

Klikněte sem a zadejte text.

Literární komunikace

Distanční studijní text

Martin Tichý

Opava 2017



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Informační studia a knihovnictví, Literatura a lingvistika

Klíčová slova: Literatura, literárnost, komunikace, literární dílo, autor, čtenář, význam, interpretace

Anotace: Opora seznamuje s literaturou jako specifickým typem komunikace, který je odlišný od jiných komunikačních jednání, zařazuje ji do kontextu teorie komunikace i do kontextu filologického. Pozornost je soustředěna na všechny součásti literární komunikace: autora, dílo i čtenáře. V tomto kontextu také seznamuje se základními pojmy, s jejichž pomocí lze popsat literární dílo.

Autor: **Martin Tichý**

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 CO JE TO KOMUNIKACE?.....	8
1.1 Pojem komunikace	8
1.2 Komunikační model	10
2 ŘEČOVÁ KOMUNIKACE.....	14
2.1 Jazyk jako kód, mluvenost a psanost	15
2.2 Řečové jednání	19
3 SPECIFIKA LITERÁRNÍ KOMUNIKACE.....	22
3.1 Specifika literární komunikace.....	23
3.2 Model literární komunikace	24
3.3 Literární dílo jako znak	26
4 AUTOR.....	29
4.1 Historický status autorství.....	29
4.2 Autor vně díla.....	31
4.3 Autor v díle.....	33
4.4 Hlas, který hovoří.....	35
5 ČTENÁŘ.....	39
5.1 Historické proměny čtení	39
5.2 Čtenář vně díla	40
5.3 Čtenář v díle	42
5.4 Fiktivní adresát.....	43
6 LITERÁRNOST, LITERATURA	45
6.1 Pojem literatury	45
6.2 Vymezení literárnosti	48
6.2.1 Formalistický pohled	48
6.2.2 Fikčnost/imaginativnost.....	50
6.2.3 Strukturalistický pohled: estetická funkce.....	51
6.3 Literární konvence.....	53
6.4 Funkce literatury	54
7 LITERÁRNÍ DÍLO	57

7.1	Dílo a text; komunikační kanál	57
7.1	Téma díla a tematická výstavba	58
7.2	Řeč vázaná a nevázaná	61
8	SIGNÁLY LITERÁRNOSTI I – TROPY	65
8.1	Tradičně vymezované tropy	65
8.2	Metafora a obraznost	69
9	SIGNÁLY LITERÁRNOSTI II – FIGURY	74
9.1	Figury a tropy	74
9.2	Figury zvukové	75
9.3	Figury syntaktické	76
9.4	Figury slovosledné	78
9.5	Figury eliptické	79
9.6	Figury myšlenkové	80
9.7	Hodnoticí figury	81
9.8	Figury významového rozporu	82
10	PROBLÉM ROZUMĚNÍ A INTERPRETACE	84
10.1	Význam literárního díla	85
10.2	Interpretace	87
10.3	Různost interpretací	88
11	ŽÁNROVÁ KRAJINA LITERATURY	91
11.1	Literární druhy	92
11.2	Žánry a subžánry	93
11.3	Žánrový systém, žánry lyrické	94
11.4	Žánry epické	97
11.5	Žánry lyricko-epické	98
11.6	Žánry dramatické	99
12	LITERÁRNÍ METAKOMUNIKACE	103
12.1	Literární věda	103
12.2	Literární kritika	105
13	POZNÁMKY K SAMOSTATNÝM ÚKOLŮM	109
	LITERATURA	111
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	113
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON	114

ÚVODEM

Milí studenti,

tento studijní materiál Vás v rámci Vašeho studia knihovnictví provede studiem předmětu Literární komunikace, tedy předmětu, který seznamuje s literaturou jako specifickým typem komunikace, proto se zde možná setkáte s některými termíny z oblasti teorie komunikace a teorie literatury, které dosud neznáte. Nicméně používáme tuto terminologii v míře co nejmenší, protože si uvědomujeme, že tento předmět má seznámit s literaturou studenty nefilology.

Věřím, že Vás trocha teorie neodradí – a naopak Vás přivede k hlubšímu zájmu o literaturu a pomůže Vám tak i ve Vaší budoucí práci se čtenáři, kteří přese všechna lákadla digitálního věku stále chodí do knihoven, aby četli literaturu „po starém způsobu“.

Ke studiu není třeba žádných zvláštních znalostí – kromě těch, které by měl mít každý, kdo maturoval z českého jazyka: mít základní ponětí o tom, co je to řeč a jazyk, literatura, co znamená číst literární dílo a podobně. Potřebná je též jistá vlastní čtenářská zkušenost s literaturou – ale tu by měl také každý maturant mít.

V tomto učebním textu najdete kromě samotného výkladu (jejž ovšem nelze považovat za vyčerpávající) také různé příklady, úkoly, náměty k zamyšlení nebo ukázky literárních textů. To vše by mělo ilustrovat výklad a vést Vás k sebeevaluaci. Součástí textu jsou i pokyny pro další studium sekundární literatury a odkazy k tutoriálům.

Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde najdete kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím, jakož i další možnosti ověření nabytých znalostí.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Tato studijní opora se věnuje třem tematickým okruhům, jež navzájem propojuje, aby přinesla stručný a hutný úvod do studia literatury jako specifické komunikační aktivity.

1. okruh je věnován otázkám komunikace – nejprve komunikace obecně (kap. 1), pak komunikace, která je pro nás nejdůležitější: komunikace řečové (jazykové) (kap. 2). Jako velmi specifický typ této řečové komunikace je představena literární komunikace (kap. 3). V kapitolách 4, 5 a 7 jsou pak představeny komponenty literární komunikace: autor, čtenář a dílo, a to v pohledu historickém i teoretickém. Kapitola 10 se vrací vlastně zpět ke čtení a vysvětluje teoreticky závažnou problematiku rozumění a interpretace literárního díla. V závěrečné kapitole 12 je pak jen stručně načrtnuta problematika literární metakomunikace.

Kapitola 7 představuje přirozený přechod k druhému okruhu, jímž je poetika literárního díla. V této kapitole jsou načrtnuty základy estetiky díla a problematiky tematické výstavby; částečně v kapitole 7 (podkap. 7.2) a pak v kapitolách 8 a 9 se pak přechází k tvarovým otázkám literárního díla, zejména k nejdůležitějším okruhům literární stylistiky: problematice tropů a figur, která přesahuje oblast čistě literární poetiky. Kapitola 11 pak seznamuje s problematikou literárních druhů a žánrů.

3. okruh je vklíněn – doufám, že organicky – mezi předchozí dva okruhy. Představuje jej kapitola 6, v níž jsou vysvětleny pojmy, bez nichž se zde neobejdeme – co je to literatura, literárnost.

1 CO JE TO KOMUNIKACE?



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

První kapitola představuje uvedení do problematiky komunikace obecně. Seznamuje s obsahem pojmu *komunikace* a s místem komunikace (sdělování) v lidské společnosti. Na schématu komunikačního procesu se ozřejmuje průběh komunikace a vysvětlují se jednotlivé prvky, které se komunikačního procesu účastní.



CÍLE KAPITOLY

- vymežit podstatu komunikace jako sociálního jednání
 - popsat průběh komunikace
 - vysvětlit jednotlivé prvky komunikačního procesu
 - načrtnout komunikační model
 - porozumět základním pojmům teorie komunikace
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

komunikace, sociální interakce, chování, záměrnost, interpersonální komunikace, komunikační model, komunikativní situace, kód, kontakt, kontext, kanál

1.1 Pojem komunikace

Termín komunikace souvisí s lat. slovesem *communicare*, zn. sdělovat, sdílet, svěřovat se, radit se. Kybernetika chápe komunikaci jako přenos informace, včetně okolností tohoto přenosu, v teorii komunikace a jiných disciplínách se vychází z psychologického přístupu a komunikace se chápe jako sociální interakce. Interakci (sociální interakci) chápeme jako

interpersonální vztah (tj. vztah mezi dvěma a více lidmi), jako chování účastníků nějaké komunikace. Soudobé psychologické směry zdůrazňují, že lidské chování (chování je to, co můžeme pozorovat) znamená sdělování nějakého obsahu, přitom toto sdělování může být verbální (slova) i neverbální. Zároveň ovšem platí, že tento obsah sdělujeme, ať už je naše chování záměrné anebo nezáměrné, zamýšlené nebo nezamýšlené. Např. i naše rozhodnutí nezúčastnit se v nějakém společenství komunikace, naše mlčení a odmítání komunikovat, třeba odchod s prasknutím dveřmi, má paradoxně tedy svůj sdělovaný obsah. Platí tedy premisa, že není možné se nějak nechovat, tzn., že není možné nekomunikovat. Komunikativní jednání většinou sleduje jistý cíl. Komunikace tedy směřuje ke komunikačnímu úspěchu: na základě určitých předpokladů (bude o nich řeč) pochopí posluchač, co chtěl mluvčí sdělit. Většinou to tak skutečně je, ale za komunikaci je třeba považovat nejen komunikaci „úspěšnou“, ale i „neúspěšnou“, kdy k tomuto průniku nedojde.

To, o čem hovoříme a co nás zde bude zajímat, je interpersonální komunikace; zahrnuje v sobě široké spektrum jevů, v podstatě všechny formy duchovních kontaktů mezi lidmi. Nejdůležitějším způsobem je samozřejmě komunikace řečová (která má mnoho různých zvláštních forem, mezi nimi i tu, o níž nám zde jde primárně: literární komunikaci), ale svou roli hrají i jiné způsoby komunikace – často v souběhu s komunikací řečovou: mimika, gestika...

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



V obecnějším pohledu interpersonální komunikace, to, co známe z každodenní zkušenosti, nepokrývá zcela obsah pojmu komunikace. Za komunikaci se považuje rovněž dorozumívání zvířat, nebo – což je krajní, mezní příklad – „komunikaci“ s neživou přírodou.

Uvažte, jaký charakter může mít komunikace člověka s přírodou. Jaký typ lidské činnosti představuje? Jak lze „rozumět“ různým přírodním jevům? Uveďte příklady.

KONTROLNÍ OTÁZKA

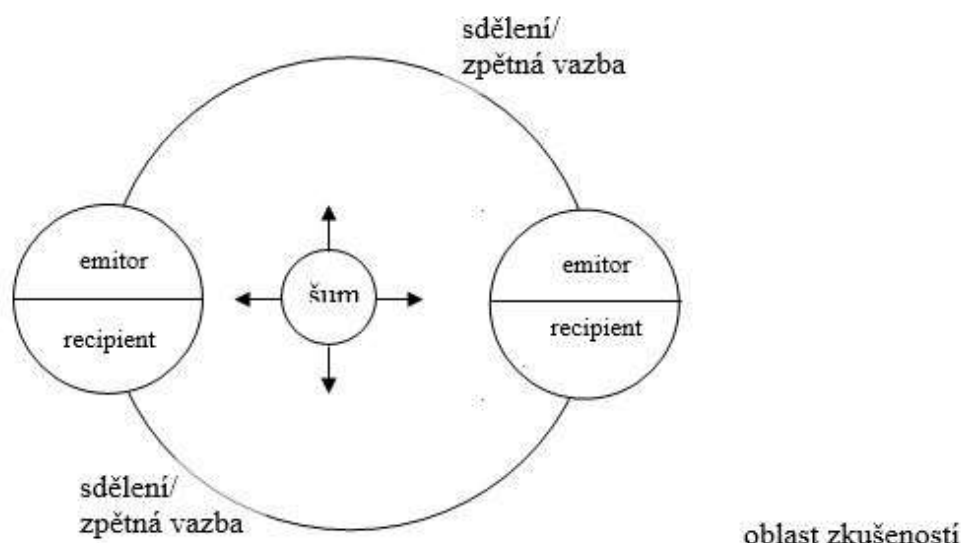


1. Jak můžeme jednoduše vymezit komunikaci?
2. Jaké jsou základní charakteristiky interpersonální komunikace?
3. Jaké je souvislost mezi komunikací a chováním?

1.2 Komunikační model

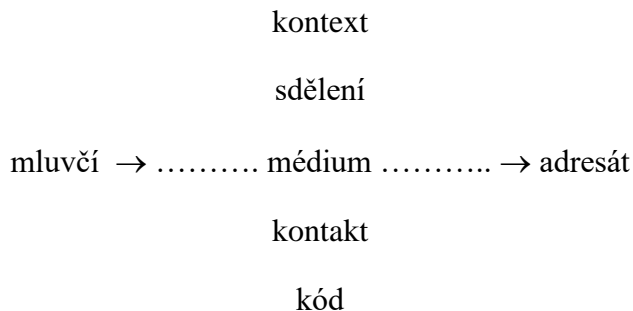
Komunikace, její povaha a její průběh, tedy komunikativní situace se vyjadřuje v tzv. komunikačním modelu. Základní, jednoduchý komunikační model lineární zahrnuje jen mluvčího (emitor, emitor) a posluchače (adresát, recipient), přičemž od mluvčího k posluchači dochází k přenosu sdělení nějakým kanálem (médiem). Lineární pojetí komunikace bylo záhy nahrazeno modelem interakčním, který se liší od lineárního modelu tím, že mluvčí a posluchač si své role v určitém intervalu vyměňují, tzn. že z mluvčího se stává posluchač a naopak. Nevýhodou tohoto modelu je, že mluvení a naslouchání jsou zde považovány za samostatné, oddělené akce, které se nepřekrývají.

V současné době se proto uplatňuje především transakční pojetí, vycházející z úvahy, že účastník komunikace funguje současně jako mluvčí i posluchač: ve stejném okamžiku, kdy vysílá své sdělení, přijímá sdělení ze své vlastní komunikace i z reakcí posluchače. Např. když mluvím a uvidím nesouhlasnou mimickou reakci posluchačů, plynule proměním svou komunikační aktivitu. V tomto modelu tedy hraje důležitou roli zpětná vazba. V tomto pojetí se pohlíží na prvky komunikace jako na navzájem závislé, každý z těchto prvků existuje v určitém vztahu k ostatním.



Je zřejmé, že průběh komunikace není determinován jen mluvčím, posluchačem, sdělením (komunikát, text) a kanálem, jímž je toto sdělení přenášeno. Vliv na průběh komunikace mají i další prvky: šum, kontext, kód, kontakt, pragmatický účinek.

Roman Jakobson zachycuje tyto prvky ve svém modelu:



Tedy můžeme shrnout průběh komunikace: mluvčí na základě svých znalostí a schopností (encyklopedie) s určitým záměrem zakóduje svou myšlenku do podoby signálu, který odešle kanálem. Recipient pak vnímá signál, provede na základě znalosti kódu dekodování sdělení a případně se nějak zachová. To vše je ovlivněno způsobem vzájemného kontaktu účastníků komunikace, kontextem komunikace. Úspěšnost komunikace může být narušena šumem.

Kontakt - kontaktem se rozumí druh styku účastníků komunikace, zejména to, zda se jejich komunikační jednání odehrává na témže místě a v témže čase. Moderní technika a kulturní tradice umožňují, aby spolu komunikovali lidé vzdálení tisíce kilometrů (telefon, e-mail) i tisíce let (čte-li dnešní čtenář antická literární díla). Někdy bývá kontakt považován za aspekt kontextu komunikace.

Kontext - kontext je jednoduše řečeno prostředí, v němž se komunikace odehrává. Kontext může mít zásadní vliv na průběh komunikace: např. tatáž slova v různých kontextech mohou nést různá sdělení nebo aspoň vyvolat jiné účinky. Tedy nelze zkoumat komunikační signály izolovaně, vždy je třeba je zkoumat v kontextu, v jakém jsou použity.

Kód - kód je v zásadě znakový systém, pomocí kterého sdělujeme obsahy. Mluvčí sdělení zakóduje do kódu, o němž se domnívá, že je srozumitelný příjemci. Příjemce pak na základě své znalosti společného kódu sdělení dekoduje. Např. použiji český jazyk jakožto znakový systém při dorozumívání s Čechem, jsem-li ale třeba v Londýně, použiji angličtinu, protože předpokládám, že mluvčí nezná kód, který bych použil raději, protože ho ovládám lépe.

Kanál - komunikační kanál se nazývá rovněž médium, je to cesta, jíž se přenáší signál (zakódované sdělení). V interpersonální komunikaci rozlišujeme v podstatě kanál akustický (hlasový) – mluvená řeč, vizuální (zrakový) – gestika, mimika, ale také psaný text. Menší význam mají kanály taktilní (hmatové) – dotyky nebo slepecké písmo. Můžeme v rámci kanálů rozlišovat kanál zapojený v bezprostřední komunikaci a kanál nezapojený (když komunikace probíhá na dálku nebo přes časový rozdíl).

Účinek - též efekt, komunikace má vždy účinek na své účastníky, její realizace má jistý následek. Tyto efekty mohou být emocionální, kognitivní (poznávací), psychomotorické (osvojení nějaké dovednosti).

Co je to komunikace?

Šum - je stručně řečeno překážka v komunikaci, ve skutečnosti žádná komunikace není prostá šumu, ale tento šum lze efektivně omezovat. Z hlediska recipienta je užitečné zavést pojem „poměr signálu k šumu“ – tady signál znamená informaci pro příjemce relevantní, šum je informace neužitečná, pro příjemce redundantní.



PRO ZÁJEMCE

Můžeme rozlišit 4 typy šumu:

1. fyzické šumy – jde o vlivy ležící mimo mluvčího i adresáta, které omezují fyzický přenos signálu - např. hluk strojů, rozmazané písmo, vrčení v rádiu atd.
2. fyziologické šumy – jde o překážky spočívající ve fyziologii mluvčího nebo posluchače: vady řeči, vady sluchu, zraku, poruchy paměti atd.
3. psychologické šumy – jde o kognitivní nebo mentální interference: předpojatost, osobnostní uzavřenost, různé vypjaté emoce (hněv, nenávisť, láska).
4. sémantické šumy – spočívají v rozdílně pochopených významech, zejména není-li kód zcela sdílen mluvčím i recipientem: např. použije-li emitent odbornou terminologii, slang nebo nářečí, jemuž recipient nerozumí. Extrémním případem je komunikace mluvčích užívajících jiný jazyk.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se nad tím, jak může šum ovlivňovat literární komunikaci. Jaké šumy tady přicházejí v úvahu? Zkuste si vzpomenout, na jaké jste při četbě nějakého literárního textu naráželi. Uvažte, zda můžeme v případě literární komunikace uvažovat o redundanci. Zkuste vyjmenovat nějaké typické případy komunikačních situací, které vykazují značné redundance.



KONTROLNÍ OTÁZKA

4. Co je to komunikační model? K čemu slouží? Jak je pro nás užitečný?
5. Jak ovlivňuje komunikaci kontakt a kontext?
6. Co je to kód?
7. Jak narušuje komunikaci šum? Existuje komunikace prostá šumu?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Komunikace je sdělování, přenos obsahů mezi jednotlivými lidmi. Jde o poměrně komplexní proces, který se snaží schematicky zobrazit komunikační modely. V komunikaci vystupují mluvčí (producent) a posluchač (recipient), kteří prostřednictvím nějakého média komunikují sdělení vyjádřené v kódu. Komunikační situace zahrnuje také šum a kontext.

ODPOVĚDI



1. Jako přenos informace.
 2. Především má charakter jednání, sociální interakce, tedy jakkoliv jednat znamená něco komunikovat, tzn. že nejde pouze o záměrnou operaci.
 3. Platí to, co je řečeno ad 2.
 4. Zjednodušené formální znázornění průběhu komunikace. Slouží především jako pomůcka pro názornost.
 5. Podstatně, protože porozumění je kontextově vázané.
 6. Uspořádaný systém znaků.
 7. Šum narušuje komunikaci v různých jejích aspektech. Komunikace bez šumu je abstrakce, která se v reálném světě nevyskytuje.
-

2 ŘEČOVÁ KOMUNIKACE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Navazujeme na výklad první kapitoly a soustředíme se na nejdůležitější podobu komunikace – na komunikaci řečovou (jazykovou). Kapitola seznamuje se základy znakového pojetí jazyka, jak je položil strukturalismus, s rozdílem mezi jazykem jako systémem a řečí jako konkrétní promluvou a dvojitým charakterem této řeči: mluvenou a psanou realizací.

Druhá podkapitola pak načrtvává teorii řečového jednání (řečových her), která se rozvíjí od 60. let 20. století a která zkoumá řeč jako určité jednání, akt. Seznamujeme zde také se základními principy, které řečové jednání řídí.



CÍLE KAPITOLY

- charakterizovat řečovou komunikaci
 - vymezit základní pojmy sémiotiky (nauky o znacích)
 - rozlišit jazyk jako systém a řeč jako promluvu
 - rozpoznat rozdíly mezi mluvenou a psanou realizací
 - vysvětlit podstatu teorie řečového jednání
 - poznat principy řečového jednání a demonstrovat je na konkrétních jazykových projevech
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

znak, kód, sémiotika, význam, přirozený jazyk, řeč, jazykový systém, mluvenost, psanost, řečové jednání, řečová hra

2.1 Jazyk jako kód, mluvenost a psanost

Nejprimitivnější formy komunikace pracují se samou sdělovanou skutečností – jde zejména o ostenzi. Taková komunikace má velmi omezené možnosti, všechny náročnější podoby komunikace se dějí na principu zastupování, tedy pomocí kódu, jak o tom byla řeč už výše. Už jsme řekli, že kód je znakový systém, soustava znaků, jež slouží k dorozumívání. Centrálním pojmem komunikace je tedy pojem znaku. Disciplína, která se znaky, jejich charakterem, fungováním aj. aspekty zabývá, se nazývá sémiotika.

Jednoduše řečeno: znak je něco (věc/forma) zastupující něco jiného. Jakákoliv věc může být znakem, to znamená, že ve své znakové platnosti se vyvazuje z běžné manipulace a slouží ke sdělování obsahů v mezilidské interakci. Tedy každá věc může kromě své primární funkce "věcné" druhotně také plnit funkci znaku, může se sémiotizovat, aniž by tím utrpěly nebo se změnily její vlastnosti. V tomto procesu sémiózy tedy věc získá význam, který překračuje její individuální existenci, a ve společenském kontextu začne fungovat jako prostředek komunikace.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Jak si představit toto zastupování (reprezentaci)? Kus pomalovaného plechu je kus pomalovaného plechu a nepřestává jím být – ale současně může kromě toho mít znakovou platnost, může být třeba dopravní značkou. Zastupuje tak nějaký příkaz/pokyn, který ukládá účastníkům vlastník komunikace: třeba, aby zpomalili na 40 km/h. Stejně fungují slova: „pes“ je shluk hlásek, obdobný jako jiné podobné zvuky, třeba čík, šút atd. Ale současně zastupuje určitý pojem jistého zvířete, je znakem. Použitím tohoto zvuku tak můžeme komunikovat o těchto zvířatech, aniž by musela být přítomna.

K ZAPAMATOVÁNÍ



Uspořádaný, strukturovaný soubor znaků se nazývá **kód**. Kód jako znakový systém může být různě složitý, různě rozsáhlý a různě strukturovaný. Nejsložitějším a nejrozsáhlejším znakovým systémem, kódem, je **přírozený jazyk**.

Řekli jsme, že přirozený jazyk (tj. jazyk, kterým lidé běžně hovoří; existují i jazyky umělé: formální a mezinárodní, ty jsou ovšem z hlediska literární komunikace bez významu, tedy se jimi zde nezabýváme) má povahu kódu. Musíme si nyní proto položit otázku, co v jazyce má povahu znaku. Většinou se soudí, že za znak můžeme považovat slovo (přesněji řečeno lexikální jednotku, která může být i vícečlenná: např. frazém „mít máslo na hlavě“).



PRO ZÁJEMCE

Jaké jsou některé důležité vlastnosti jazykového znaku?

Arbitrárnost, konvenčnost - není žádná závislost mezi věcí, jevem vnější reality a podobou jazykového jazyka, forma (znak) je dána pouze společenskou konvencí, tradicí. Tedy to, že se psůvi říká „pes“, nemá žádnou souvislost s tím, co pes je, co dělá, jak vypadá apod. Výjimku představují pouze onomatopoeia, která zvukově napodobují nějaký nejazykový zvuk - ale i zde má účast konvence toho kterého jazyka, a proto ani základní onomatopoeia v různých jazycích neznějí různě (česky dělá žába „kvá, kvá“, anglicky „ribbit-ribbit“).

Diskrétnost - znak má pevný tvar a rozsah, obvykle je jazykový znak také lineární, tj. jednorozměrný, má začátek a konec.

Sémantičnost - znak má vždy vztah k významu a/nebo funkci, není samoúčelný.

Kulturní přenosnost - jazyk je naučitelný a traduje se v kultuře.

Stabilitnost (relativní) - jazykové znaky jsou ustálené, neměnné, takže mohou fungovat v synchronní komunikaci.

Prevarikace - je to možnost dvojznačnosti, vyhýbavosti - jazykovým znakem lze klamat úmyslně i neúmyslně.

Přirozený jazyk má dvě dimenze: dimenzi individuální a dimenzi kolektivní. Kolektivní dimenze znamená, že jazyk je kolektivní, společenský fakt, který umožňuje komunikování mezi různými individui. Ženevský lingvista Ferdinand de Saussure pojednal tuto kolektivní dimenzi jako systém abstraktních jednotek, z nichž každá má v systému svou platnost, hodnotu. Platnost jednotky jazykového systému není dána nějakými jejími vnitřními vlastnostmi, ale vždy vztahy k ostatním jednotkám téhož systému. Tento systém nazval langue („jazyk“). Jazykový systém je pro mluvčí daného jazyka závazný, a díky tomu je možné dorozumění.

Proti tomuto nadindividuálnímu systému staví Saussure individuální a vždy částečnou realizaci tohoto systému v jazykových projevech jednotlivých mluvčích. Takovéto individuální realizace přibírají řadu nahodilých prvků a často také bývají deformovanými, nesprávnými nebo neúplnými realizacemi daného jazykového systému. Každý člověk totiž daný jazykový systém zvládá pouze neúplně, navíc často vnější podmínky komunikace (např. stres, rozrušení aj.) neumožní ani realizaci toho, co mluvčí ovládá. Tyto realizace se nazývají parole („řeč“), jde tedy o aktuální realizace abstraktního systému v hmotné podobě (tj. třeba v podobě zvukové, grafické nebo i jiné) v konkrétních situacích.

Jazykový systém se realizuje jedině skrze parole a také pouze skrze parole je zkoumatelný a poznatelný. Tedy parole existuje pouze jako realizace langue – a langue existuje pouze díky parole (jazyk bez realizací neexistuje).

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Předpokladem dorozumění mezi různými mluvčími je logicky, aby používali shodný kód. Přitom tato shoda nemusí být úplná. Co to znamená? Slovenština je jiný kód než čeština, přesto slovenskému mluvčímu z velké části rozumíme, protože náš kód (čeština) je jeho kódu velmi podobný. Naopak sinhálskému (sinhálsky se mluví na Srí Lance) mluvčímu neporozumíme, protože používá kód zcela odlišný od našeho.

Avšak porozumění může být ztíženo i v případě, že mluvčí užívá stejný kód jako my. Např. ve vypjaté situaci nebo v důsledku nějaké poruchy se může stát, že mluvčí tento systém realizuje způsobem natolik deformovaným (špatná výslovnost, nesouvislost atp.), že mu neporozumíme.

Vyložili jsme, že jazyk (langue) je systém (a jednotky zde jsou charakterizovány vztahy mezi sebou). Množina jednotek tohoto systému se nazývá inventář, systém vztahů mezi těmito jednotkami se nazývá struktura. Přirozený jazyk je ovšem systém velmi složitý, který se člení dále do jednotlivých podsystémů, které jsou hierarchicky uspořádány.

Pokud jde o parole, existují dvě základní realizační formy, a sice řeč mluvená a řeč psaná. Obě tyto realizační formy jsou projevem řečové aktivity člověka, jsou tzv. vnější (zjevnou) řečí. Čímž se liší od tzv. vnitřní řeči, která je projevem mentální aktivity člověka; myšlenky jsou totiž vázány na jazykové zprostředkování, byť tzv. vnitřní řeč není plně zformována, je zkratkovitá, doplněná obrazovými představami atd.

Psaná realizační formy jazyka je výrazně mladší než mluvená řeč, souvisí teprve s vynálezem písma. Podstatou písemné (grafické – psané, tištěné...) realizace jazyka je její dvojrozměrnost, plošnost: to znamená, že psaná řeč má horizontální rozměr (souvislá linie

zleva doprava nebo naopak) a vertikální rozměr (tato linie se láme do řádků řazených shora dolů). Oproti tomu mluvená řeč je jednorozměrná, lineární, odvíjí se v čase. Z toho plyne, že v písemném textu se čtenář může mnohem snadněji orientovat, což je podpořeno dalším členěním plochy textu pomocí odstavců, titulků, tučné sazby a jiných grafických prvků. Samozřejmě i psaný text je vnímám v čase, ale čtenář může číst, jak rychle chce, může se nekonečně vracet k něčemu, čemu napoprvé neporozuměl, může i přeskakovat to, co se mu zdá podružné nebo nezajímavé. Naproti tomu posluchač mluveného projevu je zcela závislý na mluvním tempu mluvčího, není možné, aby se vracel ani předbíhal.

Zatímco mluvený projev svým pronesením zaniká, písemné texty trvají. Společnost vyprodukovala instituce, které jsou určeny k uchovávání písemných projevů – archivy, knihovny atd. Písemným textům se totiž tradičně v lidské společnosti připisuje reprezentativní hodnota a kladou se na ně zvýšené nároky. Literární komunikace je vesměs založena na psané formě (odkud i název: litera = písmeno) a má všechny vlastnosti pro tuto řečovou realizační formu.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Vezměte si dva projevy, jeden písemný (např. článek v novinách, pasus v knize apod.) a jeden mluvený (rozmluvu na ulici, rozhovor v televizi apod.). Na těchto projevech identifikujte odlišnosti dané odlišnou realizační formou, např. ve výběru slov, struktuře vět, stavbě textu, opakování, zdůrazňování apod.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Proč považujeme jazyk za kód? Co to znamená? Jaké jsou důležité vlastnosti přirozeného jazyka jakožto kódu?
2. Co si můžeme představit pod pojmem jazykový znak? Uveďte ilustrativní příklad.
3. Co znamená kolektivní a individuální dimenze jazyka? Jak vymezujeme jazykový systém a jak jeho realizace?
4. Kde je uložen jazykový systém? Jak je nám přístupný?
5. Co znamená, že jazyk je systém systémů?
6. Čím se liší mluvená a psaná realizační forma jazyka? Odkazuje ke dvěma různým jazykovým systémům?

2.2 Řečové jednání

Teorie řečových jednání vychází z premisy, kterou jsme zmínili již na počátku první kapitoly: řečová aktivita je považována za jednání, které mívá stejné následky jako ostatní jednání, „činy“. Jazyk ve svém fungování je zde tedy vnímán nikoliv jako přenášení informace o světě, ale jako sociální jednání. Mluví tím, že něco říká, nechce pouze o světě informovat, ale chce jej nějak ovlivnit, formovat. Chce třeba posluchače přimět, aby si něco myslel, něco udělal nebo neudělal apod.

Rakušan Ludwig Wittgenstein je autorem teorie jazykové (řečové) hry, která byla dále rozvíjena lingvisty a teoretiky komunikace (zejm. J. L. Austin a J. R. Searle) v teorii mluvních aktů. Řečové hry jsou způsoby užívání jazyka, systémy dorozumívání, elementární formy jednání. Těmto řečovým hrám se člověk učí jako každé jiné hře: napodobováním a opakováním – a toto opakování vede k tomu, že člověk proniká k významu. Řeč (jako každé jiné jednání) se poměřuje se skutečností jevového světa svou úspěšností (má-li být příkaz příkazem, musí zavazovat ke splnění). Rozlišuje se několik různých řečových her: třeba příkaz, prosba, výhrůžka, pozdrav, výtka, slib atd. (řečovým hrám v zásadě odpovídá v české lingvistice obvyklý termín komunikační funkce výpovědi: každá výpověď má nějakou komunikační funkci, s níž je tato výpověď formulována).

Řečové jednání se řídí v zásadě 3 základními principy, které vyjadřují vztah mezi mluvčím a příjemcem. Tyto principy verbální komunikace jsou:

Kooperační princip: komunikanti se snaží v komunikaci chovat tak, aby jejich přístup byl považován za vstřícný, za směřující ke komunikačnímu úspěchu, tedy slovem k dorozumění. Nejde zde o žádná striktní pravidla nebo normy, ale o intuitivně zachovávané maximy, které se týkají informační stránky komunikace, a mají tedy základ ryze racionální. V běžné komunikaci jsou samozřejmě maximy kooperačního principu neustále porušovány. Důvodů je několik: zejména se často kooperační princip ocitá v rozporu s principem zdvořilostním, který je přítomen v každé výpovědi, a samozřejmě s principem manipulativním, který místo udržování kooperace znamená komunikaci jako uplatňování moci. Pro nás je důležité poznání, že v protikladu ke kooperačnímu principu fungují i četné strategie sloužící k ozvláštňování sdělení (jde o metafory, tropy, paradoxy, ironii, různé jazykové hříčky, aluze, perzifláže, elipsy atd.). Je zřejmé, že všechny tyto strategie tvoří nedílnou součást „světa ze slov“, komunikace bez nich je nepředstavitelná, fádní, neosobní, odlidštěná.

Zdvořilostní princip: je určován tím, že komunikace je vztahem lidí, a lze říci, že tento princip upravuje tuto vztahovou oblast. Řečové modely realizující zdvořilostní princip komunikace vytvářejí tzv. řečovou etiketu. Je samozřejmé, že lidská společnost nemůže existovat bez norem regulujících chování. Tyto konvence více či méně striktně určují vhodné a očekávané chování v určitých situacích, a z takové regulace se nijak nevymyká ani řečové

chování. Řečová etiketa příslušné kultury a příslušné doby určuje, jaké komunikativní chování je považováno za zdvořilé. V mnoha ohledech jde zdvořilostní princip proti racionálnímu principu kooperace, zejména pokud užívá technik jako zjemňování, změkčování.

Manipulativní princip: znamená to mocenský přístup, snahu, aby adresát přistoupil na hledisko mluvčího, řídil se jeho záměrem. Manipulativní řečové chování je běžné a jsou mu více vystaveni důvěřiví, nezkušení, pasivní, méně inteligentní adresáti, zejména ze strany médií. Mezi manipulativní strategie patří třeba vyvolávání strachu, vydírání, ale i přísliby apod.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Veďte si pár rozhlasových nebo televizních reklam a pokuste se identifikovat různé manipulativní strategie. Jak třeba pracují reklamy s příslibem a jak vyvolávají strach?



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Můžeme manipulativní řečové jednání považovat vždy za negativní jev? Zamyslete se třeba nad jeho úlohou ve škole.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Nejdůležitějším kódem pro komunikaci je přirozený jazyk. Jde o soubor jazykových znaků. Rozlišujeme 2 dimenze jazyka: jazyk jako systém a řeč (realizaci). Realizace je buď mluvená, nebo psaná. Jazyková komunikace jako jednání je předmětem zájmu teorie řečového jednání, která vychází z myšlenky, že komunikace pouze nepřenáší informace, ale mluvčí jí také nějak formuje svět kolem sebe.



ODPOVĚDI

1. Protože jednoduché jazykové znaky jsou v jazyce uspořádány, má tedy charakter znakového systému. Přirozený jazyk je kód nesmírně složitý a rozsáhlý (a proměnlivý).
2. Nejjednodušeji jako slovo.

3. Jazykový systém (jako systém možností) je uložen v kolektivním vědomí – jde ovšem o abstrakci, „reálně“ (hmotně) existují jen individuální realizace tohoto systému.

4. Odpověď viz ad 3.

5. Charakter systémů mají jednotlivé jazykové roviny (fonologická, morfologická...), jazyk je pak z tohoto pohledu nad-systémem.

6. Liší se hmotnou podstatou (zvuk x grafika), ale také v rovině lexika, syntaxe aj. Obě realizační formy jsou však realizacemi téhož systému.

3 SPECIFIKA LITERÁRNÍ KOMUNIKACE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola navazuje na předešlý výklad o komunikaci a zaměřuje pozornost na jeden typ – velmi specifický typ – řečové komunikace: komunikaci literární. Na pozadí znalostí o řečové komunikaci se vymezují zvláštnosti literární komunikace a představuje se model literární komunikace, který je variací Jakobsonova komunikačního modelu.

Ve třetí podkapitole je představen koncept znakovosti literárního díla, jak jej rozpracovává zejména český strukturalismus.



CÍLE KAPITOLY

- odlišit literární komunikaci od jiných typů řečové komunikace
 - popsat průběh literární komunikace
 - charakterizovat hlavní prvky komunikačního modelu
 - vyložit znakový charakter literárního díla
 - aplikovat základní pojmy teorie znaku na literární komunikaci
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

literární komunikace, diskontinuita, estetická funkce, autor, dílo, čtenář, kódování, de-kódování, literární kompetence, superznak, vrstvy literárního díla, artefakt

3.1 Specifika literární komunikace

Literární komunikace je zvláštním případem jazykové (řečové) komunikace. To je poznání, které se proplétá našimi výklady od počátku. Je ovšem třeba vymezit, v čem je odlišnost od jiných způsobů řečové komunikace.

Podstatou mluvního dorozumívání je, že je souvislé, má kontinuální časovou a prostorovou osu. To platí absolutně v případě komunikace mluvené, ale ani v případě komunikace psané nelze počítat s výrazným narušením této kontinuity. Naproti tomu v případě literární komunikace tomu tak není, časoprostor autora a čtenáře je zde diskontinuální, oddělený textem. Proto se literární komunikace jeví jako proces nikdy neukončený, časově neuzavěřený. Naleznete-li při stěhování zapadlý 10 let starý vzkaz, úřední dopis nebo podobně, je zřejmé, že komunikace v tomto případě už nemůže proběhnout; přečtete-li si dva tisíce let starou báseň, proběhne komunikace zcela stejně, jako kdybyste četli letošní románovou novinku. Časová vzdálenost zde není překážkou. Text literárního díla stále vybízí ke stále novému čtení a novým interpretacím, tedy k pokračování komunikace.

Stejně jako u jiných typů psaných komunikátů není čtenář v případě literárního díla povinen číst od začátku do konce, může začít vprostřed díla, může přeskakovat, vracet se atd. I při takových strategiích se samozřejmě v případě literárního díla směřuje takto komunikace k „úspěchu“.

Podstatným rysem literární komunikace je skutečnost, že je to komunikace umělecká, tzn., že zprostředkovává umělecké sdělení. Toto umělecké sdělení je zaměřeno k tomu, aby vyvolávalo v příjemci estetický zážitek (estetická funkce). Estetická funkce se chápe (Mukařovský) jako transparentní, tzn., že neruší ostatní funkce sdělení (třeba funkci referenční nebo apelativní), ale zvláštním způsobem je sjednocuje v jejich účinku. Tento účinek má pak podobu estetické hodnoty, kterou čtenář zakouší (na pozadí aktuální estetické normy). Tedy jinak řečeno: literární díla existují proto, aby esteticky působila (jsou to intencionální objekty), čímž se liší třeba od horské krajiny či krásného koně, kteří také esteticky působí, ale není to jejich intence.

Komunikace obecně vyžaduje určité kompetence. Literární komunikace přitom ovšem vyžaduje specifické literární kompetence. Základní jsou samozřejmě schopnosti psát, číst; dále jde o znalosti literárních konceptů, hlavně koncepce čtenářství a autorství. (Musím vědět, jaká je role autora a čtenáře, abych mohl tuto roli obsadit.) Stejně podstatná je znalost konceptu adresáta, vypravěče, literární postavy. (Musím pochopit roli toho, kdo v literárním díle hovoří, kdo tam jedná apod.) V literární komunikaci je důležitá rovněž znalost konkrétních literárních děl, geneze literárního díla, čtenářských recepcí, života autora, znalost doby nebo literárního vývoje. Předávání těchto konceptů a jejich znalosti zajišťuje literární tradice. Nejzákladnější literární kompetence se získávají v rodině a soustavně zejména na základní škole v literární výchově. Je zřejmé, že úroveň literárních kompetencí je velmi individualizovaná.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jaká jsou specifika literární komunikace? Čím se liší od jiných typů psané komunikace?
 2. Vyjmenujte některé literární kompetence. Kde a kdy člověk literární kompetence získává? Existují rozdíly mezi čtenáři v literárních kompetencích?
-

3.2 Model literární komunikace

Model literární komunikace představuje adaptaci obecného komunikačního modelu – viz kap. 1.2. Schematicky si tedy literární komunikaci můžeme představit jako složenou ze tří základních prvků: emitora (jehož zde nazýváme **autor**), komunikátu/sdělení (jejž zde nazýváme literární **dílo**) a recipienta (jehož zde nazýváme **čtenář**). Do procesu literární komunikace však vstupují četné specifické vlivy: od podmínek technických a nakladatelských, přes cenzuru až po distribuční kanály (knihkupectví, knihovny). Na základě specifík literární komunikace se modifikuje komunikační model takto (podle Umberta Eca):



K ZAPAMATOVÁNÍ

autor – sdělení ----- kanál ----- významová forma – čtenář

kód jazykový

kód jazykový

kód literární

kód literární

encyklopedie

encyklopedie

Autor utváří (= kóduje) literární umělecké sdělení s použitím několika kódů. Za první je to kód jazykový, tj. formuluje své sdělení v nějakém přirozeném jazyce – tím vzniká umělecké dílo literární, a nikoliv třeba dílo výtvarné nebo happening, která by vznikla při použití jiných kódů. Za druhé jde o kód druhotný, literární – ten zahrnuje nejrůznější pravidla stylistická, rétorická, problematiku versologie, kompozice, využívání určitých tvůrčích principů tvarových i obsahových (určité typy literárních postav, různé postoje k látce – např. humorný). Za třetí kód encyklopedický neboli encyklopedie (též ideologický kód):

ten zahrnuje znalosti kultury, jejích pravidel, norem, možností atd. Příjemce při příjmu sdělení toto dekóduje jako významovou formu s použitím týchž typů kódu, které se mohou od kódů užitých autorem lišit méně nebo více. Je zřejmé, že kód literární není příjemci na rozdíl od jazykového kódu předem znám, teprve během recepce díla příjemce tento kód rekonstruuje na základě literárních kompetencí, o nichž byla řeč výše. Zatímco encyklopedie je výrazně individualizovaná (a také závislá na časových a prostorových souvislostech), v případě literárního kódu se někdy hovoří např. o kódu surrealistickém, kódu kubistickém, kódu realistickém, romantickém atd. Někteří jiní autoři dokonce v této souvislosti hovoří o uměleckém jazyce romantismu nebo kubismu. Vyjadřuje se tím skutečnost, že repertoár literárních postupů, soustava literárních norem není ani ve stejné době v nějaké společnosti jednotná, ale že vedle sebe působí několik směrů či stylů protichůdných, několik disparátních kódů. V případě individuálního a nezaměnitelného projevu konkrétního autora používá Eco termín autorský idiolekt.

Kanál v tomto schématu odpovídá obecnému schématu komunikace – je to cesta, jíž se sdělení (text uměleckého díla) dostává k příjemci, tedy kniha nebo třeba přednes v rozhlase.

Existuje-li takováto odlišnost ve fázi kódování, existuje i ve fázi dekódování, neboť encyklopedie každého čtenáře je jiná a rovněž proces re-konstrukce literárního kódu může probíhat jinak. To je pak příčinou toho, že jednomu sdělení (textu díla) odpovídají různé významové formy (či řečeno jiným termínem: různé konkretizace). Tradičnější teorie zdůrazňují respektování určitého autorského záměru, jak se jeví v díle, byť si často uvědomují, že literární dílo je tak složité, že je labyrintem významů, že každý může v této složitosti určité kódy v díle přítomné potlačovat a jiné preferovat podle svých kompetencí. Naproti tomu někteří teoretikové posledních desetiletí hovoří o smrti autora (Roland Barthes) nebo o tom, že literární dílo zjevuje něco proti vůli autora (Paul de Man). Potom je logické, že přestává být věnována pozornost procesu kódování, tedy procesu umělecké produkce, a pozornost se zaměřuje pouze na text a jeho pochopení čtenářem. Tento důraz na recepci vede až k redukci literární komunikace na dvojčlenné schéma text – čtenář.

KONTROLNÍ OTÁZKA



3. Jak se model literární komunikace liší od obecného komunikačního modelu?
 4. Jak probíhá v případě literární komunikace kódování? Jaké kódy se uplatňují?
 5. Co si můžeme představit v literární komunikaci jako kanál?
-

3.3 Literární dílo jako znak

Český strukturalismus řeší problematiku literární komunikace jako otázku znakovosti literárního díla: jakožto to, co slouží ke komunikaci, se zde dílo považuje za zvláštní případ znaku. Tato znaková povaha literárního díla má určitá specifika.

Jelikož materiálem literatury, jak víme, je přirozený jazyk, znamená to, že už sám tento materiál má znakový charakter; literární dílo pak můžeme chápat jako superznak, vzhledem k jednotlivým jazykovým znakům vyšší významový celek, jenž vzniká specifickým způsobem uspořádání oněch znaků jednodušších do nového celku, který má charakter struktury. Je třeba říci, že literární dílo není nějaké nakupení jazykových prostředků, ale jejich přehodnocení, uvedení do nových vztahů (neboť struktura není pouhý inventář, ale soubor vztahů mezi prvky), které prostupují všechny roviny díla. Literární dílo tedy není struktura homogenní, nýbrž bohatě zvrstvená. Schematicky můžeme vymezit tyto vrstvy/roviny literárního díla (dle K. Chvatíka):

1. vrstva předmětná neboli artefakt (též dílo-věc): je to smyslově vnímatelná vrstva (rozuměj: nikoliv „kniha“, ale řečová realizace);

2. vrstva významová, kterou můžeme rozdělit vedví:

2a. vrstva jazykových významů (jde o konvenční významy jazykových prostředků),

2b. vrstva uměleckých významů (jde o významy vznikající jako umělecké přehodnocení a syntetizování jazykových významů, někdy se hovoří přímo o uměleckém jazyku, aby se vyjádřila do jisté míry také konvenční povaha těchto významů, založených na jistých postupech poetiky a kompetencích – srov. výše charakteristiku „literárního kódu“);

3. vrstva smyslu – její pozice je velmi diskutabilní, neboť úhrnný význam/smysl se málokdy považuje za hodnotu dílu inherentní; Chvatík jí chápe v podstatě to, jak se významy díla vztahují k realitě „lidského světa vůbec“.

Toto schéma musíme brát skutečně pouze jako schémata, jež nám pomáhá pochopit dynamický charakter struktury uměleckého díla. S tím souvisí podstatná věc: vyšší vrstvy při svém konstituování nespoteřovávají vrstvy nižší – ty si zachovávají svou schopnost přímo působit na recipienta (ustavením významů zůstává např. zachována působivost zvukové utvářenosti – rytmu, eufonie atd. – v básni apod.).

Jednodušší znaky (jazykové) mají zřejmou strukturu: vyjdeme-li z peircovské sémiotické tradice, jak ji představuje známý Ogdenův-Richardsův trojúhelník, má jazykový znak tři strany: vehikulum/formu (např. skupinu hlásek s-t-r-o-m), význam (např. „dřevnatá rostlina s kmenem“) a objekt (prvek reality, na nějž je užitím znaku poukazuje – např. všechny stromy / jakýkoliv strom). V případě literárního díla není struktura takto jednoduchá – což je dáno především tím, že má onen „superznakový“ charakter. Charakter formy můžeme

přiřknout artefaktu jakožto smyslově vnímatelné podobě díla a charakter významu významové formě (v terminologii strukturalismu: estetickému objektu) jakožto konkretizaci díla ve vědomí vnímatele – toto však platí jen velmi schematicky.

PRŮVODCE TEXTEM



Záměrně zde tuto složitou problematiku jen stručně načrtáváme – podrobně se otázce významu literárního díla budeme věnovat v kapitole 10. Bude tam pak třeba vyvolat širší kontext, o němž hovoříme zde.

Nejsložitější je otázka „objektu“ (denotátu/referentu) v případě literárního znaku: reference zde je nejednoznačná a nepřímá; jednoduše snad můžeme říci, 1) že denotátem je zde určitý fikční svět, jenž představuje určitou alternativu světa empirického; 2) denotátem svého druhu je ovšem také svět empirický, ale je to denotát „rozptýlený“ a tak literární dílo v jistém smyslu vždy poukazuje k celému světu.

KONTROLNÍ OTÁZKA



6. Co rozumíme tím, že literární dílo je znak?
 7. Jaká jsou specifika literárního znaku?
 8. Jaké vrstvy můžeme v literárním díle vymežit?
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Literární komunikace je případem komunikace řečové, má ovšem určitá specifika a také vyžaduje určité specifické kompetence. Model literární komunikace je adaptací obecného modelu komunikace: 3 hlavní prvky jsou zde autor, dílo a čtenář. Komunikační povaha literárního díla vede český strukturalismus k promýšlení jeho znakového charakteru; literární dílo se jeví jako zvláštní znak, superznak.



ODPOVĚDI

1. Hlavním specifikem literární komunikace je její diskontinuální charakter, který na rozdíl od jiných forem psané komunikace není na překážku komunikačního úspěchu. Lit. komunikace také vyžaduje specifické kompetence.

2. Např. schopnost číst, znalost konceptu čtenáře, autora, díla, vypravěče, žánru apod. Získávají se především ve škole a v další čtenářské praxi. Rozdíly mezi čtenáři v kompetencích jsou významné.

3. Předně tím, že zohledňuje umělecký charakter komunikace.

4. Probíhá – schematicky – na třech rovinách, uplatněním tří kódů: jazykového, literárního a encyklopedického.

5. Nejčastěji knihu.

6. Znamená to, že má strukturu znaku: má formu (vehikulum) a význam a slouží sdělování.

7. Jde znak velmi složitý (superznak). Denotát je nekonkrétní.

8. Názory se různí, ale lze vymezit vrstvu předmětnou a významovou, popř. vrstvu smyslu.

4 AUTOR

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se budeme blíže věnovat entitě, která stojí na počátku literární komunikace: autorovi. Ukážeme, že pojmem autor (básník, spisovatel...) mohou být označovány různé věci. Je potřeba oprostit se od naivního pohledu, který ztotožňuje hlas, který hovoří v literárním díle, s reálně existujícím člověkem, jenž je pod textem podepsán. Rozlišení různých rovin a pochopení historických proměn je nezbytné pro pochopení problematiky autorství.

CÍLE KAPITOLY



- reflektovat historickou situovanost konceptu autorství
- odlišit reálnou osobu autora od role autora v textu
- osvojit si základní pojmy pro popis „hlasu, který hovoří“ v literárním díle
- aplikovat osvojenou terminologii v popisu literárního díla

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



autor, autorství, empirický autor, historický autor, autorský mýtus, sémantické gesto, subjekt díla, modelový autor, implicitní autor, vypravěč, lyrický subjekt

4.1 Historický status autorství

Středověk autorství neznal, osoba písařího nebyla podstatná, individualita a individualizace bylo něco, co se vymykalo středověkému myšlení. Většina středověkých děl je proto anonymní. Nenechme se mýlit tím, že známe „jméno autora“: díla Petra Chelčického jsou

stejně anonymní, autor u nich není uveden; autorské jméno bylo připojeno až později, samo toto jméno přitom se objevuje až několik let potom, co byl fyzický autor mrtev. Přitom moderní doba nějakou autorskou pozici předpokládá a snaží se ji konstruovat ze samotného textu (např. u tzv. Dalimilovy kroniky, Života sv. Kateřiny apod.) – je to ovšem snaha vnést individualizaci do prostředí, jež na ni nedbalo.

Nepodstatnost autora ovšem neznamená úplnou anonymitu – naopak texty, které bychom považovali za „odborné“, mohly čerpat své oprávnění pouze z uznaných autorit, tj. z bible, svatých otců, starověkých filozofů apod.

V období humanismu dochází k návratu k antickému pojetí autorství. Autor je tady individuum, jež ručí za své dílo svým životem, biografií; biografie vytváří jednotu díla, subsumuje pod sebe různou řeč. Avšak autorství není v novosti, nýbrž ve schopnosti sumarizovat vědění. Pro raněnovověkou literaturu je charakteristická cirkulace myšlenkových obsahů i literárních postupů a jejich kanonizace. Když se podíváme, jak čeští autoři „překládají“ cizí literární texty, museli bychom z dnešního hlediska říci, že šlo o velmi svévolné nakládání s předlohou, které má charakter spíše adaptace (např. některé překlady Řehoře Hrubého z Jelení). Ochrana díla je výsadou udělovanou světskou mocí, privilegiem, jež chrání před patisky, jež se brzy rozšířily a kazily obchod – ale je to ochrana hmotného statku, ne duchovního.

Teprve během 18. stol. se rodí autorství v moderním slova smyslu. Je spojeno s představou jedinečnosti a originalnosti slovesného výtvoru, jež musí být chráněna. Vzniká pojem „duševní vlastnictví“ – oproti starší představě, že co je zveřejněno, je obecným majetkem, se formuje nárok původce na jeho výtvor – výlučné právo upravovat a vydávat a čerpat za to hmotné plnění. Autor se stává majitelem duchovního statku. Na přelomu 18. a 19. století tak vzniká autorské právo jako zvláštní oblast občanského práva.

V dnešní digitální době snadné reprodukce autorských děl stojí autorské právo před četnými výzvami.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se nad anonymitou středověkých literárních děl a anonymitou dnešní doby. V čem můžeme hledat rozdíl? Proč myslíte, že historikové usilují identifikovat „skutečného Dalimila“ či „skutečného Petra Chelčického“?



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jaký je rozdíl mezi autorstvím ve středověku a v dnešní době?

2. Co je podstatou autorského práva?

4.2 Autor vně díla

Termín autor především označuje nějakou reálně existující osobu, která je původcem díla. Tedy v komunikačním pohledu je autor totožný s emitorem, je tím, kdo produkuje a vysílá sdělení. Tomuto autorovi říkáme empirický autor nebo psychofyzický autor (historický, reálný autor). Je to entita, která stojí mimo text na rozdíl od autora jako funkce, která je vepsaná v textu, o němž budeme hovořit posléze. V tomto pohledu je otázka autorství otázkou produkce, tedy procesu vzniku, „tvorby“ díla. Předpokládáme, že autor se nějak do díla promítá, ale to neznamená, že můžeme výpověď literárního díla prostě „připsat autorovi“ – situace je složitější, jak ukážeme dále.

Otázka (autorské) produkce se řeší odlišně v pohledu psychologickém a sociologickém; to odpovídá dvojímu pohledu na individuum: má svou dimenzi psychologickou (osobnost) a svou dimenzi sociální (sociální role, která zaujímá ve společnosti).

Psychologický pohled na produkci zdůrazňuje roli individua, jeho životní zkušenosti, jeho individuálních dispozic, jeho osobnostního ustrojení jako podstatných podmínek produkce. Klíčovou představou autorské psychologie je koncept „tvůrčí osobnosti“, tedy specificky disponované, záměrně utvářené entity stojící za dílem. Přitom se soudí, že a) můžeme skrze text proniknout k charakteristikám této osobnosti, b) můžeme se znalostí této osobnosti lépe (či dokonce jedinečně) proniknout do díla samého. Studium osobnosti se soustřeďuje především na to, čím se tato osobnost odlišuje od ostatních, v čem je specifická (v krajním případě se pěstuje kult génia). V takovém kontextu nás tedy zajímá (vnější) životopis autora, ale i jeho vnitřní myšlenkové pochody, názory, představy, víra, jeho prožitky (zejména nějakých důležitých událostí, např. války, různých životních zlomů – např. ztráta rodičů apod.). Psychologismus byl dominantním přístupem na konci 19. a v první polovině 20. století, účelem interpretace bylo skrze literární dílo proniknout k duši autora, jejím duchovním kvalitám (estopsychologie, diltheyovská duchověda, saint-beuvovský biografismus atd.).

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Např. v monografii o Janu Nerudovi formuluje projekt takového studia autorské osobnosti F. V. Krejčí takto: „Oč hlavně mi šlo, jest rozebrati stručně hlavní díla Nerudova po stránce umělecké a psychologické, zachytiti nejvniternější nerv Nerudovy bytosti, naznačiti, jakým způsobem cítil a vnímal svět, a sledovati evoluci, jejímž průběhem za cenu velikých nezdarů, odříkání a bolestí stal se z něho umělec a filozof-humorista.“

Tento přístup byl ve druhé třetině 20. stol. odmítnut literárněvědnými školami, které přišly s programem odpsychologizování estetiky (formalismus, strukturalismus, new criticism); vlivným textem, který vymezil problematičnost snahy postavit interpretaci díla na odhalení záměru reálného autora, byl článek dvou předních představitelů amerického nové kritiky K. M. Wimsatta a M. C. Beardsleyho Intencionální klam (The Intentional Fallacy, 1946). Literární teorie v 2. polovině 20. století opouští zájem o empirického autora a věnuje se především textu díla samému. Lze říci, že v těchto teoriích získává roli, kterou dosud měl hrát autor, historický čtenář – je to on, kdo ve skutečnosti utváří význam.

Francouzský teoretik Roland Barthes v roce 1968 přišel s tezí o smrti autora. Podle něho je „autor“ jako takový určitým ideologickým produktem individualistického kapitalismu, je entitou, které je přičena absolutní moc nad dílem, které má být monologem; proti tomu ale Barthes ukazuje, že takováto moc je iluzorní: místo autora u něj stojí „skriptor“, který jen „zaznamenává“ textovou síť prvků různého původu, které navzájem jsou v dialogické pozici. V takovéto koncepci díla-textu zůstává tedy místo, kde očekáváme autora, prázdné.

Sociologický pohled na produkci zdůrazňuje spíše „autorství“ nějakého společenského korpusu. Za dílem zde nestojí specifická osobnost, ale individuum jako člen nějaké třídy, vrstvy, skupiny, národa apod. V tomto ohledu nestudujeme specifickou utvářenost autorské individuality, ale to, jak se v ní projevuje charakteristika nějaké sociální skupiny, dílo se zde stává případem sociálního jednání. Takovýto přístup pěstuje především pozitivismus a marxismus. Krajiní mezí, kam může sociologismus dospět, je ideál dějin literatury „beze jmen“, který formuloval polský teoretik literatury a kultury Stefan Żółkiewski: je to představa literárního procesu jako zcela formovaného dějinnou nutností, v němž není místo pro nějaké individuální odchylky či specifika. Většinou ovšem marxismus autorskou osobnost z dějin nevyklučuje, ale sleduje ji jako průsečík sociálních sil. Např. francouzský marxistický sociolog literatury Lucien Goldman zkoumá ve své významné práci *Skrytý bůh* metaforické zobrazení určitého polovědomého modelu světa v literárním díle – interpretuje tu dílo jako formulaci světového názoru určité společenské skupiny v určité historické situaci; ztráta moci úřednické šlechty v období ludvíkovského absolutismu formuje její pohled na svět, který je tragický a naplněný rezignací; jeho vyjádřením jsou pak díla B. Pascala a J. Racina.

Ačkoliv můžeme tedy pozorovat, že teorie v druhé půlce 20. století radikálně opouští romantickou představu o Básníkovi, Tvůrci a že výzkum autorské osobnosti ustupuje studiu textu díla, přece nelze říci, že by se autor z našeho uvažování o literatuře opravdu vytratil.



Vezměte si do ruky několik libovolných učebnic či přehledů dějin literatury nebo nějakého jiného umění (malířství, hudby...) a sledujte, jaký je pořadající princip výkladu (popř. principy). Pokuste se formulovat funkci autora (jména) ve výkladu.

V našem myšlení o literatuře tedy prakticky zůstává historický autor klíčovým prvkem. Slouží především jako „vyšší celistvost“, než je samo konkrétní dílo (text), umožňuje spojit v nějaký celek celou řadu různých textů. Vždyť co spojuje Dášeňku, R.U.R., Zářivé hlubiny a Obyčejný život jiného než jméno Karel Čapek? Takto jméno autora poskytuje kontext každému dílu, v němž bývá toto dílo nějak recipováno a interpretováno. Umožňuje – budeme-li sledovat myšlení Michela Foucaulta (*Co je to autor?*) – vzdorovat proliferaci významu. Autor tedy je prostředkem, jímž se bráníme znepokojující možnosti významové otevřenosti díla, je prostředkem „zajištění“ významu textu.

V tomto kontextu si ale uvědomme, že takovýto autor jakožto funkce může ztrácet vazbu na skutečné historické životní realie a může se proměnit v autorský mýtus, utuhlou a mnohdy idealizovanou soustavu představ o autorovi, které pak řídí interpretaci jeho díla. Příkladem budiž Karel Hynek Mácha.

KONTROLNÍ OTÁZKA



3. Jak nazýváme osobnost původce v literární komunikaci?
 4. Proč je důležité odlišit autora vně díla od textových rolí?
 5. Jaký význam má v myšlení 2. poloviny 20. století metafora „smrti autora“?
 6. V čem je odlišnost psychologického a sociologického pojetí produkce?
 7. Co je to autorský mýtus?
-

4.3 Autor v díle

Rozvoj literární teorie v 2. polovině 20. století, který obrátil pozornost z autora na sám text, jak jsme o tom hovořili dříve, vedl k zájmu o „autora“ jako určitou textovou roli, o to, jak se v samotném díle zjevuje určitá autorská instance.

Tímto směrem rozvíjel své koncepce estetika literárního díla už ve 40. letech Jan Mukařovský a přišel s konceptem sémantického gesta. Sémantické gesto si můžeme představit

jako určitý sjednocující princip díla (který není obsahový [idea] ani formální, nýbrž významový), jako akt, který prostupuje všemi rovinami díla a formuje je určitým způsobem. Sémantické gesto je umístěno mezi autora a čtenáře a mezi empirii světa a psychiku osobnosti.

Autor uvnitř díla je koncept do jisté míry podobný této koncepci v tom, že stojí někde mezi empirickým autorem a hlasem, který v díle hovoří, přičemž není ztotožnitelný ani s jedním. Tato autorská role je konstruována čtenářem v procesu četby, ale ne výlučně, protože toto konstruování je determinováno intencí textu jako takového. Podle Slovníku novější literární teorie můžeme tedy tento subjekt díla definovat jako „korelát celkového pohybu intence textu“, tedy jednoduše řečeno, jde o představu nějakého subjektu, který si (re)konstruuje jako toho, kdo stojí za textem jako zdroj jeho intence (záměru).

Existují hlasy, které odmítají personalizaci této intence a navrhují pojednávat jen o intenci textu, strategii vyprávění nebo o sémantickém gestu, jak jsme o tom hovořili. Na druhou stranu, jak upozorňují autoři Slovníku novější literární teorie, jde o koncept přitažlivý v tom, že jde o jakéhosi dvojníka mluvícího hlasu (vypravěče, lyrického subjektu – viz následující kapitolu) a empirického autora, který není identifikovatelný s žádným z nich, existuje někde mezi nimi, a přitom je v nějakém nesnadno vyjádřitelném vztahu s oběma dvěma.

Umberto Eco (Šest procházek literárními lesy) zavádí pro tento subjekt díla pojem modelový autor. Vymezuje jej jako „třetí osobu“ vedle empirického autora a vypravěče, jako „anonymní hlas“, který je obtížné identifikovat. „Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.“ Přitom Eco upozorňuje, že „nemusí být nějakým osvíceným hlasem ani nemusí představovat vyříbenou narativní strategii“ – je to univerzální entita, která existuje v každém textu. „Modelový autor jedná a odhaluje sám sebe i v tom nejnechutnějším pornografickém románu, aby nám sdělil, že líčení, které nám servíruje, musí podnítit naši představivost a fyzické reakce.“

Častěji se v literatuře, zejména anglosaské proveniencí, setkáme s pojmem implicitní autor (zavedl jej W. C. Booth). Nehledě na některé jemné nuance, můžeme tento termín považovat za ekvivalentní s Ecovým modelovým autorem. Koncept je prostředkem k tomu, jak pojednat o intenci (záměru) díla bez toho, aby byl do uvažování vtažen empirický autor a s ním nejisté psychologické dohady.



KONTROLNÍ OTÁZKA

8. Jakou funkci má koncept subjektu díla / modelového / implicitního autora?
9. Jaké námitky byly proti konceptu implicitního autora vzneseny?

4.4 Hlas, který hovoří

Když jsme hovořili o modelovém/implicitním autorovi, říkali jsme, že je to „někdo/něco“, co existuje mezi empirickým autorem a hlasem, který v díle hovoří, tedy mluvčím. Naivní čtenáři většinou všechny tyto tři subjekty ztotožňují a předpokládají, že ten, kdo v díle hovoří, je prostě autor. Ale to je samozřejmě předpoklad mylný a velmi nebezpečný, protože nás ve čtení díla může zavést na scesti.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



V jedné básni Jiřího Karáska ze Lvovic čteme tyto verše:

„Jsem d'ábla metresa,
Mě líbal Bahomath,
Já venerický jed
Do dvorů vnáším králů zbabělých...“

„Já“, které zde hovoří, těžko ztotožníme s autorem, který byl relativně konvenčním poštovním úředníkem. Stejně tak např. v románu *Smrt je mým řemeslem* je tím, kdo hovoří ke čtenáři, válečný zločinec Rudolf Lang, jež neztotožníme s empirickým autorem Robertem Merlem.

Stejně jako – jak vidno z předložených příkladů – nemůžeme ztotožnit hlas, který na nás mluví v literárním díle, s empirickým autorem, nemůžeme jej ztotožnit ani s autorem modelovým – argumentem zde buďtež případy nespolehlivých vypravěčů, tj. vypravěčů, kteří čtenáře klamou – to, že klamou, můžeme poznat jedině díky modelovému autorovi, jinak řečeno díky tomu, že celý text je vyprávěn tak, že čtenář rozpozná, že vypravěč něco důležitého zamlčuje, komolí atd. (a pozná to navzdory tomu, že je to právě tento nespolehlivý vypravěč, kdo vypráví). Takového vypravěče najdeme třeba v jedné novele Agathy Christie, jež je vyprávěna samotným vrahem.

Tento hlas, který v literárním díle hovoří, nazýváme buď vypravěč (v epice), nebo lyrický subjekt (v lyrice). Vypravěč i lyrický subjekt nejsou vně textu, ale jsou textem vytvořeny, jsou to významové celky zabudované ve významové výstavbě díla, tedy vytvořené jednotlivými motivy díla.

Lyrický subjekt je podle M. Červenky „souborem jisté části (...) významových komplexů obsažených uvnitř díla“, tedy – jak řečeno – součástí významové (tematické) vý-

stavby literárního díla; ačkoliv je často nejspíš svázán s duševními stavy autora, nelze lyrický subjekt s autorem/básníkem ztotožňovat. Odstup nebo blízkost lyrického subjektu může být různá: od značné blízkosti v různých autobiografických a sebereflexivních textech po vzdálenost, jakou vidíme ve výše citované básni J. Karáska (kde je lyrický subjekt konstruován jako vymykající se pravděpodobnosti). Jelikož v lyrice zaujímá prominentní pozici 1. osoba singuláru („já“), je lyrický subjekt samou významovou osou lyrického díla.

Vypravěč je promlouvajícím hlasem v epickém textu. Teorie vyprávění rozlišuje u vypravěče různé kategorie. Uvedeme si zde jen ty nejdůležitější. Vypravěče především můžeme rozlišit podle toho, v jaké gramatické osobě promlouvá: ich-forma (1. osoba) nebo er-forma (3. osoba, vlastně „neosoba“, neosobní vyprávění). Dále můžeme rozlišit, zda je vypravěč současně postavou vyprávění. Je-li, hovoříme o homodiegetickém vypravěči (nejčastěji bývá ich-formový), není-li, hovoříme o heterodiegetickém vypravěči. Heterodiegetický vypravěč, vyprávějící er-formou, který vykazuje znalost minulosti i budoucnosti a nitra postav, se nazývá obvykle vševědoucí vypravěč – je to typický vypravěč realistické prózy. Podle stupně vnímatelnosti lze rozlišit různé stupně skrytosti/odkrytosti vypravěče. Nejdokrytější je vypravěč, který komentuje vyprávění či příběh, zdůrazňuje fikčnost vyprávění; nejskrytější vypravěč nechává mluvit jen postavy a sám je vlastně jen implicitní (text musí mít vždy toho, kdo jej pronáší).



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Kvíčala usedl do lenošky, odtažené ke kamnům, a schýliv hlavu, zabýval se onou rozčilující rozmluvou. Vzpomínal, co řekla ona a co on. Byl však rotržit a nemohl si na nic jasně vzpomenouti. Měl jen dojem, že rozmluva jejich byla podivná, nebezpečná, a že jen jakousi šťastnou duchapřítomností se zachránil. „Dobře jsem mluvil,“ napadlo jej. Přece však chvílemi podlehl podivnému uděšení a tu si pomyslel, že poznámku o suplentovi Bártovi neučinil vhodně.

(F. X. Svoboda: Vlna za vlnou...)

Tady vidíme er-formového, heterodiegetického, relativně skrytého vypravěče. Je to vševědoucí vypravěč realistického modelu prózy.

Seděli jsme do noci. Pili jsme rum, z jedné lahve jsme pili, podávali jsme si lahev z ručky do ručky. Tupé ženy se rozjařily. Dcera přisedla ke mně, počala mne laskati, mé prošedivělé kudrny třítí a tisknouti v prstech a jakoby zavoněla k mé pleti, velkoměstské, opálené zlehka cestou. Její poprsí rozvlnilo se nějakým blahem, když sedla těsně vedle mne a počala mne lehce, familiárně, dětinsky popkleskávati po plecích...

(A. Sova: Vallium vallis)

Tady naopak vidíme ich-formu, homodiegetického vypravěče (je hlavní postavou příběhu), relativně odkrytého.

KONTROLNÍ OTÁZKA



10. Jaký je rozdíl mezi implicitním autorem a vypravěčem?
11. Jak bychom mohli definovat lyrický subjekt?
12. Jaké charakteristiky můžeme určit u vypravěče?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Naivní čtenáři ztotožňují hlas, který hovoří v literárním díle, s autorem. To je však mylné. Musíme hovořit o 3 různých entitách. 1) Empirický autor je v literární komunikaci ten, kdo vysílá sdělení, skutečná osoba historicky zakotvená. 2) Implicitní/modelový autor je termín, jímž označujeme intenci textu, pomyslného autora, jenž je vepsán v textu a jejíž rekonstruueme v procesu čtení. 3) Hlas, který hovoří v literárním díle, je významový komplex budovaný významovou výstavbou textu – v lyrice jej nazýváme lyrický subjekt, v epice vypravěč.

ODPOVĚDI



1. Ve středověku neexistoval pojem duševního vlastnictví, kterým se dnes autorství vymezuje.
2. Představa, že tvůrce je majitelem napsaného díla (duševního statku) a má výlučné právo s ním manipulovat.
3. Autor.
4. Protože jejich nerozlišení by podstatně deformovalo rozumění dílu jakožto dílu literárnímu.
5. Upozorňuje na to, že literatura má charakter „archivu“ motivů a postupů, které už byly použity, a každý, kdo píše, je odtud přejímá, takže představa „originality“, na níž stojí moderní autorství, se relativizuje.

6. Psychologické pojetí se zaměřuje na psychiku autora, sociologické na společenské podmínky produkce.

7. Tradované představy o autorovi.

8. Odkazuje k intenci.

9. Především námitky vůči personalizaci, tj. psychologizaci.

10. Implicitní autor v díle nevystupuje a nehovoří, je to abstraktní intence díla; vypravěč je hlas, který hovoří – může být i nespolehlivý.

11. Jednoduše jako mluvčího lyrického textu.

12. Charakteristik bylo vypracováno mnoho: formálních (ich-forma, er-forma) i významových (např. spolehlivost, odkrytost, účast na příběhu ad.)

5 ČTENÁŘ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se budeme zabývat tím, kdo stojí na opačné straně komunikačního procesu než autor: čtenářem. Na problematiku čtenáře nahlédneme symetricky jako na autora: čtenář může být pochopen jako historicky existující osoba (čtenář vně díla), jako entita předpokládaná textem (modelový čtenář) a také jako ten, koho oslovuje vypravěč (adresát).

CÍLE KAPITOLY



- reflektovat historickou situovanost čtenářství
 - odlišit čtenáře jako psychofyzickou osobnost a roli v textu
 - vymežit adresáta v rámci díla
 - aplikovat osvojenou terminologii v popisu literárního díla
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



čtení, čtenář, tiché čtení, literární čtení, empirický čtenář, implicitní čtenář, modelový čtenář, fiktivní adresát

5.1 Historické proměny čtení

Čtení je protikladem psaní, historicky se zřejmé, že s prvními zápisy se rodí první čtení, vynález písma produkuje současně obě tyto činnosti. Ale to v žádném případě neznamená, že jsou neodlučitelně spojeny. V raném novověku existovalo hodně lidí, kteří uměli číst, neuměli však psát. V tomto ohledu bylo psaní ještě exkluzivnější kompetencí než čtení;

ovšem drtivá většina společnosti ještě v polovině 18. století neovládala ani jedno. V moderní západní společnosti tak trvá privilegovaná pozice psaní nad čtením: zatímco psaní vytváří hodnoty, čtení je chápáno jako pouhé vnímání, prostá recepce, která je netvůrčí. Psát tak znamená vykonávat moc, číst znamená podrobovat se této moci.

Moderní čtení, které všichni praktikujeme, je ovšem relativně nový „vynález“, vzniká až v období osvícenství, kdy se prosazuje „autonomie oka“ (jak říká francouzský historik Michel de Certeau) – tehdy se čtení odpoutává od „země“, odpojuje se komplexní tělesná souvislost čtení, a čtení se tedy stává pouze vnímáním grafického záznamu zrakem. Tehdy vzniká tiché čtení, něco, co se nám zdá zcela přirozeným a samozřejmým – ale co do 18. století vlastně neexistovalo. Čtení bylo původně vnímáno jako obnovení hlasu v jeho materiálnosti, tělesnosti – znamenalo tedy zapojení hlasového projevu, vlastně většina čtení byla předčítáním někomu. I v případě čtení pro sebe čtenáři četli nahlas nebo aspoň „mumlali“, pohybovali rty.

Čtenářská revoluce 18. století znamená také širokou demokratizaci čtení, jež souvisí s rozšiřováním vzdělání i do nižších vrstev raně moderní společnosti. Tehdy se také významně rozvíjí knižní trh, který produkuje levné knihy pro méně majetné, které jsou svou typografickou formou přizpůsobeny lidovému čtenářstvu, které se tehdy konstituuje (těmto méně vzdělaným čtenářům se knihy přizpůsobují např. velikostí písma, způsobem sazby, ale i členěním textu do kapitol – musejí být kratší – atd.). Toto masové rozšíření čtení s sebou nese i rozvoj specifického literárního čtení. Jde o takové čtení, které je ne-pragmatické, nevztahuje významy obsažené v textu bezprostředně ke společenským praxím, ale počítá s mnohoznačností literárních výpovědí a jejich autonomním statutem. Tento specifický – a vůbec ne přirozený – modus čtení literatury, jež můžeme s Pierrem Bourdieuem nazvat také „ryzím čtením“, zaměřením na samo vypovídání místo na jeho předmět, je produktem autonomizovaného literárního pole, tak jak se postupně (pomalu) ustavuje v moderní době. Teprve když vznikne dostatečně bohatá a relativně málo zaměstnaná vrstva konzumentů, kteří si mohou dovolit takovou nepraktickou činnost, může vzniknout „ryzí psaní“. To je tedy produkováno a zároveň produkuje „ryzí čtení“; takto se kruhově navzájem legitimují a budují víru v literaturu.

5.2 Čtenář vně díla

Čtenáře jako reálnou osobu, nějak historicky situovanou a nějak psychologicky disponovanou, nazýváme empirický čtenář nebo historický čtenář. K recepci – stejně jako k produkci – literárního díla můžeme přistupovat ze dvou hledisek: sociologického a psychologického.

Sociologický pohled se zaměřuje zkoumání toho, co se čte, jak se čte apod., a to často v aspektu věkovém (třeba speciální zájem o dětského čtenáře), teritoriálním, sociálním atd. V posledních letech vzniklo několik rozsáhlejších sociologických výzkumů čtenářství (např. knihy Jiřího Trávnicka *Čtete? a Čtenáři a internauti* nebo kolektivní práce *České děti jako čtenáři*). Současné sociologické průzkumy čtenářství vycházejí z dotazníkových

šetření nebo z dat veřejných knihoven, výzkumy ale mohou mít i historický charakter (zkoumají se třeba staré knihovní inventáře apod.).

Psychologický pohled na čtenářství sleduje recepci literárního díla jako akt odehrávající se v psychice jedince. Tzn., že zkoumá percepci textu, reakci čtenáře, jeho prožívání, aplikaci atp.

PRŮVODCE STUDIEM

i

Oběma těmto aspektům se věnuje zevrubná pozornost v předmětu Čtení a čtenářství, proto není třeba se k těmto otázkám více vracet.

Zaměříme pozornost jen na to, zda čtenářství můžeme – jak bývá zvykem – považovat za činnost netvůrčí, pasivní vzhledem k tvůrčímu, aktivnímu aktu psaní (produkce). Tato představa, ostře oddělující produkci hodnot (záležitost elity) a jejich recepci (záležitost mas), zakořenila v evropském myšlení v osvícenství. Historik Michel de Certeau ve své knize *Vynalézání každodennosti* věnuje pozornost čtení v kapitole nazvané „Čtení jako pytláctví“. Čtení zde situuje mezi sociální manipulaci, která vede k potvrzování „informace“ distribuované „mistry“ a k zamlčování toho druhého, a tvořivost, která míří do trhlin v kulturní ortodoxii, je pro elitu neviditelná, ale šíří to unikající do sítí soukromého života. Čtení je tedy tvůrčí – nejen pasivní, jak soudilo osvícenství, které zahájilo distribuci dobra skrze texty.

Text se v tomto smyslu může stát „kulturní zbraní“ – prostředkem, jímž se vykonává kontrola nad smyslem; v pozadí stojí fikce skrytého „bohatství díla“, kterého není čtenář mocen (a je proto vinen nevěrností nebo ignorací), a proto je umlčován kleriky, povolnými smysl vykládat. Privilegovaní čtenáři udržují fikci nedostupných tajemství textu, vytváří tak hranici mezi textem a čtenáři, kterou mohou překročit jen ti, co mají povolení „oficiálních interpretů“. Proti tomu konkrétní čtenáři svým každodenním čtením unikají z tohoto tlaku a čtou „podle sebe“, svým tělem, svými konkrétními životními zájmy. Proti mocenským strategiím „elity“ zde stojí množství konkrétních taktik obyčejných čtenářů, kteří vkládají do svého čtení svou invenci, svou tvořivost, své životní zkušenosti a své životní potřeby.

Historikové jako Certeau nebo Roger Chartier polemizují s představou čtenáře, kterou přináší recepční estetika a obdobné koncepty (budeme o nich hovořit v následující podkapitole): čtení je u nich vždy zakořeněné do životní praxe, není to abstraktní akt, ale akt specifický, fyzický, singulární, historicky jedinečný: vždy čte určité „sociální tělo“.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Můžeme čtení považovat za univerzální, neměnnou činnost?
2. Kdy se ustavuje „literární čtení“?
3. Lze čtení považovat za pasivní vzhledem k aktivnímu psaní?

5.3 Čtenář v díle

Viděli jsme, že někteří historici vidí čtení jako specifický historický akt a polemizují s vnitrotextovými koncepcemi čtenáře, které se prosadily v literární vědě od 60. let zejména v pracích kostnické školy recepční estetiky nebo v literárněvědném díle Umberta Eca.

Recepční estetika odmítá starší estetiky produkce, zaměřené na produkci textu, a obrací pozornost k tomu, jak je dílo recipováno, jak se ustavují jeho významy v aktu čtení. Zatímco Hans-Robert Jauss jako literární historik soustředil pozornost na otázky historických proměn konkrétních děl v recepci, jiní příslušníci školy (Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle) se věnovali otázce, jak je čtenářská role přítomna přímo v textu. Iser vytvořil koncept implicitního čtenáře jako opozitní konstrukt vzhledem k implicitnímu autorovi. Implicitní čtenář není čistě textová role, je to role (opět, jako v případě implicitního autora, personalizovaná, což u některých teoretiků vzbuzuje nedůvěru), která vzniká z interakce textových instrukcí a aktů čtení. Jde o souhru mezi textovými signály a aktivitou čtenáře, který vytváří souvislosti, které v textu samém nejsou (nebo lépe řečeno: jsou v něm jen potenciálně). Jde o proces, který – jak říká Iser – „vytváří něco, co není v textu vysloveno, a přesto představuje ‚záměr‘ textu“. Tedy lze říci, že koncept implicitního čtenáře předpokládá, že ujednocující perspektiva (vyjádřitelná jako „záměr“ díla), jež bývá přisuzována implicitnímu autorovi, je přeložena do procesu recepce. Přitom tuto recepční roli ovšem sám text předjímá.

S poněkud odlišným konceptem přišel Umberto Eco – pojmenoval jej modelový čtenář. Modelový čtenář je vlastně čtenář fiktivní, je to recepční role, kterou předpokládá a vytváří text. Text ve své struktuře obsahuje určité instrukce a předpoklady, kterých je třeba být poslušen, aby mohl být text náležitě interpretován. Text sám vytváří čtenáře, vymezuje možnosti své recepce. To znamená, že i zde jde opět o cestu za záměrem díla. Jak říká Eco, „hlavním úkolem interpretace je pochopit povahu tohoto čtenáře navzdory jeho přízračné existenci“. Empirický čtenář samozřejmě může číst text zcela libovolně, ale usiluje-li o „literární čtení“, přistupuje-li na komunikační hru, musí se pokusit rekonstruovat takovou čtenářskou roli, jakou text předpokládá. Eco v Šesti procházkách literárními lesy říká: „(...) existuje modelový čtenář knihy Plačky nad Finneganem, ale také modelový čtenář jízdního řádu, a tyto texty vyžadují od každého z nich jiný způsob kooperace. Je jasné, že nás více

vzrušují Joyceovy pokyny pro „ideálního čtenáře postiženého ideální nespavostí“, ale měli bychom věnovat pozornost i řadě instrukcí, které čtenář nachází v jízdním řádu.“

KONTROLNÍ OTÁZKA



4. Jak proměňuje recepční estetika pohled na dílo?
 5. Jak můžeme vymezit roli implicitního čtenáře?
 6. Jak můžeme vymezit Ecova modelového čtenáře?
-

5.4 Fiktivní adresát

Tak jako má empirický čtenář svůj protiklad v empirickém čtenáři, tak jako má implicitní/modelový autor svůj protiklad v implicitním/modelovém čtenáři, tak i vypravěč/lyrický subjekt má v díle svůj protiklad. Jde o fiktivního adresáta. Je to funkce, kterou nemůžeme ztotožnit ani s empirickým čtenářem, ani se čtenářem modelovým.

Fiktivní adresát je subjekt, k němuž se obrací vypravěč (popř. lyrický mluvčí); na rozdíl od vypravěče nemá svou gramatickou osobu, je zcela závislý na vypravěčově hlase. Můžeme přitom uvažovat o různé míře odkrytosti adresáta.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Příklad odkrytého adresáta najdeme v pohádkových úvodech typu: „Milé děti, teď vám budu vyprávět pohádku o...“ nebo v politické lyrice (Přežil jsem matku svou, žiju jen památce, / přežil jsem lásku svou, měl ji tak na krátkce — / všechno jsem oplakal, zase se osvěžil — / Tebe bych, národe, Tebe bych nepřežil! Jan Neruda: *Láska*). Skrytý adresát bývá typický pro realistické vyprávění.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zamyslete se nad vztahem mezi fiktivním adresátem a modelovým čtenářem. Můžeme předpokládat nějaký jasný, nekomplikovaný vztah mezi nimi? Uvažte, zda nemůže být některých kanonizovaných oslovení (Milé děti..., Mí laskaví čtenáři...) užito v textech, jež předpokládají zcela různého modelového čtenáře.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Rozlišujeme různé role na straně recipienta, které nejsou zaměnitelné. Reálného čtenáře obvykle označujeme termínem empirický čtenář. U empirického čtenáře musíme počítat s individuální odlišností, ale také s historickými proměnami čtení jako takového. Roli, která je více či méně vepsána v textu, označujeme jako implicitního nebo modelového čtenáře (termíny nejsou synonymní!). Entitu, ke které se obrací mluvčí textu (vypravěč, lyrický subjekt), označujeme jako fiktivního adresáta.



ODPOVĚDI

1. Ne, jde o historicky proměnlivou praxi.
 2. V moderní době.
 3. Nelze, čtení má tvůrčí charakter, potenciálně narušující kulturní hegemonie.
 4. Upozorňuje, že tím, kdo vytváří význam díla, není autor, ale čtenář.
 5. Je to role vznikající interakcí textových instrukcí díla a aktů čtení, jež jsou mimo dílo.
 6. Je to role čtenáře „ideálního“, takového, kterého předpokládá dílo.
-

6 LITERÁRNOST, LITERATURA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Klíčová kapitola našeho kursu seznamuje s pojmy, které procházejí všemi kapitolami, a nabízí možnosti, jak je vymezit (definovat): literatura a literárnost. Ukazuje především, že je třeba být opatrný, pokud jde o „definování literatury“, jelikož jde o jev do té míry komplexní a proměnlivý, že se univerzální definici vzpírá; na druhou stranu však existuje jakési jádro, které našim úvahám o literatuře dominuje.

Ve 4. podkapitole se seznámíme s funkcemi, jaké může literatura plnit.

CÍLE KAPITOLY



- konfrontovat a kriticky posoudit různé definice literatury
- rozpoznat historickou situovanost a proměnlivost literatury
- vypočítat hlavní funkce literatury

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Literatura, písemnictví, písmo, fonocentrismus, slovesnost, beletrie, literárnost, fikčnost, ozvláštnění, estetická funkce, literární konvence

6.1 Pojem literatury

České slovo literatura etymologicky pochází (stejně jako jeho ekvivalent anglický, německý apod.) z pozdnělatinského slova litteratura, jež znamená „to, co je zaznamenáno

písmem“; základem je zde tedy latinské littera, znamenající „písmeno“. Synonymním pojmem je pak v češtině písemnictví. Tento původní význam může být východiskem pro vymezení extenze pojmu literatura: za literaturu můžeme považovat všechny graficky zaznamenané texty, vše, co je písmem fixováno.

Má to své oprávnění potud, pokud si uvědomíme, že historicky písmo – jako prostředek uchování paměti – bylo institucí exkluzivní, elitní, která byla přístupna jen velmi nemnohým (ještě na konci 18. století ovládal v Českých zemích psaní a čtení jen zlomek obyvatelstva) a která i z toho důvodu byla prostředkem selekce toho, co je zaznamenáníhodné, a toho, co je pouze časné, co má zaniknout ihned po vyřčení.

Počátky písma lze klást několik tisíc let před n.l., přibližně 1 tis. let před n.l. se pak objevuje písmo abecední (hláskové) – foinická abeceda, z níž se vyvinuly všechny současné abecedy (všechna hlásková písma, nikoliv písma obrázková). Fonetický princip písma vede k tomu, že je písmo považováno za záznam mluvené řeči, za (sekundární) médium, které umožní rekonstrukci řeči jakožto hlasu, jelikož mluvené slovo je považováno za autentický výraz, jehož význam je zabezpečen přítomností promlouvajícího subjektu. Tuto široce sdílenou představu označil francouzský filozof Jacques Derrida jako fonocentrismus a proti ní poukázal na jinakost psaného, v němž se ztrácí přítomnost subjektu a psané je vystaveno nestabilitě významu (neustálý významový posun, *différance*).

Široké pojetí literatury jako toho, co je psáno, je charakteristické spíše pro starší období – ale např. ještě významná syntetická práce Arna Nováka *Přehledné dějiny literatury české* (1936-1939; spoluautor J. V. Novák) shrnuje pod pojem literatura všechny humanitní obory (v Novákově terminologii duchovní vědy) i žurnalistiku. Dnes – nahlédnuvše do libovolných dějin literatury – nenajdete tam už pojednání o jazykovědě, národopisu nebo historiografii. Široké pojetí literatury má totiž jedno podstatné úskalí, jak upozorňují Wellek a Warren, – z dějin literatury se stávají dějiny civilizace, a potažmo se „vytěšňuje zkoumání literatury v přísném slova smyslu“.

Vlastně podobné námitky lze vznést k vymezení literatury, které není v českém prostředí příliš obvyklé, ale objevuje se v anglosaské oblasti: literatura je hodnotná produkce, významné knihy všech oblastí lidské vzdělanosti. Jako by v tomto pojetí stále přežíval historický moment psaného záznamu jako aktu selekce významného, stěží udržitelný v době úplné demokratizace písma.

Přicházíme tudíž k tomu, jak bychom měli odlišit onu „literaturu v přísném slova smyslu“, jak to nazývají Wellek s Warrenem, ukazuje-li se uvedené vymezení jako nepoužitelné. Nepoužitelné, protože příliš široké, ale také příliš úzké – neboť jsme tím vytěsnili z oblasti literatury ty projevy, které nejsou písmem fixovány (nebo jsou fixovány až druhotně), ale které zřetelně plní touž funkci jako texty literární *sensu stricto*. Tyto projevy, o nichž zde uvažujeme, jsou tedy fixovány především ústí tradicí a užívá se pro ně termínu folklórní či lidová slovesnost. Ve starších obdobích, zejména ve středověku, byla hranice mezi „psanou literaturou“, záležitostí duchovních elit, a „ústní literaturou“, záležitostí světskou, mnohem ostřejší než dnes, vyjádřená i odlišností jazyka: latina písemnictví versus

národní jazyk ústní slovesnosti. Laicizace literatury (v českém prostředí od přelomu 13. a 14. století) tuto jasnou hranici rozrušuje. Ve středoevropském prostředí byl pro postižení obou těchto podob vytvořen termín slovesnost (něm. Wortkunst), který vyjadřuje – zvláště zřetelné to je v německém slově – i to, co je psáno, i to, co není psáno, a co je „uměním slova“, co tedy je takovým uměním, jehož materiálem je přirozený jazyk (v protikladu např. k hudbě, kde jsou materiálem tóny/zvuky, atd.). Takto tedy můžeme pojmu literatura rozumět a takto se obvykle používá. Byť samozřejmě se setkáváme v praxi i s jinými užitími tohoto slova, např. bibliografické informace v odborných textech se ve všech vědních oborech zahrnují do oddílu nadepsaného „literatura“, v historické vědě pak existuje rozlišení mezi prameny jakožto dokumenty své doby a literaturou jako pozdější reflexí dějinného, atd.

Ve významu literární umění se ještě můžeme setkat také s termínem pocházejícím z francouzštiny: *beletrie* (*belles lettres*, tedy vlastně „dobré psaní“).

Zbývá nám ovšem velmi netriviální otázka, co je to „literární umění“, jak dokážeme poznat jazykový projev umělecký („literární“) od jazykového projevu administrativního, vědeckého nebo třeba publicistického. Byly podány různé návrhy toho, jak vymezit onen definiční rys literárnosti – budeme se jimi zabývat záhy. Existují však i skeptické hlasy, které tvrdí, že literatura neexistuje – že neexistuje jako objektivní danost, jelikož není způsob jejího vymezení, který by dokázal pokrýt vše, co je jako literatura označováno, a zároveň také nezahrnoval něco, co se za literaturu nikdy neoznačovalo. A dokonce, že to, co se za literaturu v různých historických údobích označuje, je vlastně determinováno nějakou ideologií, takže nelze ani předpokládat nějakou univerzální společenskou shodu o literatuře. Srov. např. výklad o pojmu literatury u britského teoretika Terryho Eagletona.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Americký literární historik Stephen Greenblatt, přední představitel tzv. nového historismu, upozorňuje, že ve středověku a raném novověku znamená literatura vlastně „vzdělanost“ jako takovou, a tedy určitý symbolický kapitál. Být *litteratus* může takto znamenat i hranici mezi životem a smrtí – hranici mezi podřízením spravedlnosti světské nebo duchovní, když indikátorem duchovního stavu je schopnost přečíst biblický verš.

Uvažte, zda i v současné společnosti – při vší demokratizaci vzdělání – může určité vzdělání, orientace v určitých oblastech, znalost literatury produkovat nějaké společenské rozdíly. A případně jaké?

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Jaký je původní význam slova literatura a jak tohoto slova užívá dnes? Je etymologický význam dnes produktivní?

2. Co je to slovesnost? Jaký význam má tento termín a k čemu je užitečný?

3. Na čem jsou založeny skeptické názory o nevymezitelnosti literatury? Které úvahy v nich považujete za nosné?

6.2 Vymezení literárnosti

Když jsme se zabývali tím, co je to / co to může být literatura, končili jsme tím, že existuje několik návrhů, jak může být specifická literatura (v užším významu, tedy umělecké literatury) vysvětlena. Pro tuto specifickou literaturu jsme použili termínu literárnost, který má původ v ruské formalistické škole.

6.2.1 FORMALISTICKÝ POHLED

A právě formalistický náhled na literárnost je jedním z nejčastěji citovaných. Specifická literatura spočívá podle formalistů, kteří spojovali literární teorii úzce s lingvistikou, ve specifickém užívání jazyka. Vychází se zde z pozorování, že jazyk literárního díla se odlišuje od jiných užití jazyka – od jazyka vědeckého či administrativního či jazyka běžné komunikace. Roman Jakobson hovoří o tom, že literární výpověď znamená „organizované násilí“ na jazyku; klasický termín, který toto násilí popisuje, je ozvláštňování – znamená takové deformace jazykového projevu, které jej vzdalují běžné řečové normy daného období a daného prostoru. Opakem ozvláštňování je pak automatizace; prostředky, které se v určitém kontextu stanou prostředkem ozvláštňování, se mohou opakovaným používáním automatizovat, ztratit svou schopnost diferencovat literární projev od jiných užití jazyka, a musí tedy být nahrazeny jinými, novými postupy (takto také formalisté rozumí proměnám literatury v čase).

Všechny ozvláštňující postupy vedou k tomu, že se pozornost čtenáře strhává na samo jazykové vyjádření, jazyk ve své materialitě se zde stává hlavním „hrdinou“ literatury.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

A)

*Mé dědictví položils v krajinu snění a tušení,
mé růže jsi vytrhal a přesadil do jejich zázračných sadů;
jejich vůně mne omdlívá v extázích modlitby a umění,
a nádhera jejich barev hoří mi ze Západů.*

B)

Dědictvím se rozumí ta část pozůstalosti, která skutečně přejde na zůstavitelovy dědice. Dědicem může být nejen člověk, ale i osoba právnická, vznikla-li do jednoho roku od smrti zůstavitele. Za dědice je považována osoba, na níž mají po zůstavitelově smrti přejít pozůstalost jako celek nebo podíl na ní, a to bez ohledu na to, z jakého právního titulu se tak stane, zda z dědické smlouvy, ze závěti nebo ze zákona

Odlišnost užití jazyka v těchto ukázkách je zřejmá: v A) slouží jazyk k sugesci širokého okruhu konotací (včetně emočních ad.) spojených se smrtí člověka, referenční funkce je oslabena; v B) slouží jazyk přesné a jednoznačné informaci o náležitostech dědického práva podle občanského zákoníku. V ukázce A) je promluva nadměrně organizována, podrobena onomu „násilí“ rytmu, rýmu, hláskových instrumentací apod.

Ale vezměme ještě dva příklady:

C)

Toho večera k jedenácté hodině Quenu, který postavil škvařit dva hrnce sádla, musil ještě připravit černou klobásu. August mu pomáhal. U čtyřhranného stolu Líza a Augustina zašívaly prádlo, zatímco proti nim na druhé straně stolu, tváří obrácen ke sporáku, seděl Florent a usmíval se na malou Pavlínu, která si mu stoupla na nohy a chtěla, aby ji „vyhazoval do vzduchu“. Za nimi Leon pomalými a pravidelnými údery sekal na dubovém špalku maso do klobás.

D)

*Ručně vázané poctivé špekáčky,
stručně a jasně, žádné sojáčky.*

*Nebud'te z toho zhrozený,
máme koňský točený.*

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Uvažte, kterou ze dvou ukázek C, D byste považovali za literaturu. Zdůvodněte svou volbu, zejména v konfrontaci s tím, co jsme řekli o ukázkách A, B.

Je zřejmé, že v ukázce D) vidíme stejné způsoby (i některé další) organizace jazykových prostředků, jaké jsme viděli v ukázce A) – a přesto by asi nikdo neřekl, že tyto reklamní

poutače z jednoho žižkovského řeznictví jsou „literaturou“. Oproti tomu neosobně referující promluva v ukázce C) připomene spíš právnícký výklad ukázky B) než co jiného. Přitom je to jeden odstavec z románu Emila Zoly Břicho Paříže.

Můžeme z těchto pozorování vyvodit několik závěrů:

1. Postupy a prostředky, které jsou etablovány jako „literární“, které strhávají pozornost na samu promlouvající řeč, se mohou vyskytovat i v textech, jež z literárnosti nikdo nepodezřívá: třeba v reklamě nebo v jazykolamech.

2. Existují literární texty, o jejichž literárnosti nikdo nepochybuje, které nějaké zvláštní násilí na jazyce nepáchají a jsou naopak založeny na věcném, neosobním, objektivním referování. Zvláště linie realistické prózy je těžko definovatelná nějakými zvláštními tvárnými prostředky.

3. Literárnost vymezená specifickým užíváním jazyka je otázkou pochopení toho, co je norma a co její porušení, což v případě složité rozrůzněnosti užití jazyka v moderních společnostech není snadné určit, pomineme-li už historicitu textů, jejichž „jazykové pozadí“ je „ztraceno“. Jak říká J. Culler, „výklady literárnosti zaměřující se na aktualizaci nebo integraci jazyka nenabízejí zkušební metody, jejichž pomocí by byli třeba Marťané schopni rozpoznat literární díla od jiných druhů psaní“.

6.2.2 FIKČNOST/IMAGINATIVNOST

Jako jiná možnost vymezení literárnosti se nabízí fikční či imaginativní charakter literárních textů. Vychází z poznání, že „výpovědi v románu, v básni nebo v dramatu nejsou doslovně pravdivé, nejsou to logické poučky“ (Wellek, Warren). To, co se říká v literárních textech, neodkazuje přímo na empirickou realitu našeho světa, ale na fikční svět daného literárního díla, jenž se k našemu, aktuálnímu světu vztahuje jen nepřímo a nejednoznačně. Nejde jen o to, že v literárních textech vystupují Červená karkulka nebo pekař Jan Marhoul, kteří se nikdy a nikde – kromě daných literárních textů – nevyskytovali a nevyskytují, ale i z empirie známé postavy a předměty jsou v literatuře utvářeny jako specifické entity, není k nim referováno jako k reálným. To se zvláště zřetelně vyjevuje v užívání deiktických slov, která v literárním díle nelze vztáhnout bezprostředně k reálnému světu.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Tato fikčnost se samozřejmě týká i historických próz nebo dramát. Napoleon z divadelní hry Emanuela Bozděcha *Světa pán v županu* není totožný s historickou osobností francouzského císaře, je jen modelován podle ní. Na možnosti literatury konstruovat dějiny „jinak“ je založena tzv. kontrafaktuální literatura, užívající historické fakty v rozporu s historickým poznáním – tak nechal Ferdinand Peroutka v románu *Pozdější život Panny* zachránit Janu z Arku před upálením anebo Josef Nesvadba v románu *Peklo Beneš* připsal prezidentovi diplomatický úspěch v podobě odvrácení mnichovské dohody roku 1938.

S fikčním charakterem literárních textů tak úzce souvisí nepragmatický charakter komunikace: co se říká v literárním díle, nevnímá čtenář jako vztáhnutelné přímo k životní praxi, ale zároveň to vnímá v určitém kontextu jako „pravdivé“ (říkáme, že literatura je nepragmatický diskurs). Vezměme tuto výpověď: „Takový byl můj lid / s kosou a kládívem. / Na jitřní čekal svit, / čekal a věřil. // Úrodu novou sklídí sám, / sám se svými. // Jděte mu z cesty. / Staví chrám bratrské doby.“ Podle imperativu „jděte mu z cesty“ se jistě žádný čtenář nijak ve svém životě nezařídí, na rozdíl od podobné výpovědi, kterou řekněme vyřkne doprovod nějakého nadměrného nákladu.

Otázka fikčnosti (imaginativnosti) je ovšem otázka historická – ve starším období nebyla hranice mezi „realitou“ a „fikcí“ v literatuře tak zřejmá, srov. různé fantastické cestopisy, rostlináře a bestiáře obsahující reálné i fiktivní organismy, kroniky, které mísí historické referování s mýty, pověstmi, ale i s „beletristickými“ vložkami (extrémním případem může být Hájkova kronika). Stejně tak texty, které byly psány jako vědecké, se mohou po jisté době, kdy jejich vědeckost zastará, stát předmětem literárního zájmu, mohou být čteny jako texty fikční (např. Palackého Dějiny). Texty, které považujeme za literární, stejně tak mohly mít v určitých historických etapách praktickou funkci (např. kultickou – třeba původně antické drama). Nejasná je rovněž hranice mezi literaturou a filozofií, problematičtější je otázka epistolárních forem, esejistiky ad. (Jsou např. Klímovy Traktáty a diktáty spisem filozofickým, nebo básnickým? Jsou dopisy vydávané pro publikum, jemuž původně nebyly určeny, vyvázané ze své původní funkce, fikčními texty?)

6.2.3 STRUKTURALISTICKÝ POHLED: ESTETICKÁ FUNKCE

V české tradici myšlení o literatuře je nejvlivnější koncepce literárnosti, která vychází z myšlenek tzv. pražské strukturalistické školy. Jejím základem je typologie výpovědních (jazykových) funkcí: mezi těmito funkcemi zaujímá specifické postavení estetická funkce. Avšak estetická funkce sama o sobě, je-li v textu přítomna, literaturu „nedělá“ – estetická funkce je bezpochyby přítomna i v mnohých textech neliterárních: např. v různých reklamních sloganech, popěvcích, politických heslech, ale třeba i v publicistických textech apod. Za literární považujeme až takový text, kde je estetická funkce dominantní, kde si podřizuje všechny ostatní funkce textu (na rozdíl od politického sloganu či publicistického textu, kde je naopak estetická funkce v postavení podřízeném, podléhá funkci formativní/apelativní). Funkční pojetí estetična, tak jak se formovalo ve strukturalismu, vzniklo jako polemika se staršími přístupy, zejména herbartovskými, které estetično zvěcnily – tedy umístily je do samotné věci jako její vlastnost (znakem estetična v literatuře byla třeba symetrie kompozice, rytmičtá plynulost nebo konvenčně „pěkná“ obraznost atd.). Funkční pojetí estetična je tedy překládá do vztahu člověka k věci (textu).

Vlastnosti charakteristické pro estetickou funkci: 1) přenáší pozornost na sám text (obecně na jakoukoliv věc), na jeho smyslové kvality a jeho utvářenost, 2) vytrhuje text z

běžných komunikačních kontextů, z pragmatické komunikace. Čtenář – zaujímavý estetický postoj – je tak vytržen z utilitárního používání jazyka, zaujímá odstup od jeho praktických funkcí a soustředí se na literární text pro něj sám, pro „libost bez zájmu“, řečeno známou kantovskou formulací.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se nad tím, zda je estetická funkce vlastní jen lidským výtvorům, nebo zda ji mohou nabývat i přírodní výtvoři apod.

Zamyslete se nad estetickou funkcí u masové „umělecké“ produkce – nejen tzv. uměleckého průmyslu (zdobená rukojeť deštníku, ornamentální držák ubrousků...), ale i umění jako takového (fotografické reprodukce, neomezená rozmnožitelnost audiovizuálních děl v digitální době). Jaké má důsledky?

Výše uvedené koncepty specifičnosti literatury by bylo možno jistě ještě doplnit (lze literárnost třeba přeložit do oblasti recepce). Stejně tak by bylo možno rozšířit kritické komentáře k jednotlivým přístupům, ukázat jejich limitovanost a „nepokryté oblasti“ literatury či naopak neoprávněné expanze mimo obecně sdílenou představu o tom, co je a není literatura.



K ZAPAMATOVÁNÍ

Ale je zřejmé, že žádný z představených způsobů vymezení literatury neobstojí sám o sobě, žádný není nezpochybnitelný a dokonalý. Proto je také skepse nad tím, zda vůbec můžeme literaturu nějak exaktně vymezit, oprávněná. Tato skepse je také v mnohém užitečná, zejména v tom, že nám nijak neuzavírá prostor pro naši čtenářskou a odbornou práci s literaturou, naopak nás vybízí k stálému prozkoumávání toho, čemu můžeme nebo chceme rozumět jakožto literatuře. Ostatně ani novější literární teorie a historie se příliš touto otázkou nezabývají a necítí se omezena „literárností“ textů, kterými se zabývá. Ovšem nanejvýš užitečné jsou i všechny představené koncepty literárnosti – tím, že pojmenovávají nějaká tradiční „centra“ literatury, vymezují oblasti psaní, které jsou „byťostně“ literární a mohou pak sloužit také jako pozadí různým hraničním fenoménům.



KONTROLNÍ OTÁZKA

4. Co se snaží pojmenovat pojem literárnost? Jaký vztah tohoto pojmu k pojmu literatura?

5. Jak lze vymezit specifičnost literatury z hlediska jazykového? Jaké má takové vymezení limity?

6. Co znamená, že má literatura fikční charakter?

7. Můžeme říci, že existují literární díla, která nejsou fikční? Třeba proto, že zpodobňují známé historické události nebo osobnosti?

8. Jaký je rozdíl mezi pragmatickým a nepragmatickým používáním jazyka? Uveďte konkrétní příklady.

9. Jaká jsou specifika estetické funkce v uměleckém díle?

6.3 Literární konvence

Je-li problematické určit nějaké definiční rysy literatury, lze otázku po tom, co je literatura, položit jinak – jako otázku konvence. Chápání literatury jako konvenční záležitosti vychází z teorie jednání. O tom, zda nějaký text je či není literárním textem, se čtenář nerozhoduje podle jeho textových či jiných vlastností, ale na základě společensky ustáleného způsobu zacházení s texty. K textu nepřistupuje se subjektivním rozhodnutím číst jej „jako literaturu“, ale orientuje se – při nutnosti znalosti oněch konvencí – tak, jak se očekává („očekávání očekávaného“). K tomuto může pomoci řada signálů: text vychází v literárním časopise, v určité grafické úpravě, v určitém nakladatelství, je nějak zvykle označen, uveden, má nějakého autora atd.

J. Culler vyjadřuje konvenční povahu literárního jednání termínem hyperchráněný kooperativní princip. Literatura je tedy založena na (institucionálně dané) dobré vůli k porozumění, kterou při literární komunikaci předpokládáme. „‘Literatura‘ je institucionální nálepka, která udává důvody, na jejichž základě očekáváme, že výsledky našeho čtenářského úsilí ‚budou stát zato‘.“

Systém konvencí je historicky proměnlivý a stejně proměnlivá je závaznost těchto konvencí (tedy nakolik je podrobena sankci nerespektování konvencí, nakolik je možné rozhodnout se pro ne-literární čtení textu konvencionálně literárního).

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vezměte si do ruky nějakou odbornou příručku, sbírku básní a román. Bez toho, že byste se do textu začítli, najděte signály, které by vás vedly k tomu, že byste text četli „jako literaturu“ x „jako příručku“.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Jak funguje konvence ve škole? Jaké prostředky má škola k tomu, aby vynucovala respektování literárních konvencí a aby konvence vštěpovala?



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Jak souvisí literární konvence s prací knihoven? Jakou souvislost mají literární konvence třeba s katalogizačním záznamem? Jak se podílejí na uspořádání knih v knihovně? Jak ovlivňují výběr návštěvníků knihoven?

Napište na toto téma esej.

6.4 Funkce literatury

V průběhu dějin byly literatuře připisovány různé funkce nebo spíš lze říci, že jí tyto funkce byly mnohdy předepisovány. Odhlédneme-li od terminologických odlišností, můžeme v zásadě říci, že se hovoří o dvou hlavních funkcích: o funkci poznávací a formativní.

Poznávací funkce literatury se odvozuje už od Aristotela a hledá se zejména v jeho úvahách o mimesis (napodobení). Spočívá ve schopnosti literatury přinést poznání skutečnosti, které je obecnější než poznání historické, ale konkrétnější než poznání filozofické. V dějinách literatury je přirozeně poznávací funkce literatury zdůrazňována zejména těmi směry, které mají mimetický základ (realismus, naturalismus). Je zdůrazňována schopnost literatury přinést takové poznání doby, mravů, lidské psychologie, jaké žádný jiný způsob psaní není schopen obsáhnout.

Jako formativní funkci můžeme označit takové působení literatury na čtenáře, které je schopno ovlivnit jeho myšlení a jednání (zejména směrem, který autor zamýšlí). Zdůrazňování formativní funkce literatury, jejího významu pro veřejnou mravnost se vine evropským myšlením přinejmenším od Platóna. Ale kromě veřejných mravů se může působení literatury vztáhnout i na vnitřní život čtenáře, na jeho zušlechtění, a na druhou stranu pak může být literatuře připisována i velmi konkrétní role v politických zápasech (revoluční literatura).

Ovšem tyto funkce jsou funkcemi externími, snaží se literaturu podřídít nějaké hmatatelné sociální užitečnosti, svým způsobem se jí snaží obhájit před výtkami „zbytečného luxusu“, „marnění času“, „neužitečného tlachání“, které nepřestávají na literaturu dopadat ani dnes (v době hypertrofovaného ekonomismu). Ale hlavní funkcí literatury je estetické

působení, jak říkají Welles a Warren, „prvotní a hlavní funkcí poezie je věrnost své vlastní podstatě“. Je to její vyváženost z vnějších účelů a zaměření na estetický prožitek vnímatele, na jeho „nezaujaté rozjímání“.

KONTROLNÍ OTÁZKA



10. Jaké funkce mohou být literatuře připisovány?
11. Je literatura zbytečný luxus? K čemu je vlastně na světě?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Literatura může znamenat obecně vše, co je napsáno/vytištěno, ale toto široké vymezení stírá veškerá specifika jednotlivých projevů. V užším smyslu tedy pod pojmem literatura chápeme jen literaturu uměleckou – umění slova (slovesnost). Ale ani vymezení umělecké literatury není jednoduché. Existuje několik přístupů k definování „literárnosti“, důraz je vždy položen na to, čím se literatura vyvazuje z pragmatického zacházení s věcmi. Ale literaturu lze také chápat jako určitou konvenci.

ODPOVĚDI



1. Literatura původně znamenala vše, co je zapsáno. Tento význam dnes již není příliš produktivní.
2. Vlastně jazykové umění, umění, jehož materiálem je jazyk. Termín je výhodný v tom, že shrnuje pod sebe i písemně nefixované umělecké projevy jazykového charakteru, tedy folklor.
3. Jsou založeny především na historické proměnlivosti literatury.
4. Specifickou utvářenost (formu) literárního díla. Literárnost je příznak, který nemusí být stejně silný u všech textů, které tvoří literaturu.
5. Pomocí pojmu ozvláštňení, tedy určitého „násilí“ na jazyce, k němuž v literárních textech dochází. Limitní pro toto pojetí je, že dobře odpovídá jen takové podobě literatury, která má povahu – více či méně radikálního – jazykového experimentu.
6. Že informace v díle obsažené nejsou z empirického světa pravdivé.
7. Ne.

8. Pragmatické užití slouží konkrétní, praktické užitečnosti.
9. Estetická funkce je funkce obsahově prázdná, transparentní, nemá o sobě žádné projevy, ale uspořádává a podřizuje si ostatní funkce díla.
10. Poznávací a formativní (a samozřejmě estetická).
11. Předpokládám, že nikdo, kdo čte tento text, si to nemyslí, což neznamena, že neexistují lidé, kteří si to myslí.

7 LITERÁRNÍ DÍLO

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola se vrací k třetímu klíčovému prvku literární komunikace: literárnímu dílu. Rozlišuje mezi tradičním chápáním díla a některými novějšími teoretickými koncepty, které raději hovoří jen o literárním textu. V kontextu tradičního pojetí díla jsou pak představeny základní pojmy tematické výstavby díla a rozdíl mezi poezií a prózou.

CÍLE KAPITOLY



- vyložit rozdíl mezi pojmy dílo a text
 - určit specifika komunikačního pojmu kanál v literární komunikaci
 - hierarchizovat pojmy tematické výstavby literárního díla
 - definovat verš a pojmenovat specifika vázané řeči
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



dílo, text, kniha, téma, námět, látka, motiv, topos, próza, verš, rytmizace, rytmus, metrum, volný verš

7.1 Dílo a text; komunikační kanál

V komunikačním modelu jsme předpokládali, že jako sdělení funguje v literární komunikaci literární dílo. Jak už bylo řečeno na různých místech, sám pojem „dílo“ předpokládá nějaké ujednocení, nějakou centrální perspektivu scelující jednotlivé složky – ať už tuto perspektivu označíme pojmem implicitní autor nebo implicitní čtenář nebo sémantické gesto apod. Tradičně se pojem díla pojí především s (autorskou) intencí. Někteří teoretici

předpokládají, že dílo nemusíme chápat staticky, ale jako dynamickou jednotu, v níž tvořivý čtenář završuje dílo jakožto komplexní a nevyčerpatelný proces (M. Jankovič).

V literární teorii se od 60. let 20. století prosazuje čím dál častěji místo tradičního „díla“ pojem text. Samo slovo text pochází z latiny a označovalo tkaninu. Už tím je vyjádřeno, že text jakožto jazykový projev, promluva má charakter struktury, není náhodným nakupením hlásek, ale jistým upořádáním jednotek jazyka (všech jazykových rovin), mezi nimiž existují různé vztahy (syntagmatické, paradigmatické). To, jak je text uspořádán, ustaven, je dáno možnostmi jazyka (langue) jakožto systému, jehož je realizací. V tomto smyslu bývá tradičnějšími směry v literární teorii text chápán jako jakási osnova, materiální (ve smyslu jazykového materiálu) základ literárního díla.

Ale – jak bylo řečeno – někteří teoretici od 60. let zpochybňují tento vztah mezi dílem a textem; dochází „ke ztrátě představy textu coby nositele završeného, jednoznačného a stabilního smyslu, ke ztrátě možnosti přehlédnout text jako stabilní, uspořádanou a uzavřenou strukturu a k přijetí textu jako dynamického komplexu odehrávajícího se v procesu recepcce“ (Slovník novější literární teorie). Zejména francouzský teoretik Roland Barthes (srov. přednášku „Od díla k textu“) postavil proti „dílu“ jako jednotě pojem textu, jež vyznačuje v protikladu k tomu neredukovatelná významová pluralita, ztráta autora coby garantanta smyslu, nemožnost metajazykově vyjádřit smysl, ztráta rozdílu mezi čtením a psaním (text „píše“ čtenář). Lze říci, že z novější literární teorie tak mizí pojem díla a je nahrazen mnohem širším, komplexnějším, ale také otevřenějším pojmem textu.

Je důležité nezaměňovat dílo/text, tedy sdělení, s komunikačním kanálem, byť k tomu mnohdy eliptické vyjadřování svádí. Kanálem v literární komunikaci je nejčastěji tištěná kniha – běžně hovoříme o tom, že někdo napsal knihu, přečetl knihu, že podle nějaké knihy byl natočen film; nicméně v odborném vyjadřování bychom měli rozlišit sdělení od média, které to sdělení nese. Kniha (nebo časopis, audiokniha, elektronická kniha apod.) je pouze takový nosič, médium, jehož prostřednictvím se sdělení (dílo/text) přenáší.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jaký je vztah mezi dílem a textem v tradičním vymezení?
2. Jak se vztah mezi těmito pojmy proměňuje v novější literární teorii?
3. Je pojem „kniha“ synonymem pojmu „dílo“?

7.1 Téma díla a tematická výstavba

Pojem tématu je široce používaným a používaným v různém významu, což leckdy brání porozumění. Tradiční poetika ve střeoevropském prostoru pod pojmem téma rozumí

úhrnný, celkový význam díla (nebo obecněji jakéhokoliv sdělení), „jednotu významů jednotlivých částí díla“ (T. Žilka). Není to tedy jen souhrn představovaných skutečností, ale i jejich hodnocení – tedy součástí tématu je i ideologie díla – a jejich jazykově-stylové ztvárnění. K. Hausenblas rozlišuje perspektivní a prospektivní přístup k tématu: pro první je téma statickou veličinou abstrahovanou z textu, je to výsledek sdělení; pro druhý je téma projekt, proces jeho ustavování během komunikace. Téma může být zastírané, nerozvinuté (často v lyrické poezii), nebo dokonce eliminované (v abstraktní poezii) – tam, kde hlavní roli hraje zvuk, slovo, autonomizovaný obraz.

Někdy synonymně s termínem téma se používají pojmy námět a látka. Námět lze vymezit jako předmět, o němž má literárního díla jednat, je to tedy pojem založený geneticky (něco mimo dílo, co má být ztvárněno, záměr). Látka je ve starší poetice chápána jako mimoliterární skutečnost sloužící jako podklad (inspirace) autorovi k vytvoření literárního díla – zahrnuje i to, co do díla autor nepojme (např. látkou pro Jiráskovy Psohlavce byly chodské rebelie na přelomu 17. a 18. stol.). Používání těchto termínů nelze mít za produktivní.

Je zřejmé, že zmíněné tradiční vymezení tématu souvisí s chápáním literárního díla jako celistvé, organizované jednoty; téma je zde svorníkem spínajícím významovou výstavbu díla, vrcholem hierarchie, dále odstupňované k dílčím tématům a motivům. Jak už jsme řekli, některé novější přístupy k literatuře se vzpírají představě díla jako jednoty; potom ovšem nelze hovořit o jednom tématu jako o ústřední ideji díla a místo ní může čtenář vnímat mnohoznačnost literárního textu, ba jeho protirečivost, uvnitř textu působící síly subvertující tematickou jednotu.

Základní jednotka tematické výstavby je motiv, je to nejnižší stupeň její hierarchie. Někdy bývá vymezován jako jednotka dále již obsahově nedělitelná, ale v praxi by nemělo smysl s tak triviálními jednotkami pracovat; je užitečnější motiv spíše vymezit jako takovou jednotku, která se nějak vztahuje k významové stavbě díla a jeho smyslu. Lze jej pojmenovat jako „ohraňčený úryvek textu s jedním dílčím tématem, úryvek děje nebo součást zobrazení postavy nebo prostředí“ (M. Červenka). Motiv je utvářen významem výpovědi/věty (nebo i její části) nebo několika výpovědí, jež obvykle stojí vedle sebe (tvoří pasáž), ale mohou být i „roztroušeny“ v textu. Je důležité si uvědomit, že motiv není totožný s výpovědí a jejím významem; „je-li týž motiv pojmenován v díle několikrát, po každé odlišnými prostředky, zůstává zachována jeho identita; o významu výpovědi to přirozeně neplatí“.

Motiv není možné chápat jako textualizovaný prvek empirické skutečnosti, motiv sice může být informací o nějakém prvku reality, ale jeho bezprostřední vztah k jevové skutečnosti není podstatný pro výstavbu literárního díla ani pro jeho úhrnný význam. Zatímco v drobnějších lyrických básních mají často důležitost všechny motivy (nebývá jich mnoho), v rozsáhlejších textech epických a dramatických má smysl zabývat se jen těmi motivy, které jsou důležité v kontextu celého díla; je ovšem zřejmé, že tím je už motivická analýza spojena s interpretací díla, výběr motivů je aktivitou vnímatele/interpreta – jakkoliv nikoliv svévolnou.

Motivy se tradičně rozlišují na motivy statické a dynamické. Statické motivy jsou takové, které nevyvolávají změnu stavu (např. v popisech osob, prostředí atd.), dynamické motivy naopak znamenají změnu stavu A na stav B.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Vezměme příklad ze Zeyerovy Karolinské epeje, kdy jeden motiv – usmíření – je vyjádřen sekvencí několika výpovědí; jde o motiv dynamický:

Tu císař oči pozved k nebesům
a řekl: „Nehodný, ó Bože, jsem
tvé velké milosti!“ A Žiráru
pak pravil: „Vstaň, ó drahý příteli,
i mně ta válka jesti břemenem
a proti tobě boj teď nemožný,
ty ušlechtilý muži statečný!
Ó, odpusťme si křivdy navzájem,
buď se mnou zas a milovati vždy
já budu, kdo ti drahým, běda pak
buď tomu, koho nenávidíš ty.“

V témže díle se opakuje motiv modrých očí prince Lotara – motiv statický –, jenž je vyjádřen těmito výpověďmi (jejich částmi):

A vida blankyt v zracích mladistvých
a bledé zlato plavých kadeří
nad bílým čelem, vrátný mimoděk se usmál...

V těch modrých očích, sladce hledících,
se ještě jednou jiskra zakmitla,
pak zhasly v mraku, zkameněla tvář...

Motiv, který se v textu opakuje, označujeme jako motiv návratný. Návratným motivem bývá často motiv příznačný, leitmotiv, tedy motiv, který je podstatný pro celkový význam textu, často vyjadřující klíčovou ideu.

Motivy se navzájem k sobě úzce vážou a vytvářejí vyšší tematické celky (jež ovšem nelze chápat jen jako souhrn motivů, ale i různých vztahů mezi nimi, kompozičním umístěním některých motivů atd.). Na budování vyšších významových celků se motivy nemusejí podílet jen svým vlastním významem, ale i významem přeneseným, „symbolickým“, jež mohou v kontextu díla získat – často se tak děje prominentním umístěním tako-

vých motivů v textu, jejich nezvyklou kontextualizací apod. Takovým motivem je například motiv stříbrného větru ve stejnojmenném románu Fráni Šrámka, symbolizující zcela nekonkrétně a neuchopitelně tužby mládí po plném životě a svobodě. Symbolický/metaforický význam motivu se často vyjeví až při opakování daného motivu; první jeho užití pak získává anticipační charakter.

Některá období v dějinách literatury si zakládají na originalitě motivů, tedy dominují motivy individuální, jiná se naopak vyznačují relativně stálým a omezeným motivickým repertoárem (např. klasicismus), dominují tedy motivy kolektivní. Jednotlivé směry či školy mívají určité oblíbené či typické motivy, které se stávají charakteristickými pro daný směr/školu, např. v dekadenci motivy přicházejících barbarů, vůně tuberóz nebo nehybné hladiny.

Specifickým typem motivu je topos. Jde o motiv, který je tradovaný, uložený v kulturním povědomí, přecházející z jednoho díla do druhého; topos je (komplexní) motiv, který je součástí jistého repertoáru, z něhož může autor čerpat. Jako příklady topoi můžeme uvést třeba slavíka, zraněného pastýře, dvojici stařec – mladík, svět naruby apod.

KONTROLNÍ OTÁZKA



4. Pokuste se vyjádřit vztah mezi termínem téma a látka.
5. Jaký je vztah tématu a motivu?
6. Co je leitmotiv? Jaký má význam s tímto pojmem pracovat?

7.2 Řeč vázaná a nevázaná

Tradičně se literární texty rozdělují do dvou velkých množin: na texty prozaické a texty veršované (ve starší terminologii nazývané též řeč nevázaná a řeč vázaná). Dělitko mezi prózou a veršovaným textem není grafické (jak by se mohlo jevit na první pohled), ale je dáno přítomností/nepřítomností nějaké redundantní organizace promluvy – rytmičtější (viz níže).

V historickém pohledu vzniká ve starověku literatura jako řeč veršovaná, verš byl po dlouhou dobu přímo definičním znakem literárnosti textu. I když se už v antice začíná objevovat i umělecká próza (tzv. antický román), podržuje si verš dominantní postavení, a to v podstatě až do moderní doby, kdy můžeme pozorovat rozmývání jasných hranic mezi řečí vázanou a nevázanou (básně v próze, volný verš...) a postupný ústup verše z dramatu a epiky, až k jeho současné faktické specializaci na lyrickou promluvu.

Jak jsme řekli, veršovaný text od prozaického odlišuje **rytmizace**, tedy „nadměrné uspořádání některých zvukových elementů jazyka“ (M. Červenka). Nadměrné proto, že nemá žádné důsledky pro význam textu. Výsledkem rytmičace je **rytmus** jako tvar.



DEFINICE

Principem rytmu je určité pravidelné uspořádání (tedy: uvedení v řád) některých zvukových prvků jazyka, jinak řečeno opakování jisté zvukové konfigurace v určitých úsecích textu, které se pak jeví jako navzájem ekvivalentní. Takovýmto úsekem je většinou **verš**.

Funguje zde rytmický impuls, tedy očekávání, že po jednom úseku (verši) nějak uspořádaném bude následovat další úsek uspořádaný obdobně. Obdobně ovšem neznámá shodně: jako ekvivalentní vnímáme i úseky, které nejsou rytmicky zcela totožné, ale které mají takovou míru odlišnosti, že je lze považovat za realizace jednoho a téhož vzorce: tento vzorec nazýváme **metrum**.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Spadla moucha do komína,
to vám byla rána.
V kamnech právě topit čhtěla
ulekaná Nána.
Jak tu ránu uslyšela,
vzkřikla: Už je amen!
Kde se vzala, tu se vzala,
muška lezla z kamen.

Podtržením jsou vyznačeny přízvučné slabiky; vidíme, že se pravidelně střídají přízvučné a nepřízvučné slabiky tak, že všechny přízvučky jsou na lichých slabikách a proti tomu všechny sudé slabiky jsou bez přízvuku.

Prvkem zvukové výstavby, který se uspořádává, nemusí být jen přízvuk jako v ukázce. Podle toho, o který prvek jde, rozlišujeme jednotlivé prozodické systémy. Nicméně je

možné říci, že v novočeském verši je důležitá právě distinkce mezi přízvučnou a nepřízvučnou slabikou – tento systém nazýváme sylabotónický.

Ze zkušenosti každý trochu pokročilejší čtenář přinejmenším tuší, že existují verše, v nichž nejsou normovány ani přízvuky (a ani délky slabik ani počet slabik apod.).

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Jsi pozdě k ránu ve velikém restaurantu
Zpívá se tančí pije se šampaňské

Ty dívky nejsou zlé a mají své starosti přec
I od té nejošklivější dost vytrpěl milenec

Je to dcera městského strážníka prý z Cannes
Nevím jaké má ruce jsou tvrdé a rozprýskané

Je zřejmé, že v tomto verši nenajdeme pravidelnost na počítatelný způsob, a přece jde o verše, jednotlivé řádky vnímáme jako navzájem ekvivalentní. Hlasitá četba nám ukáže, jaký prvek zvukové výstavby je zde nositelem rytmického impulsu: intonace.

Verš intonujeme specifickým způsobem, jenž nesplývá s obvyklou větou intonací a vytváří specifikum řeči vázané oproti řeči nevázané. Je to veršová univerzálie, jež funguje ve všech verších. Prozodický systém, který je založen jen na intonaci, nikoliv na organizaci jiných prvků, u něhož tedy nelze hovořit o nějakém metru, nazýváme nenumerický versifikační systém. V české tradici sem patří především volný verš v moderní poezii.

Každý čtenář současné poezie ví, že právě volný verš je dnes dominantním způsobem veršové organizace řeči vázané.

KONTROLNÍ OTÁZKA



7. Jaký je hlavní rozdíl mezi prózou a veršovaným textem? Je pro jejich odlišení důležité grafické uspořádání?

8. Co je to rytmus? Jak se vytváří rytmus textu?

9. Čím se liší verše numerické a nenumerické? Na uspořádání jakých prvků jsou založeny?

10. Jaký typ verše převažuje v současné poezii?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Tradiční pojem literárního díla ustupuje v posledních desetiletích v teoretické reflexi pojmu textu, který v sobě neobsahuje příznak ucelenosti a autorské kontroly nad významem. S konceptem ucelenosti díla souvisí představa tématu jako „celkového významu“ díla: téma se zde stává ujednocením jednotlivých tematických složek, především motivů jako nejmenších jednotek. Dílo může být psáno prózou nebo veršem; tyto způsoby se liší především zvukovou organizací.



ODPOVĚDI

1. Dílo je nějaká celistvost, text je jeho materiálním základem.
2. Někteří teoretici pojem dílo zavrhnou a pojem textu jim slouží k vyjádření nemožnosti definitivního významového sjednocení.
3. Není.
4. Téma je věc díla, látka je mimo dílo.
5. Je to vztah hierarchický.
6. Je to klíčový, důležitý motiv díla. Pro porozumění dílo je to podstatná kvalita.
7. Grafické uspořádání je druhotné. Prvotní je rozdíl v rytmu, ve zvukovém uspořádání.
8. Rytmus je určité uspořádání některých zvukových elementů jazyka, projevuje se jako pravidelnost.
9. Numenrické verše jsou založeny na „počítatelných“, segmentárních zvukových jevech (přízvuk, délka), nenumenrické verše jsou založeny jen na intonaci.
10. Volný verš.

8 SIGNÁLY LITERÁRNOSTI I – TROPY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Existují určité typické rysy literárních textů, které se stávají signálem jejich literárnosti. Tím nejvýznamnějším signálem je nepřímé, obrazné pojmenování čili metaforická řeč. Tato kapitola tuto problematiku nastiňuje ze dvou pohledů: na základě tradičního, už v antice založeného učení o tropech a na základě široce pojímané obraznosti, jak ji známe z moderní lyriky, pro niž je charakteristické, že metafory ztrácejí svůj původní status „zástupky“.

CÍLE KAPITOLY



- rozlišit jednotlivé typy tropů
 - definovat hlavní tropy a ilustrovat jejich povahu na příkladech
 - rozšířit tradiční chápání metafory a obraznosti v kontextu situace moderní literatury
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



tropus, metafora, personifikace, synestézie, metonymie, synekdocha, ironie, symbol, alegorie, básnický obraz

8.1 Tradičně vymezované tropy

Tropy jsou jedním z nejčastěji užívaných básnických prostředků, které signalizují „literárnost“ textu. V tradiční poetice je tropus označení pro prostředek jazykového ozvláštňení, jenž je založen na přenesení pojmenování z jednoho denotátu na jiný.

Tropy se nacházejí všude kolem nás, jsou jedním ze základních způsobů obohacování slovní zásoby (neosémantismy), srov. např. myš (živočich → počítačová periferie), řeznictví (řemeslo → prodejna); v tomto případě se jedná o tropy lexikalizované, které jsou součástí slovníku daného jazyka; nás zajímají ovšem tropy aktuální, ty, které nejsou ustálené, ale přinášejí něco nového, nezvyklého, dosud neznámého, čímž je dán jejich účinek na čtenáře a jejich působivost jako podstatné součásti literární řeči.

Antické poetiky na materiálu klasického eposu vypracovaly klasifikaci tropů, která se s jistými obměnami drží dodnes a která je založena na rozlišení podle charakteru přenášení pojmenování.



DEFINICE

a. **Metafora** – tropus založený na přenesení pojmenování na základě podobnosti, jež může být chápána velmi široce – může jít o tvar, barvu, chování, velikost atd. atp.

Srov. tuto metaforu Sovovu: „pod sluncem poledním voněly krvavé jahody“, tedy pojmenování obvyklé („červené“) je na základě podobnosti nahrazeno pojmenováním neobvyklým („krvavé“).

Tradiční poetiky vydělují několik podtypů metafor, zejména:

aa. **Personifikace** – přenesení příznaku vlastního lidským osobám na skutečnosti neživé nebo abstraktní, popř. i živé nelidské apod. Srov. v téže básni Sovově: „Byl tichý háj a unaven zpíval dlouze / a zdřímnul a zalknul se v staletém tichu.“

ab. **Synestézie** – druh metafory založený na záměně různých smyslových vjemů; srov. u Tomana: „šum klasů zavívá a voní živným chlebem“, kde jde o záměnu sluchu a čichu.

ac. **Epiteton** – v tradičních poetikách básnický přívlastek; atribut, který nemění (nezužuje) význam řídicího substantiva, ale zvýrazňuje některé jeho kvality. Staré poetiky rozlišovaly epiteton konstans, tj. stálý přívlastek, který měl charakter konvenční charakteristiky (např. modré nebe, vroucí polibek, slané slzy atd.), a epiteton ornans, tj. ozdobný přívlastek, prostředek statického okrašlování textu, nezvyklá charakterizace předmětu (např. Mallarméova/Vrchlického „smrt balzamická“).



SAMOSTATNÝ ÚKOL

V následujícím textu vypište/podtrhněte metafory, zvláště vyznačte personifikace.

Nad hříšnými peřinami luk
košilatý oblak pluje,
zdvižený prst božích muk
přísně za ním ukazuje:

Zase jeden a krom záletů
na jiné to myslí stěží.
Větrem být, je z nebe zmetu.
Já musím stát. Proč oni běží?
(F. Šrámek)

DEFINICE



b. **Metonymie** – tropus založený na přenesení pojmenování na základě věcné souvislosti nebo vztahu; může jít především o vztah místní, časový nebo kauzální.

Srov. v textu Dykové:
Příliš drsně sluchu
zněla vaše struna.
Zlobili jste Vídeň,
zlobili jste Thuna,

kde najdeme hned dvě metonymie: drsnězněla struna (záměna následku a příčiny, tedy zvuku a jeho zdroje – struny) a zlobili jste Vídeň (záměna místa za politické struktury tam působící).

Tradiční poetiky vyčleňují speciální podtypy metonymie, zejména:

ba. **Antonómázie** – záměna jména osoby a jejích charakteristických vlastností, je možné v obou směrech, srov. např. satirický epitaf Dykův na K. Sezimu:

Autor ten skončil shoden se schodů.
Napsal kdys knížku. „Kouzlo rozchodu“.
Že chválili ji tuze kritikové,
vydat druhou bál se potom: ové!

a na druhou stranu verš z Hlaváčkovy Mstivé kantilény: „...a kteří mstili, mstili ji na Kroesech hodujících“.

bb. **Perifráze** – básnický opis, nahrazení přímého pojmenování skutečnosti jejím opisem, vyjmenováním jejích podstatných rysů, vlastností, kvalit, většinou takových, které jsou obecně známy; může mít funkci ornamentální.



DEFINICE

c. **Synekdocha** – bývá také považována za podtyp metonymie, jejím principem je záměna celku za část (totum pro parte) nebo části za celek (pars pro toto).

Srov.

„Necht' se zablýsknou!“ řek mistr pevně.

„Vím jen, že **má noha neustoupí**
z této půdy – vím, zač si ji koupí –
přísám bůh, že neprodám ji levně!“
(S. Čech)

Jan ji zachytil jak hračku –
seno rozmetáno leží:
koňům strhlo postroje,
na pomoc ves celá běží.
(J. Kalus)



DEFINICE

d. **Ironie** – někdy se považuje za typ metafory, jejím principem je významová opozitnost, říká se opak toho, co je míněno; rozpoznat ironii není vždy jednoduché, někdy jsou její signály nenápadné.

Sonet o zlatém věku naší poezie

Luh poezie vzkvet nám krásně,
tot' přejných hvězd je blahý vliv;
a jak se u nás rojí básně –
to nikdo nezřel jaktěživ!

Hoch v letech, kdy měl špačka dřív,
má nyní veršů plné dásně,
je třeba, bys jen brvou kýv,
a začne chrliti je hlasně.

A stroje tisku kvílící
pracují parou nocí, dnem –
už papíru se nedostává!

A nad hvězdami věčná Sláva
své čelo sklání nyjící
nad orvaným svým vavřínem!
(J. S. Machar)

SAMOSTATNÝ ÚKOL



V následujícím textu najděte a určete tropy.

Milenko, broučku malý,
tvůj hoch se o tebe bojí.
Růže ti z tváře opadaly
na šicím stroji.

Od osmi ráno, večer do šesti,
se schýlenou hlavou sníš
ještě o štěstí.

Za čtyři sta korun měsíčně
co se tvé prsty nabolí.
Z chudých rukou chléb roste pomaleji
než na poli.

Milenko, broučku malý,
nedá mi to spáti,
proč za ty ruce, za ty ruce
tak málo se platí?

Já bych dal za ně život.
(K. Biebl, *Tichounce*)

8.2 Metafora a obraznost

Zkušenost s moderní poezií nám ukazuje, že tradiční rozdělování jednotlivých druhů tropů, vypracované na antickém eposu, není v lyrice vždy možné a produktivní. Někteří teoretikové se tak vracejí k Aristotelovi a hovoří o metafoře jako o univerzálním tropu, jenž v sobě pojímá metonymii a synekdochu jako specifické, výrazné typy.

Jak uvádí Marie Kubínová, metaforu lze chápat jako výsledek pojmenovacího aktu, jenž vykročil za hranice paradigmatu možností, jež nabízel jako významově ekvivalentní systém přirozeného jazyka. Jde tedy o pojmenovací akt nějak anomální, nesystémový. Metafora

má dvě strany, dva aspekty: v termínech U. Eca člen metaforizovaný a člen metaforizující. Člen metaforizovaný je pojmenování, které nabízí jazykový systém, tedy pojmenování obvyklé, očekávané, které je v textu právě nahrazeno pojmenováním jiným, v systému jazyka nenabízeným, aktuálním, zvláštním – to je člen metaforizující. Použitím metafory tedy vznikají dva nesystémové sémantické vztahy: synonymie (vztah mezi členem metaforizovaným a metaforizujícím, který se pro jednu stává jeho synonymem) a homonymie (vztah mezi obvyklým významem nově použitého výrazu a jeho významem nově, pro jednu nabytým).



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Poštovní schránka na rohu ulice,
to není nějaká leccjaká věc.
Kvete modře,
lidé si jí váží velice,
svěřují se jí docela,
psaníčka do ní házejí ze dvou stran,
z jedné smutná a z druhé veselá.
(J. Wolker)

Metaforizujícím členem kvete (modře) se nahrazuje metaforizovaný člen, jež bychom mohli vyjádřit např. takto: „je natřena“, „nabarvena“... „Kvést“ a „být natřen barvou“ se tak stávají vněsystémovými synonymy; kvést jako „být natřen barvou“ se stává vněsystémovým homonymem slovesa kvést v obvyklém významu „mít květy“.

Z tohoto sémantického napětí mezi obvyklým a nově řečeným vyvěrá významová energie tropu. P. Ricoeur říká: „Dvě předtím vzdálené oblasti se tu rázem spojí a je právě úlohou podobnosti spojit to, co bylo předtím od sebe vzdálené.“ Metafora není pouze ozdoba ani pouhá „zástupka“, ale přináší novou informaci, nový pohled na skutečnost. „Živé metafory jsou metaforami objevu,“ říká také Ricoeur. „Kvete modře“ neříká „je natřena modře“ krásnějším, poetičtějším způsobem, ale říká víc, rozšiřuje význam metaforizovaného, vtahuje do hry původní významy metaforizujícího, vyvolává množství významových konfrontací. V citované básni je celá metaforika organická a konkrétní, zdůvěrňuje neživé, obyčejné předměty tím, že jsou ukázány jako živé, organické, tedy schopné komunikace a hodné důvěry.

Podle toho, zda je v textu přítomen zároveň člen metaforizující a člen metaforizovaný, rozlišujeme metaforu in absentia (metaforizující člen není přítomen; příkladem je výše uvedená metafora „kvete modře“, jak jsme viděli) a metaforu in praesentia (jsou přítomny oba aspekty, v téže ukázce viz verše „svěřují se jí docela [člen metaforizující], / psaníčka do ní házejí ze dvou stran [člen metaforizovaný]“). Je zřejmé, že metafora in praesentia je „srozumitelnější“, nicméně moderní lyrika se vyznačuje tím, že reprezentace je potlačována ve

prospěch prezentace, tedy metaforizující člen se osamostatňuje, pro moderní lyriku je charakteristická autonomie básnického obrazu, jehož metaforičnost ve smyslu substituce je zpochybněna „nesrozumitelností“, „nerozlučitelností“ metafor, tedy neevidencí vztahu mezi metaforizovaným a metaforizujícím.

Je-li takto podstata tropu vzata v pochybnost, je místo ní nabídnut některými teoretiky pojem „básnický obraz“ či „obrazné vyjádření“, který umožňuje spojit metaforu i přímá pojmenování, jež mají obrazný rozměr, je to vše, co má jakousi „symbolickou auru“ – neboť „symbolické významy v poslední instanci motivují vše, co se v básnických textech říká“ (M. Kubínová).

S metaforou bývá často spojováno **básnické přirovnání** (někdy bývá metafora vymezena jako stažené, zkrácené přirovnání); přirovnání se svou sémantickou strukturou blíží metafoře a může mít v textu stejnou roli, liší se především syntaktickou strukturou, zejména přítomností modalizátoru („jako“). Srov.

Přišla a rozplývá se, ach,
jak šelest písčín.
Jak vzpomínka na nás.

(J. Hora)

Jiný je vztah metaforu k symbolu. V některých poetikách bývá **symbol** považován za jeden z hlavních tropů (vedle metaforu a metonymie), jindy se chápe jako univerzálnější pojem, jehož vymezení není jednoduché. Obecně v poetice můžeme symbol vymežit jako druhotné, přídatné významy, které se spojují s nějakým pojmenováním a které jsou na rozdíl od metaforu ustálené (ale nejsou na druhou stranu slovníkové). Tedy symbol se liší od aktuálních, „živých“ tropů tím, že je tradiční, stálý, opakovatelný. P. Ricoeur říká: „Metafora je svobodným vynálezem diskursu, symbol je spjat s vesmírem.“ Tedy symboly jsou součástí kultury, jejich znalost je součástí určitých kulturních/čtenářských kompetencí. Dalším podstatným rysem symbolu je, že mu není vlastní sémantická anomálnost tak jako metafoře (je charakterizován jen nesystémovou homonymií) a vždy u něj zůstává zachována identita symbolického předmětu (tedy reprezentace).

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Uvaž symbolické významy slova „růže“ v následujících dvou dekadentních textech; konvenční symbol lásky je zde spojen hlavně s tělesnou vášní:

Horké a smyslné růže do mých snů rozlité prudce!
Tančící krvavé skvrny v ohni a v závratném chvění!
Hořících barev směs!

Všechno v nich šíleně výská! Mřížovím stékají zahrad!
Horké a smyslné růže! Výkřiky rozkoší zpilé!

Do mých snů rozlité!

Hnědé a vzpurné tvé tělo pohřbené v dusivých vůních –
V závratí, růže! o růže! – horké a smyslné růže! –
Omamně padlo v mé sny!
(J. Karásek ze Lvovic)

Sad kouzelný a bez konců jest oko tvé,
v něm temným žářem plá květ růží krvavých
a žlutá růže otravný svůj oheň stře
ve slunce poledního horkých polibcích.
(A. Procházka)

Na rozdíl od symbolu alegorie prostupuje celým textem, někdy bývá chápána jako podtyp metafory, jindy jako rozvinutý symbol. Jde o ztajený (ale pro obeznámeného čtenáře odhalitelný) význam, druhotný sémantický plán textu; dobře ji charakterizuje český ekvivalent jinotaj. Alegoričnost textu bývá dána společenskými okolnostmi – politickou situací, cenzurními ohledy či vůbec nějakými společenskými tabu. Ale alegorie může – jako za klasicismu – mířit i k výpovědi o abstraktním na konkrétním.

Srov. alegorickou báseň Viktora Dyka kritizující českou politiku během první světové války:

Pohádka z roku 1915
Kdo může říci, budoucnost co chystá?
Tož nutno časem přizpůsobit plán.
Je ovšem pravda, Růženka že čistá
o princí snila, jenž se zval Charmant.

Leč než ten přijde, nutno spáti v trní.
Je dlouhý den, však mnohem delší rok.
A která ctnost svým časem nezakrní,
když neslyšeti stále princův krok?

Růženka hledí denně nervózněji.
Oh, čekat, čekat! Sudba zoufalá.
Tož raději se poddá čaroději,
než nadarmo by prince čekala.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Co jsou to tropy? Co je jejich principem a jakou mají funkci v textu?
2. Jsou tropy charakteristické jen pro literární texty, nebo se s nimi lze setkat i jinde?
3. Jaký je rozdíl mezi metaforou a metonymií?
4. Co je charakteristické pro ironii? Čím se liší od ostatních tropů?
5. Jakou výhodu má termín „básnický obraz“?
6. Co je to symbol? Jak se symboly liší od metafor?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Tropy jsou tradičními prostředky založenými na přenesení pojmenování. Podle charakteru přenesení se rozlišují typy tropů; těmi základními jsou metafora, metonymie a ironie. K tropům se přiřazují rovněž přirovnání, symbol a alegorie. V moderní lyrice je těžké vést hranici mezi jednotlivými typy, někteří teoretikové proto raději užívají univerzálního pojmu „básnický obraz“.

ODPOVĚDI



1. Tropy jsou prostředky pojmenování, které jsou založeny na přenášení pojmenování z jednoho jevu na jiný. Mohou mít funkci okrasnou, expresivní apod.
2. Ne, setkáváme se s nimi běžně, hlavně v podobě ustálených tropů.
3. Metafora je založena na podobnosti, metonymie na souvislosti.
4. Ironií se vyjadřuje opak toho, co se říká. Je to tropus komplexní.
5. Umožňuje překonat nejasnost vymezení tropů v moderní lyrice.
6. Symbol má charakter druhotných, přídatných významů nějakého výrazu. Na rozdíl od metafory je ustálený a tradiční.

9 SIGNÁLY LITERÁRNOSTI II – FIGURY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Mezi typické rysy literárního jazyka patří jeho různé „deformace“. Klasická poetika rozpracovala celý systém takovýchto odchylek od obvyklého, bezpříznakového jazykového vyjádření – tyto výrazové prostředky nazvala figurami a rozlišila je na figury básnické a rétorické. S určitými modifikacemi se tato klasifikace používá dodnes.



CÍLE KAPITOLY

- rozlišit figury od tropů
 - rozdělit tropy do základních skupin
 - určit a rozpoznat nejdůležitější typy tropů
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

figura, anafora, epifora, epanastrofa, epizeuxis, aliterace, asyndeton, polysyndeton, enumerace, gradace, inverze, paralelismus, chiasmus, elipsa, aposiopese, řečnická otázka, apostrofa, eufemismus, peiosis, hyperbola, litotes, oxymóron, paradox

9.1 Figury a tropy

Stejně jako rozlišování tropů, i nauka o figurách, dalších tradičních prostředcích ozvláštňení textu, byla vypracována antickými poetikami, resp. rétorikami. V antice se odlišovaly figury básnické (charakteristické zejména pro epos) a figury řečnické (užívané v řečnictví), toto dělení trvá, ale můžeme se setkat i s pojmem stylistické figury, jenž obě skupiny inte-

gruje. V některých poetikách jsou figury spojovány s tropy – oběma těmito skupinám výrazových prostředků je společné to, že se jedná o ozdoby, o narušení obvyklého, bezpříznakového způsobu vyprávění, které má esteticky působit na čtenáře/posluchače. Zatímco figury jsou založeny spíše na různých rekonfiguracích (hláskových, syntaktických, slovosledných apod.), pro tropy je charakteristické nepřímé pojmenování (tj. nahrazení příslušného, „vlastního“ pojmenování věci nějakým jiným, „nevlastním“, obrazným). Hranice ovšem není ostrá, některé figury mají totiž vždy metaforickou platnost – např. litotes, hyperbola, oxymóron aj.

Figury můžeme tedy jednoduše definovat jako tradiční prostředky poetiky a rétoriky, založené na odchýlení se od běžného způsobu vyjádření, s funkcí expresivní a estetickou.

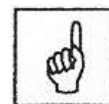
Různé poetiky přicházejí s různou klasifikací figur; uvedeme jen jednu jednoduchou se soustředěním na nejdůležitější figury básnické.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Jaký je rozdíl mezi tropy a figurami?
2. Má význam rozlišovat figury básnické a řečnické? V čem se liší?

9.2 Figury zvukové



Zvukové figury jsou založeny na opakování hlásek, hláskových skupin, slov nebo slovních skupin v různých pozicích. (Někdy se hovoří o figurách opakovacích.)

a. anafora – je založena na opakování slov či slovních skupin na počátcích veršů, poloveršů, strof či vět. Jedna z nejběžnějších figur, může mít různé funkce: zdůrazňuje opakované výrazy, stává se opěrným pilířem gradace, paralelismu, kontrastu apod., může spájet extenzivní metaforické řady či myšlenkový rozlet jednotlivých veršů atd.

Slyšíme díla a činy tryskati z mozků a dlaní,
slyšíme potlesk, jenž provází ptačí hry aviatika.
Slyšíme šelesty míru, jak v houští kroky laní.
Slyšíme chorály hrůzy, jež probouzí panika.

(S. K. Neumann)

b. epifora – je založena na opakování slov či slovních skupin na koncích veršů (polo-veršů...). Zakládá vznik tautologického rýmu, jež podle toho nazýváme rýmem epiforickým. Její funkce je především zdůrazňovat opakované slovo, její možnosti a četnost nejsou tak bohaté jako u anafory.

Majákem buď mi raděj milá má
Oči jsou tmavé zemři milá má

(V. Nezval)

c. epanastrofa – opakování na konci jednoho verše a začátku verše následujícího; figura oblíbená v lidové poezii a jejích nápodobách, rovněž v básnické epice, kde navozuje epickou šíři. Dále může zesilovat kompoziční návaznost, zdůrazňovat a významově zatěžovat slovo; v písňových textech posiluje prodlévavost nálady.

Mou upřímnost znala,
znala divné moci božské.

(V. J. Rosa)

d. epizeuxis – opakování slov či slovních skupin v bezprostřední blízkosti (někdy může být mezi opakované výrazy vloženo i jiné slovo, zejména spojka, částice apod.); běžný prostředek zdůraznění nejen v básnické řeči.

A dobře zřím-li, kde se rýsuje
netrpělivý stín – stín Bílé hory.

(J. Wolker)

Ber, ber, ber lidu rodnou řeč, ber.

(P. Bezruč)

e. aliterace – opakování hlásek zejména na počátcích po sobě jdoucích slov; aliterace takto slova zdůrazňuje a nanejvýš je významově sblížuje, zvyšuje také zvukovou působivost verše.

kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly (S. K. Neumann)

šly v šumu těžkých šatů, své šíje odhalené (O. Theer)

9.3 Figury syntaktické

Syntaktické figury jsou založeny na aktualizacích syntaktických struktur a prostředků spojování.

a. asyndeton – bezspoječnost, spojení slov nebo vět bez užití obvyklých spojek či spojovacích výrazů; asyndeton vede k relativnímu osamostatnění jednotlivých spojených částí; jeho funkcí je budovat situační napětí, prudkost dějového spádu, ale je také prostředkem zestručnění projevu, jeho větší kompaktnosti.

Umdlenou šíjí o sosnu jsem opřen,
obě dvě ruce mi do pasu padly,
kouří se, utíká poskokem krev z nich,
mech Lysé hory ji pije a pije,
mlčky ke mně hledí Sir-markýz Géro.

(P. Bezruč)

b. polysyndeton – mnohospoječnost, nadměrné užití spojek ke spojení několika členů vícečlenného spojení; může navozovat představu množství, kumulace; může zdůrazňovat slova či stupňovat jejich význam; polysyndeton je též častým prostředkem básnického patosu.

Ó, já jsem zpěvák toulavý,
jenž od západu táh
a u kaple se zastaví
a zmlkne v modlitbách.

(J. Kvapil)

c. enumerace – výčet jednotlivostí, jenž nahrazuje shrnující pojmenování, vyvolává představu množství, plurality, dynamiky činností či pestrosti prostředí.

... podpíral, spojoval, nesl, kryl
prkny a fošnami, koly, latěmi, trámy.

(S. K. Neumann)

d. gradace – stupňování, uspořádání slov či slovních spojení postupně podle jejich významu – např. intenzity, velikosti, důležitosti apod. Podle toho, zda jde o uspořádání vzeštné, či sestupné, rozlišujeme dva typy gradace: klimax a antiklimax. Nemusí jít ovšem o objektivní kvality předmětných skutečností, ale o básnické vnímání jejich hierarchie.

klimax:

... běží žena – ach neběží,
letí, letem ptáka letí.

(K. J. Erben)

antiklimax:

Lanista v arénu bičem mne hnal,
tam seděl césar – jako by spal –
kol něho šlechticů bez konce řad,
matróny, děvčátek růžový sad.

(P. Bezruč)

e. antiteze – figura spojující protikladné motivy, popírající jedním motivem druhý; lze rozlišit úplnou antitezi, jež je trojčlenná (motiv – jeho popření – nový motiv), a neúplnou, v níž chybí prvá část. Úplná antiteze je typickým jevem slovanské lidové slovesnosti (proto se jí též říká slovanská).

Rozešli jste se a zapřeli jste mě,
nejsem však vidina, pevná jsem země
a neúnavný řád.

(S. K. Neumann)

To není Faustova jizba a duše zde nevchází v prokletí,
to je Roentgenův přístroj s magickou krásou XX. století.

(J. Wolker)

9.4 Figury slovosledné

Slovosledné figury jsou založeny na narušení bezpříznakového slovosledu; často bývají spojovány do jedné skupiny s figurami syntaktickými.

a. inverze – základní slovosledná figura, v podstatě jakákoliv aktualizace obvyklého slovosledu, může být dána potřebou zdůraznit nějaké slovo tím, že se přesune do neobvyklé pozice, nebo také může emocionálně podbarvovat celý verš. Inverze jsou běžné, často jsou vyvolány důvody metrickými či potřebou dostat nějaké slovo na konec verše kvůli rýmu.

Po žádném neohlédla muži
se cestou celou v bolu svém
a nesla věnec z bílých růží,
jenž koupem hříchu penízem.

(J. Vrchlický)

b. paralelismus – figura tvořená opakováním slovosledných schémat ve verších (poloverších...) po sobě následujících, syntaktický paralelismus uvádí do vztahu i významy opakovanych syntagmat. Často je paralelismus podepřen počáteční anaforou.

Filodama milovala,
Filodama v srdci měla.

(V. J. Rosa)

... zhyne, jako všechno živé hyne,
uplyne, jak všechno živé plyne.

(V. Dyk)

c. chiasmus – vlastně obrácený paralelismus, jeden verš (poloverš...) obsahuje slovosledné schéma oproti verši druhému obrácené, často se tak děje pomocí anastrofy.

Nepozdvihujte římské ruce pro mne!
Nepozdvihujte pro mne svůj hlas!

(V. Dyk)

... tož vodku pálí Nathan Löw
a pálí vodku markýz Géro.

(P. Bezruč)

9.5 Figury eliptické

Principem eliptických figur je vypouštění hlásek, slov či syntagmat.

a. elipsa – výpustka, vypuštění slov či syntagmat známých z kontextu nebo ze situace; je vedena úsilím o zestručnění vyjádření; elipsa je běžným prostředkem vyjadřování a mnohdy je v básni zcela „nenápadná“.

Prvnímu orel v lebku zaťal spár
a v rose zchladil krve jeho žár.

Vlk druhého si zavlík v houštinu
a bohatou měl na něm hostinu.

Leč třetí prapor až ke konci nes
a s jmenem matky na rtu k zemi kles.

(J. Vrchlický)

b. aposiopese – významová a intonační neukončenost výpovědi, běžně se vyskytuje v mluvené řeči, kdy mluvčí nedokončí promluvu z důvodů vnějších či vnitřních. Aposiopese jako básnická figura je ovšem motivovaná, jde o úmyslné přerušení řeči, při němž jádro výpovědi zůstane zamlčeno, a tím důrazněji se na ně strhne pozornost, tím spíše, zamlčují-li se slovo tabuizované, jak je tomu v humoristické básni:

Také jakýs Mrazík
vypláz na nás jazyk
pomazaný theorem –
my mu na něj...
(F. S. Procházka)

9.6 Figury myšlenkové

Myšlenkové figury jsou založeny na jazykových aktualizacích, jejichž prostřednictvím se vyjadřuje postoj mluvčího ke skutečnosti.

a. řečnická otázka – známá řečnická figura, jejímž principem je tvrzení podané ve výpovědní formě otázky; jde tedy o nesoulad mezi formou a významem, jenž je zde základem hodnocení, exprese.

Za běsy, maškarami
lid nechat běžet?
Když nechali vše zpustnout,
vše hnit, vše ležet?
(A. Sova)

b. apostrofa – řečnické oslovení nepřítomné/nedostupné osoby, ale často i věci nebo abstraktního pojmu; apostrofa je prostředkem básnického apelu a patosu, nemá na rozdíl od běžného oslovení, s nímž se v poezii také setkáváme, kontaktovou funkci.

Ty, v hrůze zrozená, myšlenko věčna žítí,
jak zlatý letíš pták tam, kudy je mi jítí,
svůj trylek radostný mi na pout střásajíc.
Ó, kouzlo přerodu! Ó, tajemných š'av nitra
ty chvíle čarovná!

(O. Theer)

Číšníku! Občane! Bratře!
Na tvé zdraví piji, dave,
kaleidoskope, hluku!

(S. K. Neumann)

9.7 Hodnoticí figury

Tyto figury vyjadřují hodnoticí postoj mluvčího, můžeme se rozdělit na dvě protikladné dvojice: kladné – záporné, zveličující – umenšující. Mívají metaforický charakter, proto bývají někdy řazeny k tropům.

a. eufemismus – hodnoticí figura kladná, zjemňuje pojmenovanou skutečnost, zejména smrt, nemoc nebo různé skutečnosti tabuizované. Mívá charakter perifráze (básnického opisu).

Když se pak hlína dotkla jeho srdce
– ke konci žní to bylo, pamětníci
vypravují, že za bouřlivé noci –
Antonín Sova vešel v rodnou zem,
a jeho dech ji nepokojně zdvihá.
(M. Florian)

b. peiosis – hodnoticí figura záporná, opak eufemismu, zhrubňuje vyjádření; silně expresivní, není příliš obvyklá.

Když zvěděl Venda v Evropě,
o hrozném přítelově smrti,
že zdechl kdesi v příkopě,
plakal jak dívka z páté čtvrti.
(F. Gellner)

c. hyperbola – hodnoticí figura zveličující, nadsázka; zveličuje nějaký jev za účelem zdůraznění (často na základě srovnání); hyperbola je expresivní, často silně emociálně zabarvuje vyjádření, ale může mít i charakter komický.

Bez konce jsou lesy markýze Géra.

(P. Bezruč)

Viděl jsem chudé, upracované muže,
pod těžkým břemenem praskaly jejich svaly.

(V. Dyk)

d. litotes - hodnoticí figura umenšující, opak hyperboly, zmírňuje, umenšuje intenzitu, říká méně, než je míněno. Často se vyjadřuje dvojnásobným záporem.

Ty nejsi neplodno, vždyt' další tvoříš žití,
zem s láskou oddanou své lůno nabízí ti...

(J. Kvapil)

9.8 Figury významového rozporu

Stejně jako předešlá skupina mají metaforický charakter; jsou založeny na spojení významově protikladných, ba vylučujících se představ.

a. oxymóron – protimluv, významový protiklad v syntaktickém spojení; vyvolává silné významové napětí, metaforizuje použité výrazy; má blízko k antitezi a paradoxu.

zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit...

(K. H. Mácha)

Den září zatmívá dálky – noc temnem zapaluje výše.

(O. Březina)

b. paradox – je to figura obsahující překvapivé, nezvyklé, zdánlivě nesmyslné spojení, je blízka oxymóru, mívá aforistický charakter.

Vzduch je tak sladký, že by se chtělo mřítí...

(O. Theer)

... a z dýmu vyhaslých věků a ve tmy zapadlých vodopádech
snad s lítostí ucítím vlastního života teplo a vůni a zádech.

(O. Březina)



SAMOSTATNÝ ÚKOL

V následujícím textu najděte a určete figury, zamyslete se nad funkcí, kterou mohou v textu plnit.

Měsíčná noc, tak jasná noc,
ni vánku, hlásku neslyšet!
Jen stříbra teskná čaromoc
stesk v nitru budí zašlých let.

Na moře myslím: v chvíli tu

se měsíc stříbří na hlati.
Mít duši láskou zalitu
a líbati a líbati!

Na moře myslím... Vesel spěch...
To rybářů as vyplul prám...
A já tu v černých města zdech
dlím zcela sám, tak sám a sám!

(O. Theer, Měsíčná noc)

SHRNUTÍ KAPITOLY



Tradiční prostředky ozvláštnění promluvy nazýváme figury. Podle charakteru je můžeme rozdělit na figury zvukové, syntaktické, slovosledné, eliptické, myšlenkové, hodnotící, významového rozporu.

ODPOVĚDI



1. Hranice není nepochybná. Tropy jsou založeny na přenesení pojmenování, figury na nějakém příznakovém uspořádání promluvy.

2. V současnosti to smysl nemá. Liší se typem projevu, v němž se vyskytují.

10 PROBLÉM ROZUMĚNÍ A INTERPRETACE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se vrací k podstatě literatury jako komunikace: je-li podstatou komunikace předávání významů, je pro pochopení specifčnosti literatury kromě formálních znaků, o nichž byla řeč v předchozích kapitolách, důležité také uvědomit si specifika významového dění. Kapitola seznamuje se základními pojmy, jimiž se významové dění v literatuře popisuje. Důležité je především odlišení rozumění díla (povaha mentálních struktur) a výkladu díla (povaha textová).



CÍLE KAPITOLY

- vyložit specifika významu literárního díla v kontextu sémiotiky
 - rozlišit konkretizaci a interpretaci
 - orientovat se v různých strategiích literární interpretace
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

3 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

význam, smysl, konkretizace, interpretace, interpretační jádro, dezinterpretace, interpretační komunita, hermeneutika, hermeneutický kruh, antihermeneutika, dekonstrukce

10.1 Význam literárního díla

PRŮVODCE TEXTEM



Bylo už řečeno v kap. 3.3, že literární dílo – jakožto něco, co slouží komunikaci – má charakter znaku, jelikož veškerá lidská komunikace, kromě těch nejprimitivnějších podob, má charakter znakový. Vraťme se ke kapitole 3.3, oživme si, dříve než budeme pokračovat, tam uvedené informace.

Je jasné, že literární dílo, jako ostatní znaky, má nějaký význam. Otázka významu je obecně jednou z nejproblematictějších otázek sémiotiky, nebudeme zde proto zabíhat do teoretických podrobností. Můžeme v podstatě říci, že význam se konstituuje ve vědomí příjemce znaku (čímž není vyloučena jeho intersubjektivní platnost, daná společenským kontextem, v němž semióza probíhá). Různé subjektivní dispozice a kompetence, ale také sám estetický charakter literární komunikace, jenž s sebou mj. přináší i prvek hodnocení, podtrhují dynamický charakter významu literárního díla. Význam literárního díla tedy nelze myslet jako jednoznačný a kodifikovatelný (tak jak normativní slovníky kodifikují významy slov), ale naopak jako mnohoznačný. Jednomu a témuž literárnímu dílu může být rozuměno různě, literární díla se svou estetickou povahou přímo dožadují „dotvoření“, jako znakové systémy jsou tedy otevřená. Význam literárního nelze stáhnout do nějaké učebnicové poučky, nelze jej učinit závazným (a nelze se mu naučit z nějakých příruček): každé literární dílo se vždy znovu a znovu otevírá svým čtenářům v aktu četby.

Význam literárního díla není jednoduchý, jde o strukturu hierarchického charakteru, v níž se z jednotek nižšího řádu vytvářejí jednotky vyššího řádu – např. z významů slov a vět se konstitují motivy, z různých motivů se konstitují vyšší tematické celky (např. postavy, události atd.) až po úhrnný význam díla. Tedy nejde zde o nějaký prostý souhrn konvenčních významů jednoduchých jazykových znaků, ale o strukturu budovanou přetvářením, stupňováním a syntetizováním jednodušších jednotek ve složitější (K. Chvatík).

PŘÍPADOVÁ STUDIE



Bez konce, slečno, s oním půjde štěstí,
jenž bude Vaším mužem, –
však na strom zvadlý nepřipínám růži.

Principem semiózy v případě literárního uměleckého díla je, že se významy jednotlivých jazykových znaků neruší (v Bezručově básni užitě slovo *strom* znamená i nadále „dřevnatá rostlina s kmenem“), ale aktualizují se, přibírají nové kvality, syntetizují se do komplexnějších uměleckých významů (v Bezručově básni se tak strom stává jedním z obrazů, jimiž lyrický subjekt charakterizuje sám sebe). Schopnost jazykových znaků poukazovat přímo

k jevové realitě se tak oslabuje; důraz je položen na smyslové a strukturní kvality znakového systému díla. Z toho také plyne, že všechno v díle má „významové konsekvence“, neexistují žádné čistě formální postupy, které by byly významově „prázdné“, vše v literárním díle nese význam (např. zdánlivě bezvýznamná inverze slovosledu strom zvadlý dává důraz na adjektivum a zvýrazňuje kontrast „zvadlého“ a „kvetoucího“).



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jak se liší literární dílo od jednoduchých znaků?
2. Co je to význam literárního díla?
3. Je význam literárního díla jednoznačný, závazný? Proč?

Význam literárního díla (nebo jeho smysl – v případě literárního díla není dost dobře možné mezi těmito pojmy rozlišovat, na rozdíl od jednoduchých znaků) tedy chápeme jako hodnotu, která není textu inherentní, ale naopak je povahy mentální, existující v mysli adresáta, čtenáře. Připomeneme-li si schéma literární komunikace, jde o to, co vzniká na straně čtenáře v procesu dekódování literárního sdělení. Z toho plyne, že do značné míry je tento význam/smysl nezávislý na intenci autora, na druhé straně má každý autor (ovšem, nejen autor literárního díla, ale třeba i autor této studijní opory) především zájem na tom, aby byl jeho komunikát interpretován v souladu s jeho záměry; jeho komunikační strategie je tomu podřízena. Pomineme-li už problematičnost identifikace signálů autorem do textu vložených, je jasné, že autor nemůže své záměry nijak vynutit.

Jak už bylo řečeno: jednomu a témuž textu lze přisoudit různé významy. Možnost různého porozumění se netýká ovšem jen složitých literárních děl, která sama pobízejí k takovému čtení, ale i těch nejtriviálnějších řečových projevů. Každý z nás zažil nespočet situací, kdy jedné větě bylo různými posluchači rozuměno různě, třeba i v rozporu se záměrem mluvčího – ale ten musel zpětně doznat, že toto odlišné rozumění bylo oprávněné vzhledem k situaci a různým dalším okolnostem.

Je užitečné zde zavést pojem konkretizace. Tento termín zavedl Roman Ingarden a s určitým posunem jej využívají i strukturalisté nebo škola recepční estetiky. Jako konkretizaci můžeme chápat určitou mentální významovou strukturu, která je korelátém literárního textu. Jinak řečeno: je to to, co se v lidské mysli vytvoří jako výsledek porozumění literárnímu textu.

KONTROLNÍ OTÁZKA

4. Jak je vnímatel (čtenář) zavázán záměry autora textu?
5. Proč mohou různí čtenáři rozumět jednomu a témuž textu různě?
6. Co je to konkretizace?

10.2 Interpretace

Od konkretizace jako toho, co je „v mysli“ nebo i společenském povědomí, odlišme interpretaci jako to, co je psané nebo lépe: verbalizované. Ne vždy se tyto pojmy zcela rozlišují, protože je logické, že s jiným než „zapsaným“ porozuměním nemůžeme pracovat, není nám dostupné (není-li to porozumění naše vlastní).

Interpretaci můžeme jednoduše definovat jako výklad textu. Středověké latinské slovo *interpretatio* vychází ze slova *interpres*, jež znamená „překladatel“; tedy interpretovat znamenalo původně přeložit, stejně jako řecké slovo *hermenein*). Interpretace je tedy nějaký text, který „překládá“ = vykládá, vysvětluje, objasňuje text jiný, interpretace znamená vyjádřit stejný obsah, jaký má komunikát, jiným způsobem. Původně šlo samozřejmě o staré texty (zejm. biblické), kterým nebylo lze „běžně“ porozumět, ale postupně se stala interpretace univerzálním pojmem.

Interpretace se chápe mnohdy jako umění, jako schopnost rozumět a vyložit umělecký text, nebo obecně umělecké dílo. Jako taková dovednost je pěstována jednotlivými obory (literární věda, uměnověda...) jako jejich podstatná složka. Ale umění interpretovat je vlastní mnoha oborům lidské činnosti: archeolog interpretuje nálezovou situaci, historik středověké prameny, lékař rentgenový snímek. Přestože jde o různé postupy, které nejsou kompatibilní (historik jistě není schopen interpretovat rentgenový snímek a ani největší lékařská kapacita neposkytne interpretaci záhadného raněstředověkého dokumentu *Dagome iudex*), všem je společné, že jde o to vyjádřit význam nějakého jevu.

Z výše řečeného plynou 3 velmi důležité závěry:

- 1) interpretace je „jiný“ text, stojí mimo text, jež má vyložit, nemůže s ním být totožná;
- 2) interpretace tedy nikdy nemůže říci zcela totéž, co říká text: vždy říká méně než text sám, ale zároveň říká více než text (rozuměj: něco pomíjí a něco přidává);
- 3) a tedy dokonalá interpretace není možná; nelze interpretovat text beze zbytku, nedokonalost leží v samé podstatě interpretace jako úkonu.

Řekli jsme, že jednomu a témuž textu může být rozuměno různě (= mohou mu odpovídat různé konkretizace), a proto logicky existuje možnost tentýž text též různě interpretovat. Někteří autoři upozorňují, že existuje jakési interpretační jádro, jakési základní kvality textu, které by měly být obsaženy v interpretaci, aby bylo s to konstruovat smysl adekvátně. Interpretace, které tuto podmínku nesplňují, se potom nazývají dezinterpretacemi. Vedle toho jsou přístupy, které bychom mohli nazvat relativistické, jež pokládají všechny interpretace za stejně oprávněné.



PRO ZÁJEMCE

Americký literární a právní teoretik, který se věnuje otázce interpretace, Stanley Fish si ve své slavné práci *Is There a Text in This Class?* mimo jiné pokládá i výše zmíněnou otázku, tedy: lze některé interpretace odmítnout jako nesprávné či neoprávněné? Odpovídá na ni „ano“, ale možnost tohoto odmítnutí není dána textem samým, jeho nějakými vlastnostmi (jakýmsi „interpretačním jádrem“), nýbrž „kánonem přijatelnosti“, shodou v rámci interpretační komunity na tom, které interpretační strategie jsou možné a které nikoliv. Tato shoda je přitom historicky proměnlivá, a tedy interpretace nikdy není vyloučena navždy, ale může se za určitých okolností stát přijatelnou. V tomto Fishově uvažování se text dila stává funkcí interpretace: „text, kontext a interpretace se všechny objevují současně jako důsledek gesta (...), které je neredukovatelně interpretativní.“



KONTROLNÍ OTÁZKA

7. Co je to interpretace?
8. Čím se odlišuje interpretace a konkretizace? Má toto rozlišení smysl?
9. Existují interpretace, které jsou přijatelné, a proti nim interpretace, které jsou nepřijatelné? Podle jakého kritéria je rozlišíme?

10.3 Různost interpretací

Řekli jsme, že jedno a totéž dílo může být (a bývá) interpretováno různě. Vychází to z možností, které poskytuje samo literární dílo, ale vychází to přirozeně také z různosti interpretů, z různých postupů, které na dílo uplatňují. V literární vědě se v průběhu 20. století etablovalo mnoho směrů či škol, které určitým způsobem vypracovávají a kodifikují postupy interpretace. Jejich různost zakládá pluralitu literárního myšlení ve 20. století.

Velmi zjednodušeně můžeme tyto školy či směry rozlišit na ty spíše tradičnější, které jsou založeny na *intentio operis*, a ty, které bychom označili za postmoderní a které by mohly být označeny jako antihermeneutika.

Tradiční přístupy vycházejí z představy, že umělecké dílo je intencionální objekt a jako takový je třeba je číst: tzn., že dílo a poetažmo jeho autor chtějí něco sdělit a interpret je povinován tento záměr (*intentio operis* = záměr díla, popř. *intentio actoris* = autorský záměr) identifikovat a ve své interpretaci z něho vyjít. Takto jsou založeny již tradiční (esto)psychologické přístupy konce 19. století, ale i depsychologizující koncepty počátků 20. stol., jako třeba strukturalismus.

Typickým reprezentantem těchto přístupů je hermeneutika, jako technika výkladu rozpracovávaná od 16. stol., jako metodologie humanitních věd vypracovaná na konci 19. stol. a jako filozofický směr rozvíjená ve 20. stol. zejména H.-G. Gadamerem. Základem je zde tradiční hledání smyslu ve známém hermeneutickém kruhu: nejdříve vytvoříme předběžnou hypotézu celku na základě jednotlivých prvků, v dalším postupu jednak interpretujeme další prvky na základě této hypotézy, na druhé straně tuto hypotézu dále upravuje podle těchto prvků. A šířeji: každému textu můžeme rozumět jen na pozadí celku (tradice) a porozumění celku (tradici, která má řečový charakter) se každým dílem proměňuje. Gadamer hovoří o hermeneutice jako o dialogu: v jeho pojetí je její podstatou dialog s textem, kladení aktuálních otázek textu. Z toho plyne, že hermeneutika je vždy úzce vázána na situaci, v níž interpretace vzniká, je neopakovatelná, jedinečná, individuální. Účastníci rozhovoru neprosazují sebe na úkor druhého, ale jsou vedeni úsilím porozumět tomu druhému, což neznamená přijmout „to jiné“ za své, ale uznat jeho intenci (předpoklad pravdivosti a koherence); zároveň se oba proměňují, takže po takovémto rozhovoru už není možné upadnout zpět do neporozumění. Čili: všemu lze porozumět, protože vše je součástí tradice stejně jako interpret.

Reprezentantem antihermeneutických koncepcí může dekonstrukce, u jejíhož zrodu stál francouzský filozof Jacques Derrida, a její americká verze, nazývaná dekonstruktivismus. Ačkoliv v současné době se dekonstrukce pěstuje především jako metoda literární kritiky nebo vědy, její koncept byl mnohem širší – Derrida ji chápe jako techniku, strategii čtení, která má být uplatněna na texty různorodé povahy od zákonů po filozofické spisy. Dekonstrukce je především zaměřena dovnitř textu, zkoumá vztahy mezi znaky a významy textu, podle ní není nic mimo text – a dochází k tomu, že definitivní smysl textu nelze ustavit. Vycházejíce z toho, že smysl je kontextově vázán, že vzniká z diferencí mezi přítomnými, ale i nepřítomnými (jež zanechávají v psaném! textu „stopu“), tvrdí dekonstruktivisté, že smysl je stále, do nekonečna odsunován (*différance*) a že polysémie je neredukovatelná a neodstranitelná (*dissémination*) – postulát otevřenosti textu interpretacím je tu doveden do krajnosti. Přední představitel yaleských kritiků Paul de Man to formuluje tak, že každé dílo je provždy „nečitelné“.



KONTROLNÍ OTÁZKA

10. Čím je dána různorodost interpretací?
 11. Jaké tendence můžeme pozorovat v metodologii interpretace ve 20. století?
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Význam literární díla – na rozdíl od významu jednoduchých znaků – je složitá struktura. Rozumění dílu je tak nejednoduchý, do značné míry individuálně zbarvený proces, na jehož konci se konstituuje konkretizace jako mentální struktura odpovídající dílu. Je-li porozumění dílu vyjádřeno jazykově, jakožto text, hovoříme o interpretaci. Interpretace je výklad díla. Interpretace mohou být různé, existují i různé vypracované koncepty literární interpretace.



ODPOVĚDI

1. Literární dílo je složitý, mnohvrstevný komunikát, a proto též velmi složitý znak.
2. Složitá struktura, v níž se přehodnocují významy jednotlivých částí ve vyšší celek.
3. Není, protože jeho konstrukce je do značné míry záležitostí toho, kdo „rozumí“.
4. Nijak.
5. Protože jejich psychika, jejich vzdělání, kompetence, sociální kontext atd. jsou různé.
6. Proces vytváření mentálního korelátu textu díla, tedy jakéhosi jeho odrazu v mysli čtenáře.
7. Výklad díla, jazykové vyjádření jeho významu.
8. Konkretizace je mentální proces, interpretace je textová záležitost.
9. Na to se názory různí. Jsou teoretici, kteří tvrdí, že nikoliv, a jiní, kteří soudí, že ano: kritériem zde pak bývá především respektování záměru díla/autora.
10. Různými schopnostmi, názory, strategiemi atd. interpretů.
11. Jsou to tendence ke zpochybňování autorského záměru a jeho relevance pro interpretaci.

11 ŽÁNROVÁ KRAJINA LITERATURY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Literatura pro nás, jak by se leckdo mohl obávat, neuspořádaný vesmír textů. Naopak, literaturu vyznačuje řada fungujících pořadajících principů, které nám umožňují se v ní orientovat, zaujmout k textu, který ještě neznáme (ještě jsme ho nepřečetli) nějaký postoj předporozumění. Je to otázka literárních konvencí, jak jsme o nich hovořili v kap. 6.3. Jedním z nejvýznamnějších těchto pořadajících principů je princip žánrový: každé dílo je už předem zařazeno do nějaké množiny děl podobných, tedy přiřazeno k žánru, popř. i subžánru.

CÍLE KAPITOLY



- vyložit význam žánrového systému (krajiny) pro čtenáře literatury
 - rozlišit jednotlivé úrovně žánrového systému (druhy, žánry, subžánry)
 - charakterizovat nejdůležitější žánry
 - uvědomit si historické proměny žánrů
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Genologie, literární žánr, literární druh, subžánr, žánrový systém, žánrová krajina, lyrika, epika, drama

11.1 Literární druhy



DEFINICE

Nauka o literárních druzích a žánrech se nazývá **genologie**.

Nejvyšší rovinu genologického systému představují literární druhy. „Literární druh je velmi abstraktní, funkčněkomunikačně vymezený pojem; jeho podstata je sporná a její určení (...) odvisí od přijaté metodologie stejně jako určení počtu druhů“ (P. Šidák). Mohli bychom je chápat jako „základní principy literatury“ (J. Kolár), k nimž se literární texty (a potažmo žánry) orientují (ne tedy jako jakési nadmnožiny literárních žánrů, jež mohou čerpat z více druhů, srov. např. lyricko-epické texty).

Tradiční trojice literárních druhů – epiky, lyrika, drama – byla do jisté míry předjata už v antice (Aristotelova poetika ovšem nezná lyriku v tom smyslu, jak jí dnes rozumíme), ale její kodifikace je záležitostí klasicismu; J. W. Goethe vymežil lyriku, epiku a drama jako ahistorické „přirozené druhy“, tedy jako ontologické kategorie apriorní, stojící „před dílem“. Bylo podáno mnoho kritik druhové trojice, upozorňujících na nesystematičnost jejího vymezení, vylučujících zejména drama a budujících dichotomii epičnost – lyričnost atd., ale přesto si toto tradiční rozlišení literárních druhů podržuje svůj význam a je běžně užíváno.

Epika je charakterizována jako druh monologický (v protikladu k dramatu, spolu s lyrikou) a dějový (v protikladu k lyrice, spolu s dramatem). Epika je tedy založena na vyprávění příběhu, může být proto také označena jako narativní literatura (viz dále v kap. 7 Základní pojmy naratologie).

Lyrika je charakterizována jako druh monologický (v protikladu k dramatu, spolu s epikou) a nedějový (v protikladu k epice a dramatu). Bezdějovost (absence příběhu) lyriky se projevuje také jako atemporálnost – tedy nepřítomnost plynutí času, čas se zde jeví jako „zastavený“, utkvělý – nejčastěji používaný slovesný čas přítomnosti nereferuje k přítomnosti, ale má platnost nadčasovou (tzv. gnómičský prézens) – ovšem stejnou platnost mají i jiné použité časy (préteritum, futurum). Jak bylo řečeno již výše (srov. kap. 6.2), motivy v lyrice nejsou svázány časovou a kauzální následností, ale poukazují k mluvčímu, lyrickému subjektu jako klíčovému principu upořádání (srov. kap. 6.3). Tato klíčová role subjektu však neznamená redukci lyriky na citovost, vyjadřování osobních (po)citů, je to záležitost kompoziční. Lyrika se vyznačuje větším důrazem na jazyk, bývá označována jako „jazykové básnictví“, absence příběhu strhává pozornost na samo jazykové vyjádření, jehož vazba k empirii je oslabena.

Drama je charakterizováno jako druh dialogický (v protikladu k epice i lyrice) a dějový (v protikladu k lyrice, spolu s epikou). Zatímco epika je vymezena, jak bylo řečeno, jako

příběh vyprávěný, drama je příběh „předváděný“. Na rozdíl od lyriky, kde je dominantní lyrický subjekt, a epiky, kde má klíčovou roli vypravěč, již utvářejí monologičnost těchto druhů, je v dramatu klíčová postava, jež nevypráví, ale předvádí – odtud dialogičnost a základní odlišnost dramatu od druhých druhů: jeho primární určení pro scénické předvedení, inscenaci. Svázání dramatu s divadlem a jeho orientace k divadelní realizaci se projevuje ve specifické textové utvářenosti dramatu – má dvě různé roviny textu: rovinu dialogů postav a rovinu scénických poznámek. Tato utvářenost se projevuje nejen v dramatech „divadelních“, ale také ve specifickém útvaru dramatu knižního, jež není primárně určeno pro realizaci (čímž ovšem tato realizace není zcela vyloučena), ale pro čtení. Ostatně všechna dramata mohou být čtena, což dělá z dramatu vedle lyriky a epiky literární druh (na rozdíl od divadelních útvarů neliterárních – např. pantomimy).

11.2 Žánry a subžánry

Žánr můžeme vymezit jako určitý (otevřený) systém literárních znaků, na nichž jednotlivá díla do jisté míry participují (dle P. Wenzela). Funkcí je žánru je usouvztažňování jednotlivých textů; každý text vzniká / čte se na pozadí existujících žánrů a vztahujeme jej k nim – tím dáváme textu jeho místo v literárním kontextu. Tedy jinak řečeno, je žánr jev geneticko-recepční, napnutý mezi produkcí literárního díla a jeho recepcí. Z hlediska genetického (produkčního) lze chápat žánr jako soubor určitých existujících pravidel, kterému se při produkci literárního textu nelze vyhnout (čímž ovšem není řečeno, že je třeba tato pravidla bezesbytku a bezpodmínečně jen respektovat a naplňovat), jak říká P. Šidák, „žánrová pravidla nelze ignorovat, aniž by se text ‚rozpadl‘, stal nečitelným či nepochopitelným“.

Z hlediska recepce je žánr pozadím četby textu, každý text vnímá čtenář v rámci existujícího žánrového systému. Dílo samo obsahuje četné žánrové signály, instrukce, jež zařazují text v žánrových souvislostech – mohou být mimotextové (grafická úprava, edice...) i textové (titul – např. Povídky z městského sadu M. Pujmanové; častěji podtitul – např. Baba. Román ze života koní V. Prokúпка; prvky stylové, dějové atd.). Žánrová pravidla zajišťují pravděpodobnost díla – tato pravděpodobnost není dána vztahem k empirickému světu, ale právě žánrovými pravidly: např. ve sci-fi románu je možná a náležitá existence mimozemské civilizace, strojů překonávajících rychlost světla atd., v románu vesnickém nikoliv; žánr lze tedy chápat jako pravidlo stanovující přípustnou odchylku od aktuálního světa (P. Šidák).

Žánry nejsou neměnné entity: jde – jak řečeno – o systém znaků otevřený, tedy i historicky se proměňující. Některé znaky mohou být dobově upozaděny a jiné preferovány. Přitom konkrétní text nerealizuje všechny tyto znaky, ale jen některé. „Čistý“ žánr je tedy abstrakce, k jejímuž naplnění se lze více či méně přiblížit; spíš texty vykazují znaky více žánrů – některých více, jiných méně (viz i dále). Znaky vymezující žánr mohou být různé povahy – od rozsahu (román je delší než povídka), přes jazykové vlastnosti (vysoký styl tragédie) až po tematické složky (srov. bajku); je třeba znovu zopakovat, že žánr nikdy není vymezen jen jedním znakem, ale vždy jejich souhrnem.

Subžánr (žánrová varianta, žánrový typ) je nejnižší úrovní genologické hierarchie. Na rozdíl od žánrů bývají subžánry historicky specifické, nemají platnost ahistorickou, ale jsou svázány s konkrétními historickými epochami literárních dějin (např. výchovný román je typický pro klasicismus, gotický román pro romantismus a vesnický román pro realismus). Proto také je na rozdíl od velmi stabilní množiny žánrů množina subžánrů mnohem otevřenější a dynamičtější. Subžánry se nejčastěji vymezují v rovině tematické (epos hrdinský, rytířský, směšnohrdinský...), ale některé subžánry nelze chápat jako zúžení jednoho žánru, ale spíše jako mezižánrovou záležitost (reportážní román, fejetonní román).

Žánry (a subžánry) tvoří žánrový systém, tzn., že neexistují izolovaně, ale jen ve vztazích k sobě navzájem – některé žánry jsou definovány právě především vztahem k žánrům jiným. Novější genologická literatura hovoří o žánrové krajině, aby tak vyjádřila prolínání jednotlivých žánrů, jejich nepevné hranice. Existují texty, které dokonce můžeme označit jako mnohožánrové – v tom případě každý žánr nabízí jiný interpretační rámec – v postmoderní literatuře je taková víceznačnost čtená.

Stejně jako se proměňují jednotlivé žánry (podržující si přitom relativní stálost; tu lze vyložit jako žánrový invariant, k němuž se přidružuje proměnlivá složka historická), proměňuje se i žánrový systém – některé žánry jsou dobově progresivní a jiné jsou marginalizovány, systém vztahů mezi žánry se proměňuje, ale žánry nikdy zcela nemizí – i zcela „zapomenutý“ žánr se může v určité historické situaci nově aktualizovat – např. v klasicismu progresivní žánr ódy v období romantismu, realismu i moderny zdánlivě odumřel, ale nově byl aktualizován v období kultu osobnosti (např. V. Nezval: Stalin).



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Vymezte rozdíl mezi literárním druhem a literárním žánrem.
2. Proč se někdy drama nepovažuje za samostatný literární druh?
3. Jaký je rozdíl mezi trojicí lyrika – epika – drama a poezie – próza – dialog?
4. Jak je při historických proměnách zajištěna stabilita žánru?

11.3 Žánrový systém, žánry lyrické

Existují různé přístupy ke klasifikaci žánrů a zejména existuje značná pestrost žánrů a subžánrů, již nelze pojmut do tohoto textu. Zde se tudíž omezíme na tradiční dělení a (analytické) vymezení žánrů a na žánry nejdůležitější. Pro podrobnější klasifikaci odkazujeme k literatuře předmětu, zejména k literárněteoretickým slovníkům, kde lze nalézt podrobné poučení o většině žánrů, včetně těch historických.

Pokud jde o klasifikaci lyrických žánrů, říkají někteří autoři s jen mírnou nadsázkou, že lyrika sama je jediný svůj žánr (srov. např. E. Petřů) – zejména v moderní lyrice nefunguje žádná sdílená klasifikace žánrů a historické žánry starších dob se pěstují jen okrajově; zatímco epické žánry téměř vždy označujeme žánrovými charakteristikami (román XY, povídka YZ...), u lyriky se málokdy setkáme s jiným označením než prostě „báseň“.

Tradičně se vydělují žánry či varianty (nebo lépe: typy) lyriky jakožto tematická specifikace: lyrika přírodní, intimní, politická, reflexivní... Toto vymezování však v moderní lyrice také ztrácí svou užitečnost, protože jasně vymezené téma nepatří k charakteristickým rysům moderní lyriky (viz i kap. 6.1).

J. Peterka ve Slovníku literární teorie rozdělil tematicky lyriku do tří hlavních typů:

1. lyrika autoreprezentační – vyjadřující pocit, náladu, prožitek subjektu; podle „zdroje vyznávaného citu“ lze dále vydělovat lyriku intimní (nejčastěji milostnou), vlasteneckou, náboženskou apod.;

2. lyrika představující – soustředí se na zachycení skutečnosti vzhledem k subjektu externí nebo je založena na úvahovém principu či svébytných vztazích; náleží sem zejména lyrika popisná, meditativní, reflexivní nebo kreativní;

3. lyrika apelativní – obrací se na recipienta, významnou roli v ní má přesvědčovací funkce, jde zejména o lyriku politickou a didaktickou.

V literárněhistorické praxi se lze setkat i s dalšími termíny (např. přírodní lyrika – může být popisná nebo reflexivní), ale také s nesnadným vedením linie např. mezi lyrikou náboženskou a meditativní, politickou a vlasteneckou atd. Je tedy třeba brát toto rozdělení jako přibližné a zejména pro moderní lyriku jen pomocné.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Pokuste u následujících ukázek určit, o jaký typ lyriky se jedná.

A)

Vzhůru, lide český,
zvedni prapor svůj!
Ze sladkého snění
už se vzpamatuj!
Dopěj píseň slavičí,
ať vrah hvozd tvůj neničí,
ráznou zanotuj!

Máš ty, lide český,
ústa samý zpěv,

leč kdy cizák v zemi,
ať z nich hřímá hněv!
Hoj, jsi dosud Husův lid,
nečestno ti robem být,
sílu svoji zjev!

B)

Miláčku, ty máš v ústech zralou třešni
Jak chutná ti?
Takové odpoledne jako dnešní
se nevrátí

Miláčku ty máš v ústech plno jahod
a v očích vřes
A já jenž žiji celý život z náhod
jsem šťasten dnes

C)

Dóm vítský jak černavý gigant v tmu věže své hrouží,
své přeřaté oblouky vypíná pod spleť trámů,
skla barevná zahrají matněji a stín se dlouží,
v tmě beztvární chrličí zprahlé své svírají tlamy.

Je vidět: Hrad bez krále, idyla století pravá.
Ruch kočárů, beztvárné hemžení, dvořanů stíny,
lesk života, nádhery rozpad se – zůstala sláva
a trosky a hroby a trochu té posvátné hlíny!

Jen ztuchlé zpol díry, kde alchymist po prášku zlata
se honíval urputně, zbyly tu pod Hradem dole,
pro mozoly chudáků, pro bídu, která tu chvátá
a stále víc krouží a přibírá zástupy v kole.

Historické lyrické žánry, které se formovaly zejména v antice, stojí dnes až výjimky na periferii žánrového systému. Uvedeme jen ty nejdůležitější:

Óda – patetická a vznosná báseň oslavující nejčastěji nějakou vlastnost, princip apod., méně často konkrétní osobnosti, události, vždy jako něco s nadindividuálním významem; vymezuje se jen tematicky a vysokým stylem, nikoliv veršovou formou. V ódě je časté přímé oslovení oslavované entity; kromě antiky se óda pěstovala v klasicismu a preromantismu.

Hymnus – původně píseň blížká ódě, avšak oslavující bohy, později také hrdiny; v křesťanské hymnologii jde o oslavu Boha (hymnický charakter mají i žalmy); v moderní poezii se pak hymnus zcivilňuje (W. Whitman). Z hymnu se také vyvinuly paján (pův. oslava Apolóna) a dithyramb (pův. oslava Dionýsa).

Elegie – postupně se vyvinula do protikladu k radostně oslavným pajánům a dithyrambům jako smuteční píseň, naplněná žalem ze smrti (ale i nešťastné lásky, nespravedlivého osudu atd. – srov. Ovidiovy Žalozpěvy); bývá často realizována metricky v elegickém distichu (daktylský hexametr a pentametr časoměrný).

Epigram – původně votivní nápis na náhrobku, pomníku apod., psaný elegickým distichem; později drobná satirická báseň, vyznačuje se dvojdílnou stavbou: expozice a pointa.

11.4 Žánry epické

Epické žánry se obvykle rozdělují do tří skupin – na epiku drobnou, střední a velkou. Na rozdíl od lyriky se žánrové bohatství epiky zvětšuje.

Drobná epika

Bajka – drobný příběh alegorického charakteru, prozaický nebo veršovaný, který ústí v ponaučení; alegorie nemusí nutně využívat tematiky zvířecí, ale je to nejobvyklejší typ.

Podobenství (parabola) – alegorickým charakterem podobné bajce, ale bez explicitního ponaučení v závěru, přináší spíše analogon nějakého abstraktnějšího problému na konkrétním příběhu.

Anekdota – krátké humorné vyprávění s výraznou pointou, dodnes primárně šířené ústně.

Střední epika

Historickými žánry střední epiky jsou např. exemplum (příběh doplněný duchovním výkladem, vkládaný do kázání) nebo fabliaux (humorný příběh, většinou veršovaný, charakteristický pro profánní literaturu francouzského středověku a raného novověku).

Povídka – žánr střední epiky s kořeny ve středověku; rozlišení povídky, novely a románu – tři dominantních žánrů moderní prózy – není zcela bezproblémové; obecně se za povídku považuje kratší prozaický útvar, vyznačující se výraznou pointovou či překvapivým koncem. V rámci povídky můžeme vydělit dlouhou řadu subžánrů, definovaných tematicky (podobně jako u románu, viz dále), případně i morfologicky (arabeska, obraz).

Novela – druhý žánr střední epiky, dnes méně produktivní než povídka, vyznačuje se jednodušší stavbou než povídka (jediná linie, jednoduchá konstrukce postav).

Na pomezí novely a románu stojí romaneto (příběh s tajemstvím, na rozdíl od novely má složitější děj).

Legenda – žánr na pomezí střední a velké epiky, vypravování o životě (a smrti) světců, tvarově proměnlivá (známe legendy psané prózou i veršem, stylově různé atd.), přitom s typickou kompozicí.

Žánry střední epiky folklórního původu jsou pohádka a pověst. V obou případech je charakteristický fantastický charakter příběhu, účast nadpřirozených bytostí (čerti, jedno-rožci atp.); pověst na rozdíl od pohádky je vázána k nějaké lokalitě, stavbě či historické postavě, její jádro může být skutečné (typicky různé erbovní pověsti).

Velká epika

Epos – základní žánr velké epiky starších období, počátky má ve starověku, je psán veršem, vyprávění je objektivní, námětem jsou skutky národních hrdinů (hrdinský epos), ve středověku získává charakter zábavné světské četby o dobrodružstvích (rytířský epos, popř. i milostný epos – Tristan a Isolda, milostné eposy známe např. i ze středověké perské literatury Lejla a Medžnún Nezámího Gandžavího).

Román – klíčový epický žánr moderní prózy, morfologicky v podstatě nevymezený jinak než jako „velký epika“. Románové děje bývají složitější než u jiných žánrů, často s množstvím postav, vedlejších linií atd. Román do sebe je schopen absorbovat různé postupy, poetiky atd. (někdy se hovoří o jeho amorfnosti), takže se vyvinulo velmi široké množství subžánrů. Tyto subžánry se vymezují různými definičními znaky, např. tematicky (román historický, budovatelský, sci-fi, detektivní, psychologický atd. atd.), podle modelového čtenáře (román pro dívky, pro ženy...), podle formální povahy (román epistolární, román-kronika, román ve verších), podle hodnoticích aspektů (román satirický, humoristický...). Vymezování, popř. i klasifikace jednotlivých subžánrů je předmětem genologických diskusí a nelze je mít za nějak ustálené.

11.5 Žánry lyricko-epické

Pro lyricko-epické žánry je typické prolnutí rysů epiky a lyriky; obecně lze říci, že jde o žánry fabulované, ale význam dějových složek je potlačen ve prospěch subjektivní citovosti či nálady; bývají veršované.

Balada – báseň vyznačující se chmurným dějem rychlého spádu a tragickým vyústěním. V klasické baladě byla tragika spojena s nadpřirozenými silami; i v moderní poezii se podržuje význam nadosobních sil, jež mají ovšem charakter společenských pořádků, jež ničí životy konkrétních lidí (tzv. sociální balada).

Romance – stejně jako balada má původ v písni, mívá chudý děj, vyjadřuje životní optimismus a radost.

Idyla (víceméně synonymně se užívá označení selanka, ekloga či pastorela, byť by je bylo lépe chápat jako subžánry) – vyobrazuje poklidný život v přírodní kulise, tradičně jsou hlavními postavami pastýři (odtud pastorela) žijící své erotické příběhy.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zamyslete se nad významem románu v současném žánrovém systému. Srovnajte například rozsah dnes vydávaných románů, jejich tematiku apod. Zvažte, zda žánrového označení nemůže mít i „reklamní“ či „prestižní“ význam.

11.6 Žánry dramatické

Antická poetika rozlišovala dva dramatické žánry: tragédii a komedii. Tragédie zobrazovala pád velkého, vyznačovala se vysokým stylem, myšlenkovou vážností a dramatickou jednotou. Antická tragédie byla postavena na konfliktu ideálního hrdiny s nadosobními, osudovými silami, jimž marně vzdoroval. Tragédie pozdějších období (shakespearovská, ibsenovská) jsou založeny nikoliv na osudových silách, ale na charakteru postav; postupně také proniká do tragédie „obyčejný“ člověk. Komedie v antice se vyznačovala nižším stylem, volnější stavbou, zobrazovala nedokonalé lidi a ukazovala jejich směšnost, měla často charakter satirický, končila smírným závěrem.

Žánrová protikladnost tragédie a komedie byla narušena již za renesance zrodem tragikomedie. Synkrezí obou základních tradičních žánrů vznikla v 19. století činohra jako základní žánr moderní dramatiky, ale tragédie i komedie se v dějinách dramatu stále vracejí.

Středověké drama nenavazuje na antickou tradici, ale rodí se z předvádění novozákonních příběhů – officia. Mezi další historické žánry středověké dramatiky patří mirákl či mystérium. Komediiální charakter má středověká fraška, vyznačující se volnou stavbou, lidovým, často obhroublým humorem, jednoduchými postavami (typy).

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Určete žánr následujících ukázek

1) H. Heine: Žena
Pro něho žila, on jen pro ni žil,
taškářka byla, on zloděj byl.
Čtveráctví jeho milovala,
přes postel padla a jen se smála.

V rozkoších minul den veselý,

v noci si v objetí leželi.
Když přišli s pouty pro šibala,
u okna stála a jen se smála.

I vzkázal jí: „Přijď ke mně, musím tě mít,
já stále tě volám, nemám klid,
mne moří touha neustálá -“
Potrásla hlavou a jen se smála.

V šest hodin ráno ho věšeli,
v sedm ho do hrobu spouštěli;
ona však v osm už pila, trala,
červené víno a jen se smála.

2) Jiří Haussmann: Letní čas

Konečně je vyvráceno
nestydaté lhářství,
že prý Rakousko je sídlem
reakcionářství.

Prapor pokroku byl u nás
zdánlivě sic svinut,
teď však předstihli jsme dobu
o šedesát minut.

3) J. de La Fontaine: Stařec a osel

Jel stařec na oslu a blízko cesty hned
zřel svěží louku, samý květ.
Své zvíře pouští tam a šedivec náš hravý
s nadšením skáče do té trávy,
dovádí, zpívá, tiší hlad
a válí se v ní a je rád,
že spást zde může místo celé.
Tu stařec spatří nepřítele:
„Teď rychle třeba uprchnout.“ -
„Pročpak?“ odpoví trávožrout.
„Budu snad na hřbetě mít proto dvojí tíž?“ -
„To ne,“ děl starý pán a chystal se jít pryč.
„Co na tom,“ osel děl, „změní-li se můj pán?
Já se chci pást. Vy zmizte v stráni.
Nepřítelem jsou všichni páni.
Dost jasně to snad povídám.“

4) G. Cavalcanti: ***

Pastýřka v háji ovce popásala
a mně se zdála – krásnější než květ.

Prstence plavých zlatých vlasů měla,
ve tvářích růže, v očích plameny;
zeleným prutem ovce poháněla
a byla bosá, nohy zroseny.
Jak zamilovaná šla plná krásy
a zpívala si – radost pohledět.

Pozdravil jsem ji s láskou bez váhání
a zeptal jsem se, koho s sebou má;
a ona řekla tiše na mé ptaní,
že chodí hájem, sama, samotná:
„Ale když slyším, jak ti ptáci pějí,
rázem si přeji – s hochem rozprávět!“

Když jsem ji viděl hovořit tak mile
a když jsem slyšel ptáky houštinou,
pomyslel jsem si: „Teď je pravá chvíle
potěšit se s tou krásou dívčinou.“
A prosil jsem ji, aby pověděla,
zdali by chtěla – že ji zlobám hned.

A tu se s touhou podívala na mne
a pověděla, že je celá má,
a do svěžího loubí zavedla mne
na pestré kvítí, co tam rozkvétá;
a mně tam bylo blaženě a sladce,
jako bych krátce – samu Lásku zhléd.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Genologický systém literatury má tři úrovně: 1. literární druhy (základní principy literárního textu), 2. literární žánry (otevřený systém literárních znaků, na nichž jednotlivá díla do jisté míry participují) a 3. subžánry (žánrové varianty, historicky specifické konkretizace žánrů). Všechny tři úrovně vytvářejí žánrový systém literatury (žánrovou krajinu). Žánry

jsme typologizovali na lyrické, epické a dramatické a pozorovali jsme odlišnou míru žánrové specializace v těchto výsecích.



ODPOVĚDI

1. Druh je základní princip, žánr je souhrn konkrétních rysů, je to jednotka hierarchicky nižší.
2. Protože je vázáno na divadelní předvedení.
3. Druhé rozdělení je pouze formální.
4. Žánr je vymezen více znaky, některé se proměňují, jiné zachovávají setrvalost.

12 LITERÁRNÍ METAKOMUNIKACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



To, co zde činíme, to, že hovoříme o literatuře, má vše, chápeme-li literaturu jako komunikaci, charakter literární metakomunikace: tedy komunikace o komunikaci. Nejdůležitějšími podobami této literární metakomunikace jsou literární historie, literární teorie a literární kritika (souhrnně literární věda).

CÍLE KAPITOLY



- vyložit princip metakomunikace
- charakterizovat jednotlivé podoby literární metakomunikace
- zorientovat se v literárněkritické praxi

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



metakomunikace, literární věda, literární teorie, poetika, literární historie, literární kritika

12.1 Literární věda

DEFINICE



Literární věda je vědecká disciplína, jejímž předmětem zkoumání je krásná literatura.



Vraťte se nyní ke kap. 6.1 a 6.2, v nichž jsme hovořili o tom, co je to (krásná) literatura. Nedefinitivnost jejího vymezení jsme tam dali do vztahu také k literární vědě: není to pro ní problém, ale spíše otevření širokého pole možností.

Literární vědu můžeme chápat tak, že je souborem několika speciálních disciplín, jednak hlavních (literární teorie, literární historie a literární kritiky), jednak pomezních, které stojí na hranici k jiným oborům.

Literární teorie v literárních dílech hledá obecné zákonitosti, které se uplatňují při jejich vzniku (geneze) nebo v momentě, kdy se stávají součástí literární komunikace (čtenářské zkušenosti - recepce). Literární teorie se zabývá tím, co je všem literárním dílům společné, jejich estetickou funkcí, znakovou funkcí apod. Jednou z částí literární teorie je také tzv. **poetika** literatury, nauka o stavbě a tvaru literárního díla. Literární teorie dále zahrnuje některé speciální vědy, především **genologii** (teorie žánrů), **versologii** (teorie verše) nebo **naratologii** (teorie vyprávění).

Literární historie – člení literární vývoj na přehledné časové úseky a chápe literární dílo jako součást určitého procesu nebo výsledek určitého diskursu (řeči), která se odehrává v čase. Disciplína studuje jak jevy individuální (konkrétní díla, autoři), tak obecné (literární směry, umělecké styly, estetické proudy). Výchozím bodem je daný literární text konkrétního autora (i v případě díla anonymního), který bývá zařazován do literárněhistorického kontextu jeho osobní tvorby a následně také do kontextů vyšších, do kontextu literatury národní, popř. kontextu literatury světové. Literární historie rovněž zkoumá způsoby dobového přijetí díla, dobová umělecká měřítka apod. Literární historie předpokládá, že struktura literárního textu sice zůstává totožná, ovšem samotné dílo se v průběhu dějin mění, dynamickou složkou je především to, jak bývá „čteno“ a přijímáno v různých historických obdobích (čtenáři, kritiky, jinými umělci apod.). Důležitým pojmem oboru je také tzv. periodizace čili přehledné členění literárního vývoje na časové úseky, vycházející z historických milníků, např. česká literatura v době pobělohorské, česká literatura období 1945–1948 apod. V současné době jsou někteří badatelé (vycházející z tzv. poststrukturalismu) k tradičním metodám zkoumání literární historie skeptičtí a prosazují pojem plurality dějin, popření univerzálně platného výkladu historických událostí jako takových. Také je v současnosti zpochybňována představa, kdy v literární historii jeden text navazuje a působí na jiný, nýbrž se zohledňuje komplexnost vztahů mezi nimi.

Literární kritika – bývá v české literárněvědné tradici chápána jako třetí disciplína literární vědy, situace však je poněkud složitější, promluvíme o ní k následující podkapitole.

Kromě hlavních literárněvědných disciplín se seznámme i některými disciplínami pomezními a specializovanými:

Komparatistika je literárněvědný obor, který srovnává (lat. *comparare* = srovnávat) texty z různých národních literatur, česky se nazývá též srovnávací literární věda, využívá postupů literární teorie i historie. Srovnání může být typologické (zkoumá analogie, jevy na sobě nezávislé, ale podobné, např. epos v literaturách turkických a germánských) nebo genetické (otázky vlivu jedné literatury na druhou, např. rytířský epos v západní Evropě a v české středověké literatuře). Oba tyto typy komparace spolu samozřejmě úzce souvisí.

Sociologie literatury (též literární sociologie) je pomezí disciplína, která se zabývá společenskou dimenzí literatury, především otázkami produkce (vzniku literárních textů ze společenských podmínek) a recepce (přijetí literárních textů společností). Pod pojem sociologie literatury se zahrnuje množství různých, značně odlišných přístupů.

Psychologie literatury (též literární psychologie) je pomezí disciplína, která se zabývá obdobnými otázkami jako sociologie literatury, ale z hlediska psychiky jedince – ať jde o tvůrčí proces u básníka, nebo o vnímání literárního díla čtenářem. Stejně jako v případě sociologie literatury jde o souhrnné označení pro různé přístupy, z nichž nejvýznamnější je psychoanalýza a empirická psychologie.

Textologie (též textová kritika) je disciplína na pomezí literární vědy a jazykovědy, věnující se textu, v první řadě textu literárnímu uměleckému (ale může se věnovat jakémukoliv textu), zejména zkoumající jeho genezi, autorství, historii. Primárním cílem textologie je rekonstrukce textového procesu a výstupem textologické práce bývá obvykle text připravený k vydání. Práce textologa tedy směřuje k vytvoření a vydání textu, které bude spolehlivé a definitivní. Textolog tedy musí shromáždit všechna relevantní znění textu (textové prameny – rukopisy, časopisecké otisky, knižní vydání, ale také třeba různé náčrty, zlomky atd.) a na základě jejich porovnání rozhodnout, který text bude nadále vydáván (tzv. výchozí text) a následně jej řádně připravit k vydání (opravit zřejmá porušení, přizpůsobit současnému pravopisu ad.) – takové vydání potom označujeme jako kritické (vzniklo totiž na základě kritiky textu).

12.2 Literární kritika

Literární kritika se zabývá současnou literaturou: zkoumá ji v širokém spektru aspektů, ale současně má – na rozdíl od literární teorie a literární historie – v první řadě funkci axiologickou. To znamená, že literární kritika jednak interpretuje, uspořádává, kategorizuje atd. aktuální literární produkci, jednak ji **hodnotí**. Jak upozornil jeden ze zakladatelů českého literárněvědného strukturalismu Felix Vodička, literatura není jen strukturou tvořenou jednotlivými literárními díly, ale je i systémem hodnot. Literární kritika je institucí, která tento hodnotový aspekt vyjadřuje, v různých svých podobách kritika formuluje hodnoty, identifikuje je v konkrétních literárních textech a provádí tak hodnotovou hierarchizaci (soudobé)¹ literatury. V tomto ohledu je samozřejmě kritika do jisté míry nezávislá na konkrétním stavu literatury: může hodnoty hledat mimo aktuální literární život, ať už v minulosti

¹ Soudobé literatuře zde rozumíme jako všemu, co je čteno, tedy nejen produkci aktuálně vznikající.

(tradicionalistická kritika), nebo v budoucnosti, kdy formuluje určitý program, jež má literatura teprve naplnit konkrétními díly (programová kritika).

Celými dějinami literární kritika probíhá spor o podstatu kritiky: zda je spíše vědou, anebo je spíše uměním; zda má být objektivní, anebo může být toliko subjektivní. Chápat literární kritiku jednoduše jako součást literární vědy je tedy jen určitým prospektem, není popisem reality, jež je charakterizována pluralitou kritického psaní, kde vedle sebe stojí kritika opřená o metodu a kritika dojmová nebo moralistní, tedy ne-metodická. Tento spor nelze rozhodnout, protože v jeho pozadí stojí sama pestrost čtenářských zkušeností s literaturou.

Kritika by tedy na jedné straně neměla být nepoučená v literární vědě, už jen proto, že osvojení základní terminologie umožňuje vůbec se dorozumět; na druhé straně nelze z kritiky vymýtit subjektivitu především proto, že jde o disciplínu axiologickou a oproti představám totalitních režimů nelze v moderní době dojít stavu úplné společenské shody na tom, jaké hodnoty a jak má literatura vyjadřovat.

Literární kritika se pěstuje především v literárních časopisech, které mívají rubriky přímo věnované recenzím, jež jsou hlavním žánrem literární kritiky, ale dávají také prostor pro jiné kritické žánry, třeba kritický esej, autorský medailon apod.



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Sledujte současné literární časopisy.

A2 / **ÁDVOJKA**. Nezávislý kritický čtrnáctideník, který pojednává o kultuře, ovšem v co nejširším pojetí, tedy včetně společenského dění a politiky. Svým obsahem i přístupem se A2 snaží vytvářet alternativu k hlavnímu proudu. Webové stránky <http://www.advojka.cz/>

ALUZE. Časopis pro literaturu, filosofii a umění. Periodicita: třikrát ročně. V letech 1996 až 2006 revue vycházela v tištěné podobě, od roku 2007 do roku 2015 pouze elektronicky, nyní opět v tištěné podobě. Webové stránky: <http://aluze.cz/>

BABYLON. Studentský list pro seniory. List se zaměřuje na propojování literatury a aktuálních politických i kulturních témat. Jeho přispěvatelé vycházejí mj. z kulturního undergroundu a samizdatu před rokem 1989. Webové stránky: <http://ibabylon.cz/>

HOST. Měsíčník pro literaturu a čtenáře. Časopis, vydáván v 10 číslech ročně, přináší reportáže, rozhovory týkající se české literatury, ale velký prostor věnuje také světové literatuře. Webové stránky: <http://casopis.hostbrno.cz/>

LITERÁRNÍ NOVINY. Měsíčník věnující se vztahu literatury, kultury a politiky. Přináší jak původní beletristické příspěvky, tak texty ze soudobé politologie nebo žurnalistiky. Webové stránky: <http://www.literarky.cz/index.php>

PLAV. Měsíčník pro světovou literaturu. Příspěvky mapují literaturu napříč zeměmi i kontinenty. Každé číslo je tematicky zaměřeno (např. katalánská literatura, africká detektivka, ale i téma sebevraždy, mystifikace apod.). Webové stránky: <http://www.svetovka.cz/>

PROTIMLUV. Revue pro kulturu. Vychází ve dvou dvojčíslech ročně. Zaměřuje se na propojování rozmanitých oborů, od soudobé literatury, přes výtvarné umění až po články o experimentální i klasické hudbě. Webové stránky: <http://protimluv.net/rubrika/revue/>

PSÍ VÍNO. Časopis pro současnou poezii. Soustřeďuje se na publikování domácích i zahraničních básnických textů a jejich reflexi v širších kulturních souvislostech. Dává prostor nejmladší básnické generaci a představuje netradiční tvůrčí hraniční formy (literární experiment, digitální literatura aj.). Webové stránky: <http://www.psivino.cz/>

REVOLVER REVUE. Časopis pro literaturu a výtvarné umění. Zabývá se autory, kteří dobrovolně zaujmají místo na kulturní periferii. Kromě literatury přináší příspěvky týkající se výtvarného umění a fotografie. V letech 1995-2004 při časopisu vycházela speciální Kritická příloha Revolver Revue obsahující pouze kritické texty. Webové stránky: <http://www.revolverrevue.cz/revolver-revue>

SOUVISLOSTI. Revue pro křesťanskou kulturu. Časopis je spojen s autory mladší a střední křesťanské generace a tiskne hlavně eseje a studie, přináší ale také beletrii a dokumenty. Webové stránky: <http://souvislosti.cz/index.php>

TEXTY. Literární časopis vydávaný zpravidla čtvrtletně. Obsahuje prózu, poezii, recenze, rozhovory. Webové stránky: <http://casopis-texty.cz/>

TVAR. Obtýdeník živé literatury. List tiskne původní českou literární vědu, kritiku i publicistiku (rozhovory, fejetony, sloupky, eseje). Snaží se o mezioborové přesahy (literatura a filosofie, archivnictví, historie aj.). Webové stránky: <http://itvar.cz/>

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zamyslete se nad tím, jak subjektivita literární kritiky souvisí s charakterem konkrétní zace literárního díla, resp. interpretace. Konzultujte kap. 10.3.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Komunikace o literární komunikaci představuje především literární věda jako disciplína specializovaná na poznání umělecké literatury. Podle způsobu, jakým k materiálu přistupuje, rozlišuje se v rámci literární vědy literární teorie, literární historie a případně literární

Literární metakomunikace

kritika, jejíž postavení je však podvojně, na pomezí literární vědy a literatury jako takové (jako umění).

POZNÁMKY K SAMOSTATNÝM ÚKOLŮM

Ad kap. 2.1 – výsledek záleží na konkrétních zvolených textech, obecně pravděpodobně bude text mluvený mít chudší slovní zásobu, bude obsahovat nespisovné prvky slovní i tvaroslovné (např. typu bysme, ženama), pravděpodobný je výskyt různých šterkových slov (vlastně, jako, no, řekl bych, totiž, teda, tak...), jednodušší syntaktická stavba, výskyt syntaktických chyb – anakolutů apod.

Ad kap. 2.2 – reklamy pracují s příslibem např. tím, že ukazují při používání produktu mladé, krásné, dobře oblečené, usměvavé lidi. V reklamě na hypotéku je vždy úplná rodina, zobrazená ve stavu maximální spokojenosti. Se strachem pracuje reklama naopak zobrazením nemoci, staří, neštěstí, které potká toho, kdo se třeba nepojistí... Tento princip dovádějí na hranu anti-reklamy na tabákových výrobcích nebo spoty Besipu.

Ad kap. 3.2 - učebnice jsou většinou uspořádány po jménech autorů – u každého autora je charakterizován jeho život a celé jeho dílo – autorské dílo se tak stává nejdůležitější celistvostí ve výkladu.

Ad kap. 6.2 – řešení je v dalším výkladu.

Ad kap. 6.3 – významné jsou např. rozdíly ve formátu, v grafickém vyvedení obálky, v typografii, ve výtvarném doprovodu, v přítomnosti určitých informací na obálce nebo záložce.

Ad kap. 8.1 –

a)

Nad hříšnými peřinami luk

košilatý oblak pluje,

zdvižený prst božích muk

přísně za ním ukazuje:

Zase jeden a krom záletů

na jiné to myslí stěží.

Větrem být, je z nebe zametu.

Já musím stát. Proč oni běží?

b) metafory - růže ti z tváří opadaly, z chudých rukou chléb roste; metonymie - proč za ty ruce, za ty ruce / tak málo se platí.

Ad kap. 9.8 – epizeuxis (líbati a líbati, sám a sám), strofická anafora (v 2. a 3. strofě), inverze (4. verš 1. strofy), polysyndeton (a líbati a líbati), elipsa (popř. aposiopese; Vesel spěch...).

Poznámky k samostatným úkolům

Ad kap. 11.3 – A: apelativní, B: autoreprezentační, C: představující

Ad kap. 11.5 – 1: romance, 2: epigram, 3: bajka, 4: idyla

LITERATURA

- BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Věšší poetický slovník*. Praha: ČS, 1968.
- CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.
- ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie, LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002.
- ČERVENKA, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum, 2006.
- ČERVENKA, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Praha: Karolinum, 1992.
- EAGLETON, Terry. *Úvod do teorie literatury*. Praha: Triáda, 2005.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997.
- GRYGAR, M. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999.
- HAMAN, A. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H&H.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- CHVATÍK, K. *Strukturální estetika*. Brno: Host, 2001.
- IBRAHIM, Robert, PLECHÁČ, Petr, ŘÍHA, Jakub. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2014.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007.
- NÜNNING, A. et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- PECHLIVANOS, M. et al. *Úvod do literární vědy*. Praha: Herrmann a synové, 1999.
- PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literatury*. Olomouc: Rubico, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa, 1997.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

Slovník literární teorie. Ed. Štěpán Vlašín. 2., rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.

ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do genologie.* Praha: Akropolis, 2014.

WELLEK, René – WARREN, Austin. *Teorie literatury.* Olomouc: Votobia, 1996.

ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník.* 2., dopl. vyd. Bratislava: Tatran, 1987.

PAVELKA, J. *Předpoklady literárního dorozumívání.* Brno: MU, 1998.

ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace.* Praha: Akropolis, 2005.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Studijní opora, již jste právě dočetli, se pokusila uvést do literatury. Ačkoliv si autor těchto řádek dobře uvědomuje, že společenská váha literatury v posledních desetiletích prudce poklesla, přece zůstává významnou, ba klíčovou komponentou kultury – a česká literatura zůstává jedním z prvků, které vytvářejí naši identitu. I proto se třeba stále ještě povinně maturuje z českého jazyka a literatury. V době extrémně hypertrofovaného ekonomismu, kdy se všechno přepočítává na peněžní hodnotu a hmotný užitek, stále existuje a žije literatura jako prostor, kde lze zakoušet jiné hodnoty, kde lze nabýt užitku, který je penězi nevyjádřitelný.

Každý z nás má jinou čtenářskou zkušenost. Tento text chce hlavně přispět k tomu, abyste tu svou mohli konceptualizovat, umístit do patřičných kontextů a dále ji rozvíjet. Teorie literatury, do níž jsme zde nahlédli, není samoučelnou vědou, ale chce nakonec sloužit čtenáři, aby si uvědomil, co, jak a proč na něj v literárním díle působí, a aby byl schopen své čtení přetransformovat v interpretaci díla – podělit se o své porozumění dílu s někým jiným.

K látce zde probírané lze doporučit celou řadu prací literárněteoretických, které – pokud vás neodradí svou odborností – poskytnou hlubší porozumění tomu, co je to literatura, proč existuje, jak ji čteme atd. Tyto práce najdete v seznamu literatury. Ale především rozvíjejte svou čtenářskou zkušenost, bez čtenářů literatura být nemůže.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: Literární komunikace

Autor: **Mgr. Martin Tichý, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 115

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.