

FJIA018 ÚVOD DO TEORIE LITERATURY

Literatura:

- Aleš Haman, *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Praha, H&H 1999, 179 s., obsahuje bibliografii
- Josef Hrabák, *Poetika*, Praha, Československý spisovatel 1973, 336 s.
- Josef Hrabák - František Tenčík, *Úvod do studia literatury*, Praha, SPN 1970, 141 s.
- Jiří Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha, Československý spisovatel 1971
- Jan Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha, Československý spisovatel 1971
- Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1966
- Jan Mukařovský, *Studie z poetiky*, Praha, Odeon 1982
- Otakar Novák, *Précis de versification française*, Brno 1975, 31 s.
- Libor Pavera, František Všetečka, *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2002, 422 s.
- Eduard Petruž, *Úvod o studia literární vědy*, Olomouc, Rubico 200, 187 s.
- Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha, Melantrich 1993
- Jiří Šrámek, *Základy francouzské versifikace*, Brno 1990, 70 s.
- Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*, Praha, Lidové nakladatelství 1970.
- Štěpán Vlašín (ed.), *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel 1984, 465 s.
- Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha, Odeon 1969
- Milan Zeman, *Průvodce pro světové literární teorii*, Praha, Panorama, 1988, 636 s.
- Pierre Brunel, Daniel Medelénat, Jean-Michel Gliksohn, Daniel Couty, *La critique littéraire*, Paris, P.U.F., Que sais-je? 1977
- Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond 1987
- Umberto Eco, *Jan napsat diplomovou práci*, Olomouc, Votobia 1997, 271 s.

Okruhy otázek ke zkoušce

1. Definice a součásti literární vědy

- předmět studia literární vědy: funkce informativní, estetická a formativní; úloha estetické hodnoty (Mukařovský, Warren a Wellek)
- základní disciplíny literární vědy, jejich obvyklé postupy, problémy i úskalí; postavení poetiky, její pojetí od antiky po současnost; disciplíny pomocné a jejich přínos; textologie, translátologie, komparatistika, genologie

2. Literární dílo jako znak (sémiotika)

- Peircovo a Saussurovo pojetí znaku; denotace a konotace; uplatnění teorie informací; literární komunikace; role grafické úpravy textu
- informace přinášené literárním dílem; jazykový projev literární a neliterární; projev fixovaný písmem a tiskem; kontexty, do nichž se literární dílo zapojuje

3. Pojem struktury a literatura

- esencialistický a strukturalistický přístup k textu; prvek a funkce, celek a část, úroveň; strukturalismy

- text, paratext (titul, předmluva, doslov, motto aj.), intertextualita

4. Tematická výstavba (kompozice, fabule, syžet)

- motiv, téma hlavní a téma dílčí; motiv dynamický a statický; téma postavy a prostředí; charakterizace literární postavy; topos; řazení motivů - základní typy kompozice; problematika začátku a konce; syžet a fabule; rozvíjení syžetu

5. Základní perspektivy vyprávění.

- narativní perspektiva (Pouillon, Stanzel, Doležel, Genette); autorské hodnocení; typy autorského postoje ke zpracovávané látce; tragično, komično, groteskno, absurdno.

6. Ztvárnění času a prostoru v literárním díle.

- čas a prostor v umění, problematika literárního času a prostoru, význam času a prostoru

7. Definice stylu a stylistická analýza.

- stylistika a rétorika, pojetí stylu

- role autorovy osobnosti

- vztah interpretačního prostoru a interpretačního pole; role objektu a subjektu v přístupu k literárnímu dílu

8. Změny slovního významu (figury, tropy, příznakovost)

- figury: aliterace, anafora, antiteze, apostrofa, asyndeton, gradace, onomatopoeie, paralelismus, pleonasmus, polysyndeton, řečnická odpověď, řečnická otázka, tautologie, zvukosled

- tropy: antonomasie, eufemismus, hyperbola, ironie, katachréze, litotes, metafora, metonymie, oxymóron, perifráze, personifikace, synekdocha, synestézie

9. Literární historie (koncepce, problémy periodizace), textová kritika a textologie

- periodizace, literární perioda; literární proud, směr, skupina, škola

- textová kritika, edice, autentický text, archetyp, kanonizovaný text, text poslední ruky; textové varianty, diferenční slovníček; textově-kritický a věcný aparát; komentář

10. Základní momenty francouzské literární kritiky

- literární a kritické revue

- ženevská škola, école de l'imaginaire, psychokritika, sociokritika, strukturalismu, sémiologická škola atd.

Součástí zkoušky je teoretická a praktická znalost

1. francouzské versifikace (charakteristika francouzského verše a rýmu, typy strof, zásady správné recitace)

2. základních literárních druhů a jejich členění; žánry: autobiografie, bajka, balada, cestopis, článek, dopis, drama (činohra), elegie, epigram, epos, exemplum, fejeton, fraška, hagiografie, idyla, knižní drama, komedie, legenda, litanie, muzikál, mystérium, novela, óda, opera, opereta, paměti, pamflet, platónský dialog, pohádka, pojednání, pověst, recenze, referát, román, romance, romaneto, scénář, sloupek, tragédie, trubadúrská poezie, žakovská poezie, žalm

3. odborných termínů jako alegorie, básnický přívlastek (epiteton), epigonská tvorba, eufonie, explicit, incipit, inverze, jazykové tabu, kakofonie, kolace, makaronismus, nepřímá řeč, přímá řeč, přirovnání, paleografie, parataxe, poetismus, polopřímá řeč, posthumní dílo, prosopografie, pseudonym, rámcování, topografie apod.

I. Definice a součásti literární vědy

Dle českého náhledu tvoří literární vědu pět oblastí:

- 1. metodologie:** reflexe o literárně vědných metodách, literárně vědný metajazyk; textová kritika (textologie);
- 2. teorie literatury:** obecné otázky podstaty literární tvorby (funkce estetická, poznávací, terapeutická, normotvorná atp.); literární proces: geneze díla, recepce díla; problematika literární normy a hodnoty a axiologie vůbec; synchronie a diachronie; literatura a (teorie) informace; literatura a neliterární oblasti lidské činnosti (umění, kultura, politika, společnost, dějiny);
- 3. literární historie:** periodizace, zákonitosti vývoje;
- 4. poetika:** literární morfologie; specifika estetického jazyka (literárnost, rétorika, tropy, ...); formy a tvary literárního výrazu: teorie prózy, teorie verše, teorie dramatu; genologie; výstavba uměleckého díla: syžet-fabule, kompozice, narativní kategorie, vyprávěčská perspektiva atd.;
- 5. literární kritika:** interakce teorie - tvorba - publikum.

Francouzský náhled:

český pojem „věda“ neodpovídá francouzskému termínu „science“ (=exaktní, experimentální věda); český náhled souvisí s německým „Wissenschaft“, tedy věda jako souhrn vědomostí.

Francouzské dělení:

Critique (universitaire): 1. méthodologie; 2. poétique (teorie literatury, poetika); 3. histoire littéraire. „Critique universitaire“ se pak klade do protikladu ke „critique“.

Místo literární vědy v systému (změti) oborů poznání

Literární věda patří mezi **humanitní obory** (nikoli technické, přírodovědné, experimentální). Nejblíže jí stojí **jazykověda**: filologie; sémiotika, teorie informace, strukturální lingvistika, teorie textu (textová gramatika), pragmatika. Další příbuznou oblast tvoří **uměnovědy**: estetika, muzikologie, kunsthistorie (problém periodizace, vzájemného ovlivňování uměleckých oborů). Následují **historie**, včetně pomocných věd historických (paleografie apod.) a **společenské vědy** jako sociologie, psychologie (psychoanalýza), filozofie (vliv teologie, platonismu a neoplatonismu, scientismu a pozitivismu, bergsonismu, marxismu, fenomenologie, existencialismu, dekonstrukcionismu). Literární věda též využívá exaktních oborů, jako je statistika, informatika atd. atp.

II. Literární dílo jako znak (sémiotika)

Tak jako jsou u hudby tóny, u malířství barvy, atd. je stavebním materiálem literatury lidská řeč. Je proto literatura specifickým (a to estetickým) užitím jazykové komunikace. Literární dílo je pak **specifický znak** svého druhu, tzn. něco, co **má význam**, co je nositelem významu. (V hegelovské a marxistické teorii je pak **význam** dialekticky protikladnou kategorií k **odrazu**.) Logik a sémiotik Charles Sanders Peirce definoval tři situace, kdy se prvky skutečnosti stávají znaky, tedy nositeli významu. Rozlišil tak 1. index (vzniká přirozeně, „metonymickou souvislostí; např. kouř odkazuje k ohni); 2. ikonou (vzniká analogií; schéma chodce - přechod); 3. symbol (vzniká dohodou, konvencí). Tohoto posledního typu se pak především týká pojetí Ferdinanda de Saussure, jakožto spojení označujícího (*signifiant*) a označovaného (*signifié*).

O povaze jazykového znaku se od starověku vede spor, do jaké míry je znakovost dána

„fysei“ (kratylismus) a do jaké společenskou konvencí „nomó“ (Hermogenés v Platónově *Kratylovi*). Navzdory obecně přijímané saussurovské koncepci arbitrárnosti jazykového znaku je zvláště v literatuře patrné, že se zde uplatňují postupy, které jazykový znak „motivují“.

I na literaturu se vztahují **zákonitosti řeči (lois du discours)**, formulovaná pragmatikou, vymezující základní znaky konvence v mezilidské komunikaci (H. P. Grice, *Logic and Conversation*, fr. překl. *Maximes de la conversation*):

1. Princip kooperace (principe de coopération)
2. Princip pertinence (principe de pertinence)
3. Princip upřímnosti (principe de sincérité)
4. Princip informativnosti (principe d'informativité)
5. Princip vyčerpávajícíchosti (principe d'exhaustivité)
6. Zákon modalit (loi de modalité), tj. stylové přiměřenosti sdělení.

Na literaturu lze aplikovat základní model jazykové komunikace. Poprvé tak učinil **Jan Mukařovský**, když použil model **Karla Bühlera** (*Sprachtheorie*, 1930) a k funkci zobrazovací (représentation), apelativní (appel) a expresivní (expression) přidal ještě **funkci estetickou**.

Tento model pak byl **Romanem Jakobsonem** později rozšířen na dnes obecně uznávaný komunikativní model beroucí úvahu pět činitelů: autora sdělení (*émetteur*), sdělení (*message*), kód (*code*), referenční skutečnost (*réfèrent*), příjemce (*récepteur*):

- referenční funkce (*fonction référentielle*) usouvztažňuje sdělení s referenční skutečností (message-réfèrent; objectivité, transparence du signe)
- emotivní funkce (*fonction émotive, fonction expressive*) je projevem autora uvnitř sdělení (message-émetteur, subjectivité, émotivité)
- konativní funkce (*fonction conative*) zdůrazňuje snahu autora sdělení o ovlivnění příjemce (appel; émetteur-message-récepteur; affectivité, modalisation de volonté)
- fatická funkce (*fonction phatique*) ošetřuje kontakt mezi autorem sdělení a příjemcem (réfèrent = communication elle-même; formes ritualisées)
- funkce metalingvistická (*fonction métalinguistique*) se týká odkazu sdělení ke kódu nebo komunikačnímu procesu (message-code; message-médium)
- funkce estetická (*fonction esthétique* nebo *esthétique*) je autotelickou funkcí, jíž sdělení odkazuje k sobě samému (poétique; message n'est pas instrument, mais but ou objet de la communication, le réfèrent; **opacité ou motivation du „signe“ littéraire**).

Specifičnost literární komunikace není jen ve **zdůraznění funkce estetické**, ale ve zvláštních vlastnostech jak jednotlivých prvků (autor, masa individualizovaných čtenářů; vzdálenost autor-čtenář, časový odstup; absence bezprostřednosti; specifický literární kód s výraznou překódovaností a zároveň i výraznou entropií, tj. mnohoznačností a neurčitostí apod.).

Především pak v literární komunikaci dochází k **funkční polarizaci**, dochází k přehodnocení důležitosti pořadí jednotlivých funkcí. Viz příklad kuchyňského nože a téhož nože v malířském rámu na výstavě. Dominance estetické funkce se projevuje nejen ve specifice literárního sdělení (specifické formy, žánry, specifický slovník), ale např. ve francouzském jazyce ke specifikaci kategorií gramatických, jak ukázal **Émile Benveniste** při rozlišení dvou výpovědních registrů: **discours** (je/tu-ici-maintenant, modalisation)

a **récit** (absence d'embrayeurs et de modalisation). Proto je v literatuře jiná distribuce slovesných časů, nebo alespoň zde slovesné formy a osoby fungují jinak („temps subjectivisant“ a „objectivisants“; je/tu; vous).

Estetická funkce vyvazuje z bezprostřednosti, vytváří nadčasovou platnost.

III. Pojem struktury a literatura

Základy k vypracování pojmu **struktury** vypracoval ruský **formalismus** mezi lety 1915-1930. Jedná především o základní **autonomii literárního textu** a **imanenci**: znamená to, že literární dílo (proud, hnutí, jev) je nutno především vysvětlit „zvnitřku“, z jeho **vnitřních zákonitostí**. Běží samozřejmě o reakci na převážně genetický přístup literárně historické školy 19. století, sociologické školy, marxistické teorie odrazu, či romantického pojetí autora-tvůrce, kdy byl literární text chápán převážně jako výslednice vnějších faktorů.

Formalisté nastolili otázku **specifičnosti** literárního textu, jeho „**littéarité**“ jakožto specifického užití jazyka. Podstatu literárnosti vidí formalisté v **příznakovosti**, jež je výsledkem **dezautomatizace** jazyka („désautomatisation“).

Nicméně ani formalismus nepopíral vnější vztahy (text - celé dílo; text - autor; dílo - doba). Zde zavádí pojem **imanentních řad** (autonomní a synomní; literární, umělecké, kulturní, historické, hospodářské apod.).

Pojem **struktury** vypracoval pražský strukturalismus. Vedle vlivu ruského formalismu, je třeba upozornit na vliv německé „Gestaltpsychologie“, novokantovské estetiky (Durdík), hegeliánské dynamiky dějin, saussurovské lingvistiky, ale i husserlovské fenomenologie (Einklammerung).

Pojetí „struktury“ znamená převrat v tradičním „atomistickém“ pohledu na svět, tj. v přesvědčení, že existuje základní stavební prvek universa s autonomně definovanými vlastnostmi (atom, Platónova „idea“, Aristotelova „podstata“, duše, Leibnizova monáda, hláska, slovo), které pak ve svém souhrnu či skladbě definují svět.

Strukturalismus definuje jednotlivé konstitutivní prvky struktury jako funkční jednotky: tj. jednotka je definována především svým místem vůči ostatním prvkům, svou funkcí: **A** je **A** nikoli z titulu jakési vnitřní podstaty, ale proto, že není **B, C...**, a proto, že vůči **B, C...** plní určitou funkci (rozlišovací, významotvornou).

Struktura není pouhý statický souhrn prvků, ale dynamický, hierarchizovaný celek, s funkčními vztahy mezi prvky. Tyto vztahy vytvářejí napětí uvnitř struktury i navenek a jsou zdrojem transformačním, vývojovým.

Proto je důležité Mukařovského pojetí rozdílu mezi **artefaktem** a **estetickým objektem**. Viz též Mukařovského pojetí **estetické funkce** jako vztahu mezi **subjektem** a **normou** a zdroje **estetické hodnoty**.

Struktura je tedy hierarchizovaný systém systémů, mající ovšem jednotící dynamický svorník: **sémantické gesto** tvůrce (viz též francouzské „positionnement“, otázku paratopie u pragmatických teorií či etymon Leo Spitzera).

Pojetí struktury ve Francii

1. Strukturalismus Clauda Léviho-Strausse: ovlivněný Jakobsonem, matematikou grup Felixe Kleina, apod.

2. Bremond (1973): „approche logique“, hledání „gramatiky textu“, texte je považován za „énoncé transphrastique“; víra v homologie, či izotopie struktur (viz Genette, Barthes, Todorov).

3. Algirdas Julien Greimas: sémiologický strukturalismus: prvky vyprávění („actants“) jsou významovými jednotkami, jež lze usouvztažnit a znázornit v modelu.

Všechny tyto proudy měly velký význam především pro naratologii (viz Genette, Greimas).

4. Problém „kontextu“: viz **Genettovu** „transtextualité“, ovlivněnou Michaiilem Bachtinem a Jurijem Lotmanem („principe dialogique“, textová polyfonie).

Z českých strukturalistů generace po Janu Mukařovském a Felixi Vodičkovi nutno znát Mojžíra Grygara (*Terminologický slovník českého strukturalismu*), Milana Jankoviče, Lubomíra Doležela. Z anglosaského prostředí vzešla přehledná a shrnující práce Terence Hawkesa *Strukturalismus a sémiotika*.

IV. Tematická výstavba (kompozice, fabule, syžet)

Téma - definice problematická, neboť pod tímto slovem se často rozumějí tři odlišné skutečnosti:

1. **Téma = námět díla**, tedy to, co tvoří základní myšlenku, vůdčí ideu literárního díla, nezávisle na rozsahu (románu, básně, komedie apod.)

2. **Téma = významová stavební jednotka** literárního díla, jehož význam je pak dán výsledkem orchestrace jednotlivých témat; ve strukturalistickém, funkčním náhledu se pak hovoří o **motivech**. Lze mluvit např. o rekurentních tématech (motivech) apod. Dle Mukařovského je motiv dán pojmenováním. V textu není motiv netečnou, nýbrž dynamickou významovou jednotkou, která má svůj počátek, průběh a konec. Znamená to také, že jednotlivé motivy na sebe vzájemně působí. Julius Heidenreich (Dolanský) v této souvislosti hovoří o motivických trsech

3. **Literární (dějové, popisné, charakterové) významové jednotky** tvořící součást obecného literárního kódu (normy) a jako takové vstupující do souvislé literární tradice. Takovými tématy se zabývá **tematologie**: zde např. Raymond Trousson hovoří o „thèmes de héros“ (Antigona, Orfeus, Oidipus, Don Juan, Robinson), o „thèmes de situation“ (ztracené a nalezené dítě, záměna osob, hloupý pán a chytrý sluha, „amour contrarié“, apod.), atd. Tvoří-li motivy pevné sekvence tradované literární tradicí hovoří se o tzv. *topoi* (jedn. číslo *topos*).

Tematická výstavba a kompozice

Tematickou výstavbou rozumíme členění tématu (sub 1), například na hlavní a vedlejší témata, na dvě kontrastní témata apod. Kompozici naopak vytváří řazení motivů, tedy stavebních významových jednotek (sub 2) v textu. Na rozdíl od tematické výstavby, která má povahu myšlenkové abstrakce či abstraktního schématu, kompozice představuje konkrétní tvarování textu. Kompozice je výsledkem motivické výstavby. Zde třeba sledovat, jakým způsobem jsou tyto jednotky seřazeny a propojeny (zda dominují vztahy kauzální či nekauzální, zda spíše prostorové či časové, slovně asociativní či mentálně asociativní, apod.) Julius Heidenreich.

Rozlišuje se mezi žánry syžetovými (epičnost převládá) a nesyžetovými (lyrika). Zatímco ve druhém případě lze hovořit pouze o kompozici a motivické výstavbě, v případě prvého lze uplatnit i naratologický přístup a zabírat se narativní syntaxí. V té souvislosti se také hovoří o dichotomii fabule - syžet:

- **fabule**: souhrn významů daného epického díla, obraz světa, který dílo nakonec vytvoří ve všech časoprostorových a interpersonálních souvislostech; cf. Genette hovoří o „**histoire**“;
- **syžet**: funkční řazení motivů; Genette hovoří o „**récit**“. Boris Tomaševskij rozeznává tři hlavní typy **motivace**: **kompoziční** (např. princip ekonomie), **realistickou** (snaha vzbudit iluzi reality, viz problém presupozic; Roland Barthes hovoří o „**effet de réel**“) a **estetickou** (zavádění nebo naopak

vylučování motivů, tak aby celek měl daný estetický ráz: např. vyloučení groteskna z klasické tragédie).

Ráz kompozice: tektonický (sevržené formy) - **atektonický** (otevřené formy volně asociativní)

Tektonika: úvod - závěr, osovost, rámování, perličková kompozice; kontrast, paralelismus; incipit, excipit

Motivy: dynamické, statické (retardace, digrese, suspens); příznakové - nepříznakové; rekurentní (návratné) motivy.

Uvedené pojmy jsou důležité pro naratologii, kde mimo jiné souvisejí s tak důležitými aspekty jako vypravěčská perspektiva, vypravěč, postava a ztvárnění časoprostoru (chronotop, paratopie) apod.

V. Základní perspektivy vyprávění a problematika vypravěče a postavy

Ústřední problém - vypravěč:

Literární věda si tento problém začala klást poměrně nedávno, vlastně až v době, kdy se především zásluhou kanonizované formy realistického románu 19. století kategorie „vypravěče“ jako by vyprázdnila, stala se implicitní, v textu přímo nevyjádřenou (vypravěč demiurgos, jenž tvoří jakoby objektivní svět, v němž sám není jako herec ani „postava“ vypravěče přítomen a jež pouze představuje čtenáři; Balzac, Zola, Maupassant).

Tato situace vypadala zcela jinak v dobách, kdy existovala silná tradice orálně tradované literatury a kdy i orální tradice ovlivňovala literaturu psanou. Zde byl totiž komunikativní rámec literární výpovědi nedílnou součástí výpovědního procesu textu: autor - vypravěč - text - posluchač. Viz antickou literaturu:

*O muži zchytralém, múzo, mi vypravuj, který se mnoho,
přemnoho nabloudil světem, když vyvrátil posvátnou Tróju:
města přemnoha lidí on spatřil a smýšlení poznal,
přemnoho vytrpěl strastí i na moři v nitru své duše,
zápase o svůj život a návrat milených druhů.*

Odyseia (Múza, vypravěč, hrdina)

O hněvu Achilleově, tak zhoubném, nám zpívej, ó Múzo

Illias (Múza, vypravěč-posluchači, hrdina)

Táž fatická funkce je explicitována i v literatuře středověké a pozdější (viz Diderotův *Jakub fatalista*)

Hlas - je zpřítomňován po dlouhou dobu, a to i když už psaná literatura je na vítězném postupu (knihtisk). V 16. století, ale i později, se ve Francii pro tisk poezie užívalo výhradně kurzívy, latinské texty se tiskly renesanční minuskulí, francouzská próza se tiskla gotickým písmem. Tak se vyznačovaly rozdíly hlasu.

Od 19. století však dochází k „objektivizaci“ prózy (a vymizení vypravěče) a „subjektivizaci“ poezie, kde se prosazuje lyrický subjekt „já“. Teprve na konci 19. stol., kdy se próza a poezie znovu sblíží a próza se tudíž subjektivizuje (impresionismus, dekadence, expresionismus apod.), musí se teorie prózy vypořádat s nutností klasifikace: první rozlišení se týká vypravěče v 1. a vypravěče ve 3. osobě - **Ich-Forme** a **Er-Forme**.

V anglosaské literárněvědné tradici se problematikou narativní perspektivy zaobírali **Henry James** (*The Art of Fiction*, 1884), **Percy Lubbock** (*The Craft of Fiction*, 1921), **Anne Banfield** (*Unspeakable Sentences*, 1982). Specifikum této badatelské tradice je rozvíjení platónovsko-aristotelského rozdílu mezi znázorněním a vyprávěním (showing a telling). V německém prostředí se úlohou vypravěče jako jedna z prvních zabývala Käte Friedemannová (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910): vypravěči přisuzuje základní úlohu uváděče děje zprostředkovatele příběhu. Mezi význačné naratology patří také rakouský anglista **Franz Karl Stanzel** (*Theorie des Erzählens*, 1979; česky *Teorie vyprávění*, 1988).

Přehledně o naratologii pojednává práce Tomáše Kubíčka *Vypravěč* (2007).

Robert Penn Warren a **Cleanth Brooks** zavádějí pojem „**focus of narration**“ (1943). K podobnému náhledu dochází **Jean Pouillon** v práci *Temps et Roman* (Gallimard 1946), kde rozlišil tři typy „vidění“ - **vision**, a to nezávisle na ich-formě či er-formě:

- „vision par derrière“: narrateur > personnage (Balzac)
- „vision avec“: narrateur = personnage (Faulkner)
- „vision du dehors“: narrateur < personnage (A.Christie)

Tzvetan Todorov zde používá termín „point de vue“ – **hledisko** a Gérard Genette rozlišuje, ve stejném pořadí jako Pouillon, trojí **fokalizaci**: nulovou (focalisation zéro), fokalizaci vnitřní (f. interne) a fokalizaci vnější (f. externe).

Gérard Genette krom toho vzal v úvahu nejen problematiku „vidění“, tedy otázku „kdo vidí“, ale i otázku „kdo mluví“ a nastolil tak souvztažnost **vypravěč - postava - způsob vyprávění - role vypravěče ve vyprávěném světě (diégèse, histoire)**. V práci *Figures (Nouveau discours du récit)* Genette rozlišuje pozici vypravěče dle úrovně (niveau; extra-, intra-) a vztahu k vyprávěnému světu (relation; hétéro-, homo-).

ROVINA VZTAH	extradiegetická	intradiegetická
heterodiegetický	Homér	Šeherezáda
homodiegetický	Gil Blas; Proust (Marcel)	Odysseus

Vypravěč může být:

1. **extradiegetický-heterodiegetický** (*extradiégétique-hétérodiégétique*): Homér - vypravěč prvního stupně vypravující příběh zvnějšku, kde nefiguruje;
2. **extradiegetický-homodiegetický**: Marcel (Proust) - vypravěč prvního stupně vypravující svůj vlastní příběh;
3. **intradiegetický-heterodiegetický**: Šeherezáda, vypravěčka druhého stupně (**récit-métarécit**) vypravující příběhy, kde většinou nefiguruje;
4. **intradiegetický-homodiegetický**: Odysseus 9. až 12. zpěvu, postava vypravuje svůj vlastní příběh.

Jako důležitý se pro moderní a postmoderní prózu ukázal přínos **Waynea Claysona Boothha** (*Rhetoric of Fiction*, 1961), jenž zavedl problematiku spolehlivosti, tedy otázku spolehlivého či nespolehlivého vypravěče a v té souvislosti i rozlišení mezi empirickým autorem (entitou mimotextovou), implikovaným autorem (entitou na rozhraní mimotextu a textu) a vypravěčem (entitou textovou). Stejně tak lze pak rozlišit mezi adresátem zakódovaným v textu, implikovaným

čtenářem a empirickým čtenářem. Na poezii pak podobný model aplikoval **Miroslav Červenka** (*Fikční světy lyriky*, 2003): rozlišuje mezi empirickým autorem (mimotext), subjektem díla (rozhraní mimotextu a textu), lyrickým subjektem (text).

Jak se ukazuje, celý proces je mnohem složitější, neboť otázka vypravěče či lyrického subjektu zahrnuje nejen výše prvky tyto entity na straně geneze, ale také – na straně recepce i příjemce literárního sdělení. V textu je definován nejen **vypravěč (fr. narrateur)**, ale i **adresát (fr. narrataire)**. O tom též píše **Umberto Eco** (*Lector in fabula*). Tuto linii uvažování pak rozvinula **kostnická škola – Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser**, kteří narativní perspektivu a obecně organizaci textu vztahují k horizontu čtenářského očekávání (Erwartungshorizont).

Z kritiky Stanzelovy koncepce vzešla pozoruhodná práce **Dorrit Cohnové** *Transparent minds (Průhledné mysli*, 1978), která dovoluje vhodně kategorizovat v rámci vnitřní fokalizace. Cohnová rozlišuje „psychopříběh“ (psycho-narration; psycho-récit), tedy líčení vnitřního stavu (nikoli slov) postavy vypravěčem, obvykle v polopřímé řeči; „vnitřní monolog“ (interior monologue, direct thought; monologue rapporté, monologue intérieur); „narativizovaný monolog“ (narrated monologue, indirect thought; monologue narrativisé) v případě, kdy se nejedná o „vyslovená“, nýbrž o „tichá“ slova, stavy a obrazy postavy, při jejichž líčení vypravěč a nitro postavy splývají opět v polopřímé řeči. Jinak řečeno: rozlišuje se zde trojí obsah vyprávění: události, slova, myšlenky.

Podstatné rozšíření náhledu na narativní perspektivu přináší jazykovědný obor pragmatika, zejména rozlišením mezi **sujet parlant - locuteur - énonciateur** a **éthos** (viz Oswald Ducrot, Michail Bachtin, Tzvetan Todorov: *polyphonie et principe dialogique*).

Zatímco **sujet parlant** je pouze fyzický nosič sdělení, **locuteur** je instancí, která nese za sdělení **odpovědnost - éthos**. Většinou se tyto dvě kategorie překrývají, avšak jsou situace, kdy mluvčí odmítá nést odpovědnost za slova **lokutora** („Já že jsem to říkal?“).

V literatuře to dovoluje rozlišovat mezi **spisovatelem** (fyzickou osobou) a **autorem** či **vypravěčem (narrateur)**. Zcela symetricky lze pak rozlišovat mezi **čtenářem (narrataire)** - textovou daností - a čtenářským publikem - souborem fyzických osob (viz Umberto Eco, *Lector in fabula*).

Právě **vypravěč-narrateur** nese odpovědnost (**éthos**) za výpověď, jemu patří hlavní **hlas**. Ale vypravěč může svůj hlas propůjčit postavě: nejedná se pouze o „mluvení“, „řeč“, ale především o vidění světa, o úhel, ze kterého je líčen, o implicitní pohled na svět. Zde je účelné vedle termínu **narrateur** výhodné zavést i termíny **énonciateur** (hlavní postava, právě obdařená „hlasem“) a **co-énonciateur** (ostatní postavy, právě bez „hlasu“). Dle **Michaila Bachtina** je každé literární dílo výsledkem **polyfonie** hlasů (narrateur, narrataire, énonciateur, co-énonciateur). Situace doznává zvláštní modifikace divadelních hráčů: narrateur-narrataire (autor-divák), énonciateurs (postavy).

V těchto složitých souřadnicích se pohybuje perspektiva vyprávění, či **distance narrative** - objektivizace a subjektivizace.

Podobně, ovšem z jiného hlediska rozpracoval **Lubomír Doležel** (*Narativní způsoby v české literatuře*). Především v textu identifikoval dva druhy promluvy: **pásmo vypravěče a pásmo postav** a přiřadil jim funkce, z nichž dvě jsou vždy hlavní – pro vypravěče je to funkce konstrukční a kontrolní (viz výše éthos), pro postavu funkce interpretační a akční – a druhé dvě vedlejší – pro vypravěče funkce interpretační a akční a pro postavu funkce konstrukční a kontrolní. Jejich různá konfigurace v textu určí jednotlivé vypravěčské způsoby a formy vyprávění

FUNKCE	konstrukční	kontrolní	interpretační	akční
VYPRAVĚČSKÝ ZPŮSOB				
objektivní	+	+	-	-
rétorický	+	+	+	-
subjektivní	+	+	+	+

Typologie vyprávění: rétorická er-forma, subjektivní er-forma, objektivní er-forma, objektivní ich-forma, rétorická ich-forma, osobní ich-forma. Způsoby vyprávění se mohou kombinovat, prolínat.

Jak zřejmo, souvisí vyprávění nejen s vypravěčem, tedy oním úběžníkem textu, odkud je vyprávění konstruováno, ale také s **postavou**. Vypravěč i postava náležejí k **subjektálním** kategoriím vyprávění. Obvykle je postava pojímána jako antropický činitel vyprávěného světa, tedy jako základní prvek, od něhož se odvíjí děj i vidění. Tato antropologická koncepce provází literaturu a reflexi o literatuře od Aristotela po současnost. Například Edward Morgan Foster (*Aspects of the Novel*, 1927) považuje postavu za neodmyslitelný konstrukční prvek příběhu. Naopak formalisté a mnozí strukturalisté spatřují v postavě jen jeden z možných činitelů (Tomaševskij, Todorov): příběh, jakožto soustava motivů se dle nich může obejít bez postavy a jeho charakteristických vlastností.

Co lze zkoumat u postav? Především je to povahopis – vnější a vnitřní charakterologie (ve francouzštině se tradičně rozlišuje „portrait physique“ a „portrait moral“) a také vývojová potencialita postav. Foster tak rozlišuje postavy **ploché** a **plastické**, Daniela Hodrová (*...na okraji chaosu...*, 2001) **postavy-definice** a **postavy-hypotézy**. Hodrová vymezuje postavu jako **znak** mající svůj *signifiant* a *signifié*. Signifiant dle ní představují veškeré explicitně zmíněné údaje o fyziognomii, chování i promluvách, signifié je vytvářeno vypravěčovým komentářem a čtenářovou interpretací. V textu je znak-postava realizována několika způsoby: a) jménem; b) promluvou vypravěče (scénickými poznámkami v dramatu); c) dialogy a promluvami jiných postav o postavě; d) monology vnějšími a vnitřními.

O postavě je nutno uvažovat vždy v souvislosti s konfigurací postav. Součástí konfigurace je i jejich hierarchizace, tj. členění na hlavní postavy (jádro) a vedlejší (periferii). Průkopnická práce Vladimíra Jakovleviče Proppa (*Morfologie pohádky*, 1928) přinesla funkční pohled na postavu. Postava je totiž definována nejen tím, jaká je, jak myslí a jedná, ale také svou funkcí v narativní struktuře. Odtud vede cesta k narativní syntaxi u Bremonda, Greimase a Todorova. Greimasův aktanční model (hluboká narativní struktura je založena na aktantech, které se v povrchové struktuře vyjevují jako postavy) v konfiguraci postav rozlišuje mezi subjektem a objektem děje, pomocníkem a oponentem děje, odesílatelem a příjemcem.

VI. Ztvárnění času a prostoru v literárním díle

Vypravěč (adresát), postava, čas a prostor - základní narativní kategorie. V předchozí kapitole jsme již naznačili, že mezi vypravěčem (adresátem) a postavou existuje úzká spojitost (narrateur - énonciateur, partage des voix, problème de l'ethos). Podobně úzká spojitost existuje mezi **objektálními** kategoriemi časem a prostorem, někteří literární kritici, jako např. Michail Bachtin hovoří o **chronotopu**.

Ztvárnění času a prostoru v literatuře má svá specifika: je to jeden z faktorů, jimiž se

literatura (slovesný útvar) odlišuje od ostatních druhů umění. Lze rozlišovat:

1. Umění prostorová (synchronní): malířství, sochařství, architektura. Jejich výpověď nepotřebuje rozvinout v čase, působí okamžitě, plochou či prostorem. Dějovost je omezena, příběh se do nich kóduje složitě, nejčastěji pomocí „slova“ (mytologický příběh, „imaginaire“ individuel, collectif).

2. Umění časová (diachronní): zejména hudba. Mohou se rozvinout a působit pouze v čase. To jen posiluje abstraktní povahu hudby. Ta jen obtížně vyjadřuje konkrétní prostor, konkrétní obsah, zato dobře vyjadřuje pocitovost, náladovost, rytmičnost apod.

Toto rozlišování, často teoretiky popírané, se odvíjí od reflexe **Gottholda Ephraima Lessinga** *Laokóon* (1766). Přijmeme-li toto rozlišení, pak literatura se jeví jako typ umění, které je na rozmezí. Dokáže vytvářet obrazy času i prostoru, ovšem daleko abstraktněji než třeba film nebo obraz. Na druhé straně se podobně jako hudba odvíjí literatura v čase.

Není náhoda, že v dějinách literatury můžeme sledovat příklon literatury hned k jedné, hned ke druhé skupině umění, zřídka ovšem k oběma současně: např. romantismus a surrealismus navozují úzkou spojitost poezie a prózy s výtvarným uměním (a naopak), zatímco symbolismus a dekadence se sbližují s hudbou.

Prostor - ztvárnění prostoru, umístění a význam prostoru

Ztvárnění prostoru je většinou neoddelitelné od časového průběhu (viz Bachtin), může se odvíjet pouze v čase, a to i tehdy, když popis - jakožto motiv statický - zastavuje děj, tedy průběh času. Vždy totiž předpokládá „pohled“, přítomnost „vědomí“, jež se prostoru zmocňuje postupně. Nejčastěji je ovšem prostor plynule vbudován do příběhu: např. motiv cesty, procházky, činnosti (u Zoly to bývá ovládající či obsluhující stroj).

Umístění prostoru děje - paratopie

Souvisí se složitou otázkou estetické motivace. Literární dílo se na jedné straně chce vymykát **všednosti** (není-li ovšem právě toto protizáměrem, např. u nového románu), musí být jakožto „**posvátnost**“ („sacré“) opakem „**profánního**“, „všednosti“ („profane“; viz úvahy Patočkovy v *Kacířských esejích*), na straně druhé musí být právě proto v tomto světě nějak ukotveno.

Prostor literárního díla je zároveň zde i jinde, tedy v jakési **paratopii**: prostoru lidské představitivosti. Viz např. „Robinsonův ostrov“ (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), „Kouzelný vrch“ (Th. Mann) „knihovna“ (Umberto Eco, *Jméno růže*). S tím souvisí jednak výběr těchto „míst děje“ (např. málokdy se objeví taková místa jako WC, není-li to zrovna ve *Švejkovi*, nebo Jean-Luc Benoziglio: *La cabinet portrait*), jednak problém tzv. **presupozic**: zde obecně platí zákon nepřímé úměry - čím více je paratopie vzdálená, tím více informací musí text obsahovat a naopak. Paratopie i presupozice odrážejí dva již zmíněné tematologické faktory: estetickou a realistickou motivaci.

Význam prostoru

V literárním díle se prostorové údaje neuvádějí bez hlubšího důvodu významového, nejedná se o pouhé souřadnice, uvnitř kterých by se odvíjel děj. Jednotlivé prostorové prvky jsou přímo účastny významu (dispozice ostrova v románě Michela Tourniera *Vendredi ou les limbes du Pacifique*; dispozice klášterních budov v románě Umberta Eca *Jméno růže*). S tím souvisí i **obrazotvornost (imaginaire)** pojící se k místům, ať jsou takové významy prostě zakódovány v kulturní tradici, nebo jsou produktem kolektivního podvědomí (Carl Gustav Jung). Viz též Gaston Bachelard, *La*

psychanalyse du feu (1938), *L'Eau et les Rêves* (1943), *La Poétique de l'Espace* (1957; zde viz např. motiv „domu“ viděného zvnějšku v zimní krajině, motiv „schodiště do sklepa“, „schodiště na půdu“, rozdíl mezi „prvním poschodím“ a „podkrovím“). Každý umělecký text si vytváří svou topiku: soubor míst (*topos*, viz výše) nadaných zvláštními významy a prezentovaných v jistých konfiguracích a významotvorných vztazích (viz níže: Lotman, Foucault). Jestliže v románu *Ivanhoe* Waltera Scotta představuje les pro Robina Hooda, jeho družinu i vesničany místo úkrytu a prostor přirozeného práva a přirozeného smyslu pro spravedlnost oproti městům a hradům, kde panuje bezprávi a útisk, tak u Danta v *Božské komedii* je vstup do lesa symbolem nebezpečí, nástrah, ztráty orientace, bloudění, a to jak ve fyzickém, tak v duševním a duchovním významu. Stejně tak jeskyně může znamenat v jednom textu útulek, skrýš a bezpečí, v jiném je zase místem ohrožení, sídlem příšer a draků. Netýká se to pouze děje, ale i popisů, líčení a reflexí postav. Východ slunce prožívaný postavou může být odrazem stavu mysli i jakou souznění, nebo jako kontrast.

Členění zobrazeného prostoru je významotvorným prvkem. Lze využít teorie sémantických polí Jurie Lotmana (slovenský překlad jeho díla *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava, Tatran 1990). Lotman vychází s definice vztahu mezi fabulí a syžetem (viz výše): syžet je podle něho tvořen uspořádáním událostí, přičemž událost je chápána jako překročení hranice mezi sémantickými poli. Co se prostoru týče, lze za sémantické pole považovat to, co text označí jako významotvorné předěly mezi sémantickými poli (město x krajina; moře x země; nížina x hora; pole x les; nahoře x dole; uvnitř x vně apod.) Přesun z jednoho prostoru do druhého (popisem, pohledem postavy, jednáním postavy) je proto významotvorný.

Michel Foucault („*O jiných prostorech*“, in *Myšlení vnějšku*, Praha, Herrmann a synové 2003) hovoří o významotvorné „heterotopii“. Za heterotopické lze považovat takové prostory, které se vymykají z okolí, představují prostorový zlom, ba mohou být místem, kde se mohou vrstvit jiné prostory. Příkladem může být heterotopie divadla jakožto místa, které umožňuje koexistenci míst vzájemně různorodých, ba neslučitelných. Záleží samozřejmě na způsobu ztvárnění takového prostoru. Jinou takovou heterotopií může být přístav kumulující a koncentrující svět v podobě lodí, které zde kotví. Typickou heterotopií je loď nebo ponorka Nautilus kapitána Nema, případně kosmický koráb mířící k jiným galaxiím. V takových prostorech se obvykle ve zkratce, synekdochicky, koncentrují společenské kontakty, společenské problémy, vzniká zvláštní mikrosvět. Foucault rozlišuje mezi „iluzivní heterotopií“ a „kompenzační heterotopií“. V prvním případě (divadlo, nevěstinec s oddělenými mikrosvěty pokojíků) není nijak zakrývána iluzivnost zobrazovaného prostoru. Ve druhém případě je patrná snaha vytvářet prostory harmonické, dokonale uspořádané, které představují jakési kritické hodnocení neuspořádanosti reálného světa.

Čas

Problematika času je literatuře mnohem složitější:

1. Čas je hlavní rozměr, v němž dílo nabývá své „tělesnosti“, kde **se vyjevuje**. Abychom se celku literárního díla zmocnili, potřebujeme určitou dobu na četbu, poslech, přednes. Tento čas nezřídka ovlivňuje podobu jednotlivých literárních žánrů, neboť ty odpovídají svými rozměry „biologickému času“ člověka (viz Bergson) a jeho duševním schopnostem (paměť krátkodobá a dlouhodobá, pozornost, schopnost prožitku - napětí, nuda, rytmus): např. divadelní hra nepřesáhne 2 hodiny a tím je dán i její obsah, neboť nelze zrychlit rychlost mluvy nad určitou fyziologickou mez; lyrická báseň nepřesahuje 20 veršů (sonet 14), neboť nejsme s to déle synteticky podržet složité vjemy (rým) a složité citové představy; epika a román mohou naopak být delší, ale jen potud, pokud mysl dokáže obsáhnout celý zobrazovaný svět. Estetik Oleg Sus v této souvislosti hovořil o antropologické konstantě.

2. Čas je zároveň **rozměr zobrazovaného světa**. Günther Müller (Günther Müller: *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In: Elena Müller (Hrsg.): *Morphologische Poetik*. Darmstadt 1968, s. 269–286) rozlišuje mezi časem vyprávění (*Erzählzeit*) a časem vyprávění (*erzählte Zeit*). Gérard Genette tuto dichotomii rozpracovává. Vztah času vyprávění (Genette: *temps du récit*; TR) a času zobrazovaného (*temps de l'histoire*; TH) je určujícím faktorem **rytmu vyprávění**. Gérard Genette rozlišuje čtyři případy:

- „**pause**“, dilatace času: $TR = n$; $TH = 0$; $TR \infty > TH$; viz Jorge Luis Borges, „Tajný zázrak“ (příběh popravovaného dramatika Hladíka, který v čase mezi výstřelem a dopadem smrtící střely dopíše v duchu svou hru a dokončí své umělecké dílo);
- „**scène**“, scéna, dialog, rychlost mluvy: $TR = TH$;
- „**sommaire**“, shrnutí, urychlení příběhu: $TR < TH$;
- „**ellipse**“, elipsa, zrychlení: $TR = 0$, $TH = n$; $TR < \infty TH$.

Zobrazování času většinou není kontinuální, ale diskontinuální, tedy nikoli chronologické, ale **achronologické**: viz vyprávění *Odyssea* v 9.-12. zpěvu *Odysseie* a celou časovou výstavbu eposu. Významově důležité jsou časové anticipace (Genette: „prolepse“) a „back flash“ - zpětné pohledy (Genette: „analepse“). **Čas se takto přímo účastní významové výstavby díla.**

Proto je zajímavý i problém **vícečasovosti (polychronie)**, např. tam, kde se prolíná čas historický s časem mytickým, neboť každý z nich má definičně jiný „tvar“: viz romány Michela Tourniera, ale i J.-M.G. Le Clézia. Tento problém úzce souvisí s úlohou vypravěče a vypravěčské perspektivy (čas „objektivní“ a čas „subjektivní“). Tak jako u kategorie prostoru, kde hovoříme o heterotopii (viz výše), lze u času uvažovat o „heterochronii“, tedy o časových zlomech, vytvářejících časové segmenty vyvázané z časovosti ostatního textu (viz výše příběh dramatika Hladíka v povídce Jorge Luise Borgese „Tajný zázrak“).

Umístění v čase - parachronie: je to problém podobný jako s paratopii, jedná se o jevy komplementární, spojené s problémem „**narativní vzdálenosti**“: povětšinou jsou k sobě komplementární a nepřímo úměrné. Např. příběhy ze současnosti nebývají umístěny do „centra dějin“ (pracovní prezidenta Sarkozyho, Obamy apod.), u historických románů je tomu naopak.

3. Čas je **kategorie gramatická**, morfologická či sémantická vlastnost slov (sloves, časových substantiv, adjektiv, adverbii apod.) sloužících ke ztvárnění příběhu, tedy i k vyjádření časových rozměrů příběhu. Rozličnost povahy systému francouzských časů a časů v češtině přímo ovlivňuje morfologii vyprávění. Čeština vypravuje daleko více „kontinuálně“ než francouzština (užití předminulého času).

Ve francouzštině je navíc výrazně propracován systém souvztažnosti mezi „**récit**“ a „**discours**“ (dle Émila Benvenista). Literatura patří do systému „récit“, přesto užívá i systému druhého, především jako prostředek **fokalizace (focalisation)** subjektivizace vyprávění. Zde se ztvárnění časoprostoru a úloha vypravěče úzce dotýkají.

VII. Definice stylu

Latinské slovo „**stilus**“ označovalo buď kolík, nebo pisátko, spíše rydlo, jímž se psalo na voskové tabulky. Brzy však nabylo také metonymicky přeneseného významu osobního a osobitého rukopisu a dále pak způsobu vyjadřování.

Slovo styl má však dnes daleko více významů a nevztahuje se jen na literaturu. Podstatný rozdíl je např. mezi chápáním lingvistickým, kdy se hovoří o stylovém rozvrstvení jazyka, o funkčních stylech (jazykovědná stylistika) a náhledem literárním.

V literatuře se o stylu začíná více hovořit od období romantismu v souvislosti s přechodem

od normativní estetiky klasicismu, kde významnou roli hrála rétorika, k moderní individualistické estetice (viz Novalisův výraz „*Stylistik oder Rhetorik*“).

V oblasti lingvistické stylistiky je za první důležitou práci považováno pojednání Chalese Ballyho *Traité de stylistique française* (1909). Bally se soustřeďuje na sledování intencionálních odklonů („*écart volontaire et conscient*“) od řečového úzu. Zakládá tak linii francouzské deskriptivní stylistiky (Charles Bruneau, Marcel Cressot, Monique Parent). Jules Marouzeau (*Précis de stylistique française*, 1946) pak navrhuje studium stylových postupů jednotlivých autorů. Pierre Guiraud pak po vzoru lexikálního pole hovoří o stylistickém poli („*champ stylistique*“; *Essais de stylistique*, 1969), kam vedle postupů náleží i oblast pojmenování. V intencích tohoto francouzského pojetí je stylistika především „jazykovým popisem literárního textu“. K němu se nakonec přimyká i francouzská strukturální lingvistika Michaëla Riffatera (*Essais de stylistique structurale*, 1971), jež vychází z teorie komunikace zkoumajíc, jak se intencionalita promítá do stylových postupů textu, a to na pozadí jak mikrokontextu, tak makrokontextu. Základním problémem tu je otázka definice příznakovosti, tedy odchylky („*écart*“).

Druhá badatelská tradice v oblasti stylistiky vychází z idealistických pozic Karla Vosslera, Benedetta Croceho, Leo Spitzera (česky *Stylistické studie z románových literatur*, 2010). Ve Francii je jejím představitelem Henri Morier, pro něhož je styl „vzezřením duše“. Tuto koncepci pak promítl do své strukturalistické koncepce Jan Mukařovský (viz níže).

V literatuře je tedy nutno dobře rozlišovat několik aspektů stylu a stylistiky:

1. normativní a nadindividuální; 2. individuální (styl autora); 3. textový (styl textu, charakteristika žánru).

1. Aspekt normativní úzce souvisí s důležitostí, jakou hraje v tom či onom vývoje závaznost literární normy (klasicismus x romantismus). Ta určuje rozvrstvení, hierarchizaci a závaznost estetických hodnot, tedy i rozrůznění literárního výrazu od „nejvyššího“ po „nejnižší“. Tento aspekt se projevuje i poté, co pozbyla platnosti normující úloha klasické rétoriky.

Vždy je tu souvislost mezi tématem, jeho časoprostorovou paratopii, charakterem postav, žánrem, jazykovou stylistickou vrstvou, jak ukazuje tradiční schéma „Vergiliova kola“ rozlišujícího rozdíly mezi vysokým, středním a nízkým stylem na příkladu mezi *Aeneidou*, *Zpěvy rolnickými (Georgica)* a *Zpěvy pastýřskými (Bucolica)*.

2. Aspekt individuální klade otázku originality a specifických znaků autorova výrazu na pozadí literární normy doby nebo literárního hnutí. Je to jakoby „charakterový rys“ promítnutý do textů určitého autora, znak jeho osobitosti. **Leo Spitzer** hovoří o „**étymon**“ textu, **Mukařovský** zase o „**sémantickém gestu**“, jež se promítají do výběru a orchestrace výrazových prostředků.

3. Aspekt textový je vlastně průmětem obou předchozích do konkrétního textu a souvisí jednak s autorem, jednak s problémem genologickým (stylistické znaky žánru).

Otázka stylu nastoluje spleť problémů rozrůzněnosti, lépe řečeno definice principu, na němž se rozrůzněnost výrazu zakládá. Je to problém „**nulového stupně rukopisu**“ (*degré zéro de l'écriture*; (Roland Barthes) a **odchylky** (*écart stylistique*). Je otázka, zda vůbec existuje taková „nulová“, výrazově neutrální poloha výrazu, vzhledem k níž by bylo možno odchylku měřit. Jednotlivé koncepce se zde značně odlišují, ale v zásadě zde existují náhledy „esencialistické“, tradiční (Genette) a modely „relativistické“, „dynamické“ (Mukařovský, Grepl).

VIII. Změny slovního významu (metaforika, příznakovost)

Stylová rozrůzněnost se ve výrazové rovině projevuje **vyjadřováním příznakovým**. Příznakovost však, spíše než jev vztažený k abstraktní „**nulové rovině**“, je poměrně složitý proces

usouvztažnění výrazu a všech složek komunikativního procesu (mluvčí, adresát, žánr, obsah, prostředí, forma apod.). Každý typ komunikativní situace (v našem případě literární komunikace) má svůj soubor nepříznačových forem výrazu, které však v jiné situaci mohou působit příznačově. A naopak: co je bezpříznačové jinde, může se stát příznačovým v komunikaci literární.

Např.: je-li spisovná norma v literárním projevu bezpříznačová, dostává příznak hyperkorektnosti v komunikaci hovorové, znaky literárnosti mohou působit cizorodě i ve spisovné normě stylu administrativního. Příznačovitost vyplývá z **polohy**, kterou každý text zaujímá ve vztahu k jiným textům.

Mimoto „**bezpříznačový text**“, takový, který by nebyl výrazově „rozvlněný“, je vlastně pouhou abstrakcí. Text nebo projev naprosto „plochý“, bez obvyklého vlnění, je vlastně příznačový svou plochostí (viz Robbe-Grillet, *La Jalousie*). Na druhé straně i zcela běžný komunikativní jazyk je plný metafor, metonymií, obrazných pojmenování, hyperbol, eufemismů, dysfemismů apod. Rozdíl je pouze v tom, že jsou do velké míry lexikalizovány, či alespoň zautomatizovány. Proto se někdy používá termín dezautomatizace.

Těchto jevů si počali systematicky všimnout již řečníci a římské řečníci a učitelé rétoriky. Antika předala klasifikaci **rétorických figur** evropskému středověku, ale teprve humanisté masově vnášejí rétoriku do literatury. Z antiky také pochází tradiční chápání rétorických figur jako **stylistických ozdob** (to je typické pro esencialistický náhled) a taktéž klasifikace na **figury a trophy** (*figures de diction, de construction, de pensée, de mot - tropes*).

Až v 70. letech 20. stol. se zásluhou **lutyšské skupiny** (*groupe de Liège*) a **Gérarda Genetta** objevuje pokus o novou racionálnější a modernější klasifikaci založenou na dichotomii „označující“ (signifiant) - „označované“ (signifié) a rozsahem rozlišenou na změny v rámci slova (pojmenování) a v rámci celku většího než pojmenování. Další rozlišení se týká druhu změny: přidání, odebrání, nahrazení. Genette tak rozlišuje 4 hlavní skupiny „figur“: **métaplasmes, métataxes** pro označující a **métasémèmes, métalogismes** pro označované.

	do hranice slova	nad hranici slova
označující	métaplasmes	métataxes
označované	métasémèmes	métalogismes

Příklady figur a tropů (francouzská terminologie):

1. „Figures de diction“ (hlavně v poezii a v rytmizované próze)

- **syncope**: *Des poings houleux/ et des combats/ exaspérés*

4 4 4

Des poings houleux/ et des lu/ttes exaspérées

4 3(4) (4)5

přemístění přízvuku je v češtině často spojeno s hudbou (*Tancuj, tancuj, vykrucaj*)

- **apocope**: *encor* místo „encore“; *J’l’ai vu* (poesie od Paula Forta a Francise Villé-Griffina)

Dej sem ten šek, Sem řek.

- **diérèse-synérèse**: *Juan, nuage* - 1 syllabe (s.), 2 syllabes (d.)

- **allitération**: *Mortels qui des mortels avez-pris votre vie/ Vie qui meurt encore dans le tombeau des morts...* (Jean de Sponde)

2. „Figures de construction“

- **ellipse**: *Je l’aimais inconstant, qu’eussé-je fait fidèle?* (Racine, *Andromaque*); nebezpečí: vznik

„zeugmatu“ či „anakolutu“

- **zeugme**: vyšinutí z vazby či shody vyplývající z posunu mezi slovem vyjádřeným a jiným, z kontextu vyplývajícím:

Ariane, quand elle invente le moyen de sauver son amant, se montre intelligente. Thésée, qui l'a séduite, l'est-il autant qu'elle? (zeugme de genre). *Ten chlap je svině. Ty chlape blbá.*

... les cieux sont noirs, la terre blanche (zeugme de nombre, antithèse)

Quoi! vous parlez encor de vengeance et de haine/ Pour celle dont vous même allez faire une reine? (zeugme de syntaxe; vengeance de x haine pour)

Ceux qui passent le voient et qu'il semble toujours prendre un parti. (La Bruyère)

Il aimait les sentences et à moraliser. Miloval jídlo, a že mu ho vždycky dopřávali.

- **syllipse**: shoda se slovem myšleným, nikoli s explicitně vyjádřenými gramatickými kategoriemi

Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre. (Molière)

Le duc et le marquis se reconnut au page. (Boileau)

- **anacoluth**: vyšinutí z vazby nebo z myšlenkového schématu

Espérant vous lire bientôt agréés, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs. (je x vous)

Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face du monde aurait changé! (Pascal)

- **pléonasme**: *Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu, / ce que l'on appelle vu.* (Molière, Tartuffe)

- **polysyndète** (conjonction): *Et lui, et vous et moi, tout le monde était là.*

- **asyndète** (disjonction): *Vinces, gaudes, perdes, ploras.*

Je vois, je suis, je crois, je suis désabusé. (Corneille)

- **figures répétitives: anaphore** (épanastrophe): *De quel droit mettez-vous des oiseaux dans les cages/ De quel droit ôtez-vous ces chanteurs aux bocages!* (Hugo)

- **épistrophe**: *Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac. Dieu de Jacob, Dieu de Jésus-Christ /.../ Ton Dieu sera mon Dieu. Oubli du monde et de tout hormis Dieu. Père juste, le monde ne t'a point connu, mais je t'ai connu.*

- **symploque** (symploké): *Qui est l'auteur de cette loi? Rullus. Qui a privé du suffrage la plus grande partie du peuple romain? Rullus. Qui a présidé les comices? Rullus.* (Cicéron)

- **épanalepse**: *Riche de la charité, pourquoi serai-je riche?*

- **antimétabole**: *Ede ut vivas nec vive ut edas. Je l'ai prouvé, prouvé je l'ai.*

- **concaténation**: *Oui, Mlle de Coulanges avait deux yeux, et deux yeux parfaitement égaux en douceur dans ce visage gracieux. Un visage qui...* (Vigny)

- **parallélisme**: *Une cruauté malicieuse, une raillerie inhumaine.*

- **chiasme**: *Une cruauté malicieuse, une inhumaine raillerie.*

- **hyperbate**: *Albe le veut, et Rome.* (Corneille, Horace); *Karel to kritizuje, a jeho žena.* (Vaculík)

- **paronomase**: *Sans rien en lui qui pèse et qui pose...* (Boileau)

S'il grince dans mes cieux d'étranges cris d'essieu... (Aragon)

*People are **strange** when you are a stranger.* (Doors)

- **figura etymologica**: *Amicus certus in re incerta cernitur.*

- **polyptote**: *Homo homini lupus.*

- **homoioptote**: *Bylo tam mnoho maharádžů, rádžů, džů, ů.* (Čapek)

3. Figures de mot ou tropes

- **métaphore** (přenos významu na základě podobnosti, dominují paradigmatické vztahy, rétorika rozlišuje 16 druhů metafor): *C'est un trou de lumière où chante une rivière/ Où le soleil de la montagne fière luit/ C'est un petit val qui mousse de rayons.* (Rimbaud)

- **comparaison:** *Il est fort comme un lion. Il est comme un lion.*
- **similitude:** *Il se bat, tel un lion. Il le regarda en expert.*
Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit des archers;/ Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (Baudelaire „Albatros“)
- **image:** viz supra „Albatros“ et passim, jedná se o rozvinutý obraz s významovou polysémií.
 Jiné pojetí obrazu souvisí s podvědomou **obrazností (imaginaire)**, ať je již dána kulturně či psychicky (Bachelard, C.G. Jung). Je tu dále vztah jednak k **mytické obraznosti**, jednak k **symbolu a alegorii**.
- **symbol:** 1. zmrtnělá metafora: „beránek“ = mírnost, nevinnost; „strom“ = dárce a ochránce života, zprostředkovatel mezi člověkem a bohem;
 2. usouvztažňující prvek mezi smyslovým světem a světem ideálním (symboly, ideje);
 3. část kolektivní (mýtotočrné) obrazivosti: viz „strom“, „jeskyně“ u Tourniera.
- **allégorie:** symbol ad 1. rozvedený do scény: Apolón a Múzy v přítomnosti královské rodiny označují „rozkvět umění za vlády XY“.
 Tournier: alegorie = zmrtnělý mýtus.
- **métonymie** (přenos významu na základě souvislosti - syntagmatické vztahy dominantní)
Ce peintre vit de son art. (příčina místo důsledku)
Sa main désespérée/ M'a fait boire la mort dans la coupe sacrée. (důsledek místo příčiny)
avaler un verre de cognac (obsahující místo obsahu)
quitter la robe pour l'épée (znak místo označovaného); *nechal kladiva chopil se pluhu*
un homme de tête (tělesný znak místo duševního); *pracuje hlavou*
La mérite n'a besoin que de lui-même. (abstraktum místo konkrétního pojmenování)
Mon voisin brûle. (vlastník místo vlastněného)
- **synecdoque** (pars pro toto, totum pro parte atd.)
la saison des roses (=été)
Le Français est né malin. (jedinec za skupinu)
boire un verre (materiál místo předmětu)
Il est resté écrasé sous les roues.
Il a une bonne tête. (část těla místo schopnosti)
- **métalepse** (následná událost vyjádřena předchozím dějem)
Il a vécu. (= Il est mort)
Il alla donc vers Agar. (*La Bible*; = il a couché avec)
- **hypallage:** předpokládá myšlenkovou záměnu objektů
rendre quelqu'un à la vie (=rendre la vie à q.)
Comme passe le verre au travers du soleil. (Valéry)
- **allusion:** vyplývá z obecné kulturní znalosti, na něž naráží
C'est donc ça, votre Béatrix? (= Béatrix de Dante)
Hic Rhodus, hic salta.
- **antonomase:** má podobný důvod jako narážka, nahrazuje obecné slovo vlastním a naopak:
Je n'ai jamais vu un tel Harpagon (*Tartuffe*).
Il invoque le Sauveur (*le Malin*).
- **antancele (diaphore):** opakování téhož slova v různém významu (popřípadě užití jednoho slova, tak aby vyznělo mnohoznačně - diafora v užším smyslu): *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas.* (Pascal); *C'est au coeur de la société que l'on manque le plus de coeur.*; *Il est difficile de trouver une chute rigolote.* (Renaud; chute = 1. chute par terre, 2. rime, fin d'un vers)
Vítr nevane sám,/ i já vanu/ v koupě mám/ smaltovanú (Jiří Suchý)
- **oxymore:** *Cette obscurité claire qui tombe des étoiles.* (Corneille, *Le Cid*)

C'est une ignorance savante qui se connaît. (Pascal)

- **euphémisme, dysphémisme:** *Ne me racontez pas des histoires. T'aurais mieux fait remuer ton cul.* (= te dépêcher)

4. Figures de pensée

- **ironie (antiphrase):** lze nejlépe vysvětlit „zdvojením výpovědního aktu“, dvojhlasím hlasu vypravěče, či vypravěče a postavy

L'esclavage dans les îles est raisonnable, car autrement les prix du sucre monteraient de façon déraisonnable. (parafráza Montesquieua)

- **hyperbole:** *Il a une mémoire effroyable (d'éléphant).*

- **litote:** *Va, je ne te hais point!* (Corneille, *Le Cid*)

Aidons-le un peu! (= tuons-le; litote + antiphrase)

- **antithèse:** *À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.* (Corneille)

Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie: leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes. (Pascal)

- **préterition:** *Messieurs, je ne parlerai point du caractère ignominieux de ce mauvais personnage: de sa trahison, de sa méchanceté, de sa bêtise...*

Couvrez ce sain que je ne saurai voir... (Molière)

Inutile de vous rappelez, ici, les mérites et les qualités de notre directeur.

- **énomération:** *Tout le monde sait, mes Pères, qu'il n'est jamais permis aux particuliers de demander la mort de personne, et que, quand un homme nous aurait ruinés, estropiés, brûlé nos maisons, tué notre père, et qu'il se disposerait encore à nous assassiner et nous perdre d'honneur, on n'écouterait point en justice la demande que nous ferions de sa mort.* (Pascal)

- **gradation** (kvantitativní, zesilující či zeslabující intenzitu; sylabická)

Nous étions partis cinq cents, nous sommes arrivés trois mille.

Je m'en suis séparé, je l'ai fui, renoncé, crucifié. (Pascal; viz syntaktické zeugma, jež je téměř anakolutem)

IX. Literární historie (koncepte, problémy, periodizace)

Základním úkolem literární historie je popsat vývoj literatury, to jest vybrat směrodatné autory, díla, směry a proudy, určit jejich vzájemné vztahy, zjistit a popsat kvalitativní změny a zjistit příčinné vztahy a zákonitosti. Nutno přitom zohlednit několik závažných úskalí.

1. Selekcí autorů a děl: literární historik musí stanovit hodnotová kritéria, na základě kterých se bude selekce provádět. Obvykle je nutno zhodnotit vývojovou přínosnost. Znamená to, že starší období jsou zhodnocována na základě období pozdějších i historikovy současnosti. Tato interakce je nevyhnutelná a je součástí dynamiky neustálého zhodnocování jak literární minulosti, tak přítomnosti.

2. Periodizaci, tedy problém axiologických kritérií, na jejichž základě se v časovém kontinuu vytýčí jisté kvalitativní zlomy.

Periodizace dle čistě časových kritérií, jak se praktikuje v italské či francouzské tradici, naráží na fakt, že takto definovaná perioda může obsahovat několik kvalitativně odlišných období (romantismus, realismus, symbolismus atd.) a tato období přesahují často ze století do století.

Ani **periodizace dle estetických období** není bez úskalí. Přispívá k tomu i to, že vývoj jednotlivých oblastí lidských společenských aktivit je sice navzájem propojen spletitou sítí vztahů,

avšak probíhá často nerovnoměrně. Časové ohraničení např. romantismu se bude lišit nejen mezi jednotlivými zeměmi či kulturami, ale i uvnitř téže kultury mezi literaturou, hudbou, malířstvím, sochařstvím, architekturou. Neven to: rozdíly jsou i mezi jednotlivými literárními žánry. Poezie obvykle absorbuje avantgardní estetické proudy rychleji než próza a ta zase rychleji než divadelnictví. To ovšem nemusí platit vždy.

Dodejme, že i v takto definovaném období narazíme téměř vždy na koexistenci několika dílčích estetických norem, i když jedna z nich bývá dominantní, a tedy pro dané období eponymní: tak v období romantismu se setkáme s návraty ke klasicismu, jenž nemizí, ale též s prvky, které předjímají vývoj další (symbolismus a dekadence u Baudelaira).

Znamená to, že definiční prvky (kvalitativní kritéria) charakterizující jednotlivá období se často objevují i dlouho předtím a dlouho nato. Realistické tendence, tedy jistý realismus najdeme již v literatuře středověké. Totéž platí o symbolismu poezie trubadúrské, o symbolismu petrarkovské poezie v období renesance, o symbolismu v období barokní preciozity apod.

3. Definice jednotlivých žánrů jako jisté distinktivní kvality, a jeho vývoje, tedy kvalitativních proměn.

Historický rozměr své vlastní existence si uvědomovalo lidstvo postupně a toto uvědomování dějinnosti jde ruku v ruce s vytvářením takových pojmů jako „vývoj“ a „pokrok“. Ještě v polovině 18. století měla francouzská slova „évolution“ a „révolution“ význam pouze astronomický: oběh a opakovaný oběh nebeského tělesa kolem jiného. Pojem změny a kvalitativního vývoje zabudoval do své vize lidských dějin ponejprv neapolský filozof **Giambattista Vico** (1668-1744) v díle *Principi della scienza nuova* (1725). Avšak pojem vývoje vpracovaný do historické dimenze důsledně propracovala především německá klasická filozofie v období preromantismu a romantismu (**Johann Gottfried Herder** 1744-1803, **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**; 1770-1831). Ty do Francie uvedl filozof **Victor Cousin** (1792-1867).

V literárním povědomí se myšlenka vývoje, pokroku, dějinné změny a pokroku utváří především v období, kdy se v opozici ke klasicistní estetice imitace rodí estetika preromantická a romantická. Ve Francii konce 17. a pak 18. století je pak proces probíhal ve spojitosti spolemikami o nadřazenosti soudobých autorů nad antickými („*La querelle des Anciens et des Modernes*“) a v souvislosti s polemikami kolem Homéra a Ossiana.

Literární historie se tak rodila pod vlivem filozofie (německé klasické filozofie a Comtova pozitivismu), samotných historických věd (**Augustin Thierry**, **Alexis de Tocqueville**, **François Guizot**, **Jules Michelet**, **Edgar Quinet**; později **Hippolyte Taine**, **Ernest Renan**, atd.) a dalších věd (**Haeckelův** či **Darwinův** evolucionismus v přírodních vědách, **sociologie** ve vědách společenských).

Z předních francouzských literárních historiků prvního období nutno jmenovat **Hippolyta Taina** (1828-1893; *Histoire de la littérature anglaise*; koncept determinujících faktorů „race“, „milieu“, „moment“ zahrnujících biologický, sociologický a historický faktor), **Ferdinanda Brunetièra** (1849-1906; *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*), **Gustava Lanson** (1858-1934; *Histoire de la littérature française*), **Philippa van Tieghema**, **Alberta Thibaudeta** (koncept literárních generací). Především Brunetièra, který se inspiroval evolučním modelem přírodních věd a aplikoval jej na definici literárních žánrů a jejich vývoj v čase, je možno považovat za skutečného zakladatele francouzské literární historie.

V posledních desetiletích, především zásluhou francouzské historické školy „**École des Annales**“ (**Jacques Le Goff**, **Georges Duby** aj.) se objevují koncepce o začlenění jednotlivých kulturních period do tzv. „dlouhodobých dějinných proudů“ (*histoire de longue durée*). Podle této koncepce existuje celá řada historických daností, jež však v tom či onom okamžiku nacházejí své

uplatnění, jsou zesíleny a projevují se, nebo jsou naopak zeslabeny a potlačeny okamžitou historickou situací (*histoire de courte durée*).

Bohaté využití této koncepce nalézají především studie tematologické („obraz města“; „zobrazení přírody“; „pohled“ apod.)

Literární historie se stala nedílnou součástí francouzské „critique universitaire“. Jmenujme alespoň některé velké představitele: **Pierre de Boisdeffre, Antoine Adam, Claude Pichois, Max Milner, Pierre Albouy, Claude Edmonde-Magny, Jacques Brenner, Jean-Yves Tadié, Bruno Vercier, Jacques Lecarme, Dominique Viart** atd.

Dodejme, že součástí diachronní reflexe by mělo být vždy vědomí o základním úskalí: pohled na minulost je silně ovlivňována hodnotovým nastavením přítomnosti, neboť přítomnost často hledá v minulosti své vlastní kořeny a své vlastní zdůvodnění. Proto minulost, která sama sebe nahlíží zcela jinak (lidé žijící v období renesance či baroka svou dobu neoznačovali jako renesanci, termíny se ujaly respektive až na začátku 19. a 20. století), je podrobována neustálému přehodnocování a zhodnocování.

X. Základní momenty francouzské literární kritiky

Nebudeme se zde zmiňovat o francouzské literární kritice a literární vědě minulého století, neboť dostatek informací lze nalézt v příručkách.

Francouzské prameny dost často rozlišují mezi „critique universitaire“ a „critique“, tedy tím, co bychom my pojmenovali spíše jako literární vědu a literární kritiku. Vedle „průběžné“ recenzní a literárně kritické činnosti literárních a divadelních rubrik nejružnějších deníků a týdeníků je třeba si povšimnout především některých význačných specializovaných revuí, které v minulosti ovlivňovaly a ještě v současnosti silně ovlivňují literární dění.

Důležitou roli v našem století sehrála *Nouvelle Revue Française (N.R.F.)*, kterou založil roku 1909 **André Gide** a její pozdější ředitel **Jacques Rivière**. Mezi hlavní spolupracovníky od počátku patřili **André Gide, Jacques Copeau, Jean Schlumberger** a **Jacques Rivière**. Od roku 1925, s výjimkou let německé okupace, je *N.R.F.* spojena se jménem **Jeana Paulhana** a **Alberta Thibaudeta**.

Za německé okupace ji řídil **Drieu La Rochelle** a v předválečném a zmíněném období do ní přispívali vynikající kritikové **André Suarez** a **Ramon Fernandez** (otec spisovatele **Dominika Fernandez**).

Po roce 1945 se důležitým politicko-literárním titulem stal časopis *Les Temps Modernes*, pod vedením **Jeana-Paula Sartra**. Proti němu stála skupina kolem **Françoise Mauriaka** a **Thierryho Maulniera** jež vydávala revui *La Table Ronde*, a konečně existencialisticky a spiritualisticky orientovaná revue *Esprit*, založená filozofem **Emmanuelem Mounierem** a po jeho smrti vedená **Albertem Béguinem**. Na krajní levici je třeba situovat *Les Lettres Françaises*, řízené **Louisem Aragonem**.

V šedesátých letech vznikla modernistická, strukturalisticky a sémioticky orientovaná revue *Tel Quel*, pojmenovaná podle stejnojmenné skupiny jejímiž členy byli **Jean Ricardou, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Philippe Sollers** aj.

V současnosti se průběžné literární kritice a moderní i starší tvorbě věnují časopisy *Critique, Magazine littéraire, Lire*, a to vedle celé řady dalších, úzce specializovaných revue: *Revue d'Histoire Littéraire de la France, Romantisme* aj.

Z jednotlivých koncepčních a myšlenkových proudů ve francouzské literární vědě se

zmiňme alepoň o následujících.

1. Ženevská škola (école de Genève neboli „critique de la conscience“) se prosadila jakoby na okraji francouzské univerzitní literární vědy, kterou na dlouhá léta ovládl lansonovský pozitivismus a historicismus a jež se stala uzavřenou vůči moderním proudům 30. let: ruskému formalismu, pražskému strukturalismu a německé románské filologii (Erich Auerbach, Leo Spitzer, Curtius). Švýcarské univerzity byly naopak otevřenější a staly se od 50. let branou nových myšlenek pro celou Francii.

Hlavními představiteli „ženevské školy“ jsou **Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski.**

Středobodem zájmu ženevské školy je autorův text a autorovo vědomí (*la conscience de l'auteur*), tedy to, jak autorova osobitost proniká do textu. V tom se projevuje i vliv, který na ženevskou školu měl **bergsonův vitalismus**. Viz tituly jako *L'Âme romantique* (Béguin), *Études sur le temps humain, La Distance intérieure* (Poulet).

2. Kritika obraznosti (critique de l'imaginaire) se rozvíjí ve Francii od 40. let 20. stol., zejména zásluhou filozofa **Gastona Bachelarda**. Vedle vlivu psychoanalýzy (Freud, ale hlavně C.G. Jung) je zde patrný i vliv ženevské školy. Vedle **Gastona Bachelarda** (*La Poétique de l'espace, La psychanalyse du feu, L'Eau et les rêves* atd.) sem patří **Jean-Pierre Richard** (*Littérature et sensation, Poésie et Profondeur, L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paysage de Chateaubriand*), **Gilbert Durand** (*Structures anthropologiques de l'imaginaire, Figures mythiques et visages de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse, Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*).

3. Psychoanalitická krika (critique psychanalytique) se inspiruje především u Sigmunda Freuda a C.G. Junga. Hlavními představiteli jsou **Charles Baudouin** (*Psychanalyse de l'art*) a zakladatel „psychokritiky“ (**psychocritique**) **Charles Mauron** (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Psychanalyse de Mallarmé*).

4. Literární sociologie (sociologie de la littérature) považuje za svého zakladatele maďarského hegeliana a marxistického filozofa **Györgye Lukáse** (Georg Lukacs, *La Théorie du Roman*) a jeho žáka Belgičana **Luciena Goldmanna** (*Le Dieu caché, Pour une sociologie du roman*). Tato linie snad nejhloběji promýšlí problematiku spjatou s „teorií odrazu“. Z textu, a nikoli z autora, vychází pak „sociocritique“ **Clauda Ducheta** a **Pierra Zimy** (Zima) a „**esthétique de la réception**“, ovlivněná **Hansem Robertem Jaussem** a **Umbertem Ekem**. Silný je v nynější „sociokritice“ vliv sociologa **Pierra Bourdieua** (*Pravidla umění*, 2011).

5. Vliv ruského formalismu, strukturalistické lingvistiky a sémiotiky se projevil především od 60. let 20. stol., kdy Bulhaři Todorov a Kristeva překládají do francouzštiny **Vladimira Proppa** (*Morphologie du conte*), uvádějí ve známost **Michaila Bachtina** a celou řadu ruských formalistů a kdy filozof **Claude Lévi-Strauss** aplikuje strukturalismus na etnografii a spolu s Jakobsonem na literaturu (slavný rozbor Baudelairovy básně „Kočky“).

Strukturalismus se jednak stává jedním z nosných programů již zmíněné skupiny **Tel Quel**, jednak celé řady univerzitních pracovišť, z nichž nutno jmenovat **lutyšskou skupinu (groupe de Liège)** a jejího neprestížnějšího představitele, naratologa **Gérarda Genetta** (*Fiction et Diction, Figures I-III, Introduction à l'architexte, Seuils*).

6. Sémiotická literární kritika (critique sémiotique) se opírá jednak o některé aspekty všestranného myslitele a literárního kritika **Rolanda Barthese** (*Le degré zéro de l'écriture, L'Empire des signes, Le Plaisir du texte, Fragments d'un discours amoureux, S/Z*), jednak o sémiotickou koncepci naturalizovaného Litevce **Algirdase Julienu Greimase** (*Essai de sémiotique poétique*). Jeho pokračovateli jsou např. **Joseph Courtès, Claude Zilberberg, Jean-Claude Coquet.**

7. **Dekonstrucionismus (déconstruction)** je především filozofickou reakcí na „absolutizaci textu“ a axiologickou hierarchizaci významů, jež do francouzské literární kritiky vnesly strukturalismus a sémiotika. Hlavním představitelem tohoto proudu 70. a 80. let 20. stol. je filozof **Jacques Derrida** (*L'Écriture et la Différence, De la Grammatologie, La Dissémination*), ale má v literární kritice jednoho velkého předchůdce **Maurice Blanchota** (*L'espace littéraire*: „la critique appartient à l'oeuvre qu'elle prolonge en créant autour d'elle un vide de bonne qualité, un espace de résonance pour permettre à la réalité non parlante de l'intérieur de l'oeuvre de parler“) Jeho „negativistická“ považuje slovo a literární text za „negaci skutečnosti“, „smrt věci“.

U **Jacques Derridy** či **Paula Ricoeura** najdeme jednak vliv Heideggerův a Husserlův (Einklammerung, unité-altérité) a vliv vídeňské školy (Wittgenstein, Popper). Odmítají hierarchizaci významů: literární dílo, pohlednice, filozofický spis, ale i kritika literárního díla - vypovídají-li o téže realitě - mají tutéž vypovídací hodnotu. Jsou totiž projevem **subjektu**, který zanechává **stopu** své **pravdivosti**. Nalézt v objektivitě textu onu „différance“ (**sic!**; od slovesa „différer“) v jejich 3 komponentách (**sujet, origine, vérité**), znamená provést onu dekonstrukci textu, jež je smyslem kritického přístupu.

Přílohy

Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum 2003

Omezení v koncepcích uvažujících o **rámci jednoho světa**:

probém mimese – nemožnost kvalifikovat vztah mezi fikcí a světem; problém konkrétnin (Hitler historický – Hitler jako románová postava, Robert Hood – Robin Hood, Riothamus – Artuš); koncepce „universalistické“ mimese

Bertrand Russel – fikce je „prázdna“, postrádá referenci, ale nepostrádá, smysluplnost

Gottlob Frege – rozlišení mezi „Bedeutung“ (význam, reference, označení entity) a „Sinn“ (smysl, způsob danosti reference); fikce postrádá referenci, její význam je dán smyslem

Ferdinand de Saussure – odhlíží od osy „jazyk-svět“ a umožňuje zkoumat osu imanentní „označující-označovaný“; fikce je „autoreferenční“

pragmatika (Searl, Austin) – fikce je předstírání, hra na jakoby, generování fikční pravdy mimo zákony pravdivosti

Fikce v koncepci čítající s **rámcem možných světů** (antecedent: Leibnizova theodicea)

Je možno připustit existenci možných světů, z nichž ale jen jeden je **aktuální**, zatímco ostatní zůstávají neaktualizované.

Přeneseno z teologické a ontologické roviny do roviny lidských výtvorů, kreativity, vede toto uvažování k myšlence kategorizace možných světů:

- možné světy logické sémantiky: *interpretační modely*
- možné světy filozofie: *soudržné kosmologie*
- možné světy náboženství: *kosmologické narativy*
- možné světy historiografie: *protifaktické scénáře*
- atd....
- možné světy fikce: *artefakty*

Produkce textu:

1. zobrazující texty – Z-texty: mimese aktuální reality, aktuální svět předchází před textotvornou činností a nezávisle na ní, proto zde platí pravdivostní hodnocení logiky; 2. konstrukční texty – K-texty: předcházejí světům, které vytvářejí.

Fikční texty - zvláštní kategorie k-textů.

Fikční světy jsou přístupné a prostupné prostřednictvím *sémiotických kanálů* (realie, referenční rámce, topoi; zde entity procházejí **ontologickým rozhraním**).

Fikční světy literatury jsou neúplné (Roman Ingarden – **nedourčenost**). Jsou tedy „konečné“ a vymezené výčtem obsažených entit (čas, prostor, postavy...). Jsou významově modulovány **modálními systémy**. Ty fungují jako „omezovače“.

Modální systém	Operátory			
	Aletické	Deontické	Axiologické	Epistemické
E existenční	M možný	D dovolený	A hodnotný	K známý
E negativní	M nemožný	D nedovolený	A nehodnotný	K neznámý
E obecný	M nutný	D povinný	A indiferentní	K ověřený

- aletický cizinec (Welles: Kraj slepců), deontický cizinec (Hašek, Švejk), axiologický cizinec (nihilista, axiologický rebel), epistémické omezení (detektivka – geniální detektiv a „dektiv blbeček“; Bildungsroman)
- dvojdomé světy

Vypravěčská perspektiva

Gérard Genette (*Figures, Nouveau discours du récit*)

kategorie „hlasu“ (voix) a „osoby“ (personne) – „kdo mluví“

ROVINA VZTAH	extradiegetická	intradiegetická
heterodiegetický	Homér	Šeherezáda
homodiegetický	Gil Blas; Proust (Marcel)	Odysseus

kategorie osoby (mode) – „kdo vidí“

FOKALIZACE VYPRÁVĚNÍ	nulová fokalizace	interní fokalizace	externí fokalizace
heterodiegetické	Balzac: <i>Otec Goriot</i>	Woolf: <i>K majáku</i>	Robbe-Grillet: <i>Gumy</i> Hemingway: <i>Zabijáci</i>
homodiegetické	Melville: <i>Bílá velryba</i> Proust	Chandler: <i>Phil Marlow</i>	Camus: <i>Cizinec</i>

Lubomír Doležel (*Narativní způsoby v české literatuře*)

- v textu lze identifikovat dva druhy promluvy: **pásmo vypravěče a pásmo postav**

FUNKCE VYPRÁVĚČSKÝ ZPŮSOB	konstrukční	kontrolní	interpretační	akční
objektivní	+	+	-	-
rétorický	+	+	+	-
subjektivní	+	+	+	+

Typologie vyprávění

rétorická er-forma

subjektivní er-forma

objektivní er-forma

objektivní ich-forma

rétorická ich-forma

osobní ich-forma

Způsoby vyprávění se mohou kombinovat, prolínat.