůči *diskurzu* coby jazyku v praxi nevšimavé“ (199), ale zároveň vyhovuje jako užitečná politická praxe (199). V tom Eagleton nachází spojnicu mezi poststrukturalismem a feminismem (201–202).

5. kap. (203–256) se zabývá psychoanalýzou. Motivaci Freudova učení přisuzuje autor společenským změnám v kapitalistické společnosti: „Jestliže Marx vnímal nutnost práce z hlediska společenských vztahů, společenských tříd a politických forem, které z ní vzešly, Freud zkoumá její důsledky v psychickém životě“ (204). Zvláště přitom zdůrazňuje sociálně-ekonomický aspekt teorií Sigmunda Freuda: „Byl hluboce přesvědčen, že moderní společnost se ve své represivnosti proměnila v tyranii“ (215). Francouzský teoretik → Jacques Lacan pak propojuje freudismus s poznatky strukturalistů a zejm. poststrukturalistů: nevědomí je v jeho výkladu strukturováno podobně jako jazyk. Jestliže podle Freuda setkání s otcem narušuje oidipovskou touhu po splnění

s matkou (221), a mezi subjektem a světem se tak otevírá propast, lze podle Lacana říci, že jazyk funguje paralelně: osvojení jazyka znamená, že znak nabývá významu jedině v odlišení od jiných znaků a předpokládá nepřítomnost objektu, který označuje. Jazyk je totožný se symbolickým řádem, který nás ovládá podobně jako další nositelé mocenských mechanismů (227–231). Právě toto stanovisko vytváří podle Eagletona předpoklad pro zkoumání vztahu mezi nevědomím a společností; svůj názor dokládá prověřením psychoanalýzy v interpretační praxi, na příkladu románu *Synové a milenci* D. H. Lawrence. Psychoanalýza podle Eagletona rovněž může poskytnout nástroje k rozpoznání těch pudových hnutí, jež — vedle vědomých předpokladů — ovlivňují naše potěšení z textu; čtení by totiž mělo zůstat zdrojem potěšení, jistou formou hédonismu, nikoli jen seriózním uznáním hodnoty. Podle Eagletona je proto potřeba etablovat disciplínu, jež z čtení dělá „nudnou a otravnou činnost“ (253).

Poslední kap. není číslována, autor ji pojal jako Závěr a předmětem jeho zájmu je tzv. politická kritika (257–286). Konstatuje, že si dosud nepoložil otázku, „k čemu literární teorie je“ (257): při pohledu na politickou mapu světa se mu totiž do mysli vtírají palčivější otázky než ty, které zaměstnávají literární teoretiky. Podle Eagletonova názoru se však diskurz teoretický a politický sblížují. Literární teorie se stala „součástí politické a ideologické historie naší epochy“, s politikou je „nerozlučně spjata“ (258), přestože se často snaží demonstrovat svůj odstup od ideologií. Selhává však v obou možnostech, jak sama sebe uspokojivě definovat: 1) nedokáže jednoznačně objasnit předmět svého studia a 2) její metodologie není jednotná, jak dokládá pluralita metod pojednaných v knize (260–262). Protože je „předmět literární vědy [...] nahodilý a nahraditelný“ (269), neexistuje důvod, proč sverepě střežit kritické diskurzivní techniky pouze pro zkoumání literatury. Lpění na literatuře je pro Eagletona akademickým přežitkem: teorie se musí, jak doporučuje → Michel Foucault, obrátit k nejširšímu komplexu „diskurzivních praktik“ (270). Taková teorie diskurzu či rétorika se pak má zaměřit na cíle, účinky a „použití“ diskurzů: „Není tedy zapotřebí ptát se v první řadě na to, *co* je vlastně předmětem nebo *jak* k němu přistupovat, nýbrž *proč* se jím zabývat,“ konstatuje Eagleton (277). Politická kritika se pak může zaměřit na studium celého spektra kulturních praktik, např. na zkoumání zábavního průmyslu jakožto ideologického aparátu apod. (283–285). V takto pojaté disciplíně zbývá sice dost místa i pro literární studia, budoucnost teorie však podle Eagletona spočívá ve vytlačení literatury ze středu pozornosti.

V Doslovu ke 2. vydání (287–318) autor charakterizuje posuny v literární teorii od 80. let; podstatnou pozornost přitom opěť

věnuje vnějším okolnostem těchto změn. Projekt politické kritiky byl podle jeho mínění poznamenán neúspěchem politických sil, jež ho podnítily (291), i smrtí Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta, Louise Althussera a Jacquesa Lacana (292); nejvíce se v oblasti politické kritiky dařilo feminizmu (292–295). Dekonstrukci zase podle Eagletona poškodil skandál Paula de Mana (298). Nový historismus autor charakterizuje jako „[...] historiografii přizpůsobenou postmoderní době, v níž se pojmy jako historická pravda, kauzalita, účel či směr ocitají pod neustálou palbou“ (299–300). Britský kulturní materialismus (zastoupený zvl. → Raymondem Williamsem) chápe jako formu angažované odpovědi na nový historismus. Všechny nové teorie však podle jeho mínění potvrdily to, co politická kritika tvrdí dávno: „neexistuje žádné neutrální či nevinné čtení uměleckého díla“ (317). Knihu doplňuje výběrový, instruktivně uspořádaný soupis titulů k jednotlivým školám a směrům (319–331), literatura k novějším teoriím je uvedena v poznámkách Doslovu.

Eagletonova kniha se po svém prvním vydání v roce 1983 záhy stala jednou z nejčtenějších a nejvlivnějších příruček věnovaných literární teorii. V roce 1996 ji autor doplnil o Doslov, v němž dosavadní výklad rozšířil o nové směry a připojil svůj pohled na aktuální perspektivy oboru. V Úvodu stručně pojednává potíže, k nimž vede snaha rozpoznat povahu literatury jako předmětu zkoumání, v následujících šesti kap. se zabývá jednotlivými teoretickými školami.

Autor se hlásí k literárnímu marxismu a v tomto duchu důsledně interpretuje všechny teoretické projekty jako produkty doby. Fenomenologie se zrodila z ideové krize po první světové válce, recepční estetiku odvozuje od liberálně-humanistického požadavku názorové otevřenosti, poststrukturalismus ideologicky čerpá ze společenského klimatu studentských bouří v roce 1968 atd. *Úvod do literární teorie* vyniká nevšední čtivostí. Není divu, neboť Eagleton v podstatě vypravuje poutavý příběh teorie literatury: jeho zápletka je kompaktní, vše má své příčiny a následky, pro všechno lze najít vysvětlení v celku společenského systému. To se však odráží i v tendenčnosti výkladu, a to jak v hodnocení, tak ve výběru předmětu: autor do svého výkladu zahrnul převážně to, co zapadá do jeho marxistické koncepce. Proudů a školy, které se politické kritice vzdalují, neváhá opakovaně karikovat. Často si k tomuto účelu vybírá izolované argumenty vytržené z kontextu, jindy záměrně opomíjí podstatné aspekty teorii, popř. se jeho interpretace stává „přepisem“ sledovaného konceptu.

Politická (tj. i marxistická) kritika je vyčleněna z ostatních teoretických směrů, příslušná kapitola je odlišně vystavěna, takže

se v ní mnoho nedozvíme o těch, jejichž jména bychom zde očekávali (o Michelu Foucaultovi, Louisi Althusserovi, Raymond Williamsovi či Fredricu Jamesonovi), a pojednána úplně na konec. Eagleton tak nepřímou naznačuje, že tento směr je jakýmsi završením předchozího snažení; čtenář by neměl podlehnout pokušení vnímat marxismus jako ostatní směry. Teorie v Eagletonově pojetí podléhá ideologii; jestliže je úkolem ideologie, „aby stávající nadvláda [...] byla považována většinou příslušníků dané společnosti za ‚přirozenou‘“,² pak v roli přirozeného završitele disciplíny vystupuje v jeho knize marxismus. Reprezentanty politické kritiky nachází i mezi představiteli ostatních škol (Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, → Julia Kristevová), považuje však za nutné směřovat k ustavení teorie diskurzu jako dominantního proudu. Ať už se projekt, který propaguje, nazývá marxismem, politickou kritikou, rétorikou, či kulturálními studií, může se jevit poněkud překvapivé, že snahou profesora anglické literatury je vytlačit literaturu z centra pozornosti. To je však důsledek výchozí pozice marxismu, který literaturu vnímá jako složku společenské „nadstavby“. Eagletona současně nepochybně přitahuje možnost využívat praktiky kritického diskurzu i pro pojednání jevů společensko-ekonomické „základny“.

Vydání

Literary Theory. An Introduction, Oxford 1983, 1985, 1988, 1996 (přepřac. vyd.), 2001, 2003, 2005, 2008, 2009, 2010. *Teoria da literatura. Uma introdução*, São Paulo 1983, 2003. Japonské vyd., Tokio 1985, 1997. Čínské vyd., Tchaj-pej 1986, 1988, 1993; Peking 2004. Korejské vyd., Soul 1986. *Književna teorija*, Zagreb 1987. *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart 1988, 1992, 1994, 1997 (aktualizované vyd.). *Una introducción a la teoría literaria*, México 1988, 2009; Madrid 1993. *Isagoji sti theoria tis logotechnias*, Athina 1989. *Critique et theories littéraires. Une introduction*, Paris 1991. *Kirjallisuusteoria. Johdatus*, Tammerfors 1991. *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma 1998. *Ivadas į literatūros teorija*, Vilnius 2000. *Teorija na literaturata. Vvedenie*, Sofija 2001. *Edebiyat kuramı. Giriş*, Istanbul 2004. **Úvod do literární teorie, Praha 2005** (z tohoto vyd. citováno), 2010. *Tëoria litëratury. Vvedënije*, Moskva 2010.

Literatura

J. Culler, recenze, *Poetics Today* 1984, č. 1, s. 149–156. D. Forgacs, recenze, *Poetics Today* 1984, č. 2, s. 429–433. W. E. Cain, recenze, *Comparative Literature* 1986, č. 4, s. 362–366. Ch. Bohnert,

2 T. Eagleton, *Literatura a dějiny*, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století*, Olomouc 2000, s. 190 [1976].

recenze, *German Studies Review* 1990, č. 2, s. 368–370. K. M. Newton, *Interpreting the text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation*, New York 1990 (č. 2008). D. Herman, recenze, *SubStance* 1998, č. 2, s. 139–142. D. Alderson, *Terry Eagleton*, Basingstoke et al. 2004. J. Schneider, recenze, *Aluze* 2006, č. 3, s. 159–162. P. Šidák, „Pohodlné buržoazní přesvědčení... utrpělo těžký zásah“, *Svět literatury* 2006, č. 33, s. 203–209. P. Fantys, Technologie psaní a literatura v (literárních) teoriích, *Souvislosti* 2006, č. 1, s. 4–14. T. Eagleton – M. Beaumont, *The Task of the Critic. Terry Eagleton in Dialogue*, London – New York 2009.

Terry Eagleton (1943)

Propagátor kulturních studií, marxistický literární teoretik a kritik irského původu. Po studiích v Cambridgi působil dlouhá léta na univerzitě v Oxfordu, kde se stal r. 1992 profesorem anglické literatury. Od r. 2001 je profesorem kulturních studií na University of Manchester. Jeho polemicky psané odborné práce si získaly širokou odezvu. Další díla: *Criticism & Ideology* (1976), *Marxism and Literary Criticism* (1976), *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (1981), *The Rape of Clarissa. Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson* (1982), *The Significance of Theory* (1989), *The Ideology of the Aesthetic* (1990), *The Illusions of Postmodernism* (1996), *The Idea of Culture* (2000), *The Truth about the Irish* (2001), *Sweet Violence. The Idea of the Tragic* (2002), *After Theory* (2003), *The English Novel. An Introduction* (2004), *How to Read a Poem* (2007). Píše také beletrii.

České překlady

Idea kultury (2001), *Sladké násilí. Idea tragična* (2004). Stati: Co je literatura, *Tvar* 1994, č. 2, s. 1, 4–5; Literatura a dějiny, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století*, Olomouc 2000, s. 188–196; Ideologie estetická, in: P. Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Výbrané problémy současné estetiky*, Brno 2010, s. 301–311.

/jk/

Umberto Eco

Otevřené dílo

(Opera aperta, 1962)

V Předmluvě (7–12) k upravenému francouzskému vydání (1965) je umělecké dílo definováno jako sdělení ve své podstatě dvojnásobné, jako pluralita označovaných (*signifié*), koexistujících s jediným označujícím (*signifiant*) (9). Poetika pro autora nepředstavuje systém strohých pravidel, ale operativní program umělce, projektujícího nejen operaci vytváření objektu (díla), ale i způsob jeho vnímání, konzumace (11).

V 1. kap. Poetika otevřeného díla (13–40) Eco rozlišuje dvojí typ otevřenosti (s tímto pojmem pracuje jako s explikativním, nikoli hodnotícím): 1) každé umělecké dílo je otevřené přinejmenším v tom smyslu, že může být interpretováno různými způsoby, aniž se tím naruší jeho jedinečnost (17); 2) v kultuře 20. století se navíc setkáváme s takovými otevřenými díly, jaká jsou jako otevřená přímo programována a interpret nebo vnímatel je zavřuje až v okamžiku, kdy je prostředkuje (realizace hudební skladby) či vnímá. Taková poetika má svůj prapočátek už v baroku; proces „otvírání“ pokračoval v romantismu a symbolismu (Mallarméovo užití symbolu jako výrazu neurčitého, otevřeného stále novým reakcím a interpretacím). Nejrozsáhleji se projevil v umění 20. století, pro které je příznačná existence děl s polyvalentními významy, děl „v pohybu“ (seriální hudba Karlheinz Stockhausena a Henriho Pousseura, romány Kafkovy, Joyceovy, Musilovy, mobily Alexandra Caldera či obrazové objekty Bruna Munariho aj.). V poetice otevřeného díla lze podle autora spatřovat analogii jistých tendencí soudobé vědy či fáze vědeckého myšlení, zvláště pak odraz krize principu kauzality (nahrazení systému příčiny a účinku systémem vzájemně působících sil a dynamismem struktur, pojem diskontinuity v kvantové fyzice, nahrazení dvojhodnotové logiky logikou vícehodnotovou, význam neurčitého jakožto kategorie vědění, rozpracování pojmu možnosti

Monografie italského sémiotika analyzující významovou otevřenost uměleckého díla jako charakteristický rys kultury 20. století.

ve filozofii, pojetí „otevřenosti“ aktu vnímání v psychologii apod.). Otevřené dílo neznamená přitom možnost libovolných zásahů a interpretací ze strany interpreta a vnímatele, ale toliko pozvání ke spoluvytváření díla, relativně svobodný vstup do světa, jenž zůstává takový, jakým ho chtěl mít autor (34).

Ve 2. kap. Analýza básnické řeči (41–66) Eco od analýzy tří vět — jejich rozdílné interpretace různými posluchači — přechází k teorii znaku, který na rozdíl od lingvisticko-sémiotického pojetí chápe na základě komunikativním v souvislosti s fungováním znaku v procesu sdělování. Pro znak estetický je příznačná vázanost na jiné znaky, obohacování významu o nové odstíny při jeho novém užití,¹ což znamená, že znak může být vnímán pouze jako nejednoznačný (56). Týmiž rysy se vyznačuje básnická řeč, nejednoznačná ve své podstatě. Otevřenost, která je podmínkou estetického prožitku, je podněcována a řízena stimuly, jež jsou pořádaný podle estetického záměru, jinými slovy — je v díle strukturována.

Ve 3. kap. Otevřenost, informace, komunikace (67–114) formuluje autor tezi, že současné umění v opozici k umění klasickému, jež v zájmu originality sice vnašelo jistý pohyb do jazykového systému, ale jeho základní pravidla respektovalo, tíhne k vytváření jazykového systému nového, který nalézá sám v sobě své zákony (87–88). Této tendenci odpovídá pojetí poznání jako procesu a „otevřenosti“ v moderní psychologii. Eco proti sobě klade význam sdělení a informaci;² zatímco význam sdělení je pro něj funkcí řádu, konvencí, a tudíž „redundancí“ struktury (sdělení je jasnější a méně dvojsmyslné tím víc, čím víc se váže na pravidla pravděpodobnosti, na principy uspořádání), informace, jejíž moment je zdůrazněn v současném umění, je spjata s přerušením pravděpodobného řádu, s rozhybáním významu (128). V tom smyslu pak Eco proti sobě staví moderní umění a tradiční, masové umění s redundancí „dobrých“ forem a zdůrazňuje osvobodivou funkci moderního umění vzhledem k tomu, co se jeví jako aktuální „sociální nemoci“ — konformismus a masovost.³

Jak naznačuje titul 4. kap. Informel jako otevřené dílo (115–144), ve výtvarné oblasti jeví rysy otevřenosti zejm. typ umění zahrnovaný pod pojem informel (informální umění, informalismus), jehož produkty vytvářejí pole interpretačních možností, jsou strukturovány jako soubor elementů, jež mohou navazovat nejrůznější vztahy. Informálnost v tomto smyslu neznamená nikterak absenci formy, ale její odstíněnější, komplikovanější pojetí. Mobilitou forem, k níž přispěla poetika futurismu a kubismu, se vyznačují rotoreliéfy Duchampovy, díla Camilla Bryena, tvorba tašistů, action painting, art brut, art autre aj., která Eco uvádí opět do souvislosti s vědou (neeuclidovská geometrie, matematika imaginárních

¹ Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior* (1946).

² Dané pojmy jsou podle Eco u řady badatelů ztotožňovány — srov. např. N. Wiener, *The Human Use of Human Beings* (1950).

³ Zatímco v *Otevřeném díle* je masová kultura spíše prostředkem srovnání a ilustrací globálních kulturních procesů, v dalších pracích jí Eco věnuje podstatnou pozornost (srov. *Il caso Bond*, 1965; *Skeptikové a těšitelé*, 1964, přeprac. vyd. 1977, č. 1995).

a nekonečných čísel, teorie her aj.). Mluví o těchto otevřených dílech jako o „epistemologických metaforách“, „strukturálních metaforách vidění světa“ (121), skýtajících obraz diskontinuity (124). Míra informace narůstá s mírou nepravděpodobnosti, nejednoznačnosti, nepředvídatelnosti a neuspořádanosti struktury (128); nejdál jde v množství informací elektronická hudba. Všude však platí dialektický vztah mezi permanencí (stálostí) díla a otevřeností jeho čtení: „Dílo je otevřené potud, pokud zůstává dílem. Za touto hranicí se otevřenost rovná šumu“ (136). Neforemné neznamená smrt formy, nýbrž nutí pouze k její odstiněnější formulaci, k pojetí formy jako „pole možností“ (138).

V 5. kap. Náhoda a zápletka (zkušenost televize a estetika) (145–168) Eco ukazuje, že četné rysy „otevřeného“ díla lze shledat také v technice a poetice televizního přímého přenosu, v němž se uplatňuje princip improvizace, využívá se náhoda a iniciativa interpreta. Tato poetika, jejíž analogie lze nalézt ve filmové tvorbě (Michelangelo Antonioni) i literatuře (romány Alaina Robbe-Grilleta aj.), je charakterizována popřením tradiční zápletky, „dobrodružství“, o které se naopak plně opírá současné masové umění.

V 6. kap. Od *Summy* k *Plačkám nad Finneganem*. Poetiky Jamese Joyce (169–288) slouží jako příklad otevřeného díla tvorba Jamese Joyce, který postupně opouští uspořádaný kosmos scholastiky (vliv *Sumy teologické* Tomáše Akvinského v *Portrétu umělce v jinošských letech*)⁴ a buduje obraz rozpínajícího se světa (*Plačky nad Finneganem*) v rovině jazykové. V románu *Odysseus* se pak tato poetika manifestuje v nahrazení hlediska vševědoucího vypravěče hledisky postav a událostí samých, v potlačení schématu tradiční zápletky a v pojetí díla jako epopeje banality. V *Plačkách nad Finneganem* je řeč dovedena za možnosti komunikace, dílo se stává dokumentem tvarové nestálosti a významové nejednoznačnosti; každé slovo osvětluje smysl knihy, dává smysl a směr některému z možných výkladů, je časoprostorovou událostí, jejíž vztahy s jinými událostmi se modifikují podle pozice pozorovatele. Dílo je tu „zjevením“ kosmické struktury, která se stala řečí (278), je pro ně charakteristická existence řady protichůdných a komplementárních poetik.

V Závěru (289–293) Eco konstatuje, že dialektika Joyceova díla souvisí nejen s autorovým intelektuálním vývojem, ale i s vývojem celé naší civilizace. Dospívá k rozlišení dvou typů promluvy: promluvy, jejímž předmětem jsou konkrétní lidské děje a vztahy (zde mají smysl termíny jako syžet, vyprávění, zápletky), a promluvy, kde text v rovině svých technických struktur zahrnuje výpověď absolutně formálního rázu (*Plačky nad Finneganem* jako svého druhu pojednání z formální logiky).

4 Tuto vazbu Eco shledává už ve své první práci věnované problematice středověké estetiky (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1958).

5 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954; W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York 1955; J. Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé*, Paris 1957. „Otevřenost“ a ambivalence se zdůrazňují často v souvislosti s románovým textem (E. Köhler, J. Kristeřová). Giuliano Gramigna, zjevně navazující na Eca, staví proti tradičnímu „románu-definici“ „román-hypotézu“, jehož rysem je otevřenost, znejistění všech tradičních románových jistot (viz *La menzogna del romanzo*, Milano 1980).

6 Připomeňme, že není namístě uvažovat o strukturalismu jako univerzální jednotné metodologii, nýbrž je třeba mít na paměti jeho situovanost: v tradici a vývoji myšlení českého strukturalismu, resp. Pražské školy, sledujeme řadu podnětů, které — byť jinak motivovány a explikovány — vykazují spřízněnost s Ecovým přístupem; jmenujme jen Mukařovského koncept „záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ (stejnojmenná studie 1943, vyd. až 1966) či Jankovičovo pojetí „díla jako dění smyslu“ (stejnojmenná publikace vyd. až 1992).

7 Rozlišení mezi strukturálním a seriálním myšlením předkládá Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, 1964).

8 U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, s. 304.

9 Tamtéž, s. 318–319.

Ecův pokus vytvořit poetiku „otevřeného“ díla byl inspirován jednak určitými tendencemi moderního umění, zejm. seriální hudbou a její teorií (Pierre Boulez), jednak díly obecně estetického či specifického zaměření (Pareysonova teorie permanence díla v nekonečném množství interpretací, pojetí díla jako pole formové aktivity, víceznačnosti v umění v souvislosti s teorií literárního symbolu u Williama Yorka Tindalla aj.).⁵ Zároveň je zde patrný souběh s vývojem exaktních věd v průběhu 20. století, který směřuje k relativizaci a „otevřenosti“ systémů, jevících se z hlediska nové vývojové etapy jako „uzavřené“.

V kontextu věd humanitních je Ecův pokus „otevřít“ dílo možno vykládat i jako revizi strukturalismu, resp. jeho vývojové fáze spojené zvl. s jeho francouzskou větví,⁶ pro niž je příznačná práce s textem jako uzavřeným prostorovým modelem a hledání jeho strukturálních (zvl. pak narativních) univerzálií. Eco naproti tomu zdůrazňuje (s oporou seriálního či polyvalentního myšlení)⁷ moment nezavršenosti, hypotetičnosti díla, proces jeho „stávání se“. V práci příznačně nazvané *Nepřítomná struktura* prohlašuje svou teorii přímo za poetiku seriálního myšlení.⁸ Pojem série, definovaný Ecem jako „struktura, která o sobě pochybuje a rozpoznává svou historičnost“;⁹ je vlastně revidovaným pojmem struktury, obohaceným o nezbytný aspekt procesuality.

V souvislosti s tím je třeba připomenout, že Ecova práce vzniká v době, kdy se některé větve strukturalismu, např. francouzská strukturální naratologie, právě formují, a že už v bezprostředním okolí či samém epicentru francouzského literárněvědného strukturalismu vyvstávají koncepty, které strukturální uzavřenost textu v jistém aspektu překonávají (např. pojetí textu jako „produkce“, „rukopisu v činnosti“ skupiny kolem časopisu *Tel Quel*, koncepce intertextuality a „textu kultury“ u → Julie Kristeřové, → Genettovo chápání literatury jako řádu založeného na ambiguitě, nejednoznačnosti znaků apod.). Vrcholná fáze francouzského strukturalismu už v sobě nese zárodky myšlení poststrukturálního, které je ve srovnání s pojetím Ecovým ve vztahu k textu velmi radikální.

Lze říci, že Ecova koncepce zaujímá jakési středové postavení mezi dvěma krajními koncepty: poststrukturalistickým, dekonstruktivistickým pojetím, podle něhož „ne-identita“ je textu zásadně vlastní, a chápáním díla jako konstrukce, jejíž vnitřní vlastnosti a struktura jsou přesně dány; tedy vlastně mezi pojetím díla jako „otevřeného“ a „zavřeného“ objektu. Vedle názoru, že dílo nemá jiný význam než ten, který do něj vkládá každá epocha nebo každý vnímatel (čtenář), vedle postoje zastoupeného zvl. → Stanleyem Fishem, podle něž je význam textu určován arbitrérně podle zvyklostí tzv. interpretační komunity, jež je legitimizujícím zdrojem této arbitrérnosti, či přístupu odvozovaného od → Jacquese

Derridy, podle kterého je nekonečnost významů zdůvodňována jejich odkládáním v interpretaci chápané jako suplement, lze tedy postavit Ecovu teorii strukturované otevřenosti, která není pojmána jako bezbřehá možnost libovolných výkladů či realizací, nýbrž jako umělcem v díle předepsaný interpretační program, pole možných čtení. V tomto smyslu je i zárukou identity díla. Podmínkou fungování otevřeného textu je čtenář, a to nejen jako aktivní princip jeho interpretace, ale zároveň jako součást jeho generativního rámce, jako svého druhu spolutvůrce, podílející se na rozvoji příběhu např. tím, že předjímá jeho další vývoj. Tyto teze Eco podrobně rozvíjí v knize *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech* (1979, č. 2010), a svým konceptem modelového čtenáře tak předkládá alternativu k recepční estetice zastoupené zvl. konceptem implicitního čtenáře → Wolfganga Isera. I v dalších úvahách věnuje Eco soustředěnou pozornost otázce identity díla jako sémiotického konstruktů v literární komunikaci a dále procesu semiózy, resp. „meziinterpretace“ (stejnomený soubor analýz interpretačních přístupů v historii i vlastních návrhů, 1990, č. 2004); v diskusi s dalšími kritiky — Christine Brooke-Roseovou, → Jonathanem Cullerem a Richardem Rortym — pak připouští (jako důsledek tzv. „podezíravého čtení“) i fenomén „nadinterpretace“ (*Interpretation and Overinterpretation*, 1992, sloven. 1995). Tyto pozdější práce jsou svého druhu autorskými revizemi *Otevřeného díla*: Eco se v nich snaží zmírnit možný negativní dopad kategorie otevřenosti, která by se v interpretaci díla mohla stát zdrojem subjektivistické svévole (nadinterpretace či paranoické interpretace v jeho slovníku), a snaží se vytyčit meze, jež by měly být pro interpreta závazné (kontext doby, společné sledování všech tří intencí — autora, díla i čtenáře, spolehnouti se na sdílenou „kulturní encyklopedii“). Přestože *Otevřené dílo* patří k raným Ecovým pracím, vyjadřuje zřetelně jeho metodologická (sémioticko-strukturalistická) východiska a představuje jednu linii psaní v jeho nebývale rozsáhlé činnosti: ta se zakládá na vysoké míře teoretizace za současného důrazu na historicitu a kulturní ukotvenost sledovaných jevů, zatímco další linie je svázána s Ecovou činností žurnalistickou a do popředí se v ní nasouvá ráz esejistický, třetí se pak svým tíhnutím k příběhu jako zakládající kognitivní struktuře ocitá v blízkosti jeho románové tvorby, již lze ostatně vnímat jako svého druhu epizaci či narativizaci autorovy sumy vědění.

Vydání

Opera aperta, Milano 1962, 1964, 1967 (přeprac. vyd.), 1970, 1971, 1976, 1980, 1985, 1986, 1989, 1991, 1993, 1997, 2004,

2006. *L'oeuvre ouverte, Paris 1965* (upr.; z tohoto vyd. citováno), 1979, 1984, 1990. *Otvoreno delo*, Sarajevo 1965. *Obra abierta*, Barcelona 1965, 1979, 1984, 1985, 1990. *Obra aberta*, São Paulo 1969. *Opera deschisă*, București 1969. *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, 1977, 1983, 1987, 1990, 1993, 1998, 2002, 2006, 2010. *Dzielo otwarte*, Warszawa 1973, 1994, 2008. Japonské vyd., Tokio 1984, 1990, 1997, 2002. *The Open Work*, Cambridge (Mass.) 1989. *Açık Yapıt*, Istanbul 1992; Ankara 2001. Korejské vyd., Soul 1995. *Nyitott mű*, Budapest 1998. Atviras kūrinys, Vilnius 2004. Čínské vyd., Peking 2005. *Otkrytoje proizvedénije*, Moskva 2006.

Literatura

J. Štěpánková, Otevřené dílo, *Orientace* 1968, č. 3, s. 73–78.
 G. De Mallac, The Poetics of the Open Form (Umberto Eco's Notion of „Opera Aperta“), *Books Abroad* 1971, January, s. 31–36.
 G. Sztabiński, Koncepcja „dzieła otwartego“ Umberta Eco a problem wartości, *Studia Estetyczne* 1980, s. 291–314.
 P. E. Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge et al. 1997.
 T. Kindt (ed.), *Ecos Echos. Das Werk U. Ecos. Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, München 2000.
 H. Schalk, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*, Würzburg 2000.
 D. Schultze-Seehof, *Italienische Literatursemiotik. Von Avalle bis Eco*, Tübingen 2001.
 M. Jankovič, Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“: Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka, *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 675–682.
 A. M. Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma 2008.
 M. Nerlich, *Umberto Eco. Die Biographie*, Tübingen 2010.

Umberto Eco (1932)

Italský estetik, sémiotik, medievista, literární vědec, teoretik kultury a proslulý spisovatel, jedna z nejlivnějších osobností literární vědy a sémiotiky 20. století. Zprvu působil v médiích, mj. ve státní vysílací společnosti RAI, a jako lektor v milánském nakladatelství Bompiani. Přednášel estetiku na univerzitě v Miláně, od 70. let sémiotiku v Boloni (emeritován 2007) a jako hostující profesor po celém světě. Už v prvních fázích svého badatelského vývoje se zabýval estetickým myšlením ve středověku a jeho následným vývojem (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1958; *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1987; *Storia della bellezza*, 2004, s. Girolamem De Michelem; *Storia della bruttezza*, 2007; editor encyklopedie středověku ad.). Tento zájem se promítl i do jeho

prvního románu *Il nome della rosa* (1980), který vyvolal senzacii v nejrůznějších čtenářských kruzích, neboť umožňoval čtení na rozhraní diskurzů, jež do něj autor zapracoval (středověká estetika, sémiotika, biblická hermeneutika či žánr detektivního románu). I ve své další intertextuálně založené tvorbě využívá Eco románový prostor jako možný svět pro testování a konfrontaci souborů vědění a teorií (*L'isola del giorno prima*, 1994; *Baudolino*, 2000; *La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), často odhaluje i mocenské využití konstrukce světa skrze text (*Il pendolo di Foucault*, 1988; *Il Cimitero di Praga*, 2010).

Další oblasti jeho působení (které se v četných pracích vzájemně překrývají) představují sémiotika a filozofie jazyka (*La struttura assente*, 1968; *Trattato di semiotica generale*, 1975, přeprac. v angl. jako *A Theory of Semiotics*, 1976; *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984; *Sugli specchi e altri saggi*, 1985; *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, 1993; *Kant e l'ornitorinco*, 1997; *Dall'albero al labirinto*, 2007 ad.); dále je to teorie uměleckého díla, jeho recepcce a interpretace (*Opera aperta*, 1962; *Le forme del contenuto*, 1971; *Lector in fabula*, 1979; *I limiti dell'interpretazione*, 1990; *Sei passate nei boschi narrativi*, 1994; *Sulla letteratura*, 2002 aj.). Do diskuse o fikčních světech literatury se Eco hlásí pojetím „možného světa jako kulturního konstruktů“ (*Lector in fabula*) a jeho precizací v pojmu tzv. „malého světa“. Pozornost věnuje také sféře populární kultury (*Il caso Bond*, 1965). V řadě statí reflektuje mediální společnost a proměny charakteru a funkcí médií (zavádí např. pojmy „sémiologická guerilla“, „paleotelevize“ a „neotelevize“, srov. mj. český výbor *Mysl a smysl*, 2000), v dialogu s francouzským scenáristou Jeanem-Claudem Carrièreem se zamýšlí nad fenoménem remediace a perspektivami tradiční knihy v digitálním věku (*Non sperate di liberarvi dei libri*, 2009). Široký tematický záběr má i jeho činnost žurnalistická (např. soubor jeho sloupků z 90. let shrnuje svazek *La bustina di Minerva*, 1999).

České překlady

Skeptikové a těšitelé (1995), *Šest procházek literárními lesy* (1997), *Umění a krása ve středověké estetice* (1998), *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět* (2000, výbor), *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře* (2001), *O zrcadlech a jině eseje* (2002), *Meze interpretace* (2004), *O literatuře* (2004), *Teorie sémiotiky* (2004), *Dějiny krásy* (2005), *Dějiny ošklivosti* (2007), *Bludiště seznamů* (2009), *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech* (2010), *Kant a ptakopysk* (2011), *Od stromu k labirintu. Historické studie o znaku a interpretaci*

(2012). Popularizační práce a žurnalistika: *Jak napsat diplomovou práci* (1997), *Poznámky na krabičkách od sirek* (2008), *Knih se jen tak nezbavíme* (2010). Romány: *Jméno růže* (1985), *Foucaultovo kyvadlo* (1991), *Ostrov včerejšího dne* (1995), *Baudolino* (2001), *Tajemný plamen královny Loany* (2005), *Pražský hřbitov* (2011). Stati: Programované umění, in: J. Hiršal – B. Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejí, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967, s. 14–19; Poetika otevřeného uměleckého díla, *Opus musicum* 1990, č. 5, s. 129–144; Počítač je nástrojem ducha, *Literární noviny* 1992, č. 12, s. 10; Malé světy, *Česká literatura* 1997, č. 6, s. 625–643; Knihy, texty a hypertexty, *Kritický sborník* 1999–2000, s. 7–12; Sen o dokonalém jazyce, *Aluze* 2000, č. 1, s. 148–154; Smočit se ve velkém moři, *Mladá fronta Dnes* 2005, č. 36, s. E2; Spíše než opiem je náboženství kokainem lidstva, *Mladá fronta Dnes* 2008, č. 22, s. D7; Viděl jsem je tancovat kolem tanků, *Souvislosti* 2008, č. 2, s. 129–134. Slovensky též: *Babylonský rozhovor. Malý zápisník* (2003), *Pět úvah o morálce* (2004). Stati: Rozprava o všeobecnej semiotike, *Slovenské pohľady* 1989, č. 1, s. 86–95; Interpretácia a dejiny, Nadinterpretovanie textov, Medzi autorom a textom, in: týž et al., *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava 1995, s. 30–48, 49–68, 69–88; Kedy už možno hovoriť, že odpoveď je interpretáciou?, *Romboid* 1995, č. 2, s. 74–82.

/dh – aj/

Boris Michajlovič Ejchenbaum

Napříč literaturou

(Skvoz literaturu, 1924)

Stati sborníku vznikaly v období přelomovém nejen pro samého autora, ale i pro ruskou a evropskou literární vědu, která se pokusila radikálně reflektovat předpoklady svého přístupu k literatuře. V prvních pracích se proto Ejchenbaum opírá o filozofii své doby, cituje např. pojem „intuice celistvého bytí“ ruského novokantovského myslitele Semjona Ljudvigoviče Franka (z knihy *Predmet znanija*, 1915) a odmítá pozitivistický psychologismus Theodora Lipse a Hanse Volkelta (10), kteří se soustřeďovali na pozorování psychických ekvivalentů estetické recepcce a míjeli sám estetický objekt. Pojem „celistvého bytí“ jej přivedl k představě o neosobních principech umělecké kreativity. V monografii *Molodoj Tolstoj* (1922) Ejchenbaum píše, že „umělecká tvorba je ve své podstatě nadpsychologická — vymyká se běžným duševním jevům a vyznačuje se překonáním duševní empirie. V tomto ohledu je nutno odlišit duševno jakožto pasivitu a danost od duchovna, jedinečné od individuálního“.¹ Umělec musí odhalovat v konkrétním jevu ono „celistvé bytí“, slovo je pro básníka součástí tohoto bytí a básník odhaluje jeho možnosti: „Je-li slovo přeneseno z oblasti praktické do oblasti estetické, rozvinuje se v něm skrytý a věky nahromaděný život — a estetický počín umělcův spočívá v tom, aby se ztotožnil s životem slova a pochopil kořeny té pravdy, ze které plyne jeho nehmotná symbolická platnost“ (11).

V úvodní studii *Děržavin* (5–36) charakterizuje Ejchenbaum *Děržavinovu* poetiku jako opojení vizuálním světem a pod vlivem dobového kultu Nietzscheho ji interpretuje jako projev dionýské extáze; *Děržavinova* „intuice bytí“ vede k vnímání světa jako proudu jiskřivých jevů a jejich neutuchající dynamiky.

Studie věnovaná *Karamzinovi* (37–49) poukazuje na souvislost *Karamzinovy* umělecké tvorby s jeho filozofickým hledáním

Soubor patnácti raných studií (1916–1922) ruského literárního vědce, jednoho z představitelů formální školy, věnovaných otázkám poetiky, ale především obecným otázkám studia literatury.

¹ *O literature*, Moskva 1987, s. 35.

(zájem o dílo Johanna Caspara Lavatera a Immanuela Kanta): vnější svět je dán v určité modalitě vnímání, v jeho jazyce je proto zdůrazněna hudebnost slova i syntaktického uspořádání textu, „jeho řeč je vystavěna nikoliv podle principu popisu, nýbrž podle zákona jazykové intonace“ (48).

Ve dvou studiích, O Lvu Tolstém (62–66) a O krizích Tolstého (67–72), přehodnocuje Ejchenbaum s přihlédnutím k Leontějevově studii z roku 1890 (62–64) zlom v Tolstého tvorbě: nešlo podle něho v prvé řadě o krizi světového názoru, ale o hledání nových uměleckých forem (*prijom*, 64), které by nahradily už vyčerpané možnosti klasického románu. Prvou krizi Tolstoj prožil na samém počátku své tvorby, když pociťoval nutnost překonat romantické šablony při líčení války, hrdinství a lásky: tehdy se obrátil k postupům prózy 18. století. Krize na počátku 80. let 19. století vyjádřená především v Tolstého *Zpovědi* znamenala odvrát od principů novověkého umění vůbec (příznačná je jeho kritika Shakespearových dramát). Umění muselo podle něho nalézt nové zdůvodnění své existence, což přijal jako svou vůdčí devízu symbolismus a posléze avantgarda.

Ve studiích O tragédii a tragickém (73–83) a O Schillerově tragédii ve světle jeho teorie tragična (84–151) Ejchenbaum konstatuje, že literatura jeho doby směřuje k tragédii a „veřejným“ formám umění (73–74), náznaky tohoto trendu nachází např. v lyrice Osipa Mandelštama. Soudí, že nová tragédie se vrátí k tradici tragédie epochy klasicismu (Pierre Corneille a Friedrich Schiller). Východiskem jeho úvahy jsou Schillerovy stati, zejm. jeho myšlenky o soucitu s tragickým hrdinou, přičemž soucit musí být udržován v určitých mezích, aby se divák při percepci dovedl povznést nad svou empirickou psychiku a zakusil rozporuplný pocit slasti ze soucitu. Soucit je pouhým „materiálem“ estetické percepcce, musí být překonán „formou“. Jedním z dramatických postupů je rozdíl mezi horizontem jednajících postav a horizontem diváka: divák může vědět více než postava, a ocitá se tak v estetické distanci od bezprostředních pocitů.

Specifické postupy, jimiž je rozporuplná slast vyvolávána, jsou ve druhé ze studií (84–151) doloženy charakteristikou Schillerovy teorie tragického, patetického a vznešeného a rozbořem jeho dramát. Schiller ve své teorii vychází jednak z praxe novověké (klasicistní) tragédie, jejímž hrdinou je autonomní osobnost realizující individuální záměry, jednak z Kantovy etické a estetické filozofie: hrdina jakožto představitel individualismu není svými činy vinen, utrpení nepřichází na něho jako trest, ale jako vnější síla. Tragický konflikt vzniká z rozporu mezi účelností (smysluplností) mravního světa a neúčelností (nedokonalou účelností) přírody; libost pocitů pramení v probuzení sil rozumu,

vzdorujících utrpení (89); pouze nejvyšší tragédie je s to představit neúčelnost přírody jako dílčí disonanci v harmonii velkého celku přírodního dění (93). Pod vlivem Nietzscheho teorie o původu tragédie z ducha hudby akcentuje Ejchenbaum v dalších Schillerových úvahách líčení světového chaosu (Schiller se inspiroval dobovým zájmem o kategorii „vznešena“) a obdiv k silné osobnosti, vzdorující tlaku vnějších sil: ke zlu je třeba též síly jako k dobru. Nefascinuje nás obsah mravních rozhodnutí, ale „síla“ k rozhodnutí. Schiller rozlišuje charakter „realistický“, bojující proti vnější síle silou, a „idealistický“, ignorující sílu svou pokorou. I realistický charakter se však musí sklonit před smrtí, čímž vstupuje na cestu idealismu. Při rozboru struktury Schillerových tragédií sleduje Ejchenbaum v druhé části studie (108–151) na příkladu tragédie *Valdštejn* (108–125), jak se historií doložená podoba postavy, která je předlohou díla, musela proměnit, jestliže syžet měl získat „kvalifikaci pro tragédii“ (112). Aby se vyhnul banální povaze realistického charakteru, uvedl Schiller do hry motivy spjaté s astrologií a přepracoval původně prozaický text do veršů (116–118). Pod vlivem řeckého dramatu se hrdina proměňuje v ideální „masku“ (115). Tragičnost osudu Valdštejna jakožto hrdiny dramatu spočívá v neadekvátnosti jeho záměrů vůči reálnému dění (spoléhá na astrologii, neví o zradě svých spolubojovníků, 118–124). V dalších Schillerových hrách Ejchenbaum zdůrazňuje jako tragický konflikt rozpor mezi povahou a záměry (nevinností) tragického hrdiny a tlakem vnějších okolností či osudu (*Marie Stuartovna*, 126–129). V *Panně orléánské* v rámci křesťanského pojetí světa hrdinka pozbývá své „nevinnosti“, stává se obětí pekelných sil a drama se mění v mysterii. *Vilém Tell* se Ejchenbaumovi jeví jako série historických obrazů, nikoli ucelená tragédie. Na rozboru *Nevěsty messinské* autor ukazuje Schillerův návrat ke klasické tragédii (přítomnost chóru) (135–146) a pojednává také fragment *Demetrius* (147–149). Ejchenbaum soudí, že Schillerovi se nepodařilo vybudovat přesvědčivou koncepci tragična mravně autonomního jedince (bez představy o „osudu“ a vůli božstev), utrpení hrdiny je motivováno pouze esteticky, nikoli ontologicky.

V dalších studiích se Ejchenbaum věnuje konkrétním otázkám umělecké výstavby textu. Ve studii *Iluze skazu* (152–156) naznačuje pojetí slova jako živé skutečnosti vytvářené hlasem, artikulací, intonací a provázené gesty a mimikou. V rámci tzv. *Ohrenphilologie*, postavené proti tzv. *Augenphilologie* (zkoumající slovo v jeho písemném záznamu), je podle něj třeba z hlediska zvukového zkoumat nejen verš, ale i prózu: je dosud znát, že východiskem prózy je ústní skaz (*ustnyj skaz*, 152), což se projevuje ve skladbě, ve výběru a uspořádání slov i v kompozici.

Postupy, jež dodávají psané řeči iluzi skazu, probírá pak autor na příkladech ruského románu (Dostojevskij, Tolstoj, Turgeněv, 153–154), pohádky a legendy, jež se znovu aktualizovaly v době symbolismu (Puškin, Gogol, Leskov, Remizov, 154–156).

Studie *Problémy Puškinovy poetiky* (157–170) se dotýká základních otázek ruského literárního vývoje: Puškina Ejchenbaum chápe jako dovršitele literatury 18. století a tvůrce klasického kánonu (157–158), proto s ním ruská poezie následujícího období spíše zápasila, než aby na něj navazovala. Ve 30. letech 19. století nastává v Puškinově tvůrčím vývoji zásadní zvrat, který souzní s vývojem ruské literatury jako celku — přechod k próze (159–163). Tu Ejchenbaum chápe jako specifický druh umění: „Rozdíl prozaické a básnické formy není vnější, není typografický, ale principiální [...] mezi nimi trvá stálý, nikdy neutuchající zápas“ (163). Jelikož Puškin ve své poezii vycházel z konverzačních postupů a nikoli z melodického principu, usnadnilo mu to přístup k próze; tento její původ je patrný v harmonickém členění větných kól.

Neznámější studie celého souboru *Jak je udělal Gogolův Plášť* (171–195) navazuje na úvahu *Iluze skazu*. Vedle „primitivní novely“ (171), soustředěné na vyprávění o událostech a situacích, existuje novela, ve které rozhodující úlohu hraje sám vypravěč a syžet slouží pouze jako záminka pro hru vypravěčských postupů čili „skaz“. Zde rozlišuje Ejchenbaum dva typy skazu: skaz, ve kterém je vyprávění zdůrazněno jen slovesně sémantickými prostředky (*povestvjuščij*, 172), a skaz „předvádějící“ (*vosproizvodjaščij*), ve kterém se uplatňuje vypravěčova slovesná mimika a gestikulace. K tomuto typu skazu patří Gogolovy prózy: jejich příběh je statický (popř. nulový), vyprávění slouží k předvádění slovesné gestikulace. Akustická charakteristika slova je zdůrazněna, slova nejsou volena a spojována podle logiky a věcných významů, ale podle jejich artikulační efektivity (175) a „hláskových gest“ (*zvukovoj žest*, 181). S tím souvisí Gogolova záliba v nápadných a nezvyklých vlastních jménech (176–177). Ve druhé části studie jsou podrobeny analýze základní postupy skazu v novele *Plášť*. Ejchenbaum upozorňuje na úlohu kalamburů (177), absurdních větných konstrukcí, maskovaných zdánlivou logikou (179), a rozsáhlých souvětí, jež se rozplynou bez vyvrcholení (183), „nepotřebných“ detailů (185): slova „jako logické jednotky, jako znaky významů nejsou téměř vnímána — jsou komponována a volena podle principu artikulace (*zvukoreč*)“ (182). Mezi tyto postupy patří i náhlá změna vypravěčského tónu, zejm. patetické digrese, které humanistická kritika pokládala za smysl Gogolovy novely. Ejchenbaum takovou interpretaci odmítá a soudí, že zde anekdota přerůstá v grotesku (188), neboť

konstitutivní podmínkou groteskna je izolace situací od běžného života a psychiky, přičemž groteska si nesmí klást didaktické nebo satirické cíle: groteska „otevřít prostor ke hře s realitou, k rozkládání a svobodné manipulaci jejích prvků, takže běžné vztahy (psychologické i logické) ztrácejí v tomto novém světě půdu a každá maličkost se může rozrůst do kolosálních rozměrů [...], může spojovat nespojitelné, zveličovat nepatrné a zmenšovat veliké“ (191).

V charakteristice prózy Michaila Kuzmina (196–200) Ejchenbaum upozorňuje na její paradoxní návaznost na cizorodé modely, symbiózu francouzské ironické prózy (Anatole France) a byzantských tradic: vše to znamená oprostění od postupů tradiční psychologické a problémové prózy a přechod ke zdánlivě lehkému, dobrodružnému syžetu.

Ve studii O zvucích ve verši (201–208) postulují Ejchenbaum v polemice s Andrejem Bělým nutnost vytvořit teoretickou základnu pro popis zvukové stránky poezie, jenž by vycházel z pojetí uměleckého díla nikoli jako harmonie prvků, ale jako složitého komplexu, který je výsledkem vzájemného „boje“ elementů díla (205). Zavádí v této souvislosti pojem „umělecké abstrakce“ (*chudožestvennaja abstrakcija*); ta organizuje celek díla (205, 206) — mohli bychom ji proto pokládat za předchůdce pojmu „umělecká struktura“. V lyrice je umělecká abstrakce spjata především se složitým komplexem rytmu a řečové akustiky. V tomto pojetí nejsou zvuky verše onomatopoickým napodobením vnějších skutečností, nýbrž principem organizujícím verš. Mohou se stát součástí verše jen tehdy, stanou-li se onou „abstrakcí“ (strukturou): nabývají pak hodnotu samy o sobě, beze vztahu k napodobování skutečnosti (jsou *samocenny*), podílejí se autonomně na utváření básnického významu (jsou *samoznačušče*, 206–207).

V úvodu studie Melodika verše (209–214) se řeší problém synkretismu jako jevu vlastního umění nejen v jeho počátcích, ale v každém období jeho existence (209–210). Různá umění zaujímají v různých obdobích vedoucí úlohu: v době Lessingově byla charakteristická orientace na sochařství, v symbolismu na hudbu, pozdější směry se orientují na hovorový jazyk nebo na orátorskou řeč. Jelikož symbolistní orientace na hudbu je překonána, tvoří to ideální předpoklad pro teoretické prozkoumání této otázky. Lyrická báseň je spojením vět s jednotným rytmicko-syntaktickým a zvukovým řádem (211): „Rytmicko-syntaktický řád se projevuje symetrií řečových úseků, odlišujících se kadencí (strofa), a ve stavbě vět na základě určitého intonačního systému. Hlásková kompozice se projevuje opakováním vzájemně korepondujících samohlásek a souhlásek“ (211–212). Orientace poezie na hudbu znamená dominanci intonace ve verši, gramatická

forma se tak stává principem umělecké kompozice, „řečové intonace nejen po sobě následují, ale skládají se v intonační systém“ (213). Materiál hudební a materiál řečový se od sebe liší, avšak melodická poezie s nimi zachází obdobně (213). Hudebnost poezie byla dosud chápána jako hlásková instrumentace řečového materiálu: rozhodující pro ni je však intonační výstavba verše. Na závěr upozorňuje Ejchenbaum na rozdíl mezi recitací hereckou a básnickou: herec podřizuje přednes logické stavbě řeči, básníci čtou svou poezii melodicky (214).

Ve studii *Blokův osud* (215–232) interpretuje Ejchenbaum básnickou smrt ve světle své teorie tragického umění: Blokův život splynul podle něj s maskou vůdce pokolení, nejen básnického, ale i kulturního (218–219), konec epochy splynul s koncem Blokovy fyzické existence. Rozhodující událostí jeho duchovního života byla krize symbolismu; na místo mystické jednoty světa nastoupil pocit bouřlivé protikladnosti životních projevů. Alexandr Blok v tomto pocitu hledal novou jednotu v krutém, ba ničivém proudu revoluce, stal se tribunem, „sofistou revoluce“ (227). Záhy si však uvědomil nadosobní sílu (230) umělecké kreativity a její neslučitelnost s jakýmkoli pragmatickým programem. Situace, kdy pro básníka nebylo ani návratu, ani cesty vpřed, vyústila v Blokovu tragickou smrt.

Při výkladu Někrasovova díla (233–279) podrobuje Ejchenbaum kritice tradiční představu, že u Někrasova je důležitý obsah, nikoli „forma“: poukazuje na skutečnost, že v grotesce, parodii a komedii je naopak zdůrazněna „forma“ jako systém uměleckých postupů (*prijom*). Někrasov vytvořil typ poezie z historického hlediska nutný a nevyhnutelný („svoboda individuality se neprojevuje v izolaci od zákonů historie, ale v umění je prosadit“ (236): poezie měla oslovit demokratické čtenáře, neboť „umění žije recepcí“ (239). (Ejchenbaum srovnává v tomto ohledu Někrasovovu situaci s působením Bérangerovým ve Francii,² 237–239.) Někrasov musel proto hledat nové postupy a metody v oblasti verše, žánru i básnického jazyka. Jeho směřování se projevilo příklonem k archaizované a orátorské linii ruské poezie, navazující na lyriku Děržavinovu (Fjodor Ivanovič Ťutčev, Ivan Aksakov). V poezii uváděl do sousedství básnických floskulí drsné prozaismy, což se projevuje mj. v jeho přehodnocení tradičního obrazu Petrohradu: „umění žije splétáním a kontaminací vlastních tradic, rozvíjí je a proměňuje podle zákonů kontrastu, parodie, míšení a posunů. Žádné kauzální spojení ani s ‚životem‘, ani s ‚temperamentem‘ či ‚psychologií‘ v něm neexistuje“ (256). Kritikové se pozastavovali nad rozporem mezi reálným Někrasovovým životem a jeho básnickou autostylizací „orátora“ či „tribuna“, Ejchenbaum však podotýká: „Hrál svou roli v dramatu, které napsaly

² Pokud bychom hledali analogii v našem domácím kontextu, nabízí se úvaha o úloze Jana Nerudy v poezii české.

dějiny — a to stejně ‚upřímně‘, jak lze hovořit o ‚upřímnosti‘ herce“ (260). Tehdy se také vracejí v obnovené podobě do jeho díla tradiční básnické formy (balada, elegie). Někrasov již nepostupuje jejich přímou diskreditací, ale využívá tradiční rytmicko-syntaktická, intonační a strofická schémata a naplňuje je novým slovním materiálem (263). V závěru (269–279) charakterizuje Ejchenbaum podrobněji Někrasovův verš ve srovnání s veršem Puškinovy epochy. Bohatství intonací a rytmických variací se projevilo v Někrasovově vrcholném díle, poemě *Komu na Rusi blaze*, v níž se inspiroval lidovou poezií.

Soubor Ejchenbaumových studií vyšel v Leningradě jako čtvrtý svazek neperiodické série Otázky poetiky (Voprosy poetiki) vydávané Oddělením pro historii slovesných umění při Ruském institutu historie umění; některé ze studií (Jak je udělán Gogolův *Plášť*, Blokův osud, Někrasov) byly paralelně zařazovány i do soudobých sborníků jiných.³

Chronologické řazení souboru dokumentuje Ejchenbaumův názorový a metodologický vývoj: metodologická východiska prvních studií (opřena o autorovy úvahy ontologické, ovlivněné zvl. německou filozofií a řešící problémy bytí a samu podstatu umění) jsou orientována ke gnozeologicky založené estetice; rozvinutí těchto východisek, svou podstatou filozofických, je zhruba od roku 1916 spjata s vlivem Opojazu (Společnosti pro studium básnického jazyka) a s prosazováním „formální“ (v Ejchenbaumově terminologii spíše „morfologické“) metody v literární vědě, která chtěla nově pochopit sama literární fakta, resp. z hlediska nového názoru poukázat na významovou roli určitých faktů (srov. Ejchenbaumův výrok o „novém patosu vědeckého pozitivismu“ u formalistů)⁴. I v rámci formalismu bývá však Ejchenbaum považován⁵ za představitele tendence charakterizovatelné stálým kontaktem s filozofickým pojetím literární problematiky, a to i na základě svých prací pozdějších, zejm. monografií o Anně Achmatovové a Michailu Jurjeviči Lermontovovi.⁶ Jeho zřetel k rozdílu mezi „psychickou empirií“ a uměleckým výtvořem prozrazuje vnímání pro energicky se rozvíjející fenomenologii (189).

„Napříč“ chronologií souboru, usilujícího jako celek o uplatnění „morfologické“ metody v literární historii a pochopení toho, co je sám „literární fakt“, se vyhraňují i některé dílčí teoretické otázky, v rámci tzv. formalismu aktuální. Jde zejména o vztah básnického a tzv. praktického jazyka, jehož pojetí úzce souvisí s novým pojetím materiálu u formalistů a je spjata i s dobově aktuálními vazbami poetiky na lingvistiku⁷ a s řešením hranic a kompetencí poetiky⁸, dále o problém pojetí umění jako specifické oblasti

3 *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919. B. Ejchenbaum, *Litěraturnaja Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad 1927.

4 Tamtéž, s. 120.

5 M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, Praha 1980 [1928].

6 Anna Achmatova, *Opyt analiza*, Petrograd 1923; Lermontov, *Opyt istoriko-litěraturnoj ocenki*, Leningrad 1924.

7 L. P. Jakubinskij, O poetičeskom glossemosčetanii; O zvukach stichotvornogo jazyka; Skoplenie odinakovyh plavnyh v praktičeskom i poetičeskom jazykach, in: *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919, s. 7–12; 37–49; 50–57; O. Brik, Zvukovyje povtory, Analiz zvukovoj struktury sticha, tamtéž, s. 58–98.

8 V. M. Žirmunskij, Zadači poetiki, *Načala* 1921, č. 1, s. 51–81.

duchovního života, který nesplývá s empirickou psychikou, o vymezení literárního vývoje jako přeskupování konzistentních motivů (topoi).

Obširnější rozvinutí těchto otázek, zvl. specifčnosti básnického jazyka v práci *Melodika ruského liričeského sticha* (1922), souvisí s badatelovou snahou postihnout vcelku nejcharakterističtější rysy rozlišující jazyk básnický od praktického (rytmus, metrum, instrumentace, melodika); metodologická orientace na „zvukové“ charakteristiky se ostatně — a to je pro Ejchenbauma příznačné — uplatňuje i v jeho analýzách prózy⁹ (zvl. postupů využívaných ve skazu).

Vydání

Skvoz literaturu, Leningrad 1924; reprinty The Hague 1962; **Würzburg 1972** (z tohoto vyd. citováno). Jednotlivé studie in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Trnava 1941; Bratislava 1971 a in: J. Lotman (ed.), *Poetika — rytmus — verš*, Praha 1968.

Literatura

M. M. Bachtin, *Formalnyj metod v literaturoveděni*, Leningrad 1928 (č. 1980). V. Erlich, *Russian Formalism. History, Doctrine*, 's-Gravenhage 1955. G. Bjalj, B. Ejchenbaum — istorik literatury, in: B. Ejchenbaum, *O proze*, Leningrad 1969. V. Orlov, B. M. Ejchenbaum, in: B. Ejchenbaum, *O poezii*, Leningrad 1969. S. Dąbrowski, *Kontrteksty teoretycznoliterackie*, Wrocław 1983. M. Čudakova – J. Toddes, Nasledije i pu' B. Ejchenbauma, in: B. Ejchenbaum, *O literature*, Moskva 1987. C. J. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford (Calif.) 1994.

Boris Michajlovič Ejchenbaum (1886–1959)

Ruský historik a teoretik literatury. Do literární vědy vstupoval jako současník směrů nastupujících po rozpadu symbolismu, poté působil jako člen Opojazu a jeden z významných představitelů tzv. formální (morfologické) metody. Později se věnoval ediční práci a studiu díla M. J. Lermontova a L. N. Tolstého. Další díla: *Melodika ruského liričeského sticha* (1922), *Molodoj Tolstoj* (1922), *Anna Achmatova. Opyt analiza* (1923), *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* (1924), *Lev Tolstoj 1–3* (1928–1960), *Literaturnaja pozicija Lermontova* (1941), *Stat'ji o Lermontove* (1961), *O poezii* (1969), *O proze* (1969), *Lev Tolstoj. Semiděsjaťje gody* (1974), *O literature* (1987).

⁹ Zřejmé je to i ve studii věnované zvukové organizaci zvláštní sféry jazyka „praktického“, Leninově rétorice (Základní stylové tendence v Leninově řeči, in: B. Illek – J. Moravec (eds.), *Eseje o Leninově jazyce a stylu*, Praha 1974, s. 76–100 [1927].

České překlady

Stati: Melodika verše, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika — rytmus — verš*, Praha 1968, s. 14–18. Slovensky též: Stati: Teória „formálnej metódy“, *Literatúra a literárny život, Literatúra a spisovateľ, Ako je urobený Gogoľov Plášť*, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 19–53, 149–157, 158–178, 353–371.

/am – vs/

Keir Douglas Elam

Sémiotika divadla a dramatu

(The Semiotics of Theatre and Drama, 1980)

Práce britského teatrologa pokoušející se o ucelený pohled na sémiotiku divadla a dramatu.

1. kap. Úvod. Sémiotika a poetika (1–4) vychází z faktu, že v této oblasti se „divadlu a dramatu zatím dostalo mnohem méně pozornosti, navzdory příznačnému bohatství divadelní komunikace jakožto potenciálnímu prostoru sémiotického zkoumání“ (2). Divadlo autor chápe jako komplex jevů stmelených kontaktem jeviště s hledištěm, který produkuje komunikaci významu (*meaning*) během představení. Drama je projektováno fikčním modelem poukazujícím k jevištní interpretaci. Elam rozlišuje pojem divadelní text (*performance text*), v němž je „divadelnost“ vymezena vztahem herce a diváka, od textu dramatu (*dramatic text*), jehož specifčnost vyvstává ze sítě faktorů vztahujících se k představené fikci.

2. kap. Základy. Znaky v divadle (5–31) referuje o strukturalistických předchůdcích sémiotiky: o Pražské škole (řeč je o Zichově *Estetice dramatického umění*, 1931, a Mukařovského Pokusu o strukturní rozbor hereckého zjevu, 1931), o semióze divadelního znaku (u Petra Bogatyreva, Jiřího Veltruského, Jindřicha Honzla) a různých typologiích znaku (Peirceově, → Jakobsonově, Veltruského, Honzlově, → Ecově). Kap. uzavírá výklad zásadního pojmu ostenze, který značí „ukazování (se)“ či vyjevování komunikačního objektu sama o sobě.¹

Ve 3. kap. Divadelní komunikace. Kódy, systémy a divadelní text (32–97) se Elam zabývá významem v divadelní komunikaci. Význam se uskutečňuje na základě sad znaků (*sign repertoires*), jež Elam považuje za divadelní systém systémů. Takovýto systém podle něj vysvětluje vnitřní vztahy mezi znaky i mezi jednotlivými systémy a ozřejmuje typy rolí, které umožňují komunikaci významu. Dále autor analyzuje model divadelní komunikace a jeho složky: informaci, zprávu, diskurz a segmentaci divadelního textu, kód a systém, prostor, tělesný pohyb, paralingvální

¹ Ostenzí rozumíme případ, kdy definici daného termínu sdělujeme ukázkám designátu samého. Ostenze je pojem z logiky (Ludwig Wittgenstein a Bertrand Russell), který přešel do lingvistiky a sémiotiky (Umberto Eco, Ivo Osolobě).

prvky, herecké kódy, divadelní způsobilost (divadelní konvence, úloha publika), intertextové vztahy a divácké signály.

Kap. Dramatická logika (98–134) přechází k otázce konstrukce dramatického světa. Smysl divadelních kódů a konvencí je podle Elama založen na nutnosti číst představení jako reprezentaci dramatu. Základní struktura jednání a logická soudržnost dramatu jsou však přístupné jen skrze analýzu psaného textu. Čtenář si tedy vytváří dramatický kontext v pseudonarativní podobě, zatímco divák je determinován procesem akustických a vizuálních signálů probíhajících ve vymezeném čase.

Za stěžejní problém poetiky dramatu pokládá autor dramatickou reprezentaci. Sémiotika k jejímu výkladu využívá teorie možných světů. Drama je podle Elama vybudováno na střetávání opozičních možností, tj. na konfliktních událostech: světy dramatu (SD) jsou potom hypotetické konstrukty, které jsou chápány jako kontrafaktuální, ač jsou ztělesňovány, „jako kdyby existovaly teď a tady“. Takový svět musí postupně doplňovat divákovy informace a předkládat hypotézy, dokud není plně ustaven. Dramatické světy totiž představují aktuální svět diváka (Elam jej označuje jako S0) a jsou definovány ve vztahu k němu. Divák předpokládá, že SD bude odpovídat logickým a fyzikálním zákonům světa, i když dramatický svět nemusí být nutně realisticky mimetický (do vztahu SD k S0 mohou vstoupit např. fantastické prvky). SD a S0 jsou vzájemně asymetrické.

Důležitým faktorem ve vztahu S0 a SD je, že ačkoli je S0 definován jako aktuální svět diváka, není to možný svět sám o sobě, nýbrž možný svět chápáný jako mentální, který vzniká až z myšlenkového a textového nátlaku na divákovu rozumění (108). Mezi imaginárními světy fikce a světy coby hypotetickými aktuálními konstrukty je rozdíl: popisy světa v románech jsou vyprávěním natolik odsunuty od čtenářova bezprostředního kontextu, že klasický příběh je ve výsledku vždy orientován k „tam a tenkrát“, zatímco dramatické světy jsou nahlíženy jako „teď a tady“ bez narativního prostředkování. Divadelní představení pak transformuje myšlenkový přístup k možným světům v přístup tělesný, takže konstruovaný svět je spíše ukázán než popisován. To podle Elama představuje jeden z principů poetiky dramatu, implicitně odkazující k Aristotelovu rozlišení diegésis (narativního popisu) od mímésis (přímé nápodoby, přímého zobrazení) (111).

SD je odhalen in medias res a je zjevován skrze postavy, jednání a promluvy, nikoli skrze vnější komentáře. Elam mluví o tzv. principu reflexivity SD: postavy se konstituují tím, že sebe samy charakterizují. V aktualizaci dramatického světa hrají klíčovou roli verbální ukazatele — možný svět je aktuální do té míry, nakolik může odkazovat k „teď a tady“. Zakládajícím principem

dramatické reprezentace je fikční „přítomnost hypotetického světa“: divák dovoluje dramatické postavě, aby prostřednictvím herce jednala jako „teď a tady“. Elam pak hovoří o tzv. subsvětích projektovaných hercem do procesu reprezentace. Konstrukce subsvětů je podle něj závislá na diváckém zájmu, na vytváření napětí a očekávání, na překvapení a momentu zvratu (*peripeteia*).

V další části přechází Elam k problematice dramatického jednání v čase — možné světy dramatu totiž nejsou jednodomé ani statické. Elam rozlišuje čtyři temporální úrovně dramatu: 1) fikční nyní, předkládané postavami (též diskurzivní čas), jednání v rámci této úrovně probíhá vždy v přítomnosti; 2) čas zápletky, jemuž je vlastní strategie ukazování nebo sdělování události; 3) chronologický čas, který vyznačuje periodu děje hypoteticky uběhlou mezi časovými okamžiky 1 až x, bez ohledu na sled, v jakém byly události ukazovány nebo sdělovány; 4) historický čas, jenž vyjadřuje přenesení reálného času do fikčního „nyní“ (117–119).

Reprezentaci dramatu pojímá Elam jako nelineární, heterogenní, diskontinuítní a nekompletní. Tyto vlastnosti vyjadřuje pojmová dvojice příběh (*story*) a zápleтка (*plot*), již Elam odvíjí od formalistických pojmů fabule a syžet. Záplečka je podle něj tvořena sérií jednání, fabule sérií akcí a interakcí zápletky. Dále autor určuje šest prvků ustavujících jednání: činitel, záměr, skutek, způsob jednání, konstelace času, prostoru a okolností a cíl.

V další části (126–134) Elam využívá → Greimasova pojmu aktant² a zavádí pojem aktanční role (*actantial roles*) jako jednacích funkce analogické syntaktickým strukturám jazyka. Greimas přitom vyšel z → Vladimira Jakovleviče Proppa, který ve své *Morfologii pohádky* (1928, č. 1970) popsal sedm funkcí (rolí) v pohádce (ničema, dárce, pomocník, uchazeč, posel, hrdina a falešný hrdina), a také z diferenciacie dramatických situací Étienna Souriaua.³ Poté Elam postavu rozebírá na základě faktorů stanovených Philippem Hamonem: 1) převládající úloha postavy ve fabuli/příběhu (protagonista, protivník); 2) úloha postavy v zápleťce (syžetu); 3) hodnocení postavy jakožto typu (romantický hrdina, ničema...), jež se nemusí shodovat s rolemi aktantů; 4) situace postavy v SD (osobní a sociální údaje, jimiž je charakterizována); 5) vztah postavy ke skutečnosti (např. zda má jméno převzaté z reality); 6) intertextuální vztah k ostatním literárním dílům; 7) vlastnosti postavy; 8) její „zájmenné“ postavení (gramatický tvar postavy — já, ty, on, kdy postava buď mluví za sebe, je oslovoována, nebo se o ní vypovídá); 9) postava jako mluvčí, která a) postuluje možné světy; b) vstupuje do dialektických vztahů např. s jinými postavami; c) manifestuje se jako základní rétorická síla vlastním idiolektem a stylem.⁴

² Viz A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966 a *Du sens*, Paris 1970.

³ Elam zmiňuje jeho šest funkcí postavy: Lva — sílu subjektu; Slunce — hodnotu vyjadřující cíl subjektu; Zemi — příjemce cíle; Mars — protivníka, překážku; Váhy — soudce, kteří přidělují hodnotu jednomu z rivalů; a Měsíc — pomocníka; srov. É. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

⁴ P. Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in: R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris 1977, s. 115–180.

5. kap. Dramatický diskurz (135–207) se nejprve věnuje interpersonální komunikaci. I když je postava líčena jako individuum a její personální, sociální aj. normy a aktanční role naplňují funkce v celku dramatické struktury, je v první řadě účastníkem řečových událostí. S nimi souvisí soubor předpokladů postavy pro účast v těchto událostech (136–137): 1) lingvistická kompetence (např. morfologická, syntaktická, lexikální...); 2) sémiotická kompetence (např. znalost pravidel jazykové interakce, tj. schopnost používat jazyk a ovládat i nonverbální systémy); 3) znalost postav, událostí a věcí a schopnost zasadit je do celku dramatického světa; 4) sociální status (opravňuje postavu k tomu, aby pronesla určitou promluvu); 5) soubor záměrů a cílů jednání; 6) schopnost osvojit si roli posluchače; 7) schopnost vytvářet ne-skutečné (*non-actual*) světy odkazující k tužbám, přáním, ..., postavy; 8) umístění v aktuálním časoprostorovém kontextu.

Řečová událost je dále určena kontextem: situací (soubor přítomných postav a věcí, jejich tělesnosti, čas a prostor) a kontextem promluvy, který zakládá vztahy mezi mluvčími, posluchači a diskurzem „teď a tady“. Deixi, tj. ukazování jazykovými prostředky, definuje Elam jako to, co umožňuje dialogu vytvářet interpersonální dialektiku v časoprostoru diskurzu.⁵ V dramatu podle něj zaujímá ústřední místo vztah deiktických relací ke kontextu promluvy (vytvářený poměrem já–ty–zde–nyní), který slouží jako tzv. indexikální bod nula, z něhož je dramatický svět definován. Prostorová deixe má pak prioritu nad deixí časovou.

Při stanovení deiktických strategií v dramatu (144) se Elam opírá o teorii Émila Benvenista,⁶ který rozlišuje dva módy promluvy: *histoire* (objektivní modus věnovaný vyprávění událostí v minulosti, který různými způsoby potlačuje mluvící subjekt) a *discourse* (subjektivní modus, který je přiřazen přítomnosti a vymezuje účastníky dialogu a jejich mluvní situaci). Pro analýzu segmentace textu dramatu (144–148) pak Elam užívá výzkumů Alessandra Serpieriho,⁷ který za hlavní moment považuje deiktickou orientaci mluvčího. Ten v každém okamžiku mění indexikální směry, adresuje nové „ty“, označuje jiný objekt a vstupuje do dalších vztahů, dokud není nastolen nový sémiotický soulad.

Extenzivnější než dramatický svět je univerzum diskurzu (148–151). Objekty diskurzu jsou složky dramatického světa, designáty, které existují pro dobu dramatu a trvají tak dlouho, pokud jsou zmiňovány či ukazovány. Stabilitu a konzistenci designátů zaručuje princip ko-reference: ko-referenční pravidla jsou částečně odpovědná za sémantickou a pragmatickou koherenci dialogu. Pro dialog je podle Elama důležitá i anaforická reference, která vytváří zdání kontinuity v univerzu diskurzu. I jazyk sám může

⁵ Uvádí přítom teoretiky deixe, především Jindřicha Honzla (viz J. Honzl, Hierarchie dramatických prostředků, in: *týž, K novému významu umění*, Praha 1956, s. 265–272).

⁶ É. Benveniste, *Problems of General Linguistics*, Miami 1970.

⁷ A. Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in: A. Serpieri et al., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milan 1978.

být objektem diskurzu, v případě, že mluvčí užívá tzv. metajazyk (*object-language*).

Řečová událost (*speech event*) (156–170) je hlavní formou interakce v dramatu. Podle Elama mohou být v promluvě prezentovány tři základní stupně jednání: 1) lokuční akt, což je akt plnovýznamové výpovědi ve shodě s fonologickými, syntaktickými, morfológickými a dalšími pravidly řeči; 2) ilokuční akt, představující akt jednání výpovědi; 3) perlokuční akt, značící snahu něčeho pomocí výpovědi dosáhnout. Dramatický diskurz považuje Elam za síť vzájemně se dotvářejících a svářících ilokucí a perlokucí.

6. kap. Závěrečné poznámky. Divadlo, drama, sémiotika (208–210) se zabývá vztahem textu dramatu a divadelního textu. Ač si psaný text dramatu samozřejmě vynucuje divadelní inscenaci, je podle autora také legitimní tvrdit, že představení nutí text dramatu k jeho pravdivé artikulaci. Text musí být schopný překladu do jevištní praxe, i když jde vlastně o vztah intertextuální, tedy o vztah jakýchsi dvou textů.

Poslední část knihy (211–220) představuje autory a díla řazené podle jednotlivých témat.

V doplněném vydání knihy (2002) Elam za poslední kap. vložil nový oddíl nazvaný Postskript. Postsémiotika, pohrobní sémiotika, kabinetní sémiotika (193–221), v němž upozorňuje na důležité práce z oblasti sémiotiky divadla a dramatu, které vznikly od doby prvního vydání jeho knihy — zvl. na práce Patrice Pavis, Fernanda de Tora, Marvina Carlsona, Eriky Fischer-Lichteové, Marca De Marinise, Elaine Astonové a George Savony, Martina Esslina, Vimaly Hermanové a Davida Birche.⁸

Publikace představuje jednu ze základních příruček sémiotiky divadla a dramatu, o čemž svědčí jak její hojné vydávání (ve dvou prestižních britských nakladatelstvích vyšla současně pro anglický, americký a kanadský knižní trh od roku 1980 celkem desetkrát, nepočítaje v to druhé, doplněné vydání v roce 2002), tak bohaté citace v sekundární literatuře: prakticky každá současná západní teatrologická monografie se s Elamovými názory konfrontuje.

Elamova práce není příkladem tzv. čisté teorie, nýbrž spíše pokusem o sumarizaci dosavadních strukturalistických a sémiotických bádání v oblasti specifické znakové podstaty divadla a dramatu, i když z ní na mnoha místech vyplývá autorova snaha o normativní platnost jeho teoretických soudů. Metodologicky se kniha opírá o poměrně bohaté zázemí: o teorie znaku a významu Ferdinanda de Saussura, Charlese S. Peircea, → Rollanda Barthese, → Julie Kristevové, Algirdase Juliána Greimase, → Jurije

⁸ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980; F. de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires 1987; M. Carlson, *Theories of Theatre*, Ithaca – London 1984, sloven. 2006; E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983; M. De Marinis, *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan 1982; E. Aston – G. Savona, *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*, London – New York 1991; M. Esslin, *The Field of Drama*, London 1987; V. Herman, *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, London 1995; D. Birch, *The Language of Drama*, London 1991.

Michajloviče Lotmana, Romana Jakobsona, → Jonathana Cullera, Johna R. Searla či → Teuna Adriana Van Dijka, → Manfreda Pfistera. Referuje také o strukturalistickém přístupu k divadlu (mj. o pracích Otakara Zicha, Jana Mukařovského, Petra Bogatyreva, Jindřicha Honzla, Jiřího Veltruského a Karla Brušáka) a v obecných otázkách sémiotiky divadla se odvolává na Tadeuše Kowzana, Umberta Eca, Patrice Pavise či Steena Jansena. Důležité je, že autor neztrácí ze zřetele ani názory praktických divadelníků (především Antonina Artauda a Bertolta Brechta) a že předkládá i příkladové analýzy dramát (zvl. Shakespearových a Beckettových).

V části věnované divadlu tvoří jádro problematika divadelní komunikace. Elam zde pracuje víceméně se sémiotickým modelem Umberta Eca (ostenze) a sleduje přitom různé roviny komunikace v divadle (systémovou, lingvistickou, textovou, formální, diskurzivní), kterým přiděluje vlastní kódy a subkódy.

Větší přínos lze ovšem pozorovat v části věnované sémiotice dramatu, neboť — jak výstižně shrnuje Irena Sławińska — „fundamentální část knihy tvoří analýza dramatického diskurzu“.⁹ Pro konstrukci dramatického světa je Elamovi vodítkem časoprostorově vymezené jednání postavy. Určujícím momentem dramatického jednání je pro něj řečový akt (jednající slovo). Právě na tyto závěry pak teatrologové nejčastěji navazují. Všeobecného uznání se však tato práce dočkala především díky svému syntetizujícímu záměru.

Vydání

The Semiotics of Theatre and Drama, London – New York 1980 (z tohoto vyd. citováno), 1981, 1983, 1987, 1988, 1991, 1993, 1994, 1997, 2001, 2002 (doplněné vyd.), 2006. *Semiotica del teatro*, Bologna 1988, 1993, 1997, 1999, 2004. Japonské vyd., Tokio 1995. Čínské vyd., Pan-čchiao 1998. Perské vyd., Teherán 2003.

Literatura

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan 1982. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* 1–3, Tübingen 1983. M. Carlson, *Theories of Theatre*, Ithaca – London 1984 (sloven. 2006). H. Schmid – A. Van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam 1984. E. Fischer-Lichte (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985. F. de Toro, *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires 1987. E. Aston – G. Savona, *Theatre as*

⁹ I. Sławińska, *Divadlo v současném myšlení*, Praha 2002, s. 266 [1990].

Sign-System. A Semiotics of Text and Performance, London – New York 1991. V. Herman, *Dramatic Discourse. Dialog as Interaction in Plays*, London 1995.

Keir Douglas Elam (1950)

Britský lingvista a teatrolog. Pedagogicky působil především v Británii a v Itálii, v současnosti je profesorem anglické literatury na Università di Bologna. Soustřeďuje se jednak na sémiotiku divadla a dramatu, jednak na anglickou literární renesanci, především na shakespearologická studia (např. *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-games in the Comedies*, 1984). Soustavně se zabývá také dílem Samuela Becketta. Příležitostně se věnuje i italsko-britským kulturním vztahům, anglickým modernistům či dramatikům současnosti, jako jsou Tom Stoppard či Václav Havel. Patří k významným editorům Shakespeara a Becketta.

/lj/

William Empson

Sedm typů víceznačnosti

(Seven Types of Ambiguity, 1930)

Pojmu víceznačnost — ambiguita (*ambiguity*) užívá Empson v širokém významu pro jakýkoli jazykový odstín (*verbal nuance*, 1) otevírající prostor nejednoznačné reakci vnímatele. Jako základní, nejméně specifikovaný typ víceznačnosti uvádí situaci, v níž jednoduše „slovo nebo gramatická konstrukce fungují několika způsoby“ (2). V této souvislosti polemizuje s dobově ještě dost běžnými názory o „čistém zvuku“ básnické řeči popírajícími významový dosah zvukové stránky řeči, stejně jako s představou o nedefinovatelné a exaktně nepostižitelné „atmosféře“ literárního díla (8–21). Rozhodně se staví za tezi, že tzv. „atmosféra díla je vědomí toho, co je naznačeno významem“ (18).

Druhý typ (48–101) v Empsonově pojetí už zahrnuje případy bezprostředního propojení dvou či několika významů, významových alternativ. Empson tu odlišuje případy slovních spojení, která — jednou pochopena ve své ambivalenci — jsou vnímána jako prostě a definitivně ambivalentní, zatímco podstata jiných spočívá především v procesu utváření významu.

Víceznačnost třetího typu (102–132) zahrnuje u Empsona situace, kdy jsou rozdílné významové možnosti zakotveny v jediném slově a obě jsou kontextem podpořeny (102). Je to tedy záležitost spíše lokálního charakteru a Empson tento typ hodnotí z hlediska dosahu pro významově zvrstvenou stavbu básně jako méně cenný (131); příkladem může být Miltonův výraz *ravenous*, v němž se vedle náležitého významu hltavý oživuje také význam havraní (od angl. *raven* — havran).

Čtvrtý typ se týká složitě hry dvou nebo více protichůdných významů výpovědi (*statement*), jež však právě skrze svou nespojitost reflektují složitý „stav mysli“ autora (133–154).

Víceznačnost pátého typu označuje podle Empsona případy postupného zvratu výchozí představy k představě nové (155–175).

Práce anglického literárního teoretika spjatého s hnutím angloamerické nové kritiky usiluje postihnout podstatu básnického jazyka na základě jednoduché typologie způsobů, jimiž dociluje víceznačnosti.

Šestý typ pokrývá případy, kdy „sdělení nic neříká, ať již díky vnitřní tautologii, rozporům, či své libovolnosti“ (176), takže čtenář je nucen k aktivnímu dotvoření smyslu (176–191).

Sedmý typ (192–233) charakterizuje situaci, kdy je spor významů rozehrán v celém kontextu a dovoluje tak postihnout základní rozpolcení (192) básníkovy vědomí.

V závěrečné, 8. kap. (234–256) se Empsonovo přesvědčení, že víceznačnost je důležitou vlastností básnického jazyka, upřesňuje upozorněním, že tento rys se nijak nerozchází s naším povědomím o významové jednotě literárního díla, víceznačnost poezie se vyjevuje právě v rámci působení „sil“ (*forces*, 234) dostředivých, významově sjednocujících. „Víceznačnost není tedy samoúčelná, není ani svého druhu uměleckým prostředkem, něčím, co lze aplikovat; vždy musí vyrůstat z určitých požadavků dané situace a být jimi motivována“ (235).

Práce sama nepatří k metodologicky nejprůbojnějším studiím tzv. nové kritiky, přesněji řečeno jejího anglického křídla — je však po mnoha stránkách jako jedna z nejznámějších anglosaských prací z oblasti básnické stylistiky příznačná pro základní směřování tohoto literárněvědného proudu. Zájem nové kritiky o poezii je tu doveden po krajní mez zájmu o stylistické odstíny básnického jazyka, jenž tu sám sice není definován, ale jehož podstata je spíše implicitně spatřována ve významovém zvrstvení textu. Důraz tu spočívá spíše než na budování teoretického systému na přesné analýze významové složitosti textů. Pro anglosaskou literárněvědnou rozpravu příznačný esejismus, který v zásadě nedokázala změnit ani metodologicky vyhraněná nová kritika, se ovšem v *Sedmi typech víceznačnosti* do značné míry kříží s potřebami typologie, takže hranice jednotlivých typů zůstávají nejasné a často dosti subjektivně zvolené. Mnohem zajímavější než dosti nesystémová klasifikace je tedy sám přístup k jazyku básně jako k jevu neredukovatelnému na prostou jednoznačnost a doslovnost a současně jako k útvaru naskrz významovému. Jakkoli práce vychází zčásti z podnětu publikací → Ivora Armstronga Richardse, jež měly v kontextu nové kritiky značný význam, polemizuje s Richardsovou ranou představou o značné autonomii emocí (*emotions*) vzhledem k významu (*sense*). Tento názor Empson ještě více rozvinul ve své knize *The Structure of Complex Words* (1951), v níž se pokouší o mikroanalýzu významové struktury pojmenování a – obdobně jako později C. S. Lewis (*Studies in Words*, 1960) — o sledování proměny historických stavů této struktury.

Vydání

Seven Types of Ambiguity, London 1930, 1947 (přeproc. vyd.), 1949, 1953 (revid.; z tohoto vyd. citováno), 1956, 1961, 1963, 1970, 1973, 1984, 1991, 1995, 2004; New York 1931, 1947, 1955, 1957, 1960, 1966, 1980; Harmondsworth 1961, 1965, 1973, 1977, 1995. *Sette tipi di ambiguità*, Torino 1965, 1968, 1977, 1985. Japonské vyd., Tokio 1972, 2006. *Şapte tipuri de ambiguitate*, Bucureşti 1981. Čínské vyd., Chang-čou 1996. *Siete clases de ambigüedad*, México 2006.

Literatura

E. Olson, William Empson. Contemporary Criticism and Poetic Diction, *Modern Philology* 1950, s. 222–252. J. Jensen, The Construction of Seven Types of Ambiguity, *Modern Language Quarterly* 1966, s. 243–259. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. C. Brooks – W. K. Wimsatt, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1957. R. Gill, *William Empson. The Man and His Work*, London – Boston 1974. E. Borklund, *Contemporary Literary Critics*, London et al. 1977.

William Empson (1906–1984)

Britský básník a (v anglosaském kontextu vysoce ceněný) literární vědec; nejprve se ovšem v Cambridge věnoval matematice, k literatuře se obrátil až později (jeho tutorem byl I. A. Richards). Ve 30. letech působil na univerzitách v Japonsku a Číně, od 50. let v Británii, v posledních dvou desetiletích své akademické činnosti na univerzitě v Sheffieldu jako profesor anglické literatury. Patrně největší věhlas v oboru si získal právě svou první mladistvou (nebylo mu ještě ani pětadvacet let) prací *Seven Types of Ambiguity* (1930), jež byla výrazem jeho snahy postavit na systematictější základy výzkum významového bohatství poezie, a připojila se tak ke směřování nové kritiky (byť s jejím textocentristem se autor neidentifikoval; jak dokládá jedna z jeho pozdních prací, *Using Biography*, význam přisuzoval i autorovu životu). Je mj. autorem řady studií o renesanční literatuře, velkou interpretační pozornost věnoval také Shakespearově dramatické tvorbě a metafyzické poezii, zvl. dílu Johna Donna a Andrewa Marvella. Další díla: *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951), *Milton's God* (1961), *Using Biography* (1984).

/mc – aj/

Robert Escarpit

Sociologie literatury

(Sociologie de la littérature, 1958)

Souhrnný nástin
problémů sociologie
literatury vlivného fran-
couzského teoretika.

Escarpitova kniha je rozčleněna na čtyři části; ty pak ještě na osm kapitol. V I. části Zásady a metody (3–28) se vychází (1. kap., 3–16) z teze, že každý literární fakt „vytváří uzavřený směnný okruh, jenž prostřednictvím neobyčejně složitých zprostředkujících mechanismů, náležejících do oblasti umění, technologie a obchodu, pojí přesně vymezená (ne-li vždy jmenovitě známá) individua k více či méně anonymní (leč omezené) kolektivitě“ (5). Právě to ztěžuje přístup k literatuře. Literární historie se dlouho soustřeďovala (a často ještě soustřeďuje) na pouhé studium tvůrců a děl a ponechává kolektivní kontext stranou (5–6). Podle Escarpita je proto důležité uvědomit si, že je „literatura — mimo jiné — ‚výrobním‘ odvětvím knižního průmyslu, stejně jako je četba odvětvím ‚spotřeby‘“ (17). Poté autor sleduje (7–13) historický vývoj pojetí literatury i pokusů literární kritiky a literární historiografie začlenit ji do společenských procesů. Literární sociologie podle jeho názoru „musí respektovat specifčnost literárního faktu“ (15). Ve 2. kap. (17–28) autor kriticky shrnuje různá současná vymezení knihy a konstatuje jejich neuspokojivost (17–20). Za kritérium literárnosti přijímá „způsoblost k bezúčelovosti“ (*aptitude à gratuité*) a stanovuje, že „literární je každé dílo, jež není nástrojem, ale účelem o sobě“, a že „literární je jakákoliv nefunkční četba, tj. četba uspokojující bezzájmovou kulturní potřebu“ (21). Rozlišit literární od neliterárního je podle Escarpita nejspíše možné na základě „povahy směny mezi autorem a publikem“ (22). Jako prostředky k jejímu studiu jmenuje literárněhistorické práce, práce o „lidové“ četbě, průzkumy vydavatelských činností, činností knihkupců, knihovníků, práce komparatistické apod. (25–28).

Ve II. části Výroba (29–56), ve 3. kap. (29–40), je na francouzském materiálu z historického hlediska souhrnně pojednán

proces, v němž jedinec nabývá statusu spisovatele. Autor klade otázky týkající se literárních generací a skupin, jakož i jejich vstupu na společenskou scénu. Konstatuje, že k těmto procesům dochází v souvislosti se změnami společensko-historických podmínek. Ve 4. kap. z téhož hlediska zkoumá otázku zeměpisného a socio-profesního původu spisovatele (41–46) a problém financování literatury od mecenášství ke kapitalistickému trhu (46–51); rokem 1755 vymezuje zrod spisovatelství jako „povolání“; souhrnně pojednává otázku autorských práv, jejich ochrany atd. (51–56).

Ve III. části Distribuce (57–97) se v 5. kap. rozlišuje mezi tvorbou a publikací (57–59) a v historické perspektivě je sledován způsob literární distribuce od „potulných vypravěčů“ po „vydavatele“ (59–63). Vydavatelova funkce je vymezena jako „výběr“ (rukopisů), výroba a distribuce (63) a jsou shrnuty prostředky, jimiž se vydavatel snaží zasáhnout předpokládané čtenářské publikum, i jejich zpětný vliv na tvorbu vydávaného spisovatele. V 6. kap. (72–98) autor tvrdí, že „každá společenská skupina má své kulturní potřeby, tedy svou literaturu. Taková skupina může být vymezena pohlavím, věkem, třídní příslušností, a pak lze mluvit o literatuře pro ženy, literatuře pro děti, pro dělníky“ (74). Stanoveny jsou dva typy distribučních kanálů: 1) pro vzdělané: různé typy knihkupectví, v nichž — od objednávek knihkupců po výběr knih umístěných ve výkladě — dochází k zužování výběru z celkové produkce nabízené vydavatelstvími; 2) pro lidové vrstvy: knižní oddělení v obchodních domech, knihy v novinových stáncích, trafikách atd., kde je výběr řízen distributory ve velkém (77–90). Dále autor sleduje mechanismy, které tyto striktně oddělené (a specializované) typy kulturních kanálů narušují: laciné masové náklady „uznávané“ literatury, knižní kluby, v socialistických státech státní řízení distribuce (90–97).

Ve IV. části Spotřeba (98–125) je nastíněn vztah mezi dílem a publikem. Východiskem je tvrzení, že „každý spisovatel v okamžiku, kdy píše, má na mysli určité publikum, i kdyby jím měl být on sám“ (98). Jako základní problém je pak položena otázka, jak je možné, že „sdělení, ačkoliv změní příjemce (a často smysl), si zachovává účinnost“ (99). Escarpit shledává, že sám spisovatel náleží k určitému kulturnímu společenství, a jeho vazba k možnému publiku je proto dána společenstvím kultury a jazyka, jakož i „evidencí“ (tj. ideologií skupiny). Spisovatel tedy disponuje jen „slovníkem a syntaxí, jichž společenství užívá k vyjádření svých evidencí“ (103). Styl je z tohoto hlediska charakterizován jako „společenství evidencí transponované do forem, témat a obrazů“ (105). Dále je schematicky nastíněna otázka „literárního úspěchu“. Jako možné faktory autor uvádí (nepředvídatelně)

proniknutí díla z okruhu, pro něž je určeno, do okruhů dalších, dokonalost vyjádření „evidenci“ určité kolektivity dílem a konečně tvořivou zradu (*trahison créatrice*) díla při recepci. Tímto termínem rozumí Escarpit aktualizující čtení, při němž dílo pocházející z jiné epochy nebo jiné kultury nabývá nového významu, odlišného od toho, který mělo v kontextu svého vzniku. Tento proces ovšem zároveň poskytuje dílu záruku přežití. V 8. kap. věnované tématu četby rozlišuje autor v literárním publiku „znalce“ a „spotřebitele“ a sleduje různé motivace četby (114–119). Četba je povšechně vymezena jako „únik“ (120), přičemž jeho podoba je spoluurčena i společenskými podmínkami (121–122). Krátce pak autor pojednává o okolnostech, za nichž se čte a jež mají vliv na výběr knihy: dopravní prostředky, podvečerní rodinná četba, četba před spaním v posteli atd. (122–125).

V době svého vydání se kniha setkala s poměrně velkým zájmem, který se odrazil v řadě reedic (s určitými úpravami), takže od roku 1958 jen do roku 1970 vyšla ve čtyřech vydáních. Jde v podstatě o populární úvod do sociologie literatury (vyšla v popularizační řadě *Que sais-je?*). Její úspěch lze vysvětlit především tím, že na rozdíl od anglosaských i dalších zemí v té době ve Francii téměř neexistovaly pravidelnější a odborněji prováděné průzkumy literárního trhu, čtenářských zájmů a preferencí atd. V tomto ohledu sehrála kniha průkopnickou roli, neboť na základě určitého (částečně zjednodušujícího) shrnutí zahraniční literatury a jeho (částečně mechanické) aplikace na francouzskou situaci byla podnětem ke konkrétním sociologickým průzkumům ve Francii. Prováděly je různé instituce, mj. nově vytvořený tým na univerzitě v Bordeaux, vedený právě Escarpitem. Výsledkem týmové práce byla mj. publikace¹ obsahující především přehled různých možných směrů empirických sociologických průzkumů v oblasti literatury.² Po desetileté módní vlně, kdy se mluvilo o Escarpitově Bordeauxské škole, však tým uvízl na mrtvém bodě. Mezi důvody, jež k tomu vedly, patří na prvním místě nejasnost Escarpitových metodologických východisek. Nejasněná je jeho koncepce sociální skupiny, v níž klade na jednu úroveň kritéria věková, pohlavní, třídní a jiná. Escarpit a jeho žáci se tak uzavřeli do okruhu tzv. kvantitativní sociologie pozitivistického typu, která je sice schopna jednotlivými dotazníkovými akcemi a průzkumy shromáždit zajímavý a užitečný materiál, např. o způsobech distribuce knih, o fungování knižního trhu, o kvantitativních parametrech konzumu literatury atd., ale se základními otázkami vztahu mezi společností a literaturou, o jejichž řešení se ve Francii (často za cenu zjednodušení) pokoušela literární sociologie → Luciena Goldmanna,

1 R. Escarpit et al., *La Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris 1970.

2 Srov. R. Fayolle, *La Critique*, Paris 1978, s. 192.

tzv. sociokritika Clauda Ducheta či sociologie „literárního pole“ → Pierra Bourdieua, se zákonitě mýjí.

V dalším období (od 70. let) se z Escarpitovy *Sociologie literatury* stalo jedno ze standardních děl oboru: klasická příručka, která rozvrhuje základní oblasti sociologie literatury a zrcadlí jedno její stadium. Autor byl v 60. a 70. letech pověřen vedením několika velkých mezinárodních projektů, které byly zaměřeny na čtení a knižní kulturu a organizovalo je UNESCO (jejich výsledky jsou publikace *La revolution du livre*, 1965; *The Book Hunger*, 1972). Tím získal Escarpit přístup k daleko širšímu materiálu, jehož množství a rozmanitost jej nutily k dalšímu zjednodušení navržené metodologie. Ukázalo se, že problémem není ani tak samotná kvantitativní metoda (průzkumy čtení a knižního trhu jsou na této bázi organizovány i jinde, a to s velmi přesvědčivými výsledky) jako spíše její pojetí. Escarpit totiž věřil ve výpovědní nestrannost čistých faktů, aniž by se ptal, díky čemu jsou takové a čím jsou založeny. Chápe tedy fakt jako „bod nula“, nikoli jako odpověď na otázku, kterou je potřeba ve výzkumu (a hlavně v jeho interpretaci) hledat. Některé Escarpitovy závěry a pozorování (např. o stárnutí knihy na knižním trhu, literárním úspěchu, formování literárního milieu či o sociálním původu autora ve Francii)³ jsou v literatuře oboru přebírány jako nezpochybnitelné a namnoze i autoritativní. Jeho pojetí čtení jako tvořivé zrady, zaručující dílu jeho literární trvalost, velmi těsně souzní např. s některými tezemi Kostnické školy, s Vodičkovým konceptem konkretizace či s pojetím otevřeného díla → Umberta Eca.

Jako sporné se v následujícím vývoji ukázalo Escarpitovo chápání specifičnosti literatury. V něm autor trvá na mlhavém termínu bezúčelovost, který vznikl řadou postupných adaptací původního Kantova nezajímavého zálibení (*interesseloses Wohlgefallen*). Sociolog Escarpit zde velmi překvapivě sahá ke Kantově transcendentální kategorii, aniž by se — právě empirickým výzkumem — přesvědčil, zda toto projektivně-spekulativní kritérium je skutečně sdíleno i těmi, kdo čtou.⁴ Jako průlomová se na tomto poli ukazuje až kniha → Pierra Bourdieua *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), již lze považovat za zdrcující a široce založenou polemiku s Kantovým nezajímavým zálibením, konkrétně s tím, že jsme v jistém okamžiku schopni odpoutat se od své určenosti a obcovat s uměním (literaturou) jako transcendentálně čisté, tj. ze sociálních (a etických) vazeb vyvázané subjekty. Náš vztah k literatuře (a umění) je podle Bourdieua vždy určen sociálně či socio-kulturně (vzděláním, povoláním, místem bydliště, ekonomickou situací, vztahem k jiným médiím); nadto nemá ani — Kantem postulovanou — univerzální platnost, liší se podle druhu umění a žánrů. Mimoděk se tak ukazuje, že

3 V anglické literatuře se sociálním původem spisovatele a jeho vývojem zabýval Raymond Williams (*The Long Revolution*, London 1961).

4 Výtku, že Escarpit, ač sociolog literatury, odhlíží od sociální situace, formuluje např. Peter V. Zima (*Textsoziologie*, Stuttgart 1980, s. 26).

s protikladem vzdělání — lidové vrstvy, s nímž pracuje Escarpit, vystačit nelze. I v pojetí publika jako jistoty anonymity se značně pokročilo za Escarpitova původní východiska, zejm. v Birminghamské škole kulturních studií (Stuart Hall, → Raymond Williams ad.). V ní se nemluví jen o publiku, nýbrž nutně o různě určených publikách; publikum podle této školy nelze brát jen jako projektivní plátno autorových (v textu realizovaných) záměrů, a je třeba zkoumat reálně zakotvená čtení kulturně situovaných čtenářů. Escarpit považuje publikum za anonymní masu, naproti tomu zástupci kulturních studií uvažují o tzv. aktivním publiku, tzn. že recipienta je nutno chápat jako dynamického spolutvůrce, nikoli pouze jako prostého příjemce. Další vývoj v oblasti empirických výzkumů a literární (a kulturní) sociologie zpětně vyjevil i povahu Escarpitova konceptu: ukázalo se, že literární sociálně je u něj leckdy nahlíženo jen zvnějšku a projektivně, tedy bez patřičné empirické podpory. Empirii dává autor průchod tam, kde jde o produkci (náklady knih, časové diagramy prodeje aj.). U recepce se však spoléhá na předem dané typologie a obecná rozvržení.

Vydání

Sociologie de la littérature, Paris 1958 (z tohoto vyd. citováno), 1960, 1964, 1968, 1973, 1978, 1986, 1992, 2006. Japonské vyd., Tokio 1959. *Das Buch und der Leser*, Köln 1961, 1966. *Sociology of Literature*, Painesville 1965; London 1971. *Sociologia de la literatura*, Barcelona 1968, 1971; La Habana 1970. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1970. *Litteratursociologi*, Stockholm 1970. *Sociologia della letteratura*, Napoli 1970, 1974, 1977; Roma 1994. *Sociologija književnosti*, Zagreb 1970. *Litteratursociologi*, Oslo 1971. *Bogen og laseren. Udkast til en litteratursociologi*, København 1972. *Kinoniolojia tis logotechnias*, Athina 1972. Kap. Literatura a společnost, in: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, sv. 3, Kraków 1973. *De la sociologia literaturii*, București 1980. Čínské vyd., Šanghaj 1988, 1990. *Edebiyat sosyolojisi*, Istanbul 1992.

Literatura

H. Ivaničková, Čo to je — sociológia literatúry? *Romboid* 1968, č. 5–6, s. 135–139. R. Fayolle, *La Critique*, Paris 1978. P. V. Zima, *Textsoziologie*, Stuttgart 1980. J. Lalewicz, Čítanie ako „tvorivá zrada“, in: R. Lesňák (ed.), *Čitateľská recepcia literatúry*, Bratislava 1986, s. 81–93. M. Petrusek, *Sociologie a literatura*, Praha 1990. A. Dörner – L. Vogt, *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, politische Kultur*, Opladen 1994. A. Milner, *Literature*,

Culture and Society, London – New York 1996. P. Janáček, Co to znamená, když se řekne „literary culture“? *Česká literatura* 2005, č. 4, s. 556–569. L. van Nuijs, La Sociologie de la littérature selon Escarpit, *Poétique* 2007, č. 149, s. 107–127.

Robert Escarpit (1918–2000)

Francouzský sociolog literatury a literární historik (anglista); činný též jako literární kritik, publicista a romanopisec. Byl profesorem na univerzitě v Bordeaux, kde založil a vedl Institut sdělovacích a uměleckých literárních technik (ILTAM), rektorem univerzity v Bordeaux III (1970–1975); angažoval se i v projektech UNESCO zaměřených na výzkum a propagaci čtení. Další díla: *La Révolution du livre* (1965), *La Profession d'écrivain* (1968), *Le Littéraire et le social* (1970), *L'Écrit et la communication* (1972), *The Book Hunger* (1972, s R. Barkerem), *Théorie générale de l'information et de la communication* (1976), *Dictionnaire international des termes littéraires* (1979, editor), *Trends in Worldwide Book Development 1970–1978* (1982).

Slovenské překlady

Stati: Literárne a sociálne, *Romboid* 1971, č. 1, s. 39–45.

/jv – jt/

René Étiemble

Eseje o literatuře (skutečně) generální

(Essais de littérature [vraiment] générale, 1974)

Soubor esejů francouzského komparatisty a orientalisty polemicky vystupující proti eurocentrickému zaměření tzv. generální literatury a usilující o geograficko-typologické rozšíření její problematiky na literární a kulturní jevy mimoevropské.

Po stručném úvodu (9–11) autor v eseji Je třeba revidovat pojem Weltliteratur? (15–36) nastiňuje historii pojmu, do něhož byl v různých dobách vkládán různý obsah, a důvody vzniku dalších označení jako *littérature générale* (generální, obecná literatura), *littérature universelle*, *world literature*, *mirovaja literatura* (světová literatura) či *littérature comparée* („literatura srovnaná“) (17). V této souvislosti poukazuje na obtíže spojené s adjektivním zpřesňováním obecného pojmu literatura a domnívá se, že by snad bylo výhodnější pracovat s pojmem literatura bez dalšího určení přívlastkem (18). Při jejím studiu se komparatistika — nezávisle na historických, sociologických a literárněvědných pracích vztahujících se ke každé národní literatuře — vnitřně člení na komparatistickou literární historii, srovnávací sociologii literatur, teorii žánrů, všeobecnou estetiku a generální literaturu. Autor doporučuje neustálé rozšiřování historického a geografického rámce srovnávací literární vědy, proto podle jeho názoru pojem literatura v současné době musí vyjadřovat souhrn všech literatur (žijících nebo mrtvých, existujících v písemné či orální podobě) bez jazykové, politické a náboženské diskriminace (20). S vědomím faktické nemožnosti obsáhnout takový celek klade pak otázku, jak vymezit modelovou, „ideální knihovnu“ světové literatury, a dokládá, že všechny dosavadní pokusy jsou poznamenány především kulturním europocentristem nebo euroasijským centristem.

1. část, Otázky generální literatury (39–167), se v zásadě zabývá vymezením „literatur kněžských“ (klerikálních) a „literatur světských“ (laických). V kap. Literatury kněžské (39–63) si autor všímá sakrální funkce jazyka a písemnictví. Ve svých počátcích každá abeceda, písmeno po písmeni, přibírá jeden nebo více ezoterických významů, v nichž se magicko-religiózní charakter, jenž byl civilizacemi jazyku přisouzen, stvrzuje (41). „Jazyk a náboženství,

náboženství a literatura jsou siamská dvojčata“ (43). Ti, kdo byli do této moci zasvěceni a využívali jí, chránili „magické kouzlo“ slova či mýtu a utvářeli postupně kněžský stav (kasta bráhmanů, keltští druidové), jemuž je vlastní umělý jazyk vzdálený lidové mluvě (43–45). Společnou podstatou a cílem náboženských jazyků, důsledně izolujících profánní od posvátného (např. hieroglyfy, sanskrť, církevní latina), je vyjadřovat neměnnou myšlenku nepodléhající vývoji a proměnám. Od laicizovaných jazyků se mj. odlišují důležitostí přikládanou formě (vždy vítězí nad smyslem), která je strnulá, hieratická, ornamentální a vyznačuje se kadencemi, symetriemi, paralelními formulemi, vracejícími se klíčovými slovy, rýmy a vnitřními rýmy (sútry). Čím přísnější jsou formální pravidla, tím nejasnější je myšlenka, zastíňovaná obrazností, dvojsmysly a slovními hříčkami (45–47). Náboženství, založené na slovu, upřednostňuje tu literaturu, která mu slouží a bez které by sotva mohlo existovat; nedůvěřuje veškeré jiné literatuře, v prvé řadě té, jež se rovněž považuje za náboženskou (53). Současně se snaží sebe samo — svůj jazyk a literaturu — uchránit před rizikem laicizace, jejímž nejběžnějším nástrojem je divadlo, román (55–58), ale i filozofické, historické a sociologické přístupy, které odporují mimočasové sakralizaci. Problém náboženství spočívá v tom, že jazyk je zprvu jeho zbraní, avšak „postupně podkopává vše (a to je základní vlastnost jazyka), co vystavěl“ (61).

V kap. Literatury světské (65–85) autor mj. tvrdí, že v kmenové pospolitosti se tradovaná vyprávění dělila na dva druhy: příběhy pravdivé (tj. mýty a kosmogonie), které jsou nyní považovány za nereálné, a nepravdivé, fiktivní (např. *Kojotovy příběhy* nebo v evropském kontextu *Román o Lišákovi*). Tzv. pravdivé příběhy zprostředkovávají literaturu posvátnou, nepravdivé příběhy pak odpovídají profánní (laicizované) literatuře (65–66). V ústní slovesnosti je však někdy obtížné rozlišit, co náleží posvátnému, a co světskému. Jakákoli mluvená literatura totiž laicizuje tematiku. Souběžně s tím, jak iniciační literatura upadá do profánnosti, ovšem platí, že i profánní příběh se může spontánně pozvednout k eposu. Proti sobě tak komplementárně působí dva zákony: 1) profanizuje se sakrální; 2) sakralizuje se profánní (66). I psaná literatura se postupně podřizuje zákonům, jimž podléhá folklor, neboť se ocitá na rozmezí mezi nečistým profánním a zcela čistým sakrálním: je laicizována v porovnání s texty rituálu, je sakralizována vzhledem k „drobné zprávě“ (*fait divers*), tj. holé informaci. Tento proces sleduje Étiemble na materiálu indickém, staroegyptském a arabském (73–86).

V kap. Erotismus v umění a literatuře (87–121) se autor zabývá vývojem a obsahem tzv. erotické literatury jak ve světě ovlivněném křesťanským a židovským náboženstvím, tak i v Orientu.

Dochází mj. k závěru, že v křesťanském myšlení dvojice Eros — Thanatos (Láska — Smrt) nabyla stejné důležitosti fatální pro tělesnou lásku jako dvojice rozkoš — hřích.

Eseje O libertinství (122–128) rozebírají některé obdobné projevy skepticizmu a racionalizmu ve světové literatuře. Eseje Symbolismus v zahraničí (129–145) sledují v různých zemích projevy směru, který je podle autora doposud jediným, jehož vliv se projevil celosvětově. V eseji O některých adaptacích a imitacích haiku (147–167) se Étiemble zabývá recepcí japonského haiku v evropských literaturách.

Ve 2. části, nazvané O několika literárních žánrech (171–282), po úvodní kap. Etymologie a literatura (171–180) následuje kap. Slovník jako literární žánr (181–189). Jsou v ní ukázány změny v koncepci slovníků, v nichž se u sakrálních pojmů, např. v období racionalizmu a osvícenství, projevuje profanizující tendence.

V kap. Epos eposu (190–203) autor mj. formuluje předpoklady zrodu eposu (198): epos vzniká zejména nebo výlučně ve společnosti, v níž jsou válečníci organizováni v privilegovanou kastu a v níž vzdělání kněží, organizovaní rovněž v privilegovaný řád, disponují řadou svatyní a poutních míst, kde se mýty a rituály spojují s vylíčením udatných činů kasty bojovníků.

V kap. Invarianty lyriky (203–219) hledá autor podstatu lyriky v úzkém spojení slova se zpěvem. V kap. Problematika novely (221–236) se mj. zabývá kritérii (délka, pravdivost, vypravěčův indiferentní postoj) uplatňovanými při vymezování žánru označovaného nejasným názvem novela a považuje je za nedostačující. Svou koncentrovaností, spádem se novela blíží dramatu, avšak ve skutečné symbióze žije jen s románem, jehož různé typy vytvořila nebo přetvořila jak v Evropě, tak i v Asii. V kap. Geneze románu nebo geneze románů (237–257) autor na obsáhlém komparatistickém materiálu dokládá, že vznik románu nelze vysvětlovat jednotným způsobem; někde lze uplatnit sociologická hlediska → Lukácsova a → Goldmannova, spíše je však platné zjištění → Lévi-Straussovo, podle něhož si román uchovává smysl mýtů, ale vymaňuje se z jejich formálních struktur (254). Oddíl uzavírá kap. O literární kritice (258–282).

Ve 3. části bez názvu (285–350) esej Pohled generalisty na francouzskou literaturu (285–309) sleduje neustálý vnitřní dialog odnepaměti probíhající ve francouzském písemnictví (dvě souběžné literární tradice — disciplinovaná vs. extravagantní) a jeho univerzalizmus. Kap. Několik slov o Queneauovi a taoismu (310–314) shledává principy taoismu v obrazové rovině románů Raymonda Queneaua. Tuto část uzavírají kap. Genera- listický pohled na filipínskou literaturu (318–332) a Poznámky o Indonésii (333–336).

V závěru Proč a jak vychovávat generalisty (339–350) se autor vrací k některým metodologickým východiskům své práce i k tomu, jak chápe pojem generální literatura: považuje ji v prvé řadě za metodu, s jejímž přispěním by jednou měla vzniknout teorie forem a žánrů na základě všech literatur.

Práce se snaží distancovat od toho, co autor, který se mj. stal známým i svými demystifikačními a demytizujícími pracemi z oblasti literární historie,¹ již dříve nazýval dogmatismem ve výkladu národních i nadnárodních literárních procesů.² Jakkoli však ostentativně opomíjí teoretické poznatky evropské komparatistiky, návaznost práce zejm. na francouzskou školu je zřejmá, i když se nikde výslovně nepřipomíná. Jeho požadavek literatury skutečně „obecné“, vytyčující komparatistice její cíle i etiku, souvisí s představou francouzské komparatistiky 19. století a jejím encyklopedickým ideálem, že je možné konstruovat a rekonstruovat totální jednotu na základě částí (uspořádaně prezentovat celkovou skutečnost, která už jako taková existuje). Proto Étiemble hledal invarianty symbolismu po celém světě, snažil se určit obecně platné „podmínky sine qua non básně“, neustále spřádal vazby mezi všemi literaturami — často ovšem, a vzhledem k jeho výpadům proti europocentrismu paradoxně, s pomocí estetických kategorií a konceptů evropské kultury. Svým přístupem i myšlením vlastně navazoval na racionalistické tradice i univerzalistické ideje osvícenství (včetně voltairovské útočnosti ve své pamfletistické produkci).

Étiemble ve své knize klade a také se snaží uskutečnit požadavek, aby pojem generální literatury podpořil integrační tendence, úsilí o konstrukci celků oproti tradiční literární komparatistice, zabývající se převážně dvojčlennými vztahy mezi národními literaturami.³ Záměrem esejí je demonstrovat, a to v poněkud mozaikovitě kompozici souboru, jaké jsou možnosti generální literatury, jestliže bude usilovat o syntézu větších nebo velkých komplexů na základě typologicko-formálních analogií. Autor se pokouší směřovat k vytčenému cíli přímo, nezprostředkovaně, opomíjeje „střední členy“. Vytýká-li starším komparatistům jejich europocentrismus, projevující se v tom, že za základ srovnávacího studia považovali evropské literatury jakožto *sui generis* modely v nejširším slova smyslu, opomíjí přitom často fakt, že zkoumání jednotlivých jevů v rámci např. dvou literatur je i vzhledem k syntetičtějšímu cíli generální literatury předpokladem pro genetická a typologická zobecnění. Regionálně a kulturně zonální princip, který bývá považován za podmínku vyšších, abstraktnějších syntéz,⁴ je tu nahrazován principem bezprostředně globálním, který se zaštiťuje „nezávaznou“ formou esejí. V porovnání s induktivní metodou tradičtějšího

1 *Le mythe de Rimbaud* 1, 2, 4, Paris 1952–1967.

2 *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris 1963; *The Crisis in Comparative Literature*, East Lansing, 1966.

3 P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris 1931.

4 S. Wollman, *Generální literatura a literatura srovnaná (La littérature générale — la littérature comparée)*, in: V. Svatoň (ed.), *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*, Praha 1974, s. 49–86.

srovnávacího studia, syntetizujícího procesy po vzestupné linii (od menších vlivů a analogií po „vyšší“, obecnější), Étiemblovy eseje často dedukují ze základních stanovených principů, kolem nichž je jako důkaz snášen materiál nejrůznější provenience. Tato tendence mnohdy (zvl. ve druhé části) ústí ve značnou míru popisnosti, inventarizaci motivů a tematiky, kupení materiálu, jehož souhrn nevyovídá o obecnějších procesech, ale převážně jen o specifčnosti jevů evropské kultury málo známých nebo neznámých. Snaha ukázat cíle a smysl generální literatury je tak často překrývána pouze jakýmsi zmapováním „nového“ prostoru, který je „předložen“ jako výzva k přehodnocení východisek i přístupů srovnávací literární vědy (a generální literatury zejména). Teoreticky nejambicióznější úvahy v první části směřují k vymezení typologicko-formálních a ideově-tematických konstant literárně-kulturní sféry, která je schematicky rozdělena na dva základní proudy, de facto binární opozice, charakterizované jako klerikální vs. laické, sakrální vs. profánní atd. Tento princip představuje východisko i pevnou osu, kolem níž jsou eseje budovány. Genetické a historické aspekty problému jsou zde zúženy na biologicko-psychickou přirozenost člověka, považovanou za základní příčinu typologických rozvrstvení. Při samotné analýze mechanismů literárního procesu je pro autora metoda příznačný eklekticismus (vliv prací Georgese Dumézila o mýtu a eposu i teoretických závěrů Clauda Lévi-Strausse), kombinující sémiotickou metodu s transformačním strukturalismem, etymologické hypotézy s pozitivistickými analogiemi.

Vydání

***Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris 1974, 1975** (rozšíř.; z tohoto vyd. citováno). *Ensayos de literatura (verdadamente) general*, Madrid 1977.

Literatura

L. Mirisch, recenze, *La Nouvelle Revue Française* 1974, č. 260, s. 95–97. H.-F. Imbert, recenze, *Revue de littérature comparée* 1975, č. 4, s. 631–632. A. Marino, *Étiemble ou le comparatisme militant*, Paris 1982. Týž, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris 1988. Y. Chevrel, *La littérature comparée*, „*Que sais-je?*“, Paris 1989. P. V. Zima, *Komparatistik*, Tübingen 1992 (přepřac. a rozšíř. vyd. 2011). D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris 1994. M. Détrie, *Étiemble*, „citoyen de la planète“, *Revue de littérature comparée* 2002, č. 1, s. 97–103. S. Hirakawa, *Étiemble ou la polygamie intellectuelle*, tamtéž, s. 109–115.

René Étiemble (1909–2002)

Francouzský komparatista, sinolog, orientalista a humanista polemicky vystupující proti europocentrismu v komparatistice. Působil na univerzitách v Chicagu 1939–1943, Alexandrii 1944–1948 aj., v letech 1955–1978 na Sorbonně v Paříži. Autor desítek knižních publikací. Další díla: *Hygiène des lettres* 1–5 (1952–1967), *Parlez-vous français?* (1964), *Connaissons-nous la Chine?* (1964), *L'Art d'écrire* (1970), *Philosophes Taoïstes* (1980), *Quelques essais de littérature universelle* (1982), *Rimbaud: système solaire ou trou noir* (1983), *Racismes* (1986), *L'érotisme et l'amour* (1987), *Ouverture(s) pour un comparatisme planétaire* (1988), *L'Europe chinoise* 1–2 (1988–1989), *Nouveaux essais de littérature universelle* (1992).

/zh/

Stanley Fish

Je v této třídě nějaký text? Autorita interpretačních komunit

(Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, 1980)

Kniha, považovaná za zásadní příspěvek k teorii orientované na čtenáře, je chronologicky uspořádaným autorským výběrem z esejů, které americký literární teoretik zveřejnil v průběhu 70. let a které se zabývají vztahy mezi textem, významem a interpretací.

Úvod, aneb jak jsem se přestal bát a naučil se mít rád interpretaci (1–17) nastiňuje proměny, kterými Fishovo myšlení prošlo během první poloviny 70. let. Zatímco pro jeho rané stadium je typická nedůvěra k interpretaci a snaha redukovat literární bádání na popis četby chápané jako sdílená zkušenost, později se mu interpretace začíná jevit jako nevyhnutelná aktivita, která se děje podle pravidel platných v rámci interpretačních komunit.

Esej Literatura ve čtenáři. Afektivní stylistika (21–67) je polemikou s představami tzv. nové kritiky o textu a významu. Podle jejich reprezentantů je třeba význam z textu extrahovat na základě detailní analýzy jeho formálních rysů. Fish vnímá text spíše jako soubor instrukcí pro čtenářské aktivity, neboť vlastním předmětem jeho zájmu je proces četby a hledání smyslu. Právě časový průběh četby je pro něj podstatný, neboť význam chápe jako událost (*event*) (28) a reflektuje tak skutečnost, že literatura je podobně jako film bytostně časovou uměleckou formou (43), tedy spíše děním než statickým objektem. Tento posun pojetí vyjadřuje autor nahrazením otázky „Co text znamená?“ otázkou „Co text dělá?“, tedy jaké odezvy (*response*) vyvolává v myslí čtenáře. Jako svoji metodu pak stanovuje analýzu „rozvíjení čtenářských reakcí ve vztahu ke slovům, jak jedno po druhém následují v čase“ (27). V tomto procesu se uplatňují čtenářova jazyková, epistemická i jiná očekávání a postoje. Úkol literárního bádání ilustruje Fish metaforou zpomaleného záběru kamery: jako by badatel detailně zaznamenával dění ve čtenářově myslí a tento záznam pak zpomaleně přehrával. Ten, v jehož myslí se děje význam, je zastoupen ideálním konstruktorem informovaného čtenáře (*informed reader*), který dobře ovládá jazyk textu a disponuje literárními kompetencemi, tj. povědomím o vlastnostech literárního diskurzu od dílčích postupů až po žánry (48–49). Kromě toho je informovaný čtenář

připraven kontrolovat svou činnost: uvědomovat si potenciální reakce, které daný text může vyvolat, a potlačovat tu složku svých reakcí, jež má osobní a dobový charakter.

V eseji Co je stylistika a proč se o ní říkají tak hrozné věci? (68–96) polemizuje Fish se stanoviskem, že z formálních rysů textu lze oprávněně vyvozovat interpretační závěry o jeho významu. V druhé polovině 60. let se autoři jako Louis Milic, Richard Ohmann či James Peter Thorne snažili o přiblížení literárního výzkumu k exaktnímu: měla jim k tomu posloužit statistická analýza formálních rysů textu. Z výsledků, k nimž její pomocí dospějeme, lze podle těchto teoretiků vyvodit poznatky o autorovi i působení textu na čtenáře. Fish sice nechce zcela popřít vztah mezi strukturou a smyslem, odmítá však přímou závislost významu na lingvistických faktech; určení této závislosti je podle něj vždy úspěšné, protože zcela arbitrární (75). Jako alternativu nabízí projekt afektivní stylistiky (*affective stylistics*) (91), rozvržené už v předchozím eseji: popisujeme-li přímo interpretační aktivity čtenáře, tj. nahradíme-li sledování prostorového kontextu stránky a jeho pravidelností sledováním časového kontextu vědomí, vyhneme se propasti mezi deskripcí formálních rysů a jejich interpretací, která je podle Fische pro stylistiku příznačná.¹

Esej Jak běžný je běžný jazyk? (97–111) problematizuje protiklad mezi běžným a literárním jazykem a zároveň estetiku, která z tohoto protikladu odvozuje svůj základní princip normy a odchylky. Podle jejich zastánců (např. → Ivor Armstrong Richards, Jan Mukařovský či → Roman Jakobson) se jazyk literatury vyznačuje odchylkami od jazyka běžného; to znamená, že literárnost lze pak specifikovat čistě na základě popisu formálních rysů jazyka. Způsoby, jimiž bývá literatura v kontrastu k běžnému jazyku definována, označuje Fish jako sdělení-plus (*message-plus*) a sdělení-minus (*message-minus*) (103). Zatímco podle koncepce sdělení-plus literatura něco sděluje a toto sdělení se stává zajímavějším či přitažlivějším působením užitých literárních a stylistických prostředků, podle koncepce sdělení-minus se literatura vyznačuje zdůrazněním těchto prostředků na úkor sdělení. Problémem obou koncepcí je, že oblast literatury určitým způsobem zužují. Pokud hledáme odpověď na otázku, co je literatura, musíme podle Fische rezignovat na hledání její esenciální vlastnosti a místo toho se pragmaticky tázat, jaký soubor textů je daným společenstvím v dané době jako literatura chápán. Autor připouští, že literatura je jazyk, ale je to „jazyk, kolem kterého jsme nakreslili rám“ (108), s tím, že budeme mimořádnou pozornost věnovat potenciálu, který jazyku vždy náležel; umístění tohoto rámu je dáno „lokálními“ konvencemi čtenářského společenství (109).

¹ Tímto esejem však Fish zároveň vykračuje k problematizaci své rané koncepce, když říká, že „interpretující subjekt, vybavený jistými úmysly a zájmy, rozhoduje skrze interpretaci o tom, co se bude považovat za pozorovatelná fakta“ (94).

Esej Jaké to je číst L' Allegro a Il Penseroso (112–135) je ukázkou analýzy čtenářských reakcí, jež byla představena v eseji Literatura ve čtenáři. Vleklé interpretační spory kolem Miltonovy básně L' Allegro chápe Fish jako příznak toho, že nás její text svou význačností „chrání před významem“ (118). To, že nenabízí odpovědi na otázky, které si nad ním literární vědci kladou, je podle Fishova názoru výrazem skutečnosti, že text vzdorující interpretaci nás vlastně zbavuje starosti o nalezení té správné, resp. osvobozuje nás od interpretace vůbec (117). Báseň podle něj nevyžaduje soustředěnou interpretační práci, nýbrž nabízí příležitost nacházet v textu průběžně, avšak ve vzájemné neodvislosti, nové a nové významové celky a především požitky z bezstarostného čtení (122). Báseň Il Penseroso naopak po čtenáři pečlivé a soustředěné promýšlení významových souvislostí požaduje: text vyvíjí na čtenáře nátlak, aby činil závěry o významu, a ty vzápětí pod tlakem textu korigoval, a tak mu znesnadňuje četbu. Svoji interpretaci básně L' Allegro nabízí Fish jako alternativu k formálním interpretacím ovlivněným představou, že adekvátní čtení poezie je odhalování a také sdílení tvůrčího úsilí, tj. pracovní interpretační aktivita; báseň, která takové čtení nevyvolává, je z tohoto hlediska „podezřelá“ (133) a neartistnost básně se pak snadno může jevit jako důsledek uměleckého selhání. Naproti tomu Fishova analýza čtenářské zkušenosti nemá být svazována hodnotícím přístupem jako určitým vyvrcholením interpretace (134).

V eseji Fakta a fikce. Odpověď Ralphu Raderovi (136–146) se Fish vymezuje vůči Raderovi (který objasňuje čtení jako akt kognice a jediný a koherentní význam jako výsledek čtenářova procesu rozumění) svým zaměřením na analýzu samotné čtenářské aktivity. Upozorňuje, že Raderovo pojetí významu je reduktivní: zdánlivě cizorodé elementy, jež Rader chápe jako defekty (139), hrají podle Fisha podstatnou roli v procesu utváření a přetváření významu, protože komplikují průběh čtenářovy aktivity.

Esej Interpretovat *Variorum* (147–173) a apologetický dodatek Interpretovat „Interpretovat *Variorum*“ (174–180) signalizují odklon Fishova zájmu od četby konkrétních textů a nabízejí v závěru pojetí vztahu textu a interpretace, jehož ústředním pojmem je interpretační komunita (*interpretive community*). Jestliže dříve byla pro Fishe podstatná otázka, co text dělá s myslí čtenáře, zde dochází k názoru, že aktivním činitelem může být vždy pouze čtenář, nikoli text (163). Literární text je tu chápán jako výsledek čtenářských interpretačních aktivit, nikoli jako něco daného, interpretaci předcházejícího. Toto pojetí vystihuje představa čtenáře, který nečte, nýbrž „píše“ text, tj. konstituuje jeho vlastnosti a přisuzuje mu intence (171). Fishova koncepce jde proti

představě četby jako interakce mezi objektem (literárním textem) a subjektem (čtenářem). To, jaký objekt vidíme, tedy jaký text čteme, je určeno způsobem, jakým se díváme, tedy interpretační strategií, kterou používáme. Fish polemizuje s názorem, že percepce předchází interpretaci; podle něj je nelze oddělit, neboť se vždy prostupují a proplétají. Čtenáři sdílející jistý počet interpretačních strategií tvoří interpretační komunitu. Správnost či hodnota dané interpretace nikdy není absolutní, lze je určit vždy pouze ve vztahu k normám dané komunity.

V eseji *Strukturalistická homiletika*² (181–196) Fish načrtává provokativní paralelu mezi strukturalistickým uvažováním o jazyce a literatuře a křesťanským přístupem ke světu. Nejprve zdůrazňuje → Barthesovo pojetí významu: podle tohoto teoretika není třeba význam v textu hledat, protože je to něco, před čím nelze uniknout: text se ukazuje jako v pravém slova smyslu smyslu-plný (*meaning-full*) (182). Moderní literatura pak narušením koherence textu aktivuje i ty významy, které si při běžném sdělovacím či referenčním užití jazyka neuvědomujeme, a představu, že jazyk je něco nezávislého na zobrazeném světě i na mluvčím, tak odhaluje jako iluzorní. Podobně je podle Fische problematizován vztah jazyka a světa v kázáních anglikánského kněze 17. století Lancelota Andrewese: Fish v nich nachází jak tendenci k uspořádanosti, tak i k narušování řádu, které vyvazuje slovo z okolních vztahů a upoutává k němu čtenářovu pozornost. V Andrewesových textech shledává také paralelu ke strukturalistickému myšlení o subjektu. Podle tohoto kazatele je domněnka, že hledáme Krista, naivní: ve skutečnosti jsme — stejně jako naše hledání a postoj ke světu — i my sami podmíněni Ježíšovou přítomností. To podle Fische odpovídá strukturalistické představě, že subjekt, který přestává být zdrojem významu, existuje vždy jen v rámci symbolického systému, jímž je současně konstituován.

Esej *Jak něco udělat s Austinem*³ a Searlem: teorie řečových (mluvních) aktů a literární věda (197–245) se skládá ze tří částí. V první části (197–219) Fish dokládá funkci teorie řečových aktů v literární vědě analýzou Shakespearova dramatu *Coriolanus*. Pokud někoho o něco žádám, musím být podle teorie řečových aktů přesvědčen, že ten, koho žádám, dokáže požadavek splnit: Coriolanova tragédie proto spočívá v tom, že kvůli své pýše není schopen ani ochoten řečové akty uskutečňovat v souladu se společenskými konvencemi. V druhé části (220–231) Fish kritizuje některé pokusy (→ Wolfgang Iser, Richard Ohmann) o aplikaci teorie mluvnických aktů v literárním bádání. Část třetí (231–245) se zabývá pokusy použít teorii mluvnických aktů k nalezení definice literatury (Richard Gale, Richard Ohmann, John R. Searle). Tyto pokusy vycházejí z protikladu běžného a literárního užití jazyka;

² Název je aluzí na knihu Jonathana Cullera *Structuralist Poetics*, New York 1975.

³ Narážka na titul Austinovy proslulé práce o řečových aktech *Jak udělat něco slovy*, Praha 2000 [1962].

zatímco v běžném užití mluvčí odpovídá za pravdivost výpovědi, užití literární se vyznačuje menší mírou závaznosti a svázanosti výpovědi se světem (233). Představa, že některé texty považujeme za fikční, protože nevyprávějí o faktech, je podle Fische nepřesná. O tom, co je v našem společenství pokládáno za fakta, nerozhoduje vztah výpovědi ke skutečnosti, nýbrž náš vztah k výpovědi; fakta příběhu jsou určována tím, zda daný příběh naše společenství přijímá jako standardní (*standard story*), a tudíž pravdivý (239).

Esej Co je stylistika a proč se o ní říkájí tak hrozné věci? část II. (246–267) polemizuje s představiteli tzv. nové stylistiky (Samuel Jay Keyser, Edmund L. Epstein). Fish vychází z kritiky stylistické analýzy a nejprve prohlašuje, že krok od deskripce formálních rysů textu k jejich interpretaci je nelegitimní, neboť formálním rysům jsou významy připisovány zcela libovolně (246); důsledkem je ztráta koherence. Dále zpochybňuje i představu, podle níž formální rysy textu existují nezávisle na interpretačních strategiích čtenářů, a tvrdí, že sám akt deskripce má již interpretační charakter. Jestliže stylistik vypracovává interpretaci na základě určitého konstrukt, tj. primárně gramatického systému, pak v tomto procesu buduje nejen interpretaci, ale i tento konstrukt jako interpretační nástroj.

V eseji Běžné okolnosti, doslovný jazyk, přímé řečové akty, obyčejné, všední, zjevné, samozřejmé a další zvláštní případy (268–292) autor dále promýšlí teze obsažené v eseji Interpretovat *Variorum*. Konfrontuje způsob, kterým týž baseballový zápas popsal nábožensky založený hráč (totiž jako činnost boží prozřetelnosti, která působila skrze něj), a způsob, jímž ho popsaly místní noviny. Ani jeden z popisů není podle něj „přirozený“ či „běžný“, tedy neutrální: to, který popis je daným společenstvím jako takový chápán, je totiž dáno konvenčně, nikoli jeho podstatou. Ze stejných důvodů je podle Fische problematická představa doslovného významu: i ten se totiž utváří na základě našich záměrů a předběžných úsudků v kontextu. Tyto závěry zároveň problematizují Searlovo rozlišení mezi přímými a nepřímými řečovými akty. Zatímco přímý řečový akt explicitně vyjadřuje svoji ilokuční sílu („Slibuju, že vám zaplatím pět dolarů“), nepřímý řečový akt („Dosáhnete prosím na slánku?“) nevyjadřuje, co přesně se skrze něj vykonává; abychom ho pochopili, musíme podle Searla sdílet s mluvčím porozumění kontextu (285). Podle Fische jsou však všechny mluvní akty nepřímé, neboť jejich ilokuční síla je vždy determinována kontextem či sdíleným informačním zázemím. Doslovný, na kontextu nezávislý význam řečového aktu tedy pro něj neexistuje.

Odpověď Johnu Reichertovi (293–299) je reakcí na kritiku předchozího eseje. Reichert zastává názor, že lze většinou nalézt nezávislé kritérium, podle kterého můžeme poznat, zda je

daná interpretace správná. Fish připouští existenci interpretačního měřítka, namítá však, že ono samo je vždy produktem jiné interpretace.

Esej *Je v této třídě nějaký text?*⁴ (303–321) je obhajobou myšlenky, že dorozumění je možné i tehdy, když opustíme představu pevných, v jazyce zakotvených významů. Přestože je každá výpověď potenciálně mnohoznačná, lze se s mnohoznačností vyrovnat díky tomu, že se s výpovědí setkáváme vždy v konkrétním kontextu, který formuje naše očekávání a předporozumění. Pojem kontextu chápe autor velmi široce, nejen jako soubor prostorových a časových okolností. Druhému rozumím nikoli proto, že s ním sdílím tradičně chápaný jazyk, ale „protože určitý způsob myšlení, životní forma sdílí nás“ (303–304). Perspektiva, v níž se výpověď jeví, je závislá na instanci tzv. institucionálního uhníždění (*institutional nesting*), tj. situovanosti výpovědi v kontextu instituce, v jejímž rámci jsou sdíleny interpretační postupy (308).

Esej *Jak poznáte báseň, když ji vidíte?* (322–337) se zabývá otázkou, jak odlišit literaturu od ostatních jazykových projevů. Oproti domněnce, že přítomnost určitých (poetických) rysů nás přiměje číst text jako báseň, klade Fish model přesně opačný (který ilustruje vlastním seminárním experimentem): poetické rysy básně vyvstanou ve chvíli, kdy učiníme interpretační rozhodnutí číst text jako báseň (326).

V eseji *Co činí interpretaci přijatelnou?* (338–355) autor prohlašuje názor, že konkrétní interpretaci můžeme označit za nepřijatelnou, protože ji text nepřipouští, za iluzorní: přijatelnost či správnost určité interpretace jsou vždy relativní vzhledem k aktuálně uznávaným interpretačním strategiím, tedy běžné praxi v rámci instituce. Konvence vymezují badateli prostor přijatelnosti a zároveň ho nutí tento prostor redefinovat, a tím konvence pozměnit; každá interpretace má tendenci prezentovat se jako náprava nedostatků těch předchozích — a tím si ostatně získává pozornost (350).

Esej *Dokazování versus přesvědčování: dva modely psaní o literatuře* (356–371) ukazuje, že představa interpretačního pokroku v literárněvědném bádání je pouze iluzí: domnělý pokrok je ve skutečnosti jen změnou. Tradičnější model dokazování (*model of demonstration*), spojený s tzv. novou kritikou, se opírá o představu, že je možné vyvrátit určitá přesvědčení (*beliefs*) o textu na základě faktů nezávislých na těchto přesvědčeních. Fishův model přesvědčování (*model of persuasion*) je založen na koncepci, podle níž jsou fakta odvozována od našich přesvědčení. Badatel prosazující svou interpretaci přesvědčuje druhého, aby změnil svá přesvědčení, neboť tím se změní také to, co vidí (365).

4 Titul (*Is There a Text in This Class?*) a volba překladu jsou ilustrací problému, jímž se zde autor zabývá: i zdánlivě „doslovný“ překlad „Je v této třídě nějaký text?“ implikuje určitou kontextualizaci (např. představu textu zapomenutého v učebně). Je-li původní výpověď vztahována k univerzitnímu prostředí, je zřejmé, že ekvivalentem výrazu „class“ je seminář či kurz. Autorem předložená kontextualizace, totiž reflexe stavu literární teorie (resp. jejího chápání textu) a konkrétní příběh, v němž tato věta zazněla, objasňuje, že tazatelce šlo o postavení textu jako předmětu zkoumání v semináři, do něhož se zapsala (305). Explikativní překlad by pak mohl znít např. takto: „Má v tomto semináři text ještě nějakou platnost?“ Petr Bílek v komentáři publikace *S úctou věnuje autor* (Praha – Brno 2004) překládá „Jak je to tu s textem?“, tedy s důrazem na tázání po stavu či úloze textu; lokalizace je vyznačena pouze deiktickým výrazem, a proto připouští (a současně vyžaduje) konkretizaci např. podle kontextu, do něhož Fishova stať právě vstupuje.

V první části knihy nabízí autor svěží pohled na některá kano-
nická díla anglicky psané literatury; v jeho přístupu je patrný
důraz na aktivitu čtenáře, blízký duchu estetiky recepce (jak ji
zastupují např. David Bleich, Walter Slatoff, Norman Holland či
Wolfgang Iser). V části druhé naopak předkládá argumenty, ji-
miž podle některých badatelů⁵ zasadil recepční estetice smrtelný
úder. Po tom, co opustil představu, že literární vědec je „skrom-
ným služebníkem textů, jejichž sláva existuje nezávisle na jaké-
koli jeho aktivitě“ (368), ustupuje Fish postupně od praktického
interpretačního zřetele, začíná se zajímat o ontologický status
textu a interpretace a usiluje o metakritický a metainterpretační
vhled do fungování (nejen) literárních institucí.

Zatímco Fish 60. let se chtěl (v souladu s programním esejem
→ Susan Sontagové *Proti interpretaci*, 1966, česky 1994) inter-
pretaci vyhnout, od druhé poloviny 70. let se naopak domnívá,
že to není možné, neboť interpretace je ostatně „jedinou hrou,
kterou je nám dopřáno hrát“ (*interpretation is the only game in
town*) (355). Předpoklad, že máme k dispozici text jako něco
daného, je ve Fishově pojetí nutno opustit: formální vlastnosti
textu, jeho záměr i čtenářova zkušenost jsou pro něj různými re-
ferencemi k témuž interpretačnímu aktu. Otázku, co pak ale naše
interpretační akty interpretují, prohlašuje autor za nezodpovědi-
telnou (165); jakýkoli jev, který zdánlivě interpretaci předchází
(např. eufonie), je podle něj jejím produktem. Právě z těchto po-
zic vede Fish počátkem 80. let polemiku s W. Iserem.⁶ Rozdílnost
jejich stanovisek dobře ilustruje Iserova metafora hvězdné
oblohy: zatímco podle Isera má čtenář k dispozici konfiguraci
hvězd a je na něm, aby si dokreslil obrazy souhvězdí, podle Fise
jsou i hvězdy samotné výsledkem našich interpretačních aktivit.
Mnozí badatelé (např. → Eric Donald Hirsch, Steven Mailloux)
vyčítají Fishovi radikální relativismus; autor se těmto obviněním
brání: neexistence absolutně platných měřítek správnosti inter-
pretace podle něj neznamená, že by určité měřítko nebylo k dis-
pozici v rámci relativně stabilní interpretační komunity.

Mnohé návrhy představené ve Fishově knize patří v anglofonních
intelektuálních kruzích k těm nejdiskutovanějším; vedle pronika-
vých postřehů je to zapříčiněno i provokativní rétorikou autora,
který se s neutuchající chutí pouští do polemik s koncepcemi
konkurenčními.

Vydání

*Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Com-
munities*, Cambridge (Mass.) et al. 1980 (z tohoto vyd. citováno),

5 Např. M. Bérubé, *There is Nothing Inside the Text, or, Why No One's Heard of Wolfgang Iser*, in: G. Olson – L. Worsham, *Postmodern Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, Albany (NY) 2004, s. 13.

6 S. Fish, *Why No One's Afraid of Wolfgang Iser*, *Diacritics* 1981, č. 11, s. 2–13.

1982, 1994, 1995, 1998, 2000, 2003. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino 1980, 1987. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris 2007. Částečně in: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, Kraków 2008. Jak je to tu s textem?, *Aluze* 2002, č. 3, s. 68–76.

Literatura

E. Rooney, „No to worry“. The Anxiety of Pluralism and the Therapeutic Criticism of Stanley Fish, *Dalhousie Review* 1984, č. 2, s. 316. R. Scholes, Who Cares about the Text?, *Novel: A Forum on Fiction* 1984, č. 2, s. 171–180. S. Fish, Resistance and Independence. A Reply to Gerald Graff, *New Literary History* 1985, č. 1, s. 119–127. G. Graff, Interpretation on Tlon. A Response to Stanley Fish, *New Literary History* 1985, č. 1, s. 109–117. L. T. Milic, Contra Fish. The Arrogance of Misreading, *Style* 1985, č. 3, s. 385–394. K. McCormick, Swimming Upstream with Stanley Fish, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1985, č. 1, s. 67–76. R. Stecker, Fish's Argument for the Relativity of Interpretive Truth, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1990, č. 3, s. 223–230. P. A. Bílek, O Stanley Fishovi, *Aluze* 2002, č. 3, s. 67–68. P. A. Bílek, Stanley Fish a soudobé diskuse o tom, jaký smysl má uvažování o literatuře v dnešním světě, komentář in: S. Fish, *S úctou věnuje autor*, Brno – Praha 2004, s. 80–91. G. Olson – L. Worsham (eds.), *Postmodern Sophistry. Stanley Fish and the Critical Enterprise*, Albany 2004. D. J. Rothmann, An American Sophist. The Surprising Career of Stanley Fish, *Academic Questions* 2008, č. 4, s. 367–392.

Stanley Fish (1938)

Americký literární vědec, zabývá se i otázkami právními a politickými (např. svobodou slova, pozitivní diskriminací a politickou korektností). Působil mj. na University of California v Berkeley, na Johns Hopkins University v Baltimoru, Duke University v Durhamu, od r. 2005 na Florida International University. Od čtenářsky orientované analýzy anglické renesanční literatury (*John Skelton's Poetry*, 1965; *Surprised by Sin. The Reader in Paradise Lost*, 1967; *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, 1972; *The Living Temple. George Herbert and Catechizing*, 1978) se jeho zájem přesunul k otázkám teorie interpretace (*Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1980). Interdisciplinární záběr Fishovy badatelské činnosti dokládají tituly přesahující hranice

literárněvědných studií směrem k právníckému či politickému diskurzu (*Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, 1989; *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*, 1999; *The Trouble with Principle*, 2001). V posledním desetiletí se mimo jiné badatelsky vrací k tvorbě Johna Miltona (*How Milton Works*, 2001).

České překlady

S úctou věnuje autor (2004).

/jm/

Vilém Flusser

Komunikologie

(Kommunikologie, 1996)

V úvodní části Co je komunikace? (9–15) autor soudí, že lidé se mezi sebou nedorozumívají „přírodním“ způsobem, ale vytvářejí si specifické nástroje, konkrétně symboly, které uspořádávají do soustav, kódů. Tím Flusser vyvrací tradovaný předsudek o „přirozenosti“ komunikace. Zdůvodňuje to tím, že když „se naučíme nějaký kód, máme sklon zapomenout, že je umělý“ (9–10). Komunikace je vlastní pouze člověku; jde o trik (*Kunstgriff*), který nám má pomoci zapomenout „na brutální nesmyslnost života odsouzeného na smrt“ (10). Člověk komunikuje ne proto, že je „politickým zvířetem“, ani proto, že je „společenským zvířetem“, ale proto, že je „osamělým zvířetem, neschopným žít v osamělosti“ (10). V závěru autor vymezuje perspektivu, v níž chce na komunikaci nahlížet a vést svůj následující výklad: odmítá ji vidět čistě objektivně (jako věc) a trvá na „protipřírodním“ stanovisku (tj. protiromantickém, jehož nejvýraznějším představitelem je Jean-Jacques Rousseau), jímž se staví na pozici „intersubjektivní“.

V 1. kap. (16–73) autor nastiňuje základní typy komunikačních mechanismů (výklad přitom doprovázejí názorná schémata). Považuje za ně dialog a diskurz. Podle Flussera „každý dialog je možno pokládat za sérii diskurzů zaměřených na výměnu. A každý diskurz je možno pokládat za část dialogu“ (17). Záměr překonat osamělost a dát životu význam splňuje komunikace tehdy, když v ní nastává rovnováha mezi diskurzem a dialogem. — Autor představuje celkem šest modelů, konkrétně čtyři modely diskurzivních struktur a dva modely dialogů: 1) Divadelní diskurzy jsou charakteristické tím, že vysílač je z jedné strany uzavřen stěnou a své sdělení odesílá kanálem přímo k příjemci. Tím je zachována věrnost informace; nadto příjemce mohou bezprostředně odpovídat na podněty vysílače. 2) Pyramidové diskurzy jsou organizovány

Zevrubný výklad základních otázek komunikace, analýza vztahu mezi obrazem a písmem, a to v perspektivě systematické i vývojové.

tak, že vysílač předává sdělení příjemci nikoli přímo, ale přes „zesilovací relé“. Příklady těchto struktur lze najít v armádách, církvích, politických stranách fašistického a komunistického typu. Důležitá je role relé (autority), které očišťuje původní informaci od šumů, a dokáže ji tak efektivně předat většímu počtu adresátů. 3) „Stromové“ diskurzy nahrazují autoritu relé dialogem, takže v nich dochází ke křížení kanálů a k vyloučení definitivního adresáta. Přísná (pyramidální) struktura se mění ve strukturu volnější (stromovou). Tyto diskurzy zdomácněly především ve vědě a umění. 4) Amfiteátrové diskurzy sestávají ze dvou prvků: z vysílače nacházejícího se v prázdném prostoru a z vysílajících kanálů (novinový papír, elektromagnetické vlny ad.). Příjemce je bezstrukturní a neadresný, jde o masu, které se mění v „informační konzervy: neumějí nic jiného než přijímat“ (28). Tyto diskurzy jsou typické pro masmédiá, plakáty, diskotéky, počítače ad., prototypem je cirkus, zejm. římské Koloseum. Zatímco diskurz představuje mechanismus pro přenos informace, dialog je „metoda, jak různé dosažitelné informace syntetizovat v nové“ (29). 5) Kruhové dialogy mají strukturu „kulatých stolů“, při nichž je potřeba najít společného jmenovatele všech informací, které jsou k dispozici v dané chvíli. Jde o mechanismus výborů, laboratoří, kongresů a parlamentů. 6) Síťové dialogy jsou příznačné tím, že informace se šíří mnoha směry a začasť vznikají spontánně. Jsou příznačné pro tlachy, šíření drbů a fámy. Na rozdíl od kruhových dialogů jsou síťové dialogy otevřenými okruhy a jsou úspěšné vždy; představují „kolektivní paměť“. — V další části kapitoly autor usiluje o zasazení těchto šesti modelů do konkrétních historických formací. Současně se snaží nalézt určitou vývojovou logiku, tj. odpovědět na otázku, odkud a kam naše komunikační modely směřovaly. Dospívá ke třem fázím: a) situace „rukopisy“, b) situace „tištěné knihy“ a c) situace „technické obrazy“. První dvě situace byly obousměrné a zprostředkovávala se v nich sdělení mezi univerzální rovinou a lidovou rovinou (rukopisy), resp. mezi oběma rovinami prostřednictvím roviny národní (tištěné knihy). Technické obrazy jsou pouze jednosměrné a informace jimi proudí od univerzální roviny k masové rovině. Adresáti technických obrazů „kupují to, co nepotřebují, protože to musí kupovat, a tedy to potřebují“ (68).

Ve 2. kap. (74–170) autor pojednává o tom, co jsou to kódy (tj. v jeho chápání „obraz“, „text“ a „technický obraz“) a jakým vývojem prošly. Na počátku tohoto vývoje stojí magie jako prvotní forma, již člověk reaguje na svět (Flusser zde mluví o „prvním odcizení“); později se vyvinuly písmo a text z obrazu (na tomto stupni došlo ke druhému odcizení a vznikla historie) a jako poslední stadium se objevil technický obraz (třetí odcizení); smysl

tohoto kroku, jakož i to, co v jeho důsledku vzniká, označuje autor otazníkem. Trojí odcizení světu (či tři kvalitativní civilizační skoky) je pro Flussera procesem, v jehož průběhu jsme jako uživatelé těchto kódů postupně ztráceli důvěru ve viděné, a to tím, že jsme na úkor viděného posilovali reflexi, tedy odstup. V období technických obrazů (Flusser jejich dominanci umísťuje zhruba do počátku 20. století) pak ztrácíme vazbu na svět zejména proto, že tyto obrazy „nejsou obrazy obrazů, ale obrazy textů“, navíc obrazy ustrojené tak, že „texty v nich jsou překonány a zahrnuty do jednoho univerzálního kódu“ (145–146).

3. kap. (171–231) je cele věnována technickým obrazům: prvním z nich byla fotografie, následují film, video, televize a kino. Autor se každému z nich věnuje ve fenomenologicky soustředěném pohledu, přičemž se zaměřuje především na okolnosti vzniku, dále pak na způsob, jak se jednotlivé technické obrazy postupně vyvinuly jeden z druhého. Stejně tak ho zajímají i způsoby, jimiž se člověk — právě prostřednictvím toho, jak na něj tyto technické obrazy působí — odcizuje světu jako něčemu, co se neustále děje a vždy znovu vzniká. Neutrální hledisko soustředěného fenomenologa je v této části výkladu často střídáno stanoviskem nezakrytě kritickým. Tak např. filmy považuje Flusser za manipulace příběhů; v souvislosti s masovou kulturou se zmiňuje o synchronizaci supermarketu a kina: „Kino evakuuje programovanou masu, která proudí (*strömt*) do otevřené tlamy supermarketu“, „následně je [masa] svedena do řad před pokladnami, aby se živil aparát“, a nakonec proniká na ulici, „kde — hnána dalšími technickými obrazy — je dovedena před vchody tím, aby zaplatila další úplatky, pronikla do sítí mysterií a dala se naprogramovat“ (206). V další části autor — opět na pomezí analytického a kritického přístupu — charakterizuje hlavní rysy technické imaginace (*Technoimagination*). Technickou imaginací míní Flusser skutečnost, že obrazy se tvoří z pojmů, přičemž podstatnou součástí je zakrývání objektivního stanoviska, resp. nivelizace různých stanovisek. Z toho plyne závěr, že „uvědomění si technicko-imaginárního obrazu znamená konec humanismu“ (223). Flusser je přesvědčen, že v současné situaci (tj. na konci 80. let) se nás stále více zmocňují amfiteátrové diskurzy, a sice proto, abychom byli programovatelní. Vzniká tak svého druhu autonomní aparát, který je navíc do sebe uzavřený „veřejné mínění zrcadlí vysílané programy, čímž je zesiluje“ (223). Podle Flussera hrozí všeobecné zhroupenutí, přičemž toto nebezpečí je doprovázeno uzavíráním se do sebe, osamělostí lidských mas; jednou z příčin je také fakt, že odborníci nejsou s to přeložit sdělení ze svých omezených kódů do kódů všeobecnějších. V samém závěru se autor obloukem vrací na počátek a po tónech kulturního a civilizačního pesimismu přece

jenom nachází jistou metafyzickou útěchu: „Všichni se angažujeme pro komunikaci, neboť nejsme schopni přijmout svou existenci směřující ke smrti. V jiném člověku musíme hledat nesmrtelnost, pokud chceme snést vědomí vlastní smrti“ (230).

Knihu uzavírá v podobě appendixu dodaný cyklus přednášek (235–344), které souvisejí s komunikologií. Autor se v nich zabývá např. hranicemi a motivy lidské komunikace, fenoménem hry, způsoby a formami zveřejňování, diskurzivními a dialogickými médii a dalšími tématy. Stejně jako vlastní kniha jsou i tyto přednášky postaveny na propojení systematického a historického zkoumání. Nad rámec knihy přibyla typologie tří základních tříd komunikémů (molekul komunikace): a) imperativy, b) optativy, c) indikativy. Imperativy jsou informace, které se týkají chování (etické, morální a politické hodnoty); optativy jsou informace týkající se prožívání (estetické, umělecké a náboženské hodnoty) a indikativy jsou informace týkající se poznání (oblast epistemologických hodnot). I zde dochází na otázky civilizačního zlomu, který autor v předcházejících kap. dal do souvislosti s nástupem technických obrazů. Tento zlom nepochází z médií, ale „z neudržitelnosti elitárního programu“ (328).

Komunikologie byla vydána v roce 1996, tj. až pět let po Flusserově tragické smrti. Autorův koncept komunikologie jako jakési zastřešující vědy o komunikaci s filozofickými nároky (ba s nároky nahradit tradičně pojímanou filozofii) je však časnější. Zárodky tohoto způsobu myšlení můžeme sledovat už v jeho působení v Brazílii v 50. letech, kde pracoval mj. jako manažer v továrně na výrobu radiopřijímačů. Konkrétní odkazy na takto koncipovaný obor či vědní oblast lze nalézt ve Flusserově korespondenci s Alexem Blochem, jenž byl stejně jako Flusser pražským Židem, který se na konci 30. let uchýlil před Hitlerem do exilu a zakotvil také v Brazílii.¹ Koncept komunikologie pojímá Flusser jako interdisciplinární pokus o nalezení vědy či oboru, v němž by se dokázaly potkat nejen motivy různých věd (filozofie, historie, médiologie, antropologie, literární teorie, sociologie, technických věd); současně jde o kritickou bilanci civilizace postavené na dominanci písma, přičemž toto bilanční ohlédnutí vyúsťuje do prognóz. Tyto prognózy mají povahu znejistňujících otázek týkajících se směřování civilizace, která dala tak velkou moc médiím a to, co bylo kdysi obousměrnou komunikací, nahradila pouhou agresivní produkcí vysílače bez ohledu na požadavky a stanoviska přijímačů. Lze říct, že Flusser ve své knize předkládá i jakési varování naší civilizaci: pozor, fáze technických obrazů z nás dělá daleko manipulovatelnější objekty, než jak tomu bylo v obdobích předchozích (ve fázi obrazů a fázi písma).

1 V. Flusser, *Briefe an Alex Bloch*, Göttingen 2000.

Z hlediska metodologického je zřejmé, že autor je poučen zejména fenomenologií, kterou však v co největší míře spojuje s historickým zkoumáním. Pokud jde o způsob uchopení, ten u Flussera kolísá mezi analýzou a kritikou; analytičtější jsou spíše části pojednávající o starších epochách, kritičtější pak ty, které se týkají věku, kdy nastupují technické obrazy (od počátku 20. století). Páteří Flussera konceptu jsou dvě řady: *obraz — text — technický obraz a rukopis — kniha — technický obraz*. V obou případech jde o řady vývojové, jimiž se sleduje mediální proměna západní civilizace. (Technickým obrazům věnoval Flusser samostatnou knihu *Do universa technických obrazů*, 1985, č. 2001.) Mediální proměnu nepojímá autor pouze jako proměnu technologií, které posléze vnucují jiné vnímání, ale chápe ji v širším, antropologickém, či dokonce etickém smyslu. Jde o proměnu způsobu vnímání, mentality, hodnotového nastavení, jakož i organizace času a prostoru.²

V *Komunikologii* se protíná několik klíčových témat příznačných pro poststrukturalistické diskuse od konce 60. let (konec historie, posthumanismus jakožto konec subjektu, rozpětí a moc diskurzu ad.). Přitom některými svými okruhy zasahuje Flussera kniha i témata starší. Motivem úpadku západní civilizace, jejího zpronevěřování se původním kořenům, se *Komunikologie* dostává do blízkosti Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872, č. 1923) či Spenglerova *Zániku Západu* (1918 a 1922, č. 2010). Motiv odcizování, který Flusser dává do souvislosti s tím, jak se postupně upouští od smyslové názornosti ve prospěch reflexe, je hegelovský, resp. hegelovsko-marxovský; v poslední době ho rozvedl německý historik kultury Erich Schön.³ Problém masy jako fenomén moderní doby uvádí *Komunikologii* do vztahu ke všem výrazným koncepcím davu a masového člověka (Gustave Le Bon, → José Ortega y Gasset, David Riesman a Elias Canetti). Přitom Flussera pojetí masy není nijak detailně rozpracováno; autor jí rozumí to, co je žádoucím předpokladem pro působení technických obrazů (jejich anonymním adresátem), a to zejm. prostřednictvím amfiteátrových diskurzů. Masa — to jsou ti, u nichž není potřeba zjišťovat zpětnou vazbu, tedy ti, o které se není nutno ucházet individuálním přístupem.

V recepci *Komunikologie*, která je ve značné míře kritická, zaznívaly jako nejčastější bliženecká jména či školy, jako jsou Frankfurtská škola, → Walter Benjamin, → Herbert Marshall McLuhan a → Michel Foucault. Sám Flusser však na žádné autory neodkazuje, žádnou literaturu necituje; nepracuje ani s poznámkami. S mysliteli Frankfurtské školy spojuje *Komunikologii* pojetí teorie nikoli pouze jako čistého nástroje poznání, nýbrž jako nástroje

² Flussera triadické vývojové schéma se nabízí ke srovnání s diadickým schématem, rovněž vývojovým, Waltera J. Onga: „kultura mluvené řeči“ (*orality*) — „kultura písma“ (*literacy*); pojednáno mj. in: *Technologizace slova*, Praha 2006 [1982]. Oba výklady spojuje to, že dané změny se v nich pojmají jako proměny zasahující samotný hodnotový a mentální základ naší (západní) civilizace.

³ E. Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1993.

kritického. Je znát, že Flusser se tuto kritičnost snaží co nejvíce brzdit (vesměs je spíše implicitní), ale jeho inklinace k poznání s názorem, tedy k vědě hodnotově orientované a orientující, je až příliš silná. Benjamin bývá připomínán jako autor vlivné studie Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (1936), tedy jako ten, kdo první poukázal na ztrátu „aury“, která plyne z masového šíření, konkrétně fotografie. Ostatně i fotografii Flusser věnoval samostatnou knihu.⁴ K Foucaultovi odkazuje pojem diskurzu, který ve Flusserově konceptu hraje klíčovou roli. Podstatné jsou spíše rozdíly obou pojetí: Foucault chápe diskurz jako způsob, jímž je organizováno naše vědění; jde tedy o jakási nevyčtená pravidla (soubor předpokladů), která všichni dodržujeme, aniž si je potřebujeme uvědomovat. U Flussera je diskurz pojímán jako část dialogu (dialog jako série diskurzů) a jeho působnost není vázána na vědění, ale na komunikaci, ba na mediální prezentaci. Flusser jako by domýšlel Foucaulta dále: moc neznamená ani tak vědět, ani mít možnost toto vědění pořádat či ovládat, nýbrž mít možnost toto vědění co nejefektivněji šířit. Flusser postřehl, že média v moderní době nejsou pouze kanály na šíření informace. To ho spojuje s McLuhanem⁵ jako prvním teoretikem, který se zabýval úvahami o konci Gutenbergovy éry, jakož i tím, kdo v naší civilizaci odhalil nebezpečí médiokracie. — Koncept komunikologie, stejně jako jeho původce, došel velkého ohlasu zejm. v Německu, kde byly založeny různé platformy na způsob diskusních fór a projektů inspirované tímto pojetím. Z Viléma Flussera se v kruzích některých médiologů a filozofů stala postava bezmála kultovní. V roce 2005 byl dokonce založen několika-jazyčný internetový časopis *Flusserstudies.net*, který se věnuje teorii kultury a médií.

Vydání

Kommunikologie, Mannheim 1996; **Frankfurt** 1998, **2000** (z tohoto vyd. citováno), 2003, 2007. Japonské vyd., Tokio 1997. *Komunikológia*, Bratislava 2002.

4 V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994 [1983].

5 Viz např. N. Röller, Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur Tragödie des Hörens, in: H.-P. Schwarz (ed.), *Zweiter Zürcher Jahrbuch der Künste*, Zürich 2005, on-line: www.malstrom.ch/McLuhanund-Flusser_roeller.pdf [přístup 30. 9. 2012].

Literatura

V. Rapsch (ed.), *Über Flusser. Die Festschrift zum 70 von V. Flusser*, Düsseldorf 1990. T. Knöfel, Vom Überfluß der Schrift zum Fließen der Bilder, *Ästhetik und Kommunikation* 1994, č. 84, s. 93–96. A. Kosík, *Pospojovaný svět*, Praha 1998. E. Neswald, *Medien-Theologie. Das Werk V. Flussers*, Köln 1998. A. Ströhl, Hommage an Vilém Flusser, *Bohemia* 2000, č. 1, s. 102–112. J. Moucha, Flusserova komunikologie, *Iluminace* 2003, č. 2, s. 121–123.

N. Röller – S. Wagnermaier (eds.), *Absolute Vilém Flusser*, Freiburg im Breisgau 2003. Z. Uhlíř, *Komunikologie a posthistorie*, *Ikaros* 2003, č. 1, www.ikaros.cz/node/127 [přístup 30. 9. 2012]. R. Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, München 2005. N. Röller, Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“, in: H.-P. Schwarz (ed.), *Zweiter Zürcher Jahrbuch der Künste*, Zürich 2005.

Vilém Flusser (1920–1991)

Česko-německo-brazilský teoretik kultury a médií. Jeho zájem, jakož i pole působnosti jsou široké, nadto mimo pevnou vazbu na akademickou či institucionální pozici. Po celý život byl nezávislým intelektuálem, zabýval se zejm. komunikací, fotografií, mocí obrazu, vztahem jazyka a skutečnosti. Představuje jednoho z nevlivnějších médiologů. Další díla: *Lingua e realidade* (1963), *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), *Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987), *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie* (1992), *Eine Geschichte des Teufels* (1993), *Kommunikologie* (1996).

České překlady

Za filosofii fotografie (1994), *Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let* (1996), *Příběh ďábla* (1997), *Bezedno. Filosofická autobiografie* (1998), *Do universa technických obrazů* (2001), *Jazyk a skutečnost* (2005). Stati: Čekáme na Kafku, *Aluze* 2002, č. 1, s. 51–56; Gesto telefonování, Gesto psaní, Gesto filmování, *Revolver Revue* 2004, č. 56, s. 63–74.

/jt/

Iván Fónagy

Metafora ve fonetice

(Die Metaphern in der Phonetik, 1963)

Monografie maďarského fonetika dotýkající se otázek sémantiky hlásek a jejího využití v literárních textech.

V úvodní kap. Metafory ve fonetice (1–26) konstatuje Fónagy bohatství metaforiky ve fonetice a pokouší se nastínit přehled tradice obrazného označování zvukových kvalit (metaforická označování samohlásek, souhlásek, prozodických vlastností), daný materiál pak v 2. kap. Fonetické metafory mimo fonetiku (27–64) konfrontuje s obdobnými charakteristikami z pera literátů nebo s výsledky četných foneticko-sémantických testů s mluvčími různých věkových skupin; reaguje také na kritické výhrady. Ve 3. kap. Symbolismus fonému z jedné a druhé strany (*Symbolisme au-delà et en deçà du phonème*, 65–88) se Fónagyova pozornost obrací k literárním textům, zajímá ho frekvence výskytu fonému v textu v závislosti na jeho (emocionálně-obsahové) povaze; uvádí příklady z anglické, maďarské, německé a francouzské poezie (např. zvýšený výskyt /t/, /k/, /r/ v básních „agresivních“ v opozici ke zvýšenému výskytu /l/, /m/ v básních „idylických“). Ve 4. kap. Smysl fonetických metafor (89–110) se autor pokouší obrazné kvality zvuků řeči objasnit — jejich základ spatřuje zejm. ve fyziologických pocitech při artikulaci (opírá se přitom v 5. kap. o testy s dětmi, které jsou od narození neslyšící nebo nevidomé, 111–120). V 6. kap. Pudová povaha zvuků řeči (121–148) a 7. kap. Dynamický aspekt mluvy (149–159) se Fónagy inspirován psychoanalýzou a Sigmundem Freudem zabývá souvislostí zvuků řeči s erotikou, sacími reflexy, agresivitou, vulgaritou apod. Závěrečná 8. kap. Proč metafora? (161–198) dosavadní poznatky a hypotézy zobecňuje a klade si otázku po úloze metafor v našem myšlení.

1 Seznam literatury by byl obrovský, upozorníme jen na heslo Phonesteme in: A. Preminger – T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton 1993, s. 909–910, kde je i další literatura, nebo na R. Jakobson – L. R. Waugh, *The Sound Shape of Language*, in: R. Jakobson, *Selected Writings* 8, Berlin 1988, s. 1–315.

Své výklady Fónagy zakládá na hypotéze o přirozených základech sémantiky hlásek, zařazuje se tak po bok těch, kteří zpochybňovali de Saussurovu tezi o arbitrárnosti jazykového znaku. Podobné teorie mají svou dlouhou tradici, ať již v rámci myšlení o jazyce,¹

či programové estetiky básnické tvorby, prosazovaly se i v poezii (např. barevné asociace hlásek u Arthura Rimbauda nebo zaumny a hvězdný jazyk u Velemira Chlebnikova). Fónagy upozornil, že důležitou roli při sémantizaci hlásek v básnickém jazyce hrají určité nadindividuální a vlastně i nadnárodní artikulační a akustické asociace s hláskami spojené. Přestože Fónagy své analýzy básnických textů nedokládá dostatečně rozsáhlým materiálem (tezi o vzrůstu frekvence příslušných fonémů v textech o určitých obsahových charakteristikách je tak třeba stále považovat za krajně spornou), samotný zřetel ke zvukové stránce básnického textu a snaha o její sémantizaci je inspirativní. V české literární teorii se obdobnými výzkumy zabývá Pavel Jiráček.²

Vydání

Die Metaphern in der Phonetik, The Hague 1963. *A metafora a fonetikai műnyelvben*, Budapest 1963 (odlišná verze). *La Méta-phore en phonétique*, Ottawa 1979 (přeprac.; z tohoto vyd. citováno).

Literatura

J. L. M. Trim, recenze, *Journal of Linguistics* 1965, č. 1, s. 93. J.-M. Schaeffer, *Romantisme et langage poétique*, *Poétique* 1980, č. 42, s. 177–194. P. Delbouille, recenze, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1982, s. 363–367. J. Perrot (ed.), *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Paris 1997.

Iván Fónagy (1920–2005)

Maďarský fonetik a lingvista zabývající se problematikou fonetiky básnického jazyka. Působil v Maďarské akademii věd, na univerzitách v Segedínu a Paříži. Další díla: *A költői nyelv hangtanából* (Fonetika básnického jazyka, 1959), *Situation et signification* (1982), *Languages within Language. An Evolutionary Approach* (2000).

České překlady

Stati: Forma a funkce básnického jazyka, in: *Dvanáct esejí o jazyce*, Praha 1970, s. 81–123.

/mc – ri/

² Srov. P. Jiráček, Sémantizace hlásek v osmi evropských jazycích, *Československá psychologie* 1985, č. 4, s. 340–346; Fonologická expresivita českého básnického jazyka, *Česká literatura* 1991, č. 4, s. 289–312; Prožitek zvuku a český verš, *Slovo a slovesnost* 1992, č. 3, s. 161–170; *Lyrický rytmus. O spojení zvuku a smyslu ve verši*, Brno 2007.

Michel Foucault

Slova a věci

Archeologie humanitních věd

(Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines, 1966)

Přelomová kniha francouzského filozofa a epistemologa vymezující podmínky a pravidla (historická a priori), za nichž se utvářely vědy (biologie, politická ekonomie, filologie) od 16. do 19. století, včetně důsledků pro současný stav myšlení. Zaměřuje se na způsobu reprezentace věcí a fungování řeči jako operátora jejich uspořádání nebo řádu.

V Předmluvě (7–16) autor objasňuje svou inspiraci Borgesovým textem citujícím „jistou čínskou encyklopedii“ dělící zvířata mj. na: „a) patřící císaři, b) balzamovaná, c) ochočená, d) selátka [...], i) mrskájící sebou jako šílená [...], k) namalovaná velmi jemným štětcem z velbloudí srsti [...]" (7).¹ Taková klasifikace evidentně protičeí tradičním způsobům západního myšlení, poznávání a řazení jsoucnen — a vyvolává otázku, na niž odpovídá Foucaultova kniha: jaká byla od 16. století západoevropská zkušenost řádu a čím se tato zkušenost stala? Autorovou snahou však nebylo analyzovat dějiny idejí nebo věd, nýbrž „archeologicky“ prozkoumat „epistemologické pole, *epistémé*“² s cílem objevit takové konfigurace (rozvržení) obecného prostoru vědění, které byly historickými „podmínkami možnosti“ různých forem empirického poznání (13). Při průzkumu tohoto pole se ukázaly dvě velké diskontinuity. První z nich zahájil přibližně v polovině 17. století tzv. klasický věk, během něž existovala koherence mezi teorií reprezentace a teoriemi řeči, přírodních řádů, bohatství a hodnoty. Druhá je lokalizována na začátek 19. století, kdy se otevřel věk naší modernity, „do nitra věcí proniká hluboká historicita“ (14), formy řádu izolovaných věcí vyplývají z kontinuity času. Předznamenáním první části knihy (19–225) je 1. kap. Dvorní dámy³ (19–31), předkládající komplexní analýzu Velázquezo-va slavného obrazu. Foucault v ní objasňuje proces klasické reprezentace (zobrazení) prostřednictvím tří rozptýleně pojatých elementů prostoru: zobrazovaného objektu (královský pár), subjektu, jenž zobrazuje (malíř), a subjektu, kterému je zobrazení určeno (divák). Královský pár se odráží v zrcadle uprostřed obrazu, malíř stojí před plátnem a divák je na pozadí plátna zastoupen postavou stojící na prahu dveří. Obraz předvádí proces zobrazení — je to reprezentace reprezentace —, nemůže však

1 Východiskem pro zpracování hesla byl originální text, snažíme se však respektovat již zavedené překlady Foucaultových pojmů, přihlížíme k stávajícímu českému i slovenskému překladu *Slova a věci* i k dalším titulům (zvl. *Archeologii vědění*, Paris 1969, č. 2002). Nesnadnost adekvátního převodu ukazuje, že imanentní součástí této knihy je také otázka její interpretovatelnosti v jiném jazyce.

zobrazit toho, kdo tento obraz funduje, tedy toho, pro něž zobrazení z reálného místa existuje. „Místo krále“, které je také místem diváka a malíře, není ve Velázquezově konstrukci myšleno. Člověk jakožto subjekt reprezentace (král, divák i malíř), v níž se sám reprezentuje nebo poznává jako obraz či odraz, v tomto „zobrazení zobrazení“ chybí. Ocítá se v jakémsi slepém bodě, z něhož, jak Foucault uzavírá v 9. kap., kde se k Velázquezovi vrací, klasické myšlení nevykročí.

První pojmy Foucaultovy archeologie vědění přináší rozbor renesanční *epistémé* ve 2. kap. Próza světa (rozčleněné, podobně jako ostatní, do několika podkapitol). Tato analýza oponuje představám o předvědeckém renesančním myšlení, jakkoli ho odděluje od systému následujícího klasického věku. Ve vědění západní kultury tohoto období má stěžejní úlohu pojem podobnosti konkretizovaný ve čtyřech modalitách: 1) Shoda (*convenientia*): „konvenující“ věci se podobají díky prostorovému přiblížení, vzájemnému doteku: „rostlina komunikuje se zvířetem, země s mořem, člověk se vším, co ho obklopuje [...] mech raší z lastur, rostliny rostou v paroží jelenů“ (33). 2) Soutěživost (*aemulatio*) je druh shody působící na dálku: „Soutěživost má v sobě cosi z odrazu a zrcadla: skrze ni si ve světě rozptýlené věci dávají odpověď“ (34), např. tvář soutěží s nebem, slabý jas lidských očí odráží velkou záři slunce a měsíce. 3) Analogie, v níž se překrývají *convenientia* i *aemulatio*, je podobnost vyvstávající ze vztahu jak napříč prostorem, tak přízpůsobením nebo svazkem. Privilegovaným bodem nekonečného a mnohoznačného světa analogií, umožňujících sblížovat všechny figury světa všemi směry, je člověk, jímž vztahy procházejí, aniž by se narušovaly. 4) Sympatie/antipatie — tyto párové komplementární figury vytvářejí principy identifikace a diferenciací toho, co si je podobné. Zatímco sympatie „svobodně působí v hloubkách světa“ (38) a je s to okamžitě sblížit i ty nejbudálenější věci, antipatie drží věci v izolaci a brání jejich přízpůsobování. Dvojice je v rovnováze proto, aby umožňovala přiblížování věcí a zároveň jim zajišťovala jejich specifičnost. Podobnost, na níž spočívá renesanční systém mikrokosmos/makrokosmos, nezůstává skryta: k vnitřním, neviditelným analogiím odkazují na povrchu věcí zjevné znaky: „Bez znamení (*signatury*) není podobnosti“ (41). Univerzum je pokryto znaky, které se nepřímou podobají tomu, co označují (např. na rostlinách nacházíme signatury vypovídající o tom, jaké orgány léčí). Renesanční vědění, vytvářející mezi znakem a označovanou věcí vztah podobnosti, se opírá o pojetí přírody jako rozlehlého celku věcí, které je nutno (umět) „číst“. „Poznávat znamená tedy interpretovat“ (47). Protože je mezi jazykem a světem hluboká sounáležitost, vědění se stává

2 Definici *epistémé*, platnou i pro *Slova a věci*, podává Foucault v *Archeologii vědění*: nejde ani tak o formu poznání nebo typ racionality sjednocující nejrůznější vědy jako spíše o soubor vztahů, které lze v dané době mezi vědami objevit, „jestliže je analyzujeme v rovině diskurzivních pravidelností“ (*Archeologie vědění*, cit. dílo, s. 250). Jedná se tedy o rekonstrukci systému vztahů, které vytvářejí historická a priori různých epistemologických figur vypracovaných jednotlivými vědami.

3 V českém překladu *Dvořáně*, titul obrazu z r. 1656 ovšem zní *Las Meninas*.

hermeneutikou nebo komentářem. Foucault podtrhuje, že toto spojení, vyjadřované složitou ternární organizací — 1) formální oblast znamení; 2) obsah, který tato znamení ohlašují; 3) příbuznost spojující znamení s označovanými věcmi — zaniklo se vznikem nového uspořádání v 17. století, kdy se slova a věci oddělily a systém znaků se změnil na binární.

Ve čtyřech následujících kapitolách (3. kap. Reprezentovat, 60–91; 4. kap. Mluvit; 5. kap. Třídít; 6. kap. Směna) autor systematicky zkoumá klasickou *epistémé*. Tomuto vnitřně provázanému celku předchází rozbor Cervantesova Dona Quijota (60–64), vysvětlující radikální transformaci jak formy, tak obsahu renesančního vědění na konci 16. století. Obě části románu totiž podtrhují historický rozestup mezi dvěma režimy myslitelného, mezi dvěma mody bytí: Don Quijote, sám kopie znaků předepsaných rytířskými romány, žije jen v prostoru analogie, kde ustavičně hledá příbuznosti a pravdy stanovené knihami. V reálném světě, jímž tento „znak“ bloudí, se však písmo a věci už nepodobají. Přesto se jazyk nestal zcela bezmocným, protože ve druhé části knihy hlavní postava musí zůstat věrná již známému modelu, který sama v první části vytvořila, čili znázorňovat reprezentující schopnosti jazyka, jenž tak vstupuje do stavu „osamělé suverenity“ (62), ze kterého se pak rodí nová literatura.

V nově seřazeném epistemologickém a ontologickém řádu je hledání podobností v zásadě vystřídáno analýzou a uspořádáním diferencí. Znak se již nemusí podobat tomu, co označuje, ale musí *to* reprezentovat (v podobě ideje věci, kterou označuje) a zároveň reprezentovat své pouto s tím, co reprezentuje (72–81). Reprezentace něco reprezentuje jen potud, pokud se sama reprezentuje jako reprezentace. Toto pro klasickou teorii znaků podstatné zdvojení je vyjádřeno paradigmatem tabulky — soudržným a přehledným prostorem vytvářejícím vztah znaku k jeho obsahu a k jiným znakům. Epistemologický mechanismus také nově zhodnocuje funkce imaginace a podobností (81–86). Díky imaginaci se bující podobnosti, bez nichž by ovšem věci nemohly být reprezentovány, řazeny a vzájemně odlišeny, spojují s řádem reprezentace. Obecnou konfiguraci klasického vědění i hlavní epistemologické operátory empirického poznání (86–91) představují *mathesis* (univerzální věda o pořádku), *taxinomia* (věda o empirických řádech v oblasti jazyka, přírody a směn) a genetická analýza těchto řádů.

Na rozdíl od interpretativní promluvy renesance je charakteristickou vlastností řeči klasického období (řeči, jež analyzuje) diskurzivnost reprezentace (4. kap. Mluvit, 92–136), tzn. schopnost reprezentovat verbálními znaky mentální reprezentace a dávat větnou (tzn. sukcesivní) podobu simultánním myšlenkám.

V tomto smyslu „je řeč analýzou myšlení“ (97). Její rozdílné funkční segmenty, propozici (Foucault tu svůj výklad opírá o teorii slovesa), artikulaci (dává obsah čisté, dosud prázdné verbální formě propozice), designaci (pojmenování, jehož úkolem je diferencovat věci) a derivaci (odvozování, které ukazuje kontinuální pohyb slov od jejich původu), pak pojímá Foucaultův „čtyřstěn“ řeči (131–136). Ten dokládá, že se klasická teorie jazyka organizuje kolem jména, středobodu čtyřstěnu, k němuž se sbíhají všechny struktury jazyka. „Základním úkolem klasického diskurzu je připsat věcem jméno a tímto jménem pojmenovat jejich bytí“ (136). Tuto průhledně reprezentující řeč však později narušuje literární jazyk, který zvl. v Sadově podání zneprůhledňuje jméno a snaží se pojmenovat nereprezentovatelné.

V kap. Třídít (137–176) Foucault ukazuje, jak se ustavila přírodní historie jako věda na základě nového způsobu „spojování věcí s pohledem a diskurzem“ (143), a to prostřednictvím dvou operací: 1) diskurzivní artikulace viditelné struktury; 2) klasifikace přírodních bytí podle jejich taxonomické povahy. Z Foucaultova „archeologického“ pohledu, vztahujícího taxonomickou klasifikaci hlavně k teorii řeči (v klasickém období jsou teorie řeči a teorie přírody izomorfní), se tak nyní přírodní historie vynořuje jako diskurz o přírodě (diskurz kontinua přírody), a proto do ní nelze promítnout žádnou filozofii života nebo myšlenku evoluce.

Poslední kap. 1. části knihy, Směna (177–224), se zaměřuje na epistemologickou změnu, během níž ekonomické myšlení 16. století přechází v klasický merkantilismus. Osou „ekonomie“ klasického věku je sféra bohatství. Na základě teorie hodnoty a směny Foucault vytváří síť mezi touto sférou a oblastí řeči; např. slovo peníze umožňuje reprezentovat více ekvivalentních věcí (výrobek, práci, míru pšenice, část příjmu), „stejně jako má obecné jméno schopnost reprezentovat více jednotlivin, více druhů, více rodů atd.“ (197). Poté Foucault rekapituluje organizaci řádů v klasickém období a podtrhuje izomorfismy mezi rozdílnými oblastmi vědění (214–221). V samotném závěru poukazuje na příznaky (Sadovo psaní) ohlašující ústup tohoto do sebe uzavřeného reprezentativního diskurzu v souvislosti s „osvobozením jazyka, žijícího člověka a potřeb od reprezentace“ (222).

2. část knihy (229–398) analyzuje moderní *epistémé* jako věk myšlení Historie, kdy už vědění nerozvíjí svou síť v horizontálním a plošném rozměru tabulky, ale sestupuje po vertikále věcí, aby zvýraznilo skryté jádro jejich historicity. Nejprve Foucault rozebírá analogické změny na přelomu 18. a 19. století (7. kap. Meze reprezentace, 229–261) ve třech empirických oblastech (ekonomie, přírodní historie, řeč) odpoutávajících se

od předchozí reprezentace podle své vlastní nutnosti a vnitřních vývojových zákonů (čas ekonomie u Adama Smithe; rozdělení přírodní historie na organickou a anorganickou; systém flexe v jednotlivých jazycích a jejich komparace). Tento přechod Foucault dále vztahuje ke Kantovu myšlení, které funduje jednotu a nezbytnost nové konfigurace vědění na základě „odstupu jsoucna vzhledem k reprezentaci“ (258), protože se souběžně vynořilo transcendentální téma (metafyzika předmětu, resp. jeho základů) a nové empirické pole pozitivního poznání. Vznikla tak fundamentální korelace mezi transcendentálním a empirickým. Ta sice v 19.–20. století nabyla různých forem, ale z jejich rekonstrukce pro Foucaulta vyplývají dvě obecná zjištění: 1) filozofický prostor modernity je vymezen — alespoň do začátku 20. století, resp. až k Henrimu Bergsonovi — trojúhelníkem „kritika — pozitivismus — metafyzika objektu“ (258); 2) naproti tomu fenomenologie, situující se do nejednoznačného pole moderního myšlení, váhá mezi formální a empirickou verzí transcendentálního, je rozpolcena mezi tendencí k formalizaci a antropologickým zaměřením.

8. kap. Práce, život, řeč (262–313) navazuje na předchozí zkoumáním, jak se pro moderní myšlení příznačné transcendentální téma dotýká empirických polí života, práce a řeči. Pravda pozitivních a zároveň „kvazi-transcendentálních“ objektů se už neutváří prostřednictvím reprezentace, ale v novém vztahu, který je v zastřené formě času spojuje s nimi samými (čas výroby, trvání života, sedimentace řeči). Foucault analyzuje podmínky, za nichž mohla vzniknout politická ekonomie (David Ricardo), moderní biologie (Georges Cuvier) a filologie (Friedrich Schlegel, Wilhelm Grimm, Franz Bopp). Nová jazykověda dekonstruovala klasický čtyřstěn řeči studiem interní organizace a vnitřních proměn jazyků; na rozdíl od obecné gramatiky předchozího období, která vznik řeči svazovala s písmem, je od 19. století řeč pojednávána jako soubor fonetických elementů: „Celé bytí řeči je nyní spojené se zvuky“ (298). Řeč získává status objektu umožňující sledovat ji v historicitě jejích forem, rodí se filologie. Foucault však zároveň sleduje zvláštní kompenzační pohyby (oproti a priori gramatické dispozici jazyka se např. kladou či hledají na ní nezávislé interpretační metody exegeze nebo logiky), které naopak umožnily řeči osvobodit se od objektivní nivelizace a přispěly k rozptylu jejího bytí.

Jestliže „řeč vstoupila přímo a sama o sobě do pole myšlení až na počátku 19. století“ (9. kap. Člověk a jeho dvojníci, 314–354), vynořila se také „v záhadné mnohosti“ (316) a roztržitosti, která nejen zpochybnila její jednotu, ale také vyvolala otázky po základech řeči a významu. Podle Nietzscheho je tuto jednotu nutno

hledat na straně toho, „kdo mluví“ — totiž u toho, „kdo vládne slovem,“ protože v něm „se soustřeďuje celý jazyk“ (317). Moc jazyka tedy byla přisouzena subjektivní instanci. Ještě radikálněji promluvil Mallarmé: básník se „neustále stahuje ze své řeči až natolik, že už v ní nechce vystupovat jinak než jako vykonavatel čírého obřadu Knihy, kde se diskurz komponuje sám od sebe“ (317). Elize „toho, kdo mluví,“ v konstitutivním pohybu básnického slova podle Foucaulta umožňuje, aby se jazyk oddělil od reprezentativních nebo významových záměrů, uzavřel se do svých schopností, a tím se stával autonomním subjektem. I přes rozdíly mezi Nietzsche a Mallarméem vyvstává v jejich díle (a podobně v současné literatuře) společné téma „návratu řeči“ nebo „znovuobjevení velké hry řeči“ (318), k níž se také vztahuje moderní myšlení snažící se uvažovat zároveň jak o bytí jazyka, tak o bytí člověka.

Umožnil-li rozpad klasické analýzy reprezentací novým empirickým vědění (tj. např. biologii vyvstalé z přírodní historie, ekonomii vyvstalé z analýzy bohatství apod.) navrhnout jako těžiště figuru Člověka (v dvojnásobném postavení objektu vědění a poznávajícího subjektu),⁴ pro Foucaulta se tím otevírá pole „analytiky konečnosti“, tj. determinovanosti člověka, jeho ohraničeného bytí. Funkce antropologické konečnosti je jednak konstituovaná (jako negativní dimenze bytí člověka uzavřeného v pozitivních obsazích jazyka, práce a života, které ho limitují), jednak konstituující (podle Kanta je základem poznání těchto pozitivit). Tak se objevuje moderní člověk jako „empiricko-transcendentální dubleta“ (329). Foucault dále odkrývá modalitu antropologického „záhybu“⁵ konečnosti ve spojitosti s dvojnásobnou dimenzí „prožívaného“, s existencí „nepoznaného“, s moderním „cogito“, které už nevede k afirmaci bytí (335), a konečně i ve vztazích mezi bytím člověka a bytím času. Prostřednictvím genealogie moderní filozofie (od Kanta a Hegela po Husserla a → Heideggera) autor především ukazuje kruhový pohyb odhalování, zdvojování a fundování, který odsuzuje moderní myšlení ke konstitutivní nerovnováze.

V poslední, 10. kap. s titulem Humanitní vědy (355–398) Foucault na základě předchozích kapitol definuje moderní epistemologické pole jako „trojhran vědění“: 1) matematické a fyzikální vědy; 2) empirické vědy o životě, jazyce a práci; 3) filozofická reflexe, již s matematickými vědami spojuje formalizace myšlení. Humanitní vědy sice patří k této obecné epistemologické dispozici, existují však jen v projekčním prostoru empirických věd (postupují také podle jejich modelů a pojmů) a myšlení konečnosti; proto nejsou v pravém slova smyslu „vědami“. Zatímco v jiných vědách je explicitním předmětem zkoumání život, práce

4 Na tomto místě se autor vrací k úvodnímu zamyšlení nad Velázquezovým obrazem.

5 Pojem—metafora „záhyb“ (franc. *le pli*) se v novodobé filozofii objevuje poměrně často (Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Jacques Derrida), i když s různým významem. U Merleau-Pontyho vyjadřuje bytí subjektu ve světě, nikoli naproti světu. Znamená sice distanci, ale ne odstup objektivizujícího pohledu, je to distance záhybu vzhledem ke kusu látky; záhyb je její modifikací — je odchylkou, vybočením, výdutí v kontinuu, není však diskontinuitou. Deleuze ve své knize o Foucaultovi (G. Deleuze, *Foucault*, Praha 1996 [1986]) pokládá pojem „záhyb“ za klíč k foucaultovské problematice moci a subjektivace (téma vnitřku je jen záhybem vnějšku), ačkoli u samotného Foucaulta „záhyb“ není ani tak častý, ani jasně konceptualizovaný.

a řeč člověka, humanitní vědy se zabývají člověkem vytvářejícím reprezentace svých potřeb a společnosti, člověkem až ve vrstvě „už projevených chování, postojů, gest, už vyslovených nebo napsaných vět“ (365). Je jim tedy vlastní forma „zdvojení“ konstituovaných vědění, která už přejímají v dimenzi reprezentace. Proto je postavení humanitních věd „meta-epistemologické“; nevede však k vytvoření formalizovaného diskurzu, nýbrž „noří člověka [...] do nekonečné eroze času“ (366); přesnější by tak bylo mluvit o jejich postavení „ana-“ nebo „hypoepistemologickém“ (366). Analýza velkých teoretických oblastí psychologie, sociologie, literatur a mýtů pak Foucaultovi umožňuje rekonstruovat jejich epistemologickou pozitivitu prostřednictvím tří modelů založených na konceptuálních párech funkce a norma, konflikt a pravidlo, význam a systém (369).

Archeologii humanitních věd završují úvahy o aktuální psychoanalýze a etnografii, které symetrickým zdůrazňováním nevědomého psychismu a kulturního nevědomí unikají zákonu reprezentace převládajícímu v psychologii a sociologii. K tomu také dochází současným posilováním lingvistického paradigmatu. Vzhledem k tomuto „návratu“ řeči, ohlašovanému velmi odlišně strukturální lingvistikou a literární zkušeností, bude podle autora eventuálně možná přestavba pole humanitních věd. Na konci knihy Foucault klade „nezodpověditelné“ otázky, které by však podle něj mohly otevírat cestu k budoucímu myšlení: Jestliže se figura člověka zrodila tehdy, když zmizel diskurz, lze pak analogicky předpokládat, že rostoucí zájem o jazyk povede k zániku člověka, kterého nahradí (zatím nemyslitelné) bytí znovu sjednocené řeči? Závěrečné, fatální věty *Slov a věcí* tuto hypotézu ještě zvýrazňují: protože je člověk teprve nedávným objevem, k němuž došlo v důsledku změn ve fundamentálním rozvrhu vědění, může s rozvratem tohoto uspořádání zmizet i on jako „tvář z písku na břehu moře“ (398).

Michel Foucault definoval své knihy jako „kritické dějiny myšlení“⁶ — dějiny proto, že se v nich nepostupuje *modo philosophico*. Empirický výzkum si tu totiž osobuje právo oponovat transcendentální dimenzi nebo pochybovat o pravdě obecnin (filozofická strategie *Slov a věcí* je však přesto patrná). Foucaultův skepticismus⁷ je předpokladem kritiky ve dvojím smyslu. V kantovské tradici je to předně kritika poznání, u Foucaulta však — na rozdíl od Kanta — založená na historické hermeneutice. Od této kontemplativní kritiky odhalující měnící se skutečnosti klamavých všeobecností, např. idejí Rozumu, Moci, Dobra či Smyslu, lze také přecházet k aktivní kritice jejich politické legitimacy (připomeňme, že Foucault sám byl, zvl. v 70. letech, politickým

6 *Dits et Écrits* 4, Paris 1994, s. 632.

7 Nikoli nihilismus, subjektivismus nebo relativismus, z nichž byl obviňován.

aktivistou či „angažovaným intelektuálem“).⁸ I když minulost byla pro Foucaulta „hřbitovem pravd“, jeho myšlení z toho nevyvozovalo marnost všeho, ale pozitivitu dění (nastávání). „Nic není zbytečné, výplody lidského ducha nemají nic jiného než pozitivnost, protože existovaly; jsou stejně tak zajímavé a pozoruhodné jako výtvoři přírody, květiny, zvířata, které ukazují, čeho je schopna.“⁹ Foucault nevěří v univerzálie, např. ve velké a definitivní pravdy té či oné epochy; podle něj jsou pouze singularity. Proto mj. nelze rozhodnout, jaká je pravá cesta lidstva nebo jaký je smysl jeho dějin. Podobně jako Ludwig Wittgenstein odmítá Foucault pravdu jako *adaequatio mentis et rei* s přesvědčením, že „něco v nás“ (diskurz) a místo nás více myslí, než bychom si mysleli my sami. Obdobně jako historikové nebo Max Weber se ve své archeologické kritice či genealogické „historii“ zkoumající empirické fenomény blíží k spontánnímu nominalismu. Není-li však absolutno či transhistorické téma alespoň zatím v našem dosahu, nevyplývá z toho pro Foucaulta ani tak relativismus, s nímž bývá obvykle spojován, jako spíše úsilí o vědeckost, o empirické a neustále provizorní pravdy. Přístupná je tedy v jeho pojetí pravda empirických fakt, na jejichž základě vznikly lingvistika, ekonomie, sociologie a etnologie, které zkoumají specifické oblasti pozitivit formující lidi (žijící, pracující, mluvící) v každé chvíli, aniž by usilovaly o obecnou koncepci člověka.¹⁰

Právě v tomto kontextu a také vzhledem k rozhodujícímu zlomu v dějinách poznání, který pro Foucaulta představuje Nietzsche jako přerušeni metafyzické a platonské tradice, je nutno nahlížet na zdánlivě provokativní závěr *Slova a věci* ohlašující „zánik člověka“, jenž ve své době vzbudil tolik pohoršení. Tento „anti-humanismus“ ve skutečnosti a striktně v rámci Foucaultovy archeologické srovnávací metody podněcuje k otázce (směru výzkumu), z čeho je člověk (nikoli metafyzická entita Člověk) „udělán“. Nemíří tedy k heideggerovskému tázání po „bytí člověka“, ale k průběžnému odhalování procesu, v němž dochází k (sebe)konstituování nebo aktu autostylizace lidského subjektu.

Slova a věci, analyzující celek vědění, které se od renesance až po moderní dobu konstitovalo vzhledem ke sféram života, práce a řeči, znamenají podstatnou etapu jak v díle M. Foucaulta, tak v současném myšlení. Tato náročná, složitě konstruovaná kniha, napsaná neobvyklým stylem spojujícím oslnivou erudici s metodologickou důsledností, byla po svém vydání vnímána jako jakýsi manifest strukturalismu namířený proti humanismu sartrovského typu, přičemž její význam byl často redukován na zjednodušenou (a pohodlnou) tezi o „smrti člověka“. Tak mohly být výsledky Foucaultovy reflexe — s poukazem na myšlení toho, co je „za“ člověkem (figury nadčlověka nebo nevědomí) — ztotožňovány

⁸ Srov. P. Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris 2008, s. 60–62.

⁹ Tamtéž, s. 62.

¹⁰ Srov. U. J. Schneider, *Michel Foucault*, Darmstadt 2004, s. 79.

s úsilím Nietzscheho, → Lévi-Strausse, → Lacana. Foucault, kterého předchozí práce charakterizovaly spíše jako historika psychologie a medicíny, vstoupil náhle *Slovy a věcmi* na filozofické proscénium jako představitel nové reflexe, i když dobové polemiky a debaty spjaté s otázkou strukturalismu namnoze zamlžily nebo zúžily originalitu tohoto epistemologického a kritického díla, zvláště když mohlo být považováno za jakési autorovo přechodné „vybočení“ z předchozího směru výzkumu poté, co na tento směr navázal analýzami moci, sexuality a subjektivace.

Vydání

***Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 1969, 1984, 1986, 1989, 1990, 1992, 1993, 1994, 2005, 2008** (z tohoto vyd. citováno). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa 1966, 1968, 1981, 1985, 1988, 1991, 1998, 2005. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano 1967, 1970, 1978, 1980, 1985, 1988, 1994, 1996, 1998, 1999, 2004, 2006, 2007, 2009, 2010. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México 1968, 1971, 1974, 1977, 1991, 1997, 2001; Barcelona 1985; Madrid 1997, 2006. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, London – New York 1970, 1971, 1973, 1974, 1977, 1989, 1992, 1994, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007. *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1971, 1974, 1978, 1980, 1983, 1984, 1986, 1988, 1989, 1990, 1991, 1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2006, 2008, 2009. *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Beograd 1971. *De woorden en de dingen. Een archeologie van de menswetenschappen*, De Bilt 1973. Japonské vyd., Tokio 1974. *Slova i věci. Archeologija gumanitarnych nauk*, Moskva 1977, 1994. *I lexis ke ta pragmata. Mia archeologia ton epistimon tu anthropu*, Athina 1986. *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*, Bratislava 1987, 2000. Arabské vyd., Bejrút 1990. *Kelimeler ve şeyler. İnsan bilimlerinin bir arkeolojisi*, Ankara 1994, 2001, 2006. *Cuvintele și Lucrurile. O arheologie a științelor umane*, București 1996. *Tingenes orden. En arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket*, Oslo 1996, 2006. *Ordene og tingene. En arkæologi om humanvidenskaberne*, København 1999, 2003, 2006. *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, Budapest 2000. Čínské vyd., Šanghaj 2001. *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*, Zagreb 2002. *Slova i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2005. *Slova a věci. Archeologie humanitních věd*, Brno 2007. *Besede in reči*.

Arheologija humanističnĳh znanosti, Ljubljana 2010. *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*, Helsinki 2010. Hebrejské vyd., Jeruzalém 2011.

Literatura

J. Patočka, Slova a věci. Rozbor antropologické epochy evropského myšlení v „archeologii“ Michela Foucaulta, *Světová literatura* 1967 (přetištěno v č. vyd. 2007, s. 298–309). F. Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme? La Philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*, Paris 1973. A. Kremer-Marietti, *Michel Foucault. Archéologie et généalogie*, Paris 1974. P. Horák, *Struktura a dějiny. Ke kritice filozofického strukturalismu ve Francii*, Praha 1982. G. Deleuze, *Foucault*, Paris 1986 (č. 1996). D. Éribon, *Michel Foucault*, Paris 1989 (č. 2002). G. Gutting, *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason. Science and the History of Reason*, Cambridge 1989. F. Fortier, *Les Stratégies textuelles de M. Foucault. Un Enjeu de véridiction*, Québec 1997. B. Han, *L'Ontologie manquée de M. Foucault — entre l'historique et le transcendantal*, Grenoble 1998. P. Billouet, *Foucault*, Paris 1999. T. Spargo, *Foucault and Queer Theory*, Cambridge 1999 (č. 2001). M. Marcelli, *Michel Foucault 1926–1984*, Praha 2002. O. Dekens, *L'Épaisseur humaine. Foucault et l'archéologie de l'homme moderne*, Paris 2003. R. Wicks, Literary Truth as Dreamlike Expression in Foucault and Borges's "Chinese Encyclopedia", *Philosophy and Literature* 2003, č. 1, s. 80–98. M. Potte-Bonneville, *Michel Foucault. L'inquiétude de l'histoire*, Paris 2004. P. Barša – J. Fulka, *Michel Foucault. Politika a estetika*, Praha 2005. A. Klawitter, M. Foucault als Ausgangspunkt einer Ontologie der Literatur, *Zeitschrift für Semiotik* 2005, č. 1–2, s. 115–137. P. Sabot, *Lire Les Mots et les choses de M. Foucault*, Paris 2006. P. Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris 2008.

Michel Foucault (vl. jm. Paul-Michel Foucault, 1926–1984)

Francouzský filozof, historik, psycholog a epistemolog, jeden z nejvýznamnějších myslitelů druhé poloviny 20. století, obvykle spojovaný se strukturalismem (jeho dílo je též označováno za postmoderní nebo poststrukturalistické). Vystudoval filozofii a psychologii, které se věnoval v 50. letech, kdy také dlouhodobě působil v zahraničí (Švédsko, Polsko). Zajímal se o epistemologii medicíny i o literaturu. Od 60. let univerzitní dráha (1970–1984 profesorem Collège de France, přednáškové pobyty v USA — Buffalo, Berkeley). Kromě svých teorií o komplexních vztazích moci a poznání se proslavil analýzou sociálních institucí

(psychiatrie, lékařství, vězeňský systém), dějin sexuality a procesů subjektivace. Další díla: *Maladie mentale et personnalité* (1954, reed. s tit. *Maladie mentale et psychologie*, 1962), *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), *Naissance de la clinique. Archéologie du regard médical* (1963), *Raymond Roussel* (1963), *La Pensée du dehors* (1966), *Ceci n'est pas une pipe* (1968), *L'Archéologie du savoir* (1969), *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1* (1976), *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité 2* (1984), *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité 3* (1984).

České překlady

Psychologie a duševní nemoc (1971, 1999), *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů* (1994), *Diskurs, autor, genealogie. Tři studie* (1994), *Sen a obraznost* (1995), *Myšlení vnějšku* (1996, 2003), *Dějiny sexuality 1. Vůle k vědění* (1999), *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení* (2000), *Archeologie vědění* (2002), *Dějiny sexuality 2. Užívání slasti* (2003), *Dějiny sexuality 3. Péče o sebe* (2003), *Je třeba bránit společnost* (2006), *Raymond Roussel* (2006), *Zrození biopolitiky* (2009), *Zrození kliniky* (2010). Stati: *Vzdálenost, vid, počátek*, in: P. Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 257–271; *Metoda*, in: J. Bolton (ed.), *Nový historismus/ New Historicism*, Brno 2007, s. 32–36. Slovensky též: *Toto nie je fajka* (1994, 2010), *Moc, subjekt a sexualita. Výber z článkov a rozhovorov publikovaných v rokoch 1980–1988* (2000).

/zh/

Northrop Frye

Anatomie kritiky

Čtyři eseje

(The Anatomy of Criticism. Four essays, 1957)

V Polemickém úvodu (18–48) se autor zabývá pojetím kritiky (*criticism*), jež zahrnuje studium literatury a literárního vkusu v široce pojatém kulturním kontextu humanitních věd i vzdělání. Kritik je v jeho pojetí nositelem kulturní tradice, který významným způsobem formuje názor veřejnosti na umění. Kritika je umění podobná, její postuláty vyrůstají z umění, jež hodnotí, do značné míry je však nezávislým myšlenkovým systémem, který potřebuje stabilní literárněteoretický základ; vědeckost ji pak uchrání před parazitismem, který jí bývá podkládán. Aby se kritika stala vědou — a zachovala si přitom srozumitelnost — (34), musí překonat naivní induktivní přístup k literárním dílům jako jednotlivinám a studovat je ve společném pojmoslovném rámci poetiky (navazující na Aristotela) jako „řád slov“ (34) a soustavu ustálených postupů a formulí. Literární kritik může být poučen společenskými vědami, nemůže však plně převzít jejich přístupy; i sociolog může pracovat s literárním materiálem, hodnocení je však vyhrazeno kritice (36). Základem kritiky je nejen vědecky pojatá poetika, ale také zkušenost z vnímání umění.

V prvním eseji Historická kritika: teorie modů (49–87) vychází Frye z Aristotelovy *Poetiky*, v níž je rozlišeno šest aspektů básnictví: *mythos*, *éthos*, *dianoia*, *lexis*, *melos* a *opsis*. *Mythos*, *éthos* a *dianoia* jsou základem dvou literárních modů — fiktivních a tematických. Mody fikce (román a drama) se opírají o děj a zápletku, je v nich akcentován *mythos* (děj) a dominuje zde vztah hrdina—společnost. Tematické mody (lyrika a esejistika) zdůrazňují ideu či svébytné poetické myšlení, tj. dominuje zde *dianoia* čili význam a *éthos* neboli charakterizace. Na důležitosti nabývá vztah autor—vnímatel. Mody fikce jsou klasifikovány na základě hrdiny, jeho činů a schopností, které mohou být buď vyšší, či nižší než naše, anebo stejné (49–50). Historický vývoj

Pokus kanadského představitele tzv. archetypální kritiky o systematické sjednocení různých metod tradiční a moderní literární vědy.

tak postupuje od 1) božského hrdiny mýtů k 2) hrdinovi kouzelných pohádek, křesťanských legend a rytířských románů, který je nadán nadpřirozenými schopnostmi, dále k 3) hrdinovi vysokého mimetického modu, který se vyskytuje od renesance v dramatu i v lidové epice, vůdci, jehož autorita a schopnosti jsou přirozené, ale vyšší než naše, poté k 4) hrdinovi nízkého mimetického modu, jednomu z nás (komedie a realistický román), a konečně až k 5) hrdinovi ironického modu, jehož schopnosti i možnosti jsou menší než naše a jenž je symbolem frustrace a absurdity (moderní literatura). Vývoj hrdiny ve fiktivních i tematických modech vede od plánu mytického k ironickému, který se nakonec obrací opět k mytickému (např. v díle Franze Kafky, Thomase Stearnse Eliota, Jamese Joyce, Ezry Pounda aj.). V tematické literatuře je podle Frye hrdinou sám autor, který zdůrazňuje svou osobnost i osobitost svého vidění.

Druhý esej, Etická kritika: teorie symbolů (88–151), oživuje středověké schéma čtyř vrstev významu literárního díla: doslovného, alegorického, morálního a anagogického, mířícího k mystickému významu a univerzální platnosti. Slova symbol užívá Frye ve významu „jakékoli izolovatelné jednotky literární struktury“ (89). Každé literární dílo je mnohovýznamové, přičemž význam díla je částí většího celku, řady kontextů či vztahů, do kterých může být dílo situováno. Každý kontext má svůj charakteristický *mythos* a *ethos* i svou *dianoiu* čili význam. Umělecké dílo existuje ve vztahových či kontextových fázích a jim odpovídají i fáze kritiky (87–90).

V kap. Doslovná a deskriptivní fáze: symbol jako motiv a jako znak (90–100) vychází autor z faktu dvojího možného čtení literárního textu. Při čtení vnějším, odstředivém (*centrifugal*) dominuje vztah slovo — označovaný předmět, doprovázený asociacemi v naší paměti. Čtení vnitřní neboli dostředivé (*centripetal*) chápe slova v rámci literárního díla a směřuje k významu větších strukturních celků (*patterns*). V prvním případě se jedná o znaky, které díky své arbitrarnosti (nahodilosti a konvenci) představují či znamenají věci vně textu. Ve druhém případě jsou jazykové prvky chápány ve vnitřních vazbách k celku jako motivy v hudební vědě. Oba tyto způsoby čtení se realizují současně. Význam slovesné struktury je dán „imaginativním“ (hypotetickým) vztahem k vnějšímu světu; tento vnitřní význam je zdrojem požitku a krásy (92). Právě proto, že literární dílo je imaginativní výtvar, nelze jeho „doslovný“ (*literal*) význam (94) chápat jako výpověď o vnější skutečnosti. „Doslovné“ porozumění dílu (jako první fáze vnímání) podle Frye předpokládá jeho smyslové uchopení jako významového celku, jehož struktura je dána opakováním rytmů a obrazů; toto porozumění má stejnou funkci

jako pozorování v metodách přírodních věd. Ve fázi deskriptivní si vnímatel všímá vztahu díla jako slovesné struktury k jiným slovním strukturám z hlediska jejich podobnosti s vnější realitou. „Literární struktura je ironická, protože ‚řiká‘ vždy do určité míry něco jiného, než to, co ‚znamená‘“ (100). Tato antiteze je překonána teprve v další, formální fázi symbolické kritiky.

Kap. Formální fáze. Symbol jako obraz (101–114) charakterizuje formální kritiku, která vychází ze zkoumání obraznosti literárního díla ve snaze vyčlenit symbolické struktury (obrazy) pro dané dílo charakteristické a klíčové. Literatura ve své „formální fázi“ (již zhruba odpovídají literární normy 16.–18. století, 102) je chápána jako potenciální alegorie události a idejí. Nejedná se ovšem o alegorii v běžném slova smyslu, ale o snahu navodit prostřednictvím obrazů, příkladů atd. určitou interpretaci. Skutečná alegorie vzniká až tehdy, když je v díle jasně vyjádřen vztah jednotlivých obrazů k tvrzením o vnějším světě; je-li tento postup častý, jde o „průběžnou“ (*continuous*) alegorii, spojující obrazy s morálními příklady a příkazy (např. u Danta, Edmunda Spensera, Torquata Tassa nebo Johna Bunyana). Alegorie „naivní“, jež jsou autoritativní, moralistní a popisné, zakládají své působení — stejně jako moderní audiovizuální média — na principu „podívané“ (*spectacle*) (110); podle Frye je lze považovat spíše za dokumenty dějin idejí, propagandy nebo pedagogiky než za součást literatury (110–111).

Kap. Mytická fáze. Symbol jako archetyp (114–137) poukazuje k tomu, že literatura jako celek není jen souhrnem artefaktů napodobujících přírodu, ale hlavně souborem žánrových a stylových konvencí, které zajišťují její sdělitelnost, sociální charakter. „Symbolem je v této fázi sdělitelná¹ jednotka, již nazývám archetyp: typický nebo opakující se básnický obraz. Za archetyp považují symbol, který spojuje jednu báseň s druhou, a který tak pomáhá sjednotit a integrovat i naši literární zkušenost. Protože archetyp je sdělitelný symbol, archetypální kritika se zabývá především literaturou jako společenským faktem a jako moderní komunikací“ (119). V archetypální fázi literární dílo nenapodobuje přírodu jako strukturu či systém, ale jako cyklický proces, v němž se rituální opakování symbolů spojuje s touhou po jejich návratu a vzniká konflikt mezi snovou povahou procesu a jeho vztahem ke skutečnosti (126). Sjednocení rituálu a snu ve formě verbální komunikace je mýtus (127); rituál je archetypálním aspektem *mýtu* (děje) a sen archetypálním aspektem *dianoii* (významu) (128). Archetypální symbol je obvykle přírodní objekt s lidským významem a podmiňuje částečně pohled na umění jako na civilizační produkt. Jednou z funkcí básníka je ostatně znázorňovat „cíle lidského snažení“ (137) v rámci životního kontinua.

¹ Citujeme podle č. vyd. 2003, dali bychom však přednost překladu „komunikativní“.

Přechod od civilizace ke kultuře, v níž je poezie „sebevědomá, nezaujatá a liberální“ (137), vyjadřuje další fáze.

V kap. Anagogická fáze. Symbol jako monáda (137–151) aktualizuje Frye středověkou koncepci anagogie neboli univerzálního významu. Přechod od deskriptivní fáze k formální vyvolal „imaginativní revoluci“ (141). Ve fázi anagogické vytváří literatura svébytnou skutečnost symbolů, které jsou imaginativními hranicemi lidské touhy po nekonečnu a věčnosti, poezie napodobuje lidské jednání jako absolutní rituál (142). Frye zde dospívá k pojetí autonomní literatury existující ve svém vlastním univerzu, která již není komentářem našeho života či reality; „imaginativní kultura překonává hranice toho, co je přirozeně možné a morálně přijatelné“ (151).

Třetí esej, Archetypální kritika. Teorie mýtu (152–278), má v knize klíčové postavení. V Úvodu (152–162) Frye rozlišuje tři typy uspořádání mýtů a archetypálních symbolů v literatuře (161). Zaprvé je to mýtus v původním smyslu jako vyprávění o bozích a démonech, vytvářející na základě metaforického ztotožnění kontrast mezi žádoucím a nežádoucím světem („apokalyptickým“, jak ho Frye nazývá v narážce na Nový Jeruzalém v závěru biblické Apokalypsy, a „démonickým“). Zadruhé je to „romantická“ tendence objevovat skryté mytické rysy ve světě určeném převážně lidskou zkušeností a zatřetí „realistická“ tendence zdůrazňovat obsah a zobrazení skutečnosti v díle místo jeho uměleckého tvaru. (Samotný termín realismus Frye odmítá jako nevhodný). Proti této tendenci působí ironie, směřující od „realismu“ k mýtu, který má vesměs démonickou povahu (např. u Nathaniela Hawthornea, Edgara Allana Poea, Josepha Conrada nebo Virginie Woolfové) (161).

V kap. Teorie archetypálního významu (I). Apokalyptická obraznost (162–169) vychází autor z předpokladu, že apokalyptický svět (tj. náboženské nebe) představují kategorie skutečnosti v podobách vzešlých z lidských tužeb a formovaných činností lidské civilizace: svět rostlin tak dostává podobu zahrady, lidskou podobu živočišného světa představují domácí zvířata, svět nerostů kámen přetvořený prací v město. Zahrada, ovčín (*sheepfold*) a město jsou organizujícími metaforami bible a křesťanského symbolismu, které se spojují ve „figuře“ Krista, obrazné struktury sjednocující rostlinnou, zvířecí a lidskou symboliku (Strom života, Beránek Boží a Syn člověka) a představující lidstvo jako pospolitost (163–164). Podle Frye je proto kniha Zjevení sv. Jana, strukturovaná na základě těchto obrazů, jakousi „gramatikou“ apokalyptické obrazotvornosti (163).

V kap. Teorie archetypálního významu (II). Démonická obraznost (170–174) se setkáváme se symbolismem světa pro lidské

tužby nepřijatelného, světa nočních můr a obětních beránek, otroctví, bolesti a chaosu. Typickými symboly jsou tu mj. babylonská věž, katakomby, bludiště a labyrinty. Démonická obraznost jako dialektický protiklad obraznosti apokalyptické je úzce spjata s „existenciálním peklem“, jaké Frye spatřuje v Dantově *Božské komedii* nebo moderních dystopiích, např. Orwellově románu *1984* (170).

V kap. Teorie archetypálního významu (III). Analogická obraznost (174–183) upozorňuje Frye, že obraznost v literatuře nebývá vyhraněna: tak se obraznost apokalyptická blíží mytickému pólu a démonická ironickému. Zbývající tři mody — romantický a vyšší a nižší mimetický — jsou zprostředkujícími články mezi oběma póly obraznosti a fungují na dialektickém základě. V romantickém modu vidíme svět idealizovaný: hrdinové jsou stateční, hrdinky krásné, zločinci zlí. Obraznost tu vytváří humanizovaný protějšek apokalyptického světa, který můžeme nazvat analogií nevinnosti. Organizujícími idejemi romantického modu jsou cudnost a magično, v případě vyššího mimetického modu (který Frye nazývá analogií přírody a rozumu) jsou to láska a forma (177). Nižší mimetická sféra je analogií se zkušeností, organizujícími idejemi jsou zde geneze a každodenní práce.

V úvodu ke kap. Teorie mýtu (183–188) Frye připomíná, že zatímco struktura obraznosti je statickým vzorcem, vyprávění má charakter procesuální. Základní formou procesu je cyklický pohyb, střídání vzestupu a pádu, námahy a odpočinku, života a smrti. Nejčastěji je symbolizován čtyřmi ročními obdobími, jež odpovídají čtyřem nejdůležitějším údobím lidského života a zároveň i čtyřem základním dějovým strukturám (*mythoi*), na kterých je vybudována komedie, romance (idylický román), tragédie a ironie či satira.

Kap. Mythos jara. Komedie (188–216) nejprve charakterizuje dějovou strukturu, poté klasifikuje typické komediální postavy (198–206) a rozlišuje komické struktury v rozpětí mezi extrémy ironie a romance pomocí šesti fází, z nichž první tři odpovídají prvním třem fázím ironie a satiry, zbývající pak třem fázím romance. Sociálním posláním mythu komedie je rozbití společenského řádu založeného na otročení iracionálním názorům (*pistis*) a rituální nastolení svobodné společnosti. To se děje nejen pomocí soudu založeného na faktických a rozumových důkazech (*gnósis*), ale především díky humoru, který umožňuje předvést absurditu zvykových norem nebo zákonů (autor tu připomíná, že i děj Shakespearových komedií je často motivován nesmyslným zákonem či zásadou) (192). Následná klasifikace komických postav vychází ze spisu *Tractatus coislianus*, často pokládaného za zkrácený text ztraceného Aristotelova pojednání o komedii.²

² Viz R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics 2*, Berkeley – Los Angeles 1984, 2002.

V kap. Mythos léta. Romance (216–240) Frye upozorňuje, že jako literární žánr má tato dějová struktura ze všech nejbliže k rovině splněných přání. Vládnoucí třídy se proto po všechny časy snaží vyjádřit své ideály formou romance (idylického románu), která spojuje středověký rytířský román, renesanční román aristokratický, buržoazní i socialisticko-realistický román. Základním prvkem mythu romance je dobrodružství a jeho nejdůležitějším rysem je hledání výsostné hodnoty (*quest*). Hledání předpokládá dvě hlavní postavy (hrdinu — protagonistu a jeho protivníka — antagonistu) a má tři hlavní stadia — nebezpečnou cestu či pouť, střetnutí s protivníkem a hrdinův vzestup ve světském i duchovním smyslu. Hrdina, který přichází z vyššího světa, aby zachránil svět nižší, je spojen s jarem, světlem, řádem, plodností, vitalitou a mládím; je světskou obdobou Mesiáše. Čtyři aspekty tohoto hledání (*agón* neboli konflikt, *pathos* neboli smrt, *sparagmos*, ztráta v podobě roztrhání a rozptýlení hrdinova těla, *anagnórisis* neboli znovuoživení a rozpoznání hrdiny) jsou podle Frye paralelní s archetypálními tématy čtyř *mythoi* (*anagnórisis* je archetypálním tématem komedie, *agón* romance, *pathos* tragédie a *sparagmos* ironie) (223–224).

V kap. Mythos podzimu. Tragédie (240–259) je zdůrazněno, že díky řecké tragédii vstupuje do literatury vědomí autentického přírodního základu lidského charakteru (zatímco v romanci se hrdinové blíží snovým postavám či v satiri karikaturám). Příklad archetypálního tragického mythu spatřuje Frye v Miltonově *Ztraceném ráji*: Bůh, který stvořil Adama, věděl, že první člověk jednou podlehne hříchu; v tom se podobá básníku, který vytváří tragického hrdinu s vědomím jeho neblahého konce (245). Jednotlivé fáze tragického mythu se vyvíjejí od dějů příznačných pro mythos romance k příběhům charakteristickým pro mythos ironický. V první fázi kontrastují hrdinové s ostatními postavami svou statečností a neviností a jsou obdařeni nejvyšší důstojností a poctami. Ve druhé fázi, která odpovídá mládí a dospívání hrdinů romancí, se nevinost mění v nezkušenost vedoucí k osudné chybě (*hamartia*) příznačné pro fázi čtvrtou. Ve třetí fázi se uplatňuje základní děj romance, hledání výsostné hodnoty, které však na rozdíl od romancí nekončí triumfem hrdiny, ale jeho ponížením a někdy i zesměšněním. Hrdinův pád ve fázi čtvrté, způsobený pýchou (*hubris*) a osudnými chybami, je zároveň přechodem od nevinosti ke zkušenosti. V páté části ustupuje hrdinství a prosazuje se ironická perspektiva, která v šesté části ustupuje čisté hrůze z tělesného a duševního utrpení. V kontrastu ke sjednocení příznačnému pro mythos komedie vrcholí tragický mythos rozpadem sociální skupiny, rodiny či milostného vztahu.

V kap. Mythos zimy. Ironie a satira (259–278) definuje Frye ironii jako pokus vtisknout pomocí mytických vzorců zkušenosti určitou formu proměnlivé, mnohoznačné a neidealizované existenci (259). Satiru nazývá bojovnou ironií a její charakteristiku upřesňuje vedle příznačných rysů (humor založený převážně na konvenci a typizaci) opět umístěním mezi ostatní *mythoi*: např. satira s převažujícími rysy ironie může mít blízko k tragédii, v níž hrdinství ustoupilo zmatku poražených. S mythem komedie se satirický mythos shoduje ve svých prvních třech fázích: satira nízké normy (*low norm*) zachycuje groteskní společnost plnou absurdity, pošetilosti a zločinu, v níž hrdina přežívá díky pragmatismu; ve druhé fázi mythu hrdina uniká z této společnosti do poněkud přijatelnější (pikareskní román) a dochází zde ke konfrontaci idejí, dogmat, teorií, ale též iluzí s životní realitou — formou je parodie romance. (Jako příklady uvádí Frye díla Cervantesova, Lukianova, Erasma Rotterdamského, Rabelaisova, Swiftova, Voltairova či Huxleyova.) Tato intelektuální satira je založena na tvůrčím odstupu od idejí i skutečnosti, a hájí tak svobodu umění. Pro třetí fázi satiry je příznačná vysoká norma (*high norm*) a objektem útoku je praktický rozum (*common sense*) i samo lidství (Petroniův *Satirikon*, Swiftovy *Gulliverovy cesty*, Joyceovy *Plačky nad Finneganem* aj.). Další tři fáze jsou ironické a mají blíže k tragédii; avšak zatímco tragédie nás může dovést pouze ke zdroji zla, ironický a satirický mythos nás přivádí dál, k porážce zla a novému začátku.

Čtvrtý esej Rétorická kritika: teorie žánrů (279–393) vychází z analýzy druhé trojice ze šesti základních aspektů poezie vymezených Aristotelem: *melos*, *lexis* a *opsis* jsou předmětem rétoriky, jež zprostředkovává vztahy mezi smysly a představitelstvem („vnitřním znakem“) — a světem společenského jednání a událostí. „Literatura jako verbální struktura je *lexis*, v níž se spojují dva jiné prvky — *melos*, prvek, který má analogický nebo jiný vztah k hudbě, a *opsis*, která má podobnou souvislost s výtvarným uměním“ (280). Frye tu nastoluje otázku, zda pojmy „melodický“ a „obrazový“, které se často používají v přeneseném smyslu, jsou užitečné i jako kritické termíny. Uvádí také literaturu do vztahu s rétorikou, jež je tradičně chápána jako prostředkující článek mezi gramatikou a logikou. A jestliže neliterární verbální struktury spojují gramatiku a logiku přímo, pak o literatuře lze podle Frye říci, že je pořádá rétoricky; je z tohoto hlediska rétorickou strukturou organizující vztahy mezi jazykovými strukturami a významem. Rétorika se vztahuje jednak k ornamentální řeči, která nemá jiný účel než emotivní a estetický, jednak k řeči přesvědčovací, zaměřené na dosažení určitého cíle: Frye tu shledává rétorický základ pro „žánrovou

kritiku“ (tj. žánrovou klasifikaci), a to ve vztahu mezi básníkem a jeho publikem (283).

Dělení žánrů zahajuje Frye upozorněním na to, že v tradičním druhovém dělení fungujícím od antiky (epika, lyrika, drama), kdy jedním z klíčových parametrů je vztah mezi básníkem a publikem, chybí rozlišení mezi ústní slovesností a žánrem „knihy“ (284–285); volí pro něj (byť již obsazené) označení fikce (*fiction*). Zatímco žánry ústní slovesnosti předpokládají kolektivní publikum, kniha je podle Frye především technickým prostředkem, který umožňuje uvést celou uměleckou strukturu díla pod kontrolu jediného interpreta. Historický vývoj druhů vyjadřuje autor ve specifikacích *mimésis*: fikce postupně zastihuje epiku neboli „*mimésis* přímého oslovení“ (*mimesis of direct address*), která ustupuje *mimésis* založené na „asertivním psaní“ (*mimesis of assertive writing*), které v dokumentární nebo didaktické próze opouští hranice literatury. Zatímco v dramatu se *mimésis* realizuje navenek, pro lyriku je příznačná „vnitřní *mimésis*“, pracující se zvukem a básnickým obrazem (288).

Jednotlivé žánry (resp. literární druhy) se dále odlišují svébytnými „rytmy“: tak je „rytmem opakování“ charakterizován epos, v němž je zásadním organizujícím momentem metrum (288–304). „Rytmus kontinuity“ (304–311), resp. rytmus sémantický zase podle Frye charakterizuje prózu. Stejně jako epos má i próza blíže k hudbnosti (*melos*) než k vizualitě (*opsis*). V dramatu autor charakterizuje jednotlivé postavy v dialozích; styl odpovídající jednotlivým postavám nazývá dekorem, tj. přiměřeností stylu k obsahu (odtud „rytmus dekora“, 312–314). *Melos* v dramatu odpovídá skutečné scénické hudbě, *opsis* výtvarné složce divadla. Lyrice, již Frye přirovnává ke snu, je vlastní „rytmus asociací“ (314–328): lyrická forma se podobně jako snové útvary rodí z chaosu paronomázií, zvuků, pocitů, paměťových stop, avšak je v ní dosaženo jednoty zvukové a významové vrstvy. Lyrika, tradičně spojovaná s hudbou, má podle něj stejně blízko i k výtvarnému umění. Je ovládána rytmem podvědomých asociací, hudebních i výtvarných. Úzký vztah mezi vizuálním a pojmovým spojuje lyriku s archaickými hádankami (např. hieroglyfy, ideogramy). Splynutí konkrétního a abstraktního, prostorového a pojmového aspektu významu (*dianoia*) bylo vždy základním rytmem poetické obraznosti, a to ve všech žánrech.

V dalších kapitolách zkoumá Frye „specifické formy“, tj. další žánrové a subžánrové varianty, na základě vztahu dílo—vnímatel: např. náboženské divadlo, ironické drama, divadlo masek, loutkové divadlo ad. (328–341) či specifické tematické formy ve vztahu k lyrice a eposu (341–353). V kap. Specifické souvislé formy (prozaická fikce) (353–367) jsou to např. fiktivní autobiografie či

tzv. *Künstlerroman* a především literatura vyrůstající z menippské satiry, kterou pro její tendenci analyzovat lidskou existenci Frye nazývá „anatomii“. Jako příklad „specifické encyklopedické formy“ (367–380) a ústřední encyklopedické dílo západní tradice vykládá Bibli, jež je chápána zároveň jako hlavní zdroj literární symboliky, která získává konkrétní podobu v jednotlivých *mythoi*. V kap. Rétorika neliterární prózy (380–393) poukazuje na sepětí některých neliterárních forem (politická rétorika, filozofie a psaní v humanitních vědách obecně) s literaturou.

V Předběžném závěru (394–409) autor zdůrazňuje, že jeho snahou bylo ukázat nové perspektivy již existujících programů studia literatury, odstranit bariéry, kterými jsou různé přístupy od sebe oddělovány. Jednotici úlohu přisuzuje archetypální kritice, jež se zabývá základy nejen literatury, ale i kultury. Kultura minulosti přitom není jen pamětí lidstva, ale přivádí nás i k poznání kultury našeho přítomného života.

Hned po svém vydání roku 1957 vzbudila kniha svou originalitou neobyčejnou pozornost. Do té doby málo známý torontský profesor anglické literatury byl takřka okamžitě uznán za jednu z tvůrčích postav literární vědy v anglicky mluvícím světě. *Anatomie kritiky* je výsledkem čtvrtstoletí systematického studia literatury, literární vědy, filozofie i příbuzných humanitních disciplín. Do té doby publikoval Frye ponejvíce časopisecky příspěvky věnované především jeho duchovním vzorům: Ernstu Cassirovi, Mírceovi Eliadovi, Allenu Tateovi, Oswaldu Spenglerovi, Arnoldu Toynbeemu, Jamesi Frazerovi, Carlu Gustavu Jungovi aj.³ *Anatomie kritiky* je všeobecně hodnocena jako klasické dílo tzv. archetypálně orientované literární vědy, má však blízko i k Chicagské novoaristotelovské škole, reprezentované především → Ronaldem Salmonem Cranem, Richardem McKeonem aj. Tito literární vědci vystoupili v roce 1952 s programovou publikací *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, kde se distancovali od formalismu tzv. nové kritiky a vznesli požadavek metodologického pluralismu při výkladu uměleckého díla se záměrem vybudovat teorii literatury zvl. na základě aristotelovské poetiky. Právě *Anatomie kritiky* je dokladem toho, jak podnětný může být návrat k principům klasické a středověké estetiky a jejich propojení s moderními psychoanalytickými a strukturalistickými metodami. Frye usiluje o komplementární využití stávajících přístupů v průběžném vyjevování smyslu uměleckého díla v jednotlivých fázích a kontextech. Umělecké dílo je zde zásadně vnímáno jako součást celku západní literatury, klasické a křesťanské kultury a celé civilizace. Frye vysoce hodnotí práce C. G. Junga, archetyp se však u něj stává principem organizace univerzálních mýtů,

3 Viz R. D. Denham (ed.), *Northrop Frye on Modern Culture and Literature. A Collection of Review Essays*, Chicago – London 1978.

o něž se opírají základní struktury literárního díla jako jazykového útvaru; archetypální kritika má ambici stát se ikonografií lidské obraznosti. Skrytý, ale významný vliv má na Frye nejen Cassirerovo novokantovství, ale i sám Immanuel Kant, ke kterému se Frye hlásí především požadavkem předběžné metodologické kritiky a zdůrazněním obrazotvornosti jako základního pojmu umění i vědy. Právě imaginace podle Frye jako tvůrčí síla humanizuje přírodu a mění ji v kulturu a civilizaci.

Fryeovo pojetí mělo určitý vliv na pozdější strukturálně antropologické teorie literatury, např. na knihu → Wolfganga Isera *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991); Iser však teorii fikcí a imaginace rozvíjí hlavně ve spojení novokantovské filozofie se sémiotikou a kritizuje Frye za zjednodušené pojetí čtenáře.⁴ Fryeova snaha zrušit předěl mezi krásnou literaturou a dalšími projevy slovesné kultury, tj. především literární vědou, vědami o umění, filozofií i ostatními humanitními vědami, ovlivnila také úvahy amerického historika a filozofa dějin → Haydena Whitea o literární povaze historiografie.⁵ Dobrý literární vědec, filozof, historik atd. musí být podle Frye i dobrým spisovatelem, což předpokládá kultivovanost založenou na pěstování vkusu, zkušenost i nadání. V obecné rovině se tomto problému Frye věnoval i v dalších pracích; o tom, že tohoto cíle sám dosáhl, svědčí zájem, který vyvolala *Anatomie kritiky* nejen svým obsahem, ale i stylem.⁶ Podobně jako *Zlatá ratolest* Jamese George Frazera (1890, č. 1994), s níž bývá často srovnávána, je *Anatomie kritiky* inspirativní nejen pro literární vědce, ale i pro spisovatele, jak dosvědčuje dílo předních zástupců současné kanadské literatury (Margaret Atwoodová, Michael Ondaatje). Nejen *Anatomie kritiky*, ale i pozdější Fryeovy knihy (*Velký kód. Bible a literatura*, 1982, č. 2000; *Words with Power, Being a Second Study of the Bible and Literature*, 1990) daly podnět k širšímu interdisciplinárnímu pojetí literární vědy a pěstování kulturních studií — naskýtá se ovšem otázka, zda tuto metodologii lze budovat na jednotném strukturalistickém základě.⁷

Vydání

Anatomy of Criticism. Four essays, Princeton 1957, 1965, 1966, 1968, 1971, 1973, 1983, 1990; New York 1965, 1966, 1967; Harmondsworth 1990, 2000; London 2002; Toronto – London 2006. *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart 1964. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino 1969, 1972, 1977, 1980, 1982, 1987, 1999, 2000. *Anatomie de la critique*, Paris 1969. *Anatomia critici*, București 1972. *Anatomia da crítica*, São Paulo 1973. *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas 1977, 1991. *Anatomija kritike*.

4 W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore – London 1980, s. 26.

5 H. White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore – London 1978, s. 57–59, 81–83 ad. (č. 2010); *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore – London 1973, s. 7–11n (č. 2011).

6 Viz např. G. Hough, *An Essay on Criticism*, New York 1966; Harry Levin, *Why Literary Criticism Is Not an Exact Science*, Cambridge (Mass.) – London 1967; R. Wellek, *Discriminations*, New Haven – London 1970; G. Hartman, *The Fate of Reading*, Chicago 1975.

7 Viz např. P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London – New York 1983, s. 25–26.

Četiri eseje, Zagreb 1979. Japonské vyd., Tokio 1980. Korejské vyd., Soul 1982. *Anatomia na kritikata*. Četiri eseta, Sofija 1987. *Anatomija kritiki*, Moskva 1987. Čínské vyd., Si-an 1987; Tchien-ťin 1998, 2006; Šanghaj 2009. *Anatomia tis kritikis*. Tessera dokimia, Athina 1997. *A kritika anatómiája*. Négy esszé, Budapest 1998. **Anatomie kritiky. Čtyři eseje, Brno 2003** (z tohoto vyd. citováno). *Anatomija kritičtva*, Ljubljana 2004.

Literatura

J. Holloway, The Critical Zodiac of Northrop Frye, in: *The Colours of Clarity*, London 1964, s. 153–160. M. Krieger (ed.), *Northrop Frye in Modern Criticism. Selected Papers from the English Institute*, New York 1966. R. E. Wood (ed.), *The Future of Metaphysics*, Chicago 1970. H. White, *The Tropics of Discourse*, Baltimore – London 1978 (č. 2011). F. Micconnell, Northrop Frye and Anatomy of Criticism, *The Sewanee Review* 1984, č. 4, s. 622–629. E. Wright, *Psychoanalytical Criticism. Theory in Practice*, London 1984. M. Müller, „A self-contained literary universe“. Zur mythologisch-archetypischen Literaturbetrachtung von Northrop Frye, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 1988, č. 3, s. 227–234. I. R. Makaryk (ed.), *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto et al. 1993. H. Lange, Northrop Frye „Anatomy of Criticism“, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 2003, č. 2, s. 318–324. A. Haman, recenze, *Tvar* 2004, č. 11, s. 21. J. Pechar, recenze, *Literární noviny* 2004, č. 5, s. 8.

Northrop Frye (1912–1991)

Kanadský literární vědec, v angloamerické literární vědě považovaný nejen za hlavního představitele archetypální kritiky, ale i za jednu z nejpřednějších osobností oboru vůbec. Zásahu na tom má komplexnost jeho pojetí literatury jako svébytné struktury, do níž se podstatným způsobem promítají archetypy a mýty. Jejich systemizace pak tvoří základ dalších typologií, mj. i žánrové klasifikace; oporou je tu Fryeovi návrat k antické a středověké poetice a rétorice. Frye vystudoval anglistiku, filozofii a teologii na Torontské univerzitě, kde také působil po celou svou akademickou kariéru. Věnoval se dílu významných autorů, jako byli William Blake (*Fearful Symmetry*, 1947) či William Shakespeare (*A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, 1965, ad.). Stejně jako v *Anatomii kritiky* kladl si i v dalších pracích otázku po úloze literární vědy a kritiky (*The Well-Tempered Critic*, 1963) a zabýval

se i výukou literatury a humanitním vzděláváním vůbec. Další významný přínos učinil ve výkladu Bible jako svébytného literárního díla (např. *The Great Code. The Bible and Literature*, 1982). Další díla: *The Educated Imagination* (1963), *The Return to Eden. Five Essays on Milton's Epics* (1965), *On Teaching Literature* (1972), *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy* (1993) ad.

České překlady

Velký kód. Bible a literatura (2000). Stati: *Mýtus*, *Host* 1997, č. 3, s. 3–18.

/pr/

Gérard Genette

Rozprava o vyprávění

(Discours du récit, 1972)

V Úvodu (71–76) Genette odlišuje tři základní významy výrazu vyprávění (*récit*). Narativní obsah, tj. označované (*signifié*), pokrývá termínem příběh (*histoire*), kdežto vyprávěním (*récit*) v užším smyslu slova rozumí složku označující (*signifiant*), tj. narativní promluvu, narativní text. Termínem narace (*narration*) označuje vyprávěcí akt (*acte narratif producteur*, 72). Klíčem ke všem rovinám celistvé „narativní reality“ je vyprávění, protože informuje jak o událostech, které líčí, tak o aktu svého utváření („příběh a narace pro nás existují jen prostřednictvím vyprávění“, 74). Platí ovšem i obráceně, že vyprávění jako takové existuje jen tehdy, když podává příběh, bez něhož by nebylo vyprávěním, a když je někým vysloveno, protože jinak by nebylo promluvou.

Základní druhy vazeb uvnitř narativní promluvy, jejíž rozbor je pro autora především studiem vztahů mezi vyprávěním a příběhem, mezi vyprávěním a narací a mezi příběhem a narací, postihuje Genette pomocí tří gramatických kategorií: 1) čas charakterizuje časové vztahy mezi vyprávěním a příběhem; 2) způsob (*mode*) vyjadřuje modalitu (formy a stupně) narativního zobrazení, tj. ztvárnění příběhu vyprávěním; 3) rod, resp. hlas (*voix*; autor zde vychází z dvojznačnosti francouzského slova, které může znamenat slovesný rod a také hlas; druhá alternativa bývá také v naratologickém pojmosloví preferována) zahrnuje formy, jimiž je ztvárněována narace, akt vyprávění (75–76).

První tři kapitoly se zabývají kategorií času. V kap. Pořádek (77–121) autor označuje čas vyprávění za nepravý čas (pseudočas), který je třeba zkoumat především prostřednictvím vztahu mezi časovou posloupností či pořádkem (*ordre*) událostí v příběhu a jejich rozvržením ve vyprávění. Pro tento vztah je obecně platný nesoulad čili anachronie, která má povahu buď anticipace, nebo retrospektivy — v Genettově terminologii proleapse

Studie francouzského literárního teoretika, jejímž cílem je vypracovat na strukturalistickém základě systematiku vyprávění.

(vyprávěcí postup, jímž se evokuje nebo vypráví předem pozdější událost) a analepse (evokace události, která právě probíhající příběh předchází) (82–83). Při analýze anachronií je důležitý jejich dosah (*portée*), tj. časový odstup anachronie od okamžiku příběhu, kdy se vyprávění přetrhává, a rozsah (*amplitude*), tj. jejich trvání. Např. když Homér v 9. zpěvu *Odyssey* evokuje události, za nichž byl Odysseus jako mladík zraněn, má tato analepse dosah několika desítek let a rozsah několika dnů (89–90). Genette pak analepse (90–104) i prolepse (105–115) podrobněji klasifikuje.

Ve 2. kap. nazvané Trvání (*durée*, 122–144) je tato kategorie usouvztažněna s pojmem rychlost vyprávění, a ta je pak definována jako poměr mezi trváním příběhu a délkou textu. Genette rozlišuje čtyři základní narativní pohyby: 1) Elipsa (výпустka), která označuje případy, kdy trvání času vyprávění je nesrovnatelně menší než „vypuštěný“ čas příběhu („o dva roky později“, „za několik let“). 2) Popisná pauza, kdy je naopak čas vyprávění nesrovnatelně větší než čas příběhu, jenž má v té chvíli trvání prakticky nulové. 3) Scéna (nejčastěji jde o scénu dialogizovanou), kdy dochází k časovému vyrovnání mezi délkou vyprávění a délkou příběhu. 4) Shrnutí, které je narativním pohybem pokrývající pole mezi scénou a elipsou (129).

Ve 3. kap. Frekvence (145–182) je narativní frekvence definována jako frekvenční (nebo repetitivní) vztah mezi vyprávěním (narativní promluvou) a příběhem (vyprávěnými událostmi), který by na úrovni jazyka v obecném smyslu bylo možné charakterizovat gramatickou kategorií vidu (*aspect*). Objevují se čtyři základní typy frekvencí: 1) vyprávět jednou to, co se přihodilo jen jednou; 2) vyprávět n-krát to, co se přihodilo n-krát; 3) vyprávět n-krát to, co se přihodilo jednou; 4) vyprávět jednou (nebo spíše „v jednom“) to, co se přihodilo n-krát (146–147), z nichž druhý typ, iterativní vyprávění, příznačně např. pro Proustovu prózu, lze podle jeho vztahu k času příběhu dále členit (157–178).

Ve 4. kap. Způsob (183–224) kategorie narativního způsobu (modu) vyjadřuje existenci různých stupňů (modalit) narativní informace, z nichž nejdůležitější jsou perspektiva a distance vyprávění vzhledem k tomu, co je vyprávěno (183–184). Problém distance byl poprvé nastolen Platonem ve 3. knize *Ústavy*, kde jsou vytyčeny dva protikladné narativní způsoby: tzv. čisté vyprávění (*haple diegésis*), v němž básník mluví svým jménem, a imitace (*mimésis*), kde se básník snaží vyvolat iluzi, že to není on, kdo mluví, ale určitá postava. Tato stará opozice, neutralizovaná Aristotelem (*diegésis* a *mimésis* jsou pro Aristotela dvěma druhy mimeze), je znovu aktualizována ve 20. století v USA a Británii (Henry James, → Percy Lubbock, → Wayne Clayson Booth)

prostřednictvím protikladu *telling* (vyprávění) a *showing* (předvádění), zobrazování a scény. Přitom je však kategorie *showing* (mimésis, imitace) v rámci epiky pouhou metaforou, jejímž prostřednictvím lze rozlišit pouze tzv. stupně vyprávění: vyprávění událostí (*récit d'événements*) a vyprávění verbální (*récit de paroles*). Zatímco vyprávění událostí (*mimésis*) s sebou nese potlačení vypravěče, vyprávění verbální (*diegésis*) staví vypravěče do popředí. Z hlediska vyprávěcího odstupu lze odlišit tři typy promluvy (Genette se zde dotýká problematiky postihované v jazykovědě a stylistice pomocí pojmů řeč přímá, polopřímá a nepřímá):¹ 1) narativizovaná (*narrativisé*) nebo vyprávěná (*raconté*) promluva znamená největší odstup („Informoval jsem matku o svém rozhodnutí oženit se s Albertinou.“); 2) transponovaná (*transposé*) promluva („Řekl jsem matce, že se za každou cenu musím oženit s Albertinou.“), představující střední stupeň narativního odstupu, „mimetičtější“ než narativizovaná promluva; 3) zaznamenaná (*rapporté*) promluva je „nejmimetičtější“ formou („Řekl jsem matce: Za každou cenu se musím oženit s Albertinou.“).

Narativní perspektiva (203–206), snad nejvíce zkoumaná složka výstavby narativu, je druhým způsobem usměřování narativní informace. Při typologizaci poměru mezi vypravěčem a postavou, který je pro narativní perspektivu příznačný, se autor pojmově i klasifikačně opírá o několik předcházejících pojetí (→ Cleanth Brooks a Robert Penn Warren, → Tzvetan Todorov, Percy Lubbock, Jean Pouillon). Jako základní pojem razí fokalizaci (*focalisation*), jež přibližně odpovídá Brooksovu a Warrenovu pojmu *focus of narration*, popř. hledisku (*point of view*) u Lubbocka. Genette rozlišuje tři typy fokalizace: 1) nulovou, kdy je vypravěč vševědoucí; 2) interní (vypravěč říká jen to, co ví postava), která může být stálá, tj. uskutečňuje se prostřednictvím jedné postavy, proměnná, uskutečňující se prostřednictvím více postav (Stendhalovy romány), a mnohonásobná, kdy je jedna událost evokována opakovaně z hlediska několika postav (např. v románu v dopisech); 3) externí, která je příznačná pro „objektivní“ vyprávění, v němž vypravěč říká méně, než ví postava (hrdinové Dashiella Hammetta a Ernesta Hemingwaye). V průběhu vyprávění jsou ovšem běžné proměny fokalizace. Jednotlivá přerušení globální fokalizace autor nazývá hudebním termínem alterace a dělí je na několik typů (211–213). Zvláštním případem je pak tzv. polymodalita neboli současná dvoj- až trojnásobná fokalizace, již lze doložit u Prousta (214–224).

V 5. kap. Hlas (225–267) autor analyzuje narativní akt (naraci), v zásadě tedy zkoumá vztahy vypravěče a příběhu jím vyprávěného, které jsou postižitelné třemi kategoriemi: časy narace, narativní rovinou a osobou.

¹ Srov. v této souvislosti L. Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha 1993.

Časy narace (228–238) jsou z jednoduchého hlediska časové pozice rozděleny na čtyři typy: 1) nejběžnější naraci „pozdější“ (vyprávění v minulém čase); 2) „dřívější“ (Todorov tu používá termín „prediktivní“ — prorocký, předpovídající; vyprávění probíhá v budoucím nebo v přítomném čase); 3) „souběžnou“ či „simultánní“ (vyprávění v přítomném čase, který je současný s dějem); a 4) „vloženou“ (*intercalée*) mezi okamžiky děje.

Narativní roviny (238–241) jsou obecně vzato rozestupy mezi rovinou událostí podaných vyprávěním a rovinou utvářejícího aktu tohoto vyprávění (238). Např. Příběhy rytíře des Grieux a Manon Lescaut tvoří sedmý svazek Prévostových *Pamětí a dobrodružství urozeného muže*. To, že tyto fiktivní paměti sepisuje jistý pan de Renoncourt, představuje literární akt první roviny (prvního stupně), kterou lze nazvat extradiegetickou. Události vyprávěné v této rovině pak mohou být označeny jako diegetické nebo intradiegetické; příběhy vyprávěné ve vyprávění rytíře des Grieux (zmiňovaný svazek fiktivních *Pamětí*), tedy vyprávění druhé roviny, druhého stupně, lze označit za metadiegetické, které se podle vztahu mezi událostmi metadiegeze a diegeze dále typologicky různí (241–243).

Kategorií osoby (251–259) autor rozumí postavení vypravěče vůči příběhu: rozlišuje vyprávění heterodiegetické, kdy vypravěč nefiguruje v jím vyprávěném příběhu, a homodiegetické, kdy je vypravěč v jím vyprávěném příběhu přítomen jako postava. Homodiegetický typ dělí na dva druhy: autodiegetické vyprávění, kdy vypravěč je hrdinou svého vyprávění (Gil Blas), a vyprávění, v němž vypravěč hraje druhotnou roli pozorovatele nebo svědka (dr. Watson A. C. Doyle).

Shrme-li, je status vypravěče souběžně určován jeho narativní rovinou (extradiegetickou nebo intradiegetickou) a jeho vztahem k příběhu (heterodiegetickým nebo homodiegetickým). Prostřednictvím tohoto průřezu se rýsují čtyři typy statusu vypravěče: 1) extradiegeticko-heterodiegetický (např. Homér — vypravěč prvního stupně, vyprávějící příběh, v němž sám chybí); 2) extradiegeticko-homodiegetický (Gil Blas — vypravěč prvního stupně, vyprávějící svůj příběh); 3) intradiegeticko-heterodiegetický (např. Šeherezáda — vypravěčka druhého stupně, vyprávějící příběhy, v nichž obvykle chybí); 4) intradiegeticko-homodiegetický (Odysseus v 9.–11. zpěvu jako vypravěč druhého stupně, vyprávějící svůj vlastní příběh) (255–256).

Rozprava o vyprávění vyšla ve třetím svazku souboru Genettových studií a esejů *Figures*, jež vycházely v průběhu téměř čtyř desetiletí od poloviny 60. let. První svazky jsou logicky do značné míry vyústěním francouzské strukturální a sémiotické kritiky

předchozích dvou desetiletí; její základní tendence (zastoupené zvl. → Rolandem Barthesem, → Claudem Lévi-Straussem a Tzvetanem Todorovem) přejímá a rozvíjí, aniž opomíjí zahraniční analytické a teoretické práce (ruští formalisté, → Roman Jakobson, Jorge Luis Borges aj.). Strukturalistická a sémiotická analýza představují v Genettových studiích a esejích komplementární metody jednoho a téhož literárněteoretického proudu, jehož cílem je překlenout rozpor mezi literaturou jako subjektivitou a strukturou jako objektivitou, který je v novější kritické praxi reflektován jako rozdíl mezi hermeneutickou kritikou na jedné straně a kritikou strukturalistickou na straně druhé. Analýza literatury je pro Genetta především analýzou transcendentní rétoriky nebo poetiky, jejích tradičních prvků, figur, považovaných za svým způsobem nadčasový základ literárnosti textu. Figury Genette zkoumá prostřednictvím analýzy nejrůznějších děl z nejrůznějších období, takže např. členění *Figures 1* na první pohled působí mozaikovitě, tím spíše, že rozbor vlastních figur je tu prokládán rozbohem děl současných literárních teoretiků, který však autorovi umožňuje neustále zpřesňovat vlastní pojetí literární kritiky jakožto „strukturalismu významových jevů“².

Osou *Figures 1* (články otištěné v letech 1959–1965) je struktura a význam figur v barokní literatuře a rétorice, která je tu mj. vymezena jako rétorika metonymická oproti metaforické „rétorice“ romantické — tento rozdíl souběžně zasahuje obě roviny: strukturní i sémantickou, systémovou i významovou (např. „metonymickou“ přírodu klasicismu Genette charakterizuje jako horizontální, „podobnou“, zatímco „metaforickou“ krajinu romantiků jako vertikální, „analogickou“).³ Strukturalisticko-sémiotické analýzy homologie barokních figurálních symetrií a barokní kosmologie se ve *Figures 1* zaměřují především na odkrytí struktur dobového myšlení, pojetí světa. V tomto smyslu jsou tu figury pojaty jako historicky podmíněné struktury a také analyzovány v kontextu dobového myšlení. Tak např. v eseji *Reverzní svět*⁴ časté barokní metafory pták-ryba a ryba-pták, Genettem pojímané jako symetrické figury, vypovídají o podstatě barokní představy o světě jakožto světě „reverzním“, v němž „jiné“ je „stejné“, jenže v jiném stavu, světě, v němž vládne symetrie i nepřetržitá inverze reality a iluze. Obdobnou homologií představy a literární struktury-figury se zabývá i studie o komplexu Narcise,⁵ který je podle Genetta emblematickou figurou znázorňující rozpor barokní existence a senzibility. Podstatu barokní poezie založené na rétorice pak Genette shrnuje ve studii *Zlato padá pod železem*⁶. Symetrie barokních figur, založená na laterálních, horizontálních vztazích (na rozdíl od hlubších, vertikálních vztahů např. v symbolistní poezii), tj. na homologiích a paralelismech, je tu

2 G. Genette, *Figures 1*, Paris 1976, s. 154.

3 Tamtéž, s. 250–252 — autor tu vychází i z R. Jakobsona.

4 Tamtéž, s. 9–20.

5 Tamtéž, s. 21–28.

6 Tamtéž, s. 29–38.

vykládána jako výraz snahy „básnický“ ovládnout svět (znepokojivě se rozšiřující, ztrácející svůj neměnný střed) právě prostřednictvím symetrií vytvářejících z neznámého inverzní odraz známého. V barokní poetice je tak podle Genetta každý rozdíl vyjádřen opozicí (nebo začleněn do strukturálního systému opozic), každá opozice pak vytváří symetrii (případně je včleněna do strukturálního systému symetrií), která se v reverzním barokním světě rovná totožnosti.

Tato Genettova analýza starých rétorik a figur, při níž dochází k ustavení kódu literárních konotací, vždy usiluje o „výzkum vnitřního prostoru jazyka“ tvořeného figurami.⁷ Jestliže se autor domnívá, že přenesení starého rétorického kódu do nové literatury by bylo neplodným anachronismem (moderní literatura má podle něho „vlastní rétoriku“, která je právě „odmítnutím rétoriky“), neodmítá na druhé straně „příklad“ staré rétoriky, tj. její paradoxní myšlenku o literatuře jako řádu založeném na mnohoznačnosti znaků, homogenitě i reverznosti literárního prostoru.⁸

Vedle rozboru rétorik a emblematických figur se již ve *Figures 1* objevují studie o narativní „technice“, o paradigmatických románových strukturách (Robbe-Grillet) i o Proustově románovém stylu (označovaném jako palimpsest času a prostoru), na něž navazují analýzy vyprávění ve *Figures 2*. Zde se pak (zvláště ve 4. kap.) stěžejním tématem jeví problém „hranic vyprávění“ a ještě zřetelněji se profiluje autorova naratologická pozice, z níž pečlivě zkoumá a vymezuje — na pozadí ontologického statusu a transcendentní hodnoty přiznaných události — „vyprávění v čistém stavu“ v protikladu k různým formám „ne-vyprávění“. Genette zde pracuje s pojmy *mimésis* a *diegésis* a implicitně se přiklání k aristotelovskému pojetí (diegésis je jedním z modů *mimésis* — ačkoli Platon mezi nimi jasně rozlišuje).

Rozprava o vyprávění (*Figures 3*) je vedena snahou podat univerzální, přísně formalizovaný systém kategorií a nástrojů narativní analýzy (v souladu s požadavkem strukturální naratologie na vědeckost disciplíny), jenž dovolí odhlédnout jak od subjektivních interpretací a psychologických konotací, vznikajících při čtenářské recepci, tak od historického kontextu zrodu a působení díla. Ústředním pojmem je *diegésis*, označující časoprostorový, ryze literární svět ustavený vyprávěním. Ontologii vyprávění, které navrhuje zkoumat jako „expanzi slova“, Genette sleduje od tzv. minimálního narativu, tj. od jeho elementární podoby. Důrazem kladeným na imanenci literárního faktu se literární text stává objektem s vlastními časoprostorovými vztahy, vazbami a strukturami, které je podle Genetta nutno klasifikovat v jejich transcendentci, aby mohl být teoretický soubor zcela obecně použitelný jak pro literaturu existující, tak pro literaturu „budoucí“. V obecné rovině

7 Tamtéž, s. 209.

8 Tamtéž, s. 221.

spočívá metodologická podnětnost této práce ve snaze propojit poznatky moderní literární teorie s klasickou rétorikou (v tom navazuje Genette zvláště na práce Tzvetana Todorova).

Rozpravu o vyprávění Genette — namnoze v návaznosti na kritické podněty dalších teoretiků — podrobil revizi a upřesnil (např. pojem rychlosti vyprávění) v *Nouveau discours du récit* (1983). Tato poetika narativu představuje pozoruhodnou syntézu dosavadních pokusů o uchopení výstavby epického textu a systematiku vyprávění. Patří jednak k základním pracím francouzské naratologie, jednak ke kodifikujícím (účelnost „elegantní analýzy vztahů mezi časem příběhu a časem diskurzu“⁹ následně potvrdil např. americký strukturální naratolog Seymour Chatman), vždy znovu komentovaným a revidovaným dílům textově orientované teorie vyprávění vůbec. Mezi ohlasy nacházíme práce s povahou úvodu do problematiky, jež postupují v zásadě afirmativně a námitky produktivně uplatňují v adaptaci Genettových kategorií, tj. v rozvíjení systematiky narativního diskurzu, zvl. pak pojmu fokalizace (Mieke Balová zavádí vedle fokalizátora i fokalizované, Shlomith Rimmon-Kenanová se pokouší specifikovat Genettův návrh jednotlivými aspekty, resp. fasetami fokalizace, opírajíc se o pojetí vícesložkové perspektivy u → Borise Uspenského).¹⁰ Na toho ostatně navazuje i Wolf Schmid,¹¹ jenž Genettův systém podrobuje zvláště důkladné kritické analýze i ve vztahu k uplatnění principů strukturalismu. Jiného druhu jsou pozdější námitky metodologické, jako např. proti přílišné Genettově závislosti na individuální poetice Proustově, již vznáší Brian McHale,¹² či poetologická námitka proti přeceňování anachronie jako příznaku uměleckého narativu (Meir Sternberg)¹³ nebo často opakované tvrzení, že tento systém nedokáže být práv temporalitě postmoderního narativu (Ursula Heiseová, Brian McHale)¹⁴. Nic to však nemění na tom, že Genettem navržené kategorie jsou vždy znovu vděčně aplikovány v analýzách narativní literatury.

Problematika narace se objevuje i ve *Figures* 4 a 5, podobně jako některé Genettovy stálé a hlavní ideje či koncepty, k nimž patří přesvědčení, že literárněteoretická práce v imanentním prostoru literatury vždy vytváří transcendenci, tj. že prostřednictvím jednotlivých děl dospívá k druhovým „esencím“. I když je jejich tematika velmi různorodá (v pátém svazku např. film, výtvarné umění, televizní seriály, funkce kritiky aj.), Genette se tu zaměřuje i na další oblast, která ho dlouhodobě zajímá (viz klasifikace žánrů v *L'Introduction à l'architexte*, 1979) — na neustálou interakci mezi individuálním dílem a žánrovým konceptem („zabývat se žánrem jako dílem a dílem jako žánrem“).¹⁵

K problémům dotýkajícím se narativu se Genette vracel i v dalších pracích věnovaných problematice intertextuality či kritériím

9 S. Chatman, *Příběh a diskurs*, Brno 2008, s. 64 [1978].

10 M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto 1985, přeprac. 1997); S. Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění* (Brno 2001 [1983]); B. Uspenskij, *Poetika kompozice* (Brno 2008 [1970]).

11 W. Schmid, *Narratologie* (Moskva, 2003), přeprac. jako *Elemente der Narratologie* (Berlin 2005, 2008), též s tit. *Narratology. An Introduction* (New York 2010).

12 B. McHale, *Ghosts and Monsters. On the (Im)possibility of Narrating the History of Narrative Theory*, in: J. Phelan – P. J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden (Mass.) 2005, s. 60–71.

13 M. Sternberg, *Telling in Time 1–2*, *Poetics Today* 1990, č. 4, s. 901–948, a 1992, č. 3, s. 463–541.

14 U. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge et al. 1997.

15 G. Genette, *Figures* 5, Paris 2002, s. 55.

literárnosti a fikcionalitě (*Fiction et diction*, 1991); koncept metalepse (přechod od jedné diegeze ke druhé, resp. z jednoho fikčního světa do druhého), který již dříve (ve *Figures 3* a *Nouveau discours du récit*) pojednal v rámci rétorického pojetí narativu, rozvíjí v jedné z nejnovějších prací, *La Métalepse. De la figure à la fiction* (2004).

Vydání

***Discours du récit (Figures 3)*, Paris 1972** (z tohoto vyd. citováno), 1976; samostatně 2007. *Discurso da narrativa*, Lisboa 1972, 1975, 1979, 1984, 1995. *Narrative Discourse*, Oxford 1980, 1986; Ithaca (NY) 1980, 1985, 1987, 1988, 1990, 1993, 1995, 2000, 2002. Japonské vyd., Tokio 1985, 1991. *Nuovo discorso del racconto*, Torino 1987. Čínské vyd., Peking 1990. *Die Erzählung*, München 1994, 1998, 2010. Arabské vyd., Káhira 1997. *Nuevo discurso del relato*, Madrid 1998. Rozprava o vyprávění. Esej o metodě, *Česká literatura* 2003, č. 3, s. 302–327 a č. 4, s. 470–495 (překlad jedné kap.). Arabské vyd., Alžír 2004.

Literatura

R. Fayolle, *La Critique*, Paris 1978. F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979 (uprav. 1982; č. 1988). S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London et. al 1983 (č. 2001). *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 39–40, automne–hiver 1984. C. J. van Rees, Implicit Premises on Text and Reader in Genette's Study on Narrative Mood, *Poetics* 1985, č. 5, č. 445–464. J.-Y Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris 1987. M. Fludernik, New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing, *New Literary History* 2001, č. 3, s. 619–639. W. Schmid, *Narratologija*, Moskva 2003 (přepřac. jako *Elemente der Narratologie* 2005, 2008).

Gérard Genette (1930)

Francouzský strukturalista a sémiotik zabývající se analýzou starých rétorik a teorií figur, jeden z tvůrců francouzské strukturální naratologie (*Discours du récit*, 1972, *Nouveau discours du récit*, 1983). Spolu s Tzvetanem Todorovem a Michaellem Riffaterrem vůdčí osobnost francouzské revue *Poétique*, již spoluzakládal a jež se zaměřuje na sémioticko-strukturální analýzy literárních forem. Autor řady studií, které se vyjadřují k zásadním literárně-teoretickým, resp. poetologickým otázkám (soubor *Figures* 1, 1966; 2, 1969; 3, 1972; 4, 1999; 5, 2002). Podstatně se podílel

na formulaci teorie intertextuality (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982), do níž zavádí pojem paratextu (*Seuils*, 1987). Zvl. od 90. let se pole Genettových zájmů rozšířilo i do oblasti teorie umění a estetiky (*L'Oeuvre de l'art 1. Immanence et transcendance*, 1994; *L'Oeuvre de l'art 2. La Relation esthétique*, 1997). Další díla: *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (1976), *Bardadrac* (2006).

České překlady

Fikce a vyprávění (2007). Stati: Hranice vyprávění, in: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací z francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 240–256. Slovensky též: *Metalepsa. Od figúry k fikcii* (2005). Znehybněná závrať, *Svět literatury* 2007, č. 35, s. 195–209.

/zh/

Michał Głowiński

Styly recepcce

Studie o literární komunikaci

(Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej, 1977)

Soubor deseti studií
čelného představitele
polské literární vědy
zaměřených na teorii
recepcce literárního díla.

Studie Literární komunikace jako sféra napětí (7–28) představuje Głowińského komunikační pojetí literárního díla, jež v procesu literární komunikace specificky „sděluje samo sebe“ (9). Srozumitelnost díla jako součásti literární komunikace pak závisí nejen na jeho strukturních vlastnostech, ale i na komunikační kompetenci receptora (10). Dílo je vlastně asymetrickým dialogem (odlišnost rolí autora jako produktora a čtenáře jako receptora díla, 12). V závislosti na literární kultuře doby vzniku i doby recepcce pak dílo, primárně komunikující „samo sebe“, druhotně sděluje vše, co je v dané literární kultuře formulovatelné (dílo jako jistá forma působení, jako svědectví, výraz, morální vzor atd.). V druhé části studie pak Głowiński aplikuje → Uspenského pojetí lingvistických mechanismů komunikace (orientace mluvčího na paradigmaticku, posluchače na syntagmatiku, protiklad ekonomie a redundance mluvy, 12–15) na oblast komunikace literární (16), v níž je napětí mezi produktorem a receptorem patrné v každém prvku díla. V souvislosti s tím poukazuje Głowiński na problém presupozice (18), jež na rozdíl od širě kulturně odkazující konotace (19) odkazuje k hloubkové struktuře textu samého (rozbor Czechowiczovy Čtvrté elegie, 19–23). Tím se dokumentuje problém napětí mezi produktorem a receptorem i ve vztahu k otázkám spojitosti textu. V třetí části studie je problém napětí nahlížen ve vztahu k procesu literárněhistorickému (24), zvl. s přihlédnutím k formativnímu působení literárního směru (počátky romantismu orientovaného na „jazyk“ produktora, 25; poetika realismu beroucí zřetel na požadavky receptora, 27). Zároveň se Głowiński ztotožňuje s → Weinrichovým postulátem „historie literatury z perspektivy čtenáře“ (29).

V první části studie Recepcce, konotace, styl (29–59) s titulem Literárně komunikační situace (29–41) nahlíží Głowiński problém

recepce jako ústřední problém literární vědy (31). Tento problém se autorovi stává východiskem formování protikladu tzv. estetiky (poetiky) exprese a recepce. Ze srovnání literárního díla s dokumentem a textem publicistickým (*propagandowy*) vyplývá jako specifická vlastnost literárního díla jeho trvalá užitnost (37) i v situacích, kdy se kód produktora od kódu receptora liší. Závěrem je styl recepce vymezen jako společensky podmíněný kód, v jehož rámci se recepce uskutečňuje (39–41). V druhé části Konotace (42–52) se v návaznosti na práce lingvistické, literárněvědné a uměnovědné usouvztahuje konotace (v lingvistice chápána jako složka významu přesahující základní význam referenční, 42) s recepcí, a to v souvislosti s → Ingardenovým pojmem konkretizace (47). Konfrontaci konotativních propozic obsažených v díle samém a konotativních direktiv literární kultury pokládá Głowiński za základní problém analýzy literární komunikace směřující k odhalení společenské funkce literárního díla (47). Konotaci přitom (jako kategorii pragmatickou) nesou i vyšší strukturální jednotky než slovo (konotace žánrů, 49), a to v závislosti na literární kultuře (49–51), jejíž typické „normy čtení“ (52), tj. složky dané literární skutečnosti závazné pro všechny, jsou ve třetí části Styly recepce (52–59) vloženy jako základ utváření stylu recepce (52). Ten je, vždy v závislosti na dobových tendencích (54), zároveň interpretací díla (55). Konflikt dvou systémů očekávání (56), očekávání spjatých se stylem recepce a očekávání nabízených dílem, se projevuje negativním postojem k dílům, jež očekávání receptora nenaplňují, popř. zmírňováním konfliktu (např. vnášením očekávání vlastních literární kultuře do díla samého — středověké alegorické čtení antických děl, 57). Z historického úhlu pohledu je za jeden z podstatných rysů stylu recepce pokládána jeho kumulativnost (kumulace stylu recepce předešlých epoch, 58–59).

Ve studii Virtuální receptor v struktuře básnického útvaru (60–92) se Głowiński zabývá (v návaznosti na Johna Stuarta Milla, Karla Bühlera, → Romana Jakobsona, Romana Ingardena a → Jeana-Paula Sartra, 60–65) otázkou adresáta (virtuálního příjemce, receptora) ve struktuře díla (64–66). Způsob ztvárňování virtuálního receptora je usouvztahován (67–70) s typem kultury, k níž dílo náleží (osvícenství — romantismus). Konkretizace díla, podmíněná typem literární kultury, literárními konvencemi i stupněm jejich zevšeobecnění mezi čtenářskou veřejností (72–77), souvisí s problémem výstavby smyslu (78). Ten je pro situaci receptora problémem základním (čtenář jako pouhý příjemce smyslu podaného v díle — čtenářská rekonstrukce smyslu díla v procesu jeho čtení, 78–81). Otázku virtuálního příjemce pak autor dále analyzuje na verších Ignace Krasického a Cypriana Kamila Norwida

(81–89). Čtenářské vědomí specifčnosti poezie (a vědomí její odlišnosti od jiných jazykových projevů, 90) je v závěrečné části studie spojováno s vymezováním rolí čtenáře prostřednictvím strukturních vlastností básnických textů (90–91). Široce pojatý problém virtuálního příjemce pak vytváří předpoklady i pro nové (nikoli čistě genetické) pojetí sociologie literatury (92).

Přestože v úvodu (93–97) studie O konkretizaci (93–115) vykládá Głowiński Ingardenovo pojetí konkretizace jako pojetí statické a úzké (konkretizace má procesuální povahu a realizuje se ve vztahu ke všem vrstvám díla, 97), je si vědom převratné úlohy Ingardenovy teorie v dějinách literární vědy (97–101). Činitele určující povahu konkretizace jsou — jak dokládá druhá část studie — dány kulturní charakteristikou epochy (101) a všemi vrstvami díla (102–104). Na proměny konkretizace působí také změny v jazyce (především významové změny v oblasti konotativní, 106); v souvislosti s „jazykem“ čtenáře je pak každá konkretizace v tomto smyslu zároveň modernizací díla. Platnost tohoto předpokladu pro problémy úže literární vyvozuje Głowiński z úvah nad funkcí tradice (107). V závěrečné části studie se pojetí čtenáře jako plnoprávného partnera literární komunikace uvádí do vztahu s renesancí rétoriky (113) a opět s novými perspektivami sociologie literatury (113–115).

V úvodu studie Svědectví a styly recepce (116–137) nastoluje Głowiński metodologický problém analýzy literárního procesu, a to ve vztahu k písemným pramenům, jež se člení do pěti základních skupin (117): 1) texty (literární, paraliterární, kritické), v nichž je proces čtení tematizován, a to a) výpovědi o díle v díle, b) zápisy čtení, např. v denících a korespondenci, c) literární kritika impresionistického typu (118–119); 2) metaliterární výpovědi diskurzivního charakteru podávající svědectví o způsobu recepce zprostředkovaně, např. zachycením dobového myšlení o literatuře (12); 3) netematizující a nediskurzivní výpovědi odkazující svou strukturou k jiným textům (parodie, stylizace, 124); 4) transformace literárního díla, tj. překlad, parafráze, transkripce (121–125); 5) sociologické výzkumy empirického charakteru (125). Styly recepce pak autor v druhé části člení na styl mytický, alegorický, symbolický, instrumentální, mimetický, expresivní a estetizující (127–132). Vzhledem ke společenské podmíněnosti diachronie literárního procesu (133–137) považuje toto členění za proměnné (styly jako tendence orientující proces čtení).

Ve stati Studium čtení: Słowacki čtený Kleinerem (138–165) se na základě analýzy Kleinerovy monografie o Słowackém rekonstruuje způsob čtení zakotvený v jisté literární kultuře (v případě Kleinerově jde o způsob čtení zdůrazňující hlediska celistvosti a evolučnosti).

Ve studii O stylizaci (166–189) autor rozlišuje stylizaci (chápanou jako specifický vztah k literárním kódům epochy, 167) historickou, exotickou a folkloristickou (168–169). Její funkce (jako činitele konzervativního i aktivního, 188–189) je vymežována podílem na utváření stylu, tj. na hledání takového jazyka, jenž by slovně ztvárnil svět novým způsobem, a vyhovoval tak nové situaci a novým úkolům literatury (188).

Studie Kánony poetičnosti a historické styly (190–200) vychází z pojetí poetičnosti jako souboru rysů považovaných v dané kultuře za rysy vlastní poezii (190). Kánony poetičnosti (tj. soubory názorů charakteristické pro danou epochu) i jejich petrifikující a aktivizující funkce (191–192) autor v druhé části uvádí do vztahu s historickým stylem (195–196). Jeho nadvláda v jistých epochách je dána jednak důvody ideologickými (výsadní postavení minulosti v hierarchii hodnot, 196–197), jednak krizí jazyka (199–200).

V úvodní části studie Literární skupina a model poezie (200–222) se literární skupina, spolutvůrce literárního procesu, pokládá za činitele prostředkujícího kontakt mezi tvůrci a literární veřejností (202–204). Na rozlišení skupin tzv. situačních (zdůrazňujících, zvl. negativně, svou dobovou odlišnost) a programových (zaměřených na pozitivní cíle a způsoby jejich dosažení) navrhuje výklad o skupině Skamander a její tradici.

Podobu rozsáhlé recenze má poslední stať Babylónská věž? Nad antologií Henryka Markiewiczze (223–250). → Markiewiczovy antologie (*Současná zahraniční teorie literární vědy* 1–2, 1970–1973; *Umění interpretace* 1–2, 1971–1973) vedou Głowińskiego k úvahám o „jazycích“ dobové literární vědy, o její pluralitě („Vedle sebe existují různé jazyky, stoupenec jednoho z nich však nemůže pojímat jiné jako nesmyslné“, 250).

Jednotlivé studie (kromě šesté) byly v průběhu 70. let publikovány časopisecky a ve sbornících;¹ celek se zařazuje do linie metodologicky objevných prací, které zhruba od začátku 60. let usilovaly — především na základě teorie komunikace a teorie recepcce — o přebudování koncepce literární vědy (srov. → Wolfgang Iser, → Hans Robert Jauss).

V návaznosti na aristotelovskou tradici (zvl. na pojetí rétoriky jako disciplíny komplexně postihující projev jako složku jazykové komunikace, včetně jeho působení), na podněty ruského formalismu, Pražské školy a studie Ingardenovy se Głowiński (a s ním další představitelé polské literární vědy, např. → Janusz Sławiński, Edward Balcerzan,² Ryszard Handke,³ Janusz Lalewicz,⁴ Bogusław Sułkowski⁵ a mnozí další) distancuje od tradice estetiky výrazové (zvl. od jejího soustředění na vztah autor—dílo výlučně z hlediska

1 J. Kwiatkowski – Z. Żabicki (eds.), *Z problemów literatury polskiej XX wieku* 1, Warszawa 1965; M. Głowiński (ed.), *Studia z teorii i historii poezji* 1, Wrocław 1967; J. Sławiński (ed.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971; S. Żółkiewski – M. Hopfinger (eds.), *O współczesnej kulturze literackiej* 1, Wrocław 1973; H. Markiewicz – J. Sławiński (eds.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976; T. Bujnicki – J. Sławiński (eds.), *Problemy odbioru i odbiorcy*, Wrocław 1977.

2 R. Balcerzan, Strategie a čtenáři, in: J. Trávniček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002, s. 143–150 [1982].

3 R. Handke, *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982.

4 J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

5 B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy*, Warszawa 1972.

genetického). Za základní vlastnost výrazu v uměleckém díle pokládají jeho sdělnost (komunikovatelnost). S pojetím ústrojně spojujícím pohled na dílo jako na specificky strukturovaný útvar (aspekt vnitřního ustrojení) a jako na složku procesu literární komunikace (aspekt vnějšího začlenění) pak úzce souvisí výchozí teze poetiky recepcce. Totiž ta, že dílo — existující v jisté komunikační situaci — svou vlastní strukturou jisté komunikační situace implikuje. To ve svých důsledcích vede k funkčnímu propojení literárněteoretického a literárněhistorického přístupu, příznačnému nejen pro Głowińskiego,⁶ ale i pro širší kontext polských komunikačně orientovaných teoretiků. V 80. letech úvahy vycházející z teorie komunikace (tj. také příspěvky Janusze Sławińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej či spřízněné práce zástupců Nitrianské školy Antona Popoviče a Františka Mika) našly odezvu také v „pražské škole“ textové lingvistiky a lingvostylistiky (Alena Macurová, Petr Mareš, Jana Hoffmannová), mj. v bádáních k problematice subjektů komunikace.⁷

Pojetí díla jako součásti komunikačního procesu zákonitě aktualizuje otázky komunikace vůbec, otázky kódu, v užším slova smyslu i kódu jazykového (jazykovědná sémantika, diferenciacie slovní zásoby, zvl. z hlediska jejího vývoje historického, spojitost textu, otázky kontextu aj.). Metodologie i terminologie moderní lingvistiky, jejíž pojetí jazyka a komunikace je Głowińskému v mnoha ohledech inspiračním zdrojem, zasahuje nejvýrazněji jeho úvahy kulturologické, využívající poznatků sociolingvistiky a kulturní sémiotiky → Jurije Michajloviče Lotmana. Do této oblasti autor přesunuje svou pozornost po roce 1989 — např. v souboru esejů interpretujících mechanismy jazyka polské propagandy z doby socialismu (*Nowomowa po polsku*, 1990; *Mowa w stanie obłączenia. 1982–1985*, 1996, ad.).

Další vývoj recepčně orientovaných proudů od 70. let ukazuje, že přes veškerou podnětnost svých myšlenek setrval autor veskrze v působivých typologiích a rozvrzích. Głowiński inspirativně otevírá problém konstatováním, že vedle způsobu psaní existují i způsoby čtení (recepcce) a že i ty druhé si zaslouží být brány v úvahu. Inspirativní je i jeho pojetí samotného stylu; ten již není — v duchu strukturalismu — pouhou funkčně uspořádanou jazykovou organizací, nýbrž — v duchu Kostnické školy — souborem jistých očekávání. Pojetí recepcce však zůstává limitované: sémantickou iniciativou je pověřen text a čtenář se tomuto pověření pouze podřizuje. Głowiński také nebere příliš v potaz empirii (konkrétní čtenářské realizace) — pokud k ní sahá, pak jde jen o tzv. expertní četbu. Jinak řečeno: jestliže je užitečné vědět, že text (a styl) zakládá jistá očekávání a že

6 *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1969; *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; aj.

7 Srov. např. A. Macurová, *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*, Praha 1983.

literární kultura té které doby obsahuje určitá konotační pravidla, neméně užitečné je dovědět se, jak jsou tato očekávání a konotační pravidla realizována. A na toto druhé zkoumání již u Głowińskiego nedochází. Empirie se do jeho konceptu dostává pouze dvěma kanály: obecnou proklamací a prostřednictvím expertní četby. Głowiński — stejně jako např. Kostnická škola a → Umberto Eco — tak ve výsledku nepřekračuje hranici receptivně orientovaného textocentrismu. Za tuto hranici postupuje Birminghamská škola (Stuart Hall, → Raymond Williams ad.) a → Pierre Bourdieu. Výchozí předpoklady se tak mění: počítá se jednak s tím, že čtenářova očekávání nejsou jen řízena, ale mají namnoze vlastní intenci, jednak s tím, že intence čtenářů (recipientů) je nutno zkoumat v jejich empirických realizacích, a to nejenom v okruhu expertní četby. S tím souvisí i fakt, že Głowiński nechce — stejně jako → Robert Escarpit — zpochybnit kantovskou tezi o autonomii estetické funkce, tj. postulát, že dílo „sděluje samo sebe“. Zkoumá sice receptivní stránku literatury, ale přijímá apriorní vymezení toho, co je literatura. Neptá se tedy, jestli tuto podmínku přijímají za svou také recipienti, resp. zda a do jaké míry tato podmínka určuje způsob jejich čtení. Horizontem autorova uvažování nepřestává být poetika — ve vývojovém pohybu (historická poetika) a v danostech svého jazykového tvaru (soubor výrazových prostředků). V úvaze nad těmito přístupy se pak literární vědě klade zásadní kompetenční otázka, a sice: co ještě patří do dějin literatury, a co již patří do dějin čtení⁸ jakožto součásti dějin kultury?

Vydání

Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej, Kraków 1977
(z tohoto vyd. citováno).

Literatura

K. Dmitruk, *Współczesne polskie koncepcje kultury*, Warszawa 1990. W. Schmid, Abstrakter Autor und abstrakter Leser, in: Ingunn Lunde (ed.), *Dialogue and Rhetoric. Communication Strategies in Russian Text and Theory*, Bergen 1999, s. 9–23 (č. *Česká literatura* 2006, č. 2–3, s. 74–97). M. Czermińska, Estetyka recepcji — literaturoznawstwo wobec awantgard w sztuce XX wieku (glosa do problemu), in: W. Bolecki – R. Nycz (eds.), *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Warszawa 2002, s. 61–75. P. Poslední, *Styly četby, Češtinář 2005–2006*, č. 2, s. 47–52.

⁸ V polském kontextu se dějinami čtení systematicky zabývají např. J. Kostecki, W. Tomaszewski, S. Siekierski, A. Brodzka ad.

Michał Głowiński (1934)

Polský teoretik, historik literatury, literární kritik a kulturní sémiotik, který se zabývá především problémem literární tradice, narativních forem (zejm. románu) a obecnou teorií literární komunikace. Je jedním z dětí varšavského ghetta, kterým se za druhé světové války podařilo dostat mimo jeho území a za pomoci změněné identity a skrývání zachránit. Od r. 1958 je pracovníkem Ústavu literárních studií Polské akademie věd, profesorem od r. 1976; v době výjimečného stavu po r. 1981 spolupracoval se samizdatovými časopisy. Další díla: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (1962), *Powieść młodopolska* (1969), *Gry powieściowe* (1973), *Słownik terminów literackich* (1976, s. Teresou Wielechowskou), *Mity przebrane* (1990), *Nowomowa po polsku* (1990), *Mowa w stanie obłączenia, 1982–1985* (1996), *Czarne sezony* (1998, vzpomínky na válku), *Gombrowicz i nadliteratura* (2002) ad.

České překlady

Černé sezóny (2002, beletrizované vzpomínky). Stati: Teoretické zásady francouzského tzv. „nového románu“, *Estetika* 1964, č. 4, s. 313–321; O románu v první osobě, *Česká literatura* 1968, č. 3, s. 289–297; Čtyři typy vyprávěcí fikce a Od vnějších a vnitřních metod k literární komunikaci, in: J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002, s. 28–38, 180–195; Česká setkání, *Česká literatura* 2006, č. 2–3, s. 323–328. Slovensky též: Stati: Literárny druh a problémy historickej poetiky, *Slovenská literatúra* 1970, č. 3, s. 288–305.

/am – jt/

Lucien Goldmann

Za sociologii románu

(Pour une sociologie du roman, 1964)

V 1. kap. Úvod do problémů sociologie románu (15–37) vyslovuje Goldmann názor, že prvořadým problémem by měl být „vztah mezi formou románu a strukturou sociálního prostředí, v němž se vyvinula, tj. románu jako literárního žánru a moderní individualistickou společností“ (23). Distancuje se tak od předchozích sociologických analýz, jež „se zabývaly určitými obsahovými prvky románové literatury a jejich vztahem k existenci společenské skutečnosti, kterou zrcadlily téměř bez transpozice nebo pomocí transpozice více či méně průhledně“ (23). Rozvádí se zde hypotéza o souvztažnosti mezi historií románové formy a historií ekonomiky v západních společnostech neboli teorie „homologie“ mezi „klasickou románovou strukturou a strukturou směny v systému svobodné konkurence“ (16). Východisko své argumentace nachází Goldmann v *Teorii románu* (1916, č. 1967) → Györgye Lukáče a v antropologicky orientované práci Reného Girarda *Lež romantismu a pravda románu* (1961, č. 1966), ačkoli hledisko obou nebylo výhradně sociologické. Od konfrontace jejich pojmosloví (Lukácsův „problematický hrdina“, Girardův „prostředník“, chápání humoru a ironie aj.) a pojetí románové typologie dospívá Goldmann k vytyčení shod i odlišností těchto prací. V návaznosti na ně hodnotí román jako „historii hledání autentických hodnot degradovaným způsobem v degradované společnosti, přičemž se tato degradace, pokud jde o hrdinu, manifestuje hlavně zprostředkováním, poklesem autentických hodnot do implicitního stavu a jejich zánikem jako zjevných skutečností“ (24). Podle Goldmanna existuje „rigorózní homologie“ (shoda, stejnorodost) mezi takto definovanou románovou formou a „každodenním vztahem lidí k majetku vůbec a obecněji lidí k sobě navzájem ve společnosti, která vyrábí pro trh“, jinými slovy, forma románu se jeví jako „transpozice každodenního

Soubor studií formulujících a aplikujících metodu tzv. genetického strukturalismu, propojujícího strukturální metodu s některými principy marxistickými s cílem vytvořit integrální metodu pro historickou sociologii literatury.

života v individualistické společnosti založené na výrobě pro trh do plánu literatury“ (24). Pomocí svého pojmového aparátu (hodnoty autentické, implicitní, zproblematizovaný jedinec, užitná a směnná hodnota aj.) manifestuje autor analogii mezi strukturou románového žánru a strukturou tržní směny (24–29). Formuluje předpoklad, že struktura fikčního světa v díle je homologická s mentálními strukturami určité společenské skupiny, která se vyznačuje vlastním „viděním světa“ (*vision du monde*). V případě strukturální homologie se však, jak Goldmann soudí, nedají použít dosavadní literárněsociologické výklady. Starší marxistická teze, která v proletariátu spatřovala jedinou společenskou skupinu schopnou vytvořit základ nové kultury, totiž vycházela z tradičního sociologického předpokladu, že dílo je pouhým odrazem kolektivního vědomí. Ve skutečnosti se, alespoň pro západní společnost, jak tvrdí Goldmann, tento předpoklad ukázal jako nedostačující: „Románová literatura, stejně jako moderní básnická tvorba a malířství Západu, představují autentické kulturní činy, i když se nedají spojit s vědomím — byť jen možným — určité společenské skupiny“ (29). Toto zjištění je podle Goldmanna jen zdánlivě v rozporu s tradicí marxistického uvažování o literatuře, naopak se zde potvrzuje jedna z nejvýznamnějších marxistických analýz buržoazního myšlení, teorie fetišismu zboží a zvěčnění: Marx odhalil, že ve společnostech založených na výrobě pro trh kolektivní vědomí postupně ztrácí aktivitu, stává se pouhým odleskem ekonomického života a směřuje k zániku. V závěru kap. črtá Goldmann vývojové fáze moderního románu v perspektivě, kterou navrhl. V období kapitalistického liberalismu měl román jako hrdinu jedince a životopisné vyprávění se prolínalo se společenskou kronikou. Jakmile byl systém svobodné konkurence nahrazen systémem monopolů, mizel postupně význam individua a souběžně se měnila i forma románu, až v něm byl nakonec hrdina potlačen. Tento proces proběhl ve dvou etapách: 1) přechodné období, v němž se manifestovalo úsilí nahradit individuální životopis novými hodnotami, hlavně ideálem nové kolektivity (rodina, generace, revoluční společenství); 2) etapa, která začíná přibližně u Kafky, dospívá k „novému románu“ (*nouveau roman*) a není ještě ukončena: mizí snaha nahradit hrdinu-jedince jinou realitou a vyvstává tendence k románu bez subjektu. Podobný vývoj se objevuje i v divadle (divadlo absurdity jako obdoba „nového románu“) či ve výtvarném umění (nefigurativní malířství) (32–34). Román je tedy svou podstatou spjat s vývojem buržoazie, ale není přítom (s výjimkou díla Balzacova) výrazem jejího skutečného nebo možného třídního vědomí (34–35). Dvě etapy vývoje moderního románu za kapitalismu jsou pak analyzovány v kap. Úvod do strukturálního studia Malrauxových

románů (41–180) a Nový román a realita (181–212), jež je věnována především rozboru děl Nathalie Sarrautové a Alaina Robbe-Grilleta; v tendenci těchto autorů k vyloučení hrdiny a vytvoření autonomního světa věcí v románové struktuře je spatřována realistická reflexe světa, v němž „nový román“ vznikl.

4. kap. Metoda genetického strukturalismu v literární historii (213–229) argumentuje polemicky: spatřuje-li se činný subjekt v jednotlivci (jak tomu bylo v minulosti u empiriků, racionalistů, fenomenologů), pak analýzou literárního díla lze vypovědět „v nejlepším případě“ jen o jeho vnitřní jednotě a vztazích mezi celkem a částmi, přičemž „homologii“ mezi dílem a člověkem, který je vytvořil, nelze stanovit — psychologická struktura je totiž příliš složitá, každý jedinec náleží různým skupinám (rodina, profesionální společenství, národ, třída atd.), jež reagují podle svého vědomí (215). Goldmann tedy vychází z předpokladu, že umělecké dílo je nutno v jistém smyslu připsat společenské skupině, a nikoli individuálnímu tvůrci. Tím ale vyvstávají dvě otázky: a) jaký je řád vztahů mezi skupinou a dílem; b) mezi kterými díly a skupinami mohou vzniknout vztahy tohoto typu (217). V jednotlivém díle ovšem spisovatel uchopuje kolektivní vědomí vždy částečně; reprodukce aktuálních aspektů sociální reality a kolektivního vědomí v díle je proto tím častější, čím slabší tvůrčí silou je nadán spisovatel a spokojuje-li se líčením své osobní zkušenosti. Znamená to, že literární sociologie je operativní a účinná, jde-li o „díla prostřední či celé literární proudy“ (218), a nikoli díla významná. „Genetický strukturalismus, pracující na rozdíl od tradičních výkladů empirických, pozitivistických a psychologických se strukturami, a nikoli s obsahy vědomí, znamená totální proměnu orientace“ (218). Kolektivní charakter literární tvorby vyplývá ze skutečnosti, že „struktury fikčního světa v díle jsou homologické s mentálními strukturami určitých sociálních skupin nebo v úzké relaci s nimi“ (218), zatímco na úrovni obsahové, tj. tvorby fikčního světa v rámci těchto struktur, je spisovatel relativně svobodný. Proces strukturace ve skupině vytváří ve vědomí jejích členů afektivní, intelektuální a praktické tendence k odpovědi na problémy vztahu člověka ke světu a vztahu mezi lidmi, jež se seskupují v určité „vidění světa“. Skupina toto „vidění“ netvoří, ale vypracovává jeho skladebné prvky a energii, která je dokáže spojit v celek. Velký umělec je právě výjimečné individuum schopné vytvořit imaginární svět (literárního, malířského, hudebního atd. díla), jehož struktura odpovídá struktuře, k níž směřuje skupina. Na rozdíl od tradiční sociologie (i marxistické), která v díle viděla jen odraz kolektivního myšlení, pokládá genetický strukturalismus dílo za jeden z nejvýznamnějších prvků, které kolektivní vědomí konstituují, protože

„umožňuje členům skupiny, aby si uvědomili, co si myslí a jak jedná, aniž by objektivní význam toho sami postihovali“ (219). Avšak „jen některé skupiny jsou schopné favorizovat kulturní tvorbu, a to společenské třídy“: z jejich tendencí a energie vyrůstá velké umělecké dílo vyjadřující celistvé „vidění světa“ (220). Pouze „vědomí tříd směřuje ke globální představě člověka“ (220) a ke globální restrukturační nebo konzervaci společnosti. Vztahy k jiným skupinám, národu, generaci, rodině působí sice na vědomí spisovatele, ale „vysvětlují jen okrajové prvky v díle, a ne podstatné struktury“ (220–221). Jestliže každé významné dílo tvoří samo o sobě sourodou významovou strukturu, pak to vůbec nemusí platit o celku děl jednoho autora. Proto je třeba v konkrétním výzkumu „vyjít z analýzy děl studovaných v chronologickém pořádku“ (222) a následného seskupení do širších jednot děl shodných významových struktur. „V současném intelektuálním, politickém, sociálním a ekonomickém životě je třeba vytipovat strukturovaná sociální seskupení, do nichž by se dala integrovat studovaná díla, která mezi sebou a celkem vytvářejí srozumitelné vztahy a vůbec nejlépe — homologie“ (223).

Už v předmluvě autor předkládá hypotézu o „homologii“ mezi literární tvorbou a ekonomickým životem v kapitalistické společnosti, již se v obecné rovině věnuje první studie. Druhá, v níž je zřetel sociologický značně redukován, nabízí strukturální rozbor Malrauxových románů, třetí, věnovaná problematice „nového románu“, chce být jakýmsi kompromisem mezi oběma předchozími přístupy, čtvrtá pak shrnutím metody genetického strukturalismu. Inspirace hegelovským myšlením, ranými Lukácsovými pracemi, některými Marxovými ekonomickými analýzami a antropologicky pojatou prací Reného Girarda je pro autora podkladem k rozvinutí metody, jejímž cílem je objasnění literárního díla jako sociálního jevu. Goldmann se přitom důrazně vymezuje vůči kvantitativní sociologii pozitivistického ražení, jakou reprezentovaly práce → Roberta Escarpita a jím iniciované tzv. Bordeauxské školy, opřené o empirický průzkum a zaměřené zvláště na zkoumání knižního trhu a konzumace literatury. Byť byl Goldmann přesvědčen, že vypracoval metodu marxistickou, jeho badatelské úsilí představuje určitou, totiž sociologickou variantu francouzského strukturalismu (ten během 60. let představoval vůdčí metodu v nejrůznějších vědních oblastech). Toto zaměření zároveň dokumentuje i tehdejší vzrůstající zájem o sociologii v literární vědě, který se projevoval nejen v obecné rovině, ale i snahou o vypracování konkrétních přístupů k analýze literárních jevů. Goldmann navrhuje chápat literární dílo jako: a) „genetickou“ strukturu (na rozdíl od struktur „statických“, pomíjejících

historický vývoj, jak je chápe např. → Claude Lévi-Strauss), požaduje přitom, aby se v procesu studia literárního díla uvažoval nejen konečný literární text, ale i historie jeho vzniku (počínaje autorským záměrem), a zejména ty události v politickém a společenském životě, pod jejichž vlivem se text utvářel (tady jde vlastně o návrat k již tradičně zkoumané problematice geneze textu); b) strukturu těsně spjatou (v některých případech identickou) s odpovídajícími sociálními strukturami v politickém, intelektuálním a ekonomickém životě společnosti, přičemž struktura uměleckého díla může být integrována jako stavební prvek do určité sociální struktury. Pracovní postup (*découpage de l'objet*) při strukturálním rozboru díla, obsahující podle Goldmanna fázi pochopení (*compréhension*) a fázi vysvětlování (*explication*), tak vedle objasňování významové struktury zahrnuje i její začleňování do jiných, rozsáhlejších struktur.

Goldmannova typologie společenských struktur ovšem vyvolala námitky: autor např. na jedné straně tvrdí, že cílem jeho sociologického bádání je stanovení „homologie“ mezi románem a podstatou současné společnosti, kterou charakterizuje ztráta původních (užitných) hodnot, mizení kolektivního vědomí a odcizení osobnosti, pohlcené světem „zvěčnění“, na druhé straně však argumentuje tím, že užité hodnoty a na ně orientované vědomí i vztahy mezi lidmi nadále existují, a dokonce sílí jejich vliv. Polemiku budily i široce rozváděné úvahy patřící zdánlivě pouze do sféry ekonomiky. Namítalo se též, že Goldmann nebere v úvahu znakovou povahu uměleckého díla, resp. že složku označující (*signifiant*) u něj zastupuje pojednávaná románová struktura, složku označovaného (*signifié*) pak dobově usouvztažněná mimoliterární struktura. Ve výsledku to znamená, že autor opomíjí uměleckou specifičnost literárního díla. Zaznívaly i výtky, že Goldmannovo myšlení není založeno na historickém zkoumání, ale že mu vévodí spekulativnost, a v důsledku nepřináší nic nového: jde jen o rozmělněné pojetí G. Lukáse, který je daleko jasnější a průkaznější. Zatímco Lukács (jak namítal Alphons Silbermann)¹ se mohl opírat o spekulaci, protože v jeho době ještě empirické metody nebyly rozvinuty, u Goldmanna je takovýto přístup už nezduvoditelný. Kritikové si všimli i toho, že Goldmann hodlá zkoumat struktury (místo tradičních obsahů), leč zůstává pouze u deklarace. Uznání naopak došel fakt, že na rozdíl od tradiční literární historie soustředěné k dílům tzv. „vysoké literatury“, resp. na rozdíl od strukturalistického zájmu o díla inovativní, Goldmann upozorňuje, že metody literární sociologie se nejlépe uplatní jednak při aplikaci na širší oblast tvorby (např. celý literární směr), jednak při zkoumání průměrné, konformní tvorby. I to však zůstalo v jeho díle pouze proklamováno.

¹ A. Silbermann, Literaturphilosophie, soziologische Literaturästhetik oder Literatursoziologie, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 1966, č. 41, s. 139–148.

Na rozdíl od strukturalistických postupů, které se inspirovaly synchronní lingvistikou, Goldmann dovozoval, že struktury nelze izolovat od objektivních procesů a že vznik nových struktur determinují sociální skupiny nebo kolektivní subjekty. „Již označení ‚genetický strukturalismus‘ totiž vyjadřuje, o co v zásadě jde: o produkční estetiku, primárně sledující hegelovsko-marxistickou otázku, *proč*, za jakých historických podmínek literární text vznikl a *co* vyjadřuje“.² V tomto typu výkladu vede porozumění jednotlivým prvkům díla k jejich výkladu v souvislostech, jejichž okruh se postupně rozšiřuje: od prvku díla k jeho koherentnímu celku, od významové struktury ke společenskému a historickému kontextu. Literární text tak vyjadřuje určitou formu historického vědomí.

Rozvrh sociologie literárního díla (románu), tak jak ho ve svém díle představuje Goldmann, spočívá v usouvztažnění dvou heterogenních struktur. Zatímco Goldmannova homologie konstruuje vztah výhradně mezi strukturou společensko-ekonomickou a uměleckou (literární), pozdější sociologie literatury, jak její principy formuluje např. → Pierre Bourdieu ve své „teorii polí“, pracuje s daleko širší sférou lidské činnosti, kterou sleduje v perspektivě konkurence a „homologií“ mezi jednotlivými poli (ekonomickým, vědeckým, náboženským, literárním ad.), a především mnohem více pozornosti věnuje praxi, resp. zkoumání konkrétních strategií v rámci vnitřní i vzájemné působnosti a hierarchie jednotlivých polí. Goldmannova monografie tak zůstává spíše ambiciózním projektem, který se autorovi nepodařilo věrohodně naplnit konkrétními interpretacemi, nicméně překlenutí protikladu mezi „vnější“ a „vnitřní“ stránkou díla, tj. snaha o smíření metod imanentních a deterministických, linie kantovské a hegelovské, je něco, co k sobě přitahuje pozornost, ba stává se jedním z nejnositelnějších témat literární teorie od 60. let do současnosti.

Vydání

Pour une sociologie du roman*, Paris 1964** (z tohoto vyd. citováno), 1965, 1969, 1970, 1973, 1975, 1977, 1979, 1986, 1992, 1995, 2008. ***Para una sociología de la novela, Madrid 1964, 1967, 1975. **Metóda genetického štrukturalizmu v literárnej histórii**, *Slovenská literatúra* 1966, č. 1, s. 54–63 (1. kap.). ***Per una sociologia del romanzo***, Milano 1967, 1973, 1977, 1981. ***Sociologia do romance***, Rio de Janeiro 1967. ***Za sociologiju romana***, Beograd 1967. Japonské vyd., Tokio 1969. **K sociologii románu**, *Orientalce* 1970, č. 6, s. 62–68 (část 1. kap.). **Sociologia literatury**. ***Soziologie des Romans***, Berlin – Neuwied 1970; Darmstadt 1972;

² P. V. Zima, *Literární estetika*, Olomouc 1998, s. 94 [1995].

Frankfurt/M. 1984. Stan obecny i zagadnienia metodologiczne, *Pamiętnik Literacki* 1970, č. 1, s. 291–317 (1. kap.). *Penru o sociologie a romanului*, București 1973. *Towards a Sociology of the Novel*, London 1975, 1977, 1978, 1986. *Ja mia kinoniolojia tu mythistorimatos*, Athina 1979. Čínské vyd., Peking 1988. Perské vyd., Teherán 1992. *Roman sosyolojisi*, Ankara 2005.

Literatura

J. Štěpánková, Genetický strukturalismus v sociologii literatury. Nad knihou L. Goldmanna *Za sociologii románu*, *Česká literatura* 1965, č. 3, s. 245–251. A. Silbermann, Literaturphilosophie, soziologische Literaturästhetik oder Literatursoziologie, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 1966, č. 41, s. 139–148. N. Krausová, Súčasný literárnovedný štrukturalizmus. Poznámky k československému a francúzskému štrukturalizmu, *Slovenská literatúra* 1968, č. 6, s. 604–611. *Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* 1970, č. 71 (*Literatursoziologie 2. Lucien Goldmans Methode zur Diskussion gestellt*). H. Baum, *Lucien Goldmann. Marxismus contra vision tragique?*, Stuttgart 1974. A. Goldmann – M. Lowy – S. Naïr, *Le Structuralisme génétique. L'œuvre et l'influence de L. Goldmann*, Paris 1977. P. V. Zima, Lucien Goldmanns hegelianische Ästhetik. Eine Kritik des „genetischen Strukturalismus“, in: týž, *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt/M. 1978, s. 113–146. J. O. Fischer, Sociologicky orientovaný „genetický strukturalismus“ — L. Goldmann, in: J. O. Fischer et al., *Dějiny francouzské literatury* 3, Praha 1979, s. 556–560. L. Kołakowski, *Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall* 3, München 1981, s. 353–371. K. Varga, Socjologiczne poznanie literatury, in: L. Nyírö (ed.), *Literatura i jej interpretacje*, Warszawa 1987, s. 321–426. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, zvl. s. 386–397. P. V. Zima, *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995 (č. 1998, s. 92–98). A. Donaldson, *The Thought of Lucien Goldmann. A Critical Study*, Lewiston et al. 1996. M. Bauer, *Romantheorie*, Stuttgart – Weimar 1997, zvl. s. 56–58. R. Werner, L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, *Monatshefte* 2003, č. 3, s. 377–386.

Lucien Goldmann (1913–1970)

Francouzský sociolog literatury a kultury rumunsko-židovského pôvodu. Studoval právni vedy, filozofii a politickou ekonomii v Bukurešti, Vídni a Paříži, za německé okupace uprchl do Ženevy, kde pracoval dva roky jako asistent Jeana Piageta. Poté

působil na École pratique des hautes études v Paříži (od r. 1958 jako ředitel), přednášel sociologii literatury a sociologii filozofie; od r. 1965 vedl Ústav sociologie na bruselské univerzitě. Pokusil se o sloučení strukturalismu s některými podněty marxismu, sociologie a antropologie v rámci metody, kterou označoval jako „genetický strukturalismus“. Další díla: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1955), *Sciences humaines et philosophie. Suivi de structuralisme génétique et création littéraire* (1966), *Marxisme et sciences humaines* (1970), *Structures mentales et création culturelle* (1970), posmrtně *Lukács et Heidegger* (1973).

České překlady

Humanitní vědy a filosofie (1967). Stati: Úvod do problémů sociologie románu, *Plamen* 1965, č. 7, s. 98–103 (část referátu na kolokviu v Bruselu); Kritičnost a dogmatismus v literatuře, *Impuls* 1968, č. 6, s. 464–470.

/zk – red/

Stephen Jay Greenblatt

Shakespearovská vyjednávání

Cirkulace sociální energie

v renesanční Anglii

(Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England 1988)

Ve zkratce formuluje Greenblatt svůj záměr v prvních větách Poděkování (vii): přestože je umělecké dílo zásadně ovlivněno jedinečností svého tvůrce, je do značné míry produktem společenské komunikace, což platí i pro dílo literárněvědné. V 1. kap. Cirkulace sociální energie (1–20) objasňuje autor jako motivaci literárněvědného bádání „touhu mluvit s mrtvými“; profesori literatury jsou podle něj vlastně středostavovští „šamani“ se stálým platem (1). Pochybuje však o tom, že lze nastolit dialog s minulostí jen skrze textové stopy. Distancuje se od přístupů zaměřených pouze k formě díla, tj. od metody, ve které byl původně sám vyškolen a která spočívá v tom, že interpretační autorita odhaluje za pomoci lingvistické analýzy mysteriózní dokonalost textu či uměleckého aktu uskutečněného v jiném čase. Usilování o postžení literární síly díla v jeho izolované formální dokonalosti považuje Greenblatt za slepou uličku (4). Každé dílo, ať už průměrného autora, či jedinečného Shakespeara, je závislé také na tvorbě dalších současníků, na dobových narativních postupech a jazykových konvencích (5). Zvláště pro divadlo platí, že je produktem kolektivních intencí. Komunikace s textem vzniklým v jisté historické době neprobíhá přímo, nýbrž prostřednictvím řady kulturních transakcí, v nichž dílo získává svou uměleckou legitimitu. Právě tuto řadu transferů a směn je podle Greenblatta potřeba prozkoumat a je třeba se ptát, „jak se kolektivní přesvědčení a zkušenosti utvářejí, jak se pohybují od jednoho média k jinému, jak jsou koncentrovány v nejvhodnějších estetických formách následně nabízených ke spotřebě“ (5). Takový výzkum označuje autor jako „kulturní poetiku“ (5). Dále si klade otázku, jak kulturní objekty, způsoby vyjadřování a další praktiky (tj. zde zvl. Shakespearovy hry a jeviště, na němž byly uváděny) nabyly estetické síly. Procesuální charakter této síly

Knihy předního amerického představitele nového historismu, v níž formuloval řadu základních principů tohoto směru, zejména hledání souvislostí uměleckého díla s mimouměleckými dobovými diskurzy.

vyjadřuje Greenblatt pojmem sociální energie (6). Estetická síla *Krále Leara* se nepřenáší přímo z časů Shakespearových k nám, na druhé straně nás nastalé proměny neuzamykají jako interprety ve věčné přítomnosti. „Život“ uměleckého díla je součástí kontinuálního historického procesu, jenž má charakter strukturovaného vyjednávání (*negotiation*) a směny (*exchange*) (6). To, co je předmětem této cirkulace, tj. sociální energii, nelze identifikovat přímo, nýbrž na základě jejích efektů, jež se manifestují v souboru verbálních, vizuálních ad. stop (*traces*) kolektivní fyzické a mentální zkušenosti. V divadle se tyto stopy spojují s projevy účasti, potěšení, napětí apod., které jsou (za přesunů v čase a prostoru) opakovatelné. To, co Greenblatta zajímá nejvíce (a tedy nejvíce právě na Shakespearovi), jsou příčiny přetrvávání textových stop z dob renesance na základě směn, výpůjček a „vzájemných okouzlení“ (7). Tyto stopy se ovšem nepřenášely jen prostřednictvím jazyka, ale také pomocí dalších kulturních prvků (emblémů, oděvů, ceremonií atp.).

Greenblatt si klade otázku, kdo tyto směny řídí a jakých forem nabývají. Jsou to: 1) Přivlastnění (*appropriation*) — jeho předmětem jsou objekty vydané ve veřejném prostoru napospas, neboť nic nebrání tomu, aby byly jednoduše (bezplatně a bez-trestně) přivlastňovány; příkladem je užití běžného jazyka či zobrazení nejnižších sociálních vrstev, možné téměř bez omezení (9). 2) Koupě (*purchase*) — objekty, které se musí platit, např. kostýmy, inventář, rekvizity; lze doložit, že v pojednávané době byla cena odvislá nejen od materiální, ale i symbolické hodnoty (např. u královské koruny); platilo se zatím jen za hmotný, nikoli duševní majetek (9). 3) Symbolická akvizice (10–11) znamená, že na jevišti se přenáší třeba jen část či atribut určité společenské praktiky, za niž je ale nutné symbolicky zaplatit: např. součástí její reprezentace musí být projev pokory či oslava zdroje.

Abychom pochopili, jak je sociální energie včleněna do sociální praxe a jak v ní probíhá směna a vyjednávání, je podle Greenblatta třeba stanovit určitá omezení: 1) génius není jediným zdrojem energie ve velkém díle; 2) neexistuje nemotivovaná tvorba; 3) neexistují žádné transcendentální, nadčasové a neproměnné reprezentace; 4) neexistují autonomní artefakty; 5) neexistuje výraz bez příčiny, předmětu a účelu; 6) není umění bez sociální energie; 7) sociální energie nevzniká spontánně. Na základě těchto negací pak lze pozitivně stanovit tři principy: 1) mimésis je vždy provázena a vždy produkována vyjednáváním a směnou; 2) v procesech směny, jíž se umění účastní, fungují peníze jen jako jeden z více druhů kulturního kapitálu; 3) činitelé směny mohou vystupovat jako jednotlivci, jsou však vždy produktem kolektivní směny.

K tomu, abychom mohli zkoumat cirkulaci sociální energie, poskytuje renesanční divadlo zvláště příznivé podmínky, protože „doslovně“ a „institucionálně“, tj. názorně předvádí fungování, vztahy a hranice společenských domén a jejich pravidla (13, 15); součástí těchto pravidel je i – jakkoli omezená a řídicí uplatňovaná — možnost improvizace. Ideologická role renesančního divadla spočívala v utvrzování domněnky, že i zdánlivě náhodné je výsledkem vyššího (panovníkova či Božího) úradku. Divadlo bylo považováno za psychologicky i fyziologicky důležitý zdroj rekreace, který může publiku např. zabránit v rebelování. Praktická užitečnost divadla tedy spočívala v tom, že publikum si připadalo vzdálené každodenním praktikám a manipulacím. Shakespearovské divadlo vedlo publikum k tomu, aby věřilo v jeho nepraktičnost; tato víra pak poskytovala divadlu „nejširší oprávnění k tomu, aby vyjednávalo a směřovalo s okolními institucemi, autoritami, diskurzy a praktikami“ (19). Divadlo sice bylo odděleno od „vnějšího světa“, avšak tato hranice byla velmi prostupná a dovolovala do jisté míry (bez sankcí) tematizovat současně sakrální i profánní, kontroverzní témata atd. Cirkulace sociální energie na jevišti a skrze ně nepředstavuje žádný totalizující systém, ale spíše prostor střetávání, v němž jsou některé sociální praktiky amplifikovány, jiné potlačovány.

Následující čtyři kapitoly představují víceméně samostatná pojednání, v nichž se autor snaží „naslouchat hlasům“ Shakespearovy doby (20). Ve 2. kap. Neviditelné střely (21–65) chce Greenblatt předvést vztah ortodoxie a subverze na textu alžbětinského vědce Thomase Harriota *Stručná a pravdivá zpráva o nově objeveném území Virginie*. Vyvozuje odtud východiska pro interpretaci Shakespearových historických her, vykládaných často protichůdně jako zcela konzervativní i velmi radikální. Základní model v pozadí přitom představuje ve své době odsuzovaná (ale i praktikovaná) machiavelliiovská představa, podle níž je náboženství mocenským prostředkem obratných „kejklířů“, kteří svými triky omámí a pak v bázní udržují důvěřivé nevzdělance (24). Harriot ve své zprávě pojednává o setkání indiánů Algonquinů s technologickou nadřazeností bílých, která natolik přesahovala jejich chápání, že v nich vyvolala pochybnost o vlastním náboženství a domněnku o božské vyvolenosti kolonizátorů. Pouhé předměty denní potřeby pak fungovaly jako ony „neviditelné střely“ zasahující indiánský koncept světa. Harriotův text je také raným dokladem kulturní praktiky příznačné pro evropskou civilizaci: těla i myslí necivilizovaných lidí jí slouží k „testování“, k ověření hypotéz o jejím vlastním původu a vývoji (28). Jeho zpráva však nejen potvrzuje realizaci machiavelliiovského principu, ale zároveň naznačuje možnost, že mocenské užití náboženství je dominantní

formou vztahu, který k němu kolonizátoři mají (a tedy latentní formou bezbožnosti). Paradoxně je tak současně stvrzením stavu věci i jeho subverzí. Na způsobu, jímž křesťanští kolonizátoři objasňují domorodcům příčinu onemocnění, která k nim zavlekli, ukazuje Greenblatt univerzální schopnost renesanční „politické teologie“ ospravedlnit božím úralkem i jevy zcela protichůdné (38). Ekvivalenty těchto praktik nachází Greenblatt i v některých hrách Shakespearových (zvl. *Jindřich IV.* a *Jindřich V.*) se záměrem doložit, že divadlo nefunguje v říši privilegované literárnosti, resp. textové, natožpak institucionální sebereferece; divadlo je také sociální událostí (45–46). Tyto hry (jež byly ve své době předmětem cenzury) na jedné straně oslavují královskou moc, na druhé odhalují její strategie a technologie. Způsob, jakým je v Shakespearových hrách předváděna nadřazenost vládců, je úzce svázán s dobou: moc Alžběty I. byla upevňována právě vysoce teatrálními, vizuálními prostředky: spektakulárními oslavami království a teatrálním násilím na jeho nepřátelích — to vše vyžaduje „divadelní obecnost“, angažované a současně udržované „na distanc“ (64).

V kap. Fikce a frikce (*Fiction and friction*, 66–93) vychází autor z bizarního francouzského vyprávění z počátku 17. století o skandálním případě člověka s hermafroditními rysy, který pojal záměr stvrdit své pohlaví jako mužské a oženit se s ženou. Jen stěží (díky svědectví lékaře, který na základě jeho fyziologické reakce potvrdil jeho mužství) unikl upálení. Pro Greenblatta je tento příběh východiskem pro zkoumání rozkolísaných renesančních představ o přirozeném a zvráceném, o mužském a ženském těle: lidské tělo je v dobovém pojetí dvojdomé, nese v sobě mužské i ženské elementy. V Shakespearových hrách je tato dvojdomost reprezentována v převlecích (91), latentní sociální konflikt je však překonán zvnějšněným rozdělením pohlaví: např. ve *Věčeru tříkrálovém* je zamilovaná Olivia před sňatkem s Cesariem (převlečenou Violou), tj. vlastně před legalizací homosexuálního vztahu, včas zachráněna Violiným dvojčetem Sebastianem, který sestru zastoupí s vysvětlením, že šaty Olivii zmátly, avšak „příroda“ se nezmýlila (67). Greenblatt si klade otázku po „překlada těla z reality na jeviště“ (87), a to zvl. s vědomím toho, že všechny ženské role byly u Shakespeara obsazovány muži. Jednou z klíčových forem reprezentace identity pohlaví a sexuálního napětí jsou eroticky podbarvené hádky v komediích (88); odtud greenblatovsko-shakespearovská slovní hříčka s významem slova *friction* — „tření“ a „tření“ (s jehož pomocí bylo lékařsky ověřeno pohlaví francouzského hermafrodita).

Výchozím momentem kap. Shakespeare a exorcisté (94–128) je předpokládaný Shakespearův čtenářský kontakt s knihou Samuela

Harsnetta *Pojednání o nechvalně známých podvodech papeženců*, kterou dramatik (údajně) četl při psaní *Krále Leara* a ze které si i vypůjčoval některé jazykové prostředky. Kniha podporující anglikánskou církev odhaluje exorcistické praktiky jako podvodné a označuje je za druh divadla. Divadelnost je podle Harsnetta nejen jezuitskou strategií, ale přímo esencí katolické církve; katolicismus je pro něj „šaškovská pověra“ (112). Zároveň se však ukazuje, že nejde jen o metafory: Harsnett se pokouší identifikovat exorcismus s divadlem a tím jej marginalizovat. Exorcismus a divadlo také sdílejí problém posedlosti. Ta (a především posedlost předstíraná) představuje silný motiv Shakespearových her (zvl. *Krále Leara*). Oficiální církev odhaluje a postupuje hercům mocenské mechanismy nebezpečného tajemství a herci naopak svým hraním ukazují tyto mechanismy jako divadelní a iluzorní (120); divadlo předváděním obnovuje diváckou touhu po rituálech, ale současně diváka vysvobozuje z dosahu jejich působnosti.

Poslední, 5. kap. Stanné právo v zemi hojnosti (129–163) je věnována dalšímu typu „divadelního přivlastnění a inscenace“ sociálních praktik 16. a 17. století. Zaprvé je to mocenský mechanismus vyvolání a udržování strachu, který umožňuje církvi dále podmiňovat světskou záchranu i spásu duše (jak je doloženo příběhem z kázání Hughha Latimera), světské moci (panovníkovi) pak dovoluje udržovat poslušnost poddaných a současně získat větší vděčnost, jsou-li omilostněni. Na obdobném principu funguje vyvolávání divácké úzkosti (popř. následné úlevy) v Shakespearových hrách, a to zvl. vršením lží v tragédiích, ale i nedorozumění v komediích (134). V druhé části kap. je Shakespearova hra *Bouře* konfrontována s jedním ze svých předpokládaných inspiračních zdrojů, zprávou Williama Stracheyho o ztroskotání královské lodi *Sea Venture* na Bermudách. Shakespearův vztah k tomuto zdroji srovnává Greenblatt se vztahem akciových společností, které spojuje „sít podobností“ (148). Extrémní situace trosečníků měla podle zprávy od počátku za následek zhroucení hierarchie; když posléze trosečníci zjistili, že ostrov poskytuje snadné živobytí (odtud narážka na „zemi hojnosti“ v titulu), ztratily autority, naléhající na opravu lodi a odplutí, další mocenské nástroje. Když se pak zástupce trosečníků vzepřel, mj. i slovním napadením autority, výsledkem byl exemplárně drastický trest jako akt potvrzení autority velitelů. Schéma boje o autoritu v extrémní situaci je v Shakespearově *Bouři* přeneseno do izolovaného prostoru ovládaného napůl skrytým, kouzly disponujícím vládcem, pro nějž je manifestací moci odpuštění (155).

Forma kulturní výměny se po dramatikově smrti zásadně proměnila: komunikačním prostorem se stala především literatura, muž divadla se proměnil v muže knihy. Zatímco Shakespearův

Globe byl spjat s konkrétním místem, časem a komunitou, kniha je zásadně „přenosná“ (160). Přestože Shakespearovy hry dál žijí v divadle, jeho proměna v jeden z kultů západní civilizace je spojena s knihou, zvláště pak s institucí sebraných spisů.

Svou práci uzavírá Greenblatt ironickou metaforou ilustrující vztah psaní a moci: cestovatele Stanleyho údajně domorodci v Kongu přistihli při psaní zápisků a důrazně ho vyzvali, aby je spálil jako zlý fetiš. Stanley namísto toho spálil svazek Shakespeara, který pro něj doposud byl oporou a zároveň talismanem civilizace. Je-li Shakespeare součástí mocenského diskurzu, konstatuje Greenblatt, pak zápisky a mapy tím více. Je-li z něj vyloučen, pak spálení jeho knihy snadno umožnilo přežití jiné, praktičtější a smrtelnější. A hlavně (a v tom je pointa Greenblattova důrazu na princip cirkulace) — Stanley si mohl po návratu snadno pořídit nový exemplář.

Pojem nová historie byl původně spojován se snahami amerických historiků, kteří ve 20. a 30. letech začali studovat specifika multietnického prostředí USA a identifikovali různé kulturní diskurzy a jejich střetání v dějinách Severní Ameriky. V americké kulturní tradici objevovali takzvanou „použitelnou minulost“ (*usable past*). K výrazným osobnostem tohoto proudu patřil např. Bernard DeVoto, jenž v některých svých přístupech anticipoval Greenblattovo pojetí. Greenblatt naplnil pojem nové historie¹ novým obsahem: přesunul literárněvědný zájem od fetišizace díla ztělesňované v USA především tzv. novou kritikou k široce pojatým kulturologickým studiím, jež historii textů vnímají v širokém kontextu dobových diskurzů neliterárních. Právě v *Shakespearovských vyjednáváních* formuloval Greenblatt základní metodologické postupy nového historismu, jemuž přinesl zcela nové impulzy ze zdánlivě disparátních zdrojů: zaprvé z disciplín, jako jsou politická ekonomie a sociologie, zadruhé z okruhu filozofických bádání o textu (hlavní podněty tu poskytlo → Foucaultovo pojetí diskurzu a epistémé). Zdrženlivost projevuje Greenblatt (jako novohistorici obecně) i vůči souběžně se rozvíjející dekonstrukci (ve shodě s ní ovšem postupuje metodou identifikace nekoherentních míst v textu, na nichž lze ukázat jeho kulturní, estetickou a ideovou heterogenitu), jakož i vůči ortodoxnímu marxismu. Naopak odhalováním způsobů, jimiž se kultura snaží zastírat mocenské a ideologické nároky dominantních skupin, se Greenblatt dostává do blízkosti kritické metody Frankfurtské školy; lze poukázat také na některé styčné body s Tartusko-moskevskou školou, zejm. s jejím posledním obdobím, kdy přešla od zkoumání poetiky a vnitrotextových struktur ke zkoumání kultury a jejích mechanismů. Z okruhu kulturní antropologie jsou Greenblattovi

1 Obsáhlou studii o genezi a proměnách nového historismu doprovodil J. Bolton svou antologií *Nový historismus/New Historicism*, Brno 2007.

blízká bádání Clifforda Geertze, jenž zastává metodu „hustého popisu“ (*thick description*), ve sféře novější filozofie dějin zase → Hayden White, který zdůrazňuje závislost historika na interpretaci textu o dějinách.

Greenblatt sám inspiroval řadu badatelů především v USA a Velké Británii, např. Catherine Gallagherovou, která se kromě aplikace principů nového historismu v materiálových studiích pokusila také o vymezení pozice nového historismu vůči modernímu marxismu. Louise Adriana Montrose spojuje s Greenblattem jak zájem o anglickou renesanci, tak rozpracování metodologie nového historismu. K dalším představitelům směru patří např. Sabine MacCormacová nebo Jeffrey Knapp.

Greenblattův koncept nového historismu vstoupil do kontextu široké diskuse o transformaci humanitních studií v USA probíhající od konce 70. let. Ta reagovala na proměnu akademického světa, ve kterém se začali objevovat badatelé, jejichž genderová a etnická příslušnost či sexuální preference komplikovaly jejich vztahy k americké kulturní tradici. Východiskem z této situace byla řada alternativních přístupů ke studiu dějin a kultury. Nový historismus si v této transformaci podržel vazby na tradici výkladu textu a pokoušel se vymezit jak vůči obecné historii, jejíž představitelé nepřijímají obvykle snahy novohistoriků s valným nadšením, tak i vůči tradiční formalistické literární vědě, se kterou od počátku polemizoval.

Vydání

***Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford – Berkeley 1988** (z tohoto vyd. citováno), 1990, 1993, 1997, 1999, 2000, 2001. *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990; Frankfurt/M. 1993. Japonské vyd., Tokio 1995. *Shakespeare ve kultür birikimi. Rönesans İngiltere'sinde toplumsal enerjinin dolaşımı*, Ankara 2001.

Literatura

C. Porter, Are We Being Historical Yet?, *South Atlantic Quarterly* 1988, č. 4, s. 743–785. J. R. Veenstra, *The New Historicism of Steven Greenblatt. On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare*, Groningen 1994. T. McAlindon, Testing the New Historicism. „Invisible Bullets“ Reconsidered, *Studies in Philology* 1995, č. 4, s. 411–438. S. Gearhart, The Taming of Michel Foucault. New Historicism, Psychoanalysis, and the Subversion of Power. Reply to S. Greenblatt, *New Literary History* 1997,

č. 3, s. 483–486. J. Pieters, *Moments of Negotiation. The New Historicism of S. Greenblatt*, Amsterdam 2001. M. Derdzinski, „Invisible Bullets“. Unseen Potential in Stephen Greenblatt's New Historicism, *Connotations* 2001–2002, č. 2–3, s. 272–290. P. C. Herman, *Historicizing Theory*, Albany 2003. T. McAlindon, *Shakespeare Minus „Theory“*, Aldershot et al. 2004.

Stephen Jay Greenblatt (1943)

Specialista na anglickou literaturu 16. a 17. století, autor mnoha knih o Shakespearovi a raně novodobé kultuře, jedna z vůdčích osobností nového historismu. Vystudoval Yale University a Pembroke College, Cambridge. Od r. 1969 působil na katedře anglistiky na University of California, Berkeley; zde založil časopis pro kulturněhistorická studia *Representations* (1983); od r. 1997 je profesorem na Harvard University. Významná je rovněž Greenblattova ediční činnost: je kupř. spolueditorem antologie *The Norton Shakespeare* (1997) a hlavním editorem 8. vyd. prestižní *The Norton Anthology of English Literature* (2006); podílel se na vydávání knižních řad *The New Historicism* a *Studies in Cultural Poetics*; napsal podstatnou část komentářů k soubornému vydání Shakespearova díla v nakl. W. W. Norton and Co. (1997). Další díla: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (1980), *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture* (1990), *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (1991), *Practicing New Historicism* (s Catherine Gallagherovou, 2000), *Hamlet in Purgatory* (2001), *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* (2004).

České překlady

Podivuhodná vlastnictví. Záznaky Nového světa (2004), *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže* (2007). Stati: Sebeutváření v renesanci. Od Mora k Shakespearovi, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 253–259; Úvod ke knize *Moc forem v anglické renesanci, Neviditelné střely, Rezonance a úžas, Brambora v materialistické imaginaci a Nový historismus v praxi* (poslední 2 stati s C. Gallagherovou), in: J. Bolton (ed.), *Nový historismus/New Historicism*, Brno 2007, s. 39–43, 92–149, 192–219, 220–248, 249–269. Slovensky též: Stati: Čo je literárna história, *Slovenská literatúra* 2004, č. 5, s. 386–404.

/vp/

Algirdas Julien Greimas

Strukturální sémantika

Metodologický průzkum

(Sémantique structurale. Recherche de méthode, 1966)

V úvodní kap. Předpoklady vědecké sémantiky (5–17) se Greimas (s odkazem na Hjelmslevovy sémantické návrhy) zabývá jazykem jakožto objektem sémantického zkoumání ve vztahu k přirozenému jazyku (v jeho pojetí je přirozený jazyk chápán jako označující systém, *ensemble signifiant*, 13) a též otázkou metajazyka, do něhož má být jazyk-objekt přeložen. V této souvislosti analyzuje jednotlivé vrstvy jazyka (lingvistickou, logickou, sémantickou, epistemologickou a symbolickou) a jejich hierarchizaci, aby nakonec na základě této analýzy dospěl k závěru, že význam není založen ve vztahu mezi znaky a věcmi. Toto tvrzení dále rozvádí a v kap. Elementární struktura významu (18–29) dospívá k poznání, že předpokladem významu je existence vztahu mezi znaky samými („objevení vztahu mezi pojmenováními je nezbytnou podmínkou významu“, 19), s čímž souvisí na jedné straně problém podobnosti a identity, na druhé straně problém odlišnosti a neidentity. V analogii k fonologii, kde se vlastnost, jíž se liší jeden foném od druhého (např. znělý vs. neznělý), nazývá distinktivním rysem (Greimas obdobně hovoří o fému), navrhuje autor pro významové distinktivní rysy označení sém (např. ve dvojici dívka–chlapec představují sémy feminita a maskulinita).

V kap. Jazyk a promluva (30–41) se autor zabývá významem v promluvě, v níž označované nalézá své označující. Přechází k sémickým systémům (např. systém prostorovosti) a ke vztahu mezi sémy a lexémy, které jsou charakterizovány přítomností či nepřítomností určitého množství sémů, spjatých mezi sebou hierarchizovanými vztahy — hyperonymickými a hyponymickými (36, 38); příznačná je vazba lexémů na historii (obohacování o nové sémy). V kap. Vyjádření významu (42–54) zavádí pojem sémému (analogicky k fonému) a definuje jej jako kombinaci

Kniha, v níž se jeden z nejvlivnějších představitelů francouzského strukturalismu pokouší stanovit strukturu významu; popisem významové struktury vyprávění zásadně přispívá k formování moderní naratologie.

sémického jádra, tj. stálého sémického minima, a sémických variací či „kontextových sémů“ (44–45), v další kap. označených za „jaderné figury“ a „klasémy“ (50).

V kap. Sémiologická rovina (55–68) se předmětem Greimasova zájmu stává mj. básnický symbolismus, v jehož rámci autor chápe poezii jako „jazyk situovaný uvnitř jazyka“ (59). Opíraje se o teorii morfosémantických polí Pierra Guirauda, přechází v kap. Izotopie promluvy (69–101) od sémické analýzy sémiologické roviny jazyka k formulaci koncepce izotopie sdělení (pojem přejat z fyzikální chemie). Izotopií rozumí především jistou významovou homogenost, významovou oblast či síť („stálost hierarchizovaného klasématického základu“)¹ (96). V textu může fungovat jediná izotopie, nebo se v něm mohou prostupovat dvě nebo více izotopií (biizotopie, pluriizotopie). V této souvislosti se Greimas zmiňuje o zvláštnostech významové výstavby básnické promluvy (jako příklad uvádí strofu Baudelairovy básně, v níž čtenář za izotopií předmětného popisu interiéru hledá sémy, ze kterých se od počátku rozvíjí druhá izotopie — izotopie básnikova nitra). Nastihuje problém četby probíhající v několika izotopních plánech zároveň, problém izotopie „pozitivní“, bezprostředně se projevující v textu, a „negativní“, projevující se v plánu skrytém.

V kap. Uspořádání sémantického univerza (102–118) opouští Greimas oblast výzkumu nejmenších významových jednotek a přechází k výzkumu označujícího univerza v jeho celku, na základě jeho obecných strukturních rysů. V kap. Popis významu (119–141) se vrací k izotopiím. „Každé sdělení může být čteno zároveň jako praktické i jako mytické“ (125), tj. v rovině praktické či mytické izotopie. Důležitým pojmem v této úrovni se stává pojem aktantu (do jazykovědy uvedený Lucienem Tesnièreem); v Greimasově metajazyce je definován jako „třída diskrétních (přetržitých) sémémů“ (132). Greimas navrhuje popsat a klasifikovat „postavy“ vyprávění nikoli z hlediska toho, co jsou, ale co dělají a jak participují na třech sémantických osách — komunikace, přání (hledání), zkoušky. Dělí aktanty na dvě (aktanční) kategorie — subjekt (*subject*) a objekt (*objet*), dárce (*destinateur*) a příjemce (*destinataire*), k nimž v kap. Postupy popisu (141–171) připojuje ještě další, už sekundární dvojici tzv. okolnostních aktantů — pomocníka (*adjuvant*) a protivníka (*opposant*). V kap. Úvahy o aktančních modelech (172–191) se mj. zabývá aktanty v lidové pohádce a dramatu (navazuje tu na teorii → Vladimíra Proppa, Étiennea Souriaua, Guye Michauda) a též aktančním schématem mýtu a uvažuje o nich v souvislosti s psychoanalytickou kritikou (→ Charles Mauron). V kap. Hledání transformačních modelů (192–221) koriguje Proppovu teorii funkcí a při redukci jejich počtu uplatňuje binární a transformační

¹ A. J. Greimas – J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s. 197–198.

princip. Zvláštní pozornost věnuje kategorii zkoušky, která podle něj tvoří jádro vyprávění. Pro vyprávění typu lidové pohádky, analyzované jako transformační významová struktura, je příznačná korelace mezi oblastí individuální (interindividuální) a oblastí společenskou (208); rozlišuje se dvojí typ vyprávění: typ, v němž je stávající řád jedincem přijímán, a typ, v němž je odmítnut. Předmětem poslední kap. Ukázka popisu (222–256) je významové univerzum románového díla Georgese Bernanose s jeho klíčovou významovou opozicí život vs. smrt, zkoumanou z hlediska jejich sémických a sémémických struktur. Na konci svých úvah Greimas dospívá k stanovení dialektického algoritmu, jehož prostřednictvím se pokouší formulovat transformační model, který by byl s to postihnout jisté obsahové struktury v jejich aspektu diachronie (historie) a aspektu „permanence“ (trvání) (254).

Definujeme-li strukturální lingvistiku jako vědu, jejímž předmětem je studium přirozených jazyků z hlediska jejich přetváření v abstraktní kódy, které jsou formálními modely těchto jazyků,² pak předmětem strukturální sémantiky jako její součásti je výzkum kódů sémantických — tento výzkum je součástí širšího Greimasova projektu směřujícího k vytvoření obecné sémiotiky. Vlastně tím opouští tradiční problematiku sémantiky a způsobem uvažování se ocitá v blízkosti lévi-straussovské sémiotiky mýtů, bádání fonologického (Nikolaj Sergejevič Trubeckoj, → Roman Jakobson) a syntaktického (Noam Chomsky), jimiž se v řadě ohledů inspiruje (uplatňování binárního principu, teorie sémů jako analogie distinktivních rysů a sémémů jako analogie fonémů aj.).

Z hlediska vývoje sémantiky byla originální Greimasova myšlenka strukturovanosti významu, tj. jeho rozložitelnosti v omezený počet elementárních, navzájem spjatých prvků. Tato redukce umožnila aplikovat na studium významu, tradičně zatíženého přívlastky „subjektivní“ a „vágní“, exaktní metody výzkumu a použít k jeho popisu formalizovaného jazyka. Od elementárních významových struktur dospěl Greimas až k celku vyprávění, jehož teorie (naratologie, jak ji pojmenoval → Tzvetan Todorov) se ve Francii začala rozvíjet od druhé poloviny 60. let, a to právě za vydatného příspěví Greimasova. Tuto novou disciplínu ovlivnilo zejm. Greimasovo pojetí aktantu, který nahrazuje termín postava, je rozvinutím pojmu funkce (Propp, Souriau) a zahrnuje nejen postavu ve vlastním smyslu, ale i zvířata, předměty, abstrakta, ovšem označuje též základní narativní elementy jakožto součásti abstraktních narativně-gramatických systémů. S tímto pojmem pracuje → Roland Barthes, Tzvetan Todorov, → Julia

2 V. V. Ivanov – S. K. Šaumjan, *Lingvistické problémy kybernetiky a strukturální lingvistika*, in: *Teorie informace a jazykověda*, Praha 1964, s. 56 [1961].

Kristevová aj.³ Greimasův vliv nebyl omezen pouze 60. lety, v nichž se francouzský strukturalismus orientoval na sémiotiku a sémantiku, ale pokračoval i v letech následujících.⁴ Nevyužit zůstal pojem izotopie, kterým Greimas reagoval na saussurové lineární pojetí jazykového znaku ve snaze postihnout prostorové rozložení významu, jeho integrační momenty a zároveň vnitřní napětí textu (v případech biizotopie a pluriizotopie) a interpretační „otevřenost“ (problém izotopie textu je nicméně jistým způsobem obsažen v pojmu intertextovosti).

Greimasova sémantická teorie znamenala ambiciózní pokus o využití fonologického modelu v sémantické oblasti, a to i v tom smyslu, že v jejím základu ležela značně sporná hypotéza o možnosti plynulého postupu od nejmenších významových rysů k rozsáhlým významovým celkům, při jejichž popisu tato teorie víceméně selhala nebo se o něj ani nepokusila (chybí např. „algoritmus“ tematiky textu). Nepružnost Greimasova modelu se projevila zejm. při popisu básnického jazyka, s jehož specifikou se příliš nepočítá (metaforické užití je model s to zachytit pouze tehdy, je-li předem vepsáno do lexikálního vstupu, zaznamenáno v souboru jeho sémů). Okleštění možnosti postihnout složitost literárního díla s sebou nesla i snaha nahradit jedenatřicet Proppem stanovených funkcí vyprávění čtyřmi, případně šesti aktančními rolemi. Jako kanonický příspěvek k tzv. narativní gramatice znamenala Greimasova teorie i přes svá omezení výrazný podnět k úvahám o možnosti formalizovat a přesně pojmově uchopit významovou složku díla. Nepodařilo se jí však a ostatně ani nemohlo podařit překročit hranice klasické strukturální analýzy vázané beze zbytku na všechny výhody i nevýhody synchronního vědeckého modelu, který si nedovede poradit s aspektem vývojovým: s významy se tu jednoduše pracuje jako s hotovými, neměnnými, věčnými, tj. jako s fakty vyňatými z historie.

3 P. Hamon upřesňuje Greimasovu definici aktantu, který pro něj představuje „třidu aktérů, postav, definovanou stálou skupinou funkcí a určení a svou distribucí v průběhu vyprávění“ (Pour un statut sémiologique du personnage, in: R. Barthes – G. Genette, *Poétique du récit*, Paris 1977, s. 137); v Hamonově teorii může fungovat jako aktant (kolektivní aktant) také popis, bližící se statusu postavy.

4 D. Patte – A. Patte, *Pour une exégèse structurale*, Paris 1978; W. D. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona 1978; T. Pavel, *The Feud of Language*, Cambridge 1989.

Vydání

***Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris 1966** (z tohoto vyd. citováno), 1969, 1972, 1974, 1976, 1977, 1986, 1995, 2002. *Semantica strutturale. Ricerca di un metodo*, Milano 1968, 1969; Roma 2000. *Semantica estructural. Investigación metodológica*, Madrid 1969, 1971, 1973, 1976. *Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Braunschweig 1971. *Semântica estrutural. Pesquisa de método*, São Paulo 1973, 1976. *Strukturel Semantik. Terminologisk oversigt*, København 1974; Odense 1983. *Strukturaalista semantiikka*, Helsinki 1980. *Structural Semantics. An Attempt at a Method*, Lincoln 1983; New Delhi 1989. Japoniské vyd., Tokio 1988. Čínské vyd., Peking 1999; Tchien-ťin 2001.

Strukturnaja semantika. Poisk metoda, Sankt Petěrburg 2004.
Struktūrinė semantika. Metodo ieškojimas, Vilnius 2005.

Literatura

N. Krausová, Dve segmentačné roviny epického textu, *Slovenská literatúra* 1972, č. 3, s. 221–245. J. Culler, *Structuralist Poetics*, London 1975. Z. Starý, On So-Called Linearity, *Philologica Pragensia* 1980, č. 4, s. 126–145. S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London et al. 1983 (č. 2001). D. Herman, *Story Logic*, Lincoln 2002.

Algirdas Julien Greimas (1917–1992)

Francouzský lingvista a sémiotik litevského původu, spoluzakladatel naratologie (od roku 1965 úzce spolupracoval s R. Barthesem), jeden z hlavních představitelů narativní gramatiky a Pařížské strukturální sémiotické školy (spolu s Josephem Courtésem). Usiloval o nalezení cesty od analýzy struktury významu k analýze struktury vyprávění. Působil na univerzitách v Alexandrii, Ankaře a Istanbulu, poté v několika výzkumných pařížských centrech (École des hautes études aj.) v oblasti sémiotiky (vyd. mj. slovník *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979, s J. Courtésem). Zabýval se však i interpretací konkrétních literárních textů (*Maupassant. La Sémiotique du texte, exercices pratiques*, 1975) a problematikou spojenou s kulturou jeho rodné země (*Des Dieux et des hommes. Études de mythologie lithuanienne*, 1985; *La Lithuanie. Un des Pays Baltes*, 1993, se Sauliem Žukasem). Zpracoval také slovník staré francouzštiny (*Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, 1968). Další díla: *Du sens* (1970), *Essais du sémiotique poétique* (1971), *Sémiotique et sciences sociales* (1976), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (1991, s J. Fontanillem).

České překlady

Stati: Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění, in: P. Kylvoušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 44–85.

/dh – bf/

Käte Hamburgerová

Logika básnictví

(Die Logik der Dichtung, 1957)

Teorie literárních druhů
německé literární
teoreticky, založená
na předpokladu
rozdílného fungování
jazyka v epice
(tj. v tzv. fikčních
žánrech) a lyrice.

V Úvodu (1–5) autorka konstatuje, že mají-li být odlišnosti epiky, dramatu a lyriky postíženy jako charakteristiky určující daný literární druh vnitřně, musí být chápány jako záležitost básnického logického systému. Východiskem je vlastní literární materiál, tedy jazyk. Autorka respektuje německou tradici na tomto poli (Johann Wolfgang Goethe a Friedrich Schiller o vztahu epiky a dramatu), pojetí jazyka jako „médiá poezie“ (August Wilhelm Schlegel) aj., toto domácí zázemí integruje do moderního literárněvědného pojetí, čerpajícího z podnětů lingvistiky a filozofie — zejm. z → Ingardenovy koncepce uměleckého díla literárního (k domácí tradici mj. odkazuje i její široké chápání termínu „básnictví“ — *Dichtung* — ve smyslu „umělecká literatura“). Básnický jazyk pojímá Hamburgerová nikoli „v užším estetickém smyslu [...] jako umění slova“, nýbrž z hlediska logických funkcí, jež jej řídí, když vytváří „formy básnictví“, tj. jako „tvořivý jazyk“ (*dichtende Sprache*, 5). Tomu odpovídá pojetí povahy jazyka, jak je dáno v úvodním zdůvodnění: „na rozdíl od ostatních umění se básnictví [...] nevyčerpává tím, že sestává ze znaků vyjadřujících smysl, ze slov“, nýbrž právě proto, že „jeho výrazovým prostředkem je jazyk, stává se básnictví současně účastníkem systému, v němž a skrze nějž se uskutečňuje budování duchovního světa, tj. poznávání předmětné a historické skutečnosti, stejně jako projekce ideálních útvarů vůbec: účastníkem samotného systému myšlení“ (2).

I. oddíl Logické základy (6–20) se člení do dvou kapitol, z nichž první (6–16) je věnována problému „básnictví a skutečnost“ (*Dichtung und Wirklichkeit*, 6), považovanému autorkou za základní téma „každého literárněteoretického pojednání“ (6). Na pozadí analýzy pojmu mimésis (7–10), odkazující k vlastnímu aristotelovskému významu, „totiž dělat, vytvářet“ (7), a s odvoláním

na Georga Wilhelma Friedricha Hegela (10–12) a jeho pokusy „uchopit problémy básnictví přes jazyk“ (10), formuluje Hamburgerová premisy, jež jsou pro další postup výkladu zásadní: 1) že „stálé srovnávání básnického a nebásnického, prozaického jazyka je požadovaným metodickým prostředkem k vypracování struktury básnictví jako úhrnného jevu“ (17); 2) že to, „v čem se odlišuje jazyk básnictví od jazyka skutečnosti, může být rozpoznáno jen tehdy, je-li nazírán nejen jazyk, ale i to, co lze vidět za ním a pod ním“ (17).

2. kap. Logické pojmy „já“ (17–20) pojednává okruh problémů rozhodujících pro předběžné určení „já“ lyrického, „já“ epického a „já“ historického (autorka je demonstruje na úryvcích z básně, románu a dopisu, 17–18), tj. na „třech logických a teoretických jazykových pojmech „já“, na jejichž základě je možné „podat obraz básnictví v jeho totalitě a současně v jemu vlastní rozmanitosti struktury, jak je dána — řečeno ještě v tradičním úzu — třemi literárními druhy“ (19), a rozlišit „strukturu básnictví od obecné struktury jazykové, a tím i systému myšlení“ (20).

II. oddíl Fikční nebo mimetický druh (21–143) zahrnuje tři kapitoly, z nichž první — o epické fikci — tvoří vůbec nejdelší celek; ve srovnání s ní představují kapitoly o dramatické fikci a o filmové fikci v podstatě shrnující doplněk k problematice epiky.

Kap. Epická fikce (21–114) je autorkou pojata jako východisko výzkumu logiky v literárních druzích vůbec. Postupuje podle pravidla, že objasnit jednoduché je nutno od složitého, od komplikované narativní slovesné stavby (21), tj. románu, který je jí modelem deskripce literárního díla. První stručná podkapitola je věnována vzájemnému vymezení „historického a fikčního vyprávění“ (21–27). Zdůrazňuje se, že pojem epického nebo fikčního vyprávění platí jen pro vyprávění „v třetí osobě, nikoli však pro vyprávění v osobě první“ (22). Za důležitý znak odlišující epické vyprávění od vyprávění, jež je označováno jako vyprávění historické, považuje autorka otázku „časového bodu“, ze kterého je zpráva podána a který vlastně rozhoduje o tom, zda lze v daném případě uvažovat o skutečnosti a skutečné existenci vypovídajícího subjektu: „Co se děje v čase, je skutečné, a děje se právě proto nezávisle na tom, zda se to stává objektem výpovědi, nebo ne“ (24). Co se děje v čase, děje se však na nějakém místě: „Systém souřadnic skutečnosti je určován a popsán koordinátami času a prostoru“ (24). Na rozdíl od vědecké nebo nevědecké výpovědi (popisu), v níž dominuje existence objektu v prostoru, má existence objektu v tzv. historické výpovědi svou dominantu v čase (24). Na rozdíl od historické, tj. skutečností výpovědi má fikční básnická výpověď svou vlastní logiku, jež dochází svého gramaticko-sémantického výrazu v jistých projevech

fikčního vyprávění (26); jim je věnována následující podkapitola. Na ukázkce popisu krajiny v románu autorka dokládá, že v románové fikci nejde o zážitkové pole vypravěče, nýbrž osob fikčních — románových postav (24). Přitom od fikce odlišuje snovou fantazii, halucinaci, lež, ačkoli nespádají svým obsahem pod pojem výpovědi o skutečnosti; jsou však výhradně závislé na vypovídajícím subjektu: „Člověk snící, fantazirující, nebo ten, který lže, klame se, podává výpověď o skutečnosti, třeba by i její obsah byl ireálný“ (24). Toto místo prozrazuje působení učení o intencionalitě, přestože autorka vystupuje ve své práci vůči fenomenologii vesměs kriticky, zvl. se staví proti pojetí literárního díla u Romana Ingardena (14–17). Na rozdíl mezi historickým vyprávěním, tj. vyprávěním vedeným ve skutečné situaci skutečným subjektem, a vyprávěním fikčním usiluje autorka postihnout logickou strukturu fikce, nebo řečeno jinak: snaží se ukázat na problému vyprávění logicko-noetické a gramaticko-sémantické vztahy, jimiž se fikce odlišuje od skutečnosti.

Podkapitola o epickém préteritu (27–72) je nejrozsáhlejším a pro autorčinu argumentaci nejdůležitějším úsekem výkladu. Sleduje na rozboru sloves (vlastně času slovesa a s ním spojených „deiktických“ adverbii) jejich jiné fungování v rámci skutečnostního vyprávění a v rámci vyprávění fikčního. Zde má být také podán důkaz, že epické „já“ není žádným vypovídajícím subjektem (108), k čemuž autorka dospívá po obširném lingvisticky poučeném rozboru časových a prostorových indikací v románovém vyprávění. Vychází z toho, že minulý čas v epice má funkci času přítomného, přesněji že prostředkuje čtenáři představovaný zážitek naprosto indiferentní k minulostnímu obsahu výpovědi. Poukazuje na paradoxní používání „deiktik“ označujících přítomnost nebo budoucnost ve spojení s minulým časem, jev, který se může, aniž by vyvolával námitky, vyskytnout jedině v epickém fikčním vyprávění (např. věty typu „Nazítří otec odjel“). V analýze epického préterita autorka kriticky míří především proti dosud obecně přijímaným závěrům teorie epiky, a sice proti tezi o minulostní povaze výpravného básnictví. Právě v tomto bodě byl spatřován rozhodný moment odlišující epiku od dramatu, které představuje děj přímo, nezprostředkovaně, tj. v přítomnosti. Hamburgerová ukazuje, že i dialog má v románu, ať už jde o dialog tzv. konfliktně dramatický, nebo „rozhovorový“, tutéž povahu jako vyprávění (110–111). „Zde se totiž ocitáme v systému románového dialogu, jenž je jednou z ústředních partií fikčního systému nebo fikčního pole“ (98). Tím, že fikce, a to nejen epická, nýbrž i dramatická a filmová, vytváří zdání života, vyvazuje se z minulosti, z času, tj. ze skutečnosti vůbec. Epické préteritum přináší důkazy této bezčasovosti. Teorie o minulostním rázu epického

básnictví pomíjí — podle autorky — jev, který již Aristoteles považoval za ústřední pro epiku: mimésis osoby, fiktivnost jednajících osob. „Polopřímá řeč (*erlebte Rede*) zviditelnila s bezprostřední evidencí logicko-sémantický pochod, jenž je příčinou zanikání minulostní funkce préterita: posun časoprostorového systému, tj. systému vztahů skutečnosti, do fiktivního systému vztahů, nahrazení skutečného Já-Origo, jak je představuje každý, kdo podává zprávu o skutečnosti, fiktivním Já-Origo postav“ (44). Podobně také „deiktická příslovce místa a času ztrácejí ve fikci svou deiktickou, existenciální funkci, kterou mají ve výpovědi o skutečnosti, a stávají se symboly, v nichž prostorový, případně časový názor vybledl na pouhý pojem“ (71).

V podkapitole Povaha vyprávěcí funkce (72–114) vychází autorka z určení vyprávěcí (narativní) funkce, která na rozdíl od výpovědi o skutečnosti nepopisuje objekt. „Pole fikce, obsah románu není objektem vyprávění. Jeho fiktivnost, tj. jeho neskutečnost, znamená, že neexistuje nezávisle na vyprávění“, ale naopak existuje pouze „díky tomu, že je vyprávěn, že je produktem vyprávění. Vyprávění [...] je funkce, skrze niž je vyprávění produkováno“ (74). Od logické struktury výpovědi o skutečnosti se logická struktura epické funkce liší tím, že mezi vyprávěným a vyprávěním neexistují relační výpovědní vztahy, nýbrž vztahy funkční (76). V této souvislosti charakterizuje autorka pojem epického „já“, s nímž předběžně pracovala, jako literárněteoreticky nesprávný a nahrazuje jej termínem „produkující vyprávěcí (narativní) funkce“ (*erzeugende Erzählfunktion*). Současně dospívá k tomu, že charakter vyprávěcí funkce je ve stejné míře „ukazující“, vykládající významy, jako je produkující: „Všechny formy, které tuto funkci vykazují [...], se touto funkcí odlišují kategoriálně od výpovědi o skutečnosti“, neboť mohou nejen „rozumět tomu, co je dáno, vykládat to a hodnotit“, ale právě tím, že „svět vykládají, jej produkovat; a sice tak, že produkování a vykládání je vlastně tvůrčím aktem, že to, o čem se vypráví, je vyprávění, a vyprávění je to, o čem se vypráví“ (110). „Vyprávěcí spisovatel je tím, kdo vypráví, nevypráví však o svých postavách (věcech a událostech), nýbrž vypráví své postavy, tak jako malíř ty své maluje“ (113).¹ Autorka dospívá v podstatě k onomu základnímu poznatku, který osvětlil Ingarden a který si vzaly za svůj základ formalismus a strukturalistické směry až k → Rolandu Barthesovi a jeho vyhraněné formulaci „literárnosti“,² tj. že jazyk literárního díla na rozdíl od běžného jazyka, jenž je vůči pojmenovávané skutečnosti druhotný, pojmenovávanou skutečnost ze sebe sám vytváří.

Kap. Dramatická fikce (114–134) pojednává v podkapitole Vztah dramatické fikce k fikci epické zprvu „mimeticko-fikční

1 Závěry jsou namířeny proti pracím Günthera Müllera a jeho rozlišování času vyprávění a času vyprávěného (srov. G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1947; též, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen 1948), dále proti příspěvku → W. Kaysera, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954, aj.

2 Zvl. R. Barthes, *Essais critiques* (1964).

charakter“ dramatu (114–117), jímž se drama řadí k „témuž druhu jako básnictví epické“; závěry zpřesňuje autorka dále u vědomí toho, že je třeba rozrůznit básnickou, tj. literární dramatickou fikci a její provádění na divadle (125), tedy rozlišit dramatický text a divadlo. Na rozdíl od epiky se zde vyprávěcí funkce stává nulovou, logické místo dramatické fikce se nemůže samo, jako ve fikci epické, orientovat podle funkcí jazyka (120). Drama je slovesně uměleckým dílem, v němž slovo není svobodné — je vázáno na jednající a mluvící dramatickou postavu. Jestliže v epické fikci je postava prostředkována slovem, ve fikci dramatické je slovo ve službě postavy. Formulí „slovo stojí v médiu postavy“ (120), „slovo se stává postavou“ (121) zdůrazňuje autorka nejen „předmětnost, ba věcnost dramatických postav, konstituujících se absencí vyprávěcí funkce“ (121), nýbrž i druhou stránku problému, totiž „že postava je slovo, a nic víc než slovo“ (122). Teprve z tohoto hlediska vyjevuje postava podvojnost „své existence“; ukazuje se její fragmentární podstata, což ji odlišuje na jedné straně jako fikci od skutečnosti, na straně druhé jako dramatickou fikci od epické. Podkapitola Skutečnost jeviště a problém přítomnosti (125–134) rozvíjí dále základní tezi o dramatické fikci se zřetelem ke „skutečnosti jeviště“, k otázce času „jako formy, v níž našla problematika skutečnosti jeviště svůj vlastní výraz“ (125).

Kap. Filmová fikce (134–143) řeší danou problematiku se zřetelem k specifice filmu, který autorka řadí mezi jazyková umění (*sprachliche Kunst*).

III. oddíl Lyrický neboli existenciální druh (144–208) se v 1. kap. Systém výpovědi o skutečnosti a místo lyriky (144–162) obrací především k otázce výpovědního subjektu. Na rozdíl od fikčních druhů, kde se tato otázka neklade, neboť epické „já“ není subjektem výpovědi, nýbrž pouze produkující vyprávěcí funkcí (159), ji autorka u lyriky považuje za otázku ústřední. Blíže se problém vymezuje srovnáním lyrické výpovědi s povahou výpovědi a jejího subjektu v exaktních vědách, matematice, historických disciplínách, oproti tomu pak srovnáním s jinou povahou výpovědního subjektu ve filozofii, jež podle autorky stojí poezii nejbliže (153–157). Nebere se zřetel na specifické básnické prostředky (metrum, rytmus a rým aj.) — Hamburgerová argumentuje tím, že existuje lyrika i bez těchto charakteristik a naproti tomu každodenní próza v metrické a rýmované podobě, reklamní hesla aj. (146–147). Autorka dospívá k závěru, že lyrika jako básnický druh má své místo v obecném systému jazykové výpovědi (161) a na rozdíl od produkující, tvořivé mimetické funkce epiky a dramatiky se nevyčleňuje z rázu obecné výpovědi o skutečnosti (160).

Vymezení „existenciálního“ druhu, který je proti fikčnímu zastupován pouze lyrikou, završuje druhá podkapitola Povaha lyrického „já“ (162–208). „Neboť jedině tam prožíváme pravý lyrický fenomén, kde prožíváme právě lyrické ‚já‘, pravý subjekt výpovědi, který je ručitelem za skutečností ráz lyrické výpovědi, ať už se toto ‚já‘ jako ‚já‘ pojmenovává, nebo nikoli“ (207). To znamená i tam, kde báseň zcela pomíjí první osobu singuláru a má podobu objektivní výpovědi, představuje vždy zážitkové pole výpovědního subjektu, z pole subjektu uchopený objekt, nikoli objekt sám v jeho objektivní pravdě (202). Třebaže se tedy jedná v lyrice o jisté výpovědi, nejde přece jen o sdělení, tj. výpovědi k určitému účelu (176). „Výpovědi básně nejsou pořádány podle objektu“ (177), ale nabývají významové souvislosti teprve z toho, jak jsou k sobě přiřazeny (178). Otevřené možnosti interpretace vznikají u lyrické básně ze struktury, která je imanentně uzavřená, transcendentálně však otevřená. Čím disparátnější výpovědi jako takové jsou k sobě přiřazeny, tím obtížnější je výklad a pochopení smyslu, který je k sobě řadí (178).

Poslední oddíl knihy nese příznačný název Zvláštní formy (209–255) a obsahuje dvě kapitoly, které jsou prubířským kamenem autorčiných teoretických východisek. V kap. Balada a její vztah k básni o obraze a „básni role“ (*Rollengedicht*, 209–220) si všímá momentů, jimž je v té nebo oné míře vlastní „tendence k fikčnímu ztvárnění, a tím i k strukturnímu vyvázání z lyrického výpovědního pole“ (209). Sleduje, jak do žánru balady v různé míře zasahuje podíl fikce, fikční existence jednoho nebo více fikčních subjektů; v takovém případě již nejde o výpověď lyrického „já“ (216), převažuje-li lyrický moment, ustupují zákonitosti fikce. „Neboť na lyrický způsob nelze vytvořit žádné hrdiny“ (217). Autorka si všímá otázky „role“, o níž se v lyrické básni mluví, a shledává v typu tzv. básně role specificky lyrický protějšek k epické formě vyprávění v první osobě.

Kap. Vyprávění v první osobě (220–255) pojednává typ vyprávění, které si „bere“ do epického prostoru svou „existenciální strukturu“, podobně jako si bere „balada do lyrického prostoru svou strukturu fikční“ (220). Řadí k němu např. von Grimmlshausenova *Simplicia Simplicissima*, Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, Kellerova *Zeleného Jindřicha*, Melvillovu *Bílou velrybu*, v nichž zjišťuje podobné strukturální vazby jako v lyrice, shodu ve vlastní jazykové struktuře (221). Právě díky této kap. byla kniha nejčastěji podrobována kritice a poukazovalo se na omyly a problematičnost základního východiska.

Logika básnictví představuje jednu z nejvýznamnějších prací, která se v polovině 20. století zasloužila o zcela nový přístup

k teorii epiky a románu. Na rozdíl od teoretiků, kteří se zaměřovali na popis a analýzu narativních způsobů uplatňujících se ve fikci (např. → Eberhard Lämmert, → Franz Karl Stanzel aj.), se Hamburgerová pokusila k problematice fikce a literárního vyprávění přistoupit jakožto k ontologickému problému a na základě konkrétních výzkumů pak nastínit celý systém „logiky básnictví“. Hamburgerová je přesvědčena, že fikčnost je objektivní vlastností textů, která se projevuje v jejich specifické gramaticko-sémantické podobě. Jedním z hlavních cílů této její práce byla proto právě analýza a podrobný popis jednotlivých „znaků“ fikčnosti fikčních textů.

Své úvahy Hamburgerová odvíjí od reflexe Aristotelova pojetí mimésis, zdůrazňuje přitom významovou spojitost pojmů mimésis a poiésis, tedy: napodobení a tvoření. Rozlišuje mezi literaturou mimetickou (epos, drama), která podle ní imituje realitu, a nemimetickou (lyrika), jež je v její optice se skutečností v přímém vztahu. Na základě toho pak navrhuje rozdělení literárních druhů na a) fikční — mimetické, kam řadí epickou, dramatickou a filmovou fikci; b) lyrický neboli existenciální druh. Autorka vychází z rozlišení a příslušné charakteristiky jazyka sdělovacího (praktického, případně teoretického apod.) a jazyka básnického, jejichž protiklad byl vyhocen již počátkem 20. let (formální škola).

Hamburgerová dokládá, že pro básnický jazyk, resp. epickou fikci, jsou typické jisté gramatické konstrukce, které naopak nejsou přípustné ve faktálních vyprávěních (v nich dominují výpovědi o skutečnosti či historické záznamy, jež si nárokují pravdivost svého zobrazení). Aby objasnila některé takové zvláštní gramatické prvky a vztahy uplatňující se ve fikčním vyprávění, které ztotožňuje pouze s vyprávěním ve třetí osobě, využila lingvistico-logického pojmu Karla Bühlera a Karla Brugmanna zde-nyní-já-Origo (*Hier-Jetzt-Ich-Origo*). Ten je obecným označením promlouvajícího subjektu v dané časové a prostorové přítomnosti. Na základě srovnání časové struktury dvou typů vyprávění (reálné promluvy a fikčního vyprávění) dospěla k poznatku, že préteritum užitá ve fikci (epické préteritum) má zcela jinou funkci než v promluvě reálné. Zatímco v rámci reálné promluvy můžeme identifikovat konkrétní subjekt (Já-Origo), z jehož pohledu a pro nějž je vyprávění konstruováno, ve fikci je Já-Origo nahrazeno fiktivními Já-Origines (tedy románovými postavami). Vzhledem k tomu, že se v jejich promluvách objevují i deiktická adverbia, která ve spojitosti s minulým časem označují přítomnost nebo budoucnost („Nazítří otec odjel“), má epické préteritum ve fikci spíše funkci času přítomného. Právě to je ale podle Hamburgerové příčinou a jedním z hlavních znaků fikčnosti

literárního vyprávění. Vedle epického préterita analyzuje v této souvislosti také další textové prvky: užití sloves vnitřních dějů (vnímání, myšlení, citění) a polopřímou řeč (*erlebte Rede*). Tyto své úvahy Hamburgerová rozvíjí i v případě dramatické a filmové fikce a lyrického, existenciálního druhu.

Ve své práci se opírá o některé teoretické názory F. Schillera, A. W. Schlegela, J. W. Goetha, G. W. Hegela, ale také R. Ingardena, třebaže k jeho koncepci kvazisoudů a uměleckého literárního díla zaujímá kritický postoj. Ingarden na její výtky reagoval v novém (druhém) vydání *Uměleckého díla literárního* (1960, č. 1989) doplněním celé jedné podkapitoly (§ 25a). S Ingardenem se nicméně Hamburgerová shoduje v názoru, že básnictví je vlastní určitý specifický logický systém, který je možné, přistupujeme-li k němu přísně racionálně kriticky, odhalit. Modifikuje např. jeho tezi o kvazisoudech zřetelem ke gramatickým konstrukcím epického vyprávění, ke gramatickým tvarům a vazbám, které ve sdělovací výpovědi nejsou možné. Svou koncepcí Hamburgerová míří především proti pracím, které za klíčovou kategorii považují v analýze epiky a románu pojem vypravěče (zvl. Käte Friedemannové,³ která navazovala na vlivné stylistické práce a výzkumy literární formy Oskara Walzela). Pojem vypravěče Hamburgerová zcela odmítá, namísto toho uvažuje pouze o tzv. vyprávěcí funkci.

Hlavní kritický útok pak Hamburgerová vede svou analýzou epického préterita proti názorům o minulostní povaze epiky a pokusům nazírat epický děj jako „zpřítomnění minulosti“, „zpřítomňování“ nebo proti tendenci zavádět k postižení rázu epiky termíny typu „zdání paměti“ (*virtual memory, virtual past* aj.) či „abstraktní iluzivní minulost“ atd.⁴

Kniha K. Hamburgerové, již předcházela řada statí k dané problematice, vyvolala živý ohlas a velkou polemiku. F. K. Stanzel ještě o dvacet let později v knize *Teorie vyprávění* (1979, přeprac. 1982, č. 1988) upozorňoval na nejasnosti a prohřešky její koncepce, především na nerozlišování různých typů vyprávěcích způsobů, absolutizování personálního vyprávění na jediný románový model, jež vedlo k tomu, že se chybně ztotožňuje vyprávění v 1. osobě s „existenciálním já“ písíciho. Právě autorčino ontologizování gramatické osoby u slovesa a odtud zužování epického nebo fikčního vyprávění pouze na vyprávění ve 3. osobě a pominutí otázky vypravěčské role, autostylizace, náleží k největším slabinám knihy, jež jinak díky logickému rozboru a mnohostrannému, celostnímu přístupu ke zkoumání literárního druhu z pomezí různých disciplín, filozofie, logiky a lingvistiky (v tomto případě i gramatiky) sehrála zásadní roli v rozvoji teoretického výzkumu literárních druhů. Hamburgerová se ve své koncepci opírá o lingvistiku,

3 K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in Epik*, Leipzig 1910; viz též W. Kayser, *Wer erzählt den Roman*, in: *týž, Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958, s. 90–101.

4 S. K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.

stojí však stranou krajních formalistických a strukturalistických redukcí literárního díla. Některé nesnáze a problémy jejího pojetí logiky básnictví plynou především ze snahy sloučit formalizaci zkoumaného předmětu s postupem zakotveným ve filozofickém názoru, jenž formalizování odmítá.

V současnosti patří *Logika básnictví* Käte Hamburgerové k základním dílům nejen teorie vyprávění, ale také filozofie jazyka a genologie. O tom, že se jedná o text stále aktuální a inspirativní, svědčí jak počet jeho vydání v původním jazyce, tak také stále se rozšiřující množství zahraničních překladů. I díky tomu je práce K. Hamburgerové stále nově čtena, interpretována a hodnocena (viz např. francouzský překlad z roku 1986, který inicioval a úvodem opatřil → Gérard Genette). V našem prostředí je dílo K. Hamburgerové vnímáno především jako příklad celostního přístupu k fenoménu básnictví a teoretické koncepce usilující o určení objektivních vlastností fikčních textů.

Vydání

Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957 (z tohoto vyd. citováno), 1968 (uprav. a rozšíř. vyd.), 1977, 1994; Frankfurt/M. 1980; München 1987. *Logique des genres littéraires*, Paris 1966, 1986. *The Logic of Literature*, London – Bloomington 1973, 1993 (uprav. vyd.). *A lógica da criação literária*, São Paulo 1975, 1986. *Logika književnosti*, Beograd 1976. Rodzaj fikcjonalny albo mimetyczny, in: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, Kraków 1980, s. 288–356 (oddíl 2). *La lógica de la literatura*, Madrid 1995. Korejské vyd., Soul 2001. *MchatwruLi sitkwis logika*, Tbilisi 2003.

Literatura

R. Hinton Thomas, recenze, *The Modern Language Review* 1958, č. 3, s. 449–450. F. K. Stanzel, Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1959, s. 1–12. H. Plard, recenze, *Erasmus* 1960, s. 197–204. K. A. Ott, Über eine „logische“ Interpretation der Dichtung, *Germanisch-romantische Monatschrift* 1961, s. 210–218. R. Pascal, Tense and the Novel, *Modern Language Review* 1962, č. 1, s. 1–11. R. Knopfmacher, Književni rod — osnovna determinanta književne strukture?, *Umjetnost riječi* 1964, č. 1, s. 79–84. R. Handke, Zagadnienia czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego, *Pamiętnik Literacki* 1969, č. 4, s. 375–392. D. Cohn, recenze, *The Germanic Review* 1970, č. 1, s. 65–67.

A. Coss, recenze, *The Modern Language Review* 1970, č. 3, s. 684–685. F. Martini (ed.), *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1971. N. Krausová, Vývin kategórie rozprávača a semio-logický aspekt, in: táž, *Rozprávač a románové kategórie*, Bratislava 1972, s. 7–62. J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Göttingen 1973. K. Weimar, Kritische Bemerkungen zur „Logik der Dichtung“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1974, s. 10–24. K. H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt/M. 1975. K. Bartoszyński, Problem konstrukcji czasu w utworach epickich, in: H. Markiewicz (ed.), *Problemy teorii literatury* 2, Wrocław 1976, s. 211–265. G. Farner, Käte Hamburger und das Problem des fiktiven Erzählers, *Orbis Litterarum* 1978, s. 111–122. F. K. Stanzel, Second Thought on Narrative Situations in the Novel. Toward a Grammar of Fiction Novel, *A Forum on Fiction* 1978, s. 247–264. F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979 (č. 1988). J. Kühnel – H.-D. Mück (eds.), *De poetis aevi quaequestiones. K. Hamburger zum 85. Geburtstag*, Göttingen 1981. G. Genette, Préface, in: K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris 1986, s. 7–14. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991 (část č. 2007). J.-M. Schaeffer, Fiction, Pre-tense, and Narration, *Style* 1998, č. 1, s. 148–166. D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore 1999 (č. 2009). J. Bossinade – A. Schaser (eds.), *K. Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin*, Göttingen 2003. A. Jedličková, Poznámky k vývoji teorie vyprávění, *Svět literatury* 2005, č. 32, s. 113–127. J. Schneider, Několik poznámek k Logice básnictví K. Hamburgerové, *Aluze* 2005, č. 1, s. 113–120. M. Z. Vasić Daki, *Käte Hamburgers Theorie der Dichtungsgattungen. Die theoretischen Grundlagen der „Logik der Dichtung“*, Stuttgart 2005. C. Domenghino, Käte Hamburger’s Logik der Dichtung in Contemporary Narrative Theory, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur* 2008, č. 1, s. 25–32. O. Sládek, Naratologie a teorie fikce, in: A. Jedličková – O. Sládek (eds.), *Vyprávění v kontextu*, Praha 2008, s. 42–60. H. Turk, (Re) Readings – New Readings. (Wieder)Gelesen – Neu Gelesen. Käte Hamburger, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur* 2008, č. 1, s. 17–24.

Käte Hamburgerová (1896–1992)

Německá literární historička, teoretička a filozofka zabývající se problematikou vyprávění a teorií literárních druhů (zvl. románu). Studovala filozofii, literaturu, historii a dějiny umění na univerzitách v Berlíně a v Mnichově, kde také r. 1922 získala doktorát

z filozofie. V letech 1928–1932 působila na berlínské univerzitě jako soukromá asistentka filozofa Paula Hofmanna. Po nástupu fašismu v Německu v r. 1933 odešla do exilu do Francie, o rok později do Švédska. I když švédské občanství získala již v r. 1945, nemohla zde pokračovat ve své vědecké kariéře. Pracovala jako učitelka, novinářka a spisovatelka, publikovala řadu literárněvědných studií. Do Německa se vrátila r. 1956. Začala přednášet na Institutu literární vědy a estetiky Technické vysoké školy (pozdější univerzitě) ve Stuttgartu, kde se také habilitovala prací *Die Logik der Dichtung*. Mimořádnou profesorkou německé literatury byla jmenována r. 1959. Na stuttgartské univerzitě působila až do svého emeritování v r. 1976. Její práce významně zasáhly do klíčových otázek naratologických diskusí o povaze vyprávění, ontologii literární fikce, rozlišení fikčního a historického narativu, narativní temporalitě ad. Další díla: *Schillers Analyse des Menschen als Grundlegung seiner Geschichts- und Kulturphilosophie* (1922), *Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“* (1945, 2. vyd. jako *Der Humor bei Thomas Mann*, 1965), *Rainer Maria Rilke* (1949), *Leo Tolstoj. Gestalt und Problem* (1950), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern* (1962), *Philosophie der Dichter. Novalis — Schiller — Rilke* (1966), *Wahrheit und ästhetische Wahrheit* (1979), *Thomas Manns biblisches Werk. Der Joseph-Roman, die Moses-Erzählung „Das Gesetz“* (1984), *Das Mitleid* (1985), *Ibsens Drama in seiner Zeit* (1989).

České překlady

Stati: Fikční vyprávění a jeho příznaky, *Aluze* 2005, č. 1, s. 120–131.

/tb – os/

Martin Heidegger

Zrození uměleckého díla

(Der Ursprung des Kunstwerkes, vznik 1935, vyd. 1950)

V úvodní poznámce (7–10) je vymezena problematika stati. Otázka po zrození uměleckého díla je Heideggerovi tázáním po bytostném určení (*Wesen*) umění. Avšak umění je přístupno pouze v uměleckém díle, jen jeho prostřednictvím zakoušíme, co umění je. Do tohoto kruhu je třeba vstoupit tím, že vyhledáme skutečné dílo a budeme se tázat, „čím je a jak je“ (8). Na první pohled je patrné, že všechna díla mají v sobě něco z povahy věci (*Ding*): architektonické dílo je z kamene, malba z barev, hudba z tónů apod. Tato teze o věcné povaze uměleckého díla však neznamená, že by dílo bylo spojením věcného základu a estetické hodnoty.

V oddílu Věc a dílo (10–28) jsou provedena další rozlišení. Běžná charakteristika věci jako zformované látky má bytostné určení věci, neboť je odvozena z charakteru prostředku (*Zeug*), který je výrobkem vytvořeným k upotřebení. Toto pojetí věci, příznačné pro evropské myšlení již od dob Aristotelových, uzavírá cestu k poznání toho, co činí věc věcí, prostředek prostředkem a dílo dílem. Naproti tomu umělecké dílo — jmenovitě obraz selských bot Vincenta van Gogha, z něhož naléhavě vystupuje pravda jako součást celého světa života venkovské ženy — odhaluje to, co vpravdě jest, jsoucno v jeho bytí. „Otevírá-li se v díle jsoucno v tom, čím a jak jest, pak je tu při díle dění pravdy (*Geschehen der Wahrheit*)“ (25). Umění je tedy bytostně událostí pravdy, je to sebe-učinění pravdy dílem (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). Pravda tu není pouhá shoda představy se jsoucnem a umění není odlikou či nápodobou věcné skutečnosti ani reprodukcí obecné podstaty věci.

2. oddíl Dílo a pravda (29–46) zavádí pojmy země a svět. Země (*Erde*) je chápána ve smyslu raně řecké *fýsis*. Není to ani astronomická představa planety, ani představa složené hmotné masy,

Stať německého filozofa, čelného představitele existencialismu, usilující dobrat se povahy uměleckého díla.

ale to, odkud vychází vše, na čem člověk zakládá svůj pobyt. Umělecké dílo — jako třeba řecký chrám — „otevřít určitý svět a zároveň ho staví zpět na zemi, jež teprve tím vychází najevo jako původní základ“ (32). Bytí díla spočívá v ustavování světa. Svět (*Welt*) přitom není souhrn daných věcí nebo jejich rámec, vůbec to není předmět, který stojí před námi, vyskytuje se (*ist vorhanden*) a může být nazírán. Je to ono „trvale nepředmětné“, jemuž jako lidé podléháme, je to otevřenost, jež nám umožňuje setkání se jsoucнем. Dílo, které ustavuje svět (*Welt aufstellt*), tím zároveň vystavuje zemi (*Erde herstellt*). Zatímco řemeslník spotřebovává látku, jež zaniká ve služebnosti výtvaru, umění nepoužívá zemi jako látku, nýbrž osvobozuje ji, aby se stala sama sebou: dílo se zapouští „v hmotnost a tíži kamene, v pevnost a poddajnost dřeva, v tvrdost a lesk kovu, v záři a temnotu barvy, ve znění tónu a ve významovou schopnost slova“ (35). „Vystavit zemi znamená uvést ji v otevřeno jako to, co se uzavírá“ (36). Dílo podněcuje svár (*Streit*) otevřenosti světa a sebeuzavření země.

V jakém smyslu lze nyní říci, že se v tomto sporu světa a země děje pravda? Heidegger, jak řečeno, nechápe pravdu jako správnost, shodu poznatku s představenou věcí, nýbrž ve smyslu původního řeckého slova *alétheia* jako neskrytost (*Unverborgenheit*), zjevnost jsoucná. „V obrazu van Gogha se děje pravda. Tím nemíníme, že je zde něco vyskytujícího se správně obkresleno, nýbrž že tím, jak se stává zjevným způsob bytí jakožto prostředku, dospívá jsoucnost v celku, svět a země ve své protihře, k neskrytosti [...]. Tak je skrývající se bytí rozsvětleno. Takovéto světlo prozrazuje dílo. Toto prozařování díla je krásno. Krása je způsobem, jak pravda jako neskrytost bytostné jest“ (44).

3. oddíl Pravda a umění (46–65) tážání po povaze pravdy v díle prohlubuje. K věcné skutečnosti díla patří také to, že bylo vytvořeno. I tvorbu chápe Heidegger z díla samého. Svár světa a země v díle je nárysem, který je ustálen v tvar. Zatímco náčiní je hotové a jeho zhotovení mizí v připravenosti k použití, zračí se stvořenost díla ve tvaru a je v něm zakoušena. Stejně jako nemůže být dílo bez tvůrce, je odkázáno i na své uchovatele. Uchovávání (*Bewahrung*) však není záležitostí izolovaných „prožitků“ jeho vnitřatelů — uchovat dílo znamená setrvat v té otevřenosti jsoucná, která v díle přichází ke slovu a která zakládá naše dějinné spolubytí. Pravda není nikdy předem dána, je dějinná. Děje se jako sebeučinění pravdy dílem, ale i jako státotvorný čin, bytostná oběť nebo jako tážání myslitele. Naproti tomu věda není původním děním pravdy, ale dostavbou určité oblasti pravdy již otevřené.

Rozvrhování otevřenosti určuje Heidegger jako původní básnění. „Umění odkrývá svou básnivou bytností uprostřed jsoucná místo, v jehož otevřenosti je vše jiné než jindy“ (59). Básníkem

v bytostném smyslu je sama řeč, nikoli ovšem řeč jako pouhý výraz toho, co má být sděleno; „tím, že řeč jsoucnou poprvé jmenuje, přivádí je ke slovu a zjevnosti“ (60). Proto má poezie, básnění v užším smyslu, mezi ostatními druhy umění výjimečné postavení, neboť tato umění se odehrávají již v prostoru rozvřeném řečí. Básnivé je tvoření díla a rovněž jeho uchovávání. Bytostným určením básnění je zakládání (*Stiftung*) dějinné pravdy, epochy. V Evropě došlo k takovému založení v Řecku, ve středověku a počátkem a průběhem novověku. Umění je dějinné v bytostném smyslu, protože dějiny zakládá.

Stat' uzavírá Doslov (66–68), kde se odkazuje k Hegelově *Estetice* (1835–1838, č. 1966) a kde je bytnost umění znovu vymezena jako dění pravdy, jež se v díle zjevuje jako krása.

Heideggerova studie Zrození uměleckého díla vznikla již v polovině 30. let — poprvé byla přednesena roku 1935 ve Společnosti pro vědu a umění ve Freiburgu, v definitivní trojdílné podobě roku 1936 ve Frankfurtu/M., jen závěrečný doslov je pozdějšího data. Otištěna byla až po patnácti letech, v souboru pojednání *Holzwege* (= „cestou necestou“).

Po uveřejnění základního Heideggerova spisu *Bytí a čas* (1927, č. 1996, oprav. vyd. 2002) dochází během 30. let v jeho filozofii k důležitému obratu. V této knize Heidegger kritizuje tradiční ontologii a rozvíjí problematiku onticko-ontologické diference, rozdílu mezi jsoucнем a bytím. Bytí je bytí-tu (*Da-sein*), lidský pobyt; bytí je rozuměním. Teprve jako bytost, jež rozumí bytí, se může člověk setkávat se jsoucнем. Heidegger však nezůstává stát u fundamentální ontologie lidského pobytu jako u posledního základu, chce nyní tento „subjektivismus“ překonat tím, že lidské rozumění včleňuje do dějin bytí.

Do kontextu tohoto posunu patří i jeho stat' o umění. Otázky uměleckého díla se v průběhu 30. let dostávaly do popředí Heideggerova zájmu — soustavně se zabýval především výkladem „básníka básníků“ Friedricha Hölderlina,¹ později též Rainera Marii Rilka, Georga Trakla, Stefana Georgeho² aj. Soustředil se především na básnivou moc řeči, která o skutečnosti pouze ne-referuje, ale původně ji ustavuje. Umění není pro Heideggera estetickým ztvárněním hotového, vyskytujícího se světa, nýbrž význačným způsobem, jak se dějinné rozumění bytí (tj. svět) artikuluje. Umění zde tedy není produktem a výrazem subjektu, obrazem vnější reality či osobního prožitku tvůrce, nýbrž momentem bytí samého, jedním z původních způsobů, jak se otevírá svět, jak vzchází nová podoba pravdy.

Zatímco tradičně bylo umění zařazováno do oblasti estetiky s ústředním pojmem krásy, stěžejním bodem Heideggerova

¹ *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/M. 1951 (stat' vznikaly již 1936–1943; č. Hölderlin a podstata básnictví, *Tvář* 1965, č. 1, s. 18–23 a *Básnický bydlí člověk... ve stejnojmenné dvojjazyčné edici*, Praha 1993, s. 77–103).

² *Wozu Dichter?*, in: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, s. 246–295; *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959 (č. *Řeč*, in: *Básnický bydlí člověk*, s. 43–75).

uvažování o umění je pojem pravdy. Oproti takovému pojetí vymezuje Heidegger pravdu v návaznosti na řecký pojem *alétheia* jako dění, jež odkrývá a snad ještě více zakrývá, jež vyvstává z ne-skrytosti do skrytosti. Novověký obraz světa, zejm. novověká věda, naproti tomu podle jeho názoru svým pojetím pravdy jako představování, úsilím o převedení jsoucna v naprostou ne-skrytost, snahou o totální zpředmětnění nejsou schopny zachytit tuto bytostně dynamickou podobu pravdy.

Heideggerovo pojetí umění se podstatně odlišuje od hegelovského konceptu umění jako smyslového vyzářování ideje, která nalézá dokonalý tvar sebe sama v myšlení, v pojmu.³ Umělecké dílo je podle zralého Hegela jen částečnou, nedokonalou manifestací pravdy, zatímco u Heideggera je vlastním děním pravdy, která se odehrává ve sporu země a světa. Umělecké dílo proto nepoukazuje jako znak na nějaký význam mimo sebe, ale spočívá v sobě samém, je událostí, která otevírá svět. V důrazu na primární a zásadní poslání umění (které svým pokynem může a má orientovat i pojmové filozofické myšlení) navázal Heidegger na Nietzscheho, jehož pojetí umění věnoval obsáhlou práci (*Nietzsche*, 1961).

Zrození uměleckého díla se stalo jedním z nejlivnějších i nejspornějších pojednání o umění ve 20. století. Stať byla známa již před svým knižním vydáním, šířila se v opisech a působila — zvl. na německou a švýcarskou literární vědu — od poloviny 30. let. Jako podnětný byl přijímán především důraz na svébytnost uměleckého díla, které přestalo být pouhým obrazem idejí, autorových názorů a postojů, historických událostí aj. Proti pozitivistickému, duchovněmu, psychoanalytickému či sociologickému výkladu uměleckého díla jako průsečiku nejrůznějších filiací, věcných informací a stylových postupů bylo postaveno dílo jako celek, formující dějinnou podobu lidského bytí na světě. Heideggerovy myšlenky ovlivnily především eidocentrické, tj. ze samého uměleckého díla vycházející směry v německé a švýcarské estetice a literární vědě, ale ani jeho žáci a následovníci⁴ se k němu obvykle nehlásili bez vážných výhrad. Kromě jiného se upozorňovalo na metaforičnost a „temnost“ autorova pojmosloví, často stěží verifikovatelného,⁵ a hlavně na fakt, že Heideggerova interpretace uměleckého díla není založena na kontrolovatelných ukazatelích textů, ale na apriorním konceptu umění, který manifestuje základní autorovy filozofické teze. To vede k přímočaré obecnosti a vágnosti jeho konkrétních rozborů literárních děl, stírajících tak specifičnost básnické výpovědi.

Polemiku vyvolala studie také na poli filozofie umění a teorie reprezentace: Zatímco Heidegger odmítá referenční funkci obrazu (v podstatě ve shodě s → Jakobsonem či Mukařovským),

3 G. W. F. Hegel, *Estetika* 1, Praha 1966, s. 118n [1835–1838].

4 Srov. např. → E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939; týž, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1967 [1946]; M. Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt/M. 1940; týž, *Dichterische Welterfahrung*, Frankfurt/M. 1952; → W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948; → B. Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956; H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, Praha 2010 a 2011 [1960]; J. Pfeiffer, *Was haben wir an einem Gedicht?*, Hamburg 1955; E. Fink, *Hra jako symbol světa*, Praha 1993 [1960].

5 Srov. → T. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt/M. 1964. Ostré ideologické kritice podrobil filozofická východiska Heideggerova díla Adorno v první části spisu *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966.

dílo podle něj nereprodukuje věc, ale zachycuje její obecnou esenci, historik umění Meyer Schapiro v reakci na tento výklad jednak interpretoval van Goghův obraz jako skrytý autoportrét (který tudíž nevyjadřuje esenci bytí venkovské ženy), jednak zpochybnil nutnost zprostředkování pravdy jsoucna skrze umělecké dílo. → Jacques Derrida poté vystoupil s názorem, že oba vlastně interpretaci shodně zakládají na zastoupení osoby věcí, tedy že ani Heideggerovo myšlení — byt' oděno do metafyzického hávu — se nevymaňuje ze slepé uličky reprezentace.⁶

Problematickostí Heideggerova přístupu k uměleckému dílu vyplývá především z toho, že úvahy o umění jsou u něho nedílnou součástí jeho filozoficko-ontologického bádání. Heideggerův filozofický pohled směřuje skrz jednotlivé umělecké dílo k bytostnému určení umění jako toho, co zakládá a podmiňuje dějinnost lidské existence; toto zaměření však neumožňuje analýzu díla v jeho vlastní mnohostranné dějinné podmíněnosti ani zkoumání otázek konkretizace a mnohovýznamovosti díla, a ve svých důsledcích vede i k jednostrannému pohledu na dějiny.⁷ Řeč jako „domov bytí“ se Heideggerovi stává jistým druhem artistiky, vydává se takřka magicky za zjevení bytí.⁸

Heideggerovy úvahy o umění tak bezprostředně souvisejí s jeho filozofickým konceptem světa, jímž navazuje především na řecké předsokratovské myslitele, a usiluje tak vytvořit protipól moderního racionalismu a „metafyziky“, která podle autorova přesvědčení ovládá evropský svět od Platona po Nietzscheho a která ve svých důsledcích vede k novověkému obrazu světa založenému na disponovatelnosti „jsoucím“.

Vydání

Der Ursprung des Kunstwerkes, in: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, s. 7–68 (z tohoto vyd. citováno), 1952, 1957, 1963, 1972, 1977, 1980, 1994, 2003; *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, 1965, 1970, 1982, 1986, 1990, 1992, 1995, 1997, 1999, 2005, 2008, 2012. In: *Arte y poesía*, Buenos Aires 1958, 1992; México 1973, 1978, 1982, 1985, 1992, 1995, 1997, 2002, 2005, 2006, 2008; Madrid 1995, 1999; in: *Camino de bosque*, Madrid 1995, 1997, 2003, 2010. In: *O bití umjetnosti*, Zagreb 1959. In: *Sendas perdidas*, Buenos Aires 1960, 1969, 1979; in: *Caminhos de Floresta*, Lisboa 2002; *A Origem da obra de arte*, Lisboa 1989, 1990, 1992, 2005, 2007, 2008, 2010. Japonské vyd., Tokio 1961, 2002, 2008. In: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris 1962, 1968, 1970, 1980, 1986, 1988, 1990, 1992, 1995, 1997, 2001, 2006, 2011; *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Paris 1987. Hebrejské vyd., Tel Aviv 1968. In: *Sentieri interrotti*, Firenze 1968, 1973, 1977,

⁶ M. Schapiro, *The Still Life as a Personal Object — A note on Heidegger and van Gogh*, in: M. L. Simmel (ed.), *The Reach of Mind*, New York 1968, s. 203–204. J. Derrida, *Restitutions*, in: tjž, *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 255–382.

⁷ Srov. K. Löwith, *Heidegger. Denker in dürftiger Zeit*, Göttingen 1960.

⁸ K. Jaspers, *Notizen zu Heidegger*, München 1978.

1979, 1982, 1984, 1987, 1989, 1991, 1993, 1996, 1997, 2000; *L'origine dell'opera d'arte*, Milano 2000, 2005, 2006; Palermo 2004. Zrození uměleckého díla, *Orientace* 1968, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, 1969, č. 1, s. 84–94. In: *Basic Writings*, New York 1977; in: *Off the Beaten Track*, Cambridge – New York 2002; *The Origin of the Work of Art*, Oxford 2009. *Originea opere de artă*, București 1982, 1995, 2011. *I proelevisi tu ergu technis*, Athina 1986. *A műalkotás eredete*, Budapest 1988; in: *Rejtektutak*, Budapest 2006. *Konstverkets ursprung*, Göteborg 1990, 2001, 2005. *Dasabami chelovnebis kmnilebisa*, Tbilisi 1992. *Kunstvaerkets oprindelse*, København 1994, 1996. *Taideteoksen alkuperä*, Helsinki 1995, 1996. *De oorsprong van het kunstwerk*, Amsterdam 1996, 2002, 2009. Čínské vyd., Šanghaj 1997, 2004. *Drogi lasu*, Warszawa 1997. In: *Malkasceji*, Riga 1998. Perské vyd., Teherán 1999, 2003. *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo 2000. In: *Šumski putevi*, Beograd 2000. *Kunstiiteose algupära*, Tartu 2002. Arabské vyd., Köln 2003. *Meno kūinio ištaka*, Vilnius 2003. *Sanat eserinin kökeni*, Erzurum 2003; Ankara 2007. *Istok chudožestvennogo tvorenija*, Moskva 2008. Korejské vyd., Paju 2008.

Literatura

E. Ruprecht, Heideggers Bedeutung für die Literaturwissenschaft, in: C. Astrada (ed.), *Martin Heideggers Einfluss auf die Wissenschaften*, Bern 1949, s. 122–133. L. Langrebe, *Philosophie der Gegenwart*, Bonn 1952 (č. 1968). B. Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, Zürich 1954. W. Gruber, *Vom Wesen des Kunstwerkes nach M. Heidegger*, Graz 1956. H.-G. Gadamer (předmluva k něm. vyd. 1965). V. Klostermann (ed.), *Durchblicke. M. Heidegger zum 80. Geburtstag*, Frankfurt/M. 1970. A. Mokrejš, Projekt filosofie a problém estetiky, *Orientace* 1970, č. 1, s. 39–47. W. Biemel, *Martin Heidegger*, Reinbek bei Hamburg 1973 (č. 1995, zejm. s. 104–130). W. V. Spanos (ed.), *M. Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, Bloomington 1976. F.-W. Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“*, Frankfurt/M. 1980 (přeproc. 1994). J. J. Kockelmans, *Heidegger on Art and Art Works*, Dordrecht 1985. J. Derrida, Restitutions, in: týž, *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 255–382. G. L. Bruns, *Heidegger's Estrangements. Language, Truth and Poetry in the Later Writings*, New Haven 1989. D. Jähnig, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: W. Biemel (ed.), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von M. Heidegger* Frankfurt/M. 1989, s. 219–254. M. Payne, Derrida, Heidegger, and Van Gogh's „old

shoes“, *Textual Practice* 1992, č. 1, s. 87–100. Z. Mathauser, *Estetika racionálního zření*, Praha 1999. P. Michalovič – V. Zuska, *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha 2009, s. 244–253. I. D. Thompson, *Heidegger, Art, and Postmodernity*, New York 2011.

Martin Heidegger (1889–1976)

Německý filozof, teoretik umění. Patřil k nejdůležitějším myslitelům 20. století. Působil jako profesor na univerzitách v Marburgu (1923–1928) a ve Freiburgu (1928–1944), zde 1933–1934 jako rektor univerzity vyjadřoval sympatie k nacismu. V letech 1945–1951 nesměl vyučovat, r. 1952 byl emeritován. Vycházel z fenomenologie Edmunda Husserla, transformoval ji spisem *Sein und Zeit* (1927), který je nástinem „fundamentální ontologie“ lidské existence založeným na analýze každodenního lidského pobytu (*Da-sein*). Od 30. let, kdy jeho myšlení prochází další fází, se často zabýval otázkami umění, např. díly Hölderlinovými, Rilkovými, Traklovými. Otázka po umění je mu tázáním po bytí, které se skrývá v médiu řeči. Heidegger pronikavě působil na existencialismus (→ Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty), hermeneutiku (Hans-Georg Gadamer, → Paul Ricoeur), poststrukturalismus (→ Michel Foucault) a dekonstrukci (Jacques Derrida, → Paul de Man), u nás na myšlení Jana Patočky a jeho žáků. Heideggerovy filozofické analýzy umění ovlivnily řadu zejm. německých a švýcarských literárních vědců a estetiků i básníků. Další díla: *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung* (1951), *Unterwegs zur Sprache* (1959), *Nietzsche* (1961).

České překlady

O pravdě a Bytí (1971, 1993), *Konec filosofie a úkol myšlení* (1985, 1993, přeprac. 2006), *Básnický bydlí člověk* (1993, přeprac. 2006), *Co je metafyzika?* (1993, přeprac. 2006), *Bytí a čas* (1996, oprav. vyd. 2002), *O humanismu* (2000), *Aristotelova Metafyzika IX/1–3. O bytí a skutečnosti síly* (2001), *Fenomenologická interpretace Kantovy Kritiky čistého rozumu* (2004), *Kant a problém metafyziky* (2004), *Věda, technika a zamyšlení* (2004), *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela* (2008), *Anaximandřův výrok* (2012). Stati: Hölderlin a podstata básnictví, *Tvář* 1965, č. 1, s. 18–23.

/jh/

Eric Donald Hirsch jr.

Platnost interpretace

(Validity in Interpretation, 1967)

Vlivná práce hermeneutického myšlení 60. let, která se snaží nalézt objektivní kritéria pro posouzení správnosti (platnosti) interpretace.

V 1. kap. Na obranu autora (1–23) Hirsch rehabilituje myšlenku autorského záměru (zde chápaného též jako význam) a vyrovnává se s námitkami, které vůči ní vznesla literární věda předchozích čtyř desetiletí. Odmítá koncept sémantické autonomie prosazovaný Thomasem Stearnsem Eliotem, Ezraou Poundem a tzv. novou kritikou, stejně rezervovaný postoj zaujímá také vůči teorii archetypů Carla Gustava Junga a filozofii → Martina Heideggera. Interpretace, která se zaměřuje pouze na to, „co text říká“, opomíjí podle Hirsche fakt, že každý text vyjadřuje vždy „něčí význam“ — buď autorův, nebo kritikův. Význam je tedy záležitostí vědomí, nikoli textu samotného: „Neexistuje žádná magická země významů mimo lidské vědomí“ (4). Přístup založený na myšlence sémantické autonomie vede ke ztrátě principu, který by jasně vymezil hranice platné interpretace — pokud se interpret nezaměří na „autorský význam“, vypovídá pouze o svém vlastním postoji k dílu a „vlastním významu“. „Když tedy kritici záměrně vykazali původního autora, sami si uzurpovali jeho místo, a to nevyhnutelně vedlo k některým dnešním teoretickým zmatkům. Kde byl dříve jeden autor, tam se dnes objevuje mnoho autorů, z nichž každý nese stejnou míru originality jako ostatní,“ konstatuje Hirsch (5). Jediným možným kritériem pro posouzení správnosti interpretace je pro něj rekonstrukce původního autorova záměru (významu). V jednotlivých podkapitolách dále vyvrací předsudky, jež myšlence autorského záměru adresovala literární věda („význam textu se mění, a to dokonce i pro autora“, „nezáleží na tom, co autor zamýšlel, pouze na tom, co říká jeho text“, „autorův význam je nepřístupný“, „autor často neví, co zamýšlí“).

V kap. Význam a implikace (24–67) Hirsch podrobněji rozpracovává problém významu. Jestliže je význam chápán jako záležitost autorova vědomí, hrozí interpretaci, že upadne do psycho-

logismu: Hirsch se mu vyhýbá tak, že v návaznosti na Husserla pojímá význam jako intencionální objekt. Je nutné rozlišovat mezi významem jako intencionálním objektem a aktem, v němž je tento význam dán. Význam je vždy stabilní (sebeidentický), reprodukovatelný a objektivně přístupný. Může se však měnit akt, v němž je význam míněn — tj. sféra smyslu či významové účinnosti (*significance*). Z této pozice Hirsch odmítá nejen psychologismus (který ztotožňuje význam s akty, v nichž je míněn), ale také historismus Martina Heideggera a Hanse-Georga Gadamera (kteří chápou význam jako historicky podmíněný, tj. proměnlivý).

Význam pojímaný coby intencionální předmět konkretizuje Hirsch jako význam verbální, proto je také reprodukovatelný a přístupný čtenáři. Fenomenologický přístup zároveň spojuje se sémiotikou Charlese Sanderse Peirce: verbální význam je vždy chtěný „type“ (*willed type*), „který autor vyjadřuje pomocí jazykových symbolů a kterému může prostřednictvím těchto symbolů porozumět někdo jiný“ (49).¹ Kapitulu uzavírá úvaha o nevědomém, symptomatickém významu a implikaci. Je třeba rozlišovat mezi implikacemi, které jsou záležitostí autorem zamýšleného významu (a tedy objektivně uchopitelné v interpretaci), a implikacemi, jež se vztahují k rovině smyslu či významové účinnosti (*significance*). Jestliže např. budeme hovořit o Hamletovi jako o díle, v němž je umělecky ztvárněn problém oidipovského komplexu, pak tato významová implikace již nepřináleží k vlastnímu významu díla (Shakespeare nemohl znát Freudovo dílo), ale k jeho smyslu.² Interpretace má podle Hirsche popisovat pouze ty implikace, které se vztahují k významu díla, přesněji k zamýšlenému a sdílenému „type“. Jejich rozvíjení je úměrně závislé na předchozí interpretové zkušenosti s „type“, jež bude v následující kap. Hirsch konkretizovat jako žánr.

3. kap. Koncept žánru (68–126) je věnována významu v souvislosti s žánrem díla a roli žánru v literární komunikaci. Vlastní úvahu otevírá Hirsch zamyšlením nad interpretací, kterou v návaznosti na pozdního Wittgensteina chápe jako jazykovou hru. Aby tato hra mohla být úspěšná, musí se interpret podřídít jejím pravidlům. Hirsch však upozorňuje, že v případě literatury neexistuje žádný konkrétní návod, jak jazykovou hru hrát — učíme se zde prostřednictvím samotného hraní. V této hře má specifickou funkci „type“ promluvy, jež Hirsch spojuje s žánrem. Idea žánru má důležitou roli pro porozumění textu a rozvíjení jeho implikací — stává se tedy jednou z podmínek úspěšné literární komunikace. Hirsch připomíná experiment → Ivora Armstronga Richardse (citovaný v díle *Practical Criticism*, 1929), který nechal studenty interpretovat báseň a záměrně zamlčel jméno autora, stejně jako

¹ Ch. S. Peirce zavádí distinkci *type* — *token*. *Type* je abstraktní entita, jejíž konkrétní manifestací v čase a prostoru je *token*.

² Tento příklad uvádí Hirsch ve 3. kap., s. 122–123.

všechny další kontextové informace; výsledné interpretace byly značně různorodé. Významnou úlohu přitom podle Hirschova názoru sehrál právě fakt, že studenti se nemohli opřít o žánrový princip očekávání, který by ohraničil význam textu.

Ideu žánru Hirsch spojuje s principem hermeneutického kruhu: celek (žánr) je v dialektickém vztahu vůči svým částem (rysům žánru). Představa celku (žánru) pak ovlivňuje rozumění verbálním významům díla. V podrobnější argumentaci Hirsch rozvádí tuto koncepci do podoby tzv. vnitřního žánru (*intrinsic genre*)³ a definuje jej jako „smysl celku, jehož prostřednictvím může interpret správně porozumět jakékoli části v její určitosti“ (86) a „sdílený type, který utváří a určuje významy“ (103). Vnitřní žánr je tedy přímo závislý na autorově intenci a ovlivňuje povahu implikací — ty Hirsch považuje za rozhodující v procesu interpretace. Logika implikací je vždy logikou žánru. Vnitřní žánr lze popsat také jako systém konvencí. Veškerá čtenářova očekávání jsou nesena konvencemi, které společně s Wittgensteinem můžeme považovat za pravidla jazykové hry. Pravidlům hry (interpretace) je třeba se naučit, je potřeba si osvojit konvence s konkrétním „type“ žánru spjaté. V závěru kap. se Hirsch zabývá problémem vývoje a proměny žánru.

Kap. Rozumění, interpretace a kritika (127–163) vymezuje oblast působnosti interpretace a literární kritiky. Hirsch nepřijímá široké chápání pojmu *criticism*, který v angloamerické oblasti zahrnuje různé aktivity („rozumění, interpretaci, hodnocení a kritiku“, 132), a definuje interpretaci a kritiku jako dvě odlišné oblasti literární vědy. Výchozím bodem jeho koncepce se stává distinkce *subtilitas intelligendi* a *subtilitas explicandi*, kterou do hermeneutického myšlení zavedl v polovině 18. století německý filozof Johann August Ernesti. *Subtilitas intelligendi* je vyhrazena rozumění a Hirsch ji spojuje s rozuměním verbálnímu významu (*meaning*), *subtilitas explicandi* je zaměřena na vysvětlení pochopeného (tj. významu). Vysvětlení se stává doménou interpretace. Přestože je význam stabilní a neměnný, jednotlivé interpretace se mohou lišit — je tomu podobně, jako když se díváme z různých úhlů na určitou budovu: pohledy se různí, ale předmět (intencionální objekt) zůstává stejný (132).

Kritika (*criticism*) se zaměřuje na smysl (*significance*). Tak jako je interpretace (vysvětlení významu) podmíněna porozuměním, kritika je založena na soudnosti (*judgment*). Posuzován je vždy verbální význam ve vztahu k něčemu, co stojí mimo něj: „definovat jsem smysl (*significance*) jako každý vnímaný vztah mezi konstruovaným verbálním významem a něčím jiným. Ve skutečnosti vztahujeme vždy naše porozumění k něčemu jinému — sobě samým, našim znalostem, autorově osobě, k dalším,

3 K anglickému pojmu *intrinsic genre* je obtížné nalézt přesný český ekvivalent. Adjektivum *intrinsic* překládáme jako „vnitřní“, v úvahu je ale třeba vzít i významy „pravý, esenciální, skutečný“. Obdobně víceznačný je i pojem *intrinsic criticism* rozpracovaný ve 4. kap.

podobným dílům“ (140). Dle Hirsche dochází k mnohým nedorozuměním právě proto, že se interpretace a kritika směřují. Abychom mohli vůbec vznést nárok na platnost interpretace, je nutné nejprve správně porozumět verbálnímu významu díla — teprve poté je možné vztahovat význam k entitám, které stojí mimo dílo. Hirsch zároveň odmítá velmi rozšířenou myšlenku, že by se dílo mělo posuzovat pouze v rámci literárního kontextu. Tento přístup tzv. vnitřní kritiky (*intrinsic criticism*) nelze obhájit, neboť neexistuje literární hodnocení literatury, stejně jako neexistuje filozofické hodnocení filozofie. Sféra významové účinnosti je vždy otevřená.

Poslední kap. Problémy a principy platnosti (164–207) zkoumá vlastní proces interpretace (tj. konstruování významu díla) a snaží se nalézt kritéria pro posouzení její platnosti. Každá interpretace je podle Hirsche sebepotvrzující: interpret formuluje jisté hypotézy a v jejich rámci také nachází odpověď. Při interpretaci tedy nelze vystoupit z hermeneutického kruhu. Tento fakt ale ještě nezabraňuje tomu, abychom si nepoložili otázku, zda určitá interpretace je správná, či nikoli. Pokud chceme posuzovat legitimitu jednotlivých interpretací, je potřeba nejprve určit, jakou povahu má samotný soud o správnosti interpretace. Hirsch odmítá pojem pravdivosti (typický např. pro exaktní vědy) a navrhuje zavést pojem platnosti (*validity*). Platné interpretace jsou vždy pravděpodobné, nemohou být ale pravdivé. Takto však vzniká další problém: na základě jakého kritéria můžeme rozhodnout, zda jsou určité interpretace pravděpodobnější než jiné? Hirsch navrhuje testovat interpretace prostřednictvím čtyř kritérií, tj. posuzovat je z hlediska 1) legitimacy, 2) korespondence, 3) žánrové příslušnosti a 4) koherence (189). V případě, že konkurující si interpretace splňují první tři kritéria, rozhodujícím činitelem pro platnost se stává koherence.

Knihu uzavírají tři dodatky; první dva byly otištěny také jako samostatné studie. V Dodatku 1, Objektivní interpretace (209–244) (1960), se znovu objevují klíčové myšlenky celé knihy (rozdíl mezi významem a smyslem, interpretací a kritikou, problém platnosti interpretace atd.); k této studii se také obracela většina kritických komentářů. Dodatek 2, Gadamerova teorie interpretace (245–264) (1965),⁴ je kritickým komentářem ke Gadamerovu dílu *Pravda a metoda* (1960, č. 2009 a 2012). Hirsch Gadamerovi vytýká, že jeho koncepce rozumění jako prolínání horizontů neumožňuje stanovit kritérium pro posouzení správnosti jednotlivých interpretací. Kritika se obrací rovněž vůči celé moderní tradici hermeneutického myšlení (Martin Heidegger, Rudolf Bultmann). Dodatek 3, Exkurz o type (265–274), je pojednáním o verbálním významu z hlediska sémiotického pojmu „type“.

⁴ Časopisecky Truth and Method in Interpretation, *The Review of Metaphysics* 1965, č. 3, s. 488–507.

Hirschova *Platnost interpretace* je práce, která se hlásí k tradici hermeneutického myšlení. Její autor navazuje na úsilí hermeneutiky 19. století nalézt adekvátní metodu interpretace (Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey), zároveň se však kriticky staví vůči novým koncepcím M. Heideggera a H.-G. Gadamera. Hirsch vytýká moderním směrům hermeneutiky, že znemožňují zkoumání platnosti interpretace a legitimizují tak pluralitu výkladů. Celou práci je tedy možno číst jako úsilí o vypracování konceptu, který poskytne objektivní kritéria pro posouzení platnosti interpretace. Toto kritérium nachází Hirsch v rekonstrukci autorského záměru. Přihlašuje se k otázce, „co autor svým dílem mínil“, a vystupuje tak rovněž proti ústřední premise novokritického myšlení, programově vyjádřeně ve → Wimsattově stati *Intentional Fallacy* (1946, s Monroem Curtisem Beardsleym). Tvzení novokritiků, že interpretace má sledovat „to, co text říká“, podle Hirsche pouze rehabilituje kriticky vlastní zájmy a znemožňuje nalezení pevného základu interpretace.

Přestože byla *Platnost interpretace* publikována v roce 1967, jádro její argumentace se objevilo již ve studii *Objektivní interpretace* (1960) (k monografii připojena jako Dodatek 1). Hirsch zde zavádí distinkci význam (*meaning*) a smysl či významová účinnost (*significance*), na níž stojí také koncepce celé práce. V návaznosti na Husserla chápe Hirsch význam díla jako intencionální předmět a odlišuje jej od aktu, v němž je význam míněn — vyrovnává se tak s námitkou, že rekonstrukce autorského záměru musí nutně vyústit v psychologismus. Význam díla je objektivně platný, intersubjektivní a jeho rekonstrukce se má stát cílem interpretace. Důležitou součástí významu tvoří také implikace a příslušnost díla k určitému žánru. Pokud význam díla vztahujeme k něčemu, co je mimo dílo (osobnost autora, kulturní či literární kontext, vlastní čtenářská zkušenost atd.), pohybuje se již na rovině smyslu či významové účinnosti (*significance*) — ta má být cílem kritiky. Distinkce význam — smysl se stala rovněž východiskem Hirschovy následující knihy *The Aims of Interpretation* (1976). V ní Hirsch ještě intenzivněji zpochybnil historismus M. Heideggera (z něhož vychází i H.-G. Gadamer), stejně kritický je i vůči strukturalistické myšlence „smrti autora“ formulované → Rolandem Barthesem a vůči → Derridově dekonstrukci.

V kontextu literárněvědného myšlení 60. a 70. let představují Hirschovy práce ojedinělý pokus rehabilitovat koncept autorského záměru. Na tuto snahu později navázal Peter D. Juhl v knize *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (1980) a celou úvahu ještě více radikalizoval — připouští pouze takovou interpretaci, jaká se zcela podřizuje autorskému záměru.

Hirschova koncepce byla často kritizována, → Paul Ricoeur např. upozornil na neudržitelnost ostrého oddělení roviny významu a smyslu (a zejm. důsledků, které z něj Hirsch vyvozuje).⁵ Jako sporné body se ukazují také striktní přiřazení žánru díla k jeho významu a zavedení kritéria koherence pro posouzení platnosti interpretace. Píše-li Hirsch v knize *The Aims of Interpretation*, že rozhodnutí mezi interpretací a kritikou je věcí etické volby, nemůžeme být na pochybách o snaze privilegovat význam díla před jeho smyslem.⁶ Pokud by se literární věda skutečně vydala touto cestou (tj. upřednostnila sémantiku před pragmatikou), sama sebe by dobrovolně ochudila.

Vydání

Validity in Interpretation, New Haven – London 1967 (z tohoto vyd. citováno), 1969, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1979. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna 1967, 1973, 1983. *Prinzipien der Interpretation*, München 1972. *Náčela tumačenja*, Beograd 1983. Čínské vyd., Peking 1991.

Literatura

J. Štěpánková, O problémech interpretace literárního díla, *Dialog* 1969, č. 1, s. 5–9. K. M. Newton, *Interpreting the Text*, New York 1990 (č. 2008, s. 60–82). P. Ricoeur, Construing and Constructing. A Review of the Aims of Interpretation by E. D. Hirsch, Jr., in: M. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf 1991, s. 195–199 (sloven. 1997). I. R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto 1993, s. 360–361. T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford 1996 (č. 2005, s. 96–101). A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998 (č. 2009, s. 88–91). P. A. Bilek, *Hledání jazyka interpretace*, Brno 2003, s. 75–78. J. Hrabal, O E. D. Hirschovi, *Aluze* 2003, č. 2, s. 149–150. A. Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006, s. 299–300. V. Papoušek, Souvislosti literární vědy v USA, in: týž — A. Haman – J. Holý, *Kritické úvahy o západní literární teorii*, Praha 2006, s. 157–159.

Eric Donald Hirsch jr. (1928)

Americký literární vědec a pedagog. Studoval na Cornell University a Yale University, v letech 1956–1960 na Yale učil. Od r. 1966 působil na University of Virginia, kde byl také jmenován profesorem (1973). V 60. a 70. letech se zabýval teorií

⁵ Viz P. Ricoeur, Construing and Constructing. A Review of The Aims of Interpretation by E. D. Hirsch, Jr., in: *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*, Toronto 1991, s. 195–199.

⁶ E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago 1976, s. 92.

interpretace (*Validity in Interpretation*, 1967; *The Aims of Interpretation*, 1976), navazoval především na starší tradici hermeneutiky a kriticky se vymezoval vůči směřování hermeneutiky ve 20. století. V 80. letech se věnoval problémům vzdělávání (*Cultural Literacy. What Every American Needs to Know*, 1987; *The Dictionary of Cultural Literacy*, 1988). Publikoval rovněž práce o romantismu (např. *Innocence and Experience. An Introduction to Blake*, 1964).

České překlady

Stati: Porozumění, interpretace, kritika a Objektivní interpretace, *Dialog* 1969, č. 1, s. 11–55, 55–95 (Objektivní interpretace, též *Aluze* 2003, č. 2, s. 150–165).

/tl/

Johan Huizinga

Homo ludens

O původu kultury ve hře

(Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur, 1938)

V předmluvě je kladen důraz na herní aktivitu člověka a uvádí se zde, že by označení homo ludens, stejně jako homo faber, mohlo být (lépe než homo sapiens) označením lidského rodu. V 1. kap. Podstata a význam hry jako kulturního jevu (9–43) autor začíná svůj výklad u „předkulturních“ funkcí hry („hra je starší než kultura“, 9) a upozorňuje, že hra v životě lidském i v životě zvířat je vždy něčím, co přesahuje hranice ryzí biologické nebo fyzické činnosti, je funkcí, „která má smysl“, „něco znamená“, obsahuje tak v sobě nutně „imateriální prvek“ (10). Na tomto základě Huizinga odmítá dosavadní pojetí hry jakožto jednoznačně účelové, které si neuvědomuje, že specifčnost hry je zakotvena „hluboko v estetičnu“ (11), v potěšení, které plyne z hry samé i z toho, že „víme, že si hrajeme, tedy jsme něčím víc než jen rozumnými bytostmi, neboť hra je nerozumná“ (12). Z kulturologického hlediska usiluje pak Huizinga vysledovat vlastnosti hry a postupuje přitom cestou oddělování od pojmů tradičně považovaných za blízké. Hra je mu „svobodným jednáním“ (17), není „obyčejným“ nebo „vlastním životem“, je spíše „vystoupením z takového života“, stojí tedy „mimo proces bezprostředního uspokojování nezbytných potřeb a žádostí, dokonce tento proces přerušuje“ (19), odlišuje se od obyčejného života již místem a trváním, tedy ohraničeností (20) — s čímž souvisí i „možnost opakování“ hry (20) —, a svým „řádem“, „pravidly“ (odtud její estetické působení a prvek napětí v ní skrytý). Od vymezení hry „jako zápasu o něco“ nebo „představování (tj. reprezentace, napodobení) něčeho“ pak autor přechází ke kultovním obřadům. Zdůrazňuje, že i kultovní obřady a posvátnost sama spadají jednou svou důležitou stránkou do kategorie hry, aniž je tímto podřazením *sacrum* popřeno.

Ve 2. kap. Koncepce pojmu hry a jeho jazyková vyjádření (44–68) definuje Huizinga hru takto: „Hra je dobrovolná činnost, která je

Dílo nizozemského historika kultury, které nastolilo otázku herního charakteru kultury; literárně-vědnému bádání tak nabídlo možnost zkoumání literatury jako ludické činnosti v antropologicko-kulturní perspektivě.

vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“, než je „všední život“ (44). Sleduje pak dále, jak tyto jednotlivé aspekty postihovaly různé jazyky pojmenováním pro hru.

Ve 3. kap. Hra a soutěživost jako funkce spoluvytvářející kulturu (69–109) Huizinga konstatuje, že nechápe hru jako pouhou „součást kultury“, a výslovně tvrdí, že „kultura je zpočátku hrána“ (69), postupně v ní hra ustupuje, ale její působnost se zcela nevytrácí ani v útvarech vysoce rozvinuté kultury: „Kultura se nerodí jako hra, ani ze hry, spíše ve hře“ (108). V popředí jeho zájmu jsou tedy „sociální hry“, organizovaná herní aktivita skupiny či společenství — všímá si antitetičnosti hry, jejího agonistického, „zápasivého“ rázu (vítězství, cena, vklad, výhra, 71–72). V této souvislosti se zamýšlí i nad antitetickou strukturou archaických společností (72–80), staročínskými slavnostmi ročních období (80–81), všímá si sakrálního významu hry o štěstí, zvláště pak hry v kostky (83–85), tzv. indiánského potlače (85–90) a dalších kulturních jevů („kula“, čest a ctnost, souboje v hanobení, 90–102). Zvláštní pozornost věnuje antickému *agónu* (103–109).

V následujících kap. Huizinga hovoří o vztahu hry a různých oblastí kultury: Hra a právo (110–125) nastiňuje problém právního sporu jako zápasu (110–113), všímá si povahy tzv. božního soudu, věštby losem (113–117), soudního přelíčení (119–125). Hra a válka (126–147) odhaluje herní struktury archaické války. Hra a vědění (148–165) si všímá projevu soutěživosti ve vědění, často ve spojitosti s posvátnými obřady (hádankové otázky védských hymnů, staronordické otázkové zápasy, hádanky jako společenská hra, rozhovor v otázkách a odpovědích, teologicko-filozofická disertace, vztah filozofie a hádankové hry).

7. kap. Hra a básnictví (166–187) z obdobného hlediska zkoumá poezii. Huizinga zdůrazňuje potřebu překonat pojetí, že „básnictví má jen estetickou funkci nebo je možno ho vykládat a rozumět mu pouze na estetickém základě“, každé staré básnictví má funkci „vitální, sociální a liturgickou“ (167), „zrodilo se ve hře“ (169). Všímá si řady klasických útvarů, které přímo vznikaly jako součást společenské zábavy, hry: malajský zpěv *inga fuka*, *panútun*, japonská *haiku*. Upozorňuje na charakteristické formy poezie jakožto soutěže pěvců (přednes run *Kalevaly*, *ság* aj.), na těsnou souvislost básnictví se sakrálnem, které je doménou hry (naučná báseň, vztah prózy a poezie, 176–178), zdůrazňuje blízký vztah hry a mýtu (179–182). Huizinga výslovně říká, že „poetické formy jsou vždy formami hry“, básnictví je mu v doslovném významu „hrou se slovy a řečí“ (183), „způsob, jímž básnická řeč

pracuje s obrazy, je hrou“ (184), „básnická řeč je řečí hry“ (srov. souvislost hádanek a básnických obrazů, 185).

Těmto otázkám se podrobněji věnuje 8. kap. Funkce poetického ztvárnění (188–201), kde si Huizinga všímá geneze metafory, personifikace či alegorie. Upozorňuje na to, že v epice a lyrice se dnes už vytratilo vědomí o souvislosti s hrou (zánik slovního přednesu a hudebního doprovodu), ale drama si tuto souvislost udržuje, drama „znamená hru, drama je hráno“ (199). Speciálním otázkám určitých kulturních jevů se věnují kap. Herní formy filozofie (202–217) a Herní formy umění (218–237).

Jestliže byl herní faktor důležitý při vzniku všech velkých forem života společnosti, je v 11. kap. Kultury a období „sub speciae ludi“ (238–264), tj. z hlediska hry, problém působnosti herního faktoru sledován v pozdějších obdobích (herní prvek v římské kultuře, ve středověku, v kultuře renesance, v baroku, rokoku, za romantismu či sentimentalismu) a dále autor přechází k minulosti nedávné. Konstatuje v 19. století „všeobecné zvážení kultury“ (262): „herní faktor ustupuje téměř ve všech projevech kultury silně do pozadí“, společnost „si až příliš uvědomovala své zájmy a snahy. Domnívala se, že už odrostla dětským střevíčkům. Vědecky plánovitě pracovala na svém vlastním pozemském blahobytu“ (264).

Ve 12. kap. Herní prvek v současné kultuře (265–289) si pak Huizinga klade aktuální otázku, jak dalece se kultura, ve které žijeme, rozvíjí ještě ve formách hry. Především odmítá obvyklé hledání herních momentů dnešní kultury ve sportu — právě v něm došlo k markantnímu přesunu k vážnosti, sport „zůstává neplodnou funkcí, ve které starý herní faktor z valné části odumřel“ (268). Proti sklonu „hry“ přecházet v moderním věku ve vážnost se setkáváme i s oblastí vážného, které upadá ve hru (obchodní život, 270–272). Pokud jde o umění — dovršuje se v moderním věku proces, „jímž se umění odpoutávalo od svého základu jako vitální funkce společnosti a stávalo se volnou a samostatnou činností jednotlivcovou“ (272–273), intimizovalo se. Současně bylo uznáváno stále více za samostatnou a vysokou kulturní hodnotu (přelomem oživení estetického citu v 18. století). „Ve vlastním sebejistém vědomí vysoké milosti, kterou je obdařeno, zaniklo něco z jeho věčné dětskosti“ (274). Na druhé straně posiluje herní ráz umění moderní ezoterika, vytváření herních společenství smluvených na udržování jeho mysteria (moderní aparát publicity, umělecká kritika, formování „ismů“ aj., 275). Určité rysy herního charakteru se udržely i ve vědě (sklon k pokročilé systematice), jež jinak je hře velmi málo přístupná a obsahuje jistě méně herních rysů než ve svých začátcích, což je dáno jejím trváním „na přísných požadavcích přesnosti a pravdivosti“ (276). Řada stránek

současné kultury, které vykazují na povrchu určité herní momenty (potřeba banálního rozptýlení, touha po hrubé rozkoši, rozkoš z masové podívané, horlivé spolkaření atd.), je spíše signálem ztráty kulturní rovnováhy, ba hrozícího kulturního rozkladu (279). Autor dále přemítá nad herním obsahem soudobé politiky a války (281–286) a shrnuje, že v protikladu hry a vážnosti je důležitým kritériem „mravní obsah“, jen ten jediný je schopen povznést jednání k vážnosti. A uzavírá: „Pravá kultura nemůže existovat bez jistého herního obsahu, neboť kultura předpokládá jisté vlastní omezování a sebeovládání, jistou schopnost [...] uznat, že je uzavřena uvnitř jistých, dobrovolně přijatých hranic“; zdůrazňuje však, že má-li být herní obsah kulturně tvořivý a má-li být skutečnou hrou, musí být „čistý“ (286). „Hra sama o sobě [...] leží mimo oblast mravních norem [...]. Má-li však člověk dospět k správnému rozhodnutí, zda nějaký čin, k němuž ho žene jeho vůle, je mu předepsán jako vážnost, nebo dovolen jako hra, pak mu budíž zkušebním kamenem jeho mravní svědomí“ (288).

Huizinga se tématu vztahu kultury a hry dotýkal vlastně již od počátku 20. století. Etický rozměr hry jej zajímal i v souvislosti s vlastnostmi současné kultury. Ve své druhé knize *Amerika levend en denkend* (1927), v níž čerpal ze zkušeností svého amerického pobytu, shledal nahrazování etické dimenze soutěživosti. Ve 30. letech se k této otázce zaměřuje kratší prací věnovanou problematice hry a vážnosti (*Over de grenzen van spel en ernst in de cultuur*, 1933). Tento zájem byl dovršen knihou *Homo ludens*, která využila a dotáhla k široké teoretické koncepci autorovy zájmy lingvistické (se specializací na srovnávací jazykovědu a orientální filologii), historické (dějiny staré Indie, nizozemské dějiny) a mediévistické (*Podzim středověku*, 1919). Kulturologický přístup k problému hry přirozeně potlačil přístupy fyziologické a psychologické (Huizinga jejich platnost výslovně přímo odmítal, vytyká jim instrumentální pojetí hry jako funkce jiné biologické či sociální aktivity). Soustředění k problému herního charakteru kultury vedlo k většímu důrazu na typologické než na historické hledisko nebo na problém vývoje; historická periodizace kultury tak Huizingovi přirozeně vystupovala do popředí jako problém proměn herního momentu v ní. Z tohoto hlediska dochází až k odsouzení „moderního věku“, který se vůči minulým „herním“ epochám jeví jako pokleslý, falešný, a k romantické glorifikaci zvl. dávnověku a středověku. Univerzalizace pojmu hry je u Huizingy dovedena po krajní mez, kdy se hra stává společným jmenovatelem lidské kultury, což zde vede k jisté redukci odlišností v jednotlivých jejích sférách. Z literárněhistorického a literárněteoretického hlediska je inspirativní, nicméně současně

i neuspokojivé odvozování podstaty poezie výlučně z agonistických schémat a zjednodušení povahy básnické řeči na jazyk hry a hádanek¹ aj.

Obecně poskytl Huizingův přístup významný impulz dalšímu rozvoji uvažování o vztahu mezi lidskou kulturou a hrou. Stal se jedním z inspiračních zdrojů pro práce filozofické (Eugen Fink, *Hra jako symbol světa*, 1960, č. 1993), ale i pro práce věnované jednak problematice hry v individuálním lidském chování a jednak jejímu sociologickému rozměru (Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo. Sebeprezentace v každodenním životě*, 1959, č. 1999). Na Huizingu navazovala i knižní studie Rogera Cailloise *Hry a lidé* (1957, č. 1998), která mj. precizovala klasifikaci her. V literární teorii se Huizingova práce výrazněji aktualizovala od 60. let, a to mj. v pokusech aplikovat na obor souběžně rozvíjenou matematickou teorii her (u nás Jiří Levý). Podstatnější však byl její přínos pro kulturologické a sémiotické výzkumy → Jurije Michajloviče Lotmana, resp. pro literárněhistorické práce Vladimíra Macury, který na Lotmana programově navazoval. Macura interpretoval nejen české národní obrození (*Znamení zrodu*, 1983), ale např. i budovatelskou fázi komunistické společnosti (*Šťastný věk*, 1992) jako kulturní typ, spoluutvářený a spoluurčovaný právě herními aktivitami. Uvažování o hře a hravosti podnítilo rovněž snahy modelovat pod tímto úhlem literární proces (genezi a recepci díla, komunikační vazby autor–čtenář aj.) a typologizovat komunikační strategie literárních znalců (Pavel Janoušek, *Černá kočka*, 2012). K huizingovské inspiraci se — byť spíše proklamovaným uznáním než operacionalizací jeho závěrů — namnoze hlásí i současné *game studies*, jež mají převážně povahu kulturních studií, využívají však i podnětů teorie textu, narativu či možných světů a zahrnují mj. výzkumy her opírající se o definici textu a interaktivity (concept ergodických textů Espena Aarsetha), fikčních světů kultury (Marie-Laure Ryanová), ale i aspekty kulturně-etické apod. Rezonance Huizingových postojů v současném bádání je mj. dána tím, že vlastností moderní kultury, které kritizoval ve svých pracích v prvních desetiletích 20. století (ztráta smyslu pro vznešenost a etický aspekt řady činností, úroveň a dopady reklamy, náhrada organického řádu života řádem mechanickým atp.), se podle názoru jeho následovníků od té doby jen prohloubily.

Vydání

Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur, Haarlem 1938, 1940, 1950, 1951, 1952, 1958; Amsterdam 2008, 2010. *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des*

¹ V tomto smyslu se k jeho pojetí přibližuje → André Jolles.

Spielelementes der Kultur, Amsterdam 1939, 1940; Basel 1944, 1949; *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, 1958, 1960, 1965, 1971, 1972; Reinbek bei Hamburg 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969, 1981, 1987, 1991, 1994, 1997, 2001, 2004, 2006, 2009, 2011. *Homo ludens. El juego como elemento de la cultura*, Lisboa 1943, 1944, 2003; São Paulo 1971, 2000. *Homo ludens. El juego y la cultura*, México 1943; Madrid 1972, 1984, 2000; Barcelona 1997. *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, London 1944, 1949, 1970, 1980, 1998, 2000, 2001, 2002; Boston 1950, 1955, 1962, 1966, 1972, 2005, 2009, 2010; New York 1970. *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeneik meghatározására*, Budapest 1944; Szeged 1990. *Den lekande människan*, Stockholm 1945, 2004; Enskede 2007, 2008. *Homo ludens*, Torino 1946, 1949, 1964, 1973, 1979, 1982, 1988, 2002; Milano 1964, 1967, 1972, 1983, 1985. *Leikkivä ihminen yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelymiseksi*, Helsinki 1947, 1967, 1984. *Homo ludens. Essais sur la fonction sociale du jeu*, Paris 1951, 1972, 1976, 1977, 1988, 2008, 2011. *Om Kulturens oprindelse i leg*, København 1963, 1993. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1966. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1967, 1985, 1998, 2007. ***Homo ludens. O původu kultury ve hře, Praha*** 1971, 2000 (z tohoto vyd. citováno). Japonské vyd., Tokio 1971, 1974. *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, București 1977, 1998, 2003. *Homo ludens. Izsledovane na igrovi-ja element na kulturata*, Sofija 1982, 2000. Korejské vyd., Soul 1983. *Homo ludens. O anthropos ke to pechnidi*, Athina 1989. *Jeseň stredoveku. Homo ludens*, Bratislava 1990. Indonéské vyd., Jakarta 1990, 1997. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*, Zagreb 1992. *Homo ludens. Čelovek igrajuščij. Stat'ji po istorii kulture*, Moskva 1992; Kyjiv 1994; Sankt Petěrburg 1997, 2007, 2011. *Homo ludens. Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*, Istanbul 1995, 2010. Čínské vyd., Kanton 1996, 1998, 2007. O izvoru kulture v igri, in: *Teorije igre*, Ljubljana 2003. Arménské vyd., Jerevan 2007.

Literatura

P. Polman, *Huizinga als kultuurhistoricus*, Haarlem 1946.
 K. Köster, *Johan Huizinga 1872–1945*, Oberursel 1947 (s bibl.).
 B. Boeyckens, Johan Huizinga und sein kulturhistorisches Werk, *Stimmen der Zeit* 1948–1949, s. 383–388.
 J. Černý, Filosofický problém hry, *Filosofický časopis* 1967, č. 5, s. 655–666.
 S. S. Averincev, Kulturologija J. Chezinga, *Voprosy filosofii* 1969, č. 3.
 J. Černý, doslov k č. vyd. 1971. V. Kubín, recenze, *Česká literatura*

1972, č. 1, s. 57–65. W. R. H. Koops et al. (eds.), *Johan Huizinga 1872–1972*, The Hague 1973. W. E. Krul, *Historicus tegen de tijd*, Groningen 1990. A. van der Lem, *Johan Huizinga*, Amsterdam 1993. L. Hanssen, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, Amsterdam 1996. Ch. Strupp, *Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*, Göttingen 2000. A. Bžoch, Johan Huizinga ako kultúrny kritik, in: J. Huizinga, *Kultúra a kríza*, Bratislava 2002, s. 313–319. *Kritika & Kontext* 2002, č. 2–3, tematický blok venovaný J. Huizingovi. A. Bžoch, Johan Huizinga a jeho Homo ludens, *Anthropos* 2006, č. 10, s. 35–38. W. Otterspeer, *Orde en trouw*, Amsterdam 2006.

Johan Huizinga (1872–1945)

Nizozemský medievista a historik kultury. Věnoval se studiu jazyků, historie a orientalistiky (např. v doktorské práci se zabýval staroindickým divadlem), poté se obrátil k medievistice. Působil nejprve v Groningenu, Haarlemu a Amsterdamu, od r. 1915 v Leidenu až do r. 1942, kdy byl nacisty donucen univerzitu opustit. (Protinacistické postoje vyjadřoval už od 30. let, kritika nacionálního socialismu byla součástí jeho analýzy soudobé kultury.) Nejprve byl vězněn v internačním táboře a poté držen v domácím vězení; zemřel nedlouho před koncem války. Mezinárodní věhlas autorovi získala kniha *Herfsttij der middeleeuwen* (1919); také další jeho práce byly přeloženy do řady evropských i jiných jazyků. Vedle prací věnovaných historii (zvl. nizozemské a americké: *Amerika levend en denkend*, 1927) a rozboru soudobé kultury je mj. také autorem monografie o Erasmu Rotterdamském (1924). Další díla: *Over de grenzen van spel en ernst in de cultuur* (1933), *De wetenschap der geschiedenis* (1937).

České překlady

Ve stínech zítřka. Diagnóza kulturní choroby naší doby (1938, 1970, 2000), *Podzim středověku* (1999, 2010). Slovensky též: *Kultúra a kríza* (2002, zahrnuje *V tieňoch zajtraška*, Zhanobný svet a Patriotizmus a nacionalismus), *Kultúra Nizozemska v 17. storočí* (2011).

/mc – pj/

Linda Hutcheonová

Narcistní narativ

Paradox metafikce

(Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, 1980)

Studie kanadské teoretičky analyzující textové postupy metafikcionální¹ prózy je jedním z prvních a dodnes klíčových příspěvků k výzkumu literárních projevů postmodernismu.

¹ Pro překlad adjektiva charakterizujícího sebereflektivní literární texty (*metafictional*) volíme ekvivalent metafikcionální, který odpovídá současnému dělení textů na fikcionální (konstruující fikční světy) a faktuální (popisující námi obývaný aktuální svět). Ve výkladu povahy fikčního světa, a tedy referentů fikcionálního textu (připomeňme, že vznik práce předchází kodifikujícím textům teorie fikčních světů) autorka pracuje s adjektivem *fictive*, a to i tam, kde se do hry dostává nejen významová opozice skutečný–stvořený,

V Úvodu (1–16) autorka nastoluje ústřední pojmy a shrnuje dosavadní přístup literární kritiky k metafikcionální literatuře. Definuje ji jako typ prózy, která obsahuje komentář své vlastní narativní a/nebo jazykové povahy. Upozorňuje, že termín narcistní (*narcissistic*; a stejně tak další jeho varianty jako *self-informing*, *self-reflective*, *self-reflexive*, *auto-referential*, *auto-representational*) chápe jako deskriptivní (nikoli hodnotící), a prostý psychologických konotací. Termín postmoderní, který se v souvislosti s tímto typem prózy ujal v 70. letech,² považuje za limitovaný, a to jednak kulturně (svázaný s evropským a severoamerickým kontextem), jednak časově (naznačuje, že se jedná o jistou literární reakci na modernismus). Autorka odmítá názor, že metafikce narušuje vztah mezi uměleckým dílem a životem; jde podle ní pouze o jinou realizaci této vazby, a sice na úrovni procesu vyprávění (*storytelling*) namísto toho, aby se uskutečňovala jen na úrovni jeho produktu, vyprávěného příběhu (*the story told*). Tato změna se zásadně promítá do aktivní role čtenáře při recepci díla. Zatímco její předchůdce ve výzkumu (James Sloan Allen, Gerald Graff, Ihab Hassan ad.) zajímaly vnější příčiny rozmachu metafikcionálních textů v literatuře 20. století, autorka se chce zaměřit na analýzu textových projevů sebereflexivitu a jejich dopad na čtenáře, a to s metodologickou oporou Saussurova strukturalismu a → Iserovy hermeneutiky (6). Na půdorysu alegoricko-ironické interpretace Ovidiova mýtu o Narcisovi objasňuje Hutcheonová povahu metafikce a sebereflexy. Podle jejího názoru nejsou projevem úpadku románu, ale potencialitou románu v celé historii žánru (Cervantesův *Don Quijote*, Diderotův *Jakub Fatalista*, *Tristram Shandy* Laurence Sterna, Gidova záliba v technice *mise en abyme* ap.). Důležitou vývojovou úlohu přitom sehrál tzv. *Künstlerroman* tematizující umělcovo dozrávání,

v němž „jednota děje je nahrazována jednotou umělcovy osobnosti“ a „interpretace se stává imanentní součástí díla“ (12). Původ důrazu na komunikační funkci textu zase Hutcheonová nachází v rané deníkové literatuře a v epistolárních románech, jejichž autoři se snaží upoutat čtenářovu pozornost k procesu psaní stejně jako k líčeným událostem.

V 1. kap. Mody a formy narativního narcismu. Úvod do typologie (17–35) se autorka zprvu zabývá otázkou jazykové povahy literárního díla a jeho vztahem k realitě a srovnává z tohoto pohledu „klasický“ realistický román, vzbuzující iluzi řádu, a „moderní, nejednoznačné romány s otevřeným koncem“ (19). Moderní existenciální romány se subjektivní perspektivou a introspektivně zaměřená sebereflexivní fikce podle ní sdílejí odmítnutí literární iluzivnosti. Odhazením tvorby fikčního světa skrze jazyk přenášejí narcistní narativy tento proces do sdíleného potěšení z četby (20). Svoji typologii narcistní prózy Hutcheonová vymezuje vůči systému Jeana Ricardoua,³ který na základě vztahu mezi fikcí (co se říká) a narací (jak se to říká) rozlišuje čtyři základní typy sebereflexivity (*auto-representation*), a to dva typy vertikální, vyjadřující vztah mezi fikcí a narací: 1) fikce ovládá narací, převahu má referenční funkce textu; 2) narace ovládá fikci a manifestuje tak její tvořenost; a dva typy horizontální, které se realizují pouze na jedné úrovni, a to buď 1) na rovině fikce (zvl. uplatněním principu *mise en abyme*), nebo 2) na rovině narace (21–22). Negativum tohoto systému vidí autorka v nedostatečném rozlišení mezi diegetickou a jazykovou sebereflexivitou. Navrhuje vlastní typologii, diferencující primárně mezi texty diegeticky sebereflexivními, tj. poukazujícími k vlastním narativním procesům, a jazykově sebereflexivními, demonstrujícími možnosti a hranice svého jazyka. V rámci těchto dvou typů dále vyděluje dvě formy literárního narcismu: zjevnou (*overt*) a skrytou (*covert*). O zjevné formě narcismu lze hovořit tam, kde je sebereflexivita (*self-reflection*), resp. sebe-uvědomění (*self-consciousness*), v textu tematizována, případně alegorizována na úrovni fikce. Ve skryté formě je sebereflexivita promítnuta do struktury textu (23). Dále se Hutcheonová zabývá otázkou, jak se moderní metafikce liší od starších realistických textů, v nichž lze nalézt prvky sebereflexivity. Rozdíl spatřuje v roli, která je přidělena čtenáři: zatímco u dřívějších textů sebereflexivní zájem směřoval k autorovi a k románu samotnému, k procesu psaní, v obou narcistních formách se tento zájem rozšiřuje také o proces textové aktualizace, čtení. Metafikce v žádném okamžiku neztrácí ze zřetele skutečnost, že mimo proces čtení neexistuje: psaní se proto uskutečňuje jako zrcadlový (tj. obrácený) proces čtení. Čtenář je, ať už explicitně, nebo implicitně, veden k tomu,

ale i pravdivý–smyšlený. S ohledem na tuto specifickou volíme proto nejbližší překladovou alternativu fiktivní, přestože ve většině případů by kontextovému významu i současnému úzu lépe odpovídal ekvivalent fikční.

2 John Barth v proslulu k Modern Language Association v prosinci 1979 a následném článku *The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction*, *Atlantic* 1980, č. 1, s. 65–71.

3 J. Ricardou, *La Population des miroirs*, *Poétique* 1975, č. 22, s. 212.

aby přijal svůj díl odpovědnosti za text, tj. za svět, který ve svých představách utváří z jazykových referentů fikce (27–28).

Ve 2. kap. Proces a produkt. Význam metafikce pro teorii románu jako mimetického žánru (36–47) se autorka věnuje vývoji významu pojmu *mimésis* a konstatuje, že literární věda zůstává pozadu za žánrovým vývojem románu, považuje-li „klasický realistický román“ za normu žánru, nikoli pouze za jedno období jeho vývoje (40). Pojem *mimésis* se jí jeví jako účelný, zahrnuje-li v aristotelovském duchu *diegésis* jako svou součást: právě metafikce totiž viditelně činí z *diegésis* (narativního procesu) součást *mimésis*; není tedy třeba měnit badatelský pohled na literární dílo, nýbrž jej opětovně rozšířit. V otázce pravdivosti literárního díla v jeho vztahu k realitě se autorka dovolává → Romana Ingardena, který navrhoval náhradu neutrálnějším termínem *validita*, vystihujícím jak vnitřní soudržnost světa díla, tak jeho ontologickou autonomii (42). Literární dílo neodvozuje svou pravdivost od vnějšího světa; jinak řečeno, díla označovaná jako realistická jsou stejně uměle stvořenými světy jako jiná. Širší pojetí *mimésis* by podle Hutcheonové umožnilo zahrnout do spektra imitovaných objektů také problém psaní a čtení (45); vybudování konceptu „*mimésis* procesu“ (47) považuje vedle podnětů recepční estetiky za možnost, jak může literární věda reagovat na skutečnost, že teorie románu postupně omezila *mimésis* pouze na produkt samotný.

V následujících dvou kapitolách se Hutcheonová věnuje zjevným formám narcistních textů *diegetického* typu (*overt diegetic narcissism*). 3. kap. Tematizace narativního umění. Parodie, alegorie a *mise en abyme* (48–56) se zabývá třemi postupy typickými pro tento typ. Parodie, jež podle formalistické definice vychází z principu zviditelnění neadekvátnosti určité literární konvence, nejen demaskuje nefunkční systém, ale nezbytně také vede ke kreaci nových forem, které tradiční postupy aktualizují: odvrací se od normy, současně ji však v podtextu obsahuje. Hutcheonová ukazuje, že oblíbený prostředek tradičního románu 19. století, tzv. autorské vyprávění, je potenciálně velmi vhodným prostředkem metafikce (51), v níž je transformován do vypravěčského hlasu, který jako zprostředkující instance mezi románem a čtenářem podává pravidla vytváření fikce jako téma metafikcionálního vyprávění. Přitom jsou odhalovány literární konvence jednotlivých žánrů či tradičního realismu: pravděpodobnost, dialog, reálnost či konkrétnost. Další možností zjevné *diegetické* sebereflexivity je zaměření pozornosti vyprávění na proces tvorby. Účelem tematizace způsobu vyprávění ve zjevně narcistním vyprávění *diegetického* typu je především vyprovokovat čtenáře k aktivnější účasti na vyprávěcím procesu (53). Dalšími formami

tematizace jsou vedle parodie princip *mise en abyme* a alegorie. Ve výkladu a typologizaci *mise en abyme* se autorka opírá o práci Jeana Ricardoua *Le Nouveau roman* (1973) a *Le Récit spéculaire* (1977) Luciena Dällenbacha (55–56).

4. kap. Osvobození lští. *Francouzova milenka* (57–70) se Hutcheonová věnuje analýze projevů a funkce narcismu ve Fowlesově románu, jehož hlavním tématem je podle ní získání svobody prostřednictvím fikce. Hlavní postava románu Sára představuje podle jejího názoru alegorii svobody vypravěče-autora: stejně jako Sára vede (či manipuluje) v příběhu, který odmítá lásku jako vlastnický vztah, ke svobodnému uvažování svůj protějšek, Charlese, směřuje vypravěč metafikcionálního textu svého čtenáře k pochopení tvorby fikce jako aktu svobody.

5. kap. Aktualizace narativních struktur. Detektivní zápletka, fantasy, hra a erotika (71–86) je věnována skrytě narcistnímu narativnímu modelu diegetického typu, v němž pravidla, na jejichž základě je text vystavěn, nejsou v samotném vyprávění tematizována, autor však automaticky předpokládá, že jsou čtenáři známa. Taková konvenční schémata představují zvl. detektivka, fantasy, hra a erotika. Ačkoli je struktura detektivního příběhu využitelná i ve zjevně narcistních narativních dílech, pro skrytě narcistní typ textu ji předurčují především tři vlastnosti: sebeuvědomění, silné žánrové konvence a důraz kladený na hermeneutický charakter čtení (71–76). Žánr fantasy je z hlediska metafikce atraktivní primárně proto, že literární svět, který buduje, je zjevně smyšlený, čas a prostor fantasy literatury namnoze nekorespondují se čtenářovou zkušeností; stvořený svět je však stejně autonomní jako svět reálný: pravidla, která v něm vládou, se mohou lišit od pravidel empirického světa, musí však být stejně nezrušitelná (76–82). Využíváním modelu hry (např. karetní, šachů, sportu ap.) „metafikce připoutává pozornost k volné kreativní aktivitě (jako ve fantasy) v rámci samovolně se vyvíjejících pravidel, což je aktivita analogická čtení fikce obecně“ (82): to znamená, že čtenář buď musí porozumět jejímu kódu, nebo není schopen svět fikce rozehrát (82–85). Příležitostně je jako aktualizovaná struktura narcistního textu využívána erotická či sexuální metafora (85–86). Stejně jako je fikce a její psaní mezním či jediným zbývajícím způsobem připoutání objektu vášně k jejímu nositeli (např. v Nabokovově *Lolité*), stává se čtení aktem přivlastnění. Vztah čtenáře a metafikce je totiž podle Hutcheonové vždy „erotický“ (86): čtenář je textovými strategiemi „sváděn“ k osvojení fikce skrze imaginaci.

6. kap. Jazyk fikce. Vytváření heterokosmu z fiktivních referentů (87–103) se zabývá jazykem literárního díla. Zatímco jazyk poezie je — i díky vlivu symbolismu a nové kritiky — obecně

vnímán jako autonomní a intranzitivní, prozaické vyprávění sugeruje představu, že referenty, k nimž jazyk díla odkazuje, jsou skutečné, resp. nacházejí se v empirickém světě. Autorka však zdůrazňuje, že autonomie literárního díla je založena už v jeho jazykové vrstvě: přestože jazykový znak literárního textu může být shodný s jazykovým znakem běžného sdělení, jejich referenty mají zásadně jinou povahu. Jako odrazový můstek Hutcheonová používá systém Georgese Lavise⁴ (93), který na základě Saussurovy definice reference rozlišil na úrovni *langue* referenty „skutečné“, jež mohou být fyzické (stůl) nebo nefyzické (čest), a fiktivní, které opět mohou být fyzické (jednorozec) nebo nefyzické (všudypřítomnost), přičemž na této úrovni jsou fiktivní referenty neskutečné proto, že neexistují v empirickém světě. Na rovině *parole* mohou být rovněž referenty skutečné, jako v obvyklých promluvách, a referenty fiktivní; ty jsou však fiktivní proto, že jsou falešné (lživé), nebo proto, že jejich objekty jsou věci vymyšlené (*imagined*). Naproti tomu „v literárním textu pro čtenáře nejsou žádné referenty skutečné: všechny jsou fiktivní,“ konstatuje Hutcheonová. „Čtenář tento fakt akceptuje, jakmile akceptuje skutečnost, že to, co čte, je vymyšlený konstrukt. Zda autor měl, či neměl na mysli reálné referenty, nelze nikdy jednoznačně rozhodnout“ (94). Pro povahu čtenářského zážitku je podstatné, zda čtenář vnímá referenty jako skutečné, nebo fiktivní — pokud někdo čte literární text kvůli „pravdě“, pak jej čte jako text neliterární. Jakmile si je čtenář vědom či jakmile je explicitně vyrozuměn (jako tomu bývá v metafikcionálním textu), že referenty textu jsou fiktivní, text do jisté míry získává všeobecnou platnost, stejně jako estetickou čistotu spojovanou obecně pouze s poezií. — Jazyk tedy umožňuje stvořit literární dílo; na druhé straně má přirozeně své limity, které se právě stávají tématem zjevné formy jazykového narcismu; tematizaci hranic jazykového vyjádření nacházíme podle autorky např. v Joyceově *Odysseovi*, ale také už v *Donu Quijotovi* nebo *Paní Bovaryové*. Pokud moderní metafikce přináší v této oblasti něco nového, pak je to opět aktivní angažmá požadované textem po čtenáři. Hutcheonová vymezuje tři způsoby, jimiž text může upozorňovat na svou jazykovou povahu (100–101): parodováním určitého stylu, zdůrazňováním své psané či tištěné (tedy materiální) podoby, své „textovosti“, a konečně tematizací hry se slovy, která čtenářovu pozornost připoutává k faktu, že text je ze slov stvořen.

4 G. Lavis, Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai, *Cahiers d'analyse textuelle* 1971, č. 13, s. 7–22.

7. kap. Téma jazykové identity. *La Macchina Mondiale* (104–117) analyzuje román italského romanopisce Paola Volponiho, který je podle autorky ideální ukázkou zjevně jazykově narcistního díla, využívajícího všech postupů zmíněných v předchozí kap.,

a současně podvrací zakořeněný názor, že využití těchto postupů je vyhrazeno tzv. francouzskému novému románu.

8. kap. Generativní hra se slovy. Krajní meze románového žánru (118–137) se zabývá skrytou formou jazykové sebereflexivity a jejími mezními realizacemi v románu. Zatímco zjevně jazykově sebereflexivní text přitahuje čtenářovu pozornost k faktu, že čte slova, ve skryté podobě je tematizace procesu nahrazena jeho aktualizací. Čtení se tak maximálně přibližuje psaní jakožto aktivní, kreativní práci s jazykem. Imanentní jazykové struktury přitom musí být na jedné straně rozpoznatelné, na druhé straně však nesmí být natolik zjevné, aby se čtenář namísto aktivní práce s jazykem pouze neobdivoval vynalézavosti předložených verbálních konstrukcí. Jazyková sebereflexivita nebo sebe-generativita textu jsou formy, jimiž text vzdoruje hladkému čtení: pozornost čtenáře je přesouvána k sémantické, syntaktické a často i fonetické textuře slov. Výraznou jazykovou sebereflexivitu nachází autorka ve francouzském novém románu, pro jehož představitele J. Ricardoua jsou slova nikoli znaky (jako pro Alaina Robbe-Grilleta), ale „zvuky, písmena, slabiky, materiál, s nímž může autor i čtenář manipulovat“ (120). Ricardouovo teoretické zázemí souvisí s působením skupiny literátů a teoretiků Tel Quel, k níž autor v počátcích patřil. Podstatná část kap. je věnována analýze názorů a vlivu tohoto uskupení (124–129) a italské skupiny Gruppo 63 vystupující z podobných pozic (130–134); autorka je srovnává v závěru kap. (134–137).

Poslední, 9. kap. Kompozitní identita. Čtenář, autor, kritik (138–152) se zabývá rolí čtenáře při recepci textu. Autorka upozorňuje, že zatímco dosud výraz čtenář užívala v obecném smyslu, v této kap. čtenáře sebereflexivní fikce chápe jako adresáta, tj. příjemce na úrovni textu (Princeův *narratee* či → Genettův *narrataire*), který je jeho implicitní funkcí. Každý, kdo otevře román, je konfrontován s určitou narativní situací a začne si o kódu románu vytvářet jistá očekávání. Zjevně narcistní texty tento skutek činí vědomým, integrují čtenáře do textu, učí jej, jak s textem zacházet. Ve skrytě narcistním textu se mu tohoto poučení dostává prostřednictvím narušování pohodlných zvyklostí souvisejících s aktem čtení. Zneklidněný čtenář je nucen přezkoumat své pojetí umění i životních hodnot, často musí v průběhu recepcce revidovat své chápání přečteného tolikrát, že si klade otázku, zda je pochopení vůbec možné. Tímto způsobem se osvobozuje nejen od empirických, ale i zvykově přednastavených vzorců myšlení a imaginace. Čtenář tedy konstruuje text; prochází stejně pracovním procesem dešifrování sdělení, jakým prošel autor při jeho šifrování (144); proces čtení je aktivní, kreativní činnost, která se přibližuje samotnému psaní. Sebereflexivní texty obsahují také

svou vlastní kritickou analýzu; čtenář se stejně jako autor stává posuzovatelem textu: „aniž by se vůči textu vzdal amatérského postoje já—ty, čtenář k němu také zaujímá distancovaný vztah já—to“ (144), obrazně řečeno stojí před i za zrcadlem. Čtení narcistního textu předpokládá často čtení opakované, revidující, při němž si čtenář v mysli postupně sestavuje význam a systém textu. „Dílo je jak objekt, tak proces,“ konstatuje autorka (144). K pochopení vícečetné role čtenáře metafikcionálního textu (čtenáře-spoluautora-kritika) mohou podle ní částečně přispět přístupy opřené o psychoanalýzu (Norman Holland, Frederick Crews) a teorie zaměřené na proces čtení (→ Pouletova fenomenologie čtení, Ingardenův koncept konkretizace, v němž autorka nachází styčné body se svou teorií fiktivních referentů nastíněnou v 6. kap., a Ingardenem inspirovaný koncept Wolfganga Isera). Ani jeden z těchto teoretických konceptů však není beze zbytku aplikovatelný na narcistní prózu, neboť každý pomíjí některý z jejích určujících atributů. → Boothova *Rétorika prózy* (1961) však zohledňuje jak zájem o techniku vyprávění, tak hledisko reakce čtenáře (149); takový pragmatisko-rétorický přístup by podle Hutcheonové umožnil současně respektovat ontologickou nezávislost románového světa a přihlížet přitom (prostřednictvím čtenáře) k vazbě umění se životem, kterou mimésis (a to i mimésis procesu) vyžaduje (150).

V posledním oddíle Závěr a spekulace (153–162) autorka shrnuje svůj návrh typologie metafikcionálních textů ve schématu (154) a znovu konstatuje, že moderní metafikce není produktem zlomu nebo zrušení románové tradice, ale spíše pokračováním latentních narcistních sklonů žánru. Primární rozdíl mezi sebe-uvědoměním románů Gidových či Huxleyových a moderní sebereflexivitou u Fowlese nebo Ricardoua podle ní spočívá v rozšířených možnostech mimetického kontaktu mezi uměním a životem skrze zdůraznění čtení. Podle autorky tak metafikcionální texty svou snahou aktivizovat a osvobodit čtenáře mohou směřovat i za hranice textu, ke snaze změnit (ve smyslu osvobodit) způsob čtenářova uvažování obecně, např. politicky; tuto svou tezi dokládá interpretací románů dvou kanadských autorů, Huberta Aquina a Leonarda Cohena.

Studie *Narcistní narativ. Paradox metafikce* je koncipována jako svého druhu obrana metafikcionální prózy, o níž lze od 70. let hovořit jako o samostatném literárním proudu. Podložím i přínosem práce je analýza textových projevů sebereflexivity směřující k typologii metafikcionální prózy a také širší metodologické zázemí badatelky poučené jednak strukturalismem a fenomenologií, jednak recepční estetikou či feminismem. Autorka se snaží

tato východiska kombinovat, ba syntetizovat jak v teoretických úvahách, tak v dílčích analýzách. Literární dílo podle Hutcheonové vzniká až v koexistenci autorových představ vložených do textu s čtenářovou kreativní konkretizací. Metafikcionální paradox vyznačený v titulu studie pak podle ní spočívá v napětí mezi dvěma protichůdnými požadavky, které sebereflexivní text na čtenáře klade: mezi nutností přizpůsobit se striktním a často nezvyklým pravidlům vnitřního fungování textu na jedné straně a požadavkem na odvahu a kreativitu umožňující text svobodně dotvářet na straně druhé. Narcistní metafikce je pro autorku v tomto smyslu realističtější než to, co bývá označováno jako realistický román: ten podle ní pouze vzbuzuje iluzi reality, zatímco metafikce zachycením procesu díla nabízí čtenáři bezprostřední účast na tvorbě.

Studie Lindy Hutcheonové je jednou z prvních soustavných prací, jež usilují o poznání vnitřní povahy a utřídění postmoderních literárních postupů; k jejím nesporným kvalitám patří vedle autorčiny schopnosti sdužovat v návaznosti na charakter pojednávaného materiálu různorodé teoretické podněty (Jean Ricardou, Robert Scholes, Frank Kermode, → Hans Robert Jauss, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, → Umberto Eco, → Northrop Frye) při zachování metodologické transparency také fakt, že předmětem subtilní textové analýzy je poměrně široké (a tudíž kulturně rozrůzněné) spektrum literárních děl.

Vydání

Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, Waterloo (Ont) 1980 (z tohoto vyd. citováno) 2006, 2012; London – New York 1984, 1991.

Literatura

C. Snider, recenze, *Modern Fiction Studies* 1981–1982, č. 4, s. 765–767. J. Levine, recenze, *Canadian Literature* 1983, č. 99, s. 121–124. A. C. Pugh, recenze, *Poetics Today* 1986, č. 3, s. 577–580.

Linda Hutcheonová (1947)

Kanadská literární teoretička. Do diskusí o povaze postmodernismu vnesla vedle pokusu o typologizaci příznačných strategií postmoderního vyprávění termín *historiographic metafiction*; vedle metafikce se věnovala fenoménu parodie a ironie. Od r. 1988 působí na katedře anglické literatury a v centru pro srovnávací

literaturu University of Toronto. V r. 1999 byla zvolena prezidentkou Modern Language Association. O jejích multidisciplinárních, resp. intermediálních zájmech svědčí několik knižních studií věnovaných opeře a monografie zabývající se soustavně problematikou adaptace. Další díla: *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), *The Politics of Postmodernism* (1989), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994), *Opera. The Art of Dying* (2004, s M. Hutcheonem), *A Theory of Adaptation* (2006).

České překlady

Stati: Co se děje při adaptaci, *Illuminace* 2010, č. 1, s. 23–59.
Slovensky též: Stati: Nový pohľad na národný model, *Slovenská literatúra* 2004, č. 3, s. 204–235.

/ap/

Roman Ingarden

Umělecké dílo literární

Výzkum z pomezí ontologie, logiky a literární vědy

(Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, 1931)

I. oddíl Předběžné otázky (19–40): autor chce z filozofického hlediska podrobit analýze jednak elementární strukturu, jednak způsob bytí uměleckého díla literárního (1. kap. 22–34). Tvrdí, že jedním z důvodů vzniku tohoto pojednání byla potřeba zaujmout stanovisko k Husserlovu transcendentálnímu idealismu. Ingarden chce tudíž vysledovat „podstatnou strukturu a způsob bytí ryze intencionálního předmětu a posléze nahlédnout, zda mohou mít reálné předměty podle své povahy tutéž strukturu a způsob bytí“ (8); vhodným objektem se mu jeví právě literární dílo.

Vychází ze základního metodologického požadavku, který podle něj soudobá literární věda málokdy splňovala, totiž „aby se literární věda a uměnovědné bádání vůbec při svých analýzách soustředilo na umělecká díla samotná“ (14). Chce sledovat „obecnou ideu“ uměleckého díla na rozdíl od analýzy díla konkrétního. To neznamená, že by ke konkrétním dílům nepřihlížel; chce však nastínit dostatečně obecné předpoklady pro naši konkrétní zkušenost s nimi. Výraz „literární dílo“ je užíván bez ohledu na míru jeho umělecké hodnoty. „Podstatná anatomie“ díla nám má „teprve otevřít cestu k jeho estetickému pozorování“ (20). V souvislosti s klíčovou otázkou, „Ke kterým předmětům máme počítat literární dílo: k reálným, či ideálním?“ (24), je kritizováno psychologické pojetí díla: dílo nelze ztotožňovat s prožitky autora ani vnímatele. Ani v jedné z těchto oblastí navíc nelze zajistit „identitu díla“. Ta nám však není dána, ani když se obrátíme k „předmětům představy“. Východisko nachází Ingarden v tom, že uznáme existenci „ideálních jednotek smyslu, a byť je nepřičleníme [...] k literárnímu dílu, přece jen se pokusíme s jejich pomocí zajistit identitu a jedinečnost literárního díla“ (33).

Ve 2. kap. (35–40) autor vymezuje aspekty, které ponechá stranou svých zkoumání: jak fáze vzniku díla samotného, tak všechny

Monografie polského filozofa, představitele fenomenologické uměnovědy, podávající výklad ontologie literárního díla.

otázky týkající se umělecké tvorby, poznání díla, čtenářských postojů či obecné otázky hodnoty. K dílu nepatří „autor sám se všemi svými osudy, prožitky a psychickými stavy“ (36) ani žádné vlastnosti či psychické stavy čtenáře; vyloučena musí být též „sféra předmětů a skutečností, které případně tvořily předobraz v díle se ‚vyskytujících‘ předmětů a skutečností“ (40).

II. oddíl Výstavba literárního díla (41–314), 3. kap. (41–45) se zabývá bytostnou strukturou literárního díla, která tkví v tom, že je „útvarem vybudovaným z několika heterogenních vrstev“ (41). Ty jsou rozlišeny materiálem a úlohou, kterou má každá z nich vzhledem k ostatním i vzhledem k celku díla. Nejvýznačnější je vrstva jednotek smyslu, která tvoří „strukturální osnovu celého díla“ (41). Svěbytnost jednotlivých vrstev vede k polyfonnímu rázu díla. Jde o tyto vrstvy: 1) vrstvu „zvukové podoby slov“ a na ní budovaných „zvukových útvarů“ vyššího stupně; 2) vrstvu „významových celků“; 3) vrstvu rozmanitých „schematických aspektů“ a jejich kontinuí a řad; 4) vrstvu „znázorněných předmětností“ a „jejich osudů“ (42). Poslední uvedená vrstva je „dvoustranná“: má „stránku“ znázorněných intencionálních větných korelátů a „stránku“ znázorněných předmětností. Napříč všemi těmito vrstvami bychom mohli sledovat „vrstvu estetických hodnotových kvalit a v nich se ustavující polyfonie“ (42). Zvláštní povaha literárního uměleckého díla není vícevrstevnatostí vyčerpána: důležitý je ještě moment lineární výstavby díla (začátek, konec, rozvíjení atd.). Teprve „důkladná analýza jednotlivých vrstev a podoby jejich souvislosti může vyložit svěbytnost struktury literárního díla“ (44).

Ve 4. kap. (46–72), v níž se popisuje vrstva jazykových zvukových útvarů, je uvedeno rozlišení na „zvukovou podobu slov“ a „konkrétní zvukový materiál“. Zvuková vrstva řeči tvoří „podstatnou konstituentu“ literárního díla (72). Její úlohu můžeme sledovat ze dvou hledisek: „jednak čistě ontologicky s přihlédnutím k tomu, co znamená zvuková vrstva řeči pro existenci jiných vrstev, podruhé fenomenologicky s ohledem na funkce, jejichž realizace umožňuje, aby se celé dílo stalo pro psychický subjekt čímsi daným a projevilo se“ (69).

Rozsáhlá 5. kap. (73–190) pojednává problematiku vrstvy významových celků. Postupuje se od prvků významu slova přes významy věty až k vyšším jednotkám smyslu. Zde Ingarden přímo navazuje na filozofické práce Edmunda Husserla, Alexandra Pfändera a Alexiuse Meinonga a dále rozvíjí problémy filozofie řeči a sémantiky. Vzhledem k malé rozpracovanosti problematiky ji pojednává značně široce; nejvíc zde proto přesahuje okruh problémů čistě literárněvědných (zevrubná a rozsáhlá analýza prvků významu). V závěru této části práce dochází autor

k charakteristice výpovědi literárního díla jako kvazisoudů čili modifikovaných výpovědí, které mají vnější ráz soudů (s nárokem na pravdivostní hodnotu), „avšak přesto jimi doopravdy nehodlají být“ (174). „Čteme-li třeba v románě, že pan Tenaten zavraždil svou manželku, víme zcela přesně, že to *nemá* být bráno *vážně* a že za to nikdo — jestliže by se měly příslušné věty ukázat jako nepravdivé — nebude smět být volán k odpovědnosti. A přesto se zde cosi zvláštním způsobem *tvrdí*, takže nemáme co činit s ryzími výpověďmi, jak by se asi leckterému povrchnímu pozorovateli zdálo být samozřejmé. Tuto svéráznou modifikaci výroku je však obtížné určit, ježto se v různých typech literárních děl vyskytují *různé* jejich modifikace, z nichž některé se více blíží jistícím větám, jiné naproti tomu spíše ryzím výpovědím“ (174). Ingarden se zabývá i otázkou, jak přistupovat k historicky orientovaným literárním dílům. Zvláštní podkapitolu (180–187) věnuje polemice s → Käte Hamburgerovou, která kritizovala jeho vymezení uměleckého literárního díla, především ale právě jeho pojetí kvazisoudů.

6. kap. (191–219) popisuje úlohu vrstvy významových celků v literárním díle; samotná vrstva smyslu je charakterizována jako pramen „*osobitě* estetické hodnoty“ (216). Mezi vlastnosti obsahu větného smyslu patří např. rozdíl mezi „jasností“ a „nejasností“, rozdíly mezi jednoznačností a víceznačností, jednoduchostí a složitostí atd. V uspořádání jednotlivých vět, ve specifické kombinaci významového materiálu se zakládá styl textu uměleckého díla literárního, ale i styl samotného tvůrce. A je to právě styl, co „vnáší do polyfonie díla zvláštní hodnotu“ (218).

V 7. kap. (220–256) je nastíněna problematika vrstvy znázorněných předmětností. Její zdánlivá jednoduchost vyvolává v reflexích literárního díla řadu problémů (psychologismus, důraz pouze na obsah předmětností atd.). „Předmětnosti znázorněné v literárním díle jsou odvozenými, ryze intencionálními, prostřednictvím významových jednotek rozvrženými předmětnostmi“ (220). Ingarden zde vysvětluje pojem „znázorněného předmětu“, popisuje „habitus reality znázorněných předmětů“ (223–224) a sleduje různé způsoby „prostorové orientace znázorněných předmětů“, znázorněný čas, časové perspektivy aj. Na závěr dochází k poznatkům, které v jeho estetických úvahách hrají důležitou roli, totiž k otázce míst nedourčenosti znázorněných předmětů. „Znázorněný, svým obsahem ‚reálný‘ předmět netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuum, které by bylo původním celkem, nýbrž jenom *schematický* útvar s různými druhy míst nedourčenosti a s konečným počtem pozitivně mu přisouzených charakteristik, ač se formálně rozvrhuje jako plně určené individuum a uzpůsobuje k tomu, aby předstíral, že

takovým individuem je. Tuto schematickou povahu znázorněného předmětu nelze v žádném konečném literárním díle odstranit, ač v postupu díla mohou být vyplňována a tím odstraněna stále další místa nedourčenosti doplněním nových pozitivně rozvržených vlastností. Mohlo by se říci, že vzhledem k určení jím znázorňovaných předmětů je každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy dovedeno do konce“ (253).

Vrstvě schematických aspektů je věnována 8. kap. (257–276). Ingarden zde nejprve popisuje konkrétní vjemové aspekty věci; aspekt se jeví ve vazbě vnímané věci a vnímajícího subjektu (258–259). Sleduje — v návaznosti na Husserla — rozdíl mezi „každou vněmově danou vlastností věci a zákonitě uspořádaným komplexem aspektů, ve kterém se dotyčná vlastnost projevuje“ (263; dle Husserla je mezi nimi „striktní vzájemnost“) a dochází k myšlence schémat zachovávajících si totožnost přes značné rozdíly. Na základě předpokladu existence takových schémat se tvrdí, že „každý věcný moment určuje komplex *schematických* aspektů, tvořících kostru konkrétních aspektů, v nichž se tento moment projevuje. Jako ‚schematický aspekt‘ tudíž musíme chápat jen úhrn oněch momentů obsahu konkrétního aspektu, jejichž přítomnost je dostačující a nezbytnou podmínkou originální sebezprezentace předmětu, resp. přesněji: *objektivních* vlastností věcí“ (264). V literárním díle schematické aspekty nejsou něčím konkrétním nebo psychickým; nevznikají jako výsledek prožitků určitého psychického individua; jejich zdrojem jsou znázorněné předměty, které vyobrazují určité reálné věci (265–266). Čtenář nemůže aktualizovat přesně stejné aspekty, jaké autor naznačil výstavbou díla; musíme však dílo pochopit v jeho schematické povaze a nezaměňovat je „s jeho jednotlivými konkretizacemi, jež vyvstávají při jednotlivých čteních“ (266).

V 9. kap. (277–288) je pojednána úloha vrstvy schematických aspektů v literárním díle. Ta je dvojí: 1) zahrnuté aspekty umožňují, abychom představované předměty postihovali v určitých předem daných a charakteristických způsobech jejich projevu. Nad znázorněnými předměty získávají tyto aspekty určitou moc, ovlivňují totiž jejich konstituci; 2) aspekty mají své vlastní specifické vlastnosti a vytvářejí osobité estetické hodnoty, které se promítají do celého uměleckého díla literárního jako takového; mají významnou roli při estetické recepci díla.

V 10. kap. (289–305) si Ingarden klade otázku, zda předmětná vrstva má v díle nějakou funkci, či zda tu existuje sama kvůli sobě. Této vrstvě bývá (u řady literárních historiků) připisována velká důležitost vedoucí až k soustředění pouze na ni. Avšak podstatná otázka zní, „zda totiž předmětná vrstva má ve výstavbě

samotného uměleckého díla literárního funkci něčeho, co způsobuje, že se v něm vynořuje ještě jeden prvek — a možná nejdůležitější —, nebo zda se její úloha vyčerpává pouhou její přítomností“ (290). Zmíněnou funkci přisuzuje Ingarden tzv. metafyzickým kvalitám, s nimiž se můžeme setkat i v životě, ovšem v jiné podobě a koncentraci, než když jsou nazírány v literárním díle. Tyto kvality jsou tím, co „životu propůjčuje hodnotu a co — jestliže se to jednou konkrétně zjevilo — v nás přežívá jako tajná touha v pozadí všech našich činů a jednání a žene nás, ať chceme, či ne. Jejich zjevení tvoří vrchol a poslední hloubku jsoucna“ (292). Pokud jde o literární dílo, pak tím, kdo vyjevuje a zviditelňuje metafyzické kvality, jsou především znázorněné předmětné situace (předmětná vrstva uměleckého díla).

Vlastní specifická díla spočívá ve *způsobu*, jak jsou právě tyto kvality vyjevovány (294–295). Vyjevovat se ovšem mohou „teprve na *skutečně se ukazujících* předmětných situacích, tedy teprve v konkretizaci díla během četby. V samotném díle tvoří pouze předznačený prvek“ (299). Ingarden dále poukazuje na to, že metafyzické kvality nesmíme směšovat se symbolickou funkcí předmětné vrstvy. V souvislosti s předmětnou vrstvou analyzuje také různé významy pojmů pravdivost a idea uměleckého díla.

Dosavadní úvahy o vrstvách, tedy „příčném řezu“ literárním dílem, nevystihují podle Ingardena přesně celou jeho povahu. Je proto třeba zmínit se ještě o „podélném řezu“ stavbou díla, jenž odhalí uspořádání jeho jednotlivých částí („uspořádání posloupnosti“, 307). V 11. kap. (306–314) poukazuje na posloupnost jako na „určitý poziční systém fází. Každá fáze přitom sestává z odpovídajících fází *všech* spolu souvisejících vrstev díla a je určitým způsobem kvalifikována tím, že se nachází právě na tomto a na žádném jiném místě. Jsouce takto kvalifikovány, konstitutivní vrstvy uměleckého díla mohou pro jiné vrstvy a pro další části díla vykonat to, co by pro ně na jiném místě díla nebylo možné“ (310). Je třeba mít na paměti, že proces vzájemného zakládání (u Husserla fundace) nelze ztotožňovat ani s časovou posloupností vznikající při konkretizaci, ani s časem, který se spoluznázorňuje v předmětné vrstvě. „Existence ‚posloupnosti‘ fází díla vede k tomu, že se každé dílo rozvíjí po určité linii a v souvislosti s tím má jistou *vnitřní dynamiku*“ (313).

III. část Doplnky a konsekvence (315–390). Ve 12. kap. (315–328) jsou popisovány mezní a problematické případy z hlediska příslušnosti k literatuře. Hovoří se zde o divadelní hře, filmovém díle, pantomimě a vědeckém díle.

13. kap. (329–352) se zabývá „životem“ literárního díla, jeho konkretizacemi. Obecně je v knize *Umělecké dílo literární* dílo považováno především za předmět „pro sebe“, v jeho osobité

stavbě a „*odděleně*“ od živého styku s psychickými individui, a tudíž i od kulturní atmosféry a různých duchovních proudů, které se v chodu dějin rozvíjejí“ (329). Avšak v této kap. chce autor uvést literární dílo do styku se čtenářem, ukázat, jak se „při četbě představuje a co tvoří bezprostřední korelát této četby“ (329). Úkol spočívá v tom, „abychom popsali zvláštnosti konkretizace literárního díla a stanovili vztahy, které existují jednak mezi konkretizacemi a literárním dílem, a dále mezi konkretizacemi a subjektivními prožitky, ve kterých se konkretizace konstituují“ (329–330). Důležitým problémem je zde identita díla (je konkretizace konkretizací téhož díla, nebo se tu setkáváme s dílem zcela novým?) a stanovení „mezi proměnlivostí“.

Posledně zmíněný problém je řešen i ve 14. kap. (353–364) Ontické postavení literárního díla. Klíčovou otázku autor formuluje takto: „Co nám vzhledem ke všem jeho konkretizacím zaručuje identitu díla, zvláště když připouštíme, že se jednotlivé konkretizace od sebe značně odchyľují a že čtenář aktuální konkretizaci velmi často absolutizuje a domnívá se v ní postihovat samotné dílo? A co nám nadto zaručí identitu díla, když je čtou různí čtenáři, tj. jeho *intersubjektivní* identitu?“ (354). Ingarden dané otázky řeší pomocí analýzy věty a ontického základu její existence. Dochází ke zdůraznění předpokladu existence ideálních pojmů. Pouze díky tomuto předpokladu je podle něj vůbec možná komunikace a dorozumění: „Kdyby neexistovaly ideální pojmy a v dalším ani ideální kvality (podstaty) a ideje, nemohly by nejenom existovat věty, případně reálné a intencionální předměty, nýbrž nemohli bychom ani dosáhnout toho, že se dva subjekty *autenticky* jazykově dorozumí a oba pochopí *identický* obsah věty“ (360). Ingarden je přesvědčen, že předpokladem existence ideálních pojmů odstranil nebezpečí subjektivizace literárního díla, totiž jeho redukci na soubor konkretizací. Bez této hypotézy podle něj nelze uvažovat o identitě literárního díla, ale ani o vědeckém díle či o intersubjektivním vědeckém výzkumu (360–361).

V 15. kap. (365–369) se zdůrazňuje „polyfonní harmonie“ estetických hodnot, která činí z díla dílo umělecké. Estetické kvality nesmíme však oddělovat od jednotlivých vrstev díla, ty jsou jejich konstitutivním podkladem (366). Jestliže ontický základ polyfonní harmonie (jejích „hlasů“) je v jednotlivých vrstvách literárního díla, pak harmonie estetických hodnot tvoří zcela novou propojenost jednotlivých vrstev, tedy celistvost díla. V předchozím výkladu bylo odděleno dílo, jak existuje o sobě, a jeho konkretizace: avšak „literární dílo chápáno v této izolaci je *schematickým* útvarem, ve kterém nadto rozličné prvky setrvávají ve stavu zvláštní *potenciálnosti*. Obě tyto okolnosti způsobují, že aspoň některé, ne-li všechny estetické a metafyzické kvality

se v samotném díle *plně nerozvíjejí a zůstávají v latentním stavu něčeho ‚předurčeného‘ a ‚pohotového‘*. Teprve když se umělecké dílo literární v konkretizaci adekvátně projeví, dochází — v ideálním případě — k tomu, že se *všechny zmíněné kvality plně etablojí a názorně se prezentují*. [...] Umělecké dílo literární tvoří *estetický předmět v pravém smyslu teprve tehdy, když se projevuje ve všech svých konkretizacích*“ (368).

V závěru knihy je jako Dodatek připojena úvaha O funkcích řeči v divadelní hře (371–390).

Jakkoli *Umělecké dílo literární* vzniklo na samém počátku Ingardenovy filozofické a estetické badatelské dráhy, představuje jednu z nejvýznamnějších a nejnámějších prací. Ingarden patřil k první skupině Husserlových žáků, pro kterou se později vžil označení Mnichovsko-göttingenská škola a která zažila ranou fázi Husserlových filozofických úvah o fenomenologii a její formování jakožto „čisté psychologie“ a „čisté logiky“. Svého učitele Ingarden pečlivě sledoval i v jeho pozdějším období, kdy se věnoval spíše otázkám ontologickým a metafyzickým. Podobně jako většina jeho spolužáků z mnichovsko-göttingenského kruhu přijímal Ingarden Husserlovu transcendentální fenomenologii jen velmi omezeně a s výhradami, mnohem spíše se hlásil k jeho názorům z *Logických zkoumání* (1901–1902, č. 2009, 2010). Problém, který jej zaujal a kterým se Husserl prakticky nezabýval, byla otázka po možných způsobech existence intencionálních předmětů, resp. otázka, zda „může mít reálný předmět formální strukturu, která by jej v tomto formálním ohledu ztotožňovala s prostou intencionální předmětostí“¹. Tato otázka (pro Ingardena klíčová) jej přivedla k formální analýze uměleckých děl a analýze intencionálních předmětostí, a to nejen díla literárního, ale i hudebního, výtvarného, filmového či architektonického; tato zkoumání byla později shrnuta do souboru *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962).

V knize *Umělecké dílo literární* zavádí Ingarden se záměrem popsat ontologii literárního díla celou řadou nových pojmů a dotýká se i několika závažných problémů, k nimž se opakovaně vracel. Problematika konkretizace literárních děl nastoluje okruh otázek, znamenajících vlastně přechod k epistemologii; později ji obšírně rozpracoval v knize *O poznávání literárního díla* (1937, č. 1967). Analýza estetického prožitku (jež spolu s otázkami estetické zkušenosti, estetické a umělecké hodnoty také patřila k trvalým oblastem autorova zájmu) byla zahrnuta do knihy *Przeżycie, dzieło, wartość* (1966). *Umělecké dílo literární* nastoluje a řeší mj. otázky pravdivosti, obsahu a formy uměleckého díla; těm se Ingarden věnoval v pojednáních postupně vydávaných souborně pod názvem *Studia z estetyki* 1–3 (1957, 1958, 1970).

¹ R. Ingarden, Über den transzendentalen Idealismus bei Husserl, in: H. L. van Breda – J. Taminioux (eds.), *Husserl und das Denken der Neuzeit*, Den Haag 1959, s. 201–202 (cit. dle: I. Blecha, *Fenomenologie a existencialismus*, Olomouc 1994, s. 40).

Ingarden je jedním z nejdůležitějších představitelů fenomenologické estetiky a uměnovědy, ve filozofii a teorii literatury zaujímá čelné místo; to platí i o *Uměleckém díle literárním*. Svými pronikavými rozbory obecně filozofických či sémantických problémů Ingarden nicméně na mnoha místech své práce rámec estetiky, teorie umění a teorie literatury zdaleka přesahuje — to samozřejmě vyžaduje od čtenáře určitou připravenost a jistou znalost fenomenologické filozofie. Náročné „prolínání oborů“ a závislost výkladu na fenomenologickém myšlení se mohly podílet i na někdy rozpačitém či chladném přijetí Ingardenovy koncepce. Řada jeho výkladů se také setkala s fundovanou kritikou: námitky směřovaly např. proti tendenci ke stírání hranic mezi čtenářskou rekonstrukcí díla a jeho konkretizací, polemiku vyvolala i jeho koncepce kvazisoudů. S některými námitkami a připomínkami (→ René Wellek, → Käte Hamburgerová) se autor vyrovnával přímo v dalších vydáních knihy. *Umělecké dílo literární* se prosazovalo postupně: zprvu nejvíce v německém prostředí, kde německy psaná práce vyšla poprvé; významně se podílela i na vývoji polské estetiky a teorie literatury, byť zde vyšla až roku 1960. V anglosaském kontextu bylo dílo známo především díky zprostředkování R. Wellka; významnou roli v tomto ohledu sehrála Wellkova a Warrenova *Teorie literatury* (1949). S koncepcí literárního díla, která je zde představena, ovšem Ingarden polemizuje v předmluvě k třetímu vydání *Uměleckého díla literárního*. V našem prostředí byla kniha známa již ve 30. letech; někteří představitelé Pražské školy (např. Jan Mukařovský, Felix Vodička aj.) přijali Ingardenův fenomenologický přístup jako užitečné rozšíření a obohacení strukturální poetiky a estetiky. Oba badatelské směry totiž shodně kladly důraz na racionálně kritickou podobu výzkumu a na analýzu textu a kontextu, struktury a funkce. Rozhodný a nesmlouvavý odpor vůči psychologismu a biografismu patří mezi výrazné rysy Ingardenova díla; nepochybně souvisel s obecným přesunem pozornosti ke specifické povaze literárního díla, jaký byl vlastní i strukturalistům. Ingardenova kniha měla velký vliv i na literárněteoretické a filozofické práce → Franze Karla Stanzela, → Emila Staigera, Mike-la Dufrenna, Nicolaie Hartmanna, Günthera Müllera, Étiennea Gilsona ad. Zvláště ceněno bylo např. jeho řešení otázky realismu a idealismu, vztahu obsahu a formy aj. Ve druhé polovině 20. století získala jeho práce znovu na aktuálnosti mj. v souvislosti s recepční estetikou (zvl. → Hans Robert Jauß, → Wolfgang Iser). Ingardenem rozpracované pojmy jako místa nedourčenosti, kvazisoudy, konkretizace aj. tvoří dnes samozřejmě složky literárněvědného pojmosloví, vztah konkretizace díla a jeho identity ovšem zůstává — zvl. v historické perspektivě — nadále

předmětem diskusí. Důležitá je i autorova koncepce stratifikace literárního textu do čtyř vrstev, analýza vrstvy významové (zjevné jádro jeho úvah o ontologii literárního díla) přitom představuje téměř samostatné pojednání z oboru filozofie jazyka a sémantiky. Je zajímavé, že originální pojetí vrstvy schematických aspektů se neseťkalo s dostatečným pochopením a zájmem ani v literární vědě, ani v estetice. Snad zde svou roli sehrála skutečnost, že někteří teoretici přiřazují tuto vrstvu k vrstvě předmětné. Pro svou originalitu, propracovanost, hloubku a trvalou podnětnost patří *Umělecké dílo literární* dodnes k základním dílům novodobé filozofie literatury, estetiky a literární teorie.

Vydání

Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle 1931; Tübingen 1960 (uprav. a rozšíř. vyd.), 1965, 1972. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa 1960, 1988. *A obra de arte literária*, Lisboa 1965, 1973, 1978, 1979. *Fenomenologia dell'opera letteraria*, Milano 1968; Verona 2011. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theatre*, Evanston 1973, 1979, 1980, 1986. *Det litterära konstverket. Med ett supplement om funktionerna hos språket i teaterskådespelet*, Lund 1976; Johanneshov 2012. *Az irodalmi műalkotás*, Budapest 1977. Japonské vyd., Tokio 1982, 1998. *L'Oeuvre d'art littéraire*, Lausanne – Paris 1983, 2000. **Umělecké dílo literární, Praha 1989** (z tohoto vyd. citováno). *La obra de arte literaria*, México 1998. *O književnom delu*, Beograd 2006.

Literatura

Z. Łempicki, *Dzieło literackie. Struktura i wygląd. Moc i działanie*, *Wiadomości Literackie* 1932, č. 9 a 10. M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Wilno 1936. S. Żółkiewski, recenze, *Nowa Kultura* 1960. H. Markiewicz, recenze, *Estetyka* 1961, č. 2, s. 266–277. J. Patočka, Roman Ingarden. Pokus charakteristiky filosofické osobnosti a díla, in: R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967, s. 261–276. J. Kuczyński (ed.), *Fenomenologia Romana Ingardena*, Warszawa 1972. P. Graff – S. Krzemień-Ojak (eds.), *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa 1975. H. Markiewicz, *Twórczość R. Ingardena a rozwój badań literackich*, in: *tyż, Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976. E. Bojtár, *Der Ontologische*

Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, *Neohelicon* 1978, č. 2, s. 47–82. B. Smith, Roman Ingarden. Ontological Foundations for Literary Theory, in: J. Odmark (ed.), *Language, Literature and Meaning 1. Problems of Literary Theory*, Amsterdam 1979, s. 373–390. E. H. Falk, *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill 1981. R. Wellek, *Four Critics. Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden*, Seattle 1981. J. Mitscherling, Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analyses, *Philosophy and Phenomenological Research* 1985, č. 3, s. 351–381. L. G. Tylor, *A Critical Study of Roman Ingarden's Phenomenology of Literary Works of Art*, Ann Arbor 1987. B. Dziemidok – P. McCormick (eds.), *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*, Dordrecht 1989. A. Mokrejš, doslov k č. vyd. 1989, s. 392–413. Zhang Jin-Yan, The New Criticism and Ingarden's Phenomenological Theory of Literature, in: H. H. Rudnick (ed.), *Ingardeniana 2*, Dordrecht – Boston 1990, s. 85–93. M. Exner, recenze, *Filosofický časopis* 1991, č. 2, s. 328–331. J. Moural, recenze, *Filosofický časopis* 1991, č. 3, s. 494–497. J. Barski, *Die Strukturen der ästhetischen Kommunikation im Denken von Roman Ingarden*, Stuttgart 1992. D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Warszawa 1992. L. Sosnowski (ed.), *Estetyka Romana Ingardena. Problemy i perspektywy. W stulecie urodzin*, Kraków 1993. A. Tyszczyk, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993. J. Woleński, Quasi-sądy w ujęciu Ingardena, *Ruch Filozoficzny* 1993, č. 1, s. 86–87. Dębowski Józef (ed.), *Spór o Ingardena. W setną rocznicę urodzin*, Lublin 1994. E. Ströker, Fiktiv Welt im literarische Kunstwerk. Zu einer Kontroverse zwischen Roman Ingarden und Käthe Hamburger, in: W. Galewicz et al. (eds.), *Kunst und Ontologie. Für Roman Ingarden zum 100. Geburtstag*, Amsterdam 1994, s. 141–165. K. Bartoszyński, O niektórych założeniach estetyki R. Ingardena, in: W. Stróżewski – A. Węgrzecki (eds.), *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, Warszawa – Kraków 1995, s. 221–237. D. Herman, Význam knihy Das literarische Kunstwerk Romana Ingardena pro českou literární teorii, *Česká literatura* 1995, č. 6, s. 618–623. J. Mitscherling, *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, Ottawa 1997. Z. Mathauser, Intencionalita v díle Mukařovského, Ingardenově a Losevově, *Slavia* 1998, č. 1–2, s. 255–260. A. Chrudzinski, *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Dordrecht 1999. B. Ogrodnik, *Ingarden*, Warszawa 2000. A. Haman, Několik úvah nad Ingardenovým pojetím vědeckého poznávacího přístupu k literárnímu dílu, in: týž, *Východiska a výhledy*, Praha 2002, s. 7–14. K. Kardyni-Pelikánová, *Od fenomenów ku pełni znaczeń. Ingardenowskie koncepcje przedmiotowych i podmiotowych badań literackich w świetle ich*

czeskiej recepcji, Praha 2002. I. Blecha, *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*, Praha 2007. S. Mrožek, Roman Ingardens Konzept des literarischen Kunstwerkes und dessen literaturdidaktische Implikationen, in: A. Radzik – A. Wichert (eds.), *Sprache und Literatur im Dialog*, Kraków 2007, s. 120–127.

Roman Ingarden (1893–1970)

Polský filozof, estetik a literární teoretik. V r. 1912 začal studovat matematiku a filozofii na univerzitě ve Lvově, o rok později přešel na univerzitu v Göttingenu, kde se seznámil s E. Husserlem, jenž měl zcela zásadní vliv na jeho další filozofické a vědecké směřování. Poté studoval filozofii ve Vídni a Freiburgu, kde pod Husserlovým vedením obhájil doktorskou práci *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson* (1917). Po návratu do Polska vyučoval matematiku, základy filozofie a logiku na středních školách v Lublinu a ve Varšavě. Od r. 1924 působil jako docent ve Lvově, zde r. 1933 jmenován profesorem. Po válce přešel do Krakova na Jagellonskou univerzitu, kde přednášel filozofii a logiku. V r. 1950 byl komunisty obviněn z prosazování idealistické filozofie, z univerzity musel proto odejít. Vrátit se mohl až r. 1956, emeritován byl r. 1963. Ve svém filozofickém bádání se zajímal především o to, jakým způsobem mohou existovat intencionální předměty, které podrobně zkoumal na příkladu uměleckých děl (zvl. díla literárního). V literární teorii vyvolala pozornost jeho myšlenka o stratifikační struktuře literárního díla, požadavek odlišení díla od jeho konkretizací a charakteristika uměleckých výpovědí jako tzv. kvazisoudů. Další díla: *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. Darstellung und Versuch einer Kritik* (1921), *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens* (1925), *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937), *O budowie obrazu. Szkice z teorii sztuki* (1946), *Szkice z filozofii literatury* (1947), *Spór o istnienie świata* 1–3 (1947, 1948, 1974), *Studia z estetyki* 1–3 (1957, 1958, 1970), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk. Bild. Architektur. Film* (1962), *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967* (1969), *Przeżycie, dzieło, wartość* (1966) aj.

České překlady

Stati: Několik úvah o filmovém umění, in: *Blok* 1947, s. 91–96 (uprav. vyd.: *Aluze* 2007, č. 3, s. 141–150); Problém formy a obsahu v literárním díle, *Blok* 1948; *O poznávání literárního díla*, Praha 1967; O překladech, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*,

Praha 1970, s. 82–109; Estetický zážitek a estetický předmět, in: B. Suchodolski – I. Wojnarová (eds.), *O umění a výchově. Teorie a praxe estetické výchovy v Polsku*, Praha 1981, s. 81–85; Fenomenologická estetika. Pokus o vymezení oblasti bádání, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Praha 2003, s. 225–245; Člověk a jeho realita, *Aluze* 2003, č. 1, s. 183–186; Několik slov o plodné diskusi, *Aluze* 2003, č. 2, s. 210–211; Logistický pokus o novou podobu filosofie, in: J. Fiala (ed.), *Analytická filosofie. První čítanka*, Plzeň – Nymburk 2006, s. 52–58; Několik úvah o filmovém umění, *Aluze* 2007, č. 3, s. 141–150. Slovensky též: *O štruktúre obrazu* (1965). Stati: Formy poznávania literárneho diela, in: A. Popovič, *Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy*, Bratislava 1972, s. 67–102.

/mp – os/

Luce Irigarayová

Já, ty, my

Ke kultuře odlišnosti

(Je, Tu, Nous. Pour une culture de la différence, 1990)

V úvodu Osobní poznámka: rovnocenní, nebo odlišní? (9–15) Irigarayová zdůrazňuje, že její myšlení překračuje někdejší koncept rovnosti pohlaví směrem k ustavení odlišné ženské a mužské identity. V 1. kap. Zanedbávání ženských genealogií (17–25) autorka tvrdí, že pohlavní diference¹ je důležitá nejen v čistě fyziologickém smyslu rozmnožování jako plození, nýbrž coby zdroj rozmnožování a obohacování kultury o hodnoty různosti. Kritizuje údajnou neutrální povahu kultury, která pouze zakrývá vztah dominance jedné části lidstva nad druhou (mužů nad ženami); příznačným dokladem jsou pro ni genealogie, zásadně založené patrilinéárně. Žena je v naší kultuře definována nikoli jako autonomní subjekt, ale vždy jako objekt ve vztahu k subjektu mužskému, představující jeho opak, negaci. Tato operace se odehrává i v jazyce;² podle Irigarayové má slovní zásoba asociovaná se sférou ženy zpravidla spíše depreciativní nádech. Žena je tak z jazyka vyloučena, nedisponuje možností koherentního sebe-vyjádření a je nucena uchýlit se k „neutrální“ pozici vypořádání, která je ve výsledku ztrátou identity (24). Nalézání ženské autonomie je tak nevyhnutelně nesamozřejmým, náročným a bolestivým procesem, vpravdě „konverzí“. Jinak rodově neutrální kultura zůstane ochuzena o rozměr, který by měla rozpoznat, respektovat a zhodnotit.

Kap. Náboženské a občanské mýty (27–34) upozorňuje na neopominutelnou přítomnost a setrvačnost náboženské kulturní tradice na jedné straně, na druhé poukazuje na kulturní povahu mýtů jako produktů určitého dobového společenského uspořádání. S odkazem na práce Herodotovy, Hegelovy, Eliadovy a zejm. Bachofenovy postuluje autorka gynokratickou tradici předcházející patriarchát, který se mylně jeví jako jediná možná verze historie, a poukazuje na opomíjenou ženskou náboženskou genealogii

Soubor statí pojednávajících široké spektrum témat, jimiž se vlivná francouzská filozofka dlouhodobě zabývala jako představitelka feminismu diference vycházejícího z dekonstruktivismu.

¹ Pro centrální pojem *différence sexuelle* (stojí např. v titulu souboru studií *L'Ethique de la différence sexuelle* z roku 1984) volíme v případech, kdy má Irigarayová na mysli zásadní (ontologický a axiologický) typ rozdílnosti, jež je v patriarchální kultuře zneviditelněna a potlačena, překlad „pohlavní diference“. V ostatních případech mluvíme o odlišnosti či rozdílnosti pohlaví.

² Autorka usouvztažňuje jevy jako rod jmen a příslušnost ke gramatickým třídám životnosti/neživotnosti atp. Tato zjištění se ovšem týkají francouzštiny, viz dále 3. kap.

(zastoupenou zobrazením svaté Anny s malou Marií). Nepřijímá Hegelovo a Bachofenovo vysvětlení přechodu od gynokracie k patriarchátu jako přesunu od materiálnější k duchovnější podobě společnosti s poukazem na rozpory v argumentaci (ženy jsou podle Johanna Jakoba Bachofena morálnější, jako etičtější založený stav společnosti však popisuje patriarchát). Nárůst patriarchální moci v moderní společnosti Irigarayová spojuje s nárůstem expertního vědění a izolací od běžného žitého světa. Zkušenost mýtu, historie i současnosti ji vede k výzvě utvářet aktivně, nezávisle a kriticky takové osobní příběhy, jaké se mohou stát „nebezpečnými“ pro stávající společenské uspořádání.

V kap. Diskurz ženy a diskurz muže (35–44) se autorka táže, jak se do jazyka a řeči promítá odlišnost pohlaví. Skrze analýzu lexikálních asociací, nastavení synonymie, antonymie, testování způsobů kombinace lexikálních jednotek při výběru z omezené množiny slov a na základě sledování promluv v rámci psychoanalytické praxe zjišťuje pravidelnosti v charakteristikách odlišujících promluvy žen a mužů. Jazyk pojímá Irigarayová jako sediment předcházejících sociálních praktik a významů. Již na úrovni jazyka jako systému je ženský rod ve francouzštině vymazáván (shoda podmětu s přísudkem a přívlastkovými určeními v plurálu), zatímco mužský rod zaujímá pozici normy (v neosobních konstrukcích jako „sněží“, „je nutné“ apod. je ve francouzštině mužské zájmeno)³. Podle autorčina názoru tato jazyková pravidla nesou důsledky i pro každodenní zakoušení subjektivity. Upozorňuje také, že je to muž, kdo uděluje světu a Bohu pojmenování ve svém rodě, dává jména svým dětem, ženě, vlastnictví. V podkapitole Dva odlišné světy (42–44) Irigarayová konstatuje, že v mužském diskurzu se realita vždy jeví jako realita kulturní, spojená s individuální a kolektivní historií mužského subjektu; její charakter je sekundární, odtržený od žité zkušenosti a tělesné dimenze bytí. Oproti tomu ženská promluva označuje svět jako konkrétní objekty náležející světu druhého. Tento užší vztah ke konkrétním vlastnostem žitého světa je pro badatelku úhelným kamenem možné proměny současné civilizace a kultury.

V kap. K mateřskému řádu (45–54) si Irigarayová klade otázku, jak se vymanit ze struktur dvou modelů formujících dynamiku společnosti, a sice na úrovni existence z darwinovského determinismu soutěže, na úrovni kultury pak z pavlovovského determinismu nápodoby většinových pravidel, a jak k tomu může přispět určení kultury diference pohlaví. V rozhovoru s bioložkou Héléne Rouchovou soustřeďuje pozornost na placentu, představenou jako semi-autonomní orgán prostředkující mezi tělem matky a plodu (nelze jej tedy redukovat ani na formu splynutí, ani na formu agrese plodu vůči mateřskému tělu). Komplexní povaha fungování

3 Tj. „il neige“, „il faut“.

placenty je mj. ilustrována skutečností, že placenta zvládá imunitní reakci organismu matky na plod, jehož antigeny jsou mateřskému tělu z poloviny cizí (otcovské). Jde tedy o vztah vyjednávané diference (cizosti, odlišnosti) plodu vůči mateřskému organismu: plod je přijat paradoxně právě proto, že tělo matky jej rozpoznává v jeho cizosti, a tím nastartuje fungování placenty, která zajistí jeho přijetí. Irigarayové tento biologický mechanismus slouží jako metafora obecnějšího problému, totiž produktivního využití diference, která podmiňuje a vyžaduje přijetí paradoxně právě skrze to, že bude jako taková rozpoznána.

V kap. *Kultura diference* (55–61) Irigarayová uvádí, že kultura strukturovaná „mezi-muži“ (55) vylučuje jakýkoli prvek, který do ní může vnášet druhé pohlaví. Zatímco ženské tělo plodí s úctou k odlišnosti (viz předchozí kap.), patriarchální společenské tělo konstruuje sebe samo hierarchicky. Pro rozpoznání důležitosti a povahy diference dvou pohlaví je však potřeba re-konstruovat celý rámec chápání doposud umlčované ženské identity; tato změna může být podle Irigarayové iniciována především skrze aktivní utváření ženské identity ve vztahu matky a dcery, a to v rodově specifikované komunikaci, prožívání tělesnosti, prostorových hrách apod.

V rozhovoru s Alicí Jardineovou nazvaném *Psát jako žena* (6. kap., 63–73), se Irigarayová vyslovuje pro potřebu necenzurovat v psaní (a to v diskurzu jak literárním, tak filozofickém atd.) diferenci ženské identity a sexuality ztotožněním se s pseudo-neutralitou stylu, která pouze maskuje přednost patriarchálních, maskulinních kódů; zároveň se však ukazuje, že prostor autonomie ženské identity a psaní musí být nejprve vytvořen, aby mohl zasahovat i do charakteru takových diskurzů, jako je politika.

V následující kap. autorka, inspirována aktuální diskusí (v polovině 80. let) o vlivu AIDS na změny v sexuálním chování, klade provokativní otázku, zda moderní civilizace potřebuje nová onemocnění imunitního systému, aby si uvědomila přetrvávající mechanismy rodového chování či své negativní působení na lidské zdraví.

V kap. *Pohlaví a rody v jazyce* (83–91) autorka ukazuje, jak jazykové rozvržení gramatického rodu strukturuje naše vnímání světa a vlastní identity, a to na příkladu věty referující o setkání královny a prezidenta republiky: „(oni) se setkali“ (83), která vykazuje tradiční rodovou anomálii. Nedovedeme si však představit, že by přičestí řídil ženský rod, přestože vstup žen do veřejného života podle Irigarayové vyžaduje kulturní transformaci, včetně jazykové. Autorka stanovuje úkol odhalovat sexismus zakotvený v jazyce skrze analýzu lexika a jeho konotací, gramatiky, syntaxe atd. Struktura jazyka vyjadřuje podle ní určité hodnotové kategorie,

a ty jsou rodově rozlišeny v tom smyslu, že vše pozitivní je připisováno maskulinu, vše podřadné či negativní rodu ženskému. Oproti převažujícímu lingvistickému názoru, že gramatický rod je věcí v podstatě náhodnou, Irigarayová tvrdí, že atribuce gramatického rodu jednotlivým slovům je historicky motivována příslušností pojmu k jednomu pohlaví.

V 9.–15. kap. jsou kladeny naléhavé otázky týkající se společnosti i jednotlivce: po charakteru právního systému a možnosti rodové definice práva (kap. Právo na život, 93–99, a Proč definovat odlišná práva pro různá pohlaví, 101–115), pojmech, jako je zdraví ženy a jeho vazba na pohlavní identitu (kap. Tvé zdraví, co nebo kdo to je?, 125–130); v kap. Jak můžeme vytvářet svou vlastní krásu (131–136) je to ženská tvořivost, do níž Irigarayová zahrnuje všechny formy tvorby nového, včetně utváření lidské bytosti, a provokativně přitom tvrdí, že „největší tvůrkyně vesmíru, ženy, se staly služkami oddanými reprodukci mužského sociálního řádu“ (133). Protestuje proti (mužskému) aditivnímu chápání ženského věku a navrhuje pozitivní vnímání fázi ženského vývoje jako zdroje intersubjektivně sdílené identity (kap. Kolik je vám let?, 137–142). V kap. Cena slov (143–158) podrobuje zkoumání problém rovného platu a shledává, že právě skrze řečové mechanismy se nadále utvrzuje schéma dělby práce jako sociální konstrukt, který poskytuje argumenty pro platovou nerovnost; vrací se ke zkoumání jazykových předpokladů rodu, nachází nedostatky v pojmenováních profesí a dochází např. i k takovým zjištěním, že francouzské tvary zvrátého přivlastňovacího zájmena ochuzují rodovou diferenciaci mezi subjekty vlastnictví (on i ona cestují ve „svém“ autě) (153).

V závěrečné kap. Kdy se tedy budeme moci stát ženami? (159–162) se autorka zamýšlí nad dvojím nebezpečím, jemuž projekt alternativní ženské identity čelí: na jedné straně hrozí regres do esencialistických rámců patriarchálního řádu, v nichž je ženská identita a tělesnost redukována pouze na rozměr mateřství; na druhé straně hrozí zneviditelnění ženské diference v rámci ideologie emancipace směrem k jedné, a sice mužské normě.

Soubor statí psaných v rozmezí let 1987–1989 patří vedle starších autorčiných prací (*Speculum de l'autre femme*, 1974, *Ce Sexe qui n'est pas un*, 1977, *Éthique de la différence sexuelle*, 1984) k nejcitovanějším pramenům v myšlení feminismu diference. V předchozích pracích se Irigarayová vedle feministických témat hojně zabývala i otázkami filozofickými a její práce *Speculum de l'autre femme* patří k předním příspěvkům feministické kritiky kanonického diskurzu evropské filozofie (mj. Platona, Aristotela, Descarta, Kanta a Hegela). Poukázala na to,

že subjektivita je v diskurzích filozofie i psychoanalýzy (od Platona k Freudovi a → Lacanovi) implicitně a zároveň normativně strukturována podle modelu, v jehož středu stojí mužská postava (tj. je výrazem falocentrické kultury vypovídání). Z tohoto širokého záběru je zřejmé, že Irigarayové nejde jen o stanovení souboru požadavků kladených na současnou společnost, nýbrž o potřebu reflektovat a přehodnotit celá staletí sociokulturní tradice. Stati sdružené v *Já, ty, my. Ke kultuře odlišnosti*, které vedle problémů sociálních rozvíjejí otázky jazyka a psaní, nastolené již v pracích dřívějších, vznikly v době, kdy autorčino dílo už prošlo kritickou recepcí upozorňující na nebezpečí esencialismu v jejím myšlení. Další problém jejího pojetí ovšem tkví v tom, že pohlavní diference je podle ní určena jazykem a stojí na rozhraní kultury a přírody; s těmito pojmy však Irigarayová operuje tak, jako by existovaly nějaké vrozené, fundamentálně ženské kvality, a ideu rozhraní přírody a kultury dále nerozvíjí, jak to činí třeba Judith Butlerová, podle níž je kulturně a diskurzivně ustaven nejen gender jako sociální a kulturní role, ale i sám pojem pohlavní diference. Není také zřejmé, zda a jak lze ze všech — jakkoli psychoanalýzou, lingvistikou a dekonstrukcí poučených — interpretací sexuality vyvozovat poměrně dalekosáhlé závěry o povaze řádu společnosti a kultury (viz např. tvrzení o primátu maskulinní vizuální kultury odvozené od role viditelnosti penisu v průběhu konstituce dětské sexuality a subjektivity), jak to Irigarayová ve svých dílech činí.⁴ Přestože prosazuje respekt k obohacující diferenci a radikální jinakosti, respekt, který zahrnuje reflexi, přijetí, pochopení, nikoli vymazání diference, do značné míry odsouvá z tohoto projektu muže jako prvek, který by mohl a podle její vlastní logiky práce se vzájemnou jinakostí dokonce měl do tohoto procesu přispívat. Podobně lze poukázat na skutečnost, že Irigarayová sice kritizuje freudovskou a lacanovskou psychoanalýzu za to, že se prezentuje jako univerzální a ahistorický popis formování psychiky, subjektivity a sexuality,⁵ ve svých vlastních textech však má tendenci portrétovat a postulovat ženu jako univerzální subjekt, který není nijak dále vnitřně rozlišen ve smyslu dalších genderových, sociálních, etnických, kulturních a jiných identit. Zaměřuje se na diferenci žen vůči mužům, nikoli už na diferenci žen navzájem a diferenci existující v nitru každé individuální ženy. Jakkoli je tedy Irigarayová neobyčejně dobře obeznámena se všemi paradoxními a kontraproduktivními zpětnými vazbami, které se jak na poli psychoanalýzy, tak na poli dekonstrukce mohou objevovat, její dílo v mnoha svých aspektech poukazuje na nesnadnost každé snahy o změnu či subverzi, která může nepozorovaně sklouznout právě do těch problémů

⁴ Třeba v knize *Ce Sexe qui n'est pas un*, Paris 1977.

⁵ Kromě jmenované práce *Ce Sexe qui n'est pas un* také *Speculum de l'autre femme*, Paris 1974.

a kategorií, jež kritizuje. Irigarayové bylo proto opakovaně vytýkáno, že její obhajoba radikální ženské sexuální, libidinální, jazykové diference a celkově ženské subjektivity může nahrávat tradičnímu a stereotypnímu esencialistickému rozvržení, které strategicky vybírá určité rysy identity, existence a tělesnosti, aby je prezentovalo jako nezvratitelné příčiny dalších sociálních, ekonomických a kulturních rozdílů, jež ve svém výsledku slouží k dominanci jedné skupiny jedinců nad skupinami jinými. Zatímco některé zástupkyně feministického myšlení (např. Rosi Braidottiová) tento radikální koncept oceňují jako vědomě strategickou formu esencialismu, další teoretičky (např. Elizabeth Groszová, Claire Colebrooková, Alison Stoneová ad.) zdůrazňují, že právě v radikálním ontologickém znovupromýšlení situovanosti bytí v tělesnosti a materialitě a v zohlednění jejich (tradičně potlačované či neviděné) agentnosti, expresivnosti a nekontrolovatelnosti tkví příslib myšlení Luce Irigarayové. Jiné myslitelky (např. Moira Gatensová či Penelope Deutscherová) nicméně vznášejí námitky proti zjednodušenému pojetí diference a jisté reduktivnosti a utopickým generalizacím tohoto přístupu. Např. Judith Butlerová kritizuje ztotožnění systémem vyloučené, a tudíž nekontrolované materiality s ženským: to se ve výsledku paradoxně jeví jako autoritativní, pouze invertovaná analogie k platonskému postulátu odtělesněného rozumu, který Irigarayová kritizuje. Jakkoli se autorka explicitně hlásí k hnutí za rovnoprávnost pohlaví, není jejím cílem včlenit ženy do existujícího — muži určeného — nastavení společnosti, tj. nejedná se o směřování k emancipaci žen spočívající v rovných právech s muži, jak je tomu např. v liberálním feminismu či marxismu (popř. v psychoanalytickém konceptu „osvobození“, v němž dítě funguje jako „surogát penisu“), nýbrž o to, aby si ženy dokázaly vytvořit prostor zhodnocením radikálně promyšlené materiality tělesnosti a vlastní diference, odlišné identity, nepodrobené stávajícímu symbolickému řádu, jeho logice a kategoriím.

Vydání

Je, Tu, Nous. Pour une culture de la différence, Paris 1990, 1992. *Ik, jij, wij. Voor een cultuur van het onderscheid*, Kampen 1992. *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, Torino 1992. *Yo, tú, nosotras*, Madrid 1992. ***Je, Tu, Nous. Toward a Culture of Difference, London – New York 1993*** (z tohoto vyd. citováno), 2007. Japonské vyd., Tokio 1993. *Jaz, ti, me, mi. Za kulturo različnosti*, Ljubljana 1995. *Ja, ti, mi. Za kulturu razlike*, Zagreb 1999. Hebrejské vyd., Jeruzalém 2004. Indonéské vyd., Jakarta 2005.

Literatura

J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex“*, London 1993. P. Morris, *Literature and Feminisms*, Oxford 1993 (č. 2003). E. Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994. J. van Buren, Postmodernism — Feminism and the Deconstruction of the Feminine. Kristeva and Irigaray, *The American Journal of Psychoanalysis* 1995, č. 3, s. 231–244. M. Gatens, *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*, London 1996. C. Colebrook, Feminist Philosophy and the History of Feminism: Irigaray and the History of Western Metaphysics, *Hypatia* 1997, č. 1, s. 79–99. T. Lorraine, *Irigaray and Deleuze. Experiments in Visceral Philosophy*, Ithaca 1999. C. Colebrook, From Radical Representations to Corporeal Becomings, *Hypatia* 2000, č. 2, 76–93. H. Nagl-Docekal, *Feministische Philosophie. Ergebnisse, Probleme, Perspektiven*, Frankfurt/M. 2000 (č. 2007). P. Barša, *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*, Praha 2002. R. Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, 2002. P. Deutscher, *A Politics of the Impossible Difference. The Later Work of Luce Irigaray*, Ithaca 2002. F. Giardini, Speculum of Being Two. Politics and Theory After All These Years, *Theory, culture & society* 2003, č. 3, s. 13–27. A. Stone, From Political to Realist Essentialism. Rereading Luce Irigaray, *Feminist Theory* 2004, č. 1, s. 5–25. A. Stone, *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*, Cambridge 2006. A. Jacobs, The Potential of Theory. Melanie Klein, Luce Irigaray, and the Mother-Daughter Relationship, *Hypatia* 2007, č. 3, s. 175–194.

Luce Irigarayová (1930)

V Belgii narozená, ve Francii, Itálii a Velké Británii působící teoretička, filozofka, psycholožka a feministka. Zprvu se věnovala dílu Paula Valéryho, posléze se její akademický zájem přesunul ke kritickému feministickému zkoumání evropské filozofické tradice kombinujícím přístupy filozofie, lingvistiky, psychologie a psychoanalýzy. Po otištění své druhé disertační práce *Speculum de l'autre femme* (1974) byla vinou neshod s Jacquesem Lacanem nucena opustit univerzitu ve Vincennes (kde působila v 70. letech většina badatelů poststrukturalistického a postmarxistického zaměření) a také (Lacanem založenou) École Freudienne de Paris. Od r. 1964 pracovala v Centre National de la Recherche Scientifique v Paříži, v posledních letech působila na univerzitách v Nottinghamu a Liverpoolu. Vykonává psychoanalytickou

praxi. Vedle další zástupkyně ženského psaní (*écriture féminine*) Hélène Cixousové představuje teoretičku, jejíž koncepty zasáhly nejen do pole filozofie, psychoanalýzy či sociologie, ale byly vstřebány myšlením nejruznějších proudů literární teorie. K jejím dalším nejvýznamnějším dílům patří *Ce Sexe qui n'est pas un* (1977), *Amante marine de Friedrich Nietzsche* (1980), *Passions élémentaires* (1981), *L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger* (1983), *Éthique de la différence sexuelle* (1984), *Parler n'est jamais neutre* (1985), *Être deux* (1997).

Slovenské překlady

Stati: Pohlavie, ktoré nie je (jedno), *Aspekt* 1994, č. 2, s. 14–16;
Božské ženy, *Aspekt* 1996, č. 2, s. 4–10.

/mat/

Wolfgang Iser

Akt čtení

Teorie estetického účinku

(Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 1976)

Předmluva (7–11) zdůrazňuje, že literární text má komunikační charakter a že představuje „potenciál účinku (*Wirkungspotential*), který se aktualizuje v procesu čtení (*Lesevorgang*)“ (7).

Kap. Stav problému (12–86) podává nejprve kritiku koncepcí literárněvědné interpretace, které chápou smysl jako předem existující entitu, jež byla autorem v textu ukryta, a které spatřují úlohu literárního badatele v tom, že tento (jediný možný) smysl odhalí a tlumočí čtenářům (12–18). Konstatuje se, že zmíněná norma interpretace je založena na klasickém ideálu uměleckého díla jako „zjevení pravdy“ a reprezentanta společenského celku, jež neodpovídá novodobé literatuře (25–29). Důležité je podle Isera především to, že smysl textu není vysvětlitelný, ale „může být pouze zažit jako účinek“ (22). V další části kap. jsou načrtnuty některé rysy teorie estetického účinku (37–86): literární dílo zahrnuje dva póly, pól umělecký, tj. text vytvořený autorem, a pól estetický, tedy konkretizaci uskutečňovanou čtenářem; dílo „ožívá“ až při propojení textu s ustavujícím výkonem (*Konstitutionsleistung*) recipujícího vědomí (38–39). Akty uchopení textu (*Erfassungsakte*) jsou přitom řízeny textovými strukturami, avšak nejsou jimi plně kontrolovány (45). V souvislosti s tím je zaveden pojem implicitního čtenáře, případně čtenářské role (*Leserrolle*); vymezuje se jako „soubor předběžných upozornění (*Vororientierungen*), která fikční text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepcce“ (60). K tomu autor podotýká, že nabídka se při četbě realizuje pouze selektivně, a to podle rozličných historicky daných a individuálních dispozic čtenářů (65). Pojem implicitního čtenáře tak představuje relační horizont pro mnohost aktualizací textu (66).

Kap. Funkčně historický textový model literatury (87–174) přináší pokus o postžení specifiky literárního, tj. fikčního textu

Pojednání německého literárního vědce, které v kontextu metodologie Kostnické školy recepční estetiky teoreticky formuluje problémy vztahu mezi textem a čtenářem.

na základě porovnání s podmínkami úspěšné komunikace, jak je vymezila teorie řečových aktů. Konstatuje se, že fikční text tyto podmínky závažně porušuje, avšak rovněž je osobitým způsobem naplňuje (99). Nejsou tu totiž předem dány žádné konvence, které by byly společné pro mluvčího a posluchače, ale do textu vstupují konvence z nejrůznějších oblastí a neočekávaným způsobem se kombinují. Čtenář musí teprve konstituovat kód, který je základnou textu (98). Fikční text není zakotven v reálné situaci, setkáváme se tu však se zvláštním ekvivalentem této situace. Vztah textu a čtenáře si podle Isera můžeme představit na základě modelu autoorganizujících systémů: text se jeví jako inventář znaků (signifikantů) poskytujících čtenáři impulzy pro produkci signifikátů; zároveň se ale uskutečňuje zpětná vazba, do textu je předávána informace o dosaženém účinku a konfrontací dochází ke korekci čtenářem utvářených signifikátů. Text a čtenář se tedy nacházejí v dynamické situaci, která není dána předem, ale vzniká v procesu čtení jako podmínka porozumění (107–111).

Ústřední místo v kap. zaujímá výklad o pojmech repertoár a strategie (114–173). Jako repertoár se označují vnější konvence, již dříve známé prvky; tvoří jej především sociální a historické normy, „sociokulturní kontext v nejširším smyslu, z něhož text vyrůstá“ (115). Mimotextové normy nejsou ovšem v textu prostě reprodukovány, ale podléhají redukci a selekci, jejich prvky jsou vyňaty ze svých původních souvislostí a vytvářejí nové vztahy. Text je tedy reakcí na normy a „modely skutečnosti“ (118); podle Isera se zaměřuje především na odhalení jejich deficitů, tj. na to, co v nich bylo zakryto nebo nezvládnuto. Z toho vyplývá, že fikční text se neshoduje s dosavadními znalostmi čtenářů. Tato asymetrie je, jak autor zdůrazňuje, základním předpokladem pro uskutečnění literární komunikace. Tím, že ruší platnost dosud známého, vytváří text navíc podmínky k tomu, aby čtenář získal vhled do fungování systému, v němž sám „vězí“ (115–124).

Jako další složku repertoáru uvádí Iser literární tradici; tradice přechází do textu rovněž prostřednictvím redukce a selekce, vztahy jednotlivých prvků se modifikují (132–134). V celkové charakteristice povahy repertoáru pak autor konstatuje, že jeho prvky se z hlediska čtenáři známých faktů jeví jako nesourodé, neekvivalentní, avšak na druhé straně jejich spojení v jednom celku signalizuje, že musí být navzájem vztaženy. Čtenář proto musí opustit oblast své zkušenosti a usilovat o konstituování textového systému ekvivalencí, jinak řečeno smyslu textu (136–143).

V pasáži o strategiích se věnuje pozornost textovým strukturám, jejichž úkolem je „navrhovat možnosti kombinací [...] elementů, které jsou nezbytné pro dosažení ekvivalence“ (143). Iser pokládá za důležité především dva typy relací. V prvním případě je to

poměr popředí a pozadí: při vybrání nějakého prvku do textu se do popředí dostává jeho novost, zároveň však prvek poukazuje na své původní místo a daný systém vztahů vystupuje jako pozadí pro textové užití prvku. Tím se jednak ozřejmuje významový rozestup mezi známou a ještě neznámou souvislostí, jednak se utváří podmínka pro čtenářské pochopení textu (157). Druhá opozice, téma—horizont, je spojena s pojmem perspektivy, který u Isera zaujímá závažné místo. Text je podle jeho pojetí systémem perspektiv (162). Pokud jde o narativní literaturu, uvádějí se čtyři základní perspektivy: perspektiva vypravěče, postav, děje a naznačené fikce čtenáře (162–163). Perspektivy představují různé dílčí pohledy na tutéž předmětnost, čtenářovým úkolem je jejich propojení. Při četbě se ovšem může čtenář ztotožňovat pouze s určitým segmentem některé perspektivy; to, co je v jeho zorném poli, označuje Iser jako téma. Téma je vnímáno na horizontu všech témat dosavadních (164), přičemž na základě poměru mezi tématem a horizontem dochází k vzájemnému osvětlování perspektiv. Jednotlivé prvky textu získávají svůj význam (*Signifikanz*) až prostřednictvím vzniklé sítě vztahů; tak se překračuje to, co bylo v textu dáno explicitně (*mit Bestimmtheit*), a vzniká možnost vytvoření systému ekvivalencí (166–167).

Kap. Fenomenologie čtení (175–256) se zaměřuje na otázky „převodu textu do vědomí čtenáře“ (175). Východiskem výkladu se stává fakt, že nelze pojmout celek textu v jediném okamžiku (177), ale čtenář se textem postupně pohybuje, je pro něj přítomna vždy pouze jedna jeho fáze (178). Při čtení každé věty se proto uplatňuje očekávání toho, co bude následovat, a je pak naplněno, naplněno v pozměněné podobě, nebo zklamáno. Změny také působí zpětně na to, co už bylo přečteno a pokleslo ve vzpomínku: předmět vzpomínky se staví před nový horizont, který ještě neexistoval v době aktuální četby. Každý okamžik čtení se tak jeví jako dialektické sepětí vzpomínky a očekávání, či — řečeno Husserlovými termíny — retence a protence (180–183). Na této základně buduje čtenář syntézy, při nichž postihuje (jazykově nevyjádřené) vztahy znaků v textu (197). Iser zdůrazňuje, že syntézy mají často charakter výběru z řady možností (201). Jestliže se naplňuje čtenářovo očekávání, dojde k zaměření na určité rysy textu a ostatní se tlumí (202). Ne zvolené možnosti však zůstávají stále v pozadí a latentně narušují syntézy, které čtenář produkuje, a ve kterých proto „vězí“. Smysl díla tak pro čtenáře nabývá charakteru dění (*Geschehen*, 207–210). Druhá část kap. (219–256) obsahuje důkladnější výklad o povaze syntéz (představy vytvářející imaginární objekty, spojování těchto objektů atd.).

Závěrečná kap. Interakce textu a čtenáře (257–355) přináší různá doplnění dosavadního výkladu. Především se zabývá otázkou

asymetrie mezi textem a čtenářem a způsoby jejího zrušení: text provokuje čtenáře k produkování představ a současně mu ukazuje, že tyto představy jsou nedostatečné a musí být korigovány. V průběhu reakcí na vlastní výtvořky se čtenář vzdaluje od svých návykových dispozic a získává zkušenost, jež dosud stála mimo jeho horizont. Prostřednictvím této zkušenosti si uvědomuje souvislosti, které mu dosud byly skryty, protože do nich byl bezprostředně vřazen (263, 291–293). Dále se poukazuje na to, že komunikační proces mezi textem a čtenářem je řízen dialektikou ukázaného a zamlčeného, přičemž to, co není explicitně řečeno, má závažnější úlohu (265–267). Výklad se proto soustřeďuje na problematiku prázdných míst (*Leerstellen*) v textu (267–327): prázdná místa podněcují čtenáře k obsazování vynechaného a zároveň tuto činnost regulují. Iser se domnívá, že prázdná místa se objevují především mezi jednotlivými textovými perspektivami — jejich vztahy nejsou vyjádřeny (267). Čtenář musí segmenty vzájemně propojit, musí „formulovaný text ještě jednou formulovat pro sebe“ (287). Jako další rys, který slouží k regulaci komunikace mezi textem a čtenářem, uvádí Iser negaci (327–347): v textu se vyskytuje něco, co je čtenáři známo, jen proto, aby to bylo popřeno. Zrušená platnost známého faktu vyvolává u čtenáře snahu nalézt ve svých představách pozitivní (v textu neuvedenou) alternativu („je třeba formulovat něco, co text sice opatřuje obrysy, avšak zamlčuje“, 337). Čtenář je tím veden i k provedení korektury svých návykových dispozic, takže v jeho vědomí dochází rovněž k negaci (sekundární negace, 337–338).

Koncepce představená v knize německého anglisty je výsledkem mnohaleté soustředěné práce. První náčrt problematiky podává studie (původně univerzitní přednáška) Apelová struktura textů¹ z roku 1970, v dalších letech pak byly samostatně publikovány přípravné verze některých kapitol.² Sledovaných otázek se dotýká i soubor studií o novodobé anglické literatuře *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972). V kontextu Kostnické školy recepční estetiky zaujímá Iserův přístup osobité místo. Vůdčí představitel školy → Hans Robert Jauß předpokládal, že zdůrazněný historismus a pohled z perspektivy čtenáře může být bázi pro vytvoření „nového paradigmatu“ literární vědy, které bude literatuře konečně adekvátní.³ Protože u Isera historický aspekt nezískává prvořadou důležitost a jako východisko výzkumu slouží text (příznačně se jeho ústředním pojmem stává nikoli recepce, ale účinek textu), ozval se mezi recenzenty hlas, že Iser je spojen ještě se „starým paradigma-tem“.⁴ Iserovo snažení však logicky vyplývalo z potřeb recepční

1 Apelová struktura textů, in: M. Sedmidubský et al. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno 2001, s. 39–61 [1970].

2 Proces čtení ve fenomenologickém pohledu, *Aluze* 2002, č. 2, s. 106–117 [1971/1972]; *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur*, in: R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, s. 277–324.

3 H. R. Jauß, Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft, *Linguistische Berichte* 1969, č. 3, s. 44–56.

4 H. Link, „Die Appellstruktur der Texte“ und ein „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“?, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 1973, s. 532–583.

estetiky. Při zaměření na výzkum způsobů recepcy se na jedné straně objevuje nebezpečí nekritického badatelského subjektivismu, na druhé straně, v případě empirické orientace, se zase nejednou setkáváme se změtí různorodých údajů, které nelze převést na „společného jmenovatele“ (k empirickému zkoumání recepcy srov. např. článek Heinze Hillmanna)⁵. Jako velmi naléhavá se proto ukazovala otázka, které textové rysy jsou bázi a určující složkou pro množství individuálních konkretizací, a úloha popsat obecný charakter konkretizací. (Tímto okruhem problémů se dále zabýval mj. Karlheinz Stierle v knize *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, 1975.) Iser v *Aktu čtení* vychází především z fenomenologické tradice (Edmund Husserl, → Roman Ingarden), vedle toho se mj. odvolává na výklady Jana Mukařovského o estetické normě a opírá se o teorii řečových aktů (John Langshaw Austin, John Rogers Searle) a zejm. o teorii systémů Niklase Luhmanna.⁶ Po svém vydání vyvolal *Akt čtení* nemalý ohlas a překlad do angličtiny z roku 1978 podstatně přispěl rovněž k Iserově proslulosti v USA, kde byl řazen do kontextu tzv. *reader-response criticism*.⁷ Obecně uznávaná podnětnost Iserovy práce spočívá především v poukazu na dynamičnost interakce mezi literárním textem a čtenářem, ve snaze o postižení dialektiky nadindividuálních a individuálních faktorů v této interakci a rovněž ve vyzdvížení aktivního a produktivního vztahu literárního díla k realitě. Současně se ale četné Iserovy základní postuláty a užívané pojmoslovný aparát, propojující prvky hermeneutiky a sémiotiky, staly předmětem kritiky, představený model byl z různých hledisek opakovaně hodnocen jako vágní, omezený a jednostranný (Iser také už v době formování své koncepce na výtky reagoval)⁸. Spory vyvolalo např. vymezení literárních textů jako textů, které se vztahují k „modelům světa“, existujícím normám a konvencím, a nemohou být tedy chápány jako nápodoba či reprodukce bezprostřední skutečnosti; v souvislosti s tím vystupoval Iser proti marxistické teorii odrazu, v době vydání knihy ještě značně rozšířené. Dále byla Iserovi mj. vyčítána absolutizace subverzivního rázu literatury, představuje, že za její bázi je nutno považovat rozrušování existujících norem a kódů; vzniká tak problém, jak přistupovat k literárním dílům, která dané normy a kódy evidentně potvrzují. Vedle toho docházelo i ke zpochybňování obecné platnosti Iserova pojetí čtenáře a způsobu čtení: Iser čtení popisuje jako proces zřetelně intelektualizovaný a spojený na jedné straně s úsilím o vytvoření koherentní konstrukce smyslu díla, na druhé straně se změnami čtenářova postoje ke světu. „Frontální útok“ proti Iserově teorii čtení podnikl americký představitel afektivní stylistiky (*affective stylistics*) → Stanley Fish, který poukázal na to, že nabídky či

5 H. Hillmann, Reception — empirisch, in: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1975, s. 433–449.

6 Mj. N. Luhmann, *Zweckbegriff und Systemrationalität*, Frankfurt/M. 1973.

7 Srov. J. P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore — London 1980.

8 W. Iser, Im Lichte der Kritik, in: R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, s. 325–342.

instrukce produkované textem jsou nutně výsledkem interpretační aktivity čtenáře, a současně Iserovi vytkl nerespektování faktu, že recepce textu není jedinečná, ale je determinována nadindividuálními konvencemi a území; Iser pak v odpovědi hájil nezávislost slov textu na recipujícím vědomí.⁹ V časovém odstupu bývá kladena otázka, nakolik je smysluplné navrhnout abstraktní model procesu čtení, který není ověřován v interpretační praxi (Iser v následujících letech uveřejnil řadu interpretací děl anglické literatury, v nichž však už teoretický aparát z *Aktu čtení* nerozvíjel). V rámci vývoje uvažování o způsobech interakce mezi textem a čtenářem představuje ovšem *Akt čtení* stále velmi důležitou a nepominutelnou položku.

Vydání

Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976 (z tohoto vyd. citováno), 1984 (přehlednuté vyd.), 1990, 1994. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles 1976, 1985; Sprimont 1997. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978, 1980, 1981, 1984, 1987, 1991, 1997. Japonské vyd., Tokio 1982, 1998. Arabské vyd., Fás 1987. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid 1987. *L'atto della lettura. Una teoria della riposta estetica*, Bologna 1987. Čínské vyd., Peking 1991. Korejské vyd., Soul 1993. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*, São Paulo 1996. *Bralno dejanje. Teorija estetskega učinka*, Ljubljana 2001. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře (část kap. 1), *Aluze* 2004, č. 2–3, s. 135–143. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești 2006. Hebrejské vyd., Jeruzalém 2006.

Literatura

H. U. Gumbrecht, recenze, *Poetica* 1977, s. 522–534. K. Maurer, Formen des Lesens, *Poetica* 1977, s. 472–498. D. Barnouw, recenze, *Modern Language Notes* 1979, č. 12, s. 1207–1213. S. Fish, Why No One's Afraid of Wolfgang Iser, *Diacritics* 1981, č. 1, s. 2–13. T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford 1983 (č. 2005). P. V. Zima, *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995 (č. 1998). P. A. Bilek, *Hledání jazyka interpretace*, Brno 2003. M. Richter, Wirkungsästhetik, in: H. L. Arnold – H. Detering (eds.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2003. P. A. Bilek, Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře v *Aktu čtení*, *Aluze* 2004, č. 2–3, s. 134–135. E. Schaffer, *The Act of Reading and After. The Reception of Wolfgang Iser in Britain*, Edinburg 2004. J. Holý, Kostnická škola a její

⁹ S. Fish, Why No One's Afraid of Wolfgang Iser, *Diacritics* 1981, č. 1, s. 2–13; W. Iser, Talk Like Whales. A Reply to Stanley Fish, *Diacritics* 1981, č. 3, s. 84–87.

souvislosti, in: A. Haman – J. Holý – V. Papoušek, *Kritické úvahy o západní literární teorii*, Praha 2006, s. 107–146.

Wolfgang Iser (1926–2007)

Německý literární vědec, anglista. Patřil k nejvýznamnějším představitelům Kostnické školy recepční estetiky (k této problematice mj. *Die Appellstruktur der Texte*, 1970; *Der implizite Leser*, 1972). V letech 1960–1963 byl profesorem na univerzitě ve Würzburgu, potom v Kolíně nad Rýnem, v letech 1967–1991 působil na univerzitě v Kostnici. Ve svých pozdějších dílech propracovával antropologicky podloženou teorii literární fikce (*Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 1991), zabýval se také teorií interpretace (*The Range of Interpretation*, 2000) a literární teorií obecně, především její metodologií tíhnoucí v posledních letech k interdisciplinarizaci (*How to Do Theory*, 2006). Další díla: *Die Artistik des Misslingens* (1979), *Laurence Sternes „Tristram Shandy“* (1987), *Shakespeares Historien* (1988), *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology* (1989).

České překlady

Teorie literatury. Aktuální perspektiva (2004), *Jak se dělá teorie* (2009). Stati: Fenomenologický přístup, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 209–221; Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy, in: M. Sedmidubský et al. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno 2001, s. 39–61; Proces čtení ve fenomenologickém pohledu, *Aluze* 2002, č. 2, s. 106–117; Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře, *Aluze* 2004, č. 2–3, s. 135–143; Užití fikce v literární a generativní antropologii, *Aluze* 2005, č. 1, s. 52–61.

/mš/

Roman Jakobson

Lingvistika a poetika

(Linguistics and Poetics, 1960)

Studie ruského lingvisty, jednoho ze zakladatelů literárně-vědné strukturální metodologie, objasňující podstatu poetické funkce jazyka a principy zkoumání literární tvorby.

Poetika, jako disciplína, jejímž předmětem je „differentia specifica slovesného umění v poměru k ostatním uměním a v poměru k ostatním druhům jazykového chování“ (74), je v úvodu studie vymezena jako součást lingvistiky, komplexní celistvé vědy o slovesné struktuře. V této souvislosti se pak věnuje pozornost společným rysům slovesného umění a jiných druhů jazykového styku (75) i shodným zásadám jejich objektivní vědecké analýzy (např. vztah synchronie—diachronie, 76).

První ucelenou část studie tvoří rozbor kódu jako systému vzájemně spjatých subkódů. Podle autorova názoru obsahuje jazyk vždy několik souběžných struktur, každá z nich je charakterizována jinou funkcí (77). Při určení místa poetické (*poetic*) funkce mezi funkcemi ostatními se vychází z konstitutivních činitelů každého aktu verbální komunikace. Ty jsou vymezeny takto: „mluvčí (*addresser*) posílá sdělení (*message*) adresátovi (*addressee*). Aby mělo působnost, vyžaduje sdělení nějaký kontext (*context*, ‚referent‘ v jiném, poněkud mnohoznačném názvosloví), k němuž poukazuje, vnímatelný adresátem a buď verbální, nebo přístupný verbalizací; dále vyžaduje kód (*code*), plně nebo přinejmenším částečně společný mluvčímu a adresátovi (nebo jinými slovy, kódovateli a dekódovateli sdělení); a konečně kontakt (*contact*), fyzikální kanál a psychické spojení mezi mluvčím a adresátem, umožňující oběma zahájit komunikaci a setrvat v ní“ (77).

Rozdíl mezi mluvními akty je pak dán rozdílnou hierarchií funkcí, slovesná struktura sdělení závisí zejm. na funkci dominantní. V řadě projevů má sice vedoucí úlohu tzv. sdělovací (*referential*) funkce, zaměření (u Karla Bühlera *Einstellung*) k označovanému předmětu, tj. v Jakobsonově terminologii orientace na kontext; svůj podíl však v nich mají i funkce další, tzv. emotivní (*emotive*) funkce, sloužící k přímému vyjádření postoje mluvčího

k tomu, o čem se hovoří (78), a funkce konativní (*conative*), daná orientací na adresáta (79). Rozšířením tradičního modelu Bühlerova jsou pak ve vztahu ke třem dalším konstitutivním činitelům verbální (jazykové) komunikace vyděleny tři funkce další. Zaměření na kontakt, funkce fatická (*fatic*), determinuje sdělení sloužící k navázání, pokračování a přerušování komunikace, k ujištění, že kanál normálně funguje, k připoutání a udržení pozornosti. Soustředění na kód, metajazyková (*metalingual*) funkce, se realizuje v případech, kdy si mluvčí nebo adresát ověřují, zda užívají téhož kódu (80–81). Poetická funkce jazyka je pak vymezena jako zaměření na sdělení jako takové (81). Je dominantní funkcí slovesného umění (vedle ní tu působí i funkce jiné, např. v epice sdělovací, v lyrice emotivní), působí jako přídavná složka i v ostatní jazykové činnosti, posilujíc hmatatelnost znaků a prohlubujíc základní dichotomii znaků a objektů (příklady sekundární poetické funkce, např. v politickém hesle *I like Ike* aj., 81). Schéma základních komunikačních činitelů autor rozšiřuje o schéma funkcí (82).

Při vymezení empirického jazykovědného kritéria poetické funkce vychází autor ze dvou základních postupů užívaných při jazykové činnosti, z výběru (uskutečňovaného na zásadě ekvivalence, tj. podobnosti a rozdílnosti, synonymity a antonymity) a kombinace (založené na soumeznosti, *contiguity*). Poetická funkce pak „projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (82), ekvivalence je v básnickém textu povýšena na konstitutivní prostředek řazení následných členů (*sequence*). Na rozdíl od metajazyka, též vytvářejícího řadu ekvivalentních výpovědí (typu A=A), kde je řada využito k vytvoření rovnosti, je „v básnictví rovnosti [...] využito k vybudování řady“ (83).

Tyto vlastnosti básnického vyjádření jsou dále doloženy charakteristikou různých stránek verše; jeho rozbor (a to i rozbor verše vně poezie, kdy je poetická funkce podřizována funkci jiné, např. v reklamních rýmovaných sloganech, středověkých veršovaných zákonících apod.) je plně v kompetenci poetiky (83–84).

Při podrobnějším vymezení tzv. návratné „zvukové figury“ (podle Geralda Manleye Hopkinse konstitutivního principu verše, 84) dochází autor k závěru, že „taková figura vždy využívá přinejmenším jednoho (nebo více než jednoho) binárního kontrastu relativně vysoké a relativně nízké význačnosti (*prominence*), vytvářeného jednotlivými úseky v řadě fonémů“ (84). Na tomto základě Jakobson vymezuje podstatu versifikačního systému sylabického verše (opozice vrcholové a okrajové části slabiky), verše přízvučného (opozice relativních úrovní vrcholu) a kvantitativního, „časoměrného“ (opozice relativních délek slabičných vrcholů nebo slabik vcelku, 85).

V návaznosti na rozbor pravidel určujících závazné rysy verše se dále věnuje pozornost i pravidlům řídícím jeho vlastnosti fakultativní, „nadbytečné“. Za základ struktury každého jednotlivého verše, nebo jinými slovy každé realizace verše (*verse instance*, 90), se pokládá veršový vzorec (*verse design*). Vzorec a realizace jsou přitom souvztažné pojmy, veršový vzorec (v tradiční terminologii: metrické schéma) určuje invariantní, neproměnné rysy realizací a vymezuje hranice variantnosti. Z výkladu o srbské epické cézuře (90) vyplývá, že veršový vzorec — jako komplexní lingvistický jev — překračuje rámec pouhého zvukového útvaru, je tedy nutno zkoumat všechny jeho jazykové vlastnosti.

Proměnlivost veršových realizací (do nichž je veršový vzorec vtělen), označovaná obvykle mnohoznačným termínem „rytmus“, je odlišena od realizací recitačních (*delivery instances*); uskutečnění veršové realizace v dané realizaci recitační je závislé na recitačním vzorci (*delivery design*) přednašečově. Veršový vzorec básně je ovšem na různých recitacích zcela nezávislý (92).

Při rozboru rýmu jako dalšího z jevů promítajících princip ekvivalence do řady je zdůrazněna důležitost významových vazeb rýmujících se členů (93–94). Nejvyhraněnější a nejstereotypnější básnické formy pro rozbor paralelismu (jehož je rým kondenzovaným případem) poskytuje folklor (rozbor veršů ruské svatební písně 95–96; též v souvislosti s názory Alexandra Afanasjeviče Potebni o materializaci symbolu v lidové poezii, 96).

V souvislosti s víceznačností jako ústředním rysem poezie (96) pak autor konstatuje, že dominance básnické funkce nad funkcí sdělovací v poezii neruší označované, ale činí je mnohoznačným. Upozorňuje na to, že „vedle autora a čtenáře tu máme ‚já‘ lyrického hrdiny nebo fiktivního vypravěče a ‚ty‘ myšleného adresáta dramatických monologů, proseb a dopisů. [...] Potenciálně je každé básnické sdělení kvazinepřímou řečí (*quasi-quoted discourse*) se všemi zvláštními, spleťitými problémy, jež lingvistovi nabízí ‚řeč uvnitř řeči“¹ (96–97). Na rozboru Poeova *Havrana* (97–98) se poukazuje na významové vazby zvukově podobných slov vůbec a vyvozuje se obecně platný závěr, že „každá nápadná zvuková podobnost je v básnictví hodnocena ve vztahu k podobnosti a/nebo nepodobnosti významové“ (98).

V závěru autor upozorňuje na obtížnost zkoumání těch oblastí slovesnosti, jež tvoří přechod mezi jazykem čistě sdělovacím a čistě básnickým, a na menší prozkoumanost metonymických struktur: nedostatek lexikálních tropů se v tzv. básních bez obraznosti vyvažuje hojností tropů a figur gramatických (99–101), básnivost je zde skryta v morfologické a syntaktické struktuře jazyka (doloženo rozbořem Shakespearova dramatu, 101–102). Poetičnost je tedy totálním přehodnocením výpovědi, právě tak

1 Jakobson zde odkazuje k práci V. Vološinova *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad 1930.

jako každé z jejích složek. Při zkoumání celé oblasti poetiky je nezbytná spolupráce literární vědy (znalé lingvistických problémů a lingvistických metod) a lingvistiky (seznámené se specifikou poetické funkce jazyka).

Studie byla přednesena jako jeden ze závěrečných referátů na mezioborové konferenci o stylu v Bloomingtonu v roce 1958. Uveřejněna byla ve sborníku z této konference (1960), v témže roce však vyšla i pod názvem *Poetyka w świetle językoznawstwa* v mírně pozměněné podobě v Polsku (analýzy anglických literárních textů byly nahrazeny analýzami děl slovanského folkloru a polské poezie). Svým hlavním tématem — zkoumáním vztahu lingvistiky a poetiky — se vřazuje do dobového teoretického a metodologického úsilí vymezit kompetence různých vědních disciplín při studiu literárních textů. Svým způsobem předjímá i Jakobsonovo později prosazované přesvědčení o nutnosti interdisciplinární vědecké spolupráce.

Při definici básnictví jako slovesné tvorby určené poetickou funkcí Jakobson navázal na své starší názory, které se formovaly v rámci Opojazu a Moskevského lingvistického kroužku, zejména však v prostředí Pražského lingvistického kroužku, na jehož založení a řízení se v letech 1926–1939 podílel. V souladu s hlavními teoretickými a metodologickými zásadami pražských strukturalistů Jakobson chápe studium poetiky jako integrální součást lingvistiky. Moderní funkční lingvistika přinášela totiž v jeho pohledu mnoho nových postupů a principů, které jsou velmi dobře využitelné při studiu poezie a básnického jazyka. Společného jmenovatele literární vědy a lingvistiky nalezl v souboru otázek týkajících se synchronie a diachronie. Pro tento jeho přístup se vžilo označení „lingvistická poetika“.

Jádrem Jakobsonovy lingvistické poetiky bylo zkoumání básnického jazyka jakožto nástroje uměleckého působení, analýza jeho poetické funkce. Již ve studiích z 20. a 30. let zdůrazňoval, že poetická funkce jazyka (básnickost) je součástí fungování jazyka jako celku. Není podle něj jedinou funkcí slovesného umění, nýbrž je funkcí, která je dominantní a která spoluurčuje charakter uměleckého literárního díla jako takového. Pro poezii je např. její dominance zcela zásadní; v běžné jazykové činnosti má naopak pouze sekundární, podřízenou roli — její funkce je potlačena.

Ve studii *Lingvistika a poetika* Jakobson rozlišuje šest základních jazykových funkcí (emotivní, poznávací, konativní, poetická, fatická, metajazyková), které stanovil na základě šesti faktorů jazykové komunikace. Rozvinul a završil tak funkční přístup pražských strukturalistů, kteří ke třem Bühlerovým funkcím

jazykového znaku (poznávací, expresivní, apelové) přidali ještě funkci čtvrtou — estetickou, resp. poetickou funkci (tj. zaměření na znak samotný). Jakobson k těmto čtyřem funkcím přidal navíc ještě funkci fatickou, která postihuje vztah mezi mluvčím a adresátem, a metajazykovou, která si všímá vlastního (jazykového) kódu. Model komunikace, na jehož základě Jakobson vypracoval systém jazykových funkcí, se proslavil a zásadně ovlivnil vývoj v oblastech lingvistiky, literární vědy a sémiotiky na celém světě. Jeho pojetí slovesné tvorby jako jednoho z druhů řečové informace bylo výrazem úsilí zařadit umělecké sdělení do širšího kontextu sdělování společenského. Na rozdíl od „klasických“ modelů komunikace propracovaných v rámci teorie informace však Jakobson počítal se subjektivními složkami komunikačního procesu (mluvčí — adresát). Diskuse o komunikaci a možné podobě komunikačních modelů byla v době Jakobsonova vystoupení již dávno zahájena, význam jeho příspěvku spočíval především v tom, že ve svém modelu propojil několik zcela různých přístupů a konceptů z psychologie, logiky, lingvistiky, kybernetiky a estetiky. Zvláště vliv kybernetiky a teorie informace (pojmy kód, kanál, zpráva, odesílatel, kódovatel, dekódovatel aj.) byl velmi důležitý a stál na počátku celé řady dalších pokusů o popis a modelaci procesu umělecké a jazykové komunikace (např. Max Bense, Abraham André Moles, František Miko, Zdeněk Mathauser aj.).

Vytvořit model jazykové komunikace nicméně nebylo hlavním cílem Jakobsonovy studie. Byl mu pouze prostředkem k tomu, aby s jeho pomocí definoval styl a básnickost — poetickou funkci jazyka. Její místo mezi ostatními jazykovými funkcemi není z hlediska tohoto modelu nějak privilegované. Poetická funkce je jednou z šesti, které se větší či menší měrou podílejí na komunikaci a dorozumění.

Zatímco ve svých raných studiích Jakobson neuvažoval o nějaké obecně platné charakteristice a ústředním rysu poetické funkce (sama její dominance vymezovala básnictví), ve studii *Lingvistika a poetika* konstatuje, že „poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (82). V pozadí tohoto zjevně substancionálního vymezení je zjištění, že pro poetickou funkci je klíčový princip ekvivalence. Podle Jakobsona není v básnických textech důležitá následnost slov, vět či částí textů, jejich lineární uspořádání (syntagmatická osa), nýbrž jejich specifické spojení, kombinace, podle vzorců, ve kterých se pravidelně opakují ekvivalentní jednotky (tj. princip uplatňovaný v rámci paradigmatické osy). Právě přenos tohoto principu z paradigmatického (asociativního, selektivního) jazykového plánu na plán syntagmatický (kombinatorický) je tím, co je podle Jakobsona

pro poetickou funkci charakteristické. V případě poezie, která jej zajímá především, jde o ekvivalenci zvukových jednotek, jež jsou základem verše. Stejně tak ovšem i rým a rytmus využívají ekvivalence a paralelismy. Důležitý je také Jakobsonův postřeh týkající se vztahu zvuku a významu: „zvuková ekvivalence, promítnutá do následnosti (*sequence*) jako její konstitutivní princip, má nutně za následek ekvivalenci sémantickou“ (94). Svou koncepci poetické funkce opírající se o zmíněný „projekční princip“ Jakobson dokumentuje na rozsáhlém materiálu, který zahrnuje široký výběr ze světové literatury. Jeho hlavním záměrem bylo postihnout schopnost jednotlivých jazykových projevů (zvl. básnických textů) tvořit a evokovat poetické významy.

Ve studii *Lingvistika a poetika* Jakobson stanovil základní kritéria pro studium básnického jazyka a poetické funkce jako takové, podařilo se mu zde ale propojit některé své starší výzkumy z oblasti lingvistiky a poetiky (zvl. versologie) s novějšími tématy a tendencemi (kybernetika, teorie informace), a vytvořit tak ucelenou a inspirativní syntézu. Jakobsonova definice poetické funkce podnítila celou řadu dalších badatelů k jejím novým aplikacím a úpravám (např. Roland Posner, → Claude Lévi-Strauss, Walter A. Koch, → Umberto Eco, Jürgen Link, Rolf Parr aj.). Z ideologických pozic Jakobsonovo dílo hodnotila především marxistická literární věda (u nás např. Ladislav Štoll, Antonín Sychra aj.). Přestože studie vyšla na počátku 60. let, dodnes z ní těží nejen obecná lingvistika a poetologové, ale také badatelé z dalších oblastí, zvl. estetiky, filozofie, psychologie a sociologie.

Vydání

Linguistics and Poetics, in: T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.) 1960, s. 350–377; in: R. Jakobson, *Selected Writings 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague et al. 1981, s. 18–51; in: S. Chatman – S. R. Levin (eds.), *Essays on the Language and Literature*, Boston 1967, s. 296–322; in: W. D. Maxwell-Mahon (ed.), *Critical Texts. Plato to the Present Day*, Johannesburg 1979, s. 258–286. Poetyka w świetle językoznawstwa, *Pamiętnik Literacki* 1960, s. 431–473 (části polské, upravené verze publ. jako Polish Illustrations to Linguistics and Poetics, in: R. Jakobson, *Selected Writings 3*, The Hague et al. 1981, s. 52–62). Linguistique et poétique, in: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, s. 209–248; in: J. Sumpf, *Introduction à la stylistique du français*, Paris 1971, 95–131; in: A. Jacob – P. Caussat (eds.), *Genèse de la pensée linguistique*, Paris 1973, s. 212–224. Linguistică și poetică, in: *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București 1964, s. 83–125. Linguistica

e poetica, in: R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milan 1966, s. 181–218; in: L. Rosiello (ed.), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna 1974, s. 71–82. Lingvistika i poetika, in: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, s. 285–326. Lingüística e poética, in: R. Jakobson, *Lingüística e comunicação*, São Paulo 1969, s. 118–162. Nyelvészet és poétika, in: R. Jakobson, *Hang — Jel — Vers*, Budapest 1969, s. 211–257; 1972, s. 229–276. Hebrejské vyd., *Ha-sifrut* 1970, č. 2, s. 274–285. Linguistik und Poetik, in: J. Ihwe (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven 2. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft 1*, Frankfurt/M. 1971, s. 142–178; in: H. Blumensath (ed.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972, s. 118–147; in: J. Ihwe (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik 1*, Frankfurt/M. 1972, s. 99–135; in: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt/M. 1979, s. 83–121. **Lingvistika a poetika**, in: R. Jakobson, *Studies in Verbal Art. Texts in Czech and Slovak*, Ann Arbor 1971, s. 73–116 (pův. vyd. R. Jakobson, *Slovesné umění a umělecké slovo*, Praha 1969, s. 73–116 — distribuce zakázána, náklad zničen; podle autorských výtisků vytvořen fotoreprint Ann Arbor 1971); **in: R. Jakobson, Poetická funkce, Jinočany 1995, s. 74–105** (z tohoto vyd. citováno). Japonské vyd., Tokio 1973, s. 183–221. La lingüística y la poética, in: T. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid 1974, s. 123–173; in: R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona 1975, s. 347–395, 1981, 1984. Lingvistik och poetik, in: *Poetik och lingvistik*, Stockholm 1974, s. 139–179. Lingvistika i poetika, in: Je. Basin – M. Poljakov (eds.), *Strukturalizm. „Za“ i „protiv“*, Moskva 1975, s. 193–230. Lingüistiek en poética, in: W. Bronzwaer et al. (eds.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*, Baarn 1977, s. 96–106. Lingvistika a poetika, in: R. Jakobson, *Lingvistická poetika*, Bratislava 1991, s. 36–76.

Literatura

J. Ihwe, *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Frankfurt/M. 1971. J. Culler, Jakobson's Poetic Analyses, in: týž, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, s. 55–74 a 268–269. E. Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt/M. 1975. L. Waugh, *Roman Jakobson's Science of Language*, Lisse 1976. D. Armstrong – C. H. von Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson. Echoes of His Scholarship*, Lisse 1977, s. 39–58. T. Hawkes, Roman Jakobson, in: týž, *Structuralism and Semiotics*, London 1977 (č. 1999, s. 63–72). G. Beck, Analogien und Varianten des Funktionenmodells der Sprache, in: týž,

Sprechakte und Sprachfunktionen, Tübingen 1980, s. 193–221. M. Krampen, A Bouquet for Roman Jakobson, *Semiotica* 1981, č. 3–4, s. 261–299. R. B. Sangster, *Roman Jakobson and Beyond. Language as a System of Signs*, Berlin 1982. *American Journal of Semiotics* 1983, č. 3 (The Semiotics of R. Jakobson). M. Halle et al., *A Tribute to Roman Jakobson 1896–1982*, Berlin 1983. E. Stankiewicz, Roman Jakobson, *Semiotica* 1983, č. 1–2, s. 1–20. M. Kubínová, Systém funkcí ve verbální komunikaci, *Uměnovědné studie 5. K problematice struktur ve společenských vědách*, Praha 1984, s. 109–126. J. Veltruský, Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst, in: A. Eschbach (ed.), *Bühler-Studien 1*, Frankfurt/M. 1984, s. 161–205. K. Pomorska et al. (eds.), *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s. Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Berlin 1987. M. I. Šapir, „Grammatika poezii“ i jejo sozdatěli. Těorija „poetičeskogo jazyka“ u G. O. Vinokura i R. O. Jakobsona, *Izvestii AV SSSR. Serija literatury i jazyka* 1987, č. 3, s. 221–236. L. Waugh – M. Monville-Burston, Introduction. The Life, Work and Influence of R. Jakobson, in: R. Jakobson, *On Language*, Cambridge (Mass.) 1990, s. 1–45. V. Šabík, doslov ke sloven. vyd. 1991, s. 9–31. I. Portis-Winner, Peircova, Saussurova a Jakobsonova estetická funkce. K syntetickému pojetí estetické funkce, *Estetika* 1993, č. 3, s. 15–29. R. Bradford, *Roman Jakobson. Life, Language, Art*, London 1994. T. G. Winner, Jakobson a avantgardní umění, *Estetika* 1994, č. 2, s. 1–12. J. Toman, *The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle*, Cambridge (Mass.) — London 1995 (č. 2011). L. Doležel, Roman Jakobson jako badatel v oboru komunikace, *Slovo a slovesnost* 1996, č. 3, s. 162–169 (též in: týž, *Studie z české literatury a poetiky*, Praha 2008, s. 137–148). M. Kubínová, Projekce principu soumeznosti na osu výběru. Malá variace na Jakobsonovo velké téma, in: I. Pospíšil – D. Kšicová (eds.), *Litteraria humanitas 4. Roman Jakobson*, Brno 1996, s. 127–137. Z. Mathauser, Filozofická inspirace starého Ahasvéra Romana Jakobsona, *Tvar* 1996, č. 13, s. 4–5. E. Stankiewicz, The Functions of Language and the Literary Genres, in: I. Pospíšil – D. Kšicová (eds.), *Litteraria humanitas 4. Roman Jakobson*, Brno 1996, s. 73–84. W. Nöth, Das Poetische und die Poezität, in: týž, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart – Weimar 2000, s. 449–455. D. Münch, Roman Jakobson und die Tradition der neuaristotelischen Phänomenologie, in: M. Nekula (ed.), *Prager Strukturalismus. Methodologische Grundlagen*, Heidelberg 2003, s. 135–167. T. Glanc, Jakobsonův formalismus 1935, in: R. Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha 2005, s. 119–138. F. Vodička, Úvodem, in: R. Jakobson, *Poetická*

funkce, Jinočany 2005, s. 9–16. I. Yocarís, Towards a Neoformalist Approach to Literary Texts. Roman Jakobson's Conceptual Heritage, in: M. Procházka – M. Malá – P. Šaldová (eds.), *The Prague School and Theories of Structure*, Göttingen 2010, s. 261–280.

Roman Jakobson (1896–1982)

Ruský lingvista a literární vědec, jeden ze zakladatelů strukturální metody v jazykovědě a literární vědě. Patří k nejdůležitějším představitelům ruského formalismu, významně přispěl ke vzniku českého a později i francouzského strukturalismu (ovlivnil Clauda Lévi-Strausse, s nímž se setkal ve Spojených státech). Věnoval se především teoretické lingvistice (fonologie, teorie pádů, vztah diachronie a synchronie, jazykové problémy afázie, gramatika slovesa apod.) a poetice, kterou chápal jako součást lingvistiky; zajímal se o problémy obecné sémiotiky. Na Moskevské univerzitě vystudoval v letech 1914–1918 ruský jazyk a literaturu. V letech 1920–1939 žil v Československu, r. 1930 získal doktorát na Německé univerzitě v Praze, od r. 1934 působil na brněnské univerzitě jako profesor rusistiky a slavistiky. Z Československa odešel před nacistickou okupací; ze Švédska se r. 1941 dostal do Spojených států, kde setrval do konce života. Působil zde nejprve jako profesor obecné jazykovědy a slavistiky na École libre des hautes études, později přednášel na Kolumbijské a Harvardově univerzitě a na MIT, Massachusettském technologickém institutu (na posledně jmenovaných až do r. 1967, kdy byl emeritován). Účastnil se práce petrohradského Opojaz, Moskevského, Pražského, ale i Newyorského lingvistického kroužku. Zásadním způsobem ovlivnil některé směry a koncepce moderní lingvistiky. Ve Spojených státech se zasloužil o rozvoj studia slavistiky a bohemistiky. Byť bylo jeho dílo v Sovětském svazu podrobováno zvl. v 50. a 60. letech ideologizující kritice, udržoval se svou rodnou zemí badatelské kontakty. Rozsáhlá byla také jeho činnost vědecko-organizační, společenská a politická (spolupracoval s československým zahraničním odbojem, podporoval aktivity slovanských exulantů atd.). Další díla: *Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov* (1921), *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlennii s russkím* (1923), *Základy českého verše* (1926), *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves* (1929), *K charakteristike evrazijskogo jazykovogo sojuza* (1930), *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* (1941), *Moudrost starých Čechů. Odvěké základy národního odboje* (1943), *Fundamentals of Language* (1956, s M. Halle),

Studies in Russian Philology (1962), *Studies in Verbal Art. Texts in Czech and Slovak* (1971), *Studies on Child Language and Aphasia* (1971), *Six Lectures of Sound and Meaning* (1978), *The Sound Shape of Language* (1979, s L. R. Waughovou), *Brain and Language. Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light* (1980), *The Framework of Language* (1980), *Dialogues* (1980, s K. Pomorskou), *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská* (2005).

České překlady

Slovesné umění a umělecké slovo (1969; kniha nedistribučována, náklad zničen; fotoreprint *Studies in Verbal Art. Texts in Czech and Slovak*, Ann Arbor 1971), *Dialogy* (1993), *Poetická funkce* (1995), *Cyrlometodějské studie. Soubor statí z let 1945–1969* (1996). Stati: K vědě básnického umění, *Plamen* 1966, č. 8, s. 95–96; Báchorky a mystéria, *Orientace* 1967, č. 3, s. 74–76; Ktož jsú boží bojovníci, *Estetika* 1967, č. 2, s. 161–169; Problémy zkoumání jazyka a literatury (s → J. Tyňanovem), in: Jurij M. Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968, s. 11–13; Hledání podstaty jazyka, in: *Dvanáct esejí o jazyce*, Praha 1970, s. 29–45; Hudební věda a lingvistika, *Opus Musicum* 1970, č. 1, s. 3–5; Problémy studia literatury a jazyka (s Jurijem Tyňanovem), in: J. Tyňanov, *Literární fakt*, Praha 1988, s. 250–252; Středověké fraškovité mystérium. Staročeský Masticákář, *Divadelní revue* 1991, č. 3, s. 9–26; Poezie gramatiky a gramatika poezie, *Analogon* 1992, č. 9, s. 43–45. Slovensky též: *Lingvistická poetika* (1991). Stati: Jazyk je hybnou silou obraznosti, *Romboid* 1969, č. 1, s. 44–49; Metaforické a metonymické póly, *Romboid* 1969, č. 1, s. 50–53; Problémy poetiky a K problému rozhraničenia folkloristiky a literárnej vedy (s P. Bogatyryjovom), in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 70–81, 113–115.

/am – os/

Hans Robert Jaub

Dějiny literatury jako výzva literární vědě

(Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1967)

Studie německého literárního vědce, základní dílo Kostnické školy, které akcentuje sféru recepcce jako podstatnou složku literárního procesu.

Studie je rozdělena do několika drobných kapitol. V úvodní jsou nastíněny hlavní problémy vývoje novodobé literární vědy. Literární historie ztratila podle autorova názoru svou někdejší prestiž, odděluje se od sebe historické a estetické zkoumání. Formalismus pojal literaturu jako svébytný předmět zkoumání, ale dílo zprostil historických souvislostí a považoval je za soubor uměleckých prostředků. Ani pozdější pojem literární evoluce, který zapojil dílo do proměn systémů žánrů a forem, neumístil literární dílo v dějinách samých, v historickém horizontu jeho vzniku, společenské funkce a působení. Dějinnost literatury totiž nespočívá ve střídání esteticko-formálních systémů, literární evoluce nevyplývá jen z vlastních imanentních zákonitostí, ale i ze vztahů k obecnému dějinnému procesu. Podnětem v marxistickém chápání umění je naopak fakt, že umění není autonomním produktem, ale že předpokládá společenskou a životní praxi člověka, je v ní mnohonásobně zakotveno. Avšak tyto původní intence marxistická estetika dostatečně nevyužila. Vrátila se k realistické teorii 19. století, k mechanickému determinismu a homogenitě umění a mimoumělecké skutečnosti a (vlastně oživujíc dědictví platonské *mimésis*) vyzdvihovala prvek reprodukce. Východiskem — jak to naznačují např. myšlenky → Waltera Benjamina (literatura nemá být látkou pro historii, ale organonem dějin), → Wenera Krausse aj. — může být opětne zhodnocení tvořivých potencií umění, což umožňuje i zkoumání literatury z hlediska jejího společenského a životního působení. Formalisté i marxisté tak chápou literární fakta v uzavřeném kruhu estetiky produkce a zobrazování (*Produktions- und Darstellungsästhetik*) — tím opomíjejí podstatnou dimenzi recepcce a působení literatury, nepřihlížejí ke čtenáři jako adresátu, jemuž je dílo primárně určeno. „V trojúhelníku autor, dílo a publikum není posledně jmenované jen pasivní

částí, řetězem pouhých reakcí, ale samo o sobě opět dějnotvornou energií“, tvrdí Jauß (8). Mezi dílem a publikem existuje dialogický, proměňující se vztah, který zakládá novou literární produkci i společenské působení literatury. Náhled, který pojímá do svého obzoru estetiku recepce a působení, umožní nové sblížení estetického a historického aspektu literárního dění.

V následujících kap. (10–38) vytyčuje autor sedm tezí, které metodicky zdůvodňují jeho pojetí literárních dějin. Podle první (10–12) spočívá dějinnost literatury nikoli ve zpětně zjišťovaných souvislostech údajů a fakt, ale především ve vztahu dílo—čtenář. Dílo není monumentem, v němž by se monologicky zjevovala nějaká mimočasová podstata, spíše připomíná partituru, která je zdrojem stále nových rezonancí. Události literárního dění jsou primárně zprostředkovány „v horizontu očekávání literární zkušenosti současných a pozdějších čtenářů, kritiků a autorů“ (11).

Druhá teze: „Analýza literární zkušenosti čtenáře unikne hrozičímu psychologismu tehdy, když popíše přijetí a účinek díla v objektivizovatelném vztahovém systému očekávání, jenž pro každé dílo v historickém okamžiku jeho vydání vyplývá z předběžného rozumnění žánru, z formy a tematiky dosud známých děl a z protikladu poetického a praktického jazyka“ (12). Otázka subjektivnosti interpretace a vkusu různých čtenářů či čtenářských vrstev — kterou se zabývali již Jan Mukařovský a → Roman Jakobson ve 30. letech, když navrhovali v této souvislosti pojmy „stav kolektivního vědomí“ a „kolektivní ideologie“ — může být smysluplná jen tehdy, pokud bude objasněn transsubjektivní horizont chápání podmiňující působení textu. Zmíněné faktory významným způsobem předurčují přijetí a působení díla.

Takto rekonstruovaný horizont očekávání — jak uvádějí třetí a čtvrtá teze (15–24) — jednak představuje východisko ke zjištění estetické distance mezi daným horizontem očekávání a vydáním díla, jehož působení může vést k proměnám tohoto horizontu (*Horizontwandel*), jednak umožňuje zjištění hermeneutické difference mezi dobovým a současným chápáním díla. V polemice s tradiční literární sociologií (→ Robert Escarpit aj.) autor konstatuje, že nestačí pouze předpokládat závislost umělce na prostředí, okruhu názorů, ideologii určitého publika; takový objektivistický přístup znemožňuje vysvětlit trvalý úspěch některých děl či jejich znovuoživení. Existují totiž díla, která ve chvíli vydání nelze vztáhnout ke specifické vrstvě publika — tato díla prolamují známý horizont očekávání a jejich publikum se může teprve postupně vytvořit. Až zkoumáním takových proměn horizontu dospěje analýza literárního působení k hlubší dimenzi. Na druhé straně je třeba stejně kriticky vystoupit proti představě, že se v literárním textu zpřítomňuje básnictví ve svém objektivním,

jednou provždy daném smyslu. Proti tomuto „platonizujícímu dogmatu filologické metafyziky“ (19) vytyčuje autor — který zde vychází z myšlenek Hanse-Georga Gadamera — koncept dějin recepce, jenž rozlišuje mezi dobovým a současným přijímáním díla, popíraje jakoukoli představu nadčasové dokonalosti či klasičnosti.

Pátá teze (24–28) posunuje pozornost od dějinného zakotvení literárního díla k jeho souvislostem ve vývoji „literární řady“. Tento vztah akcentovali → Jurij Nikolajevič Tyňanov i Jan Mukařovský, nelze jej však chápat zúženě jako pouhé střídání kanonizovaných forem formami aktualizovanými; je to zároveň proces, v němž se pasivní recepce čtenáře a kritika proměňuje v aktivní recepci a novou produkci autora. Lze říci s Hansem Blumenbergem, že každé dílo zanechává po sobě horizont potenciálních „řešení“ uměleckých děl, která mohou následovat po něm.¹

Předposlední teze (28–31) nastiňuje možnost překonání dominujícího diachronního zřetele v dějinách literatury, vyrůstajícího ještě z hegelovské představy „objektivního ducha“, podle níž daný historický moment v podstatě určuje všechny souběžné jevy dějin. Tuto „chronologickou fikci“ by bylo podle Jaußova názoru možné překonat řadou synchronních řezů literárním vývojem, neboť „dějinnost literatury se vyjevuje právě v průsečících (*Schnittpunkte*) synchronie a diachronie“ (30). Rýsují se tak literární dějiny založené na proměnách horizontu v procesu estetické zkušenosti, které mohou překonat tradiční objektivismus či subjektivismus literární historie.

Podle závěrečné teze (31–38) dějiny literatury nelze omezovat jen na rekonstrukci literární produkce, ale jejich úkolem je poukazovat na dějinnou a společenskou funkci literatury. Ta ovšem nespočívá jen v tom, že v literatuře všech dob lze nalézt typizující, idealizující, satirický nebo utopický obraz společenského bytí — tato role literatury je dána především možností vstupovat do horizontu očekávání životní praxe čtenářů, formovat jejich chápání světa, a tím zpětně působit na jejich společenské chování. Literární dílo nepůsobí jen svým obsahem, ale rovněž formou, která — jak autor ukazuje na příkladu Flaubertovy *Paní Bovaryové* (35–37) — může podněcovat nové vnímání věcí, a být tak výzvou k morální reflexi. „Propast mezi literaturou a dějinami, mezi historickým a estetickým poznáním, bude možné překlenout tehdy, jestliže dějiny literatury nebudou prostě znovu v zrcadle svých děl opisovat proces obecných dějin, ale když v průběhu ‚literární evoluce‘ odhalí onu ve vlastním slova smyslu *společenskotvornou* funkci, která při emancipaci člověka z jeho přírodních, religiálních a sociálních vazeb připadla literatuře konkurující ostatním uměním a společenským silám“ (38).

1 H. R. Jauß (ed.), *Poetik und Hermeneutik 3*, München 1968, s. 692.

Jaußova stat' Dějiny literatury jako výzva literární vědě byla v prvotní verzi proslovena roku 1967 na univerzitě v Kostnici jako inaugurační přednáška s názvem Co znamenají dějiny literatury a jaký je smysl jejich studia? (název odkazuje k proslulé přednášce Friedricha Schillera Co znamenají obecné dějiny a jaký je smysl jejich studia? z roku 1789). Jedná se o jednu ze základních prací programového úsilí skupiny německých literárních vědců (dále např. → Wolfgang Iser, Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrmann, Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle aj.),² označovaných jako Kostnická škola. Jejich cílem bylo znovuoživit zájem o literární dějiny a navázat interdisciplinární dialog s ostatními, zejm. humanitními obory. Zvláštní důraz se přitom kladl nikoli na autory a díla, ale na „třetí stav“ literárního dění: na adresáta, sféru působení a recepcí literatury.

Úsilí Kostnické školy tak souvisí s celkovým směřováním zvl. německé a francouzské literární vědy, která se — zhruba od druhé poloviny 60. let — pokoušela spojovat strukturální myšlení s myšlením historickým, reagujíc odmítavě na poválečné „dílo-středné“ (textocentrické) koncepcí, soustředěné k vnitřní analýze textu.³ Jauß ve své studii zavrhuje názor, podle něhož smysl díla „promlouvá“ výhradně z díla samého, z jeho mimočasového významu. Konstitutivní složkou realizace díla je podle něj teprve čtenářská recepcí, ovlivněná systémem kódů existujících v kolektivním vědomí v dané historické situaci. Nelze proto mluvit o ideální konkretizaci nebo o jediném, autoritativně správném „čtení“ textu: význam díla není dán předem či jednou provždy, ale utváří se vždy znovu v procesu jeho recepcí a interpretace — „pravda textu“ jsou de facto dějiny výkladu díla.⁴

Jauß navazuje na hermeneutiku, zvl. na podnětné úvahy H.-G. Gadamera, který ve svém základním spisu *Pravda a metoda* (1960, č. 2010 a 2011) mj. postuloval čtenářské „rozumění“ dílu jako sféru vždy přesahující autorský smysl textu a jako nejen reproduktivní, ale také produktivní proces.⁵ Zároveň se Jaußův koncept dějin literatury jako dějin recepcí v mnohém stýká s některými projekty českých strukturalistů, s Mukařovského diferencií artefakt — estetický objekt s jeho rozlišováním historické, vývojové a aktuální hodnoty, a zvláště pak s Vodičkovým⁶ přístupem k recepci literárních děl, jehož se Jauß dovolává ve stati věnované vztahu dějin umění a historie. Zde konstatuje, že dogma nesmiřitelnosti historické a strukturální analýzy překonala v největší míře právě Pražská škola: „Až v recepci, tj. v dějinném životě díla, nabývají v aktivním vztahu mezi literárním dílem a literární veřejností jednotlivé aspekty struktury díla platnosti. Touto teorií se pražský strukturalismus dostal na pozici recepční

2 Skupina pořádala v letech 1963–1994 pravidelná kolokvia k jednotlivým otázkám estetiky, filozofie, kultury atd., příspěvky byly publikovány ve svazcích *Poetik und Hermeneutik*. Jejich anotovaný soupis pořídil J. Holý, in: M. Sedmidubský et al. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno 2001, s. 295–308.

3 Srov. např. → Barthesovo chápání dějin literatury jako dějin literárních funkcí. Obdobně → J. Kristeová chápe literární strukturu jako „sociální aktivitu“ (J. Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 164). V německé literární vědě např. H. Günther, *Struktur als Prozess*, München 1973.

4 H. Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart 1976, s. 125.

5 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965, s. 280.

6 Srov. F. Vodička, *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 193–219. Na Vodičkovu pojetí navazuje i koncepcí literárního díla pojímaného jako podnět konkretizacím, jež jsou ohraničeny intersubjektivně platným kódem — viz M. Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, Praha 1992.

estetiky a vzdálil se alternativním potíží estetikého dogmatismu i extrémního subjektivismu.⁷

V přímém protikladu k hegelovskému pojmání dějin jako postupného odkrývání předem dané substance i v protikladu k tradici hegelovské estetiky označující umění za smyslové vyzářování ideje pojímá Jauß literaturu nikoli jako dodatečnou manifestaci apriorní ideje, ale jako živé vyvstávání smyslu — jenž se proměňuje — v procesu historicky konkrétní interakce mezi dílem a čtenářem. Tím se Jaußův model literatury ohrazuje proti abstraktnímu racionálnímu objektivismu, ale i proti intuitivnímu subjektivismu. Při vši oprávněné nedůvěře vůči „ideálním“ konkretizacím uměleckého díla se totiž koncept dějin literatury jako dějin recepcí, založený na intersubjektivně kontrolovatelných (nikoli na libovolně zvolených) ukazatelích, neuzavírá ani možným konkretizacím „adekvátním“ v tom smyslu, jak to naznačil → Roman Ingarden. Sféra možných konkretizací a interpretací není tedy nikterak normativně a dogmaticky uzavřená, na druhé straně však není ani libovolně manipulovatelná.

Jaußova studie vzbudila mezi literárními vědci i odborníky jiných disciplín mimořádný ohlas. Obrátila pozornost k publiku a recepci, tedy k fenoménům, jež byly dosud registrovány spíše z hlediska empirického (→ Levin Ludwig Schücking, Robert Escarpit, Leo Löwenthal), společenskokritického (Mehringova „lessingovská legenda“, *Die Lessing-Legende*, 1893, či → Sartřův spis *Co je to literatura?*, 1947, aj.), či naopak čistě textově teoretického (Ingardenova teorie polyvalence estetiky strukturovaných textů, založených na tzv. místech nedourčenosti). Hlavním přínosem Jaußovy studie — a celého programového úsilí kostnické recepční estetiky — je pokus o sjednocení těchto dosud protichůdných metod výzkumu, o jednotnou metodologii zkoumání literatury, v níž by se spojoval přístup estetický s přístupem historickým.

V diskusi o Jaußově koncepci se objevily rovněž četné námitky: kupř. Karl Robert Mandelkow vyslovil pochybnost o výstižnosti husserlovského pojmu „horizont očekávání“,⁸ podle kritického názoru → Reného Wellka je recepční estetika v podstatě jen inovovanou verzí starých dějin vkusu a kritiky.⁹ Marxističtí teoretikové (zejm. badatelský okruh kolem Manfreda Naumanna) oceňovali přínos Jaußových koncepcí (kritiku tradiční *Darstellungsästhetik*, tj. estetiky zobrazování, představování hegelovského a lukácsovského typu), ale sami zdůrazňovali společenský způsob čtení jako činitele sociální a estetické determinace.¹⁰

Další Jaußův vývoj — v některých bodech revidující původní východiska — směřuje k doplnění jeho teorie analýzou „mimo-literárních, přirozeným světem zprostředkovaných očekávání,

⁷ *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, s. 248 [1967].

⁸ K. R. Mandelkow, *Probleme der Wirkungsgeschichte*, in: P. U. Hohendahl (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt/M. 1974, s. 82–96.

⁹ R. Wellek, *Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte*, in: R. Koselleck – W.-D. Stempel (eds.), *Poetik und Hermeneutik 5*, München 1973, s. 515.

¹⁰ M. Naumann (ed.), *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin et al. 1973; týž, *Blickpunkt Leser*, Leipzig 1984.

norem a rolí, jež preorientují (*vororientieren*) estetický zájem rozličných vrstev čtenářů¹¹, k širšímu interdisciplinárnímu pojmání receptivní estetiky jako komunikativní teorie estetické zkušenosti vycházející z literární hermeneutiky, jež by byla založena na teorii lidských potřeb, na historické antropologii a stala se protiváhou tlaku moderní industriální společnosti.¹²

Vydání

Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz 1967, 1969; in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, 1973, 1974, 1979, 1983, 1986, 1989, 1992, 1997, s. 144–207; in: R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, s. 126–162 (zkráceno). *Perché la storia della letteratura?*, Napoli 1970, 1977, 1983, 1989, 2001; in: *Storia della letteratura come provocazione*, Torino 1999. Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze, *Pamiętnik Literacki* 1972, č. 4, s. 271–307; in: H. Markiewicz (ed.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą 3*, Kraków 1976, 1986; in: H. R. Jauß, *Historia literatury jako prowokacja*, Warszawa 1999. Japonské vyd., Tokio 1976, 1999, 2001. In: *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978, 1990, 2002, 2005. Korejské vyd., Soul 1983. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Lisboa 1993, 2003; São Paulo 1994. In: *I theoria tis proslipsis. Tria meletimata*, Athina 1995. In: *Novoje litěraturnoje obozrenije*, Moskva 1995, s. 34–84. In: *Historia de la literatura como provocación*, Barcelona 2000. **Dějiny literatury jako výzva literární vědě, in: M. Sedmidubský et al. (eds.), Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, Brno 2001, s. 7–38** (překlad verze ze sborníku *Rezeptionsästhetik*; z tohoto vyd. citováno).

Literatura

P. U. Hohendahl (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt/M. 1974. R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975. H. Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart 1976. P. Bürger, Probleme der Rezeptionsforschung, *Poetica* 1977, č. 9, s. 446–471. G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, München 1977. R. C. Holub, *Reception Theory*, London 1984. E. Freund, *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, London et al. 1987. P. V. Zima, in: týž, *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1995 (č. 1998, s. 231–243). J. Holý, Poznámky ke koncepcím Kostnické školy a českého strukturalismu, in: M. Sedmidubský et al. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací*

¹¹ Čtenář jako instance nových dějin literatury, *Aluze* 2002, č. 2, s. 94 [1975].

¹² *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München 1977 (rozšíř. vyd. 1982).

kostnické školy recepční estetiky, Brno 2001, s. 271–294. J. Holý, Kostnická škola a její souvislosti, in: A. Haman – J. Holý – V. Papoušek, *Kritické úvahy o západní literární teorii*, Praha 2006, s. 107–148.

Hans Robert Jauss (1921–1997)

Německý literární teoretik a romanista. Vůdčí představitel Kostnické školy, která se v opozici vůči starším literárním směrům programově obrátila k literárnímu dílu jako předmětu estetického působení; byl ovlivněn některými postuláty Gadamerovy hermeneutiky, sociologie vědění, formalismu a Pražské školy. Spoluzakladatel a a stálý účastník všech 17 mezioborových kolokvií, z nichž vzešly svazky *Poetik und Hermeneutik* (1964–1998). Studoval románskou filologii, r. 1957 se habilitoval v Heidelbergu. Působil v Mnichově a Giessenu, od r. 1966 byl profesorem nově založené univerzity v Kostnici. V knize *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (1977, soubor statí z 50.–70. let) prosazoval novou orientaci medievistiky. Od konce 70. let jeho díla konfrontovala metody literární hermeneutiky s historickým vývojem estetické zkušenosti v jejích základních funkcích, *poiesis*, *aïsthetis* a *katharsis* (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977, rozšř. 1982). Další díla: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“* (1955), *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959), *Die Theorie der Rezeption* (1987), *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* (1989), *Wege des Verstehens* (1994).

České překlady

Stati: Čtenář jako instance nových dějin literatury, *Aluze* 2002, č. 2, s. 93–104.

/jh/

André Jolles

Jednoduché formy

(Einfache Formen, 1930)

V Úvodu (1–22) nabízí Jolles morfologický přístup jako alternativní realizaci úloh literární vědy, které se realizovaly a realizují jednak v tradičním přístupu estetickém, z něhož vyplynula normativní poetika (příznačná pro 18. století), jednak historickém, sledujícím linii básnických osobností a děl (příznačná pro 19. století a jeho úsilí o vědeckost metody). Forma (*Gestalt*, 6) je chápána v návaznosti na Goetha jako svého druhu nadčasová a nadindividuální invarianta. Dovoluje pak dvojí tázání: u jednotlivého díla jak se zde forma uplatnila jako jednotící síla individuálního útvaru, ve vztahu k básnictví jako celku pak nakolik suma identifikovaných a diferencovaných forem vytváří uspořádaný, vnitřně souvislý a členitý celek — systém (7). Oporu přitom poskytnou jednotlivé oblasti lingvistiky (syntax pro zkoumání kompozice, lexikologie pro tropy apod.). Elementární formy, které jsou předmětem Jollesova zkoumání (označované obvykle jako legenda, sága, mýtus, hádanka, průpověď, casus, memorabile, pohádka, vtip), se „vyskytují, řečeno obrazně, ve stavu druhého skupenství“ (10), nevešly na rozdíl od jiných literárních útvarů do stylistik, rétorik a poetik, zůstávaly stranou zájmu literární vědy, jež přenechávala jejich studium folkloristice a dalším odborníkům. Jednoduché formy se „takřikajíc bez básníkovy přičinění v jazyce samy dějí, samy se z něj vybavují“ (10). Na nich míní novým badatelským přístupem osvětlit vlastní práci jazyka, který jednak pojmenovává lidskou činnost (to, co člověk produkuje, vytváří, ale také vykládá),¹ jednak produkuje, vytváří a vykládá sám (11–16). Východiskem je otázka, která se v moderní literární vědě klade jako věc smyslu, obsahu označovacího systému, a významu jako systematického procesu, který spojuje smysl a formu, označující a označované (*signifiant* a *signifié*). Jak Jolles předesílá, jde o to, sledovat cestu, jež vede od jazyka k literatuře: „kdy

Nizozemský filolog činný v Německu v této práci nastiňuje morfologický výklad vyprávěcích forem jako produktů básnivé činnosti jazyka plynoucí z typických duchovních dispozic.

¹ Jolles zde postupuje metodou tradiční figurace, když kategorie produkce, tvorby a výkladu personifikuje v postavě sedláka, řemeslníka a kazatele (11); zároveň se tak znovu implicitně přihlašuje ke goethovské tradici, a sice k uvažování o epice: ve stati *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), společně práci Goethově a Schillerově, zahrnující řadu klíčových principů titulních dvou druhů literárních, zvláště pak obecné rysy narativu, je epický postoj (a postup) zastoupen postavou „rapsóda“, dramatický postavou „mima“.

a jak se jazyk, aniž přestává být znakem, může stát a stává vytvorem“ (9). O literární formě pak lze mluvit tam, „kde se na této formě podílí jazyk, kde do ní zasahuje pořádacím způsobem, kde ji sám ze sebe ještě jednou vytváří“ (22). Uchopitelnou se stává skrze sledování způsobu, jímž se podobné jazykové částice k sobě sdružují, nevytvářejí přitom shluk jednotlivostí, nýbrž „rozmanitost, jejíž části se navzájem prostupují, spojují, zvnitřňují, a tak ze sebe vydávají formu“² (22).

Tento proces sleduje autor v devíti kapitolách, z nichž první, Legenda (23–61), je pro další postup a výklad modelová. Legenda se konstituovala v západní církvi od prvních století našeho letopočtu a představuje již uzavřený celek v kontextu západní kultury, tj. „výhodně“ pozorovatelný (23), a to ve zvláštním světě, ve specifickém významotvorném okruhu svatosti (25). Autor zprvu sleduje, jak se světec váže k instituci katolické církve, jež mu aktem kanonizace (27–28) dodává zvláštního významu: všechno, co světcova osoba znamenala, stává se exponentem ctnosti, stvržené zázračnými událostmi jak za jeho života, tak po smrti, kdy postava světce nabývá nebeské tvářnosti nadané zázračnou mocí, jež je zpředmětněna v relikvii (33). Proces kanonizace pak lze vidět jako určitou hieratickou paralelu k běhu života. Jolles se ptá, z jakých životních postojů, myšlenkových pochodů a z jaké duchovní dispozice (*Geistesbeschäftigung*, 35–36)³ takový postup vzchází. Shledává, že pro svět středověkého křesťanství ji lze vyjádřit pojmem *imitatio* (36), který má co do činění s *immutare* (měnit se tak, že člověk vstupuje do něčeho jiného). Jinak řečeno, světec jako nejvyšší stupeň ctnosti je pro nás nedosažitelný, ve své předmětnosti však v našem dosahu, a představuje tak ve smyslu formy *imitabile*; světectví je forma, která se uskutečňuje v životě a znovuuskutečňuje v jazyce. „Máme světce, máme relikvii, máme legendu; máme osobu, máme věc, máme jazyk. Všechny tři složky jsou výkonem této duchovní dispozice, tohoto světa *imitatio*“ (39). Katolická legenda zachycuje život světcův (*vita*) nikoli ve smyslu historického podání, nýbrž pouze v momentech, v nichž se zpředmětnilo dobro; historický běh života láme na objektivované složky a ty naplňuje imitabilními hodnotami (39–40). Na rozdíl např. od *Význání* sv. Augustina, jež jsou vlastním životopisem určitého člověka, církevního otce Augustina Aurelia, je legenda jazykovou formou, která roli světce zastupuje, světec je pouze prostředkem k nazření objektivované ctnosti (40). „Jazyk by nebyl jazykem a jazyková forma jazykovou formou, kdyby se v nich nemohlo samostatně realizovat, co se děje i v životě. Jazyková forma je proto nejen s to světce odpovídajícím způsobem představovat, ale také světce vytváří“ (41). Jak se zpráva o událostech mění v legendu? Rozmanitě

2 Poukažme zde na zřetelnou blízkost k pojetí struktury.

3 Termín je také překládán jako „lidské mentální postoje a myšlenkové dispozice“, viz O. Sirovátka v hesle Jednoduché formy, in: Š. Vlašín (ed.), *Slovník literární teorie*, Praha 1978, s. 162.

jevy jsou převedeny na společného jmenovatele v jazykových obrazech: např. o pronásledování a mučení křesťanů vypovídá obraz „kola s ostrými čepelemi“, „rozpadající se modly“ pak vyjadřují vítězství křesťanství atd. Jazyk sám se zhušťuje a fixuje do dějových jednotek, a to procesem sjednocení dvou jazykových funkcí — poukazovat k něčemu (k tomu, co existuje před jazykem) a představovat něco (44). Tam, kde je mnohost bytí a dění uchopena v dále nedělitelných jednotkách (jazykových obrazech), kdy toto bytí a dění zároveň něco vyjadřuje (*meint*) a „značí“ (*bedeutet*), vzniká pak podle Jollese „jednoduchá forma“. Významově nasycené jednotky uchopení děje nazývá Jolles „jazykovým gestem“ (*Sprachegebärde*, 45) a nahrazuje tak záměrně pojem motiv, který nastolila látkoslovná literární historie a který považuje za zavádějící vzhledem k přítomnosti druhého významu (podnět, „motivace“). Skrze jazykové gesto je každá z jednoduchých forem spojena s okruhem, který se vyznačuje jistou duchovní dispozicí. Jazykové gesto se stává základním pojmem dalšího zkoumání literatury jako „formy pořádané jazykem“. Jolles přitom rozlišuje žánrový model, tzv. „potenciální“ formu („to, co jsme nazvali legendou, není nic jiného než určité rozvrstvení [jazykových] gest“, 46), od tzv. formy „aktuální“ či „zpřítomněné jednoduché formy“, která modelové možnosti realizuje tím, že je spojuje s určitou osobností nebo z nich osobnost vytváří (46–47). Své pojetí dokládá na legendě o sv. Jiří (48–50), přihlíží k tzv. antilegendě (51–55) a na závěr poukazuje na to, že současnou jednoduchou formu legendy můžeme najít ve světě sportu, kdy se „zázrak“ realizuje formou rekordu ve světě výkonnosti, a právě výkonnost a síla sportovců představují (namísto ctnosti) profánní „imitabile“, trofej zvěčnění, a novinové zprávy pak poskytují četné příklady jazykových gest (např. knokautovat soupeře) (60–61).⁴

Ve 2. kap. Sága (62–90) se úvodem zdůrazňuje nutnost přihlídnout k významům, s nimiž jsou historicky sledované pojmy spojovány: např. na citaci výkladů hesla *die Sage* z Grimmova slovníku Jolles ukazuje, že může znamenat i ústně předávanou zprávu o události, která snadno nabývá příznaku nespolehlivosti, v moderním smyslu pak znamená absenci historické ověřitelnosti — tj. pověst (63). Jolles namítá, že tu jde jen o jednu možnou definici pojmu, a oponuje alternativními výklady anglosaskými a skandinávskými, až dospívá k pojmu severské ságy (prozaické vyprávění bez vlivu latinské literatury, tradované ústně, 66). Konkrétním materiálem jsou islandská a norská sága, jak se dochovaly v rukopisech ze 13.–15. století, zaznamenávajících to, co se od 10. století „ustalovalo v orální vyprávění uzavřená do sebe“ (66). Ságy rozdělují do tří skupin — příběhy

4 V tomto smyslu Jolles předjímá dva pozdější koncepty: v obecné rovině barthesovskou moderní „mytologizaci“, v konkrétní rovině pak naratologický pojem *masterplots*, jímž se označují ustálené (a úspěšné) narativní modely obsahující typické (nápodoby či odsouzení hodné) způsoby jednání, viz např. H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge et al. 2002.

o islandských osídlencích (*íslendingasögur*), královské příběhy (*konungasögur*) a příběhy z dávných dob (*fornaldarsögur*), přičemž ve shodě s Andreasem Heuslerem⁵ klade ustavení ságy do první skupiny. Jsou to příběhy jedinců patřících k určité rodině — o původu, vzájemných vztazích, stavbě domu, rozšíření majetku, sporech a rozrůstání rodu (67–70). Duchovní dispozici ságy shledává autor v pojmech rodiny, kmene, pokrevních svazků (75). Sága představuje „svět hrdosti na předky, otcovského prokletí, rodinného majetku a rodinných rozepří, únosů manželek a cizoložství, krevní msty a krvesmilství, věrnosti příbuzných a nenávisti mezi nimi, svět otců, synů, bratrů a sester, svět, v němž vládne dědičnost“ (82). Jolles však také ukazuje (76–78), že obsahové shody určitého příběhu (např. boje o moc v dynastii Tudorovců) s některými parametry formy neznamenaají nutně její realizaci (spor mezi Marií a Alžbětou tu není sporem dvou sester, nýbrž sporem stoupenkyň dvou vyznání; trůn je dědičný, není však „dědictvím“, neboť je pouze znakem Anglie apod.). Podobně to ukazuje na příkladu Agamemnona, který jako dědic moci svěřené jeho rodině božstvy vystupuje na obranu své rodiny (a v tomto dějovém okamžiku, v několika verších tak dílčím způsobem „aktualizuje“ formu ságy) — jenže dominantním společenstvím řeckého eposu (jako řídicí formy) není rodina, nýbrž lid a v boji se nesdružují či nestřetávají jen rodiny či rody, nýbrž vystupují tu např. Řekové proti Trojanům (80). Není divu, že jako jednoduchá forma končí sága s tím, jak se prosazuje křesťanství, resp. křesťanská církev: přestože zdánlivě přejímá dosavadní jazyková gesta, jejich klíčové pojmy jsou přepodstatněny: pokrevní příbuzenství je zastoupeno spřízněností člověka s člověkem, sestry a bratři jsou lidé spříznění vyznáním, otcem je zván duchovní. Vše, co bylo podstatné pro svět vystavený na pojmu rodiny (narození, sňatek, smrt), převádí církev posvěcením do jiné duchovní dispozice, a odnímá tak světu ságy (78). Jolles takto přesvědčivě dokladuje tezi vyslovenou na začátku kap.: „Všechno, co patří k určité duchovní dispozici a jí odpovídající formě, má platnost jen uvnitř této formy. Svět jednoduché formy je platný a závazný v sobě; jakmile cokoli vyjmeme a přeneseme do jiného světa, ztrácí to, co bylo vyňato, příslušnost k dosavadnímu okruhu a stává se neplatným“ (62). Jolles dále stručně ukazuje přítomnost jednoduché formy v umělecké formě eposu (*Piseň o Niebelunzích*, 84–86) a připomíná její aktualizaci v moderním románovém cyklu (*Sága rodu Forsytů*, 90).

3. kap. Mýtus (91–125) začíná analýzou slovníkových definic (91–95), které tvoří východisko předběžného určení jednoduché formy, jejíž výklad nelze opřít, jak zdůrazňuje autor, o materiál časově a územně vymezený (96). Podle Jollese jednoduchá

5 A. Heusler, *Die Anfänge der isländischen Saga*, Berlin 1914.

forma mýtu „začíná tam, kde člověku z otázky a odpovědi vystane svět“ (97); nebo jinak, „mýtus je stvoření“ (101). Člověk chce rozumět světu v jeho celistvosti i jednotlivostech a postaven mu tváří v tvář klade své otázky. Duchovní dispozici, skrze níž dochází jednoduchá forma mýtu k platnosti, charakterizuje autor pojmem vědění (*Wissen*, 104), neztotožňuje jej však s oním věděním, k němuž směřují a jež podmiňují vůle k poznání, jeho proces a poznatky (*Erkennen, Erkenntnis*), nýbrž „s nepodmíněným věděním, kterého se člověku dostává jen tehdy, je-li otázkou a odpovědí tvořen předmět sám a je-li ohlašován a prokazován skrze slovo, skrze věštbu“ (105). Autor srovnává mýtus s orákulem (98–99), jež náleží k téže duchovní dispozici, avšak otázku a odpověď vztahuje na jednotlivý případ, zatímco v mýtu se týká toho, co je stálé. „Svět mýtu není světem, v němž se dnes děje to a zítra ono, je to svět, jenž hledá potvrzení, pevný svět“ (113). Jazykové gesto mýtu zhušťuje odpověď na otázku v jedinečném dění (*Geschehen*) náhle se vynořivším: „A tak se stalo“ (*Und so geschah es*, 113), přičemž si toto dění ponechává význam mnohosti a stálosti. Výklad autor obohacuje průběžně odkazy k starozákonnímu mýtu geneze, zastavuje se krátce u mýtu o Vilému Tellovi (118–119) a indické *Rigvédy* (120–121). Výklad uzavírá vymezením symbolu jako předmětu, do něhož je zakleta moc mýtu a jímž je tato moc samostatně nesena (124–125).

Ve 4. kap. Hádanka (126–149) charakterizuje autor hádanku jako další formu, která se realizuje v otázce a odpovědi, jinak řečeno pojí se s duchovní dispozicí vědění (129). Zatímco prostřednictvím mýtu se člověk ptá světa a jeho úkazů na jejich povahu, v hádance „klade člověk, který zná odpověď, otázku druhému člověku, a klade ji tak, že přivádí druhého k věděním“ (129). Hádanka je zkouškou, jíž je podroben dotazovaný ze strany tazatele (131–132), cílem však není „rozluštění“, ale „luštění“: tazatel odpověď zná, na rozdíl od mýtu hádanka „obsahuje“ otázku, která je kladena proto, aby byl dotazovaný vyzkoušen a prokázal jisté hodnoty (134–135). Hádanka se někdy přibližuje mýtu, je-li jejím smyslem zmocnit se vědění utajovaného před nezasvěcenými; ve společenství zasvěcených je pak vědění společným majetkem (138–139). Jolles rozlišuje mezi hádankou, v níž jde spíše o záhadu, a hádankou kladoucí nástrahy, do nichž se má hádající chytit (144–145). Jazykové gesto je v hádance vždy odvozeno ze zvláštního jazyka (*Sondersprache*), jehož obraznou povahu Jolles nejprve objasňuje příkladem z katechismu (140–143); upozorňuje však, že běžný (*Gemeinsprache*) a zvláštní jazyk nejsou dvě oddělené, nýbrž navzájem se prostupující oblasti. Tím, čím je pro legendu relikvie, u ságy dědictví, u mýtu symbol, je pro hádanku runa (149).

V 5. kap. Průpověď (150–170) autor vyhrazuje výraz průpověď pro jednoduchou formu, výraz přísloví pak pro její formu zpřítomněnou, k níž řadí též sentenci, apoftegma aj. (155–156). Průpověď, po hádance druhá krátká forma, se obrací ke světu, „jemuž chybí čtvrtý rozměr, asymptotickému světu izolovanosti, světu, který sice umí sčítat, ne však násobit“ (156). Je spjata s duchovní dispozicí, již autor charakterizuje pojmem zkušenost (160), konstatuje však, že je to zkušenost rezignující, což sám vyjadřuje průpovědí „V každém přísloví se přikrývá studna — ale až když se dítě utopilo“ (159). Všimá si apodiktického způsobu výpovědi (na rozdíl od dialogičnosti předchozích forem, 163–164), jenž napomáhá tomu, že každé vyslovení průpovědi (např. „Konec dobrý, všechno dobré!“) v jistém smyslu zbabuje člověka povinnosti zpracovat konkrétní zážitky do zkušenosti (168). Sleduje jazykové pořadí, stylistické a syntaktické vazby (164–166) a zjišťuje, že podobně, jako lidská empirie klade odpor zobecnění svou mnohostí, v níž se skládají jeden zážitek za druhým, kladou se vedle sebe i jazykové složky průpovědi. Jako věc odpovídá formě průpovědi emblém (169–170).

V úvodu 6. kap. Casus (171–199) se autor vrací k pojmu jednoduché formy, který je utvářen tak, že připouští jen omezený počet možností, neboť každá z těchto forem realizuje svět „určitým způsobem“ (171). Mají-li být jednoduché formy „základnou literární vědy a zahrnovat onen úsek, který se prostírá mezi jazykem jako takovým a výtvoř, v nichž se s konečnou platností něco naplňuje v uměleckém tvaru, pak musí ve svém souhrnu vyčerpat svět, jenž se v nich realizuje, podobně jako skládají gramatické a syntaktické kategorie ve svém souhrnu dohromady svět, tak jak se uskutečňuje v jazyce jako takovém“ (171–172). Do tohoto uzavřeného systému řadí Jolles dvě méně známé formy, a to casus (případ) a memorabile. U casu vychází ze soudních případů, na nichž zprvu sleduje, „jak se pravidlo, paragraf zákona stávají děním, jak v důsledku toho, že se ho zmocňuje jazyk, dostává to, co se stalo, tvar“ (174). Spojuje jej s duchovní dispozicí, která nazírá svět podle norem, nikoli však ve smyslu kvalitativním jako legenda, nýbrž kvantitativním (175), tj. klade normu proti normě (179–180), přičemž morálka plyne z pohyblivého hodnocení. Jazykové gesto odvozuje autor ze zvláštního jazyka (*Sondersprache*) tohoto hodnotícího světa, považuje je za méně výrazné než u předchozích jednoduchých forem. Výklad průběžně zpřesňuje srovnáním casu s exemplem (177–179) a doplňuje příklady zvl. z indické sbírky příběhů z 11. století *Kathásaritságara* (187–193) a středověkých minnesangů (195–196). Uzavírá jej vysvětlením, že slovem „odměna“, jež je jedním z jazykových gest, označuje i předmět,

vztahující se ke „casu podobně jako relikvie k legendě, symbol k mýtu“ (197).

V 7. kap. Memorabile (200–217) vychází Jolles jednak z novinové zprávy o „sebevraždě komerčního rady S.“ (200–203), jednak z „historického zlomku“ o zavraždění prince Viléma Oranžského (204–207). Obojí mu slouží k tomu, aby ukázal znaky, jimiž se memorabile liší od pouhé zprávy o události. Ta se nerozbihá při svém shrnujícím podání ke konkrétním faktům, jež případ provázela (203), zatímco memorabile fakta zaznamenává a současně z jejich sledu vytváří skutečnost, která je jim nadřazena a ke které se nyní „všechny jednotlivosti smysluplně vztahují — z nezávislých faktů vyvstala spojená skutečnost“ (211). Duchovní dispozicí, z níž memorabile vyvstává, je respekt k fakticitě; jde o formu nabízející primárně to, co je konkrétní (v původním smyslu latinského slovesa *concreresco* = srůstám, usazuji, houstnu). Faktu odpovídá jazykové gesto, jež slouží k tomu, aby událost byla zakotvena v konkrétnosti a přivedena k názorné platnosti. Zakotvením v dokumentu, historickém faktu je memorabile paradoxně nejbližší životu moderního člověka, který chápe svět jako shluky nebo systém faktů (215). Jako věc odpovídá formě memorabile dokument (212).

V 8. kap. Pohádka (218–246) autor opět vychází z různých vymezení pojmu (218–220). Na pozadí diskuse vedené v romantice se vrací k pojmům „básnictví a jazyka“, které tvoří základ jeho pokusu o vymezení forem (227–233), se záměrem dospět „k novému pojetí jejich protikladů a skrze morfologii definovat pojmy, označované v době romantiky jako přirozená a umělá poezie, námi pak jako jednoduché a umělecké formy“ (225). Ptá se, zda vůbec pohádka je jednoduchá forma (231), a odpovídá srovnáním s uměleckou formou novely, která se v západní literatuře objevuje souběžně s pohádkou (227–233), často obdobně ve struktuře rámcového vyprávění. Dochází k závěru, že chceme-li pohádku vnést stejným způsobem jako novelu do světa, „ihned cítíme, že je to nemožné, ne proto, že v pohádce musí být události zázračné, zatímco ve světě takové nejsou, nýbrž že události, tak jak je potkáváme v pohádce, jsou vůbec myslitelné jen v ní. Zkrátka: můžeme svět uvádět do pohádky, nikoli však pohádku do světa“ (233). Tomu odpovídají i tvárné zákonitosti pohádky, které, „přesadíme-li je do světa, proměňují svět podle principu jen v této formě přebývajícího a jen pro tuto formu určujícího“ (233). (Znovu se tedy potvrzuje teze o nerozlučném propojení jednoduché formy a jí představeného světa, viz citát ze s. 62.) Na rozdíl od filozofické etiky, etiky jednání, zde platí etika dění anebo naivní morálky (240, popř. „naivní nemorálnosti“, 243), jež je také duchovní dispozicí této jednoduché formy (241), pořádající

děje, běh věcí. „Z vnitřní výstavby plyne morální uspokojení: jakmile vstupujeme do světa pohádky, rušíme svět skutečnosti, pociťovaný jako nemorální“ (243). Vlastní základnou pohádky je paradox: zázračné v této formě není zázračné, nýbrž samozřejmé (243). Jazykové gesto pohádky podle Jollese tak zásadním způsobem pořádá dění, že je lze obecně charakterizovat jako vlastní „obsah“ pohádky (245). Jolles se opět spíše distancuje od pojmu motiv, který je tradičně pro průzkum pohádky klíčový, vede však pouze k „neškodným výčtům a seskupování“, jak konstatuje v závěru (268); pro něj je pohádka především děním ve smyslu naivní morálky směřující k etickému závěru. Jestliže je jazykové gesto v legendě řízeno ctností a zázračností, v sáze příbuzenstvím jako zdrojem konfliktů, v pohádce této řídicí úlohy nabývá naivní spravedlnost (268). Pro věc, předmět, jež by této formě odpovídala, nenachází autor pojmenování (246).

Poslední, 9. kap. Vtip (247–259) se zabývá jednoduchou formou vztahující se k duchovní dispozici, v níž dominuje komické nebo komika (252). Vtip, ať na něj narazíme kdekoli, vždy znamená uvolnění, jinak řečeno, vtip od sebe odpojuje to, co je na sebe nějak vázáno (248). Tomu odpovídá i jazykové gesto, které je derivováno ze zvláštního jazyka, na rozdíl od hádanky zde však není rozhodující mnohoznačnost slova, nýbrž jeho dvoj-smyslnost (248). Uvolňování jazykových vazeb, hra se slovy neprobíhá pouze v rámci jazyka, nýbrž i v rámci logiky nebo etiky (252). „Svět komična je světem, v němž se věci stávají přesvědčivými tím, že jsou vymaněny ze svých vazeb, že jsou uvolňovány“ (260). V rámci vtipu autor probírá postupně posměšek (*Spott*, 253), satiru a ironii (255–256) a žert (*Scherz*, 257). Jako předmět, ve kterém dochází k uvolňování vazeb a který odpovídá formě vtipu, jmenuje Jolles karikaturu (261). Knihu uzavírá Výhled shrnující zavedené kategorie a úkoly do budoucna (262–268).

6 V tomto smyslu (tj. z hlediska chápání jednoduchých forem jako elementárních či primárních žánrů vzešlých z básnivé povahy lidskému jazyku vlastní) můžeme jistou příbuznost uvažování nalézt i u → Michaila Michajloviče Bachtina, podle něhož narativní žánry vyvstávají z odstředivého pohybu v jazyce, zvl. přetvářením primárních „dialogických“ žánrů každodenní komunikace (viz např. stať Promluva v románu, in: týž, *Otázky literatury a estetiky*, Praha 1975 [1934–1935] aj.).

Pro Jollesovu práci je příznačná snaha o zexaktnění přístupu k literatuře pomocí lingvistiky, těsně spojené se studiem lidové a ústní slovesnosti, výzkum tradičně opomíjených žánrů, odtabuizování tzv. okrajové, „špatné“ literatury. Pojem jednoduché formy je pojmem překlenovacím: Jolles tu vstupuje na pomezí lidové a umělecké literatury, aby „ve stavu jiného skupenství“, než je umělecká literatura, identifikoval články toho, co bylo nazváno druhým stupněm jazyka, tj. prvky jazykového řádu, podílející se na výstavbě závazných jednoduchých forem. Právě skrze prohloubené zkoumání jazykových gest chce Jolles dospět k poznání, jak lze od těchto původních forem pokročit k uměleckým literárním útvarům a žánrům,⁶ konkrétní příklady uvádí i ve výkladech jednotlivých žánrů. Přítomnost prvků jednoduchých forem v novodobě

literatuře ukazují navazující literárněvědné práce (např. hledání casu a kazuistiky v Diderotově próze, které prováděl Rainer Warning)⁷. Ačkoli se autor pohybuje na poli značně rozsáhlém z hlediska epoch i kultur, je ve svém morfologickém přístupu dbalý přesného vymezení historického předmětu zkoumání. Nepoužívá terminologii lingvistických, sémantických a sémiotických teorií, přesto však rozpracovává moderní literárněvědný názor a s ním i základní nástroje k uchopení momentu, v němž se forma, vytvářená jazykovými prostředky, stává závažným činitelem významovým: právě takto je však současně z druhé strany určována relací k lidské činnosti, k bytí a vědomí, ke světu smyslu. Obojí autor hutně vyjadřuje v pojmech *Geistesbeschäftigung* (duchovní dispoziice) a *Sprachegebärde* (jazykové gesto). Máme-li hledat nějaké příbuznosti v okolí jeho úvah, pak lze tenkou spojnicí načrtnout mezi jazykovým gestem a pojmem ruského formalismu postup (*prijom*); tím, že je současně vymezováno jako činitel významově jednotící, se ocitá v jistém smyslu v blízkosti sémantického gesta Jana Mukařovského. Souhrnně lze říci, že určení jednoduchých forem se vyváženě opírá o jejich aspekty formální a významotvorné.

Z hlediska metodologického vývoje se Jollesova kniha jeví na průsečíku dvou tendencí: jednak jako jeden z příspěvků morfologické linie německé literární vědy,⁸ jednak je nepřehlédnutelné, že vznikla v době, kdy se úsilí o zvědečtění oboru zabývajícího se literaturou obrátilo od zkoumání její látky ke zkoumání jejího jazyka a jazykem budovaného tvaru, a k systemizaci shledaných pravidelností si vzalo na pomoc lingvistiku a její subdisciplíny. K tomuto přístupu se od druhé poloviny 50. let na podloží strukturální lingvistiky vrátila zprvu francouzská etnologie (→ Claude Lévi-Strauss) a v závěsu i literární věda, resp. nově vzniklá naratologie, která průkopnické práce narativní poetiky⁹ (zvl. pak → Proppovu *Morfologii pohádky*, 1928, č. 1970) znovu objevila a docenila obecný dosah jejich typologizačního usilování v nově rozvržené „gramatice“ či „syntaxi“ vyprávění (→ Tzvetan Todorov, Claude Bremond aj.). Jestliže pro literární teorii a zvl. naratologii jsou *Jednoduché formy* zajímavým dokladem vývoje morfologické poetiky a pokusů o zachycení obecných principů narativu, v oblasti folkloristických bádání si (s dílčími výhradami) zachovaly status jedné ze základních prací, která je opakovaně revidována v kodifikujících spisech.

Vydání

Einfache Formen, Halle/Saale 1930, 1956; **Tübingen** 1958, 1965, 1968, 1972, 1974, **1982** (z tohoto vyd. citováno), 1999, 2000, 2006; Berlin 2010. *Formes simples*, Paris 1972. *Las formas*

7 R. Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, München 1965.

8 Tato linie se obecně hlásí ke goethovské ideji ur-formy, v moderním smyslu pak zjednodušeně řečeno k představě přetváření primárních jazykových útvarů v různých komunikačních situacích; tato vazba je v podstatné nebo alespoň dílčí míře patrná v dalších pracích věnovaných zákonitostem výstavby a systematice narativních forem — R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934, přeprac. 1942, → E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955; k tématu srov. mj. H. Bleckwenn, *Morphologische Poetik u. Bauformen des Erzählens*, in: W. Haubrichs (ed.), *Erzählforschung* 1, Göttingen 1976, s. 43–77.

9 V Jollesově práci nacházíme jak identifikaci typických stavebních prvků příběhů, tak řadu argumentů pro obecnou logiku vyprávění (např. princip koherence fakt ve výkladu memorabile aj.).

simples, Santiago de Chile 1972. *Formas simples*, São Paulo 1976. *Forme semplici*, Milano 1980. Japonské vyd., Tokio 1999. *Jednostavni oblici*, Zagreb 2000. *Eenvoudige Vormen*, Delft 2009.

Literatura

W. Berendson, Einfache Formen, in: *Handwörterbuch des deutschen Märchens* 1, Berlin – Leipzig 1930, s. 484–494. K. Ranke, Einfache Formen, in: *Internationaler Kongress der Volkszählforschung*, Berlin 1961, s. 1–11. K. V. Čistov, Problema kategorij ustnoj narodnoj prozy neskazočnogo charaktera, *Fabula* 1967, s. 13–26. H. Bausinger, *Formen der „Volks poesie“*, Berlin 1968. O. Sirovátka, Jednoduché formy, in: *Slovník literární teorie*, Praha 1977, s. 162. K. Beekman, „Enkelvoudige vormen“ en hun nawerkning, *Spektator* 1982–1983, s. 329–344. R.W. Brednich (ed.), *Enzyklopädie des Märchens* 7, Berlin – New York 1993.

André Jolles (1874–1946)

Německý filolog, nederlandista, historik umění (zabýval se mj. narativitou a deskriptivitou v antickém výtvarném umění), estetik a literární vědec nizozemského původu; v literární teorii proslul zde pojednanou prací o morfologii žánrů. Působil mj. na univerzitách v Berlíně a Lipsku, zasazoval se o celoživotní vzdělávání mimo akademickou sféru; poslední léta jeho badatelské činnosti jsou poznamenána napojením na nacionální socialismus, jež ukončilo i jeho dlouholeté přátelství s → Johanem Huizingou. Byl také literárně činný (v mládí se hlásil k vlámskému symbolismu), psal poezii a dramata. Další díla: *Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne* (1919), *Polykrates* (1921), *Staat und Geist* (1926, s H. Freyrem).

/tb – aj/

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 splýnutí 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/

Friedrich Adolf Kittler

Systemy zápisu 1800/1900

(Aufschreibesysteme 1800/1900, 1984)

Kniha je rozdělena na části označené *1800* a *1900* (autor tak odkazuje k historickému zakotvení toho, co nazývá systémem zápisu); každá obsahuje úvod a tři kapitoly. Úvod I. části (11–33) nejprve na předejře Goethova *Fausta* ukazuje, jak se proměnil univerzitní systém zápisu a uchovávání informací, který neznal producenty ani konzumenty, nýbrž fungoval jako nekonečná cirkulace vědění (11). Tu právě kolem roku 1800 nahrazuje hermeneutický pohyb „překládání“ diskurzů s úběžným bodem v transcendentálním signifikátu, jehož povaha je objasněna v navazující kap. Hermeneutika, kterou Kittler představuje jako jedinečnou konspiraci filozofie a básnictví, vychází z aktu volného překladu (15), ani v ní však nechybí instance kontroly diskurzu. Tou se koncem 18. století namísto církve stává formující stát (*Bildungsstaat*) orientovaný na klasický ideál vzdělání; stát ustavuje prostor akademické a básnické svobody, sám je však pro hermeneutiku nedostupný. Vzniká aliance mezi státem a vzdělanci, platná po celé další století (26–33).

Kap. Mateřská ústa (35–86) se blíže zabývá transcendentálním signifikátem, jímž je v systému zápisu 1800 Žena — představa blízká lacanovskému¹ imagi matky. Kittler ukazuje, jak se s proměnou modelu rodiny mění i role matky, kolem roku 1800 již nejen vychovávající, ale i vyučující. Žena přivádí člověka k mluvě, tj. iniciuje přeměnu neartikulovaného přirozeného hlasu (*Naturlaut*) v řeč a zapsatelný diskurz (35, doloženo na příkladech z Goetha a romantické literatury). Rozborem dobové pedagogiky (37–47) autor dokládá, že matka se stává klíčovou instancí alfabetizace. V didaktice čtení se prosazuje primát mluveného jazyka: písmo je tak na svém vlastním poli likvidováno — oralizováno (41). Čtení podle Kittlera v tomto systému není percepce písma, ale hlasu mezi řádky, jenž vychází z transcendentálně

Práce předního německého teoretika médií provokativním způsobem obrací vztah mezi kulturou a médií záznamu a komunikace. Obsahy kulturních diskurzů, včetně humanitních věd a literárního psaní, jsou podle Kittlera bezprostředně předurčené technickým charakterem dobových médií.

¹ Srov. J. Lacan, *Le Séminaire, livre XX. Encore*, Paris 1975.

pojatého hlasu Ženy-Matky (45–47). Klíčovým výrazem systému zápisu 1800 je „ach“, jímž básník stvrzuje neartikulovatelnost duše. Jde o sebeoznačující „ne-slovo“ a akt minimální signifikace, z něhož — v souladu s dobovým organicismem a morfologií „kořene a augmentace“ — vzhází řeč, „Spr/ach/e“ (53–58). Logiku organického růstu jazyka i primát signifikátu opět potvrzují rozbory dobových učebnic (58–63), jež na místo memorování staví porozumivé čtení, a tak podle Kittlera budují hermeneutickou iluzi srozumitelnosti všech textů. Když pak literatura v dobově příznačném žánru románu formování (*Bildungsroman*) tematizuje proces alfabetizace, vrací se k počátku začlenění jedince do kultury, jejímž vrcholným výrazem je ona sama. V mateřské výuce si dítě spolu se čtením vštěpuje i nezapomenutelné působení mateřské lásky, což erotizuje jakoukoli další četbu (63–66). Jednotu a orientaci systému zápisu 1800 tedy podle Kittlera zakládá Matka jako singulární ideál a přirozenost Ženy (66); konkrétní ženy, které se vymykají předepsané funkci, jsou ze systému vytěšněny (78). Kittler ukazuje, že výchova k hermeneutickému rozumění je v posledku delegována státem, jež ji chápe jako součást formování úředníků (67–84). I tak ale platí, že matka v prvotní výchově zakládá podmínky bytí člověkem, a má tak pro jeho další kulturní zkušenost „transcendentální působnost“ (71). Polarita rolí pohlaví v systému se kryje s mediální opozicí písmo—hlas: na jedné straně pře(de)pisující úředník, na druhé žena-matka, jež nepíše, ale jako učitelka i sexuální objekt podněcuje etablování diskurzů (84).

Kap. Řečové kanály (87–152) definuje literární psaní v systému zápisu 1800 jako propojování a redistribuci diskurzů (87). Vzájemnou přeložitelnost diskurzů zaručuje sémanticky primát signifikátu, syntakticky jednotný styl, pragmaticky jednotný adresát: lidstvo, čtenářstvo (89). Na Novalisově *Jindřichovi z Ofterdingen* autor ukazuje, že v rámci systému 1800 je láska, synonymní s poezií, považována za pra-diskurz (91) zastřešující všeobecnou přeložitelnost; sám je němý a neartikulovaný, v posledku je ale předmětem každého překladu. Výkladem *Zlatého hrnce* E. T. A. Hoffmanna se Kittler snaží doložit, že diskurz poezie překleneje pole mezi mateřskou oralitou a úředním jazykem, tj. „nepřeložitelným“ počátkem a univerzální cirkulací (95–133). Dále se zabývá pojetím písma samotného. Systém zápisu 1800 chápe psané slovo jako jednotu organicky vyrůstající z geometrických prafenoménů (doloženo na dobové didaktice psaní, 99–104). Důležitým technickým prvkem systému je typografie, jež v této době optimalizuje tvary písem i tisk za účelem co nejsnazšího čtení. To podle Kittlera jen potvrzuje, že písmo jako materiální nosič je odsouváno do pozadí ve prospěch vytvoření iluze bezprostřední

přítomnosti toho, co je „nad písmem“ halucinováno jako audiovizuální erotické fantazma čtenáře. Hermeneutické čtení je přitom umožněno mediálním posunem: matka-učitelka neposouvá do zorného pole dítěte grafémy, nýbrž přivádí k jeho sluchu ideální hlásky (117). Ideál člověka v systému zápisu 1800 ztělesňuje muž-úředník-básník vládnoucí organicky souvislým mluveným i psaným slovem, který v hermeneutickém čtení a volném překladu naslouchá imaginárnímu hlasu mateřské orality (124). Básníci sice jsou spojenci státu (a kolem roku 1800 většinou i jeho úředníky), na rovině osobní zkušenosti ale literatura pracuje proti byrokratizaci člověka, ústící v onanii neukojitelného zápisu odcizeného od svého počátku (126). Kompetence čtení a psaní jsou poprvé v historii automatizovány a pevně spojeny (134). Vlastním materiálem poezie není řeč nebo písmo, ale fantazie (*Einbildungskraft*), jež je sama výslednicí technik alfabetyzace, „efektem slabikáře“ (*Fibeleffekt*, 141). Díky spojení alfabetyzace s názornou výukou a mateřskou oralitou je poezie poprvé suplementem všech dalších médií (142). Romantické pojetí univerzální progresivní poezie tudíž vystihuje poezii celé epochy: z hlediska sémantického překládá nejrůznější diskurzy do mateřské orality, z hlediska pragmatiky posouvá čtenáře mezi autory (152).

Kap. Přípitek² (153–211) se vrací k roli ženy, jež stojí na jednom okraji systému zápisu 1800 jako Žena-Matka, na druhém jako plurál čtenářek. Zatímco mužský čtenář je „čtenářem pokračujícím v psaní“, role čtenářek se realizuje pouhou konzumací; ženy jsou nositelkami vkusu, nikoli tvůrčí síly. Úlohou čtenářky je propůjčovat transcendentální signifikaci poezie konkrétní referenci: do pozice Ženy v díle projektuje čtenářka ženu (sebe), do hrdiny autora, do zbožněného autora muže (Kittler dokládá vztahem současnic ke Goethovi, 153–165), a konkretizuje tak hermeneutický ideál srozumitelnosti výkladem všech detailů — vztažením na sebe (160). S alfabetyzací přichází i fenomén konzumní závislosti na čtení (*Lesesucht*), jejíž léčba spočívá dle dobových textů v opakovaném čtení až k „nezapomenutelnosti“ klasických děl (171–178). Dynamický systém zápisu stabilizuje kanonická osa (rozvoj žánru čítanek); před „rajskou“ parálzou jej chrání absence „Goethovy goethovské čítanky“ jako koncentrovaného výrazu kánonu (184), vybaveného absolutní autoritou klasika. Kittler analyzuje nejen čítanky, ale celý vzdělávací systém: univerzity jsou místem produktivního psaní, bez něhož se obejde učenec (*gelehrt*), ne však vzdělanec (*gebildet*). Jeho nástrojem je definitivně němčina, považovaná za přirozený orgán rozumu a fantazie (184), metodou je volné psaní (189). V centru systému tedy píše „úplný člověk pro úplného člověka“ a kříží se poezie s filozofií v interpretaci pojaté jako čtení poučené

² Název odkazuje na Goethův přípitek Hegelovi: „Dem Absoluten / empfiehlt sich / schönstens / zu freundlicher Aufnahme / das Urphänomen.“ Kittler jej chápe jako zkratku „kspirace“ básnictví a filozofie v systému 1800.

o nevyčerpatelnosti signifikátu (193). Psaní je sice chápáno jako činnost završující status člověka, ale fakticky cirkuluje pouze mezi muži: pro systém zápisu 1800 tedy platí „homosexualita“³ filozofie a básnictví (210).

II. část knihy, *1900*, v úvodu (215–248) představuje Friedricha Nietzscheho jako emblém zlomu mezi systémy zápisu. Matka je nahrazována plurálem žen, ztělesněný alfabetaismus technickými médii a filozofie demontáží řeči (215). Systém zápisu 1800 se v tomto světle jeví jako totální výchovný svět neutralizující specifické diskurzní efekty. Hermeneutické čtení coby okamžité přepisování je v systému 1900 nahrazováno „intransitivním psaním“, dosvědčujícím, že řeč není jen kanál distribuce, ale neredukovatelné faktum (219–225). Systém zápisu 1900 nestaví na jednotě funkcí produkce, distribuce a konzumace. Na místo kontinua organického rozvoje řeči z neartikulaného signifikátu nastupuje princip diference a diferenciací měřitelných funkcí, nervových podnětů a reakcí, signifikátů a signifikantů (226n). Psané slovo již není kompaktním slovem-obrazem (*Wortbild*), ale geometrickou konstelací diskretních jednotek; samo psaní se stává psacím strojem (234, 242).

Kap. Velké Lalulá (249–319) vychází z Kittlerovy teze, že „diskurzy jsou v systému zápisu 1900 výstupy generátorů náhodných dat“ (249). Dobové výzkumy paměti, lokalizace center řeči v mozku, zkoumání řečových poruch, tj. namnoze metody, které skrze sledování měřitelných psychofyzických deficitů izolují a „měří“ kulturní techniky, vedou nejen k rozložení těla, jež se jeví jako aparát samočinné artikulace řeči, nýbrž ve výsledku i k rozpadu diskurzů i řeči na jednotlivé parametry (249–276). Tomuto procesu odpovídá zlom v literárních programech (symbolismus, naturalismus, Filippo Tommaso Marinetti) i v tvůrčí praxi zaměřené na materialitu řeči (Christian Morgenstern, expresionismus). Literatura usiluje o „zapsání písma“ (*Schrift aufzuschreiben*, 255) a stává se uměním jazykové kombinatoriky. „Velké Lalulá“ pak ale také znamená, že „řeč je na začátku a na konci blábol“ (257) či nediferencované „šumění“ (278), jež zaujímají dřívější pozici neartikulaného Počátku. Kittler dále ukazuje, že film, gramofon i psací stroj jen implementují koncepty psychofyziky lidského těla: až experimentální demontáž vnímání a produkce umožnila technickou syntézu a simulaci. Písmo už není synonymem seriálního záznamu dat, fixací symbolického a fantazma imaginárního střídá precizní technický záznam reálného (276n, 287).⁴ I zde technická vybavenost diskurzu určuje jeho povahu (281): gramofon vyprazdňuje slovo zaměřením na fyziologickou realitu hlasu, film zplošťuje imaginární rozměr řeči zobrazením jednoznačné reference (297). Nová média umožňují jednoznačnou identifikaci a kontrolu a převádějí

3 Termín Kittler patrně, byť bez udání zdroje, přejímá z výkladu → Luce Irigarayové o „pohlaví, které není jedno“ (*Ce Sexe qui n'est pas un*, Paris 1977).

4 Kittler přejímá Lacanovu terminologickou triádu symbolické–reálné–imaginární.

imaginární obraz jedince v pozitivitu. Ohlašují tak podle Kittlera nejen „smrt autora“, ale i „smrt Člověka“: v centru systému zápisu nemůže stát zároveň Člověk i zápis (286). Naivita odkazující dříve k nevyslovitelné duši je vymýcena „konstruktéry automatů“ a nakonec vystřídána naivitou útěku před myšlenkou (*Gedankenflucht*). Tezi → Waltera Benjamina, že film produkuje difuzi namísto fixace obrazu, vztahuje Kittler na dobová média obecně (288–290). Literatura pak má dvě možnosti: sloužit médiím (scénáře atp.), nebo vyklidit pole imaginace a záznamu reality a soustředit se na oblast symbolu. Mění se tedy funkce literární řeči.

V kap. Rébus (321–419) postuluje Kittler nepřeložitelnost médií. Připouští jen mediální transpozici jako destruktivní projekci konstelace prvků z jednoho média na druhé. Literární řeč od naturalismu po avantgardu je „věcí“ (*res*) i rébusem v ohnisku konkurence mezi kódujícím autorem a dekodujícím interpretem (321–329). Druhem transpozice je i psychoanalýza, jejíž metoda se blíží psychofyzice a strukturní lingvistice: izolací a rozborem řetězce diskrétních prvků likviduje Freudův *Výklad snů* vlastní předmět — sen jako kontinuum imaginativní „pra-kaše“ (*Urbrei*, 329n). Likvidace „vnitřní perspektivy“ subjektu ve prospěch systému jazyka platí pro vědu od psychoanalýzy po strukturální antropologii, naopak média filmu a gramofonu podle Kittlera zaznamenávají i „nevědomé nevědomého“ (335). Spisovatel, jehož vzorem je Daniel Paul Schreber (353n), popisující svou duševní nemoc, zkoumá vlastní duševní procesy podobně jako psychoanalytik, s ohledem na diferenci, na abnormální a „nesmyslné“. Vlastním předmětem literatury tak je šílenství, podléhající jazykovému vytěžení, „exhausci“ (*Exhaustion*, 361). Na rozdíl od psychoanalýzy je ale literatura simulakrem šílenství (368), psaní nejen vytěžuje, ale simuluje neartikulované (Kittler to dokládá texty Gottfrieda Benny a Rainera Marii Rilky, 379–389). Neodpovídá-li dále čtenář ideálu alfabetyzace, ale je vždy již částečným analfabetem stíženým dysfunkcemi řeči a paměti, stává se podle Kittlera sémantické zhuštění takřka nemožným: s Proustovým *Hledáním ztraceného času* proto přichází literatura analýzy v reálném čase (*Echtzeitanalyse*, 394). Texty Franze Kafky, tematizující materialitu informačních kanálů, zase ukazují rozpad monopolu smyslu a partikularizaci systému, kde úředník již je specificky (ne)funkčním „zaměstnancem diskurzu“ (*Diskursangestellter*, 406n).

Poslední kap. Obětování dámy (421–446) shrnuje proměnu role ženy, která vstupuje do systému zápisu 1900 jako plurál žen s množstvím rolí. Paušální genderová polarizace systému pro tuto dobu dle Kittlera již není možná. S tím souvisí desexualizace obrazu ženy a přístup k univerzitnímu vzdělání, tedy i k pozicím programátorů systému. Jednou z rolí, pro systém klíčovou,

je písárka. Redukce člověka na specifickou funkci a splynutí s technikou platí v tomto systému obecně, zde ale takřka výlučně ženy zaujímají pozici aktivního rozhraní systému zápisu: Remington mění jejich handicap v rukopisné alfabetizaci ve výhodu (426–436). Paradoxním příkladem je pro Kittlera role písárky (dopisů), do níž Kafka vykazuje snoubenku Felice (437n). Doslov vydání z roku 2003 (501–504) opakuje některé teze a zasazuje práci do kontextu teorie literatury a médií.

F. A. Kittler patřil od konce 70. let k průkopníkům germanistické recepce poststrukturalismu, hlavně však je jedním ze zakladatelů teorie médií a vedle Norberta Bolze a Georga Christopa Tholena patří k jejím německým klasikům. Jeho koncepty kriticky rozvíjejí Bernhard Siegert nebo Wolfgang Ernst; o bohatou recepci v USA se zasloužili Samuel Weber či David Wellbery. Kniha je stěžejním textem Kittlerovy „archeologie médií“⁵, v níž autor navazuje na → Foucaultovu analýzu diskurzu, → Lacanovu psychoanalýzu a → Derridovu kritiku metafyziky; revizi podrobuje teorii médií → Herberta Marshalla McLuhana. Stejně jako Foucaulta zajímá Kittlera mocenský a sexuální rozměr diskurzů, vytýká mu však přehlížení jejich technických podmínek. Od Lacana přejímá např. model struktury subjektu (imaginární–reálné–symbolické), který historizuje a aplikuje na předměty „zápisů“ v kultuře. Kittlerův výklad lze číst jako korekci McLuhanova konceptu „galaxie Gutenberg“, končící éry dominance knihy, a zejména jako návaznou analýzu dalšího vývoje médií. Myšlenku, že obsahem sdělení je samo médium, nachází u Nietzscheho, Benjamina a McLuhana a vztahuje ji na technický charakter médií; mluví o mediálním „antropologickém apriori“⁶. Principy médií jsou sice historicky odvozeny od konceptů zpracování dat v lidském těle, nejsou však jeho extenzemi (jak tvrdí McLuhan), nýbrž jsou autonomní a sledují „logiku eskalace“, která nakonec člověka i kulturu písma nechává daleko za sebou.⁷

Systémy zápisu (*Aufschreibesysteme*)⁸ nazývá Kittler „sítě techniky a institucí, umožňující dané kultuře získávání, ukládání a správu dat pro ni relevantních“ (501),⁹ včetně forem stanovení podmínek a cílů zápisu (v systému vzdělávání, rolí státu atp.). Kultura tedy je především určitou technikou zpracování dat. Zároveň hlavní prvky systému zápisu 1800 jsou alfabetizace, koncepty autorství a hermeneutického čtení, automatické propojení čtení a psaní, primát smyslu před signifikantem, přichází kolem roku 1900 decentralizace funkcí řeči, obrat od sdělení k médium samotnému. Kittler nezkoumá „přístrojové“ předpoklady diskurzů v běžném smyslu, ale i pedagogické, terapeutické nebo politické techniky, jež utvářejí podmínky poznání a zápisu. Platí ale, že

5 Tak označuje svůj přístup W. Ernst, na Kittlera jej vztahuje F. Hartmann, srov. týž, Friedrich Kittler, *Information Philosophie* 1997, č. 4, s. 42.

6 *Gramophone, Film, Typewriter*, Berlin 1986, s. 167.

7 *Geschichte der Kommunikationsmedien*, in: J. Huber – A. M. Müller (eds.), *Raum und Verfahren*, Basel – Frankfurt 1993, s. 188.

8 Příznačné je, že definici tohoto stěžejního pojmu Kittler nabízí až v dosloveh k dalším vydáním knihy.

9 Srov. F. A. Kittler, *Über Aufschreibesysteme*, *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 1986, č. 3, s. 3–8.

takto pojaté technologie či „obvody“ jsou vlastním subjektem dějin kultury. V dalším vývoji médií 20. století vidí Kittler unifikační tendenci, přičemž digitalizace ruší všechny diference a vede k nekonečné cirkulaci dat v „totálním mediálním svazku“ (*totaler Medienverbund*).¹⁰ Autonomie médií se radikalizuje: v počítači se procesy čtení a zápisu od člověka osamostatňují.

V bouřlivě diskutované habilitační práci¹¹ mění Kittler paradigma literární vědy nejen vymezením jejího předmětu, ale i odklonem od metodologie založené na hermeneutice. Místo „dějin ducha“ (*Geistesgeschichte*) preferuje „momentky“ (*Momentaufnahmen*) zachycující mediální konstelace v daných obdobích. Jádrem humanitního bádání přitom nemá být hermeneutika intencí a pocitů, nýbrž odhalení struktur kulturního „hardwaru“. Kittlerův mediální apriorismus tak ukázal nový pohled na literaturu a dějiny kultury, jakkoli jde o pohled dehumanizující.

Vydání

Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1984, 1987, 1995 (přepřac. vyd.), 2003 (z tohoto vyd. citováno). *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford 1990, 2007.

Literatura

T. Sebastian, Technology Romanticized — F. Kittler's Discourse Networks, *MLN* 1990, č. 3, s. 583–595. D. Wellbery, Post-Hermeneutic Criticism, in: F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford 1990, s. 6–33. G. Winthrop-Young, 1800/1900, *MLN* 1990, č. 3, s. 583–595. F. Hartmann, Friedrich Kittler, *Informations Philosophie* 1997, č. 4, s. 40–44. A. Spahr, Die Technizität der Texte — F. Kittler, in: týž — D. Kloock (eds.), *Medientheorien*, München 1997, s. 165–203. A. Nünning (ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2001 (č. 2006, s. 377–378). H. Schanze (ed.), *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, Stuttgart 2002, s. 12n, 162n. G. Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg 2005. *Theory, Culture and Society* 2006, č. 7–8 (December — speciální číslo věnované F. A. K.). Ch. Weinberger, Das kalte Modell von Struktur, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2009, č. 1, s. 93–102 [rozhovor s F. A. K.].

¹⁰ *Grammophone, Film, Typewriter*, cit. dílo, s. 8.

¹¹ Věcnou kritiku shrnuje T. Sebastian, Technology Romanticized — Friedrich Kittler's Discourse Networks, *MLN* 1990, č. 3, s. 583–595.

Friedrich Adolf Kittler (1943–2011)

Německý literární vědec a teoretik médií, ovlivněný především Michelelem Foucaultem, Jacquesem Lacanem a Marshalllem McLuhanem. V r. 1984 se habilitoval prací *Aufschreibesysteme*

1800/1900 (1984), od r. 1987 působil jako profesor německé literatury v Bochumi, od r. 1993 jako profesor estetiky a dějin médií na Humboldtově univerzitě v Berlíně, od r. 2001 pak v tamějším Hermann von Helmholtz Zentrum für Kulturtechnik. V r. 1993 mu byla udělena cena Medienkunstpreis Centra pro umění a mediální technologie v Karlsruhe. Byl jedním z prvních propagátorů poststrukturalismu v Německu (ed. sborníku *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, 1980). Další díla: *Gramophone, Film, Typewriter* (1986), *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften* (1993), *Nietzsche — Politik des Eigennamens* (2000, s J. Derridou), *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* (2000), *Optische Medien* (2002), *Das Nahen der Götter vorbereiten* (2011).

/šz/

Werner Krauss

Dějiny literatury jako historická instance

(Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag, 1950)

V úvodní kap. Krize vědy (19–23) autor konstatuje metodologické selhání současné duchovně orientované literární vědy v Německu, jež přiznávají i renomovaní badatelé jako → Leo Spitzer či Ernst Robert Curtius. Odpor vůči „strašáku historismu“ vede u většiny literárních vědců k tomu, že ignorují podstatný problém a samo jádro literární historie: dějinný rozměr literatury. Tím se německá literární věda odlišila např. od vědy i kritiky ve Francii, kde se stále udržovalo povědomí tradice a historické legitimacy literatury.

V následujících kap. je nastíněn vývoj německé literární vědy v 19. století. Na jejím počátku stojí dílo Georga Gottfrieda Gervina pojímající literární dějiny jako vývoj k humanitě a svobodě; teorie je v něm zasazena do kontextu historické a politické praxe. Posláním umění je především jeho sociální působení; Gervinus akcentoval dějinnost jako hlubinný rozměr literárního procesu (24–28). Naproti tomu pozitivismus se svým ideálem induktivního, nezaujatého pozorování a svým abstraktním scientismem postupně stále více vzdaloval konkrétní životní a společenské praxi (32–34). Zatímco však pozitivismus ve Francii díky Augustu Comtovi analyzoval v literatuře i sociologické komponenty, německá věda v tomto směru zaostala — v Německu panovala tradiční nedůvěra k sociologii, což souvisí s nerozvinutou sociální strukturou společnosti ještě v druhé polovině 19. století. Je příznačné, že pozoruhodné pokusy Franze Mehringa o aplikaci marxistické sociologie na literaturu odborná veřejnost přešla přezíravým mlčením. Tehdejší materialismus se ovšem pomíjením dialektiky zbavoval své nejsilnější zbraně. Idolem konce století se stal Friedrich Nietzsche, který radikálně negoval neživotný pozitivistický historismus ve jménu původní individuální tvorby. Nietzsche přitom položil rovnítko mezi

Studie německého literárního vědce, která kriticky analyzuje metody literární historie, především německé duchovně, a postuluje historicitu jako základní předpoklad přístupu k literatuře.

socialismus, demokracii jako vládu průměru a byrokratickou mašinerii. Aristokratismus a zdůraznění individuálních hodnot — podmíněné mj. i reakcí na společenské ovzduší, v němž se dostávala do popředí buržoazie — znamenaly nepřátelskou averzi vůči jakémukoli společenství vůbec. Takový postoj však v praxi vedl, jak ukazuje řada příkladů, k přímé i nepřímé legitimizaci kulturních zájmů vládnoucí třídy. I za jemnými předivými duchovědnými rozborů se tak skrýval masivní sociologismus ve způsobu myšlení.

Duchovědnému směru v literární vědě se věnuje nejrozsáhlejší kap. Duchovědná odpověď a idealistická reakce na pozitivistické odcizení dějin literatury (34–63). Na počátku obratu od exaktní přírodovědecké metody směrem k subjektu, „duchu“ a posléze k nadčasovému básnictví stál především Wilhelm Dilthey (40n). Vycházejí z priority života, člověkem prožívaného žití před mimo-lidskými přírodními zákonitostmi, učinil středem pozornosti básníkův „prožitok“ (*Erlebnis*), jenž se objektivizuje v „rozumění“ (*Verstehen*). I když Dilthey zdůraznil, že vědění o člověku je vázáno na znalost jeho dějinných manifestací („člověk se nepoznává introspekci, ale v dějinách“), přece nechápal dějiny jako životní a společenskou praxi člověka, ale jako reflex dění, život, jenž se v procesu porozumění stává lidskou skutečností. Ve svém pozdním díle se Dilthey pokusil v průběhu dějin kultury konstruovat tzv. světonázorové typy, v jejichž protikladech, střídání a návratech se odehrává historický vývoj. Tato typologie však v pojetí představitelů duchovědné školy, pokoušejících se založit literární vývoj na obecných dějinách „ducha“ jako společného základu historické epochy, poklesla v pohodlné a historické schéma. „Typy se sjednotily v pojmových analogiích a historický realismus vystřídal normativní požadavek takových naddějinných typových pojmů. Typologie se brzy stala umrtvující preparační deskou dějinného života,“ konstatuje Krauss (48). Nebezpečí takové „typologické maškarády“ se neubránily ani autoritativní studie Friedricha Gundolfa, Oskara Walzela, Rudolfa Ungera či Josefa Nadlera. Jelikož pozitivismus nevypracoval vlastní estetické kategorie a v německém kulturním povědomí žilo povědomí tradice jen sporadicky, otevíral se při absenci konkrétní historicity prostor hodnotovému relativismu. Zatímco historismus 19. století zúžil dějiny na pouhý pohyb, nyní se hypostazuje neproměnnost, trvalé hodnoty, zvl. antické, což ovlivnilo i E. R. Curtia. Novodobé literární dění se vykládá nikoli z historických potřeb a podmínek současnosti, do nichž je zaklíněno, ale jako ozvuk významných tradic.

Pozornost výkladu literárního vývoje, jenž je založen sociologicky, věnuje poslední kap. Sociologická nedorozumění a společenské

sebeuvědomění literárních dějin (63–71). Pojem společnost zůstal v Německu dlouho nevyjasněný a mnohoznačný, při jeho vymezení se nebral v úvahu moment sebereflexe (63–65). To se týkalo jak konzervativní vědy, akcentující „nevědomí“ a operující s vágními pojmy jako národní duch (*Volksgeist*), tak i „masivního sociologického determinismu“ socialistických teoretiků, který vše objasňoval vlivem „společnosti“, jež však sama zůstala neobjasněna.

Literární dění ovšem nelze plně vysvětlit bez jeho sociální funkce, „jazykové umělecké dílo není psáno jen tak do vzduchu [...] ale s ohledem na konkrétního příjemce [...] styl je jeho zákonem — prostřednictvím znalosti stylu může být dešifrováno také adresné určení literatury“ (66). Tak tomu bylo kupř. ve Francii, kde od 12. století literatura zůstávala dlouho rozdělena podle stavů, jimž byla adresována, a tomuto sdělení odpovídaly žánry, styl a jazykové ztvárnění. Rovněž vývoj novodobého evropského románu (68–70) dokumentuje úzké sepětí tohoto žánru s jeho sociální funkcí. Je zřejmé, že literární žánry nelze pojímat jako apriorní kategorie, na druhé straně ovšem, jak ukazuje rozbor materiálu, od nich ani nelze při výkladu literárního procesu odhlížet a proklamovat zrušení hranic mezi jednotlivými žánry a druhy umění vůbec, jak to činil Benedetto Croce. Teprve perspektiva činného životního procesu, jejímž důsledkem je sebeuvědomění vědy jako reálného společenského aktu — postulované Marxem v pařížských fragmentech *Ekonomicko-filozofických rukopisů* z roku 1844 — otevírá možnost překonání antinomii dosavadních koncepcí literárního vývoje, pochopení literatury jako součásti dějinného sebeuskutečňování člověka (70–71).

Studie Dějiny literatury jako historická instance patří k významným projevům německé literární vědy po druhé světové válce, kdy vyvstala potřeba vyrovnat se s přežilými (a v době nacismu i politicky zkompromitovanými) metodami zkoumání, především s dominujícím duchovědným přístupem. Práce vyrůstala z autorových přednášek od konce 40. let na univerzitě v Lipsku, kde tehdy v oborech humanitních věd působilo několik iniciativních, nonkonformně marxisticky orientovaných vědců, vedle Krausse filozof Ernst Bloch, literární vědec Hans Mayer či historik Walter Markov (Markovova studie *Ke krizi moderní historiografie*¹ byla paralelou ke studii Kraussově).

Autor ve své práci vychází z přesvědčení, že problémy literární vědy, zejm. dějin literatury, vyžadují jak novou metodologii oboru, tak — ve smyslu marxovského pojetí dějin, humanizace světa i člověka prostřednictvím práce jako tvůrčí aktivity — metodické sepětí literárněhistorických koncepcí s širším

¹ W. Markov, *Zur Krise der deutschen Geschichtsschreibung, Sinn und Form* 1950, č. 2, s. 109–155.

horizontem společenské a životní praxe. Literární historie tak může najít cestu k opětovnému spojení sociálního a estetického aspektu, které byly v době pozitivistického „zvnějšnění“ i duchovnědného „zvnitřnění“ literatury odtrženy. Obdobné základní kritérium uplatnil Krauss i při svých pozdějších metodologických úvahách z 60. let, např. při hodnocení švýcarské a německé tzv. školy interpretace, jež ve srovnání s duchovnědnou přinesla větší vědeckou přesnost a blízkost textům, zůstávala však v podstatě stejně ahistorická.²

Kraussův postulát konkrétní historicity literárního procesu vede k tomu, že je odmítnuto pojetí umění jako „sociologického ekvivalentu“, které bylo příznačné pro většinu literární vědy hlásící se k marxismu. Vysvětlovat celkový průběh literárního dění převládajícím vlivem základních ekonomických sil by podle Kraussova soudu nejen zpochybnilo smysl jednotlivého literárního díla, nýbrž i existenci literatury jako takové. Literární dějiny musí — jak názorně dokládají četné autorovy studie věnované španělské a francouzské literatuře³ — poznávat své materiální předpoklady především ve struktuře „literárního okolí“, v konkrétních formách dobového literárního života, v nichž díla vznikají a také působí, v historicky situované tvarové a stylové konstrukci děl. Zde Krauss navazuje na podnětné práce svého učitele → Ericha Auerbacha zkoumající vývoj západoevropských literatur a postupuje do jisté míry paralelně s literárněhistorickými koncepty → Waltera Benjamina a → Luciena Goldmanna. Předjímá tak zvláště výzkumy literární kultury (např. Stefan Žółkiewski, → Pierre Bourdieu), v obecné rovině také směřování nového historismu či kulturálních studií.

Z nutnosti zkoumání literatury jako dějinného faktu plyne i zásadní autorova nedůvěra ke spekulativnímu přístupu, který posuzuje jevy z hlediska předem daných, víceméně neproměnných substancí a vlastní literární díla vykládá jako pouhé projevy abstraktních idejí. To se projevilo hlavně v německé duchovnědné škole, ale z opačné strany rovněž v kanonizaci estetických pravidel minulosti, jak je od 30. let prosazoval → György Lukács a jeho následovníci v pojetí realismu. Estetično sice nevzniká podle lukáčsovske koncepce jako nadčasový fenomén, ale poté, co se „estetická podstata“ plně realizovala v antickém umění, jsou dějiny umění vlastně dějinami boje o osvobození estetického principu, proti němuž každodenní dějinná faktičnost vystupuje spíše jako nepřátelská bariéra, kterou estetično překonává, aby se plně uskutečnilo.⁴

I když ve studii Dějiny literatury jako historická instance zůstala polemická zmínka o Lukáčsovi jen marginální (59), z celkového kontextu Kraussova díla je zřejmá protichůdnost metodologické

2 *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, Reinbek b. Hamburg 1968, s. 91.

3 *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt/M. 1949; *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963; *Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker*, Leipzig 1965, rozšíř. vyd. pod názvem *Aufsätze zur Literaturgeschichte*, Leipzig 1968; *Die Aufklärung in Spanien, Portugal und Lateinamerika*, München 1973.

4 Srov. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2, Neuwied/R. 1963, s. 447.

pozice: zatímco lukácsovská estetika rozpracovávala obecné estetické problémy a literární dějiny jí sloužily někdy jen jako rezervoár ilustrací obecných kategorií, Krauss — jenž se soustřeďoval k práci s konkrétním materiálem a méně často výslovně formuloval své koncepce — upřednostňoval empirické zkoumání, historicitu literárního dění.⁵ Podle jeho názoru nelze příliš očekávat od „literární vědy, která se orientuje podle věčně platných zákonů místo podle dějinného pohybu literatury“.⁶

Kraussovo dílo působilo zvl. v tehdejší NDR, kde našel následovníky a žáky v oboru romanistiky i v oblasti metodologie a literární teorie (Manfred Naumann, Winfried Schröder, Karlheinz Barck). Byl však také jedním z mála východoněmeckých literárních vědců, kteří byli vydáváni a respektováni ve Spolkové republice Německo. Jako oživující impuls působily autorovy studie v německojazyčné literární vědě v době, kdy byla pocíťována potřeba doplnění eidocentrických a strukturálních, k dílu zaměřených analýz literárních jevů historickým přístupem.⁷ Na Kraussovy teoretické úvahy i praktické výzkumy problematiky adresáta a recepce navazoval iniciátor Kostnické školy → Hans Robert Jauf a zvl. badatelé zabývající se sociálně komunikativním výzkumem literatury (Manfred Naumann).

Vydání

Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag, *Sinn und Form* 1950, č. 4, s. 65–126; in: **W. Krauss**, *Studien und Aufsätze*, **Berlin 1959**, s. 19–71 (upr. vyd., z něj citováno); in: W. Krauss, *Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker*, Leipzig 1965, s. 24–99; in: W. Krauss, *Aufsätze zur Literaturgeschichte*, Leipzig 1968, s. 26–101; in: W. Krauss, *Das wissenschaftliche Werk* 1. *Literaturtheorie, Philosophie und Politik* (ed. M. Naumann), Berlin – Weimar 1984, s. 7–61 (reed. 1987).

Literatura

G. Sobejano, recenze, *Romanische Forschungen* 1961, č. 1–2, s. 187–193. F. Schalk, recenze, *Deutsche Literaturzeitung* 1966, č. 12, s. 1076–1078. K. Barck – M. Naumann – W. Schröder, *Literatur und Gesellschaft. Zur literaturwissenschaftlichen Position von Werner Krauss*, in: W. Mittenzwei (ed.), *Positionen*, Leipzig 1969, s. 555–605. H. Scheel (ed.), *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. In memoriam Werner Krauss*, Berlin 1978. P. Jehle, *Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat*, Hamburg 1996. O. Ette – M. Fontius – G. Haßler – P. Jehle (eds.), *Wolfgang Krauss. Wege — Werke — Wirkungen*, Berlin 1999.

⁵ M. Naumann, *Divergenzen im Literaturbegriff. Krauss und Lukacs*, in: R. Geißler (ed.), *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. In memoriam W. Krauss*, Berlin 1978, s. 31–40.

⁶ *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und anderer Aufsätze*, Neuwied/R. 1965, s. 7.

⁷ Srov. např. H.-E. Hass, *Literatur und Geschichte, Neue deutsche Hefte* 1958, č. 47, s. 307–318; F. Sengle, *Aufgaben der heutigen Literaturgeschichtsschreibung, Archiv für Studium der neueren Sprachen* 1964, č. 200, s. 241–264.

H. Hofer (ed.), *Werner Krauss. Literatur, Geschichte, Schreiben*, Tübingen 2003.

Werner Krauss (1900–1976)

Německý literární vědec, romanista. Studoval dějiny umění, 1922–1926 romanistiku v Madridu, kde se seznámil s marxismem. Byl žákem Karla Vosslera a Ericha Auerbacha, u něhož byl od r. 1931 asistentem na univerzitě v Marburgu; zde se o rok později habilitoval. Za účast v protinacistickém odboji r. 1942 zatčen, odsouzen k smrti, poté omilostněn a vězněn. V cele smrti v Plötzensee napsal klíčový román *PLN. Die Passionen der halbykonischen Seele* (1946). R. 1945 jmenován mimořádným profesorem v Marburgu, spolu s Karlem Jaspersem, Dolfem Sternbergerem a Alfredem Weberem vydával časopis *Die Wandlung*. Od r. 1948 profesorem v Lipsku, od r. 1961 ředitelem Institutu románských jazyků a kultur v Berlíně, 1964 emeritován. Zabýval se především francouzským osvícenstvím, které považoval za mezník v dějinách vývoje evropského vědomí, a španělskou literaturou. Další díla: *Graciáns Lebenslehre* (1947), *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft* (1949), *Studien und Aufsätze* (1959), *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (1963), *Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze* (1965), *Miguel de Cervantes* (1966), *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (1968), *Werk und Wort* (1972), *Die Aufklärung in Spanien, Portugal und Lateinamerika* (1973). Jeho souborné vědecké dílo vyšlo v letech 1984–1997 v osmi objemných svazcích.

/jho/

Julia Kristeiová

Text románu

Sémiologický přístup k diskurzivní transformační struktuře

(Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, 1970)

Úvod (9–4) shrnuje metodologická východiska knihy a definuje základní pojmy. Text je definován jako „translingvistický instrument, který redistribuuje řád jazyka (*langue*), a to tak, že uvádí do vztahu komunikativní řeč, mířící přímo k informaci, s různými druhy výpovědí, minulých či současných“ (12). Text je a) „vyráběním“ (*productivité*), neboť jeho vztah k jazyku je redistributivní (destrukčně konstruktivní), a tudíž je uchopitelný pomocí logických a matematických kategorií; b) je permutací textů, „intertextovostí“ (*intertextualité*), neboť v jeho prostoru se kříží množství výpovědí z jiných textů (12). Kristeiová navrhuje nahradit starou rétorickou klasifikaci žánrů typologií textů — v tomto případě románu — na základě jejich začlenění do „textu“ ústředního (tj. kultury). Intertextovou funkci, která se materializuje v různých úrovních textu a přitom text historicky a sociálně zařazuje, nazývá podle → Michaila Michajloviče Bachtina ideologématem.¹ V rámci románu se buduje románová promluva, která vyjadřuje své instance (subjekty textu — autor, „postavy“ atd.) a vyznačuje se jednotou místa podání. Tato promluva je operací, pohybem, který spojuje či spíše utváří to, co Kristeiová nazývá argumenty operace — tj. slova, věty, odstavce aj. Za narativní komplex se označuje významový celek tvořený např. vlastnostmi postavy, vztahy postav apod. Kristeiová navazuje na → Lukácsovu definici románu (román jako typ postepopejní výpovědi, odraz ztráty původní mytické jednoty, jako proces, proměna). Jedním z typů čtení a interpretace románu, o něž usiluje, je čtení transformační, které spočívá v četbě textu jako průběhu řady transformačních operací, čímž se obnažuje samo generování, tj. vytváření textu. Pozdně středověký román Antoina de La Sale *Malý Jehan de Saintré* je vhodný k analýze románu pro svou „naivně“ zřetelnou textovou strukturu, v níž

Monografie představitelky sémiotické větve francouzského strukturalismu, v níž se demonstruje pojetí textu jako dynamického objektu.

¹ Viz M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, Praha 1980 [1928].

se zračí rysy přechodu od typu promluvy (*discours*) středověké k renesanční.

V 1. kap. Od symbolu ke znaku (25–35) popisuje autorka přechod od symbolického myšlení k znakovému, odehrávající se v evropské kultuře od 13. do 15. století; provází jej přechod od myšlení mytického (v epopeji, pohádce, *chanson de geste*) k románu. Znak na rozdíl od symbolu neodkazuje k jediné a jedinečné realitě, evokuje soubor obrazů a idejí, tíhne k odtržení od transcendentního základu, aniž ztrácí expresivitu; vyznačuje se kombinačností a korelativností, transformačním principem, vypjatou dvojznačností a jeví tendenci vytvářet otevřený systém. „Ideologéma znaku znamená znekonečnění promluvy. Promluva, relativně zbavená své závislosti ve vztahu k ‚univerzálnímu‘ (konceptu, ideji o sobě), se otevírá možnosti mutací, neustálých transformací, může být projekcí něčeho, co není, ale co bude, nebo spíš co by mohlo být“ (34).

Ve 2. kap. Transformační metoda a její sémiotická aplikace (36–78) se Kristeiová pokouší k formulaci literárního textu využít postupů transformační analýzy syntaktických struktur a generativní gramatiky, v nichž je jazyk pojímán jako proces. Také literární promluva a románová struktura jsou ve svém určení a svým uspořádáním „stáváním se“, procesem. Řád událostí a rozehraní vztahů aktantů (termín → Greimasův) představuje evoluci, vývoj, změnu. Románový text je přitom uzavřen, od začátku (už v dedikaci a záhlaví) je naprogramován; odvíjí se na ose život vs. smrt (její součástí je hra protikladů hřích vs. ctnost, láska vs. nenávisť, chvála vs. kritika), na ose „kladný“ vs. „záporný“ od domnělého, pochybného kladu a pro hrdinu osudné dvojznačnosti (lsti, zraždy, dvojznačné výpovědi apod.), základního principu karnevalu v Bachtinově pojetí, k jejímu odhalení; s tím souvisí i pojetí autora v textu — autora a zároveň herce. Proti jednohlasosti, strukturální neukončenosti, achronickému a ahistorickému trvání v epopeji, založené na ideologématu symbolu, stojí román — dvojhlasý, strukturálně ukončený, vnucující problematiku času a časovosti, žánr ambivalentně dualistický, založený na ideologématu znaku. Text románu Antoina de La Sale je historií Jehana de Saintré a zároveň historií psaní románu. Románový text představuje transformaci, dialog mnoha textů, intertextovost — „střetání vzájemně se modifikujících útvarů náležejících k různým textům“ (68). Do románu včleněné, polemicky pojaté výpovědi (v daném případě promluva reklamní, promluva kurtoazního románu, *chanson de geste*, promluva scholastického traktátu, řeč města), původně jednoznačné a jednohlasé, modifikují v románu svůj smysl.

3. kap. Transformace aktantů (79–119) začíná objasněním kategorie aktant: může jím být narativní komplex typu postavy,

skupiny postav, popř. mluvčího, má-li v románu charakter postavy. Aktant je charakterizován především svou specifickou promluvou. Kristeiová opět proti sobě staví aktanční model mýtu s totožným mluvčím a adresátem a model románu, v němž je adresát někdo jiný; v dialogu s ním se vyprávění strukturuje (s vystoupením autora z anonymity dostává narace rozměr individuální a situační). V promluvě mluvčího, subjektu knihy (autora) i subjektu-objektu představení (herce), se uplatňuje dvojí druh výpovědi — narace a citace (sdělení je zároveň promluvou i představením). Podobně Kristeiová zkoumá ideologéma znaku také u dalších aktantů románu. Za hlavní sémiotickou transformaci je v daném románu pokládána proměna či přechod ze stavu, který Kristeiová označuje za disjunkci (nastolení vzájemně se vylučujících protikladů — život vs. smrt, láska vs. nenávisť), přes domnělou pozitivitu, stav ano–ne (nondisjunkci — lsti, zrady, dvojznačné výpovědi v průběhu románu), opět do stavu disjunkce v závěru.

4. kap. Generování narativních komplexů (120–138) analyzuje syntagmatiku románu. V románu, který lze pojmut jako rozsáhlé souvětí, vystupují aktanty ve funkci „substantiv“, akce ve funkci „sloves“, predikátů, tzv. adjunktory ve funkci přívlastků, další (tzv. identifikátory) se připojují k predikativním a kvalifikačním komplexům (určení času, místa, způsobu). Jednotlivé výpovědi mají roli větných členů (např. výpověď mluvčího má úlohu identifikátoru). Prostřednictvím různých operací vstupují narativní komplexy do narativních tříd. Text románu se jeví jako série souběžných a křížících se generativních procesů (generování aktantů, narativních komplexů vůbec). Zdůrazňuje se významová podvojnost románu: „Pro každou výpověď, podrobující se nějaké operaci v transformačním poli, existuje dvojí interpretace: pozitivní a negativní, pasivní a aktivní“ (134–135).

5. kap. nese název Intertextovost (139–176). La Salův román je výrazem středověkého kultu knihy a koncepce psaní. V jeho textu se konfrontují proslulé dobové texty, které se vzájemným dialogem s jinými texty „neutralizují“. Do románu, v němž hraje kromě kurtoazní tradice (degradace kurtoazního románu) významnou roli žánr filozofické rozpravy, proniká řeč tržiště („křiky“ vyvolavačů), ulice, orální výpověď (chvály a výčty — tzv. blasony) s její charakteristickou karnevalovou ambivalentností (chvála–hana). S karnevalovou promluvou je v románu spjat princip zdvojení a masky a také tendence znehodnocovat předchozí románový nebo jiný literární text. Román chtěl být zřejmě ve všech dobách opozicí k zákonům žánru, ale také k dobové ideologické promluvě. Právě tato opozice svědčí o participaci, aktivní účasti románového textu v historii.

V 6. kap. Románová kosmogonie (177–187) se Kristeiová zabývá časem a prostorem v románu (dvojitý čas — čas vypovídání a čas výpovědi; dvojitý prostor — prostor geografický a prostor textu). 7. kap. Závěr (188–192) shrnuje předchozí poznatky.

Východiskem knihy je vymezení sémiologie, ve kterém Kristeiová obrací naruby saussurovskou definici (pro Ferdinanda de Saussura měla sémiologie představovat širokou vědu zahrnující lingvistiku, pro Kristeiovou, následující v tomto smyslu → Rolanda Barthes² je sémiologie částí lingvistiky). Prostředkem stejně jako předmětem sémiologie je promluva, v případě románu je to promluva zvláštního druhu, která se neustále rozpouští a nikdy nemůže fixovat své zákony. V rámci sémiologie se vyděluje sémiotika, která není v tomto pojetí jen naukou o znaku, ale představuje zároveň sebevědomou teorii schopnou modelovat sebe samu. Schopnost sémiotiky formalizovat znakové procesy a produkovat modely umožňuje, aby se sémiotický přístup stal vhodným nástrojem k popisu a interpretaci románového textu.

Se sémiotickým zaměřením Kristeiové a ostatních představitelů této větve francouzského strukturalismu souvisí proměna terminologického aparátu a specifické vymezení základních pojmů. Místo tradičního pojmu dílo se objevuje rukopis (*écriture*) — u Barthes³ a skupiny kolem časopisu *Tel Quel* —, pro který je důležitý moment sepětí formy s historií a moment dynamický (text jako rukopis v činnosti). Místo pojmu tvorby se zavádějí pojmy jako psaní a čtení, vyrábění (produkování).⁴ Kristeiová sice volí místo pojmu rukopis pojem text, ponechává mu však vlastnosti rukopisu. Pro text je podstatná jeho dvojitá orientace: jednak ke znakovému systému, ve kterém je produkován (jazyku a mluvě doby a určité společnosti), jednak k sociálnímu procesu, na němž se účastní jako promluva. Především však text není nějakým lineárním systémem, ale dynamickým objektem-produkovaním, neboť v procesu svého vytváření a vnímání zaujímá vztah k jazyku: odehrává se v něm dvojitý proces — vytváření (produkování) a transformace znaku. Důležitým rysem textu je jeho vnitřní členitost, složenost z jiných textů (intertextovost), jež je jen jiným označením jevu, který Bachtin nazýval vnitřní dialogičnost a de Saussure paragramatismus. Zatímco Bachtin proti sobě stavěl dialogičnost románu a monologičnost poezie, je u Kristeiové intertextovost základní vlastností každé výpovědi, básnické, stejně jako románové (později pojem intertextovosti expanduje i mimo oblast uměleckou). Intertextovost s sebou nese nový status semiózy: namísto reference znak–denotát nastupuje vztah intertextový (text–text). Toto absolutizující pojetí intertextovosti, které s Kristeiovou sdílí i jiní autoři (Harold Bloom, který pojmem „žklost

2 Viz R. Barthes, *Základy sémiologie*, Praha 1967 [1964].

3 Tamtéž.

4 Barthes studuje každou produktivitu — módu, rétoriku, výtvarné umění, podvědomí i literaturu — jako text a pojem textu se u něho blíží pojmu sekundárního modelujícího systému, s kterým pracuje Tartusko-moskevská škola.

z vlivu“ naznačuje břemeno zděděné literární/textové tradice, již se nelze vyhnout; Roland Barthes, který chápe intertextualitu jako nutnou podmínku každého textu a text jen jako síť citátů, část obecné kulturní textury, či → Michel Foucault, jenž pojímá text jako součást diskurzu: kniha pro něj nemá hranice, je jen „uzlem v rámci sítě“, vede k představě „vyčerpané“ literatury (Barthes), která již nutně opakuje samu sebe, a k představě autora, který se stává mnohem spíše komentátorem či pořadatelem byvších textů než výsostným tvůrcem. Pozdější vývoj diskuse ovšem absolutizaci intertextuality zpochybňuje (např. Karlheinz Stierle, Lubomír Doležel).

V *Textu románu* se specifikuje, rozvádí a demonstruje řada tezí obsažených v souboru statí, jež Kristeiová vydala pod názvem *Sémeiotiké* v roce 1969.⁵ Svými východisky i metodou se kniha řadí do proudu strukturalisticko-sémiotického bádání rozvíjejícího se ve Francii zhruba od poloviny 50. let (Roland Barthes, → Tzvetan Todorov, → Algirdas Julien Greimas aj.). Sdílí s ním jeho inspirační zdroje (ruský formalismus, Bachtinova teorie románu, → Proppovo modelování syžetu, pražský strukturalismus, americká nová kritika), je v tomto smyslu sama křížovatkou mnoha vlivů, střetnutím řady „textů“.

Zaměření na sémiotiku textu, které ve francouzském strukturalismu v 60. a 70. letech převážilo nad etnograficko-filozofickým výzkumem (→ Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault), sblíží Kristeiovou s Tartusko-moskevskou sémiotickou školou (→ Jurij Michajlovič Lotman). Právě literární sémiotika se pokouší překonávat nedostatky vlastní strukturalismu v jeho počáteční fázi — statičnost (pojetím textu jako dynamického objektu) a ahistorismus (pojmem intertextovosti, ideologématu apod.). Snaží se nalézt prostředky k formalizaci literární promluvy jako promluvy v pohybu, promluvy o promluvě (Kristeiová užívá při analýze románu pojmů a operací z matematické logiky, transformační gramatiky, sémiotiky a také z naratologie, disciplíny pěstované A. J. Greimasem, Claudem Bremondem, T. Todorovem aj.). Rozvoj podobného typu a metody bádání ve Francii neplyne ostatně jen z logiky vývoje humanitních věd k exaktnosti, nýbrž značně těsně souvisí i s charakterem dobové literatury, v níž se právě modalita reflexe výpovědi, vypovídání, kódu, princip intertextovosti a formalizace aktu vyprávění, postav, míst ve vysoké míře aktualizuje (z téhož důvodu — pro značnou formalizovanost — se stává vhodným objektem podobných analýz také tzv. lidový román⁶). V moderní francouzské literatuře (Raymond Roussel, tzv. nový román) se akcentují a stávají vědomými ty procesy, které v zárodku existovaly, jak se Kristeiová pokusila ukázat, už v pozdně středověkém románu a které román jakožto

⁵ J. Kristeva, *Le Texte et la science*, in: táž, *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, s. 10.

⁶ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague – Paris 1973.

žánr zakládaly. I v tomto bodě polemizuje autorka s Bachtinem, který polyfoničnost chápe jako rys románu novověkého. Pro Kristevovou, stejně jako pro ostatní teoretiky zabývající se sémiotikou textu je příznačné, že jejich snahy o korekci strukturalismu a zároveň o „exaktnost“ v přístupu k literárnímu výtvaru vedou k „odlidsnění“ a redukcím, jež zasahují především axiologickou složku významů a smyslu a podíl tvůrčí osobnosti (ta pro ně není v textu přítomna osobními motivacemi a charakteristikami, ale pouze jako produktor, jehož přítomnost je v textu signalizována určitými formálními postupy), čímž se výrazně odlišují např. od pojetí marxistického, které tvůrce a jeho společenský kontext zdůrazňuje. Sémiotika textu obrací pozornost k vnitřnímu produkování textu, k aktu psaní a čtení, k textu samému, a tedy nejen k fázi před dílem, ale i k fázi po díle, které ovšem chápe jako součást dynamiky textu. Omezení, která z tohoto přístupu vyplývají, usiluje literární teorie orientovaná k aplikované sémiotice a komunikační teorii (např. slovenská škola literární komunikace — František Miko, Anton Popovič aj.) přehodnotit soustředěnou pozorností k sociálnímu fungování textu uvnitř společnosti; tento aspekt se zvláště zdůrazňuje v kontextu tzv. nového historismu, kde dominuje kulturněhistorické paradigma literární vědy.

Vydání

Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, The Hague – Paris 1970, 1976 (z tohoto vyd. citováno), 1979. *El texto de la novela*, Barcelona 1974, 1981. Japonské vyd., Tokio 1985.

Literatura

V. Andermatt, Julia Kristeva and the Traversal of Modern Poetic Space, *Enclitic* 1977, č. 2, s. 65–77. N. Krausová, *Význam tvaru — tvar významu*, Bratislava 1984. J. Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996. D. Hodrová, Text mezi texty, *Česká literatura* 2003, č. 4, s. 537–545. J. Lechte – M. Margaroni, *Julia Kristeva. Live Theory*, London 2004.

Julia Kristevová (1941)

Francouzská literární teoretička bulharského původu, od r. 1966 vědecky působí ve Francii v rámci Státního ústavu pro vědecký výzkum, od r. 1973 vyučuje na univerzitě Paris 7; významná představitelka sémiotické větve francouzského strukturalismu,

členka skupiny kolem časopisu *Tel Quel*. Rozpracovala teorii textu pojatého jako dynamický objekt. Filozofii jazyka propojila se zkoumáním psychoanalytickým, zabývá se tématem mateřství. Bývá také (vedle Héléne Cixousové a → Luce Irigarayové) považována za jednu z reprezentantek francouzského feminizmu; sama se s ním však neidentifikuje, odmítá fenomén ženského psaní a představu kolektivní ženské identity a trvá na ustavení ženské identity v procesu individuace. Je také autorkou několika románů, literární tvorbě se věnuje v posledních dvou desetiletích (např. *Possessions*, 1996, *Meurtre à Byzance*, 2004). Další díla: *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), *Essais de sémiotique poétique* (1972), *Des Chinoises* (1974), *La Révolution du langage poétique* (1974), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), *Histoires d'amour* (1983), *Les Nouvelles Maladies de l'âme* (1993).

České překlady

Slovo, dialog, román. Texty o sémiotice (1999), *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství* (2004), *Polyfonie. Významy, pohlaví, světy* (2008). Stati: Literatura ve znamení strukturalismu, *Literární noviny* 1966, č. 31, s. 8–9; Imaginární zkušenost, *Host* 1995, č. 1, s. 3–9; Sémiologie. Kritická věda a/nebo kritika vědy, *Host* 1997, č. 6, s. 69–79; Mateřství podle Giovanniho Belliniho, *Slovo a smysl* 2004, č. 1, s. 331–346.

/dh – pš/

Jacques Lacan

Funkce a pole promluvy a řeči v psychoanalýze

(Fonction et champ de la parole et du langage
en psychanalyse, 1956)

Studie navrhuje reformulaci psychoanalytické teorie i praxe se zřetelem k problému řeči a promluvy; otázku symbolična v psychoanalýze vykládá ze strukturalistické perspektivy.

Funkce a pole promluvy a řeči v psychoanalýze je rozpracovanou knižní verzí přednášky proslavené roku 1953 v Římě; okolnosti vzniku tohoto textu vysvětluje předmluva (235–240). Autorovým záměrem je obnovit ve sféře psychoanalýzy „ony základy, které čerpá z řeči“ (236). Řeč (*langage*) je v posledku jediným nositelem, ale i předmětem psychoanalytické zkušenosti. Nejde však jen o návrat k řeči jakožto médiu, v němž se odehrává psychoanalytická zkušenost léčby, ale také — na rovině teoretické — o návrat k řeči či ke klíčovým pojmům samého zakladatele psychoanalýzy jako disciplíny. Původní smysl těchto pojmů se podle Lacana nejlépe objasní skrze konfrontaci s poznatky jiných humanitních věd. Úvodní tázání se tedy týká podstaty psychoanalýzy a jejího smyslu. Lacanova definice je prostá: psychoanalýza je „metoda pravdy a demystifikace subjektivních kamufλάží“ (239). Jako takový si tento princip zaslouží být aplikován nejen na pacienta, ale i na samu psychoanalytickou komunitu — s tímto kritickým záměrem Lacan otevírá vlastní text.

V krátké úvodní části (240–245) se Lacan vymezuje vůči tomu proudu psychoanalýzy, který nebere v potaz základní úlohu řeči a promluvy v této disciplíně. Podle jeho názoru tento přístup vede k „úpadku psychoanalytického diskurzu“ (243), a pokud bychom chtěli určit jeho příčiny, bylo by zcela legitimní aplikovat psychoanalytickou metodu právě na nositele tohoto diskurzu. Nejvýraznější podobu tohoto směru Lacan spatřuje v americké verzi ego-psychologie, ovlivněné behaviorismem, která podle něho dokonce stojí „v přímém protikladu k analytické zkušenosti“ (243). Tato verze psychoanalýzy své cíle omezila na vedení pacienta k dobré adaptaci na sociální prostředí; toho se dosáhne hledáním objektivních vzorců chování, takže z lidského subjektu se stává lidský objekt. Katastrofálním důsledkem takového přístupu podle

Lacana je, že z psychoanalýzy se vytrácejí základní pojmy, které tuto disciplínu od počátku oživovaly: nevědomí a sexualita. Právě k nim je třeba se oklikou přes promluvu a řeč navrátit: „Tvrdíme, že techniku nelze pochopit, a tedy ani správně aplikovat, pokud podceňujeme pojmy, které ji zakládají. Naším úkolem bude ukázat, že tyto pojmy nabývají svůj plný smysl jen tehdy, když jsou nasměrovány do pole řeči a když jsou pořádaný se zřetelem k funkci promluvy“ (244).

Východiskem 1. kap. Prázdna a plná promluva v psychoanalytické realizaci subjektu (245–263) je fakt, že promluva (*parole*) je jediným médiem, jímž při psychoanalytické léčbě disponujeme. Promluva si ze samé své podstaty žádá odpověď, bez ní — byť by měla podobu mlčení — neexistuje; v tom leží i jádro funkce promluvy v psychoanalýze. Na základě tohoto postulátu Lacan buduje základní rozlišení mezi plnou a prázdnu promluvou. Prázdna promluva je diskurz, který pacient předkládá v souladu se svými (narcistickými) představami o sobě samém. Je to promluva budovaná „pro druhého“ a jako taková s sebou nese určité základní odcizení: subjekt, který se takto prezentuje druhému, se samozřejmě dává tak, jako by sám byl „někým jiným“. Nebezpečím prázdne promluvy je, že subjekt ustrne v takto ustavené objektivaci, takže úkolem analytika je zbavit jej právě těchto klamavých jistot. Jedním z prostředků, jak k tomu dospět, je respektování „šťastné interpunkce“ (250) pacientova diskurzu: od tohoto přesvědčení Lacan odvozuje jako důležitou inovaci proměnlivou délku psychoanalytických sezení. Rozbitím narcistické sebejistoty subjektu začíná přechod k plné promluvě. Plná promluva je Lacanem důsledně vymezena jako promluva pravdivá, ovšem pravda se v Lacanově teorii nekryje s tím, co nazýváme objektivní realitou. O pravdě lze mluvit tehdy, kdy je např. minulá událost, která způsobila trauma, sladěna s pacientovou promluvou: „V psychoanalytické anamnéze se nejedná o realitu, ale o pravdu, neboť účinek plné promluvy spočívá v novém uspořádání minulých nahodilostí tak, že se jim dá smysl budoucích nutností, jak je konstituuje ona trocha svobody, skrze niž je subjekt zpřítomňuje“ (254). V souvislosti s plnou promluvou nabývá smyslu i sám pojem nevědomí, který zde Lacan definuje jako „tu kapitolu mého příběhu, která je vyznačena bílým místem nebo v které se usazuje lež: jde o kapitolu cenzurovanou“ (257). To neznamená, že by pravda byla nenalezitelná: je vepsána do těla subjektu (jako je tomu u hysterie), do jeho dětských vzpomínek a často i do jeho řeči, aniž o tom sám ví. Na základě těchto úvah Lacan přistupuje k analýze úlohy řeči a symbolismu v psychoanalytické teorii.

Tato analýza tvoří těžiště 2. kap. s titulem Symbol a řeč jako struktura a mez psychoanalytického pole (264–287). Při vymezování

základní úlohy řeči v psychoanalytickém diskurzu se Lacan vrací k Freudově teorii symbolismu, jak je rozvinuta ve *Výkladu snů* (1900, č. 1937). Sny a symptomy jsou určeny jako jednotky významu a na základě tohoto zjištění buduje Freud „rétoriku“ nevědomých pochodů. Podle Lacana to znamená, že „symptom sám je strukturován jako řeč, že je řečí, jejíž promluva má být osvobozena“ (267). Souhrn všech jevů, jejichž fungování je nějak analogické fungování řeči, Lacan označuje jako symbolično. Symbolično dalece přesahuje pouze ty konkrétní případy, které byly právě zmíněny (symptomy atd.), a ve svých nejširších strukturách určuje samu podstatu lidské bytosti — to znamená, že nejde o nástroj, který by člověk používal k třídění světa, nýbrž o to, že sám je symboličnem utvářen: „Svět slov vytváří svět věcí,“ píše Lacan a dodává, že „pokud člověk mluví, je to proto, že symbol jej učinil člověkem“ (274). Takto široce pojaté symbolično umožňuje reinterpretaci nejen freudovského učení, pokud jde o neurotické symptomy či chybné úkony, ale i nejširších psychoanalytických kategorií, např. kategorie oidipovského komplexu. Oidipovský komplex není nějaká konkrétní reálná situace, nýbrž významová struktura, v jejímž rámci se formuje vztah subjektu k symboličnu. Nositelem této základní významové funkce je postava otce, kterou Lacan zbavuje jejího empirického substrátu (biologický otec nebo jakákoli jiná konkrétní postava) a činí z ní symbol, významovou jednotku, kterou označuje jako jméno otce: „Právě ve *jménu otce* musíme rozpoznat oporu symbolické funkce, která od úsvitu dějin ztotožňuje jeho osobu s figurou zákona“ (276). Jaké následky to má pro samu psychoanalýzu? Především ty, že neurotické i jiné poruchy se budou jevit jako zvláštní významové komplexy v ještě důraznějším smyslu, než jak tomu bylo u Freuda. Neurotický symptom je pak „signifikantem signifikátu, který byl vytěsněn z vědomí subjektu“ (279), a psychoanalýza se stává dešifrováním těchto symbolů, jejichž smysl je samotnému subjektu skryt. Na tomto místě se Lacan vrací k samotnému statusu promluvy v psychoanalytické léčbě: zatímco v objektivizujícím diskurzu subjekt ztrácí svůj smysl, plná promluva navrácí subjektu schopnost vypovídat v první osobě. Lacan to znázorňuje konfrontací odlišných historických užití dvou forem zájmena já: zatímco v současné francouzštině se věta „to jsem já“ běžně vyjadřuje pomocí zvěcněné podoby osobního zájmena: „c'est moi“, ve Villonových dobách se totéž vyjadřovalo s pomocí druhého tvaru: „ce suis-je“ (280). Lacan upozorňuje na úlohu lingvistiky v současné antropologii a etnografii (zvl. u → Clauda Lévi-Strausse) i na možnost rozumět některým složkám pozdní Freudovy teorie skrze strukturalistické opozice.¹ K Freudovu požadavku, aby psychoanalýza provázelo studium dějin civilizace a literatury,

1 Lacan zde jmenovitě odkazuje na ono místo z Freudova pozdního textu *Mimo princip slasti* (1920, č. 1998 in: *Sebrané spisy* 13, Praha 1998, s. 14–17), kde Freud popisuje dítě hrající si s cívkou, kterou střídavě odhazuje od sebe a přitahuje k sobě a opakuje přitom zvuky, které Freudovi připomínají slova *fort* — *da* (prýč — tady). Podle Lacana se jedná o opoziční vokální konotace přítomnosti a nepřítomnosti, které korespondují s přítomností a nepřítomností matky v zorném poli dítěte. Dítě si touto formou hry zjednává přístup k symbolické funkci.

mytologie či psychologie náboženství, doplňuje Lacan rétoriku, gramatiku a poetiku. Úhrnem řečeno může převzetí lingvistických modelů nejen vést k pročištění mnohdy nejasných a protichůdných hypotéz Freudova díla, ale zároveň zdůraznit také to, co je na Freudově objevu nejradiálnějším, a očistit ho tak od nánosů pozdějších zavádějících interpretací.

V poslední, 3. části textu, Rezonance interpretace a čas subjektu v psychoanalytické léčbě (287–321), se Lacan konkrétněji zabývá psychoanalytickou technikou; opírá se přitom o reinterpretace proslulých Freudových kazuistik, zvl. Muže s krysami a Muže s vlky. Úkolem psychanalýzy je vyvést subjekt z přeludů, do nichž ho jeho narcismus uzavíral. „Abychom osvobodili promluvu subjektu, uvádíme jej do řeči jeho touhy, tj. do ‚prvotní řeči‘, v níž — nezávisle na tom, co nám o sobě říká — k nám již promlouvá, aniž si je toho vědom, a to nejprve v symbolech symptomu“ (292–293). Z toho plyne, že řeč a komunikaci nelze redukovat na pouhé předávání sdělení. Subjekt sice mluví, ale často, ba dokonce většinou, říká něco jiného než to, co se domnívá sdělovat. Je tedy třeba zkoumat zdroje řeči, a to včetně jejich realizace v básnických dílech; k tomu měl i Freud blízko (293). Lacan se distancuje od pojetí jazyka jako systému znaků, kódu; ukazuje to na příkladu komunikace včel, jejichž kód se vyznačuje ustáleným vztahem mezi znaky a označovanou realitou, zatímco v lidské řeči znaky nabývají hodnoty ze svého vzájemného vztahu (295). Radujeme-li se z toho, že někdo „mluví stejnou řečí jako my“, pak nás ve skutečnosti spojuje specifická promluva (296–297). Lidská řeč určuje samu subjektivitu člověka a zejména v oblasti psychoanalýzy neslouží ke sdělování, nýbrž k evokaci, jak o tom svědčí metoda volné asociace. Každá řeč, i samomluva, navíc vždy předpokládá vztah k druhému a ve své podstatě je otázkou, kterou subjekt druhému pokládá: „To, co hledám v promluvě, je odpověď druhého. To, co mne konstituuje jakožto subjekt, je moje otázka“ (297). Psychoanalýza ukazuje, že v této dialektické hře otázky a odpovědi nevstupuje do hry jen to, co subjekt sděluje, ale také materialita verbálního sdělení. To Lacan připomíná pozoruhodnou pasáží z kazuistiky Muže s vlky: pacient v ní podrobuje německé slovo *Wespe* (vosa) symbolické kastraci tím, že je při analýze zbavuje prvního písmene, aby se z něj staly jeho vlastní iniciály: *Espe* = S. P.² Pouze skrze takto pojatou řeč je subjekt schopen překonat své odcizení v prázdné promluvě a najít v diskurzu vlastní místo svého skutečného já. Závěr Lacanova textu tvoří úvaha o časovém aspektu psychoanalýzy: autor rýsuje obraznou paralelu mezi interpunkcí v textu, jež „upevňuje smysl“, zatímco její absence je zdrojem ambiguity (312), a načasováním psychanalytické léčby.³

2 „Řekl: Zdálo se mi, že nějaký muž vytrhává ose [Espe] křídla. — Ose? ptal jsem se, co tím myslíte? — No, ten hmyz se žlutými pruhy na těle, který štípe. Musí to být narážka na grušu, žluté pruhovanou hrušku. — Myslíte tedy vosu [Wespe], opravil jsem ho. — Říká se vosy? Já jsem si opravdu myslel, že se říká osa. (Jako mnozí jiní si vypomáhal tím, že svá symptomatická jednání skrýval za svou jinojazyčnost.) Ale osa [Espe], to jsem přece já, S. P. (iniciály jeho jména). Osa je samozřejmě zmračená vosy. Sen jasně říká, že [S. P.] se mstí grušy za její hrozbu kastrací.“ (Pozn. red.: Jazykové zázemí „Muže s vlky“, pacienta ruského původu, bylo pestré; „Grúša“ se zde objevuje jako jméno osoby, jež v jeho případě sehrála určitou roli; přítomný překlad dle *Gesammelte Werke* 12, Frankfurt/M. 1986, s. 128 (č. S. Freud, Z dějin případu dětské neurosy, in: *Sebrané spisy* 12, *Spisy z let 1917–1920*, Praha 2003, s. 90–91).

3 Důležitou roli v Lacanově textu hrají i jeho inovace týkající se psychoanalytické praxe. Ty se vztahují především na časovou strukturu léčby. V klasické psychoanalytické praxi se striktně dodržuje fixní délka psychoanalytických sezení. Lacan byl první, kdo toto pravidlo zpochybnil a začal praktikovat sezení s proměnlivou délkou. Právě tyto změny, které Lacan do psychoanalytické praxe zavedl, byly jednou z hlavních příčin jeho roztržky s Mezinárodní psychoanalytickou asociací (IPA).

Rozsáhlý text *Funkce a pole promluvy a řeči* v psychoanalýze, známý také jako tzv. Římská přednáška a později zařazený do jeho knihy *Écrits* (1966), představuje jakýsi manifest, v němž autor poměrně transparentně předkládá hlavní rysy své interpretace Freuda. Výklad je nesen dvojím záměrem: na jedné straně jde Lacanovi — jak alespoň tvrdí — o „návrat k Freudovi“, tj. o návrat k samotným kořenům psychoanalytické zkušenosti a k objasňování významu některých základních Freudových pojmů; na druhé straně má Lacan na zřeteli soudobý stav psychoanalytické teorie a praxe a jeho návrat k Freudovi je nesen velmi vyhoceným polemickým stanoviskem především vůči americké verzi ego-psychologie, jejíž postupy podle něho zkreslují, nebo dokonce zcela zastírají originalitu Freudova objevu nevědomí. Vymezování vůči tomuto „nepříteli“ je věnována první část textu. Navíc je Lacanův návrat k Freudovi v jistém smyslu jednostranný: většina Freudových textů, které cituje a ze kterých vychází, se zaměřuje jen na jednu oblast, a sice teorii psychické symboliky. Tendence zdůrazňovat především ty stránky Freudova díla, které lze interpretovat pomocí strukturální antropologie či lingvistiky (zejm. tyto dvě disciplíny totiž pro Lacana představují způsob myšlení, který může pomoci dodat psychoanalýze nový smysl a větší rigoróznost), je charakteristická pro celý Lacanův intelektuální vývoj. Lacan se v tomto textu velmi důsledně vyhýbá všem freudovským pojmům, které z tohoto interpretačního schématu vybočují: pudová energie, intenzita, afektivita atd., jež podle něj představují pozůstatky dobového vědeckého kontextu, ze kterého se Freud přes veškerou svou originalitu nedokázal vymanit. Právě tato jednostrannost se stala později předmětem ostré kritiky ze strany filozofů i jiných psychoanalytiků. → Gilles Deleuze a Félix Guattari budou v knize *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie* (1975) kritizovat Lacanovo pojetí touhy, nevědomí a signifikantu, → Jean-François Lyotard v knize *Discours, figure* (1971) Lacanovi vytýká způsob, jakým interpretuje Freudův pojem snové práce, a → Julia Kristevová se snaží rozpracovat takové pojetí řeči, z níž by nebyl vyloučen pudový moment. Lacan sice rozvíjí především jeden směr Freudova uvažování, ale nejedná se o redukci: obohacuje ho způsobem, který z psychoanalýzy činí jeden z nejpodnětějších myšlenkových proudů 20. století. Lze říci, že psychoanalýza se v Lacanově pojetí stává plnoprávnou filozofií (a to nejen pro četné odkazy na filozofický diskurz, v tomto textu zejm. na Hegela) a je také s to vstupovat účinně do kontaktu s jinými myšlenkovými obory: o tom svědčí např. recepcce ze strany literární vědy. Mezi literární teoretiky, kteří čerpají z lacanovských podnětů, patří již zmiňovaná J. Kristevová, jejíž rozbor literárních děl (Louis-Ferdinand Céline,

Marguerite Durasová, Gérard de Nerval aj.) odkrývají psychické mechanismy, působící v základu formování literárního významu, nebo → Roland Barthes, který zejména ve svých pozdních pracích osobitě znovu promýšlí lacanovský pojem imaginárna. Zvláštního osudu se lacanovské teorii dostalo v oblasti rodových studií. Lacanův „přepis“ Freuda, zbavující psychoanalýzu všech odkazů na biologii, se stal pro tento směr jedním ze zásadních podnětů: všechno, včetně konstituce pohlavní identity, se v lacanovské psychoanalýze odehrává na bázi psychických významů (signifikantů), a nikoli na bázi biologického determinismu. Vztah mezi rodovými studií a psychoanalýzou je v posledních desetiletích velice intenzivní, jak dokládají např. práce Juliet Mitchellové, Judith Butlerové, Kaji Silvermanové nebo Teresy de Lauretisové. Lacanovská psychoanalýza zasáhla i do oblasti filmové teorie: zde na něho navazují např. Christian Metz nebo Michel Chion. Teoretici jako Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Renata Saleclová aj. vycházejí z Lacanových pojmů při ustavování svébytného proudu myšlení pohybujícího se mezi politologií a teorií kultury.

Lacanův text *Funkce a pole promluvy a řeči* v psychoanalýze sice vykazuje všechny originální rysy autorova myšlení, je však patrné, že jeho vlastní verze psychoanalýzy v něm ještě není plně rozpracovaná. Vznikl na počátku 50. let, tedy v době, kdy byl strukturalismus ve Francii reprezentován především pracemi Clauda Lévi-Strausse a kdy se poststrukturalistická exploze v podobě děl → Jacquesa Derridy nebo → Michela Foucaulta teprve připravovala. Jestliže tedy lacanovská psychoanalýza bývá s oblibou označována za strukturalistickou nebo poststrukturalistickou, je toto označení platné jen z jistého úhlu pohledu. V tomto kontextu lze pochopit, že v Lacanově argumentaci se poměrně často objevuje jakýsi metafyzický akcent, který nabývá výrazu např. v dichotomickém rozlišení prázdné a plné promluvy a v poněkud „romantizujícím“ pojetí psychoanalytické léčby. Ta je pojímána jako proces, při němž se pacient přesouvá od objektivovaného já (*moi*) k já autentickému (*je*), tedy jako postupné nastolování adekvace, byť si je autor vědom, že jde o proces, který nelze završit. Právě tyto metafyzické aspekty Lacanovy teorie (zvl. rozlišení mezi prázdnou a plnou promluvou) se staly předmětem Derridovy kritiky v textu *Doručovatel pravdy* (1980).⁴

Funkce a pole promluvy a řeči v psychoanalýze je v rámci Lacanova díla jedním z nepřehlednějších a zároveň nejpregnantnějších textů, v němž se autor dotýká snad všech aspektů psychoanalýzy, do jejichž teoretizace i praxe minul zasáhnout. To ovšem neznamená, že závěry zde vyvozené se týkají jen psychoanalýzy v přísném slova smyslu. Záměr, který je v tomto Lacanově textu

4 J. Derrida, *Le Facteur de la vérité*, in: *týž, La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980, s. 440–524.

(i v celém jeho teoretickém projektu) všudypřítomný, spočívá i v radikalizaci Freudovy snahy nechat psychoanalýzu vstupovat do kontaktu s dalšími obory a teoriemi. V tomto smyslu sehrály tento text i lacanovská psychoanalýza jako taková úlohu vskutku průkopnickou už proto, že jednoznačně připravovaly post-strukturalistickou vlnu francouzského myšlení, která se zvedla v 60. letech.

Vydání

Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse, in: *La psychanalyse* 1956, č. 1, s. 81–166; dále in: týž, *Écrits*, Paris 1966, s. 237–322; in: týž, *Écrits 1, Paris 1999*, s. 235–321 (z tohoto vyd. citováno). The Function of Language in Psychoanalysis, in: týž, *The Language of the Self*, Baltimore – London 1968, s. 1–87, 1973, 1976, 1981; The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis, in: týž, *Écrits. A Selection*, London 1977, s. 30–113, 1980, 1985, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2006, 2008; New York 1977, 1982, 1997, 2002. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis, in: *Escritos 1*, México 1971, 2007. Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: týž, *Schriften 1*, Frankfurt/M. 1973, 1975, 1986, 1991, 1996. Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi, in: týž, *Scritti 1*, Torino 1974, 1979, 2002. Funkcija i pole reči i jazyka v psychoanalize, Moskva 1995. Funkcija i pole mówienia i mowy w psychoanalizie, Warszawa 1995.

Literatura

R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970 (č. 2007). J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1971. G. Deleuze – F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris 1972. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris 1974. J. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, New York 1974. Roland Barthes par Roland Barthes, Paris 1975. Ch. Metz, *Signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, Paris 1977 (č. 1991). J. Derrida, Le facteur de la vérité, in: týž, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, 1980, s. 440–524. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980. M. Chion, *La Voix au cinéma*, Paris 1982. T. de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984. K. Silverman, *The Acoustic Mirror*, Bloomington 1988. S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London – New York 1989. J. Butler, *Gender Trouble*, New York 1990. B. Fink, *The Lacanian Subject*, Princeton 1996. J. Lacan, Le Temps logique et l'assertion de certitude

anticipée, in: *Écrits 1*, Paris 1999, s. 195–211. K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York et al. 1996. J. Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha 2008.

Jacques Lacan (1901–1981)

Francouzský psychoanalytik a psychiatr. Narodil se v Paříži. Původně studoval psychiatrii a r. 1932 obhájil doktorskou disertaci o paranoie. V následujících letech se však stále výrazněji orientoval k psychoanalýze a r. 1951 zahájil své proslulé semináře, které vedl (nejprve v nemocnici Sainte-Anne, od r. 1964 na École pratique des hautes études a od r. 1969 na právnické fakultě) až do své smrti a které významně ovlivnily intelektuální dění v Paříži během 60. a 70. let. R. 1953 opustil Société parisienne de psychanalyse (SPP) a založil Société française de la psychanalyse (SFP), která nebyla uznána jako oficiální člen mezinárodní asociace International Psychoanalytic Association (IPA). R. 1963 založil vlastní školu École Freudienne de Paris (EFP), jež fungovala do r. 1981. Další díla: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), *Écrits* (1966), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), *Le séminaire 20. Encore* (1975) *Le séminaire 1. Les écrits techniques de Freud* (1975), *Le séminaire 2. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1978), *Le séminaire 3. Les psychoses* (1981), *Le séminaire 7. L'éthique de la psychanalyse* (1986), *Le séminaire 11*.

České překlady

Stati: Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 87–91.

/jf/

George Lakoff – Mark Johnson

Metafory, kterými žijeme

(Metaphors We Live By, 1980)

Vlivná práce představitelů americké kognitivní lingvistiky, ukazující metaforu jako obecný princip lidského konceptuálního systému, který stojí v základu myšlení, chování, rozumění a lidské konstrukce skutečnosti a paralelně také v základu sémantické struktury jazyka (a jazyků); prostřednictvím zkoumání systému metaforických vyjádření v jazyce lze podle autorů zkoumat i konceptuální systém daného kulturního společenství.

1 Specifický způsob formulace (X je Y) i zápisu (verzálkami) je v knize (a pak i v úzu dalších autorů, kteří se metaforou v kognitivním rámci zabývají) vyhrazen právě pro pojmovou metaforu. — Překladatel upozorňuje

V předmluvě a v 1. kap. (Pojmy, kterými žijeme, 15–18) autoři formulují základ svého pojetí metafor (a současně i porozumění světu a lidské mysli vůbec), přehodnocující dosavadní západoevropskou tradici. Na rozdíl od obvyklého chápání v poetice či rétorice pro ně metafora není věcí zvláštního užívání jazyka, nýbrž jevem přítomným v našem každodenním myšlení a konání. Metaforickou povahu má sám lidský pojmový systém: metafora tedy není primárně záležitostí jazykových vyjádření.

Pojmy (*concepts*) nejsou jen věcí intelektu, strukturují veškeré lidské vnímání, prožívání, rozumění a chování. Svůj pojmový systém (a jeho metaforický základ) si běžně neuvědomujeme; zdrojem poznatků o něm však může být právě studium jazyka. Metafora u Lakoffa a Johnsona neznamenaá oproti běžnému úzu jednotlivé (jazykové) metaforické vyjádření, nýbrž metaforický pojem (*metaphorical concept*). Takovým pojmem je např. metafora SPOR/ARGUMENTACE JE VÁLKA,¹ což znamená, že o sporu/argumentaci se jako o válce mluví; to lze vyvodit např. z vyjádření: To, co tvrdíš, se nedá *obhájit*. — *Napadl každou slabinu* v mé argumentaci. — Nikdy jsem ho v debatě *neporazil*. (16). Ale nejen to, o dané činnosti jako o válce také uvažujeme: víme, že v ní lze mít svou strategii a taktiku, partnera v diskusi chápeme jako protivníka v boji, který má být poražen, apod. V naší kultuře pojem války konvenčně strukturuje pojem sporu/argumentace a určuje činnosti, k nimž při vedení sporu dochází. Pro srovnání autoři předkládají k úvaze možnost, že by se v nějaké kultuře spory a polemiky chápaly např. jako tanec: byly by pak prožívány a verbalizovány zcela jinak (17).

Metaforická vyjádření v rovině jazyka nejsou nahodilá, vážou se k různým aspektům daného pojmu systematicky: lze jich tedy využít pro pochopení jeho povahy a struktury (2. kap., 19–21).

Pod hlavičkou ČAS JSOU PENÍZE je v tomto smyslu charakterizován celý koherentní systém metaforických pojmů a jim odpovídajících výrazů (srov. *utrácet, investovat, rozpočítat, stát — přímá souvislost času s penězi, dále využít, zbývat dost, nechat si v záloze — chápání času jako omezeného zdroje, dále mít, dát, ztratit, děkuji za — usouvztažnění času s cenným zbožím*). Tato systematičnost, umožňující člověku pochopit pojem komplexně z určitého aspektu, však zároveň zakrývá aspekty jiné: ztrácí se ze zřetele např. to, že „protivník“ v debatě je člověk, který nám poskytuje svůj čas, tj. cenné zboží, ve snaze o vzájemné porozumění. Metafora tedy umožňuje pochopit danou skutečnost vždy pouze částečně, z jistého hlediska: ostatní „ukrývá“ (3. kap., Metaforická systematičnost: zvýrazňování a ukrývání, 22–25).

Autoři rozlišují trojí typ metafor. První představují metafory strukturní, kdy je jeden pojem metaforicky strukturován na základě jiného (spor/argumentace — válka, čas — peníze). Druhým typem jsou metafory orientační (4. kap., 26–34), nazvané podle toho, že jsou dány prostorovou orientací lidského těla. Opozice nahoru—dolů, dovnitř—ven, vpředu—vzadu, směrem k— pryč od, hluboký—mělký, centrální—periferní vycházejí z podoby našich těl a způsobu jejich fungování v prostoru (vzpřímenost, chůze apod.). Každá z opozic se uplatňuje v souladu s naší fyzikou, ale i kulturní zkušeností jako základ metafory organizující celý rozsáhlý systém pojmů. Opozice nahoře—dole tak figuruje mj. v těchto okruzích: ŠŤASTNÝ JE NAHOŘE, SMUTNÝ JE DOLE (srov. např. Dnes se mi *zvedla* nálada. V poslední době jsem úplně *na dně*.), ZDRAVÍ A ŽIVOT JSOU NAHOŘE, NEMOC A SMRT JSOU DOLE (Je *na vrcholu* zdraví. Jde to s ním *dolů*.), MÍT AUTORITU NEBO SÍLU JE NAHOŘE, BÝT PODROBEN AUTORITĚ NEBO SÍLE JE DOLE (Měla *nad* ním úplnou *nadvládu*. Převzal *nejvyšší* velení *nad* celou armádou.). Základem orientačních metafor je přímá fyzická zkušenost: skleslý postoj obvykle doprovází smutek, depresi, v nemoci či únavě člověk uléhá, v mdlobách a nevolnosti se hroutí, smrt vzpřímený postoj zcela vylučuje, porážka v zápase je spojena s pozicí na zemi, „pod“ vítězem. Co pokládáme za žádoucí — život, zdraví, síla, pocit štěstí, úspěch, moc, velké množství, to je přirozeně spjato se vzpřímeným tělem a s orientací nahoru. Významné prostorové dichotomie a orientační metafory probíhají napříč všemi kulturami, avšak tím, které pojmy jsou chápány kladně a které záporně, které orientace jsou důležitější apod., se kultury mohou lišit (5. kap., Metafora a kulturní koherence, 35–38). Někde je např. orientaci nahoře—dole připisována menší závažnost než v naší západní kultuře, jako zásadnější se jeví např. centrálnost nebo rovnováha. Specifické osobní či skupinové hodnoty mohou být

na problematičnost jednoznačného překladu klíčového výrazu „argument“ pro bohatství významů, které vyjadřuje (argument, argumentace, spor, hádka, polemika, debata, diskuse aj).

k systému hlavního kulturního proudu v opozici (autoři uvádějí jako příklad komunity mnišských řádů), jsou však koherentní s významnými orientačními metaforami dané kultury (lze je např. s jejich pomocí vysvětlit).

Třetím typem metafor jsou metafory ontologické (6. kap., 39–46). Jde o případy, kdy bázi pro porozumění abstraktním jevům tvoří zkušenost s fyzickými objekty — entitami a substancemi. Např. zvyšování cen tak vidíme prostřednictvím substantiva *inflace* jako entitu, můžeme k ní jako k entitě referovat, identifikovat její různé aspekty, kvantifikovat ji, vidět ji jako příčinu apod. (a „věřit, že jí rozumíme“, 40). Zvláštním případem jsou metafory nádob: jejich základem je prožitek vlastního těla jako nádoby (*container*) s vnitřkem odděleným od zbytku světa; tělesný prožitek opozice uvnitř—vně pak promítáme i na jiné fyzické objekty (místnosti, domy) a na prostředí vůbec (srov. území a vymezování jeho hranic). Metafory nádob se dále často uplatňují při konceptualizaci událostí, činností, dějů a stavů, např.: *Už vypadl ze závodu. Je ponořen do práce.* Zvláštní variantou ontologické metafory je personifikace (7. kap., 47–48); kupř. metafora *INFLACE JE PROTIIVNÍK* může ospravedlnit různé politické a ekonomické akce, nepopulární kroky ze strany vlády apod.; personifikace tak přináší přijatelné a koherentní vysvětlení složitých procesů, kterým vlastně nerozumíme.

V 8. kap. (49–54) autoři pojednávají o metonymii, která představuje v organizaci naší zkušenosti další významný kategorizační činitel. Základní funkcí metafory je porozumění jedné věci z hlediska věci jiné, zatímco metonymie je primárně prostředkem reference. Jedna věc má zastupovat druhou (která je s ní v nějakém vztahu), ale současně má být zajištěno přesnější pochopení souvislostí. V případě specifické metonymie *ČÁST ZA CELEK* (synekdochy) je pro zastoupení celku k dispozici mnoho částí; výběr jedné určuje, na který aspekt chceme poukázat. Potřebujeme-li pro projekt *mladé bystré mozky*, je zřejmé, že nám jde o inteligentní lidi; vyjádření vidím tu *nové tváře* poukazuje k tradiční, kulturně ukotvené metonymii *TVÁŘ ZA ČLOVĚKA* apod. I metonymické pojmy jsou součástí naší běžné kognitivní výbavy (vycházejí z fyzických nebo kauzálních asociací), strukturují zkušenost, jsou kulturně zakotvené a podobně jako metafory nejsou nahodilé, ale systematické: *ČÁST ZA CELEK* (viz výše), *VÝROBCE ZA VÝROBEK* (koupil si *forda*), *MÍSTO ZA INSTITUCI* (*Bílý dům* na to neřiká nic), *ŘÍDÍCÍ ZA ŘÍZENÉHO* (*Napoleon* prohrál u Waterloo) aj.

Metafory i metonymie tvoří koherentní systémy: „zapadají do sebe“, bývají subkategoriemi jedné nadřazené kategorie: např. základní metafora *LÁSKA JE CESTA* může být reprezentována

vyjádřeními, která implikují různé typy cest za různých podmínek, různými dopravními prostředky (auto, vlak, loď). Nemusí tvořit jednotlivý obraz (být tzv. konzistentní), jsou však vždy koherentní: *douhá kamenitá cesta, křižovatka, slepá ulička, kola se točí na místě, vykolejení, ztroskotání, uvznutí na mělčině* (srov. 9. kap. Otevřené problémy metaforické koherence, 55–60). Pojmy jsou metaforicky strukturovány systematicky, většinou se však běžně využívá jen některých částí těchto „systémů“. Tak např. metafora TEORIE JSOU BUDOVY se uplatňuje jen prostřednictvím reference k základům nebo konstrukci (*zkonstruoval teorii*); řekne-li se však kupř. *jeho teorie má tisíce malých pokojičků a dlouhé klikaté chodby*, jde o realizaci běžné metafory, která imaginativně využívá jejich částí obvykle nepoužívaných. Sice se zde vychází z našeho běžného konceptuálního systému, je však využit k novému způsobu myšlení o něčem (11. kap., 70–73). Kromě metaforicky strukturovaných pojmů typu TEORIE JSOU BUDOVY existují izolované případy metaforických vyjádření; takové metafory jsou nesystematické, nestrukturují podstatně naše myšlení a činnosti: např. *pata/úpatí hory* implikuje metaforu HORA JE ČLOVĚK; ta je v naší kultuře jen okrajová, ale máme schopnost ji rozšířit: horolezci kupř. mluví o *ramenu hory*, horu lze *pokořit*; v komiksu se hory mohou nakreslit jako lidé s vrcholy coby hlavami.

Názvem 12. kap. se autoři ptají: na jakých základech stojí náš pojmový systém? (74–78). Je-li převážná část našeho konceptuálního systému strukturována metaforicky, rozumíme-li tedy většinou pojmů na základě jiných pojmů — čemu vlastně rozumíme přímo? Odpověď se odvíjí od základních prostorových pojmů, jež jsou dány naší tělesnou zkušeností: kdyby naše tělo mělo tvar koule a/nebo kdybychom žili mimo gravitační pole, co by znamenalo NAHOŘE? Vedle lidské tělesné, motoricko-smyslové zkušenosti je ovšem zásadní i zkušenost kulturní. Např. metafory PRÁCE JE ZÁSOBA a ČAS JE ZÁSOBA (srov. 13. kap. Zakotvení strukturních metafor, 79–85) jsou ukotveny kulturně: vycházejí z orientace naší civilizace na kvantifikaci, měřitelnost, účelnost, zřetel k spotřebě — to jsou pak základní momenty pro konceptualizaci času i práce. 14. kap. (86–93) pojednává o příčinném působení, to se zčásti vynořuje ze zkušenosti přímo, zčásti je metaforické. „Přímo“ tu znamená znovu zejména fyzickou a prostorovou zkušenost: děti se poprvé poučí o příčinnosti, když si uvědomí možnost manipulovat předměty; prototypem příčinného působení je právě přímá manipulace. Prototypičnost příčinného působení je vymezena dvanácti vlastnostmi (např.: cílem agentu je změna stavu pacientu, změna je fyzická, [...], agens má plán, [...], dotýká se pacientu svým tělem nebo nástrojem apod.), které

prožíváme jako tzv. zkušenostní gestalt, tzn. že „soubor vlastností vyskytujících se společně je pro naši zkušenost základnější než jejich výskyt samostatný“ (88) a jsme je schopni nekonečně variovat a metaforicky rozšiřovat. Metafory s tím související jsou zobecnitelné jako: PŘEDMĚT VYCHÁZÍ Z LÁTKY (*vytvořil jsem sochu z hlíny*), LÁTKA VSTUPUJE DO PŘEDMĚTU (*voda se změnila v led*), TVORBA JE ZROZENÍ (*náš národ se zrodil z touhy po svobodě*) apod.

Další kapitoly se věnují různým aspektům koherence zkušenosti (a současně i pojmového systému). Struktura zkušenosti (podmiňující její koherenci) je založena na multidimenzionálních gestaltech: jde o způsoby její organizace do strukturovaných celků na základě jednotlivých dimenzí zkušenostní báze (účastníci, součásti, stadia, lineární posloupnosti, cíl), jež vycházejí z našeho pojmu já ve vztahu k ostatním bytostem, z prožitku ovládnutí těla a jeho součástí, manipulace s předměty a z motorických funkcí vůbec, z bazálních prožitků uspokojování potřeb apod. V jednotlivých metaforických konceptualizacích pak mohou být akcentovány pokaždé jiné z těchto dimenzí (15. kap., 94–102). Koherentnost zkušenosti a pojmového systému se uplatňuje i napříč několika metaforami. Účelem metafory je pochopení nějakého aspektu pojmu, podle potřeby je však možno na základě zkušenostních gestaltů i více metafor propojit, a tak usouvztažnit a hierarchizovat různé aspekty téhož pojmu. I to, co vypadá jako náhodný metaforický výraz, bývá vyložitelné jako součást celkového metaforického systému (16. kap., 103–112; 17. kap., 113–121).

To, co Lakoff a Johnson jako kognitivisté chápou jako vnitřně logicky strukturovanou pojmovou metaforu (*podepřel zed' — podepřel argumentaci*), vysvětlují lingvisté běžně buď jako abstrakci (tj. existenci samostatného, velmi obecného a abstraktního významu, který je neutrální vůči svým jednotlivým speciálním realizacím, tzn. že žádný z významů není chápán na základě jiného), nebo jako homonymii — použití téhož slova pro různé skutečnosti je náhodné, nemá žádnou vnitřní souvislost (18. kap., 122–130).

Badatelé zkoumající význam a tvůrci slovníků se nezajímají o to, jak pojům rozumíme na základě systematických metafor vycházejících ze zkušenosti, např. LÁSKA JE CESTA, LÁSKA JE ŠÍLENSTVÍ apod. Význam je pro ně zobecněním, vyjadřovaným ve slovnících v souvislosti s láskou např. jako cit, obliba, oddanost, poblouznění, resp. pohlavní žádost. Vlastnosti jevů chápou objektivisté jako inherentní, zatímco v kognitivismu se vychází z faktu, že rozumění (a významy) se rodí ze zkušenosti, tj. z našich interakcí se světem a s lidmi; tzn. že i vlastnosti, na jejichž základě definujeme, jsou dány interakčně.

Lakoff a Johnson odtud odvíjejí další velké téma kognitivismu — kategorizaci, navazující na pojetí Eleanor Roschové:² nechápu kategorii jako uzavřenou množinu (do níž něco patří a něco ne), ale na základě teorie prototypů (tj. v souladu s lidskou zkušeností). Existuje prototypické křeslo (s jasně vymezenými vlastnostmi — opěradlo, sedadlo, čtyři nohy, opěrky na ruce), od něhož se naše pojetí kategorie odvíjí, a pak jsou křesla neprototypická: nafukovací, zubařské, houpací, otáčivé, visuté. Kategorie nejsou uzavřené, lze je přirozeně rozšiřovat, díky metaforickému myšlení lze navíc naši zkušenost kategorizovat stále nově (19. kap. Definice a porozumění, 131–141; 20. kap. Jak mohou metafory dát formě význam, 142–154; 21. kap. Nový význam, 155–163 a 22. kap. Vytváření podobnosti, 164–172). I forma vyjádření může nést specifické metaforické významy (např. opakování či reduplikace realizují metaforu VÍCE FORMY JE VÍCE OBSAHU: *He is very very very tall. He is bi-i-i-i-i-g.*, 143), metaforická koherence se uplatňuje i v rovině gramatiky (např. NÁSTROJ JE SPOLEČNÍK: *Já a moje stará medvědobijka jsme spolu procourali hezký kousek téhle země*, 150).

Ve 23. a 24. kap. (173–175, 176–202) se autoři věnují problému pravdy a teoriím pravdivosti. Pravda je podle nich založena na porozumění a je vždy relativní vzhledem k určitému pojmovému systému (který je svou povahou metaforický): neexistuje tedy žádná objektivní či absolutní pravda. Tento názor ovšem neznamená kapitulaci před možností poznání a automatický příklon k subjektivismu. V této souvislosti je vysvětlena podstata tzv. mýtu objektivismu a mýtu subjektivismu (25. kap., 202–212). Naše kultura je nabízí ve vztahu k pravdě jako jediné dvě možné alternativy. Že jsou označeny jako mýty, neznamená podle autorů nic hanlivého: mýtus dává možnost, jak pochopit řád věcí, a lidé se bez něho neobejdou. Avšak objektivismus mýty i metaforami opovrhne jako něčím, co vylučuje kýženou „objektivní pravdivost“, a chce budít zdání, že sám mýtem není (203). „Strach z metafory“ (206) jako z něčeho, co implikuje fantazii a emoce a odvádí od racionality a pravdivého poznání k subjektivní iluzi, je po staletí součástí západního myšlení. Existuje však ještě třetí možná volba: „experienciální (zkušenostní) syntéza“ (209), v níž hraje podstatnou roli právě metafora, která spojuje rozum s fantazií. Zkušenostní přístup umožňuje překlenout propast mezi mýty absolutní nestrannosti a objektivitu na straně jedné a subjektivní intuice na straně druhé. Absolutní objektivita neexistuje, je však možná objektivita relativní (vzhledem k pojmovému a hodnotovému systému určité kultury). 26. kap. (213–227) pojednává o standardních, tj. objektivistických teoriích významu v západní

² Srov. E. Rosch, Human Categorization, in: N. Warren (ed.), *Advances in Cross-Cultural Psychology* 1, London 1977, s. 1–72.

filozofii a lingvistice. Význam se tradičně chápe jako „objektivní“, tedy nezávislý na porozumění, odpoutaný od tělesnosti a od všeho lidského, matematizovatelný, abstraktní, s možností „arbitrární interpretace“, nezávislý na úzu. Toto pojetí významu vychází z teorie objektivní pravdy: významem věty jsou její pravdivostní podmínky. Význam je viděn jako složkový, resp. stavebnicový (rozložitelný na komponenty): pro objektivistu je „svět udělán ze stavebnicových kostek: definovatelných předmětů a jasně vytyčených inherentních vlastností a relací“ (220) a stejný charakter mají i jazykové výrazy (chápané jako předměty). Zkoumání stavebnicové struktury a inherentních vlastností jednotlivých částí a složek jazyka se tradičně nazývá gramatika; v tomto tradičním konceptu stojí lidské porozumění stranou, zkoumání gramatiky je na něm nezávislé. Komunikace je pak viděna v dimenzích tzv. „potrubní metafory“³: významy jsou předměty neměnně a „objektivně“ uložené v jiných předmětech (slozech); ty jsou posílány od mluvčího k posluchači a případné neporozumění je věcí subjektivních chyb. 27. kap. Jak metafora prozrazuje omezení mýtu objektivismu (228–240), konstatuje, že tento mýtus, jakož i mýtus subjektivismu vycházejí ze snahy překonat pocit odtržení člověka od světa. Objektivismus směřuje k vizi úspěšného ovládnutí prostředí (jak to vyjadřují metafory VĚDĚNÍ JE SÍLA, VĚDA DÁVÁ VLÁDU NAD PŘÍRODOU), subjektivismus chce naopak odcizení překonat orientací na vnitřní svět individuality, ve vztahu ke světu volí pasivní oddání se. Obojí přístup implikuje jisté pojetí pravdy a specificky determinuje povahu poznání. Jako třetí cestu autoři nabízejí experiencialismus (29. kap., 244–246), kladoucí v souvislosti s porozuměním důraz na neustálou interakci člověka a prostředí (jiných lidí), která vychází z tělesné zkušenosti a je ukotvena i kulturně. Na jejím základě vznikají tzv. zkušenostní gestalty, tvořící koherentní strukturu, v jejímž rámci se gestalty z jedné oblasti používají pro metaforickou strukturaci oblastí jiných. Poznání a porozumění se tedy rodí ze zkušenosti vlastního fungování ve světě (30. kap., 247–255). Reflexe a rozvíjení těchto principů by měly vést mimo jiné k pružnější interpersonální komunikaci i hlubšímu sebeporozumění. Máme totiž potřebu hledat, co sjednocuje naše vlastní rozmanité životní zkušenosti, „abychom svému životu dodali koherence“ (250), hledáme „osobní metafory, které dávají našemu životu smysl“ (251). Druhem metaforicky se re-alizujícího zkušenostního gestaltu je také rituál (jak osobní, tak sdílený, jehož prostřednictvím se předávají kulturní hodnoty). Metafory ovšem ovlivňují i naši estetickou zkušenost: „nové metafory jsou s to vytvářet nová porozumění, a tedy i nové skutečnosti“. V poezii „je jazyk médiem, skrze něž se vytvářejí nové

³ Srov. M. Reddy, *The Conduit Metaphor*, in: A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge 1979, s. 284–324.

pojmové metafory“ (253), nové způsoby strukturace skutečnosti, nové koherence. Metaforickými konceptualizacemi je prostoupena politika (254), jen metaforicky lze chápat pojmy SVOBODA, ROVNOST, BEZPEČÍ, EKONOMICKÁ NEZÁVISLOST apod. Ideologické zneužití metafory vede k degradaci člověka, k manipulaci, „vykořisťování lidí skrze metaforu“ (metafora PRÁCE JE PŘIROZENÝ ZDROJ PROSTŘEDKŮ).

Díky zkušenostně založenému zkoumání metafory lze spatřit z odstupe meze „pravd“ jednoho jazyka a jedné kultury. „Dívat se za metaforu“ je ovšem možné „pouze s pomocí jiných metafor“ (257). Schopnost postihnout zkušenost prostřednictvím metafor je jako jakýsi náš smysl, jako zrak, hmat nebo sluch, umožňující vnímat a používat převážnou většinu světa.

Kniha, která se po svém vydání stala bestsellerem, je považována za jednu ze zakladatelských — a dodnes základních — prací kognitivní lingvistiky. V opozici k objektivismu a formalismu v jazykovědě, nedostatečnému zřeteli ke zkušenosti při studiu významu (a konkrétně zejm. v opozici k Chomského generativní lingvistice) autoři ukazují možnost zkoumání jazyka jakožto konceptuálního systému, a to v široké mezioborové perspektivě. Jazyk je tu ve vztahu k bádání nejen cílem, ale současně i prostředkem: usiluje se o poznání lidské mysli, v centru pozornosti stojí způsoby konceptualizace, organizace zkušenosti, prožívání, hodnocení, a vůbec způsob našeho bytí ve světě, tak jak se jeví v jazyce a z jazyka (ale i v dalších systémech, jako je rituál, politika, umění, morálka).⁴

V kontextu literární vědy, kam kognitivismus v posledních letech silně expanduje, lze zdůraznit souvislost s recepční estetikou (zkoumání recepce uměleckého textu je dovedeno ke zkoumání samých předpokladů rozumění jazyku a kognitivních i zkušenostních struktur vůbec)⁵. Akcentování „předporozumění“, jak je uloženo v jazyce, spojuje kognitivní lingvistiku s východisky hermeneutickými; zásadní úloha tělesnosti jako perspektivy jevení se a zjevnosti světa je (společně s důrazem na to, že svět se otevírá v jazyce) základním východiskem fenomenologie.

Kniha se nezabývá pouze kognitivní důsažností metafory: předznamenává mnohé z toho, co pak autoři a jejich pokračovatelé dále rozvíjejí. Už zde jsou vytyčeny základní postuláty a předestřena hlavní témata kognitivní lingvistiky: kromě zkušenostního realismu (experencialismu) jako východiska to je zejm. zásadní role tělesnosti v konceptualizačních procesech.⁶ Dalším velkým tématem je pak problematika kategorizace⁷ a dále specifika metaforické konceptualizace v různých oblastech lidské zkušenosti (politika, morálka). Extenzi a variantnost metafory

4 V souvislosti s pohledem na jazyk jako konceptuální systém uvádějí autoři jako své inspirátory a předchůdce představitele americké etnolingvistiky Edwarda Sapira a Benjamina Lee Whorfa; mohli bychom však připomenout i německou romantickou filozofii, reprezentovanou hlavně Wilhelmem von Humboldtem, také Ernsta Cassirera a další. Co se týče kategorizace, odvolávají se autoři zejména na Eleanor Roschovou (pojem prototypu) a dále mj. na Ludwiga Wittgensteina (rodinné podobnosti). Pojem zkušenostní gestalt je inspirován zejména sémantikou rámců Charlese J. Fillmora.

5 Srov. doslov J. Trávnička in: M. Turner, *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*, Brno 2005, s. 247–270.

6 Dále rozvinutá v Johnsonově knize *Body in the Mind* (1987), v níž autor dospívá k strukturám obecnějším, než je konceptuální metafora, pracuje s pojmem představové schéma, image schema, které je uloženo v našich myslích velmi hluboko, snad prekonceptuálně.

7 Řešena později podrobně v Lakoffově knize *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, Praha 2006 [1987].

v oblasti poezie návazně vysvětluje a možnosti kognitivně orientované poetiky ukazuje v interpretacích konkrétních básnických textů kniha George Lakoffa a Marka Turnera *More than Cool Reason* (1989).⁸

Vydání

Metaphors We Live By, Chicago 1980, 1981, 1985, 1992, 1994, 1996, 1998, 1999, 2003, 2007, 2008, 2011. *Metafora e vita quotidiana*, Roma 1982; Milano 1998, 2004, 2007. *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris 1985, 2005. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid 1986, 1995, 1998, 2001, 2004, 2009. *Metafory, kotorymi my živjom*, Moskva 1987, 2004, 2008. *Metafory v naszym žyciu*, Warszawa 1988. *Leben in Metaphern*, Heidelberg 1997, 1998, 2000, 2003, 2004, 2007, 2008, 2011. *Hverdagens metaforer*, København 2002, 2005. **Metafory, kterými žijeme, Brno 2002** (z tohoto vyd. citováno). *Hverdagslivets metaforer*, Oslo 2003. *Ho metaphorikos logos*, Thesalonike 2005. *Metaforlar-Hayat, Anlam ve Dil*, Istanbul 2005. Čínské vyd., Tchaj-Pej 2006. Japonské vyd., Tokio 2007.

Literatura

A. Wierzbicka, *Metaphors Linguists Live By*. Lakoff & Johnson contra Aristotle, *Papers in Linguistics* 1986, č. 2, s. 287–313. E. Romero – B. Soria, *Cognitive Metaphor Theory Revisited*, *Journal of Literary Semantics* 2005, č. 1, s. 1–21.

George Lakoff (1941)

Profesor lingvistiky na University of California, Berkeley. Žák a později oponent Noama Chomského. Jeden ze zakladatelů kognitivní lingvistiky, zabývá se obecnými principy kognitivní vědy (ve srovnání s „tradiční“ euroamerickou filozofií a lingvistikou), zkoumá způsoby organizace konceptuálního systému, zejm. metaforu a kategorizaci, vychází ze zkušenostního realismu. Zabývá se filozofickými implikacemi kognitivismu, ale i povahou konceptuálních metafor v poezii, matematice, politice (též jejich konkrétními interpretacemi). Známa je jeho politická angažovanost (výklady metafor používaných v souvislosti s aktuální americkou zahraniční politikou). Založil a vede multidisciplinární tým pro výzkum neurálních struktur (věnuje se tzv. neurální teorii jazyka). Další díla: *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind* (1987), *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989, s M. Turnerem), *Moral*

⁸ M. Turner pak v knize *Literární mysl* (Brno 2005 [1996]) dovádí (s využitím východisek a pojmů z *Metafor, kterými žijeme*) teorii metaforických konceptualizací ještě dál, když konstatuje, že stejnou důležitostí jako metafora mají v našem konceptuálním systému příběh a parabola, že význam se odehrává v analogiích: a je výsledkem faktu, že myslíme nejen „v metaforách“, ale také „v příbězích“.

Politics. What Conservatives Know that Liberals Don't (1996), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (1999, s M. Johnsonem), *Where Mathematics Comes From. How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being* (2000, s R. Núñezem), *Don't Think of an Elephant. Know Your Values and Frame the Debate. the Essential Guide for Progressives* (2004).

České překlady

Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli (2006).

Mark Johnson (1949)

Profesor filozofie na University of Oregon, Eugene, USA. Zabývá se kognitivní vědou (zejm. vzorci tělesné zkušenosti, které se uplatňují v našem vztahu ke světu jako tzv. představová schémata, *image schemas*) a jejími průniky s filozofií, etikou a estetikou. Další díla: *Philosophical Perspectives on Metaphor* (1981), *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (1987), *Moral Imagination. Implication of Cognitive Science for Ethics* (1993), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (1999, s G. Lakoffem).

/iv/

Eberhard Lämmert

Formy výstavby vyprávění

(Bauformen des Erzählens, 1955)

Práce německého literárního vědce věnovaná problémům struktury narativního díla, především jeho časovým charakteristikám.

Značná část úvodu (9–18) se zabývá rozdílem mezi pojmy žánr (*Gattung*) a typ. Podle Lämmerta je třeba vyhradit pojem žánr pro historicky se vyvíjející celky („poetika žánrů není možná mimo historii žánrů“, 12), proti nim pak stojí typické formy jako „nadčasové možnosti“ utváření textů (15–16); typy se v konkrétních dílech různým způsobem mísí, nepodléhají však — na rozdíl od žánrů — změnám (16). Poté je vymezen předmět výzkumu: pojednání se soustřeďuje na typické formy výstavby narativního (výpravného, epického) díla (*Erzählwerk*), tj. formy jeho členění a vnitřního sepětí (18).

1. oddíl Sukcesivní výstavba narativního díla (19–94) vychází z konstatování, že nejobecnějším výstavbovým principem jazykových projevů je jejich postupný rozvoj, pozvolné „stávání se“ (19); ze sukcese, následnosti jazykového podání, sice nutně vyplývá též sukcese představených předmětů, kostru narativního díla ovšem musí tvořit dění (*Geschehen*) v čase (21). Přitom vzniká „napětí mezi předstíraným reálným děním a jeho vyprávěčským zvládnutím“ (22); dílo totiž může předměty a procesy vnější reality pouze naznačit a vedle toho tvoří ohraničený celek (22). V souvislosti s tím získává značnou důležitost poměr mezi časem vyprávěným (*erzählte Zeit*), tedy dobou, během níž probíhá představené dění, a časem vyprávění (*Erzählzeit*), který je chápán jako doba, během níž probíhá podání tohoto dění, a je měřen stránkovým rozsahem (22, 32). Další závažné rozlišení představuje pojmová dvojice příběh (*Geschichte*) a fabule (*Fabel*). Příběh Lämmert vymezuje jako řetězec vzájemně souvisejících událostí a zdůrazňuje, že je kategoriálně odlišný od reálné skutečnosti, především pro svou ohraničenost (26); případně užitá fakta jsou vytržena ze systému mimoliterárních vztahů (27). Fabulí se pak rozumí uspořádání složek příběhu podle určitého výstavbového

principu (26). (V českém kontextu se v návaznosti na tradici ruského formalismu a jím zavedenou opozici fabule—syžet přisuzuje termínu fabule zcela protichůdný význam.) V dalších pasážích práce autor vyzdvihuje zvláště to, že „jednotvárná následnost vyprávěného času“ (posloupnost událostí příběhu) se při vyprávění různým způsobem rozrušuje: dochází k deformacím následnosti, které jsou dány střídáním podrobného a stručného vyprávění, tj. měnicím se vztahem vyprávěného času a času vyprávění, dále k přerušování (zamlčení určitého úseku vyprávěného času), k přesouvání úseků vyprávěného času, případně také k tomu, že vyprávění se na určitou dobu vzdálí z oblasti příběhu — vyprávěný čas je zrušen. Přechody mezi uvedenými postupy ohraničují jednotlivé fáze vyprávění (32–34). Poté Lämmert klasifikuje narativní díla na základě povahy jejich časových charakteristik. Jako východisko bere nejprve „kontury příběhu“ (*Umriss der Geschichte*): při tomto pohledu se rozlišují především „příběhy jedné krize“ (*Krisengeschichten*) a příběhy zachycující celý život postavy, případně i životy několika generací; mezi nimi se nachází řada přechodových stupňů. Druhým kritériem se stává způsob řazení prvků příběhu. Proti sobě tu stojí vyprávění „od začátku do konce“ a různé formy vyprávění, které využívají i další způsoby uspořádání — přeskupení částí příběhu, rozvětvení do několika dějových linií (*Handlungsstränge*), roztržštění příběhu. Konečně ve třetím případě se vychází z rozložení akcentů mezi příběh a jiné složky vyprávění: na jedné straně jde o čisté podání děje, na druhé straně o postižení prostoru a prostředí a o zachycení vnitřních stavů postav a abstraktních idejí (35–43).

Po výkladu o výstavbě vyprávění s několika dějovými liniemi, jež mohou být ve vztahu slučovacím, korelačním a přípustkově-příčinném (43–67), se autor znovu zabývá problematikou vztahu vyprávěného času a času vyprávění: při vypravěčské reprodukci určitého dění dochází především k jeho časovému zhuštění (*Zeitraffung*), tj. čas vyprávění je kratší než čas vyprávěný. Zhuštění se uskutečňuje v různé míře, krajní případ pak představuje vynechání (*Aussparung*) jistého časového údobí. Možné je ovšem i protažení (*Dehnung*) vyprávěného času. Mezi zhuštěním a protažením leží ideální časová shoda (*Zeitdeckung*) dění a jeho reprodukce (83). V návaznosti na tyto otázky se pak probírají různé způsoby vyprávění (*Erzählweisen*). Nejprve se podle stupně časového zhuštění rozlišuje scénické představení (*szenische Darstellung*), pro něž je příznačná koncentrace na důkladné vyličení krátkého časového úseku a blízká vypravěčská perspektiva (uvádění detailů), a zpráva (*Bericht*), kterou charakterizuje větší časové zhuštění a fakt, že vypravěč nazírá události z odstupů; spíše než o vytváření iluze reálných dějů jde o konstatování (87). V dalším

výkladu se autor soustřeďuje na sekundární (tj. nikoli nezbytné) způsoby vyprávění: tyto způsoby se vyznačují ještě výraznějším zhuštěním, uplatňuje se tu „čas vyprávění bez času vyprávěného“ (89): popis převádí přítomný okamžik do bezčasovosti a zaměřuje se z nejbližší vypravěčské perspektivy na věci a jevy (88–89). V případě úvahy (*Betrachtung*) a sentence jde naopak o velký odstup vypravěče; úvaha se týká trestí dějů (jejich pozadí, působení), sentence formuluje poučení založené na nadčasových tezích a hodnotách (87–89).

Na počátku 2. oddílu Sférická semknutost narativního díla (95–194) se poukazuje na to, že je velmi obtížné rozdělit dílo na přirozené části; každá složka se totiž zapojuje do širšího celku a nabývá v něm své vlastní funkce. Vedle sukcesivního rozvoje se vytváří soubor vztahů vymykajících se posloupnosti, tj. vztahů k dřívějším a pozdějším fázím díla. Dochází tak k vzájemné synchronizaci nespojitých okamžiků a úseků (95–101).

Následující pasáže práce obsahují podrobný rozbor retrospektiv (*Rückwendungen*) a předjímání, anticipací (*Vorausdeutungen*). Za podstatu retrospektivy (100–139) pokládá Lämmert to, že vypravěč uvádí „kus minulosti do přítomnosti“ (102); přítomný děj se rozšiřuje tím, že do sebe přijímá minulost. Jako příznačná místa retrospektivy jsou označovány začátek a závěr textu: na začátku se vyskytují retrospektivy konstrukční (*aufbauend*), které odkazují na události, jež vedou k výchozí situaci děje (104), v závěru pak retrospektivy objasňující dosud neznámé důležitosti (*auflösend*, 108). Třetím typem jsou retrospektivy vložené; ty se dělí na „zpětné kroky“ (*Rückschritte*), při nichž dochází k přerušení přítomného dění (112–122), „zpětné pohyby“ (*Rückgriffe*), při kterých zůstává přítomné dění zachováno — jde o různé zprávy, vzpomínky, vysvětlení (122–128), a konečně „zpětné pohledy“ (*Rückblicke*), tj. zpřítomňování nejdůležitějších životních stadií subjektu, při nichž je vše zhuštěno do jediného okamžiku (128–138). Jako charakteristický rys předjímání (anticipací, 139–192) zmiňuje autor především to, že stavějí následující dění do zvláštního světla; dochází ke konfrontaci anticipace a vlastního průběhu děje (139–140). Za nejdůležitější kritérium pro klasifikaci anticipací se pokládá stanovisko toho, kdo je pronáší: zaujímá-li vypravěč pozici nad vyprávěným dějem, zapojuje do textu předjímání, v nichž se projevuje jistota o budoucnosti (*zukunftsgerisse Vorausdeutungen*); tyto anticipace ovšem nemusí být určité, škála jejich podob sahá od jednoznačného oznámení po obecný náznak. Naproti tomu vypravěč, který „kráčí s postavami“, a postavy samy mohou uvádět pouze předjímání nejistá (*zukunftsunsichere Vorausdeutungen*, 141–143). Dále autor probírá různé formy anticipací, zvláště úvodní (v titulu, předmluvě) a závěrečné

(odkazy na pozdější události, definitivní řešení); *anticipace*, které uvnitř textu poukazují na jeho další fáze, dále tzv. doplňující předjímání, jež na místě zodpovídají otevřenou otázku, a konečně rozličné podoby *anticipací* vyslovených postavami (143–192). Na závěr 2. oddílu autor zdůrazňuje, že na rozdíl od neohraničené reálné skutečnosti narativní dílo představuje strukturu, která je konečná a ve všech složkách významová. V uzavřeném světě díla má místo jen to, co podle intence spisovatele přispívá k vyrovnávání se (*Auseinandersetzung*) s reálným světem (193).

Poslední oddíl knihy Dimenze řeči v procesu vyprávění (195–242) se soustřeďuje na některé rysy řečové aktivity postav: mluvní akt (*Sprechakt*) má v díle stejné postavení jako jiné události — je podáván vypravěčem a je aktuální jen v okamžiku své realizace (196). Obsah řeči, tj. podávaná výpověď (*Aussage*), ovšem není vázán na časovou posloupnost a může se vztahovat k jevům minulým, přítomným, budoucím i nadčasovým; z toho vyplývá vícevrstevnost procesu vyprávění v oblasti řeči postav (196–198) a zároveň napětí mezi slovy postav a vlastními slovy vypravěče. Lämmert pokládá řeč postav, resp. dialog, za zvláštní způsob vyprávění a poukazuje hlavně na fakt, že v rámci této řeči se mohou sekundárně realizovat všechny ostatní způsoby (201). Další příznačný rys řeči postav tvoří podle Lämmerta to, že je „relativně nejbezprostřednější, tj. skutečnosti nejbližší formou reprodukce dění“ (201); i tato řeč se však může stát prostředkem pořádání událostí a reprezentace, resp. individuální interpretace (a často i kondenzace) rozsáhlých vzdálených dějů (207–209). V následujících pasážích práce se autor zabývá podstatnými rysy výstavby dialogu v díle (214–233) a rozdily mezi různými formami reprodukce řeči postav (přímá řeč, nepřímá řeč, zpráva o řeči atd., 234–242).

Závěr (243–253) obsahuje shrnutí hlavních bodů výkladu a dává tyto body do souvislosti s otázkami vnitřní jednoty díla a jeho hodnocení.

Knihy E. Lämmerta, která vznikla jako doktorská disertace třicetiletého autora, je svým zaměřením příznačná pro tehdejší vývoj německé literární vědy, podněcovaný též snahou odpoutat se od zpolitizovanosti v době nacismu. Po mnohaleté nadvládě literární historie a po období výrazného nástupu směru, který se soustřeďoval na interpretace jednotlivých textů (→ Emil Staiger aj.), se od sklonku 40. let začal zřetelně prosazovat výzkum základních, obecných rysů literárních děl, zvláště narativních (→ Franz Karl Stanzel, → Käte Hamburgerová).¹ I zkoumání otázek vyprávění mělo ovšem v Německu určitou tradici; Lämmert se odvolává hlavně na knihu Roberta Petsche *Wesen und Formen*

¹ Srov. např. F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955; též, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

der Erzählkunst (1934), z níž mj. přejal termín *Bauformen*, formy výstavby. Bezprostředním zdrojem, z něhož vychází, jsou ovšem především studie Günthera Müllera ze 40. let,² které se věnují zkoumání role času ve výstavbě narativního textu (disertace byla napsána pod Müllerovým vedením). V práci lze nalézt rovněž spojnice s Müllerovými názory obecně teoretickými, s jeho koncepcí tzv. morfologické poetiky, navazující na úvahy Goethovy (důraz na specifické odlišnosti světa literárního díla a vnější reality spojený s představou díla jako organicky vyrůstajícího útvaru).³ *Formám výstavby vyprávění* bývá vyčítána vágnost některých základních pojmů, hlavně dichotomie příběh — fabule. Na začátku práce se zdůrazňuje důležitost tohoto rozlišení, vztah příběhu a fabule k dalším pojmům, s kterými se v knize pracuje, však není zřetelně osvětlen; navíc se daná pojmenování z textu postupně vytrácejí a užívají se různé jiné termíny, či někdy jen poloterminy: dění (*Geschehen*), proces vyprávění (*Erzählvorgang*), tok vyprávění (*Erzählablauf*) apod.⁴ Jádro Lämmertovy knihy ale tvoří výklady týkající se „nižší“ roviny, podrobná a důkladná deskripce a klasifikace těch možností výstavby vyprávění, jež jsou podloženy jeho rozvinutím v čase. Závěry jsou přitom založeny na neobyčejně rozsáhlém literárním materiálu a dokumentovány velkým množstvím příkladů. Vznikla tak propracovaná taxonomie, které německá literární věda vděčí za výrazný impuls pro analytickou praxi. Ve své další odborné činnosti Lämmert na *Formy výstavby vyprávění* už bezprostředně nenavázal. Zabýval se mj. středověkou literaturou,⁵ interpretací moderní prózy⁶ či postavením a vývojem germanistiky.⁷ Velmi výrazně se také podílel na organizaci německého akademického života a publikačních aktivit. *Formy výstavby vyprávění* získaly od 60. let postavení reprezentativního literárněteoretického díla a staly se standardní příručkou pro studium germanistiky. Kniha je opakovaně vydávána a je na německém knižním trhu trvale dostupná. Přesto je zřejmé, že i v domácím badatelském prostředí byla Lämmertova koncepce časové výstavby vyprávění v průběhu doby zastíněna systematickou a diferencovanou teorií → Gérarda Genetta, k jejímž výhodám mj. patří i nadnárodní charakter užití terminologie. V kontextu teorie vyprávění představují obě práce dvě různé, avšak stejně důležité fáze jejího vývoje: Lämmert v jistém smyslu přípravnou, Genette vrcholnou fází textocentrického studia narativu.

Vydání

Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955 (z tohoto vyd. citováno), 1965, 1967, 1968, 1970, 1972, 1975, 1980, 1983, 1988, 1989, 1991, 1993, 1997, 2004.

² Srov. G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1947; *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, Tübingen 1948, s. 195–212; *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1950, s. 1–32.

³ Srov. G. Müller, *Morphologische Poetik. Blickpunkt und Umblick*, *Helikon* 1943, s. 1–22.

⁴ Srov. N. Krausová, *Význam tvaru — tvar významu*, Bratislava 1984, s. 42–44.

⁵ *Reimsprecherkunst im Spätmittelalter. Eine Untersuchung der Teichnerreden*, Stuttgart 1970.

⁶ Thomas Mann — *Buddenbrooks*, in: *Der deutsche Roman 2*, Düsseldorf 1963, s. 190–233.

⁷ Germanistik — eine deutsche Wissenschaft, in: *Germanistik — eine deutsche Wissenschaft*, Frankfurt/M. 1967, s. 7–41.

Literatura

R. Handke, Zagadnienie czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego, *Pamiętnik Literacki* 1969, č. 4, s. 375–392. J. Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen 1972, kap. 3. K. Bartoszyński, Problem konstrukcji czasu w utworach epickich, in: H. Markiewicz (ed.), *Problemy teorii literatury 2*, Wrocław et al. 1976, s. 211–265. H. Bleckwenn, Morphologische Poetik und Bauformen des Erzählens, in: *Erzählforschung 1*, Göttingen 1976, s. 184–223. N. Krausová, *Význam tvaru — tvar významu*, Bratislava 1984. M. Martinez – M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.

Eberhard Lämmert (1924)

Německý literární vědec, germanista. Působil na univerzitě v Bonnu, na Svobodné univerzitě v Berlíně, v Heidelbergu, v letech 1977–1992 znovu v Berlíně. Vedle problematiky vyprávění se zabývá mj. interpretací literárního díla, literární teorií, dějinami žánrů, básnictvím pozdního středověku, dějinami a metodologií germanistiky. Další díla: *Thomas Mann — Buddenbrooks*, in: *Der deutsche Roman 2* (1963), *Reimsprecherkunst im Spätmittelalter* (1970).

/mš/

Claude Lévi-Strauss

Strukturální antropologie — dvě

(Anthropologie structurale deux, 1973)

Výběr reprezentativních studií, polemik a projevů představitelů francouzského etnologického strukturalismu.

Kniha je rozdělena do čtyř oddílů. I. oddíl Výhledy tvoří pět studií, které zařazují francouzský etnologický strukturalismus do kontextu dějin vědeckého myšlení. 1. kap. Oblast antropologie (13–39) je autorovou inaugurační přednáškou při převzetí katedry sociální antropologie na Collège de France (1960). Z objasnění, za co vše vděčí myslitelům jako Émilu Durkheimovi, Maussovi, Alfredu Reginaldovi Radcliffe-Brownovi, Franzi Boasovi, Karlu Marxovi, Ferdinandu de Saussurovi a jiným, vyvstává postupně i autorovo vlastní hledisko. V souvislosti se sémiotickou povahou předmětu etnologie Lévi-Strauss konstatuje, že lidé komunikují prostřednictvím symbolů a znaků; „pro antropologii, jež je rozmluvou člověka s člověkem, je všechno symbolem a znakem, fungujícím jako prostředník mezi dvěma subjekty“ (20); sociální antropologie je jedinou vědou, která z nejněmňější subjektivity činí prostředek objektivního důkazu (24). Vědomí o rozličnosti lidských společenství podle autora nutně vede k použití metody transformací. V této souvislosti Lévi-Strauss upozorňuje na spřízněnost pojmů transformace a struktura. „Strukturované“ je podle autora takové uspořádání, jaké splňuje dvě podmínky: je to „systém ovládaný vnitřní soudržností; a tato soudržnost, již se nelze dobrat při pozorování izolovaného systému, se projeví při zkoumání transformací, díky nimž najdeme podobné vlastnosti u systémů zdánlivě odlišných“ (27). Jde vlastně o to, že znakovému systému je vlastní transformovatelnost, jinak řečeno „přeložitelnost“ do jazyka jiného systému pomocí substitucí, které mohou být kvalitativně odlišné. Zkoumání vede k problému „invariance“, k problému neproměnného (32), který je moderní podobou stále se vracející otázky po univerzálnosti lidské přirozenosti. Následující 2. kap. o Rousseauovi (40–48) je holdem osvícenskému filozofovi, v němž je spatřován zakladatel

etnologie, „vědy o člověku“, neboť nahradil Descartovu metodu, spočívající v pochopení já z univerza, metodou, která se snaží o pochopení já na základě jeho místa v přírodě a se zřetelem k lidské rozmanitosti.

3. kap. (49–52) je věnována klasikovi francouzské sociologie a etnologie É. Durkheimovi. 4. kap. (53–62) pojednává o činnosti Bureau of American Ethnology a v závěru obsahuje několik důležitých poznámek o strukturální antropologii. Ta se, jako každá činnost, kterou lze kvalifikovat jako vědeckou, snaží, jak podotýká autor, objevit invariantní, neproměnné vlastnosti za viditelnou a pozorování přístupnou jedinečností a rozličností. Zjevná mnohost systémů může být svedena na malý počet základních pravidel, která jsou nadána významem. 5. kap. (63–69) se týká srovnávacího studia náboženství etnik na předliterární úrovni. Je nejen přehledem výuky uvedeného oboru na École pratique des hautes études, nýbrž i příspěvkem ke strukturálnímu studiu mýtů: 1) mýtus nemá být nikdy vykládán na jediné úrovni; neexistuje privilegovaný výklad, neboť každý mýtus naznačuje více explikačních úrovní; 2) mýtus má být vždy vykládán nikoli izolovaně, nýbrž ve vztahu k ostatním, které, vzaty jako soubor, tvoří „transformační grupu“; 3) ani „grupa mýtů“ nemá být vykládána izolovaně, nýbrž s ohledem na a) jiné skupiny mýtů, b) na vztah k etnografii společenství, z něhož mýty pocházejí (67). V souvislosti se svým přístupem odmítá Lévi-Strauss pojem „nelogičnosti“ mýtů. Podle autora ukazují rozbory mýtů i totemismu prostě na jinou logiku: logiku konkrétního. Závěr kap. je věnován vztahu mýtu a rituálu.

II. oddíl Sociální organizace (71–108) je výrazně etnologický. Sestává ze dvou příspěvků, které jsou odpověďmi na kritiku. 6. kap. Smysl a použití pojmu model (73–82) je polemikou s Davidem Maybury-Lewisem o problematice existence tzv. duálních společenství. Lévi-Strauss totiž zdůrazňuje, že struktura není uspořádáním kulturních jevů, ale skrytým, pod povrchem jevů působícím (hloubkovým, nevědomým) principem, který toto uspořádání vytváří. V této souvislosti napadá empirismus, který podle jeho názoru vysvětluje jen málo a vede k partikularismu bez konce, k neustálému drobení oblasti poznání. Dovolává se přitom transformace: jejím prostřednictvím lze vyložit odlišné empirické systémy jako variace jednoho strukturálního principu. Stejnou argumentaci — totiž že strukturu nelze hledat na povrchu — lze najít i v následující polemice o „atomu přibuzenství“ (7. kap., 83–108).

III. oddíl Mytologie a rituál (109–241) pojednává téměř výlučně o mýtu. Úvodní 8. kap. Struktura a forma (111–137) je zamyšlením nad → *Morfologii pohádky* (1928, č. 1970) → Vladimira

Jakovleviče Proppa a je uzavřena replikou na Proppovu nesouhlasnou reakci k předchozímu vydání tohoto textu. 9. kap. Asdwalův příběh (138–180) přináší strukturální analýzu mýtu indiánů Tsimshianů. Lévi-Strauss si zde vytkl úkol vyčlenit a srovnat různé úrovně mýtu: zeměpisnou, hospodářskou, společenskou, kosmologickou, přičemž každá z těchto úrovní a symbolismus jí vlastní se jeví jako transformace společné skryté logické struktury. Rozbor úrovní mýtu vede autora k rozlišení obecných schémat a sekvencí, jež jsou zjevným obsahem mýtu, představují události v časovém sledu a jsou funkcemi schémat. Pomocí pojmu schéma pak lze dospět ke „globální integraci“ ve vícečlenných binárních opozicích (zde např.: „žena, osa východ—západ, hlad, pohyb“ vs. „muž, osa nahoře—dole, nasycení, nehybnost“, 154).

10. kap. (181–192) je věnována rozboru čtyř mýtů Winnebagů. Lévi-Strauss se materiálově opírá o práce Paula Radina, nezkoumá však ani tak strukturu čtyř jednotlivých mýtů, spíše se snaží o zachycení struktury mezi těmito mýty, jsa přesvědčen o jejich „hluboké jednotě“. Všechny čtyři mýty podle něj náležejí ke stejné „transformační grupě“, jsou uspořádány do dichotomického systému o několika úrovních, uvnitř kterých převažují vztahy korelace (vzájemnosti) a opozice (protikladnosti). 11. kap. Pohlaví nebeských těles (193–201), vycházející materiálově především z jihoamerické nativní mytologie, zkoumá, jak postupují jazyk a mýtus při označování protikladu Měsíce a Slunce. Tento protiklad Lévi-Strauss vidí v kategoriích vzdálenosti, pohlaví (gramatického rodu) či v kategoriích jiných objektů (materiálních, živočišných, lidských) či příbuzenských vztahů. I v daném případě — stejně jako v případech jiných jsoucén, jimiž mytické myšlení manipuluje — platí, že mýtus nehledá smysl pro ně, nýbrž má smysl skrze ně. 12. kap. Houby v kultuře (202–214) je recenzí práce R. Gordona Wassona o somě, božském nápoji ze staroindické mytologie. 13. kap. (215–230) o vztazích symetrie mezi mýty a rituály u sousedních etnických skupin je příspěvkem ke studiu severoamerické nativní mytologie (Hidatsové a Mandanové). Ve 14. kap. Jak umírají mýty (231–241) se mj. konstatuje, že mýtus umírá, když mění funkci a stává se romaneskním vyprávěním nebo pouhým historickým dokladem.

IV. oddíl Humanismus a humanitní vědy je značně rozmanitý. Obsahuje pasáže o místu etnologie v humanitních dějinách, poznámky o moderním umění a ekonomickém vývoji. 15. kap. (245–259) přináší odpovědi na nejrůznější otázky. V dané souvislosti je zvláště důležitý text Strukturalismus a literární kritika (247–249), v němž Lévi-Strauss tvrdí, že strukturální metoda, ať použita v kterékoli oblasti poznání, spočívá v odkryvání invariantních forem v rozličných obsazích, naproti tomu onen

strukturalismus, jehož se podle něho nevhodně dovolávají někteří literární vědci, tkví zcela opačně v hledání stále se vracejících obsahů za rozličnými formami, což je přístup zakládající se na nedorozumění. Spíše teoretický charakter má 16. kap. Vědecká kritéria ve společenských a humanitních vědách (260–280). Na pozadí protikladu mezi empirickým pozorováním a konstrukcemi modelů, dále členěných na statistické (mnohost, komplexnost) a mechanické (menší množství, jednoduchost), jsou vytyčeny rozdíly mezi historií, sociologií, etnografií na straně jedné, a etnologií na straně druhé. Základní autorovou tezí je odmítnutí klasické dichotomie přírodních a kulturních (tj. humanitních) věd; obě tyto kategorie je nutno podřizovat témuž kritériu vědeckosti, které předkládají vědy exaktní a přírodní. Speciálnější zaměření vyznačuje 17. kap. (281–289), věnovaná kulturním přerovům a ekonomickému a sociálnímu vývoji, zatímco poslední, 18. kap. Rasa a historie (290–324) obsahuje autorův proslulý protirasis-tický pamflet. Jeho jádrem je však zamyšlení nad evolucí: vývoj není podmíněn směřováním k stejnorodosti, spíše naopak je dán rozmanitostí, ať v rámci jediné kultury, či interkulturně. K zaostalosti vede podle Lévi-Strausse izolace a uniformita.

V době, kdy toto dílo — které je podobně jako *Strukturální antropologie* (1958, č. 2006) reprezentativním výběrem prací vzniklých v rozmezí více než dvaceti let — vyšlo, byl již Lévi-Strauss světově proslulou vědeckou osobností, jejíž vliv dávno přesáhl rámec národní i oborový. Jím vypracovaná a aplikovaná metodologie (studium příbuzenství, klasifikací a mýtů)¹, vděčící za mnohé Pražské škole lingvistické, především její fonologii, patří k vyhraněným koncepcím strukturalismu v humanitních vědách. A to díky šíři materiálu, o který se opírá, rozmanitosti témat, svému „transkulturalismu“, spočívajícímu v zájmu o velké množství i značně vzdálených společenství, ale konečně i samé specifice strukturálního rozboru. Ta tkví v tom, že pro Lévi-Strausse nabývá zkoumaná skupina jevů svébytné platnosti, přičemž vzájemné vztahy jevů uvnitř skupiny jsou definovány zevnitř, imanentně: cílem je najít logiku vnitřního uspořádání prvků. Pro tento typ analýzy jsou prvky souboru znaky, soubor sám je systémem znaků: strukturální analýza je pak současně sémiotickou metodou. Závažnost prací Lévi-Strausse je dána především tím, že svůj přístup aplikoval na výzkum materiálu kultur mimoevropských etnik na předliterární úrovni, což mu umožnilo vymezit svérázný typ sémiotického chování v lidských dějinách, příznačný pro nepojmové či mytické myšlení. Jádrem jeho přístupu je zkoumání izomorfních vztahů mezi mýty; stejnotvarost, izomorfnost je totiž ústředním případem jejich vazeb. Izomorfní vztahy lze srovnávat se symbolickými, jež

¹ *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara*, Paris 1948; *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949; *Smutné tropy*, Praha 1966 [1962]; *Totémismus dnes*, Praha 2001 [1962]; *La Potière jalouse*, Paris 1985, aj.

mají referenční povahu, avšak na rozdíl od nich zůstávají vždy na stejné rovině abstrakce. Lze připustit, že izomorfismus odhaluje méně než „symbolismus“; přinejmenším vypovídá méně o mýtech samotných, jeho pomocí však lze po stránce formální spojit stovky mýtů, a tak smysluplně uchopit daný soubor jako vnitřně uspořádanou celistvost. Zvláště Lévi-Straussova *Mythologica* (1–4, 1964–1971, č. 2006–2009) se v tomto ohledu jeví obhajobou izomorfismu jakožto výkladového nástroje (známého především z algebry,² ale i z moderní jazykovědy i uměnovědy), který lze pokládat za zvláštní případ analytického postupu relacionálního. Základní výsledek tohoto postupu, platný pro celou oblast vědy, ukazuje na možnost vytvářet hypotézy s prognostickým dosahem. Lévi-Straussovou strategií je v podstatě dojít od jediného mýtu k mytologii. Tato strategie je však poznamenána závažným omezením, jehož zdrojem je zjevně příliš vyhraněná sémiotická epistemologie, ztrácející při rozboru ze zřetele vnější, historické určení svého předmětu a neumisťující jej, ontologicky vzato, do rámce daného sociálního celku. Lévi-Strauss ostatně výslovně tvrdí, že postavení mýtu v rámci celistvého souboru mýtů jiných determinuje jeho obsah často více nežli etnografická realita, z níž vzešel.³ Tento postup, současně empirický a logický, míří k odhalení vzájemných transformací mýtů, tj. vzájemných vztahů jejich architektiky, „armatury“ (soubor invariantních vlastností), sdělení (obsah mýtu) a kódu (systém funkcí, vztahující se k invariantním vlastnostem). Právě transformacionismus je pravděpodobně základním odlišujícím rysem lévi-straussovské metodologie — často diskutovaným,⁴ nicméně ve francouzském strukturalismu, zvláště v okruhu skupiny Tel Quel (→ Julia Kristevová, → Tzvetan Todorov ad.) přejímaným a vlivným.

Lévi-Straussovy rozboru mýtů vycházejí z předpokladu, že s mytickými motivy lze zacházet jako se systémem znaků. Mytické vyprávění je v podstatě logickým operátorem, logickým prostředkem mytického myšlení; jako takové má svou příznačnou strukturu. Vychází se z názoru, že každá kultura disponuje pravděpodobně jistým obecným kódem. Formování mýtů je přitom řízeno pravidly vytvořenými na úrovni nevědomého a prvky etnografického kontextu jsou do mýtu zapuštěny organicky. Mytický výklad světa se v nativní mytologii vztahuje k řešení čtyř problémů: vznik člověka, vznik přírody, dosah přírodních činitelů v lidském životě, úloha kultury jako prostředkujícího článku mezi člověkem a přírodou. Dostáváme se tu k tomu, co v jednom interview Lévi-Strauss charakterizoval jako „základní etnologický problém“: k přechodu od přírody ke kultuře. Protiklad přírody a kultury, tato základní „binární opozice“, je přitom Lévi-Straussovi spíše odrazem antinomie lidského ducha,⁵ a právě ve snaze

² A. I. Malcev, *Algebraic Systems*, Berlin et al. 1973, s. 109.

³ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris 1964, s. 59 (č. 2006).

⁴ D. H. Salman, *La Pensée mythique, Revue des sciences philosophiques et théologiques* 1965, č. 4, s. 695–698; D. Sperber, *Le Structuralisme en anthropologie*, Paris 1973.

⁵ M. Grygar, *Pařížské rozhovory o strukturalismu*, Praha 1969, s. 47–60.

„pochopit, jak lidský duch funguje“, spatřuje autor základní poslání celého svého díla.

Inspirativní působení Lévi-Straussova strukturalismu se promítá i v literární teorii (francouzská strukturální naratologie, zvl. pak práce → Algirdase Juliena Greimase), folkloristice a sémiotice kultury (např. u → Jejeazara Mojsejeviče Meletinského). Na druhé straně je však třeba mít na paměti, že paralelně s tím, jak se tento vliv prosazuje, vzrůstá také odmítavá reakce, a tak lze říci, že Lévi-Straussův strukturalismus je od počátku 60. let předmětem prudkých sporů jak v rovině teoretické, tak i aplikativní. Vedle marxistů jsou to především v terénu působící etnologové, kteří vznášejí patrně nejzávažnější námítky, ať již věcné, týkající se textové kritiky, či obecné a důsaznější, vytýkající Lévi-Straussovi etnocentrismus, likvidaci humanismu, diskreditaci historie, reifikaci sociálních jevů, staticnost, restauraci antropologie jako filozofické a intelektuální disciplíny, která obchází studium kultury v její specifčnosti a dochází k abstraktním a metalingvistickým schémátům, jež oblast „fakt“ spíše rozšiřují, než vysvětlují.

Literatura mapující diskusi o jeho díle je nesmírně rozsáhlá; vzhledem ke kontextu, v němž Lévi-Straussovu práci pojednáváme, můžeme předložit zhruba toto základní hodnocení: 1) metodologie strukturalismu v té verzi, jak ji představuje dílo Lévi-Straussovo, má dosti daleko k tomu, aby nabídla vnitřně ústrojný systém (autor sám ostatně nikde svou metodologii systematicky nevyložil) — o tom ostatně výmluvně svědčí i rozličnost názorů ve strukturalistických reakcích na jeho práce; 2) jako celek se Lévi-Straussův strukturalismus, rozvíjený z původního pojetí struktury ve fonologii, jeví poněkud anachronický; představuje v čistě obecné rovině především jakýsi etnologický korelát novopozitivistického chápání vědy ve smyslu „standardního modelu“ vědeckého poznání.⁶ Na druhé straně: byť se na přelomu milénia může zdát, že strukturalismus se vytratil, neplatí to ovšem pro některé jeho prvky, a tím méně pro jeho inspirativnost: Lévi-Straussova „kanonická formule mýtu“ nachází pokračování jak v oblasti „literární technologie“ Louise Armanda,⁷ tak i ve speciálních aplikacích, ať už jde nejnověji o teorii chaosu,⁸ nebo Thomovu teorii katastrof⁹. V českém prostředí lze v posledním desetiletí pozorovat v četných překladech zvýšený zájem o Lévi-Straussovo učení.

Vydání

Anthropologie structurale deux, Paris 1973, 1976, 1980, 1985, 1990, 1996, 1997, 2003, 2004, 2006, 2009. *Strukturele Anthropologie 2*, Frankfurt/M. 1975, 1992, 1999, 2009. *Antropologia*

⁶ H. G. Nutini, Lévi-Strauss' Conception of Science, in: *Échanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, The Hague 1970, s. 542–570.

⁷ L. Armand, *Literate Technologies. Language, Cognition, Technicity*, Prague 2006.

⁸ J. Morava, From Lévi-Strauss to Chaos and Complexity, in: *On the Order of Chaos. Social Anthropology and the Science of Chaos*, New York 2005, s. 47–63.

⁹ J. Petitot, Approche morphodynamique à la formule canonique, *L'Homme* 1968, s. 24–50.

estructural dos, Buenos Aires 1976; Barcelona 2000. *Structural Anthropology 2*, New York 1976; London 1977, 1978, 1994; Chicago 1983; Harmondsworth 1987. *Antropologia strutturale due*, Milan 1978, 1990. *Strukturalna antropologija 2*, Zagreb 1988. *Antropologia estrukturala 2*, Bilbao 1996 (baskicky). *Štrukturalna antropológia 2*, Bratislava 2000. *Strukturális antropológia 2*, Budapest 2001. **Strukturální antropologie — dvě**, Praha 2007 (z tohoto vyd. citováno). *Antropologia estruktural 2*, São Paulo 2008.

Literatura

P. S. Cohen, Theories of Myth, *Man* 1969, s. 337–353. G. Kuttukdjian, A propos de l'Étude formelle du mythe, *L'Homme* 1970, č. 3, s. 84–105. O. Caldiron, *Claude Lévi-Strauss. I fondamenti teoretici dell'antropologia strutturale*, Firenze 1975. M. Singer, Signs of the Self. An Exploration in Semiotic Anthropology, *American Anthropologist* 1980, s. 485–507. I. Holzbachová, *Člověk a dějiny*, Brno 1981. P. Horák, *Struktura a dějiny*, Praha 1982. S. A. Tokarev (ed.), *Mify narodov mira 2*, Moskva 1982. M. Hénaff, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris 2000. B. Wiseman – J. Groves, *Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology*, Cambridge 2000 (č. 2009). M. Kanovský, *Štruktúra mýtov. Štrukturalna antropológia C. Lévi-Straussa*, Praha 2001. B. Wiseman, *Lévi-Strauss. Anthropology and Aesthetics*, Cambridge et al. 2007.

Claude Lévi-Strauss (1908–2009)

Francouzský antropolog a etnolog, zakladatel strukturální etnologie, autor řady statí týkajících se obecné metodologie strukturální analýzy i analýzy literárního díla (jeho přístup podstatně ovlivnil → Roman Jakobson, s nímž se setkal za svého působení v New Yorku na počátku 40. let). Svým studiem raných „předcivilizačních kultur“, opřeným o bohatý materiál, rozbíjel iluze o „primitivní mentalitě“ tzv. „divochů“. Jeho metodologie odkrývání obecné logické kostry za jednotlivým a zvláštním se stala inspirativní i pro literární vědu, jeho práce však podstatným způsobem zasáhly i do myšlení estetického, sociologického a filozofického. Od r. 1959 působil jako profesor na Collège de France (1959–1982 řídil katedru sociální antropologie), člen Francouzské akademie, jedna z vůdčích osobností sociálních věd druhé poloviny 20. století. Další díla: *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), *Tristes Tropiques* (1955), *Anthropologie structurale* (1958), *Le Totémisme aujourd'hui* (1962), *Mythologiques 1–4* (1964–1971),

Race et culture (1971), *La Voie des masques* (1975, přeprac. 1979), *Le Regard éloigné* (1983), *Paroles données* (1984), *La Potière jalouse* (1985), *Histoire de Lynx* (1991), *Regarder, écouter, lire* (1993), *Saudades do Brasil* (1994), posmrtně *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne* (2011).

České překlady

Smutné tropy (1966, 2011), *Myšlení přírodních národů* (1966, 1971, 1996), *Příběh Rysa* (1995), *Cesta masek* (1996), *Rasa a dějiny* (1999), *Totemismus dnes* (2001), *Strukturální antropologie 1–2* (2006–2007), *Mythologica 1. Syrové a vařené* (2006), *Mythologica 2. Od medu k popelu* (2006), *Mythologica 3. Původ stolničení* (2007), *Mythologica 4. Nahý člověk* (2009), *Antropologie a problémy moderního světa* (2012). Stati: *Chvála antropologie*, in: M. Merleau-Ponty – C. Lévi-Strauss – R. Barthes, *Chvála moudrosti* (1994), s. 54–80. Slovensky též: *Mýtus a význam* (1993).

/fv/

Dmitrij Sergejevič Lichačov

Poetika staroruské literatury

(Poetika drevněrussoj literatury, 1967)

Shrnující dílo ruského medievisty věnované typologii a vývoji staroruské literatury v širokém kulturním kontextu.

V úvodní kap. Hranice staroruské literatury (9–25) vymezuje Lichačov problém umělecké specifčnosti staroruské literatury a problém jejích národních hranic (polemizuje s tezí o izolovanosti staroruské literatury a její odtrženosti od Evropy, snáší argumenty proti jejímu „euroasijskému“ charakteru). Pro stanovení chronologických hranic staroruské literatury je pro něj podstatné rozlišení „staré“ a „nové“ jako dvou odlišných typů literatury a literárního vývoje (19). Stará literatura se některými rysy blíží folkloru, v jejím stylu se výrazně prosazují zvláštnosti žánrové na úkor zvláštností individuálně stylových a autorských (vágní hranice mezi literárními díly, ale přísná oddělenost a vývojová izolovanost žánrů, které mají převážně liturgické a praktické poslání, svůj vlastní styl a vývojové cesty, 21). Přejít od struktury staré literatury ke struktuře literatury novodobé byl pozvolný a dlouhodobý (pozdější než v literaturách západoevropských, dřívější než v literaturách jižních Slovanů); nový typ literatury a literárního vývoje se objevuje kolem poloviny 18. století a je završen v 19. století, kdy se rodí povědomí o historické proměnlivosti literatury.

V 1. kap. Poetika literatury jako systému (26–81) sleduje Lichačov vztahy mezi literaturou a výtvarným uměním (iluminátor jako „čtenář“, komentátor textu; významný podíl slova na obrazech; legendy o ikonách; motiv ožívajících obrazů). Literatura i výtvarné umění byly závislé na etiketě, jež určovala výběr témat, syžetů, způsobů zobrazení, pojetí postav (34). Důležitým pojmem poetiky je pojem stylu a v jeho rámci pak stylu epochy (v 11.–13. století tzv. „monumentální styl“; zobrazení člověka ve všech uměních — jeho nejtypičtějším výrazem je chrám) jakožto jednotícího estetického principu struktury všech obsahových i formálních složek díla (36). Hlavní pozornost se ovšem věnuje žánru a žánrovému

systému. Žánr byl ve staroruské literatuře více než dnes podmíněn svým praktickým určením a formou realizace, překračoval hranice vlastní literatury. V souvislosti s charakteristickým útvarem středověké literatury — sborníkem — rází Lichačov tezi o žánrech jednoduchých a složených, sestávajících z žánrů jednoduchých (např. letopisy z přehledů událostí, vyprávění, životů, listů apod.). Na rozdíl od literatury nové doby rozhoduje žánr i o obrazu autora v díle: „Každý žánr má vlastní, do detailů propracovaný tradiční obraz autora, spisovatele, „interpreta““ (54). Literatura se stejně jako výtvarné umění odpoutávala od neliterárních, folklorních a obřadních forem a směřovala k posilování své literárnosti (69). Mezi systémem literárních a systémem folklorních žánrů panoval vztah vzájemného ovlivňování a doplňování (zábavné žánry, které staroruská literatura neznala, se rozvíjely ve folkloru); překládaná díla si žánrový systém přizpůsoboval. Literární směry neexistovaly — díla zrcadlila profil epochy — jednotný tradicionalistický styl středověku. Přechod k literatuře charakterizované existencí literárních směrů nastal v 17. století (baroko zde představovalo vlastně první literární směr), v období silně se prosazující literárnosti (čistě literární funkce žánrů, vědomé využívání žánrů a stylů, folkloru, cit pro styl v parodiích, fixace díla, vznik světských žánrů, literární profesionalismus), intenzivního formování národního svérázu literatury a její ideově třídní diference.

Ve 2. kap. Poetika uměleckého zobecnění (82–145) je etiketa, ve středověku výrazně přítomná ve všech sférách jasně hierarchizovaného života i umění, charakterizována jako „jedna ze základních forem středověkého ideologického přinucení“ (82), jako „nejtypičtější projev středověkého konvenčně normativního sepětí obsahu s formou“ (83), jako „systém tvorby“ (103) zahrnující etiketu řádu světa, etiketu chování a etiketu slova. Je závislá na předmětu zobrazení, resp. na typickém způsobu jeho koncipování a zobrazování. Z charakteru etikety vyplýval charakter autora, jenž „svých formulí používal jako znaků a emblémů“ (94), i čtenáře, účastníciho se díla jako bohoslužby. Systém literární etikety brzdil literární vývoj, rozpad a zánik etikety (od 16. století) souvisel s jejím vybušením a formalizací v reálném životě, s jejím střetáním s realistickými prvky a tendencí ke konkretizaci. Výrazem idealistického světového názoru středověku byla abstrakce, zasahující do všech sfér zobrazení („jiný“ jazyk literatury byl postaven proti každodenní mluvě, zobrazení se odtrhovalo od dílčích, konkrétních jevů a historické situace; charakteristický styl „splétání slov“). Realistické prvky pronikají do děl z důvodů přesahujících hranice stylu, jsou spjaty se snahou o empirické poznání a nápravu skutečnosti (objevují se zejm. v neetiketních scénách — v líčení zločinů, zápasů s běsy). Jejich přítomnost

umožňoval také „souborný“ ráz staroruské literatury (koexistence různých způsobů zobrazení skutečnosti, různých stylů a jazyků v různých částech děl, v různých žánrech). Lichačov charakterizuje realismus jako směr svou podstatou zásadně nekanonický, neustále se stylově obnovující, příznačný zobrazením různých sociálních jazykových stylů, expanzí do oblasti „zakázaných“ témat (139–144).

3. kap. Poetika literárních prostředků (146–192). Se sklonem středověku k symbolickému výkladu světa souvisela jeho stylová a žánrová schémata. Lichačov analyzuje typický tropus středověkého stylu — tzv. stylistickou symetrii (v žalmech a staroruské literatuře, kde nabývá různorodějšího, „ornamentálnějšího“, dynamičtějšího charakteru a má tendenci přecházet v jiné básnické tropy). Věnuje pozornost přirovnání, jeho ideologickému aspektu, a tzv. nestylizované nápodobě, hojně ve 14. a 15. století (vztah *Zádonštiny* ke *Slovu o pluku Igorově*).

Ve 4. kap. Poetika uměleckého času (193–316) Lichačov rozlišuje čas uzavřený v rámci syžetu (bez souvislosti s časem historickým) a čas otevřený (vřazený do širšího časového proudu), v jiných souvislostech pak čas empirický a čas zobrazený, čas syžetu, autora, čtenáře, interpreta. Všechny tyto typy časů a jejich zobrazení, vztah autora k času představují prvky stylu uměleckého díla. Čas folkloru (lineární, epický čas bylin, obřadní čas pláčů) je uzavřený, konvenční, jednosměrný (229–231). Čas ve staroruské literatuře postrádá na rozdíl od času v literatuře novodobé subjektivní aspekty, není faktem lidského vědomí, je podřízen syžetu a podléhá zákonu uceleného zobrazení (události se líčí od začátku do konce, čas plyne stejnosměrně a lineárně) (231–237). Nicméně už v letopisech nastává proces rozrušování uzavřeného času, čas epický se střetá s „historickou“ představou o čase, literatura postupně vítězí nad dokumentem. Umělecký čas v náboženských žánrech, pro který je charakteristický přezens, je pojímán jako jeden z aspektů věčnosti (260). Lichačov se dále zabývá prostorovým zobrazením času v *Knize stupňů*, přítomným časem historického vyprávění 16.–17. století („vnitřní“, psychologický čas v *Životě protopopa Avvakuma*, postup od času obřadu k scénickému přítomnému času divadla) (260–280). Poetiku času dovádí až do 19. století (čas fyziologické črty, mravoličný čas u Gončarova, transformace kronikářského času u Dostojevského, čas v žánrové parodii u Saltykova-Ščedrina). Shledává analogii mezi romány Dostojevského s jejich technikou dvojího a několikerého hlediska s několikerou perspektivní projekcí v předrenesančním malířství, zajímá se zejména o souvislost mezi typizačními postupy a proměnami uměleckého času. Literární vývoj spočívá v rovině zobrazení času v postupném oddělování

uměleckého času četby a přednesu, v rozbíjení syžetové uzavřenosti (např. v letopisech), v zápase o vlastní čas, směřování k stále větší zobrazivosti, dokonalejší iluzi skutečnosti, v emancipaci od času reálného (314).

5. kap. Poetika uměleckého prostoru (317–333). Prostor vytváří v literatuře nejen prostředí pro pohyb, ale zároveň je organizátorem děje a také sám se mění, je v pohybu. Východiskem úvah je tu srovnání pohádky, vyznačující se malým odporem materiálního prostoru, prostorem maximálně rozlehlým, nekonečným, vyvázaným ze vztahu k reálnému prostoru, s pojetím prostoru ve staroruské literatuře. Formy prostoru nejsou tak rozmanité jako formy času a nemění se podle žánrů (významnou součástí analýzy je i zde srovnání s pojetím prostoru ve výtvarném umění). V letopisech, životech svatých i historických povídkách spočívají události především v prostorovém přemísťování postav. Svět *Slova o pluku Igorově* je světem ničím nebrzděných, snadných činů, překotných událostí, odehrávajících se na obrovských prostorách. Lichačov zavádí v této souvislosti pojem „snadného“ prostoru (332). V 16. a 17. století se pojetí prostoru proměňuje — svět dostává (např. u Avvakuma) lidskou dimenzi, krajina a příroda získává individuální ráz. V závěrečné kap. Proč máme studovat poetiku staroruské literatury (334–340) se zdůrazňuje důležitost studia dějin literatury v širokém kulturně-historickém kontextu.

V *Poetice staroruské literatury* autor navazuje jednak na své předchozí práce monografického charakteru, ve kterých se zabýval jednotlivými literárními památkami či problémy, jednak na knihy a studie obecnější povahy, věnované např. systému staroruských žánrů, uměleckým stylům 11.–17. století, zobrazení člověka ve staroruské literatuře ad.¹ Knize připadla završující, syntetizující úloha v linii ruských úvah o umělecké specifičnosti staroruské literatury, zastoupené v 19. století zprvu romantismem ovlivněným Fjordorem Ivanovičem Buslajevem, poté pozitivisticky založenými výzkumy spíše opomíjejícími umělecké kvality (např. v historicky zacíleném bádání Vasilije Osipoviče Ključevského či lingvistických analýzách Alexeje Alexandroviče Šachmatova), od 30. let a zvláště ve 40. letech pak pracemi Alexandra Sergejeviče Orlova, Varvary Pavlovny Adrianové-Peretcové či Igora Petroviče Jerjomina, k nimž se Lichačov na počátku výkladu vztahuje. Podstatným příspěvkem *Poetiky* je zásadní změna pohledu na tuto literaturu nikoli jako na dokument, ale jako na svébytný umělecký fakt a součást struktury staroruské kultury.

Smyslem práce proto není inventarizace literárních prostředků a postupů v duchu tradičních normativních poetik, prakticky „zastavujících“ literární vývoj v nadčasových formách, ale naopak

¹ *Člověk v literatuře staré Rusi*, Praha 1974 [1958]; *Kultura ruského národa X–XII vv.*, Moskva 1961; *Ruské letopisy i ich kulturno-istoričeskoe značenie*, Moskva 1974, ad.

pokus o vytvoření jakési poetiky literárního pohybu, vývojových procesů, jimiž se literatura středověkého typu proměňovala v literaturu typu novodobého. Jejím základem se proto stala specifická typologie literatury založená na rozlišení literatury staré a nové. Tento postup si vyžádal charakter literárního vývoje v Rusku, značně odlišného od vývoje v západoevropských zemích. Lichačov ovšem tuto specifičnost nepřeceňuje, snaží se naopak dokázat, že se staroruská literatura ubírala příbuznými cestami, byť byl její vývoj brzděn a přerušován, a pokouší se ji včlenit do kontextu celoevropského vývoje (polemizuje proto s představou její kulturní odtrženosti). Obdobně se snaží literaturu včlenit do kontextu dobového umění, zejm. výtvarného.²

Důležitou úlohu hraje v Lichačovově *Poetice* pojem stylu, nikoli však stylu autorského, ale stylu epochy (jím definovaný „monumentální styl“ odpovídá gotice) a stylu žánru (styl chronografický či letopisný, hagiografický aj.), a z něho vyrůstající koncepce etikety (definice stylu a etikety se namnoze překrývají) jakožto jednotícího normativního principu obřadního charakteru, jemuž se dílo podřizovalo ve všech svých složkách. Lze předpokládat, že mimořádný zájem o etiketu s jejím vnitřním napětím (zachovávaní a porušování, přesah etikety), její pojetí jako „systému tvorby“ nebylo u Lichačova jen výsledkem hledání specifických rysů staroruské literatury, vyznačující se vyšší mírou etiketnosti než literatura západoevropská, ale že vyplynulo i z tradice studia literárních kánonů, konvenčně normativních rysů uměleckého díla, jak o nich ve 20. letech uvažovala formální škola a ve 30. letech medievisté, opírající se o pojem „formule“ (Ključevskij studoval „formule“ hagiografie, Orlov „formule“ vojenské povídky; etiketa jako princip určující výběr ustálených stylistických formulí je formuli nadřazena). Podstatným momentem Lichačovových úvah o staroruských žánrech, o typických složených žánrech (žánr sborníku) je implicitní polemika s pojetím žánru jako uzavřené, čisté, nehybné struktury v popisných poetikách. Básnické tropy, jejichž popis obvykle tvořil centrum těchto poetik, omezujících se zpravidla na ryze technickou stránku tropů, Lichačova zajímají jen výběrově a přitom právě v jejich významové a tvarové mobilitě a ideologických aspektech (viz kap. o stylistické symetrii, přirovnání, nestylizované nápodobě).

Lichačovova poetika uměleckého času a prostoru, koncipovaná v těsné návaznosti na žánry a žánrové sféry a pokládaná za důležitou složku literární typologie, se včleňuje do širokého proudu teorií času a prostoru v díle, rozvinutých v západní literární vědě především v souvislosti s technikou moderního románu.³ V rámci téhož kontextu lze vidět i Lichačovovy analýzy tzv. hlediska, v nichž se stýká jak se starší teorií zahraniční (→ Percy Lubbock),

2 V knize *Smích staré Rusi*, Praha 1984 [1976], kterou Lichačov napsal spolu s medievistou A. M. Pančenkem, inspirován Bachtinovou koncepcí smíchové kultury, jsou literární texty zasazeny dokonce do širokého kontextu dobové kultury a chování; tento přístup je značně blízký teoretikům Tartusko-moskevské školy, kteří knihu také podrobně a zasvěceně recenzovali (Ju. M. Lotman – B. Uspenskij, *Novýje aspekty izučeniija kultury Drevnej Rusi*, *Voprosy literatury* 1977, č. 3, 148–165).

3 Analogickému výzkumu prostoru a času ve staré i nové literatuře se zevrubně věnoval M. M. Bachtin, který pravidelnosti v žánrově vázaných reprezentacích těchto kategorií vyjádřil v pojmu chronotopu.

tak s průběžně prosazovanou a aktuální teorií domácí: Žeginovo hledisko ve struktuře ikony, → Bachtinova polyfoničnost⁴ či → Uspenského bádání o kompozici. I v této oblasti zajímají Lichačova hlavně souvislosti a proměny (typy zobrazení času a prostoru jsou pojaty jako součást a projev dynamického vývoje starého ruského umění, u kterého se tradičně zdůrazňovala jeho izolovanost, nehybnost a vnitřní nerozčleněnost). Lichačov se přitom kriticky vymezuje vůči konceptu „kyvadlového“ střídání protikladných principů (65), jež do výkladu literárních směrů zavádí Dmytro Čyževskij,⁵ a preferuje pohyb vpřed, podle něj zřejmý ze směřování starší literatury k větší zobrazivosti, iluzivnosti, realismu.

Z uvedených názorů je patrné, že Lichačov literární vývoj v podstatě ztotožňuje s progresem (což je v obecné rovině postoj diskutabilní), pojímá jej jako proces prakticky jednosměrný, nevratný, ať se jedná o vývoj od obřadu, folkloru k literatuře, či od literatury starého typu k literatuře typu novodobého, nebo o vývoj žánrů, směřující údajně od diktátu žánru k diktátu autora, od abstrakce ke konkrétnímu a k realismu apod. Tento úhel pohledu jej vede na jedné straně k tomu, že v dílech staroruské literatury shledává prvky, jimiž tato literatura prolamuje své hranice k literatuře jiného typu, na druhé straně v literatuře 19. století sleduje ty postupy, jimiž díla navazují na staroruskou literární tradici a specificky ji posunují (kap. věnovaná posunu kronikářského času v románech Dostojevského). Výchozí, vyostrěná teze o dvojitým typu literatury (staré a nové) se tím vlastně v průběhu knihy koriguje.

Lichačovova *Poetika staroruské literatury* představuje práci významnou z hlediska medievistiky a literární historie, ale zajímavou také z hlediska metodologického. Vedle četných dílčích podnětů poetologických (např. k poetice temporality) zde nacházíme dílčí rysy blízké českému bádání: autorova snaha o současné vytváření systematiky sledovaných jevů (příznačná i pro další jeho práce) a o teoretizaci vývojových tendencí a globálních procesů v rozpracování literární historiografie nám dovoluje vidět jeho práci ve virtuální příbuznosti se směřováním Felixe Vodičky (zvl. s jeho *Počátky krásné prózy novočeské*, 1948); ve snaze o ukotvení poetiky literárních útvarů v širším kulturním zázemí doby se s jeho přístupem v 80. a 90. letech sblíží česká škola historické poetiky a tematologie (Vladimír Macura, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata ad.).⁶ Chápání poetiky jako shrnutí dobově příznačných principů pozorovatelných v různých uměních v rámci jedné kultury ho sblíží s přístupy sémiotickými (příznačnými pro zástupce Tartusko-moskevské školy, např. již zmiňovaného Borise Uspenského či → Jurije Michajloviče

4 L. F. Žegin, *Jazyk malířského díla. Konvenční povaha umění minulosti*, Praha 1980 [1970]; rukopisná verze díla pochází z 20. let. M. M. Bachtin, *Dostojevskij umělec*, Praha 1971 [1963].

5 D. Čiževskij, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, in: *Survey of Slavic Civilization 1*, Boston (Mass.) 1952, s. 10–11.

6 Viz např. D. Hodrová, *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha 1989; D. Hodrová – Z. Hrbata – M. Kubínová – V. Macura, *Poetika mist. Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997.

Lotmana), ale ukazuje také k následnému zkoumání na pomezí literatury a dějin umění, které se v literární vědě zřetelněji začalo prosazovat v průběhu 80. let (koncept „architextury“ navržený Mary Ann Cawsovou, perspektiva jako sdílená vlastnost verbálních a vizuálních umění ve vývojovém výkladu Murraye Rostona).⁷ V kontextu následné interdisciplinarizace humanitního bádání a rozšiřování záběru literární vědy lze říci, že Lichačovova medievistická historická poetika v některých aspektech předjímá jak zkoumání kulturněhistorická (k nimž se sám později obrátil)⁸, tak průzkumy intermediální, které se plně rozvíjejí až v 90. letech.

Vydání

Poetika drevněrusskoj literatury, Leningrad 1967, 1971; Moskva 1979 (postupně rozšiřováno), 1981, 2009. *Poetika stare ruske književnosti*, Beograd 1972. *Poetika staroruské literatury*, Praha 1975 (z tohoto vyd. citováno). *Poetyka literatury staroruskiej*, Warszawa 1981. *Poétique historique de la littérature russe*, Lausanne 1988.

Literatura

J. Vlášek, Podnětný dialog o staroruské literatuře, *Slavia* 1969, s. 496–503. Z. Grosbart, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1970, č. 2, s. 96–102. J. Doroš, *Živoje děrevo iskusstva* (O trudach D. S. Lichačova), Moskva 1970, s. 317–330. S. Mathauserová, doslov k č. vyd. 1975. H. Lorenzová, Literatura jako výraz humanismu, *Estetika* 1976, s. 272–281. B. Ilek, D. S. Lichačov v českém překladu, *Československá rusistika* 1977, č. 2, s. 77–80. V. N. Toporov, Dmitrij Sergejevič Lichačov v kontěkstě XX veka, *Archeografičeskij ježegodnik za 1999 god*, Moskva 2000, s. 393–398. K. D. Seeman, In memoriam Dmitrij Sergejevič Lichačov, *Zeitschrift für Slawistik* 2000, č. 1, s. 109–117. S. Mathauserová, In memoriam D. S. Lichačova, *Slavia* 2001, č. 1, s. 150–152.

Dmitrij Sergejevič Lichačov (1906–1999)

Ruský literární historik a teoretik, tvůrce komplexní historické poetiky staroruské kultury. Jako čerstvý absolvent filologického studia odsouzen za kritiku bolševické pravopisné reformy na pět let do Soloveckého tábora speciálního určení (SLON), propuštěn před vypršením trestu jako úderník. Od konce 30. let člen Akademie věd Sovětského svazu, od 40. let významný představitel

⁷ M. A. Caws, *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton 1981; M. Roston, *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton (NJ) — Oxford (UK) 1989; týž, *Changing Perspective in Literature and the Visual Arts. 1650–1820*, Princeton (NJ) — Oxford (UK) 1990.

⁸ *Poezija sadov. K semantice sadovo-parkových stílejš*, Leningrad 1982, přeprac. Sankt Petěrburg 1991.

sovětské literární historie, od časů perestrojky i důležitý hlas v sebereflexi ruské (sovětské) kultury. Autor řady analýz kanonických děl staré ruské literatury (*Russkije letopisi i ich kulturno-istoričeskoje značenije*, 1947; *Velikoje nasledije. Klassičeskije proizveděnija litěraturny Drevněj Rusi*, 1975; „*Slovo o polku Igoreve*“ i *kultura jeho vremeni*, 1978 ad.) a jejich editor (*Povesti vremennych let*, 1950, s B. A. Romanovem; *Slovo o polku Igoreve*, 1950). Jeho hlavním přínosem je široce založený průzkum historické poetiky uměleckého zobrazení, kde v centru pozornosti stojí literatura, sledovaná ovšem v kontextu dalších umění a forem kulturní komunikace (*Čelovek v litěraturny Drevněj Rusi*, 1958; *Kultura Rusi Andreja Rubljoa i Jepifanija Premudrogo*, 1962; „*Smechovoj mir*“ *Drevněj Rusi*, 1975, s A. M. Pančenkem, nově s tit. *Istoričeskaja poetika litěraturny. Smech kak mirovozzrenije*, 1997; *Chudožestvennoje nasledije Drevněj Rusi i sovremennost'*, 1971, s V. D. Lichačovovou). Další díla: *Těkstologija. Na matěriale russkoj litěraturny X–XVII vekov* (1962), *Těkstologija. Kratkij očerk* (1964), *Razvitije russkoj litěraturny X–XVII vekov. Epochi i stili* (1973), *Litěraturna — realnost' — litěraturna* (1981), *Poezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej* (1982), *Russkoje iskusstvo ot drevnosti do avangarda* (1992), *Očerki po filosofii chudožestvennogo tvorčestva* (1996), *Razdumja o Rossii* (1999).

České překlady

Člověk v literatuře staré Rusi (1974), *K pramenům ruského realismu* (1975, výběr), *Smích staré Rusi* (1984), *Novgorodské ikony 12.–17. století* (1984).

/dh – aj/

Jurij Michajlovič Lotman

Struktura uměleckého textu

(Struktura chudožestvennogo tĕksta, 1970)

Monografie ruského literárního teoretika a historika, zakladatele Tartusko-moskevské školy vyznačující se strukturálně-sémiotickým přístupem k literárnímu textu, resp. umění vůbec.

V úvodní kap. Umění jako jazyk (13–43) vychází Lotman z předpokladu, že umění je jedním z prostředků komunikace, a je tedy možné chápat ho jako zvláštním způsobem organizovaný jazyk (13). Umění jako jazyk pak užívá znaků, které tvoří jeho „slovník“, a obsahuje pravidla pro kombinaci těchto znaků (14). Vzhledem k jazykům přirozeným a umělým je umění jazykem sekundárním a umělecké dílo pak lze chápat jako text v tomto jazyce (16). Z povahy sémiotických struktur vyplývá, že „složitosť struktury je přímo úměrná složitosti předávané informace“. Protože struktura básnické řeči je složitější než struktura přirozených jazyků, nese ve srovnání s nimi i větší objem informace — pokud by tomu tak nebylo, ztratila by právo na existenci (17). Dualismus formy a obsahu musí být podle Lotmana nahrazen pojetím idey, která se realizuje v adekvátní struktuře a která vně této struktury neexistuje. Změněná struktura přináší odlišnou ideu, v uměleckém textu tedy nejsou „formální prvky“ v obvyklém slova smyslu. „Umělecký text je složitě konstruovaný význam a všechny jeho prvky jsou prvky významovými“ (19). Problematika umění jako jazyka je sledována na pozadí dalších znakových systémů (20–29). V komunikačním (znakovém) systému můžeme odlišit jazyk (*langue*) a řeč (*parole*), každý jazyk je zároveň komunikačním a modelujícím systémem (modeluje jak okolní realitu, svět, tak i náš úhel pohledu). To platí i pro jazyk umění. Na rozdíl od přirozených jazyků dochází v umění ke zdánlivě paradoxnímu jevu: v uměleckém díle je vše zároveň *langue* i *parole* (26).

Slovesné umění je sice založeno na přirozeném jazyce, přetváří si jej však do svého sekundárního jazyka, jazyka umění, který je sám vlastně složitou strukturou jazyků. Z toho vyplývá významová nasycenost a mnohost možných způsobů čtení uměleckého

textu (33). Proces dešifrování uměleckého textu se neomezuje jen na případné pochopení/nepochopení, mezi odesílatelem a adresátem sdělení probíhá složitá komunikace (34–36), což Lotmana dovádí k jemnější analýze Kolmogorovových postulátů o entropii slovesného uměleckého textu (36–43).

Ve 2. kap. Problém významu v uměleckém textu (44–64) Lotman poukazuje na neopodstatněnost tvrzení, „že strukturálně-sémio-tický přístup odhlíží od otázky obsahu, významu, společensko-etické hodnoty umění a jeho spojení se skutečností“ (44). Právě samotné pojetí uměleckého díla jako znaku a uměleckého textu jako znakového systému je nerozlučně spjata s těmito otázkami (44). Lotman vychází z → Uspenského definice významu „jako invariantu zvratných operací překladu“ (47) a odmítá atomizované chápání povahy znaku, které upřednostňuje jednotu označovaného a označujícího před začleněním znaku do složitějšího systému. Význam obvykle vzniká jako relace dvou strukturních řad, které lze tradičně označit jako „plán výrazu“ a „plán obsahu“ (48). Odlišuje se pak vnitřní typ překódování v kultuře, které nepřesahuje hranice jediného systému (k tomuto typu směřuje např. neprogramová hudba), od překódování vnějšího. Dvojčlennost tohoto vztahu se neabsolutizuje, za běžnější se naopak považuje skutečnost, že se v praxi setkáváme se složitými vztahy mnohých řad a znak se pak jeví nikoli „dvojicí ekvivalentních prvků, ale uzlem vzájemně ekvivalentních prvků mnoha systémů“ (50). Vztahy obou typů překódování jsou poté demonstrovány na poetice realismu a romantismu (50–64).

Ve 3. kap. Pojem textu (65–74) Lotman vychází z předpokladu, že zapojení textu do vnětextových vztahů je nutným předpokladem porozumění (65). Vnětextové vztahy díla mohou být vyjádřeny jako vztah množiny prvků textu k množině prvků, z níž byl výběr učiněn. Případem vnětextových vztahů na úrovni uměleckého sdělení je tzv. minus-postup (*minus-prijom*), tedy neužití prvku, jeho absence (např. neužití rýmu tam, kde ho čtenář očekává), která je strukturně-organickou součástí textu a je významotvorná — Lotman zde navazuje na koncepci tzv. textových ekvivalentů → Jurije Nikolajeviče Tyňanova, minus-postup dává do souvislosti také s *Nulovým stupněm rukopisu* (1953, č. 1967) → Rolanda Barthes. Za základní vlastnosti textu Lotman považuje vyjádřenost, ohraničenost a strukturnost (67–68). Specifickým rysem znakových systémů je, že „jejich materiální substancí nejsou věci, ale vztahy mezi nimi“. Mezi různými rovinami textu vznikají doplňující strukturní vztahy, text se skládá z podtextů (fonologická, gramatická rovina apod.), „z nichž každý může být chápán jako samostatně organizovaný“, a vztahy mezi jednotlivými rovinami mohou být podmíněné. „Strukturní vztahy

mezi jednotlivými rovinami vytvářejí charakteristiku textu jako celku. Právě tyto ustálené vztahy (uvnitř i mezi rovinami) dávají textu povahu invariantu“ (70). Autor rozšiřuje platnost pojmu text i mimo literaturu (text hudby, baletu, výtvarného umění apod.). K otázce povahy znaků v literatuře Lotman dodává, že ve slovesném uměleckém díle vznikají z arbitrárních znaků přirozených jazyků tzv. sekundární znaky zobrazovacího typu, které mají vlastnosti ikonických znaků (podobnost s označovaným předmětem) a zároveň znaků arbitrárních (nepodobnost s označovaným předmětem) (72–74).

V úvodu ke 4. kap. Text a systém (75–101) vychází Lotman ze dvou tvrzení: vnímání uměleckého díla přináší intelektuální rozkoš, vnímání uměleckého díla přináší citovou (fyzickou) rozkoš (75). V důsledku toho, že jeden a tentýž prvek textu vstupuje do různých kontextů, vzniká mnohohrstenovitost uměleckého díla, umělecký text lze považovat za „několikanásobně zakódovaný“ (78). To umožňuje vnímateli „mluvit se sebou samým různými jazyky, jež různým způsobem kódují jeho ‚já‘ — tak umění pomáhá člověku [...] při hledání vlastní podstaty“ (83). Hloubka a životnost textu je úměrná množství jeho výkladů (90). Umění má některé prvky hry, avšak zatímco cílem hry je dodržování jejích pravidel, cílem umění je vytvářet a udržovat informaci v rámci dohodnutých pravidel (89–91). Od jiných modelujících systémů se umění odlišuje tím, že „nepravidelnost“ v něm nabývá strukturálního smyslu, je záměrná (94). V uměleckém textu se současně střetávají dvě tendence: tendence k automatizaci (systémovosti) a tendence k jejímu porušování (96). Každý komunikační kanál se vyznačuje jistou mírou šumu, který pohlcuje informaci kanálem předávanou. Specifickým rysem umění je schopnost přetvářet šum v informaci; kultura je tak činností kladoucí odpor narůstající entropii (neuspořádanosti), která člověka obklopuje (98–101).

V 5. kap. Konstruktivní principy textu (102–119) vychází Lotman z rozlišení paradigmatické a syntagmatické osy textu (srov. → Roman Jakobson). Veškerou rozmanitost konstruktivních principů textu je možné převést právě na tyto dva principy: umělecký text je vybudován na základě tzv. *porokladu* (Lotman užívá neologismu *so-protivopostavlenije*, vzniklého kombinací slov porovnání — *sopostavlenije* a protiklad — *protivopostavlenije*) opakujících se ekvivalentních prvků a *porokladu* sousedních (neekvivalentních) prvků (102–103). Na paradigmatické ose se vytvářejí složité vztahy mezi různými rovinami textu, jejichž výsledkem je vytvoření nové sémantiky (sekundárních významů), odlišné od sémantiky existující na úrovni přirozeného jazyka; fungování tohoto mechanismu je předvedeno na úryvku z básně Mariny Cvetajevové: Lotman ukazuje provázanost jednotlivých prvků textu odkrývající společně

sémantické jádro, sémantický invariant (105–111). Na syntagmatické ose můžeme rozlišit dva případy spojování prvků: spojování strukturně ekvivalentních prvků a spojování strukturně neekvivalentních prvků. Umělecký text se vyznačuje tím, že na jednotlivých rovinách (gramatické, sémantické, stylistické, intonační atd.) ruší omezení kladená na spojování jednotlivých prvků mezi sebou. Lotman načrtává možnou typologii nespojitelných spojení; vzrůstající neuspořádanost na rovině přirozeného jazyka je vyvažována vzrůstající uspořádaností na rovině umělecké struktury (111–118). V závěru kap. nabízí Lotman mechanismus imanentní sémantické analýzy textu.

Tradiční oblast poetiky pak Lotman na základě těchto dvou „konstruktivních principů“ člení na dvě části. V 6. kap. Prvky a roviny paradigmaticky uměleckého textu (120–242) se věnuje problémům vztahu poezie a prózy, všímá si různých typů opakování a problémů versologických. V otázkách básnické eufonie vychází z teze, že i ona je způsobem předávání informace (150), na příkladu rozboru básně Andreje Vozněsenského Goya sleduje vzájemnou souhru i protihru fonologických následností s rovinou významovou, která ústí ve vytváření významových konfrontací mimo daný text neexistujících, jakýchsi syntéz významových opozic textu, které po vzoru Trubeckého archifonémy nazývá archiséma (181). Na lexikálně-sémantické rovině je obdobný proces sledován v rozboru básně M. Cvetajevové (210–219). V Lotmanově charakteristice verše je patrný důraz na komunikační proces, v němž text funguje: představa vnímatele o tom, že text je poezií, je podle Lotmana prvotní a podmiňuje členění textu na verše; teprve pod tlakem presumpce (předpokladu) o přítomnosti veršového členění začínáme v textu hledat izometrii (odtud i důraz na kulturně závazné signály veršovosti, které obvykle stály mimo zájem versologie: knižní edice, grafika, způsob přednesu atd., 219–228). Lotman upozorňuje na pojem energie umělecké struktury (připomíná v této souvislosti pojem funkce Jurije Tyňanova a Jana Mukařovského), „básnická struktura vytváří svébytný svět sémantických sblížení, analogií, protikladů a opozic, který se odlišuje od sémantické sítě přirozeného jazyka, vstupuje s ní do konfliktu a zápasí s ní“ (237); text funguje ve vztahu k jistému (historicky podmíněnému) systému zákazů, které stojí před ním a leží mimo něj; intenzita, aktivita novátorského textu je do velké míry dána závažností a intenzitou překážek, které mu stojí v cestě (234–242).

V 7. kap. Syntagmatická osa struktury (243–254) se Lotman na jiné úrovni vrací k problematice spojování prvků v textu a všímá si zvláště opakování, jež se umělecky aktivuje právě v souvislosti s mechanismy jeho porušování, a metafory, která

vzniká z napětí mezi sémantickou strukturou uměleckého a přirozeného jazyka.

Se syntagmatikou a paradigmatickou textu souvisí i otázky rozpracované v 8. kap. Kompozice slovesného uměleckého díla (255–342). Základním pojmem se Lotmanovi stává hranice či rámec (*ramka*), který úzce souvisí s obecným zákonem umění: umělecké dílo je konečným, ohraničeným modelem nekonečného světa. Z toho plyne, že uměleckého dílo není kopií, nýbrž překladem. Struktura textového prostoru se stává modelem struktury vesmíru a vnitřní syntagmatika prvků uvnitř textu „jazykem prostorového modelování“, prostorový model se promítá i do neprostorových charakteristik (266). „Hranice“ rozděluje textový prostor na dva oddělené podprostory a konkrétní způsob dělení patří k jeho základním charakteristikám (např. členění na „dům“ a „les“ v pohádce, 278). S problematikou struktury uměleckého prostoru souvisí také otázka syžetu a hlediska. Události v textu je přemístění postavy přes hranici sémantického pole (282). Lotman rozlišuje texty na syžetové a nesyžetové: „nesyžetové texty mají výrazně klasifikační charakter, potvrzují určitý svět, jeho uspořádání“ (286) a pevnost hranice; „syžetový text se pak vytváří na základě textu nesyžetového jako jeho odmítnutí“ (287). V syžetovém textu vystupují dva typy postav: nepohyblivé se podřizují dané struktuře, přechod přes hranici mají zakázaný, pohyblivé postavy tyto hranice naopak překračují (Rastignac, Romeo a Julie, 286n). Východiskem syžetového pohybu je rozdílnost a vzájemná svoboda mezi jednající postavou (*geroj-dějstvovatel*, srov. → Vladimir Jakovlevič Propp) a sémantickým polem, které ji obklopuje: tam, kde se postava se svým prostředím shoduje nebo nemá schopnost se od něj odlišit, není rozvoj syžetu možný (291). Dílčí pozornost je dále věnována problému postavy (304–315) a specifikace uměleckého světa (296–304). V návaznosti na Borise Uspenského věnuje Lotman pozornost také otázce uměleckého hlediska (*chudožestvennaja točka zrenija*). Definováno je tu jako vztah systému a jeho subjektu. Z pozice subjektu tak skrze hledisko dochází k zorientování uměleckého prostoru (320–321). V závěrečné části kap. (335–342) se Lotman věnuje kompozici uměleckého textu, kterou definuje jako posloupnost funkčně různorodých prvků, posloupnost strukturních dominant různých rovin; nerovnoměrnost, juxtapozici konstruktivně různorodých segmentů, považuje za jeden ze základních strukturních zákonů uměleckého textu. Lotman tu připomíná paradox vlastní pouze uměleckým textům: zvýšení strukturnosti nevede ke zvýšení prediktability, ale naopak ke zvýšení informace.

V 9. kap. Text a vnětextové umělecké struktury (343–359) Lotman mimo jiné rozlišuje umělecká díla na ta, jejichž podstatou

je z hlediska vnímatele estetika totožnosti: struktura díla (kód díla) je předem dána a očekávání čtenáře jsou naplňována (např. folklorní tvorba), a díla vybudovaná na estetice protikladu a originálním porušování očekávaného. V závěru kap. se Lotman zabývá psychologií vnímání a problematikou hodnocení kvality uměleckého díla.

Struktura uměleckého textu vyšla jako druhý svazek edice Sémiotické práce z teorie umění v moskevském nakladatelství Iskustvo v době, kdy Lotmanovy literárněteoretické a sémiotické práce získaly už značnou proslulost. Po mnoha stránkách znamenala rozpracování prvního Lotmanova nástinu poetiky (*Lekcii po strukturalnoj poetike*, 1964) a jeho zapojení do širšího teoretického kontextu. Stala se základní prací Tartusko-moskevské sémiotické školy a k jejím tezí se Lotman — přes vývoj, jímž jeho názory a zájmy prošly — opakovaně vracel. Metodologicky navazoval na podněty ruské formální školy a strukturalismu, dobově typická byla inspirace exaktními vědami (matematika, kybernetika a teorie informace). Základní tezí, od které se odvíjejí další úvahy, je, že umění je specifickým jazykem (odlišným od přirozeného jazyka) a umělecké dílo textem v tomto jazyku. V duchu strukturalismu se Lotmanův pohled na literární dílo vyznačuje absencí dichotomie pojmů obsah a forma: formalistickou tezí „všechno v díle je postup“ Lotman ve stopách Pražské školy¹ převrací v tezi „všechno v díle je význam“; umělecké dílo je hierarchizovanou strukturou, ve které jsou důležité vztahy mezi jednotlivými prvky a rovinami textu. S tím souvisí i pojetí tzv. minus-postupů (prvek není materiálně přítomen, přesto působí) nebo velice průbojný koncept tzv. archisémat (invariantů sémantických opozic), který můžeme dát do souvislosti s Mukařovského sémantickým gestem nebo Rastierovou sémantickou izotopií.² Lotmanův strukturálně-sémiotický přístup je cenný také tím, že vedle detailních imanentních rozborů konkrétních děl je důraz kladen i na vnět extové souvislosti díla, poznávací a sociální funkci umění, jeho fungování ve společenské komunikaci, v celé soustavě kultury. Odtud vychází pojetí díla jako „modelu“, znaku nikoli konvenčního, ale vznikajícího v poznávacím procesu, a dobírajícího se tak určitého konkrétního výkladu světa. Lotmanovým přínosem je mimo jiné také revize Jakobsonova modelu komunikace, Kolmogorovových tezí o entropii slovesného uměleckého díla, v návaznosti na Jana Mukařovského a → Michaila Michajloviče Bachtina důraz na dynamický (energetický) charakter uměleckého díla vedoucí k relativizaci „klasických“ pojmových kategorií (*langue vs. parole, synchronní vs. diachronní*). Využití terminologie i nástrojů

¹ Lotman se o Pražskou školu živě zajímal (dopisoval si s J. Mukařovským), jak ukazuje i posmrtně publikovaná předmluva k ruskému výboru z Mukařovského prací (Jan Mukařovskij — teoretik iskusstva, in: J. Mukařovský, *Issledovanija po estetike i teorii iskusstva*, Moskva 1994, s. 8-32), kterou Lotman přepracovával za pomoci přátel na sklonku svého života (srov. V. A. Kamen-skaja, O Jurii Michajloviče Lotmaně — snizu vverch, in: *Lotmanovskij sbornik* 1, Moskva 1995, s. 173). Překlady Mukařovského prací Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu a K estetice filmu byly otištěny v tartuských sbornících o znakových systémech (*Trudy po znakovym sistémam* 7, 13).

² Srov. F. Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris 1997.

exaktních věd, návaznost na formální školu a strukturalismus vyvolaly ve své době odmítavé reakce ze strany sovětské oficiální marxistické kritiky.³ Lotman v diskusi namítal, že představa „neexaktní vědy“ by byla absurdní, konstatoval, že sémioticko-strukturální přístup má své hranice, aniž tím ztrácí na ceně.⁴ Tartuská „post-strukturální“ sémiotika se stala respektovanou metodologií, jejíž uplatnění sahá daleko za hranice literatury, s velkou odezvou se setkala i u nás (jmenujme alespoň Vladimíra Macuru a Miroslava Drozdu) nebo na Slovensku (František Miko a nitranský Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík).

Vydání

Struktura chudožestvennogo tĕksta, Moskva 1970 (z tohoto vyd. citováno) (reprint Providence 1971, též in: týž, *Ob iskusstve*, Sankt Petěrburg 1998). *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 1981, 1986, 1989, 1993. *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, 1976, 1980, 1985, 1990. *La Structure du texte artistique*, Paris 1973, 1980. *Struktura umetničkog teksta*, Beograd 1976. *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor 1977. *A estrutura do texto artístico*, Lisboa 1978. *Estructura del texto artístico*, Madrid 1978, 1982, 1988. Japonské vyd., Tokio 1978. *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984. *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990. Korejské vyd., Soul 1991. *Kunstlise teksti struktuur*, Tallinn 2006.

Literatura

J. Świdziński, J. M. Lotmana koncepcja dzieła literackiego, *Studia estetyczne* 1972, s. 392–395. J. M. Meijer, Literature as Information. Some Notes on Lotman's Book *Struktura chudožestvennogo tĕksta*, in: J. van der Eng – M. Grygar (eds.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague 1973, s. 209–223 (srov. Lotmanovu odpověď, *Russian Literature* 1975, č. 9, s. 111–118 a následnou odpověď J. M. Meijera, *Russian Literature* 1975, č. 1, s. 55–60). H. Markiewicz, Literatura w ujęciu semiotycznym (Na marginesie prac J. Lotmana), in: týž, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976, s. 392–409. A. Shukman, *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam et al. 1977. M. Červenka, Slovenský Lotman, *Literární noviny* 1990, č. 23, s. 5. B. F. Jedorov, *Žižň i tvorčestvo Ju. M. Lotmana*, Moskva 1999. I. Čeredničenko, *Strukturno-semiotičeskij metod tartuskoj školy*, Sankt Petěrburg 2001. Kim Su Kwan, *Osnovnye aspekty tvorčeskoj evoljucii Ju. M. Lotmana:*

³ K sovětským diskusím o literárněvědném strukturalismu (a sémiotice) srov. P. Seyffert, *Soviet Literary Structuralism. Background. Debate. Issues*, Ohio 1985.

⁴ J. M. Lotman, *Literaturoveděnie doľžno byť naukoj, Voprosy literatury* 1967, č. 1, s. 90–113.

„ikoničnost“, „prostranstvennost“, „mifologičnosť“, „ličnosť“, Moskva 2003.

Jurij Michajlovič Lotman (1922–1993)

Ruský literární historik a teoretik, zakladatel Tartusko-moskevské sémiotické školy. Působil jako profesor na Tartuské státní univerzitě v Estonsku, byl významným organizátorem Letních škol sekundárních modelujících systémů (1964, 1966, 1968, 1970, 1974, 1986) a iniciátorem edice *Práce o znakových systémech* (*Trudy po znakovym sistémam*, vychází od r. 1964). Další díla: *Lekcii po strukturalnoj poetike* (1964), *Stat'ji po tipologii kultury* 1–2 (1970, 1973), *Analiz poetičeskogo těksta* (1972), *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* (1973), *Roman A. S. Puškina Jevgenij Oněgin* (1980), *Kultura i vzryv* (1992), *Besedy o russkoj kulture* (1994), *Semiosfera* (2000).

České překlady

Puškin (1987). Stati: O metajazyce typologických popisů kultury, *Orientace* 1969, č. 2, s. 67–80; Iluze autentičnosti a autentičnost iluze, *Česká literatura* 1990, č. 4, s. 347–351; Literární biografie v historicko-kulturním kontextu, *Lettre internationale* 1992, č. 7, s. 63–69; Text v textu a O jazyku animovaných filmů, in: *Tartuská škola. Sborník filmové teorie*, Praha 1995, s. 13–27, 77–80; O sémiotickém mechanismu kultury (s B. A. Uspenským), *Téma karet a karetní hry v ruské literatuře počátku 19. století a Smrt jako problém syžetu*, in: T. Glanc (ed.), *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, Brno 2003, s. 36–58, 139–173, 257–270; Stud a strach, *A2* 2006, č. 51, s. 23. Slovensky též: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky* (1975, 1984, 2008), *Text a kultúra* (1994, výbor). Stati: Otázky štrukturalnej poetiky, *Slavica Slovaca* 1969, č. 4, s. 380–386; Asymetria a dialóg, *Slovenská literatúra* 1984, č. 2, s. 133–144; Bachtinova dialogická koncepcia kultúry, *Slovenské pohľady* 1988, č. 2, s. 116–123; O ruskej literatúre klasického obdobia, *Slovenská literatúra* 1996, č. 1–2, s. 169–174.

/mc – ri/

Percy Lubbock

Technika prózy

(The Craft of Fiction, 1921)

Kniha anglického teoretika prózy, v níž byly formulovány základní principy výstavby epiky pomocí analýzy vyprávěcí perspektivy a tzv. hlediska.

1. kap. (1–13) formuluje základní nesnáze literárněvědného přístupu k literárnímu dílu (*book*): „Nikdy nemůžeme hovořit o knize a mít ji přitom před očima, zmocnit se knihy — totiž oné vlastní knihy, jež se má ke konkrétnímu svazku jako symfonie k notovému záznamu“ (2). Vždy se obrácíme k pouhé představě o ní, jak nám ji uchovává klamná paměť, obcujeme pouze „s knihou, jak si ji pamatujeme“ (3). Při vnímání díla provádíme „nevědomky vlastní selekci“, podřízenou tvůrčímu aktu, kterým sami pro sebe budujeme z jednotlivých detailů celistvý tvar; takto každý člověk vytváří ze skutečnosti, jež ho obklopuje, své povědomí o ní — sice částečně a nedokonale, ale v principu stejně jako umělec (7). To je ostatně dáno již samou povahou literárního díla (2. kap., 14–25): je pro nás totiž „hmotným uměleckým dílem“ (14), předmětem, ale přitom je to „spíše proces, proud zkušenosti než věc“ (15). Dílo je nutno rekonstruovat postupným vnímáním: „Čtenář románu — čímž myslím čtenáře kritického — je sám romanopiscem; je tvůrcem knihy [...], za niž musí přijmout svůj díl odpovědnosti“ (17). Existují „rozmanité formy vyprávění, v nichž může být příběh sdělen“ (20). Aby se dobral jejich základní typologie, přistupuje Lubbock ke konkrétní analýze několika vybraných románů.

Konfrontuje proto znamenitá a všeobecně uznávaná díla minulosti, *Vojnu a mír* Lva Nikolajeviče Tolstého (3. a 4. kap., 26–42, 43–59) s Flaubertovou *Paní Bovaryovou* (5. a 6. kap., 59–76, 77–92) a romány Williama Makepeacea Thackeraye (7. kap., 93–109). Na tomto základě dospívá k prvním zobecněním, která metodologicky vycházejí z odlišení obrazu (*picture*) a dramatu, jak k němu v úvahách nad vlastním dílem dospěl Lubbockův předchůdce Henry James. Staví proti sobě vyprávění dramatické, scénické, tj. bezprostřední ztvárnění určitého časově a prostorově ohraničeného úseku

děje, a vyprávění zobrazovací, panoramatické, tíhnoucí ke zprostředkovanému, shrnujícímu představení událostí.

Základní je podle Lubbocka (8. kap., 110–123) otázka čtenářova vztahu k autorovi. V prvním případě jako by čtenář pozoroval románový příběh z pozice diváka, ve druhém stojí tváří v tvář vypravěči a naslouchá mu. V románu je spojení obou způsobů zobrazení nevyhnutelné, nikdy se nesetkáváme s „dramatem“ v čisté podobě. Autor sice může ztvárnit promluvy hrdinů dialogem, ale současně je nucen komentovat, kde se na scéně vzali, kde byli, co dělali, o čem přemýšlejí. Jde tu jednoduše o rozdílné principy výstavby prózy a o jejich vzájemný poměr v konkrétním díle. Na materiálu turgeněvovském (120–122) pak Lubbock mj. uvažuje nad nevýhodami zprostředkovaného podání vypravěčem (zobrazovací metodou): „Svoboda, kterou zobrazovací metoda romanopisci poskytuje, je dramatikovi neznáma, ale za tu svobodu musí zaplatit určitou ztrátou intenzity, a jde o to, aby zaplatil co nejméně“ (122). Přechází pak zákonitě k otázce, jak jsou nedostatky zobrazovací metody vyvažovány prostředky, jimiž lze prózu žádoucím způsobem dramatizovat.

9. kap. (124–141) zkoumá případy vyprávění v první osobě (Thackerayova *Historie Henryho Esmonda*, Meredithovo *Dobrodružství Harryho Richmonda*, Dickensův *David Copperfield*). Lubbock ukazuje, jak sám fakt, že je vypravěč jednou z postav, vyprávění dramatizuje, současně ale upozorňuje, že je tato změna spjata s proměnou rozsahu nazírané skutečnosti a způsobu vyprávění. To se zvláště výrazně projevuje v případech, kdy má postava podat obraz sebe samé.

Další krok v dramatizaci prózy tak vede nutně (jak o tom pojednává 10. kap., 142–155) k opuštění „autobiografického“ způsobu vyprávění, a tedy i k návratu ke třetí osobě, ovšem aniž by bylo hrdinovo hledisko nahrazeno autorským (143): do centra podání se vlastně dostává čtenář, který má přímo před sebou vědomí postavy v jeho „původním nepokoji“ (143). Zprostředkovaná událost je pak podle Lubbocka jakýmsi představením pro čtenáře, které se odehrává bez rušivé přítomnosti kohokoli, kdo by něco zdůrazňoval nasvětlením, vykládal nebo nabízel interpretační klíč. Dostojevského *Zločin a trest* pak v tomto smyslu nabývá podoby „divadla vědomí“ (144), odehrávajícího se před očima čtenáře, který nesdílí pouze nazírání vyprávějícího hrdiny, ale současně nazírá i jeho samého (149). Míra dramatizace prózy je ovšem vždy podřízena ekonomii, je závislá na potřebách tématu (o tom zvláště 13. kap., 188–202). Těchto otázek si Lubbock všimá blíže v souvislosti s problematikou románu v dopisech (151–155), hledá na ně odpověď podrobným rozbořením Jamesova románového díla (11. kap., 156–171, 12. kap., 172–187). Jeho výklad

neustále kolísá mezi snahou o zobecnění a konkrétním rozbořem textu (např. v 15. a 16. kap. analýza Balzacovy *Evženie Grandetové* a Tolstého *Anny Kareninové*). V závěru (18. kap., 265–274) autor dochází ke zjištění, že rozbor románu, ale i širěji jakákoli jeho interpretace, ba dokonce již samo aktivní čtení znamená nové vytváření románového celku, což nepřímou předpokládá znalost techniky jeho výstavby, tj. především práce s hlediskem.

Největší přínos knihy spočívá v tom, že Lubbock si uvědomil, jak významnou a užitečnou kategorii představuje pro teorii výpravné prózy hledisko (*point of view*). Ve snaze pojednat různé formy podání příběhu znovu zdůraznil význam tradiční opozice, která vystihuje na jedné straně scénické znázornění, na druhé zjevné zprostředkování událostí. V termínech dramatická scéna a panoramatické zobrazení Lubbock navázal na polarizaci diegésis a mimésis, jež se promítá do pojmů jednak vyprávění (*telling*) a předvádění (*showing*), jednak shrnutí (*summary*) a scéna (*scene*), náležejících mezi základní kategorie klasické teorie vyprávění.

Ve své teorii hlediska (bodů, z něhož je vyprávění vedeno) se mohl opřít o některé nesoustavné podněty angloamerického spisovatele H. Jamese, který se zmíněné polarity dotkl v doslovecích k newyorskému vydání svých knih.¹ Ve shodě s Jamesovou proklamací „Dramatizovat, dramatizovat!“ Lubbock považoval scénické zobrazení za estetický ideál, naopak hledisko manifestního (např. Fielding, Thackeray) a vševědoucího vypravěče (např. Tolstoj) odmítl jako rušivý prvek. Protože neusiloval primárně o systematickou možných hledisek, nýbrž o ustanovení estetických norem působivé vypravěčské perspektivy, bývá společně s H. Jamesem řazen k tzv. estetické kritice. Pojem hlediska a okruhy problémů s ním spojené v literární teorii velice rychle zdomácněly. K dalšímu prohloubení poznatků přispěl zejm. Norman Friedman,² který dosavadní zkoumání v anglosaské oblasti shrnul a nastínil vlastní typologii hlediska, budovanou na ose postupné objektivace románové výpovědi od komentátorské vševědoucnosti (*editorial omniscience*) přes vševědoucnost neutrální (*neutral omniscience*), „já“ v roli svědka („I“ as a witness) a „já“ v roli hlavní postavy k selektivní vševědoucnosti (*selective omniscience*), resp. několikanásobné (*multiple*) selektivní vševědoucnosti a konečně k dramatické metodě a technice kamery.

Způsob, jakým Lubbock problém formuloval, měl ve své době značný metodologický význam a silně ovlivnil myšlení o literatuře v následujících desetiletích. V angloamerickém literárněvědném kontextu a nezávisle na sobě si metodologické závažnosti Jamesova podnětu téměř současně povšimli také Edith Whartonová³ a interpret Jamesovy románové tvorby Joseph Warren Beach⁴.

1 H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York 1934.

2 N. Friedman, *Point of View Fiction. The Development of a Critical Concept*, PMLA 1955, s. 1160–1184.

3 E. Wharton, *The Writing of Fiction*, New York 1925.

4 J. W. Beach, *The Method of Henry James*, New Haven 1918.

Estetickou preferenci dramatických scén ve vyprávění přejala také angloamerická nová kritika. Lubbock sice nebyl přímo zaangażován na jejím teoretickém úsilí, metodologicky se jí však v mnohém přiblížil, takže jeho přínos bývá vykládán takřka jedním dechem společně s ní. Mezi vlastním autorským kádrem nové kritiky vzbudila Lubbockova knížka značný ohlas, vysoce ji hodnotil především Allen Tate.⁵ Tak či onak se připojila k trendu světové literární vědy, který soustředil pozornost k literárnímu dílu jako k základnímu předmětu výzkumu, a zvláště pak ke způsobu jeho výstavby (kromě nové kritiky připomeňme mj. ruskou formální školu a také český strukturalismus). Tento metodologický přístup naznačovala již volba titulu — *The Craft of Fiction*, v němž pojmenování *craft* (řemeslo, technika) akcentovalo právě zákonitost konstrukce. Zatímco např. ruská formální škola — alespoň v rané etapě svého vývoje — opírala podobný pohled na dílo především o pojem ozvláštňení jako ústřední princip estetického působení uměleckého výtvaru, Lubbock vycházel důsledně ze specifiky vnímání literárního díla. Viděl v jeho recepci akt jednoznačně tvůrčí (na rozdíl např. od recepcce díla výtvarného), rekonstrukci autorského výtvaru v myslí čtenáře, a kladl proto značný důraz na úroveň vnímatelovy (kritikovy, čtenářovy) obeznámenosti s technickými otázkami jeho výstavby. V podobách vztahu vypravěče a vyprávěného spatřoval podstatu výstavby epického narativního textu.

Lubbockův estetický přístup však řadu závěrů problematizuje: protiklad pojmů zobrazení a scény je až příliš vyhocený; požadavek potlačení vypravěče paradoxně vede k odmítnutí právě té složky, jež odlišuje narativ od dramatu jako druhu. Definitivně překonán byl tento problém až v základních pracích klasické naratologie: v proslulé práci → Wayne Claysona Boothe *The Rhetoric of Fiction* (1961) a → Genettově *Rozpravě o vyprávění* (1972, část č. 2003), v nichž je vypravěčovo shrnující vyprávění postaveno na roveň scénickému znázornění a je chápáno jako rovnocenný způsob zobrazení událostí. Scéna je u Lubbocka navíc pojímána v názírací perspektivě čtenářské, jako by v ní bylo vypravěčské hledisko zcela anulováno, jako by v ní nedocházelo k časovým, prostorovým či hodnotovým posunům. Vydělení problému hlediska — jakkoli metodologicky plodné — bylo také provedeno bez většího zřetele k funkci jiných složek díla, což platí zejm. o rozlišování mezi hlediskem a narativním hlasem, jež Lubbock zaměňuje. Hledisko chápe pouze normativně, především jako problém nalezení co nejefektivnějšího prostředku vzhledem k potřebám příběhu, a opomíjí jeho historickou proměnlivost.

Nejednoznačnosti ve vymezení pojmu hlediska vedly mj. → Gérard Genetta k odlišení narativního hlasu a způsobu, vyjádřenému

5 A. Tate, *Techniques of Fiction*, in: J. W. Aldridge (ed.), *Critiques and Essays on Modern Fiction*, New York 1952, s. 31–42. Tate se problému hlediska speciálně věnoval ve své práci *The Post of Observation in Fiction*, *Maryland Quarterly* 1944, č. 2, s. 61–64.

v otázkách „Kdo mluví?“ a „Kdo vidí?“, v rámci modu dále rozlišil různé podoby distance (scénu či shrnutí) a fokalizace (nulová, externí, interní). Na koncept hlediska navazuje i → Franz Karl Stanzel se svým pojmem zprostředkovanosti, z něhož odvozuje typologii vyprávěcích situací. Hlásí se k němu také → Boris Andrejevič Uspenskij, který na rozšířeném výkladu perspektivy založil svou „poetiku kompozice“. Otázka hlediska, která se zprvu vztahovala k teoretizaci narativního díla obecně, poté k možnostem jeho typologizace, se posléze transformovala v problém využití dalších precizací hlediska jako prostředků narativní analýzy. Vždy znovu se vrací v naratologických diskusích o systematicke narativu i v souvislosti s dalšími tématy jako např. zobrazením vědomí.

Vydání

The Craft of Fiction, London 1921, 1922, 1924, 1926, 1928, 1935, 1939, 1954, 1955, 1957, 1960, 1963, **1965** (z tohoto vyd. citováno), 1966, 1968, 1972; New York 1929, 1931, 1947, 1957, 1966, 1968, 1969, 1972, 1976; Grande-Bretagne 2006; Boston 2008. Japonské vyd., Tokio 1957. *Il mestiere della narrativa*, Firenze 1984. Arabské vyd., Ammán 2000.

Literatura

N. Friedman, Point of View Fiction. The Development of a Critical Concept, *PMLA* 1955, s. 1160–1184. K. Morrison, James's and Lubbock's Differing Points of Views, *Nineteenth-Century Fiction* 1961, č. 3, s. 245–255. R. Scholes – R. Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford 1966 (č. 2002). G. Genette, *Discours du récit (Figures 3)*, Paris 1972 (č. překlad jedné kap., *Česká literatura* 2003, č. 3, s. 302–327 a č. 4, s. 470–495). S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca 1978 (č. 2008). S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983 (č. 2001). J. Hrabal, *Fokalizace*, Praha 2011.

Percy Lubbock (1879–1965)

Britský literární vědec a prozaik; zájem o problémy moderní poetiky románu ho přivedl k otázce výstavby prózy z hlediska vyprávěcí perspektivy (tzv. hledisko, *point of view*). Vydával také korespondenci významných umělců, psal kritiky a profily romanopisců a básníků (např. Edith Whartonové, Arthura Christophera Bensaona, Mary Cholmondeleyové ad.).

/mc – jk/

György Lukács

Teorie románu

Dějinně filozofický pokus o formách velké epiky

(Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, 1916)

V 1. části *Formy velké epiky ve vztahu k uzavřenosti a problematice obecné kultury* (95–143) vychází autor z názoru, že základní pojmy poetiky, již v antice známé dělení na lyriku, epiku a básnictví dramatické, nejen bytostně odpovídají vlastním způsobům lidské situovanosti, ale jsou z ní hloubkově konstituovány. A to od okamžiku, jenž je „symptomem roztržky nitra a vnějšku, příznakem bytostné odlišnosti já a světa, inkongruence duše a činu“ (95), neboli od chvíle, kdy se rodí filozofie. To, co rozhoduje o obsahu a formě básnictví (o jeho základním, druhovém pravidlu), je předem rozhodnuto ve formách života (96–97).

V 1. kap. *Uzavřené kultury* (95–102) autor na dějinně filozofickém modelu, který poskytuje „řecká struktura“, dovozuje, že otázky, v nichž probíhá „oddělení člověka od světa, já od ty“ (98) a jež jsou konstitutivní pro epiku a pro tragédii, vznikají posluowně. Časový a logický sled si zde odpovídá, tj. uplatňuje se jistá filozofická periodičnost, která v poantických epochách nikdy víc ke slovu nepřijde. Zatímco tragédie odpovídá na otázku, „jak může podstata ožít“, epos dává odpověď na to, „jak se život může stát podstatným“ (100). V prvním případě jde o intenzivní, v druhém o extenzivní totalitu bytí. Tento moment implikuje rysy od velké epiky neodlučitelné, a sice obrácení k momentální danosti světa, svázanost se skutečností a způsobem jejího bytí (utopická epika, jak autor později ukazuje, „nutně ztroskotá“, 108), empiričnost v základní osnově i to, že subjektem epiky je vždy empirický člověk. Modelová antická struktura vypovídá také o tom, že předpokladem eposu je homogenní svět, uzavřenost do totality bytí: velké výpravné formy vycházejí přímo a organicky z tohoto stavu, kdy je smysl životu imanentní. V krátkém shrnutí na závěr přiřazuje Lukács k jednotnému uzavřenému prostoru řeckému také křesťanskou éru, středověk jako dobu „nové

Základní příspěvek maďarského filozofa a estetika k ontologii literárního druhu, pocházející z autorova raného (předmarxistického) období.

polis“ (101), jejíž roli zde přejímá církev, dobu, v níž — naposledy — „estetika se opět stala metafyzikou“ (102). Pro další výklad je důležitý závěr o uzavřených společenských strukturách. Zaprvé umožňuje v tomto dějinně-filozofickém schematizování dosadit mezník, od něhož se umění osamostatňuje a od něhož se vlastně datuje ztráta transcendentálního místa v prožívání světa. Zadruhé ohlašuje obrácení pořadí ve vztahu metafyzika—estetika pro následující dějinnou epochu. A současně naznačuje proměnu v poměru mezi daným, stvořeným, a výtvořem, dílem hlavy a rukou, tím, co je vzděláváno a vytvářeno. Zatřetí se zde ozývá Lukácsova reakce na ožehavou otázku 19. století, jeho „teologizaci umění“¹ a hypertrofování estetického postoje a estetického chování na přelomu století na úkor činného nebo kontemplativního postoje. Lukács registruje jev zevnitř umění: „Toto přepínání substanciality umění musí však i zatěžovat a přetěžovat jeho formy: formy musí samy vytvářet všechno, co jindy bylo prostě dáno“ (102). Lukács si zde také připravuje půdu pro pozdější výklad o vztahu první a druhé přírody (121–125): „Druhá příroda, příroda lidských výtvorů, nemá lyrickou substancialitu. [...] Cizost této přírody [...] je pouze projekcí toho, že člověk žije ve světě, který si stvořil, nikoli jako ve svém rodném domě, nýbrž jako v žaláři“ (121). Již 1. kap. je tedy pojata tak, aby bylo možno z dějinně-filozofického schématu vyjít k definování toho, co je moderní dobou ve velké epice modifikováno, a zdůvodnit, proč je právě román nejdůležitější formou pro vyjádření situovanosti člověka v moderní době. Z uvedených rysů je patrné, nakolik se v základní charakteristice („Forma románu [...] je výrazem transcendentální bezpřístřešnosti“, 103) odrážejí hlavní problémy, na něž literární tvorba konce a přelomu století (postihující a anticipující principy a tendence rozvíjené po celé 20. století) naráží a s nimiž se bude muset i nadále vypořádávat.

Ve 2. kap. Problém dějinné filozofie forem (103–115) je podrobněji objasněno, proč si dramatické básnictví (autor mluví výhradně o tragédii) podržuje i v dalším historickém vývoji svou formu, zatímco velká epika, na rozdíl od menších epických forem, doznává obměny: epej je vystřídána románem. Pro účely definice autor ještě jednou využívá konfrontace epického básnictví s dramatickým, z druhé strany však srovnává osudy velké epiky s neměnností pravidel v jiných epických útvarech (např. novela aj.). Zatímco menší epické útvary si stejně jako lyrika a drama podržují při střídání epoch své tvarové základy a zákonitosti, ztrácí epos živnou půdu, jakmile zmizelo transcendentální místo, k němuž je přiřazen. Stručně řečeno, scelování dějů do výpravného podání (dosažení jeho jednoznačnosti) je možné jen tam, kde se život odehrává ve společenství, v jednotném prostoru ohraničeném jako

¹ Tímto termínem postihoval příslušný jev 19. století → Walter Benjamin.

polis, v antické nebo středověké obci, a nikoli tam, kde samy významy jsou nejisté. Převáděno do moderní terminologie: jde o rozdíl mezi světem smyslu a světem významů. Vymezení velké epiky proti dramatu, jež má nanovo prohloubit ustavující rysy pro oba druhy, z nichž první ztvárňuje „extenzivní totalitu života“, druhý „intenzivní totalitu podstatnosti“ (107), směřuje k vyčtení předmětu epické tvorby, jímž je život sám. Znamená to, že epičnost má svou nezrušitelnou vazbu s touto „zde jsoucí skutečností a způsobem jejího bytí“ (108). Epikové starých dob nemuseli opouštět empirii, aby zobrazili transcendentno, neboť i to pro ně bylo „nerozdílně vetkáno do pozemského bytí“ (108).

3. kap. Epopej a román (115–125) je rozdělena na tyto tematické bloky: Verš a próza jako výrazové prostředky, Daná a ztracená totalita, Svět objektivních výtvorů, Hrdinný typ. Autor znovu vychází z konstatování, že obě objektivace velké epiky, epopej a román, se neodlišují tvůrčím záměrem, nýbrž dějinně filozofickými danostmi, které ke ztvárňování nalézají. Román je epopejí doby, pro niž už zjevně neexistuje celistvost a jednota v dějích rozbíhajících se do šíře a v níž smysl už netkví uvnitř života; je zproblematizován, ačkoli svou ústrojností k totalitě tihne (115). Jinak řečeno: v epopeji je životní plnost dána, v románu se hledá, epopej ji ztvárňuje, román ji v procesu samotného ztvárňování chce odkrývat a konstruovat. Z pohledu subjektu je románové hledání výrazem toho, že „jak objektivní celek života, tak i jeho vztah k subjektům nemají v sobě nic samozřejmě harmonického“ (118). Základní intence románu, určující jeho formu, je tak objektivována i v ustrojení hledajících hrdinů. Prostý akt hledání naznačuje, že ani cíle, ani cesty nejsou přímo dány (118). Románový hrdina se rodí z cizosti světa. V epopeji je tomu jinak: individuum, přísně vzato, nikdy není jeho hrdinou, neboť v epopeji jde o osud společenství, nikoli o osud jedince (123).

4. kap. Vnitřní forma románu (125–135) je spolu s následující kap. považována za vlastní jádro díla. Východisko si autor připravuje v charakteristice Danta, u kterého „architektura jednoznačně vítězí nad organikou“, a který proto tvoří „dějinně filozofický přechod od čisté epopeje k románu“ (124). Základním rysem románu je jeho — v hegelovském smyslu — abstraktní podstata, z níž plynou různá nebezpečí (např. zúžení totality do idyly). Bránit se lze jen tím, že neukončenost, zlomovitost světa bude důsledně dosazena jako poslední skutečnost (126). V této souvislosti je zřejmé, že imanence smyslu, jak ji vyžaduje velká epická forma, se rodí „z bezohledného a až k jádru sahajícího odhalování, že tato imanence je nepřítomná“ (127). Dalším význačným románovým znakem je jeho procesuální povaha: na rozdíl od ostatních druhů a žánrů, jejichž bytí spočívá „v hotových formách“, jeví se román

jako něco, „co se děje“ (127). Důležitým, přímo formotvorným činitelem je v něm ironie: poznání sebe sama, v němž se subjektivita přesahuje, a tím také ruší (tak ji charakterizovali estetické rané romantiky, 129–130). Podstatný strukturální rozdíl vůči epopéji tkví v tom, že se román sice blíží organičnosti, místo homogenní a ústrojné kontinuity máme zde však co činit s nahodilostí (kontingencí) a přetržitostí. Kontingentní struktura románového světa upřednostňuje životopisnost. Kontingentní svět je spjat s hrdinou, jímž je problematické individuum, jsou to veličiny vzájemně se podmiňující. „Je-li individuum neproblematické, pak jsou mu jeho cíle dány bezprostředně a zjevně a svět, jež tvoří tytéž realizované cíle, mu může při jejich uskutečňování klást do cesty nesnáze a překážky, ale ne vážné vnitřní nebezpečí“ (131). Individuum je zde pouhým nástrojem, jeho ústřední postavení plyne z toho, že je způsobilé ukázat na specifickou podobu světa.

V 5. kap. Dějinně filozofická podmíněnost a význam románu (135–143) Lukács dále osvětluje román takto: „je epopéjí světa opuštěného bohem; psychologii románového hrdiny je démoničnost; objektivita románu je mužně zralým náhledem, že smysl nemůže nikdy skutečnost plně prostupovat, že však bez něj by se skutečnost rozpadla v nicotu bezpodstatnosti“ (139). Ve světě bez boha je nejvyšší možnou svobodou sebeodhalení subjektivitu, která se odváží jít až na konec — ironie. Je jedinou možnou apriorní podmínkou pravdivé objektivitu, která vytváří celistvost. Ona také povyšuje tuto celistvost, tj. román, na reprezentativní formu doby, neboť kategorie výstavby románu jsou konstitutivně úměrné stavu světa.

Druhá část *Teorie románu*, Pokus o typologii románové formy (144–187), podává náčrt typologie postav na základě jejich vztahu ke světu. I. kap. Abstraktní idealismus (144–156) pojednává typ románu, pro nějž platí, že hrdinovo jednání a vědomí (duše) jsou užší než svět, jenž je jim dán za dějiště (Cervantesův *Don Quijote*, romány Balzacovy, Pontoppidanův *Šťastný Per* aj.). 2. kap. Deziluzivní romantika (156–171) s částmi Problém deziluzivní romantiky a její význam pro románovou formu, Jacobsenovy a Gončarovovy pokusy o řešení, *Citová výchova* a problém času v románu a Zpětný pohled na problematiku času v románu abstraktního idealismu, je věnována románu, jenž se orientuje k analýze vnitřního života hrdiny a pro nějž platí, že vědomí pasivního hrdiny je širší než vnější, konvenční svět. 3. kap. *Viléma Meistera léta učednická* a pokus o syntézu (171–180) sleduje román, který esteticky a dějinně filozoficky stojí mezi dvěma výše uvedenými typy; jeho tématem je smíření problematického, prožitým ideálem vedeného individua s konkrétní společenskou skutečností. Jde o román výchovy či výchovný (*Bildungsroman*),² nesený ideou

² Na rozdíl od románu výchovy (*Erziehungsroman*, např. Wielandův *Agathon*) je Goethův *Vilém Meister* románem „vzdělávání“, „formování“ (*Bildungsroman*); lze ho jen volně spojovat s románem výchovným a není vhodné tlumočit termín jako „román zrání“, neboť je příznačně založen na opačném pólu přírodního chodu, totiž na vzdělávání, utváření, tedy kultuře.

„sebevymezení“, tj. román mužné zralosti: nepřijímá svět konvencí, ani se nevzdává implicitní stupnice hodnot. 4. kap. Tolstoj a vykročení ze společenské životní formy (180–187) podává náčrt románového řešení, jež se pokouší překonat dichotomii vnitřní formy žánru směřováním k eposeji.

Navzdory tomu, že autor se ke své knize už ve 30. letech stavěl krajně kriticky, zůstala i v daném období základní koncepce románu jako literárního útvaru, který je ve své stavbě a svým zaměřením k celistvému uchopení životní totality doby homologický se strukturou života v novodobé společnosti s její složitou sítí vztahů a prostředkovaností, východiskem k modifikované sociologické verzi. V ní Lukács zdůraznil prvky přejaté v původním spise z Hegela. Nicméně i v této podobě vyvolávaly Lukáčsovy teze námitky především proto, že ponechávaly nepokryty obsáhlé úseky z dějin románu. Přesto však ani skutečnost, kterou sám Lukács ještě v 60. letech označoval za nedostatek své teorie, že totiž vycházela výhradně z jednoho vyhraněného okruhu materiálu, jmenovitě z románu 19. století, neubírá jeho pokusu na podnětnosti. Míjel se s pochopením spíše tam, kde se nebraly v úvahu dobové základy a tradice, z nichž jeho intuitivní pohled na danou literární formu vycházel, totiž především kontext německé duchovně vyrovňující se s pozitivismem. V tomto směru Lukács šťastně sklouobil podněty diltheyovské s filozofickou a sociologickou literaturou typu Georga Simmela a Maxe Webera a s jasnou tendencí antipsychologickou.

Teorie románu klade otázky literárního druhu v moderní skutečnosti a postihuje je natolik komplexně, že dovoluje, aby se z ní vyšlo nikoli výhradně jedním směrem. Ve spise se k jednotlivým druhům přistupuje jako k formám odpovídajícím svou vnitřní formou skladbě a formám samého života. Druhy tedy odpovídají antropologickým postojům; logicky proto právě velká epika — tak je dáno jejím předmětem — podléhá v novodobé společnosti proměně. Proto lze od tohoto spisu vést spojnice jak k základním pracím → Emila Staigera, tak také k studiím, které se od poloviny století zabývají logikou literárních druhů. V 60. letech se *Teorie románu* stala znovu předmětem oživeného zájmu (→ Lucien Goldmann). Na rozdíl mezi světem smyslu a světem významů, nebo vyhoceněji, na rozpojení světa smyslu a světa významů, světa přirozeného a světa výtvorů, je v podstatě Lukáčsova „metafyzika románu“ vybudována. Autor v Předmluvě k vydání z roku 1963 charakterizoval *Teorii románu* jako „typický produkt duchovnědných tendencí“, podrobil její východiska zásadní kritice, současně však naznačil momenty, jimiž tato raná práce „z doby před [...] rozhodným příklonem k marxismu“ (15, 7) předjímal

konceptu velké románové epiky, jak ji o dvacet let později nastínil a rozvinul v monografickém díle *Historický román* (1937).

V pozdějším období, po Lukácsově smrti (1971), procházela *Teorie románu* vlnami obnoveného oceňování i odsuzování. Tvrdilo se, že Lukács se v tomto díle ještě dokázal vyvarovat nebezpečí ideologického dogmatismu. Proti tomu stál názor, že mu v tomto (předmarxistickém) díle byl cizí moderní román, a že jsou tedy již zde stanoveny základy jeho estetického dogmatismu. V období, kdy se modernismus v románu ukazoval už jako zplnělý a bez možnosti dalších inspirací (zhruba od 70. let), se však Lukáčsova *Teorie románu* mnohým jevila jako jasnozřivé proroctví, tj. varování před slepými cestami románu, zejm. před nadbytkem popisu, reflexe a introspekce. Pro některé vykladače a následovatele se tento autorův raný spis stal jedním polem uvažování, jímž moderní teorie románu prošla. Za Lukáčsova velkého antipoda je prohlášen zejm. → Michail Michajlovič Bachtin, třebaže tento ruský teoretik s Lukáčsem nikdy přímo nepolemizoval.³ *Teorie románu* ve svém úhrnu představuje dílo jdoucí napříč metodologickými směry a školami. Pro strukturalisty je málo vnímavá k tvárné stránce;⁴ pro sociology (zejm. anglosaské) je příliš německy spekulativní a nezakotvená v empirii; pro marxisty je příliš duchovědně-intuitivní, tj. málo materialistická; pro neomarxisty z Frankfurtské školy (zejm. pro → Theodora Wiesengrunda Adorna) je nedostatečně vnímavá k modernímu umění, k jeho ontologické specifčnosti; pro pozitivisticko-faktograficky založené historiky⁵ představuje především filozoficky tékavou kontemplaci; z hlediska recepční estetiky se Lukács příliš soustřeďuje na žánr románu a podmínky jeho vzniku a opomíjí ty, kdo tyto podmínky spolukonstituují jako čtenáři. Přes ne úplně zřejmý výkladový kód Lukáčsova díla, přes autorův často až nevraživý vztah k moderní literatuře, jakož i přes jeho intelektuálně klikatou cestu zůstává *Teorie románu*, jak konstatuje Michael McKeon, „nejdůležitějším a nejnvlivnějším dílem v oblasti, kterou její titul pojmenovává“.⁶ Za její hlavní přednosti se považují diachronní analýza (vztah románu k eposu) a spojitost zkoumání žánrové formy se zkoumáním jejich historických podmínek; svou podmanivost si stále udržuje i autorovo formulační nasazení, zaujatý a hodnotově třídící výklad.⁷

Vydání

Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1916, č. 3, s. 225–271. Knižně Berlin 1920; Neuwied – Berlin 1962, 1963, 1965, 1971, 1977; Darmstadt 1979, 1981, 1982, 1984, 1986, 1987; Frankfurt 1983, 1989, 1991;

3 Viz V. Svatoň, Dvoji koncepte klasického románu (Georg Lukács a Michail Bachtin), in: týž, *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*, Praha 2004, s. 111–120.

4 Celým Lukáčsovým dílem se jako červená nit vine odmítání toho, aby umění bylo vnímáno „pouze z hlediska technicky chápaného formalismu“, viz T. Pinkus (ed.), *Conversations with Lukács*, Cambridge (Mass.) 1975, s. 39.

5 V své autobiografii Lukács přiznává, že původně chtěl být literárním historikem, ale když viděl, jakými nicotnostmi se tato disciplína zabývá, změnil orientaci na filozofii (viz G. Lukács, *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Frankfurt/M. 1981, s. 58).

6 M. McKeon (ed.), *Theory of the Novel. A Historical Approach*, Baltimore – London 2000, s. 179.

7 V roce 1996, 25 let po Lukáčsově smrti, byla na univerzitě v Paderbornu založena Mezinárodní společnost Georga Lukácsa. Jejím cílem je ideologicky nepředpojaté a kritické vyrovňování se s Lukáčsovým dílem v období po politických změnách (1989), jakož i zpřístupňování jeho spisů z pozůstalosti.

München 1994, 2000; Bielefeld 2009 (2. sv. sebr. spisů). *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano 1962, 1974, 1999, 2004; Roma 1972, 1975; Parma 1994. *La théorie du roman*, Paris 1963, 1968, 1969, 1970, 1971, 1975, 1989. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires 1966, 1974, 2010; Barcelona 1971, 1975, 1999; México 1985. **Teorie románů. Dějinně filozofický pokus o formách velké epiky, in: G. Lukács, *Metafyzika tragédie*, Praha 1967** (z tohoto vyd. citováno). *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, Warszawa 1968. *Teorija romana. Jedan filozofsko-historijski pokušaj o formama velike epske literature*, Sarajevo 1968. *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, Nișcov 1971. *Theory of the Novel. A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge – London 1971, 1978, 1985, 1988, 1993, 1994, 1996, 2006. *Theorie van de roman. Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen*, Amsterdam 1973, 1980. *A regény elmélete*, Budapest 1975. *I theoria tu mythistorimatos. Istorikofilozofiko dokimio ja tis morfes tis megalis epikis logotechnias*, Athina 1978, 2004. *Theoria e romania*, Priština 1983. Japonské vyd., Tokio 1994. *Romanens teori. Et historiefilosofisk essay om den store epiks former*, Aarhus 1994. *Romanens teori. Et historisk-filosofisk essay om den store episke litteraturs former*, Oslo 1994, 2001. *Teorija romana. Filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*, Ljubljana 2000. *Roman Kurami*, Istanbul 2002.

Literatura

L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de G. Lukács, *Les Temps modernes* 1962–1963, s. 254–280. P. Ludz, in: G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied – Berlin 1963. M. Durzak, Der moderne Roman, Möglichkeiten einer Theorie des Romans am Beispiel von Georg Lukács, *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 1970, s. 9–41. R. G. Renner, *Ästhetische Theorie bei Georg Lukács. Zu ihrer Genese und Struktur*, Bern – München 1976. A. Arato – P. Brienens, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York 1979. D. H. Miles, Portrait of the Marxist as a Young Hegelian. Lukács' Theory of the Novel, *PMLA* 1979, č. 1, s. 22–35. R. Wellek, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden*, Seattle – London 1981. M. Gluck, *Georg Lukács and His Generation 1900–1918*, Cambridge (Mass.) 1985. R. Rochlitz, Roman et philosophie de l'histoire chez Lukacs et Bloch, *Études germaniques* 1986, č. 3,

s. 278–288. M. Wagner, Disput über den Roman. G. Lukacs und M. Bachtin, *Zeitschrift für Slawistik* 1988, č. 1, s. 20–26. W. Jung, *Georg Lukács*, Stuttgart 1989. K. Geldof, Œuvre classique ou maudite? Perspectives nouvelles sur la genèse, le contexte institutionnel et la réception de La Théorie du roman G. Lukács, *Études germaniques* 1993, č. 2, s. 167–190. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, zejm. s. 241–260. M. Bauer, *Romantheorie*, Stuttgart 1997, zejm. s. 53–58. V. Svatoň, Dvojí koncepcce klasického románu (Georg Lukács a Michail Bachtin), in: *týž, Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*, Praha 2004, s. 111–120.

György Lukács (1885–1971)

Maďarský filozof, estetik a literární vědec. Po porážce Maďarské republiky rad (působil jako politický komisař) byl nucen emigrovat do Rakouska, pobýval v Berlíně; v letech 1933–1945 působil v Ústavu filozofie AV SSSR v Moskvě (jen souhrou šťastných náhod se nedostal do politických procesů). Od r. 1945 působil jako člen Maďarské AV a univerzitní profesor v Budapešti. V r. 1956 se zúčastnil budapeštského říjnového povstání a po jeho porážce byl internován v Rumunsku; poté co vykonal sebekritiku, mu bylo umožněno vrátit se do veřejného života. Třebaže jeho začátky se odehrávají v rámci duchovně orientace, stal se posléze jedním z nejvýraznějších představitelů marxistické estetiky. Výrazně se vyhranil proti avantgardě; zúčastnil se několika významných sporů (např. o expresionismu). Snažil se o propojení společenských struktur s formami umění; byl celoživotním obhájcem realistického způsobu ztvárnění. Další díla: *Die Seele und die Formen* (1911), *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), *Goethe und seine Zeit* (1947), *Der junge Hegel* (1948), *Essays über Realismus* (1948), *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (1948), *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1949), *Existenzialismus oder Marxismus?* (1951), *Die Zerstörung der Vernunft* (1954), *Istoričeskij roman* (1937–1938), *Ästhetik I* (1963) ad.

České překlady

K marxistické estetice (1934), *Velcí ruští realisté* (1948), *Existencialismus či marxismus?* (1949), *Rozklad rozumu* (1958), *Metafyzika tragédie* (1967), *Umění jako sebepoznání lidstva* (1976). Stati: Vyprávět či popisovat? K diskusi o naturalismu a formalismu, *Světová literatura* 1956, č. 4, s. 198–221. Slovensky též: *Literatúra a demokracia* (1949), *Historický román* (1976).

Jean-François Lyotard

Postmoderní situace

(La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir, 1979)

V úvodní poznámce textu (97–99) je jako jeho hlavní předmět vymezen aktuální stav vědění v nejrozvinutějších společnostech. Po vzoru amerických sociologů a kritiků Lyotard tento stav označuje jako postmoderní, tj. „stav kultury po oněch proměnách, které prodělala pravidla hry u vědy, literatury a umění od konce 19. století“ (97). Tyto proměny ho zajímají především „ve vztahu ke krizi narativních koncepcí“ (97). Věda a vyprávění jsou podle Lyotarda od počátku v konfliktu. Přesto to byla právě moderní věda, která do svého metadiskurzu (tj. diskurzu, v jehož rámci probíhala legitimizace jejích vlastních pravidel a postupů) zapojila a využívala v něm velké příběhy (*grands récits, métanarratifs*), jako jsou např. „dialektika Ducha, hermeneutika smyslu, emancipace rozumného subjektu či pracujícího člověka nebo rozvoj bohatství“ (97). Postmoderní situaci pak vyjadřuje krajní nedůvěra vůči těmto a podobným metanarativům. Legitimizace pomocí metanarativů se v Lyotardově optice stala přežitkem, který odpovídá krizi metafyziky a univerzitních institucí na ní závislých. Ztráta důvěry ve funkci a legitimizační účinnost velkých příběhů podstatně souvisela s objevením a reflexí plurality řečových her a heterogenosti jednotlivých jazykových prvků (narativních, denotativních, preskriptivních, deskriptivních atd.). Lyotard se proto ptá, v čem může po zániku metanarativních příběhů (*métarécits*) legitimnost spočívat, a hledá odpověď jednak pro oblast vědy, jednak pro oblast sociální (zvl. v souvislosti s možnostmi sociálních vazeb a sociální solidarity). V prvním případě odpovídá takto: „Postmoderní vědění není pouze nástrojem moci. Zjemňuje naši vnímavost pro různosti a stupňuje naši schopnost snášet nesouměřitelné. Svoji rozumnost nenachází v homologii expertů, nýbrž v parologii vynalézajících“ (99); pro druhou oblast odpověď teprve hledá.

Základní dílo filozofického postmodernismu, analyzující specifické znaky moderního a postmoderního vědění.

V 1. kap. Pole zkoumání. Vědění v informatizovaných společnostech (100–103) autor nastiňuje situaci, do níž se vědění dostalo v souvislosti s dynamickým rozvojem informačních technologií v posledních letech. Nově vzniklé komunikační možnosti mají podle Lyotarda vliv nejen na podobu vědeckého výzkumu a předávání získaných znalostí, nýbrž podílejí se na celkové proměně statusu vědění ve společnostech, které vstupují do tzv. postindustriálního věku a kultury do tzv. věku postmoderního (100). Tato proměna ovšem významně zasahuje i do sféry politické, ekonomické a sociální (jak autor ukazuje zvl. v kap. 7–14).

Ve 2. kap. Problém. Legitimizace (104–106) se Lyotard zabývá otázkou legitimizace vědění a moci, které jsou podle něj v informačním věku ve stále těsnějším spojení. Ve 3. kap. Metoda. Řečové hry (107–109) Lyotard upřesňuje svou metodu. Odvozuje ji od Wittgensteinovy koncepce jazyka jako souhrnu jazykových (řečových) her; zdůrazňuje přitom, že pravidla řečových her, jejich stanovení a dodržování, je dáno domluvou mezi hráči samými, že každá (řečová) hra musí mít nějaká pravidla a každá výpověď musí být chápána jako určitý „tah“ ve hře. Jeho přístup spočívá v pojetí řeči jako agonistiky (*agonistique*) a sociálních vazeb jako výsledku řečových „tahů“: mluvit proto znamená „zápasit ve smyslu zápasení hráčů“ a řečové akty pak „patří do sféry obecné agonistiky“ (108).

Druhý princip, podle kterého jsou sociální vazby „utvářeny řečovými ‚tahy‘“ (108), je objasněn v následující 4. a 5. kap. Povahy společenské vazby. Moderní alternativa (110–113) a Povahy společenské vazby: postmoderní perspektiva (114–118). Lyotard připomíná dva základní moderní sociologické a filozofické modely společnosti: pojetí společnosti jako samoregulačního systému (podle Talcotta Parsonse) a marxistický pohled na společnost jako na systém vyžadující regulaci z důvodu duálního charakteru společenské sféry. Tato řešení se v novém informačně-technologickém věku ukazují jako zcela nedostatečná, protože společnost a vztahy v ní nepostihují v jejich komplexnosti. Oba modely jsou založeny na polaritách a protikladech, které opomíjejí to, že sociálně je mnohem spíše záležitostí „pružné sítě řečových her“ (117). Ne každý společenský vztah má nutně podobu řečové hry, avšak řečová hra představuje podle Lyotarda „onen minimální vztah, bez něhož nemůže být společnost“ (116). Běžná diskurzivní praxe není libovolná, určují ji pravidla (řečové) hry, ale je podstatně omezována také institucemi (např. armáda, církve, škola atd. předepisují určitý způsob komunikace).

V 6. kap. Pragmatika narativního vědění (119–125) Lyotard v polemice s instrumentální koncepcí vědění v nevyvnutějších společnostech rozvíjí myšlenku, že vědění nelze redukovat ani na vědu,

ani na poznání. Jde podle něj o „kompetenci, která přesahuje stanovení a aplikaci samotného kritéria pravdivosti a jež zahrnuje i stanovení a aplikaci kritérií výkonnosti (technická kvalifikace), spravedlnosti a/nebo štěstí (etická moudrost), zvukové a barevné krásy (auditivní a vizuální vnímavost) atd.“ (119). Povahu vědění jako souboru kompetencí ostatně dokládá řada kulturologických a etnologických výzkumů. Tradiční, zvykovou formou vědění je vyprávění (*narration*), jak ukazují mýty, lidové historky, pohádky atd. Na jejím základě lze objasnit troji kompetenci vědění, totiž „vědění o tom, co se má říci, jak se má naslouchat a co se má správně dělat, tedy tři dovednosti, jimiž se realizují vztahy společenství k sobě samému a k jeho okolí“ (123). Lidová narativní pragmatika se vyznačuje tím, že vyprávění sama určují kritéria kompetencí vědění, představují jejich možnou aplikaci a současně sebe sama legitimizují.

Srovnání pragmatiky narativního vědění (*pragmatique du savoir narratif*) s pragmatikou vědeckého myšlení (*pragmatique du savoir scientifique*) najdeme v 7. kap. (126–130). Zatímco narativní vědění připouští pluralitu řečových her, vědění vědecké vyžaduje preferenci jedné řečové hry ústící v denotativní výpovědi, které kompetentní mluvčí (adresant)¹ verifikuje v diskusi s kompetentním adresátem (schopným fungovat také jako adresant nebo se jím stát, tj. být vědcem nebo studentem); reprodukci vztahu adresát—adresant pak zajišťuje výuka. Tradování ve vědě nemá žádný vliv na platnost toho, co je tradováno, naopak „hra vědy implikuje [...] temporalitu diachronickou, to znamená určitou paměť a určitý projekt“ (129). Byť lze vědecké i nevědecké (narativní) vědění nahlížet jako soubory výpovědí, které představují určité „tahy“ realizované hráči v rámci obecných pravidel, zásadní rozdíl je právě v legitimizaci: vědecké myšlení musí užívat a rozpracovávat strategie legitimizace (argumentace, důkazy apod.), zatímco narativ legitimizuje sám sebe.

V 8. kap. Narativní funkce a legitimizace vědění (131–135) Lyotard naznačuje, že narativní vědění je svým způsobem nevyhnutelné, a ukazuje, že vědecké vědění bylo ve svém vývoji (počínaje Platonem) nuceno se k němu v procesu své legitimizace opakovaně uchýlovat. Problém vědeckého vědění totiž spočívá v tom, že jinak nemůže „dát vědět, že je pravým vědáním“. S moderní vědou přichází prvek, který se zobecňuje pro celou společnost: snaha definovat podmínky nějakého diskurzu diskurzem o těchto podmínkách. Vyprávění je rehabilitováno ve své legitimizující funkci, a to nejen ve vědeckém, ale i ve společensko-politickém diskurzu, který potřebuje legitimizovat novou autoritu („hrdinu“), oprávněnou rozhodovat za společnost. Zatímco vědci debatují o tom, co je pravdivé a nepravdivé, silou, která

¹ Pragmatické pozice označuje Lyotard pojmy *destinateur* (adresant, mluvčí), *destinataire* (adresát, příjemce výpovědi) a *réfèrent* (referens, předmět výpovědi).

vyjednává a rozhoduje o tom, co je spravedlivé a nespravedlivé, se stává lid (ten ovšem naprosto není totožný s „lidem“ jako nositelem tradičního narativního vědění). Proces vyjednávání se nutně odehrává v institucích zahrnujících i stát (134). Znakem legitimacy je přitom konsenzus, způsobem normativizace vyjednávání. Ústřední legitimizační narativ může pak mít dvojí podobu a směr — „podle toho, jestli subjekt příběhu pojímá jako subjekt kognitivní, nebo subjekt praktický: jako hrdinu poznání, nebo jako hrdinu svobody“ (135).

Jejich podrobnou charakteristiku podává autor v 9. kap. Příběhy legitimizující vědění (136–142). Předmětem výzkumu jsou dvě hlavní verze legitimizačního příběhu: v první je subjektem lidstvo prosazující svoje právo na vědu, ve druhé je jím spekulativní duch (v odkazu na Fichta a Hegela). Výrazem prvního je politicko-státní řečová hra legitimizace, výrazem druhého filozofická řečová hra, která svými kořeny tkví v německém idealismu usilujícím o pochopení sebeuvědomění ducha. V postmoderní situaci „velký příběh ztratil svoji věrohodnost, ať už způsob sjednocování je v něm jakýkoli: ať je to příběh spekulativní, nebo příběh emancipační“ (143). Jednou z mnoha příčin zániku velkých příběhů je vedle prosazení liberálního kapitalismu vědeckotechnologická a informační revoluce po druhé světové válce. V 10. kap. věnované otázce delegitimizace (143–147) se autor zabývá některými aspekty velkých příběhů, které se podepsaly na jejich vlastním rozkladu, resp. na ztrátě důvěry ve schopnost legitimizace vědění. V případě spekulativní filozofické hry se zárodky delegitimizace objevují již v ní samotné, v jejím požadavku legitimizace. V případě emancipačního politického projektu selhává legitimizace na rozdílu mezi výpověďmi denotativními, které realitu popisují, a lze tak ve vztahu k ní posoudit jejich pravdivost, a výpověďmi preskriptivními, jejichž vztah k realitě je praktický a jež ji mohou měnit; není však nic, co by dokazovalo jejich správnost (145). Mezi prvními, kdo si byli vědomi krachu obou projektů (filozoficko-spekulativního i politicko-emancipačního) byli především vídeňští umělci a myslitelé z přelomu 19. a 20. století: Robert Musil, Hermann Broch, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Ernst Mach ad.

11. kap. Bádání a jeho legitimizace performativitou (148–154) je věnována způsobu legitimizace vědeckého bádání, který souvisí s celkovou proměnou vztahů mezi vědou, státem a investory. Lyotard vychází z analýzy dvou hlavních změn pravidel vědeckého výzkumu, jež spočívají v obohacení argumentačních postupů a ve větší obtížnosti podávání důkazů. Nárůst argumentačních postupů souvisí s nárůstem plurality řečových her, s opuštěním principu jednoho univerzálního (vědeckého) metajazyka ve prospěch

„plurality formálních a axiomatických systémů, v nichž mohou být denotativní výpovědi dokazovány“ (150). V důsledku toho může být to, co bylo dříve považováno za paradox nebo paralogismus, v některém z nových systémů uznáno za přesvědčivé. K pokroku ve věděni tak dochází jednak v rámci daných pravidel (novou argumentací), jednak vytvořením zcela nových pravidel (tedy změnou hry). Druhá změna se týká vlastní kompetence vědy: podávání důkazů. Lyotard připomíná, že věda (poznávání pravdy) byla vždy záležitostí bohatých. V 18. století se objevuje vzájemná závislost techniky a bohatství, na vědu je nahlíženo jako na výrobní sílu; to má samozřejmě vliv i na charakter vědecké práce. Ta se dostává do područí zcela jiné řečové hry, „v níž nejde o pravdu, ale o performativitu, to znamená o nejlepší vztah input/output. Při zdůvodňování tohoto nového cíle se stát a/nebo podnik vzdává idealistického či humanistického legitimizačního příběhu: v diskurzu dnešních investorů jediným věrohodným motivačním momentem je moc“ (152). Lyotard připouští, že performativita (účinnost nebo výkonnost, definovaná vztahem input/output) má velký vliv jak na denotativní, tak na preskriptivní výpovědi, podílí se na rozvoji poznání i na prosazování spravedlnosti. Nárůst moci a její autolegitimizace (moc legitimizuje vědu a právo jejich účinností, současně svoji účinnost legitimizuje vědou a právem) zabezpečuje produkci a uchovávání informací.

12. kap. Výuka a její legitimizace performativitou (155–161) vysvětluje, že kritérium performativity se netýká jen vědeckého výzkumu, nýbrž celého společenského systému, tedy i vysokoškolské výuky. Úkolem univerzit nemá být pěstovat ideály, ale kompetence. Po krachu emancipačního humanismu, který byl na univerzitách dlouho prosazován, dochází k zásadní přestavbě parametrů a cílů vysokoškolské výuky (výchova profesionální a technické inteligence, aplikovatelnost poznatků, rozvoj informačních technologií, databank, interdisciplinarita, zvýšení celkové performativity výuky).

Ve 13. kap. nazvané Postmoderní věda jako vyhledávání nestabilit (162–169) se Lyotard vrací k otázce pragmatiky vědeckého věděni a ukazuje, že se sledováním performativity má jen málo společného. K rozvoji vědeckého věděni dochází při cíleném vyhledávání odporujících si faktů a paradoxů, na nichž se testují hypotézy a teorie a následně vytvářejí nové. Efektivita (performativita) vědeckého věděni „není vyhledávána sama pro sebe, přistupuje navíc“ (162). Pro současnou vědu je charakteristický odklon od deterministické hypotézy (právě na ní je založena legitimizace performativitou); Lyotard uvádí řadu příkladů z fyziky, mikrofyziky a matematiky, které dokládají široké diskuse o stabilních a nestabilních systémech, o determinismu

a indeterminismu. Postmoderní věda, která se zajímá o to, co je nerozhodnutelné, co je neúplné a paradoxní, a která vytváří „teorii svého vlastního vývoje jako vývoje nespojitého“ (169), koncipuje zcela nový model legitimizace, jenž se neopírá o princip performativity (efektivity a výkonnosti), nýbrž je „modelem difference chápané jako paralogie“ (169).

Tomuto novému typu legitimizace Lyotard věnuje poslední, 14. kap. Legitimizace paralogií (170–177). Paralogii chápe jako určitý „tah v pragmatice vědění“ (170), který staví na tom, že pluralita řečových her je nepřevoditelná, neredukovatelná na řeč jedinou. Tzn. že konsenzu mezi různými názory není nikdy definitivně dosaženo. S využitím Luhmannových poznatků z oblasti teorie systémů Lyotard konstatuje, že teorie systémů, o niž se opírá prosazovaná legitimizace (která se realizuje performativitou), nemá vědecký základ (171). V rámci této koncepce platí, že systém (např. společenský), má-li být účinný, musí nutně redukovat svoji složitost, současně však také udržovat své zaměření (např. administrativními procedurami, díky nimž jednotlivci „chce“ to, co systém potřebuje). To je ovšem zcela nepřijatelné pro vědu, která ve své pragmatice představuje protiklad („antimodel“) stabilního systému. Ve vědě naopak platí, že „každá výpověď“ musí být vzata v počet, jakmile jen obsahuje něco odlišného od toho, co se ví, a jakmile jen lze pro ni uvést argumenty a důkazy. Je to model ‚otevřeného systému‘, v němž patřičnost výpovědi je dána tím, že ‚podněcuje zrod myšlenek‘, to znamená dalších výpovědí a dalších pravidel hry“ (174) — právě v tom spočívá její legitimizace. Následně Lyotard shrnuje důvody, proč není možné přistoupit na Habermasův projekt hledání univerzálního konsenzu. Oproti tomu zdůrazňuje nutnost a) uznání heteronomie řečových her a b) uznání dočasné úmluvy (konsenzu) o pravidlech řečových her. Význam této dočasné úmluvy spočívá v tom, že je možné ji kdykoli zrušit nebo nahradit úmluvou jinou (v rámci sociálních interakcí se již jedná o běžnou praxi). Teprve v takovém veřejném diskurzu, v jakém nebudou řečové hry jakkoli omezovány a budou mít přístup ke všem informacím (pamětem i databankám), se může formovat „politika, při níž bude stejnou měrou respektována touha po spravedlnosti i touha po neznámém“ (177).

Když v roce 1979 publikoval Jean-François Lyotard *Postmoderní situaci*, příležitostný a ne příliš rozsáhlý spis, který napsal pro univerzitní radu québecké vlády jakožto zprávu o vědění v nejvývinutějších společnostech, byly diskuse o postmoderně již řadu let v plném proudu (od 50. let se rozvíjely zejm. ve Spojených státech v kontextu literární vědy, sociologie, historie a architektury, v 70. letech se pak centrum přesunulo do Evropy). Oč později se

však Lyotard do této debaty zapojil, o to větší a výraznější byl vliv jeho díla, které se stalo jedním z nejznámějších a nejcitovanějších pojednání o této problematice vůbec.

Ve své práci se opíral o aktuální kritické studie (Alaina Touraina, Daniela Bella, Ihaba Hassana atd.) o postindustriální společnosti a postmoderní kultuře, dále o výsledky filozofie obratu k jazyku (*linguistic turn*) — zejména využíval filozofii jazykových (řečových) her Ludwiga Wittgensteina, ale také o Luhmannovo pojetí teorie systémů. Jádrem jeho studie a klíčem k porozumění modernímu a postmodernímu vědění se staly úvahy o způsobech jejich legitimizace. V pozadí moderního vědění, které má svůj původ v osvícenském, instrumentálním typu racionality, je výklad skutečnosti, pravdy, morálky či spravedlnosti legitimizován pomocí zakládajících příběhů, metanarativů neboli velkých vyprávění. V dějinách se podle Lyotarda rozvinula tři taková velká vyprávění: emancipace lidstva (v období osvícenství), teleologie ducha (v rámci idealismu) a hermeneutika smyslu (v rámci historismu). „Postmoderní situaci“ Lyotard charakterizuje jako zásadní nedůvěru vůči velkým vyprávěním; jednotný a univerzálně platný obraz světa, zprostředkovávaný k tomu určenými autoritami (vědci, kněžími, intelektuály atd.), byl nahrazen pluralitou obrazů a řečových her, jednotlivých, omezených diskurzů, které nám umožňují vnímat nesouměřitelné. Jednotlivé řečové hry jsou sice navzájem nepřevoditelné, přesto se však objevují snahy podřizovat vědu (ale i pravdu a spravedlnost) určitým mocenským požadavkům, např. zavedením kritéria výkonnosti (performativity) jako legitimizačního principu. Za problematický považuje Lyotard také univerzální konsenzus, prosazovaný Habermasem, namísto toho zdůrazňuje produktivní různost řečových her připouštějících dočasnou úmluvu o pravidlech jejich fungování.

Postmoderní (radikální) pluralita ovšem u Lyotarda neznamená, že vše je dovoleno, chápe ji spíše jako určitou perspektivu, která počítá s rozmanitostí a lokální stabilitou řečových her, růzností myšlenkových a životních forem i s existencí rozdílných forem racionalit. Lyotard je tak zástupcem tzv. „čestné postmoderny“ (Wolfgang Welsch), jíž je vlastní kritický přístup. Modernou, vůči níž vymezuje postmodernu, nemíjí 20. století, nýbrž novověkou (moderní) vírou v subjektivismus a racionalitu. Svým postojem a oceněním avantgard a avantgardního umění obecně se Lyotard staví do opozice vůči Charlesi Jencksovi, autoru vlivné práce o postmodernismu v architektuře *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), který naopak avantgardu obvinil z šíření hodnotového a etického relativismu. S Jencksem (jakož i s názory Habermasovými) polemizuje Lyotard v práci *Post-moderno vysvětlované dětem* (1986, č. 1993).

Na *Postmoderní situaci* tematicky navazuje spis *Rozepře* (1983, č. 1998), v němž autor rozvádí postmoderní koncepci spravedlnosti. Na postmodernu nenahlíží prostřednictvím pragmatiky řečových her, nýbrž pomocí tzv. větného režimu. Klíčové pojmy představují rozepře (*différend*) a pře (*litige*). Jako rozepři označuje zásadní neslučitelnost větných režimů a diskurzivních žánrů (jejich vzájemný konflikt nelze spravedlivě rozhodnout, neboť k tomu neexistují pravidla), pře je naopak v jeho optice konflikt, který je řešitelný, neboť mohou vzniknout zcela nová pravidla diskurzu. Potvrzuje tak své výhrady vůči Habermasově koncepci univerzálního konsenzu.

Svou *Postmoderní situací* Lyotard navázal na starší pojetí postmoderny z 50. let,² hojně rozpracovávané nejprve v literární vědě (Irwing Howe, Leslie Fiedler, → Susan Sontagová), architektuře (Joseph F. Hudnut, Charles Jencks), sociologii a později i v dalších vědních oborech. V čem spočívá jeho přínos? Lyotard pracuje především s pojmy postmoderní věk a postmoderní kultura; pojmenovává tak soudobou kulturní formaci, jež podle něj vznikla v reakci na změny v oblasti průmyslu, vědy, kultury a společnosti od počátku a zejména pak v druhé polovině 20. století. Svou diagnózu aktuálního stavu postmoderní kultury a společnosti přenesl na půdu filozofie a teorie vědy; centrálním problémem se mu stala otázka legitimitnosti vědění v moderně a postmoderně. Zhodnotil přitom výzkumy z oblasti filozofie jazyka, zdůraznil pluralitu řečových her a dočasnost konsenzu. A konečně jako jeden z prvních začal uvažovat o etických otázkách v „postmoderní situaci“.

O tom, že Lyotardova *Postmoderní situace* představuje skutečný mezník v kritické reflexi postmoderny, svědčí i rozsáhlá diskuse na přelomu 70. a 80. let. Zapojili se do ní zvl. → Roland Barthes, → Jacques Derrida, → Gilles Deleuze, → Michel Foucault, Pierre Klossowski, Michel Serres, Paul Virilio, → Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, → Umberto Eco, Peter Koslowski ad. K prohloubení a do jisté míry i ke kulminaci této debaty došlo v průběhu 80. let, kdy se přenesla do dalších vědních oblastí (např. ekonomie, teorie vědy, teologie). O bilanci, ale i o kritiku dosažených výsledků se zasloužili zejm. němečtí filozofové (Robert Spaemann, Peter Sloterdijk, Albrecht Wellmer, Wolfgang Welsch ad.), ale také teoretici umění a literární vědci jako Seyla Benhabibová, Andreas Huyssen, Hal Foster, Fredric Jameson, → Linda Hutcheonová, Brian McHale ad. Z důraznějších kritiků Lyotardova díla (zvl. *Postmoderní situace*) jmenujme Jürgena Habermase, Richarda Rortyho (nesouhlasí s tím, jakou roli a společenskou funkci připisoval Lyotard intelektuálům) a Seylu Benhabibovou (podle ní Lyotard ruší jakoukoli možnost kritiky).

² Tehdy totiž Arnold Toynbee ve svém výboru z díla *A Study of History* (New York, 1947) poprvé použil výraz *post-modern* k označení soudobého stadia vývoje západní kultury. Pojem postmoderna, resp. postmodernismus se však již dříve příležitostně objevoval v malířství, historii a literatuře; např. Rudolf Pannwitz ve svém díle *Die Krisis der europäischen Kultur* (Nürnberg, 1917) hovoří o „postmoderním člověku“ (ve smyslu Nietzscheho nadčlověka), španělský literární vědec Federico de Onís nazývá postmoderním krátké období mezi dvěma modernismy, srov. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Madrid, 1934).

Tato diskuse však nijak nezpochybňuje Lyotardův zásadní příspěvek spočívající v poznání, že postmoderna představuje paradigmatickou změnu, která má kritický rozměr, a že její výzkum a plné pochopení jsou možné pouze za předpokladu nestranného, filozofického přístupu.

Vydání

La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris 1979, 1983, 1985, 1988, 1991, 1994, 1997, 2000, 2002, 2003, 2005, 2009. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milan 1981, 2008. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Teatro Machinarum* 1982, č. 3–4, s. 1–125; uprav. knižní vyd., Wien – Graz 1986, 1993, 1994, 1999, 2005, 2009, 2012. *Viden og det postmoderne samfund*, Århus 1982, 1996. *La condición postmoderna*, Madrid 1984, 1986, 1989, 1991, 1992, 1997, 1998, 1999. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester 1984, 1985, 1986, 1989, 1991, 1992, 1993, 1994, 1997, 1998, 1999, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2009. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*, Tampere 1985. *A condição pós-moderna*, Lisboa 1986, 1989, 1996, 2003. Japonské vyd., Tokio 1986, 1994. *Het postmoderne weten. Een verslag*, Kampen 1987, 1992, 2001. *I metamoderna katastasi*, Athina 1998. *Postmodern Durum, Vadi Yayınları*, Istanbul 1990; Ankara 1997, 2000. Postmoderná situácia. Správa o vedení, in: E. Gál – M. Marcelli (eds.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Bratislava 1991, s. 70–91 (pouze 8. kap.). **Postmoderní situace, in: F. Lyotard, O postmodernismu, Praha 1993, s. 95–202** (z tohoto vyd. citováno). *Postmodernus buvis*, Vilnius 1993. Čínské vyd., Chú-nán 1996. *Gjendja postmoderne. Raport mbi dijen*, Pejë 1996. *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997. *Sostojanije postmoderna*, Moskva 1998. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1999. *Postmoderno stanje. Poročilo o vednosti*, Ljubljana 2002. Vietnamské vyd., Hanoj 2008.

Literatura

R. Rorty, Habermas and Lyotard on Postmodernity, *Praxis International* 1984, č. 1, s. 32–44. A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt/M. 1985 (č. 2004). D. Carrol, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, London 1987. W. Welsch, *Unsere postmoderne moderne*, Weinheim 1987 (č. 1994). G. Bennington, *Lyotard. Writing the Event*, Manchester 1988. M. Frank, *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistesgespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt/M. 1988.

A. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Oxford 1989. W. Reese-Schäfer – B. H. F. Taureck (eds.), *Jean-François Lyotard*, Cuxhaven 1989. M. Erickson, *J.-F. Lyotard. Narrating Postmodernity*, Durham 1990. R. Kearney, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*, London 1991. B. Readings, *Introducing Lyotard. Art and Politics*, London 1991. A. E. Benjamin (ed.), *Judging Lyotard*, London 1992. S. Raffel, *Habermas, Lyotard and the Concept of Justice*, London 1992. N. Brügger – F. Frandsen – D. Pirotte (eds), *Lyotard, les déplacements philosophiques*, Bruxelles 1993. H. F. Haber, *Beyond Postmodern Politics. Lyotard, Rorty, Foucault*, New York 1994. S. Hubík, *K postmodernismu obratem k jazyku*, Boskovice 1994. S. Wendel, *Jean-François Lyotard. Aisthetisches Ethos*, München 1997. M. Kilian, *Modern and Postmodern Strategies. Gaming and the Question of Morality. Adorno, Rorty, Lyotard, and Enzensberger*, New York 1998. Ch. Rojek – B. S. Turner (eds.), *The Politics of J.-F. Lyotard. Justice and Political Theory*, London 1998. J. Williams, *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*, Cambridge 1998. P. A. Dhillon – P. Standish (eds.), *Lyotard. Just Education*, London 2000. A. Gualandi, *Lyotard*, Paris 1999. G. K. Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, Cardiff 2000. M. Petříček, Derrida, Deleuze, Lyotard. Transcendentální empirismus, *Filosofický časopis* 2000, č. 5, s. 787–793. G. Sfez, *J.-F. Lyotard. La Faculté d'une phrase*, Paris 2000. E. Steuerman, *The Bounds of Reason. Habermas, Lyotard, and Melanie Klein on Rationality*, London – New York 2000. J. Williams, *Lyotard and the Political*, London 2000. J. Bystrický, *Mediální diskurs postmoderny. K problematice fatálních strategií a seduktivních her narativních diskursů*, Praha 2001. N. Curtis, *Against Autonomy. Lyotard, Judgement and Action*, Aldershot – Burlington 2001. R. Harvey – R. S. Lawrence (eds.), *J.-F. Lyotard. Time and Judgment*, New Haven – London 2001. S. Sim, *Lyotard and the Inhuman*, Duxford 2001 (č. 2003). T. Hauer, *S/krze postmoderní teorie*, Praha 2002. H. J. Silverman (ed.), *Lyotard. Philosophy, Politics, and the Sublime*, New York – London 2002. D. Robbins (ed.), *Jean-François Lyotard*, London 2004. A. Herberg-Rothe, *Lyotard und Hegel. Dialektik von Philosophie und Politik*, Wien 2005. K. Crome – J. Williams, *The Lyotard Reader and Guide*, Edinburgh 2006. F. Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di J.-F. Lyotard nell'arte contemporanea*, Roma 2008.

Jean-François Lyotard (1924–1998)

Francouzský filozof, zakladatel a čelný představitel filozofického postmodernismu. Po absolvování filozofie a literatury na Sorbo-

nně krátce působil jako středoškolský profesor (mj. v Alžíru), později vyučoval na řadě vysokých škol v Paříži: Sorbonna, Nanterre, Centre national de la recherche, Vincennes (zde r. 1971 jmenován profesorem filozofie). Lyotardova důkladná znalost fenomenologie, marxismu, psychoanalýzy, lingvistiky, sémiotiky, estetiky a teorie umění se spolu s osobní politickou zkušeností (byl členem skupiny Socialismus nebo barbarství, v letech 1949–1965 pak redaktorem stejnojmenného časopisu) promítla do jeho filozofického přístupu a objevování stále nových témat v oblasti filozofie, politiky a kultury (např. libidinální ekonomie, filozofický postmodernismus). Další díla: *La Phénoménologie* (1954), *Discours, figure* (1971), *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), *Économie libidinale* (1974), *Les Transformateurs Duchamp* (1977), *Le Différend* (1983), *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers* (1984), *L'Enthousiasme. La Critique kantienne de l'histoire* (1986), *Heidegger et „les juifs“* (1988), *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (1988), *La Guerre des Algériens. Écrits 1956–1963* (1989), *Leçons sur l'analytique du sublime. Kant, critique de la faculté de juger* (1991), *Moralités postmodernes* (1993).

České překlady

Fenomenologie (1995), *Rozepře* (1998), *Putování a jiné eseje* (2001), *Návrat a jiné eseje* (2002). Stati: Vznešenost a avantgarda, *Host* 1996, č. 2, s. 3–15; Hmota a paměť, *Filosofický časopis* 2000, č. 5, s. 808–816. Slovensky též: *Hrobka intelektuála a iné články* (1997).

/os/

Henryk Markiewicz

Hlavní problémy literární vědy

(Główne problemy wiedzy o literaturze, 1965)

Práce polského literárního vědce podávající výklad některých podstatných a sporných otázek literární teorie a historie.

Úvodní kap. Rozsah a směry současné literární vědy (9–53) se po vymezení základních pojmů (literární věda, poezie, literatura) soustřeďuje na charakteristiku nejvlivnějších směrů v literární vědě 20. století. Za rozhodující vývojový moment pokládá Markiewicz „antipozitivistický přelom“: proti pozitivistickému faktografismu a determinismu byla zdůrazněna specifická humanitní oblast a koncepty jako „rozumění“, „prožívání“, „intuice“, „apriorní poznání podstaty“ (22). Současně se ale prosadilo i úsilí o zvýšení exaktnosti výzkumných metod (24). Další závažný rys představuje ergocentrická orientace, tj. „postoj strukturálně popisný, interpretativní a hodnotící“ (24). Omezení na imanentní interpretaci je přitom vyvažováno snahou nazírat dílo v širší perspektivě filozofické či psychologické (tematická, archetypální, mytologická kritika, 32–35). Z perspektivy 60. let se pak poslední období Markiewiczovi jeví jako fáze snahy o zhistoričtění interpretace (35), podnět k tomu přitom spatřuje v historickém materialismu (36).

Kap. Determinanty literatury (54–66) se zabývá tím, co odlišuje literaturu od jiných jazykových projevů. Markiewicz probírá tři základní typy odpovědi na otázku po specifickosti literatury. Tradičně se uvádí tzv. obraznost, pod kterou se však rozumí několik různých jevů: „schopnost jazykových útvarů obsažených v literárním díle vyvolávat u příjemců časté, výrazné a kvalitativně bohaté tvořivé představy (přímá obraznost), reprezentativnost složek skutečnosti představené v literárním díle ve vztahu k mimoliterární skutečnosti (konkrétní zobecnění), přenesené užití slov (nepřímá obraznost, figurativnost)“ (56). Jiné teorie vidí specifickou literární díla v zaměření na vlastní organizaci, v „nadbytečném“ uspořádání (58–60). Koncepce třetího typu vyzdvihují „fikčnost a v krajních formulacích úplnou autonomii světa představeného v literárním díle“ (60). Podle Markiewiczze

není žádné z těchto pojetí schopno samo o sobě specifičnost literatury postihnout; příčina tkví v různorodosti jevů, které jsou — v důsledku historického utváření pojmu — pokládány za literaturu (64). Východisko autor spatřuje v současné aplikaci všech tří kritérií; rozlišují se pak díla, ve kterých se uplatňují všechny uvedené rysy, díla, v nichž některý z rysů chybí (to může vést k pochybnostem o jejich „literárnosti“ — např. didaktická poezie), a konečně jevy hraniční, ve kterých nacházíme pouze jeden rys (filmová povídka, reklamní slogan, reportáž) (65–66).

V úvodní části kap. Způsob existence a výstavba literárního díla (67–94) podává Markiewicz přehled názorů na ontologii literárního díla (67–70). Následující kritika různých koncepcí výstavby díla s důrazem na koncepci → Romana Ingardena (70–78) ústí do formulace vlastního pojetí: „Literární dílo v úzkém smyslu čili literární text je specifické sekvenční [...] uspořádání zvukových nebo grafických jazykových znaků a s nimi spojených významových schémat slov a vět“ (79). Vedle toho vyčleňuje Markiewicz další útvary, které ale jsou v textu přítomny jen potenciálně: „mohou se konstituovat při vnímání literárního díla — konkretizací významových schémat jednotlivých vět, jejich selekci a zároveň mnohoseměrnou integrací“ a dourčováním (82). Jsou to „vyšší významová uspořádání“: jednotlivé „záběry“ (*ujęcia*) objektů se scelují v sekvence a ty dále vytvářejí složitější celky, fabuli, tj. „sled dění“, představené objekty (hlavně postavy), „celkový obraz představeného světa“ (84). Uvedené složky sféry vyšších významových uspořádání „mají schopnost sugerovat nebo implikovat zobecnění o charakteru poznávacím nebo postulativním, jež jsou nazývána ideou, ideologií, [...] tendencí nebo tezí díla“ (87). Při abstrakci a diskurzivní formulaci zobecnění ovšem nutně dochází k deformacím (88).

Kap. Styl literárního textu a jeho výzkum (95–117) se soustřeďuje na přehled různých stylistických koncepcí. Markiewicz pojímá styl literárního textu jako „soubor [...] selektivních, transformačních a konstrukčních tendencí týkajících se jazykového materiálu, které [...] doplňují [...] základní sémantickou informaci obsaženou v promluvě“ (101). Tyto tendence se nám odhalují jednak v porovnání s hypotetickou „bezpříznakovou promluvou“, jednak v porovnání s aktuální tradicí jazykového utváření v daném literárním druhu (100–101).

Na začátku kap. Fikce v literárním díle a jeho poznávací obsah (118–147) se uvádí, že fikčnost bývá pokládána za podstatný příznak literárního díla, aniž by ovšem byla uspokojivě definována. Markiewicz pod pojmem fikce chápe „představenou skutečnost vyznačenou větami, které z předpokládané perspektivy autora nejsou pravdivými soudy nebo pevně odůvodněnými hypotézami

a současně umožňují rozpoznat svou neasertoričnost (tj. to, že nejsou vůbec soudy, výrazem autorova přesvědčení)“ (121). V souvislosti s pojmem fikce pak Markiewicz probírá různé názory na poznávací funkci literatury a na základě zkoumání logiků a zvl. Ingardenovy koncepce tzv. kvazisoudů klasifikuje věty v literárním díle podle jejich pravdivosti a asertoričnosti (121–143). Dospívá k závěru, že v literatuře vystupují věty pravdivé a asertorické (soudy) jen v míře velmi omezené, což však nevyvrací „tezi o specifických poznávacích funkcích literatury“. Tyto funkce totiž plní „především věty fikční a neasertorické nepravdivé věty o reálných objektech. Dané věty vyznačují nebo sugerují vyšší významová uspořádání [...], která si převážně činí nárok reprezentovat určité oblasti reálného (empiricky daného) světa“ (143).

V kap. Literární druhy (*rodzaje*) a žánry (*gatunki*) (148–181) Markiewicz nejprve probírá názory na povahu druhových kategorií (lyrika, epika, drama); rozděluje definice na „diagnostické“, které se omezují na uvádění objektivních a snadno postižitelných rysů, a „esenciální“, které se snaží odhalit „podstatné“ rysy, a dospívají tak někdy k ideálním typům (→ Emil Staiger) (148–158). Za nejpraktičtější (vzhledem k různorodosti děl zařazovaných do jednotlivých druhů) pokládá autor klasifikaci založenou na „diagnostických“ rysech textu (monologické nebo mnohosubjektové ztvárnění a převaha určitých jazykových funkcí) (159). Epické dílo je pak „monologický text [...] s prezentační (*przedstawiająca*) funkcí a s celkem nevelkou intenzitou funkce emotivní“ (160); drama je „mnohosubjektový text, v němž vystupují funkce: prezentační a volní (*wolijonalna*), obvykle za silné účasti funkce emotivní a charakterizační (*wyróżniająca*)“ (160). Zvlášť obtížné je podle Markiewiczze vymezení lyriky vzhledem k tomu, že v jejím pojetí došlo k podstatné změně: „Lyrické dílo přestává být promluvou o citové situaci, stává se samostatným předmětem, autotelickou jazykovou kreací“ (161). Definuje se pak jako „monologický text s funkcí prezentační (často autoprezentační) nebo volní a obvykle se značnou intenzitou funkce emotivní nebo autotelické“, tj. silným zaměřením na vlastní výstavbu (161). V pasáži věnované žánrům Markiewicz pojednává o rozkladu hranic mezi nimi a o důsledcích tohoto procesu pro genologický výzkum (162–165); poukazuje na to, že žánrové pojmy se staly logicky zcela nesourodými (168). Za užitečnější proto pokládá vytváření nových typologií bez závislosti na tradiční terminologii (169–170). Sám potom navrhuje členění lyriky na přímou (autoprezentační), apelativní a prezentační a načrtává typologii epiky podle vypravěčského hlediska (171, 174–175).

Výklad o názorech různých autorů na začátku kap. Směry a typy literární tvorby (182–211) ústí do konstatování, že pojem

literárního směru se ve svém dosavadním vývoji „nedokázal odpovídajícím způsobem oddělit od blízkých pojmů historických, býval často směřován s pojmy systematickými a utvářen podle pojmu styl ve výtvarném umění a architektuře“ (193). Podle Markiewicze je jako literární směr možno označovat buď soubor děl spadajících do stejné doby a obsahujících určité společné rysy, nebo komplex rysů společných danému souboru děl (194). Rozvíjeno je druhé pojetí: „literární směr je komplexem rysů ideových, rysů představeného světa, jakož i rysů žánrově kompozičních a jazykových“ (196–197). Je konstrukcí typologickou (obsah literárního směru je idealizací empirických faktů) a současně dynamickou (jeho složky se zpravidla vyvíjejí a jsou alternativní) (197). Literární směr jako vědeckou konstrukci je nutno odlišit od „historicky fungujících, uvědomovaných a ustálených poetik a doktrín“ (200). Závěr kap. je věnován pokusům o nadčasovou systematizaci literárních směrů (206–211).

Kap. Realismus, naturalismus, typičnost (212–257) je především podrobným přehledem vývoje chápání uvedených pojmů (212–252). Markiewicz ukazuje, že základní pojetí realismu („pravdivost“, „věrnost reprodukce“ objektivní skutečnosti při účasti fikce“, 252) se konkretizuje přinejmenším trojím způsobem: „1) jako veristická reprezentativnost (tj. výstižná a výrazná reprezentace): předměty a události fiktivní skutečnosti jsou životně pravděpodobné, detailně představené a vyvolávají představy blízké makroskopickým podobám odpovídajících oblastí reálného světa [...]; 2) jako homologická reprezentativnost: fiktivní skutečnost reprodukuje podstatné rysy struktury nebo zákonitostí odpovídajících oblastí reálného světa [...]; 3) jako typičnost: fiktivní skutečnost je zároveň veristická a homologická vůči odpovídající oblasti reálného světa“ (252–253). Markiewicz pak upozorňuje na těžko odstranitelné nejasnosti a nepřesnosti: pojem životní pravděpodobnosti je mlhavý, především však jde o to, že „významový obsah mnoha literárních děl navozuje různé varianty světonázorových zobecnění [...], většina literárních děl si činí nárok na homologickou reprezentativnost“ (253–254). Za nejvýhodnější pro tvoření obecných pojmů a tvrzení vhodných pro popis literárněhistorického procesu považuje proto Markiewicz první význam.

Na začátku kap. Vědecké zákony v literární historii (258–312) se uvádějí rozdíly mezi pojetím zákona v exaktních vědách a možnostmi literární vědy (nelze hovořit o „otevřených třídách jevů“, podstatná je historická podmíněnost; proti jednoznačnosti, resp. statistické povaze obvykle stojí pravděpodobnostní implikace); na druhé straně se v literární vědě s pojmem zákona často pracuje (267–270). Podle Markiewicze lze pokládat za zákony ta

tvzení, která vyhovují podmínkám, jako je „meritorní závažnost pro literární vědu, vysoký stupeň obecnosti [...], existence velkého rozdílu mezi dosahem zákona a empirickým materiálem, na jehož základě byl formulován, jakož i prediktivní schopnost“ (270–271). V další části kap. podává Markiewicz přehled a kritiku různých názorů na zákonitost vývoje literatury; teorie dělí na idiogenetické (vycházející z předpokladu imanentního vývoje) a alogenetické (konstatující závislosti mezi literaturou a jinými oblastmi) (271–312).

Závěrečná kap. Hodnoty a hodnocení v literární vědě (313–336) zdůrazňuje nutnost hodnocení literatury, ale současně i jeho obtížnost — v hodnocení literárního díla se nemá projevovat závislost na prožitcích příjemce, avšak hodnotové kvality vystupují až při konkretizacích. Je obtížné definovat potřeby, jejichž uspokojení je funkcí literárního díla (313–317). Markiewicz odmítá omezování literárních hodnot na hodnoty konstrukční, tj. na jednotnost vnitřního uspořádání díla, a uvádí sféru obrazových hodnot, hodnot emotivních a konečně hodnot kognitivně-hodnotících (*poznawczo-oceniające*) a postulativních (320–327). Přitom se zdůrazňuje odlišnost od poznání vědeckého: „poznávací hodnota [...] literárního díla je vzhledem k jeho fiktivnosti oslabena a současně zmnohonásobena, neboť vzhledem k své mnohovýznamovosti dílo sugeruje různá zobecnění [...], poznávací a postulativní hodnoty jsou závislé na přítomnosti konstrukčních a obrazových hodnot v díle“ (327–328).

Jako dodatek je k práci (vyd. 1980) připojen Chronologický přehled dějin literární vědy 1851–1975 (337–385).

Práce polského literárního teoretika a historika působícího v Krakově vznikala v podobě samostatných studií; ty ovšem dohromady vytvářejí skloubený a logicky se rozvíjející celek, v němž výklad přechází od zcela obecné báze ke specifitějším problémům a historicky podmíněným konceptům. Jednotlivé kapitoly se přitom vyznačují analogickými rysy. V neobyčejně širí jsou představeny názory badatelů z řady jazykových oblastí a uvádí se velké množství údajů o odborné literatuře. Jako hlavní cíl ale nevystupuje přehledné a shrnující zprostředkování informací o různých teoriích (jak je tomu třeba v obdobně široce pojaté knize Maxe Wehrliho)¹, i když informativní aspekt je tu nepochybně podstatný (v tomto směru jsou doplňkem *Hlavních problémů literární vědy* Markiewiczem redigované antologie polských² i zahraničních³ literárněvědných statí). Citace, komentování a klasifikace rozmanitých stanovisek slouží především jako poukaz na nedořešenost mnoha základních otázek literární vědy. Markiewicz upozorňuje na nejednotnost v chápání běžně užívaných pojmů a na nenáležitá

1 M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern – München 1951.

2 *Teoria badań literackich w Polsce* 1–2, Kraków 1960; *Problemy teorii literatury* 1–3, Wrocław et al. 1967–1988.

3 *Sztuka interpretacji* 1–2, Wrocław et al. 1971–1973; *Współczesna teoria badań literackich za granicą* 1–4, Kraków 1970–1992.

zobecnění, nedůslednosti a simplifikace poznamenávající četné, často efektně vybudované koncepce. Zároveň se snaží využít podnětných složek probíraných teorií a navrhnout na jejich základě nové možnosti řešení. Projevuje se tedy jako (hluboce vzdělaný) eklektik a k takovému přístupu se také programově hlásí.⁴ Dále se u Markiewicze zřetelně uplatňuje určitý metodologický konzervativismus, skeptický postoj vůči tehdy novým proudům v literární vědě (nápadná je jeho rezervovaná reakce na sémiotické práce → Jurije Michajloviče Lotmana⁵ a vůbec na sémioticky orientované koncepci⁶). Ve vazbě na to je charakteristické, že jako materiálový podklad teoretických úvah Markiewiczovi slouží především realistická próza 19. století (jeho historické výzkumy polské literatury se zaměřují hlavně na toto období⁷). Konečně podobu Markiewiczových úvah ovlivňuje jeho důrazné přihlášení se k principům marxismu, jemuž odpovídá velmi důkladná prezentace pokusů o marxistické založení literární teorie či vyzdvižení společenského aspektu a poznávací funkce literatury. Přitom se ovšem Markiewicz snaží distancovat od dogmatických stanovisek a je příznačné, že mnohem více než na dobové sovětské autority odkazuje na názory → Györgye Lukácase. Recenze Markiewiczovy knihy v polském (ale i českém či slovenském) tisku shodně poukazovaly na její závažnost a užitečnost; pojetí některých dílčích otázek se však stalo i předmětem dlouhé polemiky.⁸ Důležitost *Hlavních problémů literární vědy* a vůbec díla Henryka Markiewicze (zahrnujícího mnoho dalších prací věnovaných literární teorii, dějinám polské literatury a vývoji myšlení o literatuře) v polském odborném kontextu pak v 90. letech potvrdilo vydání reprezentativních šestisvazkových vybraných spisů.⁹

Vydání

Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965, další postupně rozšiřovaná vyd. 1966, 1970, 1976, 1980 (z tohoto vyd. citováno), 1996. *Az irodalomtudomány fő kérdései*, Budapest 1968. Prúdy a typy literárnej tvorby, in: *Slovo — význam — dielo. Antológia polskej literárnej vedy*, Bratislava 1972, s. 304–334 (úryvek). *Nauka o književnosti*, Beograd 1974. *Glavni problemi literarne vede*, Ljubljana 1977. *Aspekty literatury*, Bratislava 1979 (výbor). *Osnovnyje problemy nauki o litěratuře*, Moskva 1980. *Conceptele științei literaturii*, București 1988.

Literatura

K. Bartoszyński, recenze, *Pamiętnik Literacki* 1966, č. 3, s. 342–355. S. Dąbrowski, Na marginesie Głównych problemów

4 Srov. Otázky pro sémiotiky, in: J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002, s. 60 [1986].

5 Literatura w ujęciu semiotycznym, in: H. Markiewicz, *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974, s. 276–297.

6 Otázky pro sémiotiky, cit. dílo, s. 60–79.

7 Srov. zvláště *Pozytywizm*, Warszawa 1978.

8 S. Dąbrowski, Na marginesie „Głównych problemów wiedzy o literaturze“ Henryka Markiewicza, *Pamiętnik Literacki* 1966, č. 4, s. 509–544. H. Markiewicz, Epilegomena do „Głównych problemów wiedzy o literaturze“, *Pamiętnik Literacki* 1966, č. 4, s. 545–559. S. Dąbrowski, Meta-epilegomena, czyli Henrykowi Markiewiczowi dopowiedź, *Pamiętnik Literacki* 1968, č. 1, s. 149–161; atd.

9 *Prace wybrane* 1–6, Kraków 1995–1998.

wiedzy o literaturze Henryka Markiewicza, *Pamiętnik Literacki* 1966, č. 4, s. 509–544. H. Ivaničková, recenze, *Slavica Slovaca* 1966, s. 376–379. S. Krzemień-Ojak, Problemy wiedzy o literaturze, *Studia Estetyczne* 1966, s. 369–393. J. Ziomek, Problemy główne, lecz nie pospolite, *Ruch Literacki* 1966, s. 252–256. A. Brodzka, Z okazji nowego wydania „Głównych problemów wiedzy o literaturze“, *Kultura i Społeczeństwo* 1967, č. 3, s. 220–225. J. Bečka, recenze, *Estetika* 1968, č. 1, s. 79–80. P. Winczer, doslov ke sloven. vyd. 1979, s. 347–360. Z. Pešat, Integrující analýzy, *Česká literatura* 1982, č. 1, s. 89–91.

Henryk Markiewicz (1922)

Polský literární teoretik a historik hlásící se k marxismu, profesor Jagellonské univerzity v Krakově. Zabývá se zvl. vývojem polské realistické prózy, obecnými metodologickými otázkami literární teorie a dějinami myšlení o literatuře. Připravil řadu antologií literárněvědných textů. Další díla: *Przekroje i zbliżenia* (1967), *Nowe przekroje i zbliżenia* (1974), *Pozytywizm* (1978), *Polska nauka o literaturze* (1981), *Wymiary dzieła literackiego* (1984), *Świadomość literatury* (1985), *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* (1989), *Teorie powieści za granicą* (1995), *Polskie teorie powieści* (1998).

České překlady

Stati: Otázky pro sémiotiky, in: J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002, s. 60–79; O literárních kánonech, *Aluze* 2007, č. 3, s. 63–73. Slovensky též: *Aspekty literatúry* (1979, výbor). Stati: Pohľad na súčasnú teóriu literárnej vedy v zahraničí, *Romboid* 1973, č. 5, s. 24–33; Literárne dielo a ideológia, *Romboid* 1976, č. 9, s. 28–37; Rozsah a obsah pojmu naturalizmus v literárnej vede a estetike 20. storočia, *Slovenská literatúra* 1976; č. 6, s. 707–720; Dilemy literárneho historika, *Slovenská literatúra* 1988, č. 5, s. 474–486.

/mš/

Charles Mauron

Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu

Úvod do psychokritiky

(Des métaphores obsédantes au mythe personnel.
Introduction à la psychocritique, 1963)

V Úvodu (9–34) autor zdůrazňuje, že psychokritika si v rámci literární vědy a kritiky osobuje právo zodpovědět jisté díle otázky tím, že odhaluje „v textech fakta a vztahy dosud nepozorované nebo nedostatečně pozorované, jejichž zdrojem je spisovatelova nevědomá osobnost“ (13). Jejím prvořadým úkolem je odlišit v literárním díle lexikální vrstvy, jejichž vznik je pravděpodobně nevědomý (obsesivní asociační sítě), od systémů záměrných vztahů (syntax, básnické figury, fonetické uspořádání atd.). Psychokritická metoda zahrnuje čtyři operace: 1) Superponováním textů téhož autora na způsob Galtonových fotografií¹ se odkrývají obsesivní sítě asociací nebo seskupení obrazů, které jsou pravděpodobně mimovolné. Nežjišťují se difference, ale společné elementy. 2) V díle téhož autora se pak zkoumá, jak se struktury odhalené první operací opakují a obměňují a jaké dramatické figury (výrazu figura je tu třeba rozumět široce — je to mj. obraz, schéma, obrazec apod.) a dramatické situace, tj. symbolická rozvržení vnitřního konfliktu, jsou těmito strukturami vyznačeny. Druhá operace pak ústí v odkrytí tzv. osobního mýtu. 3) Osobní mýtus a jeho proměny jsou interpretovány jako výraz nevědomé osobnosti a jejího vývoje. Osobní mýtus je trvalé fantazma (Mauron je píše v podobě *phantasme*, jež označuje „nevědomé imaginativní fantazie“, zatímco termín *fantasme* používá pro „vědomé snění“). 4) Takto získané výsledky jsou ověřovány srovnáváním s fakty autorova života (32).

II. část Síť obsahuje víceméně konkrétní aplikace první operace v dílech čtyř básníků — 2. kap. Mallarmé (38–57), 3. kap. Baudelaire (58–63), 4. kap. Nerval (64–80), 5. kap. Valéry (81–104). Např. v poezii Mallarméově je superponováním tří sonetů zjištěna a izolována jednotná síť aktivních asociací, která podle autora představuje autonomní, neměnnou strukturu

Stěžejní práce francouzského literárního badatele, formulující metodu a cíle „psychokritiky“ a souběžně aplikující její postupy při analýze děl několika francouzských spisovatelů.

¹ Francis Galton, průkopník antropometrických a psychometrických metod, navrhl v 19. století techniku „kompozitní fotografie“, která vznikla převrstvením snímků nějakého lidského typu (vybraného podle etnika, onemocnění, chování — např. zločineckého, apod.) a ze které vědec hodlal odvodit parametry „průměru“ či „ústředního typu“.

odlišnou od proměnných struktur vědomých. Zatímco v jednotlivých básnickových sonetech se mění „prozaický smysl“ podle časových a místních okolností, asociační síť je stálá — spojuje a současně staví proti sobě určitou realitu a utkvělou představu, latentní fantazma (42). U Nervalova jsou superponovány a srovnávány povídka Oktávie a šest sonetů z *Chimér*. Nejprve jsou zde shledány analogie v podobě krajiny, dívky, vulkánu a jeskyně; tyto společné motivy se pak konkretizují v detailní síti příbuzných obrazů, která představuje spisovatelův osobní, religiozní i literární mýtus. Tak se postupně rýsuje hlubinná afektivní struktura, podléhající zákonům nevědomých procesů.

Ve III. části Mytické figury, uvozené obecnější 6. kap. Imaginativní fantazie (107–110), autor konstatuje, že v psychokritické analýze je nutno předpokládat vztah mezi asociačními sítěmi (107) a nevědomou imaginativní fantazií. Fantazie konstruuje „vnitřní objekty“ — ty tvoří jádro osobnosti a jsou korigovány srovnáváním s objekty vnějšího světa. Mezi těmito fantazmaty nevědomých, předlogických procesů a jasným myšlením, výrazem vědomých procesů, je určitá vazba nebo kontinuita: hranice je vyznačena volnými asociacemi. Asociační síť jsou pak pouze jakýmsi povrchovým předivem „fantazmatických figur“, jejichž analýza teprve umožňuje odhalení struktury fantazie (109–110). V 7.–10. kap., jež jsou opět věnovány Mallarméovi (111–130), Baudelairovi (131–147), Nervalovi (148–156) a Valérymu (157–193), navazuje na první operaci psychokritiky předvedenou v kap. 2–5 operace druhá. Předpokládá se tu, že nejruznější „figury“ zachycené asociační sítí vyjadřují proměny stejného fantazmatu; síť figur, podobně jako asociační síť konstantní, vyjadřují vnitřní, trvalé konflikty ve struktuře osobnosti. Analýzou sítí autor dospívá k hypotéze „vnitřní dramatické situace“ (11. kap. Od figur k osobnímu mýtu, 194–206), kterou nazývá „osobní mýtus“ (195) a která je vlastně vyjádřena „mytickými figurami“.

Ve IV. části Osobní mýtus se autor zabývá „dynamikou“ mýtu — 12. kap. Mýtus a jeho dynamika (209–215), 13. kap. Interpretace osobního mýtu (216–226). Mýtus je pro autora „pojmem [...], jenž chce vyjádřit stálost a strukturovanou soudržnost určité skupiny nevědomých procesů“ (211). Ty nelze — jak to dělávala klasická psychoanalýza — jednoznačně spojovat s určitou „biografickou“ událostí nebo považovat výlučně za výraz autorova imaginativního života, nezávislého na vývoji subjektu a na vnějších okolnostech. Psychokritika, zajímající se spíše o výslednou formu mýtu — o jeho současnou strukturu a dynamiku — než o jeho genezi, se nejvíce přiklání k názoru, že mýtus poskytuje obraz nevědomého „vnitřního světa“ s jeho „vnitřními objekty“, přičemž osobní mýtus se v dile projevuje jako „apriorní forma imaginace“

(218). Psychoanalytické hledání geneze nevědomé fantazie v autorově biografii lze připouštět jen s krajní obezřetností (221–223). Svě místo v psychokritice má i výklad osobního mýtu jako individualizovaného výrazu mýtů kolektivních (Carl Gustav Jung); uplatňuje se zvláště při výzkumu žánrů a imaginativní produkce, v níž se spojuje kolektivní vklad s osobním (223–226).

Ve 14. kap. „Já“ tvůrčí a „já“ sociální (227–232) autor předpokládá jakési rozštěpení spisovatelovy osobnosti na „umělce, který tvoří“, a „člověka, který žije“ (227). Vznikají tak dvě skupiny funkcí uvnitř jedné osobnosti, z nichž jedna ovlivňuje druhou a naopak (tuto dualitu ilustruje případ van Gogha jakožto symbiózy bratrů Vincenta a Thea). Toto ovlivňování však v díle neprobíhá bezprostředně, přímo, ale složitě, bez kontroly rozumu. Prostředníkem je tu právě osobní mýtus. Biografické události, pociťované „já sociálním“, jsou předávány „já tvůrčímu“ skrze mýtus, jenž je „zpomaluje podle svého času“ a interpretuje podle „své znalosti života a smrti“ (231). Osobní mýtus je základním spojovacím článkem mezi vědomím a nevědomím. V 15. kap. Tvorba a autoanalýza (233–240) je pak umění mj. považováno za druh autoanalýzy.

V. část Tři příspěvky, zahrnující 16. kap. Lhář a hrdina v Corneillově dramatu (243–265), 17. kap. Molièrův tvůrčí proces (270–298) a 18. kap. Mallarmé. Temný dvojník (299–333), přechází víceméně v samostatný ilustrativní dodatek k předchozímu výkladu. Cílem těchto studií je v širším záběru analyzovat kontinuitu vývoje tvůrčí osobnosti s použitím dané metody, ověřované biografickými fakty.

Mauron ve své práci navazuje na starší tradice francouzské kritiky a podobně jako Charles Augustin Sainte-Beuve v 19. století hledá (resp. ověřuje) v tvůrčově biografii fakta, která mohou vysvětlovat strukturu a genezi díla, ale na rozdíl od Sainte-Beuva odmítá kritikovu intuici a subjektivní zkušenost. Vědecké metody mu poskytuje psychoanalýza. Jde však o to, jak tuto terapeutickou metodu aplikovat na dílo jakožto produkt nevědomé části tvůrčí osobnosti. Podle Maurona je tvorba objektivací subjektivního vědomí, na druhé straně však autor také s plným vědomím své dílo strukturuje. Kromě toho jeho práci ovlivňuje, aniž o tom ví, hlubší, nevědomá intence (Mauron se domnívá, že jestliže se nevědomí projevuje ve snech a v denním snění, musí se také projevat v literárních dílech). Tato intence utváří ten smysl díla, který odkrývá psychokritika, připouštějící činnost nevědomých procesů.

Mauron definuje psychokritiku jako směr, který nepodléhá zjednodušením psychoanalytické metody aplikované na rozbor literárních děl zejména autory 30. a 40. let;² cílem tedy není odhalit

² Např. R. Laforgue, *L'Échec de Baudelaire*, Paris 1931; M. Bonaparte, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, Paris 1933; Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève – Paris 1943 aj.

např. autorovu neurózu, ale nevědomé fantazma (nebo jeho evoluci s dopadem na celý vývoj autorovy tvorby) s úlohou „vnitřního zdroje“, který řídí strukturu fikčního světa nebo architekturu díla. Podle Maurona psychokritika nepodléhá ani zjednodušením tematické kritiky inspirované psychoanalýzou (Jean-Pierre Richard, → Gaston Bachelard, → Georges Poulet), spatřující v tematických sítích výraz jakéhosi hlubinného metafyzického postoje.

Mauronova vrcholná práce, jíž předcházelo několik studií a prací z 50. let,³ stojí vlastně na pomezí mezi „klasickou“ univerzitní literární vědou a přizpůsobenou aplikací „klinické“ psychoanalýzy. Ta, přes autorovu kritiku představitelů této metody, kteří se literaturou zabývali, tvoří jádro i jeho vlastního teoretického východiska. Mauron se ovšem pokusil — oproti psychoanalytikům-lékařům, považujícím literární text a priori za materiál, jehož analýzou měla být potvrzena freudovská představa o struktuře osobnosti — spojit umění s vědou; usiloval tedy přejít od pouhé „terapeutiky“, s níž bylo v předchozím období psychoanalytické „čtení“ textu spjato, k analýze literárního díla, které označuje za hlavní předmět svého zkoumání. Psychoanalýza se v Mauronově podání může stát literárněvědnou metodou prostřednictvím čtyř teoretických operací, jež však nesmějí být považovány za sled mechanických postupů odkrývajících jádro, ale za soubor procedur umožňujících organizovat text jako „symbolickou strukturaci konfliktu“.

Práce *Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu* představuje nejucelenější výklad této metody, který podnítl četné diskuse a polemiky. Mauron chápal psychokritiku jako kritiku současné literární (výzkum se zaměřuje na texty), vědeckou (východiskem jsou teorie Sigmunda Freuda a jeho žáků) i empirickou (inspirace experimentální metodou Clauda Bernarda). Je to kritika parciální, protože se soustřeďuje na strukturu nevědomého fantazmatu, přitom ale není reduktivní, neboť přiznává osobnímu mýtu strukturující hodnotu. Autor si byl ostatně vědom omezených možností a specifického zorného úhlu psychokritiky (sám je tvůrcem názvu této „disciplíny“ zahrnující teorii literární tvorby i aplikovanou metodu), nepopíral, že při vzniku díla jsou důležité i jiné faktory než pouze „nevědomí tvůrce“. Cílem jeho práce je ovšem podrobně doložit možnosti metody, která navrstvením textů téhož autora má odhalit sítě asociací nebo skupin obsesivních, nezamýšlených obrazů, považovaných za odraz specifických situací konkrétního autora.

Zásady psychokritiky Mauron aplikoval i v pozdějších pracích, např. v knize zabývající se posledními Baudelairovými díly (*Le dernier Baudelaire*, 1966). Fantazmata básníkovy nevědomí podle něj utvářejí vztah mezi „já sociálním“ a „já tvůrčím“. Jestliže

3 *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel – Paris 1950; *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Gap 1957; *Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh*, *Psyché* 1953, č. 75, s. 24–31; č. 76, s. 124–143; č. 77–78, s. 203–209. Principy psychokritiky vložil Mauron v programovém článku *La Psychocritique et sa méthode*, *Orbis litterarum* (Supplément 2, *Théories et problèmes. Contributions à la méthodologie littéraire*) 1958, s. 140–116; č. jako *Psychokritika a její metoda*, *Dialog* 1965, č. 3, s. 36–51.

„já sociální“ (zahrnující některé funkce, které nepatří k tvůrčí aktivitě) je tu vydáno napospas autodestruktivním podnětům, „já tvůrčí“ zůstává nezasaženo; tato situace se však mění v posledním období Baudelairova života, kdy úzkosti „já sociálního“ působí destruktivně i na básníkovu tvůrčí svobodu. Mauron se pokusil charakterizovat roli sociálních faktorů při formování a vývoji tvůrčí osobnosti, vztah mezi kulturou a společností, i v samostatné psychokritice divadla (zde se zaměřuje na význam imaginární funkce a fantazmat, z nichž se rodí komično — např. u Aristofana, Plauta, Molièra) a románu.⁴ Literární dílo mu zde představuje jakousi spojnicí dvou složek — vědomí, které je v kontaktu s vnějším světem, a vědomí, jež je v kontaktu se světem vnitřním (nevědomí). Literární dílo je tedy Mauronem považováno za projekt psychické integrace osobního mýtu (nevědomí) a vidění (vědomého) světa.

V návaznosti na Junga se Mauron zaměřil na psychologii tvůrčího procesu, i když tento proces ve skutečnosti značně omezil na určité pevné homologie mezi asociačními sítěmi a strukturou vědomí. Jakkoli vystupuje proti „klinické“ psychoanalytické interpretaci literárního díla, samy jeho analýzy často ústí v psychoanalytickou interpretaci autorovy psychiky a spisovatelova osobnost mnohdy představuje jakýsi předem daný statický model, budovaný konfrontací četných variant a odstínů autorovy tematiky, která je podmíněna jedním shrnujícím činitelem, nevědomím, osobním mýtem autora. Na ty aspekty Mauronovy psychokritiky (vedle určujících podnětů Bachelardových), které zdůrazňují význam imaginace a porozumění samotnému uměleckému textu, tvůrčím způsobem navázal při zkoumání imaginativních struktur Gilbert Durand v kontextu mytokritiky a mytoanalýzy.

Vydání

Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, Paris 1963, 1964, 1968, 1970, 1972 (z tohoto vyd. citováno), 1976, 1980, 1983, 1988, 1995. *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano 1966, 1976.

Literatura

A. Zatloukal, recenze, *Philologica Pragensia* 1969, č. 2, s. 127 až 129. M. Crouset, Psychanalyse et culture littéraire, *Revue d'histoire Littéraire de la France* 1970, č. 5–6, s. 884–917. J. Mehlman, Entre psychanalyse et psychocritique, *Poétique* 1970, 3, s. 365 až 385. J. O. Fischer (za spolupráce J. Štěpánkové a A. Zatloukala),

⁴ *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964 a posmrtně vydaná práce *Le Théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique*, Paris 1971 aj. K tématu srov. též V. Borecký, *Teorie komiky*, Praha 2000, s. 125–126.

Mauronova „psychokritika“, in: J. O. Fischer et al., *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století* 3, Praha 1977, s. 542–544. R. Fayolle, *La Critique*, Paris 1978. R. Verona, *La Critique littéraire*, in: *Histoire de la littérature française* 2, București 1982. N. F. Rževskaja, *Litěraturoveděnije i kritika v sovremennoj Francii*, Moskva 1985. J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond 1987. Ch. Neumann, Die unhörbare Stimme des Autors. Über das Subjekt des unbewußten im narrativen Text [Mauron, Booth, Eco, Storm], *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 2001, č. 4, s. 359–379.

Charles Mauron (1899–1966)

Francouzský literární teoretik, esejista a spisovatel zabývající se vztahy mezi uměleckou tvorbou a současnou psychologií, formuloval principy tzv. psychokritiky v rámci francouzské nové kritiky (*nouvelle critique*, na rozdíl od metodologicky konzistentní americké nové kritiky nejde o jednotný směr, nýbrž o různé inovativní přístupy v literární vědě od 60. let; bývají sem zahrnováni autoři s různými východisky i přesvědčeními: mj. → Roland Barthes, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, ale i → Lucien Goldmann, Pierre Macherey či Philippe Sollers). Původním povoláním byl Mauron chemický inženýr, ale tuto dráhu přerušila slepota. Psal také poezii, a to francouzsky i provensálsky, a po celý život bojoval za zachování provensálštiny. Udržoval styky s anglickou „skupinou z Bloomsbury“ (The Bloomsbury Group), zvl. s kritikem Rogerem Fryem, spolupodílel se na anglických eseích o umělecké tvorbě a moderní psychologii, přeložil díla Virginie Woolfové, Thomase Edwarda Lawrence a Edwarda Morgana Forstera. Další díla: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), *L’Inconscient dans l’oeuvre et la vie de Racine* (1957), *Psychocritique du genre comique* (1964), posmrtně *Le Théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique* (1971).

České překlady

Stati: Psychokritika a její metoda, *Dialog* 1965, č. 3, s. 36–51

/zh/

Herbert Marshall McLuhan

Jak rozumět médiím

Extenze člověka

(Understanding Media. The extensions of man, 1964)

Kniha je komponována do dvou velkých celků s průběžně číslovanými kapitolami. V sedmi kapitolách první části (15–77) předkládá autor své teze o obecných principech fungování médií prostřednictvím komplexních metafor a historických exemplifikací; v druhé části (81–330) charakterizuje mediální povahu konkrétních předmětů a jevů, které k médiím počítá.

V předmluvě McLuhan objasňuje generační motivaci pojmu „chladný“ a „horký“ (7) a zmiňuje nutnost zapojovat do průzkumu médií umění, jež v této souvislosti vidí jako „systém včasného varování“ (11). V Úvodu (15–17) pak formuluje záměr prozkoumat důsledky, které pro společnost mají elektrická média, jež na jedné straně člověka nevyhnutelně vtahují do globálních procesů (na rozdíl od předchozí éry tisku, která podpořila specializaci, fragmentarizaci a odstup), na straně druhé vyvolávají otupělost. 1. kap. Médium je poselstvím (19–32) ukazuje autorovo široké pojetí médií, jež nezahrnuje pouze prostředky mezilidské komunikace. Do popředí přitom vystupují tři rysy médií: 1) jsou to „extenze lidských smyslů“; 2) vždy se projevují formou „osobních a sociálních důsledků“; 3) důsledky jejich působení spočívají zejména v tom, že „každá naše extenze a každá nová technologie“ vnáší do našich záležitostí „nové měřítko“ (19). Médium je tedy každý umělý výtvar, který rozšiřuje některý z vrozených lidských smyslů nebo určitou smyslovou kombinaci, funkci či schopnost. Média zajišťují člověku kontakt s prostředím a mají zásadní podíl na tom, jak je společnost uspořádána — především pokud jde o míru sdružování, sdílení a zapojení, nebo naopak individualismu, fragmentarizace a specializace. Odtud tvrzení, že „médium je poselstvím“ (19): zásadním vkladem každého média není až jeho možný informační obsah, nýbrž sama existence dané mediální formy. Právě proto, že lidé místo forem vnímají spíše

Kniha proslulého kanadského mediologa narušuje tradiční představu o vývoji lidské kultury k autonomii člověka zdůrazněním významu médií, jejichž intenzita je sama o sobě hlavním poselstvím na úkor obsahů, které přenášejí. Výklad široce pojatých mediálních forem, zejména technologií, je postaven na tezi, že média jsou rozšířeními (extenzemi) jednoho či více lidských smyslů. Klíčovou úlohu autor přičítá změnám vyvolaným přechodem technologií z mechanické platformy na elektrickou od „horkých“ k „chladným“ médiím.

obsahy, které média přenášejí, jsou podle McLuhana přehlíženy fatální důsledky existence mediálních forem: „Obsah média se totiž podobá šťavnatému kousku masa, které má u sebe lupič, aby odlákal pozornost hlídacího psa myslí“ (28).

V kap. Horká a chladná média (33–42) McLuhan dělí média na dva typy. Kritériem dělení je způsob, jímž médium oslovuje naše smysly, stupeň jeho naplněnosti daty (vysoká či nízká datová definice) a míra participace (účasti člověka na užití média). Média, která jsou bohatě nasycena daty, vyžadují nižší zapojení člověka a naopak. „Existuje základní princip odlišující horká média jako rozhlas nebo film od chladných jako telefon nebo televize. Horké médium je extenzí jediného smyslu pomocí vysoké definice. Vysoká definice je stav naplněnosti daty. Fotografie je vizuálně vysokodefiniční. Karikatura je nízkodefiniční, prostě proto, že je v ní velmi málo vizuálních informací“ (33). Horká média mají většinou tyto vlastnosti: 1) oslovují jeden smysl; 2) vyznačují se vysokou definicí dat; 3) umožňují nízkou participaci; 4) podporují posloupnost, linearitu. Chladná média se naopak obvykle vyznačují tím, že 1) oslovují více smyslů současně; 2) vyznačují se nízkou definicí dat; 3) umožňují vysokou participaci; 4) podporují simultaneitu. K horkým médiím patří např. rozhlas, film, přednáška nebo fotografie, k chladným např. televize, seminář či komiks. Horká média s nízkou mírou participace svou vnitřní tendencí (*bias*) lidi spíše oddělují, uzavírají do nich samých a izolují do podoby diskrétních jedinců, zatímco chladná média je vtahují a podporují sdružování, kooperaci a sdílení. Horká média vedou ke specializaci, fragmentarizaci a individualismu, chladná média ke kmenovosti a kolektivismu. „Média peněz, kola, psaní nebo každá jiná forma specialistického urychlení výměny informací povedou k fragmentarizaci kmenové struktury. [...] Specialistické technologie odstraňují kmenovost. Nespecialistická elektrická technologie kmenovost vrací“ (35). Dějiny technologických forem tedy McLuhan chápe jako přechod od chladných manuálních forem k horké mechanické fázi a spolu s přenosem technických procesů na elektrickou platformu se podle něj vrací zpět chladné, participativní zapojení člověka do záležitostí všech. Do tohoto obrazně znázorněného procesu zasazuje McLuhan i fungování literatury, např. její potřebu překlenout mechanický věk novou mytologií (William Blake, William Butler Yeats, 35), a vykládá v jeho duchu celou řadu kulturních fenoménů, mj. tanec (37). Přechod z horké mechanické báze na chladnou elektrickou objasňuje ve stejnojmenné 3. kap. jako „obrat přehřátého média“ (43–49) a ilustruje ho na příkladu postupující mechanizace výroby (a tudíž fragmentarizace součinnosti) v 19. století, z níž

podle něj nakonec vzešly jak utopistické ideje o sjednocující síle práce, tak revoluční ideologie.

Ve 4. kap. Milovník tretek. Narcis jako narkóza (50–55) autor podrobněji objasňuje pojetí médií jako našich extenzí. Jestliže se tělo potýká s problémem, který nedokáže vyřešit pomocí smyslů v rámci sebe sama, „vyvrhne“ problém navenek („autoamputace“, 51); postupně se k němu najde řešení v podobě technologické extenze (např. kolo jako extenze pohybující se nohy). Narcisovský mýtus je v McLuhanově výkladu korigován: podle něj nejde o to, že se Narcis zamiloval do vlastního obrazu, nýbrž o to, že „jeho zrcadlová extenze“ ho otupila (z řec. *narkósis* — otupělost) natolik, že s ní vytvořil uzavřený systém. Podobně jsme my vystaveni riziku, že vůči vlastním extenzím (médiím) otupíme a staneme se jejich „servomechanismy“ (50, 54). Otupění vůči extenzi se však lze jen obtížně bránit, každá extenze totiž přináší novou intenzitu akce a otupění je obranou centrální nervové soustavy proti přetížení. Elektrická energie nadto nerozšiřuje jen jednotlivé izolované smysly: „Elektrickou technologií člověk rozšířil — či položil mimo sebe — živý model své centrální nervové soustavy“ (52). McLuhanovi z toho plyne: „Je-li naše centrální nervová soustava rozšířena a nechráněna, musíme ji otupit, jinak bychom zemřeli. A tak věk obav a elektrických médií je také věkem nevědomí a apatie. Je však zároveň pozoruhodné, že je i věkem, kdy si nevědomí uvědomujeme“ (55).

V 5. kap. Hybridní energie. *Les liaisons dangereuses* (56–62) si autor všímá posunů, jež nastávají ve strukturaci a fungování jednotlivých médií v důsledku jejich vzájemného působení. V kap. následující, Média jako překladatelé (63–67), se pozastavuje u možného vlivu přechodů mezi technologiemi na uživatele. Překladem se primárně míní možnost učinit poznání explicitním („slova jsou technologiemi explicitnosti“, 63). Ovšem i my sami jsme vlivem technologií „překládáni do informační formy“: z toho McLuhanovi vyplývá nutnost zamýšlet se nad perspektivou planetárního vědomí (67).

I. část uzavírá kap. Problém a kolaps. Nemesis tvořivosti (68–77); autor zde zásadní úlohu reflexivní, předvídající, ba „kontrolní“ instance přisuzuje i v elektrickém věku umění: „V dějinách lidské kultury je rozsahem omezené a okrajové úsilí umělců jediným příkladem vědomého přizpůsobení různých faktorů osobního a sociálního života novým extenzím“ (70).

II. část je jakousi autorovou encyklopedií médií: v samostatných kapitolách jsou probírány jednotlivé předměty, technologie a kulturní jevy (řeč, písmo, silnice, číslo, oblečení, bydlení, peníze, hodiny, tisk, komiks, knihtisk, kolo, bicykl, letadlo, fotografie, noviny, automobil, reklama, hry, telegraf, psací stroj, telefon,

gramofon, film, rozhlas, televize, zbraně, automatizace) v jejich funkci extenzí a v perspektivě základní vývojové tendence od chladných médií přes horká zpět k chladným. Z tohoto hlediska se jako klíčové jeví přechody mezi řečí a písmem, manuálním písmem a knižtiskem a tiskem a televizí. Právě na přechodu mezi těmito technologiemi komunikace se mění poměr sluchu a zraku jako smyslů, které jsou v McLuhanově příběhu klíčové. Od zastoupení oka nebo ucha se v autorově koncepci odvozuje buď původní chladná simultánnost (znovunastolená v elektrickém věku), nebo moderní horká posloupnost.

V 8. kap. Mluvené slovo. Květ zla? (81–84) připisuje McLuhan řeči znaky chladného média se schopností vtahovat všechny smysly a rozvíjet participaci jeho uživatelů. V epochách, jimž dominovalo mluvené — a tedy i slyšené — slovo, zakládal podle něj sdílený akustický prostor kmenovost a společný podíl na činnostech. „Mluvené slovo neumožňuje extenzi a zesílení vizuální schopnosti, které je zapotřebí ke vzniku individualismu a soukromí“ (82). Sluch dovoluje vnímat mnoho simultánních zvuků, neobsahuje sklony k dominanci a získávání moci. Naslouchání — na rozdíl třeba od čtení nebo psaní — může mít charakter kolektivní aktivity a zkušenosti.

V 9. kap. Psané slovo. Oko za ucho (85–91) uvažuje McLuhan o účincích fonetické abecedy na utváření kulturních modelů. Základní mediální zlom probíhá podle něj právě zde, mezi řečí jako tradičním chladným a písmem jako prvním horkým médiem. Vznik grafému jakožto značky pro konkrétní úsek akustické hlasové matérie považuje McLuhan za určující moment přeorientování z ucha na oko; oddělení akustického světa od vizuálního a jejich opětovné propojení umělou paralelou abecedy se mu jeví „z kulturního hlediska kruté a bezohledné“ (87). Vidění je na rozdíl od sluchu postupné, přechází od jednoho elementu k následujícím. Osamělost při kontaktu s psaným slovem je základem západní literárnosti, individualismu, specializace a fragmentarizace. Za důsledek vlivu „technologie abecedy“ prohlašuje autor i časté ztotožňování prosté následnosti s příčinností a připomíná, že tuto logiku nedovedli vyvrátit ani představitelé západní filozofie jako Hume nebo Kant (88).

Vše, co nastolila fonetická abeceda, se zúročilo a umocnilo počínaje polovinou 15. století v technologii knižtisku. McLuhan mu věnuje 18. kap. Tištěné slovo. Strůjce nacionalismu (162–169). Knihtisk je mechanizovanou variantou tisku jakožto principu, o němž autor pojednává v kap. Tisk a jak jej vychutnat (150–155). Předguttenbergovský tisk (např. dřevoryt) měl stále ještě vlastnosti tradičních chladných médií. „Středověký a renesanční člověk zažil málo z pozdějšího oddělování a specializace uměleckých disciplín.

Rukopisy a první tištěné knihy se četly nahlas a poezii si lidé zpívali a notovali“ (151–152). Gutenbergův mechanismus však ztělesnil revoluční inovaci — opakovatelnost. Knihotisk se stal prototypem kapitalistické industrie vůbec — došlo k fragmentarizaci původně integrální činnosti a jejímu rozfázování. Kniha byla prvním sériově vyráběným a obchodovaným produktem. Horká typografie představuje pro autora paradigmatickou instituci modernity. „V sociálním ohledu přinesla typografická extenze člověka nacionalismus, industrialismus, masové trhy, univerzální gramotnost a vzdělání“ (162). Např. nacionalismus se pod vlivem knihtisku ustavuje díky novému důrazu na správný pravopis, zafixování role autora (kterou průběžná transformace rukopisů ve středověkých skriptoriích neznala) a zvýšené intenzitě apelu na člověka jako samostatnou, do sebe obrácenou entitu. „Kmen, extenze pokrevních příbuzných, byl explodován knihtiskem a nahrazen sdružením lidí homogenně vycvičených tak, aby se stali jedinci“ (168).

Ve 31. kap. Televize. Nesmělý obr (285–311) představuje McLuhan televizi jako prototyp chladného média na bázi elektrické energie. Elektrický věk, jak již bylo řečeno, zakládá technologickou extenzi celé nervové soustavy: po tisíciletích specialistické „exploze“ přišel dramatický zvrat. Došlo k „implozi“, svět se v důsledku působení médií smrštil. Televizní obraz je podle autora chladný a nemá nic společného s filmem nebo fotografií, neboť televize nabízí jen velmi málo vizuální informace — ze tří milionů bodů za sekundu jich divák zachytí jen několik desítek. Televizní obraz přirovnává k dvojrozměrné mozaice, schází jí třetí rozměr. „Televizní obraz v každém okamžiku vyžaduje, abychom mezery v síti uzavírali pomocí křečovitě smyslové participace, která je hluboce kinetická a taktilní“ (290). Mozaikový prostor televize — na rozdíl od vizuálního prostoru — je nepravidelný. Mozaika „totiž není uniformní ani nepřetržitá a neopakuje se“ (308). Ve všech svých projevech pak působí proti odcizenosti, fragmentárnosti, specializaci a neangažovanému individualismu — jinými slovy také protiliterárně. Televize tak podle něj představuje návrat kmenovosti na jiné smyslové hladině. Ve výsledku televize přeorganizovala naše vnímání světa, vyžaduje komplexní participaci pomocí všech smyslů a „vtažení celé bytosti, stejně jako hmat“ (309). Důsledky této proměny ilustruje McLuhan v nejrůznějších sférách. Ze střetnutí literární a televizní kultury („Televizní dítě očekává vtaženost a v budoucnosti nechce jít do specialistického *zaměstnání*. Chce naopak *rolí* a hlubokou angažovanost ve své společnosti“, 310) je podle něj možno čerpat i pozitivní pedagogický potenciál.

Kniha *Jak rozumět médiím* poprvé vyšla v roce 1964 a od té doby ji provází pověst jakési technopozitivistické mantry,

neproniknutelného textu, který je spíše než na autorových vysvětleních či důkazech vystaven na opakování určitých klíčových tezí. Pro McLuhanovu metodu je příznačná práce s porovnáními, analogiemi, mýty a příklady, které čerpá z nejrůznějších kultur a historických období. V systematických výkladech směrů mediálních studií bývá McLuhan zařazován k tzv. technologickému determinismu,¹ založenému na myšlence mediocentrismu, podle níž se sociální a mentální organizace odvozuje od dominantního média dané doby. McLuhan od 60. let působil v torontském Centru pro kulturu a technologii² a patří k zakladatelům tzv. Torontské školy, k níž se hlásili dále např. Harold Innis nebo Eric Havelock. K problematice mediálních forem se McLuhan, který se původně zabýval anglickou literaturou, dostal díky zájmu o středověké univerzitní trivium (logika, gramatika, rétorika) v rámci své disertace (Cambridge, 1943). Významně se inspiroval také u amerického historika a filozofa techniky Lewise Mumforda.³ Ke společnému myšlenkovému okruhu patří i práce kanadského historika ekonomie Harolda Innise, který ve svých pracích rozlišil časově a prostorově vázaná média (*The Empire and Communications*, 1950) a sledoval určující vnitřní tendenci každého média (*The Bias of Communication*, 1951).

K McLuhanovým následovníkům nepatří jen autoři Torontské školy, ale i z širšího okruhu. Na Saint Louis University se v letech 1937–1944 stal McLuhanovým žákem → Walter Jackson Ong, který se zabýval vztahem mluvené řeči (*orality*) k písmu (*literacy*) v procesech myšlení, literárních formách a jednotlivých kulturách (*Technologizace slova*, 1982, č. 2006). Jedním z nejpobulárnějších McLuhanových intelektuálních dědiců byl americký profesor kultury a komunikace Neil Postman, který kritizoval úsilí učinit veškerou komunikaci zábavnou (*Ubavit se k smrti*, 1985, č. 1999). V téže době se inspiroval McLuhanem také Joshua Meyrowitz. Ten řadí McLuhana a Torontskou školu k tzv. teorii média a některé její části navzdory kritice přijímá a spojuje s dramaturgickou sociologií Ervinga Goffmana (viz J. Meyrowitz, *Všude a nikde*, 1985, č. 2006).

McLuhanův koncept zprostředkovaně ovlivnil i chápání literatury jako jedné z mediálních nabídek a návrhy transformace literární vědy v alternativní mediální vědu, a to zvl. v německém kontextu (→ Siegfried Johannes Schmidt, → Friedrich Adolf Kittler). Přestože s McLuhanem sdílí mediální apriorismus a myšlenku, že poselstvím je samo médium, staví se F. A. Kittler ve své práci *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1984) kriticky k McLuhanovu pojetí médií jako extenzí člověka: principy médií jsou podle něj sice historicky odvozeny od konceptů zpracování dat v lidském těle, média jsou však autonomní a postupně člověka přerůstají, aby se stala subjektem dějin kultury.

1 Např. podle nejuznávanějšího autora učebnic mediálních studií Denise McQuaila (*Úvod do teorie masové komunikace*, Praha 1999 [1994]).

2 Založeno v roce 1963 na University of Toronto.

3 McLuhan se obrací k Mumfordovi např. v kapitole o hodinách (viz L. Mumford, *Technika a civilizace*, Praha 1947 [1934]).

Od 80. let však McLuhanova popularita spíše pohasínala, stával se dokonce terčem výsměchu. Značný podíl na McLuhanově odsouzení měl nástup kulturních studií (*cultural studies*; často se jako příklad tohoto směru uvádí Birminghamská škola), která na rozdíl od technologického determinismu zdůrazňovala významy mediálních sdělení fungující jako ideologie i jejich svébytné, rezistentní užití různými publiky.

Po období útlumu se na přelomu tisíciletí v souvislosti s etablováním výzkumu nových médií a informačních technologií zájem o McLuhanovo dílo znovu probudil. McLuhanova mediocentrická představa o tom, že dominantní médium razantně vstupuje do záležitostí sociální organizace a proměňuje ji k obrazu svému, byla plně rehabilitována. V rámci McLuhanova „vzkříšení“ byly vydány desítky prestižních knih a stovky odborných článků aplikujících jeho myšlenky na fenomén expanze síťových médií.⁴

Vydání

Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964, 1965, 1967, 1969, 1975, 1994, 1995, 1996, 1997. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris 1964, 1968, 1972, 1977, 1993. *Gli strumenti del comunicare*, Milano 1967, 1974, 1976, 1981, 1984, 1986, 1990, 1995, 1997, 1999, 2002, 2009; Bergamo 1995; Roma 1995. Japonské vyd., Tokio 1967, 1987. *Media. Människans utbyggnader*, Stockholm 1967, 1999. *Mennesket og medierne*, København 1967. *Mens en media*, Utrecht 1967; *Media begrijpen. De extensies van de mens*, Amsterdam 2002. *Ihmisen uudet ulottuvuudet*, Helsinki 1968, 1969, 1984. *Mennesket og media*, Oslo 1968, 1997. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, São Paulo 1969; Lisboa 2006. **Jak rozumět médiím. Extenze člověka, Praha 1991** (z tohoto vyd. citováno), 2011. Čínské vyd., Peking 1992, 2000. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona 1996, 2009. Hebrejské vyd., Tel Aviv 2002. *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*, Vilnius 2003. *Ponimaniye media. Vneshniye rasshireniya čeloveka*, Kučkovo pole 2003. *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004. *Ponimaniye media*, Moskva 2007. Korejské vyd., Soul 2011.

Literatura

M. Ferguson, Marshall McLuhan Revisited: 1960s Zeitgeist Victim or Pioneer Postmodernist?, *Media, Culture & Society* 1991, č. 13, s. 71–90. E. McLuhan – F. Zingrone (eds.), *Essentials McLuhan*, New York 1995. W. T. Gordon, *Marshall McLuhan. Escape*

⁴ K nejcitovanějším titulům tohoto směru patří dílo Paula Levinsona *Digital McLuhan*, New York 1999.

into *Understanding. A Biography*, New York 1997. P. Marchand, *Marshall McLuhan. The Medium and the Messenger*, Cambridge 1998. P. Levinson, *Digital McLuhan. A Guide to Information Millennium*, London 1999. F. Klotz, Marshall McLuhan revisited. Der Theoretiker des Fernsehens und die Mediengesellschaft, *Medien & Kommunikationswissenschaft* 2001, č. 1, s. 62–81. Ch. Horrocks, *Marshall McLuhan a virtualita*, Praha 2002. G. Havers, The Right-Wing Postmodernism of Marshall McLuhan, *Media, Culture & Society* 2003, č. 25, s. 511–525. M. McDonald, Empire and Communication. The Media Wars of M. McLuhan, *Media, Culture & Society* 2006, č. 4, s. 505–521. M. Mullen, Coming to Terms with the Future he Foresaw. M. McLuhan's „Understanding Media“, *Technology and Culture* 2006, č. 2, s. 373–381.

Herbert Marshall McLuhan (1911–1980)

Kanadský médiolog a literární teoretik. Studoval na univerzitách v Manitobě a anglické Cambridgi (doktorát z anglické literatury, 1943) a po zbytek života působil převážně na torontské univerzitě. Celoživotně zastával názor, podle něhož je obsah mediálního sdělení druhotný — na prvním místě je technologická forma, která je na každém médiu tím nejvýznamnějším poselstvím. Ve své době se stal intelektuální celebritou a mediální senzací, jeho popularita daleko překročila hranice odborného diskurzu: v r. 1967 odvysílala NBC jeho portrét, o dva roky později publikoval magazín *Playboy* interview s McLuhanem; v r. 1977 jej do krátké epizodní role ve filmu *Annie Hall* angažoval Woody Allen. Pro svůj vstřícný postoj k novým telekomunikačním fenoménům přednášel pro velká shromáždění manažerů firem, jako IBM nebo AT&T. Byl nazýván „veleknězem elektronické epochy“. Další díla: *The Mechanical Bride* (1951), *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding Media, the Extensions of Man* (1964), *The Medium Is the Massage, an Inventory of Effects* (1967), *War and Peace in the Global Village* (1968).

České překlady

Člověk, média a elektronická kultura, Praha 2000.

/ir/

Jelezar Mojsejevič Meletinskij

Poetika mýtu

(Poetika mifa, 1976)

V Úvodu (7–10) se nastiňují hlavní záměry knihy: zkoumat mýtus a mytologii ve světle moderních teorií, analyzovat hlavní umělecké a vědecké přístupy k mýtu (zvl. s ohledem na problematiku vztahu mýtu a literatury). V I. části knihy Nejnovější teorie mýtu a rituálně mytologický přístup k literatuře (11–167) jsou podány stručné dějiny mytologie jako vědy o mýtu. Meletinskij zde představuje klíčové osobnosti, jejich teoretické koncepce a interpretace mýtu rozvíjené v nejrůznějších vědních oborech — ve filozofii, v antropologii, v sociologii, v literární vědě atd. Velkou pozornost věnuje především vlivným soudobým směrům: strukturalismu, analytické psychologii, rituálně mytologické škole, ale také ruské vědě o mytologii.

Ve II. části Klasické formy mýtu a jejich odraz ve výpravném folkloru (169–283) podává Meletinskij vlastní poetiku mýtu. Probírá obecné vlastnosti mytologického myšlení (difuznost, slabé rozvinutí abstraktních pojmů, nerozlišení přírody a kultury, ahistoričnost, nekauzálnost, antipsychologičnost) a hlavní funkce mýtu (sociálně harmonizační a modelující), charakterizuje mytický čas a jeho paradigmata, typické mytické hrdiny (tzv. kulturní hrdiny-demiurgy a jejich „karnevalové“ dvojníky), typický syžet (dobývání, proměna chaosu v kosmos — kosmogonie), mytický model vesmíru (kosmický strom). Klasifikuje mýty z hlediska jejich obsahu a funkce (mýty kalendářní, k nimž patří mýtus o umírajícím a znovuzrozeném božstvu, mýty eschatologické, zahrnující mýty o zlatém věku, mýty iniciační a mýty o „přechodech“). Podle Meletinského základ mytologie tvoří mýtus heroický, mýtus hledání a dobývání, ale mýtus tvoření, kosmogonický. V kap. věnované sémantice mytologického syžetu a systému (240–269) rozvíjí → Lévi-Straussovo učení o opozicích postihujících charakter mytického modelu prostoru,

Práce ruského folkloristy a literárního historika, v níž se od analýzy teorií mýtu a struktury mýtu přechází k poetice „mytologického“ románu.

času, člověka a společenství. Vymezuje dva základní kosmické modely (resp. systémy): horizontální, tj. antropocentrický (vnitřní—vnější, centrum—periferie, svůj—cizí, blízký—vzdálený), a vertikální, příznačný pro kosmogonické mýty (nahore—dole—uprostřed). Všimá si zvláštností jednotlivých mytologií — antropocentrismu mytologie řecké, historismu v čínské mytologii. „Historizovaná“ mytologie biblická, představující roztržku s přírodními mýty, znamená už přechod od mýtu k folklorním a literárním žánrům (pohádce, eposu). Při tomto přechodu se mění nejen funkce, ale také jednotlivé významové opozice (kosmická opozice nahore—dole dostává v pohádce sociální smysl). Mýtus se deritualizuje a desakralizuje, oslabuje se prvotní víra v „pravdivost“ mytických „událostí“, rozvíjí se vědomý (literární) výmysl, ztrácí se etnografická konkrétnost, mytický polobožský hrdina je vystřídán obyčejným smrtelníkem, často znevýhodněným (typ „Popelka“, prošťáček); mytický čas a prostor je nahrazen neurčitým časoprostorem pohádky, pozornost je od osudů neosobního kolektivu přenesena k osudu rodu, rodiny, jedince.

Z poetiky mýtu vyrůstá organicky III. část „Mytologismus“ v literatuře 20. století (285–382), věnovaná modernímu románu, který se k mýtu vrací na zcela jiné úrovni než předchozí epochy. Výchovný román romantického období podával specifický ekvivalent iniciačního schématu (Goethův *Vilém Meister* aj.); romantický mytologismus se vyznačoval tendencí k vytváření individuálních mýtů a mytologií synkretického rázu. Některé postupy „mytologických“ románů 20. století předznamenává wagnerovské hudební drama (technika leitmotivů). Mýtus v moderním románu se stává prostředkem strukturace vyprávění (305), a to právě v době, kdy se dosavadní poetika románu vyčerpala (James Joyce v *Odysseovi* paroduje homérský epos a mýtus, Thomas Mann v *Kouzelném vrchu* a *Josefovi a bratřích jeho* využívá mýtu iniciačního a mýtu o umírajícím a ožívajícím božstvu, Franz Kafka se v *Procesu* a *Zámku* dotýká tématu iniciačního). Hlavním zdrojem inspirace mytologických románů nejsou obvykle původní mýty, ale vědecká mytologická tradice (Giambattista Vico, James George Frazer, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung aj.). Meletinskij probírá poetiku mytologizace (368–382) jako jednoho ze způsobů výstavby vyprávění, ke kterému se román uchýlil po rozkladu struktury klasického románu 19. století. Charakterizuje její typické rysy: protiklad univerzální, archetypálně interpretované psychologie a historie, mytologický synkretismus a pluralismus, prvky ironie a travestie, cyklické obřadně-mytické opakování sloužící k vyjádření univerzálních situací a ke konstrukci vyprávění, koncepce snadného střídání sociálních rolí (karnevalovost), vzájemná propustnost a „plynutí“ postav, technika vracejících se motivů, kontrastu apod.

Část končí přehledem různých typů mytologizace v současném románu (William Golding, Michel Butor, Max Frisch, John Updike, Alberto Moravia, „magický realismus“ latinskoamerických romanopisců — Aleja Carpentiera, Miguela Ángela Asturiase, Joseho Marií Arguedase, Gabriela Garcíi Márqueze aj.).

Meletinského *Poetika mýtu*, řadící se do širokého proudu světového a ruského bádání o mýtu, navazuje na řadu autorových prací dílčích i syntetických, především na knihu *Proischoždě-nije geroičeskogo eposa* (1963), v níž autor shrnoval poznatky o mýtech starověkých národů a sledoval cestu od archaického eposu k eposu klasickému (hrdinskému). Představuje další stupeň zobecnění a zároveň závažný přesah směrem k poetice moderní literatury, zejm. románu.

Historický proces vývoje lidstva se v knize pojímá jako evoluce od počátečního archaického, mytického vědomí (mýtus jako světónázor) přes jeho postupnou „demytologizaci“ s vrcholem v osvícenském 18. století a v pozitivismu 19. století k jistému obrození mýtu ve 20. století, „remytologizaci“ vědy a umění na odlišné významové úrovni (mýtus jako struktura určitého typu vědeckého a uměleckého myšlení a zobrazování). Tento způsob uvažování o mýtu dává jiný význam rozsáhlým partiím věnovaným historii bádání o mýtu se zvláštním zřetelem právě k teoriím 20. století, které pro Meletinského nepředstavují pouze (prozatím poslední) historickou kapitolu, ale jsou — stejně jako sama Meletinského *Poetika* — výrazem charakteristických remytologizačních tendencí. Analýza různých teorií mýtu je současně hledáním metodologických východisek pro vlastní pojetí mýtu, odhaluje jeho kořeny jednak v domácí vědecké tradici (historická poetika Alexandra Nikolajeviče Veselovského, → Proppova analýza struktury pohádky, pojetí kouzelné pohádky jako „proměny“ obřadu, → Žirmunského typologické srovnání literatury a folkloru, → Bachtinovy úvahy o karnevalové kultuře atd.), jednak v tradici zahraniční (zvl. strukturalismus Lévi-Straussův).

Jedním z nejzávažnějších problémů *Poetiky mýtu*, rozpjaté od analýzy archaických mýtů přes klasický epos a pohádku k mytologickému románu, vědě o mýtu a „mytologizující“ vědě, je problém vztahu (návaznosti) mýtu a umění, v užším smyslu pak mýtu a literatury. Meletinskij je chápe jako fáze téhož vývojového procesu, při němž dochází k posunu od mytologického ztotožnění k uměleckému přirovnání, epické metafoře, jež je nástrojem poznání a sebepoznání (v mýtu poznání netvoří prvotní jádro, byť jsou v něm jeho momenty přítomny), jeví se mu tedy obdobně jako Proppovi, jako rozdílné stupně v uchopení skutečnosti. Vývoj od mýtu k umění je pojat jako postupný přechod

od otázky po vzniku světa a jeho řádu, ještě mytické (viz kosmogonický mýtus jako nejranější typ mýtu), k otázce, jaký je tento svět a jeho zákonitost, na kterou se spolu s filozofií, ale po svém, pokouší odpovědět umění. Umění přitom neznamená absolutní roztržku s mýtem (i když se jeho vývoj až do 19. století jeví jako postupné odpoutávání od mýtu pod vlivem civilizačních a racionalizačních procesů), ale proměnu mýtu ve strukturu (či metastrukturu), strukturální princip.

Mýtus začíná fungovat jako „prvoobraz“ (pojem A. N. Veselovského), archetyp myticko-obřadního původu, tvoří jakousi sémantickou „mřížku“ či „design“ moderního mytologického románu, mění se ve způsob výstavby vyprávění, který může mít v různé míře vědomý charakter. Na cestě od mýtu k románu stojí podle Meletinského jednak epos, jednak pohádka, v nichž už probíhá proces deritualizace, desakralizace a socializace syžetu apod.¹ Rozdíl mezi mýtem a folklorním a literárním žánrem se mimo jiné postihuje jako rozdíl v typu opozic (opozice kosmické, přírodní, metafyzické v mýtu, opozice sociální vs. individuální v pohádce, povídce i románu).

Mezi mýtus v jeho archaickém smyslu a mýtus jako strukturu vstoupily jakožto „překážka“ spolu s literárními žánry určité zobrazovací postupy, které znamenaly likvidaci mýtu, především postupy realistického zobrazení (realistický obraz). Proto se novodobý mytologický román (už samo toto spojení je pozoruhodné, neboť ještě v 19. století byl román na rozdíl od lyriky a dramatu až na výjimky výslovně nemytologický, nestával se předmětem mytologizace a vnímal se jako žánr spojený právě s degradací a absencí mýtu — u Hegela, v jehož duchu rozvíjí svou teorii románu ještě → György Lukács) zřetelně staví do opozice k tradičnímu realistickému románu. Ve snaze smířit mytologismus s realismem se Meletinskij pokouší rozlišit jednotlivé typy mytologického románu, proti Joyceovi staví T. Manna a zdůrazňuje tendenci k historismu a typizaci v *Josefovi a bratřích jeho*.

K tomu, aby mohl Meletinskij přejít ve svých analýzách od archaického mýtu (a rituálu v jeho základu) k mytologickému románu, bylo nezbytné pojmut mytologii a mýtus jako znakový systém sui generis se schopností vývoje, proměny, variací a v souladu s tím se pak pokusit o analýzu mytického, epického, pohádkového a románového modelu světa. Díky tomuto přístupu se Meletinského koncepce ocitla v blízkosti názorů → Jurije Michajloviče Lotmana, Arona Jakovleviče Gureviče, → Borise Andrejeviče Uspenského, Vjačeslava Vsevolodoviče Ivanova, Vladimira Nikolajeviče Toporova a dalších představitelů Tartusko-moskevské školy. I když se jednalo o různě vyhraněné a oborově zaměřené autory, spojovala je podobná teoretická

1 Stejným způsobem uvažuje o kouzelné pohádce jako archetypu či metastrukturu určitého typu povídek a románů (např. *Povídky o Sávovi Grudcynovi* ze 17. století, Puškinovy *Kapitánské dcerky*, Tolstého *Kozáků*) Igor Pavlovič Smirnov, který se pokouší korigovat Bachtinovu teorii o vzniku románu z jediného, a to karnevalového archetypu. Srov. I. P. Smirnov, *Ot skazki k romanu*, in: D. S. Lichačov et al. (eds.), *Istorija žanrov v ruskoj literature X–XVII vv.*, Leningrad 1972, s. 284–320.

a metodologická východiska. V případě Meletinského, který se navíc opíral o starší poetologické výzkumy a koncepce Veselovského, Proppa a Žirmunského, se jednalo o specifickou historicko-komparativní metodologii, dialektiku formy a obsahu a dialektiku světového vývoje.

Meletinskij své pojetí historických, komparativně typologických a strukturálně sémiotických analýz uplatňoval při rozboru proměn narativních tradic, zejm. archaické slovesnosti (tj. mýtů, mytologie, eposů, pohádek, hrdinsko-epického folkloru atd.), ale také slovesnosti starověké, středověké a novověké (zvl. středověkého románu a novely). V posledních letech svého života se kromě toho zaměřil i na problematiku literárních archetypů a univerzálií (zkoumal je zvl. na materiálu ruské klasické literatury 19. století).

V Meletinského vědecké tvorbě lze sledovat čtyři hlavní výzkumné okruhy: 1) strukturální typologie a studium historických proměn základních obrazů a motivů v mýtech a ve folklorních narativech; 2) hlubinně mytologická sémantika tradičních motivů a syžetů; 3) zkoumání mytologických a literárních archetypů (zvl. na základě analýzy folklorních syžetů) a konečně 4) analýza souvislostí a historického vývoje žánrových komplexů (mýtus, pohádka, epos, román). Toto široké badatelské zaměření potvrzuje již jeho *Poetika mýtu*, která se svým historickým a komparativně-sémiotickým pojetím problému stala jednou z nejznámějších a nevlivnějších publikací v rámci ruského bádání o mýtu.

Vydání

Poetika mifa, Moskva 1976, 1995, 2000, 2006, 2012. *Poetyka mitu*, Warszawa 1981. *Poetika mita*, Beograd 1983. *A mítosz poétikája*, Budapest 1985. *A Poética do Mito*, Rio de Janeiro 1987. ***Poetika mýtu*, Praha 1989** (z tohoto vyd. citováno). *Poetika mýtu*, Bratislava 1989. Čínské vyd., Peking 1990. *Il Mito. Poetica, folklore ripresa, novecentesca*, Roma 1993. *Poetika na mita*, Sofija 1995. *The Poetics of Myth*, New York – London 1998, 2000. *El Mito. Literatura y folclore*, Madrid 2001. *Poetika mita*, Ljubljana 2006. Japonské vyd., Tokio 2007.

Literatura

V. Voigt, Towards Balancing of Folklore Structuralism, *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 1969, č. 1–3, s. 247–266. E. M. Meletinsky – D. Segal, Structuralism and Semiotics in the USSR, *Diogenes* 1971, s. 88–115. P. Maranda (ed.), *Soviet Structural Folkloristics. Texts by Meletinsky, Nekludov, Novik, and Segal with Tests of the Approach by Jilek and Jilek-Aall*,

Reid, and Layton, The Hague 1974. M. Gálík, *Comparative Literature in Soviet Oriental Studies*, *Neohelicon* 1975, č. 3–4, s. 285–301. H. Baran, Introduction, in: týž (ed.), *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union*, New York 1976, s. vii–xxvi. C. Bremond, *Posterité soviétique de Propp*, *Cahiers de littérature orale* 1977, č. 2, s. 25–59. A. J. Gurevič, recenze, *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 1977, č. 6, s. 557–560. H. Lorenzová, recenze, *Estetika* 1977, č. 4, s. 271–280. A. Cook, recenze, *Comparative Literature* 1978, č. 3, s. 271–273. K. V. Čistov, recenze, *Sovremennaja etnografija* 1978, č. 2, s. 149–153. N. Lejtes, recenze, *Mir i literatura. Voprosy literatury* 1978, č. 1, s. 272–278. D’A. S. Avalle (ed.), *Strumenti critici. La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino 1980. P. Schweiger, recenze, *Revue Roumaine de linguistique* 1982, s. 99–101. M. Šukalo, recenze, *Delo* 1984, č. 8–9, s. 207–209. D. Hodrová, doslov k č. vyd. 1989, s. 384–394. R. Giomini, E. M. Meletinskij comparatista. Postfazione, in: týž — C. L. Siedina (eds.), *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, Roma 1992, s. 137–143. C. L. Siedina, E. M. Meletinskij e la scienza letteraria russa, tamtéž, s. 5–29. S. J. Nekljudov – J. S. Novik (eds.), *Ot mifa k literatury. Sbornik v čest’ semiděsjatipjatiletija Je. M. Meletinskogo*, Moskva 1993. V. Voigt, Meletinskij E. M., in: *Enzyklopädie des Märchens* 9, Berlin – New York 1998, s. 551–554. S. Grazzini, *Der strukturalistische Zirkel. Theorien über Mythos und Märchen bei Propp, Lévi-Strauss, Meletinskij*, Wiesbaden 1999.

Jelezar Mojsejevič Meletinskij (1918–2005)

Ruský filolog, folklorista a literární historik, specialista v oboru historické poetiky a mytologie. Po ukončení studia západních jazyků a literatur (1940) na Fakultě literatury, umění a jazyka moskevského Institutu dějin, filozofie a literatury a absolvování kurzu vojenských překladatelů se v průběhu druhé světové války účastnil bojů na jižní frontě a na Kavkazu. Od r. 1943 působil na univerzitách v Taškentu a Petrozavodsku (zde od r. 1946 řídil katedry literatury a folkloristiky). R. 1949 byl v rámci sovětské antisemitské kampaně odsouzen k deseti letům vězení; propuštěn a rehabilitován byl v r. 1954. V letech 1956–1994 byl vědeckým pracovníkem Institutu světové literatury Akademie věd Sovětského svazu (resp. od r. 1991 Ruské akademie věd). Kromě toho působil od r. 1989 jako profesor na Moskevské státní univerzitě, r. 1992 se stal ředitelem Institutu vyšších humanitních studií při Ruské státní humanitní univerzitě. Je autorem řady syntetických prací z oblasti historické poetiky, medievistiky a komparistiky, významné jsou zejm. práce o struktuře mýtu — pojatého jako

znakový systém — a o tzv. mytologickém románu 20. století. Meletinskij byl jedním z redaktorů a autorů encyklopedie *Mify narodov mira* (1980), několikavazkových dějin světových literatur *Istorija vsemirnoj literatury* (sv. 1–8, 1984–1993), slovníku *Mifologičeskij slovar* (1988), publikace *Litěraturnyje archetipy i universalii* (2001) atd. Další díla: *Geroj volšebnoj skazki. Proischožděnije obraza* (1958), *Proischožděnije geroičeskogo eposa. Rannije formy i archaičeskije pamjatniki* (1963), „Edda“ i rannije formy eposa (1968), *Sredněvěkovyj roman. Proischožděnije i klassičeskije formy* (1983), *O litěraturnych archetipach* (1994), *Dostojevskij v svetě istoričeskij poetiky. Kak sdělany „Brat’ja Karamazovy“* (1996), *Ot mifa k literature* (2000), *Zametki o tvorčestve Dostojevskogo* (2001).

České překlady

Stati: Claude Lévi-Strauss a strukturální typologie mýtu, *Estetika* 1977, č. 2, s. 96–108; Vyprávěcí (prozaický) folklor národů Oceánie, in: G. L. Permjakov (ed.), *Pohádky a mýty Oceánie*, Praha 1979, s. 11–34.

/dh – os/

Charles William Morris

Základy teorie znaků

(Foundations of the Theory of Signs, 1938)

Výklady amerického filozofa a sémiotika o znaku a disciplíně, jež znaky zkoumá; první souhrnná práce o moderní sémiotice.

V Úvodu (I, 199–201, část 1, Sémiotika a věda) je sémiotika vykládána jako jedna z věd a zároveň jejich nástroj (199), tj. disciplína poskytující obecný jazyk aplikovatelný na libovolný jazyk speciální (lingvistiku, matematiku, logiku, rétoriku, estetiku) nebo na libovolný jednotlivý znak (200).

Ve II. kap. Sémiosis a sémiotika (202–210) se v 2. části Pova- ha znaku vymezují složky semiózy (tj. procesu, v němž něco funguje jako znak): znakové vehikulum, nositel (to, co působí jako znak), designát, designátum (to, k čemu se znak vztahu- je), interpretans (takový účinek na interpreta, díky němuž je pří- slušná věc pro tohoto interpreta znakem), interpret (tj. příjemce znaku). Vlastnost být znakem je přitom vlastností relativní (věci jí nabývají účasti na procesu semiózy) (202). Po výkladu o vzta- hu objektu, designátu (tj. třídy, druhu objektu, o němž vypovídá znak) a denotátu (tj. skutečně existujícího konkrétního předmětu, k němuž se znak vztahuje) přiznává Morris vazby svého výkladu k behavioristické koncepci (204). Ve 3. části Dimenze a roviny semiózy je rozlišena sémantická dimenze semiózy (vztah znak— objekt), její dimenze pragmatická (vztah znak—interpret) a syn- taktická (vztah znak—znak) (204–205); obory tyto dimenze zkou- mající (sémantika, pragmatika, syntaktika) tvoří tři dílčí odvětví sémiotiky (206), jež se současně člení (207) na sémiotiku čís- tou a deskriptivní (tj. aplikovanou na konkrétní případy znaků). Výklady 4. části Jazyk jsou věnovány jazyku jakožto jednomu druhu znakových souborů, charakterizovanému závazně syntak- tickými pravidly, dále pravidly sémantickými a pragmatickými. Na základě stupně složitosti jejich struktury, ale i oboru věcí, jež designují, a cílů, pro něž jsou adekvátní, rozlišuje Morris jazy- ky univerzální (charakterizované nejednoznačností, ale zároveň např. možnostmi estetického užívání znaků) a jazyky speciální,

vytvořené tak, aby vyhovovaly určitým speciálním požadavkům (matematika, formální logika, 207–210).

Další kapitoly předvádějí postupně třídimenziální analýzu jazyka.

V kap. III. Syntaktika (211–218) se charakterizuje (v 5. části Formální koncepce jazyka) toto odvětví sémiotiky zkoumající syntaktické vztahy znaků k jiným znakům (211) jako její odvětví nejrozvinutější, jež zahrnuje jako svou nejpropracovanější část logickou syntax (jazyk je zkoumán jako libovolná množina prvků podléhající formačním a transformačním pravidlům, 211–212). Zatímco logická syntax je omezena na zkoumání typů znakových kombinací převládajících ve vědě (tj. na tvrzení), zahrnuje syntaktika také problémy z oblasti znaků percepčních a estetických i otázky praktického užívání znaků (213). Jádrem 6. části Jazyková struktura tvoří rozlišení znaků na základě jejich denotace na znaky indexové (jediný znak denotuje, označuje pouze jednu konkrétní věc, např. jednotlivý akt přímého ukázání), charakterizační (jediný znak denotuje množství věcí, např. výraz „člověk“) a univerzální (jediný znak denotuje cokoli, např. slovo „něco“, 214) a úvahy o kombinaci těchto typů znaků ve větách jako tzv. znaků dominantních a tzv. specifikátorů (215–216).

Kap. IV. Sémantika (218–225) vymezuje v 7. části Sémantická dimenze semiózy sémantiku jako část sémiotiky pojednávající o vztahu znaků k jejich designátům, a tím k objektům, které mohou být nebo jsou znaky denotovány (218). Dále jsou zde uváděna sémantická pravidla (pravidla vzájemně přiřazující znaky a objekty či situace denotovatelné těmito znaky, 219) pro jednotlivé typy znaků; charakterizační znaky se přitom v závislosti na způsobu charakteristiky toho, co denotují, rozlišují na ikonické (znak sám projevuje vlastnosti, které musí mít objekt, aby mohl být tímto znakem denotován, např. fotografie) a symboly (slovo „fotografie“, 220). Sémantické pravidlo pro užívání věty se odvolává na sémantická pravidla jejich složek — nositelů znaku (221). V závěru této části se Morris zabývá složitou otázkou znaků s nulovou denotací (221–222). Korelace zavedená sémantickými pravidly se pak v polemice s tradičními verzemi izomorfismu jazyka a nejazykových objektů pokládá v 8. části Jazykové a nejazykové struktury za jedinou platnou korelaci mezi znaky a objekty (222–225).

V. kap. Pragmatika (226–237) definuje v 9. části Pragmatická dimenze semiózy pragmatiku jako vědu o vztahu znaků k jejich interpretům, pojednávající o biotických aspektech semiózy (tj. o všech psychologických, biologických a sociálních jevech, k nimž dochází při fungování znaků, 226), a to též ve vztahu k názorům Charlese Sanderse Peirce, Williama Jamese, George

Herberta Meada, Johna Deweye a pragmatismu (226–228). Jazyková struktura je z hlediska pragmatiky vymezena jako jeden ze systémů chování (228). 10. část Individuální a společenské faktory v semióze podává definici pragmatického pravidla (udává podmínky, za kterých je nositel znaku pro interpreta znakem) a úplnou charakteristiku jazyka: „Jazykem v plném sémiotickém smyslu je jakákoli intersubjektivní množina znakových vehikul, jejichž užívání je vymezeno syntaktickými, sémantickými a pragmatickými pravidly“ (231). Respektování těchto pravidel podmiňuje schopnost rozumět jazyku a správně ho užívat.

Individuální a společensky diagnostická hodnota znaku na vyšší úrovni semiózy je předmětem úvah 11. části Užívání a zneužívání znaků v praxi. Morris se věnuje zejm. využívání znaků k pouhému vyvolávání určitých procesů interpretace bez ohledu na to, zda existují nějaké objekty těmito znaky denotované (i na to, zda jsou kombinace znaků formálně možné), a problémům řízení chování prostřednictvím jazykových znaků. V této souvislosti zdůrazňuje rozdílnost užívání znaků ve vědě a v umělecké literatuře, výtvarném umění, morálce, náboženství, naznačuje problémy spjaté s tzv. nepoctivým, nečestným užíváním znaků. V souvislosti s procesem, v němž znaky zaujímají postupně místo objektu (zkoumán je v psychopatologii v případech, kdy zájmy nemohou být uspokojeny objekty samými), zmiňuje Morris též estetický znak: „zde ovšem interpret ve skutečnosti znak s objektem jím designovaným nesměšuje“ (236).

VI. kap. Jednota sémiotiky (238–247) objasňuje ve 12. části Význam (podle Morrisova názoru tento termín do sémiotiky již nepatří) problémy s dosavadním nejednoznačným vymečováním významu (238–240). Výklady 13. části Univerzálie a univerzalita pojednávají o pěti typech obecnosti u znaku (242–246). Ve 14. části Vzájemné vztahy sémiotických věd se zdůrazňuje vzájemná neredukovatelnost tří součástí sémiotiky (246–247).

V VII. kap. Problémy a aplikace (248–252) konstatuje Morris v 15. části Unifikace sémiotických věd styčné body teorie znaků s biologií, psychologií, lingvistikou a společenskými vědami, a to jak v oblasti faktografie (studium podmínek výskytu semiózy a jejího průběhu), tak systematiky (vypracování systematické teoretické struktury, 248), poukazuje na podnětnost dějin sémiotiky a na možnost interpretovat v termínech sémiotiky nejrůznější vědní disciplíny (např. estetiku, pokud zkoumá určité fungování znaků, např. ikonických, jejichž designáty jsou hodnoty, 249). Hodnocena je úloha sémiotiky jako spojovacího článku mezi vědami biologickými, psychologickými a společenskými i její úloha při objasnění vztahu mezi vědami tzv. formálními a empirickými (250). V 16. části Sémiotika jako nástroj věd je

sémiotika vykládána jako disciplína poskytující pojmové nástroje ostatním vědním oborům (250). Úvahy 17. části Humanistické důsledky sémiotiky se dotýkají různých specializovaných jazyků (empirické vědy, etika, čisté a užité umění) vzniklých v souladu s různými účely, jimž znaky slouží, a sledujících různé dimenze semiózy. V této souvislosti se Morris zmiňuje i o jazyce poezie: „Lyrická poezie má syntax a užívá výrazů, které designují věci, ale syntaxe a výrazů se užívá tak, že čtenáře upoutávají hodnoty a hodnocení“ (251). Dále shrnuje: „Sémiotika poskytuje bázi pro pochopení hlavních forem lidské činnosti a jejich vzájemných vztahů, neboť všechny tyto činnosti a vztahy se reflektují ve znacích, které tyto činnosti zprostředkovávají“ (252). Tato disciplína tak podle Morrise slibuje splnit i cíle filozofické.

Studie vyšla v roce 1938 v Chicagu jako druhý svazek Mezinárodní encyklopedie jednotné vědy v rámci programu Foundation of the Unity of Science, rozpracovávaného od roku 1936 v USA Rudolfem Carnapem a Otto Neurathem. Záměrem projektu bylo usouvztažnění různých vědeckých poznatků moderní doby směřující (s oporou metodologické syntézy evropského logického pozitivismu a amerického pragmatismu) k samostatnému zkoumání forem poznání na základě formalizovaného chápání jednoty přírodních a společenských věd.

Morrisova práce, navazující volně na klasické výklady Charlese Sanderse Peirce a těžící v mnoha ohledech i ze soudobého behaviorismu, logického pozitivismu a empirismu, představuje z historického hlediska mezičlánek spojující staré tradice úvah o znacích a znakovosti (často ovšem jen dílčí povahy, srov. např. antická a scholastická gnozeologie a logika, karteziánská a jansenistická teorie jazyka, Giambattista Vico, Gottfried Wilhelm Leibniz, John Locke, David Hume) s moderní sémiotikou. *Základy teorie znaků* sice výrazně neovlivnily poválečné směřování americké filozofie, která se orientovala spíše na formální logiku a studium přirozeného jazyka, ale měly zásadní podíl na formování moderní sémiotiky ve 30. a 40. letech. Otázce povahy estetického znaku, již jsou v obecně sémioticky orientovaných *Základech teorie znaků* věnovány jen okrajové poznámky, se Morris soustavněji věnoval v úvahách o umění a společnosti ze sémiotického hlediska v práci *Signs, Language and Behavior* (1946) a v souvislosti s výkladem různých oblastí sémiotiky z hlediska teorie hodnoty též v práci *Signification and Significance* (1964), která se po *Základech teorie znaků* stala novou sumou jeho sémiotiky. Explicitně je Morrisovo pojetí uměleckého díla jako znaku, jehož designátem je hodnota, podáno v dalších studiích, věnovaných základním formám promluvy či vztahu estetiky a teorie

znaků.¹ Dobová aktuálnost Morrisovy koncepce umění jako v podstatě znakové struktury se souběžně potvrdila i v evropské vědě, srov. např. literárněsémiotickou stat' Jana Mukařovského Umění jako sémiologický fakt.² Morrise a Mukařovského lze takto nahlížet jako jedny z prvních badatelů v oblasti sémiotiky umění, přestože jejich koncepce se formovaly ve zcela jiném prostředí.³ Morrisovo pojetí umění však přímo neovlivnilo pozdější vývoj literárněvědné sémiotiky; důležitou roli tu naopak sehrály *Základy teorie znaků*, které pomohly ustavit sémiotiku jako vědní obor s komplexní metodologií otevírající pro literární vědu perspektivu sémiotické koncepce literárního díla. Zejména z evropského pohledu se ovšem v pozdějším vývoji ukázaly být plodnější strukturalistické pojetí jazyka Ferdinanda de Saussura a jeho projekt sémiologie, která do středu výzkumu znaků stavi lingvistiku (*Kurs obecné lingvistiky*, 1916, č. 1989). V literární vědě lze takovou koncepci nalézt u → Romana Jakobsona.⁴ Spojení strukturalismu a sémiotiky tak ukázalo na limity Morrisova behavioristického pojetí znaku a obrátilo pozornost na kód sdělení a jeho systémové prvky.

Přímý Morrisův vliv lze sledovat v sémiotických teoriích Thomase Sebeoka (v USA) a Karla Otto Apela a Ferruccia Rossi-Landiho (v Evropě). Sémiotika se dodnes inspiruje zejm. Morrisovým stále aktuálním rozlišením sémantiky, syntaktiky (syntaxe) a pragmatiky a jeho typologií znaků (dnes na základě spojení předmětu a znaku dělených obvykle na znaky ikonické, indexové a symboly) a pragmatickou typologií diskurzu. Morrisovy dílčí podněty byly dále využívány v literární vědě, jazykovědě a teorii komunikace, která se stala základem pro analýzu literárního textu v polské strukturální vědě a v české lingvostylistice.⁵ Přestože tedy z Morrisových prací následně nevzešla komplexní sémiotika umění a jeho behavioristické pojetí je dnes považováno za překonané, je nesporné, že Morris položil základy oboru, který se stal jedním z hlavních metodologických zdrojů literární vědy ve 20. století.

Vydání

Foundations of the Theory of Signs, Chicago 1938, 1944, 1945, 1947, 1949, 1951, 1955, 1957, 1960, 1964, 1966, 1970, 1975, 1979. *Lineamenti di una teoria dei segni*, Torino 1954, 1963; Lecce 1999, 2009. *Fundamentos de la teoría de los signos*, México 1958; Barcelona 1985, 1994, 2000. *Základy teorie znaků*, in: *Lingvistické čítanky 1. Sémiotika 2*, Praha 1970, s. 7–57; **Základy teorie znaků**, in: **B. Palek (ed.), Sémiotika, Praha 1997, s. 197–256** (z tohoto vyd. citováno). *Grundlagen der Zeichentheorie*, München

1 The Three Primary Forms of Discourse, in: I. J. Lee (ed.), *The Language of Wisdom and Folly*, New York 1949; Aesthetics and the Theory of Signs, *Erkenntnis* 1939, č. 8, s. 131–150; Science, Art, and Technology, in: E. Vivas – M. Krieger (eds.), *The Problems of Aesthetics*, New York 1965, s. 105–115.

2 J. Mukařovský, Umění jako sémiologický fakt, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 111–116 [1934].

3 P. Steiner, Jan Mukařovský and Charles Morris. Two Pioneers of the Semiotics of Art, *Semiotica* 1977, č. 3–4, s. 321–334.

4 Viz např. výbor z jeho prací *Poetická funkce* (1995).

5 Srov. např. J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002; A. Macurová, *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*, Praha 1983; A. Macurová – P. Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*, Praha 1993.

1972, 1975; Frankfurt/M. 1979, 1988. *Fondements de la theorie des signes*, *Langages* 1974, č. 35, s. 15–21 (část); *Recherches sémiotiques* 2001, č. 1–3, s. 15–72. *Osnove teorije o znacima*, Beograd 1975. *Fundamentos da teoria dos signos*, São Paulo 1976. *Osnovanija teoriji znakov*, in: J. S. Stěpanov (ed.), *Semiotika*, Moskva 1983, s. 37–88. Japonské vyd., Tokio 1988. *Fundamentele teoriei semnelor*, Cluj 2003.

Literatura

A. F. Bentley, The New „Semiotic“, *Philosophy and Phenomenological Research* 1947, č. 1, s. 107–131. M. Black, The Semiotic of Charles Morris, in: týž (ed.), *Language and Philosophy*, New York 1949, s. 168–185. F. Rossi-Landi, *Charles Morris*, Roma – Milano 1953. A. Müller, *Probleme der behavioristischen Semiotik*, Frankfurt/M. 1970. B. W. Eakins, *Charles Morris and the Study of Signification*, Ann Arbor 1972. K. O. Apel, Charles Morris und das Programm einer pragmatisch integrierten Semiotik, in: Ch. W. Morris, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Düsseldorf 1973, s. 9–66. A. Eschbach, Morris' dreidimensionale Semiotik und die Texttheorie, in: Ch. W. Morris, *Zeichen, Wert, Ästhetik*, Frankfurt/M. 1975, s. 7–68. F. Rossi-Landi, *Charles Morris e la semiotica novecentesca*, Milano 1975. F. Rossi-Landi, Signs About a Master of Signs, *Semiotica* 1975, č. 2, s. 155–197. R. A. Fiorido, *Charles Morris and the Criticism of Discourse*, Bloomington 1977. P. Steiner, Jan Mukařovský and Charles Morris. Two Pioneers of the Semiotics of Art, *Semiotica* 1977, č. 3–4, s. 321–334. F. Rossi-Landi, On Some Post-Morrisian Problems, *Ars Semeiotica* 1978, č. 3, s. 3–31. R. Posner, Charles Morris und die verhaltenstheoretische Grundlegung der Semiotik, *Zeitschrift für Semiotik* 1979, č. 1, s. 49–79. A. Eschbach (ed.), *Zeichen über Zeichen über Zeichen*, Tübingen 1981. K. D. Dutz, Die Semiotiken des Charles W. Morris und ihre Rezeption, in: K. D. Dutz – H. J. Wulff (eds.), *Kommunikation, Funktion und Zeichentheorie*, Münster 1983, s. 47–109. E. Rochberg-Halton – K. McMurtrey, The Foundations of Modern Semiotics. Ch. Peirce and Ch. Morris, *American Journal of Semiotics* 1983, č. 1–2, s. 129–156. R. Posner, Ch. W. Morris, in: T. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* 1, Berlin et al. 1986, s. 565–571. R. Posner, Research in Pragmatics after Morris, in: M. Balat – J. Deledalle-Rhodes (eds.), *Signs of Humanity* 3. *L'Homme et ses signes* 3, Berlin 1992, s. 1383–1420. D. Münch – R. Posner, Morris, seine Vorgänger und Nachfolger, in: R. Posner – K. Robering – T. Sebeok (eds.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur* 2. *Semiotics. A Handbook on*

the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture 2, Berlin 1998, s. 2204–2233. W. Nöth, Charles W. Morris, in: *týž, Handbuch der Semiotik*, Stuttgart – Weimar 2000, s. 88–94.

Charles William Morris (1901–1979)

Americký filozof vycházející z pragmatismu a behaviorismu, orientující se k problémům sociálního i biologického chování člověka; v návaznosti na myšlenky Ch. S. Peirce vybudoval základy nauky o znaku a znakovém chování, sémiotiky, která značně ovlivnila metodologii literární teorie 20. století. Působil na mnoha univerzitách v USA (Florida, Harvardova univerzita, Chicago aj.). Člen Americké filozofické akademie a prezident jejího západního oddělení aj. Výbor z jeho díla vydal Thomas A. Sebeok pod názvem *Writings in the General Theory of Signs* (1971). Další díla: *Six Theories of Mind* (1932), *Signs, Language and Behavior* (1946), *The Open Self* (1948), *Varieties of Human Value* (1956), *Signification and Significance* (1964).

/am – vt/

Walter Jackson Ong

Technologizace slova

Mluvená a psaná řeč

(Orality and Literacy. The Technologizing of the Word, 1982)

1. kap. klade již v titulu důraz na Orální charakter jazyka (13–21); poté autor analyzuje problematické pojmy orální a psaná literatura. Přestože oba kulturní typy (orální a tzv. chirografický, tj. založený na písmu) mohou do jisté míry koexistovat, konstatuje Ong, že „gramotnost hubí své orální předchůdce a ničí dokonce i paměť, v níž jsou uloženy“ (23). Klíčovou otázkou se pro něj stává role gramotnosti při utváření lidského vědomí.

2. kap. Moderní objev primárně orálních kultur (25–40) přináší základní přehled výzkumu *Iliady a Odyssey* a teorií z něj odvozených; navazuje především na práci Milmana Parryho z roku 1928,¹ která zakládá moderní chápání rozdílu mezi oralitou a gramotností, a pokouší se vymezit místo tohoto díla v orálním a psaném literárním diskurzu. Ong akcentuje Parryho tezi, že „prakticky každý charakteristický rys homérské práce je určen ekonomikou, kterou této poezii vnucují orální metody kompozice. Tyto metody je možné znovu zrekonstruovat pečlivým studiem samotného verše, jakmile zapomeneme na určité předpoklady týkající se procesů vyjadřování a myšlení, které v lidské psýše zakořenily během staletí existence gramotné kultury“ (30). Jinak řečeno, orální básníci si nepamatují své básně slovo od slova, nýbrž jisté rytmické (metrické) a rétorické vzorce, které pak určují výběr jednotlivých slov v konkrétním provedení básně: to pak vlastně znamená zasadit jednotlivé segmenty do připravených vzorců. Tento druh tvoření lze ovšem vysledovat i v určitých rysech psaných textů, a to díky tomu, že obě tradice, orální i písemná, mají několik zásadních spojníc, z nichž nejdůležitější je klasická rétorika. Kap. uzavírá přehled koncepcí, které Parry svými názory inspiroval a které pojednávají právě orální charakter antického díla.

3. kap. (41–91) nese titul Některé psychodynamické vlastnosti orality. Ong zdůrazňuje, že zvuk nelze v jeho uplývání v čase

Jeden z klíčových příspěvků literární teorie ke zkoumání vztahu orality a gramotnosti. Zabývá se odvislostí způsobů myšlení a paměťových mechanismů od převahy orality či psaní v dané kultuře, v diachronní perspektivě srovnává primárně orální kultury s kulturami písma a zaznamenává vliv písma a tisku (jakož i dalších médií) na vývoj literárních forem.

¹ M. Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928.

pozastavit — pak totiž zaniká; je tedy ze své podstaty „prchavý“. V orálních společenstvích jazyk neslouží k stvrzení a uchování myšlenek, nýbrž doprovází činy a samo jeho užití je činem. Zvuk zde není „visačkou“, která věc označuje, jako je tomu u psaného slova, nýbrž uchovává si nad věcmi moc — vyřknout něco znamená konat. V orálních kulturách jsou touto skutečností ovlivněny nejenom způsoby vyjadřování, ale i myšlenkové procesy: myšlení není spojeno se záznamem, ale primárně s komunikací. Opírá se o snadno zapamatovatelné rytmické vzorce, rčení a přísloví a jiné mnemotechnické pomůcky; uskutečňuje se tedy na základě určitých formulí. Autor vymezuje devět základních tendencí myšlení a vyjadřování v orální kultuře: 1) preference aditivní skladby před hypotaxí; 2) tlhnutí ke kumulaci pojmenovaných vlastností a nízký podíl jejich analýzy; 3) redundance řeči či „mnohomluvnost“ jako prostředek uchování paměti mluvčího i posluchače; 4) konzervativnost či tradicionalismus, jež jsou nutnou podmínkou a výrazem uchování paměti kultury; 5) blízkost přirozenému světu; 6) agonistický (tj. konfrontační) tón projevu; 7) upřednostnění empatie a účastenství před objektivním odstupem od hrdinů; 8) homeostaze, tj. udržování rovnováhy v přítomnosti zbavováním se vzpomínek; 9) preference konkrétní situace před abstrakcí. Podmínkou pochopení struktury vyjadřování v orálních kulturách je podle Onga zkoumání některých rysů fungování orální paměti, která má v těchto společnostech výraznou somatickou složku (70). Žádní dva básníci „nezpívají“ dané vyprávění stejným způsobem, nýbrž memorují standardizovaná schémata a formule, které pak podřizují konkrétní situaci a publiku: „V paměti básníka jsou fixované jednotlivé látky, jež se skládají z kolotavé směsice témat a formulí, ze kterých se příběhy rozličným způsobem sestavují“ (73). K ústní tradici tak přináleží nejenom stabilita tématu a postupů, ale i jistá míra proměnlivosti. Kromě vazby orální paměti na rytmické vzorce a tematické aspekty (např. heroizace hlavní postavy) je tu i návaznost na mimoverbální tělesné projevy, které výkony básníků doprovázejí. Zvuk má podle Onga přímý přístup k „samotné niternosti lidského vědomí“ (84); zatímco zrak izoluje (a tenduje k analýze), zvuk začleňuje; zrakovým ideálem je zřetelnost, sluchovým harmonie.²

4. kap. (93–134) zjišťuje, že „Psaní mění strukturu vědomí“ (93). Oralita je v lidské společnosti primární, kdežto gramotnost je sekundární, získaná; mluvená řeč souvisí s hlubinami lidského nevědomí (v nich „žijí“ gramatická pravidla), zatímco psaní podléhá pravidlům, která jsou pevně stanovena. Autor dále rozlišuje mezi psaním a písmem a říká: „K rozhodujícímu a jedinečnému průlomů do nových světů poznání nedošlo v lidském vědomí

² Touto problematikou se Ong podrobněji zabývá ve své práci *The Presence of the Word*, 1967.

v době, kdy se přišlo na to, že lze používat sémiotické značky, ale poté, co byl vynalezen kódovaný systém viditelných znaků, s jehož pomocí mohl pisatel určit přesná slova, která si čtenář vygeneruje z textu“ (100). V druhé části kap. je předložen stručný vývoj jednotlivých druhů zápisu slov, od klínového písma přes piktogramy a ideogramy až po semitskou konsonantickou abecedu; pro dějiny písma bylo podle Onga zásadní vytvoření řecké abecedy, která obsahuje znaky pro konsonanty i pro vokály — tím došlo k její demokratizaci (relativně snadná osvojitelnost) a internacionalizaci (možnost přepisu jiných jazyků). Právě proto, že řecká abeceda důmyslně redukuje zvuk na viditelnou podobu, tedy na prostor, stojí v základu demokratické gramotnosti. Ovšem gramotnost nenahradila orální kulturu rychle a beze zbytku, tyto dvě kultury dlouho žily (a v určitých ohledech stále žijí) vedle sebe. Vliv jedné tradice na druhou lze nejlépe doložit na příkladu akademické rétoriky a literární latiny. Zatímco první ovlivnila psanou tradici „usazováním“ podobně strukturovaných argumentů na konkrétní místa právních, diplomatických či úřednických disputací (orální princip „skládání“ podle vzorce), druhá ovlivnila orální tradici tím, že na sebe po staletí brala roli objektivního, od života odříznutého jazyka vědy a výkonu moci; představovala tak (podobně jako rabínská hebrejšтина či klasická arabština ad.) „mužský jazyk“, na rozdíl od jazyka „mateřského“ (tj. orálního jazyka, který matka používá při výchově dětí). Psaní má zásadní vliv na vztah autora a publika v literární komunikaci: pisatel i čtenář se v procesu komunikace „vzdalují“, což zapříčiňuje vznik specifických psaných forem a žánrů. Psaní mělo zároveň vliv na ustavení národních jazyků a jejich grafolektů.

5. kap. Tisk, prostor, uzavření (135–156) zkoumá, jak tisk ovlivňuje psaní, a tedy posiluje jeho účinek na myšlení a vyjadřování. Zavedení tisku mělo zásadní důsledky pro lidský svět, a to nejen ekonomické, společenské, náboženské, vědecké ad., ale zásadním způsobem ovlivnilo i lidské vědomí (jak tvrdí především → Herbert Marshall McLuhan a George Steiner): „Abecední knihtisk, v němž bylo každé písmeno odlito do samostatného kousku kovu neboli litery, s sebou přinesl psychologický průlom prvního řádu. Hluboce zakotvil samotné slovo ve výrobním procesu a proměnil ho v jistý druh výrobku“ (136–137). Ong rozlišuje mezi ornamentálním chirografickým ovládnutím prostoru (psaní), které se orientuje na výrobce a jeho individuální výkon, a typografickým ovládnutím prostoru, tj. strojovým (a proto odlišnějším) tiskem: „Psaní zajistilo orálnímu, mluvenému slovu nové uspořádání ve vizuálním prostoru. Tisk zakotvil slovo v prostoru ještě výrazněji a s konečnou platností“ (140). Ong ukazuje, v jakých konkrétních formách se tak děje (rejstříky,

názvy knih apod.): typografický prostor ve výsledku otvírá slovo hře a konkrétní poezii. Dalšími důsledky zavedení knihtisku jsou kvantifikace vědění, podnícení duchovního sebevědomí, umožnění vědecké analýzy prostorovou podobou uzavřených textů a vznik intertextového uvažování. V závěru kap. promýšlí autor vztah primární (původní, rétorické) a sekundární (technologické) orality; liší se především nutnou přítomností konkrétního publika v prvním případě, zatímco v druhém publikum chybí.

V 6. kap. Orální paměť, dějová linie a charakterizace postav (157–174) autor zjišťuje, že přechod od orální ke gramotné kultuře se zásadně dotýká i vyprávění (odkazuje zde k vývojovému přehledu Roberta Scholese a Roberta Kellogga *Povaha vyprávění*, 1966, č. 2002). V orálních kulturách tihne vyprávění k epizodické struktuře děje, kdežto v gramotné kultuře lze spíše očekávat vyprávění se vzestupným lineárním dějem. Zatímco písemné vyprávění zvládá časové vztahy složitým prolínáním časových linií, „v orálních kulturách se vyprávění příliš nezabývá přesnou sekvenční analogií mezi sledem událostí ve vyprávění a referenčním sledem událostí ve světě mimo vyprávění“ (166) a často začíná in medias res. Psaný text vzhledem k možnosti uchování umožňuje autorovi, aby ho revidoval a uzavíral do stále sevřenější dějové formy; to platí např. pro starořecké dramatické formy, které již vznikaly plně pod kontrolou psaní a které, stejně jako moderní vyprávění, eliminovaly živého vypravěče. Ve vyprávění „ústní vypravěč coby protagonista vyprávění vyznačující se ‚vnějšími‘ výkony byl nahrazen vnitřním vědomím protagonisty typografického“ (169). V návaznosti na přechod od orálního k psanému diskurzu (čítaje v to odstup autora od publika, textové předpoklady pro složitou strukturaci vyprávění apod.) vyvstává také možnost psychologizace postavy, introspekce (a tedy náhrady ploché postavy tradiční epiky postavou plastickou). Zásadní literární obrat v pojednání postavy nastává s rozvojem hlubinné psychologie; Ong však připomíná, že dalším vývojovým stupněm je modelace vyprázdněných neurčitých postav jako opaku postav plastických a zastírání, či dokonce eliminace děje jako základu příběhu.

7. kap. (175–199) s titulem Některé teoremy analyzuje souvislost mezi Ongovým pojetím orality a gramotnosti a některými směry literárněteoretického a filozofického bádání. V první řadě je zde otázka, do jaké míry může analýza vztahu orality a gramotnosti přispět k uchopení problémů historické poetiky. Ong proto předkládá stručný náčrt hlavních epoch literárního vývoje v jeho souvztažnosti s oralitou a gramotností. Dále ukazuje, jak se s tímto vztahem vypořádaly jednotlivé literárněteoretické školy, především ty, které (podobně jako on sám) zacházejí s uměleckým dílem jako se specifickou a do jisté míry uzavřenou totalitou, jako

jsou tzv. nová kritika, formalismus, strukturalismus, dekonstruktivismus, teorie textuality, teorie řečových aktů či recepční teorie, ale i některé metodologie filozofické a psychologické.

Přestože Ongova kniha vyšla poprvé roku 1982, je svědectvím o promýšlení několika zásadních témat v kontextu anglosaské literární vědy v průběhu 20. století. Téma orality a gramotnosti je pouze jednou sférou Ongova badatelského působení, i proto se v této práci projevuje akumulace idejí inspirovaných ostatními oblastmi autorova zájmu, jako jsou kulturní historie,³ role a funkce médií v komunikaci⁴ či dějiny písma a jeho transformací. Ong se svou lingvistickou a literárněhistorickou erudicí a znalostí klasické i středověké literatury a kultury přináší výjimečně celostní diachronní pohled na problematiku orality a gramotnosti. Jeho metoda však není jednoduše popsateľná, nemá ani převážně empirický nebo spekulativní charakter; Ong využívá jak poznatků obecné lingvistiky, tak přístupů historické poetiky, všimá si aspektů tvorby literárního díla i jeho recepce. Kombinuje nejrozličnější přístupy, literárněhistorické a teoretické, psychologické, psycholingvistické i filozofické, a to svébytným způsobem, který se odráží ve střídání materiálově podložených a metodologicky průzračných pasáží s emotivně vystavěnou argumentací.

V anglosaské literární vědě souvisí zájem o orální kulturu, který se rozmáhá zvl. v posledních desetiletích 20. století, s několika komplementárními vlivy. Jedním z nich je vzrůstající zájem o antickou slovesnost nahlíženou z nových teoretických pozic. V těchto otázkách se Ong opírá jednak o klasický lingvistický výzkum M. Parryho, jednak o teoretické návrhy Erica Alfreda Havelocka, jenž rozpracovává tezi o zásadních důsledcích, které vyvolal přechod od čistě orální společnosti ke společnosti gramotné v antickém Řecku. Podle Onga tkví zásadní rozdíl v tom, že orální kultura je bytostně spjata s mateřským jazykem,⁵ a souvisí tudíž s určitým typem myšlení a nevědomím, zatímco osvojení kultury gramotné (založené na přechodu ze sféry zvukové do sféry vizuální) je vázáno na vědomé učení. Odtud také všudypřítomný Ongův důraz na kombinaci psycholingvistiky s historickou poetikou.

Dalším z teoretických vlivů, který se v Ongově přístupu odráží, je zájem o lingvistický průzkum „primitivních“ jazyků a kultur (převážně amerického a afrického kontinentu) a jejich slovesnosti a rituálů. Takový zájem souvisí jednak se strukturalistickou metodologií, jednak s výzkumy psycholingvistickými a kognitivními. I v Ongově přístupu můžeme vysledovat vliv těchto směrů. Když mluví o literárních dílech fixovaných v písemné podobě, zdůrazňuje jejich sevřenost a uzavřenost na rozdíl od děl přenášených

3 Svým rozsahem a ambicemi, ale i způsobem výstavby argumentů je tento směr Ongova uvažování často spojován se jménem a dílem → Northropa Frye.

4 Zřejmě pod vlivem M. McLuhana, který vedl Ongovu magisterskou práci o básníku Gerardu Manleyem Hopkinsovi z oboru anglické literatury. Právě McLuhan bývá v souvislosti s Ongovým zájmem o média a jejich historické proměny zmiňován nejčastěji.

5 Ong přímo říká, že mluvená řeč je pro člověka zcela přirozená a že je hluboce zakořeněna v lidském nevědomí, odkud při mluvení přystí do vědomí, ovšem nespécifikuje to, jak jsou struktury mluvení řeči v nevědomí založeny; tím se poněkud vymyká z hlavního proudu psycholingvistického uvažování.

ústní tradicí, která je založena na neustálé interakci přednášejícího a publika. Orální díla podléhají ve své zvukové podobě tomuto dynamickému kontextu, zatímco díla tradice písemné jsou tvořena a vnímána „o samotě“, bez účasti publika, což má zásadní vliv na jejich vlastnosti a strukturaci: literární dílo je jakožto sevřený tvar odříznuto od bezprostředního komunikačního kontextu, stává se celkem, který je jako takový nazírán i zkoumán. Vznikají další instance literární komunikace: autoři tvoří pro předpokládané čtenáře a čtenáři čtou knihy od předpokládaných autorů.⁶ Ong soudí, že tato situace (spolu s tím, že k písemně fixovaným textům se mohou autoři i čtenáři v aktu kreace a recepce neustále navracet) prohlubuje a zvnitřňuje povahu literární komunikace a stojí v základu komplikovaných moderních narativních forem. Konkrétně dokládá, jak se tímto způsobem z orálních epických forem vyvinul moderní román s celou svou složitou časovou a promluvovou strukturou. Právě zde a v podobných argumentacích se v Ongově výkladu setkává pojetí akcentující autonomii literárního díla, které je blízké zvl. strukturalistické tradici, s úvahami psycholingvistických a kognitivních bádání. Obě tyto linie ovšem spojuje a zastřešuje metoda historické poetiky.

Technologizace slova si díky své energické argumentaci a přístupnému výkladu získala nejen pozici kanonického textu představujícího moderní pojetí vztahu orality a gramotnosti, ale i zájem širšího čtenářského publika. Pravděpodobně ze stejných důvodů však vyvolává i polemiku — kritizována bývá především přílišná striktnost oddělení orality a gramotnosti a jistá schematicnost ve výkladu psychologických důsledků tohoto rozdělení.

Vydání

Orality and Literacy. The Technologizing of the Word, London – New York 1982, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1991, 1993, 1995, 1996, 1997, 2000, 2001, 2002, 2004, 2006, 2007, 2008, 2009. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986, 1995, 2004, 2007. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México 1987, 1993, 1996, 1999, 2004, 2009; Buenos Aires 1993. *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987. *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg 1990, 1991; Enskede 2002. Japonské vyd., Tokio 1991. *Orálnosť i písniennosť. Slovo poddane technologii*, Lublin 1992; Warszawa 2011. *Sözlü ve yazılı kültür. Sözlün teknolojileşmesi*, Istanbul 1995, 2010. *Proforikotita ke engrammatosyni. I ektehnolojisi tu logu*, Iraklio 1997, 2005. *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*, Praha 2006 (z tohoto vyd. citováno). Čínské vyd., Peking 2008.

6 Tento návrh můžeme považovat za obecné zastřešení idejí, které se v moderní naratologii projevují v detailním průzkumu instance implicitního autora a implicitního čtenáře.

Literatura

R. L. Enos, recenze, *Rhetoric Society Quarterly* 1984, č. 3–4, s. 157–158. R. A. Hall, recenze, *Language* 1984, č. 3, s. 625–630. E. L. Rivers, recenze, *Comparative Literature* 1984, č. 2, s. 162 až 164. B. E. Gronbeck et al. (eds.), *Media, Consciousness, and Culture. Exploration of W. Ong's Thought*, Newbury Park 1991. D. L. Weeks – J. Hoogestraat (eds.), *Time, Memory, and the Verbal Arts. Essays on the Thought of W. Ong*, Selinsgrove 1998. T. J. Farrell, *Walter Ong's Contributions to Cultural Studies. The Phenomenology of the Word and I-Thou Communication*, Cresskill 2000. M. Joyce, No One Tells You This. Secondary Orality and Hypertextuality, *Oral Tradition* 2002, č. 2, s. 325–346. P. A. Bílek, doslov k č. vyd. 2006, s. 201–208. J. Balvín, Za všechno může čas a přesun od orality ke gramotnosti, *Host* 2007, č. 4, s. 77–78. M. Petříček, Až teprve psaní stvořilo člověka, *Hospodářské noviny* 2007, č. 44, s. 13. R. Müller, Mezi textem a oralitou. Cesty (de)rétorizace slova, *Svět literatury* 2008, č. 37, s. 222–225.

Walter Jackson Ong (1912–2003)

Anglista, kulturní a náboženský historik a filozof. Magisterský titul z angličtiny získal na Saint Louis University diplomovou prací psanou pod vedením Herberta Marshalla McLuhana. Doktorskou disertaci o Peteru Ramusovi a ramismu obhájil na Harvard University (1955). Poté se vrátil na Saint Louis University, kde působil dalších více než třicet let. V r. 1946 byl vysvěcen na katolického kněze. Příležitostně přednášel na několika světových univerzitách a v r. 1978 byl zvolen prezidentem prestižní americké společnosti Modern Language Association of America. Svým rozsáhlým dílem přispěl k vývoji několika vědních disciplín; zabýval se jednak renesancí, a to např. v pracích *Ramus and Talon Inventory* (1958), *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason* (1958); dále úlohou a dějinami katolicismu ve Spojených státech (*American Catholic Crossroads*, 1959; *Frontiers in American Catholicism*, 1957), resp. otázkami náboženství obecně (*In the Human Grain*, 1967; *The Barbarian Within*, 1962); problematice médií se kromě zde pojednané monografie věnují *Rhetoric, Romance, and Technology* (1971), *Interfaces of the World* (1977) ad.

/bf/

José Ortega y Gasset

Odlidštění umění

(La deshumanización del arte, 1925)

Nejznámější z estetických esejů španělského filozofa, pokoušející se vymezit základní rysy moderního umění.

V 1. kap. Nepopulárnost nového umění (13–18) se konstatuje, že moderní umění rozděluje, sociologicky vzato, své vnímatele do dvou skupin: na rozumějící a nerozumějící. Je určeno (2. kap. Umělecké umění, 18–25) jen vyhraněné třídě lidí, schopných nové senzibility a estetického prožitku. Rozbor nového stylu ukazuje na několik navzájem spjatých tendencí: a) odlidštění umění, b) vyloučení lidských forem, c) umělecké dílo není než uměleckým dílem, d) umění je jen hra, e) „nové“ umění je bytostně ironické, f) stejně tak je nefalešné a g) umění je „věcí“ (*cosa*) bez jakékoli transcendentnosti. 3. kap. Několik kapek fenomenologie (25–30) ukazuje, že tatáž realita „se láme“ v mnoho odlišných realit podle různých perspektiv nazírání. Ptáme se: která z nich je autentická? Namísto toho, aby byla myšlenka nástrojem, jímž myslíme nějaký objekt, činíme z ideje — v nelidské inverzi — sám objekt našeho myšlení. Ve 4. kap. Nastupuje odlidštění umění (30–35) považuje autor za nejobecnější a nejcharakterističtější rys nové tvorby tendenci k odlidštění. Nejde v něm o pocity psychické nebo přirozené, nýbrž o pocity „specificky estetické“, sekundární emoce. Toto umění nás nechává uzavřené v nesrozumitelném univerzu, nutí nás k soužití s objekty, s nimiž nelze jednat lidsky. V 5. kap. Pozvání k porozumění (35–37) autor podtrhuje, že percepce žité skutečnosti a percepce umělecké formy jsou v zásadě neslučitelné; jedna věc je život, jiná věc je poezie. Kap. 6. Následuje odlidštění umění (37–44) přejímá s odvoláním na Mallarméa diagnózu moderní poezie, která je „vyšší algebrou metafor“. 7. kap. Tabu a metafora (44–46), dovolávající se práce Heinze Wernera *Die Ursprünge der Metapher* (1919), ukazuje, že metafora „vyfoukne“ jeden objekt, maskujíc ho jiným. Neměla by význam, pokud bychom za ní neviděli instinkt, který člověka navádí k tomu, aby se vyhnul realitě. Kap. Suprarealismus

a infrarealismus (46–48) zdůrazňuje, že metafora není jediným nástrojem odlidštění. Týž instinkt úniku a vyloučení reálného lze najít nejen v suprarealismu metafory, ale i v infrarealismu (Marcel Proust, Ramón Gómez de la Serna, James Joyce), jenž překonává realismus jeho dovedením do extrému. Kap. Obrat naruby (48–51) a Obrazoborectví (51–53) předvádějí na avantgardním umění proces vyloučení reality. Současný umělec pociťuje strach z napodobování a nahrazuje ho geometrickými schémata. 11. kap. Negativní vliv minulosti (53–57) se snaží doložit, že odlidštění lidských forem a odpor vůči nim pochází z nechuti vůči tradičnímu výkladu skutečnosti. Kap. Ironický osud (57–60) postihuje odlidštění moderního umění v zájmu o komično, fraškovitost, ironii: dnešní umělec nás nabádá, abychom uvažovali o umění jako o žertu, tj. jako o umění, které je ve své podstatě výsměchem sobě samému. V kap. Netranscendentnost umění (60–64) se popírá dvojí transcendentnost umění: jednak tematická, spočívající v předkládání závažných problémů lidstva, a jednak transcendentnost o sobě, tj. lidská možnost sebebepovznesení. Závěr (64–66) naznačuje perspektivu vývoje v novém umění: návrat není možný. Je položena otázka, co nám tento nový styl ještě přinese; jeho hlavním směrem je tvořit z ničeho.

Rozsáhlé dílo Ortegy y Gasset, jehož obvyklou formou je esej, prozrazuje synkretizující vidění svého tvůrce, v němž někteří badatelé, především španělští a latinskoameričtí, spatřují největšího myslitele španělsky mluvícího světa a filozofa mezinárodního dosahu. Esej o odlidštění umění je určena kontextem jeho tvorby; není kritickou analýzou roztržky moderního umění a člověka, nýbrž spíše jejím konstatováním, které do značné míry vyplývá ze sociologického domýšlení Ortegovy filozofické koncepce.¹ Podle Ortegy je společnost v principu určována dynamickým napětím masy („člověk průměrný“) a elity. Zatímco průměrní lidé tíhnou k praktické životní aktivitě, směřuje elita ke hře — v tomto smyslu Ortega y Gasset řadí pod pojem hry umění, filozofii, prostě kulturu jako takovou. Ortegovo přemýšlení o moderním umění se opírá o důsledné (alespoň v rovině proklamativní) oddělování umění a života, v nichž španělský filozof spatřuje jevy bytostně nespojitě. Závažnou úlohu hraje v této koncepci představa „vůle ke stylu“ (*la voluntad de estilo*), jež je teoreticky odvozena zvl. z Wilhelma Worringer a Aloise Riegla, ale opírá se (styl je Ortegovi přísným řádem, algebraickým principem formy, konstituční abstraktního světa, potlačením emocí, systémem neskutečna a chladu) o akcentování jedné linie moderní poezie. Ortega y Gasset ji odvozuje od Mallarméa, na kterém si cení odvahy, s níž odmítá „přirozená témata“ (*los temas naturales*). V mallarméovské

¹ Ortega své učení (v r. 1924) pojmenovává jako „raciovitalismus“; jde o filozofii, která odmítá jinou racionální metodu teoretického poznání, avšak považuje za nezbytné umístit do středu filozofického systému problém života. Srov. *El tema de nuestro tempo*, Madrid 1924 (zejm. s. 111); *El origen deportivo del Estado*, Madrid 1924.

tradici, již sleduje zvl. ve španělské lyrice (Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén aj.), spatřuje filozof hlavní proud moderní poezie. Této tezi současně podrobuje i natolik odlišné autorské typy, jako je Ramón Gómez de la Serna, Marcel Proust či James Joyce. Po této stránce (a podobně postupuje Ortega nejen v literatuře, ale i v jiných oblastech umění) je esej *Odlidštění umění* výrazně poplatný době svého vzniku a programové estetice španělských 20. let. Krizi současné společnosti Ortega y Gasset nahlíží především jako krizi kultury, ve které se rozmohl a aktivizoval „davový člověk“. Koncepce kultury opírající se o sociologicky založené učení o elitách, jež našlo patrně krajní výraz v Ortegově *Vzpouře davů*,² se ostatně stalo nejčastějším předmětem polemiky, která dílo tohoto autora prakticky trvale provází.³ Současně s tímto se však „vzpouře davů“ stala — vedle „zániku Západu“ (Oswald Spengler), „zrady vzdělanců“ (Julien Benda) či „krize evropských věd“ (Edmund Husserl) — jednou z nevymluvnějších metafor diagnostikujících ve svém čase nemoci moderní doby.

2 *La rebelión de las masas*, Madrid 1930.

3 Velmi silné námitky zaznívaly ze strany autorů z bývalého sovětského bloku, pro něž tento atribut (elitnost) zařazoval Ortegu do skupiny „reakčních“ filozofů, a to i přes jeho silné republikánské přesvědčení; srov. K. M. Dolgov – J. M. Davydov, *Iskusstvo i elita*, Moskva 1968; A. B. Zykova, *Učeniye o čeloveke v filosofii Ch. O.-i-Gasset*, Moskva 1978; M. Bukovský, *Kritika teorie davu, elity a koncepce kultury J. Ortegy y Gasset*, *Filosofický časopis* 1977, s. 373–385.

4 Viz např. E. Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid 1961.

5 Časopis *Revista de Occidente*, který Ortega od roku 1923 vydával, uváděl do Španělska mnoho jiných německých myslitelů, a to i současných: Maxe Schelera, Oswalda Spenglera, Georga Simmela ad.

6 H. Friedrich, *Struktura moderní lyriky*, Brno 2005, s. 19 [1956].

Ortegovu dílu se vyčítalo i mnoho jiného: občas robustní sociologismus, malý cit pro historičnost, to, že se fakta přivádějí k významům příliš krátkou cestou (bez adekvátních kontextů), velké závěry činěné bez patřičných pozorování, programatismus zastírající analýzu, esejismus, tj. přílišná literárnost jeho stylu.⁴ Značnou rezonanci dílo nalezlo zejm. v Německu, kde ho hned v době vzniku prosazoval Ernst Robert Curtius. Dělo se tak mimo jiné i proto, že v Ortegových textech byly rozpoznány jeho výrazné německé inspirace (zejm. Friedrich Nietzsche a Wilhelm Dilthey).⁵ Ortegova kulturně kritická metoda je blízká i pozdější Frankfurtské škole; konkrétní příbuznost lze pozorovat v jeho tezi o exkluzivitě moderního umění, tj. v myšlence o principiální roztržce umění s vnímatelem. Teze o tom, že umělecké dílo je skutečností zcela autonomní a že básník začíná tam, kde končí člověk, se dostává do souznění se strukturalismem. Velmi mnoho z Ortegových myšlenek najdeme i ve známé monografii Huga Friedricha *Struktura moderní lyriky* (1956). To, co se však u Ortegy nachází v podobě programové teze, vyhlášené často tónem rapsodickým až apodiktickým, objevuje Friedrich v textové interpretaci básníků tvořících kánon literárního modernismu (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Thomas Stearns Eliot ad.). Metodologickým podložím Friedrichových zkoumání, stejně jako těch Ortegových, je srovnání starší epochy s modernismem. Tím se dochází k závěrům, že pro interpretaci moderní lyriky chybějí pozitivní kategorie, tj. že „s novým typem básnictví“ se objevují „jiné, takřka výhradně negativní kategorie, zaměřené navíc v rostoucí míře už nikoli na obsah, nýbrž mnohem více na formu“.⁶ — Je výmluvným paradoxem, že ten, kdo v několika

svých dílech (nejvíce v *Odlidštění umění*) hlásal roztržku umění a vnímatele a kdo tak ostře vystoupil proti člověku davovému, sám svým způsobem myšlení a psaní (esej, polemičnost, ostře nazírané problémy, lapidárnost) dokázal být vše jiné než autor úzké, odbornické skupiny. Třebaže psal o nepopulárnosti moderního umění, stal se Ortega y Gasset jedním z nejpulárnějších myslitelů všech dob.

Vydání

***La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid 1925** (z tohoto vyd. citováno) 1928, 1931, 1956, 1958, 1960, 1962, 1964, 1967, 1970, 1984, 1985, 1987, 1988, 1993, 1994, 1999, 2004, 2005, 2007, 2009; Cosenza 1980; Barcelona 1985; México 1986; též v rámci sebraných spisů. *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, in: *Die Aufgabe unserer Zeit*, Zürich 1928, 1930; Stuttgart 1930, 1934, 1937; Berlin 1934, samostatně München 1964. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Santiago de Chile 1937. *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, København 1945, 1960, 1965, 1997. *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*, Princeton 1948, 1968; New York 1951, 1956. *Kunsten bort fra det menneskelige*, Oslo 1949, 1954. *Degumanizacija iskusstva*, in: *Sovremennaja kniga po estetike*, Moskva 1957; samostatně Moskva 1991, 2008. *Taiteen irtautuminen inhimillisestä ja Ajatuksia*, Helsinki 1961. *La disumanizzazione dell'arte*, Forlì 1964; Cosenza 1980; Roma 1998, 2005. *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, 1996. *Dehumanizácia umenia*, in: *Eseje o umení*, Bratislava 1994. *Dezumanizarea artei si alte eseuri de estetica*, București 2000. *La déshumanisation de l'art*, Paris 2008, 2011. Čínské vyd., Nanking 2010.

Literatura

E. R. Curtius, Ortega y Gasset, in: týž, *Kritische Essays*, Bern 1950, s. 247–286. J. Mariás, *Ortega I. Circunstancia y vocación*, Madrid 1960. E. Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, Madrid 1970. J. Ferrater Mora, *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*, Barcelona 1973. M. L. P. Cavana, *Der Konflikt zwischen dem Begriff des Individuums und der Geschlechtertheorie bei Georg Simmel und José Ortega y Gasset*, Pfaffenweiler 1991. J. Mariás, *Acerca de Ortega y Gasset*, Madrid 1991. V. Černý, José Ortega y Gasset, in: týž, *Tvorba a osobnost 1*, Praha 1992, s. 368–375. M. Váňa, Evropan, který vsadil na individualitu. Pokus o předmluvu pro Čechy, in: J. Ortega y Gasset, *Vzpoutra davů*, Praha 1993, s. 5–16. J. T. Graham, *The Social Thought*

of Ortega y Gasset, Columbia 2001. M. Loužek (ed.), *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasetta*, Praha 2006. R. Gaj, *Ortega y Gasset*, Warszawa 2007. A. Housková, *Ortegův styl. Filozofie a literatura*, in: J. Ortega y Gasset, *Meditace o Quijotovi*, Brno 2007, s. 105–115.

José Ortega y Gasset (1883–1955)

Španělský filozof blízký existencialismu, vynikající esejista, v letech 1910–1936 profesor metafyziky na madridské univerzitě, od roku 1923 vydával vlivný časopis *Revista de Occidente*. Předmětem Ortegových zájmů jsou především sociální problémy společnosti a kultury, formuloval aktuální problém své epochy, zejm. otázku „masové společnosti“. Zaujat proměnami života se pokoušel najít způsob, jak tuto neuchopitelnost spojit s pojmy a kategoriemi; své myšlenky formuloval často velmi provokativním stylem; dokázal propojit jevy politické, společenské, estetické, náboženské i kulturní. Vedle základních otázek filozofických činil tématem svých úvah i jevy ryze časové. Další díla: *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada* (1922), *Ideas sobre la novela* (1925), *La rebelión de las masas* (1930), *El concepto de generación* (1933).

České překlady

Vzpouora davů (1933, 1993), *Rozhovory o ženách a lásce* (1936, 1996), *Smrt a zmrtyýchvstání* (1938), *Úkol naší doby* (1969), *Evropa a idea Národa a jiné eseje o problémech současného člověka* (1993), *Meditace o Quijotovi* (2007), *Úvaha o technice a jiné eseje o vědě a filosofii* (2011). Stati: *Bída a lesk překladu*, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 257–278.

/fv – jt/

Thomas G. Pavel

Fikční světy

(Fictional Worlds, 1986)

V 1. kap. Po strukturalismu (1–10) Pavel nejprve vymezuje své stanovisko vůči strukturalistické tradici a jejímu chápání narativu. Popisuje jednotlivé etapy strukturalistického myšlení o literatuře (zvl. francouzského), jejich inspirační zdroje a především problémové okruhy a strategie jejich řešení, které jsou pro jednotlivá období strukturalistického myšlení klíčové. Strukturalismus, směr, jenž udával ráz literárněvědného zkoumání po několik desetiletí, se podle Pavela ve svém soustředění na text dostatečně nevěnoval otázce literární reference, čímž se sám diskvalifikoval ve vytvoření předpokladů pro komplexnější pohled na literaturu a její fungování v kulturně-společenském kontextu: „Moratorium uvalené na otázky reference se ukázalo jako zastaralé. Osвобоzení od omezení strukturalistického přístupu může nyní teorie fikce znovu reagovat na světotvornou sílu imaginace a osvětlit vlastnosti fikční existence a fikčních světů, jejich složitost a neúplnost, vzdálenost od světa naší reality a místo v kultuře“ (11).¹

K otázkám reference literárního díla obrací Pavel naplno pozornost ve 2. kap. Fikční entity (11–42). Postupně probírá zásadní teoretické návrhy objasnění ontologického statusu fikčních entit, tedy postav, předmětů a sil, které se vyskytují ve světech románů. Rozlišuje pojetí integracionistická (ta, která fikční diskurz staví naroveň diskurzům ostatním, vědeckému, historickému, politickému atp.) a segregacionistická (ta, která fikční diskurz z množiny ostatních diskurzů vyděluje). Zdá se, že právě druhé pojetí, které je esenciálně spjata s pokusy analytické filozofie a logiky o formulaci parametrů pro rozlišení ontologického statusu entit, k nimž odkazují a jež utvářejí různé diskurzy, umožňuje teoretikům fikce lépe stanovit „demarkační linii“ mezi fikcí a ne-fikcí. Pavel, stejně jako mnozí logikové, dochází k závěru, že: „literární texty, které jsou stejně málo formalizované množiny

Zakladatelská monografická práce k teorii fikčních světů literatury.

¹ S konkrétními problémy a limity francouzského strukturalistického myšlení se Pavel podrobně vyrovnává v jiné své knize, *The Feud of Language* (1989).

výpovědí, jako jsou konverzace, novinové články, očitá svědectví, historické knihy, biografie slavných, mýty a literárněvědné spisy, vykazují vlastnosti, které sice mohou logikové považovat za matoucí, avšak jsou naprosto přirozené pro kohokoli jiného: jejich pravdivost jakožto celků není odvoditelná z pravdivosti jednotlivých výpovědí, které je konstituují“ (17). Po podrobném průzkumu a komparaci jednotlivých pokusů o popis básnické reference dochází Pavel k závěru, že fikční entity a jejich vlastnosti by neměly být zkoumány osamoceně jakožto individua, nýbrž ve spojení se strukturami, v nichž se vyskytují: „Fikčnost nemůže být chápána jako individuální rys: zahrnuje celé říše bytostí. Proto se musí teorie fikce obrátit k fikčním světům“ (42).

Hledání specifických vlastností fikčních světů je předmětem 3. kap. Vystouplé² světy (*Salient Worlds*, 43–72). Autor se nejprve zaměřuje na logické pojmy možnosti a nemožnosti, které hrají důležitou roli ve filozofické teorii možných světů; tato teorie, odvozená od Leibnizova ontologického pojmu možného světa, nahlíží možné světy jako univerza výroků a umožňuje moderní logice přiřadit pravdivostní hodnotu těm množinám výroků, v jejichž hodnocení ostatní logické koncepty dosud selhávaly. Pavel ukazuje zásadní podobnosti mezi možnými světy logického diskurzu a světy fikce, zároveň však poukazuje i na jejich esenciální odlišnosti. Tou nejdůležitější je možnost logického rozporu v rámci fikčního světa, zatímco leibnizovský možný svět musí být nutně prostý logických rozporů. Aby mohl lépe vymezit místo fikčních světů mezi ostatními druhy světů, zkoumá Pavel jejich smysl a ve shodě s Kendallem Waltonem je označuje za světy svébytné „hry na jako“ (*make-believe*). V druhém kroku označuje světy náboženství a světy fikce za vystouplé struktury (*salient structures*), tedy takové, jejichž strukturace je sice do jisté míry odvozena od světa aktuálního, zároveň však vykazují určité vlastnosti, které ze světa aktuálního odvoditelné nejsou. Tyto vystouplé struktury jsou univerzy jednotlivých diskurzů — logických či fikčních: „Vzhledem k tomu, že vystouplé struktury jsou jakožto metafyzické modely velice obecné, přesahují rámec literárních a estetických účelů, které sledují jednotlivé texty. Ovšem tyto koncepty zároveň mohou též sloužit jako analytické nástroje vhodné zvl. k odkrývání vnitřních struktur literárních univerz“ (61). Fikční světy jakožto vystouplé struktury obsahují jak entity, které se vyskytují v aktuálním světě, tak entity zcela nereálné. V rámci fikčních světů však mají všechny tyto entity jednotný status existence: jsou fikční, založené čistě sémioticky. Podle Pavela má tento fakt důležité důsledky pro stanovení základních úkolů teorie fikčnosti: „Teorie fikčnosti je tak konfrontována se třemi úzce propojenými oblastmi zkoumání: se sémantickými

2 Výraz „vystouplý“ volíme pro překlad původního anglického *salient*, pro nějž nenalzáme v češtině jednoslovný protějšek, který by mu odpovídal ve všech jeho významových aspektech. Thomas Pavel tu má na mysli jistou kvalitu výjimečnosti vůči jiným entitám, a to ve smyslu „vystupovat do popředí“, tj. disponovat specifickou schopností upoutat na sebe pozornost.

aspekty, které nad rámec metafyzických otázek zahrnují demar-kační problémy, jako jsou hranice fikčnosti, vzdálenost mezi fikč-ními a ne-fikčními univerzy, jejich velikost a struktura; s prag-matikou fikce, od níž můžeme očekávat, že prověří místo fikce v kultuře; a se stylistickými a textovými omezeními, která se vztahují na fikční žánry a konvence“ (70). Poté co Pavel defi-nitivně obrací svou pozornost od fikčních jednotlivin k fikčním univerzám, pouští se do podrobného průzkumu těchto univerz-světů a jejich dílčích aspektů, a to s neustálým zřetelem k jejich sémanticko-estetickým a pragmatickým specifickým.

Ve 4. kap. Hranice, vzdálenost, velikost, neúplnost (73–113) pak obrazně připodobňuje akty čtení fikčních textů ke zvláštní-mu druhu cestování: „Světy, o nichž mluvíme, aktuální či fikční, elegantně skrývají své hluboké trhliny a náš jazyk, naše texty se na chvíli jeví jako média, která nás neproblematicky přivádějí ke světům. Proto [...] zkoumáme tyto říše popsané prostřednic-tvím textů, jež stimulují náš smysl pro referenční dobrodružství a zároveň v jistém slova smyslu slouží jako stezky, po nichž vstu-pujeme do světů: jakmile je cíl dosažen, okolnosti cesty mohou být zapomenuty“ (71). Území světů, do nichž vstupujeme při četbě fikčních textů, je podle Pavela možné vymezit pomocí tří hranic: hranice posvátna, hranice reality a hranice reprezentace. „Mezi těmito nezřetelnými, vícenásobnými hranicemi vyrůstají fikční teritoria, a to podle rozmanitých modelů“ (79). Do těchto teritorií vstupujeme akty čtení, na chvíli je dokonce zabydluje-me svými fikčními egi, která do nich vysíláme na dobrodružné výpravy, a dokonce se sblížíme s jejich hrdiny. „Vzdálenost“ (rozumějme „jinakost“ fikčních světů), přes kterou se při těch-to dobrodružných výpravách musíme přenést, důležitým způso-bem ovlivňuje sémantiku literárního díla a jeho estetický účín. Jiným, neméně důležitým konstituentem významového a estetic-kého ustrojení díla je tzv. relativní hustota fikčního světa, která souvisí s množstvím vnější informace, jež musí být dodána pro porozumění textu z vnější mimotextové reality.

V kap. Konvence (114–135) se Pavel zaměřuje na otázku fikč-nosti v souvislosti s konvencemi, zvl. literárními. Konstatuje, že by „nebylo příliš smysluplné zkoumat struktury fikčních světů bez jejich souvislosti se světy aktuálními. Realita ve fikci je čis-tě textová konvence, nepřilíš odlišná od veršových schémat so-netu, pěti dějství tragédie či střídání hlavního a vedlejšího děje v renesančním dramatu a románu v dopisech 18. století“ (114). V rámci této kap. nejprve porovnává obecné teorie konvence, aby se posléze dostal k vymezení jejich fungování v oblasti fikce: „Konvence fikčnosti upozorňuje čtenáře, že běžné referenční me-chanismy jsou z velké části potlačeny, a že tedy pro porozumění

literárním textům znamenají vnější data méně než pro každodenní informace; proto musí být každý kousek textové informace pečlivě prozkoumán a uchován“ (123). Konvence fikčnosti je zakódována nejenom v konkrétních dílech, ale především v jednotlivých literárních útvarech a žánrech; fikce a konvence jsou komplementární pojmy: „tvrdím, že demarkační čára mezi fikcí a nefikcí je proměnlivá a že fikci nemůže být přiřazena množina konstantních vlastností, které by mohly být považovány za její podstatu“ (136); konvencí jsou dány i fikční světy, jejich rozvrh a „vzdálenost“ od světa aktuálního. Fikčnost je založena jak specifickým ontologickým statusem a strukturou světů, které produkuje, tak i jejich funkcí v lidském světě.

V poslední kap. *Ekonomie imaginárního* (136–150) Pavel spojuje své pojetí fikce založené na literární konvenci s otázkami po teleologii literárního díla — mluví o tzv. ontologických fúzích, což jsou struktury obsahující entity s odlišnými atributy a ontologickými statusy. Takovými fúzemi jsou mj. i světy fikce, které plní důležitou roli v lidské kultuře — slouží především k „referenčnímu dobrodružství“ a objevování dalších možných světů. Původně se fikční světy podle Pavela vyvinuly ze světů mytických, které postupně ztratily svou pozici naprosté spolehlivosti. Fikční světy jsou sice světům mýtů strukturně podobné, ale jejich reference nepodléhá požadavku pravdivosti, nýbrž principům „*distance* a *relevance*“ (145). Jak princip *relevance*, tak princip *distance* jsou založené konvencí, přičemž je to právě *distance* (vzdálenost) fikčních světů od světa aktuálního, která zakládá jejich specifickou referenci, a tím i jejich výsadní místo v lidské existenci: „Vzhledem k tomu, že potřebujeme cizí vesmír, v němž můžeme zaměstnat sílu imaginace, vždy tu byly a budou vzdálené fikční světy — fikční světy můžeme používat buď pro mimetické účely, abychom získali nějaké relevantní informace, nebo čistě pro rozkoš z objevování“ (148). Fikčním světům je tak přiděleno důležité místo jak v oblasti noetické, tak v oblasti estetické; podílejí se tedy na dvou základních funkcích, jež jsou literatuře tradičně přisuzovány.

Pavelovy *Fikční světy* jsou prakticky první monografickou prací, která zakládá podobu teorie fikčních světů, jež se v mezinárodním literárněteoretickém kontextu formulovala od 70. let minulého století. Je zásadním zdrojem informací o tom, jak byla tato teorie ve svých počátcích motivována a jak se postupně v teoretickém kontextu usazovala, představuje první systémově ucelený exkurz do problematiky fikčních světů a jasně a důsledně pojmenovává její základní témata. Kniha je založena v podstatě na dvou okružích otázek, které se v teorii fikčních světů protínají — jsou to

otázky fikce a fikčnosti na straně jedné a otázky básnické (fikční) reference na straně druhé. Jinými slovy, autora zajímá jak fikčnost fikčních světů, tak jejich „světovost“. Fikční světy vyčleňuje jako svébytné entity vůči nejrůznějším kontextům a diskurzům. Pavel se však navíc zaměřuje na některé specifické otázky, které si ostatní teoretici fikčních světů nekladli a nekladou: je pro něj příznačný stálý zřetel k tomu, jak se proměňuje strukturace fikčních světů a jejich „vzdálenost“ od světa aktuálního v souvislosti s vývojem jednotlivých literárních forem a žánrů. Vzdálenost fikčních světů od světa aktuálního pro něj není pouze podstatou estetického a epistemického fungování fikčních světů, nýbrž dokumentuje i utváření konvence fikčnosti a jejího místa v jednotlivých historických obdobích a v souvislosti s konkrétními žánry (mluví-li Pavel např. o romantismu, upozorňuje na fakt, že tento literární směr ve značné míře importuje do světa fikce zcela cizokrajné a antické světy). Při zkoumání vývoje žánrové diferenciaci literatury nespojuje však tento proces pouze se vzdáleností fikčních světů od světa aktuálního, nýbrž systémově využívá také pojem neúplnosti fikčních světů: „Vystavení nutné neúplnosti fikčních světů mají autoři a kultury volbu ji minimalizovat či maximalizovat. Kultury a období, které se těší stabilnímu pohledu na svět, mají tendenci minimalizovat neúplnost fikčních světů. [...] Napopak období změny a konfliktů tendují k zvyšování neúplnosti fikčních světů, která pravděpodobně odráží mimofikční realitu“ (108–109).³ V rámci teorie fikčních světů je Pavelův přístup právě v aplikacích fikčních světů na literární období a žánry unikátní.⁴ Můžeme říci, že otevírá fikční světy nejenom obecným sémanticko-estetickým zkoumáním (s nimiž je teorie fikčních světů primárně spojována), nýbrž vytváří předpoklady pro zkoumání konkrétních literárních textů v jejich historicitě.

Vydání

***Fictional Worlds*, Cambridge – London 1986** (z tohoto vyd. citováno). *Univers de la fiction*, Paris 1988. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino 1992. *Mundos de ficción*, Caracas 1995. *Fikcijski svetovi*, Ljubljana 2008.

Literatura

J. A. Varsava, recenze, *The International Fiction Review* 1987, č. 2, s. 112–113. L. Doležel, Mimesis and Possible Worlds, *Poetics Today* 1988, č. 3, s. 475–496. M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington – Indianapolis 1991. R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*,

3 Jako příklad prvního Pavel uvádí realismus s jeho rozsáhlými světovými konstrukcemi, jako příklad druhého pak shakespearovské drama či modernismus.

4 Obecně lze říci, že teoretici fikčních světů si pole svého zkoumání „rozdělili“ takto: zatímco Pavel zkoumá aspekty literárně vývojové a genologické, Ruth Ronenová se zaměřuje detailně na souvislosti fikčních světů s možnými světy logického diskurzu, Marie-Laure Ryanová zkoumá vztahy mezi fikčními světy a světem aktuálním, Lubomír Doležel podchycuje strukturaci fikčních světů na základě stylistické analýzy fikčních textů a Umberto Eco si všímá jejich sémiotických a pragmatických vlastností.

Cambridge 1994 (č. 2006). L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore 1998 (č. 2003). B. Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno 2005.

Thomas G. Pavel (1941)

Profesor románských literatur na University of Chicago, původem z Rumunska. Po získání M.A. (Bukurešť, 1962) a Ph.D. (Paříž, 1971) učil na univerzitách v Evropě a Severní Americe. Specializuje se na francouzskou literaturu, zvl. na francouzský román 17. a 20. století. Kromě práce *Fictional Worlds* (1986) publikoval další knihy zaměřené k dějinám a teorii literatury: *Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama* (1985), *Le Mirage linguistique* (1988), *The Feud of Language* (1989), *L'Art de l'éloignement* (1996) a *La Pensée du roman* (2003). Je též autorem několika úspěšných románů (*Le Miroir persan*, 1978, *La Sixième branche*, 2003).

České překlady

Román. Morálka a svoboda (2009). Stati: Přínos Lubomíra Doležela současné literární vědě, *Česká literatura* 1997, č. 6, s. 563–569.

/bf/

Manfred Pfister

Drama

Teorie a analýza

(Das Drama. Theorie und Analyse, 1977)

1. kap. Drama a dramatické (18–33) nejprve přehlíží teoretické přístupy k dramatu a postuluje „absolutní autonomii dramatu“ („*Absolutheit*“ des Dramas, 22): směřování k modu reprezentace, která v komunikačním aktu nemá prostředníka, a příjemce je tak přímo konfrontován s postavami. Za základ dramatu označuje dialog, jenž tvoří dialektickou jednotu s dějem coby mluvené jednání (*gesprochene Handlung*). Podle Pfistera děj determinuje text v rámci scénických jednotek: „z hlediska implicitního autora je akt volby jednotlivých scénických jednotek v jejich časoprostorových proporcích a vztazích k ději jako celku intencionální, a tudíž komunikačně relevantní“ (23). Text dramatu je zde chápán jako superznak založený na využití několika kódů (ty autor dělí především na verbální a nonverbální), tedy jako multimediální text, který využívá vizuálního, akustického a sporadicky — v moderním divadle — i hmatového, čichového a chuťového kanálu vnímání. Divadelní představení Pfister vždy vztahuje k realitě přítomných diváků. Oddíl uzavírá problematika definice dramatu.

Ve 2. kap. Drama a divadlo (34–66) Pfister nejprve odlišuje literární a divadelní recepci dramatu a pak — po vzoru → Ingardenově — primární či hlavní text dramatu, tedy dialog, od sekundárního, vedlejšího textu, zahrnujícího titul hry, nadpisy, věnování, úvody, seznam postav, označení aktů a výstupů, scénické poznámky (jež se ale mohou objevit i nepřímo v hlavním textu) a jmenná předznamenání replik, tzv. prefixy promluv. Literární text chápe jako substrát, který buď „nabízí“ množství scénických interpretací, nebo naopak způsob realizace na jevišti striktně vymezuje. Vztahy mezi znakovými systémy či kódy v dramatu vidí též jako variabilní. Struktura dramatu je podle Pfistera podmíněna divadelní formou, která je vymezena relací jeviště a hlediště

Syntetická práce předního německého anglisty a teatrologa kombinující pohled na problematiku dramatu z literárně-teoretické a sémiotické perspektivy.

a rovněž vztahem jeviště k fikčnímu prostoru děje. První relaci vyjadřuje v pěti typech divadelního prostoru: klasický řecký — aréna; středověký — obdélníkové jeviště obklopené ze všech stran publikem; shakespearovský — obdélníkové jeviště umístěné do čela kruhového hlediště; dvorský v 17. století — čtvercové jeviště umístěné v přední části obdélníkového hlediště; a moderní — perspektivně zkosené obdélníkové jeviště přiléhající k perspektivně zkosenému čtvercovému hledišti (42). Vztah jeviště k fikčnímu prostoru děje má dvě krajní možnosti: jeviště slouží jako jeviště (tj. anti-iluzivně), anebo jako něco, čím není (iluzivně). Podobně Pfister strukturuje i vztah mezi hercem (reálnou osobou) a fikční postavou.

S důrazem na pojetí divadla jako společenské instituce se Pfister věnuje i vnějšímu komunikačnímu systému dramatu (49–50). Dále (51–62) se zaměřuje na sociologii autorství (vztah dramatu a empirického autora), sociologii komunikačních kanálů (technologických, ekonomických, legislativních, organizačních, sociálně-politických), sociologii recepce (vztah dramatu k pomyslnému publiku), sociologii obsahu (fikční svět dramatu srovnává se skutečností), sociologii symbolických forem (probírá metalingvistický charakter kódu, sebereflexi kódu a poetický rozměr zprávy). A konečně se zabývá také vztahem dramatu a publika: kolektivní recepce, sociální psychologii recepce a zpětnou vazbou mezi jevištěm a hledištěm.

Ve 3. kap. Přenos informace (67–148) autor nejprve vymezuje pojem informace a pak ji nahlíží v rámci vnitřního či vnějšího komunikačního systému a z hlediska vztahu k tzv. horizontu očekávání diváků (diváci mohou vnášet do představení též informace postavám nepřístupné). Všímá si nesouladu mezi informovaností diváka ve vztahu k fikčnímu světu a „informovaností“ postav ve vztahu ke skutečnosti a vytyčuje rysy verbálního a nonverbálního přenosu informací: identičnost těchto informací (míru porozumění, již si drama zajistí), jejich komplementaritu a rozpor mezi nimi (ten spatřuje až u moderního dramatu).

Rozdíly v míře informovanosti se mohou týkat postav navzájem, nebo postavy a diváka, přičemž: 1) divák má k dispozici více informací než postavy; 2) (méně často) má divák méně informací než postavy; 3) nastává shoda. Protiklad k Pfisterově teorii informovanosti představuje dramatická ironie založená na rozporech vnitřního a vnějšího komunikačního systému. V oddílu Perspektivní struktura dramatického textu (90–102) rozlišuje Pfister mezi perspektivou postavy (*Figurenperspektive*) a perspektivou vnímání (*Rezeptionsperspektive*) zamýšlenou autorem, které — jsou-li oddělené — vyjadřují podle něj totéž, co → Szondiho absolutní autonomie dramatu¹ (91). Techniky řízení perspektivy

1 P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M. 1956.

se projevují jako a-perspektivní informace (informace směřované přímo k publiku a nezávislé na perspektivách postav) a informace určené perspektivou postav. Rozlišení perspektiv postav opírá autor o lingvistiku: paradigmatická dimenze vyjadřuje výběr a distribuci perspektiv postav (96), zatímco syntagmatická dimenze (98–99) vyjadřuje způsob kombinování perspektiv postav (specifická korelace perspektiv postav je totiž prostředkem, který vede publikum k přijetí autorem zamýšlené perspektivy recepcce). Na tomto základě rozeznává autor tři typy perspektivní struktury dramatu: 1) a-perspektivní — autor užívá replik k vyjádření vlastního přesvědčení, takže postavy jsou mluvčími autora oslovujícími publikum (jako příklad uvádí středověké alegorické morality); 2) uzavřená — spojuje různě kontrastní a korespondující perspektivy postav, takže přímá didaxe vede k nepřímému modu prostředkování, jenž řídí příjemce (diváka) v procesu ustavování autorem zamýšlené perspektivy vnímání (příklad: Molièrovy komedie s postavou tzv. rezonéra); 3) otevřená — může usouvztažnit všechny perspektivy navzájem; relace mezi perspektivami postav i zamýšlená perspektiva vnímání zůstávají ve výsledku nejasné, takže takové hry nepřinášejí žádné hodnotové normy.

Oddíl Epické komunikační struktury v dramatu (103–121) je uveden výčtem rysů vyjadřujících epizaci dramatu: 1) oslabení směřování děje k finalitě je umožněno vzájemnou nezávislostí jednotlivých částí díla: epické divadlo má epizodickou strukturu a její scény spolu kontrastují, to relativizuje jejich vzájemné vazby a vyvolává zcizující efekt, takže diváci jsou schopni kriticky se distancovat od jednání, což jim umožňuje nezaujatě srovnávat a hodnotit; 2) zrušení koncentrace — jako detailní obraz reality může být epické drama prezentováno ve formě segmentů či naopak panoramatickými strukturami času a místa a velkým rozsahem postav; účelem je oproštění od psychologických a sociálních souvislostí; 3) zrušení absolutní autonomie — tj. připuštění přítomnosti zprostředkující instance vyjádřené různými prvky (např. Brechtem uplatněný prolog, epilog, chór, montáže, titulky, postava komentátora apod.); tato anti-iluzivní funkce odbourává možnost vnímatelovy empatie či jeho identifikace s postavami a situacemi, což umožňuje vést jej přímo k autorovým kritickým a didaktickým záměrům. Poté Pfister vystihuje techniky epické komunikace (106–121): epizaci prostřednictvím autora (stává se vypravěčem), epizaci prostřednictvím postav z vnějšího komunikačního systému (popř. z vnějšího a současně vnitřního) a epizaci prostřednictvím postav z vnitřního komunikačního systému (spojení postavy a epického komentátora, např. v prolozích), jakož i nonverbální epické tendence. Kap. uzavírá oddíl věnovaný

vztahu posloupnosti (*Sukzession*) a přenosu informace (122–148). Pfister nejprve definuje simultánní a posloupnou temporální osu přenosu informací, dále sleduje přenos informací na počátku dramatu a na jeho konci (uzavřené a otevřené zakončení dramatu) a rovněž přenos informací ve vztahu k potenciálu napětí.

4. kap. Verbální komunikace (149–219) chápe dramatický jazyk (*dramatische Sprache*) jako sémanticky komplexnější než normální jazyk (*Normalsprache*), neboť esteticky funkční jazyk přesahuje normy primárních lingvistických kódů (např. formou novotvarů či archaismů) a poukazuje na překrývání vnitřního a vnějšího komunikačního systému (fikční subjekt reprezentovaný postavou se překrývá se skutečným subjektem vyjádření, autorem). Poté (151–168) Pfister pojednává polyfunkčnost dramatického jazyka (tedy simultánní plnění více funkcí ve vnitřním komunikačním systému) a diferencuje mezi: funkcí referenční, která převládá v konvenčních formách dramatické výpovědi; vyjadřovací, jež se vztahuje k mluvčímu; apelativní, která se uplatňuje v dialogu; fatickou, jež tvoří kontakt mezi mluvčím a posluchačem (externí) a kontakt mezi postavami (interní); metajazykovou, která poutá pozornost publika k verbálnímu kódu; a konečně poetickou, jež přitahuje pozornost diváka ke struktuře. Poté se autor soustřeďuje na vztah verbální komunikace k jednotlivým kategoriím dramatu: k jednání (169–170), kde rozeznává řeč vztaženou k jednání a řeč distancovanou od jednání; a k postavě, kterou charakterizuje překrytí vyjadřovací funkce funkcí poetickou, dominance postavy nad strukturou i nad situací (řečovou konstituci postavy pak dělí na explicitní a implicitní).

Stranou nezůstává ani monologická (180–195) a dialogická forma řeči, které autor (shodně s Mukařovským)² odlišuje na základě jejich dialektického kontrastu. Poté diferencuje mezi samomluvou a monologičností a mezi dialogem a dialogičností, resp. vyznačuje dialogické tendence v monologu a monologické v dialogu. Dále pojednává typy monologů, popř. tendence monologické řeči: monolog může být založen na konvenci mezi divákem a postavou, nebo má „realistickou“, tedy vnitřní motivaci; tenduje buď k dispozicím, nebo k simulované spontaneitě; má akční, nebo reflexivní charakter. V závěru Pfister věnuje pozornost i tzv. řečem stranou. Dialogickou řeč (140–159) nahlíží nejprve optikou normativní a deskriptivní poetiky a následně z aspektů kvantitativních: rozlišuje dvojmluvu (*Zwiegespräch*) — dialog dvou postav, a vícemluvu (*Mehrgespräch*) — rozmluvu mezi několika postavami; sleduje frekvenci přerušení, replikovou délku a počet replik postavy v hlavním textu. Dialog je charakterizován i temporálními vztahy (posloupností a simultaneitě), vztahy mezi promluvami (překrývání následných promluv vyvolává tendenci

² Srov. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, in: *týž, Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 208–239 [1940].

k simultaneitě) a vztahy mezi dialogy (k časovému překrývání dvou či více dialogů dochází v hustě zalidněných výstupech, často pak strukturovaných do separátních konverzací). Pod pojmem syntax dialogu Pfister nahlíží problémy vzájemné souvztažnosti částí jedné promluvy, vztahu dané promluvy k předchozím promluvám téže postavy a její relace k předchozím promluvám ostatních postav. V závěrečném oddíle Rétorika dialogu autor konstatuje spříznění klasické formy dramatu s rétorickou řečí a popisuje tři základní strategie dialogu (logickou, etickou a patetickou), jež přiřazuje k řečovému objektu (*logos*), mluvčímu (*ethos*) a posluchači (*pathos*). Samostatným rétorickým aspektem je figurativní neboli metaforická řeč, obvykle vykládaná ze tří základních pozic: první z nich vidí v leitmotivickém opakování obrazů klíč k autorově osobnosti; druhá, totiž textová analýza obraznosti, soustředěná k ustavování významů jednotlivých míst textu, opomíjí podle Pfistera dynamický vývoj děje v čase; přijatelnou alternativou je pro něj přístup třetí, integrace a funkcionalizace metaforické řeči v dramatu zohledňující jeho temporalitu a plurimediální charakter. Pfister rozlišuje tři základní funkce figurativní řeči: ozdobu, ilustraci či konkretizaci situace a důraz užívaný k oslovení diváka.

5. kap. *Dramatis personae* a postava (220–264) pojednává fenomén postavy ve vztahu k ději. Pfister navrhuje užívat výraz postava (*Figur*), protože implikuje fikčnost, zatímco výraz osoba (*Person*) vnímá jako spojený s realitou; zobrazení postavy v dramatu je oproti epickému dílu omezeno (222),³ a to jak v důsledku trvání hry, tak limitovanými možnostmi předestření nitra postavy, třebaže právě tato fragmentárnost přibližuje dramatickou postavu podmínkám, v nichž divák vnímá ostatní lidi. Dramatickou postavu vidí Pfister jako ohnisko kontrastů a shod a definuje ji jako „součet jejích strukturních funkcí v proměnách nebo stabilizaci dramatické situace“, zatímco charakter postavy je „sumou korespondencí a rozdílů mezi touto a jinými postavami textu“ (224). Pak se zaměřuje na součet všech vystupujících postav, který nahlíží z hlediska jejich omezeného počtu a kvantitativních dominancí (délka pobytu postavy na jevišti apod.), které jsou implikovány důležitostí postavy v ději, a následně z kvalitativního hlediska vztahů shod a kontrastů. Konstelace postav je chápána jednak jako dynamická struktura interakcí (Pfister se přitom opírá o → Proppovu *Morfologii pohádky*, 1928, č. 1970; a o *Les Deux cents mille situations dramatiques*, 1950, Étienne Souriaua), jednak jako „konfigurace“ (termín Solomona Marcuse)⁴ *dramatis personae* na jevišti; proměny v konfigurační struktuře značí vývoj identity postav. Postavu Pfister analyzuje nejprve za pomoci dimenzionální koncepce Bernarda Beckermana⁵ (241)

³ → Hamburgerová v této souvislosti mluví o „fragmentárnosti ustavení dramatického charakteru“; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

⁴ S. Marcus, *Strategie des personnages dramatiques*, in: A. Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Brussels 1975.

⁵ B. Beckerman, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York 1970.

s uplatněním těchto parametrů: šířka (rozsah možností obsažených v dramatické postavě na počátku její prezentace), délka (odpovídá vývoji postavy) a konečně hloubka postavy (vyjadřuje poměr mezi chováním a vnitřním životem postavy); dále rozlišuje postavy statické (zůstávají stále v celém ději) a dynamické (procházejí buď kontinuálním, nebo skokovým vývojem). Nakonec autor uplatňuje binární opozici Edwarda Morgana Forstera:⁶ jednodimenzionální („plochou“) postavu, jež má málo rozlišovacích rysů (v extrému je redukována na jedinou idiosynkratickou charakteristiku, což ji přibližuje karikatuře), a naopak postavu vícedimenzionální („plastickou“), jež je dána souborem rysů z disparátních úrovní (např. biografického pozadí, psychologické dispozice, interpersonálního chování, reakcí na různé situace či ideologické orientace). Autor věnuje pozornost i historickým formám analýzy postav: 1) personifikace (forma postavy příznačná pro středověk a později jezuitské divadlo, která má málo charakterizačních rysů, je rozvrhována v totalitě a pouze ilustruje abstraktní koncept); 2) typ (postava má celý soubor sociálních či psychických rysů, které jsou buď zvoleny ze soudobé sociální typologie, jak tomu bylo např. v alžbětinském dramatu, nebo se opírají o intertextovou tradici, např. chvástavý vojín miles gloriosus z antické komedie se objevuje i v dalších historických formách komedie); 3) individuum (originálně a složitě konstruovaná postava). Pfister přijímá tzv. otevřenou a uzavřenou koncepci postavy Erica Bentleyho;⁷ plně vysvětlená (uzavřená) postava je opakem záhadné (otevřené) postavy; dále pojednává transpsychologickou a psychologickou koncepci postav založenou na tom, jakou roli hraje vědomí postavy ve vztahu k jejím pocitům ad. a k její fyzické existenci, a zabývá se otázkou ztráty identity postavy.

Závěrem kap. (250–264) předestírá Pfister repertoár charakterizačních technik: figurální techniky dělí na explicitně figurální (jsou verbální, monologické a dialogické, přičemž postava buď komentuje sama sebe, nebo je komentována druhými) a implicitně figurální (jsou částečně verbální a částečně nonverbální). Charakterizační techniky jsou jednak explicitní autorské (informace o postavě ve vedlejším textu, v historii dramatu zahrnuté hlavně do soupisu postav; patří sem také tzv. mluvící jména), jednak implicitní, tj. vyjadřované postavami, zahrnuté ve vztazích mezi nimi, z nichž je vydedukuje vnímatel sám.

V 6. kap. Příběh a děj (265–326) se Pfister nejprve zastavuje u příběhu, na jehož základě je konstituována struktura textu dramatu. Příběh, který má tři součásti — jeden či více lidských (popř. antropomorfovaných) subjektů, časovou a prostorovou dimenzi —, uvádí autor do vztahu s pojmy fabule, mythos a zápletka

6 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth 1962.

7 E. Bentley, *Life of the Drama*, New York 1947.

(*Fabel, Mythos, Plot*). Příběh je chronologickým uspořádáním událostí, fabule (a to oproti zavedené formalistní terminologii) označuje u Pfistera syžetovou konstrukci (tj. ekvivalent Aristotelova pojmu *mythos*, resp. anglosaského pojmu *plot*, zápletkka), která vyjadřuje důležité strukturní vztahy (např. segmentování po fázích, časové a prostorové přeskupování, kauzální a jiné významotvorné relace). Děj Pfister dělí na dějovou sekvenci (několik spojených akcí) a dějovou fázi (vyšší rovina segmentace) a sleduje vztah děje k příběhu, události a situaci. Příběh v dramatu podléhá koncentraci, tzn. že v časoprostorovém rámci výstupu sleduje pořadí jednotlivých událostí, jak se vyskytují v příběhu (to vylučuje použití odboček), a je prezentován „zkratkovitou“ formou, neboť jeho délka je omezena trváním představení a možnostmi recipienta. Autor si všímá i omezení plynoucích z multimediality dramatu, neboť existují události, které nemohou být prezentovány na scéně z důvodů buď technických bez použití jiných prostředků (např. filmových), anebo etických (např. násilí či sexuální scény byly v dějinách divadla vždy tabu).

Práce se dále věnuje technikám prezentace a rozlišuje mezi scénickou (jednáním zobrazenou) prezentací, narativním (postavami vyprávěným) zprostředkováním děje a tzv. vícečetnou prezentací (spojení obou typů, 276–280). Na rozdíl od aristotelovského požadavku uspořádanosti děje připouští i kombinaci sledu událostí (tzv. sekvence — druh relativně uzavřeného systému chronologických a kauzálních vztahů), a sice posloupnou (události časově různé) nebo paralelní (události časově shodné). Proto se zmiňuje o hlavních dějích (se dvěma nebo více zápletkami) a dějích vedlejších (zápletkce je přidělena jedna či více podřazených zápletek). Věnuje se také spojovacím technikám (události jdoucí za sebou se překrývají), funkcím svázaným s koordinováním děje, vloženým snům postav a tzv. hře ve hře (*Spiel im Spiel*), což vyžaduje sledování vztahu segmentace a kompozice (307–326). Segmentaci příběhu ve vztahu k zobrazení (*Darstellung*) pozoruje Pfister na dvou úrovních: hlubší strukturní rovina je shodně se sémantickými a logickými kritérii tvořena individuálními akcemi či událostmi, povrchovou strukturní rovinu představují změny v konfiguraci, přerušení časové a prostorové kontinuity a dodatečné signály (zvedání a spouštění opony, pauzy, dělení na scény a akty). Kritéria a signály segmentace ukazuje autor jako historicky proměnlivé, za nejnižší fázi segmentace považuje částečné změny v konfiguraci dané odchody a příchody postav (v řadě jazyků označeny jako výstup, popř. scéna, něm. *Auftritt*), za vyšší pak totální změny konfigurace, kdy postavy zcela opustí scénu (tzv. akty); poslední segmentační fáze (pauza, opona a tma) už vlastně není součástí textu. Kapitulu uzavírá výklad

o kompozici (218–326), opřený nejprve o Freytagovu *Techniku dramatu* (1863, č. 1944), popisující pětistupňovou stavbu (expo- zice, peripetie, krize, kolize, katastrofa), a poté o Klotzovu práci *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960), která proti se- vířené formě kauzálně stavěného děje bez odboček směřujícího k rozuzlení staví otevřeně koncipovanou strukturu složenou ze samostatných celků, jež postrádá tzv. jednotu děje.

Závěrečná kap. Prostorová a časová struktura (327–381) pojed- nává vztah reálného a fikčního časoprostoru v dramatu: exter- ní prostor daný jevištěm a hledištěm koresponduje s vnitřním prostorem děje, a naopak fikční časová deixe děje koresponduje s časovou deixí herců a diváků. Překrývání těchto „světů“ se vyskytuje v každém strukturálním elementu dramatu (herec s pos- tavou, výprava s dějištěm, skutečné oděvy s kostýmy, věci s re- kvizitami) až k případu tzv. absolutní dramatické komunikace, kdy se herec kompletně změní v postavu a jeviště v dějiště; na- opak epické drama svým takzvaným zcizením možnost takového ztotožnění vylučuje. Pfister pojednává i tzv. jednotu času a pro- storu (resp. děje), ustavenou za dramatickou normu v renesanci (Lodovico Castelvetro)⁸ na podkladě Aristotelovy *Poetiky* a zru- šenou v 18. století (Lessingova *Hamburská dramaturgie*, 1767, č. 1941). Jednoty jako uzavřené struktury jsou determinovány soustředěním k souvislému časoprostoru, otevřené (tj. epické) temporální a prostorové struktury zase umožňují změny místa a skoky v čase, které ruší absolutní autonomii prezentované fikce a nastolují narativní funkci dramatu. Pfister dále sleduje verbální a vizuální formy prezentace prostoru, přičemž upozorňuje, že sémantická interpretace odděluje fikční a reálný prostor a také přiřazuje prostoru funkci charakterizovat postavy (tzv. modelu- jící role podle → Lotmana, 339).⁹ Všíhá si i historických funkcí prostorových vztahů v dějišti (např. v alžbětinském dramatu), vztahu mezi dějištěm a zákulisím (který je relativně běžný v mo- derním dramatu) a mezi vícero dějišti, vztahu fiktivního dějiště a kontextu reálného prostoru a konečně i vztahu dějiště a udá- lostí. Dramatický prostor může být neutrální, stylizovaný, kon- kretizovaný; jeho modelace závisí na lokalizačních technikách, a to verbálních (pak jde o tzv. slovní scenerie či vyřčený prostor) a nonverbálních (výpravě, rekvizitách, nasvícení apod.).

Čas v dramatu chápe Pfister jako čas přítomný (bezprostřední, aktualizovaný), což ale neznamená, že zde chybí čas minulý a bu- doucí či že se fikční čas na jevišti shoduje s časem v hledišti, neboť fikční časová škála děje a časová škála prezentace jsou ve vzájemné distanci. Časovou strukturu lze popsat na základě horizontální osy následných událostí (rovina příběhová a rovina prezentace) a vertikální osy simultánních událostí (těch na jevišti

8 L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta*, Vienna 1570.

9 J. M. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990 [1970].

a těch tzv. za jevištěm nebo např. rozdělením jeviště na více-ro hracích ploch). Uspořádání a prezentace příběhu v dramatu jsou narušeny užitím epické komunikační struktury, jež jakoby odkládá průběh jednání (což činí též monology). Pfister dále rozebírá konkretizaci chronologie (fikční chronologie je uspořádaná, když sled scén odpovídá sledu událostí v příběhu) a vztah fikčního a reálného hracího času, tj. doby potřebné k provedení hry kromě přerušení: to implikuje určitou fixaci času představení v textu. Poté rozliší primární (celková délka času jednání na jevišti), sekundární (fikční doba od tzv. *point-of-attack*, doslovně: od východiska k útoku, čili od momentu nástupu jednání na scéně ke konci dramatu, včetně vynechaného času) a terciální fikční čas, který se vztahuje k fikčnímu trvání příběhu (a může zahrnovat třeba i dávno minulé, převyprávěné události, jakož i zmínky týkající se budoucnosti). Přístup k času je ovlivněn různými koncepcemi: kontrastem objektivní chronologie a subjektivního vnímání času, opozicí progresivního času (neustálé změny) a času statického (prodlužování statické podmínky), linearitou a cykličností času.

Pfisterova kniha se od prvního vydání dočkala deseti reedic a je považována za nejvýznamnější současnou příručku teorie dramatu v nadnárodním měřítku. Jde o práci výjimečně celistvou a souhrnnou, neboť se podrobně věnuje nejen kategoriím dramatu (dialogu, postavě, ději a kompozici, času a prostoru), ale také determinaci dramatu jakožto specifického literárního druhu, vztahu textu dramatu k jeho divadelní realizaci a k divadelní skutečnosti jako takové a recepčním přístupům k dramatu, tedy problémům, bez nichž se žádná moderní teorie dramatu neobejde. Metodologicky Pfister vychází z teorie komunikace a sémiotiky, které dále rozpracovává pro konkrétní potřeby teorie dramatu. Neopomíná však ani tradiční literárněvědné či teatrologické zdroje, takže v kombinaci několika zřetelů dosahuje jeho výklad výjimečné ucelenosti. Důležitou úlohu v jeho analyticko-syntetickém přístupu hrají hojně příklady z dějin dramatické literatury; napříč teorií tak autor načrtává i některé vývojové tendence a strukturální proměny dramatu. Metodologicky nejbliže Pfisterovu pojetí stojí v rámci disciplíny → Elamova *Sémiotika divadla a dramatu* z roku 1980.

Vydání

***Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977** (z tohoto vyd. citováno), 1982, 1984, 1988, 1991, 1992, 1994, 1997, 2000, 2001. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988, 1991, 1993,

1994, 2000; Enskede 2006. *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb 1998. Čínské vyd., Peking 2004.

Literatura

M. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980 (č. 2003).
E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* 1–3, Tübingen 1983.
M. Brauneck, *Drama und Theater*, Bamberg 1987. H. Schmidt, *Dramatische und theatralische Kommunikation*, Tübingen 1992.
E. A. Hoffmann, *Theater als System*, Trier 1997.

Manfred Pfister (1943)

Moderní německý filolog a teatrolog; od 90. let je profesorem anglistiky na Freie Universität v Berlíně. Jeho odborný záběh zahrnuje jak teorii literatury (intertextualita, metapoezie, transkulturní podmíněnost textu), tak širokou oblast literární historie (raný novověk, fin de siècle, modernismus, ale i současnost) a genealogický výzkum. Vedle teorie dramatu se jeho publikační aktivity soustředily na alžbětinské a jakubovské drama (*Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*, 1974), anglický novověk (*Laurence Sterne*, 2001) či modernismus (*Der Aufstand der Musen. Die „Neue Frau“ in der englischen Moderne*, 1984, s E. Hesseovou a M. Knightem; *Oscar Wilde. „The Picture of Dorian Gray“*, 1986). Je také jedním z autorů německých dějin anglické literatury (*Englische Literaturgeschichte*, 1991) a editorem (S. Beckett, O. Wilde, R. Lowell).

/lj/

Georges Poulet

Metamorfózy kruhu

(Les Métamorphoses du cercle, 1961)

V předmluvě (i–ii) zdůvodňuje Poulet volbu klíčového pojmu knihy — kruhu. Kruh, definovaný jako nejukončenější, nejstabilnější a nejtrvalejší útvar, kterým znázorňujeme duchovní či reálné místo, v němž se nalézáme a do něhož situujeme to, co nás obklopuje nebo čím se obklopujeme (i), leží podle něj v základu všech náboženství, je strukturním principem společným lidskému myšlení vůbec. To umožňuje, aby prostřednictvím analýzy metamorfóz kruhu, jimiž jsou míněny proměny smyslu, mohl být nazřen proměňující se způsob, jakým lidský duch postihuje vztah vnitřku a vnějšku, proměňující se vědomí prostoru a času (ii).

Úvod (iii–xxxi) je věnován starověkému a středověkému uvažování, v němž se objevuje metafora kruhu a obrazy s ní spojené (bůh jako koule se středem všude a obvodem nikde — proslulá teze z pseudohermetského spisu z 12. století; obdobné definice věčnosti a absolutního bytí u Parmenida, sv. Bonaventury, Tomáše Akvinského; dvojí pohyb ducha — ze středu k obvodu a od obvodu ke středu v Dantově *Božské komedii*; vize boha jako kruhu a středu, trojkružní Trojice u dominikánského mystika Jindřicha Susa; bůh jako koule, duše jako střed obsahující tuto kouli — mystická tradice od Mistra Eckharta po Madame Guyon). Mystické cesty mají vesměs charakter cest do středu (k bohu). Důležitá je také symbolika bodu, „otce kruhu“ (Plotinos), nadáného tvořivou mocí (kabala). Od renesance se však nekonečná koule postupně stává nejen symbolem boha, ale i člověka, sférou lidského vědomí (xxiv).

V 1. kap. *Renesance* (1–21) vychází autor od představy boha jako bodu, z něhož se odvíjejí soustředné kruhy (Dante); na jedné straně vše směřuje k bohu, na druhé vše z boha vychází, z něho se šíří koule vesmíru. Kosmické a básnické geneze mají společný princip a též vývoj. Emblem boha-bodu a boha-kruhu byl rozšířen

Soubor esejů představitele tzv. tematické kritiky, v němž je vývoj lidského vědomí času a prostoru nahlížen prostřednictvím proměn metaforu kruhu v dílech řady myslitelů a literátů.

v poezii 16. století. V souvislosti s pohybem vědomí, zmocňujícího se světa v kruhových, donekonečna se šířících vlnách, je častý obraz pohybu vyvolaného kamenem vhozeným do vody. „Renesanční poezie není jen poezií středu, nýbrž je zároveň poezií rotace kolem středu“ (13). Představa boha jako čepu a příčiny otáčení se vtěluje do znázornění milostného rituálu ve formě kruhu otáčejícího se kolem pevného středu (v básnické sbírce Maurice Scèvea *Délie*, v pastýřském románu *Astrea* od Honorého d'Urfé). Erotický, kosmický a teologický kruh zůstává v módě ještě v literatuře 17. století (směřování k vytoužené bytosti, návrat do božského středu).

2. kap. Doba barokní. Symbolika kruhu a koule (22–48) se bohatě rozvíjí v souvislosti s barokní zálibou ve všem, co vyjadřuje metamorfózu tvarů a variace trvání (vodotrysky, duhy) a co reprodukuje ve zmenšeném měřítku vesmír, vyjadřuje čas (astroláby, mapy světa, hodiny). Kromě krystalu, znaku transformace podstupované vesmírem při přechodu z maxima do minima a ze stavu přirozeného v umělý, je v barokní imaginaci zvláště oblíbené téma mýdlové bubliny, spojené s tématem nicotnosti, efemérnosti a iluzornosti lidské existence v protikladu k obrovské věčné a pravdivé kouli boží; analogický význam má motiv korouhvičky, míče (slz, perel, kapek rosy) — miniaturizovaných koulí existence zrcadlících božskou lásku (typický proces redukce, miniaturizace, zobrazení totality v malém). „Místo středověkého vesmíru, v němž se menší koule hierarchicky vkládaly do větších, a vesmíru barokního, kde se tyto koule, zvětšující a smršťující se, sblížovaly, splývaly jedna s druhou, utváří se svět, v němž se koule ani nezahrnují, ani nespojují, nýbrž toliko plynou vedle sebe či za sebou“ (42).

3. kap. Pascal (49–72) ukazuje, že pascalovské excentrické, rozpínající se myšlení je cestou k sebeidentitě; prostor představuje maximální rozpětí mezi bodem a obvodem kruhu (sebepoznání skrze poznání vesmíru končí nezdarem). Na rozdíl od sv. Bonaventury, Mistra Eckharta nebo Marsilia Ficina, pro něž je bůh zároveň všude a střídavě je středem a obvodem, Blaise Pascal obrazem kruhu označuje úděl lidského poznání, které ať už se situuje jako střed kamkoli, vždy dospívá ke zjištění, že je stále stejně nekonečně vzdáleno od obvodu poznatelného. Proti karteziánské sebejistotě myslícího já staví Pascal vizi člověka jako pouhé třtiny, jako toho nejslabšího, co je v přírodě možné najít, ovšem je to „třtina myslící“ (59).

Obsahem 4. kap. 18. století (73–101) je analýza kruhové imaginace osvícenství a rokoka. Kruhovou kontinuitu vystřídalá pluralita neuzavřených, protínajících se křivek: serpentina ovládá architekturu anglických parků, dobovou výtvarnou představu

o lidském těle, psychologii, literaturu; ve Sternově *Tristramu Shandy* má křivka myšlení postavy analogii v křivce průběhu vyprávění, neustále se vzdalujícího od přímé linie, přecházejícího z jedné digrese do druhé. Představa existence podle křivky končí pádem, křivka nevede nikam, je „hieroglyfem bez významu“ (78). Rozvíjí se metafora pavučiny a pavouka jako „vědomí vesmíru vlastní pavučiny“ (81). Pro relativistické 18. století je charakteristický excentrický pohyb myšlení (Denis Diderot), pružnost idejí a citů; vrací se obraz nekonečného pohybu vyvolaného kamenem vhozeným do vody (Voltaire, Gottfried Wilhelm Leibniz, Alexander Pope).

Rousseau (5. kap., 102–132) chápe člověka jako střed expanzivního života (excentrický pohyb duše ve *Význáních* končí tragicky); po fázi expanze a zklamání světem následuje fáze koncentrace, stažení do sebe a po ní nová expanze. Střed je u Rousseaua pojat jednak jako aktivní, vyzařující senzibilita (v *Nové Heloise* postava Julie), jednak jako vězení, klec, hradba, propast (rodí se tragická antipatie mezi já-středem a vnějším kruhem světa, která se stane typickou pro romantickou literaturu, 126).

V 6. kap. Romantismus (133–176) sleduje Poulet oddělování středu a obvodu kruhu, stavění středu a obvodu kruhu proti sobě (134); zřetelně vyvstává vědomí neidentičnosti mezi já-středem a ne-já-obvodem (134), duchem-středem a obvodovou realitou — střed se vydává hledat obvod. Proti hloubce vnějšího, obvodového světa stojí jiná hloubka — vnitřní hloubka středu (135). „Romantik je bytostí, která odhaluje sama sebe jakožto střed“ (136). Probírají se jednotlivá řešení opozice středu a obvodu v německé klasické filozofii. U Lamartina a Shelleyho je člověk střídavě středem a obvodem kruhu; Samuel Taylor Coleridge chápe imaginaci jako paprskovitě vyzařující střed kruhu; obraz závratného víru a rozplynutí se vrací u Alfreda de Vignyho, Alphonse de Lamartina, Gérarda de Nerval, Charlese Baudelaira, Stéphana Mallarmé, Rainera Marii Rilka. Goethovský postoj je vyjádřen tezí „střed myslí kruh“ (163) (kruh je objektem středu, rotuje a spirálovitě se kolem něj obtáčí, 168).

V 7.–18. kap. (177–523) se Poulet obdobně zabývá metamorfózami motivu kruhu v dílech A. de Lamartina, Honorého de Balzaca, A. de Vignyho, G. de Nerval, Edgara Allana Poea, Henriho-Frédérica Amiela, Gustava Flauberta, Ch. Baudelaira, S. Mallarmé, Henryho Jamese, Paula Claudela, R. M. Rilka, T. S. Eliota a Jorgeho Guilléna.

V *Metamorfózách kruhu* nahlíží Poulet literaturu jakoby „geometricky“ — skrze téma či figuru, topos, metaforu kruhu, který mu slouží jako východisko k uchopení literárního vývoje

a uměleckého díla především v jeho filozofických a esteticko-psychologických souvislostech a aspektech. Forma kruhu a koule, vztah středu (bodu) a obvodu, vnitřku a vnějšku, vědomí a časoprostoru je Pouletem pojímán jako jeden ze základních způsobů vyjádření situovanosti člověka, jeho vědomí ve světě. Proměny smyslu metafory chápe v souvislosti s proměnami v myšlenkových a estetických systémech různých epoch, směrů, individuí. Poulet v knize vede řez literaturou od středověku (kde je ústřední postavou Dante se svou *Božskou komedií*) přes renesanci, baroko a reformaci (Pascal), 18. století (Rousseau) k romantismu, jemuž věnuje shrnující kapitolu a většinu kapitol monografických. Topos kruhu a obrazy s ním spjaté sleduje ve všech myšlenkových a uměleckých projevech určité doby — teologických, mystických a filozofických traktátech, ve výtvarném umění atd., především však v poezii, v níž bývá topos zašifrován v různých, s kruhem analogických obrazech (perla, kapka rosy, bublina, růže apod.). V próze se topos kruhu objevuje buď rovněž explicitně, přímo, anebo v podobě synonymních obrazů (v románech Flaubertových), častěji tu však bývá přítomen implicitně — jako kompoziční princip celku (*Lidská komedie*), princip vztahů postav, vztah kruhu hledisek k ústřednímu hledisku (v románech Jamesových). V těchto případech interpret v díle odhaluje a dešifruje struktury příznačné pro určitou epochu, určitý model vědomí (významové odstíny v jejich pojetí charakterizují individuální vědomí a styl).

Zatímco v první části knihy se sledování metafory kruhu jevílo jako princip sjednocující — odkrývaly se analogie v různých oblastech myšlení a umění celých epoch, od 19. století se tato metafora ve svých různých pojetích jeví spíše jako princip rozlišující a distancující. Tomu odpovídá i charakter kapitol: po syntetických kapitolách věnovaných epochám a stoletím (Renesance, Doba barokní, 18. století, Romantismus — s výjimkou kapitol o Pascalovi a Rousseauovi) následuje 12 kapitol monografických. Jestliže Poulet zprvu klade za sebou a proti sobě celé epochy a jejich modely vědomí, posléze takto řadí jednotlivá umělecká vědomí a individuální styly jako jejich výraz. Spolu s proměnou v širší pohledu se proměňuje i pojetí klíčové metafory: kruh se mění z takřka archetypálního obrazu-schématu v obsedantní téma motivované individuálním založením a zkušeností, v privilegovaný obraz (zejm. ve studii o E. A. Poeovi se Poulet tematicky i metodologicky stýká s → Mauronovou psychokritikou a → Bachelardovou fenomenologicky orientovanou psychoanalýzou). V souvislosti s touto proměnou pohledu se metafora kruhu také postupně odideologizovává, čím dál víc se odhlíží od její historické a sociální podmíněnosti (v kap. o středověku,

renesanci, baroku byl její ideový aspekt ještě zřetelně obsažen, metafora kruhu a její interpretace podstatně souvisely s dobovým světonázorem).

Kniha má značně otevřený charakter — je ohniskem, z něhož vyvěrají a kolem něhož krouží téměř všechna předchozí a následující Pouletova díla (zvl. *L'Espace proustien*, 1963; *Trois essais de mythologie romantique*, 1966; *La Poésie éclatée. Baudelaire, Rimbaud*, 1980, aj.). Metafora kruhu se zde stává klíčem nejen k uchopení určité epochy, autora, díla, ale i k uchopení vědomí kritikova, dospívajícího skrze vědomí druhého, jeho subjektivní „geometrickou“ rekonstrukci, k uvědomění a prožití svého vlastního vědomí.

Poulet je čelným představitelem tzv. tematické kritiky, jejíž postupy shrnuje v knize *La Conscience critique* (tedy „kritické vědomí“, 1971). Kritické myšlení se stává skrze myšlení druhého vědomím sebe sama, uchopením sebe v jiném a zároveň vědomím světa skrze vědomí sebe, a to prostřednictvím identifikace, participace, či naopak zaujetím distance. K podobným úvahám dospěl i → Michail Michajlovič Bachtin. O pojmu vnitřní distance pojednává Poulet samostatně v eseji *Études sur le temps humain 2. La Distance intérieure* (1952). Odhalování vlastního vědomí ve vědomí druhého se prezentuje jako odhalování určitých individuálních a nadindividuálních témat, privilegovaných obrazů. Tematická kritika se svým zájmem o fenomény vědomí konstituovala ve Francii v protiváze ke strukturalismu, jenž od těchto fenoménů víceméně odhlížel. Pod vlivem fenomenologie zdůrazňovala vědomí a subjekt, vědomí dospívá skrze distanci od objektu k subjektu autora a posléze i k subjektu samotného kritika. Strukturalismus (zvl. francouzský) přehlížející nebo omezující úlohu vědomí a subjektu, předkládal na rozdíl od tematické kritiky objekt díla, a to především jakožto objekt verbální, realitu řeči chápal jako základní (kritika potom vystupuje jako promluva o promluvě, struktura struktury — srov. zvl. → Roland Barthes, → Gérard Genette).

V obou případech se k dílu přistupuje jako k celku, který něco znamená, promlouvá prostřednictvím svých struktur; jestliže však strukturalismus zajímají v díle tyto struktury a jejich fungování ponejvíce samy o sobě, fenomenologicky orientovanou tematickou kritiku zajímají zejm. jako projev myšlení, které je zevnitř pořádá a řídí a které je zároveň myšlením o světě, podobným leibnizovské monádě. Poulet se v *La Conscience critique* snaží nalézt tradici tematické kritiky v linii vedoucí od Michela de Montaigne po Edmunda Husserla; na literárním poli shledává její předchůdce a zakladatele v Madame de Staël, Charlesu Baudelaireovi a Marcelu Proustovi. Ve 20. století jsou představiteli

tohoto přístupu kritikové *Nouvelle Revue Française* (Jacques Rivière, Ramon Fernandez, Charles Du Bos), Marcel Raymond, Albert Béguin, → Jean Rousset, Gaëtan Picon, Georges Blin, později Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard, Maurice Blanchot, Jean-Paul Weber, Jean Starobinski.

Kromě termínu tematická kritika se pro označení této skupiny francouzsko-švýcarských literárních kritiků a teoretiků literatury, kteří byli více či méně spřízněni s ženevskou univerzitou nebo s literárními badateli, již na ní působili, vžilo také označení Ženevská škola (*École de Genève*). Jakkoli tyto badatele nespojovala žádná jednotná teorie či metoda, byli si blízcí především svým pojetím literatury jakožto specifického projevu lidského ducha. Z metodologického hlediska se jejich tematická kritika opírala o Bergsonovu filozofii, o německou duchovnědnou tradici (Wilhelm Dilthey, Ernst Cassirer), především však o fenomenologii, která přišla s novou definicí kategorie vědomí. Vzorem se jim stala zvl. Bachelardova filozofie (fenomenologie) básnické imaginace, kterou francouzský myslitel rozpracoval v cyklu svých „psychoanalytických“ studií o živlech, snění a prostoru (četné paralely lze odhalit mezi způsobem, jímž Bachelard zkoumá různé prostorové útvary — dům, ulitu apod.¹ —, a způsobem, kterým nahlíží Poulet redukované modely světa a vědomí typu mýdlové bubliny, krystalu, perly apod.

Pro Pouleta a tematickou kritiku obecně je typické hledání kořenů básnických témat a motivů v osobní, niterné zkušenosti básníka, ovšem nejen v ní, a to je případ Pouletův, nýbrž rovněž v nadindividuální zkušenosti, ve vědomí, v uvažování a imaginaci celé epochy (v tomto směru se pouletovské pojetí „vnitřní“, nadindividuální metafory blíží pojmu archetypu).² S ostatními představiteli tematické kritiky spojuje Pouleta kromě jistých společných rysů přístupu k literárnímu dílu podobný okruh zkoumaných epoch, směrů, autorů (zájem o baroko a renesanci jej spojuje s M. Raymondem, J. Roussetem, zájem o romantismus s A. Béguinem), v nichž a u nichž se „fenomenologie“ tvorby jeví maximálně exponovaná a obnažená. Společně mají především specifické „fenomenologické čtení“ literárních textů, kdy vědomí čtenáře usiluje o porozumění a o sjednocení s vědomím autora textu. Hlavní zásady tohoto přístupu Poulet formuloval v proslulé studii *Phenomenology of Reading*,³ vnímané jako jeho osobní programové prohlášení.

V tematické kritice představuje téma obdobně jako metafora takovou vnitřní strukturu díla (R. Barthes mluví o tématu jako o „organizované síti obsesí“), jež není produktem autorova plného vědomí a nerodí se ani bezděky jako plod jeho podvědomí (psychoanalytická kritika), nýbrž vyvstává z předvědomých

1 Srov. zejména Bachelardovu esej *Poetika prostoru*, Praha 2009 [1957].

2 Tematickou kritiku jako „hledání vnitřních metafor“ charakterizuje R. Barthes ve studii *Dvě kritiky*, in: J. Levý, ed., *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 209–210 [1963].

3 *Phenomenology of Reading*, *New Literary History* 1969, č. 1, s. 53–68.

a mimovědomých oblastí autorova vědomí, krystalizuje z nadindividuální zkušenosti lidstva a individuální zkušenosti vůbec. Téma v pojetí Pouleta a tematické kritiky představuje jeden z možných prostředků, jímž se literární teorie v průběhu 20. století pokoušela odhalit a fixovat duchovní model epochy a tvůrce a vnitřní systém díla jako jejich složitý odraz. Pouletovský fenomenologicko-tematický způsob „čtení“ a interpretace literárního díla a skupin děl nebyl sice vždy přijímán zcela bez výhrad, zejména v 60. a 70. letech však představoval důležitou alternativu k dobově dominantním formalistickým a strukturalistickým literárněteoretickým koncepcím. Dodnes se k němu vrací řada fenomenologicky orientovaných literárních teoretiků.

Vydání

Les Métamorphoses du cercle, Paris 1961 (z tohoto vyd. citováno), 1979. *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*, Frankfurt/M. 1966, 1970, 1985, 1988, 1991. *The Metamorphoses of the Circle*, Baltimore 1966, 1987, 1995, 1997. *Le metamorfosi del cerchio*, Milano 1971. Japonské vyd. Tokio 1973, 1990.

Literatura

R. Barthes, Les Deux critiques, *Modern Language Notes* 1963, s. 447–452 (č. in: J. Levý, ed., *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 205–210). J. H. Miller, The Literary Criticism of G. Poulet, *Modern Language Notes* 1963, č. 78, s. 471–488. J. Wahl, recenze, *Revue de métaphysique et de morale* 1963, č. 3, s. 334–351. J. H. Miller, The Geneva School. The Criticism of M. Raymond, A. Béguin, G. Poulet, J. Rousset, J.-P. Richard, and J. Starobinski, *The Critical Quarterly* 1966, č. 4, s. 302–321. S. N. Lawall, *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*, Cambridge 1968. Z. Kožmín, Báseň a prostor, *Orientace* 1970, č. 3, s. 61–64 (též in: týž, *Studie a kritiky*, Praha 1995, s. 251–259). P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971 (uprav. vyd. Minneapolis 1985). A. Medina, *Reflection, Time and the Novel. Toward a Communicative Theory of Literature*, London 1979. C. Torra-Mattenklott, Le geste créateur. Gestik und Kritik bei G. Poulet und J. Starobinski, in: J. Funk – C. Brück (eds.), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999, s. 269–281. D. Hodrová et al., ...na okraji chaosu... *Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 737–738. V. B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York 2001. Y. Bonnefoy, G. Poulet

et la poésie, in: S. Cudré-Mauroux – O. Pot (eds.), *Georges Poulet parmi nous*, Genève – Berne 2004, s. 97–125 (též in: týž, *La Communauté des critiques*, Strasbourg 2010).

Georges Poulet (1902–1991)

Belgický (valonský) literární historik, představitel tzv. tematické kritiky a Ženevské školy. Vystudoval právo a literaturu na univerzitě v Lutychu, kde také získal z obou oborů doktoráty. V letech 1927–1952 působil jako profesor francouzštiny na univerzitě v Edinburghu, později přednášel na Johns Hopkins University v Baltimoru (1952–1957), poté na univerzitách v Curychu a v Nice. Ovlivněn Bachelardovou poetikou a fenomenologií obrazotvornosti zaměřil se Poulet ve svých literárněkritických výzkumech na problematiku času v literatuře, a přistupoval k němu nikoli jako k tématu, ale jako k tvůrčímu impulzu. Je tvůrcem specifické „kritiky vědomí“, která se zaměřuje na analýzu a prožití cizího (rozumějme: autorova) vědomí v aktu čtení. Základní význam mají jeho práce zabývající se proměnami pojetí času, prostoru a časoprostorových figur ve filozofii a literatuře. Další díla: *Sylvie et la pensée de Nerval* (1938), *Études sur le temps humain* 1–4 (1949–1968), *L'Espace proustien* (1963), *Trois essais de mythologie romantique* (1966), *Benjamin Constant par lui-même* (1968), *Who was Baudelaire? The Artist and his world* (1969), *La Conscience critique* (1971), *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi* (1977), *La Poésie éclatée. Baudelaire, Rimbaud* (1980), *La Pensée indéterminée* 1–3 (1985–1990).

České překlady

Stati: Paní Lafayette, *Souvislosti* 2007, č. 1, s. 244–250.

/dh – os/

Mary Louise Prattová

K teorii řečových aktů v literárním diskurzu

(Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse, 1977)

V Předmluvě (vii–x) se autorka přimlouvá za prohloubení spolupráce mezi lingvisty a literárními vědci. Literární věda podle jejího mínění může lingvistiku využívat lépe a „legitimněji“ (vii), pokud opustí tradiční projekt zakládající literaturu na specifickém užití jazyka. Také pro lingvistiku bude výhodné „integrovat literaturu do obecného plánu teorie diskurzu“ (viii). V Úvodu (xi–xix) si Prattová stanovuje cíl odhalit příčiny selhání doktríny básnického jazyka¹ a najít alternativní popis literární promluvy. Hodlá přitom využít soudobou jazykovědu (zejm. sociolingvistiku a teorii řečových aktů) a současně překlenout propast mezi formálními a sociologickými přístupy k literatuře (xix).

1. kap. Blud básnického jazyka (3–37), začíná u → Borise Michajloviče Ejchenbauma a → Viktora Borisoviče Šklovského, kteří postavili do opozice praktický („každodenní“) a básnický jazyk, jenž ustavuje literárnost promluvy, a stanovili tak základní kritéria literárněvědného pozorování. Prattová se proti představě dvojího *langue* ostře ohrazuje; běžný jazyk se jeví jako mechanický, utilitární atd., protože strukturální lingvistika ho jako takový zkoumá. Důraz na autonomii básnického jazyka podle jejího názoru vedl k rozkolu mezi lingvistikou (která se ptá po gramatičnosti výpovědi) a poetikou (jež se ptá po její poetičnosti). Protože lingvisté nevypracovali adekvátní teorii užívání jazyka, „poetika si jednoduše stvořila vlastní ve shodě se svou estetickou ideologií“ (16). Myšlenka básnického jazyka se prosadila, a to i přesto, že její propagátoři od vyhrocených formulací postupně upouštěli. Přispěli k tomu i samotní lingvisté, neboť trvali na saussurovské dichotomii *langue* — *parole* a preferenci mluveného jazyka (18). V teorii prózy koncipované formální školou bylo pojetí běžného jazyka jako „estetického nulového stupně“ (23) nahrazeno pojmem jazykový materiál, jenž slouží ke konstrukci syžetu. Pražská

Vlivná monografie usilující o charakteristiku literárního narativu na základě jeho strukturální příbuznosti s orálním vyprávěním. Metodologicky se opírá zvláště o Labovovu sociolingvistiku a Grieeovu intencionální sémantiku.

¹ Tu sledává jak v uměleckých programech, tak ve vědeckých metodologiích; je třeba ocenit, že v hodnoceních přínosu formální a Pražské školy v této dílčí otázce bere autorka (přes jistá zjednodušení) v potaz jak vliv strukturální lingvistiky, tak kulturněhistorické a politické souvislosti rozvoje těchto metodologií.

škola, která byla úzce spjatá s lingvistikou, sice poněkud oslabila nesmiřitelnost dichotomie básnické — nebásnické, avšak upřela (a to zvl. prostřednictvím rozlišení funkčních stylů) literatuře komunikační působení, jež je vlastní běžné řeči (24–25). Také → Jakobsonův ústup od teorie básnického jazyka, v níž pojem literárnosti vystřídal „slovesné umění“ (27), Prattová vysvětluje snahou vyhnout se úskalí ostré opozice. Pozorování, která jsou v pozadí jeho modelu jazykových funkcí z roku 1960, považuje za „vcelku oprávněná“ (36), zároveň však konstatuje, že „selhání spočívá v pokusu použít tato pozorování jako základ k rozlišování textů, které nejsou považovány za literaturu, od těch, které za ni považovány jsou“ (36). Tato snaha sice podle Prattové nutně vede k mylným závěrům, přesto autorka oceňuje Jakobsonovu ochotu brát v potaz i neliterární výpovědi.

Z předchozí výtky poetologům, že dichotomie praktického a básnického jazyka zůstala nedoloženou hypotézou, vyvozuje Prattová v 2. kap. Přírozené vyprávění (38–78) potřebu výzkumu poskytujícího relevantní data. Ta nachází v díle sociolingvisty Williama Labova, jenž mj. zkoumal hovorový jazyk převážně černošské městské mládeže. Pozornost přitom soustředil na „vyprávění osobní zkušenosti“ (*narratives of personal experience*). Struktura nezbýtných složek přírozeného vyprávění, kterou Labov vypracoval a kterou podle jeho mínění mluvčí respektují, aby dosáhli úspěchu u posluchačů (45), slouží Prattové jako argument dokládající příbuznost orálního a literárního vyprávění (52–67). Prattová konstatuje: „většina rysů, o nichž se poetologové domnívají, že konstituují ‚literárnost‘ románů, vůbec ‚literární‘ není“ (69). V návaznosti na Labovovy důkazy tvrdí, že organizaci vyprávění nevyvodíme z literárnosti, nýbrž z „povahy řečové situace, v níž se výpověď děje, do níž jsou mluvčí a adresát zasazeni“ (73). Proto se musíme zaměřit především na zkoumání komunikačního kontextu, v němž vyprávění probíhá. Problém estetiky jazyka se tak přesouvá do oblasti užití jazyka (77).

Ve 3. kap. Lingvistika užití (79–99) směřuje Prattová pozornost k teorii řečových aktů, kterou rozvinuli filozofové jazyka jako John Langshaw Austin, John Rogers Searle, Peter Frederick Strawson, Herbert Paul Grice ad., podle nichž účast na komunikaci znamená zapojit se do chování řízeného celým komplexem pravidel. Úspěšnost výpovědi je vždy závislá na splnění určitých podmínek, s nimiž musí být komunikanti obeznámeni. Teorie řečových aktů (rozlíšující lokuční, ilokuční a perlokuční akty) umožňuje diskutovat o výpovědích z hlediska jejich kontextu (záměry, postoje, očekávání účastníků komunikace, 86). O popis literární komunikace v rámci teorie řečových aktů se pokusil např. lingvista Richard Ohmann,² který definuje literární diskurz

2 R. Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature, Philosophy and Rhetoric* 1971, č. 4, s. 1–19.

jako předstíranou výpověď, v níž jsou potlačeny ilokuční síly (89–90). Literatura imituje přirozený diskurz.³ Prattová konstatuje, že „základním kritériem Ohmannovy definice je fiktivnost (*fictivity*)“ (91),⁴ a namítá, že fiktivními výpověďmi jsou také různé formy jazykových her, vtípkování, „představy, plány, sny, přání a fantazie téměř všeho druhu“ (91). Skutečnost, že literaturu není možné ztotožnit s fikcí, se autorka snaží doložit porovnáním fikčních románů s Capoteovým dílem *Chladnokrevně*, jež bývá obecně považováno (mj. také Ohmannem) za nefikční. Prattová tvrdí, že četba fikčního a nefikčního díla se od sebe neodlišuje, čtenář uplatňuje týž interpretační přístup (jak dokládá analýzou úryvku z *Pýchý a předsudku* Jane Austenové). Dochází proto k závěru, že fikčnost není podstatným kritériem pro určení toho, co je literatura (96).

Ve 4. kap. Literární řečová situace (101–151) autorka přistupuje k charakterizaci literární komunikační situace. Specifičnost přirozeného vyprávění spatřuje v tom, že ho jen výjimečně přerušujeme, to znamená, že je více než jiné řečové akty „imunní vůči zásahům ostatních spoluúčastníků konverzace“ (104). Mluví v jistém smyslu slibuje nevšední zážitek a zároveň tím vyzývá adresáta, aby přijal roli dobrovolného publika (*voluntary audience*). Tuto instanci Prattová přenáší i do dalších komunikačních situací, včetně té literární (113–116). Skutečnost, že dílo „stojí za přečtení“, je stvrzena jeho publikací: obecně totiž soudíme, že dílo muselo osvědčit jisté kvality, aby prošlo náročnou procedurou výběru (*pre-paration, pre-selection*, 116–125). Na literární komunikaci přenáší Prattová také tzv. kooperativní princip, o němž hovoří H. P. Grice. Podle tohoto filozofa musí účastníci každé komunikace náležitě spolupracovat, tj. respektovat určitá pravidla (maximy kooperace, 125–132). Pro běžná tvrzení např. platí maxima relevance, která podle Grice požaduje „maximálně efektivní výměnu informací“. Relevance narativních textů ale podle Prattové nespočívá v „tvrditelnosti“ (*assertibility*), nýbrž ve „vypravovatelnosti“ (*tellability*). Předmět sdělení si doslova říká o vyprávění, neboť poukazuje na něco neočekávaného, nepravděpodobného, pozoruhodného. Mluví nejenže podává informace o tom, co se přihodilo, ale „verbálně zobrazuje (*displays*) stav věci“ (136). Dodržení maximy relevance v narativech osobní zkušenosti a v literárních vyprávěních se odráží v „obrazotvorném a emocionálním“ zapojení adresáta do narativem zobrazované situace (136). Před čtenářem či posluchačem živě a názorně vystávají okamžiky osobní lidské zkušenosti, jejichž nevšednost je zážitkem, ba vyvolává potěšení. Na straně mluvčího působí libost, když adresát reaguje předpokládaným způsobem. Prattová se snaží vypravovatelné texty zařadit v rámci Searlovy taxonomie

³ Podobně argumentuje také J. R. Searle v nejznámější koncepci fikčnosti navržené ze strany teorie řečových aktů (Logický status fikčního diskurzu, *Aluze* 2007, č. 1, s. 61–69 [1974–1975]).

⁴ Za původce tohoto způsobu argumentace Prattová považuje Jana Mukařovského. Cituje jeho studii *Jazyk spisovný a jazyk básnický* (viz též, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971, s. 116–144 [1932]); podle Mukařovského „vůči tématu básnického díla neplatí, ba nemá vůbec smyslu otázka pravdivosti“ (tamtéž, s. 123). Jazyk se tedy nevztahuje k mimojazykové realitě, pouze tvoří fikci.

řečových aktů a klasifikuje je jako samostatnou třídu deskriptivních (*world-describing*) reprezentativů (*representatives*).⁵ Nazývá je „zobrazivými texty“ (*display texts*), a to bez ohledu na to, zda zobrazují reálné, či fiktivní události (143). Zobrazivé texty se vyznačují: 1) relativní nezávislostí na daném komunikačním kontextu (*contextual detachability*), to znamená, že se nemusí bezpodmínečně vztahovat k aktuální řečové situaci (143–145); 2) dispozicí k dalšímu rozvíjení (*susceptibility to elaboration*, 143): v důsledku toho může dojít i k jisté redundanci (a tedy snížení informační efektivity), kterou si však mluvčí i adresát užívají: narativní literární díla se v tomto smyslu jeví jako „rozvinuté svých stručných obsahů“ (148).

Předposlední kap. má název Literární kooperace a implikatura (152–200); Prattová v ní dále přizpůsobuje Griceovy návrhy potřebám vlastní práce. Podle Grice příjemce v běžné komunikaci předpokládá, že mluvčí respektuje kooperativní princip, tudíž dokáže z kontextu vyvodit správný význam výpovědi. Jinými slovy, adresát chápe, co mluvčí výpovědí implikuje (154). Řada účinků typických pro literaturu, domnívá se Prattová, vzniká zásluhou kooperace a implikatury: mj. jsou takto ustavovány příčinná a časová následnost (155); v roli kooperujících posluchačů či čtenářů rozumíme např. časovým skokům ve vyprávění jako vynechání nepodstatných událostí apod. (157–158). Implikatura literární řečové situace mluvčímu dovoluje, aby okázale přehlížel maximy kooperace: např. vypravěč *Tristrama Shandyho* svou upovídaností (selhává maxima kvantity), odbíháním od tématu (selhává maxima relevance) či hovorovým výrazivem (selhává maxima způsobu) porušuje všechny zásady, které se běžně vztahují na žánr autobiografie, přitom ale „Sterne přinejmenším implikuje, že jeho záměrem je bavit nás“ (165), což je zcela ve shodě s účelem zobrazivých textů. Z této analýzy vyvstává potřeba rozlišovat „mezi fikčním mluvčím literárního díla a skutečným mluvčím, autorem“ (173); čtenáři literárních děl jsou totiž často konfrontováni se dvěma i více výpověďmi zároveň: např. v *Tristramu Shandy* s autorským diskurzem (Sterne tvoří zobrazivý text) a diskurzem fikčního vypravěče (Tristram vypravuje autobiografii). Na úrovni autorova řečového aktu kooperativně interpretujeme případná selhání maxim jako jejich záměrné přehlížení v rámci žánru. V diskurzu fikčního mluvčího má však selhání maxim jako např. lhaní, omyly, protimluvy atd. mimetický charakter, jak Prattová dokládá na bohatém materiálu (175–198). Všechna porušení kooperace ze strany vypravěče jsou podřízena komunikační situaci autor — čtenář: „Čtenář nutně považuje za samozřejmé, že bez ohledu na to, co fikční mluvčí dělá, autor sleduje princip kooperace, jak je definován pro zobrazivé texty“ (199). Kapitulu Prattová uzavírá

5 Prattová vychází z terminologie představené v Searlově esejí *A Classification of Illocutionary Acts, Language in Society* 1976, č. 5, s. 1–23. Searle později provedl terminologickou úpravu, takže nehovoří o reprezentativech (*representatives*), nýbrž o asertivech (*assertives*); srov. J. Searle, *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, in: též, *Expression and Meaning*, Cambridge 1979, s. 1–19.

opětovnou námitkou proti lingvisticky autonomní literatuře: literární řečové akty se ve svém ustrojení neukázaly výjimečné, a tudíž „naše schopnost vytvářet a interpretovat je musí být nahlížena jako součást naší běžné lingvistické a kognitivní způsobilosti, nikoli jako její vedlejší produkt“ (200).

V poslední kap. Rozšiřování analýzy (201–223) se autorka nejprve zabývá otázkou, jak působí žánrové normy na řečové akty fikční komunikace. Klíčový předpoklad spočívá v naší schopnosti rozpoznat, že „máme co do činění se zobrazivým textem“ (204). Na úrovni vypravěče romány mohou imitovat vzpomínky, biografie, dialogy apod. V tzv. nepříznakovém případě (*unmarked case*) „fikční řečová situace nejen napodobuje řečovou situaci zobrazivého textu v reálném světě“ (205), současně ale respektuje i veškerá pravidla psaného diskurzu dané doby. Prattová dále rozlišuje tři typy nepříznakového vyprávění, které odpovídají „epické“ naraci ve 3. osobě, vyprávění v první osobě a různým případům narativů „druhého stupně“, v nichž „mluvčí vypravuje příběh někoho jiného“ (208–209). V samém závěru se autorka vrací k principu kooperace ve fikční komunikaci: provinění proti kooperaci chápe jako hru podstupující verbální riziko (*verbal jeopardy*). Do důsledků je dovedl např. Robbe-Grillet v *Žárlivosti*, v níž dochází k ochromení narativní i evaluativní funkce. Implikatura ale umožňuje čtenáři, aby porušená pravidla znovu obnovil, tj. našel způsob, jak vyprávění číst (211). Proto je kooperativní princip v literatuře charakterizován jako „hyperchráněný“ (*hyperprotected*): literární komunikační situace je podle Prattové „téměř imunní vůči případům, kdy se kooperativní princip ocitá v opravdovém nebezpečí“ (215). Verbální riziko není jen výsadou literatury, v rámci společenství může mít i rituální charakter, což dokládají Labovem zkoumané „slovní přestřelky“ (*verbal dueling rituals*, 218). Porozumět literatuře znamená podle Prattové porozumět „jejímu vztahu k ostatním jazykovým aktivitám“ (223). Má-li literární věda být skutečnou vědou o literatuře, jak požadovali formalisté, měla by se stát vědou sociální, ne matematickou.

Pravděpodobně nejznámější a nejlivnější práce Mary Louise Prattové se zaměřuje na problematiku komunikační situace v literatuře a na otázky po povaze literární výpovědi. Autorka v ní využila jednak sociolingvistické výzkumy, s nimiž na přelomu 60. a 70. let seznamoval odbornou veřejnost W. Labov, jednak poznatky teorie řečových aktů spojené zejm. s filozofií Oxfordské analytické školy.

Prattová nejprve důrazně odmítá doktrínu básnického jazyka, která má původ u ruských formalistů a v učení Pražské školy.

Pokusy definovat literárnost promluvy prohlašuje za zavádějící. Literární vyprávění podle ní náleží do široké kategorie narativních textů, které jsou vyprávěny za účelem zprostředkování (obvykle pozoruhodné) zkušenosti a následného sdílení emocionálního účinku, jež příběh vyvolává. Prattová se opírá o výsledky Labovova výzkumu „přirozených narativů“ a svou tezi dokládá shodou funkcí i formálních rysů, jež vykazují jak literární narativy, tak Labovovy vzorky.

V návrhu, který chápe přirozená („zkušenostní“) a literární vyprávění jako jediný druh textů, jejichž relevance spočívá v jejich „vypravovatelnosti“, je pochopitelně nadbytečné kritérium fikčnosti. Proto Prattová odmítá pojetí, která charakterizují literaturu jako fikční imitaci přirozené promluvy. Z těchto důvodů (tj. aby zachovala jednotu mezi fikčním a přirozeným narativem) zařazuje v taxonomii řečových aktů narativní zobrazivé texty do třídy reprezentativů, tj. konstativních promluv, jejichž účelem je „zobrazovat stav věcí“ (80). Přestože novější literární věda popisuje literární (resp. fikční) výpovědi převážně jako performativy⁶ (věty literárního díla konstruují fikční fakty), zařazení narativních textů k reprezentativům můžeme z důvodů výše zmíněné argumentace chápat. Již méně pochopitelný je autorčin ústup z původního požadavku: nejprve připouští, že řada literárních textů imituje přirozený diskurz (což je zřetelné zvl. na žánrové úrovni — romány imitují např. biografie, deníky, korespondence),⁷ a rozlišuje mezi těmito imitacemi a tzv. nepříznakovým případem, který napodobuje přirozené vyprávění v reálném světě. I tento typ literatury ale označuje za fikci, takže se zdá, že fikčnost není zase tak podružným kritériem, jak autorka původně tvrdila. Nutnost vzít fikčnost do úvahy je rovněž patrná v rozlišování mezi autorem a fikčním mluvčím (vypravěčem). Charakteristika fikční promluvy jako dvouvrstvého diskurzu, jenž se vztahuje ke dvěma mluvčím zároveň, se velmi blíží pojetí fikce navrženému Davidem Lewisem.⁸

Podle Prattové se čtenář v literární komunikaci řídí tzv. hyperchráněným kooperativním principem — v roli vstřícného publika nejenže rozumí tomu, co říká vypravěč, ale zároveň je schopen správně interpretovat to, co autor narativní promluvou implikuje (tj. uvědomuje si, že nad dimenzí příběhu dochází k produkci „vypravovatelného“ textu). Autorka se nevyvarovala problematických tvrzení a někdy i argumentačních protimluvů (např. v otázce fikčnosti; charakteristika zvláštností literární komunikační situace kontrastuje s neochotou přiznat literatuře jakákoli specifika apod.). Přes tyto výhrady zůstává kniha Mary Louise Prattové, jež v době svého vydání vyvolala široký ohlas, nadále nanejvýš inspirativní — jednak jako kritika teorií básnického jazyka, jednak

⁶ Srov. J. Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, Brno 2002, s. 106–108 [1997]; L. Doležel, *Heterocosmica*, Praha 2003, s. 150 [1998]; též, *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha 2008, s. 49–50.

⁷ Prattová zde argumentuje podobně jako B. Herrnstein-Smithová, která staví své pojetí fikčnosti na imitaci nefikčních žánrů (srov. B. Herrnstein-Smith, *On the Margins of Discourse*, Chicago 1979).

⁸ Srov. D. Lewis, *Pravda ve fikci*, Aluze 2007, č. 2, s. 52–62 [1978].

jako pokus integrovat literární texty do teorie řečových aktů, která jim do té doby nevěnovala příliš pozornosti.⁹

Vydání

Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse, Bloomington – London 1977 (z tohoto vyd. citováno), 1980, 1981, 1993.

Literatura

M. Hancher, *Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse*, *MLN* 1977, č. 5, s. 1081–1098. J. Margolis, recenze, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1977, č. 2, s. 225–228. J. Fanto, recenze, *SubStance* 1978, č. 20, s. 133–137. B. Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse*, Chicago 1978. W. O. Hendricks, recenze, *Language* 1979, č. 2, s. 475. F. Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca – London 1981.

Mary Louise Prattová (1948)

Americká profesorka španělského a portugalského jazyka a literatury, věnuje se rovněž srovnávací literatuře, postkoloniálním studiím, problematice interkulturní konfrontace (zvl. ve vztahu k Latinské Americe), genderovým studiím, ideologické kritice, literární teorii a mezioborovým vztahům mezi literární vědou a jazykovědou. Působí na New York University. Od r. 2003 je prezidentkou Asociace moderních jazyků (Modern Language Association). Další díla: *Linguistics for Students of Literature* (1980, s E. C. Traugottovou), *Amor Brujo. Images and Culture of Love in Andes* (1990, s L. Millonesem), *Women, Culture and Politics in Latin America* (1990), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992).

/jk/

⁹ Zakladatel teorie řečových aktů J. L. Austin řadí fikční promluvy mezi způsoby užívání řeči, které „nejsou vážně míněny“ (*Jak udělat něco slovy*, Praha 2000, s. 109 [1962]), a proto se jimi zabývá jen okrajově.

Vladimir Jakovlevič Propp

Morfologie pohádky

(Morfologija skazki, 1928)

Systematický rozbor příznačných vlastností kouzelné pohádky, jímž ruský teoretik zavedl typologicko-strukturální přístup do srovnávací folkloristiky a typologizaci složek syžetové výstavby připravil půdu pozdějším zkoumáním narativní gramatiky.

V Předmluvě k prvnímu vydání (9–11) autor objasňuje morfologii jako nauku o formách (tvarosloví). Soudí se, že v oblasti lidové, folklorní pohádky je možno ustanovit zákonitosti stavby se stejnou přesností jako v morfologii organických útvarů. Tento předpoklad se podle Proppa vztahuje minimálně na oblast kouzelných pohádek, tedy pohádek ve vlastním slova smyslu.

V 1. kap. K historii problému (12–32) Propp upozorňuje na nedostatky dosavadních prací, které se obecně zabývaly pohádkami. Dosavadní studium se zaměřovalo hlavně na otázky vzniku pohádek a jejich proměny, což je nadále metodologicky neúnosné: dříve než můžeme odpovědět na otázku, odkud pohádka pochází, musíme odpovědět na otázku, co je. Autor si všímá tradičních klasifikací pohádek podle tříd a podle syžetů a konstatuje, že je nutné postavit tuto klasifikaci na jiných základech. Klíčem k takovému uchopení je naše schopnost dělit pohádky na ty části, jež můžeme porovnávat a na jejichž základě pak lze vytvořit odpovídající morfologii.

Ve 2. kap. Metoda a materiál (33–39) badatel ukazuje, že v kouzelných pohádkách se sice mění označení (nomenklatura) a s tím i atributy jednajících postav, nemění se však jejich činnosti neboli „funkce“. Tím se otvírá možnost zkoumat pohádku podle „funkcí jednajících osob“¹ (34), což je pojem, který dovoluje nahradit Veselovského „motiv“ nebo „prvky“ Josepha Bédiera. „Pod pojmem funkce rozumíme akci jednající osoby, určenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje“ (35), přičemž 1) funkce jednajících postav bez ohledu na to, kdo je jejich nositelem, jsou stálými prvky pohádky a tvoří její základní komponenty; 2) počet funkcí v kouzelné pohádce je omezený; 3) posloupnost funkcí je vždy stejná, některé z nich mohou ovšem chybět (35–37). Na tato zjištění navazuje teze, že všechny kouzelné pohádky jsou stavebně obdobné (37).

¹ S označeními „osoba“ a „postava“ se v překladu (1970) pracuje jako s rovnocennými a zástupnými; ve výkladu dáváme přednost obecně preferované „postavě“.

3. kap. Funkce jednajících osob (39–83) je především konkrétní druhá teze. Propp uvádí celkem 31 funkcí, které se odvíjejí od tzv. výchozí situace: cíl a odchod, zákaz a narušení zákazu, škůdcovo vyzvídání a získání informace o hrdinovi, úskok a napomáhání škůdcovství, výchozí situace nedostatku něčeho, sdělení o nedostatku či neštěstí, počáteční protiakce „hledáče“, odchod, první funkce dárce a reakce hrdiny, získání kouzelného prostředku, přemístění v prostoru, boj, označení hrdiny, vítězství, likvidace nedostatku, hrdinův návrat, pronásledování a záchrana, nepoznaný příchod, nároky nepravého hrdiny, těžká úloha a její řešení poznání a usvědčení, transfigurace (nové vzezření hrdiny), potrestání, svatba. Obecný závěr naznačuje, že jedna funkce vyplývá z druhé s logickou i uměleckou nevyhnutelností a současně jedna funkce nevyklučuje druhou. Konkrétnější závěry ukazují, že velké množství funkcí se seskupuje do dvojic (zákaz–porušení, vyzvídání–vyzrazení, boj–vítězství apod.). Je zjevné, uzavírá Propp, že naznačené schéma posloupnosti funkcí je pro jednotlivé pohádky „jednotkou míry“ (83), plní tedy funkci kritéria, na jehož základě je možné pohádky blíže určovat.

4. kap. nese název Asimilace. Případy dvojího morfologického významu jedné funkce (83–87) a hovoří podrobněji o konkrétní podobě funkcí, přičemž se jednotlivé způsoby plnění funkcí vzájemně ovlivňují.

5. kap. Některé jiné prvky pohádky (87–96) se věnuje především pomocným prvkům, dovolujícím vzájemné spojování funkcí (seznamování, dozvědění se, rozpoznání, vyslechnutí, přinesení a příchod aj.). Podrobněji je zde též probírána motivace jakožto prvek, který může dát pohádce zcela specifický ráz a zároveň patří k těm nejproměnlivějším prvkům pohádky vůbec.

6. kap. Rozdělení funkcí podle jednajících osob (96–101) dospívá k sedmi okruhům jednajících postav, do nichž se sdružují jednotlivé funkce: protivník (škůdce), dárce (dodavatel), pomocník, carova dcera a její otec, odesílatel, hrdina a falešný hrdina. Otázku dělení funkcí, dodává Propp, můžeme řešit na rovině otázky rozdělení „okruhu činností“ podle osob. Rozeznáváme tři případy: 1) okruh činností přesně odpovídá postavě; 2) jedna postava zahrnuje několik okruhů činností; 3) jeden okruh činnosti je rozdělen mezi několik postav (98–99). 7. kap. Způsoby uvádění nových postav do děje (101–104) se týká zaběhnutých schémat uvádění jednotlivých postav do děje, ale i výjimek z těchto schémat.

8. kap. O atributech jednajících osob a jejich významu (104–109) je uvozena citátem Johanna Wolfganga Goetha: „Nauka o formách jest naukou o proměnách“ (104), jímž je naznačeno, že nomenklatura a atributy (tj. věk, pohlaví, postavení, vnější podoba, zvláštnosti apod.) jednajících postav jsou proměnnými

veličinami pohádky. Složité procesy metamorfóz pohádek způsobují jejich značnou mnohotvárnost. Propp naznačuje možnosti systemizace (tabelace) daného materiálu, která by i v proměnlivém objevila tendenci k určitému opakování (pohádkový kánon), a navrhuje tři základní rubriky ke zkoumání atributů pohádkových postav: „zevnějšek a pojmenování“, „zvláštnosti vstupu do děje“, „obydlí“. Propp dále soudí, že kdyby se otázce systémových atributů věnoval speciální vědecký výzkum, bylo by možné rekonstruovat praformu kouzelné pohádky, která je ve svých morfologických základech mýtem. Tato myšlenka byla sice zdiskreditována mytologickou školou, měla ale i silné a vlivné zastánce, jako byl Wilhelm Wundt. Propp ovšem připomíná, že nyní k této myšlence dospíváme na základě jiné motivace, a to „cestou morfologické analýzy“ (108).

9. kap. Pohádka jako celek (110–139) předkládá otázku definice pohádky. „Morfologicky může být pohádkou nazváno každé rozvíjení děje od škůdcovství anebo nedostatku přes další funkce až po svatbu nebo jiné funkce, jichž bylo užito jako rozuzlení“ (110), tj. odměna, získání něčeho anebo vůbec odstranění neštěstí, záchrana před pronásledováním apod. Takovou posloupnost nazývá Propp „dějový sled“ (91). Konkrétní pohádka může mít více dějových sledů, které mohou lineárně navazovat jeden za druhým, ale mohou se i proplétat. Závěrečný oddíl kap. se zastavuje u kompozice jako obecného základu různých syžetů (136–139).

Závěr knihy (139) odkazuje na Alexandra Nikolajeviče Veselovského a jeho otázku po typických schématech, která jako by výsledky Proppova výzkumu vyslovené v této knize intuitivně předjímal. Příloha I (140–149) obsahuje materiál pro tabelaci pohádky; Příloha II (150–157) další příklady rozborů; Příloha III (158–168) schémata a příslušné poznámky; Příloha IV (169–176) přináší seznam značek a zkratk (ruské vydání obsahuje ještě Přílohu V s přečíslováním předrevolučního vydání Afanasjevových pohádek na vydání porevoluční).

Přestože *Morfologie pohádky* — nejznámější a nejproslulejší dílo věhlasného ruského folkloristy — náleží datem vydání a svým tématem (morfologie — nauka o formách) k závěrečné fázi vývoje ruského formalismu, je takové přiřazení oprávněné jen zčásti. Proppův vztah k ruskému formalismu, vnějšně zprostředkovaný → Viktorom Maximovičem Žirmunským, je sotva více nežli paralelou, neboť v rámci badatelských cílů Proppových (a on sám na to nejednou upozornil)² formální metoda znamená spíše počáteční etapu poznání objektu, jeho metodologického rozčlenění a zachycení invariantních rysů s cílem uchopit studovaný objekt celistvě také v plánu geneticko-historickém.³ Jak podtrhl znalec

² *Folklor i dějstvitělnost. Izbrannyje statji*, Moskva 1976, zvl. s. 28 a 118.

³ Viz Proppovy knihy *Istoričeskije korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946 a 1986; *Russkije agrarnyje prazdniki*, Leningrad 1963; *Russkaja skazka*, Leningrad 1984.

Proppova díla, jeho žák Boris Nikolajevič Putilov,⁴ jde o dílo neobyčejně sourodé, jehož základní myšlenkou je přesvědčení o tom, že folklor je specifickou a svěbytnou oblastí umělecké činnosti lidí (s tím souvisí i Proppova teze, že folklor je třeba stavět nikoli do blízkosti literatury, nýbrž jazyka, který rovněž „nemá autora“). Ve své studii navazuje Propp především na práce Alexandra Isaakoviče Nikiforova a A. N. Veselovského.⁵ Proppův přístup si jako živá hodnota ruské folkloristiky získal respekt i v zahraničí (Ira Buchler a Henry Selby, Benjamin Colby, Allan Dundes⁶ aj.). Západní literární věda ovšem Proppovo dílo často chápala především v těsné vazbě s ruskou formální školou, a právě v této souvislosti na něj odkazuje. Např. francouzská strukturální naratologie se soustředila jen na některé aspekty Proppovy práce, především na jeho formalizační metodu se záměrem formulovat obecná pravidla výstavby narativu. O objevení Proppa v této oblasti se zasloužil → Tzvetan Todorov,⁷ explicitně svůj koncept na proppovských základech vystavěl především → Algirdas Julien Greimas,⁸ Propp se tak zařadil po bok takovým inspirativním osobnostem francouzské strukturální naratologie, jako jsou → Roland Barthes či → Claude Lévi-Strauss. Skutečnost, že si jeho dílo uchovává teoretický potenciál, je zřejmá z toho, že v některých aspektech inspirovalo i některé strukturálně založené americké naratologie působící od 90. let v proudu, který bychom mohli označit jako „poststrukturální pluralitní naratologie“, jako je např. David Herman (*Story Logic*, 2002).

Vydání

Morfologija skazki, Leningrad 1928; Moskva 1969, 1995, 1998, 2001, 2003, 2005; Tbilisi 1984 (rusky i gruzínsky). *Morphology of the Folktale*, Bloomington (Ind.) 1958; Austin 1968, 1971, 1975, 1979, 1986, 1994, 2000, 2005, 2008, 2009. *Morfologia della fiaba*, Torino 1966, 1969, 1972, 1975, 1979, 1980, 1982, 1983, 1988, 1989, 2000, 2004, 2008; Roma 1976, 1977, 1980, 1984, 1985, 1992. *Morfologia bajki*, *Pamiętnik Literacki* 1968, č. 4; knižně Warszawa 1976. *Morfologia basmului*, București 1970. *Morphologie du conte*, Paris 1970, 1973, 1992, 1995, 2001, 2005, 2007. ***Morfologie pohádky*, Praha 1970** (z tohoto vyd. citováno), s tit. *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 1999, 2008. *Morfologia del cuento*, Madrid 1971, 1972, 1974, 1977, 1981, 1985, 1987, 1992, 1998, 2006, 2007. *Morfologia rozprávky*, Bratislava 1971. Japonské vyd., Tokio 1972. *Morphologie des Märchens*, München 1972, Frankfurt/M. 1975, 1982, 2007. *A mese morfológiája*, Budapest 1975, 1999. *Morfologija bajke*, Beograd 1982. *Masalin biçimbilimi*, Istanbul 1985, 2001.

4 B. N. Putilov, *Predisloviije*, in: V. J. Propp, *Folklor i dejstviteľnosť*, Moskva 1976.

5 Explicitně odkazuje k těmto pracím: A. I. Nikiforov, *Skazočnyje matěrialy Zaoněžja, sobrannyje v 1926 godu*, Leningrad 1927; A. N. Veselovskij, *Poetika sjužetov. Sobranije sočiněnij 1. Poetika*, Sankt Petěrburg 1913.

6 A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki 1964.

7 T. Todorov, *L'Héritage méthodologique du formalisme, L'Homme* 1965, č. 1, s. 64–83; V. Erlich, *Russian Formalism. History — Doctrine*, 's-Gravenhage 1955.

8 A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970.

Morfologija tu paramythiu, Athina 1987. Perské vyd., Tus 1989. *De morfologie van het toversprookje*, Utrecht 1997. *Morfologija pravljice*, Ljubljana 2005.

Literatura

J. M. Meletinskij, *Geroj volšebnoj skazki*, Moskva 1958. C. Bremond, La Logique des possibles narratifs, *Communications* 1966, č. 8, s. 60–76 (č. 2002, in: *Znak, struktura, vyprávění*, s. 118–131). C. Lévi-Strauss, doslov k č. vyd. 1970, s. 177–203. D. Ben-Amos, Toward a Definition of Folklore in Context, *Journal of American Folklore* 1971, s. 3–15. F. J. Oinas, V. J. Propp (1895–1970), *Journal of American Folklore* 1971, s. 338–340. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971, upr. 1978 (č. 2000). V. Voigt, Some Problems of Narrative Structure Universals in Folklore, *Acta Ethnographica* 1972, s. 57–72. V. V. Ivanov – V. N. Toporov, Invariant i transformacii v mifologičeskich i folklornych tĕksthach, in: J. M. Meletinskij – S. J. Nekljudov (eds.), *Tipologičeskije issledovanija po fokloru*, Moskva 1975, s. 44–76. K. Horálek, Od Veselovského do Proppa, *Slavia* 1976, č. 4, s. 364–381. M. G. Gaazer-Rapoport – D. A. Pospelov – J. T. Semjonova, *Porozdĕnija struktur volšebnych skazok*, Moskva 1980. K. Horálek, Folklorní narativní struktury a teorie prózy, *Slavia* 1982, č. 1, s. 38–53. H. Šmahelová, Proppova morfologie pohádky v kontextu literárněvědného myšlení, *Český lid* 1998, č. 4, s. 333–339. H. Šmahelová, doslov k č. vyd. 1999, s. 337–350.

Vladimir Jakovlevič Propp (1895–1970)

Ruský lingvista a literární vědec. Narodil se v německé rodině žijící v Petrohradě. V letech 1913–1918 studoval na tamější univerzitě ruskou a německou filozofii, po absolutoriu učil na lyceu ruštinu a němčinu. V r. 1932 se stal docentem národopisu na Leningradské státní univerzitě, 1938 profesorem tamtéž; pracoval zde až do své smrti. Kromě klíčové *Morfologie pohádky* (1928) je autorem knihy *Istoričeskije korni volšebnoj skazki* (1946), v níž navázal na myšlenky své první knihy, a řady dílčích folkloristických studií.

České překlady

Vybrané stati k problematice pohádky (mj. 2 kap. z knihy *Historické kořeny kouzelné pohádky*), mýtu a folkloru in: *Morfologie pohádky a jiné studie* (1999).

/fv – bf/

Irina O. Rajewská

Intermedialita

(Intermedialität, 2002)

V úvodní kap. (1–5) autorka konstatuje, že pojem intermediality, zahrnující širokou problematiku překračování hranic jednotlivých médií, se výrazně rozšířil od poloviny 90. let. Souvisí to podle ní jednak s „multimediálním vyjádřením zakoušení reality“ a „rozšiřováním intermedialně operující umělecké tvorby“, jednak s požadavkem „interdisiplinarizace vědy“ (1). Literární věda je na přelomu tisíciletí stále více konfrontována, a tedy nucena se vyrovnávat se skutečností, že literární texty se otevírají jiným mediálním výrazovým formám (2); mluví se pak dokonce o intermedialním obratu. Z toho plyne řada teoretických a metodologických úkolů, včetně vymezení ústředního pojmu.

Ve 2. kap. Co znamená „intermedialita“? (6–27) autorka nejprve předkládá výčet různorodých jevů, které jsou pod tento zastřešující termín zahrnovány (multimedialita, transmedialita, ekfráze, filmová adaptace, hypertext ad., 6–7). Poukazuje přitom na dvojí pojetí média specifikované jedním z průkopníků intermediality v literární vědě Wernerem Wolfem: 1) médium jako „materiálně technický kanál pro přenos informací“; 2) médium jako „komunikační dispozitiv, který je konvenčně vnímán jako distinktivní“ (7) — toto pojetí pak dovoluje definovat jako samostatné médium jak literaturu, jež používá jeden sémiotický systém, tak např. film, který jich využívá více. Z historického hlediska rozlišuje autorka dva proudy intermedialního bádání: tradiční zkoumání vzájemných vztahů mezi uměními, zvl. literaturou, výtvarným uměním a hudbou (*interart studies*), jehož počátky lze nalézt už v antice; druhý proud se rozvinul zejm. počátkem 20. století pod vlivem nově zavedeného filmu (a zaměřoval se proto zvláště na vztah mezi filmem a literaturou); v 70. letech vyvstal v návaznosti na tento směr požadavek na ustavení mediální komparatistiky či mediální vědy

Monografie německé literární vědkyně, která na pozadí intertextuality přináší pokus o systematizaci vztahů mezi médii a reflektuje vývojové trendy samotných médií i proměňující se metodologii humanitních věd.

překračující hranice oborů. V 80. letech se pak začalo hovořit o intermediálních vztazích či výzkumu. V podkapitole 2.2 Inter-, intra- a transmedialita (11–15) odmítá Rajewská mnohdy synonymní používání těchto termínů. Intermedialitu chápe jako „hyperonymum pro souhrn všech fenoménů, které překračují mediální hranice“ (12), tj. zahrnují přinejmenším dvě distinktivní média. Intramedialitu vyhrazuje vztahům fungujícím v rámci jednoho média, přičemž jednou z jevových forem je právě intertextualita; zařazuje sem ovšem nejen vztahy mezi jednotlivými díly (např. vztah filmu k filmu), ale i jejich vztahy k celému systému umění (např. vztah filmu k určitému filmovému žánru apod.). Transmedialitou Rajewská rozumí „mediálně nspecifické“, „migrující“ fenomény, tj. „výskyt určité látky nebo uplatnění určité estetiky či určitého diskurzivního typu v různých médiích, aniž by přitom bylo důležité nebo možné osvojení kontaktovaného (*kontaktgebend*) média, popř. aniž by bylo relevantní pro konstituování významu příslušného mediálního produktu“ (12–13). Typickým příkladem jsou transformace mytologické a biblické látky v nejrůznějších uměních, které nejsou recipovány v souvislosti s konkrétním původním médiem, nýbrž ukotveny v kolektivní paměti. Široké pojetí intermediality autorce umožňuje zahrnout a diferencovat vztahy mezi veškerými mediálními výrazovými formami a současně zachovat odlišení od intertextuality. V podkapitole K předmětu intermediálního výzkumu (15–18) Rajewská vymezuje tři oblasti: mediální kombinace (*Medienkombination*), změna média (*Medienwechsel*) a intermediální vztahy (*intermediale Bezüge*). Do první oblasti patří jevy označované též jako multi-, pluri- nebo polymedialita, popř. mediální fúze (multimediální show, varieté, píseň, fotoromán, film, opera atd.). Změna média (popř. transformace) zahrnuje adaptace typu zfilmování literárního díla, jeho zhudebnění atd., přičemž dochází k transformaci „mediálně specificky fixovaného pre-,textu“ nebo ‚textového‘ substrátu do jiného média, tzn. z jednoho sémiotického systému do jiného“ (16). Intermedialita tu má genetický charakter, původní text je zdrojem nového mediálního produktu. Intermediální vztahy autorka dělí na dva typy: 1) určitý mediální produkt se vztahuje k produktu jiného média; 2) k jinému médiu jako k sémiotickému systému či některým jeho subsystémům, např. žánrům nebo diskurzivním typům. Rajewská sem řadí jevy jako např. filmový způsob psaní, tj. takové, v nichž intermedialita spočívá v převzetí určitého postupu konstituování významu (17). Ve své materiálnosti je přítomno pouze *jedno* médium, mediální produkt však přitom dokáže reprodukovat či mediálně specifickými prostředky simulovat prvky nebo struktury jiného média.

Jako poznávací cíle intermediálního zkoumání (18–27) Rajewská stanovuje v obecné rovině zkoumání interferencí nebo vzájemného působení různých médií, hybridizaci mediálních diskurzů a konfigurací. Oblast kombinace médií se soustřeďuje na „otázky forem a funkcí slučování různých mediálních systémů, a tím mediálně odlišných postupů významového konstituování uvnitř jednoho mediálního produktu a rovněž uvnitř média, jež je ze své podstaty plurimediální“ (18), a to včetně účinků na recipienta. Oblast změny média se zaměřuje na kontinuitu a změny, k nimž dochází „následkem transferu určitého výchozího produktu nebo jeho substrátu do jiného, vyznačujícího se vlastním kódem, předpoklady, možnostmi a mezemi“ (23). Zkoumání adaptací se přitom zdaleka neomezuje na filmové adaptace literárních děl. Cílem výzkumu intermediálních vztahů je opět identifikace forem a funkcí postupů nějakého mediálního produktu vzhledem k jinému mediálnímu systému, příp. k jeho produktu (25).

Ve 3. kap. Intermediální vztahy — základy, problémy a pokusy o řešení (28–58) autorka sleduje konkrétní historickou náplň intermediálních fenoménů (např. vztahu filmu a literatury, 29–31), přičemž historicitu prohlašuje za nutnou podmínku intermediálního výzkumu (32). Na příkladu „filmového způsobu psaní“ (konkrétně mj. na příkladu tvrzení, že literární pokusy o ztvárnění simultaneity vznikají pod vlivem filmu) ukazuje, že je třeba (byť obtížně) rozlišovat mezi jevy, které jsou součástí vnitřního vývoje média nebo dílčí subjektivní nápodobou postupu jiného média (tu vyjadřuje metaforou „jakoby“ — např. „jakoby filmový“ postup), a skutečným programově intermediálním postupem (37–38). V analýze vývoje a současného stavu bádání (40–58) ukazuje, že dlouho převládalo chápání vztahů mezi literaturou a filmem jako vlivů a teprve na konci 80. let se začalo hovořit také o analogiích. Za důležitou inspiraci pro intermedialitu považuje Rajewská koncept intertextuality, v níž rozlišuje dva základní směry: široké chápání ontologické intertextuality (zastoupené hlavně → Julií Kristevovou), v níž je textem jakýkoli kulturní fenomén a intertextovost je vlastností všech textů. V užším pojetí, spjatém se strukturalistickým a hermeneutickým myšlením, však spatřuje nebezpečí taxonomické statickosti. Odmítá ztotožňování intertextuality a intermediality — takový přístup totiž nezohledňuje zisky dosavadního zkoumání vztahů mezi uměními a v důsledku dovoluje přehlížet otázku prokazatelnosti vztahů mezi médii, mj. problém „jakoby“ (filmovosti).

Ve 4. kap. Revize intertextuality a intermediality (59–77) redukuje Rajewská pojem textu na fixované (písemné) verbální projevy; text přestává být zastřešujícím označením pro veškeré výsledky mediální komunikace a je nahrazen pojmem mediální

produkt. Autorka také zužuje pojem intertextuality na vztahy mezi konkrétními texty. Vztahy textu k různým systémům (médiu, žánr, diskurzivní typ) označuje jako systémové reference (60). Na základě odlišení genetických vztahů od komunikativně sémiotických rozlišuje dvě skupiny: do první zařazuje kombinaci a změnu médií, do druhé intermediální vztahy v užším smyslu. Jako východisko pro systematiku intermediálních vztahů využívá výklad vztahů intertextuality a systémové reference. K prvnímu typu přiřazuje vztahy jednotlivého textu k jinému textu, druhý je založen na vztahu textu k systému (např. literární dílo — žánr, médium). Tento typ autorka dále dělí¹ na aktualizaci systému a zmínku o systému (*Systemerwähnung*)²: první znamená, že prvky jiného systému jsou přejaty (alespoň částečně) spolu se svými preskriptivními a restriktivními pravidly, a tím výchozí systém aktualizují; v druhém případě je systém pouze zmíněn v metarovině nebo jsou použity jeho prvky či struktury, aniž by byla zachována jejich pravidla (66). Aby intermediální systémové reference mohly být jako takové rozpoznány, musí i v případě systémové aktualizace zůstat zachována intermediální diference (*intermedial gap*) mezi kontaktovaným (*kontaktgebend*) a navazujícím (*kontaktnehmend*) médiem (70–71).

Jádro práce spočívá v 5. kap. Intermediální vztahy — nový návrh systematizace (78–180), v níž autorka podává vlastní ucelenou koncepci postavenou na dvou zásadách: rozpoznání případů „jakoby“ (tj. konkrétně zvl. simulace vztahu k jinému médiu v psaní a psaním) a nalezení kritéria identifikace a prokazatelnosti intermediálních vztahů. Rajewská začíná vztahem konkrétního mediálního produktu k cizímu systému, tedy kategorií intermediálních systémových referencí. Vyděluje v nich nejprve zmínku o systému, kterou dále člení na explicitní (jež předpokládá výslovnou tematizaci systému, k němuž se mediální produkt vztahuje) a zmínku o systému jakožto transpozici (*Systemerwähnung qua Transposition*) (79). Zmínka o systému obecně představuje punktuální typ kontaktu s jiným médiem. Zmínka přitom nemusí mít žádné další důsledky pro strukturu textu, nebo může zasáhnout pouze roviny obsahu, příběhu (*histoire*). Pokud pronikne do roviny diskurzu, pak jako pouhý metatextový či metamediální prvek, který jiné médium (tj. v literatuře např. film nebo televize) metaesteticky reflektuje. Explicitní charakter těchto prostředků z nich činí významné *markery*, intermediální signály, které zaručují prokazatelnost intermediálního vztahu a umožňují, aby čtenář mohl intermediální vztah identifikovat a recipovat. Funkce, kterou explicitní aluze systému v textu plní, není dána předem, lze ji určit teprve na základě interpretace textu. „Zmínka o systému jakožto transpozice“ je komplexnější kategorií a přesahuje

1 V návaznosti na práci Franze Penzenstadlera *Elegie und Petrarkismus, Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*, in: K. W. Hempfer – G. Regn (eds.), *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart 1993, s. 77–114.

2 Rajewská svou terminologii opírá o dichotomii *use — mention* používanou v pragmatické lingvistice; v prvním případě je slovo „užito“, aby odkazovalo k svému referentu, v druhém se o slově „mluví jako o slově“.

úroveň pouhé tematizace jiného systému. Vzniká iluze, jako by text využíval postupů jiného média, tj. jde o jistou formu simulace či imitace tohoto postupu (85); princip iluze autorka podrobně pojednává jak v obecné rovině (85–91), tak s exemplifikacemi (např. literární vypravěč zprostředkovává příběh v příznačně „filmových“ obrazech). Transpoziční zmínka o systému může mít charakter evokace, jež se realizuje tematizací v rovině příběhu nebo na rovině jeho reflexe, anebo charakter komplexní simulace. Tu autorka osvětluje na příkladech z nejnovější italské prózy, v nichž je zmiňovaným médiem film; vyprávění nejprve evokuje přítomnost druhého média prostřednictvím jeho typických obrazových prvků a technických prostředků a pak konstruuje významovou strukturu „nefilmového“ příběhu podloženou příznačnou strukturou filmovou (94–96). Mediální produkt tak v recipientovi vytváří iluzi přítomnosti jiného média. Třetím typem zmínky o systému je zmínka (částečně) reprodukcující (*teil-reproduzierende Systemerwähnung*), která je na rozdíl od předchozího typu založena na využití „mediálně nespecifických složek kontaktovaného systému“ (103–104) a využívá látkových a tematických podobností (např. literární využití typických postav a dějových složek žánru „hollywoodského melodramatu“). Zde už nejde o pouhou sugesci mediálního vztahu, nýbrž o dílčí reprodukci prvků jiného média, byť mediálně nespecifických. Na první pohled se proto může zdát, že jde o jev transmediální; avšak vzhledem k tomu, že užití tematické složky odkazují k určitým mediálním (sub)systémům (příklad z literatury: narativní pauza v milostné scéně odpovídající sekvenci záběrů z hollywoodské romance), a řídí tak čtenářovu recepci, zařazuje Rajewská tento prostředek mezi jevy intermediální.

V další části kap., *Intermediální systémové reference (II). „Kontaminace systému“* (118–149), autorka analyzuje intermediální vztahy, jež nemají punktuální, nýbrž průběžný charakter. Na rozdíl od intermediální aluze jsou v odkazech na druhé médium zachována jeho preskriptivní a restriktivní pravidla (jako virtuální příklad uvádí Rajewská možnost reprodukování televizního přímého přenosu v literatuře), aniž by však bylo možné převzetí mediálních specifik těchto pravidel. Čtenářova recepce je nicméně vedena tak, aby mohla vzniknout iluze a prožitek cizího mediálního systému, přičemž zůstává zachován rozdíl mezi oběma médii. I tento vztah však musí být explicitně vyznačen nějakým *markerem*. Kategorii systémové kontaminace Rajewská vytváří jako paralelu k intramediální kategorii systémové aktualizace. Zatímco však v intramediálním vztahu může dojít ke skutečné změně systému, v jeho intermediální modifikaci nemůže být cizí mediální systém k produkci textu použit, a proto nelze hovořit

o aktualizaci, nýbrž pouze o kontaminaci. Rajewská dělí systémovou kontaminaci na dva typy: na „částečně aktualizující kontaminaci systému“, která je založena na mediálně nespécifické kontaminaci, a na „kontaminaci jakožto překlad“ (*Kontamination qua Translation*, 124), kdy se navazující médium přibližuje mediálně specifickým kvalitám média, k němuž se vztahuje (např. když se zprostředkující strategie verbálního vyprávění blíží „předvádění“ události); ztotožnění systémů opět brání *inter-medial gap*.

Samostatnou podkapitulu věnuje Rajewská vztahům mezi jednotlivými mediálními produkty (*intermediale Einzelreferenz*) (149–155). Jednotlivá reference (srovnatelná s intertextovým odkazem) v podstatě vždy implicitně obsahuje také vztah k druhému mediálnímu systému. K takovým jevům patří např. asociativní citát (*associative Quotation*): citovaný text písně nebo text reklamy přitom ve vnímateli zároveň evokuje i chybějící mediální složku. Opět se rozlišuje mezi pouhou mediální tematizací a evokující a reflektující „promluvou o“ (*Rede über*), která analogicky k evokující aluzi systému navazuje i vztah k druhému médiu; to, co zde funguje jako diferenciály (*Differentiale*) intermediální četby, není ovšem (např.) filmový systém jako takový, nýbrž určitý jednotlivý film. Jednotlivá intermediální reference umožňuje např. synoptické vyprávění (*kursives Erzählen*), tj. zkrácení vyprávěných obsahů na základě evokovaného pozadí (např. odkazu na konkrétní film: ten vyvolá určitý obraz, který pak může konkretizovat, specifikovat to, co v literárním textu nutně nebo záměrně zůstává neurčité, 153). Typologii mediálních vztahů autorka shrnuje v přehledovém schématu (157).

S ohledem na to, že práce je postavena v prvé řadě na vztahu literatury a filmu či literatury k jiným médiím, tj. literatura je tu médiem výchozím, navazujícím intermediální kontakt, připojuje Rajewská ještě několik úvah, v nichž se tento vztah obrací. Připomíná závislost jednotlivých médií na sémiotickém systému, který používají. V důsledku toho konstatuje omezené možnosti intersubjektivně platného vyznačení intermediálních systémových referencí ve vizuálních a auditivních médiích. Klade si otázku, zda je v některých případech (zejm. v hudbě) navazování intermediálních vztahů bez verbálního vyznačení (*Markierung*) vůbec možné, a na příkladu zvukové instalace ukazuje význam verbálního komentáře jako prvku řídicího recepce a interpretaci celku (164–166). Připouští však, že zobrazivá umění mohou jednak využívat ikonických prvků (příklad: explicitní aluze na výtvarné umění zavedením statického rámu do tanečního představení), jednak se v jiných médiích otevírá mnohem větší pole působnosti pro implicitní formy vyznačení, než je tomu v literatuře. Existují

ovšem výjimky: román Martina Amise *Šíp času* pracuje implicitně s filmovou technikou chodu zpět jako rámcem rozumění vyprávění, aniž by jakkoli k filmu poukázal; román současně využívá specifické dispozice literárního zobrazení: děje a repliky jdou obráceně, slova řeči normálně (173–175). Závěrem autorka uvažuje o zvláštích intermediálních vztahů v kontextu změny médií: např. zda a jak lze zpracovat intermediální odkaz na film v literárním textu v následné filmové adaptaci.

Závěrečná 6. kap. (181–183) shrnuje záměr zpracovat úvod do problematiky intermediálních vztahů s vědomím toho, že východiskem vypracovaného systému je médium literatura (*literaturzentrierte Systematik*) a úkolem do budoucna je prověření jeho přenosnosti v kontextu dynamického rozvoje médií, zvl. internetu a kyberprostoru (virtuálních realit). Text doplňuje slovníček nejdůležitějších pojmů (195–207).

Máme-li práci I. Rajewské zařadit do současného bádání o médiích, je nejprve třeba odlišit dva přístupy: 1) teorii médií, která se orientuje na problematiku médií jako takových, na jejich historické proměny, sociologické, kulturní a filozofické aspekty, a soustřeďuje se zejm. na média masová; otázky estetické zůstávají spíše v pozadí; 2) zkoumání vztahů mezi jednotlivými médii jako sémiotickými systémy (tj. zvláště mezi jednotlivými uměními, jako je např. literatura — film apod.), kterému se věnují převážně specialisté příslušných disciplín. Právě pro tento výzkum se vžil pojem intermedialita, jež do literárněvědného diskurzu nejspíše poprvé zavedl mnichovský slavista Aage Hansen-Löve na počátku 80. let.³ Jak však dokládá Rajewská ve své monografii, vztahy mezi médii nejsou předmětem bádání teprve od konce 20. století — jejich zkoumání navazuje na tradici tzv. *interart studies*; současně jej lze chápat jako produkt dlouhodobějších interdisciplinarizačních tendencí humanitních věd. V průběhu 90. let se intermedialita přiřadila nejen k módním, ale také skutečně plodně diskutovaným pojmům, jejichž výzkum se postupně institucionalizuje, zejm. v německy mluvících zemích. Monografie Iriny Rajewské je jedním z prvních pokusů podat systematický výklad tohoto fenoménu. Podmínkou vypracování typologie a užití intermediálních vztahů jako jednoho z analytických nástrojů při zkoumání textu bylo vyrovnat se s množstvím termínů, které se pod zastřešujícím pojmem intermediality nahromadily, včetně množství definic, které se mnohdy překrývají nebo si protirečí. Z tohoto důvodu má práce výrazně, někdy až suše klasifikační charakter, neboť jejím záměrem je setřídění, nikoli problematizace jevů. Základní klasifikace proto důsledně odlišuje intermedialitu (strukturovanou podle

³ A. Hansen-Löve, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne*, in: W. Schmid – W.-D. Stempel (eds.), *Dialog der Texte*, Wien 1983 (*Wiener Slavistischer Almanach* 11), s. 291–360.

kritéria kombinace médií — genetický vztah médií — systémový vztah médií) od transmediality (paralelního užití mediálně nespécifických struktur v různých médiích) a od intramediality. Ta má svým charakterem asi nejbliže k intertextualitě, vůči níž se Rajewská důsledně vymezuje. Pojem text proto autorka rezervuje pouze pro fixované verbální projevy a v obecné rovině pak mluví o mediálních produktech. To jí (na rozdíl od dřívějších podobně orientovaných prací např. citovaného Hansen-Löveho či Ingeborg Hoestereyové)⁴ umožňuje další specifikaci intermediálních vztahů.

Typologie s sebou vždy přináší nebezpečí, že konkrétní texty se budou jednotlivým kategoriím vzpírat: Rajewská mu čelí soustavnou exemplifikací a ověřováním interpretační důsaznosti analýz, jež objasňují podíl intermediálního postupu na významové výstavbě díla. Jako u všech důsledných klasifikací jde někdy exaktnost taxonomie na vrub prosté popisnosti a případné operacionalizace v analýzách (zatímco v jazykově německém prostředí je tento problém předmětem diskuse, zde jej dokládá obtížnost překladu termínů); některé distinkce se pro běžnou praxi mohou jevit jako zbytečně subtilní. Přesto, a právě proto je tento průkopnický pokus o systematizaci intermediálních vztahů na bázi literatury předpokladem dalšího rozvoje výzkumu a ukazuje zároveň obtížnost vytvoření univerzální typologie intermediality, jež bude muset čelit jak specifickému znakovému charakteru jednotlivých médií, tak specifickým požadavkům jejich uživatelů.

Vydání

Intermedialität, Tübingen – Basel 2002 (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

W. Wolf, recenze, *Poetica* 2002, č. 34, s. 456–461. T. Birkenhauer, recenze, *Medien & Kommunikationswissenschaft* 2003, č. 2, s. 297–298. M. Gladić, recenze, *Romanistisches Jahrbuch* 2003, s. 281–284. T. Hoffmann, recenze, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002–2003*, s. 183–188. J. Paech, recenze, *Medienwissenschaft* 2003, č. 1, 62–66. J. Türschmann, recenze, *Romanische Forschungen* 2003, č. 3, s. 367–372. S. Schrader, recenze, *Philologie im Netz* 2004, 2. 1., s. 92–98. W. Wolf, Intermediality, in: D. Herman – M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London 2005, s. 252–256.

4 I. Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne / Postmoderne*, Frankfurt/M. 1988.

Irina O. Rajewská (1968)

Německá literární vědkyně, italianistka, zabývající se problémy intermediality. Studovala obecnou a srovnávací literární vědu, romanistiku a dějiny umění na univerzitě v Madisonu (Wisconsin, USA), Berlíně a Pise, v současnosti působí na Svobodné univerzitě v Berlíně. Další díla: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den Giovani Scrittori der 80er zum Pulp der 90er Jahre* (2003).

/jsch/

John Crowe Ransom

Nová kritika

(The New Criticism, 1941)

Práce amerického básníka a literárního vědce, formulující stěžejní teoretická východiska nové kritiky.

I. část práce I. A. Richards. Psychologický kritik (3–134) začíná polemikou s → Ivorem Armstrongem Richardsem, jehož teoriím je vytýkáno psychologické zaměření (3–15) a přehlížení kognitivního, tj. poznávacího aspektu poezie (20). Kognitivní a emotivní aspekty básnického díla nelze podle Ransoma odtrhovat, báseň může vzbuzovat emoce teprve tehdy, chápeme-li ji jako kognitivní objekt, který je příčinou těchto emocí (20). Emoce jsou „koreláty kognitivních předmětů“ (*correlatives of the cognitive objects*, 21) a samy o sobě neexistují. Poezie je v autorově pojetí kognitivní promluva, která obsahuje vedle hlavního logického jádra (*argument*) také detaily, které z hlediska významu básně nejsou neutrální, ale více či méně důležité, protože vytvářejí „tkáň“, „texturu“ (*texture*) básně (25). Smyslem kritické, literárněvědné práce je analyzovat básně jako objekt, neomezovat se pouze na vnímatelovy reakce, emoce a postoje (32). „Jedinou metodou, jak emoce identifikovat, je nalézt objektivní situaci a říci: teď si představte v této situaci své emoce“ (50). Kritik nesmí hovořit o emocích, pouze o objektivních situacích.

Na základě těchto úvah předkládá Ransom definici: „Krásná báseň je objektivní promluva, s níž se ztotožňujeme (*approve*), obsahující objektivní detail, který se nám líbí“ (54). „Objektivní detail“ je charakterizován jako textura (58), „objektivní promluva“ jako „strukturní princip“ (*structural principle*, 62), což je jen jiný výraz pro logické jádro básně, tj. pro její parafrázovatelnou myšlenku či tezi (62).

V následujících pasážích aplikuje autor své pojetí struktury a textury na problém ironie, chápané široce jako spojování protikladů. Tato ironie i její modifikace, např. → Empsonova víceznačnost (*ambiguity*) či → Brooksův jazyk paradoxu vyplývající z logických, tj. „strukturních“ konfliktů (*conflicts*, 95), jsou výrazem

významové rozostřenosti (*diffuseness*) poezie či jejího koloritu (*local particularity*, 103). Tato „rozostřenost“ významu je, jak podle Ransomova názoru správně ukázal William Empson, základním básnickým prostředkem. Přes všechna omezení (spočívající především v Richardsově psychologismu a Empsonově důrazu na logické struktury) pokládá autor Richardse i Empsona za zakladatele mohutného intelektuálního hnutí, které si zaslouží název nová kritika (111).

Ve II. části T. S. Eliot. Historický kritik (135–210) je hodnocen Eliotův přínos pro novou kritiku. Ransom konstatuje, že patří k nejdůležitějším zdrojům nové kritiky a představuje její pojetí s kritikou „starou“ (140). Eliot přitom nikdy nevytvořil teoretický systém, jeho literárněkritické stati jsou esejistické a neusilují o formulování teoretických principů. Zvláštní pozornost je věnována Eliotovu pojmu „odosobnění“ a jeho rozlišování „velkých“ a „malých emocí“ (*big emotions, little emotions*, 155). Velké emoce se podle Ransomova vztahují ke struktuře básně, malé emoce pak k její textuře. Struktura je znovu definována jako „logická myšlenka“ (*logical thought*, 184), textura jako volný detail (*free detail*, 184). V závěru této části Ransom — v úvaze nad metaforou metafyzické poezie 17. století — konstatuje vzájemnou propojenost struktury a textury.

III. část Yvor Winters. Logický kritik (211–278) se zabývá především strukturou básně. Ransom charakterizuje Winterse jako logického a morálního kritika. Na rozdíl od něj nová kritika není kritikou morální (216), Ransom však přesto souhlasí s Wintersovým důrazem na racionální obsah (a tedy opět strukturu) básně. Odmítá symbolistické koncepce (Mallarmé), podle nichž básně má mít pouze texturu a žádnou strukturu. Vztah logické struktury a alogické rozptýlené textury je podobný vztahu metra a rytmu (*musical phrasing*, 268). Volné zvukové prvky (fonetickou texturu) vnímáme pouze na pozadí pravidelného metra a bereme je na vědomí pouze jako obměny či přípustná narušení celkové pravidelnosti metrického chodu (268), jež bez metra nelze vnímat a jako takové jsou zdrojem estetického prožitku (269). Vztahy příznačné pro zvukovou výstavbu básně se uplatňují i v její výstavbě významové. Třebaže se parafráze básní zdají být banální, jsou důležitým kritickým nástrojem právě proto, že postihují logickou strukturu. Čím složitější je konečná struktura, tím méně bohatá je rozptýlená textura; čím bohatší je textura, tím obecnější a jednodušší může být konečná struktura (274).

IV. část Hledá se ontologický kritik (279–305) dále prohlubuje otázku struktury a textury. Struktura básně je „prózou“ či prozaickým jádrem básně, zatímco obsah textury je volný, nevymezený a struktura jej neobsáhne (280). Strukturu od textury odlišuje

tedy spíše uspořádanost obsahu (*an order of content*) než jeho povaha. Podobně Ransom rozlišuje poezii od prózy, jejich rozdíl je ontologický (281). Poetická promluva se vztahuje k takovému řádu existence (*an order of existence*), který nemůže být vyjádřen ve vědecké promluvě. Svět vyjádřený vědeckou promluvou (*scientific discourse*) je redukovanou, ohočenou verzí skutečného světa. V poezii však dochází k obnovování nevladatelného, nepoddajného (*refractory*, 281) světa původního, který nepřesně poznáváme prostřednictvím vjemů a paměti. Poezie tak představuje poznání, které je radikálně neboli ontologicky jedinečné (281). Nejvíc se ontologickému pojetí poezie blíží filozof a estetik → Charles William Morris, ale ani on neudělal podle Ransoma poslední a rozhodující krok. Zatímco ve vědeckém jazyce používáme symbolické znaky (*symbol signs*) neboli symboly (*symbols*), které pouze odkazují k sémantickému předmětu (*semantic object*), estetické znaky, příznačné pro básnickou promluvu, jsou ikony (*icons*) či obrazy (*images*). Tyto znaky také mají sémantické předměty, tj. odkazují k předmětům, zároveň se jim však podobají, nebo je napodobují (283–284). Morris si však neuvědomuje význam tohoto rozdílu: předmět symbolizovaný vědeckým znakem (*scientific sign*) je nutně abstraktní, předmět symbolizovaný ikonickým znakem je celým předmětem, abstraktní prvek je v něm navrácen do těla, z něhož byl vyňat (285). V poezii tedy básník převádí slova z jejich symbolických funkcí do „imaginativních neboli obrazotvorných funkcí“ (*imaginative or image-provoking uses*, 286). Morris se zajímá o syntaktickou stránku promluvy, ale nezkoumá, jak umění vytváří syntax ze zvláštní symbiózy čistých symbolů a „ikonických znaků“ (287), zatímco ve vědecké promluvě se uplatňuje jednohodnotový systém. V poetické promluvě je jednohodnotová jen parafráze, logické jádro či téma promluvy. Morrisova teorie postihuje parafrázi, avšak umělecké dílo přesahuje parafrázovatelný obsah a přesouvá se do oblasti přírodních jevů či situací, které jsou mnohohodnotové (*many-valued*, 292).

V závěru Ransom svůj dualistický model převádí i na vztah logického jádra a metra, vidí proces básnické tvorby jako neustálé napětí obou těchto složek — z toho hlediska odlišuje v konečné významové skladbě básně význam určitý, spjatý s logickým jádrem, od významu neurčitého (*determinate vs. indeterminate*, 301), jenž vznikl tlakem metra.

Nová kritika je nejznámější a z literárněteoretického hlediska nejvýznamnější Ransomovou knihou. Dokonce ji lze pokládat za nejucelenější vyjádření teorií a postupů americké nové kritiky a Ransoma za jakéhosi křtitele tohoto literárněkritického směru. Úvahy obsažené v jeho práci lze vyložit jako rozvinutí dvou

stěžejních principů: 1) báseň je artefakt či objekt mající strukturu a texturu; 2) poezie je poznáním specifického druhu, ontologicky odlišným od ostatních forem lidského poznání, především od poznání vědeckého.

J. C. Ransom, který do literární komunikace nejintenzivněji zasáhl ve 20. letech dvěma úspěšnými básnickými sbírkami a patřil k zakládajícím členům básnické skupiny Běženci (*The Fugitives*), je — podobně jako Allen Tate či T. S. Eliot — především básník, a jeho literárněkritické úvahy lze proto do značné míry pokládat za produkt jeho básnické dílny, odraz i apologii jeho vlastní básnické praxe. Jeho klasicistní básně budované s přísným smyslem pro řád jsou vystavěny především na ironii, protikladu a paradoxu, a odpovídají tedy novokritickým postulátům. Stěžejní teoretické pojmy, které Ransom zavádí, struktura a textura, reflektují kvality jeho původní tvorby: jeho básně z 20. let mají vždy racionální jádro či „argument“, lze je poměrně snadno převyprávět, parafrázovat. Tento miniaturní děj, logické jádro či prostě „myšlenka“ tvoří narativní skelet, kolem něhož se volně organizuje síť asociací, představ a obrazů (tedy textura). Úzké sepětí původní básnické tvorby s kritickou činností je pro celkové pochopení nové kritiky dosti podstatné — poznamenává výrazně kritické myšlení T. S. Eliota, W. Empsona, A. Tatea i samotného J. C. Ransoma. Vysvětluje také intelektuální prestiž nové kritiky i některá specifická omezení příznačná pro básníky-teoretiky, především tendenci absolutizovat vlastní postupy a propůjčovat jim všeobecnou platnost.

Základním článkem Ransomova systému je předpoklad, že jak struktura, tak textura jsou nositeli kognitivní, poznávací funkce poezie; ontologicky odlišné poznání, příznačné pro poezii, však nespočívá v racionální struktuře, nýbrž v alogické, volné „tkáni“, textuře. Ontologické zdůraznění básnické textury v protikladu k logické struktuře je výrazem dualismu Ransomova myšlení, spočívajícího v konfliktu logického rozumu a senzibility, abstraktnosti a konkrétnosti, organizujícího intelektu a dezorganizující, náhodné zkušenosti. V této řadě protikladů vyzdvihuje Ransom vždy konkrétnost, senzibilitu a zkušenost na úkor abstrakce, logiky a čistého intelektu. Abstraktní myšlení je podle něj příznačné pro vědu, jejímž smyslem je poznání a ovládnutí přírody. Do protikladu vědy (techniky, abstrakce apod.) a estetiky (zkušenosti, senzibility, umění apod.) se navíc promítá i specifická Ransomova chápání rozporu mezi průmyslovým Severem a agrárním Jihem USA. Zatímco Sever představuje vědu a techniku, „estetický způsob života“ je příznačný pro americký Jih. Tyto úvahy, poznamenané jednak jednostranností, jednak mytologizací jižanského agrárnictví¹ rozvíjí Ransom již ve své první teoretické knize *God without Thunder* (1930). Pokouší se v ní

1 Srov. A. Karanikas, *Tillers of a Myth. Southern Agrarians as Social and Literary Critics*, Madison 1966; J. L. Stewart, *The Burden of Time. The Fugitives and Agrarians*, Princeton (NJ) 1965.

specifikovat „estetický“ postoj k životu, který staví proti postoji „technickému“ či „praktickému“. Umění, podobně jako rituály, může navracet světu smysl, který bezhlavý rozvoj techniky popírá. Zatímco podstatou technického rozvoje je co nejrychlejší a nejpřímější uspokojování potřeb, cesta umění je nepřímá: abychom byli lidštití, musíme si podle Ransomova co nejvíc komplikovat cestu k dosažení toho, co chceme. Také v Ransomově další knize *The World's Body* (1938), studii estetického postoje k životu, je paralela mezi uměním, kodexem společenské etikety a náboženským obřadem chápána způsobem, který předznamenává autorovy úvahy v závěru *Nové kritiky*: tvar, forma (podobně jako ve společnosti kód mravů a obřad v náboženství) neustále básníka brzdí a klade mu překážky — právě v jejich překonávání pak spočívá specifická umění. Ransomův postoj tu až překvapivě připomíná některé myšlenky ruských formalistů (zvl. → Viktora Borisoviče Šklovského), kteří z odlišných východisek dospěli k podobné argumentaci.

Metodologický přínos Ransomovy knihy je vymezen polemickou návazností na výklady I. A. Richardse, W. Empsona, T. S. Eliota, Y. Winterse a Ch. W. Morrise. Východiskem je polemika s I. A. Richardsem, již lze shrnout do dvou bodů: 1) Richards se jako psychologický kritik zaměřuje na reakce čtenářů, nikoli na dílo samo; 2) Richards je antiintelektuálním kritikem a neuznává poznávací funkci literatury. Pomineme-li fakt, že Ransom Richardsovy názory absolutizuje a poněkud posouvá, rozpoznáváme v jeho námitkách dvě nejdůležitější novokritické zásady vůbec: 1) cílem analýzy je dílo chápané jako objekt; 2) literatura je poznáním specifického druhu. Tyto zásady znamenaly nesporný pokrok v angloamerickém myšlení o literatuře. Richardsův psychologismus překonává Ransom důsledným uplatňováním kauzálního vztahu mezi dílem a čtenářskou reakcí, a objektivizuje tak kritický proces. Jeho pojem objektivní situace odpovídá Eliotovu pojmu objektivní korelát.² Toto roubování Eliotových postulátů na Richardsovy teorie má ovšem za následek jisté kolísání mezi objektivností a subjektivností. Ransomova definice básně je pak směsicí subjektivních a objektivních soudů, překonává však Richardsovu definici tím, že určuje zdroj emocí a estetického prožitku: emoce váže především na „objektivní detail“, tj. na texturu.

Třebaže je Ransomovo rozlišování struktury a textury v podstatě výsledkem polemiky s Richardsovou dichotomií „symbolického“ a „emotivního“ jazyka, nelze jednoduše říci, že tím vývodů Richardsovy překonává. I Richards totiž připouštěl spojitost symbolického a emotivního jazyka a Ransom nemá pravdu, když tvrdí, že Richards obě jazykové funkce zcela odtrhl a popřel intelektuální a kognitivní hodnotu poezie. Rozdíl mezi oběma stanovisky

2 T. S. Eliot, *The Sacred Wood*, London 1920, kap. Hamlet and His Problems.

je spíše rozdílem důrazu než kvality: Ransom více zdůrazňuje spojitost struktury a textury a jeho argumentace k funkci struktury je rozvinutější, nikoli však zásadně odlišná. Rozdíl je pouze v tom, že zatímco Richards k rozlišení symbolického a emotivního jazyka používá hlediska pravdivosti, Ransomovým kritériem je logičnost.

Pojem struktury Ransom chápe zúženě, tj. nikoli jako obsahovou a tvarovou organizaci básně, ale pouze jako její logickou stavbu. Předpoklad parafrázovatelnosti struktury navíc Ransom vystavil námitce, že jeho teorie básnického jazyka je klasicistní a dekorativní, neboť textura je pak pouze jakýsi přívěšek či dekorace struktury. Třebaže tato námitka není zcela oprávněná, protože Ransom přiřkl textuře kognitivní, a nikoli pouze ornamentální význam, skutečností zůstává, že v jeho pojetí básnického jazyka jako jednoty struktury a textury získává dichotomie logičnosti a alogičnosti, konkrétnosti a abstraktnosti větší význam, než jí náleží.

Paradoxem Ransomova pojetí je skutečnost, že textura, ačkoli je důležitější svým sepětím s ontologickou podstatou poezie, nemá u něho samostatnou existenci a je postižitelná pouze jako protiklad ke struktuře. A zatímco strukturu lze podle něj zaznamenat parafrází, nevypracovává Ransom žádný kritický nástroj, s jehož pomocí by mohl analyzovat texturu. Na rozdíl od Empsona či Brookse nedoplnil své teoretické úvahy analýzami konkrétních literárních děl. Jakkoli rozporné byly Brooksovy teorie jazyka paradoxu či Empsonovo pojetí víceznačnosti, oba kritici dovedli své teorie proměnit v nástroje literárněvědné analýzy, jejíž výsledky byly přesvědčivé a do jisté míry přesahovaly úzká teoretická východiska. Ransom se této zpětné vazby kritické praxe na teorii vzdal — jeho textura zůstává obecným konstruktem, aniž by byla prakticky demonstrována; autor ani nenaznačuje, jakým způsobem by bylo možno daného pojmu použít v literárněvědném procesu. Tato skutečnost je o to paradoxnější, že právě textura, tj. to, co Ransom chápe jako volné, alogické, konkrétní prvky básně zavěšené na její strukturu, je vymezena čistě abstraktně a není navrácena, řečeno autorovým jazykem, „do těla, z něhož byla vyňata“. — Obecný význam Ransomovy práce ovšem zůstává zachován jednak v tom, že formulovala a rozvinula základní principy nové kritiky, ale především v tom, že představila — zvláště v závěrečných pasážích práce — novokritické myšlení o literatuře jako proces.

Vydání

The New Criticism, Norfolk (Conn.) 1941 (z tohoto vyd. citováno), 1971; Ann Arbor 1966; Westport (Conn.) 1968, 1979. Čínské vyd., Nanking 2006.

Literatura

D. Daiches, *The New Criticism. Some Qualifications*, *The English Journal* 1950, č. 2, s. 64–72. L. Cowan, *The Fugitive Group. A Literary History*, Baton Rouge 1959. J. L. Stewart, *The Burden of Time. The Fugitives and Agrarians*, Princeton (NJ) 1965. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. P. Rákos, Smysl americké „Nové kritiky“, *Česká literatura* 1966, č. 3, s. 177–216. U. Halfmann, *Der amerikanische New Criticism*, Frankfurt/M. 1971. R. Wellek, J. C. Ransom's Theory of Poetry, in: F. Brady (ed.), *Literary Theory and Structure. Essays in Honor of William K. Wimsatt*, New Haven et al. 1973, s. 179–198.

John Crowe Ransom (1888–1974)

Americký literární vědec, kritik a básník, soustředující se k problému specifčnosti poezie. Představitel nové kritiky (jíž jako autor klíčové práce dal název); někteří reprezentanti dalšího rozvoje tohoto literárněvědného směru byli jeho žáky (např. Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Allen Tate). Působil jako anglista mj. na Vanderbilt University, kde — sám autor několika básnických sbírek — patřil k zakládajícím členům básnické skupiny *The Fugitives* (přivedl do ní mj. i R. P. Warrena); na Kenyon College založil r. 1939 časopis *Kenyon Review*, který jako šéfredaktor řídil po 20 let. Zvl. od 30. let se přimkl k myšlence jižanského „agrárnictví“, plédujícího pro pěstování tradičních hodnot amerického jihu jako záruky uchování jeho kulturní svébytnosti ohrožené nivelizující industrializací. Další díla: *God Without Thunder* (1930), *The World's Body* (1938), *Beating the Bushes. Selected Essays 1941–1970* (1972).

České překlady

Stati: Kritika, a. s., in: Petr Onufer (ed.), *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*, Praha 2010, s. 68–83. Slovensky též: Stati: Kritika ako čistá špekulácia, *Romboid* 1969, č. 5, s. 71–80.

/mh/

Paul Ricoeur

Čas a vyprávění

(Temps et récit, 1983–1985)

První kniha má podtitul *Zápletka a historické vyprávění*. Autor se v první části Kruh mezi vyprávěním a temporalitou (17–140) věnuje tzv. mimesis I, tj. konstituci vyprávění (příběhu) z fluidní životní zkušenosti. Východiskem v 1. kap. Aporie zkušenosti času (19–55) je Augustinova koncepce času jakožto přítomného rozpětí ducha (*distentio animi*) mezi budoucností a minulostí, v němž se sjednocuje rozdílné (*concordance/discordance*), ve vztahu k aristotelovskému chápání mýtu jakožto tvorby zápletky (*mise en intrigue*), kde dochází k syntéze cílů, příčin a náhod v časové jednotě a celistvosti akce. Ricoeur chápe vznik zápletky jako analogii ke vzniku metafory. Zápletka totiž v produktivní imaginaci integruje rozmanité a rozptýlené události, a schematizuje (organizuje) tak jejich inteligibilní význam.

Ve 2. kap. Dějová zápletka (56–87) autor přechází k Aristotelově *Poetice*; začíná dvojicí mimesis (reprezentace akce) a mythos, který nevykládá jako báji, nýbrž jako skladbu zápletky. Ta v sobě nese sjednocení rozdílného (souladný nesoulad), jež Ricoeur charakterizuje jako inteligibilitu (srozumitelnost, 72). Nesouladné události se zápletka snaží ukázat jako nutné a pravděpodobné, a tím realizuje svou funkci zprostředkovat možné a obecné (71). Koherence a soulad dosažené skrze zápletku v sobě zároveň neso rýsy nesouladu, konfliktu, jehož řešení přináší katartický (očistný) účinek. Do racionality uspořádání tak proniká citový prvek. V Aristotelově duchu Ricoeur pojednává pojem soucitu (*pathos*) a v návaznosti na něj i působení zápletky na vnímatele: v očistném účinku se spojuje poznání, imaginace a cit. Mimesis tu přechází do sféry recepce díla jako kulturního projevu.

3. kap. nese název Čas a vyprávění (88–138) a autor v ní nastiňuje koncept trojí mimesis. Rozumí jí hermeneutickou rekonstrukci celku operací, při nichž „před neprůhledné pozadí života,

Jedna ze stěžejních prací francouzského filozofa; jejím ústředním tématem je uchopení dění v čase cestou vyprávění, jež autor považuje za původní způsob racionalizace událostních souvislostí. Monumentální dílo je rozděleno do tří svazků, v nichž je postupně z různých hledisek analyzována mimetická povaha vyprávění.

jednání a trpění“ (89) vystupuje dílo, jež autor nabízí recipientovi s cílem zasáhnout do jeho života. Tím se hermeneutovo hledisko liší od sémiotických přístupů, jež zůstávají omezeny pouze na fázi mimésis II. Mimésis I znamená prefiguraci pole živé zkušenosti připravující půdu pro konstituci textu (tj. mimésis II). Ta tvoří prostředkující fázi („kloub“) mezi stadiem praktické zkušenosti, která předchází textu, a fází, jež následuje po jeho vzniku a vstupu na veřejnost (89). Záměrem práce je tedy „sledovat osud prefigurovaného času, který se prostřednictvím konfigurovaného času stává časem refigurovaným“ (90).

Mimésis I je polem praktické zkušenosti: akce implikují cíle, motivy a činitele, kteří jsou odpovědní za důsledky svých aktivit. Činitel působí (aktivně i trpně) v různých okolnostech, podpůrných či nepříznivých, a zároveň vyvíjejí své aktivity v interakci s druhými, která může mít podobu spolupráce, konkurence či boje. Tyto pojmy vyvstávají v odpovědích na otázky Co?, Proč?, Kdo?, Jak?, S kým?, Proti komu?. Tak vzniká pojmová síť, kterou autor nazývá praktické porozumění (92). To se transformuje v porozumění narativní na základě pravidel narativní skladby. Zde Ricoeur rozlišuje řád paradigmatický, jímž se řídí praxe, a syntagmatický řád vyprávění (diskurzu), který zakládá jeho postup. Heterogenní pojmy jako činitel, motiv, okolnosti se v něm stávají kompatibilními. Narativní kompozice se opírá o symbolické zprostředkování (94–95). Ricoeur v návaznosti na Clifforda Geertze a Ernsta Cassirera rozlišuje kulturní symboly implicitní (imanentní), umožňující dodat akci prvotní významy, a symboly explicitní (autonomní). Symbolické kontexty podléhají působnosti kulturních (hodnotových) kódů (norem), které určují formu, řád a směr života. Jako jedna z nejstarších funkcí umění se pak autorovi jeví funkce laboratoře, „v níž umělec cestou fikce experimentuje s hodnotami“ (98).

Třetím rysem předporozumění akci v mimésis I je časovost. Ricoeur na podkladě Augustinových úvah a → Heideggerova pojetí „nitročasovosti“ (*Innerzeitigkeit*, tj. vyjádření časovosti skrze popis naší starosti), jež „prolamuje lineární představování času jako prosté následnosti jednotlivých ‚ted‘“ (103–104), chápe mimésis I jako společné předporozumění tomu, co je lidská akce. Teprve na tomto základě může vyvstat zápletka a s ní textová mimésis.

Mimésis II (110–114) otvírá pole fikce, tj. říší „jako by“. Fikci Ricoeur chápe v dvojím významu: jednak jako strukturu narativních konfigurací bez rozdílu, zda jde o dílo historiografické, či umělecké (bez ohledu na pravdivost reference), jednak jako umělecký protějšek historiografie, která aspiruje na „pravdivost“. Zápletka jako syntéza heterogenního prostředkuje trojím způsobem: jako

spojnice událostí a individuálních příhod utváří příběh (*histoire*) jako celek; skládá heterogenní faktory (činitele, cíle, prostředky, interakce, okolnosti, výsledky) a konstituuje souladně nesouladnou strukturu; ze sledu událostí (aktů, epizod) vytváří časovou konfiguraci nesoucí význam. To umožňuje také obrátit průběh času proti jeho přirozenému běhu. Dalšími dvěma rysy konfigurace příběhu jsou schematizace (konceptualizace, prolnutí rozvažovací a názorné roviny) a tradicionalizace (souhra „inovace“ a „sedimentace“, deviace a subordinace ve vztahu k normám ovlivňujícím tvorbu typů, žánrů a forem zápletek a příběhů).

Mimésis III chápe Ricoeur (s odvoláním na Gadamerův termín aplikace) jako průsečík „světa textu“ (konfigurace zápletky a příběhu) a světa recipienta. Vstup díla na pole komunikace s recipientem znamená pro autora zároveň vstup na pole reference. Upozorňuje tu na dvojí nebezpečí bludného kruhu hermeneutické interpretace při vztahu temporality a příběhu: zaprvé je to násilná interpretace příběhu, jež ho uzavírá v polaritě „útěcha (soulad) — apokalypsa (nesoulad)“. Druhé nebezpečí je interpretace pramenící z chápání zápletky a příběhu jako dokumentu. Faktorem spojujícím mimésis I a mimésis III je četba jako dovršení realizace díla. V závěru kap. (121–134) autor obrací svou pozornost na otázku reference; jejím ontologickým předpokladem je naše bytí ve světě, orientace v něm a vyslovení zkušenosti o něm v řeči. Každá reference je dialogická. Čtenář vnímá nejen význam díla, nýbrž i jeho referenci, tj. zkušenost, kterou přenáší do řeči a prostřednictvím jejího významu i do světa a jeho časovosti. Četba v sobě nese možnost prolnutí dvou horizontů — horizontu díla a horizontu čtenáře. Vztah literatury ke světu podle Ricoeura není v díle popřen, nýbrž pouze „odložen“ (123). Referenční režim uměleckých děl je specifický, jde u nich o referenci metaforickou (nepopisnou). Recepce uměleckého díla nesměřuje tolik k odhalení autorova záměru jako k výkladu pohybu, jímž dílo otevírá svůj svět. Vyprávění přeznačuje (*re-signifie*) svět v jeho časovém rozměru (127).

V druhé části prvního dílu nazvané Dějiny a vyprávění (141–313) Ricoeur vychází z teze, že historiografie a umělecká fikce společně refigurují lidský čas. V 1. kap. Ústup vyprávění (141–176) se vyrovnává s předsudky problematizujícími objektivitu historického zkoumání poukazy na singularitu (neopakovatelnost) událostí, odlišnost od přítomnosti a nahodilost. Škola Annales postavila proti narativistické „historii událostí“ jako činů jedinců kategorie sociálního času (konjunktura, struktura, tendence, cyklus, růst, krize). Tak se zrodil koncept „hlubinného“ pojetí dějin rozvrstvených na škále od sfér strukturních, podléhajících pomalým změnám (*longue durée*) až k sférám povrchovým,

událostním. To umožnilo historiografům oponovat jak strukturalistickým snahám o dechronologizaci historických modelů, tak fascinaci povrchovými událostmi; zároveň tato koncepce přinesla dočasnou ztrátu zájmu o vyprávění.

Ve 2. kap., která nese titul Obhajoby vyprávění (177–247), Ricoeur shromažďuje argumenty zpochybňující „nomologické“ (na logických zákonitostech založené) pojetí historiografie (William Dray a Georg Henrik von Wright). Rozebírá rozdíly kauzálního a teleologického vysvětlení a ukazuje, že historický výklad spojuje příliš mnoho různorodých činitelů a vyžaduje spojnice; tou je pro Ricoeura zápletky (syntéza různorodého). Druhý oddíl 2. kap. tohoto dílu je věnován narativistickým argumentům. Oslabení nomologického konceptu vedlo k oživení vyprávěcího modelu. Ricoeur se však nedomnívá, že by narativistické modely dokázaly problémy historiografického zkoumání vyřešit: analyticko-filozofická koncepce „narativní věty“ (Arthur Danto) nahrazuje vysvětlení popisem, teorie založená na metodě sledování historického procesu, „jak se sám děje“ (Walter Bryce Gallie), nepostihuje rozdíl mezi vyprávěním a historiografickým vysvětlením. V otázce možnosti zobecnění v historiografii (realismus proti nominalismu) dovozuje Ricoeur nutnost integrace obou aspektů; totéž platí i v oblasti zákonitosti a nahodilosti. Na koncepci → Haydena Whitea, která zdůrazňuje styl historiografické práce, spočívající na třech základních složkách: příběhu (*story*), zápletky (*emplotment*) a ideji (*argument*) a spojující ho s kategoriemi estetickými (komika, tragika, romantika) i s básnickými tropy, oceňuje Ricoeur tvorbu zápletky jakožto přechod mezi vyprávěním a vysvětlením. Vzhledem k tomu, že u Whitea je opomíjen rozdíl mezi historickým poznáním a historickou imaginací, Ricoeur svůj názor na jeho koncepci později revidoval. S přihlédnutím k práci francouzského historiografa Paula Veyna o psaní dějin (*Comment on écrit l'histoire*, 1971), který tvrdí, že zápletky „se sprádá z toho, co víme“ (242), tzn. že napětí mezi událostí a ne-událostí lze překlenout narativně: historiografický výklad je pro Veyna „způsob, jímž se vyprávění pořádá ve srozumitelnou zápletku“ (244), dospívá Ricoeur nakonec k závěru, že narativistický směr v historiografii se dostává do problémů, když opouští koncept dějin založených na událostech: stěží pak totiž vysvětlí, jak si uchová svůj charakter vyprávění. Oproti „narativistům“ Ricoeur vytyčuje zásady, které povyšují historiografii na vyšší stupeň komplexnosti, než umožňuje pouhá narativní konfigurace. Rozdíl mezi umělcem a historikem, jakkoli oba využívají při své práci imaginaci, spočívá podle něho v tom, že historik musí své postupy zdůvodňovat, kdežto umělec prostě tvoří.

Třetí oddíl této části výkladu, Historická intencionalita (248–313), je věnován problematice objektivit historického bádání vzhledem k její nepřímé odvozenosti od vyprávění. Ricoeur se tu zabývá povahou zápletky a jejího vztahu ke kauzalitě (singulární kauzalita — kvazizápletky — přechod mezi výkladem a porozuměním), k prvořadým entitám historiografie (vztah společnosti a kultury — sociální kvazipostavy — populace, národnosti, civilizace) a k času dějin a osudu události (škála časů od „pomalých“ hlubinných struktur k sledu povrchových událostí). Rozvrhuje tu možnosti dvojího směru bádání — diachronně kontinuální a synchronně strukturální. V závěru uznává souvislost historiografie s narativitou, ale poukazuje na rozdíl vědeckého přístupu k dějinám, spočívající v jeho epistemologickém oddělení od prostého narativního porozumění. „Řemeslo historika, epistemologie historických věd a genetická fenomenologie tak spojením svých zdrojů reaktivují ono základní noetické směřování historie, které jsme stručně nazvali historická intencionalita“ (317).

Druhá kniha, *Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, se zabývá mimesis II, jazykovou reprezentací mimesis I v narativních konfiguracích, které na rozdíl od historiografie nevznášejí pravdivostní nárok. Zaměřuje se na vývojově proměnlivý soubor literárních typů, žánrů a forem, které v důsledku proměny časové konfigurace zproblematicovaly aristotelovskou teorii zápletky. V 1. kap. *Metamorfózy zápletky* (16–49) autor konstatuje, že postavení zápletky v novodobém románu neohrozilo ani tolik posilování významu postavy na úkor děje (psychologizace vyprávění) a s tím související proměny vyprávěcích způsobů, tj. pohyb od románu činů k románu charakterů a k románu „proudu vědomí“ (18–20): hlavním zdrojem problematizace bylo porušení rovnováhy mezi snahou o věrohodnost a kompoziční složitostí, kterou tato snaha vyžadovala. Reprezentativnost fikce se ukázala jako iluze (24). To vedlo k opuštění zásady pravděpodobnosti, k zdůraznění nesoudržnosti, fragmentárnosti, jež nakonec převládla v románu posledního století. Konvenci reprezentace potlačilo vědomí iluzivnosti fikce, jež vedlo k opuštění dosavadních vyprávěcích paradigmat.

Druhý oddíl této kap. je věnován otázce trvalosti paradigmat: autor v ní rozvíjí svou koncepci transhistoričnosti, tj. řádu, jenž postupuje historií na principu kumulace, nikoli prostého přiřazování. Vývojové zlomy či změny paradigmat neznamenaají zapomenutí toho, co předcházelo a co bylo odděleno; autor tu odkazuje na Gadamerovo pojetí autostrukturace tradice a konfrontuje → Fryeův archetypální koncept literárních druhů a základních způsobů projevu s vývojem moderního románu. Východisko z krize zápletky, vznikající přechodem od bezprostředního (*imminente*) zakončení k zakončení otevřenému, ne-konečnému (*imanente*), vidí Ricoeur

ve čtenáři a jeho očekávání konce (nastolení řádu); otevřenost díla čtenáře nutí ke spolupráci, k domýšlení možností naznačených spisovatelovými postupy vzdorujícími paradigmatům (ironie, parodie). Potřeba konečného uspořádání událostí však trvá, neboť text bez zápletky a bez události by byl pouhým klasifikačním soupisem. „Skok mimo všechna paradigmatická očekávání je nemožný“ (43). Jakkoli je si vědom historické proměnlivosti vzorců zápletky, věří Ricoeur v její zachování i v budoucnosti.

V kap. Sémiotické předpoklady narativity (50–95) se autor věnuje strukturalistickému přístupu k narativnímu diskurzu na bázi lingvistiky. Jeho povahu ilustruje radikálním pojetím vyprávění jako „velké věty“ $u \rightarrow$ Rolanda Barthes (52). Na konceptech francouzských teoretiků (\rightarrow Tzvetan Todorov, \rightarrow Algirdas Julien Greimas) dokládá příznačné tendence strukturální naratologie k sémiotické systemizaci (logizaci) vyprávění. Zastává skeptický názor na možnost odvodit diachronní syntagma příběhu ze synchronního (invariantního) strukturního vzorce (Claude Bremond, A. Greimas); ukazuje to na \rightarrow Proppově snaze o nalezení invariantního vzorce pohádek. Strukturní analýzu fikce považuje za účelnou tehdy, zachová-li respekt k principu narativního rozumění. Explikativní možnosti strukturálně analytické naratologické metody přijímá podobně, jako se snaží integrovat nomologické přístupy do narativní historiografie.

3. kap. druhé knihy se pod názvem Hry s časem (96–155) zabývá základním rysem umělecké literární fikce, jímž je zdvojení vyprávění na vypovídání (*énonciation*) a výpověď (*énoncé*), které zakládá hru času ve dvou rovinách vyplývajících z reflexe konfigurativního aktu jeho aktérem. Ricoeur tu vychází z Benvenistova rozlišení výpovědi (*récit, énoncé*), v níž mluvčí není zahrnut, od vypovídání (diskurzu, *énonciation*), tj. řečového projevu, který předpokládá mluvčího a posluchače a záměr přesvědčit druhého. Na základě různých teoretických přístupů k problematice temporality v umělecké fikci (\rightarrow Käte Hamburgerová, Harald Weinrich, Günther Müller, \rightarrow Gérard Genette, \rightarrow Boris Andrejevič Uspenskij, \rightarrow Michail Michajlovič Bachtin) uvádí autor do vztahu podvojný koncept vypovídání a výpovědi s koncepty reprezentace a konstrukce času, které umožňují rozlišit konfiguraci a konfigurované.

Z těchto teoretických předpokladů vychází 4. kap. Fiktivní zkušenost času (156–235). Obsahuje Ricoeurovu analýzu času v konkrétních dílech — v románu Virginie Woolfové *Paní Dallowayová*, v *Kouzelném vrchu* Thomase Manna a Proustově *Hledání ztraceného času*. V každé z těchto próz sleduje Ricoeur napětí mezi různými časovými hledisky: mezi časem monumentálním (časem Big Benu, symbolizujícím historií impéria) a existenciálním

(Woolfová), mezi časem „hor“ (sanatoria) a časem „nížiny“ (civilního světa) u Manna, mezi trváním a okamžikem (u Prousta).

V závěrečném shrnutí druhé knihy Ricoeur znovu poukazuje na paralelu mezi historiografií a uměleckou literární fikcí z hlediska konfigurace, která vychází z preverbálního uchopení dění v podobě zápletky. Z ní povstává „narativní inteligibilita“ a „narativní racionalita“, což jsou dva možné aspekty přístupu k narativním textům: (diachronní) porozumění a (synchronní, systémová) explikace. Ricoeur poukazuje na homologii mezi analýzou narativní konfigurace v historiografickém a fiktivním vyprávění, ale podobně jako v první knize odděluje epistemologii událostí od fikce. Preferuje porozumění zápletce, výklad cestou vzorců narativní gramatiky chápe jako jeho předpoklad. Zkušenost literární umělecké fikce je způsob „virtuálního obývání světa rozvrženého dílem díky jeho schopnosti autotranscendence“, tj. transcendence imanentní textu (243).

Třetí kniha má název *Vyprávěný čas*. V jejím prvním oddílu Aporetika časovosti se autor vrací ke konfrontaci různých chápání času a časovosti: Čas duše a čas světa (Augustin – Aristoteles, 17–34), Čas přístupný názoru, anebo neviditelný čas? (Husserl – Kant, 35–87), Časovost, dějinnost, nitročasovost (Heidegger, 88–141). V Ricoeurově pojetí z ní vyvstává trojí rozměr časovosti: čas kosmologický, žitý (k smrti) a historický.

To se stává východiskem ke zkoumání v druhém oddílu třetí knihy nazvaném Poetika vyprávění: historie, fikce, čas (142–387). V 1. kap. Mezi žitým časem a časem univerzálním (148–179) autor analyzuje pozici historického času. Prostředkující článek mezi oběma póly časovosti nalézá v čase kalendářním, členícím kosmický čas do umělých časových úseků a period, který je specifikován třemi základními hledisky: 1) zakladatelskou událostí náboženskou či politickou (narození Kristovo, začátek vlády panovníka), která podle obecného mínění otvírá novou éru; 2) směrem časového průběhu zakládajícím způsobu datace (od minulosti k přítomnosti nebo naopak) a 3) repertoárem jednotek míry, určujících stabilní intervaly v posloupnosti kosmických událostí (tj. astronomický čas) (152). Druhým prostředkujícím článkem je sled generací (předchůdci, současníci, následovníci, jejichž vzájemné vazby ovlivňují sociální dynamiku, 159) a třetím pak archiv jako institucionalizovaný základ dokumentace na jedné straně, na straně druhé „stopy“ zanechané minulostí: stopa je pro Ricoeura účinek-znak (ve své věcné složce vyjadřuje nějaký kauzální vztah, druhá složka je významová, stopa je znamením, „že tudy něco prošlo“, 172).

Ve 2. kap. Fikce a imaginativní variace času (180–199) se Ricoeur zabývá neutralizací historického času v umělecké fikci.

Na příkladech tří románů analyzovaných ve druhé knize předvádí různé možnosti, jak umělecká literární fikce využívá rozdílů mezi časem žitým a časem historickým. Zavedení mezní roviny věčnosti do fikce umožňuje překonat aporii času a odlišit se od času historického. Oproti historiografii, která se snaží propojit historický čas s kosmologickým a vytěšňuje čas fenomenologický, básnická fikce rozpětí mezi oběma sférami zvýrazňuje a cestou imaginace nabízí možnost postavit věčnost jako protějšek konečnosti lidského života.

Ve 3. kap. Realita dějinné minulosti (198–223) věren svému hledisku prostředkujícímu mezi krajnostmi odmítá Ricoeur jak možnost identifikace s historickou minulostí (překonání časové distance), tak opačné stanovisko, podle něhož je minulost absolutně odlišná. Řešení hledá v „tropológickém“ přístupu Haydena Whitea, který historiografii chápe jako tvorbu obrazů minulosti zprostředkovaných pomocí čtyř základních poetických tropů: metafory (podobnost), metonymie (kontinuita), synekdochy (integrita) a ironie (neadekvátnost). Rekonstrukce minulých událostí se stává obraznou figurací, která na rozdíl od logického vysvětlení nabývá povahy rétoricky persvazivní. Ricoeur si ovšem uvědomuje, že tato koncepce omezuje poznávací možnosti historiografie a zdůrazňuje oproti ní referenční ontologickou závaznost historiografického díla.

V kap. Svět textu a svět čtenáře (224–259) Ricoeur sleduje trojí hledisko: 1) strategii autora zaměřenou na čtenáře; 2) promítnutí této strategie do díla (literární konfigurace); 3) odpověď (reakci) čtenáře jako jedince i jako kolektivního publika. V podkapitole Od poetiky k rétorice Ricoeur přijímá koncept implikovaného autora a v návaznosti na → Wayne Claysona Boothe fenomén nespolehlivého vypravěče, který je pro něj výrazem obecnějšího problému „smlouvy o četbě“ (231n) a výzvou „ke svobodě a odpovědnosti čtenáře (232). Rozlišuje trojí způsob četby: živelně „naivní“, reflektující a analyticky odborný. Opírá se jak o fenomenologii četby → Romana Ingardena (konkretizace schematických náhledů), tak o kategorie představitelů Kostnické školy, → Wolfganga Isera (implicitní čtenář, 246) a → Hanse Roberta Jauße (čtenářský horizont očekávání, identifikace a distance, 246–250). V Jaušově duchu zvýrazňuje úlohu estetické zkušenosti a uznává i mravní (katartickou) působnost díla na čtenáře, která může být součástí refigurace jeho vidění světa (světového názoru).

V následující kap. Křížovatka historie a fikce (260–275) se pozornost přenáší na vzájemné ovlivňování umělecké literární fikce a historiografie. Historické dílo nabývá podle Ricoeurova názoru fikční povahy všude tam, kde se historik „vmýšlí“ do postav, „kreslí“ situace (dramatické předvádění, *showing*), resp. vnáší

do výkladu hodnotící hlediska (ať přímo, či stimulací čtenáře). K Historizaci fikce (podkapitola, 271–275) dochází tam, kde autor volí náměty minulých událostí. Na základě Weinrichovy analýzy funkce gramatického času dochází Ricoeur k závěru, že slovesný čas (*tempus*) lze propojit s časem (*Zeit*) „na základě jiných modalit temporalizace, než je linearita“ (272), a právě fikce má schopnost odkrývat časové významy, které běžná praxe stírá. Umělecká literární fikce je podle něj kvazihistorická, neboť hlas vyprávění líčí, „co se *pro něj* stalo“ (272), tj. líčené události patří k jeho minulosti, a podobají se tak minulosti. Dílo historiografické může být podle něj kvazifiktivní v tom, že živým vyprávěním staví událost před oči čtenáře a unikající ráz minulého nahrazuje kvazipřítomností. V tomto smyslu dochází podle něj k překřížení historie a fikce v refiguraci času (275).

Předposlední kap. Odmítnutí Hegela (276–294) je věnována Hegelovu spekulativnímu pojetí historické totality Ducha vracejícího se v dějinách k sobě. Dnes, kdy se historické dění sjednocené v Hegelově konceptu rozpadlo, nás fascinují velké anonymní dějinné síly, jejichž smysl (a cíl) uniká pochopení. Neznamená to však konec historického vědomí. Neuvažujeme již jako Hegel, nýbrž po Hegelovi.

7. kap. K hermeneutice historického vědomí (295–343) navazuje na pojmovou dvojici „prostor zkušenosti“ a „horizont očekávání“ (Reinhart Koselleck). S druhým pojmem jsou spojena témata nové doby, zrychlení pokroku a ovládnutí (*disponibilité*) dějin. V zásadě jde o rysy vyznačující modernu, kdy se lidstvo stává „kolektivním jedincem“ (*singulier collectif*). V protikladu k nezodpovědné utopičnosti i k přezírání minulosti vyvstává potřeba otevřít se minulosti, obnovit živý smysl pro tradici. Proti modernímu antitradicionalismu podává Ricoeur v návaznosti na Gadamera trojí význam tradicionality: 1) kontinuita v recepci minulosti, 2) dědictví uložené v řeči jako nabídka významu (tradice jako „již řečené“), 3) tradice jako instance nárokovájící pravdu; autoritativnost tohoto nároku pramení z toho, že hlas minulosti promlouvající v tradici je hlasem víry, přesvědčení (tedy návrhem smyslu, jenž je současně „nárokem na pravdu“, 318–319). Otevření se minulosti znamená oživení neuskutečněných a zapomenutých možností, které je předpokladem pro pochopení dluhu vůči minulosti, jež má přítomnost. Tradice pomocí dokumentů a monumentů spojuje dráhu, jakou minulost prošla, se stopou, jakou zanechala. Historickou přítomností pak Ricoeur rozumí situaci, kdy dochází k iniciativnímu zásahu do systému, který ho otevírá změně vznikající na průsečíku schopností činitele a systémových zdrojů. Život v historickém smyslu je záležitostí iniciativy, spojené s verbálním příslibem (*dire*), který zavazuje mluvčího

k akci (*faire*). V odkazu na Nietzscheho dovozuje Ricoeur potřebu nově pohlédnout na filozofii tradic jako na nadějeplné úsilí chápající přítomnost ne jako hotovou věc, nýbrž jako sílu.

V Závěrečných poznámkách (344–387), jež autor označuje jako doslov psaný s odstupem k celku díla, rekapituluje své postupy a zabývá se znovu aporiemi temporality. Zaprvé problematikou narativní identity: oproti substancializovanému pojmu *týž* (*idem*) staví pojem sám (*ipse*) jakožto „vypravěče“ i „čtenáře“ života, který se cestou vyprávění stává příběhem, jež lze neustále dotvářet; pojem narativní identity se přitom vztahuje jak na individuum, tak na společenství. Druhá aporie se týká totality času a nedokonalé totalizace („Časovost shrnuje navzdory své schopnosti rozptylování, která ji podrývá“, 361) v důsledku neúplného zprostředkování tří základních životních rozměrů: očekávání, tradice (zkušenosti) a síly. Třetí aporie se týká nezbadatelnosti (počátku a konce) času a hranic vyprávění (369). Strategie dříve pojednaných konceptů tu Ricoeur zpětně klasifikuje jako tíhnutí k archaismu (proud řecký a biblický) nebo k hermetismu: v takových konceptech se nakonec čas dostává „do pozice vždy již předpokládaného základu“ (370), je kladen; tak je tomu u Heideggera, kde navíc dochází k „asimilaci“ problematiky času a bytí (379). Ricoeur si zde klade otázku, zda nereprezentovatelnost času má nějakou paralelu v narativitě, tj. jinak řečeno, ptá se po „hranicích refigurace času skrze vyprávění“ (382). Fikce podle něj umožňuje znásobit zkušenost věčnosti příběhy o času, překročením času každodennosti mytickým rozměrem nebo přechodem k jinému, např. lyrickému žánru, kde časová refigurace přechází v metaforickou redeskripci (o níž autor pojednává ve své práci *La métaphore vive*, 1975). Přiznání hranic vyprávění, jež doprovází přiznání záhadnosti času, by podle Ricoeura nemělo vést k jejímu zatemňování: „Záhada času neznamená, že řeč je zapovězena, ale spíše podněcuje potřebu myslet ještě víc a mluvit jinak“ (387).

Ricoeurova trojdílná práce představuje zásadní pokus o výklad způsobů konfigurace času ve vyprávění na základě hermeneutického stanoviska usilujícího hledat spojnice mezi protilehlými významy. Vyprávění je pro autora druhem racionalizace zkušenosti na základě spojení empirické rozmanitosti události v jednotu zápletky, kterou lze transformovat v text. Výpravny text může nabýt různé povahy podle toho, jaký je jeho vztah k mimotextovému světu. Jestliže u historiografického textu je v centru pozornosti reference k světu minulosti re-konstruovanému na základě „stop“, dokumentů a památek,¹ pak fikční text je sémanticky autonomní, to znamená, že jeho reference k světu mimo text je „odložena“ (neutralizována), nepostrádá však schopnost refigurovat

1 Problematikou paměti a historiografie se autor širě zabýval v knize *La Memoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000.

časovou zkušenost čtenáře. Završením konfigurace světa textu je jeho konfrontace a fúze se světem čtenáře. Některé pasáže Ricoeu- rova výkladu, např. teze o sjednocení žánru epického a drama- tického, mohou vyvolávat námitky: nelze např. opomenout roz- díly v produkci i recepci uměleckých textů, které nesou estetický význam a mají důsledky pro realizaci i pro recepci díla (např. este- tické kvality *telling* a *showing*). Nastolení paralely mezi historio- grafickým a fikčním uměleckým textem na základě zápletky se zdá být poněkud přímočaré, neboť stranou zůstává poeticky tvárné hledisko, jež je vlastním zdrojem estetického významu uměleckého textu. Rovněž tam, kde Ricoeur nazývá konstrukci „epochálních“ událostí zakládajících identitu společnosti „fiki- onalizací historie“, jde spíše o ideologizaci historického výkladu (ve smyslu autorova pojetí ideologie v knize *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, 1986). Stranou také při výkladu (kvazi) fikcionalizace historie zůstala široká oblast tzv. literatury faktu. Ricoeu- rova práce má však mnohonásobné přesahy jak směrem k historiografii a umělecké literatuře (k té zejm. ve druhém svaz- ku), tak ve vztahu k širší filozofické problematice historického vědomí jako porozumění lidskému jednání. V literárněvědném diskurzu (a nejen v něm) představuje práci, která šíří problema- tiku vyzývá často k obdivu, inspirativním způsobem pojednání však vždy znovu podněcuje k novému promýšlení.

Vydání

Temps et récit 1–3, Paris 1983–1985 (1983, 1984, 1985), 1991, 1997 až 1999, 2001. *Time and Narrative* 1–3, Chicago 1984–1988, 1991 až 1993, 2001–2003. *Il tempo e racconto* 1–3, Milano 1986–1988, 1994, 2007–2008. *Tiempo y narración*, Madrid 1987; México 1995, 2000–2003. *Zeit und Erzählung* 1–3, München 1988–1991, 2007. **Čas a vyprávění 1–3, Praha 2000–2002** (z tohoto vyd. citováno). *Zgodovina in pripoved*, Ljubljana 2001. Čínské vyd., Peking 2003 (2. díl). *Čas a literárne rozprávanie* (jen 2. díl), Bratislava 2004. Japonské vyd. 1–3, Tokio 2004. Arabské vyd. 1–3, Tripolis 2006. Hebrejské vyd. 1–3, Jeruzalém 2006–2007. *Zaman ve anlatı* 1–3, Istanbul 2007–2009. *Czas i opowieść* 1–3, Kraków 2008.

Literatura

D. Carr, recenze, *History and Theory* 1984, č. 3, s. 357–370.
H. Kellner, recenze, *MLN* 1985, č. 5, s. 1114–1120.
Ch. Bou- chindhomme – R. Rochlitz (eds.), *Temps et récit de P. R. en débat*, Paris 1990.
H. Ineichen, *Philosophische Hermeneutik*, Freiburg i. Br. — München 1991.
D. Wood, *On Paul Ricoeur. Narrative and*

Interpretation, London – New York 1991. A. Haman, Čas a vyprávění Paula Ricoeura, *Česká literatura* 1994, č. 6, s. 621–628. S. Kaul, *Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricoeur*, München 2003. M. Kotásek, Čas vyprávěný — čas lidský, *Aluze* 2008, č. 2, s. 105–107.

Paul Ricoeur (1913–2005)

Francouzský filozof, představitel hermeneutického směru. Vysokoškolská studia na univerzitě v Rennes a na pařížské Sorbonně ukončil r. 1935, 1950 byl jmenován profesorem filozofie na univerzitě ve Štrasburku. Ve druhé pol. 50. let působil na Sorbonně, v politicky vypjatém období na konci 60. let přednášel (do r. 1970) v Nanterre, poté v Chicagu (v USA uspořádal též přednáškový cyklus na Texas Christian University). Jeho filozofické začátky jsou spojeny s existenciálním myšlením Gabriela Marcela a Karla Jaspersa, zásadní význam pro něj však měl jeho komentovaný překlad Husserlova stěžejního díla *Ideen* 1. Do r. 1960 pracoval na obsáhlém díle o filozofii vůle (nedokončeno). V druhé pol. 20. století vznikla jeho nejvýznamnější díla: *De l'interprétation* (1963, esej o Freudovi), *Le Conflit des interprétations* (1969, zabývá se zejm. vztahem hermeneutiky ke strukturalismu, psychoanalýze a fenomenologii), *La Métaphore vive* (1975, studie o referenční povaze metafory), *Temps et récit* (1983–1985). Z 80. let pochází také soubor úvah *Du texte à l'action* (1986), věnovaný otázkám teorie jednání. V r. 1990 vyšel svazek *Soi-même comme un autre*, zabývající se problematikou identity a jinakosti; o deset let později vydal soubor zaměřený na otázky paměti, historie a zapomínání (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

České překlady

Výbor z kratších studií (1989), *Život, pravda, symbol* (1993), *Křehká identita. Úcta k druhému a kulturní identita* (2000), *Filosofie vůle 1. Fenomenologie svobody* (2001), *Úkol hermeneutiky. Eseje o hermeneutice* (2004), *Filosofie vůle 2. Konečnost a provinilost* (2011). Stati: Interpretované umělecké dílo, Hermeneutika symbolu a filosofická reflexe, Řád symbolu, in: M. Petříček (ed.), *Myšlení o divadle*, Praha 1994, s. 87–93, 94–95, 96–105 (výběr); Struktura a hermeneutika, in: P. Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 272–304. Slovensky též: *Teória interpretácie. Diskurz a prebytok významu* (1997).

/ah/

Ivor Armstrong Richards

Principy literární kritiky

(Principles of Literary Criticism, 1924)

Richards vychází z kritiky estetického formalismu představovaného především Clivem Bellem a Andrewem Cecilem Bradleyem. Odmítá Bellovu „estetickou emoci“, chápanou jako specifickou, inherentní vlastnost uměleckých děl, a polemizuje s Bellovým názorem, že si „nemusíme přinést nic ze života, žádné myšlenkové poznání nebo životní zkušenost, žádné poznatky o lidských emocích“ (11).

Ve 3. kap. (12–16), zabývající se jazykem kritiky, rozlišuje Richards technickou část kritického jazyka (deskripce díla jako předmětu) a kritickou část (popis hodnoty zkušenosti, kterou prožívá vnímatel uměleckého díla) (15). Do této části spadají kritické soudy a Richards je pokládá za součást psychologie.

Ve 4. kap. (24–27) prohlašuje Richards teorii sdělování a teorii hodnoty za dva pilíře literární kritiky. Znovu zdůrazňuje, že se nelze vyhýbat širším společenským a morálním aspektům umění (25) a dochází k názoru, že „kritik se stará o zdraví duše stejně jako lékař o zdraví těla“, třebaže „jiným způsobem, protože definice zdraví, podle níž nejzdravější mysl je ta, která je s to zajistit si nejvíc hodnot, je širší a jemnější“ (25). Jen psychologická teorie hodnot může ukázat místo umění v systému hodnot.

Psychologickou teorii hodnoty se Richards pak zabývá v 7. kap. (33–43). Zavádí psychologický pojem impulz a rozeznává dva základní druhy impulzů: náklonnosti (*appetencies*) a averze (*aversions*, 35). „Hodnotné je vše, co uspokojuje naše náklonnosti, aniž by tím byly neuspokojeny nějaké náklonnosti stejně důležité nebo důležitější. Jinými slovy: jediný důvod, který můžeme poskytnout pro neuspokojení nějaké tužby (*desire*), je to, že by její naplnění kladlo odpor důležitějším tužbám“ (36). Důležitost impulzů je určena negativně: spočívá v účincích, které má zablokování jednoho impulzu na jiné impulzy lidské činnosti (39).

Práce anglického lingvisty, estetika a pedagoga náležející k metodologicky zakladatelským příspěvkům angloamerické nové kritiky.

Nejhodnotnější je takový stav mysli, který umožňuje největší koordinaci impulzů (45).

V následujících kap. (44–86) Richards kritizuje Tolstého estetickou teorii, znovu odmítá doktrínu umění pro umění a zdůrazňuje, že básnickou zkušenost nelze oddělovat od zkušenosti životní (60).

V klíčové, 16. kap. (87–102) zkoumá Richards, jakým způsobem vnímáme báseň. Rozlišuje tři podmínky dobrého kritika: 1) kritik musí docílit takového stavu mysli, jaký odpovídá dílu, jež posuzuje; 2) kritik musí umět rozeznávat jednu zkušenost od druhé; 3) kritik musí být posuzovatelem hodnot. I dobří kritici mohou mít při čtení stejné básně různou zkušenost (88). Richards rozeznává šest fází čtenářského vnímání básně: 1) Čtenář nejprve vnímá tvar a velikost písmen (90). 2) Druhou fází jsou jednak představy těsně spjaté s vizuálními vjemy písmen — zvuk slov, jak jej slyšíme v našem vědomí, a artikulační představy spojené s jejich četbou; jednak zvukové představy těsně spjaté se slovy — Richards je nazývá souborně vázanými představami (*tied images*, 93) —, které tvoří formální výstavbu poezie, především rytmus, metrum a rým. 3) Další fází čtení jsou volné představy (*free images*, 93), definované jako vizuální obrazy, které slova v našem vědomí vyvolávají. Podstatná část literární kritiky (od Longina k Lessingovi) je znehodnocena předpokladem, že všichni citliví čtenáři budou mít při čtení stejných básní stejné vizuální představy. Padesát různých čtenářů jedné básně může ve skutečnosti mít padesát různých vizuálních představ. Různé mimetické představy však mohou vyvolávat stejné emoce a postoje. Daleko důležitější než obrazy samy jsou jejich účinky. Dokonce je možné, že přílišná vizuální představivost může narušovat intelektuální a emociální účinky básně (93–95). 4) Ve čtvrté fázi uvažuje Richards o významu slov, který nazývá „myšlenkou o něčem“ (*thought or idea of something*). Myšlenky vyvolané básní nejsou myšlenkami o slovech, ale o tom, co slova představují, tj. o „chybějící části znaku, nebo, přesněji řečeno, o tom, co by doplnilo znak jako příčinu“ (95–100). Závěrečnými fázemi procesu vnímání je vyvolávání 5) emocí a 6) postojů. Emoce jsou pro Richardse znaky postojů a postoje jsou pak nejdůležitější, hodnotnou částí každé zkušenosti. Hodnota zkušenosti nezávisí na její intenzitě, ale na „tkání (*texture*) a formě“, na organizaci impulzů (101). Důležitá není zkušenost, kterou prožíváme v okamžiku, kdy báseň čteme, ale důsledky této zkušenosti pro naši zkušenost budoucí. Extatické stavy vzrušení nemají skoro žádnou hodnotu. Důležité jsou trvalé účinky básnické zkušenosti. Umění je nejučinnějším prostředkem rozšiřování lidské senzibility (101–102).

Následující 17. kap. (103–112) analyzuje rytmus a metrum, tedy to, co Richards pokládá za druhou fázi analýzy básně (vázané obrazy). Rytmičtý účinek spočívá v anticipaci (*anticipation*) a ta je založena na opakování a očekávání (*repetition, expectancy*). Rytmičtý účinek se dostavuje, i když se očekávání nenaplnuje (103). Anticipace je většinou podvědomá. Po přečtení dvou veršů očekává naše mysl další sekvence, a tak vzniká napětí mezi skutečným účinkem a očekávaným účinkem. V próze je míra očekávání podstatně nižší a neurčitější. Neexistuje prostý účinek slova nebo zvuku (104), žádné slovo nemůže samo o sobě vyvolat krásu, ošklivost apod. Každé slovo má rejstřík účinků, který je širší nebo užší, vždy však závisí na podmínkách, v nichž je slovo vnímáno. Neexistují veselé či smutné samohlásky a slabiky (106), způsob, jakým je slovo vnímáno, je podmíněn emocí vnímatele a situací, v níž se slovo nachází, daleko víc než zvukem samotným (105). Určující je hustá síť našich anticipací (106). Zklamání očekávání (*disappointments, surprises, betrayals*) se podílejí na rytmu stejně jako přímé, jednoduché naplnění našich očekávání (106). Tato definice rytmu platí i ve výtvarném umění a v architektuře. Metrum je složitější, specializovanější forma rytmické sekvence (107), zvyšuje se v něm míra očekávání. I v metru se výrazněji uplatňuje zklamání očekávání než očekávání naplněné. Podobně jako rytmus nespočívá metrum ve slovech samých, ale v účincích na naše vědomí.

V následujících kap. (113–155) aplikuje Richards svou teorii na výtvarné umění, architekturu a hudbu, zabývá se charakteristikou básnické zkušenosti, zdůrazňuje normálnost umělce (umělecké zkušenosti tvůrce a vnímatele se musí přibližně shodovat).

V 25. kap. (156–174) se zabývá „nekvalitou v poezii“ (256). Poezie může být pocíťována jako nekvalitní, pokud 1) dochází k poruchám v komunikaci, anebo 2) sdělovaná zkušenost není hodnotná. Richards zdůrazňuje nutnost sledovat a analyzovat i tzv. „špatnou“ literaturu (bestsellery aj.).

Ve 30. kap. (175–179) podává Richards definici básně, přičemž opět rozlišuje komunikativní a hodnotové aspekty uměleckého díla (175). Kritik se soustřeďuje na hodnotu díla pro sebe i pro druhé, jinak by jeho činnost byla autobiografická. Proto musí mít (podobně jako básník) zkušenost odpovídající zkušenosti ostatních čtenářů. Kritické soudy mají normativní charakter, kritik se musí vyvarovat subjektivních a výstředních soudů. Báseň je možno určit čtyřmi druhy zkušeností: 1) zkušenost básníka; 2) zkušenost kvalifikovaného čtenáře; 3) zkušenost ideálního čtenáře; 4) naše bezprostřední zkušenost. Báseň Richards definuje jako „třidu zkušeností, které se odlišují jen do určité, vždy různé míry od standardní zkušenosti. Za standardní zkušenost můžeme považovat relevantní zkušenost básníka nazírajícího hotové dílo“ (178).

Ve 32. kap. (188–199) věnované básnické imaginaci vychází Richards z Coleridgeova pojetí imaginace jako „syntetické a magické síly“ (190), jež se projevuje „vyvažováním nebo smiřováním opačných nebo rozdílných vlastností“ (190). Coleridgeova „magická síla“ je vysvětlována prostřednictvím impulzů, náklonností a averzí. Impulzy mohou být organizovány podle principu „exkluze“ (*exclusion*) nebo „inkluze“ (*inclusion*, 196). Poezie exkluze je založena na zjednodušené, jednostranné zkušenosti, zatímco poezie inkluze vychází ze zkušenosti nejhodnotnější, vyvolané slučováním rozdílných či opačných impulzů (např. Keatsovy ódy a poezie anglických metafyzických básníků). Tato poezie je vyššího řádu, protože „obsahuje ironii jako svůj charakteristický rys“ (197). Ironie chápána jako smiřování protikladných impulzů v básni zároveň vysvětluje odosobněnost této poezie. Neosobní odstup od uměleckého díla získáme právě tím, že jako diváci či čtenáři co nejvíc angažujeme svou osobnost. Richards vysvětluje tento paradox fyziologicky: abychom postihli všechny impulzy, které umělecké dílo vyrovnává, musíme aktivizovat rozmanité stránky své osobnosti. Tímto rozehráním nejrůznějších aspektů vědomí se čtenář přibližuje objektivitě a dosahuje neosobního odstupu od díla (197–198).

V závěrečných kap. rozlišuje Richards dvě funkce jazyka: vědeckou a emotivní (206). Ve vědeckém jazyce jde o pravdivé nebo falešné výroky, smyslem emotivního jazyka je vyvolávání a zaujímání postojů (211). Pravdivost ve smyslu vědeckého jazyka nepřipadá v literární kritice v úvahu, neboť jazyk kritiky je svou podstatou emotivní (212–223). Stejně složitá je otázka víry a přesvědčení v poezii. Poezie patří do emotivního jazyka, je jeho nejvyšší formou (216). Referenční pravdivost je v ní podřízena postojům.

Richardsova kniha nepředstavuje ucelenou, systematicky budo- vanou literární teorii. Richards se pragmaticky pokouší stanovit určité zásady v práci literárního kritika, dodává jim teoretické zdůvodnění, avšak v centru jeho práce stojí spíše právě tyto principy či praktické pokyny než teorie sama. Teoretické východisko práce — jak odpovídá Richardsovu ranému období, jehož vyvrcholení *Principy literární kritiky* představují — je psychologické a fyziologické. Richardsův psychologismus je historicky podmíněn snahou překonat omezení estetického formalismu a idealistické, imanentní kritiky (představované především C. Bellem a A. C. Bradleyem). Přes nespornou podnětnost Richardsovy kritiky rozmanitých teorií umění pro umění a imanentně chápané „estetické emoce“¹ nelze nevidět její specifická omezení spočívající v zúžení estetické problematiky právě na fyziologické aspekty.

1 C. Bell, formalisticky estetik a člen tzv. Bloomsbury Group, chápal „estetickou emoci“ jako důsledek inherentní vlastnosti příznačné výlučně pro umělecká díla (tuto vlastnost nazýval „signifikantní formou“), viz C. Bell, *Art*, London 1914, s. 25 aj.

Jeho kritika formalismu a důraz na sepětí životní a umělecké zkušenosti jsou behavioristicky zúžené. Trpí tím i východisko všech Richardsových úvah — jeho teorie hodnoty. Charakteristické je jakési terapeutické zaměření jeho výkladů: poezie se v jeho pojetí stává nástrojem duševní stimulace a nabývá zřetelně psychiatrického rázu. Jakkoli tak Richards chtěl čelit metafyzické, spekulativní estetice i vulgarizujícím názorům o přímé vazbě mezi literaturou a morálkou či náboženstvím, jeho soustředění k procesům vnímání mělo závažné důsledky. Teorie hodnoty vybudovaná na koordinaci impulzů — sám pojem impulz² se ve své neurčitosti neukázal být dostatečně nosný — je empiricky vlastně neprokazatelná. Navíc sám celek literárního díla se v typu analýzy, která se zde nabízí, rozpouští v atomisticky nahlížené percepci. Za pozornost stojí, že teoretický zakladatel nové kritiky a tzv. jazykové analýzy (*verbal analysis*) se vlastně, jakkoli je to až paradoxní, nezabývá jazykem básně — nechává jej pouze stranou jako „technickou“ stránku rozboru. A přitom vlastní „kritickou“ část procesu čtení, hodnocení literárního díla, vyvádí vlastně už za jeho práh. Ruší tak literární dílo (báseň) jako objektivně existující celek mající složitý význam, z hodnocení se mu vytratila polarita hodnotícího subjektu a hodnoceného objektu a zbyl mu jen subjektivní pól tohoto vztahu — subjekt hodnotící své vlastní stavy vědomí. Jestliže Richardsovo průkopnické pojetí umění jako zvláštního druhu komunikace zůstalo v *Principech literární kritiky* nevyužito, pak především proto, že jeho teorie sdělování (Ogden – Richards) byla neúplná, dále proto, že si zahradil cestu ke specifické uměleckého sdělování, a konečně proto, že jeho pojetí básnického jazyka jako jazyka „emotivního“ (v protikladu k jazyku „vědeckému“, symbolickému) bylo jednostranné.³

K nejpřínosnějším aspektům Richardsovy kritické teorie patří jeho komentář o rytmu, metru a anticipaci. Zcela nezávisle na ruské formální škole (a z opačných, výslovně protiformalistických teoretických východisek) dochází Richards k dílčím postřehům připomínajícím např. → Šklovského pojem ozvláštňení a jeho analýza zklamaného očekávání⁴ zas upomene na český literárněvědný strukturalismus, který se také vyvíjel nezávisle na Richardsovi a Cambridgeské škole, vycházel z odlišných, mnohdy protichůdných teoretických základů a byl teoreticky propracovanější.⁵

Americká nová kritika se formovala daleko více spíše odmítáním než přijímáním Richardsových názorů vyjádřených v *Principech literární kritiky*. Richardsův vliv, třebaže v tomto smyslu negativní, byl přesto zásadního rázu. Američtí noví kritici odmítli především Richardsův psychologismus a od zkoumání procesu vnímání obrátili pozornost na „dílo samo“.⁶ Odmítli také Richardsovu

2 Richards někdy chápe „impulz“ jako synonymum k „tužbě“, často hovoří ještě širěji o impulzu k hladu, smíchu atd. Jindy má na mysli nervový impulz, tj. podnět k akci, která není dokončena. Viz W. H. N. Ho-topf, *Language, Thought and Comprehension. A Case Study of the Writings of I. A. Richards*, Bloomington 1965, zvl. s. 45; J. P. Russo, in: R. A. Brower (ed.), *Twentieth-Century Literature in Retrospect*, Cambridge 1971, s. 137–139.

3 O Richardsově „symbolickém“ a „emotivním“ jazyce viz M. Black, *Some Objectives to Ogden and Richards' Theory of Interpretation*, *Journal of Philosophy* 1942, č. 11, s. 36; T. C. Pollock, *A Critique of I. A. Richards' Theory of Language and Literature*, in: *A Theory of Meaning Analyzed*, Chicago 1942, s. 1–25; J. G. Spaulding, tamtéž, s. 33–34.

4 Srov. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky 2*, Praha 1941, s. 12–13.

5 Vztahem J. Mukařovského a I. A. Richardse se zabývá J. Levý ve stati Československý strukturalismus a zahraniční kontext, in: M. Červenka et al., *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, s. 58–69.

6 Viz C. Brooks – R. P. Warren, *Understanding Poetry*, New York 1939, s. iv aj.

fyzilogickou terminologií, byť přítom mnohdy přijímali závěry, k nimž Richards právě prostřednictvím svých psychologických a fyziologických termínů dospěl. Jedním z nejdůležitějších Richardsových přínosů pro celou angloamerickou novou kritiku bylo jeho rozlišování „inkluzivní“ a „exkluzivní“ zkušenosti. Richards se k tomuto rozlišení dobral prostřednictvím fyziologické terminologie, od níž ve svém pozdějším díle upouští a nahrazuje ji termíny převzatými z Coleridgeovy teorie básnické imaginace.⁷ Ať již ve fyziologické, či behavioristické formulaci, vyjadřovala Richardsova „inkluzivní“ zkušenost (tj. princip slučování protikladů) změnu básnického vkusu spjatou s modernistickou poezií, především s T. S. Eliotem. Na Richardsovo pojetí „inkluzivnosti“ těsně navazovaly snahy angloamerických nových kritiků vyhledávat v poezii víceznačnost (→ William Empson), „jazyk paradoxu“ (→ Cleanth Brooks) či „plurisignaci“ (Philip Wheelwright)⁸. S Richardsovou inkluzivností přímo souvisí další klíčový pojem nové kritiky — ironie.

Celý vývoj angloamerické nové kritiky lze vidět jako historii kritického přejímání, modifikování a především odmítání Richardsových názorů. V tomto smyslu přísluší *Principům literární kritiky* význam zakladatelský.

Vydání

Principles of Literary Criticism, London 1924 (z tohoto vyd. citováno), 1925, 1926, 1928, 1930, 1934, 1944, 1945, 1947, 1948, 1950, 1952, 1955, 1959, 1960, 1961, 1963, 1966, 1967, 1970, 1976, 1983, 1989, 1995, 2001; New York 1928, 1938, 1948, 1949, 1952, 1961, 1965, 1985. Korejské vyd., Soul 1950, 1977. *I fondamenti della critica letteraria*, Torino 1961, 1972, 1976. Japonské vyd., Tokio 1961, 1963, 1966. *Načela književne kritike*, Sarajevo 1964. *Litteraturkritikens principer*, Stockholm 1967. *Principios de critica literaria*, Porto Alegre 1967. *Litteraturkritikkens principper*, København 1968. *Prinzipien der Literaturkritik*, Frankfurt/M. 1972, 1985. Čínské vyd., Nanking 1992. Tamilské vyd., Virudhunakar 2007.

Literatura

R. Wellek, Cambridžská skupina literárních teoretiků, *Slovo a slovesnost* 1937, č. 2, s. 108–121. W. Lipiec, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1960, č. 1 (4), s. 112–118. W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension. A Case Study of the Writings of I. A. Richards*, Bloomington 1965. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. J. P. Schiller,

⁷ Coleridge *on Imagination*, London 1934.

⁸ P. Wheelwright, *The Burning Fountain*, Bloomington 1954, s. 106–110 ad.

I. A. Richards' Theory of Literature, New Haven – London 1969. R. A. Brower (ed.), *I. A. Richards. Essays in His Honor*, New York 1973. M. Hilský, Some Notes on I. A. Richards' Theory of Literature, *Prague Studies in English, AUC, Philologica* 1973, s. 19–35. P. McCallum, *Literature and Method. Towards a Critique of I. A. Richards, T. S. Eliot and F. R. Leavis*, Dublin et al. 1983. J. P. Russo, *I. A. Richards. His Life and Work*, London 1989.

Ivor Armstrong Richards (1893–1979)

Britský literární vědec, lingvista a estetik, sémiotik a spisovatel. Svým pokusem o objektivně založenou psychologickou kritiku a estetiku literatury značně ovlivnil angloamerickou novou kritiku. K jeho příspěvku se — ať už afirmativně, nebo kriticky — vztahovali další významní literární badatelé, jako byli William Empson, Cleanth Brooks či Allen Tate, → William K. Wimsatt či Murray Krieger. I jeho další práce (některé psané společně s Charlesem Kay Ogdenem) směřující do blízkých oblastí humanitního bádání vykazují metodologickou příbuznost: estetická studie *The Foundations of Aesthetics* (1922) se podobně jako jeho literární teorie opírá o princip střetávání psychologických impulzů, psychologická východiska má také proslulá sémiotická práce *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923; obě psány společně s C. K. Ogdenem). Další díla: *Science and Poetry* (1926; 1970 jako *Sciences and Poetries*), *Coleridge on Imagination* (1934), *The Philosophy of Rhetoric* (1936), *Speculative Instruments* (1955).

České překlady

Stati: K teorii překladu, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 31–50; Myšlenky, slova a věci, in: *Lingvistické čítanky* 1, Praha 1970, s. 59–76 (s C. K. Ogdenem).

/mh/

Jean Rousset

Forma a význam

Eseje o literárních strukturách od Corneille po Claudela

(Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, 1962)

Práce švýcarského literárního vědce usilující odhalit význam konkrétních literárních děl analýzou jejich forem.

V Úvodu (i–xxvi) autor uvádí, že umění je výsledkem sepětí duchovního světa, představy (*vision*) a formy (i). Realita (znalost reality a působení na realitu) není sice umění cizí, umění se však obrací k realitě jen proto, aby ji zrušilo a nahradilo realitou novou. „Empirické emoce“, jak tvrdí Rousset, navzdory romantickým představám umrtvují „senzibilitu imaginace“, orientovanou výlučně k tvorbě díla (v), které vzniká souběžným rozvíjením „formy“ a „ideje“ (x).

Formu proto nelze zúženě chápat jako techniku či umění výstavby díla. Není slupkou ani obsahem díla, plánem ani schématem, ani souborem prostředků či postupů. Je vnímatelná a rozpoznatelná jen tam, kde se rýsuje určitá „shoda“ nebo „vztah“, předivo „ozvěň“, síť konvergencí. Tyto formální konstanty a svazky, odkrývající mentální svět umělce, nazývá autor strukturami. Nechápe je však jen jako souměrné proporce a harmonie. Dílo je mu nejen souhrnem „identit“, „korespondencí“ a „podobností“, ale i „opozic“, „uzlů“ a „křížovatek“ (xii).

Soustředěné, analytické čtení musí být podle Rousseta globální, tj. musí pojmut a uchopit dílo jako „simultánně přítomné ve všech svých částech“, tedy tak, jako kdyby bylo obrazem vnímaným jako celek, i když posloupnost částí jako „přirozenou tendenci“ literárního textu pochopitelně zrušit nelze. Komplexní četba má knihu přeměnit v simultánní síť vzájemných vnitřních vztahů, rozkrýt ji jako „sonátu slov, figur a myšlenek“ (xiii), vyznačující se podobnými vlastnostmi jako hudební dílo, neboť i literární „skladba“ se rozvíjí, plyne a odkrývá v čase, podřizuje se rytmům a kadencím, ale také zákonům následnosti (návratnost a obměny situací, motivů atd.). Literární dílo vzniká a je čteno v čase a prostoru, které mohou být proměnné, základním výchozím postojem čtenáře však musí být „účast na existenci

duchovního bytí“, které může být pochopeno jen aktem naprostého přijetí díla a alespoň dočasným vyloučením jakéhokoli soudu, jenž podle Rousseta znamená distanci, postoj „zvnějšku“, redukcí díla na objekt, nehybný organismus (xiv).

Tento „komplexní, dokonalý čtenář“ rozlišuje mj. sítě motivů a témat. Sleduje u nich, jak se opakují a proměňují, nachází „centra konvergencí“, ohniska, z nichž vyzařují všechny struktury a významy, čte dílo „všemi směry“ a z různých, vzájemně však souvisejících perspektiv. Zvláště pozorný musí být tehdy, když mezi těmito formálními strukturami a významy objeví „koincidenční zóny“ (tj. oblasti shod), „spoje“, „stehy“ (důležitá, návratná témata mohou mít v celkové stavbě díla i funkci formálních schémat). Zkoumá jejich podíl na rozvíjení zápletky, na celkovém „rytmu“ textu, jejich vzájemné vztahy atd. „Strukturám imaginace odpovídají nutně formální struktury“ (xv), jinými slovy — stejné principy, které řídí „skrytý život tvorby“, organizují také stavbu díla, přičemž čtenář nezachycuje ani tak záměry autora (nazývané „tajnými principy tvorby“, tj. silami a skrytými podněty, které autora při práci ovládají) jako záměry díla (xvi).

V závěrečné části Úvodu se autor zmiňuje o inspiračních zdrojích svého přístupu k literárnímu textu (Marcel Raymond,¹ Charles Du Bos, Albert Béguin, → Gaston Bachelard, → Georges Poulet,² → Leo Spitzer,³ Gaëtan Picon, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard) a současně se vrací k zásadám své metody, které tu v obnažené podobě předkládá a shrnuje. Literární dílo považuje za „organizovanou strukturu, která by neměla být zpochybňována“, za nezávislý organismus, který si postačuje sám o sobě, za celek, jenž se osvětluje a vysvětluje sebou samým (xx). Povinností literárního vědce je přistupovat k dílu jako ke konkrétnímu organismu, který má být „znovu prožit“ rekonstruováním pohybu „tvůrčího ducha“ (xxi).

V následujících esejích se autor snaží uplatnit přístup k literárnímu textu vysvětlený v Úvodu. Při rozboru Corneillova *Polyeukta* (7–16) se zaměřuje na dramatickou strukturu s takřka geometrickými symetriemi: lidské vášně a exaltace jsou v této hře vyjádřeny modelem spirály. V analýze románu *Kněžna de Clèves* Mme de La Fayetteové (17–44) se zabývá významotvornými stavebními prvky díla (mj. digresemi, „přítomností“ a „absencí“ autora aj.). U Marivauxova díla (45–64), které přes jeho rozmanitost považuje za vnitřně jednotné, určuje konstanty (označené jako „struktura dvojího rejstříku“, tj. funkce autora jako diváka, nebo jako vypravěče-svědka, „dívajícího se“ a „pozorovaného“) autorovy románové a divadelní tvorby. V esejí o románu v dopisech (65–108), považovaném za „kolektivní formu“ spisovatelů 17. a 18. století, se zabývá „obecnou morfologií“ této formy,

1 Srov. např. M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris 1933; *Baroque et renaissance poétique*, Paris 1955; *Vérité et poésie*, Neuchatel 1964.

2 Zvl. G. Poulet, *Études sur le temps humain* 1–4, Paris 1949–1968; *Les Métamorphoses du cercle*, Paris 1961.

3 Srov. též L. Spitzer, *Stilstudien*, Muenchen 1928; č. výbor *Stylistické studie z románských literatur*, Praha 2010.

proměnami a konkrétním použitím v analýze Rousseauovy *Nové Heloisy*, Laclosových *Nebezpečných známostí* a Balzacových *Paměti dvou mladých vdaných žen*. V rozboru Flaubertovy *Pani Bovaryové* (109–133) se mj. soustřeďuje na vazby mezi romanopiscem a jeho hrdinkou. Předposlední esej se zabývá výstavbou Proustova *Hledání ztraceného času* (135–170). Knihu uzavírá rozbor Claudelových her (171–189).

Nezbytným předpokladem proniknutí do literárního textu je podle Rousseta kritikovo bezprostřední ztotožnění se („vnitřní účast“) se světem literárního díla. V souladu s názory G. Pouleta obhajuje Rousset stanovisko komprehensivní, chápající kritiky, jejíž východiska a cíle považuje za zcela odlišné od kritiky výkladové (explikativní). Při svém čtení Rousset vždy vychází z imanentního „života“ literárního díla, označovaného za autonomní totalitu, současně uzavřenou i otevřenou tvůrčí aktivitu kritika (literárního badatele), kterého pojímá jako nutného prostředníka mezi dvěma odlišnými světy: světem tvůrce a světem „pozorovatele“, čtenáře. Stálým paradoxem literární kritiky, resp. literární vědy je ovšem podle něho to, že na jedné straně jako by do díla pronikala („vcitřovala“ se do něho), a na druhé jako by se souběžně v tomto díle a jeho prostřednictvím utvářela jakožto „dílo díla“, tj. celek stojící jaksi mimo dílo, které je v kritice sice obsaženo, ne však jako „přítomnost“. Místo této konkrétní přítomnosti, tedy totálního, synchronního „spolužití s dílem“, kritika nemůže poskytnout rovnocennou náhradu, protože i když nabízí celé dílo, něco z něho vždy uniká. Požadavek totálního vcítění se do díla je tedy nikdy ne zcela naplněnou metodou kritikovy práce a zároveň ideálním horizontem literární kritiky.

Výchozí postulát Roussetovy interpretační metody se zakládá na určující funkci struktury v organizaci významu literárních děl, která fungují podle vlastních zákonů a ve svém jazyce, jímž jsou formy — umění vytváří významy hrou interních vztahů. Inspirace této metody je eklektická: spojuje nejpřiznačnější tendence intuitivistické (G. Bachelard) a strukturalistické kritiky. V polemice proti historismu a biografičnosti v literární vědě Rousset navazuje (podobně jako např. práce J.-P. Richarda nebo G. Pouleta) na některé úvahy Paula Valéryho, Andrého Gida či Marcela Prousta, zejm. na Proustův požadavek „umění číst“ text jako specifický „rytmizovaný“, strukturovaný celek, vyjadřující formy myšlení, citění a žití.⁴ Kromě toho se Rousset dovolává prací křesťansky orientovaných kritiků, Ch. Du Bose, A. Béguina a zejm. M. Raymonda, podle něhož úkolem literární vědy je mj. „restituovat“ projevy básnické senzibility, prvním předpokladem kritika pak „totální důvěra“ k básnickému jazyku. S představiteli

4 Srov. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1954.

tematické kritiky (G. Poulet, J.-P. Richard, J. Starobinski), mezi něž je obvykle počítán, Rousseta spojuje společná snaha o analýzu imanence tvůrčího projevu, která ústí v pochopení-uchopení strukturovaného světa díla-autora. Práce G. Pouleta jej inspirují především svým soustředěním na „duchovní aktivitu“ tvůrčího subjektu, na „myšlenku, jež uvažuje sebe samu“ a promlouvá prostřednictvím díla; současně však Rousset nesouhlasí s tím (viz Úvod, xvii–xviii), že Poulet podřazuje literární díla určitým metafyzickým kategoriím, které při analýze vystupují jako základní schémata i témata textu (čas, prostor, kruh aj.). I když ve shodě s tendencemi tematické kritiky Rousset usiluje také o „totální kritiku“⁵ (tj. kritiku zahrnující různé roviny díla: sémiotickou, morfologickou, syntaktickou, symbolickou a mytickou), relativní zvláštnost jeho přístupu se projevuje v tom, že dílo považuje především za dílo umělecké, za realitu zosobněnou jazykem a formálními strukturami. V tom navazuje přímo na analýzy jednoty slova a myšlenky → Lea Spitzera, na jeho princip vnitřní koheze díla, v němž „styl a duše“ jsou bezprostředními fakty a v podstatě jsou považovány za dva uměle oddělované aspekty téhož „vnitřního fenoménu“.⁶

Rousset se zabýval převážně barokem; ve stěžejní knize věnované francouzské literatuře tohoto období (*La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, 1953), přibližující literaturu k výtvarným uměním a vymezující základní estetická kritéria epochy: nestálost, pohyb, metamorfózu, okázalost (kouzelnice Kirké je emblémovou figurou proměny), se jeho čtení opírá o tematický plán vytvářející formu. V některých pracích (*Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, 1973) přechází i do oblasti naratologie (typologie románového vyprávění v první osobě zejména na materiálu 17. a 18. století), kde přejímal některé koncepty → Gérarda Genetta. I když respektoval chronologii literární historie, svým pojetím vycházel z důsledně synchronního přístupu k literárnímu dílu, které je převážně zkoumáno jako izolovaný, neopakovatelný jev, v zásadě nesrovnatelný s jinými literárními díly. Roussetův imanentismus odmítá dílo hodnotit, přistupuje tak vlastně na stanovisko podrobné deskripce, v níž se projevuje výrazné zaujetí pro význam forem, a interpretativního „kopírování“ autora, u kterého se vždy snaží nalézt a pojmenovat převážně symetrické individuální struktury nebo v rámci formální analýzy popsat vzájemný vztah formy a obsahu. Knihu *Forma a význam* podrobil důkladné kritice → Jacques Derrida, když ji označil za příkladné dílo strukturalismu, který dává přednost formě díla před jeho silou;⁷ Rousset však formu nepovažoval za inertní předmět, ale za aktivní princip, jedinečnou architekturu, svrchovaně podněčující interpretovy schopnosti.

⁵ Toto spojení používá V. Therrien v práci *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements, ses techniques, sa portée — du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*, Paris 1970, s. 21.

⁶ Srov. L. Spitzer, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, s. 329.

⁷ J. Derrida, *Síla a význam*, in: *tyž. Násilí a metafyzika*, Praha 2002, s. 141–142 [1963].

K tomuto přesvědčení ho spíše než moderní formalistické teorie inspirovala starší uměnovědná pojetí (Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, Eugeni d'Ors).

Vydání

Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris 1962 (z tohoto vyd. citováno), 1964, 1967, 1969, 1970, 1973, 1976, 1979, 1982, 1984, 1986, 1989, 1990, 1992, 1995, 1999, 2000, 2006. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino 1976.

Literatura

R. E. Jones, *Panorama de la nouvelle critique en France de G. Bachelard à J.-P. Weber*, Paris 1968. R. Fayolle, *La Critique*, Paris 1978. J.-Y. Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris 1987. R. Francillon, *Jean Rousset ou la passion de la lecture*, Genève 2001. D. Soullier, *Circé après Jean Rousset. Du corps maniériste à la théâtralité baroque*, *Etudes Epistémè* 2006, č. 9.

Jean Rousset (1910–2002)

Francouzsky píšící švýcarský literární vědec, jeden z představitelů Ženevské školy (též M. Raymond, J. Starobinski ad.), usiloval o formální analýzu díla, založenou na předpokladu, že vnímatelná konstrukce uměleckého výtvaru jako přítomného předmětu, který má svou minulost a jisté strukturní možnosti, je spjata s určitým „mentálním světem“ a že její analýza vyžaduje bezprostřední ztotožnění interpretovo. Specializoval se zvl. na období baroka. Další díla: *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle* (1968), *Le Mythe de Don Juan* (1978), *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman* (1981), *Le Lecteur intime. De Balzac au journal* (1986), *Passages, échanges et transpositions* (1990), *Dernier regard sur le baroque* (1998).

České překlady

Stati: Voda v pohybu, *Plav* 2010, č. 5, s. 2–7.

/zh/

Edward Wadie Said

Orientalismus

Západní koncepce Orientu

(Orientalism. Western Conceptions of the Orient, 1978)

Jak autor píše v Úvodu (1–40), pojem orientalismus (*orientalism*) je výslednicí vzájemného působení celé řady složek, které se manifestují zaprvé ve „druh[u] myšlení založen[ém] na ontologickém a epistemologickém rozlišení mezi ‚Orientem‘ [...] a ‚Okcidentem‘ či ‚Západem‘“ (12), zadruhé ve vědeckých metodách, jimiž Západ o Orientu shromažďuje informace a produkuje znalosti, a zatřetí v institucích zajišťujících koloniální správu a dominanci Západu v oblasti Orientu (11–14). Orientalismus je diskurz metodologicky založený na hierarchických vztazích mezi binárními opozicemi a na esencialismu; umožňuje tak pozitivní definici evropské kultury ve vztahu k zemím ležícím od Evropy na východ a zároveň legitimizuje její nadvládu v této oblasti. Obyvatelstvo Orientu vnímá totiž Evropa jako homogenní skupinu, jež pro svou všeobecnou zaostalost není s to sebe samu reprezentovat. Said se proti takovému pojetí Orientu ohrazuje, jeho úmyslem však není oprava a dosažení faktické shody mezi reálným Orientem a jeho prezentací v západní kultuře. Geografické vymezení prostoru Orientu je podle něj arbitrární záležitostí a stejně jako kategorizování jednotlivců podle jejich národní příslušnosti, kulturních tradic či náboženského přesvědčení je čistě produktem lidského myšlení, nikoli přírodní daností. Zajímá ho proto vnitřní konzistence orientalismu a vliv, kterým tento diskurz disponuje právě bez ohledu na vztah k realitě Orientu: „Význam orientalismu spočívá spíše v roli jistého znaku euroatlantické nadvlády nad Orientem než ve funkci verifikovatelného diskurzu o Orientu“ (16).

V I. části Šíře orientalismu (41–131) autor načrtává souvislosti mezi vzestupem orientalismu jakožto vědního oboru a ekonomicko-politickým postavením Británie a Francie, jež zhruba do poloviny 20. století disponovaly největším rozsahem kolonií.

Zakladatelská práce postkoloniálních studií zabývající se západní produkcí znalostí o Orientu, konstrukcí Orientu v rámci diskurzu orientalismu a analýzou hodnotových a hierarchických apriorismů tohoto diskurzu.

Zásadně proto ovlivnily i pojetí orientalismu, třebaže se od počátku 18. století etabloval takřka po celé Evropě.

V úvodu této části autor pod názvem Orient a orientálci (43–63; v originále *Knowing the Oriental*) na analýze politické prezentace a odborného článku z britského kontextu počátku 20. století ukazuje, jak se projevy evropské nadřazenosti odrážejí v metodách, jimiž Evropan¹ poznává, interpretuje a ve výsledku utváří Orient. Orientálec (*the Oriental*) je pasivním, ontologicky v podstatě stabilním objektem zkoumání, jemuž je odepřena možnost podílet se na generování poznání o sobě samém (44). Autoritativní postavení orientalisty je umocňováno jak rozvojem vědních oborů jako etnologie, srovnávací anatomie, frenologie, filologie či historie, tak expanzí evropského kolonialismu: v letech 1815–1914 se evropské koloniální impérium rozrostlo z 35 % ovládaného zemského povrchu na 85 % (52–54). Dominantní pozice Evropana dovolovala promítnout vztah silný—slabší do komparativního hodnocení: Orientálec je „iracionální, nemravný, dětinský, „jiný““; z toho jaksi vyplývá, že Evropan je „racionální, počestný, vyzrálý, „normální““ (53). Vlastnosti jako zaostalost, lenost, intelektuální a kulturní nevyzrállost a nekompetentnost ve věcech správy vlastní společnosti se tak etabloují jako základní charakteristiky všech Orientálců, jednotliví autoři je od sebe budou ve svých dílech přejímat a používat jich k ospravedlnění evropské dominance.

Ve 2. kap. Imaginativní zeměpis a jeho obrazy. Orientalizace Orientu (64–88) autor názorně (včetně modelového příkladu ohrazení půdy a vymezení „barbarského okolí“) ukazuje arbitrárnost rozčlenění geografického prostoru na „náš“ a „jejich“ (69). Objasňuje, jak historická animozita mezi křesťanstvím a islámem přispívá v evropské tradici k negativnímu vnímání Orientu (72–78), a dokládá rané pokusy o inscenování (*staging*) koherence Orientu a Evropy v pojetí islámu jako „scestné verze křesťanství“ (77). Orientalismus mění rozsáhlou oblast za hranicemi známé Evropy v omezené jeviště, na němž se má (nutně neadekvátně) reprezentovat celý Východ, a to prostřednictvím omezeného repertoáru emblematických prostorů a figur jako Sfinga, Kleopatra, Trója atp. (78). Dále upozorňuje, že ačkoli je Orient geograficky, kulturně, jazykově i nábožensky výrazně diverzifikován, orientalisté (*Orientalists*) se nejvíce věnují studiu islámu na Blízkém či Středním východě, případně na severu Afriky. Said poukazuje na převažující tendenci orientalistů druhé poloviny 19. století zabývat se Orientem tzv. klasického období, nikoli Orientem reálným. Cesty, které vědcům odhalí žitou realitu soudobého Orientu, se proto stávají zdrojem deziluze, neboť významně kontrastují s jejich očekáváními. Orientalisté se tak utvrzují v přesvědčení, že Orient

1 Hovoříme-li zde o „Evropanech, vědcích, cestovatelích, Orientálcích i orientalistech“, užíváme generického maskulina záměrně, a to v souladu se Saidovým konstatováním, že „orientalismus sám byl ostatně doménou mužů“ založenou „výrazně (ne-li přímo výlučně) [na] mužsk[ém] způsob[uj] vnímání světa“ (236).

degeneruje, a je tudíž nezbytné, aby se Západ zhostil civilizačních projektů v této oblasti (88).

Dvěma takovým projektům je věnována 3., eponymní kap. Autor zde popisuje přínos, který pro orientalismus znamenala Napoleonova invaze do Egypta (1798), jejímž cílem bylo nejen zemi anektovat, ale také učinit objektem moderního vědeckého poznání. Před Napoleonem byl orientalismus deskriptivní disciplínou; po invazi se podle Saida jazyk oboru radikálně proměnil a stal se prostředkem tvoření (*creation*) Orientu. Takového Orientu, jaký byl Evropou re-konstruován, aby byl zbaven své cizosti (*strangeness*) (96–104). Druhým projektem je výstavba Suezského průplavu dokončená v roce 1869, která symbolizovala „pozvednutí Orientu jako celku“ a demonstrovala evropskou technologickou vyspělost (107).

Ve 4. kap. Krize (110–129) pojednává Said limity orientalismu. Předmětem zkoumání orientalismu byly především texty o Orientu (*textual attitude*), nikoli studium skutečného Orientu. Došlo k zakonzervování neměnného stavu, zkonstruovaného orientalismem jako „orientalizovaný Orient“ (*orientalized Orient*); „nastupující pojetí Orientu odvislá od politicko-společenského vývoje po konci druhé světové války pro orientalisty tak jednoduše představují zrazení Orientu starého vším novým“ (123). Tyto postoje pak znesnadnily proměnu a vnitřní diferenciaci orientalistického diskurzu v návaznosti na rozpad britského impéria a s ním související snahy národněosvobozeneckých hnutí, jež v koloniích usilovala o nezávislost. Současně pak negativně ovlivnily i schopnost vlastního oboru přizpůsobit se následnému vývoji v humanitních vědách (123).

II. část nese název Orientalistické struktury a restrukturační (131–225). V 1. kap. Překreslené hranice, přeformulované otázky, sekularizované náboženství (131–144) Said detailněji rozebírá vývoj moderního orientalismu a způsoby instrumentalizace Orientu pro ekonomické a mocenské cíle Západu. Jeho hlavní tezí je, že moderní orientalismus konce 18. a začátku 19. století podrobuje revizi struktury zděděné z minulosti a spojené s náboženstvím: moderní orientalismus má být napříště sekularizovanou disciplínou (141).

2. kap. s titulem Silvestre de Sacy a Ernest Renan. Racionální antropologie a filologická laboratoř (145–171) věnuje Said působení hlavních tvůrců diskurzu moderního orientalismu Silvestra de Sacyho (v prvních třech desetiletích 19. století) a Ernesta Renana (v 50.–70. letech 19. století). Jejich vliv je podle autorova názoru v orientalismu patrný ještě v současnosti. Podle Sacyho je úlohou orientalisty přiblížit Orient Evropanům srozumitelnou formou, to znamená, že rozhoduje o formách re-representace Orientu, a ten se

ve výsledku stává jeho dílem (151). Renanův přístup je jednak ukázkou jedné větve orientalismu jako „laboratorního“ filologického bádání (164–165), jednak ukázkou myšlení v binárních opozicích, v jeho případě organický–neorganický: indoevropské jazyky Renan viděl jako živé, organické, a tedy normální, kdežto semitské jazyky se mu jevily neorganické, jako zkameněliny neschopné regenerace, korespondující s neschopností kulturní obrody jejich mluvčích (165–166).

Také 3. kap. Orientální pobyt a orientalistika. Požadavky lexicografie a imaginace (172–191) ilustruje, jak mocenské zájmy formují vědecké poznatky a obráceně, jak ustavení badatelské terminologie a praxe v 19. století současně přispívalo k udržení mocenského postavení orientalismu jako disciplíny, která měla vliv i na osobní zkušenost Evropanů s pobytem v orientálních zemích. Autor uvažuje nad tím, co a jak mohli tito „rezidenti v Orientu“ poznat jakožto představitelé impéria, v němž byl samotný Orient obsažen (181); typologizuje a dobovými příklady dokládá projevy literární tvorby a postoje spisovatele k tomuto prostředí (182–191).

V závěrečné kap. II. části, nazvané Britové a Francouzi. Poutníci a jejich poutě (192–225) představuje Said cestopisy 19. století jako potencionální konkurenci pro akademický orientalismus. Autoři cestopisů se nezřídka cítí příliš svazováni požadavky a regulami oboru a chtějí svou zkušenost pojednat nově: podle Saida se vedle Chateaubrianda také Flaubert, de Vigny, Nerval, Kinglake, Disraeli, Burton „[...] na svou pout' vypravili proto, aby starý orientalistický archiv zbavili zatuchlosti“ (194). Pro autory anglického jazyka byla Orientem především Indie, a Blízký východ se nalézal pouze „na cestě do nejvýznamnější britské kolonie“; tento Orient byl pro autory spojen s majetnickým prožitkem či hmotným vlastnictvím, jež určovalo také „materiální obraznost“ jejich literárního projevu (194). Pro Francouze, kteří v zápase o některé z kolonií prohráli, byl Orient spojen s prožitkem ztráty, ale i se vzpomínkami a tajemstvími, které se spojovaly ve „virtuózní způsob života“ (195) ústící v básnickou imaginaci, jakou lze najít u Nerval a Flauberta. Těm Said věnuje největší pozornost, neboť jejich zásadní význam spočívá v tom, že „vytvořili dílo, které je [s orientalismem] spojeno a v jistém smyslu z něj vychází, přestože je na něm zároveň nezávislé“ (207), třebaže diskurz orientalismu byl ve Flaubertově a Nervalově době natolik etablován, že v podstatě určoval techniky psaní i repertoár toho, co mohlo a nemohlo být v textu sděleno (205). Pro Nerval je Orient symbolem cesty za unikajícím snem a nenaplněnou touhou, Flaubertův Orient je smyslný a jeho ztělesněním je orientální žena či lépe její tělesnost, nespoutanost a údajná animalita (211–215).

Ve III. části *Orientalismus dnes* (227–370) Said analyzuje epistemologická východiska orientalismu a diskutuje kulturně a sociálně determinované možnosti a limity poznání a produkce znalostí. 1. kap. s názvem *Orientalismus zjevný a skrytý* (229–255) přináší autorovo celkové zhodnocení disciplíny jakožto mocensko-politické doktríny Západu. Relativní převahu Západu má dosvědčovat i skutečnost, že orientalismus nemá v orientálních zemích ekvivalent ve formě podobného studijního oboru (235). Důsledkem přetrvávajícího spojení orientalismu s představou evropské kulturní nadřazenosti je fakt, že termín „orientální“ dávno pozbyl neutrality a stal se hodnotícím, předsudečným označením. Pojem *Orientálec* je v západní kultuře spojován s těmi, od kterých se společnost odvrací „jako od nežádoucích a cizorodých prvků“, jimiž jsou např. delikventi, duševně nemocní, chudí, ale i ženy (235). Právě neschopnost reflexe hodnotového zatížení tohoto pojmu je jedním z projevů latentního, tedy skrytého orientalismu. Explicitní, zjevný orientalismus je totožný se souborem názorů představených v historických, sociologických, literárních a jazykových studiích.

2. kap. *Styl, odbornost, vize. Praktický ráz orientalismu* (256–288) popisuje způsoby, jimiž (si) Západ odůvodňoval svou kontrolu nad Orientem: zaprvé ji „bílý muž“ vysvětloval nadřazeností bílé rasy přinášející „přátelské vedení“ (tento postoj je ilustrován Kiplingovými verši, 256; zadruhé diskurz orientalismu hojně využíval zevšeobecňujících tvrzení o „orientální“ povaze jednotlivých jevů, jež překrývala jejich specifické vlastnosti a umožňovala konstrukci reality, nacházející oporu v dosavadních orientalistických dílech. Další orientalistickou strategií bylo esencialistické pojetí charakteru *Orientálců* — semitský v Renanově pojetí znamenalo nadčasovou, nadindividuální kategorii (262).

Moderní britsko-francouzský orientalismus v době největšího rozkvětu (289–320) je název 3. kap., v níž Said s ohledem na historické události a socio-ekonomický kontext popisuje rozdílný přístup britských a francouzských orientalistů ke koloniím v období kolem první světové války. Před ní převládal názor, že západní znalost Orientu svědčí o způsobilosti Západu pro poznávání této oblasti, a je tak důkazem jeho kulturní nadvlády či „svrchovanosti“ (*suzerainty*, 290), po skončení válečného konfliktu se postoj orientalistů částečně proměnil a někteří začali Orient nahlížet jako možného partnera a přiznávat mu právo na sebeurčení. Svět čelil ekonomické krizi a oslabení dominantní role Západu se stalo výzvou pro mnohé země Orientu, třebaže většina z nich dosáhla plné nezávislosti až v prvním desetiletí po druhé světové válce. Autor znovu zdůrazňuje, že ve zkoumání reprezentace Orientu nejde o odhalení deformace nějaké jeho podstaty,

nýbrž o zkoumání funkce této reprezentace v propojení se specifickým historickým a myšlenkovým prostředím (307–309). Ve 4. kap. Nejnovější fáze (321–370) shrnuje Said čtyři hlavní dogmata či lépe předsudky orientalismu, které jsou v oboru hluboce zahnžděny od jeho moderních počátků. V současnosti se nejvíce projevují v přístupu ke studiu islámu a kultury arabských zemí. Prvním dogmatem je jasné vytyčení rozdílu mezi západní a arabskou kulturou. Zatímco první jsou racionální, lidští a civilizovaní, druzí jsou vyšinutí, necivilizovaní a podřízeni. Druhým principem je vyvozování závěrů o arabské kultuře na základě „klasických“ textů namísto získávání poznatků o současných reáliích regionu. Zatřetí přetrvává názor, že Orient stále není s to definovat a poznávat sám sebe, a konečně začtvrté panuje přesvědčení, že Orientu je třeba se obávat, tudíž je vhodné si jej podrobit (viz sovětská invaze do Afghánistánu, snaha USA o kontrolu nad nerostným bohatstvím na Blízkém (Středním) východě nebo negativní zobrazování arabského obyvatelstva jak v médiích, tak v odborných statích orientalistů). Na konci závěrečné kap. se Said zamýšlí nad orientalismem ve Spojených státech amerických, které po druhé světové válce postupně zaujaly roli globální velmoci. Přestože americký orientalismus navazuje na diskurz evropský, je chápán spíše jako obor spadající do společenských věd než do oblasti filologie a literatury, jak tomu bylo v jeho evropských počátcích (327). V praxi se pak americký orientalismus manifestuje např. na poli americké zahraniční politiky (362–366).

Saidův rozbor orientalismu se nese v intencích → Foucaultova a Gramsciho pojetí diskurzu a hegemonie, v němž diskurz konstruuje a reprodukuje mocenské vztahy tak, aby dosáhl výsadního postavení v určité oblasti a podmanil si diskurzy konkurenční. Je-li diskurz „neviditelný“ a jeho působení je lidské mysli skryto, lze hovořit o hegemonii diskurzu: to se projevuje právě ve výše zmíněném latentním, skrytém, nevědomém orientalismu. Said se snaží předkládané argumenty nahlížet z různých hledisek (kulturních, ekonomických, politických — vždy v jejich historicitě) a pro jejich vyjádření opakovaně hledá nové, výstižnější formulace. Vždy však reflektuje pozici, ze které hovoří (*strategic location*), neboť už ta podle něj ovlivňuje nejen způsob, jakým poznáváme, ale spoluurčuje i předmět našeho poznání. Jeho kniha popisuje orientalismus jako proces konstruování Druhého a zároveň jako institucionalizovanou metodu nakládání s Druhým. Implicitně je v ní obsaženo hledání odpovědi na to, jak eticky a zodpovědně pracovat ve společenských vědách a politické práci s rozdíly mezi jednotlivci, etniky, národy, kulturami atd.

Saidův *Orientalismus* je považován za jeden ze zakládajících textů postkoloniálních studií, zastoupených dále např. pracemi Frantze Fanona, Alberta Memmiho, Homiho Bhabhy, Gayatri Chakravorty Spivakové, Trinh T. Minh-haové nebo Chandry Talpade Mohantyové či Parthy Chatterjeeho. Předmětem zkoumání postkoloniálních studií je jednak konstrukce a podrývání mocenských vztahů na ose kolonizovaní — kolonizátoři, jednak formy politické a kulturní rezistence vůči dominantní moci a zároveň formy a projevy nacionalismu v (de)kolonizovaných zemích. Na poli literatury se disciplína orientuje na kritickou analýzu tvorby literárního kánonu a reinterpretaci zavedených literárních děl z pohledu marginalizovaných menšin.

Nejkritičtější odezvy se *Orientalismu* dostalo od Bernarda Lewise, jehož pojetí islámu, arabského světa a Orientu obecně se Said obsáhle věnuje v kap. *Orientalismus* dnes. Lewis reagoval s výhradami jak na Saidovu kritiku, tak na jeho dílo a polemiky mezi oběma mysliteli pokračovaly až do Saidovy smrti.

Vydání

Orientalism. Western conceptions of the Orient, New York – London 1978, 1979, 1985, 1991, 1994, 1995 (s novým doslovem), 2001, 2003 (s novou předmluvou). *L'Orientalisme. L'Orient créé par L'Occident*, Paris 1980, 1993, 1997, 2001, 2005. Arabské vyd., Bejrút 1981, 1984, 1985, 1991, 1995, 2001, 2005, 2008, 2009, 2011. *Orientalismus*, Frankfurt/M. et al. 1981, 2009, 2010. *Oryantalizm*, Istanbul 1982, 1991, 1999. Perské vyd., Teherán 1982, 1992, 1998. Japonské vyd., Tokio 1986, 1993. *Orientalismo*, Madrid 1990, 2002; Barcelona 2003, 2010. Korejské vyd., Soul 1991, 2003, 2009. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino 1991, 2007; Milano 1999, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007; Roma 2007. *Orientalizm*, Warszawa 1991; Poznań 2005. *Orientalism*, Stockholm 1993, 1995, 1997, 2000, 2002, 2004; Enskede 2003, 2005. *Orientalismen*, Oslo 1994, 2001, 2004. *Orientalismos*, Athina 1996. *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*, Ljubljana 1996. Vietnamské vyd., Hanoj 1998. Čínské vyd., Tchaj-Pej 1999, 2002; Peking 2007. Hebrejské vyd., Tel Aviv 2000. *Orientalizm*, Kyjiv 2001. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo 2001; *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, Lisboa 2004. *Orientalisme. Vestlige forestillinger om Orienten*, Frederiksberg 2002, 2004. Urdské vyd., Islámábád 2005. *Orientalizm. Zapadnyje koncepcii Vostoka*, Sankt Petěrburg 2006. ***Orientalismus. Západní koncepce Orientu, Praha – Litomyšl 2008*** (z tohoto vyd. citováno). *Orijentalizam. Zapadnjačke predodžbe*

o Orijentu, Beograd 2008. *Orientalismi*, Helsinki 2011. Introduction to *Orientalism*, in: *Postcolonialisms. An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, New Brunswick (NJ) 2005, s. 71–93; též in: *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, London et al. 2008, s. 213–233.

Literatura

B. Lewis, *Orientalism: An Exchange*, *New York Review of Books* 1982, č. 12, s. 46–48. C. MacKinnon – R. Colin, *Talking Back. „Orientalism“ and the Orientals*, *Humanities Report* 1982, February, s. 4–7. C. Gimelli Martin, *Orientalism and the Ethnographer. Said, Herodotus, and the Discourse of Alterity*, *Criticism* 1990, Fall, s. 511–529. M. Sprinker (ed.), *Edward Said. A Critical Reader*, Oxford – Cambridge 1992. J. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester 1995. G. Prakash, *Orientalism now (on E. Said, Orientalism)*, *History and Theory* 1995, č. 3, s. 199–212. A. Varadharajan, *Exotic Parodies. Subjectivity in Adorno, Said, and Spivak*, *Minneapolis* 1995. K. Ansell-Person – B. Parry – J. Squires, *Cultural Readings of Imperialism. E. Said and the Gravity of History*, New York 1997. B. Ashcroft – P. Ahluwalia, *Edward Said. The Paradox of Identity*, London – New York 1999. P. Bové (ed.), *Edward Said and the Work of the Critic. Speaking Truth to Power*, Durham – London 2000. N. Aruri – M. Shuraydi, *Revising Culture. Reinventing Peace. The Influence of E. W. Said*, New York 2001. *Amerasia Journal* 2005, č. 1 (speciální číslo věnované Saidovi a *Orientalismu*). Ch. Niyogi (ed.), *Reorienting Orientalism*, London 2006. D. Varisco, *Reading Orientalism. Said and the Unsaid*, Seattle 2007.

Edward Wadie Said (1935–2003)

Ponejvíce je znám jako literární teoretik a politický aktivista, který v rámci svého angažmá za vznik nezávislého palestinského státu vždy zároveň projevoval respekt k nárokům židovského obyvatelstva. Byl profesorem anglické a srovnávací literatury na Columbia University, vyučoval též na Yale a Harvardu. Aktivně přispíval do novin publikovaných jak v USA a Velké Británii, tak v zemích Blízkého východu. *Orientalismus* je považován za dílo, jež významně přispělo k vzniku postkoloniálních studií. Jeho autor psal také literárněvědná pojednání, jmenujme např. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966), *The World, the Text and the Critic* (1983), či práce zabývající se politickou situací v Palestině a na Blízkém východě: *The Question*

of Palestine (1979), *After the Last Sky. Palestinian Lives* (1986), *Peace and Its Discontents. Essays on Palestine in the Middle East Peace Process* (1996). Své postoje Said hájil v několika knižních rozhovorech, např. v rozsáhlých interview poskytnutých Davidu Barsamianovi *The Pen and the Sword. Conversations with Edward W. Said* (1994) nebo *Culture and Resistance. Conversations with Edward W. Said* (2003).

České překlady

Stati: Reprezentace intelektuála a Reprezentování kolonizovaných mluvčí antropologie, in: V. Havránek (ed.), *Postkoloniální myšlení 2*, Praha 2011, s. 166–177, 178–199.

/tjk/

Jean-Paul Sartre

Co je to literatura?

(Qu'est-ce que la littérature?, 1947)

Soubor čtyř úvah francouzského existencialistického filozofa a spisovatele, zvažujících obecné i historicky ukotvené předpoklady fungování literatury, zejména její angažovanost.

V 1. kap. Co to je psát (59–88) Sartre odděluje prózu (literaturu ve vlastním smyslu) od poezie, jež podle jeho názoru sdílí s dalšími uměními (výtvarnictvím či hudbou) v podstatě neznakovou povahu: stejně jako barva či zvuk nenesou význam, neodkazuje v poezii slovo k věci, nýbrž je samo předmětem. To znamená, že v něm není odlišeno označované od označujícího a nevyjadřuje básnickovy emoce: ty podléhají „transsubstantivizaci a degradaci“ (62) a „všude přesahují pocit, který je vyvolal“ (69). Próza nemá podle autora s poezií nic společného, „jejich univerza navzájem nemohou komunikovat“ (70). Je „utilitární svou podstatou“: prozaik v pravém smyslu slov „využívá“, slova jsou pro něj „označením předmětů“ (70). Vztah k jazyku jako prostředku tvoří předpoklad spisovatelovy angažovanosti, neboť „mluvit znamená jednat: každá věc, která je pojmenována, není už docela touž věcí, ztratila svou nevinnost“ (72). „Když mluvím, odhaluji situaci [...] sobě i jiným, abych ji mohl změnit [...]. Každým slovem, které říkám, angažuji se o něco více ve světě a náhle z něho o něco více vyplouvám, protože ho překračuji směrem k budoucnosti. Prozaik, literát je tedy člověk, který si zvolil určitý způsob druhotné činnosti, kterou je možno nazvat odhalování“ (73). Jinak řečeno, angažující se spisovatel ví, že „slovo je čin; ví, že odhalovat znamená měnit a že nelze odhalovat bez projektu změny“ (73).

2. kap. Proč píšeme (89–115) rozvíjí myšlenku o čtenáři jako nutném protějšku autora: „Není pravda, že píšeme pro sebe [...], tvůrčí akt je jen neúplným a abstraktním momentem produkce díla [...], operace psaní implikuje čtení jako dialekticky korelativní a tyto dvě souvztažné činnosti vyžadují dva odlišné činitele. Právě ze spojeného úsilí autora a čtenáře vyvstane konkrétní a imaginární předmět, jímž je duchovní dílo“ (93). Čtení je tudíž „syntézou

vnímání a tvorby“, „řízenou tvorbou“ (*création dirigée*, 95), v četbě se tvorba završuje. Umělec musí svěřit jinému, aby dokončil to, co on začal: „literární dílo je tedy výzvou“ (96). Ačkoli literatura představuje něco jiného než morálka, v estetickém imperativu rozeznáváme podle Sartra imperativ morální (111–112).

V 3. kap. Pro koho píšeme? (116–201) Sartre odmítá tvrzení, že spisovatel píše pro všechny lidi, tj. pro univerzálního čtenáře: spisovatel — i klasik — mluví vždy ke svým současníkům, příslušníkům své vlasti, rasy nebo třídy. „Psaní a čtení jsou dvě stránky téhož historického faktu a svoboda, k níž nás spisovatel vyzývá, není čistě abstraktní vědomí být svobodný. Tato svoboda vlastně není, je jí dosahováno až v historické situaci; každá kniha předkládá konkrétní osvobození ze specifického odcizení“ (118–119). Protože svoboda autorova a čtenářova se hledají a navzájem na sebe působí skrze určitý svět, lze také říci, že „o čtenáři rozhoduje autorův výběr určitého aspektu světa a že výběrem čtenáře zase rozhoduje autor o svém tématu“ (119). Všechna literární díla tak „obsahují obraz čtenáře, jemuž jsou určena“ (119).

V následujících historicky zaměřených pasážích si Sartre všímá vztahu spisovatele a čtenáře a poměru mezi literaturou a vládnoucí ideologií od středověku (131) až po současnost (154–197). Podrobně rozebírá proměnu tohoto vztahu v 19. století, zvl. v jeho druhé polovině. Konstatuje, že zatímco pro 17. století byla příznačná shoda mezi spisovatelem a čtenářem a v 18. století měl autor k dispozici volbu mezi dvojím publikem, 19. století přináší zásadní rozkol: „literatura se zbavila náboženské ideologie a odmítla sloužit ideologii buržoazní. Považuje se tedy za zásadně nezávislou na jakékoli ideologii. Proto jí zůstává vlastní onen aspekt abstraktní čiré negativity. Ještě nepochopila, že ona sama je ideologií; vyčerpává se vyhlášováním autonomie, kterou jí nikdo neupírá“ (164). Přestože všeobecná gramotnost vytvořila nové publikum, literát k němu nedokáže zaujmout přiměřený postoj: buď si ho — na základě neznalosti či absence přímé zkušenosti — idealizuje jako spasitelský „lid“, nebo k němu zaujímá postoj prezíravý, a dokazuje tak, že jeho rozchod s měšťáckým publikem byl jen symbolický (ilustrativním příkladem je pro Sartra opakovaně kritizovaný Flaubert). Buržoazii podle autorova názoru nevádí, že jí spisovatel pohrdá; ví totiž, že spisovatel tajně pracuje pro ni: potřebuje si zachovat jí vytvořený společenský pořádek, aby se v něm mohl cítit jako cizinec a buřič (ne revolucionář!), aby měl čím zdůvodnit svoji estetiku opozice a vzdoru.

Ve stručné, avšak názorově radikální rekapitulaci vývoje literatury (tj. v jeho pojetí primárně prózy) od 19. století podává Sartre revizi charakteristik literárních směrů (165–182): realismus

se mu ve zkratce jeví jako umrtvující inventarizace skutečnosti, moderna jako absolutizace pomíjivosti; a zatímco předchozí literární generace podle jeho názoru „zkonzumovaly“ svět, po první světové válce pak literatura, upadající do bludného kruhu své literárnosti (zvl. surrealismus), „stravuje“ sebe samu. Významnou pozornost zde autor věnuje také vývoji vypravěčských technik (podrobně se zabývá zvl. dílem Maupassantovým, které se mu jeví generačně prototypní): realistickému vyprávění přiznává snahu o prezentaci příběhu skrze události, za zdánlivou objektivaci založenou na potlačení vypravěče však odhaluje nevyhnutelnou subjektivitu a za snahou o historicitu ideální literární schéma plynoucí z epické distance (zásady vyprávění v minulém čase). Realistická metoda se pak Sartrovi v této optice ukazuje jako prostředek společenské stabilizace.

V závěru stati Sartre připouští spornost svých úvah, zdůrazňuje ovšem, že jako takové se jeví tehdy, jestliže nejsou zasazeny do perspektivy uměleckého díla, čili do „svobodné a nepodmíněné výzvy ke svobodě“ (188). Autor je v jisté situaci jako ostatní lidé. Avšak to, co napíše, „tuto situaci jako každý lidský záměr současně obsahuje, zpřesňuje a překračuje, dokonce ji vysvětluje a dává jí pevný základ [...]. Být v situaci je podstatnou a nevyhnutelnou vlastností svobody“ (188). Umělecké dílo není nikdy možné vysvětlit zcela, neboť „je vždy v jistém smyslu nepodmíněné, přichází z nicoty a udržuje svět na vahách v nicotě“ (190). Ale je možné ukázat dialektický pohyb literatury, což ovšem zdaleka ještě nejsou dějiny literatury. Je třeba rozlišit, kdy se literatura odcizuje sama sobě („Když si uvědomila svoji autonomii [...] a považuje se za prostředek, nikoli za podmíněný cíl“), kdy je abstraktní (její autonomie je pouze formální, nezáleží jí na tématu), a kdy konkrétní („forma a obsah splývají“, 190). Konkrétní literatura bude tedy „syntézou Negativity jakožto síly vymknout se danému, a Projektu jakožto náčrtu budoucího pořádku“; literatura, uzavírá Sartre, je ve své podstatě „subjektivita společnosti za stavu permanentní revoluce“ (196).

Ve 4. kap. Situace spisovatele v roce 1947 (202–330) Sartre podává náčrt periodizace a hlavně charakteristiku tvůrčích generací francouzské literatury první poloviny 20. století; popisuje politické, sociální, umělecké a intelektuální rozvrstvení společnosti a její atmosféru. Generaci před první světovou válkou podle něj charakterizuje přimknutí k pořádku a odmítání anarchie, generace poválečná se bouří proti generaci otců rozpoutavších válku, avšak sociální problémy jsou pro ni (zvl. pro surrealisty, které Sartre kritizuje i ve stati Co je to literatura?) záminkou pro globální negativismus, mýtus o zničení. Obsažněji hodnotí svou generaci, která do literárního života vstoupila těsně před druhou

světovou válkou nebo v jejím průběhu (řadí sem např. Malrauxe nebo Saint-Exupéryho). Dobové psaní se mu jeví především jako projev politických postojů (spisovatele dělí na „provládní“, „radikály“ apod.): literatura této doby je podle něj nevyhnutelně tendenční, byť se tomu rozhořčeně brání. Zásadní význam připisuje znovuobjevení zkušenosti dějin a velkých událostí, které se do 30. let zdály patřit minulosti; příznačný prožitek „být v jisté situaci“ zde Sartre konkretizuje jako zjištění, že první léta hlubokého světového míru se náhle ukázala jako poslední roky mezi dvěma válkami. Umění se stalo náchylným ke zničení stejně jako jakákoli jiná část vnějšího světa. Sartre se zde na základě zkušenosti z odboje soustřeďuje na fenomén mučení a především jeho legitimizaci, spočívající v úspěchu mučitele: umučená oběť zrazující své druhy mu totiž dokazuje, že jeho metoda je namísto, je adekvátní člověku degradovanému na zvíře; „dvě svobody“ se zde spojují ke zničení člověka. Sdílená zkušenost vede spisovatele Sartrovy generace k zaujetí postoje vyjádřeného Saint-Exupérym, podle něhož člověk je „sám sobě svědkem“, a ke vzniku „literatury extrémních situací“, která chce především znepokojovat. Spřízněné psaní nachází v díle Kafkově a pracích amerických romanopisců meziválečného období: „My všichni jsme spisovatelé metafyzičtí, neboť [...] metafyzika není sterilní diskuse o abstraktních pojmech, které se vymykají zkušenosti, je to živé úsilí zvnitřku uchopit lidskou situaci v její totalitě“ (251).

Sartrovy úvahy o literatuře je třeba číst jednak v těsné návaznosti na programovou estetiku jeho vlastní tvorby, jednak s vědomím jejich podmíněnosti autorovou filozofickou koncepcí,¹ jejímž jádrem je „fenomenologická ontologie“ stavějící do protikladu bytí o sobě (*être-en-soi*), tj. svět věcí bez vědomí, a lidskou skutečnost bytí pro sebe (*être-pour-soi*), vědomí. To je podle Sartra trhlinou v bytí o sobě, je „nebytím v bytí“, „nic“, přesto však je zdrojem aktivity, pohybu, který osmysluje netečný a ve své podstatě nesmyslný svět; je (shodně s Husserlem) nikoli řadou stavů, ale činem mířícím na věci, je tedy v tomto smyslu intencionální. Základním momentem lidské existence se stává vědomí nicoty (*le Néant*); ta představuje zdroj úzkosti z vědomí cizoty mezi člověkem a světem věcí, ale současně umožňuje člověku vymanit se z příčinných řad, jež podle Sartra tvoří bytí, dobrat se vlastní svobody.

Neméně důležitým faktorem jsou okolnosti vzniku těchto úvah: eponymní stať vznikla jako odpověď na kritické ohlasy provázející koncepci angažovanosti spisovatele, kterou Sartre roku 1945 vyložil v programovém manifestu nově založeného časopisu *Les Temps modernes*. Zaujal zde odmítavé stanovisko

1 J.-P. Sartre, *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii* (1943, č. 2006); *Existencialismus je humanismus* (1946, č. 1946, knižně rozšíř. v novém překl. 2004).

k tradiční intelektuálské představě o nezávislosti literatury a postuloval naopak názor, že spisovatel je „situován“ ve své době, že každé slovo, napsané i nenapsané, má svůj smysl a tvůrce za ně nese odpovědnost. („Pokládám Flauberta a Goncourty odpovědné za represe, které následovaly po Komuně, protože nenapsali ani řádek, aby jim zabránili.“)² Jeho záměrem bylo „příspěť k vytvoření syntetické antropologie“,³ tedy k překonání buržoazního mýtu univerzální lidské přirozenosti existencialistickou tezí, že lidem jsou společné především metafyzické podmínky existence, tj. „soubor donucení omezujících je a priori, nutnost narodit se a zemřít, být konečným a existovat ve světě uprostřed jiných lidí“.⁴ Aby se tato metafyzická, abstraktní situace přeměnila v celostního člověka, je nutný výběr, volba, jíž člověk interiorizuje, utváří svou danou situaci. A vycházejí z ní, tak či onak „dělá sebe“. Člověk je podle Sartra „totálně svobodný a totálně angažovaný“.

I umělecká tvorba a literatura (resp. literatura ve vlastním slova smyslu, tj. próza) přitom patří do sféry angažovanosti, praktického přetváření světa. Z této oblasti ovšem Sartre vyvazuje poezii: souvisí to jednak obecně s jistými rozpaky, s nimiž existencialismem ovlivněné literární bádání k poezii přistupovalo, jednak je to dáno sepětím Sartrova filozofického modelu s jeho vlastní literární praxí, do jisté míry odráží jeho orientaci k próze a dramatu. Nezbytným předpokladem toho, aby mimočasové „svobodné vůle“ čtenáře i autora vstoupily mezi sebou do reálných vztahů, je totiž podle Sartra odmítnutí spisovatelské techniky minulosti: dříve se autor pokládal za vševědoucího a vševidoucího boha, jeho postavy byly objekty popisovanými zvnějšku — v Sartrově terminologii vystupovaly jako bytí o sobě (*être-en-soi*), praktikoval se „literární idealismus“, neboť právě v idejích bylo rozpouštěno veškeré lidské usilování, potřeby lidí, jejich hoře, útlak atd. V důsledku toho se z literárního díla vytrácela historičnost, časová nenávratnost, dvojnáčnost událostí, relativní nevědomost vlastní lidem v nové dějinné situaci. V zájmu obnovení prózy Sartre proto navrhuje, 1) aby spisovatel nepřeváděl svět do idejí, ale (podobně jako autor sám ve své fenomenologické ontologii) „osvětlil Bytí jakožto Bytí s jeho neprůhledností, koeficientem protivenství, prostřednictvím neomezené spontaneity Existence“ (159); 2) autor má zobrazovat své hrdiny jako lidi svobodné, tj. živé, protože jejich osud není předem určen; 3) autor má bezvýhradně přijmout hlediska různých postav románu, usilovat o to, aby své hrdiny ukázal „zvnitřku“ (v „bytí pro sebe“). Čím hlouběji pronikne do vědomí svého hrdiny a zreprodukuje jedinečnost jeho situace, tím spíše si zajistí východisko k pochopení podmínek lidské existence vůbec. Z toho Sartrovi vyplývá i formální předpoklad,

2 J.-P. Sartre, *Présentation des Temps modernes*, in: *týž, Situations 2*, Paris 1948, s. 13.

3 Tamtéž, s. 23.

4 Tamtéž, s. 22.

že by spisovatel měl užívat především vyprávění v 1. osobě (ich-formě) a v případě volby 3. osoby (er-formy) by měla vždy existovat i možnost přechodu k 1. osobě; autorovo vědomí ve formě neosobní autorské řeči má být z prózy eliminováno úplně. Změny ve spisovatelské technice zaručí tak podle Sartra přechod od uživatelské literatury (již byla v minulosti) k „literatuře praxe“.

Z dnešního pohledu se Sartrovy úvahy mohou v některých svých aspektech jevit jako poněkud zjednodušující platforma pro formulaci radikálních požadavků na intelektuální angažmá, a tedy až nemístně normativní (kritika dnes možná navrhně, jak by si měl počínat konkrétní autor, avšak stěží se odhodlá k proklamaci, jak by si „měla počínat literatura“). Diskuse o zásadní společenské úloze spisovatele se ovšem vždy znovu vrací v historických situacích, kdy kulturní rozprava nejprve supluje a posléze integruje rozpravu politickou (jako v českém prostředí v 60. letech a na přelomu 80. a 90. let). Problematika, kterou Sartre vyjadřuje ve formě „retrospektivní kritiky“ literatury (zvláště pak prózy, resp. románu 19. století) jako instituce udržující — ať už vědomě, či nevědomky — společenskou stabilitu, se stává předmětem analýz opírajících se o foucaultovské pojetí literatury jako jedné z „diskurzivních praktik“ a předmětem zkoumání v širším proudu tzv. politické kritiky, např. marxistické (→ Terry Eagleton), která v literatuře — vytrvale se bránící nařčení z ideologičnosti — odhaluje mechanismy vlastní panujícím mocenským strukturám. Problematiky institucionální a ekonomické legitimizace spisovatelství se v perspektivě důsledně historické chopila novější sociologie literatury (např. → Pierre Bourdieu, který mj. Sartra, trvajících na „situovanosti“ spisovatele, usvědčuje v jeho analýze Flauberta z ahistorické projekce jeho ideje úplného, „totálního“ intelektuála). K Sartrovu pojetí psaní implikujícího „čtení jako dialekticky korelativní“ a recepce jako „řízené tvorby“ se opakovaně — byť spíše obecně afirmativně než analyticky — vracely metody zaměřené na čtenáře.⁵ V jeho výkladu narativních technik pak lze retrospektivně spatřovat přístup předjímající tzv. symptomatické čtení (pojem viz → Jonathan Culler), jež se zhruba od 90. let prosazuje v naratologických analýzách: ty pak odmítají představu „nevinosti“ konstrukčních prostředků narativu a shledávají v jejich užití manifestaci určitého typu nadvlády (např. mužského konceptu světa) vydávající se za logickou či přirozenou (Ansgar Nünning, Monika Fluderniková ad.). Metodologická odlišnost těchto analýz od někdejších výpadů Sartrových spočívá nejen v jejich podložení rozvinutou teorií vyprávění, ale zvl. v již zažitých zkušenostech dekonstrukce, u níž se naratologové naučili identifikovat ve vyprávěčské strategii inkonzistence, odhalující její ideologickou (či aspoň vnitřně rozpornou) povahu.

⁵ Viz např. Jurij Striedter a Karl-Heinz Stierle in: M. Sedmidubský et al. (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické recepční školy*, Brno 2001, s. 115 a 212.

Možné myšlenkové návaznosti, kritické revize i systémové námitky vůči Sartrovým podnětům vždy ovšem plynou z toho, že autor zůstal ve svých úvahách o literatuře práv svému odstupu od akademismu, ze specifického charakteru jeho psaní, které má mnohem blíže k esejismu a aktuální společenské debatě než např. k literární teorii, na jejíž zájmové pole zde také vstupuje. Sartrovy úvahy o povaze a úloze literatury navíc vznikaly ve specifické poválečné atmosféře a stejně jako jeho principy filozofické padaly na úrodnou půdu velkých dobových očekávání proměny myšlení⁶ a horlivých diskusí, v nichž byly jeho existencialistické náhledy přijímány s nekritickým nadšením, vystavovány ideologické konfrontaci (zvl. ze strany francouzských marxistů — Georges Lefebvre, Roger Garaudy aj.) i podrobovány kritické analýze (Jean Wahl, u nás např. Jan Patočka).⁷ Pokud se nám dnes se zkušeností postmoderního relativismu Sartrovy nekompromisní požadavky na fungování literatury a metody psaní jeví jako dosti vzdálené, je to nepochybně i tím, že je nám velmi vzdálená i myšlenková atmosféra doby jejich vzniku. Přesto, resp. i právě proto mají Sartrovy náhledy své místo ve vývoji úvah o podstatě a funkci literatury a zůstávají zároveň i významným svědectvím o povaze intelektuální rozpravy v poválečné západní Evropě. A to i v „postmoderní situaci“ na počátku třetího tisíciletí, kdy se může zdát, že hlavní snahou psaní o literatuře a kultuře je „přistihnout“ zkoumaný text či jeho autora při užití či kamuflování ideologické strategie, a nedopustit se přitom téhož pochybení. Cílem takového přístupu je pak nadřazená vědoucnost, v jejímž světle se ideologičnost sartrovské výzvy může jevit příliš explicitní, ba snad až naivní. Patos Sartrova tázání po podstatě, společenském postavení a úloze literatury si však dodnes uchovává svou působnost.

Vydání

Qu'est-ce que la littérature?, in: *Situation 2, Paris 1948, s. 55–330* (z tohoto vyd. citováno); samostatně Paris 1947, 1948, 1964, 1965, 1967, 1969, 1970, 1972, 1975, 1976, 1978, 1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1993, 1995, 1997, 2002, 2004, 2008, 2009, 2010. *What is Literature?*, New York 1949, 1965, 1966; London 1950, 1967, 1978, 1986, 1993, 2001, 2006, 2008; Cambridge 1988. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires 1950, 1957, 1967, 1969; La Habana 1966. *Was ist Literatur?*, Hamburg 1950, 1958, 1959, 1960, 1961, 1964, 1965, 1969, 1970, 1973, 1975, 1976, 1979, 1981, 1984, 1986, 1997; in: *Schriften zur Literatur* 3, Hamburg 1981, 1984, 1986, 1990, 1997, 2006. *Che cos'è la letteratura*, Milano 1960, 1963,

⁶ Srov. G. Deleuze, *Il a été mon maître*, in: *tyž, L'île déserte et d'autres textes*, Paris 2002.

⁷ Viz výstižnou charakteristiku v doslovu P. Horáka, *Jedna přednáška Jeana-Paula Sartra*, in: J.-P. Sartre, *Existencialismus je humanismus*, Praha 2004, s. 88.

1970, 1976, 1990, 1995, 2004, 2009. Japonské vyd., Kjóto 1961, 1964, 1998. *Štúdie o literatúre*, Bratislava 1964 (výbor). *Edebiyat nedir?*, Istanbul 1967, 1995. *Mitä kirjallisuus on?*, Helsinki 1967. *Czym jest literatura?*, Warszawa 1968 (výbor). *Wat is literatuur?*, Amsterdam 1968. *Vad är litteratur?*, Mölndal 1970; Enskede 2002. *Ti ine i logotechnia?*, Athina 1971. Korejské vyd., Soul 1973. Arabské vyd., Bejrút 1984. *O que é a literatura?*, São Paulo 1993, 2006. *Česhtë letërsia?*, Tiranë 1997. *Hva er litteratur?*, Oslo 1998. Vietnamské vyd., Hanoj 1999. *Čto takoje litëratúra?*, Sankt Petërburg 2000. Hebrejské vyd., Or Yehudah 2007.

Literatura

V. Černý, *První sešit o existencialismu*, Praha 1948. T. W. Adorno, *Engagement ou autonomie artistique*, *Neue Rundschau* 1962, č. 1, s. 93–110 (č. 1962). R. M. Albérès, *J.-P. Sartre*, Paris 1953, přeprac. 1965. *Angažovanost' umenia* (tematický blok), *Mladá tvorba* 1966, č. 4, s. 10–17. C. Audry, *Sartre et la réalité humaine*, Paris 1966. O. Sus, *Jaká angažovanost?*, *Literární noviny* 1966, č. 22, s. 4. D. Gackstetter, *Philosophie und Literatur bei Jean-Paul Sartre*, München 1968. F. Kautman, *Sartre a my*, in: *týž*, *Literatura a filosofie*, Praha 1968, s. 39–62. B. Pingaud, *Jean-Paul Sartre odpovídá* (interview), *Impuls* 1968, č. 7, s. 549–554. V. von Wroblewsky, *Jean-Paul Sartre. Theorie und Praxis eines Engagements*, Berlin 1977. Ch. Howells, *Sartre's Theory of Literature*, London 1979. I. Murdoch, *Sartre. Romantic Realist*, Brighton 1980. R. Aron, *Le Spectateur engagé*, Paris 1981 (č. 2003). D. Hollier, *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris 1982. A. Boschetti, *Sartre et „Les Temps Modernes“*, Paris 1985. A. Cohen-Solal, *Sartre. 1905–1980*, Paris 1985. M. Foucault, *Dits et écrits* 1, Paris 1994, s. 662n. J. Ireland, *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*, Paris 1994. P. Horák, *Problém svobody u raného Sartra jako problém modernity*, in: *týž* — I. Holzbachová – J. Krob, *Tři studie o francouzské filosofii*, Brno 1996, s. 30–74, zvl. 65–74. B.-H. Lévy, *Le siècle de Sartre*, Paris 2002 (č. 2003). O. Kavalír, *Sartre. Vrchol a pád angažovaného spisovatele*, *A2* 2010, č. 4, s. 7.

Jean-Paul Sartre (1905–1980)

Francouzský existencialistický filozof a spisovatel, autor světově proslulého prozaického a dramatického díla. Na počátku 30. let jeho myšlení významně ovlivnilo studium německé fenomenologie (Edmund Husserl) a podněty → Heideggerovy; sám do filozofické rozpravy zásadním způsobem zasáhl prací

Bytí a nicota (1943, č. 2006), přinášející klíčové principy existencialismu. Za jeho literární manifestaci bývá pokládán román *Nevolnost* (1938, č. 1967, 1993). Zakladatel revue *Les Temps modernes* (1945). Literární souputnictví i blízký vztah jej pojil se spisovatelkou Simone de Beauvoirovou. Do myšlení o literatuře zasáhl zvl. diskusí o angažovanosti spisovatele. Vždy se prezentoval jako svobodný intelektuál, který se neidentifikuje s žádnou akademickou institucí, odmítl proto institucionalizované uznání své tvorby, jakým byla Nobelova cena (1964). Za druhé světové války se zúčastnil hnutí odporu, v letech poválečných zaujímal radikální kritické postoje k palčivým politickým problémům ústícím ve vojenské konflikty. V 70. letech se z horlivého propagátora humanistických aspektů marxismu stal přímluvce radikálních levicových hnutí tíhnoucích k anarchismu. Další díla: *L'Imagination* (1936), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), *L'Être et le Néant* (1943), *Situations 1–10* (1947–1976), *Les Mots* (1964).

České překlady

Slova (1965, 1992), *Marxismus a existencialismus* (1966), *Existencialismus je humanismus* (2004), *Bytí a nicota. Pokus o fenomenologickou ontologii* (2006), *Vědomí a existence* (2006). Stati: Existencialismus je humanismus, *Listy* 1946, s. 419–433 (rozšíř. knižně 2004); Avantgarda? Čeho a čím?, *Literární noviny* 1965, č. 44, s. 9; Imaginace a imaginárno. Intencionální struktura obrazu, *Estetika* 1969, č. 2, s. 135–146; Proč psát, *Divadlo* 1969, únor, s. 40–50. Beletrie a dokumentaristika: *Cesty k svobodě 1–2* (1946, 1947), *Uragán nad cukrem* (1961), *5 her a jedna aktovka* (1962), *Zed'* (1965), *Dramata* (výbory 1962 a 1967, zde též stat' Sartre pro Pingauda), *Nevolnost* (1967, 1993), *Sešity z podivné války* (2012), též jednotlivé divadelní hry.

/zk – red/

Elaine Showalterová

Jejich vlastní literatura

Britské spisovatelky

od Brontëové k Lessingové

(A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing, 1977)

V úvodní kap. Ženská tradice (3–36) Showalterová tvrdí, že všechny teorie týkající se anglické ženské literární tradice jsou odvozeny výlučně od děl „velkých“ spisovatelek — Jane Austenové, George Eliotové, Virginie Woolfové a sester Brontëových, zatímco spisovatelkám, jejichž díla nejsou literárními vědci považována za „velká“, je věnována pouze minimální pozornost, třebaže představují spojovací články v řetězci mezi uměleckými generacemi zmíněných autorek. Showalterová označuje 19. století za zlatý věk žen-spisovatelek jak z hlediska jejich počtu, tak množství jimi publikovaných knih. O to více překvapuje, nakolik je kontinuita ženské literární genealogie kritikou uměle zpřetrhána. Showalterová konstatuje, že absence této kontinuity znamená zaprvé, že nové generace spisovatelek nemají historii, k níž by se mohly vztahovat, a zadruhé, že se nám nedostává „spolehlivých informací o vztahu mezi životními osudy spisovatelek a změnami v právním, ekonomickém a společenském postavení žen“ (7). Jedině skrze poznání historických kontextů můžeme nahlédnout šíři významů obsažených v románech psaných ženami.

Důraz na kontextualizaci tezí předkládaných v knize se promítá i do způsobu, jímž Showalterová argumentuje se záměrem objasnit existenci ženské (literární) subkultury, již nazírá ze dvou hledisek: sociologického a literárněvědného. Z hlediska sociologického ztělesňují ženy subkulturu na základě sdílení hodnot, které jim společnost vštěpuje jako ženám. Specifická ženská zkušenost, kterou pak autorky promítají do svých literárních děl, je výslednicí společenských očekávání a nároků kladených na ženy nejčastěji v jejich reprodukčních a biologických funkcích či vztazích v rodině. „Ženy-spisovatelky byly [ve viktoriánské době] sjednoceny skrze své role dcer, manželek a matek,“ píše Showalterová (15). Autorka se však distancuje od esencialistických pojetí ženské literatury,

Diachronní studie americké literární kritičky mapující vývoj ženské románové tradice v anglické literatuře od začátku 19. století do poloviny 70. let 20. století a metodologicky revidující pojetí literatury psané ženami.

kteřá na tvorbu pohlížejí prizmatem tzv. přirozených vlastností, a díla v důsledku toho interpretují nikoli z hlediska jejich čistě literárních kvalit, nýbrž s ohledem na fakt, že autorkou zkoumaného díla je žena. Showalterovou v její práci zajímají výhradně formy ženského sebeuvědomění, reflexe specifčnosti ženské zkušenosti a jejich přenos do literární podoby v konkrétní historicky a regionálně vymezené situaci, neboť tyto složky významně utvářejí způsoby autonomního sebevyjádření (4, 12).

Z hlediska literární teorie lze o ženách-spisovatelkách rovněž hovořit jako o subkultuře, neboť podle Showalterové prodělalo ženské psaní obdobný vývoj jako ostatní literární minority. Vyvíjelo se ve třech fázích. Pro první fázi je typická imitace převládajících modů tvorby nesených dominantní tradicí a vnitřní identifikace spisovatelek jak s dominantními uměleckými a estetickými standardy, tak s dominantním vnímáním společenských rolí. Druhá fáze je obdobím protestu. Dané standardy a hlediska jsou odmítány a menšina se vymezuje vůči dominantní tradici, prosazuje svá práva a hodnoty a požaduje uměleckou autonomii. Řídící idejí tohoto stadia je princip obhajoby (*advocacy*). Ve třetí fázi se subkultura obrací sama k sobě, do svého nitra, a osvobozuje se od nutnosti definovat se v opozici vůči dosavadní většinové tradici. Showalterová tento proces nazývá fází objevení sebe sama (*self-discovery*) (13).

V návaznosti na jednotlivé fáze vývoje literární subkultury identifikuje autorka tři fáze anglické ženské románové tradice a rozvrhuje jejich periodizaci. Počáteční fáze femininní literatury (*feminine phase*) překlenuje období let 1840–1880 od prvního využití mužského pseudonymu ženskými autorkami až po smrt George Eliotové. Období protestu je spojováno s feministickou fází (*feminist phase*) mezi lety 1880–1920, a sahá do doby, než ženy získaly hlasovací právo. Jako poslední přichází fáze ženské literatury (*female phase*), která označuje období od roku 1920 po současnost (tj. konec 70. let 20. století), v němž figurují jedinečná 60. léta s hnutím za občanská práva a ženským emancipačním hnutím (19, 29, 33).¹

Showalterová dále zevrubně dokumentuje způsoby, jakými literární kritika v průběhu své historie interpretovala a hodnotila ženskou literární tvorbu, a odkrývá genderové stereotypy, jež znesnadňovaly uznání kvalit a hodnoty románů psaných ženami. Autorka čerpá z dobových materiálů a dává je do souvislostí s tehdejším charakterem ekonomických, společenských a genderových vztahů. Např. ukazuje, jak v první polovině 19. století byly postoje literárních kritiků motivovány snahou o zachování statu quo: jestliže se dané dílo a/nebo životní styl autorky vymykaly běžně přijímaným konvencím, bylo obvyklé takové

1 Mezi představitelky femininní literatury

Showalterová řadí např. Harriet Martineauovou, Elizabeth Gaskellovou, sestry Brontëovy, George Eliotovou, Dinah Craikovou či Margaret Oliphantovou. Feministické autorky reprezentují např. Sarah Grandová, George Egertonová, Olive Schreinerová, Elizabeth Robinsová, Frances Burnetová nebo May Sinclairová. Zástupkyněmi raného období ženské literatury jsou např. Dorothy Richardsonová, Katherine Mansfieldová a Virginia Woolfová, v pozdní fázi pak Doris Lessingová, Margaret Drabbleová, Muriel Sparková a Penelope Mortimerová.

spisovatelky zatracovat. Ženám náleželo místo v domácí sféře: péče o domácnost, výchova dětí, ruční práce. Odtud pojem „anděl v domě“ (*angel in the house*), který představoval ideál, jemuž by se měla každá žena (chtít) přiblížit. Obecně se proto mělo za to, že psaní není pro ženy vhodné, protože jim ubírá síly, které je třeba investovat do rodiny, a nikoli do osobního intelektuálního rozvoje (22–27).

Ačkoli ženy byly od psaní vrazovány, existovaly objektivní důvody, kterými bylo možné literární aktivitu žen omluvit. Psaní představovalo velmi výnosnou profesi a pro mnohé spisovatelky se stalo metodou intelektuálního i existenčního přežití: garantovalo určitou míru myšlenkové svobody a zároveň pomáhalo zajistit rodinný rozpočet po manželově úmrtí nebo při jeho dlouhodobé nemoci či v důsledku jeho neúspěchu v obchodní sféře. Neprovdaným ženám pak přinášelo finanční nezávislost (47). Dilemata žen-spisovatelek v období 1840–1880 přibližuje Showalterová ve 2. kap. Femininní spisovatelky a vůle psát (37–72): spisovatelky, které byly k tvorbě donuceny neuspokojivými sociálními podmínkami, nesměly v produkci polevit a psaní se stalo jejich služebnou povinností. Z vydělaných peněz však nezřídka financovaly vzdělání svých synů na elitních školách či sponzorovaly místní církevní komunitu. Ty, které byly lépe zabezpečené, trpěly hlubokými výčitkami svědomí a pocitem viny pramenícím z údajného zanedbávání domácích povinností, které jejich ženská role vyžadovala (54–56).

Navzdory odlišným motivacím, které je přivedly k psaní románů, tvořily femininní autorky podle Showalterové takřka homogenní skupinu. Nejčastěji se rekrutovaly z vyšších středních vrstev, aristokracie a z rodin s dlouhou profesní tradicí. Dostalo se jim vzdělání, avšak na rozdíl od svých bratrů, kteří odcházeli na univerzity a do veřejného života, byly tyto ženy vyučovány a drženy doma. Autorky tohoto období, od dětství segregované v domácí sféře, si uvědomovaly, že jsou ochuzeny o zkušenosti s vnějším světem a že samotná šíře jejich zkušeností, které mohou promítat na papír, je výrazně limitována a ony se v porovnání s muži-spisovateli ocitají ve znevýhodněné situaci (45). Hrdinky femininních románů tudíž často řeší otázky související s reálnou pozicí spisovatelek ve společnosti. I proto byla díla psaná ženami kritikou považována za druhořadá, tematicky omezená a umělecky i obsahově nedostačující. Autorky navíc čelily předsudkům týkajícím se jejich vstupu na doposud převážně mužskou literární půdu. Přesto trh s ženskými romány vzkvétal (48).

Charakteristiky femininního románu v sobě nesou ještě jeden významný paradox související s dobovým společenským kontextem: psaní se nechápe jako povolání vhodné pro ženy, proto

se spisovatelky nezřídka rozhodují psát pod mužským pseudonymem, a tak komplikují snahu literárních kritiků rozpoznat autorství románů (58–59). Pohlaví autora/autorky totiž představuje důležitou informaci při hodnocení kvality literárního díla. Pseudonym jednak umožňoval spisovatelkám vyhnout se genderové zaujatosti v redakcích nakladatelství, jednak chránil společenské postavení autorky písařkou inkognito.

Na rozdíl od mužů, kteří vstupují do literatury ve věku dvaceti, pětadvaceti let, femininní spisovatelky začínají publikovat až ve středním věku, neboť jejich tvorba je odvislá od sociálních podmínek. Autorky si musejí vyjednat prostor na psaní v rámci své nukleární rodiny (získat např. souhlas otce či manžela), překonat nedostatečné sebevědomí a obavy z neuspokojivého vzdělání.² Jejich spisovatelská kariéra se tudíž odsouvá do vyššího věku, kdy už jsou matkami několika dětí a vdané či ovdovělé. I z tohoto důvodu jsou hlavními tématy románů femininní fáze otázky související s manželstvím, výchovou a péčí o potomky a především úvahy o roli žen v domácí sféře a způsobech, jimiž mají ovlivňovat vztahy ve svém okolí (61–63, 65–69). Romány diskutují žádoucí kvalitu ženskosti (*womanliness*) svých hrdinek a apelují na jejich loajalitu vůči ženské roli.

V kap. Dvojitý kritický standard a femininní román (73–99) popisuje Showalterová fenomén vyskytující se hlavně ve 40.–60. letech 19. století. Jedná se o tzv. kritiku namířenou proti ženám (*ad feminam criticism*) (73–75). Je to reakce mužů-spisovatelů na výrazný nástup žen do oblasti, která byla převážně obsazena muži; je výrazem obav z možnosti, že by ženy mohly převzít dominantní postavení v románovém žánru.³ Tento moment dobového literárního života však narušuje solidaritu i mezi spisovatelkami samými, neboť některé z nich se spolu s literárními kritiky obracejí k méně konformním autorkám s nepřátelstvím a znevažují jak jejich postavení, tak metody jejich psaní. Při interpretaci děl mají tito kritici a kritičky tendenci sankcionovat vztahy mezi literárními postavami, které odporují patriarchálnímu řádu, a uplatňují dvojitý měřítko v přístupu k mužům a ženám: zatímco u mužských hrdinů tolerují, či dokonce hájí jejich fantazie, jakož i promiskuitu a nezodpovědné chování vůči rodině a manželce, tvrdě vystupují proti hrdinkám, které se odmítají podvolit tzv. přirozenému diktátu, podřívají mužskou dominanci nebo se dopouštějí nevěry.

V následujících dvou kap. Femininní hrdinky (100–132) a Femininní hrdinové (133–152) Showalterová na základě výše popsané metodologie rozebírá typologii ženských a mužských postav. Největší pozornost věnuje *Janě Eyerové* Charlotty Brontëové a románu George Eliotové *Mlín na řece Floss*. Kap. Podřívání

2 Více o úzkosti spisovatelky související s autorstvím:

S. Gilbert – S. Gubar, *Infection in the Sentence. The Woman Writer and the Anxiety of Authorship*, in: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 2000, s. 45–92.

3 Více o obavách spisovatelů pramenících z nárůstu počtu profesionálních spisovatelek:

S. Gilbert – S. Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century 1. The War of the Words*, New Haven 1988, s. 154.

femininního románu. Senzacechtivost a ženský protest (153–181) ukazuje rostoucí nespokojenost žen s jejich postavením ve společnosti, jež se odráží i v jejich tvorbě. Poprvé se na scénu dostávají hrdinky, které se nezdráhají ventilovat svou frustraci ze vztahů s muži. Autorky se shodují, že muži nemohou plně porozumět ženské zkušenosti, a proto se intenzivněji orientují na ženské publikum.

Apel na ženskou solidaritu a sesterství je jednou z hlavních myšlenek feministické fáze anglické ženské literatury, v níž se psaní stává manifestací politických názorů prosazujících hlasovací právo žen (*suffrage*). V kap. Feministické spisovatelky (182–215) Showalterová nastiňuje ústup románu z pozice vůdčího žánru do pozadí v 90. letech 19. století a jeho nahrazení experimentálními literárními útvary, jako jsou alegorie, proslavy či feministické fantazie (182). Feministické autorky si uvědomují, jaký vliv mají ženy na vývoj společnosti, drží se až mesianistické vize zlepšení a zkrášlení světa a nezřídka ve svých dílech popisují utopistické představy. Mnohdy si však protiřečí: důležitost domova a mateřství jim mají napomoci zhodnotit ženství v rámci společnosti, zároveň se však jejich hrdinky často identifikují s muži, nebo se jimi dokonce chtějí stát. Nejednou jsou ve feministických dílech, zvláště utopiích, nositeli pozitivní revoluční změny muži, často s androgynními rysy (192).

Feministické spisovatelky jsou aktivní v sociální sféře, nesouhlasí s druhořadým postavením žen ve společnosti, identifikují se s chudými, nemocnými a trpícími a začínají narušovat jak tabu společenská, tak jazyková tím, že otevřeně hovoří o věcech týkajících se těla a jeho biologických projevů (193). S rostoucím hlasem zastánkyň hlasovacího práva se ve společnosti zvedá i vlna antagonismu mezi pohlavími (*sex-antagonism*), a feministky jsou tak nevyhnutelně konfrontovány s faktem, že jejich hnutí ve svých vedlejších účincích ztělesňuje násilí a hrozby původně asociované s muži (239). Kap. Spisovatelky a hnutí za hlasovací právo žen (216–239) popisuje, jak je prostředí ženských politických revolt autorkami reflektováno a tematizováno v románech, politických pamfletech a projevech.

Ženská fáze anglické literatury se oprostí uje od univerzalistického pojetí reality a zabývá se subjektivní zkušeností hrdinek, jež je plná deziluze, pochyb a komplikovaného vztahu k vlastnímu já (242–245). V kap. Ženská estetika (240–262) Showalterová popisuje rysy příznačné pro ženské psaní. Nejvýraznějším projevem ženské estetiky (*female aesthetic*) je sebezníčující introspekce. Hrdinky podnikají výpady proti mužské dominanci a objevují sebevraždu jako nástroj, jak se vyhnout statusu podřízenosti. Podle autorky je „obhajoba sebezníčení charakteristickým znakem

ženské estetiky“ (250). Ženská estetika je kontinuálním rozjímáním já nad možnostmi a limity autentického vyjádření prožité zkušenosti; na pozadí příběhů se vždy odehrává debata o proměnách identity autorky a jejího vědomí sebe samé.

Nejpodrobněji se otázkou ženské estetiky Showalterová zabývá v kap. Virginia Woolfová a útek do androgynní existence (263–297). Autorka vidí Woolfovou jako „apoteózu nové literární vnímavosti — nikoli ženské, nýbrž androgynní“ (263). Koncept androgynie chápe jako úplnou rovnováhu a kontrolu nad emocionálním rozpětím, jež zahrnuje mužské i ženské elementy. „[Pro Woolfovou] byla androgynie mýtem, který jí pomohl vyvarovat se konfrontace s vlastní bolestnou ženskostí (*femaleness*)“, tolik spojovanou s chatrným zdravím a psychickými problémy, se kterými neúspěšně bojovala (264). Dále rozebírá pojetí ženského prostoru ve spisovatelčích dílech, kde takový prostor v závislosti na situaci může být jak svatyní, tak vězením, neboť je symbolem ústupu do ústraní mimo lidi, k sobě samé. Jak naznačeno výše, introspekce často vede k osvobození a zároveň destrukci popírající existenci hrdinky, tedy spisovatelky (284).

Závěrečná kap. Za hranice ženské estetiky (298–319) pojednává umělecké posuny u Doris Lessingové, která se od zaujetí ženskými tématy, individualismem a realismem v 50. letech přenesla k vizím kolektivních globálních katastrof v 70. letech. Showalterová tuto proměnu interpretuje jako intencionální osobní umělecký přerod, který autorce pomáhá překonat způsobu, „jimiž se její ženskost promítala do narativních technik“ (309).

Averze Lessingové vůči ženské vnímavosti či útek Woolfové k androgynii na straně jedné a imperativ sebekázně při plnění ženských domácích a mateřských povinností u femininních autorek na straně druhé jsou opačnými póly jednoho ideového kontinua, které je podle Showalterové anglickou ženskou románovou tradicí implikováno. Je to kontinuální diskuse o ženském vědomí, tak jak jej ženy ve své době vnímaly, vnímat mohly a vnímat chtěly.

Elaine Showalterová ve své knize reviduje dosavadní přístup literární vědy k ustavování kánonu anglické literatury psané ženami. Přichází s vlastní periodizací ženského anglického románu, demonstruje, že vývojové fáze této literární tradice korespondují s vývojem jiných literárních subkultur (jako jsou např. afroamerická literatura, americká židovská literatura či gay/lesbická literatura) a předkládá nástin anglické ženské literární genealogie. Studii autorka doplňuje seznamem 213 žen-spisovatelek, které zanechaly stopu v historii anglického románu.

Metodologicky se tato práce s diachronním půdorysem pohybuje na pomezí sociologie a literární teorie, neboť anglické ženské

romány autorka zasazuje do detailně pojednaného dobového kontextu a rozebírá společenské klima, které výrazně formovalo jak ženy-autorky, tak jejich literární tvorbu. Periodizaci vývoje ženské subkultury, kterou zde Showalterová poprvé představila, rozpracovala později důkladněji v takzvaný gynokritický projekt (v eseji *Towards a Feminist Poetics*, 1979), jehož „programem [je] vystavět ženský rámec pro analýzu literatury psané ženami a místo přejímání mužských modelů a teorií vyvinout nové modely založené na studiu ženské zkušenosti. Gynokritika začíná v momentu, kdy se osvobodíme od lineárních absolutních konceptů mužské literární historie, přestaneme vtěsňovat ženy mezi řádky mužské tradice a místo toho se zaměříme na náhle viditelný svět ženské kultury.“⁴ Gynokritický koncept Showalterové patří mezi první pokusy o vybudování konzistentní feministické teorie literatury. Bývá mu však vytýkáno opomíjení skutečnosti, že samotný jazyk je ideologicky zatížen a může reprodukovat mocenské hierarchie, jakož i to, že nedokáže adekvátně nakládat s literární tvorbou překračující hranici realistického zobrazení běžné skutečnosti, jako je např. žánr science fiction.⁵ Nezpochybnitelný autorčin přínos nicméně spočívá v tom, že se jí podrobným vědeckým studiem dobových materiálů podařilo odkrýt zapomenutý literární odkaz několika generací anglických spisovatelek, naznačit jejich uměleckou provázanost a přispět k povědomí o existenci ženské literární genealogie.

Jejich vlastní literatura patří do generace prvních feministických literárněvědných studií, které od přelomu 60. a 70. let předkládaly alternativní přístupy k myšlení o vývoji a dějinách literatury a začaly používat gender jako analytickou kategorii. Cílem feministické literární kritiky je problematizovat reprezentativnost, estetičnost a morální odkazy etablovaného literárního kánonu, ba zpochybňovat nezbytnost existence jakéhokoli kánonu vůbec, a vybudovat nové postupy při analýze literatury jak s ohledem na gender, tak na rasu, etnický původ, třídní příslušnost, náboženské přesvědčení, sexuální orientaci, věk atd.⁶ Protože převážná většina kanonických děl byla napsána muži, odrážejí tato díla především postoje, zkušenosti a hodnoty mužů. Ve feministické literární teorii tudíž panuje názor, že ženy čtenářky jsou manipulovány k tomu, aby přemýšlely, četly a díla prožívaly jako muži, a identifikovaly se tak s mužskými hodnotami, v extrémních případech i s mizogynií. To vše proto, že kanonická díla zřídka zohledňují zájmy žen (i jiných menšin).⁷

Feministická literární kritika vyzývá k tomu, naučit se číst a hodnotit literární díla navzdory zavedeným postupům. Jejím záměrem je odhalovat místa, kde si autoři protiřečí, zpochybňovat

4 Pokus o feministickou poetiku, in: L. Oates-Indruchová (ed.), *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha 1998, s. 220.

5 P. Morrisová, *Literatura a feminismus*, Brno 2000, s. 42–43 [1993].

6 Srov. formulaci tohoto záměru in: T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London 1985. Obecná východiska feministické literární kritiky jsou dále názorně demonstrována na příkladech in: P. Morrisová, *Literatura a feminismus*, cit. dílo.

7 P. Morrisová, cit. dílo, s. 42–43.

věrohodnost popisovaného a poukazovat na hodnotově zatížená vyjádření, která jsou postavena na apriorních předpokladech, že mužské hledisko lze aplikovat univerzálně. Feministické kritické čtení se zakládá na převrácení vypravěčské optiky, na subverzi neboli zpochybnění či podrývání tradiční interpretace děl.

Vydání

A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing, Princeton 1977, 1979, 1982, 1984; **London 1993** (přeproc.; z tohoto vyd. citováno), 1995; Princeton 1998 (přeproc. a rozšíř. vyd.; toto vyd. obsahuje novou úvodní kap. Twenty Years on. A Literature of Their Own Revisited, zamýšlející se nad recepcí knihy, a novou závěrečnou kap. Laughing Medusa, diskutující vývoj na poli feministické literární kritiky), 1999, 2009; Enskede 2008. *Una letteratura tutta per sé. Due secoli di scrittrici inglesi (1800–1900)*, Milano 1984. Japonské vyd., Tokio 1993.

Literatura

J. Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington 1978. T. Olsen, *Silences*, London 1978. S. Gilbert – S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979. M. Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing About Women*, London 1979. A. Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, London 1979. P. Stubbs, *Women and Fiction. Feminism and the Novel, 1880–1920*, London 1979. A. Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens*, London 1984. T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London 1985. C. Heilbrun, *Hamlet's Mother and Other Women. Feminist Essays on Literature*, London 1991.

Elaine Showalterová (1941)

Americká literární teoretička, jedna ze zakladatelek feministické literární kritiky a autorka tzv. gynokritického přístupu odhalujícího ženskou literární genealogii. Specializuje se na anglickou viktoriánskou literaturu a zabývá se obrazy hysterie a šílenství v literatuře psané ženami. Mezi její nejvýznamnější díla s touto tematikou patří: *A Literature of Their Own* (1977), *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830–1980* (1985), *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990), *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*

(1997), *Inventing Herself. Claiming a Feminist Intellectual Heritage* (2001); je také autorkou práce pojednávající o metodách literární výuky *Teaching Literature* (2003).

České překlady

Stati: Pokus o feministickou poetiku, in: L. Oates-Indruchová (ed.), *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Brno 1998, s. 209–234. Femininní, feministické, ženské, in: M. Peprník (ed.), *Směry literární interpretace 20. století. Texty, komentáře*, Olomouc 2000, s. 230–231; Feministická kritika v divočině, in: L. Oates-Indruchová (ed.), *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*, Brno 2007, s. 121–168.

/tjk/

Siegfried Johannes Schmidt

Sebeorganizace sociálního systému literatura v 18. století

(Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert, 1989)

Knihy německého badatele, která aplikuje teorii sociálních systémů a konstruktivismu na sociální diferenciaci a vývoj literatury v Německu v době osvícenství; jedna ze základních prací tzv. empirické literární vědy.

Rozsáhlá publikace (490 stran) se skládá z dvanácti kapitol. Úvodem (9–14) a v 1. kap. (15–27) poukazuje Schmidt na to, že literaturu netvoří jen vlastní texty, ale i složitý komplex vztahů „literárního života“, který bývá často ignorován. Sám jej s odkazem na svou starší práci *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (1. díl 1980) pojmenovává jako „sociální systém literatura“ (9). Namísto textů se tak do popředí jeho zájmu dostává literární jednání, jehož zkoumání je založeno na interdisciplinárně pojaté metodologii, ustavující mezioborově chápanou „sociální vědu“. Systém literatury 18. století, zvl. jeho druhé poloviny, je pozoruhodný tím, že v té době — v souvislosti s přestrukturováním evropských společností — dochází k formování moderní literatury. Ta tvoří podle Schmidta svébytný a sebeorganizující sociální systém, vlastně subsystém v rámci systému společnosti. Její autonomie ovšem nevyklučuje interakce s ostatními dílčími systémy společnosti, např. jinými druhy umění, náboženstvím, výchovou, vědou, právem, politikou, ekonomikou, technikou. Právě v průběhu 18. století postupnou diferenciací a institucionalizací vznikly v systému literatury čtyři základní role jednání (*Handlungsrolle*): role producenta (autor), zprostředkovatele (zejm. nakladatel), recipienta (čtenář) a zpracovatele literárních objektů a událostí (zejm. kritika). Nositele těchto rolí nazývá Schmidt aktanty. Jejich podrobnější analýze se pak věnuje v nejrozsáhlejší, 10. kap. knihy.

2. kap. (28–64) se vyrovnává s teoriemi sociálních systémů a konstruktivismu jako metodologickou základnou knihy a formuluje hlavní teze. Připomíná, že „sociální systém“ je teoretický konstrukt, jehož použití oproti tradičním hermeneutickým či strukturalistickým pojmům otevírá nové možnosti zkoumání: umožňuje vnímat literaturu jako subsystém komplexněji strukturovaného

systému z hlediska jeho funkčnosti a působení. Inspirací je především konstruktivistická teorie živých systémů Humberta R. Maturany a Francisca Javiera Varely¹ a na ni navazující sociologická teorie sociálních systémů Niklase Luhmanna.² Ty popírají jakoukoli podobu esencialismu, teleologii vývoje a objektivitu poznání; prosazují pojetí reality jako autopoietických (tj. autonomních, sebereferečně organizovaných) systémů, které jsou ovšem strukturálně propojené a navzájem na sebe působí (Luhmann pro to používá pojmu interpenetrace, jež Schmidt nahrazuje interakcemi). Luhmann ovšem podle Schmidta nedostatečně respektuje problematiku pozorovatele, fakt, že je třeba operovat s vědomím a jednáním individua, jež se na vytváření příslušných konstruktů podílejí, tedy v případě literatury jako sociálního systému s aktanty. Právě tuto úlohu aktantů zdůraznily práce jiného zastávce teorie systémů, Petera M. Hejla,³ na jejichž základě Schmidt Luhmannovy teze koriguje. Za komponenty sociálního systému literatura považuje Schmidt literární jednání (*literarische Handlungen*), která produkují, zprostředkovávají, recipují a zpracovávají fenomény, především texty, jež aktanti podle svých hodnotových představ považují za literární. Děje se tak v rámci dvou „makro-konvencí“, které Schmidt formuloval již v dřívějších studiích.⁴ Estetická konvence značí, že každý, kdo v systému literatura nějak jedná ve vztahu k literárním textům, nezaměřuje své řečově-kognitivní jednání primárně na kategorie pravdivý/nepravdivý, užitečný/neužitečný, ale na takové hodnocení, jež sám subjektivně považuje za poetické. Podle polyvalenční konvence se mohou aktanti k textům vnímaným jako literární chovat tak, jak je to optimální pro jejich potřeby, schopnosti, motivace a intence. Sebeorganizace systému literatura tak znamená regulaci těchto literárních jednání vlastním systémem a vztahy mezi okolními systémy a řádem uvnitř systému. Sebereference neplatí pro každý případ literárního jednání, ale pro jejich většinu v návaznosti na příslušné role, jimiž je určena struktura literárního systému. Literární systém je proto seberefereční, sebeorganizovaný a autonomizovaný (nikoli autonomní).

V následujících kap. Schmidt své teze dokládá na materiálu německé společnosti a literatury 18. století. Nejprve ve 3. kap. (65–76) obecně vymezuje sociální diferenciaci této doby, přechod od stavovské hierarchie k složitějším, funkcionálně specifickým strukturám: abstraktnějším způsobům komunikace, monetarizaci ekonomiky, racionalizaci, novému pojetí individua, vzdělání, pravdy (požadavek tolerance), vzniku měšťanské veřejnosti (*bürgerliche Öffentlichkeit*), jak jej popsal Jürgen Habermas.⁵ Poté ve 4.–9. kap. (77–279) sleduje proměny v jednotlivých okolních systémech, jako jsou sféra soukromí (individuum, přátelství,

1 H. R. Maturana – F. J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Recognition of the Living*, Dordrecht 1980.

2 N. Luhmann, *Sociální systémy. Nárys obecné teorie*, Brno 2006 [1984]. Sociologii umění rozvinul později Luhmann v knize *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995.

3 P. M. Hejl, *Sozialwissenschaft als Theorie selbstreferentieller Systeme*, Frankfurt/M. 1982; týž, *Zum Begriff des Individuum*, in: G. Schiepeck (ed.), *Systeme erkennen Systeme. Individuelle, soziale und methodische Bedingungen systemischer Diagnostik*, München – Weinheim 1987, s. 115–154.

4 S. J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* 1. *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig – Wiesbaden 1980.

5 J. Habermas, *Strukturwandel und Öffentlichkeit*, Neuwied/R. 1962.

rodina, láska, manželství a sexualita), vztah politiky a morálky v rámci státu a společnosti, formování kapitalistické ekonomiky, právní vědomí (přirozené právo, pozitivní právo), výchova a vzdělání (nové pedagogické principy), kulturní kontexty (náboženství, věda, umění). Samotné literatuře se Schmidt podrobněji věnuje až v obšírné 10. kap. Vznik systému literatury v 18. století (280–380). Na pozadí diferenciaci společnosti v té době v Německu — později než ve Francii a v Anglii — proběhla institucionalizace a profesionalizace čtyř uvedených rolí literárního jednání. Došlo ke kapitalizaci knižního trhu a estetizaci samého pojmu literatury. To vedlo k postupné emancipaci literatury od kontroly církve a státu a k vytvoření sebereferečního sociálního systému, otevřeného v určitých strukturách a aktivitách vůči jiným sociálním systémům i individuím. Dále se detailně probírají jednotlivé literární role. Role producenta literatury není sice nová, ale doznala podstatných změn: autor literárních děl se totiž postupně stává esteticky autonomním literárním producentem, který se začíná profesionalizovat. Spisovatelů rapidně přibývá, zvyšují se honoráře a na začátku 19. století se i v Německu vyjasňuje pojem duchovního vlastnictví a autorského práva (v Británii bylo zavedeno již r. 1710). Svá díla musí autor nabízet na trhu, který je organizován kapitalisticky, píše pro stále anonymnější publikum a jeho význam často určuje nově se formující literární kritika. Vzniká na jedné straně elitářství a kultu géníů, na straně druhé triviální literatura. Pokud jde o druhou roli literárního jednání, instancí zprostředkování literatury se v 18. století stává trh. Oddělují se funkce tiskaře, nakladatele a distributora. Zvyšuje se význam literárních časopisů jako nového způsobu literární komunikace; to na druhé straně souvisí s vytvořením institucionalizované cenzury jako nového fenoménu. Prosazují se moderní způsoby výroby knih, jejich šíření a prodeje (rychleji v severovýchodním Německu než na jihu) i reklamy, literatura se stává zbožím. Roli recipienta formují následující faktory: s procesem alfabetizace a se zvyšováním životního standardu přibývá recipientů (zejm. z nižších sociálních vrstev, žen, dětí a mladistvých) a zároveň se diferencují čtenářské zájmy a čtenářské styly. Vznikají knihovny a čtenářské spolky, formuje se literární veřejnost. Receptce se proměňuje od intenzivního čtení několika málo knih (především *Bible*) k extenzivnímu čtení mnoha knih (často zábavné literatury), od hloubavého hledání smyslu k empatickému sdílení přečteného; obecně se akt čtení mění z kolektivní záležitosti v individuální. Čtvrtou rolí je role zpracovatele literárních objektů a událostí: novou společenskou instancí měšťanské veřejnosti se přibližně v polovině 18. století stává kritika (Gottsched, Lessing), která se osvobozuje od filologického posuzování textu,

rétorického vzývání antických autorit i od dvorského vkusu. Z diskuse o vkusu v Německu vznikla estetika jako věda o krásnu (Baumgarten, Kant). Na konci století formulují Herder a další představu kritika jako kongeniálního spolutvůrce autora. Kritika se tak legitimizuje jako nutné hermeneutické zprostředkování mezi autorem, čtenářem a literárním dílem. Je zřejmé, že všechny čtyři role jsou navzájem provázány, změna v každé z nich vyvolává možnosti posunů v ostatních rolích.

11. kap. (381–408) dokládá diferencování literární komunikace a autonomizaci umění v 18. století na příkladu románu. Právě román, ještě na počátku století znevažovaný, se stal po Francii a Anglii i v Německu od vydání Wielandova *Agathona* reprezentativním žánrem doby. Jako typický žánr soukromé četby (na rozdíl od dramatu) a zveřejňované intimity se profiloval především román v dopisech. Přelom nastává Goethovým *Wertherem*, v němž se odmítá instrumentalizace literatury k morálním účelům a konflikt mezi individuem a okolní společností končí dobrovolnou smrtí hrdiny. Na přelomu 18. a 19. století se již zřetelně diferencují zábavné romány čtené masovým publikem a esteticky náročná próza pro čtenářskou elitu. Tomuto vývoji odpovídají proměny vypravěče i jazyka.

Poslední, 12. kap. (409–438) a stručný Doslov (439–442) shrnují poznatky knihy. Autor znovu konstatuje, že literatura jako sociální systém se v 18. století autonomizuje, je sebereferenční. Oproti okolním sociálním systémům se specifikuje základní opozicí literární versus neliterární (fikcionalizace a estetizace literární komunikace). Na systém společnosti jako celku působí tak, že v komunikačním přístupu k přirozenému světu (*Lebenswelt*) odstraňuje odcizení subjektů způsobené sociální diferenciací a vytváří kontinuum přirozeného světa a kultury.

Schmidtova kniha představuje jednu ze základních prací empirické literární vědy, která se jako směr konstitovala v Německu v 80. letech. Jejími hlavními zdroji byly sociologie literatury, teorie komunikace a konstruktivismus (Humberto R. Maturana, Ernst von Glasersfeld). Empiričnost vnímal Schmidt nikoli v tradičním pozitivistickém smyslu jako kupení faktů, ale jako konkrétnost a racionální systematickosti. Literatura v jeho pojetí je především sociální komunikace založená na složitém systému komunikačních interakcí. Proto radikálně odmítá jak německo-švýcarskou školu interpretace, tak francouzský strukturalismus (1. kap. nazývá Od literárních diskurzů k literatuře jako sociálnímu systému). Usiluje o to, aby literární věda vrátila výzkumu literatury její konkrétní historický a sociální rozměr a kontext. Nehlásí se však k marxismu s jeho třídně sociálním a monokauzálním,

„objektivním“, tj. esencialistickým vysvětlováním a hodnocením literárních jevů. Právě konstruktivismus jej vede k základní tezi, že vědění a poznání jsou kognitivní konstrukty, příp. konstruktivní operace. Poznávání tedy není reprezentací reality, je především sebepoznáváním, prožíváním a zakoušením možností vlastního vnímání, myšlení a jednání. Vědění je přitom vždy sociálně konstruované, protože je závislé na okolí, ostatních jedincích — poznávací schopnosti individuů jsou tak sociálně určeny a zahrnují sociální kompetence.⁶ Z této perspektivy pak — inspirován Luhmannovou a Hejlovou koncepcí sociálních systémů — vnímá literaturu jako samostatný systém, který je relativně autonomní, autoreferenční a sebeorganizující, avšak zároveň propustný s okolními sociálními systémy (umění, věda, náboženství aj.) a spolu s nimi začleněn do širšího sociálního systému společnosti. Literatura se tak odehrává jako složité interakce čtyř základních rolí literárního jednání (producenta, zprostředkovatele, recipienta a zpracovatele), literární dění lze vykládat jenom pluralitně. Specifičnost literatury se podle Schmidta formuje právě na prahu moderny, v 18. století, kdy se od sebe odděluje „monovalenční konvence“ (s požadavkem jednoznačnosti textů a věcných obsahů), která nadále platí pro oblast neestetického jednání, od „polyvalenční konvence“, která připouští více možných čtení a výkladů a která je určující pro vnímání literárnosti. To pak vymezuje literární jednání a literaturu jako specifický sociální systém v podstatě dodnes.

Zmíněné postuláty i funkční přístup k literárním jevům spojují některé Schmidtovy teze s Pražskou školou, zejm. s Mukařovského studií Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (1936). Jeho postupy, poučené novější filozofií a sociologií (Jürgen Habermas, Reinhart Koselleck, Niklas Luhmann), jsou ovšem systematictější a propracovanější. Obecněji patří Schmidtova kniha i jím proklamovaná empirická literární věda k těm směrům, které se distancovaly od textocentrických přístupů soustředěných k analýze textu (jako byly nová kritika, škola interpretace, sémiotika, francouzský strukturalismus) a zaměřovaly se na zkoumání literatury v historickém, sociálním a kulturním kontextu — jako Kostnická škola, britský kulturní materialismus, americký nový historismus, francouzský sociokriticismus (např. Jacques Dubois a jeho studium literárních institucí), výzkum „literárních polí“ → Pierra Bourdieua, „polysystémová teorie“ Itamara Even-Zohara, „literární kultura“ Stefana Žółkiewského.⁷

K badatelům, kteří se hlásili k empirické literární vědě či ke konstruktivismu, patří vedle Schmidta např. nizozemská literární vědkyně Elrud Ibschová, maďarský literární vědec László Halász, z Němců lingvista a literární vědec Jens Ihwe, psycholog

6 Srov. S. J. Schmidt, *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt/M. 1994, s. 47.

Obecněji K. J. Gergen – K. E. Davis (eds.), *The Social Construction of the Person*, New York 1985.

E. Glaserfeld, *Radical Constructivism. A Way of Knowing and Learning*, London 1995; K. J. Gergen, *Social Construction in Context*, London 2001.

7 J. Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris 1978; P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992; I. Even-Zohar, *Polysystem Theory, Poetics Today* 1979, č. 1–2, s. 287–310; S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

a literární vědec Norbert Groeben, literární vědci Gerhard Plumpe a Niels Werber. Střediskem zkoumání se staly Institut pro empirický výzkum literatury a médií v Siegenu (Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung, LUMIS), který v letech 1984–1997 řídil Schmidt, a od roku 1987 Mezinárodní společnost pro empirickou literární vědu (Internationale Gesellschaft für Empirische Literaturwissenschaft, IGEL), publikačními tribunami časopisy *Spiel*, *Poetics* a *Delphin*.

Ve své další vědecké práci pokračoval Siegfried Schmidt především ve zkoumání médií. Pracoval např. s pojmem „integrativní koncept média“ (*integrativer Medienkonzept*).⁸ Jazyk přitom chápe ne jako médium, ale jako nástroj komunikace. Média, počínaje písmem, vnímá jako kompaktní pojem, jenž systémově integruje čtyři oblasti komponent: nástroje komunikace, jako jsou jazyk a obrazy, technické dispozitivní (od pera a papíru až k technologii internetu), sociálně systémově uspořádání dispozitivů (např. skriptoria, nakladatelství, rozhlasová studia) a nabídky médií, jež jsou výsledkem souhry těchto komponentů.

V posledních letech Schmidt svou pozornost posouvá k vědě o kultuře a k filozofii jazyka (*Geschichten und Diskurse*, 2003), klade otázky po vztahu mezi modely reality, které představují spektrum různých kategorií a sémantických diferenciací, jež jsou ve společnosti k dispozici, a „programy kultury“ (jejich úlohou jsou efektivní selektivní operace a propojování jednotlivých elementů modelů reality). Podobným způsobem, jako jistý rezervoár a selektivní „jízdní řád“, fungují struktury smyslu, jež Schmidt označuje v komunikační rovině jako příběhy (*Geschichten*) a v rovině jednání jako diskurzy. Příběhy, které člověk zažil či slyšel, a diskurzy, na nichž se podílel, mu v konkrétní situaci pomáhají, aby si vybral určitý řečový akt, jednání, vyjádření citu apod. I přes tyto systémové komponenty je ovšem vlastní kognitivní průběh každého lidského jednání, myšlení nebo cítění vždy individuální.

Vydání

***Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1989** (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

E. Ibsch et al. (eds.), *Empirical Studies of Literature*, Amsterdam – Atlanta 1991. G. Stanitzek – S. J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*

⁸ S. J. Schmidt, *Kalte Faszination*, Weilerswist 2000, s. 93.

1992, č. 2, s. 181–191. G. Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* 1–2, Opladen 1993. G. Plumpe – N. Werber, Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, in: S. J. Schmidt (ed.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, Opladen 1993, s. 9–43. C. Jäger, Systemtheorie und Literatur 1, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1994, č. 1, s. 95–125. H. de Berg – M. Pregel (eds.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, Bern 1995. C.-M. Ort, Systemtheorie und Literatur 2, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1995, č. 1, s. 161–178. J. Fohrmann – H. Müller (eds.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996. G. Plumbe – N. Werber, *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, Opladen 1996. S. Moser, *Komplexe Konstruktionen. Systemtheorie, Konstruktivismus und Empirische Literaturwissenschaft*, Wiesbaden 2001. S. Moser (ed.), *Konstruktivisch forschen. Methodologie, Methoden, Beispiele*, Wiesbaden 2004.

Siegfried Johannes Schmidt (1940)

Německý badatel, který se zabývá mediální a literární vědou a teorií komunikace, lingvista, spisovatel a výtvarník. Vystudoval filozofii, lingvistiku, dějiny a dějiny umění ve Freiburgu, Göttingenu a Münsteru. R. 1971 získal profesuru teorie textu v Bielefeldu, kde se stal prvním děkanem fakulty lingvistiky a literární vědy a r. 1973 profesorem teorie literatury, 1979–1997 byl profesorem germanistiky a obecné literární vědy v Siegenu. Zde založil a v letech 1984–1997 řídil Institut pro empirický výzkum literatury a médií. R. 1997 přešel na univerzitu v Münsteru, kde působil jako profesor komunikační teorie a mediální kultury. Emeritován byl r. 2006. Zprvu se jako autor i teoretik zabýval konkrétní poezií. Knihou *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation* (1973) přispěl k založení pragmaticky orientované textové lingvistiky a jejím prostřednictvím i sociolingvistiky. Poté soustředil svůj zájem na literární vědu, na niž aplikoval principy teorie textu, a svou koncepcí literatury jako literárně komunikativního jednání se stal hlavním teoretikem empirické literární vědy (*Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* 1–2, 1980 a 1982). Ta programově posunula pozornost od výlučného studia textů, jak je pěstovaly strukturalismus či hermeneutika, k interdisciplinárně zkoumaným souvislostem literárního dění. Od poloviny 80. let se Schmidt zabýval koncepty teorie sociálních systémů (N. Luhmann, P. M. Hejl) a konstruktivismu (H. R. Maturana, E. Glaserfeld). Teze konstruktivismu aplikoval

na literaturu a média a postuloval literární vědu jako empirickou a mediální kulturní vědu. Uspořádal sborníky *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* (1987) a *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2* (1992). Další díla: *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft* (1975), *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung* (1996), *Die Zählung des Blicks. Konstruktivismus — Empirie — Wissenschaft* (1998), *Geschichten und Diskurse* (2003), *Kommunikationswissenschaft. Systematik und Ziele* (2007, s G. Zurstiegem).

České překlady

Schmidtovy studie o konkrétní poezii i experimentální básně vyšly s titulem *Člověk, stroj a báseň* (1969) v překladu B. Grögerové a s doslovem J. Hiršala, s nimiž autor, který se všestranně (v teorii, aktivní tvorbě i jako organizátor akcí s touto tematikou) zajímal o experimentální poezii, udržoval čilé kontakty. Dále: *Přesahování literatury. Od literární vědy k mediální kulturní vědě* (2008). Stati: Literární věda na cestě od hermeneutiky k mediální kulturní vědě, *Česká literatura* 2009, č. 4, s. 542–554.

/jho/

Levin Ludwig Schücking

Sociologie literárního vkusu

(Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, 1923)

Studie německého literárního historika analyzující sociální podmínky umělecké tvorby, především příčiny utváření vkusu publika a popularity.

1. kap. Vkus doby a „duch doby“ (13–19) vymezuje v polemice s dobovými literárněvědnými směry téma práce. Dějiny literatury se dosud téměř výlučně zabývaly umělcem a literárním dílem samým, ignorovaly však problém vývoje estetického vkusu obecnostva. Proměny dobového vkusu přitom nejen ovlivňují oblibu současných autorů, ale podstatně pozměňují i obraz díla klasiků. Umělecký styl a vkus jsou obvykle vysvětlovány souvislostí s „duchem doby“, tento pojem je však jen mlhavou formulkou — „neexistuje žádný duch doby, nýbrž je takřikajíc celá řada duchů doby“ (19), zastupujících rozličné skupiny s různými životními i společenskými ideály. Souvislost aktuálního uměleckého citění s nimi je velmi složitá a mnohostranná.

2. kap. Sociologický základ literatury v minulosti a jeho význam (20–26) zkoumá vztah literární tvorby a dobových materiálních podmínek ve starším písemnictví. Teze o nezávislosti obou těchto veličin neobstojí, neboť literární a umělecké výtvořiny, jejich zabarvení, osobitost, ba sama existence jsou ve značné míře podmíněny sociálně. Schücking ukazuje, jak důležitá se ve starší literatuře jeví role objednavatele, který ve vztahu k autorovi přejímá funkci estetického soudce. Tak ovlivňovala aristokratická vrstva anglickou literaturu až do 18. století. Naopak výjimečnost a životnost alžbětinského divadla lze do jisté míry vysvětlit tím, že nezáviselo na blahovůli šlechty, ale bylo nuceno vycházet vstříc vkusu širšího publika návštěvníků. Obecně jsou tedy pro vznik tvorby důležité „literární zájmy skupin, jež ovládají hospodářské a sociální mocenské prostředky, na kterých jsou závislí ti, kdo tvoří umělecky“ (26).

3. kap. Přesuny v sociologickém postavení umělce (27–34) se zabývá zejména problematikou 19. století, kdy vzrůstá význam osobnosti autora. V době nadvlády šlechty zůstával umělec

v pozadí, mnozí spisovatelé-aristokraté tehdy používali měšťanských pseudonymů, neboť žít se literaturou nebylo považováno za dost vznešené. S příchodem měšťanstva se však proměňuje životní ideál, s čímž souvisí i nevidaný vzestup autorského sebevědomí — umělec se začíná viditelně odlišovat např. chováním, oblékáním, gesty. Vyvrcholením této tendence je l'art pour l'art, vědomě se uzavírající před „vzdělanou lůzou“ a provozující umění jako bohoslužbu kráse. Vztah k publiku je tu ovšem dvojnásobný: „I kněz, ať stojí jakkoli vysoko nad masou (*Menge*), v podstatě ji potřebuje, byť jen jako *misera plebs contribuens*. Ale nejen to: uznání a obdiv také okřídluje uměleckou tvorbu a můžeme nezdědky pozorovat, jak publikum, z niterné potřeby odháněné s velkým gestem od předních dveří, je vítáno radostně u zadních vrátek“ (34).

4. kap. Literatura a publikum (35–42) postupuje k sociálním souvislostem naturalismu a novějšího umění. Naturalismus, jenž radikálně proměnil sféru estetična, znamenal podle Schückinga největší obrat vkusu poslední doby. Propast mezi publikem a umělcem přitom stále roste, literatura už není půdou společenského styku, jako tomu bylo v minulosti; ideál humanitního vzdělance mizí. Nové složení obecnstva způsobuje i proměny vkusu.

Po tomto historickém nástinu sleduje druhá část knihy vztah umělce a vnímatele a utváření vkusu z hlediska jednotlivých aspektů. 5. kap. Vznik nových směrů (43–49) se zabývá vlivem dobového vkusu na formování literárního díla. Vychází z předpokladu, že „postup vytváření sociálního vkusu nelze v žádném případě porovnávat s pádem kamene do vody, od něhož vznikají samy od sebe vždy další vlny“ (44). Individuální umělecký čin obvykle více či méně souvisí s dobovým estetickým cítěním, tato souvztažnost je však mnohotvárná a vždy vyžaduje konkrétní zkoumání. Rozhodně neplatí obecná zásada, že dobré dílo se automaticky prosadí u obecnstva.

To dokládá na řadě příkladů i 6. kap. Prostředky výběru (50–64), jež analyzuje některé instance stojící mezi autorem a publikem: nakladatelství, divadla, propagandu, literární kritiku aj. Ty všechny mohou podstatně ovlivnit vytvořené dílo a působit i při jeho vzniku. Moderní potřebu reklamy pochopili např. jako jedni z prvních Miguel de Cervantes a Laurence Sterne (53). Stará nevráživost umělce vůči kritikům ve 20. století mizí, neboť kritika stále více usiluje o pochopení originality autorovy osobnosti a odhazuje toporná normativní kritéria; často se s autorem spojuje proti publiku. Pokud jde o popularitu, nelze obecně tvrdit, že všichni velcí umělci od počátku naráželi na nepochopení (viz Shakespeare, Goethe, Byron), nicméně „měřítka hodnoty umění, jak se zdá, spočívá v tom, že se zásadně odlišuje od dosavadního

vkusu“ (60). Cesty umění a publika jsou různé, nelze apriorně jedním poměřovat druhé.

Závěrečná kap. Přijetí u publika (65–80) věnuje pozornost přijímání literárního díla. Znovu zkoumá proměny uměleckého vkusu, jež souvisejí se změnou společenského ideálu, jak to dokládá množství příkladů. „Ne vkus se zpravidla mění a obnovuje, ale mění se nositelé vkusu“ (70). Na přijetí díla se podílí též národnost, věk, pohlaví a konfese vnímatelů, např. už v době středověku ženy platily za vlastní románové publikum, což se projeвило v množství milostných rytířských příběhů (71). Mezi nejvýznamnější činitele určující vkus patří školy a univerzity, různé literární spolky, rodina, knihovny apod.

Schückingova studie patří mezi nejzajímavější práce v oboru sociologie literatury. Analyzuje složitou síť sociálních vztahů mezi literárním dílem a konzumentem. Nepřímou navazuje na průkopnické úvahy o funkci publika u Émila Hennequina a svou interpretací uměleckého slohu a estetického vkusu jako působení nadindividuálních, společenských sil se namnoze stýká s marxisticky orientovanou literární vědou. Zatímco však model výkladu umění, jak jej zavedli Georgij Valentinovič Plechanov, Franz Mehring a jejich pokračovatelé, usiluje vypreparovat z daného díla sociologický ekvivalent a samo dílo obvykle považuje za „roucho“ autorovy ideologie, uvádí Schücking — typický empirik, nehlásící se k žádné vědecké škole či směru — souvislost dobové společenské, příp. ekonomické struktury jako dokladový materiál sloužící k obohacení a zpřesnění literárně-vědného obrazu.

Zdůrazněním plurality „duchů doby“, analogie díla s postoji a zájmy dobových sociálních skupin se Schückingův přístup blíží některým pracím mladého → Györgye Lukáče, → Benjamínu pojetí „autora jako producenta“¹ a pozdějším studiím → Luciena Goldmanna a → Pierra Bourdieua. Schückingově knize, jejíž hlavní myšlenky autor formuloval již před první světovou válkou,² je ovšem vzdálena propracovaná vědecká metodologie zmíněných teorií. *Sociologie literárního vkusu* je spíše nárysem problematiky obsahujícím řadu pronikavých postřehů a jemných pozorování a upozorňujícím na závažné otázky; autorovy pokusy o teoretické reflexe jsou velmi opatrné.

Schückingovu studii inspirovaly autorovy anglistické literárně-vědné zájmy,³ jež ho přivedly k názoru, že významné autory minulosti nelze poměřovat jen dneškem, současnými kritérii, ale že je třeba vrátit literární dění jeho věrné a reálné perspektivě. Z Schückingova literárněhistorického školení vyrůstá také schopnost vidění jevů v jejich vnitřní rozpornosti a mnohostranných aspektech.

1 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V/2, Frankfurt/M. 1983, s. 697n.

2 Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer Problemstellung, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1913, č. 5, s. 561–577.

3 Srov. *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919; *Der Sinn des Hamlets*, Leipzig 1935; *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Bern 1947.

Např. postřeh o uměleckém výkonu jako negaci vládnoucího vkusu do jisté míry odpovídá proklamacím ruských formalistů o vývoji uměleckých forem, Schücking (na rozdíl od formalistů) akcentuje myšlenku, že do tohoto vztahu nevstupují jednotlivé prvky vkusu jako takového, tedy ideje či formy, ale jejich nositelé (70), konkrétní a historicky určené lidé. Tím prolamuje rámec abstraktního a spekulativního myšlení, které v době vzniku studie naprosto ovládalo zvl. německou literární vědu. Také poznámky zdůrazňující sociální relevanci čtenářské popularity jsou významné, zvl. teze o její estetické dvojznačnosti (59–60) soustřeďující pozornost k estetické hodnotě jako hlavnímu kritériu posuzování děl. S tím souvisí i rozpor mezi estetickými požadavky na umění ze strany tvůrců a perspektivou vnímání řadových konzumentů, kteří obvykle ve jménu snadné přístupnosti a sdělnosti odmítají tzv. vysoké umění (60–61). Schücking si je vědom nejednoznačnosti a vnitřní rozpornosti obou stanovisek, odmítá hledat řešení — jež by bylo víceméně konstruované — a prostě konstatuje jejich rozdílnost.

Takový přístup ukazuje současně i úskalí autorova pojetí literární sociologie, kdy popis a evidence často nahrazují systematickou analýzu, hierarchizaci a hodnocení. Přesto se *Sociologie literárního vkusu*, přeložená do několika jazyků a opakovaně vydávaná, stala inspirativní především polemikou proti abstraktnímu chápání literárního vývoje jako „pohybu idejí“, proti mechanismu ve výkladu vztahu společenských faktů a faktů uměleckých a proti jakémukoli apriorismu v literární vědě vůbec. Z literárních vědců navazovali na Schückingův přístup např. Arnold Hauser a → Robert Escarpit, který zkoumá ekonomické podmínky literární tvorby, novodobé publikační a distribuční prostředky, populární díla, a mnozí další.⁴ Od 80. let se materiální a sociální rozměr literatury a kultury aktualizuje v angloamerickém novém historismu a v britském kulturním materialismu.

Vydání

Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, Leipzig 1923, 1931; **Bern – München 1961** (z tohoto vyd. citováno). *Sociologia literaturnogo vkusa*, Moskva 1928. Japonské vyd., Tokio 1936. *Sociología literárneho vkusu*, Trnava 1943. *The Sociology of Literary Taste*, London 1944, 1950, 1966, 1998, 2001; New York 1945; Chicago 1974. Čínské vyd., Čchung-čching 1945. *El gusto literario*, México – Buenos Aires 1950, 1954, 1960, 1978. *Sociologia del gusto letterario*, Milano 1968, 1977. *I kinonijolija tu filolojiku gustu*, Athina 1970. *Sociologija oblikovanja literarnog ukusa*, Zagreb 2001.

⁴ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953; R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris 1958; *Le Littéraire et le social*, Paris 1970.

Literatura

M. Bakoš, doslov ke sloven. vyd. 1943. W. Clemen, Gedanken zu Levin L. Schückings Lebenswerk, Anglia, *Zeitschrift für englische Philologie* 1958, č. 76 (zvl. číslo věnované L. L. Schückingovi), s. 27–40. H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Bonn 1964. J. Cigánek, *Úvod do sociologie umění*, Praha 1972. A. Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart 1973.

Levin Ludwig Schücking (1878–1964)

Německý literární historik a sociolog umění, který se zabýval rozborem sociálních podmínek literární tvorby i přijetí literárních děl, upozornil na významné souvislosti ekonomické a společenské struktury společnosti s uměleckým děním, zvl. s utvářením vkusu publika, popularity atd. Vnuk spisovatele Levina Schückinga (1814–1883). Studoval anglistiku ve Freiburgu, Berlíně, Mnichově a Göttingenu. R. 1904 se habilitoval v Göttingenu. Působil jako univerzitní profesor anglistiky v Jeně, Štýrském Hradci a zejm. ve Vratislavi (1916–1924), Lipsku (1925–1945) a Erlangenu (1946–1952). Jako anglista obsáhl celou rozlohu oboru, zabýval se staroanglickou literaturou (*Beowulf*), vynikl však především shakespeareovskými studii a komentáři k jeho hrám. Další díla: *Die Familie im Puritanismus. Studien über Familie und Literatur in England im 16., 17. und 18. Jahrhundert* (1929), *Der Sinn des Hamlets* (1935), *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit* (1947), *Essays über Shakespeare, Pepys, Rossetti, Shaw und anderes* (1948).

/jho/

Stefania Skwarczyńska

Literární druh

Obecná genologická problematika

(Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii, 1965)

V 1. kap. Postavení genologie v literární vědě (5–33) autorka podává přehled názorů i nejdůležitějších genologických sporů 19. a 20. století. Neutěšená situace v této literárněvědné disciplíně vyplývá podle ní mj. z toho, že zatímco existence literárního díla — předmětu literární teorie — je nesporná, předmětu genologie, druhům a žánrům (*rodzaje, gatunki*), chybí výrazná „existenciální“ skutečnost.

Ve 2. kap. Pregenologické nejasnosti a řešení (34–71) přináší Skwarczyńska návrh, jak přispět k odstranění chaosu v genologii: rozlišuje tři druhy objektů v zorném poli disciplíny, z nichž každý má svébytný charakter a vlastní funkci (35–36): a) genologické předměty (*genologiczne przedmioty*) — druhy, žánry, varianty žánru (*rodzaje, gatunki, odmiany*), neodlučitelné od konkrétního materiálu jazykové výpovědi; b) genologické pojmy (*genologiczne pojęcia*), myšlenkové odrazy, komplexní vyjádření vlastností genologických předmětů; c) genologické termíny (*genologiczne nazwy*), z nichž pouze část se dnes vztahuje k předmětům nebo k pojmům.

Ve 3. kap. Genologické předměty. Způsob jejich existence a jejich charakter (72–159) Skwarczyńska chápe předmět jako to, co v sobě zahrnuje existenci nezávisle na poznání a idejích, které o něm mohou vytvořit jedinci. Genologické předměty tedy existují objektivně, byť nesamostatně, v konkrétním jazykovém sdělení (*wypowiedzenie*), jinými slovy jsou „formami jazykových sdělení“ (81), variantou struktury sdělení (komunikátu) na vyšším stupni zobecnění. Teoretický model struktury literárního druhu tak vlastně Skwarczyńska buduje v těsné vazbě na strukturu komunikátu (88–126) a na prvky, které ji určují (mluvčí, příjemce, komunikační situace, funkce, předmět komunikátu a jeho pojetí, materiál apod.). Podle jednotlivých funkcí komunikátu

Práce polské teoretičky a historičky literatury usilující o nové teoretické řešení problematiky žánru.

(výchovně-didaktické, informativně-představující, expresivně-impresivní a zábavně-autotelické, tj. samoučelové) vyčleňuje literárnědruhovou funkci 1) didakticko-moralizační, která určuje didakticko-moralizační druh, 2) epickou, určující druh epický, 3) lyrickou, určující druh lyrický, a 4) zábavně-autotelickou funkci, určující druh zábavně-autotelický (116). Pro pojetí SkwarczyŃské je příznačné, že se zcela rozchází s trojčlennou koncepcí druhového systému v tradičních poetikách (lyrika — epika — drama)¹ a že třetí složku, drama, výslovně pomíjí (126), nepovažující je za jev literární (je podle ní součástí syntetického umění divadelního). Všimá si dále, jak se zmíněné strukturální prvky komunikátu (strukturální pole) v jednotlivých literárních druzích různě tvarují — mluvčí (vychovatelská role, epický subjekt, lyrický subjekt, herní role mluvčího), příjemce (role žáka, epický příjemce, lyrický příjemce, herní role příjemce), předmět komunikátu (oblast vědění, norem chování apod. v druhu didakticko-moralizačním, celistvost objektivní skutečnosti v epice, jejich subjektivní výseč a modifikace v tzv. předmětech lyrických, vlastní jazykový tvar u druhu zábavně-autotelického), jeho pojetí, „uchopení“ (racionalizující, představující, sugestivní, herní) atd. (113–124).

Obdobně jsou analyzovány i žánry, které jsou na rozdíl od druhů, jež autorka považuje za „přirozené“ (*naturalne*, 130) a obecně člověku vlastní, vždy určovány konkrétními společensko-historickými podmínkami. Historický charakter žánrů se přitom neprojevuje pouze v oblasti jejich geneze, ale i v jejich struktuře, nápadně pružné a tvarově proměnlivé. Na rovině žánrů dochází ke specifickým uspořádáním jednotlivých druhových funkcí s dominancí té funkce, která vyznačuje strukturu druhu, jež je základnou struktury příslušného žánru (to také umožňuje umístit jednotlivé žánry ve sféře jedné druhové struktury).

4. kap. Druhy a žánry v konkrétním díle (160–200) upozorňuje na to, že v díle působí dvě sféry — druhová struktura a sféra tvůrčí svobody, která konkretizuje druhový rámec výpovědi. Střet obou sfér a jejich vzájemný vztah vytváří individuální strukturu. Omezení vyplývající z dané struktury výpovědi autor respektuje, nebo proti nim vystupuje. V této souvislosti uvádí typy „zápasu“ s normou druhové struktury v konkrétních dílech (169): a) zdánlivá likvidace určitého strukturálního pole — např. zdánlivé popření existence mluvčího — např. v naturalistickém románu, stylizovaném jako dokument; b) vybudování díla zdánlivě v jednom strukturálním poli — v pamětech se např. mluvčí mění z pozorovatele v hlavní postavu, a tím vlastně obsazuje pole předmětu; c) exponování určitých strukturálních polí, které zdánlivě likviduje normy žánrové struktury — např. v románu silně

¹ Tuto triádu revidují v téže době i další genologové, např. P. Hernadi v monografii *Beyond Genre*, Ithaca – London 1972 či A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982.

exponování předmětu, nebo jeho potlačení ve prospěch mluvčího, aktivizace pole, jež bylo dosud ve struktuře žánru zanedbáváno — např. pole příjemce v novém románu. Dále si všímá, zda se dílo opírá o jednu, nebo více druhových struktur a jak se jednotlivé druhové a žánrové struktury promítají do individuálních děl (183–198). Odlišuje 1) koncentrické uspořádání, kdy se žánr překrývá s druhem a všechny prvky díla splňují podmínky obou těchto „nesouřadných“ struktur (184–187); 2) uspořádání excentrické (187–197), při kterém jsou jednotlivé části díla určovány vlastním žánrem (může to být ovšem i týž žánr, který určuje celek); 3) koncentricko-excentrické uspořádání (197–198), kdy se v individuální struktuře díla objevuje několik žánrových struktur vzájemně navrstvených na sebe (např. propojení románu psychologického, detektivního a historického v románech Teodora Parnického). Pro rozmanité techniky využívání různých žánrových struktur v díle zvolila Skwarczyńska termín žánrová instrumentace (*instrumentacja gatunkowa*, 198).

V 5. kap. Problematika tzv. života literárních druhů (201–310) probírá Skwarczyńska rozmanité faktory ovlivňující vznik žánru (polemicky se vyrovnává s řadou dřívějších prací, např. i s → Jollesovými *Jednoduchými formami*, 1930; 227–228). Všimá si z tohoto hlediska působnosti materiální kultury (223–228), třídního vědomí (242–243), vědy a filozofie (243–246), náboženství (246–247), jiných umění včetně divadla a filmu (273–296). Zdrojem nového žánru může být konkrétní literární dílo (Defoeův *Robinson Crusoe* jako východisko tzv. robinsonády), struktura jednoho žánru (psychologický román a jeho varianty — román-řeka), proces spojení dvou i více žánrových struktur v konkrétním díle v jednu žánrovou strukturu (tragikomedie), odpor k ideové funkci určitého žánru, která je zároveň podnětem ke zformování paralelního kontražánru (francouzská burleskní literatura 17. století), teoretická iniciativa jedince (klasicistní tragédie ve Francii) nebo konkrétní literární systém (tematický systém, versifikační forma, syntakticko-rétorický systém, systém kompozice, princip jazykově stylistický).

V 6. kap. Genologické pojmy (311–337) opouští Skwarczyńska tradiční chápání genologických pojmů jako myšlenkové konstrukce vzniklé syntetizací určitých vlastností společných skupině předmětů — konkrétních děl, tím by byl totiž de facto odmítnut předmětový charakter druhů, žánrů a variant. Genologické pojmy chápe proto jako celostní myšlenkové odrazy genologických předmětů v jejich podstatných vlastnostech (312–313).

V 7. kap. Genologické názvy (338–360) rozeznává autorka dvě funkce genologických termínů: 1) jako jazykový znak poukazují na jednotlivé genologické předměty, 2) prezentují příslušné

genologické pojmy vztahující se k těmto genologickým předmětům, čili jsou nositeli jejich obsahu. Většinou reprezentují obsah genologických pojmů nedostatečně, proto jsou nutné jiné formy předání jejich obsahu — definice, vymezení (*określenie*), popis, pojednání.

V 8. kap. Problematika genologické systematiky (361–404) autorka uvažuje o budoucích úkolech oboru, jež spočívají ve vytvoření celistvého obrazu žánrového systému a postižení vztahů mezi strukturami jednotlivých genologických předmětů. Důsledně uplatněná genologická zásada by přitom souhrnný obsah genologických předmětů vyvedla mimo sféru jazykových výpovědí, a to v případě, kdy např. jiné umění dalo počátek určitému literárnímu žánru. Zároveň by byly odhaleny genetické okolnosti v systému — vnější historické příčiny, problematika původu žánrů. Vyvrcholením by mělo být sestavení genologických tabulí jednotlivých žánrů — zde by byly uvedeny vnější historické příčiny vzniku, a tím by se předešlo nebezpečím imanentismu. Hlavní překážkou je jednak nebezpečí pojmání genologických předmětů skrze některé vlastnosti „viditelné“, které jsou ze strukturálního hlediska druhotné, jednak nebezpečí hierarchického hodnocení genologických předmětů.

Skwarczyńska se věnovala tvorbě velkých polských romantiků (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński), zabývala se metodologií literární vědy, teorií dramatu. Především však byla vůdčí představitelkou a vlastně přímo zakladatelkou genologického bádání v Polsku. Ona také nový termín tradiční disciplíny literární vědy, utvořený → Paulem Van Tieghemem, do polské literární vědy zavedla, a přispěla tak k jeho zdomácnění i v naší, s polskou literární vědou tehdy úzce kontaktující oblasti. Vyvrcholením autorčina genologického bádání je právě 3. díl *Úvodu do literární vědy*, který volně navazuje na předchozí části věnované předmětu a úkolu teorie literatury, struktury, obsahu a kompozici literárního díla (1. díl) a jazykovému materiálu (2. díl). Třetí svazek pojala autorka jako obecný úvod k vlastnímu rozboru jednotlivých druhů a žánrů, který však v plánovaném 4. dílu nerealizovala. Nová genologická teorie je shrnutím i revizí jejích názorů. Při sumarizaci neuspokojivých výsledků tradiční genologie se Skwarczyńska již ve svých prvních studiích distancovala od uplatňování psychologizující estetiky (Benedetto Croce, Henri Bergson) v poetice a jako metodologickou direktivu si vytyčila pečlivé zkoumání samotného tvaru literárního díla. Charakteristickým znakem genologické teorie Skwarczyńskiej se stalo úzké spojení strukturálního a funkčního přístupu. Navazuje na koncepci dynamické struktury, jež se objevuje u Jana Mukařovského a v jiné

rovině u → Romana Ingardena, a představuje teoretický model usilující uspokojit historické myšlení, které odráží přirozenou různost a proměnlivost konkrétního literárního materiálu. Jde však dále za meze strukturální metody svým zdůrazněním lidského činitele. Její pojetí žánrů má sice kořeny v analýze jazykového projevu, ten je však chápán důsledně jako součást komunikace, mezilidského kontaktu, odrážejícího antropologické konstanty (v případě druhu), ale i neustálý pohyb a vývoj lidských dějin (v případě žánru). Proto např. polský badatel Edward Balcerzan označil genologickou koncepci Skwarczyńskiej za „humanistickou teorii literárního druhu“.²

Polská genologie soustředěná původně kolem časopisu *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, který při své literárněvědné katedře v Lodži založila Skwarczyńská, představovala jeden z výrazných metodologických vrcholů světové genologie. V následujících letech ji rozvíjeli souputníci a nástupci Skwarczyńskiej především na univerzitních katedrách polonistiky a slavistiky (Michał Głowiński, Ireneusz Opacki, Stanisław Balbus ad.), z lodžské iniciativy vyšel také *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2006).³

Vydání

Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii, in: *Wstęp do nauki o literaturze 3*, Warszawa 1965 (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna S. Skwarczyńskiej*, Gdańsk 1974. M. Kofta, Genologiczne badania Stefanii Skwarczyńskiej a niektóre aspekty komparatystyki, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego* 1976, s. 5–11. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980. E. Miodonśka-Brookes et al. (eds.), *Genologia polska*, Warszawa 1983. M. Bielacki (ed.), *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*, Łódź 1992. W. Bolecki – I. Opacki, *Genologia dzisiaj*, Warszawa 2000.

Stefania Skwarczyńská (1902–1988)

Polská literární teoretička a historička. Studovala polonistiku, romanistiku, všeobecnou literaturu a filozofii ve Lvově, od r. 1945 působila jako profesorka na univerzitě v Lodži, kde spoluzaložila katedru teorie a dějin literatury. Zabývala se tvorbou polských romantiků, metodologií literární vědy a teorií dramatu. Byla

² E. Balcerzan, Humanistyczna teoria rodzaju literackiego, *Studia Estetyczne* 1968, s. 467.

³ Současný stav oboru v Polsku dokumentují sborníky *Genologia dzisiaj* (W. Bolecki – I. Opacki, eds., Warszawa 2000) či *Polska genologia literacka* (D. Ostaszewska – R. Cudak, eds., Warszawa 2007).

zakladatelkou genologického bádání v Polsku a šéfredaktorkou genologického čtvrtletníku *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (vychází od r. 1958). Další díla: *Szkice z zakresu teorii literatury* (1932), *Teoria listu* (1937), *Z teorii literatury cztery rozprawy* (1947), *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich* (1948), *Studia i szkice literackie* (1953), *Teoria badań literackich za granicą 1–2* (1965–1981), *W kręgu wielkich romantyków polskich* (1966), *Wokół teatru i literatury* (1970), *Pomiędzy historią a teorią literatury* (1975).

/rk – sf/

Janusz Sławiński

Dílo — jazyk — tradice

(Dzielo — Język — Tradycja, 1974)

V úvodu (Od autora, 5–10) Sławiński vyjadřuje svůj program jako pokus o překonání názorů považovaných za „přirozené“, totiž že: a) není vhodné směšovat úvahy o struktuře díla s úvahami o procesu literární historie; b) není vhodné směšovat úvahy o struktuře díla a literární komunikační situaci; c) charakterizace struktury díla si vynucuje užívání termínů dvojího typu, jedněch pro jazykovou vrstvu a druhých pro představovanou skutečnost (6). Metodologický nástroj k překonání těchto tezí pak vidí: a) v historické poetice usilující o propojení morfologie díla s jeho umístěním do systému literárněhistorického procesu (7); b) v sociologii literatury — disciplíně interpretující dílo jako vnitřně uspořádaný sémiotický objekt v dané komunikační situaci, tedy nejen jako strukturu, ale i jako pole, kde se střetává autor se čtenářem (8); c) v lingvistické poetice, jejímž úkolem je vypracovat kategorie, které by překlenuly bariéru mezi stylistikou a představeným světem (fabule, postavy, literární subjekt, tj. interní subjekt díla).

Kniha je členěna do dvou částí. V 1. studii I. části Synchronie a diachronie v literárněhistorickém procesu (11–38) se autor zabývá především otázkami vztahu díla a literární tradice, která je nezbytným prostředníkem mezi konkrétní výpovědí a příslušnými historickými kontexty literárními (např. direktivami určité poetiky) i neliterárními (jazykovými, obecně kulturními, ideologickými atd.). Tento vztah je interpretován jako analogický lingvistické opozici *langue—parole* (jazykový systém či kód—promluva). Tradici samu autor chápe jako strukturovaný systém, o jehož vnitřní složitosti z hlediska synchronního rozhodují tři typy vnitřních protikladů: 1) Napětí mezi její státností a dynamičností vyplývající z toho, že v každém historickém okamžiku je tradice dána jednak jako zásoba hotových literárních

Soubor studií polského literárního teoretika přehodnocujícího strukturně orientovaný výzkum literárního díla propojením se sociologickým přístupem a soudobými teoriemi komunikace.

děl, jednak jako inventář literárních norem (20), vymezujících prostor pro vznik děl nových. 2) Napětí mezi dílčími systémy uvnitř strukturně nejednotné tradice — v jeho důsledku se dílo jeví jako výsledek střetnutí mezi různými soubory norem, které v tradici současně koexistují, přičemž možnost jejich vzájemné konkurence je tradicí, její vnitřní hierarchií, předem omezena. „Utváření tradice není totiž mechanickým navrstvováním jednotlivých fází literárněhistorického vývoje, ale stálým mícháním vrstev, neustálou reorganizací jejího systému“ (27). Pojmem „klíčová tradice“ pak autor vyděluje v tradici okruh norem, který nutí tvůrce k zaujetí jednoznačného stanoviska, k souhlasu či negaci (28), a tvoří neutrální střed mezi tvůrčími iniciativami archaizujícími a neologizujícími. Od zkoumání mechanismu a funkcí systému tradice při vzniku nových děl Sławiński přechází k vnitřní struktuře a hledá v ní analogon k svému členění na soubor děl a inventář norem; k tomu přejímá z biologie pojmy fenotyp a genotyp. Pod fenotypem rozumí explicitní strukturu vlastností díla, pod genotypem implikovanou strukturu literárních norem dílem evokovaných. Fenotyp vymezuje individuální podobnost a nepodobnost díla jiným konkrétním promluvám, genotyp umísťuje dílo do systému norem v tradici, je nadindividuálním literárním kódem jednotlivého komunikátu (34). Fenotyp je pak důležitým činitelem vývoje: „Již minimální požadavek, aby fenotyp díla nebyl totožný s jinými díly, rozhoduje o tom, že je narušena dosavadní rovnováha mezi normami a jejich literárními zvnějšněními“ (35). Každý nový výtvar je větším nebo menším zásahem do dosavadního systému tradice, která se zase zpětně skrze tyto dílčí proměny přetváří. „Tradice funguje vždy synchronně. Přibývající díla jsou jí systematizována a včleněna do řádu současnosti se všemi dosavadními zkušenostmi. Sama však vždy znovu diachronizují svůj nový kontext, vracejí mu rozměr časové posloupnosti. Literárněhistorický proces je jednotou synchronie a diachronie, tak jako je jednotou nadindividuálních systémů a jednotlivých výpovědí“ (37).

Ve studii Sociologie literatury a historická poetika (39–77) si autor klade úkol vytyčit hranice „sociologie literárních forem“. Jejím cílem je rekonstrukce kritérií, jejichž pomocí členové daného společenství odlišují literární výtvar od jiných komunikátů (61). Základem Sławińskiego úvah je analýza zvrstvení a vnějších vztahů literární veřejnosti — tj. společenství svého druhu propojeného výhradně literaturou a za jiné nezaměnitelného. O jeho charakteru rozhoduje existence jednotného kódu — literární kultury, která zajišťuje účastníkům komunikace dorozumění skrze dílo. Vytvářejí ji: a) znalosti již hotových literárních

děl; b) vkus; c) literární kompetence (= souhrn schopností dovolujících použít získanou zkušenost v situacích, kdy je třeba racionálně přijmout nebo odvrhnout možnost komunikace, která ve zkušenosti nemá oporu, 66). Autor zdůrazňuje, že stejná společenská vrstva může dodávat účastníky různých vrstev literární veřejnosti a představitelé různých společenských vrstev mohou náležet do stejné vrstvy literární veřejnosti, neboť diferenciací literární veřejnosti se často opírá o momenty, které jsou z hlediska základního společenského rozvrstvení neutrální (69). S tradicí se jednotlivé roviny literární kultury a veřejnosti propojují skrze literární konvence — soustavy norem daných zvyky a nároky prostředí vůči dané promluvě (72). Tradice představuje „velkou“ paměť literatury, konvence paměť „operační“, určitý stav tradice lze považovat za repertoár konvencí (72). Jsou dva druhy hierarchie rovin literární kultury: 1) tam, kde existují pravidla, která řadí jednotlivé konvence „výše“ a „níže“ — kontakt s konvencemi uznávanými za „vyšší“ zajišťuje vysoké postavení určité roviny literární kultury (17.–18. století); 2) tam, kde o hierarchii rozhoduje ohled na širší tradice, kterou je z dané roviny literární kultury možné obsáhnout — čím „vyšší“ úroveň, tím větší rozsah různorodých konvencí obsáhne znalost, vkus i kompetence (75). V závěru autor znovu vymezuje, čím by se měla sociologie literatury zabývat: a) rozčleněním systému tradice pojímaným jako korelát literární kultury a skrze ni příslušné literární veřejnosti; b) významovou strukturou promluvy chápanou jako model komunikační situace vzniklý v historicky vymezeném společensko-literárním kontextu (76).

Ve studii O kategorii lyrického subjektu (78–89) Sławiński nejprve vyděluje tři roviny přístupu k problematice subjektu v literárním díle: 1) rovina činů skládajících životopis konkrétního tvůrce; 2) specifická role, do níž autor vstupuje v procesu tvorby, tj. hypotetický „subjekt tvůrčích činností“ existující pouze jako funkční člen vztahu, jehož druhým členem je dílo; 3) literární subjekt. Jestliže subjekt tvůrčích činností je prvkem komunikační situace, lyrický hrdina (lyrické „já“) nebo vyprávěč jsou prvky vnitřní stavby díla. Literární výpověď jako celek se dá chápat jako specifický typ citace promluvy připisované do ní vepsanému subjektu (82). Lyrickou výpověď od výpovědi dramatické odlišuje monocentrismus (seskupení celého významového komplexu okolo jediné promlouvající osoby), od prozaické to, že je výhradně jednostupňovou citací aktualizující jeden sémantický plán, zatímco próza je vnitřně protikladný systém citace v citaci (84), od obou pak to, že je výpovědí bez vnitřní opozice. Sławiński vymezuje skladebné složky paradigmatu lyrického „já“ — jeho jednotlivé role: 1) vztah k psychologickým

a předmětným okolnostem výpovědi; 2) vztah k „druhé osobě“, tj. k partnerovi lyrické situace; 3) vztah k subjektu tvůrčí činnosti a společensko-politické situaci, v níž se nachází; 4) vztah k určitým prvkům životopisu spisovatele (89). Lyrický subjekt je hierarchickou kombinací těchto základních rolí.

Studie K teorii básnického jazyka (91–119) je výkladem básnického sdělení jako polyfunkčního jazykového aktu, jehož specifčnost je dána tím, že v hierarchii jednotlivých funkcí (expresivní, impresivní, poznávací, kontaktní, metajazyková) dominuje funkce poetická (autotelická). Poetická funkce je dialektickou negací ostatních funkcí, na rozdíl od nich je namířena do nitra promluvy a nesituuje ji do mimojazykového kontextu. Projevuje se jako nadmíra vnitřní organizace, kterou se text brání úbytku informací během komunikace a která je sama nositelem informace nové (101). Poetické informace mají paradoxní povahu: nejsou schopny vystupovat samy o sobě, ale pouze jako překážka v předávání informací jiného typu (104). Je tudíž přirozeným stavem poezie (bez ohledu na to, jaké společenské role — filozofické, náboženské, ideologické, vědecké atd. — na sebe bere) neustálé napětí mezi nasměrováním na vnitřní organizaci díla a nasměrováním ven — k psychologickým, sociálním či poznávacím závazkům výpovědi. Na rozdíl od jiných promluv je básnická výpověď nejen posloupností znaků, ale především jejich simultánností (současným působením); je průběhem v čase, ale i synchronním systémem, v němž motivací jednoho znaku je jiný znak, motivací významu jiný význam (105). Básnická výpověď směřuje k maximální organizovanosti, současně však působí proti ní, neboť v textu absolutně organizovaném by se informace zcela rozpustila a ztratila (dialektika očekávaného a neočekávaného). Poezii vnímáme na základě „nepoezie“ — základem její obraznosti je proces reinterpretace významu slov jejich novým, „neobvyklým“ kontextem (112). „Obraznost v poezii má lingvistický, nikoli malířský charakter. Je funkcí významů vznikajících v následnosti zvuků a smyslů“ (115).

Ve studii Sémantika narativní výpovědi (120–156) autor formuluje teze o sémantickém pojetí kompozičních jednotek literárního díla. Dokazuje, že Mukařovského tři principy významové výstavby věty (princip jednoty větného významu, významová akumulace, oscilace mezi významovou statikou a dynamikou)¹ platí i pro nadvětné významové celky. Mechanismus, který by při utváření takovýchto jednotek působil obdobně jako skladebná a gramatická pravidla uvnitř věty, nachází v tradici (149). Normy a konvence tvoří určité repertoáry, které vymezují „směr“ skládání větných významů do tzv. „velkých sémantických figur“ (např. vypravěč, fabule, potencionální čtenář atd.). Autotelická

¹ J. Mukařovský, O jazyce básnickém, in: *týž, Kapitoly z české poetiky* 1, Praha 1948, s. 78–128, 113–121.

(poetická) funkce v narativní výpovědi se vyjadřuje skrze zvýšenou organizaci vyšších významových systémů.

Problémů metodologických se dotýká studie O problémech „umění interpretace“ (157–170). Přes existenci různých interpretačních technik působí „umění interpretace“ v každé literárněvědné škole antidogmaticky, protože ze své přirozenosti představuje protipól generalizujícího bádání (160). Ve všech školách má dva shodné rysy: 1) hledá v individuální literární promluvě imanentní celistvost, která způsobuje, že je dílo integrálním řádem nepřeveditelným na své elementy, jež jsou ve vztahu k němu dodatkovými hodnotami; 2) hledá osobité a neopakovatelné významy, které není možné převést na kódy existující za nimi (160). Jde vždy o hledání určitého středu díla, který rozhoduje o jeho individualitě mezi jinými díly. Sławiński dochází k názoru, že interpretace se vymyká kritériu pravdivosti, její hodnota je hypotetická — je „hypotézou skryté celistvosti díla“ (165). Proti → Staigerovu názoru (*Die Kunst der Interpretation*, 1955), že interpretace je ve svém základu tautologická (předpoklad o celistvosti, odvozený z pozorovatelných faktů, se stává v bludném kruhu nástrojem jejich výkladu), poukazuje na možnost tautologii překonat vztažením dané celistvosti k systému vyššího řádu — k osvětlujícímu kontextu. Rozlišuje dva typy kontextů díla: kontext mateřský, utvářený literárněhistorickými, psychologickými a sociálními okolnostmi vzniku díla, a kontext literární kultury interpreta. Prvý z nich se kryje s interpretací literárněhistorickou a má především negativní význam — je potřebný k vymezení toho, co je naopak v individuálním díle jedinečné (167). Druhý se kryje s interpretací literárněkritickou, pomocí níž kritik hledá v díle ty hodnoty a významy, které mohou být převedeny na normy jeho programu a definovány pomocí pojmů utvořených soudobou literaturou (169).

Studie Funkce literární kritiky (171–202) vychází z analýzy žurnalistické kritické promluvy, v níž autor vyděluje čtyři odlišné typy informací, kterým pak přiřazuje různé složky společenského kontextu (kulturní situace): 1) daný literární fakt; 2) soubor postulátů utvářejících potenciální „projekt“ literárního faktu; 3) podmínky literárního života (veřejnost, instituce organizující literární život); 4) určitý soubor nástrojů, které má k dispozici ten, kdo nalézá svou sociální roli ve schopnosti produkovat a do společenského oběhu včleňovat informace o literárních faktech, postulovaných vzorcích literárních faktů, literárním životě a také o závislostech, které mezi nimi vznikají (174). Jednotlivé aspekty kulturní situace jsou mu pak základem vymezení čtyř funkcí kritiky: 1) poznávací a hodnotící; 2) postulativní; 3) operativní; 4) metakritické.

Poslední studie I. části *Problémy literárněvědné terminologie* (203–222) vznikla jako teoretický podklad k práci na slovníku této terminologie.

Dvě studie II. části jsou věnovány zhodnocení přínosu známých literárních teoretiků — Jan Mukařovský: *program strukturální estetiky* (223–241), *Literárněteoretické zájmy Kazimierze Budzyka* (242–265).

Mnohotvárné vědecké dílo Sławińského je propojeno jednotným cílem: vytvořit celistvou koncepci výzkumu literatury, který by neztrácel ze zřetele jednotlivé složky literárního díla a současně je včleňoval do historických struktur. Vycházejí z názorů svého učitele K. Budzyka navazuje Sławiński metodologicky především na pražský literárněvědný strukturalismus J. Mukařovského, snažil se však překlenout jeho svazující zaměření na vnitřní strukturu děl konfrontací se soudobými teoriemi sociální komunikace a sociologickými přístupy (teorie sociálních rolí). V tom bylo jeho úsilí inspirativní i pro české žáky Mukařovského (Miroslav Červenka, Milan Jankovič) i zástupce mladší generace strukturalistů (např. Marie Kubínová), jejichž zaměření se sice od Sławińského lišilo, nicméně jeho teorie vnímali jako alternativní rozšiřování výchozích premis. Ocenit je mj. třeba to, že jeho úvahy vyrůstaly ze snahy po maximálním rozšíření sémiotické interpretace díla i na kontexty sociální geneze a realizace, tedy snahou integrovat všechny otázky plynoucí z účasti díla v literární komunikaci do oblasti jeho výzkumu jako jazykového systému. Klíčovým prostředkem této integrace je důraz na nejvyšší specificky literární kontext — literární tradici — a interpretace jejího vztahu k jednotlivým dílům jako vztahu systému k promluvám, které jsou tímto systémem podmíněny, ale které jej současně naplňují a inovují. Sławińského zajímala především vnitřní dynamika literatury a své teze koncipoval v protikladu vůči marxistickému chápání díla jako pouhé reflexe sociální reality a sociálního postavení tvůrce. Proto také kromě tradice zdůrazňuje ještě dalšího činitele: literární veřejnost jako souhrnný literární subjekt tvorby i recepce. Jeho snaha integrovat kontexty literárního díla je objektivně omezena komunikačním modelem a vede ho k tomu, že mezi kontexty považovanými za součást literární kultury (integrovatelné), a kontexty stojícími mimo ni (neintegrovatelné) klade výrazný předěl. Vědomě proto odhlíží od sociálněekonomické podmíněnosti literárních procesů; stranou nechává otázky forem (v kvantitativním i kvalitativním smyslu) působení sociální reality na literární proces, na dílo samé, na systém i vnitřní hierarchii tradice či na vnitřní skladbu literární veřejnosti apod.

Vydání

Dzielo — język — tradycja, Warszawa 1974 (z tohoto vyd. citováno), 1998 (2. sv. Spisů). *Literatur als System und Prozess*, München 1975 (zčásti odlišný výbor).

Literatura

M. Dąbrowski, recenze, *Twórczość* 1975, č. 6, s. 116–118.
M. Gumkowski, recenze, *Kultura* 1975, č. 1, s. 3–4. R. Fieguth, předmluva k něm vyd. 1975. M. Plachecki, recenze, *Teksty* 1975, č. 2, s. 155–162.

Janusz Sławiński (1934)

Polský literární teoretik věnující se otázkám poetiky, využití obecné teorie literární komunikace a metodologickým otázkám oboru vůbec. Vědeckou a pedagogickou činnost zahájil na varšavské univerzitě, od 60. let pracoval v Ústavu literárních studií Polské akademie věd. Člen redakční rady edic Poetyka. *Zarys encyklopedyczny a Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* (posléze hlavní redaktor); od počátku 70. let působil v časopise *Teksty* (od 1981 šéfredaktorem), *Kultura Niezależna* a *Almanach Humanistyczny*. Činný též jako člen či předsedající rady společností k podpoře bádání v oblasti humanitních věd. Je editorem četných sborníků, autorem či spoluautorem opakovaně vydávaných literárněteoretických příruček a slovníků: *Zarys teorii literatury* (1962, s → Michałem Głowińským a Aleksandrou Okopień-Sławińskou), *Słownik terminów literackich* (1976, red. s M. Głowińským, Teresou Kostkiewiczovou a A. Okopień-Sławińskou), *Podręczny słownik terminów literackich* (1993, s M. Głowińským, T. Kostkiewiczovou a A. Okopień-Sławińskou); prací založených na historické poetice (*Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, 1965) i děl literárněhistorických a interpretačních; bohatá je též jeho činnost ediční. Další díla: *Synchronia i diachronia w procesie historyczno-literackim* (1965), *Liryka polska* (1966, ed. s Janem Prokopem), *Czytamy utwory współczesne. Analizy* (1967, s T. Kostkiewiczovou a A. Okopień-Sławińskou). *Teksty i teksty* (1990), *Krytyka literacka socrealizmu* (1999), *Bez przydziału. Cykl rozpraw o humanistyce i metodologii badań literackich* (1999–2003).

České překlady

Stati: Trojitá hra interpretace, *Česká literatura* 1991, č. 6, s. 539–546; Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní

samozřejmosti a Trojitá hra interpretace, in: J. Trávníček (ed.), *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let 20. století*, Brno 2002, s. 116–129 a 257–270. Slovensky též: Stati: Funkcie literárnej kritiky, *Romboid* 1968, č. 5, s. 120–130; Problémy literárnovednej terminológie, *Romboid* 1970, č. 4, s. 28–35; Synchronia a diachronia v literárnohistorickom procese, in: *Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy*, Bratislava 1972, s. 403–423; Literárna sociológia a historická poetika, in: *Literárna komunikácia*, Martin 1973, s. 139–162; Literárna kritika ako predmet literárnohistorických vied, in: *O interpretácii umeleckého textu*, Bratislava 1976, s. 85–115.

/pj/

Susan Sontagová

Nemoc jako metafora

(*Illness as Metaphor*, 1978)

V úvodním slově (9) Sontagová formuluje záměr analyzovat a dekonstruovat metafory, které jsou nemocí vtiskovány; sama ovšem provokativně začíná metaforou o království zdravých a království nemocných, do nichž každý člověk po nějakou dobu svého života náleží: osvobozením od těchto metafor chce vytvořit předpoklady pro naše vyrovnání s nemocí.

V 1. kap. (11–14) dokládá, že metaforizaci, (podvědomé) stigmatizaci a démonizaci podléhají nejsilněji ty choroby, u nichž nejsou známy příčiny jejich vzniku a účinný postup léčení: exemplárními případy jsou tuberkulóza a rakovina. Sontagová polemizuje s názorem (ať už laickým, či odborným), že jménu choroby bychom se ze šetrnosti k pacientovi měli vyhýbat, neboť to podlamuje jeho vůli jí čelit. Namísto toho je potřeba jméno choroby a obraz s ní spojený demytizovat, oprostít nemoc od příznaků hanby, odpudivosti, tedy obecně zbavit ji její stigmatizující síly, jež s sebou nese znamení smrti, v moderní společnosti také téměř tabuizované.

Ve 2. kap. (15–24) Sontagová konstatuje, že tuberkulózu a rakovinu spojoval po větší část historie obraz „usychání, stravování těla“ (15); teprve odhalení původu tuberkulózy jako bakteriální infekce v roce 1882 vytvořilo předpoklady pro rozštěpení obraznosti spojené s oběma chorobami. Konkrétní příklady vybírá autorka zvl. z literatury a filmu. Tuberkulóza je nemoc zjevných kontrastů (protiklad bledosti a zrudnutí tváří, hyperaktivity a ochablosti apod.), rakovina je synonymem skryté a přitom progresivní degradace. Tuberkulóza se díky svým vnějším symptomům jeví jako nemoc transparentní (zřetelná i pro pacienta), rakovina je skrytá, bezpečně diagnostikovatelná až biopsií. Stav tuberkulózního pacienta jsou ambivalentní: pocity euforie, nárůst chuti k jídlu či zvýraznění sexuální touhy bývají zároveň

Rozsáhlá stať proslulé americké esejistky, směřující k oproštění pojmu nemoci od břemene kulturních významů, které na něj byly ve vývoji různých diskurzů navrstveny hyperbolizací a metaforizací a které mají negativní dopad na individuální i společenské vnímání i prožívání tohoto fenoménu.

předzvěstmi zhoršení (tematizováno např. v Mannově *Kouzelném vrchu*); rakovina je naproti tomu vnímána a ukazována jako degradace všech vitálních sil (Bergmanovy *Šepoty a výkřiky*). Tuberkulózní člověk je stravován vnitřním žářem, zatímco tělo nemocné rakovinou je napadeno cizorodými buňkami; tuberkulóza je zobrazována jako nemoc nedostatku a chudoby, ať už hmotné (Mimi v Pucciniho *Bohémě*), či existenciální (Dumasova *Dáma s kaméliemi*), rakovina jako nemoc přebytku. Tuberkulóza je nemocí času, urychluje život, rakovina je spíše nemocí prostoru, klíčové metafory jsou topografické (šíření, prorůstání, metastázování). Smrt tuberkulózou je líčena jako bezbolestná, oduševňující (např. u Dickense), umírání na rakovinu vnímáno jako strašlivé, bolestné a ponižující (*Šepoty a výkřiky*). Všechny jmenované opozice vycházejí z populární mytologie obou nemocí, která má s realitou málo společného: „nemoc plic je metaforicky vzato nemocí duše“ (22), a to přesto, že toto onemocnění může zasahovat další orgány, umírání na tuberkulózu může být velmi bolestivé, na rakovinu velmi klidné, neplatí ani členění na nemoci chudých a bohatých atp. Od dob romantismu však lze v poezii pozorovat estetizaci tuberkulózy jako procesu éterizace těla a rozšíření vědomí; rakovina nadlouho zůstává skandálním tématem.

Ve 3. kap. (25–30) Sontagová upozorňuje, že obě nemoci bývají překvapivě vykládány jako onemocnění z vášně, a to stravující či zmařené v případě tuberkulózy, jak dokládají např. Keatsovy dopisy Fanny Brawneové, postava Insarova v Turgeněvově románu *Předvečer*, v *Kouzelném vrchu* se nemoc jeví jako transformace lásky. Rakovina je naopak chápána jako choroba údajně pramenící z potlačování sexuality nebo pocitů zlosti a agrese, popř. (pod vlivem názorů amerického psychoanalytika Wilhelma Reicha) jako důsledek celkové životní rezignace. Tento metaforický konstrukt však vykazuje i rozpory: tuberkulóza byla připisována jak lidem přespříliš vášnivým, tak lidem s nedostatkem síly k životu.

Ve 4. kap. (31–39) Sontagová na dílech Olivera Goldsmitha ukazuje, že již koncem 18. století byla tuberkulóza vnímána spíše jako společenský sklon, ba zlozvyk zhýčkané městské smetánky. Stala se jedním ze znaků společenského statusu, potvrzovaného nejen např. oblékáním, ale také postojem k nemoci, která se stává jakousi vnitřní výzdobou těla, tropem nového přístupu k vlastní osobě. Na početných příkladech, např. dopisech Percy Bysshe Shelleyho či pamětech Camilla Saint-Saëns, autorka demonstuje, jak se od dob romantiky tuberkulózní zjev stal nezbytným atributem umělce, znakem zajímavosti a oduševnělosti (zdraví „nebylo v módě“). Romantický topos se podle autorky rodí mj.

ze zkušenosti na ambivalentním rozhraní mezi okouzujícími prostředím a situací, kdy člověk čelí smrti (Keatsova či Chopinova zdravotní cesta do Středomoří apod.). Tato mytologie — být se stává předmětem ironie — přetrvává ještě v literatuře 20. století (Kafkova korespondence, postava mladého umělce v O'Neillově *Cestě dlouhého dne do noci*, *Kouzelný vrch*). Metaforickou pozici tuberkulózy nezaujala ve 20. století rakovina, nýbrž šílenství jako médium zduchovnění a kritického nesouhlasu. Důvodem podle Sontagové je, že představy spojované s šílenstvím a tuberkulózou mají leccos společného, např. přesun postiženého do nového prostředí s jinými pravidly, jež se stává určitým druhem exilu, přecitlivělost vůči vulgaritě běžného života, prohloubené vědomí dosahující záchvatovitého osvětlení apod.

V 5. kap. (40–44) Sontagová podrobuje zkoumání opozici nemoc jako trest (např. za zakázanou lásku) či úpadek — a nemoc jako rozvinutí osobnosti a citu (první ilustruje Mannovou novelou *Smrt v Benátkách*, druhé jeho románem *Kouzelný vrch*). Zjišťuje, že právě rozvoj osobnosti je provázen demonizací choroby a fobií z ní. Syfilis vzdor své skandální povaze nebyla podrobena této mytologizaci, na rozdíl od tuberkulózního nevznikl syfilitický typ osobnosti; syfilitik byl ten, kdo se nakazil, ne ten, kdo k nemoci měl dispozice (Osvald v Ibsenově dramatu *Strašidla*, Adrian Leverkühn v Mannově *Doktoru Faustovi*). Syfilis byla podrobována soudu mravnímu, nikoli psychologickému jako tuberkulóza. V historické perspektivě se ukazuje rozdíl mezi chápáním choroby jako soudu nad společenstvím (v antice) a nad jednotlivcem (v moderní obraznosti).

V 6. kap. (45–50) Sontagová sleduje proměnu představy nemoci: z někdejšího trestu se stává výraz jedincovy povahy či duševního stavu a konečně důsledek potlačené vášně, jež se obrací dovnitř — vzniká tak krutý mýtus o rakovině, za kterou si „člověk může sám“ (49). Jestliže tuberkulóza byla viděna jako manifestace silné touhy, pak v této logice by ideálními literárními kandidáty rakoviny byli podle Sontagové antihrdinové současného románu, kteří nejen nechovají silné city, ale absence citovosti už je vůbec nepřekvapuje (jako tomu bylo ještě v → Sartrově *Nevolnosti* či v Camusově *Cizinci*). Chápání choroby jako vyjádření nitra jedince se zdá být humánnější než pojmání choroby jako trestu, ve skutečnosti je podle Sontagové ještě krutější: je odsudkem jedince jako toho, kdo selhal (tento názor podporuje výzkum psychosomatických onemocnění založený Georgem Groddeckem); v tomto duchu se nemoc připisuje jak osobnostem reálně poraženým (Napoleon, Grant), tak těm, kdo nebyli „poraženi“, avšak údajně nuceni potlačovat vlastní instinkty (Freud, Wittgenstein).

V 7. kap. (51–57) Sontagová odmítá narůstající tendenci k psychologizaci příčin onemocnění (z historického hlediska tak romantickou melancholii jen vystřídala neromantická deprese). Objasnění příčiny vzniku rakoviny v 19. a 20. století si odporují, jsou závislé na dobově příznačných negativních jevech: v 19. století to byla přemíra fyzického a duševního (emocionálního) vypětí (materiální nouze, ztráta blízkých osob apod.), ve 20. století je rakovina naopak často vysvětlována apatií, nedostatkem nebo potlačováním emocí. Tendenci k psychologizaci vysvětluje autorka jednak odcizeností představy smrti jako něčeho přirozeného (smrt se v moderní době stala až jakousi neslušnou, urážlivou událostí), jednak snahou nahradit nedostatek vědomostí a možností léčby tím, že nemoc „zpracujeme“ hodnotící interpretací; v důsledku se odpovědnost přenáší na nemocného jedince.

V 8. kap. (58–70) Sontagová zkoumá metaforický konstrukt nemoci jako pachatele (nemocný je pak „obětí“) či protivníka, proti němuž se bojuje, či jako katastrofického ekonomického stavu společnosti („neregulovaného růstu“, 62). Tato metaforika podle autorky není ani tak spojena s reálnou povahou nemoci, nýbrž se sociálním kontextem, v němž je interpretována: obava raného kapitalismu z neopatrného utrácení kapitálu (včetně kapitálu těla) se přenáší do metaforické reprezentace tuberkulózy; rakovina jako forma potlačení vlastní energie pak odpovídá negativní reakci na kontext ekonomické nadprodukce, která člověka nutí uspokojovat veškeré existující tužby konzumací a nacházet stále nové.

V poslední, 9. kap. (71–83) Sontagová konstatuje, že tradiční metafory nemoci mají spíše rétorický charakter, jsou „silnými slovy“ (71), zatímco už v průběhu 19. století se stávají agresivními prostředky vyjádření nesouhlasu a odporu. Metafora nemoci se v kulturním a politickém diskurzu o společenství stává stále silnějším manipulativním prostředkem (počínaje Platonem přes Machiavelliho, Hobbese, Adamse až ke Gramscimu, Trockému či Mandelštamovi a Marinettimu). Metafora rakoviny (užívaná na levém i pravém pólu politického spektra) podle Sontagové ospravedlňuje drastická opatření v politickém a sociálním kontextu a vyzývá k násilí. Autorka sebekriticky připomíná, že se sama v době války ve Vietnamu v zoufalství uchýlila k označení „bílé rasy“ za „rakovinu lidstva“ (81), a uznává nevyhnutelnou metaforickou práci jazyka. Trvá však na tom, že jen málokteré metafory jsou tak laciné, simplifikující a pokrytecky moralizující jako metafory nemoci. Rakovina zůstává nejmocnější metaforou pro vše zničující, a tedy rétorickým prostředkem paranoiků, fatalistů i revolučních optimistů. Tato metaforizace rakoviny podle autorky ustane

s pokrokem léčebných postupů (např. imunoterapie využívající vlastní prostředky těla k obraně proti nemoci). Ve stávajících metaforách rakoviny se ovšem zrcadlí náš povrchní strach ze smrti, neschopnost regulovat spotřebu naší společnosti a obavy ze stále násilnějšího běhu dějin, uzavírá Sontagová.

Esejisticky podaná studie svým rozsahem i charakterem přesáhla dosavadní autorčin způsob psaní: jakkoli politicky angažovaná, Sontagová se do té doby ve svých esejích zaměřovala spíše než na sociální souvislosti kultury zvláště na ty projevy umění, které se radikálně odlišují od běžných rámců naší zkušenosti nebo ji podvracejí, popř. na jevy zřetelně poplatné určitému kánonu, jako je fenomén populární kultury, již na rozdíl od jiných teoretiků nevnímala coby ohrožení kultury jako takové.¹ Její texty se vyznačují spíše úvahovostí než vypracovanou metodologií, často pracují s jedním vyhoceným postřehem či paradoxem.

Nemoc jako metafora má výraznou performativní ambici — napomoci nemocným i dalším lidem v psychické, emocionální a sociální práci s chorobou; nezanedbatelným momentem je přitom nepochybně vazba na vlastní životní zkušenosti autorky. Jestliže záměrem knihy je na základě rozkrytí ideologizujících a reduktivních metafor budovat racionální, nesentimentální vztah k chorobě, jaký omezí nebo nedovolí kontraproduktivní působení jejich metaforických conceptualizací na nemocného, lze zaprvé namítnout, že Sontagová považuje pojem metafory a její fungování za evidentní, nikde je nerozebírá a nezabývá se žádnými existujícími teoriemi metafory. S tímto pojmem se velmi stručně vyrovnává až v úvodu volného pokračování knihy nazvaného *AIDS a jeho metafory* (1989), kde konstatuje, že metaforou měla na mysli jednoduše tradiční tropus přenášení jmen na základě podobnosti na jiný jev. Dále v její kritice chybí zřetelnější vědomí faktu, že jazyk je ze své podstaty metaforický: v důsledku toho autorka pomíjí možnost zkoumat obrácenou, pozitivní variantu užití metafory pro uchopení nemoci a vlastního těla. V esejí *O stylu* (1965) je Sontagová zjevně neustále lákána — nemožným — dosažením určité neosobnosti, neutrality stylu a výpovědi (odtud také vposled její fascinace tichem a mlčením). Toto tíhnutí lze do jisté míry vztáhnout také na její dekonstrukci metafory, snahu oprostit vztah k nemoci od významů, které ho zatěžují a deformují.

Dalo by se říci, že *Nemoc jako metafora* v jistém smyslu rozvíjí myšlenku titulního eseje souboru *Proti interpretaci* (1966, č. 1994), v němž autorka tvrdí, že v rámci různých motivovaných interpretací zaniká vlastní dílo, jsouc nahrazeno jednoznačným výkladovým klíčem (např. psychoanalytickým, existenciálním,

¹ Problém autorka pojednává ve třetím nejznámější esejí ze souboru *Proti interpretaci*, nazvaném *Poznámky k fenoménu camp*, *Labyrinth Revue* 2000, č. 7–8, s. 79–86 [1966].

marxistickým). V *Nemoci jako metafoře* a návazném textu věnovaném AIDS je metaforizace nemoci chápána jako její interpretace, která (v promluvách nasměrovaných k nemocnému) překrývá kulturními schémata vlastní prožívání nemoci, nebo dokonce funguje jako substituční strategie, nastupující na místo zatím neexistující nebo nedostatečně účinné léčby, jež větší díl odpovědnosti přenáší na pacienta, nebo (ve vztahu ke světu zdravých) zneužívá konotací nemoci k politické rétorice. Ve svých účincích je taková metaforizace škodlivá a je třeba se jí bránit rozkrýváním její konstrukce.

Kniha *Nemoc jako metafora* novátorsky otevírá kritickému zkoumání oblast přesahů mezi sociální realitou a její kulturní reprezentací. (Je ovšem třeba připomenout, že již v 60. letech vznikaly práce → Michela Foucaulta zkoumající reprezentace, resp. konstrukce, diskurzy a dispozitivu duševní nemoci, a že Sontagová je poněkud překvapivě opomíjí.) Přirazuje se tak k linii myšlení, jaké lze kupř. pozorovat již v okruhu Frankfurtské školy ve 30. letech či v soudobém britském kulturním materialismu. V posledních dvou dekádách 20. století se objevila řada prací pohybujících se v obdobném poli témat prolínání kultury, vědy, tělesnosti a nemoci (Thomas Walter Laqueur, Nancy Gallagherová, Sander Gilman, Susan Bordoová, Elizabeth Groszová ad.). Byť leckdy na úvahy Sontagové explicitně nenavazují, je nepochybné, že její kniha pomohla tento terén zpřístupnit a názorně ukázala, jak citlivé čtení literárních textů jako složky kulturní tradice může přispět k novému náhledu na problémy mimoumělecké sféry.

Vydání

Illness as Metaphor, New York – London 1978, 1979, 1983, 1987, 1989 (spol. s *AIDS and Its Metaphors*), 1990, 1991, 2001, 2002. *Krankheit als Metapher*, Frankfurt/M. 1978, 1980, 1981, 1987, 1989, 1992, 1993, 1996, 2003, 2005. *Falske forestillinger om sygdomme*, København 1979. *La Maladie comme métaphore*, Paris 1979, 1993, 2005, 2009. *Malattia come metafora*, Torino 1979, 1980, 1989 (spol. s *AIDS e cancro*), 1992, 2002. *Sykdom som metafor*, Oslo 1979, 1996, 2010. *Sjukdom som metafor*, Stockholm 1981, 1989 (spol. s *Aids och dess metaforer*), 2001; Enskede 2004. *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona 1980, 1984, 2008, 2011; Madrid 1996 (spol. s *El sida y sus metáforas*), 2003. *Ziekte als spookbeeld*, Utrecht 1980; *Ziekte als metafoor*, Baarn 1993 (spol. s *Aids en zijn metaforen*). Japonské vyd., Tokio 1982, 1990 (spol. s *AIDS a jeho metafora*), 2006. *A betegség mint metafora*, Budapest 1983, 1990 (spol. s *Az AIDS és metaforái*). *Sairaus vertauskuvana. AIDS ja sen vertauskuvat*,

Helsinki 1991, 2010. *Sëmundja si metaforë. SIDA dhe metaforat e saj*, Tiranë 1991. *Boala ca metafora. SIDA si metaforele ei*, Cluj 1995. **Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metaforý, Praha 1997** (z tohoto vyd. citováno). *A doença como metáfora. A Sida e as suas metáforas*, Lisboa 1998; Rio de Janeiro 2002; *São Paulo 2007. Choroba jako metafora. AIDS i jego metaforý*, Warszawa 1999. Čínské vyd., Tchaj-Pej 2000. *Bir Metafor Olarak Hastalık*, Istanbul 1988; Ankara 2005 (spol. s *AIDS ve Metaforları*).

Literatura

S. Sayres, *Susan Sontag. The Elegaic Modernist*, London – New York 1990. M. Holub, Tato dlouhá nemoc, in: týž, *O příčinách porušení a zkázy těl lidských*, Praha 1992, s. 110–114. L. Kennedy, *Susan Sontag. Mind as Passion*, Manchester 1995. J. Jařab, Intelektuální a estetické carpe diem S. Sontagové, in: S. Sontagová, *Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metaforý*, Praha 1997, s. 165–172. C. E. Rollyson, *Reading Susan Sontag. A Critical Introduction to Her Work*, Chicago 2001. C. E. Rollyson, — L. Paddock, *Susan Sontag. The Making of an Icon*, New York 2000. B. Clow, Who's Afraid of Susan Sontag? Or, the Myths and Metaphors of Cancer Reconsidered, *Social History of Medicine* 2000, č. 2, s. 293–312. M. K. DeShazer, Cancer Narratives and an Ethics of Commemoration. Susan Sontag, Annie Leibovitz, and David Rieff, *Literature and Medicine* 2009, č. 2, s. 215–236. B. Ching – J. A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*, New York 2009. P. Lopate, *Notes on Sontag*, Princeton – New Jersey 2009.

Susan Sontagová (1933–2004)

Americká publicistka, prozaička, scenáristka, režisérka; nepočítala se nikdy k akademické, nýbrž prostě k intelektuální obci. Studovala filozofii, teologii a literaturu na univerzitách v Berkeley, Chicagu (u Kennetha Burkea), na Harvardu a Sorbonně. Na Columbia University vyučovala filozofii a působila také jako redaktorka. Hlásila se k okruhu newyorského levicového časopisu *Partisan Revue* (Lionel Trilling, Hannah Arendtová, Leslie Fiedler ad.). Společenskokritické postoje (k válce ve Vietnamu, komunistickým režimům apod.) vyjadřovala vždy velmi razantní formou; podporovala feministické hnutí, a to nejen psaním, ale především svým způsobem života. Mezi feministicky orientovanou literární vědou vzbudilo dílo Sontagové rozdílné reakce, od v podstatě pozitivních (→ Elaine Showalterová, Carolyn G. Heilbrunová) přes smíšené a polemické (Adrienne Richová)

po vysloveně negativní (Camille Pagliaová). Sontagová proslula zvl. svými esejí věnovanými literatuře, filmu, populární kultuře a aktuálním společenským událostem: *Against Interpretation* (1966), *Styles of Radical Will* (1969), *On Photography* (1977), *Under the Sign of Saturn* (1980), *Where the Stress Falls* (2001), *Regarding the Pain of Others* (2003). Psala také prózu: romány *The Benefactor* (1963), *Death Kit* (1967), *Volcano Lover* (1992), *In America* (2001), soubor povídek *I, etcetera* (1978), filmové scénáře *Duet for Cannibals* (1969), *Brother Carl* (1974), natočila čtyři filmy (včetně dvou vlastních scénářů), režírovala Pirandella, Kunderu či Becketta, sama je autorkou hry *Alice in Bed* (1993).

České překlady

O fotografii (2002), *S bolesti druhých před očima* (2011), *Ve znamení Saturna* (2011). Stati: Pornografická fantazie, *Vokno* 1991, č. 22–23, s. 76–82; Proti interpretaci, *Kritický sborník* 1994, č. 3, s. 1–6; Poznámky k fenoménu camp, *Labyrint Revue* 2000, č. 7–8, s. 79–86; Totální imaginace, *Host* 2002, č. 7, s. 62–67; O stylu, *Souvislosti* 2004, č. 3, s. 4–19; Přibližování k Artaudovi, *Labyrint revue* 2010, č. 27–28, s. 174–178. Beletrie: *Vulkán. Romance* (2002). Slovensky též román *Milenec sopky* (1995).

/mat/

Leo Spitzer

Studie o stylu 1–2

(Stilstudien 1–2, 1928)

V předmluvě se uvádí, že první díl, nazvaný *Styly jazyka* (*Sprachstile*), se zabývá výzkumem „stylistických projevů určitých duchovních postojů v jednotlivých prvcích jazyka jistého společenství (*Gemeinsprache*)“, druhý díl je pak věnován jazykům stylu (*Stilsprachen* — tak zní i jeho titul), tj. „systémům výrazu, které si vytvořily vynikající osobnosti ve svém individuálním jazyce“. Styl se přitom definuje jako „vědomé užití jazykových prostředků pro dosažení nějakých vyjadřovacích cílů“ (i, ix).

První svazek, obsahující celkem 16 příspěvků, se zaměřuje na různé otázky čistě lingvistické (převážně romanistické). Charakteristické je zde jednak přímé vztahování jazykových jevů k příznačným psychickým rysům daného národa (jazyk je odrazem ducha národa, 118 aj.), jednak důraz na tvůrčí moment v jazyce („básník mluví, jazyk básní“, 253) a na závažné postavení fantazie a citu v jazykovém vývoji (253, 256).

Druhý svazek je uveden teoretickou a svým způsobem programovou statí *Jazykověda a slovesné umění* (1–17). Nejprve Spitzer podává náčrt tehdejšího stavu lingvistiky a literární vědy; poukazuje na to, že lingvistika překonává období, kdy byly zcela ignorovány umělecké hodnoty jazyka, a že je třeba odstranit propast mezi pseudoexaktní lingvistikou a „jen duchaplnou“ literární historií (1–2). Za „nejschůdnější most“ mezi jazykovědou a literární vědou pokládá Spitzer právě výzkum stylu; pod stylem přitom v této souvislosti rozumí „jazyk užívaný jako umění“ (3–4). Následuje formulace tří hlavních úkolů stylistického bádání: pochopit umělecké záměry obsažené ve spisovatelově jazyce, charakterizovat jej a vztáhnout jej k autorovu duševnímu světu (*das Seelische*), který je jím vyjadřován (4); připouští se ale i opačná cesta, od autorova duševního světa k podobě jeho jazyka (11).

Dvousvazkový soubor studií literárního vědce a lingvisty rakouského původu; jedno z fundamentálních děl psychologicky orientované stylistiky.

Dále je do knihy zařazeno několik krátkých analýz různých literárních děl: Rehabilitace Malherbovy Útěchy panu Du Périerovi (18–29), K uměleckému tvaru jedné španělské romance (30–41), „Zvrtná lyrika“ (42–49), po nichž následuje studie O časové perspektivě v novější francouzské lyrice (50–83), věnovaná rozboru ztvárnění času zejména v dílech francouzských básníků druhé poloviny 19. století. Sleduje se v ní, kdy báseň evokuje událost v jejím vznikání (evokativní přezens, 53) a kdy v sobě zachycení přítomného okamžiku zahrnuje působení minulosti i přechod k budoucnosti (58–59). Danou konstrukci času přitom Spitzer přímo vztahuje k Bergsonově filozofii, především k jeho pojmu „trvání“ (57–58). Stať Vícejazyčnost (*Sprachmengung*) jako stylový prostředek a jako výraz fonetické fantazie (84–124) se na rozdíl od ostatních příspěvků soustřeďuje na německý text, cestopis Alfreda Kerra. Podle Spitzerova výkladu velmi hojně užívání nářečních a cizojazyčných výrazů v Kerrově díle slouží k charakterizaci mluvčích vystupujících v textu a vedle toho je projevem Kerrova psychického ustrojení, jeho sklonu k čistě akustickému pojmání jazyka, k napodobování slyšeného, a současně i k niternému prožívání slova („slovo mu znamená umělecké vyžití, vnitřní osvobození“, 121). Ve studii „Inscenující“ adverbialní určení v novější francouzské literatuře (125–165) Spitzer věnuje pozornost novému prvku ve stylu francouzské prózy (ale i poezie) v období naturalismu a impresionismu — častému uvádění údajů o čase, místě a způsobu ve větě. Tento jev je pokládán za nepochybný důsledek působení deterministické filozofie Hyppolita Taina.

Jádro knihy tvoří čtveřice obsáhlých studií, v nichž se zřetelně uplatňuje spojení teoretického přístupu s konkrétními analýzami. Na počátku stati Pseudoobjektivní motivace u Charlese-Louise Philippa (166–207) se uvádí, že nápadný jazykový jev v textu je vesměs zřetelným odrazem osobitého duševního založení autora; na základě nápadných jazykových jevů a jevů s nimi příbuzných je tak možno toto založení odhalit (166–167). Hledání autorova „prožitku“ prostřednictvím jeho jazyka nazývá Spitzer studiem „motivů a slova“; v souvislosti s tím zdůrazňuje, že nepřihlíží k biografickým faktům, ale vychází pouze z důkladné četby (168). Ilustrací uvedeného postupu se stává rozbor Philippova románu *Bubu z Montparnassu*. Výchozí bod představuje zaznamenání nápadného výskytu výrazu *à cause de* („kvůli“) a dalších slov vyjadřujících kauzalitu. Při rozboru způsobu jejich užívání se podle Spitzera ukazuje, že román sugeruje objektivní příčinnost tam, kde vlastně běží jen o subjektivní názor postavy. Z toho je vyvozen závěr o Philippově fatalistickém a deterministickém světovém názoru, nevíře v možnost objektivního vysvětlení lidského

chování (197–198); zároveň v daném postupu Spitzer spatřuje ironický odkaz na řád světa, který „není normální“ (174). V práci *Unanimismus Julesa Romainse* v zrcadle jeho jazyka (208–300) se Spitzer zabývá tím, jak se „jednota a konstantnost básnického vidění (motivů)“ (208) projevuje v autorově jazykovém vyjádření. Studie *Ke stylu Charlese Péguyho* (301–364) vysvětluje zvláštnosti jazykového utváření Péguyho textů tím, že jeho myšlení bylo silně ovlivněno Bergsonovou filozofií (311); zároveň se ovšem upozorňuje na to, že slovesné dílo nemůže adekvátně vyjádřit nekonečný životní proud, protože má k dispozici pouze prvky jazykové, které jsou nutně diskretní, nespojité (340, 361). Konečně obsáhlá práce *Ke stylu Marcela Prousta* (365–497) probírá některé příznačné rysy Proustova jazyka (především délku věty) a vztahuje je k jeho pojmání světa.

Závěrečný příspěvek *Slovesné umění a jazykověda* (498–536) shrnuje a doplňuje základní body předchozích výkladů a vyrovnává se s některými námitkami kritiků. Poukazuje se zejména na paralelismus mezi slovem a složkami s ním spjatými (fabule, postavy, světový názor autora), jež Spitzer označuje jako „motivy“ (506–507), a dále na to, že je nutné zkoumat nikoli jednotlivé rysy textu, ale jejich konstelace (513) a že „jazyk stylu je biologicky nutný projev duše individua“ (520).

Souboru *Studie o stylu*, do něhož byly zahrnuty stati napsané v letech 1918–1926, patří jedno z nejvýznamnějších míst v řadě Spitzerových fundamentálních prací (vesměs jsou to sbírky původně samostatných příspěvků),¹ které tvoří „páteř“ jeho neobyčejně rozsáhlého odborného díla (včetně překladů více než tisíc položek). Obecným východiskem Spitzerova přístupu je polemika s pozitivismem, založená v pozicích tzv. idealistické filologie. Zřetelně jej ovlivnilo učení Benedetta Croceho (duchovní podstata jazyka a umění, vyzdvižení estetického aspektu, důraz na intuitivní povahu umělecké tvorby i chápání uměleckého díla) a adaptace croceovských zásad na oblast jazyka uskutečněná Karlem Vosslerem, který formuloval program jazykovědného idealismu, mj. zdůrazňující závažnou úlohu individuální jazykové tvořivosti.² Spitzer sám hovořil i o působení názorů Sigmunda Freuda (souvislost mezi psychikou člověka a jeho vnějšími projevy).³ V protikladu k pozitivismu Spitzer nepracuje hlavně se sekundárními prameny, ale za základnu výzkumu považuje pečlivou četbu díla; proti pozitivistickému atomismu stojí poukaz na nutnost hledat souvislosti, odhalit „společného jmenovatele“ různých prvků textu. Zároveň však je s pozitivismem, z něhož ve svém univerzitním školení vyšel, spojuje jak starost o to, aby uváděná tvrzení byla důkladně doložena (jeho práce zpravidla zahrnují velmi

1 *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Halle 1918; *Romanische Stil- und Literaturstudien* 1–2, Marburg/L. 1931; *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948; *A Method of Interpreting Literature*, Northampton (Mass.) 1949; *Romanische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen 1959.

2 Srov. K. Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg 1904; V. A. Zvingincev, *Estetičeskij idealizm v jazykoznanii*, Moskva 1956; R. A. Hall Jr., *Idealism in Romance Linguistics*, Ithaca (NY) 1963.

3 L. Spitzer, *Studie o stylu v různých zemích*, in: J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 312.

obširnou materiálovou dokumentací), tak konečné zaměření nikoli na samotný text, jehož jazyková výstavba je podrobně zkoumána, nýbrž na subjekt tvůrce. Přitom Spitzer přijímá jako axiom domněnku, že mezi užitými jazykovými prostředky (ze kterých zpravidla při analýze vychází) a vyššími rovinami díla, a především mezi jazykovými prostředky a psychickým ustrojením, světovým názorem, „duší“ autora existuje v základních charakteristikách přímá shoda a soulad; všechny složky díla a autorská osobnost se podle Spitzera nacházejí ve stavu jakési předzjednané harmonie, již není třeba dokazovat, ale pouze odhalit (tato koncepce, obvykle označovaná jako koncepce „motivů a slova“, byla propracována už ve Spitzerových dílech publikovaných před *Studiemi o stylu*)⁴. V souvislosti s hledáním rysů autorské psychiky v jazykovém utváření textů Spitzer často až neúměrně vyzdvihuje individuální jazykové odchylky a inovace; stal se tak jedním z představitelů tzv. deviační stylistiky, která je v novější době vesměs odmítána jako omezená a neadekvátní (v jazykových odchylkách nelze spatřovat podstatu umělecké literatury). Námitky vzbudil především příznačný, někdy až tautologický způsob jeho argumentace: jazyk textu slouží jako zdroj pro pochopení psychiky autora a tato psychika zase zpětně osvětluje jazykovou povahu textu. Ve své pozdější knize věnované vztahu lingvistiky a literární historie se Spitzer snažil podložit své pojetí explicitním odkazem na hermeneutický kruh rozumění, tj. myšlenkový postup od části k celku a od celku k části, zdroj výhrad tím ovšem neodstranil.⁵ Neméně problematický prvek představuje Spitzerovo výrazně subjektivistické chápání techniky textové analýzy. Spitzer rozhodně zastává názor, že umělecká díla jsou jedinečné a neopakovatelné jevy, a stále poukazuje na to, že ke každému textu je třeba přistupovat jinak — na základě subjektivního „setkání“ s ním, prostřednictvím intuice a vcítění.⁶ Je ovšem třeba podotknout, že četné Spitzerovy studie zahrnují především velmi jemné rozbory jazyka uměleckých textů a jednostrannost teoretických postulátů se v nich takřka neprojevuje. Spitzerovy práce publikované po *Studiích o stylu* přinášejí jako nový prvek jednak zdůraznění požadavku komplexní analýzy díla (jazyková složka tedy, alespoň v teorii, poněkud ustupuje do pozadí),⁷ jednak — i když zůstává koncentrace na jednotlivé texty a tvorbu jednotlivých autorů — postupný nárůst zřetele k literárnímu vývoji (srov. výklady o Rabelaisových „potomcích“ v článku *Linguistics and Literary History*).⁸ V publikacích z pozdního období Spitzerovy tvorby se někdy omezuje psychologický aspekt; při svém posledním vystoupení v roce 1960 (srov. pozn. 3) se Spitzer od předpokladu bezprostředního vztahu psychiky autora a textu distancoval. V době svého vzniku mělo Spitzerovo dílo

4 H. Sperber – L. Spitzer, *Motiv und Wort*, Leipzig 1918; L. Spitzer, *Studien zu Henri Barbusse*, Bonn 1920.

5 *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, s. 19–29, 33–35.

6 Srov. S. Dąbrowski, *Kontrteksty teoretyczno-literackie*, Wrocław et al. 1983, s. 159–171.

7 *Romanische Stil- und Literaturstudien* 1, Marburg/L. 1931, s. 29–30.

8 in: *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, s. 22–23.

značný vliv na německou romanistiku (např. Helmut Hatzfeld, Ulrich Leo) a také na stylistické výzkumy v románských zemích (Dámaso Alonso, Amado Alonso, Gianfranco Contini, Giacomo Devoto aj.). V současnosti je pro svůj vyhraněný subjektivismus a psychologismus většinou pokládáno za překonané.

Jeho pracím však nelze upřít dvojí aspekt, a to jednak historický (fakt, že svého času „skrze stylistiku znovu objevil v jazykovědě a literární vědě vlastní předmět humanitních věd, pozitivismem potlačený, totiž člověka“⁹), jednak aktuální: jeho důmyslný přístup nadále poskytuje závažné podněty k analýze konkrétních literárních děl.¹⁰

Vydání

Stilstudien 1–2, München 1928, 1961 (z tohoto vyd. citováno). *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954 (výbor), rozšířeno in: *Critica stilistica e semantica storica*, Bari 1966. *Études de style*, Paris 1970, 1973, 1980, 1985, 1988, 1999, 2009 (výbory). K. Vossler – L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, Warszawa 1972 (2 studie). *Stylistické studie z románských literatur*, Praha 2010 (výbor).

Literatura

J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. B. Gray, *Style. The Problem and its Solution*, The Hague – Paris 1969. J. Starobinski, Leo Spitzer et la lecture stylistique, předmluva k fr. vyd. 1970. R. Wellek, Leo Spitzer (1887–1960), in: *týž, Discriminations, Further Concepts of Criticism*, New Haven – London 1970. R. Handke, Zagadnienie języka i stylu w pracach Karola Vosslera i Leo Spitzera, in: K. Vossler – L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, Warszawa 1972. M. R. Mayenowa, Analiza doktryny, tamtéž. H. Aschenberg, *Idealistische Philologie und Textanalyse. Zur Stilistik Leo Spitzers*, Tübingen 1984. H.-J. Neuschäfer, Über das Konzept des Stils bei Leo Spitzer, in: *Stil*, Frankfurt/M. 1986, s. 281–288. J. V. Catano, *Language, History, Style. Leo Spitzer and the Critical Tradition*, London 1988. H. U. Gumbrecht, *Spitzers Stil*, Tübingen 2001. J. Pelán, Leo Spitzer, in: *týž, Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Praha 2007, s. 519–552. J. Pelán, doslov k č. vyd. 2010, s. 565–590.

Leo Spitzer (1887–1960)

Jazykovědec a literární vědec rakouského původu, romanista. Zabýval se hlavně stylovou analýzou literárních děl z románské

⁹ J. Pelán, doslov k č. vyd. 2010, s. 579.

¹⁰ Srov. E. Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen – Basel 1994, s. 163–171; J. Pelán, doslov k č. vyd. 2010, s. 589.

oblasti. Působil na univerzitách ve Vídni, Bonnu, Marburgu a Kolíně nad Rýnem, po nástupu nacismu k moci přesídlil do Istanbulu; od r. 1936 byl profesorem na univerzitě v Baltimore (USA). Další díla: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik* (1918), *Romanische Stil- und Literaturstudien 1–2* (1931), *Linguistics and Literary History* (1948), *A Method of Interpreting Literature* (1949), *Romanische Literaturstudien 1936–1956* (1959), *Essays on English and American Literature* (1962).

České překlady

Stati: Studie o stylu v různých zemích, in: J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 309–322.

/mš/

Emil Staiger

Základní pojmy poetiky

(Grundbegriffe der Poetik, 1946)

V Úvodu (31–33) autor upozorňuje, že pod základními pojmy poetiky rozumí pojem epického, lyrického a dramatického; chápe je jako objektivní „ideální významy“, jež jsou evokovány svými exemplárními textovými projevy, avšak neuplatňují se v čisté podobě: „Kardinální příklady lyrična se budou nepochybně nalézat v lyrických skladbách, příklady epična v eposech. Není ale předem dáno, že bychom se mohli setkat s literárním dílem, které by bylo ryze lyrické, ryze epické nebo dramatické [...], každé pravé literární dílo se podílí na všech druhových ideách“ (32). Ústřední otázka po povaze druhových pojmů zároveň podle Staigera „vede sama od sebe k otázce po povaze člověka“ (33). „Fundamentální poetika“ se tak stává příspěvkem k filozofické antropologii.

1. kap. Lyrický styl. Rozpomínání (34–77) vychází z rozboru zvukových kvalit básně pokládané „za jeden z nejčistších příkladů lyrického stylu“ (34), Poutníkovy noční písně od Johanna Wolfganga Goetha. Autor poukazuje na to, že na rozdíl od epiky (např. Homérových eposů) nedochází v lyrickém stylu k jazykové „reprodukcii určitého děje; zvuk a smysl jsou spojeny, hodnota lyrických veršů tkví v „jednotě významu slov a jejich hudby“ (36). Tato skutečnost „ztěžuje či vylučuje převod do cizích jazyků“ (36): překlad lyrických veršů je téměř nemožný, na druhé straně je však také méně potřebný než v případě veršů epických a dramatických. Vnímatel „slyší zvuk hlásek a rytmy a básníkovu naladění (*Stimmung*) jej zasahuje ještě před diskurzivním porozuměním“ (37). Obsah vět může být zastíněn hudebními kvalitami. Proto se lyrika vyznačuje rozmanitostí metrických vzorců, směřováním k jejich jedinečnosti a rytmickými proměnami (39). V dalším aspektu je lyrické básnění bezděčným vnutím, do básníka vniká „naladění společně s řečí“ (41); z toho ovšem také vyplývá, že lyrično — dané okamžitou náladou — je

Teoretické dílo švýcarského literárního vědce, nově formulující, zčásti na základě filozofického podnětu existencialismu, tradiční problematiku teorie druhů.

ideální představa, kterou „nelze v ryzí podobě nikdy uskutečnit a která vyžaduje vyrovnání epickým či dramatickým“ (41). Na základě rozboru vybraných ukázek německé lyrické poezie (Goethe, Brentano, Eichendorff, Mörike aj.) se Staiger snaží proniknout k základním rysům lyrického stylu (41–57), které pak shrnuje v definici „ideje lyrična“: „Jednota hudby slov a jejich významu, bezprostřední působení lyrična bez výslovného porozumění (1); nebezpečí rozplynutí, zažehňávané refrémem a jinými druhy opakování (2); vzdání se gramatické, logické a názorné souvislosti (3); poezie osamělosti, již mohou vnímat jen jedinci stejného naladění (4): to vše znamená, že lyrická poezie nezná distanci“ (60) — ani mezi básnickým dílem a vnímatelem, ani mezi básníkem a tím, o čem básník mluví (61). Zrušení distance mezi subjektem a objektem, lyrické postupování, označuje Staiger jako rozpomínku (*Erinnerung*), resp. — jak sugeruje slovtvorná stavba německého výrazu — jako „zniternění“ (66). V závěru kap. autor upozorňuje, že lyrično je v rozporu s povahou řeči; slovo „ustavuje [...] a uspořádává pomíjivé jevy v něco trvalého“ (75), lyrické naladění naopak předpokládá prolínání, zatemnění souvislostí, pohyb. Lyrické básnění je „sama o sobě neuskutečnitelná mluva nitra“ (75). S tím těsně souvisí i to, že se nutně vymyká „dějinné funkci“: „Z písně neplyne nic, [...] ničeho [se] nezmočňuje, [...] nemá žádný předmět“ (77).

2. kap. Epický styl. Představování (78–110), založená především na Homérových dílech, vychází z tíhnutí epiky k stejnoměrnosti, jež vyjadřuje „pevný a neměnný postoj“ vůči skutečnosti, perspektivu zajišťující „prvek stálosti v míjení jevů“ (78). Básník „nesplývá s děním“ (78), na rozdíl od lyrika pohroužení do rozpomínky vyvolává minulost pamětí, udržující časový i prostorový odstup (80). Dalším závažným rysem epična je, že se zálibně zaměřuje na to, co se navrácí a je totožné (prozrazují to stereotypní formule v homérovských eposech, 82). Obecně platí, že „epická řeč představuje (*vorstellt*). Odkazuje k něčemu, ukazuje“ (83). Epično se tak přibližuje k výtvarnému umění (zatímco lyrično k hudbě, 88). V ději epického díla nezískává primární důležitost konečný cíl, epický děj nekončí, spíše „přestává“ (91–92). Proto se epický styl vyznačuje samostatností částí (počínaje už veršem, 93) a kompozičně pak přiřazováním, adicí (98). V protikladu k lyrice je epické básnictví, zvl. epos, sociálně a dějinně zakotvené: básník vypráví své příběhy posluchačům a vystupuje vůči nim jako nositel tradice (104–105). V závěru kap. Staiger podotýká, že Homérovo ryzí epično zároveň reprezentuje „konec ústního a epického světa“ (105), neboť se vzápětí rozrušuje „naivita epické existence“ a „živelná samostatnost jednotlivce“ (106). V křesťanství se už nemůže uplatňovat

samostatnost částí eposu, protože člověk je zapojen do plánu spásy (Dante, *Božská komedie*, 107). Autor pak připomíná rozkvět eposu v německé klasice (Goethův epos *Heřman a Doroška* aj.), znovu ovšem poukazuje na jeho proměnu (jen idylická témata „dokáží ještě do jisté míry uchovávat samostatnost jednotlivých složek života“, 108). Epické básnictví „v Homérově smyslu“ se tak nemůže vrátit, „epično samo ovšem zůstává ‚uchováno‘ v každé poezii jako její nepostradatelný základ. Dokonce i lyrik nalézá slova jen proto, že je epik vyslovil“ (110).

3. kap. Dramatický styl. Napětí (111–141) nejprve zdůrazňuje rozdílnost pojmů dramatický a divadelní (111). Následuje rozbor dvou druhů „napínavého stylu“ existujících i mimo jeviště, patosu a problému. Patos, bezprostřední projev pohnutí (111–118), je podle Staigera blízký lyrické řeči, na rozdíl od ní však nepředpokládá duševní soulad, ale činí posluchači násilí; odtud vyplývá potřeba distance od vnímatelů a s tím také odstup v reálu (koturny a maska, oddělující jevištní rampa, řečnická tribuna). Problémové básnictví (118–126) se vyznačuje nesamostatností částí, které jsou plně podřízeny určitému cíli, jenž se odhaluje teprve na konci. Obě tyto možnosti dramatického stylu jsou napínavé pohybem vpřed (patos „usiluje“, problém „se táže“), jsou „spojeny ve futuristní existenci“ (126). V dramatickém básnictví „člověk jako takový je vždy vůči sobě samému v předstihu“ (126). Výklad o → Heideggerově konceptu „světa“ jako řádu, v němž se určitá věc člověku projevuje, a o jeho poukazu na rozdílné projevy téhož jsoucna v různých světech¹ (tyto rozdíly jsou přitom ztotožněny s rozdíly stylu, 126–127) pak ústí do konstatování, že dramatický básník se nezaměřuje na věci samy, ale „pojímá je jako znaky, jako doklad či ozřejmění svého problému“ (128); básníka ovládá otázka „kvůli čemu?“, jež jej podněcuje k tomu, aby všechny složky spojil v jediné ideji (128). Dále si Staiger všimá kategorií tragična (131–136) a komična (136–141): tragično vzniká zhroutením toho, na čem spočívá lidský život, rozbitím rámce světa jedince, či dokonce celého národa nebo stavu (132), komično „z rámce určitého světa vypadává“ (136) a existuje samozřejmým způsobem mimo něj.

Kap. O základu druhových pojmů poetiky (142–155) připomíná, že se každé dílo rozdílnou měrou podílí na všech druhových idejích (142), a poté se snaží — mj. prostřednictvím různých analogií — objasnit vzájemné vztahy těchto pojmů. Lyrický styl se spojuje se slabikou (ta nic neznamená, ale je schopna výrazu), epický se slovem (které jako označení předmětu má v epice výsostné postavení), dramatický s větou (zásadní pozice funkcionality částí, 142–143). Dále se probírají triády jako cítění — ukazování — dokazování (145) nebo duše — těleso — duch (146–148). Pojmy

¹ M. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes*, in: týž, *Wegmarken*, Frankfurt/M. 1976, s. 155–156 [1929].

lyrický, epický a dramatický se tak zároveň stávají „literárně-vědnými názvy pro fundamentální možnosti lidské existence vůbec“ (145). Zvláště výrazně se to projevuje vazbou na trojrozměrnost času (148), představenou v úzkém sepětí s filozofií Martina Heideggera, jež je založena na časovosti jako základní kategorii lidského „pobytu“: „lyrická existence se rozpomíná, epická zpřítomňuje, dramatická rozvrhuje“, tedy „spěje do předpokládané budoucnosti“ (150). V souvislosti s lyričnem Staiger upozorňuje, že básník se může rozpomínat na minulé, přítomné i budoucí: rozpomínání je „návratem do mateřského lůna v tom smyslu, že se mu vše jeví opět v onom minulém stavu bytí, z něhož jsme vzešli“ (150). Na druhé straně autor zdůrazňuje, že „převaha lyrického či dramatického bytí je [...] patologická“ (147); v lyričnu hrozí člověku rozplynutí, v dramatičnu tragické roztržštění jeho světa. Jen epično se svou středovou pozicí představuje „zdravou“ existenci (147).

Ve druhém vydání připojil Staiger ke knize jako „doslov na vysvětlenou“ svou oxfordskou přednášku z roku 1948, aby populárnějším výkladem odstranil nedorozumění, která jeho knížka vyvolala (156–169).

Základní pojmy poetiky představují nejproslulejší odborné dílo švýcarského germanisty a klasického filologa Emila Staigera, jsou textem, který spolu s dalšími publikacemi, v nichž Staiger prosazoval dílocentrickou (*werkimmanente*) interpretaci literatury,² velmi výrazně ovlivnil literární vědu německé jazykové oblasti v období po druhé světové válce. Pro Staigerovy výklady o druhových pojmech má zásadní důležitost fakt, že se jeho pojednání deklaruje jako „fundamentální poetika“. Autor se distancuje od poetiky operující s historickými modely a chce postihnout „jedinou a neměnnou“ podstatu lyrična, epična a dramatična. Zaměřuje se tedy na zdroje, v nichž tuto podstatu spatřuje v nejzřetelnější podobě, a zcela otevřeně je volí na základě vlastní kulturní výbavy, dané národnostně a vzděláním. Staigerovi kritici upozorňovali na to, že jednotlivé styly jsou objasňovány na základě relativně úzkého a časově různorodého souboru textů: specifiku lyrického stylu dokládá skupina německých romantických básní, dramatický styl hlavně díla Schillerova a Kleistova, naproti tomu pro demonstraci epického stylu slouží takřka výhradně Homérové eposy. (Některé pasáže mají přitom východisko v interpretacích, jež jsou obsaženy v dřívějších Staigerových knihách.) Výběr je tak odůvodněn jen autorovými vlastními estetickými kritérii a snadno může být předmětem pochybností o tom, zda je dostatečně reprezentativní.³ Ve Staigerových výkladech se osobitým způsobem spojuje složka filologická a filozoficko-antropologická; právě

² *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich – Leipzig 1939; *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert*, Zürich 1943; *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955.

³ Srov. např. B. Böschenstein, Emil Staigers Grundbegriffe. Ihre romantischen und klassischen Ursprünge, in: W. Barner (ed.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/M. 1996, s. 269–270.

sepětí otázek poetiky s problematikou lidské existence se závažně podílelo na působivosti a inspirativnosti předložené koncepce. Závěry podávané v jednotlivých kapitolách jsou vždy podloženy textovým materiálem, mnohdy i detailními pozorováními užitých jazykových prostředků a jejich relací. Autor přitom ovšem neusiluje o racionální a argumenty přísně podložený rozbor, ale do popředí klade citlivý a vnímavý přístup k dílu, vychází z čtenářského dojmu a bezprostředního prožitku, pro něž pak hledá odůvodnění (pojem „naladění“ tedy má klíčový dosah i pro badatelský přístup k literatuře). Ve spojitosti s tím Staiger při popisu textů často sahá k hudební terminologii, aplikované (v návaznosti na představy romantismu) ve formě volných analogií, a v hojně míře používá obrazná a estetizující vyjádření, která odborný projev silně subjektivizují. Přítomnost antropologické dimenze se v určitém smyslu projevuje už tím, že vedle samotných textů se Staigerova poetika zaměřuje i na jejich čtenářský účinek a také na subjekt autora; literární díla jsou chápána jako svědectví o různých způsobech existence básníka. Staiger tak v zásadě směřuje ke ztotožnění probírané trojice literárních druhů se základními možnostmi lidské existence (lyrický styl je zároveň lyrickým bytím atd.) a v souvislosti s tím dospívá k řadě pozoruhodných, avšak také sporných paralel. Ve svém úsilí se autor soustavně opírá o koncepty formulované filozofy, mj. o fenomenologii Edmunda Husserla či o teorii vývoje jazyka jako symbolické formy Ernsta Cassirera;⁴ široce uplatněný pojem naladění má své východisko ve vymezeních, která podal existenciální filozof Otto Friedrich Bollnow.⁵ Zvlášť zřetelná a často zdůrazňovaná pak je návaznost na Heideggerovu ontologii. Nelze však hovořit o přímé aplikaci; kritika upozorňovala, že Staiger Heideggerovu filozofii interpretuje volně a někdy zjednodušeně.⁶ Zdeněk Kožmín poukázal na to, že Staigerovo pojetí člověka je harmoničtější než pojetí Heideggerovo („je to spíš člověk, který si je vědom své konečnosti a který ví o volitelných polohách lidského bytí“) a že je v tomto ohledu blíže Goethovi,⁷ jehož díly se Staiger ve svých pracích rozsáhle zabýval. Nejzávažněji se Staigerovy reflexe vztahují k Heideggerovi ve vyzdvižení časovosti jako ústřední determinanty lyrična, epična a dramatična. Tím se Staiger zároveň zapojil do tradice přiřazování trojice literárních druhů k trojici časů, sahající minimálně k *Vorschule der Ästhetik* (1804) Jeana Paula a vyznačující se velkou pestroostí názorů. Časovému schématu, se kterým operuje Staiger, lze přitom snadno vytkat svévolnost a spekulativnost. Jde hlavně o překvapivé, antiintuitivní spínání lyriky s minulostí, jež je výsledkem střetnutí mezi běžným a slovtvorným významem německého slova *Erinnerung* a pro jehož podporu musí Staiger použít příměr s „návratem do mateřského lůna“; současně na jiném místě

4 E. Cassirer, *Filosofie symbolických forem 1. Jazyk*, Praha 1996 [1923].

5 O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt/M. 1941.

6 P. Salm, *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft. Scherer — Walzel — Staiger*, Tübingen 1970, s. 104–105, 108.

7 Z. Kožmín, *Problémy antropologické poetiky, Estetika 1968*, č. 3, s. 264.

dokládá, že v lyrice převládá gramatický prézens (62). Vyhraněný ahistorismus, hodnotový tradicionalismus a důraz na subjektivní prvek v interpretaci vedly od 60. let — v souvislosti se změnami výzkumných paradigmat (scientistní přístupy, důraz na sociální, ideologické a historické aspekty literatury apod.) — k oslabení Staigerovy autority a k tomu, že jeho texty přestaly být v německy mluvících zemích brány jako součást relevantního proudu teoretické reflexe; podíl na poklesu Staigerovy pozice měl i tzv. curyšský literární spor, který vyvolaly jeho útoky proti modernímu umění (v slavnostní řeči pronesené v prosinci 1966).⁸ V následujících letech ovšem na *Základní pojmy poetiky* znovu upozornily překlady do několika jazyků a v poslední době se objevily i výzvy k novému čtení a posouzení tohoto díla. *Základní pojmy poetiky* tak bezpochyby zůstávají důležitým pokusem o vztahování problematiky literárních druhů k univerzální lidské existenci.

Vydání

Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946, 1951, 1956, 1959, 1961, 1963, 1966, 1968; München 1971, 1972, 1975, 1978, 1983. *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid 1966. *Fondamenti della poetica*, Milano 1968, 1979. Japonské vyd., Tokio 1969. *Conceitos fundamentais da poética*, Rio de Janeiro 1969, 1972, 1974, 1975, 1993. ***Základní pojmy poetiky*, Praha 1969** (z tohoto vyd. citováno; též in: E. Staiger, *Poetika, interpretace, styl*, Praha 2008, s. 29–169). *Umeće tumačenja. I drugi ogleđi*, Beograd 1978 (výbor). *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles 1990. *Basic Concepts of Poetics*, Philadelphia 1991. Čínské vyd., Peking 1992. *Temeljni pojmovi poetike*, Zagreb 1996.

Literatura

A. Kelletat, recenze, *Euphorion* 1953, s. 220–224. A. Gelley, Staiger, Heidegger, and the Task of Criticism, *Modern Language Quarterly* 1962, s. 195–216. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. Z. Kožmín, Problémy antropologické poetiky, *Estetika* 1968, č. 3, s. 263–265. P. Salm, *Drei Richtungen der Literaturwissenschaft. Scherer — Walzel — Staiger*, Tübingen 1970. R. Célis, doslov k fr. vyd. 1990. L. Frank, Introduction: Staiger's Basic Concepts of Poetics and Its Literary-Critical Contexts (úvod k angl. vyd. 1991). B. Böschstein, Emil Staigers Grundbegriffe. Ihre romantischen und klassischen Ursprünge, in: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt/M. 1996, s. 268–281. F. Breithaupt, Emil Staiger und das Anthropologische, *Monatshefte für deutschsprachige*

⁸ Literatura a veřejnost, in: E. Staiger, *Poetika, interpretace, styl*, Praha 2008, s. 288–302 [1966].

Literatur und Kultur 2003, s. 6–13. H. Schlaffer, Emil Staigers Grundbegriffe der Poetik, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 2003, č. 1, s. 1–5. M. Vajchr, doslov k č. vyd. 2008, s. 321–331.

Emil Staiger (1908–1987)

Švýcarský germanista a klasický filolog, od r. 1943 profesor na univerzitě v Curychu. Byl nejvýznamnějším představitelem tzv. dílocentrické interpretace literárního díla, interpretaci zároveň spojoval s otázkami filozofické antropologie. Spoluzakladatel literárněvědného časopisu *Trivium* (1942–1952). Další díla: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert* (1943), *Musik und Dichtung* (1947), *Die Kunst der Interpretation* (1955), *Goethe 1–3* (1952–1959), *Stilwandel* (1963), *Friedrich Schiller* (1967), *Spätzeit* (1973).

České překlady

Poetika, interpretace, styl (2008, výbor). Stati: Pojem tragična, *Divadlo* 1967, č. 10, s. 38–41; Jak překládat básnická díla antiky, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 335–352; Umění interpretace, *Kritický sborník* 1996, č. 2, s. 1–13.

/mc — mš/

Franz Karl Stanzel

Typické vyprávěcí situace v románu

Na příkladu Toma Jonese, Moby Dicka, Vyslanců, Odyssea ad.

(Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a., 1955)

První z prací rakouského anglisty k teorii románu a vyprávění, v níž do diskuse o epické formě zasáhl uvedením nového pojmu vyprávěcí situace.

V Úvodu (1–21) Stanzel objasňuje, že románem se chce zabývat nikoli jako komerčně rozšířenou formou, k níž sahají i autoři, kteří by raději měli volit esej, autobiografii či „analytický chorobopis“, a již podle řady názorů hrozí v současnosti „utilitaristická banalizace“ (1–2), ale jako uměleckým útvarem v jeho žánrové specifčnosti. Konstatuje nedostatečnou pozornost poetologů věnovanou této otázce a dokládá to např. → Staigerovou prací *Základní pojmy poetiky* (1946, č. 1969), která epično vymezuje výhradně na základě veršovaných, zvl. homérských eposů, a prodlužuje tak stav, kdy je „román brán jen napůl vážně“ (3). Příslušnost románu k epice byla podle Stanzela vyčerpávajícím způsobem prokázána již ve 30. letech Rafelem Koskimiesem (*Theorie des Romans*, 1935), jeho základní žánrové znaky však dosud nejsou dostatečně rozpracovány. Jako možné východisko typologizace navrhuje Stanzel moment zprostředkovanosti (*Mittelbarkeit*) zobrazení, vlastnost, jíž se epika obecně liší od obou dalších básnických druhů, tj. lyriky a dramatu. Epos a román se pak navzájem odlišují variabilitou této zprostředkovanosti (4). Tento pojem Stanzel nachází už u svých předchůdců, např. Käte Friedemannové či Roberta Petsche; avšak převažující názor, podle něhož je hlavním parametrem přítomnost explicitního (osobního) vyprávěče, považuje autor za „stejně neudržitelný jako Spielhagenovo¹ stanovisko, podle něhož má vyprávěč zůstat zcela skryt“ (4). Konkrétní realizace či variace principu zprostředkovanosti chce Stanzel uchopit v pojmu vyprávěcí situace (*Erzählsituation*), jenž zahrnuje i tradiční vyprávěčské „převleky“ (*Verkleidung*), jako je přímý vyprávěč, vydavatel rukopisu, pisatel dopisů aj. Již od počátku zahrnuje Stanzel do svého výkladu i perspektivu čtenáře v návaznosti na → Ingardenův koncept míst nedourčenosti a konkretizace (6–7). Interpretace románu by se podle něj měla soustředit na to,

¹ Viz F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883.

jak „v čtenářově představě vyvstává z odvíjejícího se vyprávění svět, jenž s každým jeho slovem nabývá na určitosti. Tento proces vzniku zobrazené skutečnosti probíhá podle určitých pořadajících vzorců, které jsou nastaveny strukturou románu“ (7). Mluvit o románu proto znamená mít na zřeteli „významově jednotící sílu, jíž tato forma disponuje“ (8). Na pozadí dobové teoretické diskuse (→ Wolfgang Kayser, → Käte Hamburgerová) propojuje Stanzel dvojí tradici zkoumání epického díla a vyprávění: jednak německou, počínaje od Otty Ludwiga a Friedricha Spielhagena přes Walzelovu školu, zvl. práci K. Friedemannové o vyprávěči a jeho roli v epice, až k R. Petschovi, Juliu Petersenovi či Güntheru Müllerovi,² jednak tradici angloamerickou s jejími podněty ke klasifikaci románu: poznámkami romanopisce Henryho Jamese, rozvržením složek románu u Edwarda Morgana Forstera (u něhož Stanzel oceňuje zvl. pojem vzorce či osnovy, *pattern*) či typologizací románu podle pojetí temporality navrženou Edwinem Muirem,³ zde stejně jako v dalším textu je mu oporou důvěrná obeznámenost s angloamerickou prózou. Využívá také podněty z díla Romana Ingardena a moderní lingvistiky.

1. kap. Vyprávěcí situace a epické préteritum (22–37) vychází z Ludwigova odlišení vlastního vyprávění a scénického zobrazení děje (22–23). Ukazuje se, že oba typy odpovídají tomu, jakým způsobem se v textu projevuje autorská instance. Jestliže je čtenář oslovován autorem a veden autorskými komentáři či úvahami o ději, jedná se o vyprávění „autorské“ (*auktorial*). Pokud má čtenář pocit, že je do románové situace vsazen prostřednictvím některé z postav, jde o vyprávění „personální“. Aby zamezil ztotožňování vyprávěče se skutečným autorem románu, zdůrazňuje Stanzel, že se jedná o „autorské a personální médium vyprávění“ (25). Vyprávěč, ať už autorský, nebo personální, je instancí, která pro čtenáře určuje východisko jeho prostorově-časové orientace v zobrazovaném světě (28). Starší názory na minulostní, uzavřenou povahu děje, který je v epice zpřítomňován (Julius Petersen, Emil Staiger aj.) Stanzel odmítá a proti nim staví výklad Ingardenův, který vychází z ontologie světa zobrazeného literárním dílem: ten se vyznačuje „kvazireálným modem bytí“ (34) a představuje pouze analogon skutečnosti čtenářovy. Už Ingarden také konstatuje, že rozdílné vyprávěcí způsoby či postupy (*Erzählweisen*) jsou v relaci k časovému orientování čtenáře: v sumarizujícím vyprávění jsou dané časové úseky vždy pojaty jako minulé, ve scénickém předvádění se naopak tzv. nulový bod časové orientace přesunuje do minulosti a vyprávění se jeví jako přítomnost. Orientačním centrem přítom může být vyprávěcí autor, nebo může být orientační centrum umístěno v zobrazovaném světě bez výslovného promítnutí do jedné z románových

² K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934; J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin 1939; G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen 1948, s. 195 — 212 ad.

³ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927; E. Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928.

postav, případně je přiřazeno jedné zobrazené postavě. V této souvislosti Stanzel vznáší námitku proti tezi K. Hamburgerové o epickém préteritu,⁴ podle níž gramatický minulý čas ztrácí v narativní er-formě svůj temporální význam a vyjadřuje primárně fiktivní povahu vyprávěného, jinak řečeno, ve fiktivním světě románu má vlastně přítomnostní hodnotu: Hamburgerová podle něj opomíjí fakt, že čtenářovo časově orientační centrum se liší u vyprávění vedeného z pozice vypravěče a z pozice románové postavy (35–37).

2. kap. Autorský román (38–59) je věnována autorské vyprávěcí situaci, v níž jako vypravěč vystupuje zdánlivě sám autor, který však na sebe bere řadu převleků, jako je role vydavatele rukopisu či zapisovatele vyprávění někoho jiného. Typický autorský vypravěč stojí mimo životní okruh představované skutečnosti (38), nad postavami, o nichž vypravuje, má nadhled a převahu. Oddělení sféry autorské od zobrazeného románového světa je udržováno explicitností vyprávěcího aktu (např. ve Fieldingově románu *Tom Jones*, který se ocitá v podtitulu této kap. a představuje jeden z hlavních zdrojů exemplifikací, 41). Autorský vypravěč 18.–19. století si někdy (jako např. v Trollopových *Barchesterských věžích*) velkoryse pohrává se svou nadřazenou rolí, povětšinou však naplňuje čtenářský nárok na iluzivnost vyprávění, tj. potvrzuje fakta vyprávěného světa jako reálná (41). Vyprávěčská distance tu pak vyvstává především z časového aspektu: vypravěč se vůči vyprávěnému nachází v postpozici (43). Vedle častých pohledů zpět tu však nacházíme i předjímání, příznačné jsou shrnující a zhušťující „zprávy“ o událostech a selektivita vyprávění (45–46). Pro podání prostoru je příznačná scénická, resp. panoramatická perspektiva (pojmy → Percyho Lubbocka). Čas a místo vyprávěcího aktu, tj. vypravěčovo „tady a teď“ jsou pro zprostředkování zobrazené skutečnosti zásadní: „Při autorské vyprávěcí situaci čtenář vidí zobrazený svět tak, jako by se díval autorovi přes rameno,“ tvrdí Stanzel (47). Dále jsou pro autorského vypravěče příznačné vstupy a komentáře, jejichž prostřednictvím je hodnocena povaha postav či probíhající události; tato stanoviska se často ocitají v napětí s tím, jak je hodnotí postavy samy. (Tento jev, připomíná Stanzel, pozorujeme v obměně také v ich-románu jako napětí mezi prožívajícím a vyprávějícím já, 49.) Ve světle těchto zjištění dostává dřívější horlivá obrana objektivity románového vypravěče podle Stanzelova mínění zásadní trhliny, stejně jako normativní požadavek na scénické vyprávění a důsledné dodržení jednotné perspektivy (53). Zde, stejně jako v dalším výkladu, autor zdůrazňuje, že jednotlivé vyprávěcí situace představují modely, které v reálných textech v čisté podobě nenacházíme; umožňují nám však popsat právě přechody mezi nimi a jejich funkce (např. pronikání prvků

4 K. Hamburger, Das epische Praeteritum, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1953, s. 329–357.

řeči postavy do řeči autorského vypravěče,⁵ jehož si povšiml už → Leo Spitzer). Typičnost přitom ve Stanzelově pojetí zásadně nemá co do činění s uměleckou kvalitou.

Ve 3. kap. Román vyprávěný v první osobě (*Der Ich-Roman*, 60–92) specifikuje autor tuto vyprávěcí situaci především okolností, že vypravěč na rozdíl od autorského vyprávění vystupuje sám jako postava zobrazovaného světa: dění v něm prožívá, spoluprožívá, popř. alespoň sleduje zpovzdálí jako svědek (srov. též 65). Přestože zájmeno „já“ zde průběžně potvrzuje iluzi identity vypravěče s jednou z jednajících románových postav, upozorňuje Stanzel na to, že mezi procesem vyprávění a procesem prožívání je obvykle určitá časová distance (v tomto smyslu se situace sblíží s autorskou). Je proto třeba rozlišovat mezi „prožívajícím já“ a „vyprávějícím já“ (61). V případě Defoeovy *Moll Flandersové* odpovídá prvnímu „já“ zlodějka a prostitutka Moll, druhému žena, která se ohlíží do své pestré minulosti se směsicí lítosti a požitku. Tento subjektivní vztah, jak ukazuje Stanzel na dalších příkladech, má nejrůznější podoby. Výraznější manifestace vyprávění přitom sblíží román v první osobě s autorským vyprávěním (extrémním případem, v němž proces vyprávění jako jediný souvislý řetězec jednání pohlcuje příběh, je pak *Tristram Shandy*), tendence k oslabení narativního aktu naopak s vyprávěním personálním. Stanzel si všimá i možnosti zobrazení vědomí vypravěče v ich-formě (např. uzavření vyprávění s vyhasínajícím vědomím protagonistky Schnitzlerovy prózy *Fräulein Else*, 69). Aspekty románu v první osobě jsou ukázány na obširném rozboru Melvillovy *Bílé velryby* (70–92), např. zcela disparátní postoj k bílé velrybě: nadpřirozená hrůza prožívajícího a takřka vědecká distance vyprávějícího já. V závěru Stanzel ještě jednou podrobuje kritice tezi K. Hamburgetrové, podle níž právě v ich-formě má epické préteritum hodnotu minulostní, a konstatuje, že temporální význam je třeba vyhodnocovat podle aktuální situace (92).

Ve 4. kap. Personální román (93–121) charakterizují poslední typ tyto znaky: autor ustupuje do pozadí, převažuje scénické zobrazení, čtenářovo orientační centrum je napojeno na „tady a teď“ některé románové postavy nebo imaginárního pozorovatele lokalizovaného v románovém dějišti. V návaznosti na tuto lokaci se s epickým préteritem váže hodnota přítomnosti (93). Důležitým znakem je přitom neutralizace prvků vyprávění: z dialogu mizí uvozovací věty, namísto vypravěčského komentáře slouží k uchování koherence scény pouze jakési „režijní poznámky“. Scénické zobrazení jako opak shrnujícího vyprávění nasouvá děj do popředí. Úplná „dramatizace“ románu by znamenala oslabení příznačných vlastností žánru, připouští Stanzel. Oponuje však svým

⁵ Stanzel mluví o *An-steckung*, tedy doslovně „infikování“ řeči vypravěče (59); jde o jev, který Lubomír Doležel nazývá v *Narativních způsobech v české literatuře* (Praha 1993) řečí smíšenou.

předchůdcům (K. Friedemannová, R. Petsch), jejichž postoje se formovaly primárně v závislosti na pozorování autorského románu 19. století a již tuto formu hodnotí jako umělecky pochybenou (94). Tvrzení W. Kaysera, který také preferuje autorské vyprávění a podle kterého „smrt vypravěče je smrtí románu“ (95), vysvětluje Stanzel hlavně jako poukaz na obtíže realizace personální situace. Jako protiváhu pak uvádí její zdařilé podoby u Henryho Jamese, Johna Dos Passose, Ernesta Hemingwaye ad. Jako román reprezentativní pro tuto vyprávěcí situaci volí Stanzel Jamesovy *Ulysses* a jako předmět kontrastivní analýzy již pojednaný román *Bílá velryba* (97–121).

5. kap. je věnována Joyceovu *Odyseovi* (122–144) s argumentací, že jej nelze považovat za čistý personální román (122) a tvrdit, jak se stává, že všechno se v něm „ukazuje“ (122), neboť se v něm uplatňují rozsáhlé partie autorské vyprávěcí situace a přinejmenším celé dvě kapitoly jsou zde vyprávěny v první osobě. Jakkoli je tedy vyprávěcí situace nejednotná — což odpovídá Stanzelovu poznatku, že vyprávěcí situace v románu bývá sice dominantní, ale málokdy je důsledně dodržována —, tvrzení, že v *Odyseovi* byla románová forma překonána, nepovažuje autor za oprávněné. Rozborem jednotlivých kapitol osvětluje podrobně, jak jsou pasáže jevící se jako svévolné překračování pravidel ve skutečnosti naplňováním jiných, jež lze vysvětlit z tradice anglické prózy. Skutečným nerespektováním konvencí je podle něj nesignalizované střídání ich- a er-formy v souvislém toku vyprávění, které otrásá postavením dominantní vyprávěcí situace jako „zklidňujícího, orientujícího centra“ (141). To však podle jeho názoru moderní čtenář zvládne; jako těžší úkol se mu jeví nutnost neustálého zapojování čtenářské kulturní paměti v identifikaci a lokaci motivů, útržků konverzací či scén. Adekvátní uchopení *Odyseya* nalézají Stanzel už v Jungově myšlence rozumět mu jako monologu.⁶ sám mluví o monologu koncepčním, který není jako dramatický či vnitřní monolog sebevyjádřením, nýbrž „výrazem procesu autorského utváření světa“ (143).

6. kap. nazvaná Exkurz. Zobrazení vědomí (145–156) vychází z předpokladu, že „realistické“ zobrazení vědomí není v literatuře možné. Podobně jako už v kap. předcházející (138) však autor dovozuje, že cílem není hodnotit „stupeň realističnosti“ zobrazení, nýbrž literární účinnost zvoleného prostředku v souvislosti s danou literární epochou (145). Záměrem je zde popsat prostředky zobrazení vědomí ve vztahu k vyprávěcí situaci, která podstatně určuje způsob stylizace (146): autorské vyprávění zjevuje vědomí postav jen ve formě úplných rozvinutých myšlenek a kompletních vět, duševní pochody jsou signalizovány tím, že jsou explicitně pojmenovány (napadlo ho, pomyslel si apod.). Z vyprávěcí situace první

⁶ C. G. Jung, *Ulysses. Ein Monolog*, in: *týž* (ed.), *Wirklichkeit der Seele*, Zürich et al. 1934.

osoby a personálního vyprávění vzešly dvě důležité formy zobrazení vědomí, a to vnitřní monolog a polopřímá řeč (*erlebte Rede*) (147). Už vnitřní monolog popírá v zájmu iluzivnosti přístupu čtenáře k vědomí postavy vyprávěcí akt, tím spíše pak polopřímá řeč. Stanzel si také klade otázku po vztahu mezi vnitřním monologem (jak jej nachází např. u Faulknera) a proudem vědomí: ten je pro něj hlavně obecným označením základní vlastnosti vědomí, jíž je právě kontinuita, plynutí. Proslulá pasáž Molly Bloomové z *Odyseea* je v tomto smyslu vnitřním monologem s povahou proudu vědomí — ten se totiž může vyskytovat i ve třetí osobě, jak lze doložit u Virginie Woolfové. Dále Stanzel specifikuje pojem polopřímé řeči (150–152) v souvislosti s aspekty personální vyprávěcí situace: podkategorií polopřímé řeči je mj. určitá percepční perspektiva (tj. pod *erlebte Rede* náleží *erlebte Wahrnehmung*, 150). V zásadě existují tři možnosti zobrazení vědomí: zpráva o myšlenkových procesech (*Gedankenbericht*), vnitřní monolog a polopřímá řeč; jim jsou analogické tři formy zobrazení řeči: nepřímá, přímá a polopřímá řeč v užším smyslu (153).

V závěrečné, 7. kap. Pokus o typologii románu (157–168) je podán ucelený přehled stanovisek s nářtem obecné problematiky druhů a žánrů jako vyústěním (163–166), opírajícím se o tzv. „typologický kruh“ (*Typenkreis*), schéma relací mezi jednotlivými vyprávěcími situacemi (163), které znázorňuje vzájemnou přechodnost jednotlivých typů (tj. vyprávěcí situace autorské, v první osobě a personální). Stanzel tento kruh (jako potvrzení jeho platnosti) ještě vřazuje coby podmnožinu do nově zkonstruovaného kruhu „základních pojmů poetiky“, jak je přejímá od Staigera (resp. již od Goetha): autorské vyprávění se tak ocitá v blízkosti „epického“, vyprávění v 1. osobě v blízkosti „lyrického“ a personální v blízkosti „dramatického“.

Stanzelovu analýzu „typických vyprávěcích situací v románu“ lze řadit do dvou kontextů: jednak je to tradice zkoumání románu jako specifického žánru v širším kontextu druhů literárních, jednak (ve zpětném pohledu) linie „přednaratologického“ výzkumu vyprávění. O tom, že jím navržené schéma vyprávěcích situací vypovídá obecně o možnostech narativní výstavby, svědčí ostatně i to, že řada příkladů, které zde volí, patří k menším prozaickým formám. Z hlediska diachronního se Stanzel odráží od sporu o románovou formu (započatého v druhé polovině 19. století a znovu se navracejícího koncem druhého desetiletí a v 50. letech minulého století), který lze vyjádřit opozicí „vyprávět, nebo scénicky představit?“ (vyhrocení této otázky odmítnutím naturalismu najdeme v podobě „vyprávět, nebo popisovat?“ ve stejnojmenné stati → Györgye Lukáse), a odmítá dozvuky normativních

nároků na žánr. Především však celou debatu překračuje pojmem „zprostředkovanosti“ jako konstitutivního rysu vyprávění (zdůrazňuje ho i v pozdějších pracích). Jako model pro určení románové formy pak dosazuje vyprávěcí situaci, která je v jeho pojetí zásadním činitelem románové struktury. Z relací mezi vyprávěčem a postavou (popř. z jejich totožnosti) pak vyplývají důležité momenty orientace čtenáře v čase a prostoru představeného světa i konkrétní způsoby podání, jako jsou promluvkové formy a zvolený styl.

Stanzel svůj návrh typologizace dále prohloubil v práci *Typische Formen des Romans* (1964), kde rozšířil materiál i za angloamerickou oblast a reagoval na poznatky, jež přinesla nová románová vlna počátkem 60. let. Aplikace ideálních typů vyprávění na klasifikaci románů se však vzhledem k proměnlivosti vyprávěcí situace ukázala jako problematická. Z hlediska vývoje Stanzelova bádání i teorie vyprávění (a také analýzy narativního textu) jsou *Typické vyprávěcí situace v románu* jakýmsi pilotním projektem *Teorie vyprávění* (1979, přeprac. 1982, č. 1988). V ní Stanzel předložil „revidovanou verzi typických vyprávěcích situací“ (název 3. kap.), která zachovává základní typy, ale rozpracovává (a výrazněji manifestuje) parametry jejich určení, a dovoluje tak další precizaci subtypů v přechodných pásmech. Systém je založen na opozicích konstitutivních složek vyprávěcích situací, jimiž jsou „osoba“, „perspektiva“ a „modus“ (v typologickém kruhu jsou tyto opozice vizualizovány jako dělicí osy). První opozice se realizuje jako „já vs. on“, druhá jako „vnitřní vs. vnější perspektiva“, třetí (modus) jako opozice postavy vyprávěče a postavy „reflektora“. Operativnost i limity předložených kategorií ukazují podrobné rozborů jednotlivých děl, které provázejí všechny Stanzelovy teoretické práce. V kontextu disciplíny bylo sice původní i revidované schéma opakovaně podrobováno kritice, první z nich pro jistou rigidnost ve vztahu k pojednávanému žánru, druhé pak proto, že některá kritéria se v něm podle názoru kritiků překrývají a jiná naopak chybí.⁷ Některé Stanzelovy kategorie se však staly obecným majetkem poetiky⁸ (např. pojem reflektor patří k nejužívanějším označením vyprávěcí situace s potlačením aktu narace); svědčí o tom i způsob, jakým jsou zapracovány v úvodech do teorie vyprávění. Spolu s → Lämmertovými *Formami výstavby vyprávění* (1955) patří *Typické vyprávěcí situace v románu* k významným pokusům o systematiku vyprávění v „přednaratologické“ fázi jeho zkoumání.

Vydání

Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a., Wien – Stuttgart 1955, 1963, 1965 (z tohoto vyd. citováno), 1969. *Narrative*

7 Obecně metodologickou motivaci pak měla od 90. let kritika ze strany zástupců pluralizace naratologických přístupů, z nichž se mnozí velmi různě rozloučili se strukturalismem, a vytýkali proto nejen Stanzelovi, ale např. i Genettovi lpění na principech strukturální analýzy a textocentrismus; tato stanoviska někdy vedla až k podcenění Stanzelova pokusu o systematiku vyprávění. Srov. např. A. Nünning,

A Low-Structuralist at Bay? Further Thoughts on „A Theory of Narrative“, *Poetics Today* 1990, č. 4, s. 805–816; D. Darby, Form and Context. An Essay in the History of Narratology, *Poetics Today* 2001, č. 4, s. 829–852.

8 V českém prostředí byla vlivnost Stanzelovy práce dána také tím, že byla přeložena jako jedna z prvních systematik vyprávění.

Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses, Bloomington – London 1971.

Literatura

M. Jasińska, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1960, č. 2 (5). M. Žmigrodzka, Problem narratora v teorii povístei XIX i XX wieku, *Pamiętnik Literacki* 1963, č. 2, s. 417–447. R. Handke, Zagadnienia czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego, *Pamiętnik Literacki* 1969, č. 4, s. 375–392. J. Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, Opladen 1998 (8. vyd., 1. 1972), s. 41–94. M. Martinez – M. Schefel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, s. 89–95. M. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, s. 103–123. T. Kubíček, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno 2007, s. 57–64.

Franz Karl Stanzel (1923)

Rakouský literární vědec, anglista, teoretik a historik (zvl. anglického) románu, jedna ze zakladatelských postav středoevropské teorie vyprávění. Vystudoval ve Štýrském Hradci jako žák Herberta Koziola, habilitoval se v Göttingen; od r. 1962 byl jeho hlavním působištěm Štýrský Hradec, v současnosti je emeritním profesorem tamější Karl-Franzens-Universität; přednášel na řadě zahraničních, zvl. amerických a britských univerzit (mj. na Harvardu, Cambridgi aj.). Zatímco jeho první práce *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) byla zamýšlena jako pokus o typologii románu, na tento rozvrh navazující *Erzähltheorie* (1979, přeprac. 1982) patří k základním pracím strukturalisticky fundované teorie narativního diskurzu; byla přeložena do několika jazyků, je opakovaně reeditována v originále (8. vyd. 2009) a citována v úvodech do disciplíny. Významné naratologické stati mapující vývoj autorův i disciplíny shrnuje soubor *Unterwegs — Erzähltheorie für den Leser* (2002). Vedle teorie vyprávění a poetiky románu se Stanzel zabývá také kulturními stereotypy. Další díla: *Typische Formen des Romans* (1964), *Europäer. Ein imagologischer Essay* (1997), *Teleonie — Fernzeugung* (2008), *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation* (2011).

České překlady

Teorie vyprávění (1988).

/tb – aj/

Peter Szondi

Teorie moderního dramatu

(Theorie des modernen Dramas, 1956)

Teoretická práce německého autora maďarského původu zabývající se proměnou dramatické struktury a pojetí dramatu v historických souvislostech přelomu 19. a 20. století a v první polovině 20. století.

Ve vstupní kap. Historická estetika a poetika druhů (9–13) vychází Szondi ze skutečnosti, že vlastně už od Aristotela se objevují námitky proti přítomnosti epických prvků v dramatu (9). Dokládá, jak většině starších teorií chybí smysl pro dialektickou vazbu formy a obsahu: předem daná forma zůstává pro ně „historicky indiferentní, historicky původní je pouze látka a vzniklé drama [...] je historickou realizací bezčasové formy“ (10). Teprve u Hegela se podle něj pojem formy historizuje, „historickou se nakonec stává i sama poetika druhů. Lyrika, epika, drama se ze systematických kategorií změnily v historické“ (10).

V kap. Drama (14–19) autor vychází z obecného soudu, že novověké drama vzniklo za renesance. Po rozpadu uceleného středověkého světónázoru objevilo drama novou identitu v zobrazení mezilidských vztahů. Jako zásadní sféra bytí se ukázala sféra „mezi“ (*Zwischen*), v níž se formulovala veškerá dramatická tematika. Lidské nitro, odhalené okolnímu světu, se stalo dramatickou přítomností (14), jazykovým prostředkem tohoto „mezilidského“ (*zwischenmenschlich*) světa se stal dialog. V renesanci, která upustila od prologu a epilogu a zřekla se i chóru, se tak dialog stal jediným konstitutivním prostředkem dramatické kompozice (na rozdíl od antiky a středověku, ale i pozdějšího baroka). Na základě ústředního postavení dialogu a oproštění se od všeho vnějšího (tj. v tomto chápání epického) Szondi také vymezuje klasický typ dramatu, drama „absolutní“ (*absolut*, 15). Se subjektem vnímatele se počítá jen zprostředkovaně; tak jako dramatická výpověď není výpovědí autora, není ani oslovením diváka; divákova pasivita se však zážitkem, vtažením do hry mění v iracionální aktivitu: jako by sám mluvil jazykem postav (16). Jevištní formou absolutního dramatu se stalo „kukátkové“ jeviště (16), časovou dimenzí je absolutní přítomnost, kterou drama zastupuje tím, že si vytváří svůj

vlastní čas, jehož každý přítomný moment v sobě obsahuje zárodek budoucnosti (17). Jakákoli časová roztržičnost výjevů tedy stojí proti principu absolutní přítomnosti a předpokládala by vlastně existenci epického subjektu. Podobně je zde motivován i požadavek jednoty místa (Szondi připomíná, že Shakespeare jej na rozdíl od francouzských klasiků v historických hrách — vzhledem k potřebám látky — nerespektoval, a musel proto sáhnout po komentátorovi označeném jako chór, který jednotlivé akty představuje jako „historické kapitoly“, 18). Kompozičně má vnitřní celistvost absolutního dramatu dialektický původ: „Nevzniká zásluhou [...] epického já [...], ale jako důsledek ustavičného odhalování a zastírání mezilidské dialektiky, která se v dialogu mění v řeč. [...] Na možnosti dialogu závisí možnost dramatu“ (19).

V kap. Krize dramatu (20–73) sleduje Szondi prostřednictvím studií věnovaných dramatikům z přelomu 19. a 20. století (Henrik Ibsen, Anton Pavlovič Čechov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck a Gerhard Hauptmann) kvalitativní proměnu pojetí dramatu, která normativní představu absolutního dramatu myšlenkově i formálně rozbíjí. Konkrétní analýzy pak autor zobecňuje v kap. Teorie proměny stylu (74–82). Drama (coby literární forma založená na „vždy v přítomnosti probíhajícím mezilidském dění“, 74) se podle Szondiho ke konci 19. století ocitlo v krizi především v důsledku proměn v tematice, které rozrušují uvedené konstitutivní složky „absolutního“ dramatu. U Ibsena dominuje místo přítomnosti minulost, která je přímo tématem jeho her a která neustále potlačuje přítomné dění. V Čechovových hrách zase aktivní přítomné konání ustupuje snění, ať už se týká vzpomínek, či utopické budoucnosti; dialogická forma, tj. „mezilidská“ výpovědní forma, přechází do monologizovaných reflexí. Strindberg mezilidskou vazbu klasického dramatu buď ruší, nebo ji nahlíží z perspektivy centrální postavy. Maeterlinckovo *dramme statique* pak dějí „dává výpověď“ (74). V Hauptmannových sociálních dramatech jsou mezilidské vztahy determinovány politicko-ekonomickými poměry a tento determinismus ve výsledku potlačuje jedinečnost přítomného. Všechny tyto postupy nastolují nově protiklad subjektu a objektu. U Ibsena „proti sobě jako subjekt a objekt stojí přítomnost a minulost, ten, kdo odhaluje, a to, co je odhalováno“; ve Strindbergově dramatu jako „sledu výjevů“ (*Stationendrama*) se stává „osamocený subjekt sám sobě objektem“; Maeterlinckův fatalismus činí z lidí pasivní objekty a podobně se zvětčují postavy v Hauptmannových sociálních dramatech. Ve výsledku je tu pak k představení zpředmětněných dramatis personae „formálně třeba subjektu [ve funkci] epického já“ (75). Takto pojatá vazba subjektu a objektu rozbíjí absolutní formu dramatu tím, že relativizuje její pojetí času, děje i interpersonálních vztahů, a na pozadí této

relativizace ruší rozpor mezi subjektem a objektem (76). Tento proces, o němž svědčí další vývoj dramatiky ve 20. století, lze ostatně pozorovat i v jiných oblastech umění: v epice se od psychologického románu 19. století živě rozvíjí vnitřní monolog směřující k proudu vědomí, který znamená úplnou ztrátu epického odstupu; podobně už Cézanne, byť ještě trvá na přímém pozorování přírody, připravuje v malířství aperspektivismus a syntetičnost pozdější tvorby; v hudbě se už od pozdní romantiky objevují tendence k úplné chromaticitě připravující cestu k Schönbergově atonalitě (79). Tyto stylové proměny Szondi vykládá jako výsledek procesu, v němž se „tematická stránka zhušťuje do formy, a rozbíjí tak formu starou“ (78).

Následující dvě kapitoly se týkají prostředků, jimiž drama 20. století řeší svou krizi. V kap. Pokusy o záchranu (83–104) sleduje Szondi tendence směřující k udržení klasické dramatické formy. Jednu z nich nabízí naturalistické drama, v němž ovšem „nesoulad prostředí, postavy a děje [...] ruší možnost spojit plynule jednotlivé prvky do jediného absolutního pohybu, jež si drama žádá“ (86), což ve výsledku otevírá cestu epizaci dramatu. Žánr konverzační hry (87–90) chce řešit krizi dramatu zevnitř, „dobrým dialogem“, ten se však emancipuje od subjektu a autonomizuje v konverzaci, která na rozdíl od dialogu absolutního dramatu neúští v čin a nevytváří specifické pojetí času (a kauzální vazby), nýbrž podílí se pouze na jeho „reálném“ plynutí (88). V důsledku toho, že typologie postav v konverzačním dramatu se omezuje především na společenskou typizaci, jde tato forma opět proti absolutnosti. Nevázaná konverzace též nevytváří žádný děj, a proto si jej vypůjčuje ve formě nečekaných a hlavně nemotivovaných událostí zvnějšku (87). O záchranu tradiční dramatické formy se potom podle Szondiho pokoušejí dramatici pomocí aktovky (90–95), která je jakousi částí dramatu povýšenou na celek a která má sice s dramatem společné východisko (situaci), ale nikoli už děj, jenž bývá její proměnou. Napětí v aktovce už nevyrůstá z mezilidských vztahů, ale ze situace, která od počátku musí být katastrofická a kterou už v dění nelze odvrátit. Pod vlivem dobového determinismu v ní také nenastává možnost střetu člověka s osudem (92–93). V dalších pokusech o záchranu tradičního stylu (95–104) se dialog, který je obecně formálním předpokladem, resp. býval samozřejmým rámcem dramatu, stává přímo jeho tématem, a to tématem problematizovaným, např. ve Strindbergově *Tanci smrti* nebo v Lorcově *Domě doni Bernardy*. Avšak ani tento postup nemůže být řešením krize dramatu, a to proto, že postavy nedostanou prostor, v němž by mohly zůstat samy sebou, touží po mlčení v situaci, kdy řeč jednoho doslova zraňuje druhého (96–97). „Kukátkové“ jeviště se tak „stává ochranným

valem proti epice vnějšího světa“, „zkumavkou“, v níž probíhá „pokus o kompresi“ (99). Z uvedené tendence pak těží především existencialisticky orientovaná dramatika (→ Sartre, 99–104), která hledá cestu zpět ke klasice tím, že „rozvazuje pouto nadvlády mezi prostředím a člověkem, radikalizuje odcizení“ (100); prostředí se tu stává situací, která má vesměs transcendentální charakter (103).

Kap. Pokusy o řešení (105–161) sleduje naopak ty tendence, které vycházejí z nutných strukturních proměn a hledají v nich nové dramatické i divadelní prostředky. Subjektivní dramatika expresionismu (Georg Kaiser, Ernst Toller, raný Bertolt Brecht aj.) se natolik soustředila na člověka jako jednotlivce, až z něj učinila prázdnou abstrakci (108). Expresionistické „subjektivní znetvoření“ objektivní skutečnosti se zrcadlí v nitru dramatického díla: technika „sledu výjevů“ vyjadřuje odcizený svět, proti němuž subjekt stojí, a vymanění jedince z mezilidských vztahů odpovídá snaze zachytit člověka na základě „pohledu do podstaty“ (106). Epizace dramatické struktury směřuje přes naturalismus k politické revui (Erwin Piscator, 109–115), která rozbíjí absolutní dramatickou formu relativizací aktuálního výjevu na neaktualizovanost objektivní skutečnosti — mj. filmovými prostředky, vycházejícími z pozice kamery vůči objektu (113). Právě film objevil divadlu změnu vyprávěcí perspektivy, funkci detailu a především techniku montáže a pomohl mu objevit i epickou divadelní formu (114). Z této zkušenosti vychází Brecht, když proti „aristotelovské“ dramatice staví dramatu epickou (115–121), která v protikladu k dramatické formě akci vypráví a diváka nevtahuje do děje, ale činí ho jeho pozorovatelem. Szondi dále analyzuje techniku dramatické montáže jako uměleckou formu sice epickou, paradoxně však popírající epiku jako organizujícího činitele (dramatika Ferdinanda Brucknera, 121–127). Všimá si i „hry o nemožnosti dramatu“, zvláště pak tvorby Pirandellovy (*Šest postav hledá autora*, 127–135), analyzuje subjektivizaci dramatické struktury prostřednictvím vnitřního monologu u O'Neill (135–139), pojetí epického subjektu u Wildera („epické já jako vůdce hry“, 139–145), „hru o čase“ ve vztahu k modernímu literárnímu pojetí časovosti (146–154) a strategie dramatické aktualizace vzpomínky v tvorbě Henryho Millera (154–161).

Metodologicky těží *Teorie moderního dramatu* z podnětů Hegelovy *Estetiky* (1835–1838, č. 1966), a to především z teze o dialektickém sepětí obsahu a formy, dále ze → Staigerových *Základních pojmů poetiky* (1946, č. 1969), k nimž se Szondi proklamativně hlásí v krátkém závěrečném slovu (162), kde uvádí i → Lukácsovu stať K sociologii moderního dramatu (1914, č. 1967 in: *Metafyzika*

tragédie) a také z *Filozofie nové hudby* (1949) → Theodora Wiesegrunda Adorna, třebaže názorově oběma autorům místy spíše oponuje. Szondiho historicko-teoretická reflexe strukturních proměn dramatu nepřistupuje k materiálu normativně, nekodifikuje „novou“ poetiku, jak potvrzují i závěry o dialektické vazbě mezi proměnou tématu a specifickou obsahovostí formy, která tyto proměny vyjevuje. V tomto smyslu Szondi klade důraz na historickou podmíněnost pojmu „drama“, jímž označuje určitou divadelní formu a pod nějž nezahrnuje dramaturii všech historických etap (včetně různých žánrů), neboť ta je s jeho klasicky vymezenou představou („absolutním dramatem“) v rozporu (viz např. středověké církevní hry, Shakespearovy hry historické). Pojem drama tedy autor chápe spíše ve smyslu žánru než ve významu druhovém. Cílem jeho přístupu není obecná teorie moderního dramatu, nýbrž analytická reflexe jeho strukturních proměn, které Szondi sleduje v diachronních souvislostech (na tuto metodu bezprostředně navázala Marianne Kestingová, např. v práci *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, 1978).¹ Díky tomu plasticky postihuje vnitřní vývojové tendence dramatu, dialektiku jeho struktury od rozpadu klasické dramatické stavby přes tendence k epizaci i lyrizaci dramatu až do své současnosti (absurdní drama). V centru Szondiho pozornosti sice stojí dialektika proměn dramatu jakožto specifického literárního druhu zásadně se odlišujícího od lyriky a epiky, přesto mu neunikají ani strukturní a tematické vazby mezi literaturou a divadlem (vliv Piscatorův a Brechtův), dramatem a filmem (Piscator), všimá si i některých vazeb k výtvarnému umění a hudbě. Analytickými prostředky postihuje napětí mezi uvedenými tendencemi a sleduje způsoby, jimiž se drama obrací k objektivní realitě, i ztvárnění autorského subjektu a strukturní funkci základních prvků dramatické kompozice (především děje, času a dialogu). *Teorie moderního dramatu*, bezpochyby nejvýznamnější poválečná teatrologická práce napsaná v německém prostředí, se od svého prvního vydání v roce 1956 dočkala desítek reedic a překladů do řady jazyků.

Vydání

¹ V dobovém německém kontextu vzniká v sousedství Szondiho historicko-teoretické rekonstrukce vnitřního vývoje dramatu obdobně zaměřená práce Huga Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, 1956.

Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/M. 1956, 1959, 1963 (z tohoto vyd. citováno), 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1992, 1994, 1996, 1999, 2004, 2006 (in: *Schriften* 1), 2007, 2010. *Teoria del dramma moderno*, Torino 1962, 1972, 1974, 1976, 1982, 1986, 1988, 1992, 2000, 2002, 2009. *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969. *Det moderna dramats teori*, Stockholm 1972. *Teoria nowoczesnego dramatu*,

Warszawa 1976. *A modern dráma elmélete*, Budapest 1979, 2002. Japonské vyd., Tokio 1979. *Théorie du drame moderne*, Lausanne 1983; Belval 2006. *Theory of the Modern Drama*, Cambridge 1987; Minneapolis 1987. *Teoria del drama modern*, Barcelona 1988 (katalánsky). *Teorija na modernata drama*, Sofija 1990. *Teoria del drama moderno*, Barcelona 1994; Madrid 2011. *Teorija moderne drame*, Beograd 1995. Arabské vyd., Latakia 1997. *Teorija sodobne drame*, Ljubljana 2000. *Teoria do drama moderno*, São Paulo 2001, 2003. *Teorija moderne drame*, Zagreb 2001. Čínské vyd., Peking 2006.

Literatura

I. Slawińska, Teoria dramatu współczesnego, *Dialog* 1958, č. 3, s. 115–118. M. Kesting, *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1965. J. Paštka, doslov ke sloven. vyd. 1969. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London – New York 1980. M. Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca et al. 1984

Peter Szondi (1929–1971)

Německý teoretik dramatu maďarského původu, nar. v židovské rodině v Budapešti. V r. 1944 byla jeho rodina vydána z koncentračního tábora do Švýcarska v rámci dohody mezi Němci a zástupci maďarského židovstva (tzv. „Kasztner-Abkommen“), Szondi pak vystudoval v Curychu. Jeho první práce věnovaná teorii dramatu v historických souvislostech (1956) mu přinesla značný věhlas; ke klíčovým tématům jeho badatelského zájmu patřila také problematika dramatických žánrů (*Versuch über das Tragische*, 1961) a historická poetika dramatu, ať už ho zajímala měšťanská truchlohra, či lyrické dekadentní drama (*Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, 1973; *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, 1975 — soubory přednášek vydané po jeho časně smrti). Zabýval se také dílem Paula Celana a Friedricha Hölderlina. Působil v Berlíně, na Freie Universität založil Institut für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, který dnes nese jeho jméno.

České překlady

Úvod do literární hermeneutiky, Brno 2003.

/vkn – lj/

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 dezautomatizace 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 *Výstřel*). 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. ozvláštňování (tomuto pojmu se u Jana Mukařovského blíží pojem „aktualizace“), v němž je mimo jiné obsaženo i formalistické pojetí literárního vývoje jako sledu negujících, ozvláštňujících 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 systematičtější 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/

Tzvetan Todorov

Gramatika Dekameronu

(Grammaire du Décaméron, 1969)

V Úvodu (9–20) Todorov vytyčuje cíl knihy — analýzou vyprávění v *Dekameronu* dospět k obecné teorii vyprávění. *Dekameron* si volí pro typ jeho kauzality, kauzalitu událostní (na rozdíl od psychologické), relativní jednoduchost zápletek, omezený počet postav. Nemíní se zabývat původem motivů, ale tím, jak jsou transformovány boccacciovským „rukopisem“ a podřizovány narativním zákonům systému díla. Strukturu narativní promluvy se pokouší vymezit tak, že jí dává podobu „univerzální gramatiky“ (resp. vypracovává zatím pouze inventář prvků takové gramatiky) ve snaze dospět skrze jednotlivé novely k abstraktnímu systému kategorií, k jakési „archinovele“. Z trojího aspektu vyprávění — sémantického, syntaktického a verbálního — soustředí pozornost především na aspekt syntaktický. Základní syntaktická jednotka, odpovídající nerozložitelné akci (např. „Král zabíjí vnuka“), je nazvána větou. Věty představují různé typy vztahů: logických, časových, prostorových. Takový sled vět, který se vnímá jako ukončený (může tvořit samostatný příběh), je zde označen za sekvenci.

Ve 2. kap. Výzkum vět (21–52) Todorov (inspirován → Proppovým předpokladem o variabilitě způsobu realizace jednotlivých funkcí v kouzelných pohádkách) dospívá ke zjištění, že více sémantických jednotek může mít tutéž syntaktickou funkci, a naopak tytéž sémantické jednotky mívají různé syntaktické funkce. V syntaktické rovině se věty skládají z agentu (podmět, fakultativně předmět) a predikátu, v sémantické rovině z vlastních jmen, adjektiv, sloves — tří základních kategorií gramatiky vyprávění. Vlastní jméno představuje agens (osoba, oživený předmět), který je zbaven konkrétních určení (určení „hrdina“, „nepřítel“ jsou pokládána za součást predikátu) a může být představován i několika vlastními jmény (tj. postavami s touž syntaktickou funkcí).

Naratologické pojednání představitele francouzského strukturalismu; gramatické kategorie jsou zde použity k analýze a charakterizaci struktury vyprávění.

Adjektivum označuje charakteristický stav (láska — nejrozšířenější stav v *Dekameronu*, smrt apod.), vlastnosti („král“, „urozený“, „anděl“, různé neřesti apod.), status (žid, křesťan, muž, žena, vdaná paní apod.). U slovesa rozlišuje Todorov trojí typ: a) „změnit“ (akce, které mají modifikovat situaci — v *Dekameronu* nejdůležitější — např. převlékání, zřídka fyzické akce, změny místa); b) „spáchat zlý skutek“, „zhřešit“ (v *Dekameronu* nejčastěji nevěra); c) „potrestat“ (v *Dekameronu* akce nejméně variované). Sekundárními kategoriemi jsou negace (existence negované formy je nezbytná i pro nejjednodušší narativní strukturu; slovesa typu „změnit“ nemohou být negována; vyprávění často spočívá v přechodu od negativního atributu k pozitivnímu), dále opozice, komparativ a různé způsoby (mody): indikativ v protikladu ke způsobům volním (voluntativ, obligativ, optativ — nejčastější optativ sexuálního aktu) a způsobům hypotetickým (kondicionál s typickým tématem zkoušky, predikativ).

Ve 3. kap. Výzkum sekvencí (53–83) jsou předmětem studia vztahy mezi větami: časové, příčinné, z jiného hlediska pak vztahy závazné, fakultativní, alternativní. Každá sekvence musí obsahovat dva vztahy závazné (přání a změnu), jisté množství vztahů fakultativních a přinejmenším jeden vztah alternativní. Rozlišují se sekvence atributivní (představují historii popření existující rovnováhy individuálním přáním a nastolení nové rovnováhy — novela líčí přechod z jednoho stavu do druhého) a sekvence zákonné (příběhy o potrestání; týká se asi poloviny všech novel). Kombinace sekvencí mají ráz řetězení a rámcování (vkládání). Od sekvencí přechází Todorov ke struktuře novely, která má buď charakter otázky–odpovědi (mikrodialogu), nebo směny (vystřídání jednoho stavu druhým). Téma směny (včetně směny zdánlivé) je pro *Dekameron* mimořádně charakteristické. *Dekameron* totiž jakýkoli normativní systém bere pouze jako východisko, aby vylíčil jeho přestoupení, přesah a jeho prostřednictvím vytvoření nového řádu (akce „změny“ je z tohoto hlediska nejpreferovanější). „Každá novela popírá systém, jehož je nositelem, a to přítomností modifikující akce, jež ve vztahu k němu představuje vždy vzpouru. Modifikující akce je destruktivní jak pro vnější svět, tak pro vyprávění samé“ (82).

Dodatek Lidé — vyprávění (85–97) autor zahajuje polemikou s předpokladem Henryho Jamese, který literární postavu považuje za ústřední element vyprávění. Todorov naopak ukazuje, že postavy bývají často ve vyprávění podřízeny ději. Na základě tohoto zjištění uvažuje o vyprávění „psychologickém“ (akce slouží charakterizaci postav, jsou tranzitivní) a o vyprávění „apsychologickém“ (akce jsou predikativní a neslouží charakterizaci postav). Jednotlivým akcím na rovině příběhu odpovídají jednotlivé

propozice a jejich sekvence (posloupnosti) na úrovni vyprávění. Todorov se v rámci pokusu o typologii vyprávění zabývá především predikativní literaturou, u níž je důraz na „přísudek“, nikoli na „podmět“ vyprávění. V tomto typu děl (*Tisíc a jedna noc*, Potockého *Rukopis nalezený v Zaragoze*) je postava těsně spjata s vyprávěním, pro které je typický postup rámcování (angl. *embedding*, franc. *enchâssement*), případně forma vyprávění o vyprávění (seberámcování).

Myšlenka vytvořit model vyprávění pojatého jako kombinace řady mikrovyprávění, která se skládají ze dvou či tří nezbytných prvků a opírají se o vztahy postav založené na pravidle opozice a pravidle pasivního člena, a problém sledu těchto mikrovyprávění (řetězení, vkládání, střídání) byly už předmětem knihy *Littérature et signification* (1967), v níž Todorov analyzoval Laclosův román v dopisech *Nebezpečné známosti*. Do značné míry tu polemizoval s komunikačním konceptem literatury (kontakt mezi mluvčím a adresátem je znesnadněn časovou distancí) a s pojetím textu jako výpovědi autora o sobě (v románu odlišil dvojí druh výpovědi — výpověď o události, ději, tj. výpověď performativní, a výpověď o sobě, tj. výpověď reflexivní). Zatímco v *Littérature et signification* se Todorov zaměřil na vztahy postav, opíraje se při jejich schematizaci o stať Clauda Bremonda,¹ v *Gramatice Dekameronu* se pokusil formalizovat narativní kombinatoriku, převést mnohost vyprávění na několik základních typů, odhalit a formalizovaným jazykem popsat jakýsi narativní invariant a dospět k univerzální teorii narace, aplikovatelné i v jiných oblastech (pohádka mýtus, film apod.). Předpokladem takové snahy byla stará hypotéza existence univerzální gramatiky, jíž jsou podřízeny nejen všechny jazyky, ale i všechny znakové systémy a jež je zdrojem veškerých univerzálií a jako taková odpovídá struktuře světa: nacházíme ji u Protagora, ve scholastickém učení o trojím modu, nově pak u → Romana Jakobsona, Noama Chomského, → Michela Foucaulta aj.

Todorovova *Gramatika Dekameronu* se dnes řadí ke kanonickým textům „vědy o vyprávění“, naratologie (jíž dal ostatně jméno právě sám Todorov), a jejího zkoumání základní struktury vyprávění, jež své předchůdce našlo ve 20. letech (Proppův výzkum prvků a stavebních pravidel kouzelné pohádky, → Tomaševského zkoumání motivů v rámci teoretizace prózy) a od 60. let se systematicky rozvíjelo v pracích Clauda Bremonda, → Algirdase Juliána Greimase, → Rolanda Barthese, → Gérarda Genetta, Philippa Sollerse aj.

Od víceméně metaforického užití gramatických kategorií, sloužících zprvu především k charakteristice literárních druhů, se

1 C. Bremond, *Le Message narratif, Communications* 1964, č. 4, s. 4–32.

výzkum narativní gramatiky přesunul ke studiu vyprávění pojetého jako „věta“.² Todorov, situující v *Gramatice Dekameronu* analýzu do roviny „akcí“ postav a pokoušející se o typologii narativních predikátů (vyprávění jako kombinace, obměna a transformace jistého počtu základních predikátů), pokračuje jednak v tradici ruských formalistů³ a Proppovy *Morfologie pohádky*, jednak se opírá o Bremondovu syntax lidských postavů ve vyprávění (narativní struktura jako série binárních protikladů — opozic, disjunkcí) a o Greimasovu teorii paradigmatických opozic, na jejichž základě se klasifikují postavy či skupiny postav, tzv. aktanti („dárce“ a „obdarovaný“, „pomocník“ a „odpůrce“ apod., srov. jeho práci *Strukturální sémantika*, 1966); aktantem se rozumí třída postav, aktérů, definovaná stálou skupinou funkcí a určení a svou distribucí ve vyprávění; v terminologii → Jurije Michajloviče Lotmana odpovídá archipostavě. Motivům dynamickým (měnícím situaci) u Borise Tomaševského a variabilním (atributům) u Proppa odpovídá Todorovův pojem slovesa (*verbum*), motivům statickým (neměním situaci) u Tomaševského a konstantním (narativním funkcím) u Proppa pojem adjektivum, přičemž adjektivum zahrnuje epizody popisující stav, sloveso změnu stavu. Tam, kde Propp mluví o postavách-typech (hrdina, dárce aj.), mluví Todorov o „vlastních jménech“. Pojem akce, definovaný na základě propozičních schémat, který Todorov svým způsobem „objevil“ pro naratologii, se uplatňuje v následných analýzách vzájemného vztahu dějů a literárních postav. Ve svých dynamizujících pojetích se jím inspirovali naratologové v „kodifikační“ fázi vývoje disciplíny, např. Seymour Chatman či Mieke Balová.⁴

Pokus o vytvoření syntaktického schématu vyprávění, k jehož vymezení a popisu se užívá jazyka formální logiky, transformační a generativní gramatiky, byl příznačný pro střední období⁵ francouzského strukturalismu charakterizované příklonem k sémiologii a gramatologii jako „vědě o rukopisu“. Pojem rukopisu (*écriture*), v prvním období u R. Barthesa spjatý s historičností (a zahrnující vztah mezi tvorbou a společností), je příznačně vystředán pojmem textu, v němž se ve snaze o krajní autonomizaci díla od historicity odhlíží. Ve svém důsledku toto soustředění na ryzí techniku a úsilí převést rozmanitost na invariant či několik typů znamená „uzávorkování“ smyslu a de facto znehybnění díla, zkoumaného jako uzavřená struktura. Polemicky se k tomuto přístupu postavili → Umberto Eco se svým konceptem otevřeného díla, založeným na přechodu od strukturálního myšlení k seriálnímu, v jehož rámci se dílo „otevívá“ prostřednictvím zkoumání procesu jeho vznikání (u autora) a znovuvznikání (u adresáta), a dále → Jacques Derrida, v jehož výkladu „gramatologie“ je text

2 Srov. R. Barthes, Úvod do strukturální analýzy, in: P. Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, Brno 2002, s. 12 [1966].

3 Todorov vydal antologii prací ruských formalistů (*Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, 1966, s texty B. Ejchenbauma, V. Šklovského, R. Jakobsona, J. Tyňanova ad.) a k jejich podnětům se v první fázi své badatelské činnosti sám obracel, zvl. pak k jakobsonovskému problému literárnosti jako klíčové otázky poetiky a k problematice „poetiky prózy“, již ukotvil právě v naratologii.

4 S. Chatman, *Příběh a diskurs*, Brno 2008 [1978]; M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1985 (přeprec. 1997).

5 Pro první vývojovou fázi (50. až 60. léta) je typická zvl. etnologie a kulturní antropologie opírající se o lingvistický model; v 60. letech dominuje sémiologický strukturalismus, provázený ovšem sociologickými, psychoanalytickými a filozofickými variantami; od 70. let je zřejmé vyčerpání imanentního strukturalismu a přechod k pluralizaci textu, od analýzy k dekonstrukci.

dynamickým polem, v němž se významy ustavují v diferenční síti vzájemných vztahů, stop (znaků) odkazujících k dalším stopám; podobně jako znak získává svůj význam ve vztahu k jiným znakům (v textu jako minimálním kontextu), je kontextově určován i význam textu samého. Dynamické pojetí textu předkládá v rámci ideje intertextuality rozvíjené (v návaznosti na → Bachtina) od konce 60. let také → Julia Kristeová.

Todorovovo záměrné odhlédnutí od řady problémů (od osoby autora, celkové stavby, problému rámce, morality, literární tradice, žánru apod.) souviselo ovšem do značné míry s celkovým smyslem *Gramatiky Dekameronu*, jež měla vlastně být jen počáteční operací, předpokladem celistvějších výzkumů. O tom svědčí i autorův vývoj v 70. letech, počínaje *Úvodem do fantastické literatury* (1970, č. 2010), v níž se věnuje vymezení žánrových typů fantastické literatury a aplikuje sice dílčí poznatky z *Gramatiky*, avšak od generalizace se obrací k subtilnější analýze; závažnou roli zde už hraje sémantický aspekt, v *Gramatice* odsunutý do pozadí. Žánry jsou zde chápány jako transformace určitých typů promluvy, jako výsledek specifické transformace řečového aktu: žánr je v tomto pojetí kodifikací vlastností promluvy, která pro autora představuje „model rukopisu“, pro čtenáře pak horizont očekávání.

Z hlediska dalšího vývoje francouzského strukturalismu, v němž od 70. let dochází jednak k příklonu k problematice sémantické a žánrové, jednak k rétorické proměně diskurzu, eseizaci psaní, představuje *Gramatika Dekameronu* do značné míry „laboratorní“ projev strukturalistické metody s její exaktností a počáteční tendencí k „odvýznamnění“⁶ i s pojetím literárního díla jako izolovaného produktu bez subjektu a objektu. V tomto smyslu je názorným dokladem přístupů příznačných jak pro jednu větev a jednu fázi strukturálního bádání, tak pro jednu vývojovou fázi teoretizace vyprávění. Pro tu je charakteristická tendence k formalizaci narativních struktur a univerzalizmus, který chce překročit hranici verbálního textu a nabídnout model vyprávění i pro jiná umění než literaturu či jiná média než jazyk, jeho aplikovatelnost je však v důsledku vysoké míry jeho obecnosti a rezignace na kulturně-historickou ukotvenost jevů limitovaná. Naratologický výzkum překračuje počáteční univerzalistický horizont nejprve příklonem k analýze diskurzu (např. v kanonické práci *Rozprava o vyprávění* Gérarda Genetta), poté „historizací“ bádání, svého druhu návratem k historické poetice prózy, a konečně se v 90. letech mění v disciplínu daleko přesahující oblast literárního vyprávění (tak jak to původní naratologické projekty zamýšlely).

K diachronnímu pozorování se postupně přiklonil i sám Todorov, nejprve v druhé polovině 70. let v pracích věnovaných vývoji

⁶ Francouzsky *dissémination*, jak tento jev označil J. Derrida, srov. jeho stejnojmennou práci z r. 1972.

obrazného jazyka a jeho teoretických pojetí, v 80. letech pak od zkoumání „textu v kontextu“ postoupil k dějinám idejí a konečně k „člověku společenskému“, resp. k lévinasovské otázce „druhého“, viděné v obecné antropologické rovině (*Nous et les autres*, 1989, *La Vie commune*, 1995) i promítnuté do aktuálních sociálních problémů (např. člověka bez domova, *L'Homme dépayssé*, 1996) či do dějinných střetnutí kultur (*Dobytí Ameriky*, 1982, č. 1996; *Strach z barbarů*, 2008, č. 2011).

Vydání

Grammaire du Décaméron, The Hague et al. 1969 (z tohoto vyd. citováno). *Gramática del Decamerón*, Madrid 1973. *A gramática do Decameron*, São Paulo 1982.

Literatura

C. Bremond, Observations sur la Grammaire du Décaméron, *Poétique* 1971, č. 6, s. 200–222. T. G. Pavel, T. Todorov, Poétique de la prose, *Poetics* 1974, č. 11, s. 126–128. T. Hawkes, *Structuralism & Semiotics*, London 1977 (č. 1999). N. Krausová, Teória textu vo francúzskom štrukturalizme, in: K. Rosenbaum et al., *Kritika buržoáznych koncepcií v literárnej vede*, Bratislava 1982. N. Krausová, *Význam tvaru — tvar významu*, Bratislava 1984. V. Zuska, Naratívni události, *Svět literatury* 2007, č. 35, s. 5–11.

Tzvetan Todorov (1939)

Francouzský literární teoretik, filozof, historik kultury a myšlení bulharského původu; od r. 1963 žije trvale v Paříži. Náleží k okruhu kolem revue *Tel Quel* a k významným představitelům francouzského strukturalismu. Významným impulzem pro vývoj francouzského strukturálního myšlení byly jeho překlady ruských formalistů (vydané v antologii *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, 1966). K podstatnému vlivu formální školy se Todorov hlásil i v pozdějších pracích (např. v díle rekapitulujícím jak vývoj teorie literatury, tak badatelský vývoj autora samého, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, 1984). Zásadně přispěl ke konstituování naratologie (mj. i vytvořením termínu pro tuto disciplínu). V počátcích své činnosti se hojně zabýval nejen teoretizací vyprávění, ale také obecnými otázkami poetiky a estetiky (studie *Poétique* ve sborníku *Qu'est-ce que le structuralisme*, 1968; spolu s G. Genettem založil r. 1970 časopis *Poétique*), poetikou prózy (*Poétique de la*

prose, 1971, přeprac. 1978) a genologickou problematikou; toto zaměření se uzavírá v 80. letech. V další fázi se Todorov obrací k problematice vývojové (otázka obrazného jazyka), v souladu s metodologickými posuny ve strukturálním myšlení tíhne i k esejzaci svého psaní. Třetí období jeho badatelské činnosti se vyznačuje zájmem o otázky obecně lidského a etického dosahu, jak je autor pozoruje v klíčových historických událostech, procesech politicko-sociálního charakteru a myšlenkových obrazech (*La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*, 1982; *Une Tragédie française*, 1994; *Les Abus de la mémoire*, 1995; *L'Expérience totalitaire*, 2011, a další práce hojně překládané do světových jazyků). Další díla: *Littérature et signification* (1967), *Introduction à la littérature fantastique* (1970), *Poétique de la prose* (1971), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972, s O. Ducrotem), *Théories du symbole* (1977), *Les Genres du discours* (1978), *Face à l'extrême* (1991), *Morales de l'histoire* (1991), ad.

České překlady

Dobytí Ameriky. Problém druhého (1996), *V mezní situaci* (2000), *Poetika prózy* (2000), *Úvod do fantastické literatury* (2010), *Strach z barbarů. Kulturní rozmanitost, identita a střet civilizací* (2011). Stati: *Poetika, Česká literatura 1971*, č. 5–6, s. 479–516; *Poezie a morálka, Literární noviny 1995*, č. 24, s. 1, 3; *Gramatika vyprávění, Svět literatury 1996*, č. 11, s. 74–82; *Kategorie literárního vyprávění*, in: P. Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění*, Brno 2001, s. 142–179; *Cestovatelé a domorodci*, in: *Renesanční člověk a jeho svět*, Praha 2003, s. 247–267.

/dh – bf/

Boris Viktorovič Tomaševskij

O verši

(O stiche, 1929)

Soubor versologických studií ruského literárního teoretika spjatého svými východisky s ruskou formální školou.

V úvodní studii Problém básnického rytmu (3–36) vychází Tomaševskij z vymezení verše jako řeči zvukově organizované, přičemž rozlišuje prvky, které jsou organizovány primárně (např. přízvuk), a prvky, jež jsou organizovány sekundárně (např. hlásková instrumentace); první patří do oblasti metra, druhé do oblasti rytmu. V průběhu literárního vývoje — pokud nejsou tradiční veršové útvary ještě zdiskreditovány — je pozornost soustředěna na složky primární (kanonizované), tj. na metrum, a rytmus zůstává v kompetenci podvědomého úsilí básníků, ve sféře „tajemství tvorby“ (9). Teprve s diskreditací tradičních forem dochází ke kanonizaci druhotných příznaků, „řeč může znít jako básnická i bez zachování metra“ (9). Rozdílné představy o metrické formě u různých národů, stejně jako sama proměna meter v průběhu vývoje odkrývají fakt, že podstata básnické řeči nespočívá v metru, ale v jejím členění na úseky, jejichž zvuková potence je vzájemně souměřitelná (11). Úkolem metrických norem je ulehčit toto porovnávání, ozřejmit příznaky ekvivalence, poskytnout „konvenční systém organizace zvukového systému“ (11). Zatímco metrický půdorys se při běžném čtení neprosazuje (může být uměle obnažen skandováním), rytmus je spjat se zvukem skutečným, „v protikladu k metru není aktivní, ale pasivní, nevyvolává verš, ale je jím vyvoláván“ (13). V rytmu verše je třeba brát v potaz tři kvantitativní vztahy zvuku: jeho energii, výšku tónu a trvání; dosud se při analýze rytmu věnovala pozornost především prvku z nich: přízvuku. Tomaševskij tu upozorňuje, že funkce (ruského) slovního přízvuku nespočívá pouze v absolutním zesílení výdechu a energie výslovnosti, ale že má ještě svou „organizační úlohu — seskupuje kolem sebe nepřízvučné slabiky daného slova, podřizuje si je“ (14), upozorňuje také na obdobnou funkci přízvuku větového, dotýká se otázek vztahu věty a verše, resp. veršové

intonace (18–19). Vedle kvantitativních zvukových charakteristik si autor všímá také charakteristik kvalitativních — eufonie, tu Tomaševskij nespojuje s kvalitami akustickými, ale artikulačními: míra libozvučnosti souvisí s mírou námahy vynaložené při artikulaci (21). Klade proti sobě eufonickou organizaci kanonizovanou (rym) a nekanonizovanou; obecně je úloha eufonie, zvukosledu (Tomaševskij hovoří ve stopách Maurice Grammonta o „harmonii“) disimilační (má napomáhat rozčlenění rytmické řady) a asimilační (vytváří dojem analogie mezi jednotlivými úseky). Zvuková organizace hlásek spočívá na návratném, ale uzavřeném principu zvukových opakování (22). Tomaševskij tedy odlišuje v rámci rytmiky tři oddíly: rytmus slovně-přízvučný, rytmus intonačně-větný a rytmus harmonický, tj. uspořádání hlásek, eufonie (25). Rozumí-li se obvykle rytmem „konkrétní zvuk verše, zvuk, který se proměňuje od verše k verši“ (25), nejde o jev, který by se v tomto smyslu lišil od rytmu jakéhokoli řečového projevu. V kontextu básně se však individuální rytmy každého verše podřizují jistému univerzálnímu zákonu analogie, rytmickému impulzu jakožto „specificky veršové formě řečového rytmu“ (25). Rytmický impulz je odlišný nejen od metra (verše téhož metra mohou mít různý rytmický impulz), ale také od konkrétních rytmických konfigurací (*rytmickéskije prijomy*), jichž je syntézou. Je tvořen komplexem dílčích složek, přičemž převaha té které z nich se podílí na celkovém umělecko-rytmickém dojmu textu: v některých básních se stává dominantou rytmus slovně-přízvukový, jinde větně-intonační nebo harmonický (25–26). V závěru studie autor komentuje jednak dobové versologické metodologie, jednak upozorňuje na nebezpečí neuváženého užívání statistických metod ve filologických disciplínách (27–36).

Ve 2. studii Verš a rytmus. Metodologické poznámky (37–62) autor vychází z odlišení dvou okruhů problémů versologie: výzkumu verše (jako specifické řečové jednotky) a výzkumu jeho vnitřní míry (metra). Dosud se pozornost soustřeďovala výlučně k vnitřní míře, teorie verše se redukovala v teorii stop. Už sama skutečnost, že také při analýze rytmu prózy lze uměle vyčleňovat rozmanité stopy, napovídá, že ve stopě, ale konečně ani v metru samém (38) podstata básnické řeči netkví. Při rozboru veršové formy není možné vycházet z rozboru „stop“, jako by to byly nějaké autonomní prvky, ale je vždy nutné vycházet z verše jako celku (38). Mezi prvořadé úkoly versologie Tomaševskij řadí výzkum veršové intonace (45). Podmínky sluchitelnosti (*sovmestnosti*, 46), ekvivalentnosti veršů jakožto intonačních jednotek udává metrum — kritérium, „na jehož základě se slovní skupina hodnotí jako přijatelná či nepřijatelná pro zvolenou veršovou formu“ (47). Tomaševskij se zabývá problematikou rytmického slovníku,

„porušováním“ metra, básnickými „licencemi“ a konstatuje, že naprosté dodržování metrické normy žádný básník nepotřebuje, neboť metrické normy nestojí mimo jazykový materiál, ale „jsou normami specificky jazykovými, tj. jsou utvořeny jen proto, aby dostaly jazykovou podobu“ (49). V závěru studie (58–62) autor shrnuje, že jevy uvnitř verše je třeba zkoumat ve třech rovinách: z hlediska individuální výstavby daného verše, z hlediska realizace metrického zákona a z hlediska konkrétního rytmického impulsu, který tu Tomaševskij definuje ve vztahu k metru. Rytmický impuls je zprvč mnohem méně přísný než metrum, nediktuje absolutní výběr jednotlivých forem, ale pouze některé upřednostňuje, zadruhé reguluje i podvědomě, „mlhavě pociťované, ale přesto nesporně esteticky účinné jevy básnické řeči“, a zatřetí vyžaduje po básníkovi spíše než dodržování tradičních „pravidel“ specifickou organizaci řeči, jejíž rozbor je nakonec daleko zajímavější než samotná analýza zkosnatělých metrických norem (58–59). Tomaševskij dále konstatuje, že dosud chybí vědecká klasifikace volného verše, a vytyčuje, že se bude muset opírat o „maximum rytmických příznaků konkrétního verše“ (60), bude muset jít nikoli cestou hledání „obecného vzorce“, ale analýzy konkrétních forem, neboť v útvaru, jehož podstatou je porušení tradice, by bylo nesmyslné hledat strohý normativní zákon (61).

Po těchto obecně metodologických studiích následují studie věnované konkrétní analýze Puškinova verše, vyznačující se detailní analýzou rozsáhlého materiálu, lingvistickým přístupem a užitím statistických metod: O verši Písní Západních Slovanů (63–76), Geneze Písní Západních Slovanů (77–93), Rytmika čtyřstopého jambu na základě verše *Evžena Oněgina* (94–138), Pětistopý Puškinův jamb (139–253).

Puškinovské téma je základnou i další studie (Rytmus prózy. *Piková dáma*, 254–318), ve které Tomaševskij vytyčuje obecnou metodologii výzkumu rytmu prózy, resp. slovesného rytmu vůbec: 1) vyčlenění úseků řeči (period) pociťovaných jako ekvivalentní; 2) stanovení stupně objektivní stability těchto úseků (odchylky od průměrné hodnoty); 3) stanovení rytmotvorného činitele; 4) vymezení povahy rytmického úkolu; 5) popis doprovodných zvukových jevů; 6) v případě rytmu prózy jeho srovnání s rytmem veršovým (261–262). V próze je rytmickou jednotkou, opakujícím se úsekem (periodou) mluvní takt (kólon). Na základě analýzy Puškinovy *Pikové dámy* pak Tomaševskij shledává, že normy prozaického rytmu — na rozdíl od poezie — nejsou konstruktivním zákonem, určují pouze průměrné hodnoty, kolem nichž se seskupují přípustné a rovnocenné odchylky (274). Průměrná délka kóla (8 slabik, 2–3 slova) se stává subjektivní mírou prozaického rytmu (280). Rytmus prózy není autonomní,

- 1 Srov. → V. M. Žirmunskij, *Kompozicija liričeských stichotvorenij*, Sankt Petěrburg 1921; týž, *Rým, jeho historie a teorie* (kráceno), in: *Poetika a poezie*, Praha 1980, s. 187–247 [1923]; týž, Úvod do metriky, in: *Poetika a poezie*, Praha 1980, s. 51–186 [1925]; → B. M. Ejchenbaum, *Melodika ruskogo liričeskogo sticha*, Petěrburg 1922. (č. 1. kap. in: M. Bakoš, ed., *Teória literatúry*, Trnava 1941); → J. N. Tyňanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1924; → R. O. Jakobson, *O češskom stiche, preimuščestvenno v sopostavlennii s ruskim*, Moskva – Berlin 1923 (studie k č. verši srov. též in: týž, *Poetická funkce*, Jinočany 1995); O. M. Brik, *Rytmus a syntax*, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, ed. M. Bakoš, Trnava 1941, s. 287–314 [1927].

je těsně spojen se syntaxí, je jejím důsledkem a nemůže být postaven proti ní (309).

Po 8. studii Valerij Brjusov jako versolog (319–325) následuje Doslov (326–327) s bibliografickými poznámkami k jednotlivým zařazeným studiím.

Tomaševského rané versologické práce se rodily v myšlenkovém ovzduší ruské formální školy, v níž teorie verše patřila k hlavním zájmům.¹ Přestože se teorie verše v rámci formální školy rodila v tvrdých a velice vášnivých sporech,² z dnešního hlediska již nelze přehlédnout, že tu vznikla určitá sdílená metodologická základna. Ve vztahu k tradici se vyznačovala jednak příkrým odporem k dosavadní školské teorii verše zcela odtržené od konkrétní básnické praxe, jednak dvojznačným postojem k teorii verše symbolistických básníků, u nichž, zvl. v případě Andreje Bělého, bylo sice ceněno soustředění k otázkám rytmu, ale současně odmítnuta celková koncepce, především nedostatečnost rozchodu s teorií verše jako „nauky o stopách“.³ Pro Tomaševského pojetí je charakteristické: 1) odklon od preskriptivní metriky; 2) prohloubené rozlišení metra a rytmu (tato dichotomie se objevila už v pracích A. Bělého); 3) zavedení dynamické vnitrotextové kategorie rytmický impuls, umožňující stylové rozlišení jednotlivých textů/autorů/škol/tradic, a jeho (alespoň zpočátku) poměrně komplexní pojetí zahrnující celou škálu zvukových kvalit verše;⁴ 4) uvědomění si, že všechny pozice ve verši nejsou stejné a že verš je (hierarchizovanou) strukturou vztahů; 5) zřetel k rytmickému slovníku (tedy jistým omezením, která na výběr slov klade zvolená veršová forma); 6) odklon od stopy k celému verši jako základní rytmické jednotce; 7) snaha po sepětí obecných tezí a závěrů s co nejdůkladnějším rozbohem konkrétního literárního materiálu; 8) aplikace lingvistických a statistických metod.⁵

Versologické dědictví patří k tomu nejcennějšímu, co ruská formální škola do vývoje moderní literární teorie přinesla, její metodologie se stala běžnou součástí (zejména) slovanské teorie verše, některé její koncepty jsou inspirativní dodnes. Versologie ruské formální školy k nám pronikala postupně už od konce 20. let a ovlivnila českou teorii verše utvářející se na půdě Pražského lingvistického kroužku (vedle Jana Mukařovského měla později největší vliv na Miroslava Červenku a Květu Sgallovou).

Vydání

O stiche. Stat'ji, Leningrad 1929 (z tohoto vyd. citováno); reprint München 1970; přetištěno in: týž, *Izbrannyje raboty o stiche*, Moskva – Sankt Petěrburg 2008. Problém veršového rytmu,

² Srov. záznam diskusí Moskevského lingvistického kroužku, in: D. D. Ivlev – L. S. Sidjakov (eds.), *Tomaševskij i Moskovskij lingvističeskij kružok, Trudy po znakovym sistemam* 9, 1977, s. 113–132 (tamtéž poprvé publikována i neznámá raná práce Tomaševského *O šestistopnom jambe u Puškina*, která patří do kontextu knihy *O stiche*, jakkoli v ní otištěna nebyla).

³ Srov. např. recenze B. V. Tomaševského na Brjusovovu *Nauku o stiche* a Bělého *O chudožestvennoj proze*, in: *Kniga i revolucija* 1921, č. 10–11, s. 32–34 nebo Jakobsonovu stať *Brjusovskaja stichologija i nauka o stiche*, in: *Naučnyje izvestija* 2, Moskva 1922, s. 222–240.

⁴ Srov. M. Červenka, *Rytmický impuls. Poznámky a komentáře*, in: týž, *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 143.

⁵ Tomaševskij má zásluhu na promyšlenější aplikaci statistických metod v literární vědě, uvědomoval si, že jejich aplikace nesmí být samoúčelná, ale že musí být pevně začleněna do konkrétního literárně-vědně formulovaného úkolu (srov. také jeho kritickou recenzi Bobrikova pojednání *Němnogo matematiki v teorii slovesnosti, Kniga i revolucija* 1922, č. 3 (15), s. 84).

Verš a rytmus, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Trnava 1941; Bratislava 1971, s. 206–256 (1. a 2. kap.). Verš a rytmus, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968, s. 19–41 (2. kap.).

Literatura

V. Erlich, *Russian Formalism. History — Doctrine*, The Hague 1955. R. Jakobson, B. V. Tomaševskij, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 1959, č. 1–2. K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, The Hague 1968. W.-D. Stempel, Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache, in: *Texte der russischen Formalisten 2*, München 1972, s. ix–liii. A. A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1978. P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, New York 1984 (č. 2011). M. Červenka, Rytmičeský impuls. Poznámky a komentáře, in: *týž, Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 120–148.

Boris Viktorovič Tomaševskij (1890–1957)

Ruský literární vědec, teoretik verše, textolog a puškinolog (absolvoval také elektrotechniku na univerzitě v Liège). Jeho první práce vznikaly v úzkém kontaktu s programem ruské formální školy. Patřil mezi nejvýznamnější ruské versology 20. století, byl jedním ze zakladatelů ruské textologické školy, spolupracoval na *Výkladovém slovníku ruského jazyka* (1935–1940) a *Slovníku Puškinova jazyka* (první dva díly, 1956–1958), editoval dílo A. S. Puškina a dalších. Působil na Leningradské státní univerzitě a v leningradském Ústavu ruské literatury (Puškinskij dom). Další díla: *Russkoje stichosloženije. Metrika* (1923), *Puškin. Sovremennyye problemy istoriko-literaturnogo izučeniija* (1925), *Těorija literatury* (1925), *Pisatel i kniga. Očerki tĕkstologii* (1928), *Puškin* (1956, 1961), *Stilistika i stichosloženije* (1959), *Stich i jazyk* (1959), *Puškin i Francija* (1960).

České překlady

Teorie literatury (1970). Stati: Verš a rytmus, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika — rytmus — verš*, Praha 1968, s. 19–45. Slovensky též: *Poetika. Teória literatúry* (1971, výbor).

/mc – ri/

Jurij Nikolajevič Tyňanov

Problém básnického jazyka

(Problema stichotvornogo jazyka, 1924)

Práce se dělí do dvou základních kapitol, Rytmus jakožto konstruktivní činitel verše (24–76) a Smysl veršového slova (77–171). 1. kap. vychází z funkčního pojetí umění, rozlišuje proto „materiál“ (v literatuře je to slovo, řeč) a „konstruktivní faktor“ (princip), kterým je určena funkce (úloha, smysl) materiálu v umění: ve slově kupř. existuje řada sémantických i fonetických momentů, z konstruktivního principu však vyplývá, které jsou v daném případě relevantní a které neutrální. Materiál je proto rovněž „formální“, tj. jeho kvality jsou podmíněny funkcí, projevují se skrze funkci.

Jádem Tyňanovovy úvahy je pojetí konstruktivního principu. Na příkladu literární postavy zdůrazňuje autor jeho dynamičnost: v řadě literárních děl (např. u Shakespeara) není postava jednotlívá, tvoří ji vnitřně nesourodé projevy, avšak protože je nadána znakem jednoty (jménem), chápe divák nebo čtenář její projevy jako součásti vnitřně diferencovaného charakteru. Jednota postavy je výsledkem aktivního scelování jednotlivých projevů, je dynamická, tj. postupně nabývaná, rozporná. Podobně ani rytmus není statickým prvkem básně, ale dynamickým principem její výstavby, neboť zápasí s ostatními složkami a proměňuje jejich smysl: „Jednota díla není uzavřená a symetrická ucelenost, ale rozvíjející se dynamická celistvost; mezi jejími prvky neexistuje statické rovnítko a sčítání, nýbrž dynamické znaménko konfrontace a integrace“ (28). Ne všechny aspekty slova se uplatňují stejně, literární dílo nevzniká jejich pospojováním, nýbrž vzájemným působením, napětím. Literární ztvárnění je pociťováno jako proces, a tudíž i změna, posun, vztah určující funkce k mnohostranným možnostem materiálu. Určitý artefakt je vnímán jako umělecký jen potud, je-li v něm pociťována tato dynamika (aktivita funkce, tlak funkce na materiál); jakmile pocit napětí mizí,

Studie literárního teoretika, historika a prozaika, představitele ruské formální školy, o podstatě verše; řadou aspektů přerůstá v úvahu o podstatě poetických a uměleckých textů vůbec.

dílo se stane inertní, automatizuje se. — S problematikou postupného narůstání inertnosti proniká do Tyňanovovy úvahy aspekt historický. V poezii dochází k automatizaci např. srůstáním určitého metra s příznačným slovním materiálem (typickou oblastí lexika a syntaxí); básnickou kulturu lze pak obnovit buď uvedením nových meter, nebo spojením tradičního metra s novým lexikem a syntaxí (parodie). Automatizaci je však nutno překonávat i uvnitř jediného textu, např. variacemi rytmu (57). Důležité však není uvedení určitého faktoru o sobě, nýbrž jeho funkce, napjatý vztah s ostatními složkami díla.

Pokud jde o postup zkoumání, Tyňanov odmítá vycházet z tzv. motivovaného umění, tj. z děl, kde jsou všechny aspekty výstavby uvedeny v soulad. Progresivnější je studium děl nemotivovaných, kde je spojení jednotlivých aspektů obtížné, napjaté a dynamické. Konstruktivní princip není totožný s celistvým systémem (tj. stylem) díla. V díle se s ním totiž setkáváme v širokém spektru rozmanitých projevů, takže teprve tam, kde je zřejmé, že by systém bez toho či onoho faktoru přestal existovat, můžeme hovořit o konstruktivním principu. Konstruktivní princip jevu lze nejlépe určit za minima podmínek pro jeho existenci (36–37).

Konstruktivním principem poezie je rytmus. Tyňanov uvádí pozorování německého psychologa Ernsta Meumanna, že existují dvě tendence při recitaci veršů: jednak orientace na metrum (skandování), jednak tendence zdůrazňovat větná kóla. Z tohoto zjištění plyne, že verš vzniká vzájemným působením, ale nikoli lineárním sčítáním dvou faktorů, syntaxe a metra (41). Specifičnost básnických textů není v pouhém přidání rytmu k běžné organizaci textu, nýbrž v působení rytmu na text, v jisté deformaci textu rytmem.

Při definování rytmu odmítá Tyňanov akustický přístup, ražený lingvistickým směrem tzv. filologie sluchu (*Ohrenphilologie*, spojená zvl. s prací Eduarda Sieverse a jeho následovníků), neboť je pro něj zároveň příliš úzký i příliš široký. Úzký proto, že ne všechny činitele rytmu lze akusticky realizovat: Tyňanov zmiňuje problém vypuštěných veršů nebo strof, jež sice nemají žádnou fonetickou realitu, ale přesto obsahují potenciální sémantiku (náznaky rozvíjení určitých syžetových motivů apod.). Příliš široký proto, že ne vždy jsou všechny faktory rytmu realizovány. Tyňanov vypočítává devět rytmických činitelů: 1) metrum; 2) dynamika (tj. gradace nebo zeslabování síly zvuků); 3) tempo; 4) agogika (prodlužování či zkracování artikulace, jež nenarušuje celkovou metrickou proporci); 5) artikulace (*legato, staccato*); 6) pauzy; 7) melodika; 8) syntaktické členění textu; 9) hlásková eufonie (52). Tito činitelé však nemusí být přítomni jako systém,

nýbrž jen jako znaky systému (53). Např. ve volném verši neexistuje rytmus jako systém příznaků, ale pouze princip rytmu, očekávání rytmu: grafické vyčlenění řádky (verše) je signálem veršového uspořádání textu, verš se tu nevyznačuje maximálním počtem příznaků, ale minimem podmínek, pouhou intencí veršovosti (55).

Rytmus není tedy akustickou (fonetickou) vlastností textu, nýbrž sledem specifických segmentů textu (veršů), jejichž vlastností je: 1) vnější ucelenost, vyčleněnost; 2) vnitřní konzistence (*tēsnota*); 3) dynamizace slovního materiálu (tím je míněno vědomí, že slovo je umístěno v jiném významovém kontextu nežli prosté sdělení, 67–68); 4) sukcesivní vnímání řeči, tj. obtížnost, brzděnost řeči ve verši (76). Jazyk poezie není proto možno chápat jako specifický dialekt: jeho svéráznost je dána uměleckým kontextem, nikoli vnějšími (lexikálními, morfologickými, fonetickými) zvláštnostmi. Poezie se rovněž neliší od prózy pouze tím, že by její řeč byla ve fonetickém (akustickém) ohledu systémově uspořádána: symbolisté psali kupř. rytmickou, ba rýmovanou prózu, a přece tím neporušili konstitutivní principy prózy, neboť rytmus prózy je podřízen syntakticko-sémantickým vztahům, kdežto v poezii nelze naopak zkoumat syntakticko-sémantické vztahy mimo rytmus, jeho působení, významovou dynamiku. Zrušíme-li např. grafické členění volného verše na veršové segmenty, vyprchá konzistence řádku, a tudíž i významová dynamizace řeči. Není proto rozhodující, zda rytmus tvoří jednu z akustických vlastností textu, ale zda je, či není jeho konstruktivním principem.

Ve 2. kap. Smysl veršového slova (77–171) Tyňanov podrobněji zkoumá posuny sémantických vztahů ve verši čili dynamizaci významů básnického slova. Princip vyčleněnosti verše a jeho vnitřní konzistence znamená zdůraznění hranic, a tedy i slov, která jsou na hranicích verše umístěna. Zvláště významnou roli zde hraje přesah, kterým je prováděna jistá rekonstrukce syntaktických souvislostí: slovo na hranicích verše se ze syntaktických souvislostí vyčleňuje, a tak se v něm probouzejí významy, které jinak běžný smysl výpovědi pohltní.

Daleko významnější je však vlastní významová aktivita verše, jeho schopnost dynamizovat běžný smysl řeči svou vyčleněností a konzistencí. Tyňanov upozorňuje na výroky básníků (Novalis, Goethe, Puškin), že poezie nemusí mít jasný verbální smysl, a přece může čtenáře „oslovit“. Příčinou je sukcesivnost veršové řeči: každé slovo je vnímáno ostřeji nejen ve své fonetické podobě, ale i sémanticky, v šíři svých možných významů, ve své (třeba zdánlivě) etymologii aj. (112–113). Na druhé straně konzistence verše dynamizuje slovo tím, že ho nechá jakoby splynout

se slovy sousedními, takže jednotlivý výraz může daleko odbíhat od celkového smyslu verše, a přece s ním neztrácet kontakt: konzistence verše vtáhne výraz do svého kontextu a vyvolává v něm kolísavé, neurčité významy (*kolebljuščijesja značenijsja*, 88), zejm. v nečekaných a těžko vyložitelných metaforách. Intenzifikace kolísavých významů slova je zároveň intenzifikací sémantiky veršové výpovědi jako celku, zatímco texty s běžnou sémantikou působí méně aktivně, méně pronikavě na čtenářovo vědomí.

Podobné posuny nastávají i ve sféře stylistické charakteristiky slova. Ve verši se mohou vyskytovat výrazy, jejichž smysl je temný, avšak přesto vyzařují svou přináležitost k určité stylistické vrstvě a zabarvují verš její globální sémantikou. Hlásková instrumentace verše rovněž sblížuje slova vzdálená svým přímým významem a probouzí v nich významy druhotné, nestálé a metaforické. Sémantický (nejen rytmický) dosah má i rým: v rýmu jsou sblížena dvě vzdálená slova, přičemž v obvyklých rýmech je významově zdůrazněn především první člen dvojice, v rýmech neobvyklých člen druhý; zvláště zajímavé jsou případy, kdy se rýmuje výraz jediný se dvěma slovy, protože pak dochází k dodatečné semióze a jakoby osamostatnění částí výrazu delšího.

Konstruktivní funkce rytmu neznamena tudíž zatemnění smyslu, ale jeho posuny („deformace“), byť pouze kolísavé a neustálené. Básnický obraz (metafora aj.) je rytmu podřízen, neboť je pouze jedním z prostředků, který vyvolává druhotné významy slova a podněcuje sukcesivní vnímání poetického textu. Dynamizace významů je důležitá pro rozdílnou konstituci času v poezii a próze. V próze je podle Tyňanova řeč simultánní (tzn., že semióza nastává paralelně s přiřazováním dalších segmentů textu, a proto je čas, postup od jednoho tematického motivu k druhému zřetelný); ve verši je řeč sukcesivní, její významy jsou rozkolísány a postupně ustalovány, a proto v ní existuje dynamika významová, zatímco čas vyprávěného je potlačen (170–171).

Tyňanovova práce naznačuje cestu k novému chápání verše. Verš zde není vnější stabilizovanou strukturou („formou“) nanášenou na slovesný text, aby zvýrazňovala jeho původní smysl (např. určitým emocionálním zabarvením). Tradičním metrickým schématům není věnována pozornost (ač tvoří převážnou část obsahu školních příruček poetiky), neboť jsou jen specifickým a historicky omezeným projevem chápání verše. Verš je charakterizován jako textový úsek vyznačující se čtyřmi základními rysy vyplývajícími z jeho relativní samostatnosti; veršové úseky vstupují do souhlasných i rozporných vztahů s běžným komunikativním členěním textu (větňou stavbou) a proměňují (dynamizují,

deformují) jeho původní smysl. Poetická struktura je tudíž záležitostí sémantickou.¹

Tyňanov metodicky odmítá pojetí verše jako souhrnu (systému) empirických příznaků a soustřeďuje se na definici nezbytné základní podmínky básnického textu, kterou spatřuje v rytmickém sledu veršových úseků. Pojem konstruktivního faktoru je proto třeba chápat nikoli ve smyslu kompozičního či formálního postupu, nýbrž „konstitutivního“, „ustavujícího“, „zakládajícího“ principu básnického textu, bez něhož se takový text mění v běžné sdělení. Konstruktivní princip musí být při četbě stále pociťován a připomínán, jinak poetický text ztratí svou základní kvalitu. V Tyňanovově pojetí konstruktivního principu se tak projevuje tvůrčí inspirace fenomenologickým pojmem intencionality, specifické „zaměřenosti“ („nastavení“) vědomí při vnímání (identifikaci) poetického textu.

Název formální škola se ve vztahu k práci J. N. Tyňanova ukazuje jako dobově nepřesný, neboť zde nejde o popis realizačních prostředků poezie, nýbrž o zkoumání toho, čím se text stává poetickým, resp. literárním textem. Ústřední otázkou u J. N. Tyňanova tedy není problém formy, nýbrž literárnosti. Literárnost pak není ve vnějším vybavení textu, ale v jeho komplikovanější sémantice ve srovnání s textem sdělovacím. Důsledky vyšší obsažnosti textů uměleckých Tyňanovova studie jenom naznačila a ilustrovala (rozehrání polyvalence slova, aktivizace nových významů), ale podrobněji nerozvedla. Především by bylo třeba věnovat pozornost skutečностям, že 1) tento obsah není jen dalším obsahem vedle běžných obsahů životních, ale že má principiálně odlišný ráz nežli obsahy etické, politické atp.; 2) tento obsah není dosažitelný jinak nežli uměním. Z autorovy úvahy přitom vysvítá, že člověk je schopen vyšších stanovisek ke skutečnosti, než je pouhá reakce na podněty okolí, což se v této souvislosti projevuje zejm. ve formulacích sémiotické aktivity čtenáře vůči uměleckým dílům.

Vydání

Problema stichotvornogo jazyka, Leningrad 1924 (z tohoto vyd. citováno); Moskva 1963, 2004, 2007; reprinty The Hague 1963; Letchworth 1979; *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'ji*, Moskva 1965. Stat' Rytmus ako konstruktivný činiteľ verša, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Trnava 1941; Bratislava 1971, s. 257–286. *Il problema del linguaggio poetico*, Milano 1968, 1981. *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*, München 1977. *The Problem of Verse Language*, Ann Arbor 1981.

¹ Srov. L. J. Ginzburg, *O starom i novom*, Lenin-grad 1982, s. 302–327.

Literatura

M. M. Bachtin, *Formalnyj metod v literaturoveděni*, Moskva 1928 (č. 1980). V. Erlich, *Russian Formalism*, 's-Gravenhage 1955. N. L. Stěpanov, Ju. N. Tyňanov — těoretik sticha, in: Ju. N. Tyňanov, *Problema stichotvornogo jazyka. Stat'ji*, Moskva 1965, s. 3–17. A. A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, s. 315–337. P. Steiner, *Russian Formalism. A Meta-poetics*, London 1984. *Tyňanovskij sbornik 2*, Riga 1986. *Tyňanovskij sbornik 10*, Moskva 1998.

Jurij Nikolajevič Tyňanov (1894–1943)

Ruský literární vědec a spisovatel. Vycházeje z obecných metodologických postulátů formální školy, zajímal se na počátku své badatelské dráhy především o otázky poetiky díla; do badatelského programu formalistů však od počátku vnášel hlubší pohled na fungování literatury ve společnosti a otázky historického procesu. Další díla: *Gogol i Dostojevskij. K těorii parodii* (1921), *Archaisty i novatory* (1929), *Puškin i jego sovremenniki* (1969), *Poetika. Istorija literatury. Kino* (1977).

České překlady

Literární fakt (1988). Stati: Problémy zkoumání jazyka a literatury (s R. Jakobsonem) a O podstatě filmu, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968, s. 11–13, 55–82. Beletristické práce: *Básník a buřič. Výpravování o děkabristovi* (1931), *Konec revolucionáře* (1945), *Puškin* (1947), *Osudové náměstí* (1951, 1974), *Vosková figura. Povídky* (1958). Slovensky též: Stati: O literárnom fakte a O literárnom vývine, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 116–134, 135–148.

/vs/

Boris Andrejevič Uspenskij

Poetika kompozice

Struktura uměleckého textu a typologie kompozičních forem

(Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo těksta i tipologija kompozicionnoj formy, 1970)

V úvodu „Hledisko“ jako problém kompozice (9–18) se představuje vymezení hledisek a jejich vztahů jako jedna z možností postižení textové struktury. Hledisko (v literární teorii se tímto termínem označuje časoprostorově a hodnotově určená pozice, z níž je nahlížen a k níž je orientován svět v daném literárním díle představený) je přitom podle Uspenského názoru ve větší nebo menší míře ústředním problémem kompozice každého uměleckého díla (9). Částečně je jeho důležitost omezena v druzích umění spjatých spíše se syntaktikou než sémantikou (hudba, ornament, abstraktní malířství, popř. architektura, kde k syntaktice přistupuje zřetel pragmatický). Vlastní oblastí uplatnění hlediska jsou druhy umění označené Uspenským jako dvouplánové (v nich lze rozeznat rovinu výrazu a obsahu, zobrazení a zobrazovaného — malířství, sochařství, literatura, divadlo, film — umělecké druhy „reprezentativní“, 10). Na základě definice textu jako „jakékoliv sémanticky organizované znakové posloupnosti“ (14) směřuje Uspenského studie v návaznosti na metodologická východiska podaná u → Michaila Michajloviče Bachtina, Valentina Nikolajeviče Vološina, → Viktora Vladimiroviče Vinogradova a Grigorije Alexandroviče Gukovského ke stanovení typologie kompozičních principů (5) v literárním díle a také ve spojitosti s jinými druhy umění aj.

V 1.–4. kap. „Hlediska“ v ideologické rovině (19–29), „Hlediska“ ve frazeologické rovině (30–77), „Hlediska“ v rovině časoprostorového určení (78–105), „Hlediska“ v psychologické rovině (106–129) se problém hlediska analyzuje na různých rovinách výstavby literárního díla. Zvláštní důraz je kladen na odlišení dvou základních protichůdných autorských pozic (autorem rozumí „tu osobu, které náleží veškerý zkoumaný text“, 48): hlediska vnějšího, jež se nesblíží s hledisky postav, stojí jakoby vně

Monografie ruského sémiotika, představitele Tartusko-moskevské školy, předkládající ucelený výklad kompozice uměleckých textů na základě pojmu hlediska.

zobrazeného, a hlediska vnitřního, které se s hlediskem postav sbližuje. Tento problém Uspenskij sleduje zejména v plánu jazykovém (frazelogickém) jako napětí naturalistického přejímání řeči postav a naopak jejího křížení s řečí autorskou (73–77). Všimá si jak elementárních prvků textu, jako je pojmenování (klade důraz na jeho relačnost, zapojenost do komunikace — problém je analyzován detailně např. na proměnách pojmenování Napoleona v Tolstého *Vojně a míru*, 42–47), tak komplexnějších jazykových jednotek. Upozorňuje na „vnitrojazykovou dvojjazyčnost“ (55), míšení a sjednocování různých hledisek, ať již má povahu vlivu cizí promluvy na autorskou, nebo obráceně (48–71). Z tohoto aspektu jsou osvětlovány i takové tradiční problémy lingvostylistiky jako řeč přímá, polopřímá, nepřímá, vnitřní monolog, skaz apod. Důležité místo mají v Uspenského výkladu otázky prostorové a časové perspektivy ve výstavbě textu (78–106); perspektivou se přitom rozumí „systém přenosu zobrazení trojčí čtyřrozměrného prostoru v podmínkách uměleckých postupů odpovídajícího uměleckého druhu“ (78). V rámci úvah o prostoru se Uspenskij zabývá shodou prostorové pozice vypravěče a postavy (79–81); podrobněji pak poukazuje na jejich disparátnost: na případy pohybu pozorovatelovy pozice (81–86), na možnost uplatnění celkového, všezahrnujícího hlediska (tzv. ptačí perspektivy, 87–88), na existenci tzv. němých scén signalizujících prostorovou vzdálenost pozorovatele (88–89). Z okruhu problémů spjatých s hlediskem časovým se Uspenskij věnuje především způsobům postižení chronologie událostí. Za podstatné přitom považuje rozlišení tzv. hlediska synchronního (autor zaujímá hledisko přítomnosti postavy) a tzv. retrospektivního hlediska (autor v jiné časové pozici než postava, jakoby hledí z její budoucnosti), promítající vlastně rozdíl hlediska vnitřního a vnějšího na plán časové charakteristiky (89–93). V souvislosti s tímto rozlišením je pak naznačeno vysvětlení významových rozdílů mezi préteritem (fixace retrospektivního hlediska) a historickým přítomem (fixace hlediska synchronního) (93–99). Kapitulu uzavírá úvaha o stupni konkrétnosti časoprostorového hlediska v různých druzích umění (100–105). Na základě konfrontace literárních textů s malířstvím Uspenskij konstatuje, že výtvarné umění je vnímáno především v prostoru, ne nutně v čase, který podle jeho názoru není pro výtvarné umění příliš relevantní. Oproti tomu vnímání literárního díla je zásadně spjato s pamětí (tj. v zásadě i s obdobným čtenářskými mechanismy jako např. zapomínání), a tedy i s časem. V závěru tohoto oddílu (109–134) se pozornost přenáší k hlediskům vyčleňovaným již v rovině psychologické (subjektivní a objektivní podání, vševědoucí pozorovatel a pozorovatel nezainteresovaný apod.).

V 5. kap. Vzájemný vztah hledisek díla v různých úrovních. Složené hledisko (130–150) se dosavadní výklad — přehledně organizovaný po rovinách — vlastně problematizuje, protože určité hledisko se přirozeně většinou vyskytuje ve více či všech rovinách najednou. Autor se ovšem dále zabývá především neshodou hledisek různých úrovní analýzy (např. reprezentace očima skrytého, nepřímého pozorovatele) a sloučením odlišných hledisek ve stejné úrovni (zde především pozice postavy a vypravěče).

V 6. kap. Některé speciální problémy kompozice uměleckého textu (151–161) Uspenskij dospívá k odlišení sémantiky kompozičního ustrojení textu (vztah hlediska k zobrazované skutečnosti), jeho syntaktiky (vztahy různých hledisek v rámci textu) a pragmatiky (vztah zobrazení ke čtenáři) (159–160). Podrobněji se zastavuje u případů, kdy je volba hlediska nikoli dána jen vůlí autora textu, ale závisí na předmětu zobrazení (151–156), a dále u otázek pragmatiky (jako nesoulad autorského a čtenářského hlediska vykládá komické efekty — ironii, grotesku, anekdotu, 156–159). V závěru definuje dílo z pohledu komunikačního procesu jako „sdělení“ prostředkující mezi autorem (odesilatelem) a čtenářem (příjemcem); konstatuje přitom, že na rozdíl od závazně vnější pozice čtenáře a závazně vnitřní pozice postavy má hledisko autora možnost volného pohybu mezi pólem vnitřním a vnějším (161).

7. kap. Strukturní jednota různých uměleckých druhů. Společné principy organizace díla v malířství a v literatuře (162–200) zkoumá protiklad vnitřního a vnějšího hlediska v oblasti umění výtvarného: konče obdobím středověku umělec sám sebe situuje jakoby dovnitř pozorované skutečnosti, nestojí v odcizené pozici (hledisku vnitřního pozorovatele odpovídá i inverzní perspektiva), od renesance je podle Uspenského naopak jeho pozice vnější, mezi pozorovatelem a zobrazovaným světem je pomyslná bariéra (tomu odpovídá přímá, lineární perspektiva, svět je vnímán z pevného stanoviště — vnějšího ve vztahu k zobrazené skutečnosti) (167–168). Obdobné principy jsou pak nalézány např. i při řešení tzv. rámce (*ramka*), tj. hranice uměleckého díla — sleduje se význam začátku a konce z hlediska sémiotického, problém přechodu světa reálného a zobrazovaného (v divadelním ději rampa, opona; výtvarnému dílu pak právě rámeček dodává sémiotickou povahu). Obecná sémiotická aktuálnost tohoto problému je dána funkcí hranice organizovat zobrazení jako zobrazení sémioticky významné (171). V daném ohledu pak specifika hranic textu spočívá v jejich potenci prostředkovat přechod od světa reálného k světu zobrazenému (169). V tomto smyslu je problémem hranic uměleckého textu problémem čistě kompozičním,

1 Původně K poetice Chlebnikova. Problemy kompozicii, in: Ju. M. Lotman (ed.), *Sémiotiké. Sbornik statěj po vtoričnym modelirujuščim sistěmam*, Tartu 1973, s. 122–127.

2 Pův. Anatomija metafory u Mandelštama, *Novoje litěraturnoje obozrenije* 1994, č. 7, s. 140–162.

3 Např. Sémiotičeskije problemy stilja v lingvističeskom osveščennii, *Trudy po znakovym sistěmam* 4, 1969, s. 487–501;

Problemy lingvističeskoj tipologii v aspekte različěnija „govorjaščego“ (adresanta) i „slušajuščego“ (adresata), in: *To Honor Roman Jakobson* 3, The Hague 1967, s. 2087–2108; V. V. Ivanov – Ju. M. Lotman – A. M. Pjati-gorskij – V. N. Toporov – B. A. Uspenskij, Tezisy k sémiotičeskomu izučěniju kultur, in: *Sémiotyka i struktura tekstu*, Wrocław et al. 1973, s. 7–32.

4 Uspenskij odkazuje především k Bachtinově monografii *Dostojevskij umělec*, Praha 1963 [1929, přeprac. vyd. 1963]

5 L. Heczková – K. Sva-toňová, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek, *Svět literatury* 2011, č. 43, s. 182–186; zde také o Uspenského pojetí formalistického pojmu *ostraněnije*.

6 R. Mayenowa – Z. Saloni, *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970.

7 N. Friedman, Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept, *PMLA* 1955, č. 70, s. 1160–1184.

bezprostředně spjatým s protikladem vnějšího a vnitřního hlediska. Dále se autor zabývá principy zobrazení „pozadí“ — v malbě, literatuře i na jevišti; všem uměním společná je podle něj menší znakovost popisu ústředních postav, tedy větší realističnost oproti postavám „druhořadým“, v pozadí.

Základní tvrzení studie, především nejobecnější strukturální principy vnitřní organizace uměleckého textu, jsou shrnuty v Závěrečných poznámkách (201–206).

Ve druhém vyd. (2000) připojil Uspenskij oddíl Stati o poezii. Kap. K poetice Chlebnikova. Problémy kompozice (213–218)¹ vznikla nedlouho po *Poetice kompozice* a vychází ze stejné metodologie, aplikované v tomto případě na poezii (střídání různých hledisek ve větě, změna perspektivy zobrazení ad.). Pozdější kap. Anatomie metafory u Mandelštama (219–252) pochází z 90. let.²

Kniha vyšla jako první svazek edice Sémiotické práce z teorie umění (programově zaměřené na analýzu a popis „jazyka umění“) v témže roce jako hlavní teoretická práce → Lotmanova, *Struktura uměleckého textu*. Uspenského snaha objasnit obecné principy stavby uměleckého textu je zcela v souladu se směřováním Tartusko-moskevské školy, jejíž metodologii Uspenskij rozvíjel i studii obecně sémiotickými, studii z oblasti teorie mýtu a sémioticky orientovanými studii lingvistickými.³ Podobně jako Lotman navazuje Uspenskij zásadně na Bachtinovu koncepci polyfonie a dialogu,⁴ resp. polyfoničnost několika nezávislých hledisek v díle a přináležitost hlediska účastníku vyprávění či vypravěči představují východisko jeho úvah (21). Analogicky k Bachtinovu vnímání nemožnosti oddělení textu od dalších „textů“ kultury chápe Uspenskij dialogické postupování textu a jeho sémiotického kontextu.⁵

Potřeba metodologicky jednotného uchopení různorodých textů — vzhledem k pojetí kultury jako komplexního sémiotického systému jsou totiž verbální texty jejími dílčími realizacemi a textem jsou rozuměna i díla neslovesná — při zkoumání jejich strukturální organizace pomocí pojmu hlediska (*točka zrenija*) vedla k netradičnímu pojetí kompozice jako usouvztažnění struktury hledisek. Toto pojetí nebere v úvahu dosavadní historii pojmu v ruské formální škole, jejíž teoretici chápali kompozici spíše jako uzavřenou stavební jednotu díla. Samo využití termínu hledisko odkazuje k ruské stylistice,⁶ silnou tradici má také v literárněvědné tradici anglosaské (Henry James, → Percy Lubbock, Norman Friedman).⁷ Uspenského koncept hlediska či perspektivy je možno — byť z nich přímo nevychází — stavět vedle starších a soudobých přednaratologických a naratologických konceptů, pro něž jsou ústředními kategoriemi analogie tohoto pojmu:

Lubbockův *point of view* (hledisko jako prostředek podání vyprávění; 1921), v rámci → Stanzelovy koncepce vyprávěcí situace pak vnitřní a vnější perspektiva jako parametry závislé na umístění ohniska vyprávění (1955)⁸ či → Genettova fokalizace, zbařená vizuálních konotací (1972). Na rozdíl od těchto konceptů, které jej využívají jako klasifikačního kritéria třídění literárního materiálu, usouvztažňuje Uspenskij hledisko, popř. perspektivu⁹ v intencích Tartusko-moskevské školy s širšími souvislostmi formace systému kultury, s utvářením obecného systému sémiotického uchopení světa. Hlediskem se implicitně (výslovně teoreticky vymezeno není) rozumí jak jistá pozice autora (ale i vyprávěče, postavy), tak její koordináty prostorové a časové, a také způsob organizace představovaného světa, aniž by bylo jednoznačně zakotveno v analýze subjektové vystavby textu.

Uspenského práce, velmi rychle přeložená do hlavních světových jazyků, si získala ohlas především ve formující se teorii vyprávění, přesto — či právě proto —, že nerespektuje dosavadní tradici pojmu hledisko. Patřila také k impulzům přezkoumání Genettových postupů: Uspenského model vicesložkového hlediska v této souvislosti přímo rozpracovávají Shlomith Rimmon-Kenanová, Wolf Schmid či Jaap Lintvelt.¹⁰

Přínosem Uspenského práce jsou bezpochyby také zasvěcené rozbor literárních děl (zvl. Tolstého a Dostojevského) i náčrty interpretace děl malířských (ovšem výtvarná díla 20. století prosazující tezi o svébytnosti obrazu i „moderní“ typy perspektivy jsou ve studii ponechána stranou).¹¹ Aplikací pojmu hledisko na výtvarné umění a z toho vyplývající možnosti srovnávacího pohledu na sémiotické systémy, již shrnul v inspirativní 7. kap. *Poetiky kompozice*, se Uspenskij zabýval také v dalších dílech věnovaných sémiotice umění.¹² V kontextu interdisciplinarizace a intermedializace současného literárněvědného diskurzu tak Uspenského práce nadále potvrzuje potřebnost mezioborově zaměřené textové analýzy, jež je disponována odhalit skrze specifiku vnitřního ustrojení textu i jeho širší působnost v „textu kultury“.

Vydání

Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo tĕksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva 1970; Sankt Petěrburg 2000; též in: *Semiotika iskusstva*, Moskva 1995, 2005. Poétique de la composition, *Poétique* 1972, č. 9, s. 124–134 (část). *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley – Los Angeles 1973, 1983. *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Komposition*, Frankfurt/M. 1975. *Poetika kompozicije*,

8 Rozvinuta v *Teorii vyprávění*, Praha 1988 [1979, přeprac. 1982].

9 Perspektivismem se z jiného pohledu zabývali také → Leo Spitzer či Nancy Sullivanová: L. Spitzer, Linguistic Perspectivism in the Don Quijote, in: *Linguistics and Literary Theory. Essays in Stylistics*, Princeton 1970, s. 41–85; N. Sullivan, *Perspective and the Poetic Process*, The Hague 1968.

10 S. Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění* (1983, č. 2001); W. Schmid, *Narratologija*, Moskva 2003, přeprac. s tit. *Elemente der Narratologie*, Berlin – New York 2005; J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. *Théorie et analyse*, Paris 1981.

11 Zatímco u Uspenského jde spíše o tvárné paralely, resp. využití postupů jednoho umění k ilustraci či metaforickému znázornění druhého, snahy o soustavnější propojení problematiky perspektivismu přes hranice jednotlivých umění nacházíme v následujícím desetiletí v západoevropských *inter-art studies*, srov. např. M. Ros-ton, *Changing Perspectives in Literature and The Visual Arts 1650–1820* (1990).

12 Ve stejné době vzniká *Semiotika ikony* (1971); dlouhodobé bádání o perspektivě v západní malbě shrnuje nejnověji *Prospettiva divina e prospettiva umana. La pala di Van Eyck a Gand* (2010).

Beograd 1979. Japonské vyd., Tokio 1986. *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*, Helsinki 1991. *Poetyka kompozycji*, Katowice 1997. Čínské vyd., Peking 2004. **Poetika kompozice, Brno 2008** (z tohoto vyd. citováno).

Literatura

M. Drozda, recenze, *Umjetnost riječi* 1971, č. 1, s. 83–86. W. Schmid, recenze, *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1971, č. 4, s. 124–134. S. Mathauserová, recenze, *Československá rusistika* 1972, č. 1, s. 41–43. A. Shukman, recenze, *The Modern Language Review* 1972, č. 3, s. 713–716. R. Scholes, recenze, *Comparative Literature* 1975, č. 4, s. 357–360. W. Steiner, Point of View from the Russian Point of View, *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria* 1976, č. 3, s. 315–327. J. DeJean, In Search of the Artistic Text. Recent Works by Lotman and Uspensky, *SubStance* 1977, č. 6–7, s. 149–158. A. Macurová, *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*, Praha 1983. O. Sládek, doslov k č. vyd. 2008, s. 253–269. T. Glanc, Na počátku bylo hledisko, *A2* 2010, č. 7, s. 8. A. Jedličková, *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*, Praha 2010, s. 101–127. W. Schmid, Theories of Point of View, Perspective, and Focalization. B. A. Uspensky, J. Lintvelt and Sh. Rimmon, in: *týž, Narratology*, Berlin – New York 2010, s. 95–99. L. Heczková – K. Svatoňová, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek, *Svět literatury* 2011, č. 43, s. 177–187.

Boris Andrejevič Uspenskij (1937)

Ruský sémiotik, lingvista, teoretik literatury a výtvarného umění, historik. Působil (od r. 1977 jako profesor) na Moskevské státní univerzitě, od r. 1993 v Neapoli. Úzce spolupracoval se skupinou v Tartu (zvl. s J. M. Lotmanem) a v mnoha studiích zásadně orientoval sémiotický výzkum Tartusko-moskevské školy (souborně v překladu společné dílo *The Semiotics of Russian Culture*, 1984, aj.). Kromě toho se zabýval zpočátku srovnávací jazykovědou (např. *Principy strukturnoj tipologii*, 1962), historicko-filologickým výzkumem (*Archaičeskaja sistěma cerkovnoslavjanskogo proiznošeniija*, 1968) a výklady vývoje ruské gramatiky (např. *Pervaja russkaja grammatika na rodnom jazyke*, 1975; shrnující *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka XI–XIX vv.*, 1994). Soustavně se věnuje sémiotice výtvarného umění (*Semiotika ikony*, 1971; soubor *Semiotika isskustva*, 1995; dlouhodobé bádání o Gentském oltáři a západní malbě shrnuje *Prospettiva divina e prospettiva umana. La pala di Van Eyck a Gand*, 2010) a sémiotice kultury

a dějin (*Car i patriarch. Charizma vlasti v Rossii*, 1998; *Car i imperator. Pomazanije na carstvo i semantika monaršich titulov*, 2000), nejnověji pak náboženské sémiotice a vztahům Východu a Západu (*Krest i krug. Iz istorii christianskoj simvoliki*, 2006; *In regem vinxit. Unzione al trono e semantica de sovrano fra Oriente e Occidente*, 2001; *Il Segno della croce e lo spazio sacro. Perché gli ortodossi si fanno il segno della croce da destra a sinistra, mentre i cattolici da sinistra a destra?*, 2005).

České překlady

Stati: Sémiotika u Chestertona, *Tvář* 1965, č. 7, s. 30–31; O sémiotickém mechanismu kultury (s J. M. Lotmanem) a Historie a sémiotika. Vnímání času jako sémiotický problém, in: T. Glanc (ed.), *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, Brno 2003, s. 36–58, 237–256. Slovensky též: Stati: Sémiotické problémy štýlu vo svetle lingvistiky, *Romboid* 1970, č. 6, s. 52–62; Štruktúrne spoločenstvo rozličných druhov umenia (na materiáli maliarstva a literatúry), in: *O interpretácii umeleckého textu* 3, 1972, s. 111–143.

/am – sf/

Paul Van Tieghem

Literární komparatistika

(La Littérature comparée, 1931)

Výchozí teoreticko-
-metodologická práce
novější srovnávací
literární vědy, v níž
francouzský literární
historik a komparatista
určuje a systematizuje
její základní prostředky,
metody a cíle,
ustavuje a zpřesňuje
terminologii.

V úvodu (7–17) je stanoven základní rozdíl mezi cíli a úkoly tradiční literární historie a oborem nazvaným — použijeme-li doslovný, byť významově nevýstižný a po jazykové stránce nevhodný termín — „literatura srovnaná“ (*littérature comparée*)¹, jehož úkolem je „doplňovat a sjednocovat“ dějiny jednotlivých národních literatur ne mechanickým způsobem, ale na úrovni obecnější, tj. na úrovni nadnárodní literární historie.

I. část Formování a vývoj literární komparatistiky (19–56) mj. pojednává o historii oboru, který je pojat jako literárněhistorická disciplína, jež má „zahrnout co největší množství faktů různého původu, aby mohla lépe vysvětlit každý z nich a rozšířit bázi poznání s cílem odhalit příčiny co největšího množství jevů“ (21), přičemž konstatování analogií a rozdílů např. mezi jednotlivými díly je jen nutným výchozím bodem umožňujícím odhalit jednotlivé vlivy a výpůjčky, a „tím částečně vysvětlit jedno dílo druhým“ (21).

II. část Metody a výsledky literární komparatistiky (57–69) charakterizuje proces, který srovnávací literární věda zkoumá. Lze jej vyjádřit několika základními pojmy (1. kap. Obecné principy a metody, 57–69). Východiskem je činitel vysílající, vysílač (*émetteur*), tj. autor, dílo, myšlenka apod., „překračující“ literární a jazykovou hranici. Cílem je pak příjemce (*recepteur*), tj. opět autor, dílo, myšlenka apod. Přejed (*passage*) se často uskutečňuje pomocí činitele přenášejícího (*transmetteur*). Příjemce jedné národní literatury je mnohdy vzhledem k druhé přenášejícím. Úkolem komparatistiky je vyčlenit prvky literárních jevů na straně vysílajícího, příjemce i přenášejícího, sledovat odděleně jejich „osud“, zjišťovat jednotlivé dílčí výpůjčky a vlivy (60–61). Zde lze vyjít ze dvou hledisek: 1) zaměřit se na to, co je „přenášeno“, tj. vysvětlit „povahu literární výpůjčky“ a vytvořit „historii této

1 Jako označení literárněvědného oboru lze francouzský termín *littérature comparée* nahrazovat vhodnějším termínem literární komparatistika; termín literatura srovnaná ponecháváme tam, kde jej Van Tieghem užívá v užším smyslu pro oblast vztahů výlučně dvou národních literatur a pro speciální typ komparatistického výzkumu, který se zabývá jejich analýzou.

výpůjčky nebo skupiny výpůjček“ (68); 2) soustředit se na to, jakým způsobem dochází k „přechodu“; přitom se buď může sledovat „úspěch“ díla, autora, žánru, celé literatury apod. v zahraničí, jejich vliv (východiskem je tedy činitel vysílající), nebo lze zkoumat „zdroje“ spisovatele, díla atd. (východiskem je zde příjemce). Mnohdy se tyto metody prolínají. Např. chceme-li vysvětlit, jak Ronsard napodoboval Petrarca, je třeba podat historii sonetu ve Francii, zabývat se „aklimatizací“ stylu, cítění a myšlení konstitutivního pro „petrarkismus“, „úspěchem“ a „vlivem“ Petrarcova díla ve Francii, a zároveň prozkoumat základní „zdroje“ Ronsardovy poetiky.

2. kap. Žánry a styly (70–86). Autor považuje literární formu za jeden z nejdůležitějších projevů literární tradice. Cizí vlivy na umělecké formy se prosazují v rámci dvou velkých kategorií: žánrů a stylů. Komparatistika zkoumá prostřednictvím žánrů „jako nejlepší přirozené klasifikace literárních děl“ (73) nejen způsob, jímž dochází k přejímání, a příčiny preferování jednoho cizího žánru v té či oné zemi oproti jinému, ale i „problémy kolektivní psychologie“ (74). Žánry totiž Van Tiegheem chápe v nepřímé polemice s Ferdinandem Brunetièrem, předpokládajícím vnitřní identitu mezi vývojem literárních „druhů“ a „druhy“ životními, jako „formy nejpříhodnější pro umělecké vyjádření intelektuálních instinktů“ (73). Studium literárních žánrů autor nazývá dnes již vžitým termínem genologie.

3. kap. Témata, typy, legendy (87–99) se zaměřuje na metodologii komparatistického studia témat a syžetů, tzv. tematologii.

4. kap. Myšlenky a city (100–115) se zabývá „výměnou“ myšlenek, názorů a citů v literatuře. V této oblasti jsou literární historie a komparatistika nejvíce spjaty s dějinami náboženského, filozofického, morálního a vůbec společenského myšlení. Při klasifikaci migrujících „citů“ autor vychází z názoru, že vedle citů subjektivních (prožitků, pocitů, názorů) vznikají i city kolektivní, vlastní např. sociální skupině a sdělované národní literaturou. „Uvnitř každé velké etnické a sociální skupiny se vytváří ‚soubor citů‘, které se během staletí málo proměňují a které literatura může tlumočit“ (110). V literatuře tak vzniká určitá „citová móda“ (111), schopná přenosu do cizí literatury nebo podmiňující v literatuře a kultuře určitého národa či společnosti vznik „vládnoucího modelu“ (Hippolyte Taine), jenž je napodoben i jinde (typ rytíře ve středověké literatuře, dvořana v italské literatuře 16. století apod.).

V 5. kap. Úspěchy a globální vlivy (116–142) se autor zaměřuje zvláště na „modality“ literárních výměn, na otázku úspěchu a prestiže autora, díla, žánru, skupiny autorů, celé literatury v určité zemi a odlišuje tento druh problémů, který řadí do oblasti tzv.

doxologie, od zkoumání vlivu (*influence*). Tyto sféry však zůstávají spjaty. Úspěch do značné míry podmiňuje šíření (*diffusion*) díla nebo skupiny knih v zahraničí a naopak: šíření díla ovlivňuje úspěch, který opět vyvolává „detailní výpůjčky“ i „rozsáhlejší nápodoby“ (134). Sám pojem vliv (*influence*) je třeba vyhradit pro proměny, jimiž prochází dílo jednoho spisovatele v kontaktu s dílem toho či onoho spisovatele cizího (135). Přitom můžeme rozlišit různé druhy literárních vlivů. Někteří spisovatelé působili svým intelektem a morálkou, svou reálnou, nebo až legendární osobností, vliv jiných se omezil hlavně na „techniku“, pojetí žánru a umělecké formy, tematiku apod.

Obsah 6. kap. Zdroje (143–151) tvoří problematika zdrojů myšlenek, syžetů, stylů a forem v literárním díle. Výzkum zdrojů, krenologie (*crénologie*), „vychází od příjemce, aby byl nalezen vysílající“ (143). Orální a písemné zdroje mohou být izolovány, tj. konkrétní jednotlivé prameny u jednoho spisovatele (např. italské a francouzské motivy, syžety v Chaucerových *Canterburských povídkách*), a „kolektivní“, souborné, tj. např. vliv jedné nebo více literatur na dílo daného autora apod.

7. kap. Prostředníci (152–167) se dotýká oblasti výzkumu Van Tieghemem označované jako mezologie. Klasifikace prostředníků (*intermédiaires*) odlišuje jednotlivce (ať již příslušníky národa příjemce či vysílajícího, nebo příslušníky národa jiného, tj. činitele přenášející), společenská seskupení (literární skupiny, kroužky, salony, v minulosti panovnické dvory nebo města apod., 155–157) nebo zprostředkující texty (monografické publikace, kritiky, eseje, literárněhistorické práce, překlady).

Ve III. části Generální literatura (169–213) autor mj. stanovuje základní druhy komparatistického bádání. Literární komparatistiku (*littérature comparée*) dělí na „srovnanou literaturu“ v užším slova smyslu a literaturu generální (obecnou). „Srovnaná literatura“ zkoumá především binární vztahy mezi dvěma jevy, tj. díly, spisovateli apod. (170). Ani sjednocením jednotlivých výsledků není však možno dospět k pochopení „celku velkého mezinárodního literárního faktu“ (170). K tomu může přispět generální literatura (*littérature générale*) jako druh komparatistického výzkumu zabývajícího se „fakty společnými více literaturám, ať již jde o vzájemné závislosti, nebo o koincidence“ (174). Generální literatura, pro niž je charakteristické prostorové rozpětí, široký mezinárodní zorný úhel (i když se současně může zaměřovat na ohraničené problémy ve velmi krátkých obdobích), usiluje „scelovat to, co jiné přístupy rozdělují; je proto současně jak přesnější, tak abstraktnější“ (177). Nemůže však nahradit ani dějiny jednotlivých národních literatur, ani vlastní srovnanou literaturu, zabývající se binárními vztahy, jejichž výsledků ostatně

neustále využívá. „Souběžně s nimi a po nich vytváří syntézu odlišného typu“ (178). Její úkoly vyplývají z autorova příkladu: A) národní literatura: místo *Nové Heloisy* ve francouzském románu 18. století; B) internacionální literatura: a) srovnaná literatura: Richardsonův vliv na romanopisce Rousseaua, b) generální literatura: evropský sentimentální román pod vlivem Richardsonovým a Rousseauovým (175). Vlastní předmět generální literatury tvoří tedy především skupiny jevů, k nimž mj. patří paprskovitě vlivy (*influences rayonnantes*), které vycházejí z jednoho společného bodu (díla, souboru děl aj.) a šíří se různými směry, dále pak mezinárodní literární módy a proudy (např. středověký dvorský román, pastýřský román 16. a 17. století apod.). Generální literatura ovšem sleduje nejen „prokázané vlivy“, ale i „podobnosti bez vlivů“ (např. španělský góngorismus a italský marinismus jako dva obdobné typy poezie), které mohou být výrazem obecného cítění (*sentiment général*, 192), jehož příčiny je třeba zkoumat. U metody, již „generalista“ postupuje, pak autor rozlišuje několik fází: 1) přiblížení „toho, co si je podobné“; 2) vytvoření skupin jevů podle analogií a bez ohledu na rozdíly mezi literaturami, v nichž jsou jevy sledovány; 3) co nejpřesnější sledování jevů podle chronologie, tj. v časové následnosti, přičemž vyvážit přístup podle „podobností“ a podle chronologie představuje největší obtíže (197–198).

III. část i celou knihu uzavírá programová kap. Za internacionální literární historii (200–213), v níž je vytyčen požadavek „skutečně internacionální literární historie“ a načrtnut okruh s tím spojených problémů.

Práce je současně teoreticko-metodologickou syntézou poznatků a výsledků literární komparatistiky, jež se jako disciplína formovala během 19. století, i instruktivní příručkou zpracovanou autorem četných speciálních, monografických a syntetických prací z oblasti preromantismu a romantismu. Představuje výsledek autorova postupného formulování, třídění a pojmoslovného zpřesňování úkolů a metod literární komparatistiky.² Dokumentuje těsné propojení pozitivisticky chápané historické metody (vliv školy Gustava Lansonova) s komparatistikou, jejíž cíle jsou spatřovány spíše v bádáních geneticko-kontaktového rázu (vliv, zdroj, působení a vazba jsou v této době ústředními kategoriemi srovnávací literatury), v hierarchizování a třídění přímočarých vazeb, vztahů, v tematických analogiích a v „druhovém“ seskupování literárních jevů, které jsou předtím izolovány často jen na základě „vnější“ podobnosti. Povaha a šíře zkoumaných vztahů zde podmiňují volbu metody a zorného úhlu. Literární komparatistika (*littérature comparée*) v širším smyslu se tak vnitřně

² La Notion de littérature comparée, *Revue du Mois* 1906, č. 2, s. 268–291; La Synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et littérature générale, *Revue de Synthèse historique* 1920, č. 31, s. 1–27.

rozestupuje na dva základní typy bádání: *littérature comparée* v užším smyslu slova a generální literaturu, již nelze ztotožňovat s pojmem světová (univerzální) literatura, který i v době vzniku práce vnášel do komparatistiky ideální, nehistorický rozměr (též pod vlivem převážně hodnotově a esteticky chápaného Goethova pojmu *Weltliteratur*) a odvracel ji od přítomné skutečnosti k přání, k ideální budoucnosti. Maximalistické požadavky co nejširšího internacionálního zorného úhlu ve srovnávací literární vědě neodpovídaly soudobému stavu bádání, jehož úkoly, možnosti i nejbližší perspektivy vyjadřuje adekvátněji „generální literatura“ jako literárněkomparatistická disciplína i „doména“ umožňující zobecňování problematiky větších literárních celků, většího množství literárních faktů. „Zatímco světová literatura zůstávala postulátem, byla generální literatura už nálezem: označovala literární strukturu určitého internacionálního společenství zjištěného v určitém kulturně-historickém prostoru“.³ Podobně jako srovnaná literatura v užším smyslu slova je i generální literatura ve Van Tieghemově *Literární komparatistice* spjata se západoevropskou, případně západoevropsko-americkou oblastí. Autor si však uvědomoval bezprostřední nutnost alespoň celoevropské kontinentální syntézy. Pojem generální literatura, jakkoli Van Tieghemem vymezený a později ve srovnávacím studiu literatury obecně uznávaný, přispěl i k současným diskusím o směřování komparatistiky svou skrytou ambivalencí: má syntéza literatur fungovat jako síť spojnic „mezi“ nimi, nebo máme uplatňovat přístup blízký literární teorii, tj. chápat ji jako syntézu „nad“ jednotlivými národními literaturami?

Vydání

La Littérature comparée, Paris 1931, 1939, 1946, **1951** (z tohoto vyd. citováno). Japonské vyd., Tokio 1943. Arabské vyd., Káhira 1949. *Uparedna književnost*, Beograd 1955. Čínské vyd., Tchaj-pej 1966, 1968. *Literatura comparata*, București 1966. Korejské vyd., Soul 1999.

Literatura

³ S. Wollman, Generální literatura a literatura srovnaná (La littérature générale — la littérature comparée), in: V. Svatoň (ed.), *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných terminů*, Praha 1974, s. 67.

F. Wollman, *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*, Brno 1936. M.-F. Guyard, *La Littérature comparée*, Paris 1951. H. H. Remak, Comparative Literature. Its Definition and Function, in: N. P. Stallknecht – H. Frenz (eds.), *Comparative Literature, Method and Perspective*, Edwardsville 1961, s. 16. C. Pichois – A.-M. Rousseau, *La Littérature comparée*, Paris 1967. D. Ďurišin, *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky*, Bratislava

1970. S. Wollman, Generální literatura a literatura srovnaná (La littérature générale — la littérature comparée), in: V. Svatoň (ed.), *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*, Praha 1974, s. 49–86. G. R. Kaiser, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt 1980. P. Brunel – C. Pichois – A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris 1983. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 1985. S. Wollman, *Porovnávací metoda v literární vědě*, Bratislava 1988. D.-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris 1994.

Paul Van Tieghem (1871–1948)

Francouzský komparatista a literární historik, tajemník Mezinárodní komise pro historii moderní literatury, autor řady monografických i syntetických prací věnovaných otázkám preromantismu (podstatně přispěl k diskusi o tomto pojmu) a romantismu. Další díla: *Ossian et l'ossianisme dans la littérature européenne au XVII^e siècle* (1920), *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance* (1925), *Le Prérromantisme 2. La Poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral* (1930), *Le Prérromantisme 3. La Découverte de Shakespeare sur le continent* (1947), *Le Romantisme dans la littérature européenne* (1948).

/zh/

Viktor Vladimirovič Vinogradov

Stylistika — teorie poetické řeči — poetika

(Stilistika — Teorija poetičeskoj řeči — Poetika, 1963)

Teoretický výklad ruského lingvisty, zakladatele jazykovědně zaměřené stylistiky umělecké literatury, o vztazích tří disciplín zkoumajících literární dílo.

Po Úvodu (3–4) shrnujícím cíl práce je v 1. kap. Úkoly stylistiky (5–93) vymezena stylistika umělecké literatury ve vztahu ke stylistice jazyka a stylistice řeči (tj. k různým způsobům společenského užití jazyka, 5). Za nejdůležitější princip diferenciací stylů pokládá Vinogradov společenské funkce jazyka (6); poukazuje na historickou proměnnost funkčních stylů, jež se na jejich základě vydělují, na jejich vliv na styly a žánry umělecké literatury (7) i na souvislosti stylistické analýzy literárního díla se stylistikou jazyka (8–13). Stylistika řeči, vymezená na základě dialektického vztahu jazyka a řeči, zkoumá řeč jako řečovou činnost (*řečevaja dějatělnost'*, 14), a to v různých oblastech společenské komunikace (14). V rámci stylistiky řeči se věnuje pozornost rozdílům mezi řečí mluvenou a psanou (15–17), monologickou a dialogickou (17) a skazu jako specifické stylizaci mluvy kombinující různé postupy monologické řeči (18). Monolog, chápáný na rozdíl od dialogu, nejběžnější formy sociálního styku, jako specifická forma řeči porušující hranice sociálně nivelizovaných sémantických a syntaktických schémat (19), je ve vztahu k běžně mluvenému vyjadřování členěn na monolog přesvědčovací, lyrický, dramatický a sdělovací, dále na monolog-úvahu a monolog vyprávěcí (20–22). Vložena je jeho vazba k dialogu (23–24), podíl obou těchto postupů na utváření charakteristického obrazu subjektu promluvy (*subjekt řeči*, 25) a jejich tvůrčí využití a přetváření v umělecké literatuře (různé sociálně řečové styly u Nikolaje Semjonoviče Leskova, 30–33). Výklad o vztazích mezi normou spisovného jazyka a jeho užitím v umělecké literatuře, o vztazích mezi styly umělecké literatury a paralelně existujícími styly jazyka a řeči (34–35) je ilustrován rozbořením funkce příjmení v próze (35–38), funkce sociálních a teritoriálních výrazů (Alexandr Ivanovič Kuprin, Ivan Bunin,

39–46), sociálně profesionálních výrazů (Anton Pavlovič Čechov, 46–51) a funkce výrazů expresivních (Čechov, 54–55, 57–61). V umělecké literatuře je expresivita centrem utváření stylu i výstavby postav (53), podílí se na budování individuální řečové struktury i na (historicky pojímané) individualizaci stylu (62). Ve vztahu k problémům individuálního stylu, pokládaného za základní kategorii stylistiky novodobé umělecké literatury (72), se osvětluje i problematika řeči básnické (*stichotvornaja reč*, 70), a to též z hlediska historického (65–70). Všestranná analýza individuálního stylu je jedním z podstatných úkolů lingvisticky orientované stylistiky umělecké literatury (78–79), jež zkoumá styl (viz stylistický rozbor Čechovových povídek, 80–89) jako „vnitřně celistvý a jednotný systém vzájemně spjatých strukturních elementů vstupujících do různých druhů vazeb a vztahů“ (79). Takto pojatá stylistika se pak, opřena o stylistiku jazyka a stylistiku řeči, orientuje (též s přihlédnutím ke gramatice a sémantice daného jazyka) na všechny složky stylu literárního díla, stylu autora, literárního směru (89), analýze podrobuje všechny řečové prvky literárního díla (z hlediska strukturně popisného, historického, historicko-srovnávacího a typologicky-srovnávacího, 92). Za ústřední stylistickou kategorii lingvisticky orientované stylistiky (odlišné od stylistiky literárněvědné, zaměřené na postžení estetické povahy a estetické síly literatury) považuje Vinogradov obraz autora (a jeho řečovou strukturu, 91–92).

V úvodu 2. kap. Slovo a obraz (94–129) je v návaznosti na diskusi v časopise *Voprosy literatury* (1959–1960) problematika slovesně uměleckého obrazu uvedena do vztahu s příznačnou „obrazností“ příslušného národního jazyka (94–95). Na základě rozborů různých koncepcí obraznosti (95–114) a výkladů o obraznosti v jiných druzích umění (116–119) je slovesný obraz definován jako „esteticky organizovaný strukturní element stylu literárního díla“ (119). Otázka obraznosti přesahující rámec slova v pojetí lexikologickém tak nevyhnutelně souvisí se základními problémy estetiky slova uměleckého (123). Jeho obraznost je důsledkem dvouplánovosti významového zaměření (korespondence se slovem příslušného národního jazyka a paralelní zacílenost k světu formovanému v literárním díle a k jeho specifickému systému vazeb slov, kompozičních prvků apod., 125). Ve struktuře obrazu autora sjednocujícího všechny složky díla včetně jeho obraznosti je pak zahrnuto hodnocení zobrazeného světa, vztah autora díla ke skutečnosti i její hodnocení (125). Vzhledem ke specifice literárního díla jakožto uměleckého odrazu skutečnosti je k objasnění otázek obraznosti žádoucí spolupráce lingvistiky s literární vědou (127–129).

Ve 3. kap. O teorii poetické řeči (130–163) se teorie a historie poetické řeči vymezuje jako samostatná lingvistická disciplína (130) zkoumající kvalitativní užití jazyka a řeči na všech strukturních rovinách z estetického hlediska (fonické, metrické, rytmické, melodické, morfofonologické, syntaktické, lexikálně sémantické, frazeologické, obrazné aj. vlastnosti a prvky estetiky organizované a zaměřené řeči, 132–159), a to s přihlédnutím k plánu obsahu (139). Poetika je ve vztahu k teorii poetické řeči disciplínou obecnější povahy, zkoumá nejen jevy spjaté s poetickou řečí, ale i další stránky výstavby díla a útvarů lidové slovesnosti: motiv, syžet a jeho rozvíjení, kategorii času, kompozici ve smyslu obsahovém, řečovou charakteristiku postav, žánrové a strukturní rozdíly monologické a dialogické řeči, vliv ideově-tematického plánu díla na jeho jazykově slohovou podobu (159–160). Závěrečná úvaha o historičnosti disciplín zkoumajících literární dílo (160–161) ústí v rozlišení teorie a historie poetické řeči a teoretické a historické poetiky (ta vedle metod lingvistických pracuje i s pojmy uměnovědnými a literárněvědnými, 162–163).

Ve 4. kap. Poetika a její vztah k lingvistice a teorii literatury (164–200) je poetika vymezena jako disciplína zabývající se formami, druhy, prostředky a způsoby slovesné umělecké tvorby, strukturními typy a žánry literárních děl, a to ve vztahu ke stylistice jazykovědné i literárněvědné (často považované za součást poetiky, 164–167). Na základě kritické analýzy názorů na obsah, úkoly a principy budování teoretické a historické poetiky (167–184) se za jeden z hlavních úkolů poetiky — disciplíny podle Vinogradova svou povahou historické, a tedy „nerozpusťitelné“ v teorii literatury (181–182) — považuje odhalení historických zákonitostí utváření různých druhů a typů organizace slovesně uměleckých estetických celků. V souvislosti s tím se v oblasti poetiky navzájem doplňují lingvistické, esteticko-stylistické, literárněvědné aj. uměnovědné přístupy ke studiu struktury uměleckého díla (183–186); tato teze je ilustrována ve vztahu ke studiu románu (196–198).

Po závěru (201–208), rozděleném na části I. O stylistice (201–205), II. O poetice (206–207), III. O teorii poetické řeči (207–208) a shrnujícím nejpodstatnější rysy jednotlivých disciplín, následují Dodatky: Problémy stylistiky ruského jazyka v pracích Michaila Vasiljeviče Lomonosova (211–234) a Otázky poetiky a stylistiky v literárněkritických pracích Konstantina Alexandroviče Fedina (235–250).

1 K. Hausenblas – L. Doležel, O sootnošenii poetiki i stilistikii, in: D. Davie et al. (eds.), *Poetics — Poetyka — Poetika*, Warszawa 1961, s. 39; L. Doležel, Na okraj sovětských diskusí o jazyce a stylu uměleckých děl, *Československá rusistika* 1961, č. 4, s. 219–224; T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.) 1960.

Vinogradovy studie byly ve vědeckém kontextu počátku 60. let výrazem dobově typického metodologického úsilí¹ vy-

mezi hranice styčných disciplín a jejich kompetencí při zkoumání literárního díla; do tohoto rámce se ovšem zprostředkovaně promítají zásadní problémy pojmoslovné (podstata literárního díla, vymezení stylu) i metodologické. V kritickém odstupu od subjektivně intuitivní metodologie, reprezentované např. Karlem Vosslerem a → Leo Spitzerem,² od prací ruské formální školy (s níž se u vědomí hranic formální metody záhy rozešel) i od řady prací novějších vychází Vinogradov — s cílem objektivizovat analýzu díla — z metodologie funkční a strukturní lingvistiky skloubené s marxistickým pojetím literatury jako specifické formy společenského poznání. Takto orientovanému přístupu k literárnímu dílu dominuje (srov. i jazykovou přípravu autorovu)³ snaha o postižení jazykové stránky díla, jeho jazykového stylu. Jazyk díla je přitom zkoumán jako průnik „uměleckých forem literárního vyjadřování“ a „sociálních jazykových systémů“ vydělitelných v rámci dané epochy; analýze jsou podrobovány (jako už v rané práci Vinogradovově⁴ a patrně také pod vlivem dobového zájmu o tyto problémy) též vyšší, nadvětné „kompoziční formy jazyka“, tj. funkčně rozrůzněné typy monologu a dialogu (v poezii i v próze), funkční výzkum literárního díla je doplňován analýzou historickou.

S Vinogradovovým omezením pojmu styl pouze na vrstvy jazykové je ovšem spjata nutnost vyřešit problém stavebního principu díla (jakožto celku) projevujícího se v jednotlivých jeho složkách (srov. např. obdobně motivované Mukašovského sémantické gesto⁵). Pojem obraz autora, který Vinogradov využívá k postižení stylové jednoty díla, aktualizuje zároveň zprostředkovaně otázku tvůrčího subjektu, která byla v literární vědě věnovaná teorii díla právě v 60. letech hojně rozpracovávána.⁶ Spolu s postupně se prosazujícím širším pojetím stylu, totiž jako výběru a uspořádání prostředků jazykových (lingválních), paralingválních, tematických, textových, tektonických, popř. i výběru schémat textů jako celku, přebírá funkci integračního principu využití (tj. výběru, příp. modifikace a uspořádání) tvárných prostředků díla pojem styl (srov. např. v českém kontextu pojetí Karla Hausenblase, ve slovenském Františka Mika). S tím zákonitě souvisí seriózní přebudovávání disciplín zabývajících se literárním dílem, zvl. stylistikou a poetikou,⁷ spjaté se sílící interdisciplinarní zkoumáním díla (aplikace poznatků psychologie, teorie komunikace, teorie textu, integrovaných v té době zvl. zastřešujícím pojetím sémiotiky, ale i poznatků věd exaktních, např. matematiky, teorie informace apod.). Důsledkem interdisciplinarní je ovšem nejen nové vymezení hranic disciplín, v jejichž kompetenci analýza literárního díla spočívá,

2 K. Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg 1925; L. Spitzer, *Stilstudien* 1–2, München 1928.

3 *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII–XIX vv.*, Moskva 1934; *Russkij jazyk. Grammatičeskoe učenie o slove*, Moskva 1947.

4 *O chudožestvennoj proze*, Moskva 1930.

5 J. Mukašovský, *Genetika smyslu v Máchově poezii*, in: *týž* (ed.), *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, s. 13–110.

6 Srov. u nás např. práci Miroslava Červenky *Významová výstavba literárního díla* (vznikla ke konci 60. let, vyd. až 1992).

7 V. V. Vinogradov (ed.), *Issledovanija po poetike i stilistike*, Leningrad 1972; M. R. Mayenowa, *Poetika teoretična. Zagadnienje jazyka*, Wrocław et al. 1979.

ale i potřeba poměrně zásadního přebudování celého pojmoslovného aparátu.

Ve vědním kontextu konce 50. a počátku 60. let sehrály Vinogradovy práce⁸ — zvl. obrácením pozornosti na výrazové, tvárné prostředky díla — významnou úlohu i tím, že podnítily rozvoj lingvostylistických analýz (v samotném Sovětském svazu v té době opomíjených). Výklady vymezující metody a předmět lingvisticky orientované stylistiky, stylistiky umělecké literatury, teorie poetické řeči a poetiky posloužily — jakkoli z dnešního hlediska často již samozřejmými soudy — k ujasnění základních dobových metodologických problémů, naznačily možnost skloubení analýzy výrazové a významové stránky díla a vývojově modifikovány položily základ k propracovávání takových metod komplexní analýzy literárního díla, jež jsou zaměřeny na uchopení jeho celkového sdělného smyslu.

Vydání

Stilistika — Teorija poetičeskoj řeči — Poetika, Moskva 1963 (z tohoto vyd. citováno). *Stilistika — Teorija poetskoj jezika*, Sarajevo 1971. *Stilistica e poetica*, Milano 1972.

Literatura

K. Koževniková, Nový příspěvek V. V. Vinogradova k otázkám stylistiky, *Estetika* 1964, č. 3, s. 268–270. V. Barnet, Viktor Vladimirovič Vinogradov, *Slavia* 1970, č. 3, s. 478–480. M. P. Aleksejev (ed.), *Poetika i stilistika ruskoy literatury. Pamjati akademika Viktora Vladimiroviča Vinogradova*, Leningrad 1971.

Viktor Vladimirovič Vinogradov (1895–1969)

Ruský lingvista a literární vědec. Široký okruh svých zájmů jazykovědných (gramatika, lexikologie aj.) sblížil v oblasti stylistiky s problémem jazyka literárního a s otázkami individuálních literárních stylů; patřil k zakladatelským postavám sovětské literárněvědné stylistiky. Od r. 1947 byl členem Akademie věd SSSR, ředitelem Ústavu ruského jazyka AV SSSR ad., od r. 1952 redaktorem časopisu *Voprosy jazykoznanija*, hlavním redaktorem akademického vydání gramatiky ruského jazyka. Jeho stylistické příspěvky, zvl. rozbory autorského stylu, patří v ruském kontextu k pracím opakovaně vydávaným. Další díla: *O chudožestvennoj proze* (1930), *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII–XIX vv.* (1934), *Jazyk Puškina* (1935), *Stil prozy Lermontova* (1940), *Stil Puškina* (1941), *Russkij jazyk*.

⁸ *O jazyke chudožestvennoj literatury*, Moskva 1959; *Problema avtorstva i teorija stilej*, Moskva 1961; *Sjužet i stil*, Moskva 1963.

Grammaticičeskoje učenije o slove (1947), *O jazyke chudožestvennoj litěratURY* (1959), *Sjužet i stil* (1963).

České překlady

Stati: Závěr ze studie O úkolech stylistiky, in: J. M. Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968, s. 127–131. Slovensky též: *Problémy obsahu a formy v literárnom diele* (1960). Stati: Problém skazu v štylistike, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 371–387.

/am – vs/

Lev Semjonovič Vygotskij

Psychologie umění

(Psychologija iskusstva, napsáno 1925, vydáno 1965)

Polemický spis ruského literárního teoretika a psychologa, ve kterém byly nastíněny základy sociálně-historického pojetí vyšších psychických funkcí na příkladu recepce uměleckého díla (tzv. estetické reakce).

Pro marxistické myšlení, jež tvořilo rámec ruského filozofického diskurzu 20. let, nebyla psychologie pouze speciálním empirickým oborem, ale součástí věd o společnosti. Jejím východiskem bylo Plechanovovo rozvrstvení přechodů mezi výrobními silami a duchovním životem: společenská psychologie (lépe: psychika) tvoří u něho střední článek mezi oběma oblastmi, je podhoubím pro vznik ideologických útvarů, tedy i umění.¹ Vygotskij proto v I. kap. Umění jako psychologický problém — vyčleněné jako samostatný oddíl nazvaný K metodologii problému (13–30) — odmítá dosavadní členění psychologie na individuální a sociální (18). Psychologie všech vyšších funkcí má podle jeho názoru sociální ráz, není dána „přirozeně“, ale formuje se společenskou zkušeností a společenskou praxí jedince. Rovněž odmítá názor Wilhelma Wundta (19–20), že předmětem psychologie určitých společenství (tzv. *Völkerpsychologie*, psychologie národů) je jazyk, mytologie, mravy atd.: tyto výtvořky jsou již stabilizovány a tvoří součást ideologie, zatímco předmětem psychologie jsou mentální procesy. Protože však vznik ideologie ze společenské psychiky zkoumají všechny speciální humanitní vědy, zbývá jako specifický předmět psychologie umění problém recepce, společenského fungování uměleckých děl.

Pokud jde o metodu studia, Vygotskij zdůrazňuje, že podstatou estetické reakce není pocit tzv. estetické libosti, který může být nahodilý a nikdy není plně vysvětlitelný, nýbrž složitější psychické procesy, jejichž předpoklady jsou uloženy ve struktuře literárních faktů. Námětem knihy je proto analýza umělecké struktury jako specifického podnětu estetické reakce: „Analýzou struktury podnětů tak rekonstruujeme strukturu reakcí“ (29).

Ve 2.–4. kap. oddílu Kritika (31–85) vymezuje Vygotskij přesněji povahu uměleckého díla. Především polemizuje s názorem, že

¹ Srov. G. V. Plechanov, *Vybrané filosofické spisy* 3, Praha 1961, s. 164.

umění je poznáním (31–52) probíhajícím jinými cestami nežli diskurzivní myšlení, totiž obrazně (Wilhelm von Humboldt, Alexandr Afanasjevič Potebňa). Poukazuje na skutečnost, že sami stoupenci této teorie (např. Dmitrij Nikolajevič Ovsjaniko-Kulikovskij) byli nuceni ji omezit a rozlišovat tzv. umění „obrazná“ (např. epos), v nichž intelektuální činnost převládá, od umění „lyrických“ (např. lyrika, hudba, architektura), v nichž je estetická reakce navozována rytmem. Vygotskij dodává, že při experimentálním porušení vnější organizace výrazu (např. při prozaickém přepisu veršového textu) dochází i v „obrazných“ uměních k zásadním změnám jejich smyslu; z toho vyvozuje, že sdílejí nejpodstatnější vlastnost umění lyrických. Prožitek umění je pak podle této teorie nehistorický, neboť závisí na obecně lidské schopnosti vnímat rytmus.

Dále Vygotskij kritizuje teorii formální školy (53–70), která odsunula veškeré ideje, prožitky a významy uměleckého díla do oblasti sociologie, historie, biografie aj., zatímco předmětem vědy o umění učinila studium kompozice materiálu (hlásek, pocitů, událostí, významů apod.), tj. vztahů, jež nekopírují vztahy reálné, ale realizují záměry umělce. Brzy si však musela položit otázku po smyslu tohoto specifického komponování postupů (*prijom*) a usoudila, že mají zdůraznit samo prožívání či vnímání materiálu, ať konstrukčního (např. hlásek), či významového (událostí, postav, pocitů aj.). Jelikož formální škola svá stanoviska v době, kdy Vygotského práce vznikala, dále nerozvinula, považuje ji autor v estetickém ohledu za primitivní hédonismus a připomíná, že estetická reakce je složitější povahy než pouhá libost; zdůrazněně prožívání materiálu není mj. s to vysvětlit historickou proměnlivost umění, protože pocit libosti je motivován antropologicky.

V kap. o psychoanalýze (71–85) oceňuje autor Freudův zájem o nevědomí (podvědomí), které lze racionálně studovat z jeho nepřímých stop ve vědomém životě. Přijímá i myšlenku, že umění je v zásadě kompenzací potlačených (nevědomých, podvědomých) tužeb, ale namítá, že tyto tužby jsou u Freuda okleštěny pouze na sexuální zážitky z dětství: zbývající oblast zkušenosti není brána v úvahu, a proto jsou si spisovatelé i dějinné epochy umění ve freudovských výkladech podobny jako vejce vejci. Za nejvážnější nedostatek Freudovy teorie umění však Vygotskij pokládá neschopnost vyložit umělecké ztvárnění jinak než jako vnější masku původních zážitků, jež mohou existovat i bez ní. Vygotskij naopak pokládá umělecké ztvárňování za aktivní, přetvářející proces.

Všechny tři kritizované koncepce umění spojuje podle Vygotského rezignace na výklad historicky proměnlivého obsahu

uměleckých zážitků (70). Svou celkovou teorii lidské psychiky (nejen ve vztahu k umění) Vygotskij naopak označuje za instrumentální, sociální a historickou, neboť soudí, že vyšší funkce jsou formovány v sociálních kontaktech člověka. Pozitivně vyloužil své pojetí psychických reakcí při vnímání uměleckého díla ve II. části Analýza estetické reakce (86–194), obsahující rozbor Krylovových bajek (5. kap. Analýza bajky, 86–116; 6. kap. „Zákeřný jed“. Syntéza, 116–145), Buninovy povídky (7. kap. Lehký dech, 145–161) a Shakespearovy tragédie (8. kap. Tragédie o Hamletovi, princí dánském, 161–194).

V kap. o bajce rozlišuje Vygotskij (v souladu s teorií bajky u Gottholda Ephraima Lessinga a A. A. Potebni) apolog, který má ilustrovat mravní tezi, od bajky skutečně umělecké, což mu umožnilo odlišit psychickou reakci při recepci textů uměleckých od reakce na texty mimoumělecké. Jemnou analýzou odhalil v uměleckých bajkách vždy dva protichůdné citové proudy, jejichž vzájemné napětí se v závěru bajky vybije a uvolní.

Podobně v povídce Lehký dech analyzuje rozpor mezi reálnou následností vyprávěných událostí a jejich kompozičním uspořádáním (právě tento rozpor podnítl literární vědu 20. let k definování rozdílu mezi fabulí a syžetem). Kompozičními postupy se smysl reálného příběhu (kriminální historka z provinčního města) proměňuje: tísnivá atmosféra se časovými přesuny rozptýluje a vzniká nový zorný úhel, vyprávění samo je věnováno „lehkému dechu“, bezstarostné poezii mládí, které se nebojí tragických rizik ani omylů. Psychickou osnovou recepce Buninovy novely je tedy opět protiklad dvou různých citů, tíže a lehkosti.

V kap. o Hamletovi (jemuž Vygotskij věnoval samostatný rozsáhlý esej) sleduje kontrastní rozestavení motivů vyjadřujících neochvějně směřování k pomstě a motivů zadržujících děj a odvádějících jej stranou od hlavní zápletky. Tragédie nestaví (na rozdíl od novely) jen fabuli proti syžetu, ale samy postavy proti situacím, ve kterých se ocitají. Hamlet je energický, morální, schopný, zodpovědný, a přece pomstu nevykoná, vzdoruje požadavkům situace. Tragický hrdina spojuje tak v sobě protikladnost obou plánů hry a neustále je nucen prožívat jeden i druhý zároveň (143).

Ve III. oddílu Psychologie umění (195–262) Vygotskij analyzuje smysl této vnitřní rozeklanosti (dvouplánovitosti) uměleckých děl — 9. kap. Umění jako katarze, 195–215; 10. kap. Psychologie umění, 215–239; 11. kap. Umění a život, 239–262. Podrobněji zdůrazňuje výchozí přesvědčení, během dosavadního výkladu několikrát zmiňované, že estetická reakce nespočívá v pocitu estetické libosti při vnímání barev, tónů, slov apod. V této souvislosti odmítá představu Brodera Christiansena, podle níž umělecké dílo jako by bylo složeno z významových jednotek,

nasyčených určitou emocionální aureolou, a výsledný dojem vznikal sloučením těchto pocitů (203). Současně se mu však nezdá dostatečně propracovaný ani opačný přístup Theodora Lippe, předpokládající, že vnímatel se vcítuje do estetických objektů. Jádrem estetické reakce je podle Vygotského nejlépe vyjádřeno v Aristotelově pojmu katarze, neboť smyslem uměleckého díla je vyvolat silné emoce, ale vzápětí je zase vyrovnat a zrušit; tyto procesy jsou podněcovány vnitřní rozeklaností uměleckého díla. Odvolává se přitom na teorii verše, která v prvních desetiletích 20. století odhalila napětí mezi abstraktním metrickým impulzem a reálným rozložením slovních přízvuků, jehož výsledkem je konkrétní rytmus díla. Zejména mu byla blízká práce → Jurije Nikolajeviče Tyňanova *Problema stichotvornogo jazyka* (1924), v níž je umělecké ztvárnění charakterizováno jako dynamické napětí strukturních prvků díla, a nikoli jako jejich harmonická souhra. Podobně Vygotskij analyzuje kompozici Puškinova románu ve verších *Evžen Oněgin*, v němž je líčen příběh katastrofické lásky titulního hrdiny k ženě; Puškin však záměrně vybírá hrdinu, o němž nelze tušit, že by mohl být zaskočen milostnou tragédií, zatímco paralelní milostný pár (Lenskij a Olga) jako by byl stvořen pro ideální lásku, avšak ve skutečnosti se s láskou mívá. Při výkladu sociální funkce psychických procesů vyvolaných uměleckými díly (estetické reakce) Vygotskij zprvu polemizuje s běžnou představou, že umění má na čtenáře přenést určité city, infikovat ho postojem autora. Takto chápaná funkce umění snižuje, protože je redukuje na pouhou kolportáž individuálních pocitů, za jejichž meze není s to vyjít (243). Umění však běžné city přetváří a přidává k nim, co v nich původně nebylo: tento nový moment je katarzí, očištěním od nadvlády citu. Zde formuluje Vygotskij své závěry: ve vztahu mezi člověkem a prostředím existují vždycky disharmonické momenty, a tedy také city, které se nemohou projevit výraznou sociální aktivitou; člověk vždy přijímá z prostředí více podnětů, než kolik může realizovat. Umění psychologicky působí tím, že harmonizuje a utlumuje nerealizované city, adaptuje určité vrstvy lidské psychiky společenské praxi, socializuje člověka. V souladu s úvodními pasážemi knihy Vygotskij znovu připomíná rozdíl mezi psychologii sociální a kolektivní: ke kolektivní psychologii by směřovala koncepce umění jakožto citové nákazy (umění by formovalo hromadné postoje); sociální psychologie je však vlastností jedince, znamená přehodnocení empirických psychických předpokladů z hlediska jejich uplatnění a účelnosti v sociální praxi.

Vygotského kniha je především dílem polemickým, každé nové téma je autorovi záminkou, aby se vyrovnal s existujícími

psychologickými i estetickými teoriemi, přičemž polemicky koriguje i ty názory, jejichž výsledků zčásti využívá, např. myšlenky stoupenců A. A. Potebni nebo formální školy (rozdíl metra a rytmu, fabule a syžetu). V pozitivních aspektech svého výkladu chce spíše nastínit cestu psychologického výzkumu umění, definovat jeho předmět i metodu. Za předmět psychologie umění pokládá nikoli genezi uměleckých výtvorů, ale recepci díla, analýzu tzv. estetické reakce a její sociální funkce. Pokud jde o metodu práce, neláká ho zkoumání empirické, testování postojů a citů u konkrétních lidských subjektů, nýbrž popis reakcí subjektu jako takového, tj. invariant všech možných reakcí na umění: „Tato metoda nám zaručuje postačující objektivitu výsledků i celého systému výzkumu, neboť za všech okolností vychází ze studia nezvratných, objektivně daných a respektovaných faktů. Její celkové zaměření lze heslovitě vyjádřit takto: od formy uměleckého díla přes funkční analýzu jeho prvků a struktury k rekonstrukci estetické reakce a stanovení jejích obecných zákonů [...]. Přitom je zcela jasné, že takto rekonstruovaná umělecká reakce bude naprosto neosobní, nebude tedy patřit žádnému jednotlivci a nebude obrazem žádného individuálního psychického procesu ve vší jeho konkrétnosti, ale to je vlastně její přednost. Tato okolnost nám pomáhá zjistit povahu estetické reakce v její čisté podobě, zbavené všech náhodných procesů, jimiž obrůstá v individuální psychice“ (29). Bylo by proto možno říci, že Vygotskij neformuloval program výzkumu psychologického, nýbrž fenomenologického.

Svým metodologickým pojetím navazuje Vygotskij nejen na přístupy některých současníků, nýbrž i na teorie německé klasické filozofie, zejm. na estetické studie Friedricha Schillera. Podobně je tomu v samém řešení otázky, co tvoří podstatu estetické reakce: tvrdí-li, že to není přijetí určitých citů nebo postojů („infekce“), nýbrž osvobození od jejich vlády („katarze“), přiřazuje se tím k oné linii estetického a filozofického uvažování, která odmítá ztotožnit umění s prostředky masového „ovlivňování“, masového formování citů a názorů, a která nechápe člověka samého jako bytost manipulovatelnou, nýbrž svobodnou.

Je pak logické, že Vygotskij zaujal kritický vztah k psychoanalytické teorii Freudově: duchovní život a jeho produkty (ideologii, umění) nechápe jako sublimovaná vyjádření (masky) elementárních zážitků, ale jako ztvárnění, strukturaci psychických daností. Proto v nich nehledá pouze subjektivní zainteresovanost, ale naopak — možnost objektivní platnosti.² Přiblížil se tak určitým tendencím v ruské literární teorii 30. let, která se odklonila od sledování „třídního zájmu“ v uměleckých dílech a razila pojem „vítězství realismu“ jakožto interakce lidského vědomí s elementárními empirickými zájmy.

² Podobné stanovisko zaujal v téže době V. N. Vološinov (M. M. Bachtin), viz též, *Frejdzizm. Kritičeskij očerk*, Moskva – Leningrad 1927.

Za příliš úzkou je možno považovat Vygotského formulaci společenského smyslu katarze. Osvobození od nadvlády afektů není třeba chápat jen jako eliminaci nežádoucích a nesociálních postojů, ale spíše jako vytváření odstupů od bezprostředních zájmů, nahlědu nad ponořením do sféry „starostí“ a „tísňe“, a tedy rezervy dalšího vývoje, prostoru pro novou iniciativu a obnovu životní praxe.

Vydání

Psichologija iskusstva, Moskva 1965, 1968 (upr. a dopl. vyd.), 1987, 1997, 1999, 2008; Sankt Petěrburg 2000. Japonské vyd., Tokio 1971, 1976, 2006. *The Psychology of Art*, Cambridge (Mass.) et al. 1971. *Psicologia dell'arte*, Roma 1972, 1976, 1983 (v rámci Spisů). *Psicología del arte*, Barcelona 1972, 2006. *Psihologia artei*, București 1973. *Psychologie der Kunst*, Dresden 1976, 1979, 1981, 2005. *Psychologia sztuki*, Kraków 1980. **Psychologie umění, Praha 1981** (z tohoto vyd. citováno). Vietnamské vyd., Hanoj 1981. Čínské vyd., Šanghaj 1985. *Psicologia da Arte*, São Paulo 2001. *Psychologie de l'art*, Paris 2005.

Literatura

S. Senderovič, Funkcionalnyj analiz iskusstva, *Voprosy literatury* 1966, 3. A. N. Leont'jev – A. R. Lurija, Psychologické názory L. S. Vygotského, in: L. S. Vygotskij, *Myšlení a řeč*, Praha 1976. V. Svatoň, doslov k č. vyd. 1981. A. R. Lurija, *Etapy prožděnnogo puti. Naučnaja avtobiografija*, Moskva 1982. M. G. Jaroševskij, doslov k rus. vyd. 1987.

Lev Semjonovič Vygotskij (1896–1934)

Ruský psycholog a estetik; jeho pojetí psychologie umění se rodilo v období přestavby tradiční psychologie pod tlakem marxistického učení v počátcích sovětské éry. Podstatně přispěl také k otázkám dětské psychologie (mj. v konfrontaci s názory Piagetovými) a psychologie učení (v návaznosti na rozsáhlé vzdělávací programy té doby). Působil na Moskevském státním institutu experimentální psychologie, v Ústavu defektologie; profesuru získal v Ústavu psychologie v Moskvě. V období politických čistek ve 30. letech se jeho dílo stalo předmětem ideologické kritiky a do domácí vědecké komunikace se mohlo vrátit až s politickým uvolněním v druhé polovině 50. let. Návazně byly jeho práce „objeveny“ s prvním překladem v kontextu

severoamerickém, kde dodnes zůstává, stejně jako v některých evropských centrech (např. v oblasti „sociofunkční“, komunikační psycholingvistiky), důležitou součástí diskusí kladoucích důraz na sociální praxi a historickou ukotvenost předmětu výzkumu. Další díla: *Razvitije vysšich psichičeskich funkcij* (vznik 1930–1931, 1960), *Myšlenije i reč* (1934), *Eťudy po istorii poveděnja* (1930, s A. R. Lurijou), *Izbrannyje psichologičeskije issledovanija* (1956), *Razvitije vysšich psichičeskich funkcij. Iz něopublikovannyh trudov* (1960).

České překlady

Myšlení a řeč (1971, 1976), *Vývoj vyšších psychických funkcí* (1976), *Psychologie myšlení a řeči* (2004, výběr). Stati: Anatomie a fyziologie povídky, *Světová literatura* 1967, č. 3, s. 175–186.

/vs/

Harald Weinrich

Slovesný čas

Projednávaný a vyprávěný svět

(Tempus. Besprochene und erzählte Welt, 1964)

V úvodní kap. Slovesný čas v textu (7–27) se zdůrazňuje, že formy a funkce slovesného času, jejichž popis je předmětem práce, musí být sledovány v širokém textovém rámci (8–9). Poukazuje se na to, že každý jazykový znak je součástí paradigmatické struktury (např. určitý slovesný čas tvoří s jinými slovesnými časy zvláštní subsystém) a zároveň se vyskytuje jako prvek řetězce znaků (*Zeichenkette*) a vstupuje do vztahů s těmito znaky, takže se stává součástí syntagmatické struktury. Podle Weinricha má syntagmatická a paradigmatická dimenze stejnou důležitost; proti tradiční lingvistice, zaměřené hlavně na paradigmatickou, se proto vyzdvihuje textová lingvistika (*Textlinguistik*) jako disciplína, jež se věnuje výzkumu jazykových znaků ve znakovém řetězci, textu (9–10). Text se přitom vymezuje jako „smysluplný (tj. koherentní a konzistentní) sled jazykových znaků mezi dvěma nápadnými přerušováními komunikace“ (11); nejde tu ovšem o pouhé přiřazování jednotlivých znaků, všechny znaky se navzájem determinují (13). Na základě rozboru několika textů pak Weinrich formuluje názor, že funkcí slovesných časů není vyjadřování času jako fyzikálního a společenského fenoménu — k tomu se mnohem lépe hodí údaje o datu a časová adverbia. Vzhledem ke své vysoké četnosti musí ovšem slovesné časy plnit v textu závažnou úlohu (11–17). Tuto úlohu spatřuje Weinrich v tom, že signalizují řečový postoj (*Sprechhaltung*, 27). Autor se snaží ukázat, že v systému slovesných časů se vyhraňují dvě skupiny, z nichž jedna obvykle v textu dominuje. Časy první skupiny, zvl. přezens, perfekturnum a futurum, se označují jako časy projednávací (*besprechende Tempora*), časy projednávaného světa. Časy druhé skupiny, kam se zařazuje hlavně préteritum, plusquamperfekturnum, a dokonce i kondicionál (!), jsou časy vyprávěcí (*erzählende*), časy vyprávěného světa. Světem se přitom rozumí „to, co se může stát předmětem

Práce německého lingvisty a literárního vědce, která se zabývá rolí slovesa ve verbální komunikaci, především v uměleckých textech.

komunikace“ (18–21). V závěru kap. Weinrich zdůrazňuje, že je potřebné a užitečné pěstovat „lingvistiku literatury“, tedy využívat lingvistických metod pro zkoumání literárních textů (27).

Kap. Projednávaný svět — vyprávěný svět (28–54) dále rozvádí tvrzení z počátku práce: slovesné časy „dávají mluvčímu možnost, aby určitým způsobem ovlivňoval a řídil posluchače při recepci textu“; mezi mluvčím a posluchačem se tak utváří shodný komunikační postoj (33). V případě projednávacích časů jsou tvorba i recepce textu vázány na postoj, který Weinrich označuje jako napjatost (*Gespanntheit*), jde o věci, které se komunikantů přímo dotýkají (33, 36). Naproti tomu vyprávěcí časy poukazují na to, že text je třeba přijímat v postoji „uvolněnosti“ (*Entspanntheit*) — od posluchačů se neočekává bezprostřední reakce, text se nevztahuje k prostředí, v němž se nacházejí komunikanti (33, 36, 46). Ve vyprávění se ovšem zároveň může uplatňovat napětí (*Spannung, suspense*); příjemce je veden k tomu, aby svou uvolněnost druhotně do jisté míry odložil (37–38). Podle převahy projednávání nebo vyprávění je možno klasifikovat komunikační situace a rovněž literární žánry (ty se chápou jako typizované komunikační situace a literatura se pojímá široce jako souhrn psaní, ne jen v omezení na oblast umění). S časy projednávaného světa se spojuje např. dramatický dialog, úvodník, závěť, vědecký referát, s časy vyprávěného světa např. příběh z dětství, pohádka, novela, dějepisectví, román (36).

V kap. Řečová perspektiva (55–90) se vychází z faktu, že text je budován lineárně v čase (textový čas — *Textzeit*, 56–57), ale z hlediska porozumění je někdy třeba uvést informaci dodatečně nebo předem (57). V souvislosti s tím se vyzdvihuje důležitost vztahu textového času a času akce (*Aktzeit*), tj. času, do něhož je zasazen obsah komunikace. Vyjadřování tohoto vztahu představuje další funkci slovesných časů; utváří se tak řečová perspektiva (57). Weinrich rozlišuje nulový stupeň, kdy je relace textového času a času akce bezproblémová, nevystupuje do popředí (přezens, préteritum), a případy příznakové, tj. retrospektivu (*Rückschau*), kde se uplatňuje perfektum a plusquamperfektum, a předjímání, anticipaci (*Vorausschau*), využívající futura a kondicionálu (57–59). V následující pasáži se z hlediska řečové perspektivy probírají některé slovesné časy románských a germánských jazyků (59–86); přitom se zdůrazňuje, že např. u futura nejde o „absolutní budoucnost“, ale že vyjadřuje pouze předsunutí informace před místo, na kterém by na ni přišla řada v lineárním rozvoji textu (63). Zvláštní pozornost je věnována úloze perfekta v románu Thorntona Wildera *Březnové idy* (71–77). V závěru kap. se upozorňuje, že nelze ztotožňovat to, co je vyprávěné, a to, co je minulé. Minulost může být předmětem projednávání (pak jde o minulost, která se komunikantů

bezprostředně týká) i předmětem vyprávění (pak se projevuje distance a osvobození se od minulosti). Na druhé straně se ve fikční literatuře nevypráví o minulosti — tato literatura je prostě časově indiferentní. Slovesné časy rovněž nemohou signalizovat pravdivost či nepravdivost sdělovaných faktů, k tomu je nutná další, dodatková informace. V rámci projednávaného světa platí protiklad pravda—omyl a lež, v rámci vyprávěného světa opozice pravda—fikce (86–90).

V kap. Tvoření reliéfu (91–107) se konstatuje, že ve francouzštině jsou dva minulé vyprávěcí časy, tzv. prostý čas minulý (*passé simple*) a imperfektum (*imparfait*). Toto rozlišení slouží podle Weinricha k budování reliéfu vyprávění: imperfektum se užívá jako čas pozadí (úvod a závěr, okolnosti, popisy, reflexe), prostý čas minulý je časem popředí, sděluje se jím daná událost (91–94). Poměr mezi podílem popředí a pozadí v textu určuje tempo vyprávění (96). V projednávaném světě není gramatická diferenciaci potřebná, protože zde podstatnou roli hraje situace a jazykové odkazy na ni (94–95). Autor dále uvádí příklady různých podob reliéfu vyprávění v umělecké próze (96–104). Obdobné analýzy obsahuje i následující kap. Slovesný čas a tvoření reliéfu v novelistice (108–142), jež je věnována mj. rozboru novel Guy de Maupassanta, Luigiho Pirandella, Miguela de Unamuna a Ernesta Hemingwaye (108–132) a podává krátký přehled vývoje novely. Pro starší novelistiku (hlavně Boccaccia) byl příznačný rámec, v němž vystupovaly projednávací časy a jenž ohraničoval vyprávěný svět. V nové době se techniky rámce přestává užívat; vzhledem k tomu získalo podle Weinricha imperfektum novou funkci: stalo se časem pro úvod a závěr vyprávění (132–142). Realizované rozborů jsou též podkladem pro následující tvrzení: „Jazykovědná analýza, je-li prováděna důsledně, se dostává do bodu, kdy přechází do literární interpretace. Gramatika a poetika, jazykověda a literární věda mohou [...] být někdy šťastně spojeny“ (138). Kap. Reliéf ve větě (143–163) probírá diferenciaci na popředí a pozadí uvnitř jediné věty, resp. souvětí.

Kap. Časové přechody (164–189) se zaměřuje na vztahy mezi morfémy slovesného času, které po sobě následují v textu; rozlišují se rovné (*gleiche*) přechody (např. *présens*—*présens*), jež představují garanci konzistence textu, ale jsou málo informativní, a přechody nerovné (*ungleiche*), tj. změny řečového postoje, perspektivy, resp. reliéfu, které s sebou naopak nesou značnou míru informace (171–172). Dále se probírá funkce některých časových přechodů, např. přechodu mezi *verbum dicendi* a slovesem v přímé řeči (172–176). Ve spojitosti s přechody se pak zavádí pojem časové metafory (kap. Časová metaforika, 190–221). Metafora se obecně chápe jako „jazykový znak v neočekávaném, překvapujícím,

a proto antideterminujícím (*konterdeterminierend*) kontextu“¹, resp. jako „překvapující nerovný přechod mezi dvěma jazykovými znaky“ (191). Za časovou metaforu považuje Weinrich případy, kdy se mezi slovesnými časy uskutečňuje přechod druhého stupně, tj. kdy se zároveň mění např. řečový postoj a perspektiva (191). Dále jsou podrobně analyzovány různé typy časových metafor.

Kap. Časová kombinatorika (222–251) se zabývá relacemi mezi časovými morfémy a jinými jazykovými prvky (gramatická osoba, časová adverbia). Následující kap. Krize vyprávění (252–287) je věnována rozboru faktu, že v moderní mluvené francouzštině se nevyskytuje prostý čas minulý, tedy jeden ze základních vyprávěcích časů. Jeho vymizení se dává do souvislosti s tím, že v současné civilizaci ztratilo ústní vyprávění důležitost a objevuje se jen vyprávění fragmentární (274); v těchto fragmentárních vyprávěních se prostý čas minulý nahrazuje přítomem a perfektem (*passé composé* — minulý čas složený) ve spojení s časovými adverbii (273–281). Dále je v kapitole analyzován román Alberta Camuse *Cizinec*, v němž se rovněž podstatně uplatňuje minulý čas složený (266–273). V závěrečné kap. Jiné jazyky — jiné časy? (288–315) se hledají rysy analogické k těm, jež autor nachází v románských a germánských jazycích, v jiných jazycích indoevropských (řečtina, latina) i neindoevropských.

1 Tempusprobleme eines Leitartikels, *Euphorion* 1966, s. 263–272; Tempus, Zeit und der Zauberberg, *Vox Romanica* 1967, s. 193–199; Zur Textlinguistik der Tempusübergänge, *Linguistik und Didaktik* 1970, č. 1, s. 222–227; Tense and Time, *Archivum linguisticum* 1970, č. 1, s. 31–41.

2 Srov. R. Barthes, *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*, Praha 1967, s. 24–25 [1953].

3 Srov. K. Hamburger, Das epische Präteritum, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1953, s. 329–357, táz. Die Zeitlosigkeit der Dichtung, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1955, s. 414–426.

Kniha německého romanisty Haralda Weinricha vyvolala po svém prvním vydání pro radikálnost svých závěrů velmi rozsáhlou, různorodou a ostrou kritickou reakci (viz výběr z ohlasů v seznamu literatury). Weinrich pak připravil nové vydání (z něhož vycházíme); v upravené podobě práce se přihlíží k některým námitkám recenzentů a především jsou do ní zapracovány výsledky řady článků o problematice slovesného času, zčásti polemických, které Weinrich publikoval v letech 1966–1970.¹ Celkově se druhé vydání jeví jako verze, v níž je poněkud oslabena vyhrocenost některých výroků: v prvním vydání se např. apodikticky tvrdí, že slovesný čas neslouží k vyjadřování mimojazykového času (zvl. 7–25), a postuluje se totožnost strukturální jazykovědy a literární vědy (27, 206). Z dalších rozdílů je možno uvést, že v 1. vydání se ještě explicitně nepracuje s pojmem textové lingvistiky a že ve druhém mizí souvislost s filozofií → Martina Heideggera (časovost, bytí k smrti; srov. 16–17, 57 v 1. vyd.). Určité náběhy ke koncepci slovesného času, kterou Weinrich zastává, nacházíme v pracích řady badatelů. Z literárních vědců je to zvláště → Roland Barthes, který funkci francouzského prostého času minulého shledává v tom, že poukazuje na zkonstruovaný, fiktivní svět,² a → Káta Hamburgerová, jež rozpracovala obdobnou teorii bezčasového epického präterita.³ Z lingvistické oblasti jde hlavně

o Émila Benvenista, který rozlišuje dva systémy slovesných časů, tzv. diskurz (*discours*), jenž je charakterizován zaměřením na posluchače, snahou o jeho ovlivnění, a příběh (*histoire*), uplatňující se ve vyprávění, které se týká minulých událostí.⁴ Dále je možno uvést práci Williama Emersona Bulla o čase a slovese.⁵ Weinrich ovšem tyto podněty zabsolutizoval. Na základě toho, že slovesné časy mohou vyjadřovat i něco jiného než časové relace, se činí závěr, že nejsou určeny k vyjadřování těchto relací; polyfunkčnost jazykového prostředku se ve Weinrichově teorii nenáležitě redukuje. Je třeba si všimnout, že při dokazování nespojitosti slovesného času a času mimojazykového se Weinrich v podstatě omezuje na čas fyzikální a historický; argumentuje např. tím, že fantastické a utopické romány zasazené do budoucnosti bývají psány v préteritu. V jiné podobě čas jako mimojazykový fenomén do Weinrichovy koncepce proniká, je obsažen v pojmu řečové perspektivy; vyjadřování vztahu mezi momentem řečového aktu a událostí, o níž se pojednává, představuje patrně nejzávažnější funkci probíraného jazykového prostředku a sotva se lze domnívat, že vyjadřování časového vztahu nemá časový charakter.⁶ Přitom je Weinrichova kniha nepochybně prací významnou. Osobitá (a proto ne vždy plně přijímaná)⁷ koncepce textové lingvistiky (Weinrich bývá pokládán za tvůrce tohoto termínu)⁸ se stává organickouází pro přerůstání rozboru užitých jazykových prostředků v rozbor vyšších rovin textu a jeho smyslu. Je zřejmé, že Weinrich zkonstruoval vnitřně propracovaný pojmový systém, který se jeví jako vhodný pro analýzu a interpretaci některých typů textu, zvl. textů uměleckých, a že důkladně osvětlil řadu možností využití slovesa při výstavbě textu. Za závažný přínos práce je třeba považovat i důsledné propojení jazykovědného a literárního aspektu. Určitá vratkost jazykové báze teorie i interpretační praxe tu ovšem stále působí v pozadí jako problematický prvek; občas dochází ke „krátkým spojením“ mezi jazykem a literaturou (vysvětlování změn v jazykovém systému z vývoje literárních žánrů) a především se někdy svévolně zachází s jazykovými fakty, „upravují se“ podle potřeb koncepce. Nové práce, které usilují o charakteristiku slovesných časů jako složky jazykového systému, se proto od Weinrichových názorů většinou více či méně distancují.⁹ Rovněž ve své další, velmi rozsáhlé odborné tvorbě se Weinrich zabývá otázkami jazykovědy (zejm. textové lingvistiky) i literární vědy, od 90. let se výrazněji věnuje též obecnější problematice kultury.¹⁰

Vydání

Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964, přeprac. vyd. Stuttgart et al. 1971 (z tohoto vyd. citováno), 1977,

4 Srov. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, s. 237–250.

5 W. E. Bull, *Time, Tense, and the Verb*, Berkeley – Los Angeles 1960.

6 Srov. J. Klare, *Für und wider die Tempora der besprochenen und der erzählten Welt*, *Bemerkungen zu Harald Weinrichs Tempustheorie*, *Beiträge zur romanischen Philologie* 1966, č. 1–2, s. 81.

7 Srov. E. Coseriu, *Textlinguistik*, Tübingen 1981.

8 Srov. H. Weinrich et al., *Syntax als Dialektik* (Bochumer Diskussion), *Poetica* 1967, č. 1, s. 109–126.

9 Srov. např. D. Wunderlich, *Tempus und Zeitreferenz im Deutschen*, München 1970, s. 24.

10 *Literatur für Leser*, Stuttgart et al. 1971; *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976; *Textgrammatik der französischen Sprache*, Stuttgart 1982; *Lethe — Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

1985, 1994, další upravené vyd. München 2001. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid 1968, 1974. *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, Paris 1973, 1979, 1985, 1988, 1994, 2009. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna 1978, 2004. Japonské vyd., Tokio 1982.

Literatura

K. Hamburger, Noch einmal: Vom Erzählen, Versuch einer Antwort und Klärung, *Euphorion* 1965, č. 59, s. 46–71. G. Hilty, Tempus, Aspekt, Modus, *Vox Romanica* 1965, s. 269–301. J. Klare, Für und wider die Tempora der besprochenen und der erzählten Welt, Bemerkungen zu Harald Weinrichs Tempustheorie, *Beiträge zur romanischen Philologie* 1966, č. 1–2, s. 79–100. G. Hilty, Das Tempussystem als Auffassungsschema der „erlebten Zeit“, *Vox Romanica* 1967, s. 199–212. T. Berchem, Sur la fonction des temps verbaux. A propos de H. Weinrich. Tempus — Besprochene und erzählte Welt, *Le Français moderne* 1968, s. 287–297. W. Pollak, Linguistik und Literatur, *Zeitschrift für romanische Philologie* 1968, s. 380–480. R. Handke, Zagadnienie czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego, *Pamiętnik Literacki* 1969, č. 4, s. 375–392. K. Bartoszyński, Problem konstrukcji czasu w utworach epickich, in: H. Markiewicz (ed.), *Problemy teorii literatury* 2, Wrocław et al. 1976.

Harald Weinrich (1927)

Německý jazykovědec a literární vědec, romanista a germanista. Postupně působil na univerzitách v Münsteru, Kielu, Kolíně nad Rýnem, Bielefeldu a Mnichově, v r. 1992 se stal profesorem romanistiky na Collège de France v Paříži. Jeden ze zakladatelů textové lingvistiky, zabývá se mj. problematikou fungování jazyka v textech, metaforou, rolí čtenáře v literatuře, v posledním období i obecnějšími otázkami kultury. Další díla: *Linguistik der Lüge* (1966), *Literatur für Leser* (1971), *Sprache in Texten* (1976), *Textgrammatik der französischen Sprache* (1982), *Textgrammatik der deutschen Sprache* (1993), *Lethe — Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit* (2001), *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens* (2004), *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse* (2007), *Vom Leben und Lesen der Tiere. Ein Bestiarium* (2008).

/mš/

René Wellek – Austin Warren

Teorie literatury

(Theory of Literature, 1949)

I. oddíl Definice a vymezení pojmů (15–74) počíná otázkou (1. kap. Literatura a její zkoumání, 17–24) po hranicích literatury a literární vědy, jež byly mnohdy stírány, ba často byla zpochybňována sama možnost vědeckého zkoumání literárních děl (přeceňoval se individuální ráz díla), případně se připouštěla možnost vědeckého přístupu k dílu jen pomocí exaktních metod. Autoři věří ve specifčnost metod literární vědy. Argument neopakovatelnosti, naprosté individuality literárního díla odmítají: dílo má rysy jak individuální, tak obecné (23), sdílené s jinými díly. Také individualita díla musí být postížena cestou zobecnění, na půdě teorie literatury (což nijak neumenšuje důležitost chápavého porozumění a prožitku jako předpokladů pro zkoumání literatury, „umění čist“, 24).

2. kap. Podstata literatury (25–37) se vyrovnává s koncepcemi literatury jako souboru všech tištěných textů, souboru tzv. významných děl apod. Nejvhodnější se autorům jeví rozumět jí „literární umění“ (*art of literature*), „imaginativní literaturu“ (*imaginative literature*) (a to nejen psanou, tj. šířeji „slovesnost“, 28). Je vymezena příznačnou funkcí jazyka, jenž je pro ni materiálem, jakkoli již předem ztvárněným jako prvek příslušné kultury. Zatímco ideální jazyk vědy se snaží být čistě denotativní, jazyk umělecký — z hlediska vědy „nedostatečný“ (29) — je mnohoznačný, expresivní, konotativní, posiluje vědomí znaku jako takového, má vlastní expresivní i pragmatickou stránku (30). Na rozdíl od běžně mluveného jazyka je mnohem výrazněji organizovaný, kondenzovaný a zvláště pragmatikou a referencí se od něho liší: v umění je jazyk specificky vyčleněn „z reálného světa“ (32), zasahuje nás jinak. Ve vztahu k realitě nejsou jednotlivé výpovědi literárního díla pravdivými či nepravdivými soudy (i v lyrice intimní je subjekt pouze fikčním subjektem, 33), prostor a čas apod.

Systematický výklad literární teorie podaný dvojicí severoamerických autorů; syntetizuje dosažené poznání oboru především v oblasti anglosaské, německé, francouzské a slovan-ské, a to ze stanoviska metodologie preferující soustředění k výstavbě literárního díla.

nejsou totožné s reálnými kategoriemi prostoru a času. „Literární umělecké dílo není jednoduchým předmětem, nýbrž spíše vysoce komplexní a rozvrstvenou organizací s četnými významy a vztahy“ (37).

3. kap. Funkce literatury (38–51) shrnuje nejdůležitější starší pokusy o řešení této otázky, např. Horatiovo *dulce* a *utile* jako atributy poezie (39–40), literatura jako forma poznání (42–48), jako nástroj přesvědčování, propagandy (48–49), jako katarze (49–50) apod. Autoři uzavírají: „poezie má mnoho možných funkcí. Prvotní a hlavní funkcí poezie je věrnost své vlastní podstatě“ (51).

4. kap. Literární teorie, kritika a historie (52–63) si klade otázku terminologického označení vědy o literatuře a jejích základních disciplín — teorie literatury (zaměřuje se na „zkoumání principů literatury, jejích kategorií, kritérií a podobně“, 54), dále svým přístupem v zásadě statické kritiky (jako vědy o konkrétních dílech; v tomto smyslu má ovšem termín *criticism* širší význam než naše kritika jako disciplína aktuálně reagující na novou literární produkci) a konečně literární historie. Přes toto odlišení autoři konstatují, že všechny tyto obory těsně souvisí, navzájem se prostupují a doplňují (54).

V 5. kap. Obecná, srovnávací a národní literatura (64–74) se předkládá jednoduchý přehled základních otázek komparatistiky.

II. oddíl Přípravné práce (s jedinou, 6. kap. Shromáždění a třídění materiálů, 75–95) se zabývá různými otázkami textologickými (autenticita textu, jeho datace, autorství, tj. atribuce textu autorovi, problémy ediční apod.).

III. oddíl Vnější přístup ke zkoumání literatury (97–190) se zabývá podle názoru autorů dosud nejběžnějšími přístupy k literárním problémům, totiž těmi, jež hledají řešení mimo literaturu samu. Welles a Warren vymezují jejich užitečnost a současně upozorňují na možná úskalí. V 7. kap. Literatura a biografie (102–110) se např. varuje před naivní iluzí biografického přístupu, podle něhož lze z prvků díla přímo rekonstruovat údaje autorova života. V 8. kap. Literatura a psychologie (111–129) se nejprve vydělují tradiční okruhy zkoumání v této oblasti: jednak psychologický výzkum umělce (problém geniality, tvorby a nadání jako kompenzace, jeho schopnost synestetického vnímání, otázky psychologické klasifikace básnických typů), jednak výzkum procesu tvorby, hodnocení literárních postav, reflexe psychických pochodů v díle tematizovaných (tj. otázka psychologické pravdivosti chování a jednání postav). Závěry, jež nabízí psychologie, se přitom korigují z hlediska literatury samé (vykazuje-li dílo z hlediska psychologie např. jisté rysy neurotické, z hlediska jeho literární funkce to není podstatné, 112), stejně tak „v díle samém má psychologická pravda uměleckou hodnotu pouze tehdy, když

zvysuje koherenci a komplexnost — je-li zkratka uměním“ (129). 9. kap. Literatura a společnost (130–153) se vyrovnává s otázkou společenské funkce literatury a platnosti sociologických metod jejího výzkumu. Představeny a analyzovány jsou některé názory z oblasti sociologie spisovatele či ekonomie literární produkce, ale také koncepce vybraných sociálních teorií (např. marxismu). Konstatuje se, že „tradiční literární prostředky [...] jsou konvence a normy, které mohly vzniknout jedině ve společnosti“ (130) a také sám tvůrce je ostatně bytostí sociální, příslušníkem společnosti. „Sociální pravdivost“ literárního díla sice není sama o sobě podmínkou jeho hodnoty umělecké, často se na ni však váže. To ovšem neznamená, že by literatura měla „nahradit sociologii či politiku“, neboť „má své vlastní oprávnění a cíl“ (153). 10. kap. Literatura a ideje (154–174) se dotýká vztahu literatury a filozofie; stejně jako se v předešlé kap. řeší vztah k marxismu, zde je nastolena otázka vztahu německé literatury k německé duchovně, *Geistesgeschichte*.

11. kap. Literatura a ostatní umění (175–190) konstatuje, že přes těsné vztahy mezi jednotlivými uměními (např. tíhnutí poezie v některých obdobích k „hudebnosti“ či k postupům umění výtvarného apod.) má každé z nich svůj vlastní vývoj a specifickou strukturu. Místo mechanických „vlivů“ nacházíme zde spíše „komplexní schéma dialektických vztahů“ (190). Lidskou kulturní činnost je třeba nazírat jako „celkový systém řad, které se samy vyvíjejí, přičemž každá má svůj vlastní soubor norem, které nejsou nezbytně totožné s normami sousední řady“ (190). Z toho autoři vyvozují potřebu nové poetiky a techniky rozboru literárního díla, která by nebyla jen přenesením či přizpůsobením termínů platných pro uměnovědu.

IV. oddíl Vnitřní zkoumání literatury uvádí 12. kap. Způsob existence literárního uměleckého díla (197–219). Dosavadní literární vědě se v ní vytýká, že zcela přehlížela výzkum literárního díla, byť teprve jeho existence opravňuje badatelův zájem o život umělce, sociální prostředí a veškeré reálie literárního procesu (193–194). Z tohoto hlediska autoři s uspokojením zaznamenávají pohyb v oboru patrný v poslední době (obrat k analýze textu v Německu a Francii, ruská formální škola, nové směry výzkumu v Československu, Polsku, Anglii a ve Spojených státech). Ke způsobu existence literárního díla se autoři vyjadřují takto: odmítají zjednodušené představy o totožnosti díla s textovým záznamem (být uznávají, že grafické prostředky často hrají nemalou roli ve významové skladbě básně) i s určitou psychologickou strukturou (pak by platilo, že báseň je vždy znovuvytvářena v aktu četby, 203) apod. Literární dílo má specifickou ontologii — je třeba, aby bylo chápáno jako struktura

intersubjektivních norem (218), kterou každý akt četby realizuje jen zčásti. Spolu s → Romanem Ingardenem vidí autoři systém norem v díle zvrstvený, stratifikovaný (210–211), přičemž vztah básně a její individuální realizace si lze představit analogicky k dvojici *langue — parole* (jazyk jako systém — konkrétní promluva) v soudobé jazykovědě (212).

Další výklad je veden již po jednotlivých vymezených vrstvách díla. 13. kap. Eufonie, rytmus a metrum (220–243) se týká vrstvy zvukové. Autoři zpochybňují estetické působení pouhého zvuku — i zvuky cizí řeči jsou vnímány prostřednictvím našich fonetických návyků a s příslušnými „významovými“ důsledky: „slyšíme významově zatíženou intonaci, kterou jí dává mluvčí či čtenář“ (221). Odlišují kvalitativní hodnoty zvuku (dávají přitom přednost termínu ruských formalistů „orchestrace“ (instrumentace) verše [*instrumentovka*, 221–222] před termínem eufonie, který je příliš vázán na představu „melodie“, zatímco esteticky organizovány mohou být i zvuky expresivní, „kakofonie“, 222) od kvantitativních, relačních (výška tónu, trvání zvuku, přízvuk, které spadají do metriky). Výklad této vrstvy díla se soustřeďuje kolem problémů řešených zvláště ruskou formální školou (→ Viktor Maximovič Žirmunskij, → Boris Viktorovič Tomaševskij ad.), jejíž výsledky tu jsou podrobně podány s ohledem na angloamerické publikum.

14. kap. Styl a stylistika (244–261) zdůrazňuje důležitost obecné jazykovědy a stylistiky pro bádání o literatuře, nastiňuje jejich vzájemný vztah: „Stylistická analýza je pro zkoumání literatury zřejmě nejužitečnější tehdy, když dokáže stanovit určitý jednotící princip, určitý obecný estetický účel prostupující celým dílem“ (256).

15. kap. Obraz, metafora, symbol, mýtus (262–300) se týká použití a literárněhistorického a literárněkritického výzkumu obrazných prostředků; ústí v otázku výstavby celistvého básnického „světa“, básnického „mýtu“.

16. kap. Povaha a způsoby narativní prózy (301–321) vychází — zřejmě i pod tlakem anglického termínu pro prózu *fiction* — z položení gnozeologické otázky po vztahu literatury jako fikce ke skutečnosti. „Věrnost životu“, „realnost“ díla nespočívá v prosté dokumentárnosti složek, je otázkou celistvého vztahu „světa díla“ a „světa empirického“ (303–305). Wellek a Warren hovoří o dvou liniích narativní prózy (v anglické tradici dáno již konkurencí termínů *romance* a *novel* pro označení románu), a to linii narace nefiktivní (dopis, deník, biografie, kronika apod.) a příznakově fiktivní (v níž je otázka pravděpodobnosti podřizována „vyšší skutečnosti“, 307). V analýze narativní prózy se odlišuje: 1) narativní struktura (motivace, kontrast syžetu a fábuly v ruské

formální škole, 311); 2) charakteristika postav (310–314); 3) prostředí (314–316). Autoři stavějí proti sobě vyprávění v 1. osobě (*ich-forma*) a tradiční vyprávění v osobě třetí (*er-forma*), tedy vyprávění „romantickoironické“, akcentující roli vypravěče, proti vyprávění „objektivnímu“.

V 17. kap. Literární žánry (322–339) autoři proti Croceovu „nominalistickému“ popření žánru jako reálného faktu předkládají ve stopách Harryho Levina jiné pojetí: literární druh je pro ně „institucí“ (322). Výklad následně rekapituluje pokusy vymezit základní literární druhy (epiku, lyriku a drama) např. na základě vztahu k subjektu tvůrce (teorie, že v lyrice básník mluví za sebe, v dramatu se skrývá za jinými postavami, epika je pak útvarem smíšeným) nebo na základě vztahu ke kategorii času či ke gramatické kategorii osoby (Eneas Sweetland Dallas: drama — 2. osoba přítomného času, epika — 3. osoba minulého času, lyrika — 1. osoba budoucího času; John Erskine: drama — minulost, epika — budoucnost; → Roman Jakobson: lyrika — 1. osoba singuláru přítomného času, epika — 3. osoba minulého apod.). Wellek a Warren tendenci svádět složitost specifiky literárního druhu k jednotkám tak elementárním jednoznačně odmítají (326). Potíže vymezení hlavních literárních druhů jsou dány tím, že drama je jevem jiné úrovně, je sice podle autorů „smíšeným uměním, bezpochyby hlavně literárním, ale jde v něm také o „představení““ (326). Autoři si pak kladou otázku operativnosti jistých základních stavebních elementů, typů podání, jako jsou např. vyprávění, dialog, píseň apod., která by dovolila problematičnost vymezení základních druhů překlenout. Jejich koncepcce žánru pak „podtrhuje stránku formální“, „literární tvary“ před rysy tematickými (333).

18. kap. Hodnocení (340–360) klade požadavek založit hodnocení literárního díla na kvalitách vycházejících z jeho podstaty (341). Kusý přehled axiologické problematiky literatury a jejího řešení se zastavuje u konceptu tzv. ozvláštnění v ruském formalismu, který kritérium hodnoty viděl v prosté „novosti“, což autoři považují za krajní relativismus v postoji vůči hodnotám (347). Tyto názory doplňuje strukturalistické stanovisko Jana Mukařovského. Dále se Wellek a Warren soustřeďují na problém existence děl složitě organizovaných, a tudíž „mnohohodnotových“, otevírajících se stále z „nových a nových“ stránek. Zájem o řešení otázky hodnoty, především v poměru k hodnotám životním, vede autory spíše k formulování problémů než k jednoznačné definici. V závěru si kladou otázku místa existence hodnot (v díle?, ve vnímateli?, v jejich vzájemném vztahu?, 357) a konstatují, že „hodnoty existují v literárních strukturách potenciálně: jsou uvědomovány, skutečně hodnoceny pouze tehdy, když o nich kontemplují čtenáři splňující nezbytné podmínky“ (358).

Závěrečná, 19. kap. Literární historie (361–386) se dotýká problémů obecně spjatých se stejnojmennou disciplínou. Autoři polemizují s postoji, které zpochybňují smysluplnost či vůbec možnost skutečné historie literatury (zatímco např. William Patton Ker nebo Thomas Stearns Eliot viděli v literatuře soubor či spíše „jednorázový systém textů“, popírali tedy, že by literatura mohla mít dějiny, Wellek s Warrenem chápou literaturu jako celek, jako systém neustále se proměňující, tedy již v tomto smyslu vývojový, 366). Značnou pozornost věnují kategorii vývoje; oproti ruským formalistům chápou literární vývoj mnohem širěji a historický proces vztahují k proměnám hodnot a norem. Všimají si i otázek speciálních, např. periodizace podle generací (383), a zvažují možnost historie skupin národních literatur, které by nazíraly svůj předmět jako umění (385–386).

Teorie literatury Reného Wellka a Austina Warrena patří k nejznámějším literárněteoretickým příručkám 20. století. Autoři (zvl. Wellek) do knihy zařadili některé své již dříve publikované studie z let 1936–1946, její jádro bylo tedy již v době prvního vydání (1949) časem a kritikou relativně prověřené. Díky své přehledové a syntetizující podobě, především však díky jasnému výkladu hlavních témat a otázek vědeckého přístupu k literatuře, se stala jednou z nejoblíbenějších a mezinárodně nejvydávanějších publikací v oboru. Její pozoruhodný úspěch byl výsledkem spolupráce obou autorů, jakkoli zde Wellkovi přísluší rozhodující iniciativa a autorský podíl (při společné redakci Warren autorsky odpovídal pouze za kap. 3, 8, 15–18).

Práce byla původně psána pro americké studenty literární vědy, kterým měla poskytnout základní informace o teorii literatury a metodách zkoumání literatury. Byla pokusem předložit celistvou koncepci literárního díla a jeho výzkumu a nástin teorie literatury jako zvláštní disciplíny se specifickými úkoly. Už vlastním názvem — pociťovaným tehdy jako neologismus, neboť pojmu teorie literatury (*theory of literature*) konkuroval všezahrnující a vnitřně nediferencovaný termín kritika (*criticism*) či méně užívaný termín věda o literatuře (*study of literature, literary scholarship*) — vystupovala práce z kontextu dobové americké a vůbec anglosaské literárněvědné tradice. Hlásila se spíše (demonstrativně již v Předmluvě k prvnímu vydání, 5–8) k dávné tradici poetik a rétorických příruček či k novějším syntetickým dílům Oskara Walzela, Jürgena Petersena či Borise Tomaševského. Už v tomto smyslu představovala ve 40. letech ve Spojených státech jistý projev tlaku „evropského myšlení“. Některými svými názory nicméně vstoupila do diskusí, jež provázely snahy angloamerické nové kritiky, jednostranně zaměřené k vnitřní výstavbě

díla. Právě shoda některých východisek tohoto hnutí s východisky *Teorie literatury* (např. v pojetí textu či struktury díla jako předmětu zkoumání) zapříčinila, že práce začala být brzy vnímána jako badatelský program, jako neoficiální teoretický manifest tzv. nové kritiky.

Teorie literatury byla autory i čtenáři chápána jako syntetická ještě v jiném smyslu, jako pokus spojit na americké půdě literární vědu anglosaskou s německou, francouzskou a (což bylo především novinkou) slovanskou. Informaci o slovanské oblasti, především ruské, české a polské, zprostředkoval René Wellek, absolvent Karlovy univerzity a tamější docent anglistiky. Podílel se na činnosti Pražského lingvistického kroužku a byl dobře obeznámen také s metodologií ruské formální školy a v té době hodně diskutovaným Ingardenovým stratifikačním modelem literárního díla. Od počátku svého amerického exilu (1939) patřil spolu s Jakobsonem mezi nejvýznamnější propagátory a interprety vědeckých podnětů ruského formalismu a českého strukturalismu v zahraničí. I když nebyl nekritickým stoupencem těchto literárněvědných koncepcí, významně přispěl (mj. i v *Teorii literatury*) k jejich zhodnocení a do jisté míry i popularizaci.

Kniha je nicméně syntézou neúplnou. Především nepokryla celou problematiku oboru (např. zcela mimo pozornost zůstalo drama apod.), systematický výklad často ustupuje letmé informaci, jindy vyznačuje spíše jen základní obrysy problému. Průhledy do rozličných metod interpretace literárního díla tu nepodtrhují potřebu plurality přístupů k literatuře, spíše naopak: ostře je proti sobě postaven vnější přístup k literatuře (*extrinsic*) a přístup vnitřní (*intrinsic*). Argumentace obou autorů sice poukázala na nebezpečí krátkých spojení při jednostranné vnější interpretaci díla jako životopisného, psychologického, historického či filozofického dokumentu, problematika vazeb díla ke společenské realitě však zůstala nerozpracována. Nástin typologie literárních metod posloužil spíše jako pozadí pro manifestaci metod vnitřních (soustředěných k analýze struktury díla) coby metod literatury jedině adekvátních. Tomu byl do určité míry přizpůsoben i výklad dosavadní tradice literárněvědného bádání (diltheyovská estetika, *Geistesgeschichte* či pozitivismus tu vystupují jen jako předmět programově orientované kritiky, bez řádného historického zhodnocení).

Snaha dát v rámci zvoleného systému (a jistě i v návaznosti na instruktivní záměr práce) zřetelné a obecně aplikovatelné odpovědi vedla jednak k vyloučení nebo zjednodušujícímu podání některých filozofických a estetických otázek, jednak k vynětí literatury i nauky o ní z historického času a prostoru. Z těchto předpokladů vzešla i zužující představa hlavního předmětu literární vědy,

tj. literárního díla pojímaného jako v podstatě uzavřené, vůči reálnému historickému dění autonomní struktury. Na jedné straně přinesla Wellkova a Warrenova *Teorie literatury* akademickému prostředí přehled dosavadního bádání a nástin nového programu (v tom také zůstává dodnes cenná), na druhé straně představovala se svou metodologickou zaujatostí pokus o zobecnění postulátů nové kritiky a některých dalších dobových trendů literární teorie. Pro řadu pokračovatelů byla inspirativní především z důvodů: 1) originálního pojetí teorie literatury, opírající se o principy nové kritiky, ruského formalismu, českého strukturalismu a Ingardenovy fenomenologické koncepce literárního díla; 2) tematického, resp. na klíčové problémy studia literatury zaměřeného způsobu výkladu látky; a 3) celkového uspořádání knihy — to se později stalo vzorem pro řadu dalších literárněteoretických příruček.

Základní teze Wellkovy a Warrenovy *Teorie literatury* jsou sice nyní vesměs již vývojem překonány, kniha přesto dodnes představuje důležitý doklad emancipace teorie literatury jako svébytné disciplíny i snahy o propojení různých tradic racionálně kritického myšlení o literatuře. V pozici respektované syntézy a funkce nadnárodně rozšířeného úvodu do studia literatury vystřídal Wellkovu a Warrenovu práci až → Cullerův *Krátký úvod do literární teorie* (1997).

Vydání

Theory of Literature, London 1949, 1953, 1954, 1955, 1963, 1966, 1968, 1985, 1993; New York 1949, 1956, 1962, 1968, 1970, 1977; Harmondsworth 1963, 1966, 1970, 1973, 1976, 1980, 1982, 1993; Ringwood 1968; San Diego 1970, 1984. *Teoría literaria*, Madrid 1953, 1959, 1962, 1966, 1969, 1974, 1979, 1981, 1985, 1993, 2004, 2009. Japonské vyd., Tokio 1954, 1967. *Teoria della letteratura*, Bologna 1956, 1965, 1971, 1973, 1979, 1981, 1984, 1987, 1989, 1993, 1999, 2002. Korejské vyd., Soul 1959, 2000. *Litteraturteori*, København 1959, 1964, 1967. *Theorie der Literatur*, Bad Homburg 1959; Frankfurt/M. — Berlin 1963, 1969, 1971, 1972, 1985; Weinheim 1995. *Teorija književnosti*, Beograd 1965, 1974. *Theoria logotechnias*, Athina 1965, 1980. Hebrejské vyd., Jeruzalém 1967. *Litteraturteori*, Stockholm 1967. *Teoria literaturii*, București 1967. *Kirjallisuus ja sen teoria*, Helsinki 1969. *Teoria da literatura*, Lisboa 1969, 1970, 1971, 1976. *Litteraturteori*, Oslo 1970. *Teoria literatury*, Warszawa 1970, 1974, 1976. *La Théorie littéraire*, Paris 1971, 1979, 1989, 1997. *Az irodalom elmélete*, Budapest 1972, 2002. *Theorie der literatuur*, Amsterdam 1974. Arabské vyd., Alžír 1972. Hindí, Iláhábád 1976. Čínské vyd., Tchajwan 1976; Peking 1985;

Tchaj-pej 1991; Nanking 2005. *Těorija litěraturny*, Moskva 1978. *Edebiyat biliminin temelleri*, Ankara 1983; Izmir 2005. Malajské vyd., Kuala Lumpur 1988. Indonéské vyd., Jakarta 1990, 1993, 1995. **Teorie literatury, Olomouc 1996** (z tohoto vyd. citováno). Arménské vyd., Jerevan 2008.

Literatura

H. Hatzfeld, recenze, *Comparative Literature* 1949, č. 3, s. 277 až 281. T. Spencer, recenze, *Modern Language Review* 1949, č. 4, s. 555–557. W. K. Wimsatt, Jr., A Charter for Literary Studies, *Yale Review* 1949, č. 1, s. 180–182. E. G. Ballard, recenze, *Journal of Philosophy* 1951, č. 4, s. 108–110. M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951 (sloven. 1965). M. Váross, Wellek-Warrenova Teória literatury, *Slovenská literatúra* 1956, s. 479n. A. Scaglione, recenze, *Romance Philology* 1957, č. 11, s. 400–408. H. E. Holthusen, System und Geschichte der kritischen Intelligenz. R. Welleks Beiträge zur Literaturwissenschaft, in: *týž, Kritisches Verstehen. Neue Aufsätze zur Literatur*, München 1961, s. 197–215. M. Červenka, René Wellek o české literatuře, *Literární noviny* 1964, č. 33, s. 9. R. Ingarden, Werten, Normen und Strukturen nach R. Wellek, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1966, č. 1, s. 43–55. P. Demetz et al. (eds.), *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History. Essays in Honor of R. Wellek on His 65th Birthday*, New Haven – London 1968. M. Zurowski, doslov k pol. vyd. 1970. M. Simon – H. Gross (eds.), *Teacher and Critic. Essays by and about A. Warren*, Los Angeles 1976. T. G. Winner – J. P. Kasik, René Wellek's Contribution to American Literary Scholarship, *Forum* 1977, s. 21–31. A. Anikst, doslov k rus. vyd. 1978. L. Fietz, René Wellek's Literaturtheorie und der Prager Strukturalismus, in: R. Ahrens – E. Wolff (eds.), *Englische und amerikanische Literaturtheorie* 1–2, Heidelberg 1978–1979, s. 500–523. M. Bucco, *René Wellek*, Boston 1981. L. Matějka, Pražský lingvistický kroužek a jeho soudci, *Studie* 1982, č. 82, s. 343–356. J. P. Strelka (ed.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift Presented to René Wellek in Honor of His Eightieth Birthday* 1. *Theory*. 2. *Criticism*, Bern et al. 1984. C. J. van Rees, *Theory of Literature Viewed as a Conception of Literature. On the Premises Underlying Wellek and Warren's Handbook, Poetics* 1984, č. 6, s. 501–533. S. Lawall, René Wellek and Modern Literary Criticism, *Comparative Literature* 1988, č. 1, s. 3–28. I. Pospíšil – M. Zelenka, *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*, Brno 1996. Z. Stříbrný,

doslov k č. vyd. 1996. A. Haman, Klasické dílo literární teorie, *Literární noviny* 1997, č. 36, s. 7. V. Papoušek, Dech volnosti. Wellkova a Warrenova Teorie literatury, *Tvar* 1997, č. 12, s. 20. S. Pokrivčáková, Nielen pietne vydanie, *Romboid* 1997, č. 5–6, s. 126–128. Z. Vašíček, Metody a pravidlo, *Kritická příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 46–51. D. Herman, Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments, in: J. Phelan – P. J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford – Malden 2005, s. 19–35. V. Papoušek, Wellkovo hledání principů a zákonitostí literární vědy, in: R. Wellek, *Koncepty literární vědy*, Jinočany 2005, s. 206–213.

Austin Warren (1899–1986)

Americký literární vědec blízký kruhům tzv. nové kritiky. Po absolvování univerzitních studií latiny a anglického jazyka a literatury (mj. na Harvardu a v Princetonu) začal vyučovat na univerzitě v Bostonu. Od r. 1939 působil na University of Iowa, kde se také seznámil s Reném Wellkem, s nímž později sepsal *Teorii literatury* (1949). V letech 1948–1968 vyučoval na University of Michigan, jako hostující profesor působil později na řadě dalších amerických univerzit. Ve své badatelské činnosti se zaměřoval na detailní reflexi „duchovního kosmu“ spisovatelů, je autorem několika tradičněji koncipovaných osobnostních monografií. Redigoval *New England Quarterly*, *American Literature*, *Comparative Literature*. Další díla: *Alexander Pope as Critic and Humanist* (1929), *The Elder Henry James* (1934), *Richard Crashaw. A Study in Baroque Sensibility* (1939), *Rage for Order. Essays in Criticism* (1948), *New England Saints* (1956), *The New England Conscience* (1966), *Connections* (1970), *Becoming What One Is* (1995).

René Wellek (1903–1995)

Americký literární teoretik, historik a komparatista českého původu, který významně ovlivnil směřování a podobu zkoumání literatury zejm. ve Spojených státech. V době svého studia anglistiky a germanistiky na Karlově univerzitě v Praze (mj. u Viléma Mathesia, Otokara Fischera, Václava Tilleho aj.) se seznámil s formalistickými a strukturalistickými teoriemi rozvíjenými v rámci Pražského lingvistického kroužku, do jehož činnosti se také krátce zapojil. Pod vlivem těchto koncepcí, ale také názorů Ingardenových a zásad nové kritiky si vytvořil vlastní přístup k literatuře a literárněvědnému výzkumu, který prosazoval celý život. Po absolvování doktorského studia rovněž v Praze (1926)

pobýval v letech 1927–1930 (nejprve studijně, později jako pedagog) ve Spojených státech. Do Prahy se vrátil v r. 1930 a začal vyučovat na FF UK. Od r. 1935 již opět působil v zahraničí jako lektor bohemistiky na londýnské School of Slavonic Studies. R. 1939 odešel do exilu do Spojených států, ze kterého se již nevrátil. Nejprve pracoval na University of Iowa (1939–1941), později natrvalo zakotvil jako profesor anglistiky, slavistiky a komparativní literatury na Yale University. Jako hostující profesor přednášel na mnoha univerzitách po celém světě. Je spoluautorem několika kolektivních publikací. V Čechách bylo jeho celosvětově respektované vědecké dílo v r. 1995 oceněno Řádem T. G. Masaryka I. třídy, překlad *Teorie literatury* vyšel až téměř 50 let po prvním vydání knihy. Další díla: *Immanuel Kant in England* (1931), *The Concept of Realism in Literary Scholarship* (1961), *Concepts of Criticism* (1963), *Essays on Czech Literature* (1963), *Confrontations. Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England and the United States during the Nineteenth Century* (1965), *The Rise of English Literary History* (1966), *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* (1969), *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (1970), *Four Critics. Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden* (1981), *The Attack on Literature and Other Essays* (1982), *A History of Modern Criticism 1750–1950, 1–8* (1955–1992).

České překlady

Stati: Italská kritika, Německá kritika a Krize srovnávací literatury, in: J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, s. 242–246, 247–255, 323–331; T. G. Masaryk o smyslu českých dějin, in: *Úvahy o českých dějinách*, Praha 1988, *Koncepty literární vědy* (2005). Slovensky též: Stati: Podstata a spoločnosť epického rozprávania (Wellek – Warren), *Romboid* 1967, č. 3, s. 51–62.

/mc – os/

Hayden White

Metahistorie

Historická imaginace v Evropě devatenáctého století

(Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, 1973)

Americký historik a filozof vypracoval na základě analýzy historického myšlení 19. století formální teorii historického diskurzu.

V předmluvě (9–13) a úvodu, nazvaném Poetika historie (14–66), White definuje svou metodu a představuje ucelenou „formální teorii dějepisného díla“. To pojímá výhradně jako slovesný útvar v podobě narativní prózy. Analýza myšlení a psaní o historii se tak podle něj nutně stává lingvistickým počinem. V dějepisném textu White rozpoznává pět úrovní, které představují kronika, příběh (*story*), zápleтка (*mode of emplotment*), argumentace (*mode of argument*) a ideologie (*mode of ideological implication*) (18–21). Pro analýzu a typologii historiografie jsou podstatné tři posledně jmenované, jež odpovídají třem určujícím dimenzím dějepisného díla — estetické (zápleтка), epistemologické (argument) a morální (ideologie). Zápleтка představuje způsob vytváření příběhů ze sledu událostí. V souladu s → Fryeovou klasifikací White rozlišuje čtyři druhy zápletky — romanci, tragédii, komedii a satiru.¹ Romance je dramatem sebeidentifikace, spásy a vykoupení, vítězství dobra nad zlem, dramatem, v němž hrdina přemáhá svět. Naproti tomu v satirě jedinec světa podléhá, neboť mu není schopen vzdorovat. V komedii a tragédii se člověk se světem nakonec srovnává; v komedii dochází k částečnému usmíření, v tragédii sice jedinec podléhá okolnostem, nicméně střetnutí s nimi mu umožňuje poznat meze vlastních možností (21–26). Další vrstvu dějepisného díla představuje způsob výkladu neboli argumentace. Inspirován Stephenem C. Pepperem stanovuje White čtyři způsoby vysvětlení — formismus, organicismus, mechanismus a kontextualismus (*formism, organicism, mechanism, contextualism*).² Formistický způsob vysvětlení se zakládá na rozpoznání jedinečnosti historických jevů, a proto konkrétní historické pole spíše rozptyluje, než integruje. Organicisté identifikují jednotlivosti pouze jako součásti celku, komponenty určitého sjednocujícího procesu a hledají nadčasové zákony ve smyslu univerzálních

1 N. Frye, *Anatomie kritiky*, Brno 2003 [1957].

2 S. C. Pepper, *World Hypotheses*, Berkeley 1966.

a neměnných kauzálních vztahů v podobě principů nebo idejí, které předurčují cíl, k němuž určitý proces směřuje. Podobně činí i mechanisté, kteří na rozdíl od syntetizujících organicistů historickou skutečnost redukují. Mechanisté usilují o objevení zákonitostí, které determinují procesy a události, jejichž narativní reprezentace se pak ukazují jako funkce těchto obecných zákonitostí. Pro kontextualisty jsou události vysvětlitelné pouze v kauzálních vztazích a souvislostech jejich výskytu (26–40). Ideologické předpoklady, představující třetí vrstvu dějepisného díla, definuje White jako názor na potřebu a povahu politické změny. Znovu čtyřčlenná klasifikace, tentokrát převzatá od Karla Mannheim, stanovuje jako základní ideologické postoje konzervatismus, liberalismus, radikalismus a anarchismus.³ Konzervativci jsou jako jediní spokojeni s daným stavem a brání se náhlým změnám. Liberálové usilují o postupné vylepšování společenského řádu, zatímco radikálové žádají jeho zásadní, revoluční změnu. Anarchisté stávající uspořádání společnosti odmítají a utopicky si idealizují vzdálenou minulost. Ideologické hledisko ovlivňuje metodologii. Radikálové a liberálové jsou přesvědčeni, že historii lze studovat racionálně a vědecky; anarchisté mají blízko k romantické empatii, zatímco konzervativci jsou převážně organicisté (40–49). Volba jednotlivých typů zápletky, argumentu a ideologie a jejich kombinace pak vytváří individuální styl každého historika a umožňuje jeho charakteristiku. Vedle tří uvedených úrovní dějepisného díla však White odkrývá ještě jednu, nehlubší vrstvu, hlavní princip historického myšlení. Je to princip jazykový, poetický a jeho čtyři podoby jsou odvozeny od tropů — metafory, metonymie, synekdochy a ironie. Jejich funkci vystihuje White jako reprezentaci (metafora), redukci (metonymie), integraci (synekdocha) a negaci (ironie); proto spojuje metaforu s formismem, metonymii s mechanicismem a synekdochu s organicismem (52–61).

Vlastní obsah knihy se člení do tří částí. V první se White zabývá osvícenským myšlením o historii a jeho překonáváním na počátku 19. století. Osvícenství slouží jako výchozí bod pro poznání historického myšlení 19. století. Osvícenští historici a hlavně filozofové sice pojímali dějepisectví jako umění, ale v historii hledali především kauzální vztahy příčin a následků po vzoru přírodních věd. Hlavní linie osvícenského myšlení postupně přešla od metonymického chápání světa k ironii. Vyjadřovala se proto formou satiry, podobně jako soudobá krásná literatura. Pod tímto dominantním proudem osvícenského myšlení o dějinách, charakterizovaného racionalismem, skepticizmem, ironií a satirou a reprezentovaného např. Voltairem, Davidem Humem a Edwardem Gibbonem (81–82), přetrvával proud, pro který byl příznačný

³ K. Mannheim, *Ideology and Utopia*, New York 1946.

metaforicko-synekdochický způsob zpracování historické látky, organicistní argumentace a komediální forma prezentace. Tento proud vede od Gottfrieda Leibnize (89–91) až k Johannu Gottfriedu Herderovi, který mytizoval historické vědomí ve prospěch jednotlivého proti kolektivnímu (101–116). Reakci proti osvícenské racionalistické ironii však dovršil až Georg Wilhelm Friedrich Hegel, jemuž White zasvětil druhou ze dvou kapitol této první části své knihy, s přesvědčením, že nikdo jiný nezkoumal problém historického vědomí tak důsledně jako právě tento myslitel (115–177).

Druhá část se zabývá obdobím, kdy se dějepisectví profesionalizovalo (přibližně léta 1820–1870), a to na příkladu děl čtyř velkých historiků (Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhardt). Nicméně transformaci myšlení o historii v 19. století neprovázela epistemologická revoluce ani důsledná teoretická reflexe, jako tomu bylo u přírodních věd. Právě v této periodě vývoje dějepisectví se zrodil předpoklad, že v dějepisectví se spojují věda a umění. Za kánon historikovy metody se tehdy považovalo, že historik na základě nepředpojatého studia archiválií napíše příběh, jehož „pravdivost“ vyplyne z přesnosti zjištěných faktů. Že je to historik, kdo konstruuje tento příběh, si podle Whitea tehdy uvědomovali z historiků pouze Gustav Droysen a z filozofů Hegel a Nietzsche. Romantická historiografie se vrátila k metaforickému pojetí historie a k mýtu romance. To umožňovalo charakterizovat dějiny jako chaos bytí, v němž působí kreativní síly a kde se odehrávají střetnutí mezi hrdiny a dějinami. Osvícenskou ironii a skepsi nahradil romantismus koncepcí člověka, který řídí svůj osud a zároveň dává dějinám smysl a směr. Právě ve víře v pokrok a v civilizačním optimismu spatřoval White jeden z charakteristických rysů „realismu“ dějepisectví 19. století.

Micheletovo dějepisectví je typickým příkladem romantického dějepisectví založeného na metafoře. Michelet považoval poetickou vnímavost, ovšem kriticky uvědomovanou, za prostředek, který mu umožňuje realistický pohled na svět. Micheletovo pojetí je dualistické, ovšem nikoli dialektické — vidí dějiny jako střet mezi silami ctnosti a nepravosti, spravedlnosti a tyranie, lásky a nenávisti. To vše se zračí v zobrazení Francouzské revoluce — Michelet ji vypráví jako drama osvobození duchovních sil. Formu romance má triumf francouzského lidu nad tyranii v prvním roce revoluce. Ale nekonzistentnost se u Micheleta projevila v tom, že se snažil odvodit liberální ideologické důsledky z koncepcce historického procesu, která byla anarchistická (199–215). Ranke je pro Whitea naproti tomu typický konzervatívec, neboť ze své přítomnosti učinil ideál, jímž pomějuje minulé děje. Také

proto ztvárnil dějiny do podoby komedie. Přesto jeho dílo znamená rozchod s literárním romantismem, i když některé prvky jsou v něm stále přítomny. Ranke byl velký vypravěč, ale jeho dějinám schází jistý druh napětí, který je příznačný pro velkou literaturu nebo poezii. Proto je teď čtenější Michelet než Ranke. Jak Michelet, tak Ranke představují dějiny jako odvíjející se příběh (216–235). Jinak tomu bylo u Tocquevilla a zejm. u Burckhardta. Rovněž historiografii zasáhl po revolucích poloviny 19. století realismus, kdy ironie nahradila romantické a komediální, které vládly v první polovině 19. století. Tento posun se projevil u Tocquevilla. Podle Whitea byl dědicem hegelovského synteticko-analytického historismu a zpočátku koncipoval dějiny na základě tragicko-realistické koncepce, s metonymickými prvky, postupně se však přikláněl k satíře a ironii. U Tocquevilla vyplňoval historii střet nesmiřitelných prvků ve společnosti a historie směřovala ke srážce velkých sil v historikově přítomnosti nebo budoucnosti (252–301). Naproti tomu v Burckhardtových dějinách se nic neodvíjí. Burckhardt začal tam, kde Tocqueville končil — u ironie. Byl to kontextualista s impresionistickým přístupem k historické látce. Příčil se mu entuziasmus romance, optimismus komedie i rezignace tragického vnímání světa. Nakonec zvolil formu tragédie, tak jak ji pojímal Arthur Schopenhauer (306–346).

Již v úvodních pasážích knihy White zdůraznil, že nevidí zásadní rozdíl mezi dějepiscetvím a filozofií dějin. Ve třetí části, nazvané Odmítnutí „realismu“ ve filozofii dějin devatenáctého století, se soustřeďuje na tři myslitele — Karla Marxe, Friedricha Nietzscheho a Benedetta Croceho. Jak Marx, tak i Nietzsche usilovali o změnu v pojmání historie; Marx revizí její dimenze vědecké, Nietzsche umělecké. Oba chtěli využít historické vědomí pro potřeby přítomnosti, oba postulovali, aby se člověk vymanil z pout dějin. Marx chtěl nejprve proměnit ironii v tragédii a posléze tragédii v komedii; Nietzsche pohlížel na tragédii a komedii ironicky (360–365). Marx se tak pohyboval mezi metonymií a synekdochou, mezi tragédií a komedií, což vyplývalo z rozdílného přístupu k základně a nadstavbě, jak je koncipoval ve své filozofii dějin a společnosti (366–426). Nietzsche odmítl kategorie historické analýzy, na nichž spočívala od druhé třetiny 19. století. Pro Nietzscheho forma, smysl a obsah veškeré vědy a náboženství byly od počátku estetické, jako výsledek lidské potřeby uniknout z reality do snu. Nietzscheho reflexe o historii vychází z přemýšlení o tragédii. Chtěl osvobodit myšlení jednak od metonymického pojmání světa (které vyznávalo metodu mechanické kauzality a dehumanizovalo vědu), jednak od synekdochického (doktríny vyšších příčin, bohů, ducha a morálky)

a zároveň usiloval o návrat k metaforickému myšlení, jež by přivedlo lidské poetické vědomí k nové aktivitě, a tím je osvobodilo. Metafora je u Nietzscheho slovesným a literárním protějškem ducha hudby. Špatné variety dějiny jsou ironie a romance, správné pak kombinace tragédie a komedie. Rovněž Nietzscheho rozlišení způsobů pojetí historie lze vystihnout pomocí tropů — monumentální dějepiscectví je v principu metonymické, antikvářské je synekdochické, kritické je ironické, a konečně Nietzscheho pojetí historie je tragické a metaforické (427–486). Croceho nazval White nejtalentovanějším historikem mezi všemi filozofy dějin 19. století. Byl mu cizí jak utopický radikalismus, tak reakcionářství v historickém myšlení, jak Marxův proletář, tak Nietzscheho nadčlověk; Croceho charakterizuje kombinace aristokratického idealismu a praktičnosti střední třídy (487–546). Podstatným sdělením obsaženým v závěrečném shrnutí je mimo jiné to, že ve svém klasickém věku opsalo myšlení o historii kruh — od rebelie proti ironickému postoji osvícenství dospělo znovu k ironii v krizi historického myšlení závěru 19. století (547–557).

Whiteova *Metahistorie* čerpala z několika směrů teoretického myšlení 20. století, kriticky reflektujících společenské i vědecké diskurzy, včetně historiografie. Revize principů oboru ze strany filozofů, lingvistů a literárních vědců se dotkla samotného statusu historie jako vědní disciplíny a znovu otevřela otázku, zda historie přece jen nepřísluší spíše ke světu fiktivní literatury. Za součást krásné literatury bylo dějepiscectví považováno až do 19. století, kdy se vlivem profesionalizace a institucionalizace konstitovalo jako vědní disciplína po vzoru přírodních a exaktních věd. Jazykový obrat, k němuž došlo v západním vědění ve 20. století, zpochybnil referenční schopnost historiografických výpovědí. S jazykovo-logickými pravidly v myšlení o historii pracovala analytická filozofie dějin, která zkoumala zákonitosti historiografické explanace. V tzv. polemice Hempel – Dray se vytříbila dvě zásadní hlediska. Carl Gustav Hempel byl přesvědčen, že jednotlivé události lze vysvětlit pomocí určitých obecných tvrzení či zákonů, podobně jako v přírodních vědách.⁴ Naproti tomu podle Williama Herberta Draye se historiografie zabývá individuálním myšlenkovým světem aktérů a to se neslučuje s nomologicko-deduktivními postupy přírodních věd.⁵ Od 60. let se pozornost soustřeďovala na naráci jako na specifický způsob výkladu historie, jako např. u Arthura Danta, kterého stejně jako Whitea ovlivnil na univerzitě v Detroitu historik William Bossenbrook.⁶ Výrazné podněty pro teoretické myšlení o historii přinesl také francouzský strukturalismus

4 C. Hempel, *The Function of General Laws in History*, *The Journal of Philosophy* 1942, č. 2, s. 35–48.

5 W. Dray, *Laws and Explanation in History*, Oxford 1957.

6 A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.

a poststrukturalismus, zejm. → Roland Barthes se svou zásadní studií *Le Discours de l'histoire* z roku 1967 a → Michel Foucault s nominalistickým stanoviskem ve vztahu k dějinám.⁷ Vedle těchto impulzů White navazoval rovněž na některé starší myslitele, jako byli zvl. Giambattista Vico a Hegel.⁸

Ze všech analogických teoretických prací o historickém myšlení to byla zřejmě právě Whiteova *Metahistorie*, která vzbudila největší ohlas. A to i mezi historiky, kteří většinou teoretické zdůvodnění své disciplíny opomíjejí. White přímo a působivě formuloval, co obsahovala řada příbuzných prací či studií. Jednoznačně odmítl rozdíl mezi historiografií a beletrií a nabídl atraktivní a srozumitelně koncipovanou teorii a na ní založenou typologii. Zároveň jako jeden z mála teoretiků historického myšlení dokázal svou teorii opřít o analýzu konkrétních historických děl. Reakce historiků byly převážně odmítavé; nesouhlasili se zpochybněním vědeckého statusu historie a jejím ztotožněním s fiktivní literaturou. Whiteova *Metahistorie* se přesto stala neodmyslitelnou součástí dějin historiografie a myšlení o historii a je vždy uváděna jako typický příklad postmoderního nazírání na dějiny. V bilancích nejnovějšího dějepiscectví se dává do souvislosti s krizí historického myšlení v poslední třetině 20. století.⁹ Na druhé straně Whiteova kniha představovala výrazný impulz pro filozofii dějin a teorii historického myšlení, které se k *Metahistorii* i k dalším Whiteovým pracím neustále vracejí jako k jednomu ze svých východisek, např. u autorů okolo časopisu *History and Theory*, jako Frank Ankersmit, Linda Orrová, Stephen Bann, Lionel Gossman, Hans Kellner, Robert Berkhofer, Ewa Domańska. Platí ovšem, že teorie historického myšlení, jak ji ztělesňují uvedení autoři, se vyvinula v takřka samostatný obor, který má blíže k filozofii a literární teorii než k historii.

Vydání

Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore 1973, 1975, 1979, 1980, 1985, 1987, 1990, 1993, 1997, 2000. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M. 1991, 1994, 2008. *Metahistoria. La imaginación en la Europa del siglo XIX*, México 1992, 2001; Buenos Aires 1998. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*, São Paulo 1995. *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000. *Metaistorija. Istoričeskoje voobraženje v Jevrope XIX veka*, Jekatěrinburg 2002. Čínské vyd., Nanking 2004. *Metatarih. Ondokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda tarihsel imgelem*, Ankara 2008. ***Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*, Brno 2011** (z tohoto vyd. citováno).

⁷ R. Barthes, *Le Discours de l'histoire*, *Social Science Information* 1967, č. 6, s. 63–75; týž, *Le Bruissement de la langue*, Paris 1984, srov. zvl. s. 163–177. K Foucaultovu nominalismu např. P. Veyne, *Jak se píšou dějiny*, Červený Kostelec 2010 [1971 a 1979].

⁸ E. Domanska, Hayden White. *Beyond Irony*, *History and Theory*, 1998, č. 2, s. 173–181.

⁹ Za všechny viz např. R. Chartier, *Au bord de la falaise*, Paris 1998; G. Noiriel, *Sur la „crise“ de l'histoire*, Paris 1996; R. Evans, *In Defence of History*, London 1997.

Literatura

Metahistory: Six Critiques, *History and Theory* 1980, č. 19. G. M. Frederick, *Hayden White on Historical Narrative. A Critique*, Toronto 1992. W. Kansteiner, Hayden White's Critique of the Writing History, *History and Theory* 1993, č. 3, s. 273–295. K. Jenkins, *On „what is history?“*, London 1995. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię*, Warszawa 1996. J. Stückerath – J. Zbinden (eds.), *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricoeur*, Baden-Baden 1997. R. T. Vann, The Reception of H. White, *History and Theory* 1998, č. 2 (zvláštní číslo k H. W.), s. 143–162. A. Barberi, *Clio verwunde(r)t*, Wien 2000. M. Hudymač, Tropologická teória Haydena Whitea, *Česká literatura* 2006, č. 6 (v čísle též rozhovor), s. 88–94. J. Šuch, *Naratívny konstruktivismus Haydena Whitea a Franka Ankersmita*, Ostrava 2010. H. Paul, *Hayden White. The Historical Imagination*, Cambridge et al. 2011.

Hayden White (1928)

Americký historik a teoretik kultury ovlivněný literární teorií. Magisterské a doktorské studium absolvoval na Michiganské univerzitě (1952 a 1956). Působil jako profesor komparatistiky na Stanfordské univerzitě, v současnosti je emeritním profesorem Kalifornské univerzity v Santa Cruz. Jeho životním tématem se stala formální analýza historického diskurzu. Teze obsažené ve své nejznámější knize později rozvíjel a zpřesňoval ve studiích a esejích, v nichž také odpovídal na polemické výhrady. Další díla: *Tropics of Discourse* (1978), *The Content of the Form* (1987), *Figural Realism* (1999).

České překlady

Tropika diskursu. Kulturně kritické eseje (2010). Stati: Historicismus, historie a figurativní obraznost, *Reflexe* 1996, č. 16, s. 1–23; Literární postupy při reprezentaci faktů, in: J. Bolton (ed.), *Nový historicismus/New Historicism*, Brno 2007, s. 26–31.

/mř/

Raymond Williams

Klíčová slova

Slovník kultury a společnosti

(Keywords. A Vocabulary of Culture and Society, 1976)

Důvod, proč byla tato příručka napsána (a proč dostala podobu slovníku), autor vysvětluje v obsáhlém úvodu (11–26). Ten má na rozdíl od obvyklého charakteru daného žánru mnohem spíše povahu programového a metodologického vymezení. Jeho první část pojednává o vzniku knihy: po ukončení druhé světové války a propuštění z armády se Williams vrátil zpět do Cambridge a setkal se zde se svými přáteli; v rozhovoru s jedním z nich, který také sloužil za války v armádě, došel k poznání, že sice byli mimo pouze čtyři a půl roku, přesto se však svět kolem nich podstatně změnil. Oba zjistili, že lidé z jejich blízkého okolí „nemluví stejným jazykem“ (11). Autor si to uvědomil zejm. ve vztahu k frekventovanému slovu kultura; to dříve odkazovalo ke dvěma protichůdným konceptům: kultura jako druh společenské nadřazenosti (víceméně ve smyslu chování) na jedné straně a slovo označující „psaní básní a románů, tvorbu filmů a obrazů a působení v divadlech“ (12) na straně druhé. Po válce se hranice mezi oběma významy rozostřila. Tento poznatek vedl autora k záměru zabývat se tím, čím jsou změny, které tak ostře pocítil v roce 1945, připravovány a odkdy je možno je sledovat. Takto byla napsána kniha *Culture and Society, 1780–1950* (1958); v ní se Williams pokusil vytvořit jakousi základní sémantickou síť, pomocí níž by bylo možné vztah mezi kulturou a společností uchopit. Současně s tímto ustanovováním synchronních souvislostí autor podnikl studium diachronní, a to především proto, aby zjistil, jak a kdy se tato slova ve svých významech proměňovala. Tak vznikl pojmoslovný appendix k připravované publikaci; nakladatel si však vyžádal její zkrácení a volba padla mimo jiné na appendix. V následujících více než dvaceti letech, kdy rukopis čekal na zveřejnění, se k němu autor při různých příležitostech vracel, doplňoval ho a hledal nová východiska pro analýzu.

Kompendium koncipované jako slovník, v němž se jeho autor snaží vyložit metodou historické sémantiky pojem kultury a usouvztážit ho s dalšími pojmy z jeho blízkého i širšího okolí.

Nakonec byl text přepsán, doplněn o nová hesla, některá jiná byla naopak vyňata. Výsledkem těchto úprav jsou *Klíčová slova*. V druhé části úvodu Williams zdůvodňuje výběr jednotlivých hesel; současně se zmiňuje o tom, jak tento svůj počin chápe. Nemá jít o slovník jedné akademické oblasti, a to zejména proto, že slova, která jsou v něm obsažena, se žádnou dílčí disciplínou obsáhnout nedají. Jde o zprávu o slovech a jejich významech „týkajících se zvyků a institucí, které seskupujeme pod souborná označení *kultura a společnost*“ (15). Williams dále tvrdí, že v jeho knize se sbíhá několik disciplín, aniž by se však potkaly; jeho cílem je přivést vědění z několika rozdílných disciplín do stavu „obecné dostupnosti“ (17). Soudí, že základní problémy jeho pokusu je možno shrnout do dvou oblastí: do první patří informativní stránka jednotlivých hesel, druhá se týká otázek teoretických. Autor upozorňuje na to, že bychom měli oslabit vliv slovníkářské tradice, která trvá na striktním rozlišení mezi vlastním a původním vymezením daného slova a jeho historickými variacemi. Jazyk je podle něj natolik vitální, že je schopen zachytit každý druh změny, přičemž to platí jak pro jeho stavy současné, tak minulé. Hlavní důraz klade Williams při analýze jednotlivých pojmů na stránku společenskou a historickou; zásadně se však vymezuje vůči mechanistickému marxistickému pravidlu, podle něhož „jazyk prostě odráží historické a společenské procesy. Naopak: ústředním úkolem této knihy je ukázat, že některé společenské a historické procesy se vyskytují v rámci jazyka“ (22). Zároveň odmítá kontextuální determinismus s argumentem, že „problém významu nemůže být nikdy rozpuštěn v kontextu“ (22). Podle Williamse žádné slovo nestojí jen samo o sobě, neboť je vždy „prvkem společenského procesu jazyka“, ale jeho užití závisí také na „systémových vlastnostech jazyka samého“ (22). Autor se dále přihlašuje k metodě historické sémantiky, přičemž soudí, že nelze striktně oddělovat historické od současného, neboť „existuje společenství mezi minulostí a přítomností“; toto společenství mezi dvěma časy může být vybudováno jak na vztahu kontinuity, tak na vztahu „radikální změny, diskontinuity a konfliktu“ (23). Williams nesdílí optimismus meziválečné sémantiky, jež předpokládala, že vyjasnění či „očistění“ složitých slov by mohlo napomoci v řešení sporů, rozpoutaných kolem užití těchto slov: „významové variace a významový chaos nejsou pouze chybami systému“ (24), nýbrž námnoze náleží k podstatě slov, historické i současné. V návaznosti na tyto myšlenky autor upozorňuje, že přes alfabetický systém uspořádání hesel je mnoho analýz navzájem „vnitřně provázáno, často velmi složitým způsobem“ (25). Na závěr Williams varuje před tím, aby jeho kniha byla brána jako normativní příručka:

nemá jít o slovník (*dictionary*) s nárokem na pojmovou univerzalitu, nýbrž o kritickou analýzu proměnlivé slovní zásoby (*vocabulary*), která počítá s opravami, doplněními a komentáři. V předmluvě k přepracovanému vydání (1983) autor zdůvodňuje zařazení dalších 21 nových hesel.

Ve druhém vydání obsahovala kniha celkem 130 hesel různé délky. Vedle těch, která mají kolem 20 řádků (např. odborník, komercialismus), najdeme i hesla čítající několik stran (např. kultura, ideologie, literatura či realismus). Autor se při zpracování hesla nechává vést materiálem a tím, jakými sémantickými proměnami v průběhu své historie prošel; vlastní vykladačsko-komentátorský přínos je obsažen v závěru hesla. Zastoupena jsou hesla z několika vědních oblastí: z filozofie, resp. politické filozofie (např. existenciální, dialektický, demokracie, nacionalistický), literární teorie (např. kritika, generace, fikce), estetiky (umění, tvůrčí, vkus), sociologie (elita, společnost, blahobyť, status), ekonomie (management, monopol, práce, konzument, nezaměstnanost), etnologie a antropologie (rodilý, rasový, lid) a v menší míře i z jazykovědy (např. žargon) či psychologie (psychologický, osobnost, nevědomý). Ve slovníku, resp. skrze jeho užití, lze vystopovat ještě jeden druh organizace, a sice jakousi soustavu soustředných kružnic: ve vnitřním kruhu se nachází pojem kultura; v dalším pak pojmy, ke kterým se v hesle kultura na závěr odkazuje (estetický, antropologie, umění, civilizace, lidový, vývoj, humanita, věda a západní); další vnější kruh tvoří hesla, k nimž odkazují položky druhého kruhu, atd. K tomuto způsobu čtení ostatně vybízí i sám autor. Síť, kterou z jednotlivých pojmů utkal, tak nepřímou podporou dvě hlavní teze z úvodu: 1) že významy slov ztrácejí svá pevná vymezení a 2) že není možné provést jejich očistu a přivést je do stavu co největší průzračnosti, jak to požaduje např. analytická filozofie. Sledování proměn významu a funkce toho kterého pojmu se tak stává i výrazem rezignace na pojmovou čistotu a univerzalitu. Williamsovy výklady jsou vybaveny množstvím materiálu, dílem převzatého, dílem pořízeného z autorových vlastních excerpceí.

Klíčová slova představují projekt o čtyřech fázích. První, zárodečnou fází tvoří nevydaný appendix k publikaci *Culture and Society, 1780–1950* (1958); druhou fází je vlastní vydání knihy z roku 1976; třetí pak představuje doplněné a přepracované vydání z roku 1983. Za čtvrtou fází lze označit upravenou a doplněnou kolektivní verzi díla vydanou až po autorově smrti s titulem *New Keywords*.¹ Editoři (Tony Bennett, Lawrence Grossberg a Meaghan Morrisová) ve spolupráci s jednašedesáti autory původní práci revidovali, tj. podstatně rozšířili o nová hesla a některá původní naopak vypustili. Nově napsána jsou ovšem i hesla

1 T. Bennett – L. Grossberg – M. Morris (eds.), *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*, Malden (Mass.) et al. 2005 a dále čtené dotisky.

převzatá od Williamse, vždy však s dodatkem, v nichž se jejich autoři vyrovnávají s dobovou pozicí tvůrce původního projektu. Důvod k tomuto počínu editoři spatřují ve velkém respektu, který Williamsova kniha ve své době získala (šlo do značné míry o pokus zakladatelský). Tento respekt však nechtějí jen pietně udržovat, ale snaží se ve vyznačené stopě pokračovat tím, že nabízejí hesla, která v době Williamsova psaní ještě v oběhu nebyla, jako jsou koncepty vědy o kultuře (tělo, celebrita, gay a lesbický, gender, informace, lidská práva, multikulturalismus, jiný, queer aj.). Ve struktuře hesel se těžiště daleko více posunuje z historického výkladu k tomu, jak jsou slova „dnes zahrnutá“ (*lodged*)² v debatách o klíčových stránkách současné situace. V psaní hesel autoři uvolňují původní dosti rigidní strukturu historicky pojatého výkladu o proměnách slova ve prospěch esejističnosti a tím i většího důrazu na osobní autorský styl.

Koncept kultury se jako červená nit vine celým dílem tohoto čelného představitele britské poválečné teorie. Svě místo nachází i v *Klíčových slovech* — jako ústřední pojem a také významový průsečík pojmů ostatních. Williams jednak hledá jeho rozpětí, tj. hranice, v nichž jej lze konceptualizovat, jednak adekvátní přístupy, jimiž je ho možno metodologicky uchopit. Už v knize *Culture and Society, 1780–1950* přichází s definicí kultury jako „celého způsobu života, materiálního, intelektuálního a spirituálního“.³ Tímto celostním pojetím odmítá pojetí elitářské, tedy i takové, které jednoznačně odděluje sféru kultury vysoké (jako centra kultury) od kultury masové. Zastává názor, že např. jevy masové kultury (jako populární tisk, reklama ad.) by se neměly kritizovat, aniž by byly „vztaženy ke způsobu života“⁴. Současně s tím zastává názor, že kulturu nelze naplánovat a prosadit shora, což ho staví jak proti levicovému sociálnímu inženýrství, tak proti konzervativní myšlence o osvícených „nosičích pochodní“. V knize *The Long Revolution* (1961) autor odmítá pojetí třídní kultury a „přesouvá těžiště debat“ — jak to charakterizuje Stuart Hall — „z literárně-morální k antropologické definici kultury“⁵. Zároveň sleduje (britskou) kulturu v jejím vývoji (odtud „dlouhá revoluce“) a snaží se najít hlavní determinanty tohoto vývoje. Teoretická konceptualizace zde proto namnoze ustupuje tradičnímu historickému výkladu sledujícímu proměny a hybné síly vývoje. Šedesátá léta a jejich rozvoj mnoha forem populární kultury, jakož i masmédií (*Communications. Britain in the Sixties*, 1962) vedla Williamse k tomu, aby se vyrovnal s dvojicí „vysoká“ a „masová“ kultura. Všechna jmenovaná díla měla určující vliv na formování birminghamského Centra pro současná kulturní studia (CCCS), které bylo založeno v roce 1964

2 Tamtéž, s. xxi.

3 R. Williams, *Culture and Society. 1780–1950*, London 1966, s. 16 [1958].

4 Tamtéž, s. 251.

5 S. Hall, *Cultural Studies in the Centre. Some Problematics and Problems*, in: týž (ed.), *Culture, Media, Language*, London 1980, s. 19.

a největší rozkvět zažilo v 70. a 80. letech. *Klíčová slova* představují ve vývojové linii Williamsova myšlení jednak pokus o syntézu, tj. o vytyčení základních pojmů, s nimiž se lze jevů (široce pojaté) kultury zmocnit, jednak snahu zapojit do analýzy těchto pojmů jazyk v jeho proměnách historických epoch a uživatelských kontextů.

Klíčová slova jsou svého druhu vyvrcholením Williamsovy myšlenkové dráhy, kterou Graeme Turner charakterizuje jako „zápas mezi jeho humanismem a jeho socialismem“⁶. Přestože bývá Williams označován za marxistu, jeho vztah k tomuto směru je značně distancovaný a kritický, zejména pokud jde o postuláty klasiků. Vždy striktně odmítal tezi o ekonomickém determinismu, podle něž by kultura měla být jen výsledkem ekonomických procesů.⁷ Z marxismu si tak ponechal materialismus (a ten ještě nejednoznačně) a historismus, tj. fakt, že hodnoty a kulturní artefakty nejsou jen čistě duchovními entitami, stejně jako požadavek, aby kulturní jevy byly důsledně zkoumány ve svých dobových kontextech. Williamsovi byli blízcí autoři, chápaní v rámci marxismu jako heretici nebo aspoň disidenti: Antonio Gramsci, → Walter Benjamin, → György Lukács, Louis Althusser, → Lucien Goldmann, představitelé Frankfurtské školy ad. Druhým kontextem, v němž si po celý život vymezoval své místo, byla britská tradice. Ač byl jeho žákem, odmítal kulturní elitářství Franka Raymonda Leavise, které zaznělo především v jeho knize *Mass Civilisation and Minority Culture* (1930). Polemicky se vymezoval i vůči Matthewu Arnoldovi a zejm. vůči Thomasi Stearnsi Eliotovi. Williams nevede ani tak polemiku s hodnotami, které zastávají jeho předchůdci, jako spíše se samotným konceptem: oproti estetickému pojetí kultury se Williams pokouší kulturu uchopit antropologicky a sociálně. Jistý vliv na něj měly i strukturalismus a sémiotika, zejm. svým zaujetím pro zkoumání jazykových jevů a čtení jevů kultury jakožto znaků, na nichž je možno postavit všechny další interpretace. Williams nevypracoval vlastní metodologický systém, což mu mnozí jeho kritikové vyčítají. Ve sporu mezi zkoumáním historických proměn a zkoumáním konkrétního materiálu na jedné straně a snahou vytvořit velkou teorii ve smyslu některých kontinentálních systémů (strukturalismus, sémiotika, hermeneutika ad.) na straně druhé preferoval vždy — věren tradici anglosaského empirismu — první možnost. V mnohém se ocitá v blízkosti → Pierra Bourdieua. Oba autoři hledali pro svá zkoumání takovou metodu, jaká by je uchránila od determinismu (zejm. ekonomického) a zároveň je neuvrhla do područí psychologizujícího subjektivismu. Porozumivým vztahem k jevům masové a populární kultury vytyčil Williams jedno z hlavních témat britských kulturních studií

⁶ G. Turner, *British Cultural Studies. An Introduction*, New York – London 1992, s. 65 [1990].

⁷ Z knihy *The Sociology of Culture* (New York, 1982) je patrné, že Williamsovi není vlastní ani jiná základní dichotomie marxismu: materialistický versus idealistický. Právě jeho pojetí kultury prochází touto dichotomií napříč, jakkoli svými pozdějšími stoupenci je Williams vnímán jako představitel (či dokonce zakladatel) kulturního materialismu.

(*cultural studies*). Myšlenka, že minulost je vždy zprostředkována přítomností (tj. že pro nás není dosažitelný její objektivní stav), spojuje Williamse s Hansem-Georgem Gadamerem. Williamsova formulace kultury jako konstitutivního společenského procesu (hmotné reality i žité zkušenosti) patří mezi nejzákladnější teze tzv. kulturního materialismu, směru, který se rozvíjí od 80. let na britských univerzitách. — Od roku 1998 vychází časopis *Keywords*, který je vydáván Společností Raymonda Williamse a je zaměřen na kulturní materialismus a vztah kultury a společnosti.

Vydání

Keywords. *A Vocabulary of Culture and Society*, London 1976, 1979, 1981, 1983 (rozšířené a doplněné vyd.; z něj citováno), 1984; New York 1985, 1988, 1990. Introduction, in: L. Burke (ed., et al.), *Routledge Language and Cultural Theory Reader*, London et al. 2000, s. 74–81. Japonské vyd., Tokio 1980, 2002, 2011. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires 2000, 2008. Čínské vyd., Tchaj-Pej 2003; Peking 2005. *Anahtar sözcükler. Kültür ve toplumun söz varlığı*, Istanbul 2005. *Palavras chave um vocabulário de cultura e sociedade*, São Paulo 2007.

Literatura

L. Johnson, *The Cultural Critics. From Matthew Arnold to Raymond Williams*, London 1979. S. Hall, Cultural Studies in the Centre. Some Problematics and Problems, in: týž (ed.), *Culture, Media, Language*, London 1980, s. 15–47. J. Gorak, *The Alien Mind of Raymond Williams*, Columbia 1988. T. Eagleton (ed.), *Raymond Williams. Critical Perspectives*, Boston 1989. A. O'Connor, *Raymond Williams. Writing, Culture, Politics*, Oxford – New York 1989. G. Turner, *British Cultural Studies. An Introduction*, New York 1990. T. Pinkney (ed.), *Raymond Williams*, Bridgen 1991. J. Eldridge – L. Eldridge, *Raymond Williams. Making Connections*, New York 1994. F. Inglis, *Raymond Williams*, New York 1995. N. Stevenson, *Culture, Ideology, and Socialism. R. Williams and E. P. Thompson*, Aldershot 1995. J. Higgins, *Raymond Williams. Literature, Marxism and Cultural Materialism*, London 1999. T. Eagleton, *Idea of Culture*, Oxford 2000 (č. 2001). A. Durant, Raymond Wiliam's Keywords. Investigating meanings „offered, felt for tested, confirmed, asserted, qualified, changed“, *Critical Quarterly* 2006, č. 4, s. 1–27. P. Jones, *Raymond William's Sociology of Culture*.

A Critical Reconstruction, London 2006. S. Matthews, *Raymond Williams*, London 2010.

Raymond Williams (1921–1988)

Britský literární a kulturní teoretik, pocházející z velšské proletářské rodiny. Studoval v Cambridgi, poté pracoval v oblasti vzdělávání dospělých a později jako vysokoškolský učitel v Oxfordu. Zabýval se především kulturou, moderní literaturou (zejm. románem a dramatem); je považován za hlavního inspirátora Birminghamské školy a za zakladatele tzv. kulturního materialismu. Autor více než 30 odborných publikací: *Culture and Society, 1780–1950* (1958), *The Long Revolution* (1961), *Communications. Britain in the Sixties* (1962), *Drama from Ibsen to Brecht* (1968), *Marxism and Literature* (1974), *Television. Technology and Cultural Form* (1974), *The Sociology of Culture* (1982) ad. Psal i romány a divadelní hry, které však — s výjimkou románu *Border Country* (1960) — nedosáhly věhlasu jeho děl teoretických.

/jt/

William Kurtz Wimsatt

Jazyková ikona

Studie o významu v poezii

(The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry, 1954)

Práce amerického literárního teoretika z okruhu nové kritiky, soustřeďující se na otázky teorie básnického jazyka.

Knihy obsahuje stati z let 1946–1953 a je rozdělena do čtyř částí. 1. část zahrnuje tři programové eseje, z nichž dva, Intencionální klam a Afektivní klam, byly napsány ve spolupráci s Monroem Curtisem Beardsleym. Intencionální klam (4–18) se zabývá otázkou intencionality literárního díla a vztahem autorovy intence (*intention*) ke kritickému soudu. Wimsatt a Beardsley polemizují s názorem, že k posouzení básnickova výkonu musíme znát jeho tvůrčí záměr. Polemiku shrnují oba autoři do několika bodů, které pokládají za axiomatické: 1) Plánující tvůrčí intelekt je příčinou básně, ale to neznamená, že tento plán (*design*) či záměr (*intention*) mají představovat měřítko, podle něhož by kritik měl hodnotit výsledek tvůrčího procesu (4). 2) Kritik nemůže zjistit, co bylo básnickovým záměrem. Jestliže básník svůj záměr úspěšně realizoval, pak báseň sama je vyjádřením jeho záměru. Jestliže tomu tak není, musí kritik hledat důkazy básnickova záměru mimo text básně (4). 3) Báseň nemá znamenat, ale má být, může existovat jen prostřednictvím svého významu, přesto „je“ v tom smyslu, že nemáme právo se ptát, co je v ní zamýšleno. V tomto ohledu se poezie odlišuje od praktických sdělení (*practical messages*), která správně fungují jen tehdy, když správně pochopíme jejich záměr (5). 4) Báseň může mít sice osobní význam, protože často vyjadřuje duševní stav, avšak i krátká lyrická báseň je dramatická, v tom smyslu, že je reakcí mluvčího (jakkoli abstraktně je chápán) na situaci (jakkoli je zobecněna). Myšlenky a postoje v básni vyjádřené bychom měli přisuzovat dramatickému mluvčímu (*dramatic speaker*), a když vůbec autorovi, tak pouze jako biografickou dedukci (*biographical inference*, 5). 5) V jistém smyslu může autor revizí básně lépe vyjádřit svůj záměr. Z toho však vyplývá, že vlastně nebyl jeho záměrem. Báseň nepatří autorovi (po svém zrodu je od autora oddělena, autor nemá možnost ji ovládat), ani kritikovi, ale veřejnosti

(čtenářské obci). Výklad básně zevnitř je veřejný, protože vychází ze sémantiky a syntaxe, zatímco výklad básně zevně je soukromý a idiosynkratický, nevyplývá z povahy básně jako jazykového faktu a sestává z informací získaných v denících, dopisech a podobně. Biografická kritika však nemusí nutně vést k intencionálnímu klamu, protože může být komentářem nejen k intencionalitě autora, ale také k intencionalitě dramatického mluvčího.

Zatímco intencionální klam spočívá v záměně básně samé s její genezí (mluví se zde proto o zvláštním případě „genetického klamu“), afektivní klam, jímž se zabývá druhý esej (21–39), je dán záměnou básně a jejích účinků, tj. toho, čím báseň je, s tím, jak působí (21). Afektivní klam začíná pokusem odvodit měřítka kritiky z psychologických účinků básně a končí impresionismem a relativismem. Spolu s intencionálním klamem je příčinou toho, že báseň sama jako předmět kritického soudu se vytrácí (21). Afektivnímu klamu se dostalo vědeckého posvěcení v jistých filozofických a pseudofilozofických disciplínách, především v sémantice (22). Opírá se především o rozlišování referenčního (*referential*) a emotivního (*emotive*) jazyka, jak je nastínil lingvisté → Ivor Armstrong Richards a Charles Kay Ogden ve své práci *The Meaning of Meaning* (1923), Richards v *Principech literární kritiky* (1924) či analytický filozof Charles Leslie Stevenson (*Ethics and Language*, 1944). Podobně jako intencionální klam je afektivní klam odnoží psychologické kritiky a snadno získává podporu literárních vědců (28). Afektivní teorie se v nejrůznějších podobách projevují v celé historii myšlení o literatuře počínaje Platonem či Aristotelovou koncepcí katarze. Dalšími příklady může být Tolstého estetická teorie či „vcit'ování“ (*Einfühlung*) Theodora Lippse, za nejvýraznějšího soudobého představitele afektivní teorie je zde prohlášen I. A. Richards.

Třetí esej Chicagští kritikové (41–65) je kritikou Chicagské školy zastoupené především → Ronaldem Salmonem Cranem a Richardem McKeonem. Wimsattovy námitky proti chicagským kritikům lze shrnout do následujících bodů: stoupenci Chicagské školy mají za to, že jedině oni věnují pozornost celému dílu, zatímco tzv. nová kritika podle nich ulpívá jen na detailech, nedoceňují skutečnost, že báseň je jazykovou promluvou (50). Dále přeceňují žánrovou vymezenost každého díla, doktrinářsky rozlišují básně mimetické od básní didaktických, symbolické od nesymbolických (55). Tvrdí, že jedinou alternativou žánrové kritiky (*genre criticism*) je únik do psychologie autora a čtenáře (57), přitom příliš jednostranně odsuzují celou coleridgeovskou linii kritiky jako psychologizující — zatímco tímto nedostatkem trpí právě jejich vlastní postupy, neboť klíčovými slovy jejich přístupu jsou „záměr“ (*purpose*) a „potěšení“ (*pleasure*) (60). Očekávají příliš

mnoho od systému, ale projevují malou schopnost číst básně a reagovat na ně, nekomentují vztah poezie k náboženství, morálce, filozofii, psychologii a jazyku, zanedbávají vztah poezie k životu, v jejich pojetí je poezie do sebe uzavřenou entitou (64).

II. část knihy začíná esejem Konkrétní univerzálie (69–83), jehož smyslem je zkoumat literárněhistorické názory na obecnost či jedinečnost literárních děl (69). Wimsatt konstatuje, že Millovo rozlišování konotace a denotace není odlišné od aristotelovského či scholastického pohledu (70). Scholastické systémy zdůrazňují univerzálnost významu, tj. podobnost jednotlivých prvků (*individuals*) označovaných (denotovaných) společným termínem, zatímco moderní systémy zdůrazňují spíše rozdíly mezi prvky, neustálé změny uvnitř každého jednotlivého prvku, probíhající v prostoru a čase (70). V literární teorii se opakuje názor, že poezie je konkrétní i abstraktní, že umělecké dílo je velmi obecné i velmi jedinečné (71). Myšlenka konkrétní univerzality v té či oné podobě přezívá v estetických teoriích 18. a 19. století a objevuje se i v teoriích současných. Např. → John Crowe Ransom uvažuje o „argumentu“ básně a její „lokální textuře“ (tkáň konkrétní irelevance). „Extenze“ Allena Tatea odpovídá denotaci, „intenze“ konotaci a báseň je podle něho verbální strukturou, která má širokou extenzi a hlubokou intenzi. Pro klasicistní teorii (Charles-Alphonse Dufresnoy, Samuel Johnson, Joshua Reynolds) je důležitá univerzalita a jedinečné je v ní potlačováno. Opačný názor v Anglii formuloval již Joseph Warton v esejí o Popeovi a podle Williama Blakea „generalizovat znamená být idiot“ (73) a jen jedinečné si zaslouží pozornost. Toto dvojí pojetí obecného a jedinečného se promítá do chápání literární postavy. Podle Samuela Johnsona např. Shakespeare ve svých postavách nezachycuje individuum (jako to dělají menší básníci), ale druh (*species*, 74). Proti klasicistnímu názoru Johnsonovu staví Wimsatt teorii vitalistického filozofa Henriho Bergsona, který v esejí o smíchu tvrdí, že umění vždy směřuje k jedinečnému. Teorie jedinečného vede k individuálnosti a originalitě, zároveň však k idiosynkrazii, nesrozumitelnosti a do oblasti psychiky autora, který není a nemůže být normou hodnocení. Teorie obecného naopak vede k frázi, k normě, k průměru (74). Wimsatt rozlišuje logickou obecnost (*the generality of logic*) od existenciální obecnosti (*existential generality*) (74). Tyto dva druhy obecnosti mnohdy splývají, nikoli však vždycky. Z logického hlediska je výraz „purpurová kráva“ obecnější než výraz „hnědá kráva se zlomeným rohem“, z existenciálního hlediska je však méně obecný, protože purpurové krávy neexistují. Poezie se od logické promluvy odlišuje jistým stupněm irrelevantní konkrétnosti, jak tvrdí Ransom, podle Wimsatta je však sporné, zda Ransomova teorie není jen ornamentální (76).

Wimsatt odmítá jak klasicistní teorie, zdůrazňující jednostranně obecnost a univerzálnost (Johnson, Reynolds), tak jednostranně zdůrazňování jedinečného (Warton, Bergson), kriticky se vyjadřuje i o Ransomově teorii „struktury“ a „textury“ a přiklání se k postojům → Williama Empsona, Allena Tatea, → Cleantha Brookse a Richarda Palmera Blackmura. Každý konkrétní detail má v sobě cosi irelevantního, ale v poezii jde o to, že tyto konkrétní detaily se jistým způsobem stávají relevantními (76). Poezie se neodlišuje, jak naznačil již Ruskin, od ostatních druhů promluvy začleněním nebo vynecháním konkrétních detailů, ale způsobem, jakým jsou tyto detaily použity (77).

Struktura básně chápaná jako konkrétní a univerzální zároveň může spojovat techniku a hodnocení. Kritika vycházející z těchto principů je kritikou objektivní (82). Funkcí objektivního kritika je přibližným popisem nebo několikerým přeformulováním významu básně pomoci ostatním čtenářům, aby dosáhli intuitivního a plného vědomí básní samých a rozpoznávali špatné básně od dobrých (83).

Esej Poezie a morálka (85–100) zkoumá vztah poezie a etiky. Oddělování krásy a dobra je nepřijatelné (86), avšak ani autorova mysl, ani morální účinky básně by neměly být směřovány s morálním obsahem básně samé (87). Básnická hodnota je odlišná od morální hodnoty, ale nesmí být považována za cosi autonomního a vzdáleného lidské zkušenosti (98). Zbývající dva eseje II. části se zabývají strukturou romantické poezie (103–116) a symbolem a metaforou (119–130).

Ve III. části se Wimsatt v eseji Věcná rovina (133–151) dotýká problému stylové konkrétnosti a abstraktnosti, odlišuje stylovou vrstvu minimálně konkrétního vyjádření (*specific-substantive style*) — např. lopatka — od stylové vrstvy abstraktní — např. nářadí —, a na druhé straně opět krajně konkrétní — rzivá zahradní lopatka. V eseji Vztah rýmu k logice (153–166) si všimá rýmu jako osobité alogické implikace na logickou strukturu (153). Ve sféře „logického“ a „alogického“, v níž anglosaská nová kritika s oblibou hledala specifiku literatury, se pohybuje i esej Jazykový styl, Logický a protilogický (201–218). Wimsatt zde konfrontuje tradiční rétorické figury se stylistickými prohršky a s „alogickými“ strukturami typu metrum, rým, aliterace apod.

IV. část knihy vymezuje poměr poezie a poetiky na jedné straně a estetiky na straně druhé (221–232), zabývá se problémem vzájemné propojenosti explikace a hodnocení (235–251) a zkoumá vztah literární historie a literární kritiky (253–265). Závěrečný esej Poezie a křesťanské myšlení (268–279) nalézá paralelu mezi tendencí současné kritiky zdůrazňovat polysémii a křesťanským myšlením.

W. K. Wimsatt začal publikovat na počátku 40. let, tedy v době největšího rozmachu americké nové kritiky, a jeho *Jazykovou ikonou* lze pokládat za teoretické završení novokritických koncepcí. Jeho pojetí poezie a básnického jazyka, programově vyjádřené především v esejích *Intencionální klam* a *Afektivní klam*, je poznamenáno ontologickým zaměřením tzv. nové kritiky a jejím důrazem na báseň jako jazykový artefakt. V tomto smyslu je Wimsattova teorie rozvinutím ontologické kritiky J. C. Ransoma a koncepcí Brooksových, Tateových a Blackmurových. Bylo by však jednostranné tvrdit, že Wimsattova teorie předpokládá pouze důraz na techniku a vnitřní strukturu literárního díla. V úvodu k dalšímu vydání knihy autor vysvětluje intencionální a afektivní klam nechutí kritiků zabývat se vztahem techniky k obsahu díla: správné pojetí tohoto vztahu by mohlo zabránit oběma klamům. Zároveň zde Wimsatt připouští, že intencionální a afektivní klam byly často nouzovým východiskem z formalistického klamu (xvi), přičemž formalismem myslí především ulpívání na rétorických pravidlech, na technice díla bez přihlížení k jeho obsahu; v tomto smyslu je jeho kniha odmítnutím formalistního přístupu. Autor si je vědom, že literární dílo nemůže být promluvou, která nemá žádný vztah k autorovi a ke čtenáři. To, co se v angloamerické kritice nazývá tónem, laděním básně, je vlastně vyjádření vztahu díla ke čtenáři či k celé čtenářské obci. Literární dílo, tvrdí Wimsatt, je psáno pro fiktivního či dramatického (*dramatic*) čtenáře. Skutečný čtenář čte tomuto fiktivnímu čtenáři přes rameno, tj. přes filtr fiktivního čtenáře, který je v díle implikován. V každém literárním díle se ještě výrazněji projevuje fiktivní mluvčí. Jak fiktivní čtenář, tak fiktivní mluvčí jsou asimilováni do významové struktury básně a její analýza musí tyto vztahy postihovat. Báseň jako předmět mezi básníkem a čtenářem je pro Wimsatta abstrakcí. „Báseň je aktem,“ píše v úvodu ke druhému vydání knihy, „jedinými skutečnými entitami jsou básník a publikum“; abychom však mohli pochopit básnický akt a zhodnotit jej, musíme jej hypostazovat a pracovně jej považovat za objekt (xvii).

Tento pozdější autorský komentář k intencionálnímu a afektivnímu klamu je reakcí na výhrady angloamerické kritiky. David Daiches např. již v roce 1950 ostře kritizoval Wimsattův pojem afektivního klamu a označil jeho teorii za „ontologický klam“ spočívající na domněnce, že literární dílo splňuje svůj účel a získává hodnotu tím, že prostě je. Pro Daichese hodnota literatury spočívá ve skutečném nebo potenciálním působení na čtenáře, měřítkem hodnoty tedy podle něho musí být právě to, co Wimsatt označil jako afektivní klam.¹

¹ D. Daiches, *The New Criticism. Some Qualifications*, *The English Journal* 1950, č. 2, s. 68.

Daichesovy námitky proti Wimsattovi (byť ne vždy přesně formulované) mají obecnější charakter a předznamenávají rostoucí opozici proti novokritickému pojetí literatury, která vyvrcholila

přibližně v polovině 50. let, kdy nová kritika ztratila své vedoucí postavení v angloamerické literární vědě a metodologicky se vyčerpala. Důvody této krize spočívaly především v jednostranně objektivistickém pojetí literárního díla. Wimsattova *Jazyková ikona*, třebaže sdílí novokritický důraz na dílo jako jazykový artefakt, však v mnohém ohledu tuto jednostrannost překonává.

Vydání

The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry, Lexington 1954, 1967 (z tohoto vyd. citováno), 1982, 1989; New York 1958, 1960, 1962, 1965; London 1970.

Literatura

D. Daiches, The New Criticism. Some Qualifications, *The English Journal* 1950, č. 2, s. 64–72. M. Spilka, The Necessary Stylist. A New Critical Revision, *Modern Fiction Studies* 1960–1961, č. 4, s. 283–297. R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven et al. 1963. P. de Man, *Blindness and Insight*, London 1983. R. C. Davis (ed.), *Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*, New York et al. 1989. V. B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York 2001.

William Kurtz Wimsatt (1907–1975)

Literární teoretik náležející k okruhu americké nové kritiky, působil zvl. na Yaleské univerzitě. Vědecká spolupráce jej pojila jednak s M. C. Beardsleym, který se spolu s ním i ve svých samostatných pracích zabýval vedle obecných otázek estetických především funkcí kritiky a problematikou interpretace. V přehledu vývoje myšlení o literatuře zase Wimsatt spojil síly s dalším představitelům nové kritiky, C. Brooksem (*Literary Criticism. A Short History*, 1957). Další díla: *The Prose Style of Samuel Johnson* (1941), *Philosophic Words* (1948), *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism* (1965, s příspěvkem M. C. Beardsleyho), *The Portraits of Alexander Pope* (1965), *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems* (1976).

České překlady

Stati: Intencionální klam (s M. C. Beardsleym), *Revolver Revue* 2004, č. 55, s. 151–162.

Viktor Maximovič Žirmunskij

Rým, jeho historie a teorie

(Rifma, jeho istorija i teorija, 1923)

Studie ruského literárního historika a teoretika vycházejícího z okruhu formální školy, která se speciálním problémem poetiky zabývá z hlediska celkové výstavby díla.

V úvodní kap. Problém rýmu (7–20) autor konstatuje, že často ani dílčí jevy básnického jazyka nemohou být plně postiženy v rámci jediného, specializovaného okruhu bádání. Ani rým není pouhou součástí hláskové výstavby, instrumentace (*instrumentovka*, 9) básně, a tedy předmětem nauky o uspořádání kvalitativních prvků ve verši, která spolu s metrikou a melodikou tvoří nauku o zvucích v poezii. Žirmunskij odmítá klasické učebnicové definice, jež chápou rým jako prostou zvukovou shodu a nedoceňují jeho kompoziční funkci (vyznačení hranic veršů, ale i jejich sounáležitosti); ta je podle něj zvláště silná právě v případě volného verše, jehož klauzule se neopírá o naplnění jistého metrického schématu. Školská definice rýmu je však současně také příliš úzká, neboť se zaměřuje především na tzv. přesný rým. „Z teoretického hlediska je přesný rým vlastně jen složitá kombinace elementárnějších hláskových opakování“ (12), slévá se v něm totožnost veršových zakončení, totožnost a jednotné rozložení souhlásek. V reálné básnické praxi se setkáváme s různými seskupeními těchto složek (asonance — totožnost samohlásek při rozdílných souhláskách; konsonance — totožnost souhlásek při různých samohláskách; diference v klauzulích verše, např. rýmy různoslabičné a nestejně akcentované, aj.) (13). Žirmunskij proto usiluje postihnout „dějiny rýmu“ jako proces kanonizace rýmu přesného a souběžný — a stejně významný — proces jeho narušování, dekanonizace (14). Rozložením přesného rýmu na složky se odhaluje jeho příbuznost s jinými hláskovými opakováními uvnitř verše, jež mají rozhodující vliv na jeho instrumentaci; rým je vlastně výsledkem kanonizace zvukového opakování v dané kompoziční funkci.

V oddílu Klasifikace rýmu (21–78) si pak autor všímá problému rýmu z hlediska metrického (rým jako veršové zakončení, funkce

rýmu ve strofě, problém tzv. vnitřního rýmu) a z hlediska zvukosledné organizace, tj. instrumentace verše (bohatý rým, přibližný rým, nepřesný rým).

Zajímá ho zejm. významová stránka rýmu (III. Rým a význam, 79–221), totiž skutečnost, že rým soustřeďuje pozornost na vzájemný sémantický vztah zvukově sblížených slov. V každé epoše existují určité tradiční rýmové dvojice, na pozadí těchto konvencí dochází k pokusům o obnovení rýmového slovníku, o hledání ojedinelého rýmu.

IV. oddíl Původ rýmu (222–296) se pak znovu vrací k základní myšlence studie, že rým je zvukovým opakováním v určité kompoziční funkci. Rozhodujícím okamžikem ve vývoji rýmu se stává soustředění pozornosti na zvukové opakování a jeho přeměna ve stálý faktor kompozičního členění veršové řeči (223) jako závazné složky metrické konstrukce. Na tomto pozadí se Žirmunskij pokouší osvětlit jeho genezi, jakkoli je obtížné přesně určit okamžik, kdy se opakování hlásek v dané kompoziční funkci kanonizovalo (224). Proces imanentního vývoje rýmu totiž probíhal v souvislosti s přejímáním rýmových technik vypracovaných už v jiných literaturách (224). Žirmunskij se pak soustřeďuje právě k „zárodečnému rýmu“, kterým rozumí hláskové opakování vyvíjející se z náhodné složky instrumentace v závazný postup metrické kompozice. Sleduje ho ve starogermánském aliteracním verši, staré poezii románské, v ruské sylabické poezii a bylinách, a dobírá se tak různých projevů metrické kompozice verše. Ve staroněmecké poezii vzniká zárodečný rým jako souznění přízvučných slabik a slouží k podtržení sounáležitosti dominantních přízvuků uvnitř verše, ve starém eposu francouzském a španělských romancích vyznačuje asonance hranice sylabické řady, hláskové opakování se soustřeďuje kolem posledního metricky závazného přízvuku. V ruských bylinách vzniká zárodečný rým v důsledku rytmickosyntaktického paralelismu apod. Ve všech případech je však vznik rýmu skutečně podmiňován metrickou kompozicí (kompozici autor chápe dostatečně široce jako „umělecky zákonité rozložení nějakého materiálu v prostoru a čase“, 299).

V závěru — už tváří v tvář současnému literárnímu procesu — Žirmunskij upozorňuje, že bereme-li v úvahu historický dokladový materiál, ani v rýmech ruské moderny od symbolistů k futuristům (Valerij Brjusov, Alexandr Blok, Vladimir Majakovskij) nelze spatřovat módní výstřelek, ale zákonitý jev, v dějinách rýmové techniky neojedinělý.

Žirmunského raná práce je příznačná pro druhé období vývoje ruského formalismu, kdy po prvních vystoupeních spíše manifestačního rázu, omezených na dílčí programové, ale ne vždy

argumentované sondy do oblasti poetiky, vzrůstá úsilí po jistém „zakademičtění“ literární teorie, po jejím soustředění k vědecky pojatému výzkumu. V souvislosti s tím sílí zřetel k systémovému pojetí díla, k pohledu na jednotlivé „básnické prostředky“, „básnické postupy“ jako na součást celistvé literární struktury. Žirmunskij v této chvíli příznačně nenabízí drobnou literárněvědnou etudu na miniaturní téma, ale neobyčejně rozsáhlou, komplexně pojatou monografii. Rým zde není chápán jako izolovaný fakt poetiky, není stavěn — jak se tradičně dělo a v praktických poetikách dosud děje — proti „neúplnému rýmu“, asonanci, konsonanci apod., ale naopak je studován právě v souvislosti s celkovou organizací zvukového plánu, s celkovou výstavbou básně, s její kompozicí. Rým je nahlížen jako složka, která v sobě vždy „obsahuje“ celistvost. Statické vymezování básnického prostředku, vlastní tradiční poetice, se tak plně rozrušuje: rým je nahlížen nově, ne jako nehybné faktum, ale jako proces, dynamický živel. Na rozdíl od starších formalistických prací, soustředěných především k mikroanalýze, zapojuje Žirmunskij do výzkumného aktu značnou odbornou erudici, která ho pak — po rozpadu formální školy koncem 20. let — vedla k souběžnému uplatnění v literární vědě, jazykovědě (zvl. germanistické), folkloristice apod. Zvláště dobře patrné je i v této práci o rýmu Žirmunského zaměření komparatistické, snaha sledovat daný jev v různých národních kulturách, a dobrat se tak jeho sdílené nadnárodní zákonitosti.

Šíře odborného zájmu a úsilí promítat i detailní básnický prostředek do širšího kontextu literárních souvislostí byla také jedním z důvodů, proč → Michail Michajlovič Bachtin ve své kritice formalismu¹ Žirmunského (částečně s → Borisem Michajlovičem Ejchenbaumem) vyčleňuje mimo vlastní formalismus, vidí v něm spíše „souputníka formální metody“ než formalistu. Sám Žirmunskij ostatně svou distanci od formální metody výslovně vyjádřil, když odmítl vidět v procesech ozvláštňení vlastní hnací sílu literárního vývoje a neztotožnil se s krajními postoji formalistické metodologie.²

Septěti s dynamikou vývoje ruské literární vědy na přelomu století, která vedla k přesunu literárního díla do středu badatelské pozornosti, je však i v Žirmunského monografii o rýmu zcela zřetelné. Ke společnému směřování se hlásí již svým vyhraněným zájmem (u Žirmunského je ovšem od počátku jen jedním z mnohých) o otázky poetiky, pojaté jako disciplíny v zásadě lingvistické (po letech bude tento postoj, který jako jeden z prvních formuloval právě Žirmunskij, na mezinárodním badatelském fóru nově aktualizovat jeden z bývalých formalistů → Roman Jakobson). Z toho hlediska je pojetí historie — alespoň v rámcích dané práce — Žirmunským „teoretizováno“, přizpůsobeno

1 M. M. Bachtin, *Formální metoda v literární vědě*, Praha 1980, s. 94 [1928].

2 V. M. Žirmunskij, *Voprosy teorij literatury*, Leningrad 1928, s. 156.

dobovému směřování formalistů k dějinám jako imanentně chápanému vývoji určitého teoreticky nahlíženého literárního problému (v dané souvislosti se hovořilo o programové historii „beze jmen“)³. Nositelem vývojové dynamiky takto abstrahované se v monografii o rýmu stává mechanické pulzování kanonizace a dekanonizace, ustalování normy a její rozrušování, vedoucí k ustavení normy nové.

I přesto si právě tato konkrétní Žirmunského analýza dílčího problému poetiky zachovala dodnes svou hodnotu a představuje základní monografii k problému. Její teze, ve své době převratné, postupně přešly do obecného povědomí, staly se pevnou součástí teorie literatury. Neznamená to ovšem, že by byly přijímány jako konečné pravdy. Novější poetika prohloubila v mnohém výchozí Žirmunského pohled na dílo a funkci jednotlivého básnického prostředku v něm. Zatímco Žirmunského představa literární struktury počítala s jakousi automatickou harmonií všech složek, už jeho současník → Jurij Nikolajevič Tyňanov zdůrazňoval spíše vnitřní napětí prvků v rámci celku. Na jeho pojetí navázal např. → Jurij Michajlovič Lotman svým termínem pro označení tohoto vztahu, *soprotivopostavlenije*, v němž se slučuje *protivopostavlenije* (kladění proti sobě) a *sopostavlenije* (kladění vedle sebe, porovnání).

Vydání

***Rifma, jeho istorija i teorija*, Petrograd 1923** (z tohoto vyd. citováno); reprint München 1970; též in: V. M. Žirmunskij, *Těorija sticha*, Leningrad 1968, s. 235–430, 1971, 1975. Rým, jeho historie a teorie (kráceno), in: V. M. Žirmunskij, *Poetika a poezie*, Praha 1980, s. 187–247.

Literatura

V. Erlich, *Russian Formalism*, 's-Gravenhage 1955. P. Berkov, V. M. Žirmunskij kak litěraturoved. K 70-letiju so dňa rožděnija, *Russkaja litěratūra* 1961, č. 3, s. 233–238. M. Halle, Zhirmunskij's Theory of Verse. A Review Article, *Slavic and East European Review* 1968, č. 2, s. 213–218. V. J. Cholševnikov, V. M. Žirmunskij — stichoved, in: V. M. Žirmunskij, *Těorija sticha*, Leningrad 1975, s. 643–660. V. Svatoň, doslov k č. vyd. 1980.

Viktor Maximovič Žirmunskij (1891–1971)

Ruský jazykovědec, literární historik a teoretik, komparatista, folklorista. Do myšlenkového ovzduší formální školy vstupoval

³ Srov. M. M. Bachtin, *Formální metoda*, cit. dílo, s. 71.

už jako zkušený badatel s širokým rozhledem po otázkách literární historie (romantismus, a to zvl. německý, ruský symbolismus), udržel si v ní nezávislé postavení a setrval u své představy široce založených konfrontačních výzkumů. Značnou pozornost věnoval také německé dialektologii a výzkumu lidové epiky (zvl. kavkazských národů). Další díla: *Německij romantizm i sovremennaja mistika* (1914), *Religioznoje otrečeniye v istorii romantizma* (1919), *Kompozicija liričeskich stichotvorenij* (1921), *Poezija Alexandra Bloka* (1922), *Valerij Brjusov i nasledije Puškina* (1922), *Bajron i Puškin* (1924), *Vveděniye v metriku* (1925), *Nacionalnyj jazyk i socialnyje dialekty* (1936), *Gjote v ruskoj litěrate* (1937), *Istorija německogo jazyka* (1939), *Uzbekskij narodnyj geroičeskij epos* (1947, s Ch. T. Zarifovem), *Kirgizskij geroičeskij epos Manas* (1961, s M. I. Bogdanovovou a A. A. Petrosjanovou) aj.

České překlady

Poetika a poezie (1980, výbor), *O hrdinském eposu (slovan-ském a středoasijském)* (1984). Slovensky též: *Problémy poetiky* (1969). Stati: Úlohy poetiky, in: M. Bakoš (ed.), *Teória literatúry*, Bratislava 1971, s. 82–109.

/mc – vs/

Časová osa pojednávaných prací

- G. Lukács **1916** *Teorie románu*
 P. Lubbock **1921** *Technika prózy*
 L. L. Schücking **1923** *Sociologie literárního vkusu*
 V. M. Žirmunskij **1923** *Rým, jeho historie a teorie*
 B. M. Ejchenbaum **1924** *Napříč literaturou*
 I. A. Richards **1924** *Principy literární kritiky*
 J. N. Tyňanov **1924** *Problém básnického jazyka*
 J. Ortega y Gasset **1925** *Odlidštění umění*
 V. Šklovskij **1925** *Teorie prózy*
 W. Benjamin **1927–1940** *Pařížské pasáže*
 L. Spitzer **1928** *Studie o stylu 1–2*
 V. J. Propp **1928** *Morfologie pohádky*
 B. V. Tomaševskij **1929** *O verši*
 A. Jolles **1930** *Jednoduché formy*
 W. Empson **1930** *Sedm typů význačnosti*
 P. Van Tieghem **1931** *Literární komparatistika*
 R. Ingarden **1931** *Umělecké dílo literární*
 F. W. Bateson **1934** *Anglická poezie a anglický jazyk*
 A. M. Bodkinová **1934** *Archetypální struktury v poezii*
 Ch. W. Morris **1938** *Základy teorie znaků*
 J. Huizinga **1938** *Homo ludens*
 J. C. Ransom **1941** *Nová kritika*
 G. Bachelard **1942** *Voda a sny*
 E. Auerbach: **1946** *Mimesis*
 E. Staiger **1946** *Základní pojmy poetiky*
 C. Brooks **1947** *Dobře tepaná urna*
 J.-P. Sartre **1947** *Co je to literatura?*
 W. Kayser **1948** *Jazykové umělecké dílo*
 R. Wellek – A. Warren **1949** *Teorie literatury*
 M. Heidegger **1950** *Zrození uměleckého díla*

- W. Krauss **1950** *Dějiny literatury jako historická instance*
- R. S. Crane: **1953** *Jazyky kritiky a struktura poezie*
- W. K. Wimsatt **1954** *Jazyková ikona*
- E. Lämmert **1955** *Formy výstavby vyprávění*
- F. K. Stanzel **1955** *Typické vyprávěcí situace v románu*
- B. Allemann **1956** *Ironie a básnictví*
- J. Lacan **1956** *Funkce a pole promluvy a řeči v psychoanalýze*
- P. Szondi **1956** *Teorie moderního dramatu*
- K. Hamburgerová **1957** *Logika básnictví*
- N. Frye **1957** *Anatomie kritiky*
- R. Barthes **1957** *Mytologie*
- R. Escarpit **1958** *Sociologie literatury*
- R. Jakobson **1960** *Lingvistika a poetika*
- G. Poulet **1961** *Metamorfózy kruhu*
- W. C. Booth **1961** *Rétorika prózy*
- J. Rousset **1962** *Forma a význam*
- U. Eco **1962** *Otevřené dílo*
- Ch. Mauron **1963** *Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu*
- I. Fónagy **1963** *Metafora ve fonetice*
- V. V. Vinogradov **1963** *Stylistika — teorie poetické řeči — poetika*
- G. Deleuze **1964** *Proust a znaky*
- H. Weinrich **1964** *Slovesný čas*
- L. Goldmann **1964** *Za sociologii románu*
- H. M. McLuhan **1964** *Jak rozumět médiím*
- H. Markiewicz **1965** *Hlavní problémy literární vědy*
- L. S. Vygotskij **1965** *Psychologie umění*
- S. Skwarczyńska **1965** *Literární druh*
- A. J. Greimas **1966** *Strukturální sémantika*
- M. Foucault **1966** *Slova a věci*
- D. S. Lichačov **1967** *Poetika staroruské literatury*
- E. D. Hirsch jr. **1967** *Platnost interpretace*
- H. R. Jauf **1967** *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*
- J. Derrida **1967** *Gramatologie*
- T. Todorov **1969** *Gramatika Dekameronu*
- B. A. Uspenskij **1970** *Poetika kompozice*
- J. Kristevová **1970** *Text románu*
- J. M. Lotman **1970** *Struktura uměleckého textu*
- T. W. Adorno **1970** *Estetická teorie*
- G. Genette **1972** *Rozprava o vyprávění*

- T. A. van Dijk **1972** *Některé aspekty textové gramatiky*
- C. Lévi-Strauss **1973** *Strukturální antropologie — dvě*
H. White **1973** *Metahistorie*
- J. Sławiński **1974** *Dílo — jazyk — tradice*
R. Étiemble **1974** *Eseje o literatuře (skutečně) generální*
- M. M. Bachtin **1975** *Otázky literatury a estetiky*
- J. M. Meletinskij **1976** *Poetika mýtu*
R. Williams **1976** *Klíčová slova*
W. Iser **1976** *Akt čtení*
- E. Showalterová **1977** *Její vlastní literatura*
M. Głowiński: **1977** *Styly recepce*
M. L. Prattová **1977** *K teorii řečových aktů v literárním diskurzu*
M. Pfister **1977** *Drama*
E. W. Said **1978** *Orientalismus*
S. Sontagová **1978** *Nemoc jako metafora*
J.-F. Lyotard **1979** *Postmoderní situace*
P. de Man **1979** *Alegorie čtení*
- G. Lakoff – M. Johnson **1980** *Metafory, kterými žijeme*
K. D. Elam **1980** *Sémiotika divadla a dramatu*
- L. Hutcheonová **1980** *Narcistní narativ*
S. Fish **1980** *Je v této třídě nějaký text?*
W. J. Ong **1982** *Technologizace slova*
T. Eagleton **1983** *Úvod do literární teorie*
P. Ricoeur **1983–1985** *Čas a vyprávění*
F. A. Kittler **1984** *Systémy zápisu 1800/1900*
T. G. Pavel **1986** *Fikční světy*
- S. J. Greenblatt **1988** *Shakespeareovská vyjednávání*
S. J. Schmidt **1989** *Sebeorganizace sociálního systému literatury v 18. století*
- L. Irigarayová **1990** *Já, ty, my*
P. Bourdieu **1992** *Pravidla umění*
V. Flusser **1996** *Komunikologie*
J. Culler **1997** *Krátký úvod do literární teorie*
- A. Compagnon **1998** *Démon teorie*
I. O. Rajewská **2002** *Intermedialita*

Rejstřík pokrývá úvodní studii Literární věda dnes, text hesel a autorských medailonů, nezahrnuje poznámky pod čarou. Soustředí se především na pojmy nezbytné pro pochopení teoretického myšlení o literatuře vůbec a významné pro danou autorskou koncepci. Tučně vyznačené stránky a stránkové rozsahy odkazují k místům, kde jsou příslušné pojmy definovány, zásadně problematizovány nebo podrobně pojednány.

adresát viz příjemce

afektivní stylistika 34, **224**, **225**, 367, 368; srov. též reader response criticism

afektivní teorie 793; afektivní klam 108, **793**, 796, srov. též intencionální klam

agonistika **488**

akt čtení viz čtení

aktant 27, 204, **298**, 299, 420, 421, 720; aktanční role **204**, srov. též funkce, postava; aktant jako nositel role jednání **648–649**, srov. též role jednání **aktualizace** 713, srov. též ozvláštnění; čtenářská (interpretační) aktualizace 32–34, 335, 339, 363; literatura jako aktualizace jazyka viz literatura

aktovka (jednoaktovka) viz drama (jako žánr)

aktuální svět viz fikční světy

alergie 255, 329, 337, 553, 643; alegorická interpretace viz interpretace; alegorie čtení viz čtení

alfabetizace 405–410, 650; srov. též gramotnost

ambiguita (mnohovýznamovost, víceznačnost) 75, 88, 89, 121, 122, 188, **209**, 429, 590; srov. též význam

anachronie viz časovost vyprávění

analepse viz časovost vyprávění

androgynie viz pohlaví

anekdota (vtip) 53, 196, 387, 394, 712, 737

angažovanost spisovatele (básníka) 90, 630, 633, 634

anticipace viz časovost vyprávění

antiiluzivnost viz iluzivnost a antiiluzivnost

antropologie 75, 236, 385, 455, 519; filozofická antropologie 689, 692; křesťanská antropologie 58, 85; kulturní antropologie 100, 295, 296; sociální antropologie 450; strukturální antropologie 113, 409, 430, 451

archeologie vědění viz vědění

archetyp (prvotní obraz) 68, **100**, 101–103, **255**, 256, 261, 320, 522, 523, 564, 566; archetypální symbol 255, 256; archetypální význam, teorie archetypálního významu 256; srov. též archetypální kritika, motiv

archetypální kritika (mytologická kritika, mytokritika) 69, 103, 104, 255, 256, 261, 262, 263, 498, 601; srov. též tematologie

archiséma 471

armatura viz invariant

artikulace 195, 196, 240, 408, 725, 730

asociace (sdružování představ) 156, 157, 241, 260, 436, 505, 506

asonance 798–800; srov. též konsonance

atribut jednající postavy 576, **577**, 578

autor (spisovatel, umělec) 11–14, **23**, **24**, 34, 42, 74, 88, 97, 107, 114–116, **127**, 128, 140, 147, 320, 322, 343, 399, 400, 407, 574, 617, 656, 683, 686, 792–794, spisovatelka 79, 639–644; autor jako producent 97, 648, 650, 652, 658, srov. též role jednání; autor jako produktor 274, srov. též čtenář jako receptor; implicitní (implikovaný) autor 24, 32, 33, **106**, 108, 604; obraz autora 459, 749, **751**; osobní mýtus autora **506–509**; vztah autor—vnímátel (čtenář, publikum, interpret) 380, 383, 409, 535, 536, 552, 566, 572, 604, 630, 657, 658, 737; srov. též mluvčí, subjekt; autorství 151, 397, 410, 420, 421, 423, 642

autorský záměr (autorská intence) 23, 34, 148, 178, 285, 320, 322, 324, 617, 792; srov. též intencionální klam

autorský vypravěč viz vypravěč

básnický jazyk viz jazyk

básnictví viz literatura, poezie

behaviorismus 426, 529

Bildungsroman viz román

binární princip (binární opozice) 113, 180, 298, 299, 454, 621, 624, 720, 744

Birminghamská škola (Birminghamská škola kulturních studií) 216, 279, 517, 788, 791 **Bordeauxská škola** 214, 284

brzdění viz retardace

buržoazie 82, 94, 112, 282, 414, 631; srov. též společnost

bytí 245, 247, 313–317, 360, 395, 441, 599, 606; bytí díla 315, 343; bytí o sobě a bytí pro sebe 633, 634; srov. též jsoucnost, ontologie

centrifugální a centripetální čtení viz čtení

cirkulace sociální energie **289**, 291

civilizace 256, 262; západní (evropská) civilizace 79, 291, 437; moderní civilizace a vliv médií 236, 238

cizost (vyjednáváná diference, jinakost) 357, 623

close reading (podrobné, pečlivé čtení) 12, 89, 123, 178

Curyšská škola 53, 62, 65

čas (časovost) 95, 153–156, 420, 597–599, 602–604, 606, 607; čas syžetu a čas zobrazený 460; čas vyprávění a čas vyprávěný 265, 266, 444–446; časoprostorové určení hlediska viz hledisko; epické préteritum jako vyprávěcí čas 304, 308, 697, 699; srov. též časovost vyprávění, chronotop; gramatický (mluvnický, slovesný) čas 605; prefigurovaný, konfigurovaný, refigurovaný čas 598, 605, 606; umělecký čas 460–463; zkušenost času viz zkušenost

časovost vyprávění (temporalita narativního diskurzu) anachronie 265, 266, 271; analepse 266; anticipace (prolepse) 265, 266, 446, 447, 611, 613, 762; frekvence 266; pořádek (posloupnost událostí) 265; trvání 266

člověk 315, 407, 410, 428, 454, 512, 563, 564, 633, 689, 693, 757; člověk a svět 479, 480; člověk jako předmět věd 248, 249, 414, 451; masový (davový) člověk 237, 541, 542; obraz člověka v literatuře a jiných uměních 71, 73, 458; soukromý člověk 93

čtenář 31–35, 105–107, 129, 140, 189, 224, 230, 274–276, 278, 364–368, 475, 477, 604, 611, 617, 631, 697, 700; čtenářka 80, 645; čtenář jako receptor 274, srov. též autor jako produktor; čtenářská veřejnost (čtenářské publikum) 105, 107, 275, 381, 384, 631, 650, 657, ženské čtenářské publikum 643, 658; čtenářská očekávání viz horizont očekávání; empirický čtenář 11, 33, fiktivní čtenář 796; implicitní (implikovaný) čtenář (čtenářská role) **33**, 108, 109, 129, 363, 604; informovaný čtenář 224; kvalifikovaný čtenář 611; modelový čtenář 33; srov. též Kostnická škola, reader response criticism, vnímatel

čtenářské kompetence (literární kompetence) 31, 32, 115, 140, 141, 173, 175, 224, 669

čtení 274–279, 650; čtení jako dovednost 405–407; čtení jako aktualizace, interpretace, konkretizace textu 14, 29, 34, 109, 148, 178, 179, 189, 214, 275, 566, 635; čtení jako tvořivá zrada 215; akt čtení 24, 108, 226, 275, 339, 363–368; alegorie čtení 147, 149; centrifugální a centripetální čtení **254**; empirický výzkum čtení 216; fenomenologie čtení 365; ryzí čtení jako forma dilocentrismu 116; symptomatické čtení viz symptomatická interpretace; teorie čtení 340, vývoj teorií čtení 129; srov. též recepce

dehumanizace viz odlidštění

děj 253, 258, 401, 445, 446, 551, 552, 556, 558, 576, 578; srov. též příběh, událost, vyprávění, zápletka

dějepisectví viz historiografie

dějiny (historie) 79, 81, 83, 96–98, 249, 493, 599–601, 780; dějinnost (historičita) jevů, zvl. literárních 54, 56–62, **314–317**, 380–385, 413–417; srov. též filozofie dějin

dějiny literatury (literární historie, literární dějiny) 130, **380–385**, **413–417**, 479–484, 742, 772; dějiny literatury a dějiny kultury 411, 428; dějiny poezie 88

dějiny myšlení 248, 743

dekonstrukce 15, **146–151**, 165, 168, 180, 294, 324; dekonstruktivismus 32, 143, **150**, 168, 537, 188

demytologizace viz mytologizace

denotace 19, 527; vztah denotace a konotace 89, 794; srov. též denotát **denotát** 84, 422, 526; srov. též denotace

denotativní výpověď 489, 490, 491

designát 526–528

determinismus 491, 492, 684; biologický determinismus 356, 431; ekonomický determinismus 96, 286, 380, 789, srov. též marxismus; kontextuální determinismus 786; společenský determinismus 415; technologický determinismus 516, 517, srov. též mediocentrismus

dezautomatizace 11; dezautomatizace vnímání 710; srov. též ozvláštnění
dezinterpretace viz interpretace

diachronie a synchronie 370, 373, 382, 667, 668

dialog 71–72, 738, 748, 750, 751; dialog jako série diskurzů **233**, **234**, 236, 238; dialog v narativu 304, 447; dialogičnost a monologičnost literatury 20, **71**, **72**, 74–76, 109, 420–422, srov. též intertextualita, různorečí; dramatický dialog 205, 551, 554, 555, 704–706

dianoia 253, **254**, 255

didaktická literatura viz literatura

diegésis a mimésis 22, 148, 203, 266, 267, 270, 336, 476; srov. též showing a telling

diference 155, 159, 164, 165, 244, 411, 492; diference pohlaví 355–360, srov. též feminismus diference

différance (diferance) 14, 150, **165**, 166

dilocentrismus **96**, 692, 695; srov. též textocentrismus

diskurz **10**, **11**, 13, 14, 35, 147, 245, 294, 408, 410, 489, 621; diskurz jako jazyk v praxi (diskurzivní praktiky) 180, 181, 488; diskurz jako jedinečná promluva 171, srov. též textová lingvistika; diskurz jako text vyprávění 141, 271, 703; diskurz menšin 143; diskurzivní typy 583; amfiteátrový, divadelní, pyramidový, stromový diskurz **233–238**; dramatický diskurz 205; fikční diskurz 29, 545, 546, 549, 572, srov. též fikce; literární diskurz 18, 138, 423, 569–574; literárněvědný diskurz 126, 127, 138, 570, 571; metadiskurz 487

dispozitiv 581, 653

distinktivní rys (sém) 297, 299

divadlo 202, 206, 207, 260, 289–293, 306, 551, 656, 707, 708; divadelní prostor viz prostor; divadelní text viz drama

divák viz příjemce

dominance dominance řeči 149; dominance obrazů 235; dominance písma 236; mocenská dominance 355, 514, 621, 642–643

drama (jako druh, dramatický styl, dramatično) 21, **202–207**, 260, 306, 400, 401, 480, **500**, **551–559**, 662, **691**; čas v dramatu 557, 558, 704; epizace dramatu 707; text dramatu a divadelní text **202**, 206; srov. též literární druhy

drama (jako žánr) 704–708; aktovka (jednoaktovka) 706; absolutní (klasické) drama 704, 705; konverzační drama 706; sociální drama 705; srov. též komedie, tragédie

dramatická postava viz postava

duchověda 399, 414–416, 769

duchovní dispozice **388**, 389–391

écriture viz rukopis

écriture féminine viz ženské psaní

elita 236; elitářství 48, 402, 541, 542, 650, 788, 789; srov. též masa

- emblém** (emblematická figura) 270, **398**, 459, 619; srov. též figura
- emoce** 106, **590**, **591**, 594, 609–612, 757; emocionální tendence 103
emotivní a vědecká funkce jazyka viz jazyková funkce
empirická literární věda viz literární věda
empirický čtenář viz čtenář
- entropie uměleckého díla** 467, 468, 471
- epická distance** (odstup) 266, 632, 698, 706
epické préteritum viz čas
epický subjekt viz subjekt
- epika** (epično, epický styl) 21–22, 260, 302–309, 398, 400, **479–483**, 500, 662, **690–691**, 692, 696, 771; srov. též literární druhy
- epistémé** **242–243**
- epistemologie** 242–251
epizace dramatu viz drama
- epos** (epopej) 71, 75, 220, 260, **401**, **479**, 480–484, 521, 690, 691; srov. též epika
er-forma (vyprávění ve 3. osobě) viz vyprávění
- esencialismus** esencialistické a antisencialistické pojetí literatury 12, 225, 271, 500, 639
- estetická distance** (odstup) 194
estetická hodnota viz hodnota
- estetický objekt** 19, 26, 73, 74, 383
- estetický prožitek** 16, 19, 349, 540, 501
- estetická reakce** 754–758
- estetická recepce** 193, 194
estetický znak viz znak
- estetika** 11, 115, 116, 384, 480, 651; estetika produkce a zobrazování 274, 275, 380, 384, 417, 707; estetika (poetika) recepce viz recepce; estetika totožnosti a estetika konfrontace 22, 471; marxistická estetika 380, 486; ryzí estetika 116; ženská estetika 643, 644; estetický formalismus 609, 612
- éthos** 253
- etická funkce umění** (etika a poezie, etický aspekt literární komunikace) 107, 136, 795
- etnografie** 423, 451–453
- etnologie** 451–455; strukturální etnologie (etnologický strukturalismus) 450
- europocentrismus** 221, 223
- exaktnost literárněvědného bádání** 27, 225, 299, 394, 423, 424, 471, 472, 498, 721, 767
- existencialismus** 319, 633, 634, 638
exkluze viz inkluze a exkluze
experencialismus (zkušenostní realismus) viz zkušenost
- fabule a syžet** 27, 174, 204, 445, **712–714**, 756, 770; fabule (Fabel) a příběh (Geschichte) **444**, **445**, 448; fabule (Fabel) a zápletka (plot) **556**, **557**; srov. též příběh (story) a zápletka (plot), příběh (histoire, story) a vyprávění (récit, discourse)
- falocentrismus** 359
- fantazma** 505, 506, 508; fantazmatická figura 506

- feminismus** 180, 355–362, 425; feministická literární kritika a teorie 645, 646; feminismus difference 358; srov. též gynokracie, gynokritika
- fenomenologie** 16, 17, 23, 178, 246, 321, 349, 350; fenomenologie čtení viz čtení; fenomenologie imaginárna 67
- fenotyp a genotyp** 668
- figura** 61, 140, 147, 157, 269, 270, 505; emblematická figura viz emblem; figurativní jazyk 140, 148, 270, figurativní řeč v dramatu 555; zvuková figura 371
- fikce** 29, 253, 260, 305–308, 499–501, **545–549**, 574, 598, 599, 603–605; fikční promluva **569–574**, srov. též řečový akt; fikčnost 228, 308, 499, 547, 548; literatura jako fikce 18, 26, 770; metafikce (sebereflexivní fikce) 334–341; srov. též próza
- fikční světy** (možné světy literatury) 26, 28, 29, 203, 204, 546, 548; fikční a aktuální svět 28, 203, 546–548; teorie fikčních světů **545–549**
fiktivní čtenář viz čtenář
- film** 187, 235, 306, 408, 409, 514, 581, 707; filmová adaptace 582; filmová technika 187, 707; filmová technika jako způsob psaní 587; teorie filmu 431
- filologie** 62, 246, 623, 624, 626, 685, 692; filologie sluchu 730
- filozofie dějin** 295, 479–483, 781, 782; srov. též dějiny
- filozofie jazyka** 310, 351, 493, 494; srov. též jazyk
- flanér** 93, 94
fokalizace viz hledisko
- folklor** 22, 372, 459, 519, 523, 579; folklorní pohádka viz pohádka
- fonetika** 240; fonetická metafora 240, 241; fonetické aspekty běžné a básnické řeči 246, 339, 591, 684, 729–731, 770
- fonetické písmo** (fonetická abeceda) 163, 514, 535
- fonocentrismus** 163
- fonologie** 173, 299, 455
- forma** (umělecká forma) 43, 74, 82, **135**, 186, 187, **198**, **387**, **388**, 480, 483, **616**, **713**, **714**, 743; elementární forma 398; jednoduchá umělecká forma 22, **389**, 390–394; praforma 578
formální škola viz ruský formalismus
- formule** 462, 534, 690
- fotografie** 93, 235, 238, 512
- francouzská nová kritika** (nouvelle critique) **510**
- Frankfurtská škola** 76, 97, 99, 149, 237, 294, 484, 680, 789
- funkce** **576**, **577**, 578, 298, 299, 300, 717, 720, 724; srov. též aktant, postava
funkce literatury viz literatura
funkční lingvistika viz lingvistika
funkční styly viz styl
- gender** (rod) 142, **359**; genderový (rodový) stereotyp 640, 645
generální literatura viz literatura
geneze díla viz literární dílo
- genologie** (nauka o žánrech, žánroslovi) 500, **663–665**, 743
- gesto** hláskové gesto 196; jazykové gesto **389**, 391, 394; sémantické gesto 29, **30**, 471, 751

gramatika 440; generativní (generativně-transformační) gramatika 174, 420, 423, 720; rétorizace gramatiky a gramatikalizace rétoriky **147**; textová gramatika 172–176; univerzální gramatika 719

gramatologie 163–165, 720

gramotnost 515, 533–536; srov. též alfabetizace

gynokracie 355, 356; srov. též feminismus

gynokritika **645**; srov. též feminismus

habitus **113**, 116

hádanka 260, 328, **391**, 394

hegemonie diskurzu viz diskurz

hermeneutika (hermeneutická metoda) 16, **17**, 32, 128, 140, 178, 179, 269

heterodiegetický vypravěč viz vypravěč

historická poetika viz poetika

historický materialismus viz materialismus

historie viz dějiny

historiografie (dějepisectví) 262, 604, **778–783**

hlas 74, 75, 106, 265, **268**, 477; srov. též vypravěč, vyprávění

hláska 164, 407; hlásková (akustická) asociace 198; hlásková eufonie 730; hlásková instrumentace 198, 724, 732, 798, 799

hláskové gesto viz gesto

hledisko (narativní, vyprávěcí perspektiva, point of view) 74, 75, 107, 108, 113, 267, 271, **365**, 462, 463, 470, 471, **476**, 477, 478, 552, 553, 696, 698, 701, 702, **735–739**; hledisko čtenáře 737; hledisko postavy 475, 736; srov. též vypravěč, vyprávění, vyprávěcí situace

hloubková a povrchová struktura textu viz struktura

hodnota 24, 35, 102, 115, 177, 236, 245, 281, 282, 285, 290, 329, 355, 414, 435, 440, 598, 640, 645; estetická hodnota 20, 22, 313, 345, 346, **348**, 659, 689, 771; umělecká (literární) hodnota 18, 113, 115–117, **130**, 343, 348, **502**, 529, 611, 768, 769, 795, 796; teorie hodnoty 529, 609, 613

homodiegetický vypravěč viz vypravěč

horizont očekávání (čtenářská očekávání) 20–23, 32, 33, 130, 140, 229, 275, 279, 322, **381**, 384, 552, 604, 605, 721; naplněné a zklamání očekávání 611

horké médium viz média

hra **327–331**, 468; hra a vážnost 329–333; řečová hra 489–492

humanitní vědy 138, 247, 248, 411, 452, 453, 464, 498

hyperchráněný kooperativní princip **574**

Chicagská (novoaristotelovská) škola **107**, 108, 135, **136**, 261, 793

chladné médium viz média

chronotop **73**; srov. též čas, prostor

idea díla viz literární dílo

identita 47, 142, 143, 359, 360; identita díla 25, 26, 42, 189, 343, 348, 350; identita a ne-identita textu 168, 179, 188; pohlavní identita viz pohlaví

ideologéma 74, **419**, 420, 421

ideologie ideologie a umění 14, 42, 74, 83, 177, 178, 181, 183, 459, 517, 631, 714, 754, 779

ich-forma (vyprávění v 1. osobě) viz vyprávění

ikon (ikonický znak) 12, 468, 527, 528, 530, 592

iluze a realita (iluze reality) 59, 105, 111, 112, 128, 129

iluzivnost a antiiluzivnost 335, 463, 552, 601, 698, srov. též iluze, metafikce, sebereflexivita

imagine (obrazotvornost) 66–68, 100, 101, 262, 509, 545, 566, 600, 612, 617; srov. též literární (básnické) snění

imanence (imanentismus) 17, 43, 46, 160, 271, 286, 335, 380, 402, 453, 469, 471, 603, 612, **618**, 619, 664, 671, 799

implicitní (implikovaný) autor viz autor

implicitní (implikovaný) čtenář viz čtenář

individualita (jedinečnost) tvorby, díla 30, 88, 198, 543, 767; srov. též styl
informace 16, 172, 186, 187, **233–236**, 238, 374, 466, 468, 470, 491, 492, **512**, 515, 548, 552–554, 581, 670, 671; teorie informace 374, 471, 751

informovaný čtenář viz čtenář

inkluz a **exkluz** (poezie inkluze a exkluz) 121, **612**, 614

instituce ve společenských a literárních procesech 111–119, 229, 230, 635, 652, 671, 786

intencionální klam 23, 33, 108, **792**, **793**, 796; srov. též afektivní klam
intencionální objekt (intencionální předmět) 26, 32, 178, 321, 322, 324, **343–345**, **348**, **349**

interart studies 28, 581, 587; srov. též intermedialita

interdisciplinarita 144, 236, 262, 383, 385, 587, 648, 751

intermedialita 581–588; mediální transpozice **582**, 585, 588; multi-medialita 551, 581, 582; transmedialita **582**, 588; srov. též médium

interpretace 15, 17, 20, 29, 34, 62, 114, 90, 122, 140, 150, 178, 179, 188, 189, **224–230**, **671**; alegorická interpretace 103, 128, 275; dezinterpretace 32; intersubjektivita interpretace 14, 34, 168, 324, 348, 384; nadinterpretace 189; platnost a správnost interpretace 227, 230, **320–325**; symptomatická interpretace 140, 635

interpretační komunita 13, 34, 224, 226, 227, 229, 230

intertextualita (intertextovost) 13, 18, **20**, 29, 75, 129, 273, 300, **419–423**, 582, **583**, 721

intonace 194, 195; veršová intonace 197, 198, 199, 725

invariant antropologický a kulturní invariant 85, 451, 758; invariantní formy a prvky 387, 452, 578, 602, 719; sémantický invariant 467, 469; soubor invariantních vlastností mytu (armatura) 454

ironie **51–54**, 108

izomorfie (izomorfismus) 172, 245, 453, 454, 527

izotopie sdělení **298**, 300; sémantická izotopie 471

já prožívající a já vyprávějící **698**, **699**; srov. též vypravěč

jazyk (verbální kód) 31, 134–136, 140, 148, **164**, 180, 181, 243–248, 434, 441, 526, **528**, 683, 748; básnický (literární) jazyk 26, 30, 72, **89**, 90, 387, 388, 398, 400, 529, 729–733, 750, 786; básnický a běžný (praktický) jazyk 19, 89, 199, 200, **225**, 227, 305, 373, 391, **569**, **710**, 713, 767; jazyk paradoxu (básnický jazyk) **120**, 122, 590, srov. též ambiguita;

jazykový (slovní) materiál 729–731; metajazyk 15, **81**, 297; přirozený jazyk 82, 466, 468, 469, 529; srov. též filozofie jazyka, kód, langue a parole, řeč, vícejazyčnost, znakový systém

jazyková funkce emotivní funkce **370**, **371**; emotivní a vědecká funkce **612**; fatická funkce **371**, 374, 554; konativní funkce **371**; metajazyková funkce **371**, 374, 670; poetická (estetická) funkce **371**; poznávací funkce 373; sdělovací (referenční) funkce **370**, 371, 372

jazykové gesto viz gesto

jazykověda viz lingvistika

jednoduchá umělecká forma viz forma

jsoucno 44, 246, **313–316**, 691; srov. též bytí

kánon literární kánon **18**, 130, 139, 277, 407, 462, 627, 644, 645; kanonizace a dekanonizace rýmu 798, 801; kanonizace literárních postupů 712, 713

karneval 75, 76; karnevalová (smíchová) kultura 75, 521; karnevalizace, karnevalovost 75, 421, 520

katarze 101, 757, 759, 793

každodennost (všednost) 56, 59, 62, 79, 102, 281, 291, 319, 434

kód 12, 30, 31, 129, 202, 203, **233–235**, 270, 275, **278**, **299**, **370**, 429, 454, 668; verbální kód viz jazyk

kognitivní lingvistika viz lingvistika

kognitivní studia (kognitivismus) 28, 438, 441, 442, 537

kolektivní nevědomí viz nevědomí

kolektivní psychologie 100, 743, 754

kolektivní vědomí viz vědomí

kolonialismus 621–627; srov. též postkoloniální studia

komedie 257, 293, 401, 556, 778, 781; srov. též drama

komično 22, 51, 53, 394, 401, 691

komparatistika (srovnávací literární věda) 218, **221**, **742–746**, 768; geografický rámec komparatistiky 218; srov. též generální literatura, světová literatura, srovnaná literatura

kompozice 195–197, **490**, 533, 557, 558, 735, **738**, **799**, 800

komunikace **233**, 236, 289, 429, 570, 653; divadelní komunikace **202**; literární komunikace 13, 109, **274–278**, 364, 535, 538, 570, 571, 573, 650, 651, 672; verbální komunikace 171, 174, **370–374**, 471, 554, 572; technologie komunikace viz média

komunikát viz sdělení

konceptualizace zkušenosti **441**; srov. též kognitivní lingvistika

konkretizace 31, 32, 33, 108, 275, **276**, 346, 347, **348**, 349, 350, 367, 383, **384**, 499, 604, 696

konotace 89, 123, **275**, 680, 794; srov. též denotace

konsonance **798**; srov. též asonance

konstruktivismus 648, 651, 652

konvence viz literární konvence

konzumace kultury, literatury (spotřeba kultury, literatury) 119, 284, 407, **213**, **214**

Kostnická škola (Kostnická škola recepční estetiky, recepční estetika) 21, 32, 149, 178, 179, 189, 230, 278, 279, 350, **366**, **383**, 384, 441, 604; srov. též afektivní stylistika, čtenář, reader response criticism

- krása** (krásno) 44–47, 112, 314, 315, 651, 656, 795
- kritika** (criticism, literární věda v angloamerickém pojetí) 88, 134, 253, 322, 323, 768, 772; kritik 609–611, 651, 793, 795; kritika jako součást literární vědy viz literární kritika
- křesťanství** (křesťanská tradice) 58, 59, 104, 219, 220, 256, 261, 388–399, 390, 622, 795; srov. též židovsko-křesťanská tradice
- kultura** 214, 221, 222, 261, 294, 327–331; literární kultura 274–279; orální kultura viz oralita; masová (komerční) kultura 47, 48, 79, 84, 139, 235; populární kultura 84, 139, 191; smíchová kultura viz karneval; vysoká kultura 669, 788; kulturní typ 331, 533
- kulturní studia** 16, 85, 97, 139, 184, 216, 517, 788, 789
kulturní antropologie viz etnologie
- kulturní materialismus** 97, 182, 652, 659, 680, 790
kulturní směna viz směna
- kvazisoud** 309, 345, 350, 500
- langue a parole** 11, 338, 466, 569, 667, 770; srov. též jazyk, promluva, řeč
- l'art pour l'art** (umění pro umění, lartpourlartismus, čisté umění) 110, 112, 610, 612
- látka** 100, 101, 395, 397, 582; látkoslovná literární historie 389
- legenda** 388, 389, 391–394
- legitimita** legitimita interpretace viz platnost interpretace; legitimizace moci 414, 488, 492, 493; legitimizace umění 113, 115, 289; legitimizace vědění 487, 488–491, 493
- lexém** 173, 174, 297
- lexis** 253, 259
- linguistic turn** (obrat k jazyku) 493
- lingvistika** (jazykověda) 62, 164, 278, 370, 373–375, 394, 422, 569, 683, 750; funkční lingvistika 373, 751; kognitivní lingvistika 441; lingvistická analýza; lingvostylistika 278, 530, 752; strukturální lingvistika 27, 179, 299, 395, 428, 569, 570, 751; textová lingvistika 171–176, 654, 761, 765; srov. též filologie
- literární člověk** (snivec, básník i čtenář) 67, 68; srov. též literární (básnické) snění
literární dějiny (literární historie) viz dějiny literatury
- literární dílo** (básnické, umělecké dílo) 24–26, 185–187, 283, 284, 289, 313–317, 343–350, 380–383, 397–402, 422, 467, 474, 499, 502, 619, 667–671, 737, 769, 770; geneze díla 67, 285, 507, 758, 793; idea díla jako jeho jednota 399; srov. též otevřenost díla, text, vrstvy literárního díla
- literární druhy** 21, 260, 302, 303, 306, 308, 309, 500, 661, 662, 704, 771; literární druhy jako výraz antropologických konstant 483, 665, 689–694, 695; druhová struktura 662; srov. též drama (dramatický styl, dramaticko), epika (epický styl, epično), lyrika (lyrický styl, lyrično)
literární hrdina viz postava
literární kompetence viz čtenářské kompetence
literární komunikace viz komunikace
- literární konvence** 140, 255, 275, 322, 336, 547, 548, 669, 769; srov. též literární tradice, čtenářské kompetence

literární kritika 11, 107, 126, 269, 276, 294, 609–613, 618, 640, 642, 650, 657, 671, 672, 768

literární pole viz teorie poli

literární směr (umělecký směr) 45, 274, 459, 460, 463, 500, **501**, 566
literární sociologie viz sociologie literatury

literární snění (básnické snění) **66–68**, 505, 566

literární teorie viz teorie literatury

literární tradice 130, 178, 220, 364, 413, 463, 640, **667–669**, 672; ženská literární tradice **639**

literární věda dějiny literární vědy 126–132, 502; empirická literární věda 648, 651; srovnávací literární věda viz komparatistika

literární veřejnost 668, 669, **672**; srov. též čtenářská veřejnost (čtenářské publikum)

literární vkus (umělecký vkus) 253, 381, 407, 651, **656–660**, 669

literární vývoj 380–382, 413–417, 458–463; srov. též dějiny literatury
literární život **671**, 648

literárnost (specifičnost literatury) **22**, 127, **138**, **139**, 172, 212, 225, 459, 499, 569, 570, 652, 715, 733

literatura (básnictví, slovesnost, umělecká literatura) 18, 19, 127, 139, 177, 225, 767, 768; literatura jako aktualizace jazyka 18; literatura jako struktura obrazů 253–262; literatura jako systém 458–464; didaktická a mimetická literatura 107, 136, 260, 662, 793; funkce literatury 768, sociální funkce literatury 257, 328, 413, 415, 422, 471; generální literatura (obecná literatura) **218**, 221, 744–746, srov. též komparatistika; národní literatura 130, 218, 221, 458, 459, 742; orální literatura viz ústní slovesnost; srovnaná literatura 218, **742**, 745; světová literatura 218, 746, srov. též komparatistika

logos 10, 14, 156–158, 164

lyrika (lyrický styl, lyrično) 29, 220, 260, **306**, **307**, 400, 401, 500, **689**, **690**, 693, 771; srov. též literární druhy

make-believe („hra na jako“) 546; srov. též fikční světy

malířství 26, 93, 282, 460, 706, 735, 736, 737; srov. též výtvarné umění

marxismus 24, 47, 96, 97, 182, 183, 288, 295, 416, 503, 651, 789

masa 95, 216, 234, 235, 237, 541; srov. též elita

masová kultura viz kultura

materialismus 413, 789; historický materialismus 96, 498

média (médiá v teorii médií) **511–517**; horké a chladné médium **512**, 514, 515; médium jako extenze člověka 511, **513**; mediální forma 512; mediocentrismus 516

mediální transpozice viz intermedialita

médium (médium v teorii intermediality) **581–588**

melodie (melodika) 197, 198, 730, 770, 798

melos 253, 259, 260

menšina (menšinová subkultura) 16, 627, 640

město 92–98, 256

metadiskurz viz diskurz

metafikce viz fikce

metafora 122, 140, 147, 148, 173, 174, 240, 241, 329, 541, 561–566, 770, srov. též figura, tropy; metaforická rétorika 269; metaforický koncept

(pojem) 434–441, srov. též konceptualizace zkušenosti, kognitivní lingvistika; metaforizace 675–680

metajazyk viz jazyk; metajazyková funkce viz jazyková funkce

metakritika (teorie ve vztahu k literární kritice) 11, 126

metanarativ (velký příběh) viz příběh

metonymie 269, 372, 604, 779, srov. též tropy a figury; metonymický pojem 436, srov. též kognitivní lingvistika; metonymická rétorika 269; metonymický výklad světa a dějin 779, 781–782

metrum 200, 260, 398, 399, 591, 592, 611, 613, 724–727, 730, 758, 770; srov. též rytmus

mezologie 744

mimésis (mimetismus, mimetičnost) 19, 22, 28, 33, 44, 45–47, 63, 128, 129, 266, 290, 302, 336, 340, 548, 597–601; mimésis a poiésis 308; mimetická literatura viz literatura; mimetický druh 303–306, 308; mimetický modus 254, 257; mimetický styl recepce 276

místa nedourčenosti 33, 345, 346, 350, 384, 696; srov. též konkretizace

mluvčí 21, 29, 140, 205, 274, 370, 371, 374, 421, 554, 571, 572, 574, 602, 662, 762, 792, 796; srov. též autor, postava, subjekt, vypravěč

mnohohlasí viz různoročí

mnohovýznamovost viz ambiguita

moc 14, 42, 47, 112, 114, 115, 238, 292, 294, 356, 487–491, 514, 535; moc jazyka 84, 247; moc (hegemonie) diskurzu 237, 626; legitimizace moci viz legitimizace

mocenské pole viz teorie polí

moderna (moderní doba, myšlení, způsob života) 9, 28, 44, 79, 84, 85, 97, 142, 237, 238, 245–249, 281, 331, 480, 483, 493, 675; srov. též postmoderna

moderní umění viz umění

modus (modus jako narativní způsob) 266, 270, 478, srov. též showing a telling; modus jako opozice vypravěč–reflektor 702, srov. též vyprávěcí situace

modus (modus jako genologická kategorie) 22; fiktivní, mimetický a tematický modus 253, 257; srov. též literární druh, žánr

monolog 748, 750, 751; monologičnost a dialogičnost 21, 76, 422, 500, 554; dramatický monolog 554, 559, 705; lyrický monolog 76; vnitřní monolog 700, 701, 706, 736

morálka a literatura 107, 254, 255, 256, 393, 394, 609, 613, 631, 651, 795

morfologie (nauka o formách) 576; morfologická poetika 199, 387, 393, 395, 448, 576, 578, 667

motiv 101, 200, 389, 394, 397, 398, 454, 523, 576, 710, 711, 713, 720

možné světy 29, 203, 204; možné světy literatury viz fikční světy

multimedialita viz intermedialita

mythos 80, 253, 254, 258, 259, 557, 597

mytologická kritika (mytokritika) viz archetypální kritika

mytologický román viz román

mytologie (soubor mýtů) 451, 452, 454, 519, 520; novodobá mytologie 79–84, 180, 676 **mytologie** (nauka o mýtech) 103, 519, 520, 523

mytologizace 80, 84, 677; demytologizace a remytologizace 520; srov. též mytologický román

mýtus 255, **256**, 257, 267, **390**, **391**, **451**, **452**, 454, **519–523**, 578; novodobý mýtus **79–85**, 355, 356, 439, 440, 677, 780; osobní (básnický) mýtus 505–509

náboženství 102, 177, 218, 219, 291, 355, 561, 594, 623; náboženské žánry viz žánr

nadinterpretace viz interpretace

naladění **693**; naladění básníka 401, **689**, **690**; naladění vnímatele 689

narace (akt vyprávění) **265**, 272, 421, 702; srov. též vyprávění

narativ viz vyprávění

narativní gramatika 27, 301, 603, 720; srov. též naratologie

narativní perspektiva viz hledisko

narativní syntax 395, **720**; srov. též naratologie

narativní technika 105, 106, 462, 477, 712

narativní způsob viz modus

naratologie 27, 141, 142, 395, 477, 579; strukturální (klasická, strukturální francouzská) naratologie 27, 188, 270, 271, 297, 299, 423, 455, 579, 602, 719; srov. též teorie vyprávění

narrative turn (obrat k vyprávění) 149

národní literatura viz literatura

nespolehlivý vypravěč viz vypravěč

nevědomí 180, 181, **427**, 430, 507–509, 534, 537, 755; kolektivní nevědomí 248, 415

Nitranská škola (Nitranská škola literární komunikace) 31, 278, 424, 472

norma estetická norma 22, 367, 476, 652; jazyková norma 18, 356, 554, 748; literární (žánrová aj.) norma 22, 62, 129, 255, 336, 367, 462, 573, **668**, **669**, 801; kulturní norma 33; mimoliterární (mimotextová) norma 358, 364; nízká a vysoká norma 129, 259; srov. též normativní poetika

nová kritika (angloamerická nová kritika, New Criticism) 11, 12, 89, 107, 108, 121, 122, 126, 129, 135, 136, 148, 149, 178, 210, 224, 229, 261, 324, 423, 477, **590–595**, **613**, **614**, 773, 776, 795, 796

nový historismus 150, 182, **294**, **295**, 416, 424, 659

nový román viz román

obraz (zobrazení, reprezentace) 79, 83, 92, 242, 313, 314, 409, 458–460, 506; básnický (literární) obraz 28, 66–69, 71, 72, 100–103, 255, 389, 398, 522, 561–565, 622, 700, 701, 712; obraznost (soustava básnických obrazů) 66–68, 100, 103, 262, 398, 498, 506, 670, 675, 710, 749; analogická, apokalyptická, démonická obraznost 256, 257; prvotní obraz viz archetyp; reprodukováný obraz 95; technický obraz **234–237**

obrazotvornost viz imaginace

obsah 394, 397, 452, 454, 592, 733; obsah a forma 42, 45, **73**, **74**, 120, 127, 129, 214, 382, 459, **466**, **467**, 471, 479, 510, 511, 542, 616, 619, 704, **712**, 713, 714, 796; obsahová estetika 42; myšlenkový obsah **399**

odchylka literární jazyk a styl jako odchylka od normy 18, 31, 129, 140, 173, 175, 686; teorie odchylky 225

odlidštění kultury, umění (dehumanizace kultury) 97, **541–543**; odlidštění literární teorie 13, 424

oneirická (snová) **aktivita** 67, 68; oneirické předvědomí 67, 68

- ontologie** 315, 633, 693; ontologie (bytí) díla 31, 199, **343–349**, 499, 796; ontologie fikce (imaginárního) 308, 309, 545, 548, 592
- opsis** 259, 260
- oralita** **533–538**; orální kultura 533, 534; orální literatura viz ústní slovesnost; orální a gramotná kultura 536, 537, srov. též kultura
- orientalismus** **621–627**; orientalizace **622, 623**
- orientalistika** 624
- ostenze** (ukázání, ukazování) 202, 207
- otevřenost díla** 12, 25, 33, **185–189**, 300, 720, srov. též literární dílo
- označované** (signifié) 14, 15, 25, 26, 81, 82, 164, 185, 265, 285, 297, 467
- označující** (signifiant) 14, 15, 20, 25, 26, 81, 82, 164, 185, 265, 285, 297, 467
- ozvláštnění** 11, 613, **710–714**, 771, 800; srov. též aktualizace
- paměť** **94, 95**, 153, 155, 160, **534**, 536; literární paměť (paměť literatury) 20, 669, srov. též intertextualita, literární tradice
- paradigmatika a syntagmatika textu** (paradigmatická a syntagmatická osa textu) 374, 468–470, 761, 768, 772
- parafráze** 120, 122, 591, 593, **595**; prohrěšek parafráze **120**
- paralogie** 491, **492**
- parodie** 51, 52, 71–73, 198, 259, 366, 711; parodistický román viz román
parole viz langue a parole
- patriarchát** 355–358, 642
percepce viz vnímání
- performativ** (performativní promluva, výpověď) **142**, 148, 574; performativita 491, 492
personální vypravěč viz vypravěč
perspektiva viz hledisko
- písmo** **163–165**, 234, 236, 405–410, 514, **533–537**; pra-písmo 165
platnost interpretace viz interpretace
plurimedialita viz intermedialita
- podvědomí** 68, 100–103, 566, 755; srov. též nevědomí, oneirické předvědomí
poetická funkce viz jazyková funkce
- poetika** 136, 137, **140**, 172, 173, **185**, 261, 279, **370**, 373, 442, 800; autorská poetika 193–199; fundamentální poetika 689, **692**, 693; generativní poetika 174, 175; historická poetika 73, 269–271, 279, 458–464, 465, 519–521, 536, 667, 709, 721, **750**; lingvistická poetika **373**, 667; morfologická poetika 395, 444, **448**; normativní poetika 136, 387, 459, 460, 477, 708
- poezie** (básnictví) **88**, 89, 90, **102**, 121, 122, 210, 328, **590**, 591–595, **610**, 612, 613, 670, 710, 792–796; poezie a próza 26, 27, 76, 88, 89, 592, 630, 732; přirozená a umělá poezie 393, srov. též jednoduchá umělecká forma
- pohádka** (folklorní pohádka) 299, **393, 394**, 461, 489, 521, **576–579**
- pohlaví** (pohlavní identita) 292, **355, 356**, 425, 431, 642; androgynie 644
- poiésis** 308; srov. též mimésis
pole kulturní produkce viz teorie polí

politická kritika 181–183, 635

polopřímá řeč viz řeč

polyfonie (polyfoničnost) viz různověří

postava (literární hrdina, jednající osoba) 8, 306, 420, 421, 470, 536, 555, 556, 577; dramatická postava 204, 306; postava plastická a plochá 536, 556; typ postavy 56, 59, 72, 73, 102, 195, 204, 257, 258, 577, 720; srov. též aktant, funkce

postkoloniální studia 143, 621, 627; srov. též kolonialismus

postmoderna (postmoderní doba, myšlení, způsob života) 9, 35, 48, 132, 158, 159, 493; postmoderní umění (literatura) viz umění; srov. též moderna

poststrukturalismus 14–16, 180, 237, 319, 410, 783

pozitivismus 414, 415, 685, 713

pragmatika 174, 527, 528, 737; pragmatika vědění 488, 489

praktický jazyk viz jazyk

pra-písmo viz písmo

pravda (pravdivost) 15, 43–48, 142, 153–160, 249, 313–317, 363, 383, 427, 439, 440, 491–493, 500, 501, 546, 605, 763, 768, 769; pravdivost jako platnost (validita) 323, 336, 347

Pražská škola (český strukturalismus) 11, 12, 89, 179, 383, 453, 471, 569, 573, 672, 774; Pražský lingvistický kroužek 373, 714, 727, 773

preskriptivní výpověď 490

produktor viz autor

profánní, profanace viz sakrální a profánní

prolepsy viz časovost vyprávění

promluva 426, 427, 428–431; srov. též řeč

prostor divadelní prostor 552; geografický a kulturní (emblematický) prostor 621, 622; mytický prostor 519, 520; prostor textu 422, 470; umělecký prostor 461, 462, 736, srov. též chronotop; typografický prostor 535, 536

próza 105–109, 334–340; 475, 476, 711, 712; srov. též fikce, metafikce, román; teorie a poetika prózy 108, 710

průpověď 392

předporozumění viz rozumění

příběh 79, 141, 265, 444, 445, 557, 599, 600, 778, 780, 781; příběh (histoire, story) a vyprávění (récit, discourse) 27, 265, srov. též fabule a syžet; metanarativ (velký příběh) 487, 490, 493; standardní příběh 228; srov. též děj, vyprávění, zápletky

příjemce (adresát) 23, 234, 339, 370, 371, 372, 380, 383, 489, 571, 572; divák 194, 203, 552; konzument 658, 659; receptor 275; uživatel 513, 514; vnímatel 19, 34, 101, 103, 253, 260, 540, 542, 611, 690; srov. též čtenář, čtenářské publikum, literární veřejnost, interpretační komunita

příroda 44, 194, 195, 243–245, 255, 454, 480

přirozené vyprávění viz vyprávění

psaní viz rukopis

psaní jako interpretace 15, 147, 335–339, 422, 424, 630, 631

psaní jako technologie (záznam, zápis) 163, 165, 406–408, 410, 512, 534, 535

psychoanalýza 42, 67, 102, 180, 181, 240, 359, 360, 409, 426–432, 507–509

psychokritika 298, 505, 506, 507, 509, 567

psychologie umění 609, **754–759**, 768
publikum 113, 115, 216, 260, 291, 534, 536, 631, 656–658; srov. též čtenářské publikum, literární veřejnost

rámcování 710, 718, 719

reader response criticism (teorie orientovaná na čtenáře) 149, 179, 224–230, 367; srov. též afektivní stylistika, čtenář, Kostnická škola

recepcce **31–34**, 94, 214, 274–279, 363, **366–368**, **380–385**, 477, 551, 552, 754, 756, 758; dějiny recepcce **382**, 650; estetika (poetika) recepcce a exprese 275, 278; styl recepcce 274–279; srov. též afektivní stylistika, čtenář, čtení, reader response criticism

recepční estetika viz Kostnická škola

receptor viz příjemce

reference 28, 129, 338, 545, 548, 549, 599, 606

remytologizace viz mytologie

reprezentace viz obraz

retardace (brzdění) 710, 711

rétorika 57, 62, 105–109, 140, 145–149, 259, 269, 270, 277, 533, 555

rituál 101, 219, 220, **255**, 256, 440, 451, 452

rod viz gender

rodový stereotyp viz gender

role jednání v systému literatura **648**, 652; role producenta, zprostředkovatele, recipienta a zpracovatele 650–652

román **71–73**, 74–76, 108, 220, 281–286, 334–336, 401, 415, **419**, 420–422, 479–484, 651, 696, 697; román v dopisech 617, 651; román výchovy (výchovný, Bildungsroman) 406, 482, 483, 520; femininní román 641, 642; mytologický román 520, 521, 523; nový román 282, 283, 339; parodistický román 711; typologie románu 72, 73, 258, 259, 601, **701**, 702, 711; vývoj (dějiny) románu 481–483

romance (idylický román) 257, 770

rozumění (zvl. rozumění dílu) **17**, 21, 32, 146, 148, **322**, **323**, 383, 598, 601, 603, 689, 690; předporozumění 140, 229, 381, 598

rukopis (écriture, psaní) 30, 80, **83**, **84**, 165, 188, 422, 720

ruský formalismus (ruská formální škola) **11**, 27, 78, 130, 149, 199, 378, 380, 395, 471, 472, 477, 569, 578, 594, 613, **712–715**, 722, **727**, 733, 755, 773, 801

různořečí (mnohohlasí, polyfonie románové promluvy, polyfoničnost, vícehlasí) 72, 75, 109, 424, 463, 738

rým 372, 375, 398, 725, 732, 795, **798**, 799–801; klasifikace rýmu 798, 799; neúplný rým 800, srov. též asonance, konsonance; přesný rým **798**; zárodečný rým **799**

rytmus 200, 372, **399**, **611**, 613, **725–727**, **729–731**, 755, 757; srov. též metrum

řeč 17, 23, 26, 79, **81–83**, 149, 164–166, 240, 315, 317, 328, 329, 405–408, **426–429**, 447, 488, 514, 516, 534, 555, 748; řeč-předmět **81**, 83; řeč-stavba **710**; řeč postav **447**, 554; řečová perspektiva 762–764; básnická (poetická) řeč viz básnický jazyk; nepřímá řeč 267, 447; polopřímá řeč 267, 305, 309, 701; přímá řeč 267, 447

řečová hra viz hra

řečová činnost 748**řečový akt** 148, 205, 206, **227, 228**, 488, 569–575**řečový postoj a perspektiva** 761–764**sága 389, 390****sakrální a profánní** (světské a posvátné), sakralizace a profanace **218–222**, 328, 389

samoregulační systém viz systém

satira 257, 258, **259**, 261, 394, 778, 779, 781**sdělení** (komunikát, zpráva) 85, 89, 186, 213, 233–235, 298, 307, 370, 371, 410, 518, 661, 737, 792; sdělení-plus a sdělení-minus 225

sebeorganizující systém viz systém

sebereflexivita (sebereflexivnost) 139, 334, **335**, 339

sém viz distinktivní rys

sémantické gesto viz gesto

sémantika (nauka o významu) 89, 297, **299**, 300, 344, 786**sémantika** (množina významů) 240, 468, 469, 523, **527**, 670, 732**sémiotika** (sémiologie) 12, 13, 81, 85, 146, **179**, 189, **202**, 206, 207, 299, 300, **422–424**, 453, 454, 455, 471, 472, 523, **526–530**, 615, 738, 739, 789**semióza** 14, 20, 25, 189, 202, 422, **526, 527**, 732; nekonečná semióza 12, 14, 20, 25, 167

showing (předvádění, dramatické zobrazení) viz showing a telling

showing a telling 148, 267, 476, 604, 607; srov. též diegésis a mimésis**situovanost** lidská situovanost 479, 480, 564; situovanost (situace) spisovatele **630–633****skaz** (stylizace ústního vyprávění) **195, 196**, 748**skutečnost** (realita) vztah skutečnosti a literatury (umění) 30, 33, 54, **56–63**, 83, 89, 105, 106, 128, 302, 303, 308, 315, 380, 460, 479–483, 697, srov. též mimésis

slovesnost viz literatura

slovesný čas viz čas

slovník (slovní zásoba diskurzu) 80, 83, 213, 466, 727, **787**, 799; slovník (žánr) **786, 787****směna** ekonomická (tržní) směna 245, 281, 282; kulturní směna 212, **289, 290**

smíchová kultura viz karneval

smrt smrt autora 409; smrt člověka 34, 249, 409**mysl** (zvl. smysl díla) 16, 46, 74, 82, 115, **128**, 166, 178, 225, 275, **321, 322**, 324, 325, 343–345, 363, **365**, 366, 383, 384, 483, 714, 731, 732; srov. též význam**smysly** lidské smysly 511–515; srov. též vnímání

sociální antropologie viz antropologie

sociální struktura viz společnost

sociologie literatury (literární sociologie) 111–117, 212–216, 281–286, 381, 635, 651, 656–659, 668, 669

spisovatel, spisovatelka viz autor

společnost společenská praxe (soubor sociálních praktik) 290, 356; společenská (sociální) skupina 214, 283, 286, 658, 743; sociální role 520, 672; společenská (sociální) struktura 24, 281 284, 516, **648–652**

sport 81, 329, 389

spotřeba viz konzumace

srovnávací literární věda viz literární věda

stopa (jednotka verše) 725, 727

stopa textová (kulturní) stopa 289, 290; znaková stopa 14, 165, 166, 603

struktura 11, 12, 74, 121, 167, 186–188, 197, 281–286, 303, 450, 451, 452, 455, 466, 469–471, 530; struktura a textura 123, 590, 591, 593–595, 795; struktura díla (dílo jako struktura) 108, 120, 123, 135, 140, 158, 278, 284, 285, 344, 397, 399, 402, 667, 668, 769, 774; struktura imaginace 506, 617; struktura mýtu 452, 521, 522; struktura významu 297–299; hloubková struktura vyprávění 27, 297, 717–720; hloubková a povrchová struktura textu 171, 172; žánrová struktura viz žánr

strukturalismus 18, 179, 249, 271, 452, 453, 455, 471, 472, 530, 545; český strukturalismus viz Pražská škola; etnologický strukturalismus viz strukturální etnologie; francouzský strukturalismus 11, 12, 27, 139, 188, 284, 297, 300, 378, 419, 422, 423, 454, 565, 717, 720, 721; genetický strukturalismus 97, 283, 286

strukturální naratologie viz naratologie

styl 29, 30, 31, 53, 56–63, 72, 129, 130, 277, 278, 345, 399, 415, 458–462, 499, 541, 679, 683–685, 751, 770; diferenciacce stylů 61, 748; individuální (autorský) styl 158–160, 400, 402, 749, 779; funkční styly 570, 748; míšení stylů 61; nízký 57 styl; vysoký styl 59, 60; parodický styl 52

stylistika 71, 72, 129, 225; psychologicky orientovaná stylistika 683
subjekt 13, 14, 24, 142, 158, 174, 178, 179, 227, 242, 282, 355, 400, 401, 410, 411, 427–429, 479, 481, 490, 516, 565, 613, 662; epický subjekt 662, 705; lyrický subjekt 669–670, 704–708, 714, 751, 771; subjekt díla 106, 108, 669, 419; subjekt promluvy (výpovědního aktu) 127, 303, 304, 306–308, 748; srov. též autor, mluvčí, postava, příjemce, vypravěč

superznak viz znak

suplement 166, 167, 168, 189, 407

svět svět ve filozofickém smyslu 16, 17, 44, 46, 313–316, srov. též člověk; aktuální a fikční svět viz fikční světy; reálný svět jako předmět reprezentace viz skutečnost a literatura, srov. též mimésis

světová literatura viz literatura

světový názor (světonázor, vidění světa) 71, 75, 114, 283, 284, 414, 459, 521, 604, 686

symbol 254–256, 391, 420, 598; archetypální symbol viz archetyp; symbolika 102, 256, 257, 561, 562

symbol (symbolický znak) 254, 321, 527, 530, 592

symbolický řád 181, 227, 360

symbolično (psychická symbolika) 428

symptomatická interpretace viz interpretace

synchronie viz diachronie a synchronie

systém mediální systém 28, 583–587, srov. též médium; samoregulační (sebeorganizující) systém 488, 492, 648, 649, 652; teorie systémů 492; teorie sociálních systémů 648, 649; teorie živých systémů 649; znakový systém viz znak

syžet 710, 712, 713, srov. též fabule a syžet; syžetová výstavba 710, 711; mytologický syžet 519, 522; syžetový a nesyžetový text 470

škola interpretace (švýcarská a německá škola interpretace) 416, 651; srov. též Curyšská škola

Tartusko-moskevská škola 12, 294, 423, 463, 471, 522, 738, 740

technika (technologie) 28, 93, 95, 237, 410, 488, 511–513, 593–598

telling (vyprávění) viz showing a telling

tělo (tělesnost) 357, 358, 360, 440, 441

tematologie (tematická kritika) 565, 566, 568, 619; srov. též archetypální kritika

temporalita narativního diskurzu viz časovost vyprávění

teorie homologie 114, 281–286; srov. též genetický strukturalismus, teorie polí

teorie literatury (literární teorie) 10, 11, 126, 127, 131, 132, 138–140, 143, 144, 149, 177, 181, 182, 498, 502, 532, 750

teorie orientovaná na čtenáře viz reader response criticism

teorie polí 113, 114; literární pole 111–117; mocenské pole 112–117; pole kulturní produkce 111–117

teorie systémů viz systém

teorie verše viz versologie

teorie vyprávění viz vyprávění

text 24–26, 146–150, 166, 167, 171–176, 230, 234, 235, 419, 420–423, 761, 762, 765; text kultury 419, 738, 739; umělecký text 466–472, 735, 737, 738; srov. též literární dílo, intertextualita

textocentrismus 149, 211, 279, 383, 448, 652; srov. též dílocentrismus

textová lingvistika viz lingvistika

textová stopa viz stopa

textura (tkáň) 123, 590, 591, 593–595, 795

tisk 406, 511, 513, 514, 535

topos 398, 563, 564

Torontská škola 516

tragédie 59, 101, 194, 195, 257–259, 293, 401, 479, 480, 663, 756, 757, 778, 781, 782; srov. též drama

transcendence 159, 160, 165, 215, 246, 269, 270, 290, 343, 349, 480, 481, 540, 541, 603, 707; transcendentální signifikát 405–407

transformacionismus 454; srov. též transkulturalismus

transkulturalismus 453

transmedialita viz intermedialita

tropy 140, 143, 147, 147, 372, 387, 460, 462, 604, 679, 712, 779, 782; srov. též metafora, metonymie

trvání času příběhu a času vyprávění viz časovost vyprávění

třída (společenská třída) 82, 177, 258, 284, 414, 782; třídní vědomí viz vědomí

tvořivá zrada 214, 215

událost (jako složka narativu) 141, 174, 204, 265–268, 388, 389, 393, 447, 460, 461, 470, 476, 557–559, 597, 599–601, 606, 698, 778, 779; srov. též časovost vyprávění, děj, zápletka

umělec viz autor

umělecká hodnota viz hodnota

umělecké dílo viz literární dílo

umělecký postup (umělecká metoda, příjem) 194, 198, 395, **710–719**, 755; srov. též ruský formalismus; minus-postup (minus-příjem) 467
umění 12, 16, 42–48, 93, 97, 253, 313–317, 416, 466, 468, 480, 521, 522, 530, 594, 616, 658, 710; vztahy mezi uměními 464, 581–583, 663, 735, 749, 769; moderní umění (literatura) **42**, **43**, 51, 62, 107, 157, 185, 186, 340, 423, 424, **540–543**; obrazná a lyrická umění 755; postmoderní umění (literatura) 334–341, **487–494**, 783; umění pro umění viz l'art pour l'art; výtvarné umění 17, 186, 260, 282, 458, 459, 461, 611, 690, 737, 739
univerzálie literární univerzálie 11, **794**; narativní univerzálie 27, 188, srov. též narativní gramatika
ústní slovesnost (orální literatura) 219, 260, 394, 533; srov. též oralita uživatel viz příjemce

vcítění (vcitřování) **do díla** 618, 686, 757, 793

vědění 13, 142, 238, 328, 391, 487–494, 652; srov. též legitimita, legitimizace; archeologie vědění **242–248**, srov. též epistémé

vědomí kolektivní vědomí 92, **282**, **283**; třídní vědomí 282, 459, 663

versologie (teorie verše) 469, 725, 727

verš 197–199, 371, 372, 398, 469, **724–727**, **729–733**, 798, 799

vícehlasí viz různofeči

vícejazyčnost 684

víceznačnost viz ambiguita

vizualita 260; vizuální vjemy a představy 610

vliv 220, 222, 742, 744; srov. též výpůjčka

vnímání (percepce) 185, 186, 237, 468, 477, 552, 553, 610, 613, 710, 755, 756; srov. též recepce

vnímatel viz příjemce

vnitřní monolog viz monolog

vrstvy literárního díla vrstva schematických aspektů 33, 344, **346**, 351, 604; vrstva významových celků 344, **345**; vrstva znázorněných předmětů **345**, **346**; vrstva zvukové podoby slov **344**

všednost viz každodennost

vševědoucí vypravěč viz vypravěč

vtip viz anekdota

vyjednávání **289**, **290**; srov. též cirkulace sociální energie, směna

vyprávěcí akt (narace) **265**, 267, 335, 421, 702

vyprávěcí perspektiva viz hledisko

vyprávěcí situace 696–701, **702**; autorská vyprávěcí situace **698**, 700; personální vyprávěcí situace 700, 701; vyprávěcí situace první osoby 699, 700

vypravěč 106, 196, 267, 309, 445–447, 475–477, 536, 632, 696; autor-
ský vypravěč 697, 698, 700, 701; heterodiegetický a homodiegetický
vypravěč **268**; médium vyprávění 697; nespolehlivý vypravěč 106, 108,
109, 604; personální vypravěč 309, 697, **699**, 700, 701; vševědoucí vy-
pravěč 113, 267, 268, **476**; vypravěč a reflektor viz modus; vyprávěcí
funkce 305, 306, 309

vyprávění (narativ) 27, 28, 141, 142, 271, 272, 444–448, 579, 778, 779,
srov. též fikce, metafikce, modus, próza, příběh; minimální narativ 270;
přirozené vyprávění **570**, **571**, **574**; vyprávění ve 3. osobě (er-forma)
106, 309, 573, 635, 698, 700, 771; vyprávění v 1. osobě (ich-forma)

106, 699, 771; teorie vyprávění 27, 271, 310, 448, 702, 739, srov. též naratologie

výpůjčka 742–744; srov. též vliv

výtvarné umění viz umění

význam 14–17, 34, 81, 121, 128, 140, 146, 150, 224–229, 254, 320–325, 383, 792, 794; alegorický význam 254; anagogický (univerzální) význam 254, 256; archetypální význam 256, 257; doslovný význam 15, 146, 168, 228, 254; explicitní a implicitní význam 89; morální význam 254; objektivita významu 438, 439; univerzalita významu 146, 254, 794; srov. též ambiguita, smysl

vznešené 56, 72, 88, 194, 195, 331, 401

Yaleská škola 15, 152, 168, 180

záhyb 247

záměrnost a nezáměrnost 12, 26, 28

zápletka (mise en intrigue, mode of emplotment, plot) 141, 187, 204, 556, 597, 598–602, 778; srov. též fabule a syžet, příběh

zdroj (zdroj přenosu, vlivu) 743–745; výzkum zdrojů (krenologie) 744; srov. též komparatistika

zkušenost 15, 94, 95, 392, 435–441; zkušenost času 597, 602; zkušenostní gestalt 438, 440; zkušenostní realismus (experientialismus) 440; básnická a vnímatelská zkušenost 609–614; kolektivní zkušenost 102, 103, 43, 566, 567; ženská zkušenost 639–641

znak 12, 14, 24–26, 28, 81, 146, 166, 167, 186, 202, 206, 243, 244, 299, 300, 467, 468, 526–530; estetický znak 529, 592; superznak (multimediální text) 551; vědecký znak 592; znakové vehikulum 528, srov. též ikon; symbol; znakový systém (sémiotický systém) 450, 453, 466–468, 522, 582, srov. též kód

zpráva viz sdělení

zprostředkovanost podání (zprostředkovanost vyprávění) 475, 476, 478, 557, 696, 702; srov. též epická distance

zvuk 25, 164, 196, 197, 200, 209, 240, 241, 260, 344, 372, 375, 514, 533–535, 537, 591, 610, 611, 689, 713, 724–727, 770, 798–800

žánr 21–23, 462, 71–73, 76, 113, 129, 149, 220, 221, 259, 260, 321, 322, 387–394, 419, 444, 500, 661–665, 708, 721, 743; fikční žánry 302, 547, 548; geneze žánru 75, 220; náboženské žánry 460; nízké žánry 72, 75, 254, 259; světské žánry 293; vysoké žánry 75; žánrová instrumentace 662, 663; žánrová struktura (žánrový systém) 400, 459; srov. též genologie

Ženevská škola 24, 566, 568, 620

ženská literární subkultura 639, 640; ženská literární genealogie 355, 639, 644, 645

ženské psaní (écriture féminine) 362, 425

ženskost 642, 644

židovsko-křesťanská tradice 57, 61, 219; srov. též křesťanství

živly 66–68, 566

Jmenný rejstřík

Rejstřík pokrývá úvodní studii Literární věda dnes, hlavní hesla a autorské medailony vyjma všech bibliografických údajů a poznámek pod čarou. Zahrnuty jsou odkazy i na adjektivní podoby jmen (např. saussurovský). Stránkové rozsahy jednotlivých hesel autorů jsou vyznačeny tučně.

- Adams, John 678
 Addison, Joseph 398
 Adorno, Theodor Wiesengrund 19, **42–50**, 76, 96, 484, 708
 Adrianova-Peretc (Adrianová-Peretcová), Varvara Pavlovna 461
 Afanasjev, Alexandr Nikolajevič 578
 Achmatova (Achmatovová), Anna Andrejevna 199
 Aksakov, Ivan Sergejevič 198
 Allemann, Beda **51–55**
 Allen, James Sloan 334
 Allen, Woody 518
 Almeida Garrett, João Baptista da Silva Leitão 401
 Alonso, Amado 687
 Alonso, Dámaso 687
 Alorna, markýza de 398
 Althusser, Louis 11, 24, 182–183, 789
 Alžběta I., anglická královna 292
 Amiel, Henri-Frédéric 563
 Amis, Martin 587
 Ammianus Marcellinus 57
 Andrewes, Lancelot 227
 Ankersmit, Frank 783
 Antonioni, Michelangelo 187
 Apel, Karl Otto 530
 Apuleius, Lucius 73, 711
 Aquin, Hubert 340
 Arendt(ová), Hannah 681
 Arguedas, José María 521
 Aristofanes 509
 Aristoteles 11, 19, 21–22, 28, 33, 53, 107, 128, 134–137, 167, 203, 253, 257, 259, 261, 266, 270, 277, 302, 305, 308, 313, 336, 358, 557–558, 597, 601, 603, 704, 707, 757, 793–794
 Armand, Louis 455
 Arnold, Matthew 789
 Aron, Raymond 118
 Artaud, Antonin 207
 Arvatov, Boris Ignat'jevič 714
 Aston(ová), Elaine 206
 Asturias, Miguel Ángel 521
 Atwood(ová), Margaret Eleanor 262
 Auden, Wystan Hugh 89
 Auerbach, Erich 28, **56–65**, 416, 418
 sv. Augustin 57, 73, 388, 597–598, 603
 Austen(ová), Jane 571, 639
 Austin, John Langshaw 142, 227, 367, 570
 Bachelard, Gaston **66–70**, 103, 118, 508–509, 564, 566, 568, 617–618
 Bachofen, Johann Jakob 355–356
 Bachtin, Michail Michajlovič 20, 22, **71–78**, 109, 419–420, 422–424, 463, 471, 484, 521, 565, 602, 714, 721, 735, 738, 800
 Balbus, Stanisław 665

- Balcerzan, Edward 277, 665
Bally, Charles 129
Bal(ová), Mieke 27, 271, 720
Balzac, Honoré de 15, 20, 25, 60, 282, 476,
482, 563, 618
Bann, Stephen 783
Barck, Karlheinz 417
Barsamian, David 629
Barthes, Roland 11–12, 14–15, 19–20, 24–25,
27–30, 33, 75, **79–87**, 127–129, 131, 164,
180, 182–183, 206, 227, 269, 299, 301, 305,
324, 422–423, 431, 467, 494, 510, 565–566,
579, 602, 719–720, 764, 783
Bateson, Frederick Wilse **88–91**
Baudelaire, Charles 43, 92–98, 112, 116, 133,
298, 398, 505–506, 508–509, 542, 563,
565
Baudrillard, Jean 75, 85, 494
Baumgart, Reinhard 47
Baumgarten, Alexander Gottlieb 651
Beach, Joseph Warren 476
Beardsley, Monroe Curtis 23, 108, 130, 324,
792
Beauvoir(ová), Simone de 638
Beckerman, Bernard 555
Beckett, Samuel 45, 207–208, 560, 682
Bédier, Joseph 576
Béguin, Albert 566, 617–618
Bell, Clive 609, 612
Bell, Daniel 493
Bělyj, Andrej 197, 711–712, 727
Benda, Julien 542
Benhabib(ová), Seyla 494
Benjamin, Walter **92–99**, 237–238, 380,
409–410, 416, 658, 789
Benn, Gottfried 54, 409
Bennett, Tony 787
Bense, Max 374
Benson, Arthur Christopher 478
Bentley, Eric 556
Benveniste, Émile 11, 205, 602, 765
Béranger, Pierre-Jean de 198
Bergman, Ingmar 676
Bergson, Henri 94–95, 155, 159–161, 246,
566, 664, 684–685, 794–795
Berkhofer, Robert 783
Bernanos, Georges 299
Bernard, Claude 508
Bernhart, Walter 28
Bhabha, Homi K. 627
Bilek, Petr A. 9, 32, 34
Birch, David 206
Blackmur, Richard Palmer 795–796
Blake, William 263, 512, 794
Blanchot, Maurice 566
Bleich, David 149, 230
Blin, Georges 566
Bloch, Alex 236
Bloch, Ernst 97, 415
Blok, Alexandr Alexandrovič 198–199, 799
Bloom, Harold 18, 150, 168, 422
Blumenberg, Hans 382
Boas, Franz 450
Boccaccio, Giovanni 58, 717, 763
Bodkin(ová), Amy Maud **100–104**
Bogatyrev, Petr Grigorjevič 202, 207
Bollnow, Otto Friedrich 693
Bolz, Norbert 410
sv. Bonaventura 561–562
Bonnet, Charles 163
Booth, Wayne Clayson 24, 74, **105–110**, 136,
266, 340, 477, 604
Bopp, Franz 246
Bordo, Susan 680
Borges, Jorge Luis 26, 242, 269
Bossenbrook, William J. 782
Boulez, Pierre 188
Bourdieu, Pierre **111–119**, 130, 215, 279, 286,
416, 494, 635, 652, 658, 789
Bouveresse, Jacques 117
Bradley, Andrew Cecil 609, 612
Braidotti(ová), Rosi 360
Brawne(ová), Fanny 676
Brecht, Bertolt 99, 207, 553, 707–708
Bremond, Claude 20, 25, 395, 423, 602,
719–720
Brentano, Clemens 399, 690
Brjusov, Valerij Jakovlevič 727, 799
Broch, Hermann 490
Brontë(ová), Anne 639
Brontë(ová), Emily 639
Brontë(ová), Charlotte 639, 642
Brooke-Rose(ová), Christine 32, 189
Brooks, Cleanth 11, 75, 108, **120–125**, 267,
590, 595–596, 614–615, 795–797
Bruckner, Ferdinand 707
Brugmann, Karl 308
Brunetière, Ferdinand 133, 743
Brušák, Karel 207
Bryen, Camille 186

- Budzyk, Kazimierz 672
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 30
 Bühler, Karl 275, 308, 370–371, 373
 Buchler, Ira 579
 Bull, William Emerson 765
 Bultmann, Rudolf Karl 323
 Bunin, Ivan Alexejevič 748, 756
 Bunyan, John 255
 Burckhardt, Jacob 780–781
 Bürger, Peter 48
 Burke, Kenneth 109, 681
 Burton, Richard Francis 624
 Buslajev, Fjodor Ivanovič 461
 Butler(ová), Judith 142, 359–360, 431
 Butor, Michel 161, 521
 Byron, George Gordon 657
- Caillois, Roger 331
 Calder, Alexander 185
 Camus, Albert 677, 764
 Canetti, Elias 237
 Canguilhem, Georges 118
 Canvat, Karl 21–22
 Capote, Truman 571
 Carlson, Marvin A. 206
 Carnap, Rudolf 12, 529
 Carpentier, Alejo 521
 Carrière, Jean-Claude 191
 Cassirer, Ernst 261–262, 566, 598, 693
 Castelvetro, Lodovico 558
 Cauquelin(ová), Anne 10, 12
 Caws(ová), Mary Ann 464
 Celan, Paul 46, 54–55, 709
 Céline, Louis-Ferdinand 430
 Cervantes Saavedra, Miguel de 26, 59, 72,
 244, 259, 334, 482, 657, 711
 Cézanne, Paul 706
 Čisář, Karel 26
 Cixous(ová), Hélène 362, 425
 Claudel, Paul 563, 616, 618
 Cohen, Leonard 340
 Colby, Benjamin 579
 Colebrook(ová), Claire 360
 Coleridge, Samuel Taylor 89, 101–102, 563,
 612, 614, 793
 Cometti, Jean-Pierre 22
 Compagnon, Antoine 10–11, 18–19, 23, 30,
 32, 34, **126–133**
 Comte, Auguste 413
 Conrad, Joseph 256
- Contini, Gianfranco 687
 Corneille, Pierre 194, 507, 616–617
 Crane, Ronald Salmon 107, **134–137**, 261,
 793
 Crews, Frederick C. 340
 Croce, Benedetto 21, 415, 664, 685, 771,
 781–782
 Culler, Jonathan 10, 13, 18, 32, **138–145**, 189,
 207, 635, 774
 Curtius, Ernst Robert 62, 413–414, 542
 Cuvier, Georges 246
 Cvetajeva (Cvetajevová), Marina
 Ivanovna 468–469
 Czechowicz, Józef 274
- Čechov, Anton Pavlovič 705, 749
 Červenka, Miroslav 11, 26, 29, 76, 672, 727
 Čivikov, Germinal 26
 Čyževskij, Dmytro 463
- Daguerre, Louis Jacques Mandé 93
 Daiches, David 135, 796
 Dallas, Eneas Sweetland 771
 Dällenbach, Lucien 337
 Dante Alighieri 57–58, 101–102, 255, 257,
 481, 561, 564, 691
 Danto, Arthur Coleman 600, 782
 Darwin, Charles 356
 Defoe, Daniel 663, 699
 Delas, Daniel 175
 Deleuze, Gilles **153–162**, 430, 494
 de Man, Paul 15, 18, **146–152**, 168, 180, 182,
 319
 De Marinis, Marco 206
 Derrida, Jacques 11, 14–15, 75, 142, 150, 160,
163–170, 180, 183, 189, 317, 319, 324, 410,
 431, 494, 619, 720
 Děržavin, Gavriila Romanovič 193, 198
 Descartes, René 163, 358, 451
 Deutscher(ová), Penelope 360
 DeVoto, Bernard 294
 Devoto, Giacomo 687
 Dewey, John 528
 Dickens, Charles 72, 106, 475, 676, 711
 Diderot, Denis 334, 395, 563
 Dijk, Teun Adrianus van **171–176**, 207
 Dilthey, Wilhelm 16, 94, 324, 399, 414, 483,
 542, 566, 773
 Disraeli, Benjamin 624
 Dolar, Mladen 431

- Doležel, Lubomír 15–16, 28, 33, 63, 423
Domaňská (Domaňská), Ewa 783
Donne, John 123–124, 211
Dos Passos, John 700
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 72, 76, 196,
460, 463, 475, 739
Doyle, Arthur Conan 268
Dray, William Herbert 600, 782
Droysen, Gustav 780
Drozda, Miroslav 472
Dryden, John 89
Dubois, Jacques 652
Du Bos, Charles 566, 617–618
Dufrenne, Mikel 22, 350
Dufresnoy, Charles-Alphonse 794
Duchamp, Marcel 116, 186
Duchet, Claude 215
Dumas ml., Alexandre 80, 676
Dumézil, Georges 222
Dundes, Allan 579
Durand, Gilbert 509
Duras(ová), Marguerite 431
Durkheim, Émile 450–451
- Eagleton, Terry 12, 15, 18, 23, **177–184**, 635
Eckhart, Mistr 561–562
Eco, Umberto 12, 21, 32–34, 149, **185–192**,
202, 207, 215, 279, 341, 375, 494, 720
Eichendorff, Joseph von 398, 690
Einstein, Albert 75, 80
Ejchenbaum, Boris Michajlovič 11, 75,
193–201, 569, 800
Elam, Keir Douglas **202–208**, 559
Eliade, Mircea 261, 355
Eliezer ben Hyrkanos 163
Eliot, Thomas Stearns 122, 178, 254, 320,
542, 563, 591, 593–594, 614, 772, 789
Eliot(ová), George 639–640, 642
Emerson(ová), Caryl 77
Empson, William 11, 75, 89, 121–122, **209–211**,
590–591, 593–595, 614–615, 795
Engels, Friedrich (Bedřich) 95
Epstein, Edmund L. 228
Erasmus Rotterdamský, Desiderius 259, 333
Ernesti, Johann August 322
Ernst, Wolfgang 410
Erskine, John 771
Escarpit, Robert **212–217**, 279, 284, 381, 384,
659
Esslin, Martin 206
- Étiemble, René **218–223**
Even-Zohar, Itamar 652
- Fanon, Frantz 627
Faulkner, William 124, 701
Fedin, Konstantin Alexandrovič 750
Fernandez, Ramon 566
Ficino, Marsilio 562
Fiedler, Leslie A. 103, 494, 681
Fielding, Henry 476, 698, 711
Ficht, Johann Gottlieb 490
Fink, Eugen 331
Fish, Stanley 13, 34, 129, 149, 179, 188,
224–232, 367
Fischer, Otokar 776
Fischer-Lichte(ová), Erika 206
Flaubert, Gustave 22, 28, 60, 111, 114, 116,
382, 474, 563–564, 618, 624, 631, 634–635
Fludernik(ová), Monika 28, 635
Flusser, Vilém **233–239**
Focillon, Henri 620
Fónagy, Iván **240–241**
Fontane, Theodor 51
Ford, Ford Madox 105
Forster, Edward Morgan 510, 556, 697
Foster, Hal 494
Foucault, Michel 10–11, 13–14, 24, 34–35,
70, 162, 181–183, 237–238, **242–252**, 294,
319, 410–411, 423, 431, 494, 626, 635, 680,
719, 783
Fourier, Charles 92
Fowles, John 337, 340
France, Anatole 197
Frank, Semjon Ljudvigovič 193
Frazer, James George 261–262, 520
Freud, Sigmund 14, 42–43, 67, 76, 102, 180,
240, 321, 359, 409, 428–432, 508, 520, 608,
677, 685, 755, 758
Freitag, Gustav 558
Friedemann(ová), Käte 309, 696–697, 700
Friedman, Norman 74, 476, 738
Friedrich, Hugo 542
Frisch, Max 521
Fry, Roger Eliot 510
Frye, Northrop 12, 103, 129, **253–264**, 341,
601, 778
Frye, Prosser Hall 88
Fuhrmann, Manfred 383
Fuchs, Eduard 99
Fuller, Edmund 108

- Gadamer, Hans-Georg 17, 23, 33, 128, 130,
178, 319, 321, 323–324, 382–383, 386, 599,
601, 605, 790
- Gale, Richard 227
- Galilei, Galileo 163
- Gallagher(ová), Catherine 295
- Gallagher(ová), Nancy Elizabeth 680
- Gallie, Walter Bryce 600
- Galton, Francis 505
- Garaudy, Roger 636
- Garbo, Greta 80
- García Lorca, Federico 706
- García Márquez, Gabriel 521
- Gardiner, Harold Charles 108
- Gasparov, Michail Leonovič 76
- Gatens(ová), Moira 360
- Geertz, Clifford 295, 598
- Genette, Gérard 18, 20, 22, 24, 26–28, 31–34,
127, 141, 188, **265–273**, 310, 339, 448, 477,
565, 602, 619, 719, 721–722, 739
- George, Stefan 315
- Gervinus, Georg Gottfried 413
- Gibbon, Edward 779
- Gide, André 61, 334, 340, 618
- Gilman, Sander L. 680
- Gilson, Étienne 350
- Girard, René 281, 284
- Glaserfeld, Ernest von 651, 654
- Głowiński, Michał 20, **274–280**, 665
- Goethe, Johann Wolfgang von 53–54, 60, 102,
302, 307, 309, 387, 398–399, 405, 407, 448,
520, 563, 577, 651, 657, 689–691, 693, 701,
731, 746
- Goffman, Erving 331, 516
- Gogh, Theo van 507
- Gogh, Vincent van 313–314, 317, 507
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič 73, 76, 196, 199,
710
- Golding, William 521
- Goldmann, Lucien 97, 214, 220, **281–288**,
416, 483, 510, 658, 789
- Goldsmith, Oliver 676
- Gómez de la Serna, Ramón 541–542
- Goncourt, Edmond de 60, 634
- Goncourt, Jules de 60, 634
- Gončarov, Ivan Alexandrovič 460, 482
- Gonseth, Ferdinand 68
- Goodman, Nelson 12–13, 19–20, 25–26, 33,
129–130
- Gorkij, Maxim 716
- Gossman, Lionel 783
- Gottsched, Johann Christoph 650
- Graff, Gerald 334
- Grammont, Maurice 725
- Gramsci, Antonio 626, 678, 789
- Grandville, Jean-Jacques 93
- Grant, Ulysses S. 677
- Greenblatt, Stephen Jay 150, **289–296**
- Greimas, Algirdas Julien 11–12, 27, 204, 206,
297–301, 420, 423, 455, 579, 602, 719–720
- Grice, Herbert Paul 570–572
- Grimm, Jacob 389
- Grimm, Wilhelm 246, 389
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel
von 307
- Groddeck, Georg 677
- Groebe, Norbert 653
- Grossberg, Lawrence 787
- Grosz(ová), Elizabeth A. 360, 680
- Grygar, Mojmír 11, 30
- Guattari, Félix 159–160, 430
- Guillén, Jorge 542, 563
- Guiraud, Pierre 298
- Gukovskij, Grigorij Alexandrovič 735
- Gundolf, Friedrich 414
- Günther, Hans 76
- Gurevič, Aron Jakovlevič 76, 522
- Gutenberg, Johannes 238, 515
- Guyon, Madame 561
- Habermas, Jürgen 168, 492–494, 649, 652
- Halász, László 652
- Hall, Stuart 216, 279, 788
- Hamburger(ová), Käthe **302–312**, 345, 350,
447, 602, 697–699, 764
- Hammett, Dashiell 267
- Hamon, Philippe 28, 204
- Hamsun, Knut 61
- Handke, Ryszard 277
- Hansen-Löve, Aage A. 587–588
- Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von viz
Novalis
- Harriot, Thomas 291
- Harris, Mark 108
- Harsnett, Samuel 293
- Hartman, Geoffrey H. 90, 150, 168
- Hartmann, Nicolai 350
- Hassan, Ihab Habib 334, 493
- Hatzfeld, Helmut Anthony 687
- Hauptmann, Gerhard 705

- Hausenblas, Karel 30, 751
Hauser, Arnold 659
Haussmann, Georges-Eugène 94
Havel, Václav 208
Havelock, Eric Alfred 516, 537
Hawthorne, Nathaniel 256
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 42, 44,
47–48, 52, 237, 247, 284, 286, 303, 309,
315–316, 355–356, 358, 382, 384, 430, 481,
483, 490, 522, 605, 704, 707, 780–781, 783
Heidegger, Martin 17, 21, 23, 53, 55, 128,
149, 178, 247, 249, **313–319**, 320–321,
323–324, 598, 603, 606, 637, 691–693, 764
Heilbrun(ová), Carolyn Gold 681
Heine, Heinrich 52
Heise(ová), Ursula 271
Hejl, Peter M. 649, 652, 654
Hemingway, Ernest 267, 700, 763
Hempel, Carl Gustav 782
Hennequin, Émile 658
Herder, Johann Gottfried von 651, 780
Herman, David 28, 579
Herman(ová), Vimala 206
Herodotos 355
Herrick, Robert 120
Heusler, Andreas 390
Hillmann, Heinz 367
Hirsch, Eric Donald 128, 178, 230, **320–326**
Hitler, Adolf 236
Hjelmsov, Louis 127, 297
Hobbes, Thomas 678
Hodrová, Daniela 463
Hoesterey(ová), Ingeborg 588
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 95, 406
Hoffmannová, Jana 278
Hofmann, Paul 312
Hofmannsthal, Hugo von 400
Hölderlin, Friedrich 54, 315, 319, 399, 709
Holland, Norman Norwood 149, 230, 340
Homér 56, 266, 268, 689–692
Honzl, Jindřich 202, 207
Hopkins, Gerald Manley 371
Horatius, Quintus Flaccus 768
Horkheimer, Max 47
Howe, Irving 494
Hrbata, Zdeněk 463
Hugo, Victor 22
Huizinga, Johan **327–333**, 396
Humboldt, Wilhelm von 755
Hume, David 134, 159, 514, 529, 779
Hudnut, Joseph F. 494
Husserl, Edmund 16, 23, 170, 178, 247, 319,
321, 324, 343–344, 346–347, 349, 353, 365,
367, 384, 542, 565, 603, 608, 633, 637, 693
Hutcheon(ová), Linda **334–342**, 494
Huxley, Aldous 259, 340
Huysen, Andreas 494
Chaplin, Charlie 80
Chateaubriand, François-René de 624, 711
Chatman, Seymour 27, 271, 720
Chatterjee, Partha 627
Chaucer, Geoffrey 744
Chion, Michel 431
Chlebnikov, Velemir 241, 738
Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François
618, 719
Cholmondeley(ová), Mary 478
Chomsky, Noam 299, 441–442, 719
Chopin, Fryderyk 677
Chrétien de Troyes 57
Christiansen, Broder 756
Chvatík, Květoslav 11, 19
Ibsen, Henrik 677, 705
Ibsch(ová), Elrud 652
Ihwe, Jens 652
Ingarden, Roman 22–23, 28, 31–33, 275–277,
302, 304–305, 309, 336, 340–341, **343–354**,
367, 384, 402, 499–500, 551, 604, 665,
696–697, 770, 773–774, 776
Innis, Harold A. 516
Irigaray(ová), Luce **355–362**, 425
Iser, Wolfgang 24, 32–34, 108–109, 129, 178,
189, 227, 230, 262, 277, 334, 340–341, 350,
363–369, 383, 604
Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič 522
Jacobsen, Jens Peter 482
Jakobson, Roman 11, 26, 128, 149, 179, 202,
207, 225, 269, 275, 299, 316, **370–379**, 381,
456, 468, 471, 530, 570, 719, 771, 773, 800
James, Henry 105, 107, 266, 474–476,
563–564, 697, 700, 718, 738
James, William 527
Jameson, Fredric 48, 183, 494
Jankovič, Milan 11, 25, 29, 672
Janoušek, Pavel 331
Jansen, Steen 207
Jardine(ová), Alice 357

- Jaspers, Karl 163, 418, 608
 Jauß, Hans Robert 21, 32–33, 48, 129–130, 277, 341, 350, 366, **380–386**, 417, 604
 Jean Paul 693
 Jencks, Charles 493–494
 Jerjomin, Igor Petrovič 461
 Jiménez, Juan Ramón 542
 Jiráček, Pavel 241
 Johnson, Mark **434–443**
 Johnson, Samuel 794–795
 Johnson(ová), Barbara 15
 Jolles, André 22, **387–396**, 663
 Joyce, James 61, 107, 185, 187, 254, 259, 338, 520, 522, 541–542, 700
 Juhl, Peter D. 324
 Jung, Carl Gustav 94, 100–102, 104, 261, 320, 507, 509, 520, 700
- Kafka, Franz 99, 157, 185, 254, 282, 409–410, 520, 633, 677
 Kaiser, Georg 707
 Kaiser, Joachim 47
 Kant, Immanuel 17, 19, 42–44, 48, 159, 194, 215, 246–248, 262, 279, 286, 358, 514, 603, 651
 Karamzin, Nikolaj Michajlovič 193
 Kaverin, Veniamin Alexandrovič 711
 Kayser, Wolfgang **397–404**, 697, 700
 Keast, William Rea 135
 Keats, John 120, 123–124, 612, 676–677
 Keller, Gottfried 99, 307
 Kellner, Hans 783
 Kellogg, Robert L. 536
 Ker, William Paton 772
 Kermode, Frank 341
 Kerr, Alfred 684
 Kesting(ová), Marianne 708
 Keyser, Samuel Jay 228
 Kierkegaard, Søren Aabye 52–53
 Kinglake, Alexander William 624
 Kipling, Rudyard 625
 Kittler, Friedrich Adolf **405–412**, 516
 Klages, Ludwig 94
 Kleiner, Juliusz 276
 Kleist, Heinrich von 54, 692
 Ključevskij, Vasilij Osipovič 461–462
 Klossowski, Pierre 161, 494
 Klotz, Volker 558
 Knapp, Jeffrey 295
 Koch, Walter Alfred 375
- Kolmogorov, Andrej Nikolajevič 467, 471
 Koselleck, Reinhart 605, 652
 Koskimies, Rafael 696
 Koslowski, Peter 494
 Koťátko, Petr 26
 Kowzan, Tadeusz 207
 Koyré, Alexandre 70
 Koziol, Herbert 703
 Kožmin, Zdeněk 693
 Krasicki, Ignacy 275
 Krasinski, Zygmunt 664
 Kraus, Karl 97, 99, 490
 Krauss, Werner 380, **413–418**
 Krieger, Murray 615
 Kristeva (Kristevová), Julia 20, 25, 75, 129, 183, 188, 206, 300, **419–425**, 430, 454, 583, 721
 Krylov, Ivan Andrejevič 756
 Kubinová, Marie 672
 Kuhn, Thomas Samuel 9–10, 70
 Kundera, Milan 76, 682
 Kuprin, Alexandr Ivanovič 748
 Kuzmin, Michail Alexejevič 197
- Labov, William 570, 573–574
 Lacan, Jacques 161, 180–183, 250, 359, 361, 405, 410–411, **426–433**
 La Fayette (La Fayetteová), Marie Madeleine de 617
 Lachmann(ová), Renate 20, 76
 Lakoff, George **434–443**
 Lalewicz, Janusz 277
 Lamartine, Alphonse de 563
 Lämmert, Eberhard 308, **444–449**, 702
 Lanson, Gustave 129–130, 745
 Laqueur, Thomas Walter 680
 La Sale, Antoine de 58, 419–421
 Latimer, Hugh 293
 Lauretis(ová), Teresa de 431
 Lavater, Johann Caspar 194
 Lavis, Georges 338
 Lawrence, David Herbert 181
 Lawrence, Thomas Edward 510
 Leavis, Frank Raymond 789
 Le Bon, Gustave 237
 Lefebvre, Georges 636
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 155, 161, 529, 546, 563, 565, 780
 Leo, Ulrich 687
 Leont'jev, Konstantin Nikolajevič 194

- Lermontov, Michail Jurjevič 75, 199–200
Leskov, Nikolaj Semjonovič 99, 196, 748
Lessing, Gotthold Ephraim 197, 384, 558,
610, 650, 756
Lessing(ová), Doris May 639, 644
Levin, Harry 660, 771
Lévinas, Emmanuel 722
Lévi-Strauss, Claude 11, 27, 128, 167, 220,
222, 250, 269, 285, 299, 375, 378, 395, 423,
428, 431, **450–457**, 519, 521, 579
Lévý, Jiří 90, 175, 331
Lewis, Bernard 627
Lewis, Clive Staples 210
Lewis, David 574
Lichačov, Dmitrij Sergejevič **458–465**
Link, Jürgen 375
Lintvelt, Jaap 739
Lipps, Theodor 193, 757, 793
Locke, John 529
Lomonosov, Michail Vasiljevič 750
Longfellow, Henry Wadsworth 399
Longinos 610
Lotman, Jurij Michajlovič 12, 22, 179, 207,
278, 331, 423, 464, **466–473**, 503, 522, 558,
720, 738, 740, 801
Lowell, Robert 560
Löwenthal, Leo 384
Lubbock, Percy 74, 105, 107, 266–267, 462,
474–478, 698, 738–739
Ludwig, Otto 697
Luhmann, Niklas 367, 492–493, 649, 652, 654
Lukács, György 97, 220, 281, 284–285, 384,
416–417, 419, **479–486**, 503, 522, 658, 701,
707, 789
Lukianos 259
Lyotard, Jean-François 75, 430, **487–497**
- MacCormac(ová), Sabine 295
Maclean, Norman 135
Macura, Vladimír 331, 463, 472
Macurová, Alena 278
Maeterlinck, Maurice 705
Mach, Ernst 490
Macherey, Pierre 510
Machiavelli, Niccolò 291, 678
Mailloux, Steven 230
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 716, 799
Malherbe, François de 684
Mallarmé, Stéphane 127, 185, 247, 400,
505–507, 540–542, 563, 591
- Malraux, André 282, 284, 633
Mandelkow, Karl Robert 384
Mandelštam, Osip Emiljevič 194, 678, 738
Mankiewicz, Joseph L. 79
Mann, Thomas 51–53, 61, 520, 522, 602–603,
676–677
Mannheim, Karl 779
Marcel, Gabriel 608
Marcelli, Miroslav 83
Marcus, Solomon 555
Marcus Aurelius, Antonius 73
Mareš, Petr 278
Marinetti, Filippo Tommaso 408, 678
Marivaux, Pierre de 617
Markiewicz, Henryk 277, **498–504**
Markov, Walter 415
Marvell, Andrew 211
Marx, Karl 92, 96, 180, 237, 282, 284, 286,
415, 450, 781–782
Mathauser, Zdeněk 374
Mathesius, Vilém 776
Maturana, Humberto R. 649, 651, 654
Maturin, Charles Robert 711
Maupassant, Guy de 632, 763
Mauron, Charles 298, **505–510**, 564
Mauss, Marcel 450
Maybury-Lewis, David 451
Mayer, Hans 415
McHale, Brian 271, 494
McKeon, Michael 484
McKeon, Richard 135–136, 261, 793
McLuhan, Herbert Marshall 237–238,
410–411, **511–518**, 535, 539
Mead, George Herbert 528
Medveděv, Pavel Nikolajevič 78
Mehring, Franz 384, 413, 658
Meinong, Alexius 344
Meletinskij, Jeleazar Mojsjevič 455, **519–525**
Melvill, Herman 307, 699
Memmi, Albert 627
Meredith, George 475
Merleau-Ponty, Maurice 319
Metz, Christian 431
Meumann, Ernst 730
Meyrowitz, Joshua 516
Mickiewicz, Adam 664
Michalovič, Peter 9, 25
Michaud, Guy 298
Michelet, Jules 780–781
Miko, František 31, 33, 278, 374, 424, 472, 751

- Milic, Louis Tonko 225
 Mill, John Stuart 275, 794
 Miller, Henry 707
 Miller, Joseph Hillis 15, 150, 168, 180
 Milton, John 101–102, 120, 123–124, 209,
 226, 232, 258
 Minár, Pavol 9, 25
 Minh-ha(ová), Trinh T. 627
 Mitchell(ová), Juliet 431
 Mitterand, François 170
 Mohanty(ová), Chandra Talpade 627
 Moles, Abraham André 374
 Molière 59, 507, 509, 553
 Monet, Claude 30
 Montaigne, Michel de 58–59, 131, 133, 565
 Montrose, Louis Adrian 295
 Moravia, Alberto 521
 Morgenstern, Christian 408
 Mörike, Eduard 690
 Morizot, Jacques 22
 Morris, Charles William 12, 26, **526–532**, 592,
 594
 Morris(ová), Meaghan 787
 Morson, Gary Saul 77
 Muir, Edwin 697
 Mukařovský, Jan 11–12, 14, 18–19, 22, 26,
 28, 30, 83, 90, 202, 207, 225, 316, 350, 367,
 381–383, 395, 469, 471, 530, 554, 652, 664,
 670, 672, 713, 727, 751, 771
 Müller, Günther 350, 448, 602, 697
 Mumford, Lewis 516
 Munari, Bruno 185
 Murray, Gilbert 100
 Musil, Robert 52–53, 185, 490
- Nabokov, Vladimir Vladimirovič 337
 Nadler, Josef 414
 Napoleon Bonaparte, francouzský císař 623,
 677, 736
 Naumann, Manfred 384, 417
 Někrasov, Nikolaj Alexejevič 198–199
 Neruda, Jan 22
 Nerval, Gérard de 431, 505–506, 563, 624
 Neurath, Otto 529
 Nietzsche, Friedrich 52–53, 76, 146–147, 159,
 161, 193, 195, 237, 246–247, 249–250,
 316–317, 408, 410, 413, 542, 606,
 780–782
 Nikiforov, Alexandr Isaakovič 579
 Norris, Christopher 150–151
- Norwid, Cyprian Kamil 275
 Novalis 52–53, 406, 731
 Nünning, Ansgar 24, 28, 109, 635
- Ogden, Charles Kay 613, 615, 793
 Ohmann, Richard 225, 227, 570–571
 Okopień-Sławińska (Okopień-Sławińská),
 Aleksandra 278
 Olson, Elder 107, 135–136
 Ondaatje, Michael 262
 O'Neill, Eugene 677, 707
 Ong, Walter Jackson 516, **533–539**
 Opacki, Ireneusz 665
 Orlov, Alexandr Sergejevič 461–462
 Orr(ová), Linda 783
 d'Ors, Eugeni 620
 Ortega y Gasset, José 97, 237, **540–544**
 Orwell, George 257
 Ovidius Naso, Publius 334
 Ovsjaniko-Kulikovskij, Dmitrij
 Nikolajevič 755
- Paglia(ová), Camille 682
 Papoušek, Vladimír 18
 Pareyson, Luigi 188
 Parmenides z Eleje 561
 Parnicki, Teodor 663
 Parr, Rolf 375
 Parry, Milman 533, 537
 Parsons, Talcott 488
 Pascal, Blaise 562, 564
 Patočka, Jan 319, 636
 Paulhan, Jean 161
 Pavel, Thomas G. 20, 25, **545–550**
 Pavis, Patrice 206–207
 Pavlov, Ivan Petrovič 356
 Péguy, Charles 685
 Peirce, Charles Sanders 12, 146, 167, 202,
 206, 321, 527, 529, 532
 Pepper, Stephen Coburn 778
 Pereverzev, Valerjan Fjodorovič 714
 Petersen, Julius 21, 697
 Petersen, Jürgen H. 772
 Petrarca, Francesco 743
 Petronius Arbitr 56–57, 73, 259
 Petříček, Miroslav 14, 25
 Petsch, Robert 447, 696–697, 700
 Pfänder, Alexander 344
 Pfister, Manfred 207, **551–560**
 Phelan, James 109

- Philippe, Charles-Louis 684
Piaget, Jean 287, 759
Picard, Raymond 128
Picon, Gaëtan 566, 617
Pilňak, Boris Andrejevič 711
Pirandello, Luigi 682, 707, 763
Piscator, Erwin 707–708
Platon 21, 128, 156, 164, 167, 266, 270, 317,
358–359, 489, 678, 793
Plautus 509
Plechánov, Georgij Valentinovič 658, 754
Plotinos 561
Plumpe, Gerhard 653
Poe, Edgar Allan 67, 93, 95, 102, 256, 372,
563–564
Pontoppidan, Henrik 482
Pope, Alexander 120, 563, 794
Popovič, Anton 278, 424
Posner, Roland 375
Postman, Neil 516
Potebňa, Alexandr Afanasjevič 372, 710, 713,
755–756, 758
Potocki, Jan 719
Pouillon, Jean 74, 267
Pouivet, Roger 22
Poulet, Georges 24, 340, 508, 510, **561–568**,
617–619
Pound, Ezra 254, 320
Pousseur, Henri 185
Pratt(ová), Mary Louise **569–575**
Preisendanz, Wolfgang 383
Prévost, Antoine François 60, 268
Prince, Gerald 339
Prokop, Jan 673
Propp, Vladimir Jakovlevič 27, 204, 298–300,
395, 423, 452, 470, 521, 523, 555, **576–580**,
602, 717, 719–720
Protagoras 719
Proust, Marcel 61, 94–95, 99, 129, 133,
146–147, 153–160, 266–267, 270–271, 409,
541–542, 565, 602–603, 618, 685
Puccini, Giacomo 676
Puškin, Alexandr Sergejevič 196, 199, 711,
726, 728, 731, 757
Putilov, Boris Nikolajevič 579

Queneau, Raymond 220

Rabelais, François 58, 72–73, 76, 259, 686
Radcliffe-Brown, Alfred Reginald 450
Radcliff(ová), Ann Ward 711
Rader, Ralph Wilson 226
Radin, Paul 452
Rahv, Philip 108
Rajewsky (Rajewská), Irina O. **581–589**
Ramus, Peter 539
Ranke, Leopold von 780–781
Ransom, John Crowe 11, 123, **590–596**,
794–796
Rastier, François 471
Raymond, Marcel 566, 617–618, 620
Reich, Wilhelm 676
Reichert, John 228
Remizov, Alexej Michajlovič 196
Renan, Ernest 623–625
Reynolds, Joshua 794–795
Ricardo, David 246
Ricardou, Jean 335, 337, 339–341
Ricoeur, Paul 17, 24, 29, 129, 319, 325,
597–608
Riegl, Alois 541
Riesman, David 237
Riffaterre, Michael (Michel) 20, 31, 33, 129,
272
Richard, Jean-Pierre 508, 510, 566, 617–619
Richards, Ivor Armstrong 89, 121–124,
210–211, 225, 321, 590–591, 594–595,
609–615, 793
Richardson, Samuel 745
Rich(ová), Adrienne 681
Rilke, Rainer Maria 54, 146–147, 315, 319,
409, 563
Rimbaud, Jean Arthur 80, 241, 542
Rimmon-Kenan(ová), Shlomith 27, 271, 739
Rivière, Jacques 566
Robbe-Grillet, Alain 108, 187, 270, 283, 339,
573
Rochlitz, Rainer 11
Romains, Jules 685
Ronsard, Pierre de 743
Rorty, Richard 16, 32, 189, 494
Rosch(ová), Eleanor 439
Rossi-Landi, Ferruccio 530
Roston, Murray 464
Rouch(ová), Hélène 356
Rousseau, Jean-Jacques 146–148, 150–151,
163, 166, 233, 450, 563–564, 618, 745
Russell, Raymond 423
Rousset, Jean 566, **616–620**
Rožanov, Vasilj Vasiljevič 712

- Ruskin, John 133, 795
 Ryan(ová), Marie-Laure 331
- Řehoř z Tours 57
- Sá-Carneiro, Mário de 400
 Sade, Donatien Alphonse François de 245
 Sacher-Masoch, Leopold von 159
 Said, Edward Wadie **621–629**
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 130, 507
 Saint-Exupéry, Antoine de 633
 Saint-Saëns, Camille 676
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy 60
 Salecl(ová), Renata 431
 Saltykov-Ščedrin, Michail Jevgrafovič 460
 Santayana, George 102
 Sarraute (Sarrautová), Nathalie 283
 Sartre, Jean-Paul 14, 18, 24, 26, 83, 105, 114, 249, 275, 319, 384, **630–638**, 677, 707
 Saussure, Ferdinand de 11, 22, 26, 81, 128, 164, 166, 168, 179, 206, 240, 300, 334, 338, 422, 450, 530, 569
 Savona, George 206
 Scève, Maurice 562
 Searle, John Rogers 14, 24, 207, 227–228, 367, 570–571
 Sebeok, Thomas Albert 530, 532
 Selby, Henry 579
 Serpieri, Alessandro 205
 Serres, Michel 494
 Seuse (Suso), Heinrich (Jindřich) 561
 Šgallová, Květa 727
 Shakespeare, William 59, 120, 122–123, 139, 194, 207–208, 211, 227, 257, 263, 289–294, 296, 321, 372, 552, 657, 660, 705, 708, 729, 756, 794
 Shelley, Percy Bysshe 102–103, 563, 676
 Showalter(ová), Elaine **639–647**, 681
 Schaeffer, Jean-Marie 24
 Schapiro, Meyer 317
 Scheler, Max 67
 Schiller, Friedrich 44, 60, 194–195, 302, 309, 383, 692, 758
 Schlegel, August Wilhelm 302, 309
 Schlegel, Friedrich von 52–53, 246
 Schleiermacher, Friedrich 16, 128, 324
 Schmid, Wolf 271, 739
 Schmidt, Siegfried Johannes 516, **648–655**
 Schnitzler, Arthur 699
 Scholem, Gershom 99
 Scholes, Robert E. 341, 536
 Schön, Erich 237
 Schönberg, Arnold 706
 Schopenhauer, Arthur 781
 Schreber, Daniel Paul 409
 Schröder, Winfried 417
 Schubert, Gotthilf Heinrich von 163
 Schücking, Levin Ludwig 384, **656–660**
 Siegert, Bernhard 410
 Sievers, Eduard 730
 Silbermann, Alphons 285
 Silverman(ová), Kaja 431
 Silvestre de Sacy, Samuel 623
 Simmel, Georg 483
 Skwarczyńska (Skwarczyńska), Stefania **661–666**
 Slatoff, Walter J. 230
 Sławińska (Sławińska), Irena 207
 Sławiński, Janusz 277–278, **667–674**
 Slonimskij, Michail Leonidovič 711
 Sloterdijk, Peter 494
 Słowacki, Juliusz 276, 664
 Smith, Adam 246
 Sokrates 10, 53, 71, 156
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 52
 Sollers, Philippe 510, 719
 Sontag(ová), Susan 230, 494, **675–682**
 Souriau, Étienne 204, 298–299, 555
 Spaemann, Robert 494
 Spengler, Oswald 237, 261, 542
 Spenser, Edmund 255
 Spielhagen, Friedrich 696–697
 Spilka, Mark 108
 Spinoza, Baruch 161
 Spitzer, Leo 30, 62, 413, 617, 619, **683–688**, 699, 751
 Spivak(ová), Gayatri Chakravorty 168, 627
 Spoerri, Theophil 62
 Staël, Anne-Louise-Germaine, Madame de 565
 Staiger, Emil 21, 53, 55, 62, 350, 400, 402, 447, 483, 500, 671, **689–695**, 696–697, 701, 707
 Stanley, Henry Morton 294
 Stanzel, Franz Karl 27, 308–309, 350, 447, 478, **696–703**, 739
 Starobinski, Jean 566, 617, 619–620
 Stein, Peter 47
 Steiner, George 168, 535
 Stempel, Wolf-Dieter 383
 Stendhal 60, 267

- Stephen, Leslie 88
Sternberg, Meir 271
Sternberger, Dolf 418
Sterne, Laurence 106, 334, 563, 572, 657, 711, 716
Stevenson, Charles Leslie 793
Stierle, Karlheinz 31, 367, 383, 423
Stockhausen, Karlheinz 185
Stone(ová), Alison 360
Stoppard, Tom 208
Storm, Theodor 398
Strachey, William 293
Strawson, Peter Frederick 570
Striedter, Jurij 383
Strindberg, August 705–706
Sue, Eugène 711
Sułkowski, Bogusław 277
Suso, Jindřich viz Seuse, Heinrich
Swift, Jonathan 259
Sychra, Antonín 375
Szondi, Peter 552, **704–709**
- Šachmatov, Alexej Alexandrovič 461
Ščeglov, Jurij Konstantinovič 175
Šklovskij, Viktor Borisovič 11, 19, 149, 569, 594, 613, **710–716**
Štoll, Ladislav 375
- Tacitus, Publius Cornelius 57
Taine, Hippolyte Adolphe 684, 743
Tasso, Torquato 255
Tate, Allen 123, 261, 477, 593, 596, 615, 794–796
Tennyson, Alfred 120
Tesnière, Lucien 298
Thackeray, William Makepeace 474–476
Thibaudet, Albert 133
Tholen, Georg Christoph 410
Thom, René 455
Thomas, Jean-Jacques 175
Thorne, James Peter 225
Tille, Václav 776
Tindall, William York 188
Tocqueville, Alexis de 780–781
Todorov, Tzvetan 11–12, 27, 267–269, 271–272, 299, 395, 423, 454, 579, 602, **717–723**
Toller, Ernst 707
Tolstoj, Lev Nikolajevič 76, 194, 196, 200, 474, 476, 483, 610, 710–711, 716, 736, 739, 793
sv. Tomáš Akvinský 187, 561
Tomaševskij, Boris Viktorovič 11, 719–720, **724–728**, 770, 772
Toporov, Vladimir Nikolajevič 522
Toro, Fernando de 206
Tourain, Alain 493
Tournier, Michel 161
Toynbee, Arnold Joseph 261
Trakl, Georg 315, 319
Trilling, Lionel 681
Trockij, Lev Davidovič 678
Trollope, Anthony 698
Trubeckoj, Nikolaj Sergejevič 299, 469
Turgeněv, Ivan Sergejevič 196, 475, 676
Turner, Graeme 789
Ťutčev, Fjodor Ivanovič 198
Tyňanov, Jurij Nikolajevič 11, 382, 467, 469, 714, **729–734**, 757, 801
- Unamuno, Miguel de 763
Unger, Rudolf 414
Updike, John 521
d'Urfé, Honoré 562
Uspenskij, Boris Andrejevič 12, 74, 271, 274, 463, 467, 470, 478, 522, 602, **735–741**
- Valéry, Paul 27, 127, 361, 505–506, 618
Van Tieghem, Paul 664, **742–747**
Varela, Francisco Javier 649
Vattimo, Gianni 494
Velázquez, Diego 242–243
Veltruský, Jiří 202, 207
Vergilius Maro, Publius 57, 101–102
Verlaine, Paul 398
Verne, Jules 80
Veselovskij, Alexandr Nikolajevič 521–523, 576, 578–579, 710
Veyne, Paul 600
Vico, Giambattista 520, 529, 783
Vigny, Alfred de 563, 624
Vilém I. Oranžský 393
Villon, François 428
Vinogradov, Viktor Vladimirovič 75, 735, **748–753**
Virilio, Paul 494
Vodička, Felix 11, 31–32, 90, 215, 350, 383, 463
Volkelt, Hans 193
Vološinov, Valentin Nikolajevič 735
Volponi, Paolo 338

- Voltaire 60, 221, 259, 563, 711, 779
Vossler, Karl 418, 685, 751
Vozněsenskij, Andrej Andrejevič 469
Vygotskij, Lev Semjonovič **754–760**
- Wagner, Richard 520
Wahl, Jean André 636
Walton, Kendall L. 546
Walzel, Oskar 309, 414, 697, 772
Warning, Rainer 395
Warren, Austin 350, **767–777**
Warren, Robert Penn 108, 122, 267, 596
Warton, Joseph 794–795
Wasson, Robert Gordon 452
Weber, Alfred 418
Weber, Jean-Paul 566
Weber, Max 97, 249, 483
Weber, Samuel 410
Wehrli, Max 62, 402, 502
Weinberg, Bernard 135
Weinrich, Harald 25, 274, 602, 605, **761–766**
Wellbery, David E. 410
Wellek, René 150, 350, 384, **767–777**
Wellmer, Albrecht 494
Welsch, Wolfgang 493–494
Werber, Niels 653
Werner, Heinz 380, 540
Wharton(ová), Edith 476, 478
Wheelwright, Philip 614
White, Hayden V. 140, 149, 262, 295, 600,
604, **778–784**
- Wieland, Christoph Martin 651
Wilde, Oscar 560
Wilder, Thornton 707, 762
Williams, Raymond 182–183, 216, 279,
785–791
Wimsatt, William Kurtz 11, 23, 33, 108, 324,
615, **792–797**
Winters, Yvor 591, 594
Wittgenstein, Ludwig 9, 12, 17, 23, 149, 249,
321–322, 488, 490, 493, 677
Wolf, Werner 28, 581
Wölfflin, Heinrich 620
Woolf(ová), Virginia 61, 256, 510, 602–603,
639, 644, 701
Wordsworth, William 123
Worringer, Wilhelm 541
Wright, Georg Henrik von 600
Wundt, Wilhelm 578, 754
Yeats, William Butler 120, 123–124, 512
- Zich, Otakar 202, 207
Zima, Peter V. 150
Zola, Émile 61
Żółkiewski, Stefan 416, 652
- Žegin, Lev Fjodorovič 74, 463
Žirmunskij, Viktor Maximovič 521, 523, 578,
770, **798–802**
Žižek, Slavoj 431
Žolkovskij, Alexandr Konstantinovič 175
Žukas, Saulius 301

Průvodce po světové literární teorii 20. století

Editor původního vydání Vladimír Macura
Editorka přepracovaného vydání Alice Jedličková
Odborná redaktorka Stanislava Fedrová
Jazyková redaktorka Štěpánka Pašková
Rejstříky Alice Jedličková a Josef Schwarz
Korektury Dagmar Procházková
Obálka, vazba a grafická úprava Boris Mysliveček
Sazba písmy Times New Roman a Swiss Robert Šváb
Tisk a knihařské zpracování
Těšínské papírny, s. r. o., Český Těšín

Vydal Host — vydavatelství, s. r. o.
Radlas 5, 602 00 Brno, tel.: 545 214 468
roku 2012 jako svou 883. publikaci
Vydání první. 840 stran

www.hostbrno.cz
redakce@hostbrno.cz