

TEXTY pro inspiraci

Ivo Pospíšil

1) Základní problémy literární vědy

Literatura jako druh umění, počátky literárního umění a jeho utilitární i neutilitární charakter, literatura a magie, literatura a náboženství.

Vztah literatury a folklóru.

Základní etapy ve vývoji estetického myšlení a jejich vztah k literárnímu umění.

Literární věda v systému věd, příbuzné vědy a vědní disciplíny (historie, filozofie, sociologie, psychologie, antropologie, estetika aj.), aplikace metod jiných věd (statistika, teorie informace a komunikace), pomocné vědy (textologie, paleografie, bibliografie, bibliologie, archivnictví aj.).

Struktura literární vědy, její disciplíny a subdisciplíny a jejich vzájemný vztah

Vývoj literárněvědných metod (metoda filologická, impresionistická, biografická, psychologické metody, duchověda, intuitivismus, imanentní metody – ruská formální škola, New Criticism, strukturalismus - , fenomenologie, hermeneutika, dekonstrukce, poststrukturalismus a postmoderna). Vztah vývoje literatury a literárněvědných metod, speciální zřetel k situaci meziválečného Československa, tradice Pražského lingvistického kroužku, Roman Jakobson, Vilém Mathesius, René Wellek – problémy konfrontace různých metod. Současná situace literární vědy.

Literární kritika, její žánry a metody

Literární historie, periodizace, kritéria periodizace, periodizační mezníky, literárněhistorické koncepce, teorie literární historie (René Wellek)

Literární teorie a její disciplíny

Literární teorie a poetika, teoretická poetika, historická poetika, generální poetika

Genologie – teorie a historie literární žánrů

Literární komparatistika, její vývoj a metody

Poezie: teorie verše

Teorie prózy

Teorie dramatu

Teorie triviální a inzitivní literatury

Teorie literatury pro děti

Teorie rozhlasových, filmových a televizních textů

Problematika literárních směrů

Slavistika, literárněvědná slavistika a její obory

Literární věda a slavistika na křižovatce: vývoj metodologie a impakt sociálních věd, slavistické časopisy a organizace

2. Vybrané problémy

A. Elementy verše – připomenutí s příklady

Co je to verš

Sny jara, pestří motýli,
od květu v květ se kmitají
a pestré duhy splétají
po lučinách a obilí.

Mistr básnické formy Jaroslav Vrchlický, který je autorem tohoto čtyřverší, jež je součástí rondelu Motýli (rondel je středověký útvar francouzské poezie založený na kruhovém opakování některých veršů), volil určitá slova s určitým počtem slabik v určitém pořadí: vytvořil tak čtenáři dojem jazykového útvaru, který v běžné komunikaci není obvyklý. Jazyk je tedy ve verši svým způsobem spoután, svázán, "znásilněn", ale ovšem až po mez, která je dána jeho vnitřní stavbou a její pružností. Jednotlivé řádky tohoto slovesného útvaru jsou **verše**.

Jako čtenáři definujeme verš z **grafického hlediska** jako výpověď psanou na jednom řádku. Ovšem nikoli vše, co je napsáno na jednom řádku, je verš. Často verš vypadá tak, že se podobá výseku z běžné komunikace. Josef Hrabák cituje v Úvodu do teorie verše (vyd. 1970) verš Viléma Závady

jsou tu přeplněné sady s velmi dusnou zelení.

Verš vypadá jako prostá novinová informace. I když je psán na jednom řádku, lze jeho "veršovost" rozpoznat jen na pozadí většího celku, v seskupení více veršů nebo v uceleném veršovém útvaru - **básni**. Verš je tedy veršem tehdy, když vstupuje do kontextu, souvislosti jiných veršů. Současně má zvukovou podobu, která jej může i samostatně odlišovat od běžné jazykové promluvy: v seskupení veršů se často opakuje určitý

zvukový vzorec (model, paradigma), který ve vnímání vyvolává očekávání, že se bude znovu opakovat, že se bude znovu a znovu naplňovat. Tomuto očekávání říkáme **metrický impuls**.

Verš má ovšem i sdělnou hodnotu, která je spjata se skladbou jazyka básně. Například v uvedeném čtyřverší je patrný jiný slovosled než v běžné promluvě. Verš je, jak říká J. Hrabák, jednotkou *sui generis* (svého druhu), tedy skladebnou jednotkou, která se liší od jiných útvarů (slova, věty, souvětí), i když se s nimi může ztotožnit. V uvedeném rondelu J. Vrchlického je tato shoda patrná: hranice veršů jsou identické s jednotlivými větými členy a větami. Jinde však verš přesahuje do další věty: pak jde o tzv. **přesah** (franc. enjambement, čti: anžabmán):

Jen lilii tlum hustý nedotknut
zbyl z celé kresby, těchto květů tísň
se netknul času let ni špiny rmut...
J. Vrchlický

Skladebný celek zde přesahuje z verše do verše, verš není hranicí přirozených skladebných jednotek.

Shrnutí:

Verš je tedy definován jako:

1. grafická jednotka (píše se na jednom řádku)
2. foneticko-fonologická (zvuková) jednotka (je založen na naplňování určitého zvukového vzorce)
3. Syntakticko-sémantická jednotka (má určitou skladbu a význam)

Existují však i útvary připomínající svým rytmickým členěním a obrazností (estetickým využitím jazykových prostředků) verš, ale svou grafickou úpravou a otevřeností (neexistencí přesných hranic veršů) jsou stylizovány jako próza:

Vstavači, tvé tělo je silné a lodyha tvá vrže jako škorně kyrysnička, jsi hrdinný, purpurový, ale když tě vytrhnou, dole jsi nezvykle bled, a hlas tvé vůně je jako touha po říčním rákosí - miluji tě pro tvoji odvahu a obzvláštní přichylnost k dětem: ony tuší nesmírný smutek uložený v hrdle kukačky, a my toužíme, aby se bylo milovalo nezištně, nevinně a věčně...
(Jakub Deml)

Někdy se v této souvislosti mluví o **básních v próze**.

Verš je tedy jednotkou svého druhu. Nejvíce to pociťují sami básníci: známé jsou například zpěvné recitace Jeseninovy a Nezvalovy, všeobecně se naopak tvrdí, že básníci neumějí recitovat. Ve skutečnosti právě oni pokládají verš a jeho rytmickou stavbu za to, co je v celé básni nejpodstatnější. Proto se nám jejich patetická recitace zdá nadnesená, dokonce se vyskytnou i hlasy tvrdící, že básníci své vlastní básni nerozumějí. Je to proto, že tzv. civilní přednes, který u nás od 60. let zdomácněl, zdůrazňuje z básně skladebně významové (syntakticko-sémantické) celky, které jsou totožné nebo blízké jazyku běžné komunikace. Sami básníci tak vlastně upozorňují na původ verše.

Ten vzniká postupným osamostatňováním slovní části původně společného rytmicko-hudebního komplexu, jenž byl spojen s magií a mytologií. Dokládají nám to informace o realizaci homérských eposů, germánských ság nebo ruských bylin (například v samotném Rusku se tradice bylinného zpěvu udržovala i ve 20. století). **Písňový text** je pak vlastně návratem slova k původnímu rytmicko-hudebnímu celku, ale již v naprosto jiné situaci, jaká vzniká po osamostatnění obou složek. Nicméně slovesná stránka takové písně v sobě může uchovat a probudit rysy, které jí umožní splynout s rytmicko-hudební složkou; jindy se to podaří méně. V tomto případě se ovšem silně cítí komplementárnost (doplňkovost) slovního a hudebního projevu. Jen výjimečně se některé písňové texty mohou pociťovat jako skutečné básně (některé texty Jiřího Suchého, Petra Koptý, Karla Kryla aj.).

Rythmus a metrum, veršové systémy a některé typy veršů

Jestliže nebudeme komentovat grafickou stránku veršů a opomeneme zvláštní případ tzv. **kaligramu** či **ideogramu** (tj. básně psané do obrazců, například v renesanci, baroku a rokokou i v moderní poezii - viz básně Marinettiho a Apollinaira), **zvuková** (foneticko-fonologická) stránka verše je dána protikladem **rytmu** a **metra**.

Rythmus je záměrná uspořádanost zvukových prostředků verše. Jeho kořeny spočívají v přírodních modelech opakování dějů za časovou jednotku (periodu). Měřidlem rytmu neboli jeho normou je **metrum** - ideální, tj. uspořádaná a zcela pravidelná podoba rytmu. Například v následující tercíně (rýmovaném trojverší) J. Vrchlického je překročen rozměr pětistopého jambu a v každém verši přebývá jedna nepřizvučná slabika: metrum je pětistopý jamb, tedy ideální model, rytmus je jeho reálná, tedy i nepravidelná podoba:

Čas neúprosný nad hlavou nám pádí
rve růže mládí, na hroby je hází,
a na ty nejvíc, jež jsme měli rádi.
(schéma: x x' / x x' / x x' / x x' / x x' / x)

Nauka o básnických rozměrech (metrech) se nazývá **metrika**. Každé metrum se skládá ze **stop**, tj. autonomních složek budovaných na střídání dlouhých a krátkých nebo nejčastěji přízvučných a nepřizvučných slabik. Verš jako celek je dělitelný na menší úseky: lze jej členit (segmentovat) na samostatné kratičké verše nebo jej vnitřně členit na **poloverše**: hranice mezi slovy se pak nazývá **diereze** (střední diereze), hranici, která prochází středem stopy říkáme **césura** (někdy se ovšem césurou nazývá jakýkoli předěl uvnitř verše).

Jednotlivé stopy jsou buď dvojslabičné nebo trojslabičné, **sestupné** (lehká [krátká, nepřizvučná] doba následuje po těžké), **vzestupné** (těžká doba po lehké) nebo **obstupné** čili **vzestupně sestupné**. Ve veršovém systému založeném na protikladu přízvučných a nepřizvučných slabik, který je charakteristický právě pro češtinu, doporučujeme označovat slabiky ve verši jako **x** a přízvuk umístit jako akcent ` , tedy **x`**. Označování pomlčkami a obloučky je typické spíše pro metrický veršový systém založený na protikladu dlouhých a krátkých slabik, (starořecká a římská poezie, u nás např. známý Předzpěv k Slávy dceři J. Kollára).

Dvojslabičné stopy:

jamb x x`
trochej x` x
pyrrhichius x x
spondej x x

Je logické, že pyrrhichius (dvě nepřízvučné slabiky) a spondej (dvě přízvučné) se nebudou ve verši vyskytovat samostatně, ale jako součást rytmické výstavby, kde převládá jiné metrum (např. jamb).

Trojslabičné stopy:

daktyl x` x x
anapest x x x`
amfibrach x x` x

Vraťme se však k již uvedenému úryvku z básně J. Vrchlického:

Čas neúprosný nad hlavou nám pádí
rve růže mládí, na hroby je hází,
a na ty nejvíc, jež jsme měli rádi.
Nejprve rozčleníme (segmentujeme) verš na slabiky:
Čas ne - ú - pros - ný nad hla - vou nám pá - dí
x x` / x x` / x x` / x x` / x x` / x

Jednoslabičné slovo na počátku verše obvykle signalizuje jambické metrum, které je vzestupné (začíná nepřízvučnou slabikou) a dvojslabičné. Kdysi se vedla diskuse, zda vzhledem k povaze češtiny s fixním přízvukem na první slabice nejde spíše o trocheje s **předrážkou** (předrážka je nepřízvučná slabika obvykle na počátku verše před první úplnou stopou). Pak by metrické schéma vypadalo takto:

x / x` x / x` x / x` x / x` x / x` x /

Dnes se již český jamb uznává, takže bychom se spíše přiklonili k prvnímu řešení, tedy k pětistopému jambu (jambickému pentametru) s jednou přebývající nepřízvučnou slabikou na konci.

Nicméně pro původní českou poezii je přece jen charakterističtější **trochej** nebo **daktyl**, někdy spojené v **daktylotrochejském metru** (báseň P. Bezruč):

Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš
x` x x / x` x x / x` x x / x` x x /
daktyl daktyl daktyl trochej
tmavá a tichá ty děvuchu, bezlesklých vlasů
x` x x / x` x x / x` x x / x` x x / x` x /
daktyl daktyl daktyl daktyl trochej

Podle povahy jazykového materiálu se pak vytvářejí pro ten či onen básnický jazyk **veršové systémy**: tam, kde jsou založeny na pravidelném počtu slabik, mluvíme o **sylobickém (slabičném) verši** (typické pro polštinu a francouzštinu se stálým přízvukem na předposlední, resp. poslední slabice), pokud jsou budovány na stálém (fixním) počtu přízvučných a libovolném počtu nepřízvučných slabik, mluvíme o **tónickém verši** (např. ruský bylinný verš), jestliže se oba principy prolínají, jde o **sylobotónický verš** (charakteristický např. pro českou nebo většinu ruské poezie). V antické řecké poezii se uplatňoval již zmíněný **metrický veršový systém (časomíra)**.

Uvnitř těchto **veršových (prozodických) systémů** vznikají zvláštní typy verše. Ve staročeské literatuře je to **bezrozměrný verš**, tedy **asylobický (neslabičný) verš**, jehož délku neurčuje metrum, takže se zde můžeme setkat s verši několikaslabičnými až po verše dvacetislabičné (Dalimilova kronika z poč. 14. stol.).

Pro moderní poezii je charakteristický **volný verš** (vers libre), kdy nelze mluvit o jednom určitém metru; vzrůstá však úloha větné intonace:

A gumový kruh zvuku se rozpínal jako poledník
nad hnjícími lesy,
nad měsíční idylou skřítků, již se honili v kapsách pšenice,
nad reflektory měst,
jež psaly na mračna úsečné básně světelnými signály.
(V. Nezval)

Volný verš, jehož zakladatelem byl v 19. století Američan Walt Whitman ve sbírce *Stébla (Listy) trávy*, se prosadil zejména ve francouzské moderně a odkud se rozšířil do celé evropské poezie. Nelze jej však zaměňovat s tzv. **uvolněným veršem** (rus. vol'nyj stich), který je typický např. pro verš známých Krylovových bajek: jde o různostopý jamb (tedy opět - jako v případě staročeského bezrozměrného verše - jde o různou délku veršů).

Některé verše mají zvláštní charakteristiku a jsou spojeny s konkrétními básnickými díly. Například **alexandrin** (použitý ve starofrancouzské básni Alexandreis - známé i z její české varianty - autorů Lamberta le Tort a Alexandra de Bernay) využívaný francouzskými klasicistickými dramatiky, je rýmovaný dvanáctislabičný verš s dierezí po šesté slabice:

Hrál kdosi na hoboje, a hrál již kolik dní (K. Hlaváček)

x x` / x x` / x x` // x x` / x x` / x x`

šestistopý jamb diereze (//)

Blankvers (franc. blanc [blank] = bílý, vers [vér] = verš, tedy "bílý, prázdný, tj. nerýmovaný verš") je nerýmovaný desetislabičný verš, v podstatě pětistopý jamb (jambický pentametr). Byl to verš hrdinské (heroické) starofrancouzské epiky (*Píseň o Rolandovi*, 11. stol.); známější je jako verš Shakespearových dramát nebo Miltonovy básně *Ztracený ráj*.

Desaterac (dekasylab) je desetislabičný, nerýmovaný trochejský verš jihoslovenské hrdinské epiky.

Pentametr (pětiměr) a **hexametr** (šestiměr) se v časoměrném (metrickém) veršovém systému kombinují v tzv. **elegické distichon** (elegické dvojverší):

Aj, zde leží zem ta před okem mým slzy ronícím,
někdy kolébka, nyní národu mého rakev.

(J. Kollár)

Zvukové prostředky verše

Nejstarším prostředkem spatřujícím se zvukomalebným (**onomatopoickým**) charakterem jazyka je **eufonie** (libozvučnost). Ruští symbolisté (A. Bělýj, O. Brik) spatřovali v prostředcích eufonie dokonce doklad toho, že každá hláska má svou významovou (sémantickou) hodnotu ("i" vyvolává napětí, "a" uvolnění), což ovšem souvisí s fyziologií artikulace. Nejznámějším případem eufonie je **onomatopoeie** (zvukomalba), nakupení hlásek připomínající určitý zvuk:

Vyvalily se vlny zdola,
roztáhly se v širá kola;
a na topole podle skal
zelený mužik zatleskal.

(K. J. Erben)

Organizujícím rytmickým činitelem germánských eposů (ság; Beowulf, Edda starší a Edda mladší, Píseň o Nibelunzích) byla **aliterace**, tj. opakování zvukově stejných nebo podobných hlásek na počátcích slov (mluvíme dokonce o **aliteráčnīm veršī**). *Větší poetický slovník* (1968) od Josefa Bruknera a Jiřího Filipa uvádí tento příklad germánského aliteráčního verše, s jehož pomocí si pěvci zapamatovali celé stovky veršů:

Já Wiwar

po Woduridowi

válečném druhu

vyryl jsem rúny

Aliterace zůstala - ovšem kromě rýmu - důležitým organizujícím zvukovým prostředkem i v novodobé poezii:

V zlém hněvu **hrabě Breda buráci**

daň neplatili sedláci.

(J. Vrchlický)

Provence, jihofrancouzský kraj mezi Alpami a Středozezemním mořem, je vlastí **rýmu**. Zrodil se tam v milostných písních, které přednášeli místní pěvci - trubadúři; šlo o tzv. alba (svítáníčka), která líčila ranní loučení milenců. Rým se pak nadlouho stal nejdůležitějším zvukově organizujícím činitelem verše. **Rým je zvuková shoda hlásek na konci veršů (vnější rým) nebo uprostřed veršů (vnitřní rým)**. Pokud se shodují pouze samohlásky, mluvíme o **asonanci**, v případě shody souhlásek jde o **konsonanci**.

Když je poslední rýmovaná slabika přízvučná, jde o **mužský rým**, předposlední přízvučná slabika v rýmu ukazuje na **ženský rým**; pokud je přízvučná umístěn více slabik od konce, jde o **daktylský** (třetí slabika od konce je přízvučná a připomíná tak daktylské metrum) nebo **hyperdaktylský** (přízvučná je čtvrtá slabika od konce) rým. Původ názvů "mužský" a "ženský" je ve francouzštině: přídavná jména a přičestí končící na nepřízvučnou slabiku (němé "e") jsou ženského rodu, mužský rod se vyznačuje přízvučným koncovým "é".

Ženský rým:

Že zrno v ornici a v skále roste **zlato**,

- že stejně o obě se ruka naše **trudí**,

že jiným zlato v dlaň, a nám, jak jsme **chudí**,

ni zrna nepadne, -kdo může **za to!**

(J. V. Sládek)

Mužský rým:

Zří k oknu - z něho bílý vlaje **šat**,

zří v lože a zas trne hrůzou **jat** [...]

(J. Vrchlický)

Daktylský rým:

Vše jiné kol a cizích lidí pata

sen mého mládí šlape **přebahý**,

jenž v každé pídí této **podlahy**

hrá jako slunce arabeska zlatá.

(S. Čech)

Rým se podílí nejen na zvukové organizaci jednotlivých veršů, ale zásadně ovlivňuje i vztahy mezi nimi a vytváří zvláštní typy veršů. Vnější rýmy (rýmy na koncích veršů) vytvářejí různé kombinace.

Sdružený rým (schéma aabb):

A vím, že jsem chtěl také šťasten být

a sluncem v oceán se lásky vpít,

že chtěl jsem dětské hladit hebké vlásky -

ach bože, bože - kde to moře lásky!?

(J. Neruda)

Střídavý rým (schéma abab):

Jeť srdce pěvců nejčistší

a všeho hněvu prosté,

a co vám zpíval od srdce,

to ve svém srdci noste.

(V. Hálek)

Obkročný rým (schéma abba):

To bylo v horách. Přival strhal pole.

U jednoho, kde zbyla holá skála,

stál starý sedlák, tvář se kámen zdála,

jak zkoušel půdu bodcem svojí hole.

(J. V. Sládek)

Přerývaný rým je rýmové spojení některých veršů, přičemž jiné zůstávají nerýmovány nebo jsou nahrazeny asonanci:

Zelená hvězdo v zenitu,

sviť vesele, vesele!

Když si tak někdy vzpomenu,

jak staří jsme přátelé!

(J. Neruda)

Rým má kromě zvukově organizující funkce také funkci mnemonickou (usnadňuje - stejně jako aliterace - zapamatování a vzájemné zřetězení veršů), eufonickou (zvukomalebnu) a především sémantickou (významovou: zvukové zvýraznění rýmovaného slova je současně posunuje do důležité, někdy klíčové významové pozice; rýmovaná slova jsou jakoby významovými osami verše, skupiny veršů, strof či celé básně).

Zvláštním případem rýmu je tzv. **optický (grafický) rým** (angl. eye rhyme = "rým pro oko"). Je možný v jazycích, v nichž je velký rozdíl mezi grafikou (psaním) a zvukovou (fonetickou) stránkou. Uplatňuje se proto právě v anglické poezii. Jde tedy nikoli o zvukovou, ale grafickou, optickou, zrakovou shodu hlásek (grafických znaků). V angličtině se tak mohou opticky (graficky) rýmovat slova *love - move* nebo *come - home* apod.

Gramatický rým (planý rým) tvoří slova stejného gramatického tvaru, například se rýmují infinitivy či minulé přičestí.

Štěpný rým je zvuková shoda kmenů jednotlivých slov, např. ovoce - divoce (J. Seifert).

Zvukově organizující funkci ve verši má také **opakování** určitých slov nebo slovních skupin - zvukově a významově sceluje verše, skupiny veršů nebo básně:

Bože, cos nasil trpkosti do této naší země!

Ztrpklý je širý ten náš kraj, ztrpklé je všechno plémě,

trpce lid žije v palácích, trpko se dýše v chýši,

trpka je naše ornice, trpké je víno v číši.

trpká je sláva po otcích, přetrpké vzpomínání,

trpká je naděj v budoucnost, že až se hlava sklání,

trpce zní píseň národa, trpce vše slovo naše,
trpké jsou klatby z našich úst, trpké i otčenáše.
(J. Neruda)

Opakování stěžejních slov na počátku veršů, poloveršů a strof se nazývá **anafora**, opakování na konci veršů je **epifora**, kombinace obou jsou buď **anepifora** (opakování slov na počátcích a koncích veršů), nebo **epanafora** (opakování na konci a počátku veršů).

Některé veršové formy a strofy

Verše organizované rytmem a dalšími zvukovými prostředky vytvářejí uzavřené celky - tzv. **veršové formy** (v české poezii byl jejich nejvšestrannějším představitelem - a to nejen evropských, ale i orientálních veršových forem - Jaroslav Vrchlický).

Sapfická strofa (podle řecké básničky Sapphō) je čtyřveršový útvar, který se skládá ze tří veršů sapfických a jednoho adónského (sapfické verše jsou jedenáctislabičné, adónský pětislabičný).

Sonet (znělka) je čtrnáctiverší, které se zpravidla skládá ze dvou čtyřverší a dvou trojverší: čtyřverší mívají dva nebo čtyři rýmy, trojverší libovolně umístěné rýmy:

Jsou věci o kterých se nepřemýšlí
a slušný člověk nemá ani kdy
než naplivat si do své vlastní tváře
to radši plivat z mostu do vody
Jaké je ticho nad plynoucí řekou
jak je to pěkné stát na mostě sám
a naklánět se dolů přes zábradlí
a šeptat vodě: plyneš ale kam?
A chválím most a rovněž řeku chválím
a zírám za tím plivanečkem malým
jak plyne dál až k moři doplyne
Něžně a tiše na vodu se dívám
svůj chleba jím a svoje písně zpívám
není jich příliš chleba také ne

(J. Skácel)

V anglickém alžbětinském básnictví 16. století se sonet reformoval tak, že jej tvořila tři čtyřverší a závěrečné dvojverší (angl. couplet [kaplīt]). Svěbytnou variantou sonetu je tzv. **oněginská (puškinská) strofa**, kterou užil ruský básník A. S. Puškin ve veršovaném románu *Evžen Oněgin* (1825-1830). Jde o kompaktní strofu, v níž se první čtyřverší rýmuje střídavě, druhé sdruženě, třetí obkročně, poslední dvojverší má párový (sdružený) rým.

Ať kdekoli jen osud chystá
si pro mne bezejmenný kout,
ať kamkoli dlaň jeho jistá
můj tichý člunek nechá plout,
tam, pozdní mír kde souzen je mi,
i tam, kde spočinu kdy v zemi,
všude a všude, citem jat,
svým druhům budu děkovat.
Ne, ne! Jak moh bych zapuditi
srdečnost jejich milých slov!
Sám, v davu, i jda na hřbitov,
já věčně budu v lučním kvítí
vás vidět, stíny Tříhoří,
v němž klid váš, sen mi zahoří.

(A. S. Puškin, přel. J. Hora)

Balada francouzská (není ovšem totožná s baladou jako epickým žánrem pochmurného obsahu a tragického zakončení) se skládá ze tří strof o 7 - 12 verších a závěrečného poslání (franc. envoi). Vzniká již ve 13. století ve Francii, známou se stala díky tvorbě F. Villona (15. stol.).

Trioleť je původně starofrancouzská básnická forma, která se skládá z 8, někdy 12 veršů s dvěma rýmy:

Jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není,
jednou nejlip chutná políbení,
jednou žijem, jednou číš výš letí.
Zdar buď starým, zdar buď i vám, děti!
Příští okamžik již všechno změní,
jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není!

(J. Vrchlický)

Tercína je řetězec pětistopých jambických trojverší, v nichž se rýmuje první verš s třetím a druhý verš s prvním veršem dalšího trojverší.

Decima je původně forma provenčalské lyriky o deseti verších a obvykle se čtyřmi rýmy (pěstovala se také v Itálii a zejména ve Španělsku, např. v dramatech Calderóna).

Rondel a jeho varianta **rondó** jsou básnické formy založené na pravidelném opakování některých veršů, takže budí dojem kruhového návratu:

Samé zlato celá mez;
ve rozkvetlé pampelišky
obalil bys celou ves,
kostel, faru, chudé chyšky!
A v tom kvítí jaký ples!
Včely berou pod kožišky,
na fůře by neodvez,
samé zlato!
Motýlů a brouků směs,
vosy se zlatými bříšky
píjí zlaté ony čišky,
v lese zvoní flétna kdes.
Ký div, sen v mou duši kles...
samé zlato!
(J. Vrchlický)

Madrigal je původně také formou starofrancouzské lyriky, která se pak uplatnila zejména v Itálii. Nejprve byla ranní pastýřskou písní, v níž převažovala přírodní a milostná lyrika. V renesanci měl madrigal formu básnického listu.

Stance vznikla asi ve 13. století jako osmiveršová forma (ital. ottava rima): šest veršů je spojeno střídavými rýmy, poslední dva rýmy jsou sdružené.

Nóna je původně strofa italské renesanční poezie, která se skládá z devíti desetiřadových veršů s rýmovým vzorcem abababcb. Její variantou je tzv. **Spenserova strofa** (Spenserian stanza; podle anglického básníka 16. století Edmunda Spensera). Využil jí George Gordon Noel Byron ve výpravě básni *Childe-Haroldova pouť* (1812).

Básnická pojmenování, figury a tropy

Pro verše a jejich seskupení je charakteristické zvláštní **básnické pojmenování** vyjadřující estetický vztah ke skutečnosti. V poezii se často vyskytují tzv. **příznakové výrazy (poetismy)**, a nimiž se ovšem nemusíme setkat jen ve verši: jsou to například **hovorové tvary** (pěkně), **dialektismy** (nářeční slova, např. šuhaj), **vulgarismy** ("vůl" jako označení člověka), **slang** ("totáč" jako označení tzv. totalitního režimu), **eufemismy** (opisné výrazy pro **tabuové**, tedy nedovolené výrazy; např. "zesnul" místo "zemřel"). V poezii se užívají častěji **neologismy** (nová slova, např. "bezlistvosť" u F. Halase), ale také **archaismy** (zastaralá slova, např. "jeseň" místo "podzim").

Zvláštními básnickými pojmenováními jsou **básnické přívlastky (epiteta)**, např. "modré nebe", "zelená tráva") a **přírovnání (příměr, srovnání)**, např. "mám hlad jako vlk").

Pro jazyk verše jsou charakteristické **figury**, uskupení slov, jejichž častý výskyt se cítí jako jazykový a slohový prostředek. Jde např. o **asyndeton** (tj. vynechání spojky):

"ráj pravý zde jest v houští klenů, dřínů" (J. Vrchlický),

nebo **polysyndeton** (nadbytek spojky), např.

"Ve jménu života i radosti i krásy" (S. K. Neumann).

Z dalších figur jsou poměrně časté **paralelismy** (opakování slov a zvuků). Záporným případem paralelismu je **antiteze** (spojení obrazu, jejího popření a nového obrazu) typické pro lidovou poezii, např. pro východoslovanskou epiku:

Přiletěli orlí od půlnoci strany

Nepřiletěli to orlí od půlnoci,

ale všechna ruská vojska se sjela.

(Zadonština)

Pleonasmus je nadbytečné vyjádření ("dívat se očima").

K řečnickým figurám, které se ve verších užívají, patří **řečnická (rétorická) otázka**, tj. otázka, na niž se nežádá odpověď:

Smím růži východní ti věnčit skrání, ó Praho? (J. Vrchlický)

Apostrofa je oslovení objektu, který nemůže odpovědět (člověk je na vzdáleném místě, je mrtev nebo jde o zvíře nebo věc či město, jako v případě uvedeného citátu z proslulého gazelu (ghazalu; orientální forma, složená z 5-15 veršů s jediným rýmem a refrémem). Uvedená ukázka je tedy rétorickou otázkou a současně apostrofou.

Ještě výraznější složkou jazyka verše bývají **tropy** čili tzv. přenesená pojmenování, i když i ona (nebo alespoň některá) jsou také součástí běžné jazykové komunikace (říkáme, že dochází k lexikalizaci tropu, trop se stává součástí běžného jazyka: např. "Rozkvetla jak růže" apod.) Názory na podstatu tropů se někdy zásadně liší: V. Nezval v *Moderních básnických směrech* dává do protikladu přirovnání (příměr, srovnání) S. Čecha z výpravného cyklu *Ve stínu lípy* a metaforu K. H. Máchy z *Máje*. V obou případech jde o sblížení (spíše než přenos) dvou představ: v případě přirovnání je jedna představa hlavní a druhá odvozená, služební (křejčkův zelený kabát se podobá hávu kobylinky luční), v druhém případě si představy "věku dětinství" (dětství) uchovávají svou samostatnost (zborně harfy tón, strhané struny zvuk, umělé hvězdy svit aj.). Jiné názory a složitou klasifikaci metaforických forem vyjadřuje J. Pavelka (*Anatomie metafor*, 1982).

Podle povahy vztahu těchto dvou sblížujících se představ mluvíme o **metonymii** nebo **metafoře**.

Metonymie je založena na věcné souvislosti (vztah mezi postavou a jejím oblečením, autorem a dílem apod.).

Synekdocha je případem metonymie a vychází z kvantitativních vztahů. Například: Nebyla tam ani noha = Nebyl tam nikdo (jde o vztah "část za celek" - lat. pars pro toto).

Přenos lidských vlastností na věci, jevy a abstraktní pojmy se nazývá **personifikace** (zosobnění, např. "měsíček se usmívá").

Metafora funguje jako lexikalizovaná (tj. používá se jí v běžné komunikaci: "hluchý jako pařež") i jako básnická, tedy nová, neotřelá, zvláštní, objevná, individualizovaná:

Tvé oči jako dva výstřely naslepo (V. Nezval).

Metaforická mohou být i slovní spojení (Pršelo listí) a epiteta (bouřlivé víno).

Oxymoron vyjadřuje protiklad dvou představ, které se vzájemně vylučují (řetězce oxymor ve 3. a 4. zpěvu Máchova *Máje*):

Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,

Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,

Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj

(hrob, který je zapomenut, neplní už svou hlavní funkci, tedy připomínat živým mrtvého, slitý zvon nemůže znít, mrtvá labuť nezpívá apod.).

Symbol je původně znak, který zastupuje obecný pojem (vlajka, státní znak), ve verši je to slovo vyjadřující složitou realitu ("setba" znamenající duchovní osvícení, nebo "ruce" jako spojení lidí u O. Březiny).

Rozbor básně jako vnímání, pojmenování a porozumění

Běžně se školský rozbor básně - až na světlé výjimky - omezuje na to, "o čem je" nebo "co chtěl básník říci": prozaicky se převypráví tzv. obsah (tematické složky) básně. Přitom se fakticky vyřazuje celý inventář pojmů a procesů, které byly výše naznačeny. Z. Kožmin k tomu uvádí: "Nejoptimálnější přístup k básni vidíme v naslouchání tomu, co text básně skutečně říká. Významové bohatství básnického textu je však tak velké, že celý problém spočívá v tom, abychom si našli opěrné body, které nám umožní k tomuto významnému koncentrátu pronikat." Sám se o to úspěšně pokusil v učebních textech *Interpretace básní* (1986), z nichž jsme citovali a které obsahují rozbor některých básní P. Bezruč, K. Tomana, S. K. Neumanna, J. Hory, V. Nezvala, F. Halase, J. Seiferta, F. Hrubína, V. Holana, V. Závady, O. Mikuláška, J. Skácela a P. Skarlanta.

Od doby klasických gymnázií Rakouska-Uherska a první republiky znalosti o verši dosti upadly: tehdy byly často jen formální a nebyly vždy spojovány s aplikací, později se od nich pod zámkou boje se zkorumpovaným akademismem zcela upustilo. K onomu Kožminovu "naslouchání" bychom tedy mohli připojit - pokud je to funkční - i formální popis básnických prostředků, "pojmenování", které nám umožňuje metrika a tropika.

Při rozboru zpravidla začínáme pozorným čtením a pak zvukovou stránkou básně. Ta nám napoví i skladebné a významové důrazy, které - doplněny o figury a tropy - přiblíží čtenáře k podstatě básně nebo alespoň k jednomu z jejích možných významů.

Podíváme se z tohoto pohledu na jednoduchou, "dětskou" báseň, která se ocitla v jedné z čítanek pro základní školy.

František Hrubín: Červen

Jaro vespalo se do růžova,

v jasnou zeleň obléklo se pak.

Vysoko zní píseň skřivánkova,

zvedá cvrčkův hlas až do oblak.

Koník v trávě, která polehává,
zvoni kosám na uvítanou.
Zas nám voní posečená tráva,
jabloně když vonět přestanou.
Šťastní lidé zpívají si k práci
než jim slunce zajde za lesy.
Zeleň v dálce do modra se ztrácí
a to modro splývá s nebesy.

Báseň po prvním přečtení vyvolává dojem radosti ze života uprostřed přírodních dějů a v soužití s nimi. Při vnímání textu jsou mobilizovány nejdůležitější smysly: především zrak ("barevnost" textu; je tu růžová, jasná zeleň a modř), sluch (zní píseň, cvrčkův hlas, koník zvoni kosám, lidé zpívají), čich (voní posečená tráva, předtím voněly jabloně).

Báseň se skládá ze tří čtyřverší, které mají pravidelnou stavbu. Metrický základ verše je pětistopý trochej, v druhém verši neúplný:

x' x / x' x / x' x / x' x / x' x
x' x / x' x / x' x / x' x / x' x

Rým je střídavý (abab), v první strofě se prolíná hyperdaktylský a mužský rým (pak - oblak, do růžova - skřivánkova), v druhé a třetí ženský a daktylský. Jsou zde dvojslabičná i viceslabičná slova. Zvukový půdorys dokresluje časté dlouhé zadní vokály (samohlásky), zejména *á* a diftong (dvojhhláska) *ou*. To básni dodává nenásilnou *eufonii* (zvukomalbu), která však není výrazná, ale jen dokresluje atmosféru básně, pohodu slunečného jarního, resp. letního dne. Svou *tropikou* je báseň naplněna životem: ústřední místo tu mají slovesa vyjadřující děj (vyspalo se, obléklo se, zní, zvedá, polehává, zpívají, zajde, ztrácí se, splývá). Všechny podmínky jsou jakoby živé bytosti: kromě reálných živých bytostí to je i **jaro** (*personifikace*, tedy přenos lidských vlastností: "jaro vyspalo se do růžova"- vyspat se do růžova", tedy až do svítání, dlouho a dobře, je lexikalizovaná metafora - setkáme se s ní v běžné komunikaci).

Básník užívá běžných mluvených obrátů (*slunce zajde, zeleň se ztrácí, modro splývá, jabloně když vonět přestanou*); současně však slovosled prozrazuje, že jde o verš, o "řeč vázanou" (např. "vysoko zní píseň skřivánkova" proti běžnému "skřivánkova píseň zní vysoko").

Všechno v básni koná a je šťastno naplněním své funkce: člověk nejen žije v přírodě, ale také ji využívá (sekání trávy). Současně se vše zvedá nahoru (*vysoko, zvedá*), dere se k nebi - zeleň přírody se ztrácí v modru a to splývá s nebesy. Slovo "nebesy" vyvolává nikoli dojem "oblohy" jako atmosféry, okolí Země a tedy přírody, vesmíru, ale něčeho jiného, vyššího, duchovního (nebesa - snad kromě spojení "postel s nebesy" mají v češtině náboženský význam). Záměr básně (a Hrubinova životní dráha pro to skýtá oporu) může také tkvět v spění všeho živého do výše, k tomu, kdo je jejich původcem, k vesmírnému řádu, harmonii, k Bohu. Může však mít i význam prostější: propojení všeho živého na Zemi jako součásti koloběhu vesmírného dění. Odtud se můžeme dostat k žánrovému (druhového) určení básně: je to **óda** na vesmírný koloběh, chcete-li na vesmírný řád a jeho původce. Není to óda v původním antickém, resp. klasicistickém smyslu jako opěvování bohů, vládců a panovníků: základní vlastností ódy je - jak v jiné souvislosti poznamenal P. Zajac - nadbytek dobré vlastnosti, nadbytek štěstí, věc pro moderního člověka naprosto nepochopitelná, protože ji už nedokáže vidět v nejprostších a samozřejmých věcech, v přírodním dění a jeho řádu.

Doporučená literatura v češtině a slovenštině

- Aristoteles: Poetika. Praha 1965.
Aristoteles: Rétorika. Praha 1948.
Červenka, M.: Český volný verš let devadesátých. Praha 1963.
Červenka, M.: Symboly, písně, mýty. Praha 1966.
Červenka, M.: Statistické obrazy verše. Praha 1971.
Červenka, M.: Z večerní školy versologie. Praha 1991.
Červenka, M. - Macura V. - Med, J. - Pešat, Z.: Slovník básnických knih. Praha 1990.
Hrabák, J.: Poetika. Praha ¹1973, ²1977.
Hrabák, J.: Řeč písemnictví (Umění vnímat umění). Praha 1986.
Hrabák, J.: Studie o českém verši. Praha 1959.
Hrabák, J.: Umíte číst poezii? Brno 1963.
Hrabák, J.: Umíte číst poezii a prózu? Praha 1971.
Hrabák, J.: Úvod do teorie verše. 6. vyd., Praha 1986.
Jak se dělá báseň. Praha 1970.
Kožmín, Z.: Interpretace básní. Praha 1986.
Kožmín, Z.: Umění básně. Skácel, Mikulášek, Kundera. Brno 1990.
Levý, J.: Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971.
Místrík, J.: Rétorika. Bratislava 1978.
Nezval, V.: Moderní básnické směry. 4. vyd., Praha 1973.
Pavelka, J.: Anatomie metafory. Brno 1982.
Tisíc let české poezie. Praha 1974.
Zajac, P.: Tvůrčivost literatury. Bratislava 1990.

B) Žánry a genologie

1. „Rod“ a „žánr“, jejich vznik a smysl

S pojmy literární rod a žánr se setkáváme zcela běžně. Říkáme, že jsme četli román, povídku nebo bajku, Iliadu označujeme jako starořecký epos, Čekání na Godota je pro nás absurdní drama, libujeme si v starých báchích, tedy mýtech, dětem někdy ještě i dnes čteme pohádky a učíme je říkadla a hádanky. Ale nejde jen o literaturu: v tanečním umění od sebe odlišujeme valčík a tango, v malířství krajinomalbu a zátiší, v hudbě sonátu a symfonii. Druhy (rody, žánry) platí tedy s určitou spacificací pro celou oblast umění. Zůstanme však zatím u literatury, kde je práce s žánry nejvíce vžita.

Počátky zájmu o žánry tkví v díle starořeckého filozofa Aristotela Poetika (4. stol. př. n. l.). České slovo "rod" odpovídá Aristotelovým pojmům *lyrika*, *epika* a *drama*. Aristotelova Poetika byla určitým návodem k tvorbě, ale především zárodkem literární kritiky (hodnotila některá dobová díla), literární historie (vytvářela skupiny blízkých, na sebe navazujících literárních děl) a literární teorie (šlo o stanovení obecných rysů, jimiž se jednotlivá díla od sebe odlišují a naopak znaků, které je sbližují). Právě v literárněteoretické oblasti byl také počátek myšlení o literárních druzích. U pramenů žánrového označování literárních děl bylo běžné pozorování v realitě: také předměty, lidé a zvířata se na základě podobnosti seskupují v určité skupiny, *typy*. Pojmenování bylo tedy nástrojem poznání a současně významným komunikačním prostředkem: pod pojmem *lyrika*, *epika* nebo *drama* si každý účastník komunikace ihned představil určité *typové znaky*.

Aristotelovi pokračovatelé, jako byli **Quintus Horatius Flaccus**, známý básník, ale také autor básnického listu *Ad Pisones* (1. stol. př. n.l., známější pod názvem *Ars poetica* nebo *De arte poetica*), **Galfridus de Vinsauf** (vlastně Geoffroi de Vinsauf), autor poetiky *Poetria nova*, poč. 13. stol. nebo **J. C. Scaliger**, opakovali a jen mírně rozvíjeli Aristotelovy názory na literární rody. Nicméně již středověká, později však zejména renesanční literatura zásadně proměnila obraz literárních druhů: lyrika, epika a drama již nestačily, vznikala nová pojmenování, jako

např. rytířský epos, šířily se žánry tzv. náboženské nebo církevní literatury, legendy čili životy svatých (hagiografie), kázání, básnické a povídkové cykly spojené rámcovou událostí (u Boccaccia v Dekameronu je to morová epidemie, nebo u G. Chaucera v Canterburských povídkách pouť do Canterbury k ostatkům sv. Tomáše Becketta). Nicméně Aristotelovo rámcové dělení se uchovalo. Vznikla však potřeba jeho detailizace: lyrika, epika a drama jako vrcholné pojmy byly nadřazeny konkrétním útvarům, jako byly satira, idyla, epos, veršovaná povídka apod. Utvořila se tak struktura, kterou známe dodnes a kterou vlastně dodržuje i v pořadí druhá a první moderní česká Poetika **Josefa Hrabáka**. Epika, lyrika a drama se dnes chápou spíše jako filozofické principy literárního útvaru: tradičně jim však stále říkáme *rody* (lat. genus = rod). Útvary, které jsou jim podřazeny a jsou podle tradice jejich součástí, se nazývají *druhy* nebo *žánry* (lat. genus, franc. genre [žánr] = rod, druh). U složitějších a rozmanitějších slovesných útvarů mluvíme také někdy o *žánrových typech* (třeba psychologický román).

Klasicismus přinesl nové dělení podle organizace textu (lat. textus = tkaný, sestavený, spojený) na *poezii* a *prozu*. Toto dělení šlo takřkajíc napříč přizpůsobené a inovované aristotelovské klasifikace: próza může být nejen epikou, ale také lyrikou, naopak poezie může být i epická: jediné drama zůstalo oběma klasifikacím společné, neboť si uchovalo i specifickou textovou organizaci (jména jednajících osob a scénické pokyny). V klasicismu se také prosadilo tzv. **normativní pojetí žánrů** jako neměnných vzorů. Když **Nicolas Boileau** psal svou veršovanou poetiku *L'Art poétique* (Umění básnické, 1674), ličil literární žánry jako útvary, jejichž konstrukce se řídí určitými pravidly. Při jejich zachování lze vytvořit relativně dokonalé umělecké dílo.

Období romantismu přineslo v literárních žánrech skutečnou revoluci: vznikaly nové útvary, například byronská povídka (lyrickoepická báseň, v Rusku se jí říkalo a říká "poéma"), ale také se přehodnocovaly staré žánry. Například *óda* byla v klasicismu žánrem oslavujícím velké muže, vojévůdce a panovníky; v romantismu se její téma zásadně proměnilo: oslavovala například přírodní jevy, lásku apod. Již od 18. století dosáhl v žánrovém systému jednoznačné převahy *román*. V průběhu literárního vývoje se pojem "literární žánr" ustálil: chápeme jej nyní jako soubor vlastností, které platí pro určitou skupinu literárních děl. Z tohoto hlediska se tedy každé literární dílo jeví jako produkt geneze, který má svůj genotyp (vlastnosti typické pro celý soubor děl) a fenotyp (individuální vlastnosti jednotlivých děl). Zatímco klasicistická poetika (N. Boileau) chápala žánry jako neměnné kategorie, zhruba od druhé poloviny 19. století se v souvislosti s prosazováním evoluční teorie v biologii literární žánry chápou jako produkt vývoje. V tomto smyslu se připodobňují živým organismům, které se rodí, rostou, dospívají, dosahují vrcholu, upadají a umírají. Takto je chápal francouzský literární historik **Ferdinand Brunetière** v sérii přednášek, které přenesl na école normale supérieure a vydal roku 1890. I když tato východiska byla z pozic strukturalismu zásadně odmítnuta například Reném Wellekem (v knize *Concepts of Criticism*, 1963), jejich vliv se tím oslabil jen málo. I když nelze najít přímé a bezprostřední analogie literárního žánru a biologického druhu, přesto nelze tuto myšlenku zcela odmítnout, neboť žánr je výtvorem živé, inteligentní bytosti a vývoj žánrů také ukazuje na jejich "vitalitu": bajka "žije" již několik tisíciletí, epos se však rozložil a ztratil své původní scelující poslání již v římské literatuře, jiné žánry existují jen v určité národní literatuře (Arbesovo "*romaneto*") nebo jsou omezeny dobou a prostředím (české obrozené *deklamovávky* nebo ruská *častuška*), některé žijí alespoň svými prvky v jiných žánrech (satira - původně báseň, balada, elegie, idyla, pikareskní román aj.).

Žánr je pojmenování, které odpovídá struktuře díla - tedy jeho genotypu a fenotypu - současně to však je "nálepka" (angl. "label"), jejíž záměna může ve vnitřní vyvolat žádoucí napětí a někdy i komický efekt (známé Nerudovy záměny romance za baladu a naopak).

V tradičních poetikách je nejpodstatnější žánrová systematika a terminologie, tedy pojmenování literárních žánrů. V tom se dosud většina autorů přidrží jen lehce inovovaného členění Aristotelova. Těm literárním rodům (lyrice, epice a dramatu) jsou podřizeny konkrétní literární žánry.

Žánrová systematika a terminologie

Lyrika

Podle některých autorů (Josef Hrabák: Poetika, ¹1973, ²1977) je lyrika nesyzetový (tj. nepřiběhový) literární rod vyjadřující vztah ke světu, pocity a ideje, mezi nimiž nedominuje kauzální (příčinný) vztah. Běžnou výrazovou formou lyriky je verš; lyrické prvky však obsahuje i epika (vzniká tak například přelomový útvar lyrickoepické básnické povídky, tzv. byronské povídky či poémy) a drama (například lyrické drama A. P. Čechova). Na druhé straně však nelze opomíjet, že i lyrika obsahuje vlastně "malé příběhy", které jsou však spíše produktem lidského uvažování a pocíťování než líčení vnějších událostí. Tuto syzetovost (přítomnost příběhu) bychom mohli označit za *vnitřní* (interní). Pro *vnější* (externí, epickou) a *vnitřní* (interní, lyrickou) příběhovitost je společná existence určitého algoritmu, zřetězeného souboru prvků (jevů, událostí, prožitků, pocitů, idejí).

V antice byla typickým lyrickým žánrem *óda* (píseň, zpěv či chvalo zpěv), která oslavovala bohy, panovníky a vojévůdce. Někdy ústila až v **hymnus**, **dithyramb** nebo **páján** (z řec. io Paian - Sláva, Apollón), tedy nadsazenou, "přehnanou" oslavu (slovo "páján" má dnes již vyslovené pejorativní charakter).

Naopak **elegie** ("elégú" = třtinová flétna; řec. elegické distichon = dvojverší) se z původního politického žánru stala žánrem intimním, který líčí žal a nenahraditelnou ztrátu, později také nelitostné plynutí času a nenávratnost lidí a událostí. Takto vyznívají smutné úvahy římského básníka **Publia Ovidia Nasona**, který byl r. 8 n. l. poslán z Říma do vyhnanství do Tomidy u Černého moře (dnešní Constanta v Rumunsku): jde o *žalozpěvy* (Tristia; vlastně Smutky) a *Listy z Pontu* (Epistulae ex Pontu; vlastně Listy od Černého moře). Stejně tak mohou být vnímány žalozpěvy anglického preromantika **Edwarda Younga** (*Nápek aneb Noční rozjímání o životě, smrti a nesmrtelnosti*, 1741-1745) nebo **Thomase Graye** (*Elegie nasaná na vesnickém hřbitově*, čes. obrozený překlad Jungmannův: Elegie na hrobkách veských).

Elegii je blízký **žalm** (řec. psalmos), žalostný a kajicný zpěv, který hojně najdeme ve Starém zákoně jako projev starohebrejské lyriky. Zvláštním případem jsou **jeremiády** (podle starozákonního proroka Jeremiáše) a **lamentace** (nářky). Jde původně o folklórní útvary (viz např. východoslovanské "**plače**", například "plač" Jaroslavny ve Slovu o pluku Igorově).

Přelomem ve vývoji lyrických žánrů je tzv. trubadúrská (v jižní Francii, Provenci) a truvérská (v severní Francii) poezie, líčící ve formě milostné písně dvorní (kurtoazní) vztah rytíře a vdané ženy a využívající poprvé ve světové poezii rýmu jako zvukové shody hlásek (slabik) na konci (vnější rým) nebo uprostřed veršů (vnitřní rým). Nejznámějším žánrem trubadúrské lyriky jsou tzv. **svitánička** (alba) popisující ranní loučení milenců. V Německu byli nositeli kurtoazní tradice vyznávající "službu dámě" (Damendienst) minnesängeri.

V průběhu středověku se lyrika obohatila o **žakovskou lyriku** (satirickou, obhrouble erotickou), jejímiž nositeli byli potulní, žebraví studenti (vaganti). Renesance a později rokoko a klasicismus rozvinuly tzv. **galantní** (milostné vztahy v pastýřském prostředí) a **anacreontskou lyriku** (podle řeckého básníka Anakreonta, 6. stol. př. n. l.), opěvující životní radovánky (jídlo, pití, milování).

Jistou protiváhou žalozpěvu (elegie) je **idyla** (řec. eidyllion = obrázek) dotýkající se galantní poezie bukolické (pastýřské). Zatímco idyla řeckého básníka **Theokrita** (3. stol. př. n. l.) líčí "zlatý věk" pastýřů a pastýřek a jejich hry v lůně přírody, **Vergiliový Bukoliky** (42-39 př. n. l.) již pod "pastýřským" povrchem tají politické nářky. Idyla - stejně jako elegie - se objevuje jen v určitých obdobích literárního vývoje: původně sice líčí idyllický (nekonfliktní) život, později je však využívána zejména ke kritice moderní civilizace devastující původní přírodní a lidské hodnoty (například u anglického viktoriánského básníka **Alfreda Tennysona**, který hledá inspiraci v arthuovských legendách, nebo u našeho **Svatopluka Čecha**, který nad městskou civilizací staví patriarchální vesnickou pospolitost).

K lyrickým žánrům patří i **politický popěvek**, **Brechtův song**, jakýkoli **písňový text** a **ohlasy** (odezva lidové písně). Na pomezí lyriky a epiky stojí **balada**, jejíž lidová podoba je založena na líčení pochmurných událostí (např. nenávist mezi sourozenci, žárlivost, vražda, boj o moc). Její kořeny tkví ve skandinávské a anglo-skotské ústní (orální) tradici; moderní podobou je tzv. **sociální balada** (**Jan Neruda**, **Jiří Wolker**).

K drobným lyrickým útvarům patří **epigram**, původně nápis na budově nebo náhrobkou, který vysvětloval jejich význam, později stručný postřeh (např. u F. L. Čelakovského), často satirického zaměření (v Polsku se jim říká "fraszka"). Výstižnost, vtipnost, věčnost spojuje epigram s **gnómou** (řec. gnómé = výrok, názor). Ve folklóru má "nápisový" epigram obdobu v **průpovědi** a **příslíví** ("Všude dobře, doma nejlépe"), v moderní literatuře v **aforismu**, krátké větě s překvapivým vyvrcholením (pointou).

Samostatnou skupinou žánrů na pomezí lyriky, epiky a dramatu jsou **básnické poslání** (básnický list), které založilo tradici epistolární (dopisové) literatury, **dialog** (například filozofický dialog pěstovaný ve starém Řecku Sókratovou školou) a **řečnické (rétorické) žánry**, jako **panegyrika** (oslavný řečnický projev) a **filipika** (kritický, útočný proslov).

Epika

Epika (výpravná, narativní literatura) je syžetovým útvarem, který je souborem kauzálně (příčinně) spojených prvků. Líčí spíše "vnější" události (s dějem, příběh jako záznam události).

Z kvantitativního hlediska se dělí na **velkou, střední a malou (drobnou)**.

Velká epika je v nejstarších dochovaných záznamech reprezentována **hrdinským eposem** (řec. epos = vyprávění). Hlavními postavami jsou významní lidé (hrdinové, heroové), do jejichž životů zasahují mytologické bytosti. V tomto smyslu je epos fragmentem (pozůstatkem) **mýtu**, tj. grafických nebo orálních (ústních) souborů poznatků a instrukcí, které se týkají vzniku vesmíru, země a člověka (kosmogonické mýty), života a fungování vesmíru (kosmologické mýty) a praktického života, chování a jednání lidí (etologické mýty). Původní epos byl zpívaný; eposy připisované slepému pěvci Homérovi (8. stol. př. n. l.) vznikly spojením několika kratších útvarů (**Ilias, Odysseia**). Zatímco ve starém Řecku epos, byť podával zprávy o krátkém časovém výseku (několika desítek dní), odrážel bytí tehdejších lidí v celku, v totalitě (úplnosti celistvosti), pozdější eposy již tuto schopnost mít nemohly, protože ztrácely kontakt se svými mytickými kořeny. Po **Homérovi** funguje epos spíše jako literární, umělá forma atraktivního vyprávění (**Publius Vergilius Marro: Aeneis**, 1. stol. př. n. l.). Již v Řecku byl epos parodován (Batrachomyomachie, tj. Žabomyší válka).

Evropský středověký epos vzniká také z orální (ústní) epiky u Germánů, Řománů a Slovanů (jižních a východních). Nejznámějším germánským eposem je anglosaský **Beowulf** (poč. 8. stol.), jehož rukopis je uložen v Britském muzeu v Londýně, dlouhá báseň odehrávající se na území dnešního Švédska a složená tzv. aliteračním veršem, jehož zvukový půdorys je založen na opakování stejných nebo podobných hláskových skupin na počátcích slov). Ve starofrancouzské literatuře byl vytvořen cyklus hrdinských písní známý pod společným názvem **chansons de geste** (píseň o hrdinských činech) koncentrovaný kolem postavy Karla Velikého (Charlemagne). **Píseň o Rolandovi** (Chanson de Roland) je asi z 10. století. Hrdinská epika středověká byla přednášena podobně jako ve starém Řecku, pravděpodobně se zpěvnou intonací za doprovodu strunného hudebního nástroje. Ústní charakter má nesmírně produktivní bylinný verš, jímž jsou psány východoslovanské **byliny**, tj. popisy minulých dějů (o tom, co bylo) vyskytující se v zásadě ve dvou cyklech (starším kyjevském a mladším novgorodském) s ústřední postavou Ilji Muromce a bohatýrů soustředěných při dvoře kyjevského knížete Vladimíra. Germánské kmeny na evropském kontinentě vytvořily **Píseň o Nibelunzích** (poč. 13. stol.), Islandané jsou tvůrci tzv. **Eddy starší a Eddy mladší** (9.-12. stol., zapsáno ve 13. stol.). Kromě této evropské nebo spíše středomošské tradice zde také jsou epické příběhy židovského Starého zákona (shromážděno kolem roku 1000 př. n. l.) a pozdějšího Nového zákona, ještě starší **epos o Gilgamešovi** zapsaný starými Sumery snad kolem roku 3000 př. n. l. a slavné indické eposy **Mahábhárata** (5. stol. př. n. l., má 90 000 veršů) a mladší **Rámájana** (2. stol. n.l.). Jelikož všechny eposy mají mytické předobrazy, nejsme s to ani zdaleka zjistit přesnou dataci jejich vzniku; zdá se však, že svými kořeny sahají k samým počátkům tohoto civilizačního okruhu a podávají zprávy i o konci předchozích civilizací, pravděpodobně mnohem starších, než jsme si dosud mysleli.

Hrdinský středověký epos se souběžně transformoval v tzv. **rytířský epos** (např. starofrancouzská **Alexandreis**, která se stala vzorem pro podobné skladby německé, české, polské, ruské a srbské. **Zvířecí epos** navazoval na nejstarší mytické modely, o nichž nemáme přesných zpráv; svým původem sahá hluboko do lidské minulosti a jeho fragmenty nacházíme ve **fantastických (kouzelných) pohádkách** reflektujících - podle některých - zvláštní lidskou a zvířecí realitu. Nejznámějším příkladem zvířecího eposu je jeho starofrancouzské zpracování **Román o Renardovi** (pův. vlastní jméno se stalo obecným označením lišky nebo lišáka; Roman de Renard).

Ani renesanční eposy nebyly schopny obnovit životnost tradici dlouhé epické básně (**T. Tasso: Osvobozený Jeruzalém; L. Ariosto: Zuřivý Roland**). Úspěšnější byl tzv. křesťanský (duchovní) epos, zejména **Božská komedie Danta Alighieriho** (poč. 14. stol.) a **Zraccený ráj Johna Miltona** (17. stol.). V romantismu se umělý epos již dlouho neudržel a přešel v individuální lyricko-epickou zpověď (konfesi) v **Byronově Childde-Haroldově pouti** (1812) nebo dokonce v pokus o veršovaný román (**A. Puškin: Evžen Oněgin**, 1825-1830). Epos jako kanonizovaný žánr velké epiky a jako dlouhou dobu uznávaný a neměnný vzor byl přirozeně parodován a travestován. Po starořecké Žabomyší válce tyto travestie (ital. travestire = převlékat se) pěstovali například **A. Pope, A. Tassoni, P. Scarron** (z jeho travestie Vergiliovy Aeneidy vycházel první ukrajinský básník **I. Kotljarevskij**), u nás **Š. Hněvkovský**.

Souběžně od starověku se spolu s vládnoucím eposem vyvíjel jakoby na okraji žánrového spektra **román**. Jeho název je ovšem mnohem pozdější a míří až k době raného středověku, kdy tak byla označována díla psaná v *sermo vulgaris* nebo *lingua romana* (nikoli lingua latina) čili lidově latině, jež se stala základem románských jazyků. Nejdříve šlo i o díla veršovaná (viz Román o Renardovi), později se slovem "román" označovalo výlučně dílo prozaické (Puškin jako autor *Evžena Oněgina* musel již dílo označit rozporným názvem "román ve verších"). Zatímco "román" se od 18. století stal synonymem pro dílo "ideální", ličící ideály hrdinství a lásky, díla faktografická ličící spíše drsnou realitu se nazývala "**historie**" nebo - pokud se zabývala časovou posloupností lidských a společenských dějů - se jim říkalo "**kroniky**" (řec. chronos = čas). Je nutno také brát v úvahu terminologické rozdíly v jednotlivých jazycích (franc. roman, něm. Roman, angl. novel kontrastující s s pojmem romance = obvykle román s milostnou zápletkou nasycený dobrodružným dějem, rus. roman, pol. powiesc). Román se od 18. století stal žánrem vládnoucím, dominantním, který si ostatní žánry podřizoval.

Názory na vznik a vývoj románu nejsou zdaleka jednotné. Někteří (například Rus Vadim Kožinov) se domnívají, že je to žánr "buržoazní", tedy že vzniká až v renesanci, kdy se do popředí dostává měšťanský stav, většina se však přiklání k tomu, že má svůj původ již v antice, v románech **Apuleia, Longa a Heliodora** a že musel v dalších obdobích jako by znovu vznikat a navazovat přetřezenu vývojovou nit od antiky.

Nicméně renesance byla vskutku obdobím, kdy se tento žánr silně rozvinul a začal budovat své panství: šlo o tzv. **pikareskní román** (španělsky "picaro" = šibal, šejdál, šejdák). První romány tohoto typu se objevují ve Španělsku na přelomu 16. a 17. století jako výraz úpadku "říše, nad níž slunce nezapadá"), později ve Francii (Lesage), Flandrech, Německu a Rusku (spíše až na počátku 19. století).

Již v 18. století byl román parodován (což ukazuje na jeho popularitu v díle Angličana **L. Sterna**. Zároveň s romány rozvíjejícími extenzivní děj (dobrodružství, milostné příběhy) se objevují díla kultivující spíše lidskou psychologii, chování a jednání. V průběhu 19. století již existuje nepřeberné množství románových typů: **román rodinný** (domestic novel), "**černý**" mající kořeny v angl. tzv. **gothic Novel** ("gotický", strašidelný román), **psychologický** ústící do **románu tzv. kritického realismu**, v němž se lidské osudy spojují s vývojem společnosti (H. de Balzac).

Podle výstavby se romány dělí na **dramatický (balzakovský) román**, který má podobnou strukturu jako drama (prolog, rozvíjení děje, krize, katarze, epilog), **román publicistický a politický**, v němž je potlačena estetická funkce umění, **kronikový román (román-kronika)**. Později se romány rozlišují podle "konzumentů" (**ženské, dívčí** apod.) a podle prostředí, které je zde líčeno (**zálesácké, sportovní**). Mluvíme pak o tzv. **typologii románu** (dělení románu podle jednotlivých typů). Nejnosnější typologie je založená na tvaru, struktuře, skladbě románu (dramatický, kronikový apod.); na druhé straně v běžné komunikaci jsou obvyklejší jiné typologie srozumitelnější masovému čtenáři (sportovní, dívčí, ženský román apod.). V poslední době se zvyrazňují typy románu s obnovenou funkcí mýtu: mluvíme pak o **mytologickém románu**. Jemu je blízký tzv. **román zasněžení** (termín D. Hodrové) neboli **iniciační román** vycházející z dávných zasněcovacích mystérií, která uváděla mladé lidi do života (zejména sexuálního) a seznamovala adepta s tajnými naukami.

Román jako nejkomunikabilnější a nejpůvodnější žánr má také odrůdy tzv. **triviálního románu** (čtení pro paní a dívky, harlekynky, rodokapsy), který je však s esteticky hodnotným románem úzce spojen a někdy v něj dokonce přechází: na druhé straně může např. psychologický román zdegenerovat v triviální, esteticky méně hodnotné dílo. Jako dominantní žánr světové literatury je román středem pozornosti literárních historiků a teoretiků: součástí teorie literatury je zvláštní disciplína - **teorie románu**, kterou ve 20. století pěstují mj. M. Bachtin, G. Lukács, P. Lubbock, E. M. Forster, u nás např. D. Hodrová a V. Svatoň.

Střední epika zahrnuje méně rozsáhlá epická díla, zejména **novelu** (ital. novella = novinka). Tvůrcem novely je italský renesanční literát **Giovanni Boccaccio**, autor cyklu novel *Dekameron* z let 1348-1353: jde o sto příběhů, které si vyprávějí mladí lidé, jimž se podařilo uprchnout z Florencie před epidemií moru. Hlavním tvarovým rysem novely je atraktivita, zajímavost, rychlý spád děje a překvapivé zakončení (pointa). Po Boccacciově vzoru pěstoval novelu také anglický prerenesanční básník Geoffrey Chaucer v Canterburyjských povídkách (14. stol.). Českým typem novel je tzv. **romaneto** (Nerudův termín pro tajuplné prózy **Jakuba Arbesa**).

Pro kratší epický útvar se v angličtině ustálil termín "**short story**", kterého se používá i mezinárodně: povídka je obvykle stručnější než novela, vystupuje zde omezený počet postav, které se zpravidla nevyvíjejí, příběh je jednodušší, dílko staví spíše na detailech a popisech. K typům povídky patří **fejtonová povídka**, **arabeska** (kde převažuje popis a charakteristika). Mezi střední a velkou epikou není ovšem výrazná hranice: romány často vznikají cyklizací novel nebo povídek. K povídce patří také ruská vyprávěcí forma **skaz** (od rus. skazyvat' = vyprávět), rázovitě vyprávění v 1. osobě (ich-Erzählung), které charakterizuje postavu vypravěče (J. Hrabák používal pro "skaz" pojem "vyprávěnka").

Drobná epika vyrůstala z krátkých orálních (ústních) projevů. Nejmenší a stále produktivní útvar je **anekdota**, v jejímž názvu (řec. anekdotos = nevydaný) je již zašifrována její kritická, "ilegální" podstata. Skládá se z drobného příběhu s překvapivou a vtipnou pointou. Také **bajka** nepřesahuje rozměry malé (drobné) epiky: za krátkým příběhem, kde obvykle místo lidí vystupují zvířata, následuje didaktické poučení (indické bajky, řecké bajky Aisóповy, francouzské bajky, které psal Lafontaine, v 19. století ruské bajky Krylovovy). K drobné epice řadíme také **pohádku** (obvykle se dělí na fantastickou, kouzelnou, tedy skutečnou pohádku, kde vystupují nadpřirozené, mytické bytosti, a novelistickou pohádku, vlastně světskou povídku, kde se vztahy zauzlují spíše vtipem a nečekaným jednáním postav), **fabliaux** (vlastně malá fabula, tedy bajka), žertovná, mnohdy obscenní a erotická vyprávění, jejichž vlastní byla středověká a renesanční Francie. K drobné epice patří také některé **legends** (životy svatých, hagiografie).

Drama

Drama je syžetový (příběhový) literární rod, který se - na rozdíl od epiky - předvádí (Může se však i číst jako text; zejména v období romantismu vznikalo drama určené ke čtení - **knížní drama**. Šlo o drobné, komorní, uzavřené, většinou kratší útvary - viz některá dramata Byronova nebo Lermontovova stojící již na pomezí tzv. **dramatické básně**). Tématem dramatu je obvykle konflikt nebo vyprávění minulých událostí: více či méně jde o syntézu lyrických a epických prvků.

Drama se dělí na **jednání** (akty; končí zatažením opony), **scény** (kdy se vymění všechny jednající osoby) a **výstupy** (na scénu přichází nebo scénu opouští jedna postava). Již Aristoteles v Poetice vystihl na materiálu starořeckého dramatu jeho stavbu: **prolog (úvod)**, **rozvíjení děje**, **kolize**, **krize**, **peripetie**, **katarze**, **epilog**. Katarzi definoval jako očistění duše od nečistých hnutí, tedy jako prohlédnutí, nové uzření reality. Řešení krize je možné zásahem zvenčí (*deus ex machina*) nebo pro triviální divadlo příznačným "šťastným koncem" (angl. happy end). Konstruktivním principem dramatu byla proklamována **jednota místa, času a děje**.

Drama chápeme jako text, resp. soubor jazykových prostředků, a to verše nebo prózy (verš byl častý zejména v renesanci a klasicismu, ale také v romantismu a novoromantismu, tj. v obdobích velkého tlaku poezie na prózu). Již v antice se objevuje jako výrazný typ dramatu **tragédie** (tragos = kozel, oedíá = píseň), která se ve starém Řecku pěstovala jako součást tzv. dionýsií, tj. oslav boha vegetace, vína a plodnosti Dionýsa (v Římě se mu říkalo Bacchus). Původně šlo o kolektivní (chórické) zpěvy, později jednotliví herci předváděli část děje sami a svým vydělením z chóru dali vznik dialogu. Tragédie ve starém Řecku pěstovali **Aischylos** (první polovina 5. stol. př. n. l.), **Sofokles** (poč. 5. stol. př. n. l.) a **Euripides** (5. stol. př. n. l.). Hybatelem děje byla předurčenost (predestinace) lidských životů osudem, který určují bohové.

Komedie (doslova "píseň kómu", tj. skupiny lidí, která při orgiastické hostině zpívala veselé nebo posměšné písně) je dramatickým žánrem, který exponuje více či méně komické funkce. Představitelem tzv. **staré komedie**, která byla nasycena politickými motivy (hlavní postava většinou měnila stávající společenské uspořádání) byl **Aristofanes** (přelom 5. - 4. stol. př. n. l.). **Střední komedie** byla zaměřena spíše nepoliticky a **nová komedie** (Menandros, asi 4.-3. stol. př. n. l.) byla orientována na domácí krb a rodinu. V Římě kultivovali komedie **Plautus** a **Terentius**.

Ve středověku zachycovalo drama nejprve výjevy ze Starého a Nového zákona, oblené byly hry o Kristově umučení (pašije). Populární byla tzv. **mysteria** (scény ze Starého zákona) a **miráky** (hry o svatých s klíčovými motivem zázraku, lat. miraculum, franc. a angl. miracle). Za humanismu vznikaly **školské hry** předváděné většinou žáky (studenty), které zpracovávaly antické motivy, **interludia** (frašky vkládané mezi akty vážných her) a **intermedia**. V humanisticko-barokním období patřili k největším alžbětinským dramatikům v Anglii, mezi nimi **William Shakespeare**, ve Španělsku **Lope de Vega** a **Calderón de la Barca**. Ze Španělska pochází také **hry pláště a dýky** s náměty dvorských intrik, sexuální promiskuity a úkladných vražd. **Shakespeareovské drama** zrušilo jednotu místa, času a děje: hry mají své dějiště často ve vzdálených oblastech, odehrávají se i během několika let. Je psáno nerýmovaným pětistopým jambem (jambickým pentametrem - blankversem, franc. = bílý, prázdný, nerýmovaný verš).

V klasicismu se postupně obnovují antická pravidla v hrách **Moliérových**, **Racinových** a **Corneillových**, které se vrací k lidské morálce a k lidským typům: hlavním konfliktem klasicistické tragédie je svár citu a povinnosti. V romantickém dramatu (**V. Hugo**, **A. de Vigny**, **A. Gribojedov**) se často prolétají komické a tragické prvky; někdy jsou pozorovatelné návraty k osudovosti starořecké tragédie (tzv. **Schicksalstragödie**). Populární bylo již zmíněné **čtené drama**. V průběhu 19. století se objevuje **psychologické (lyrické) drama** (**H. Ibsen**, **A. P. Čechov**), převažují však **konverzační dramata** (**O. Wilde**) vtipně komentující život vyšší společnosti. Silně na vývoj dramatu působí poetika jednotlivých literárních směrů tzv. moderny (**symbolistické drama** - **M. Maeterlinck**, **expresionistické drama**, **secesní drama** apod.) Od času romantismu se průběžně rozvíjí **fraškovitý vaudeville**, komická hra často muzikálového typu. Sám **muzikál** (angl. musical) se vyvinul ve velkých centrech v USA. Rozklad epického prvku v dramatu v období moderny vedl ke snahám o obnovu epičnosti - vzniká **epické (brechtovské) a antiluzivní drama** (**B. Brecht**, **L. Pirandello**). Druhá polovina 20. století je ve znamení **absurdního dramatu**, které pod vlivem existenciální filozofie a absurdní literatury vůbec (F. Kafka) líčí neschopnost komunikace člověka v moderním světě a podstatu lidského bytí jako soubor nepochopitelných protismyslů (**E. Ionesco**, **S. Beckett**, u nás **V. Havel**). Předchůdcem tohoto typu dramatiky byl ruský autor, na něhož se často zapomíná - **A. Suchovo-Kobylin**. V USA dosáhlo ve 20. století drama vrcholu v tvorbě **Arthura Millera** a **Eugena O'Neill**.

Novinářské a vědecké žánry

V moderní době každodenního tlaku masmédií vzrůstá význam žurnalistiky, publicistiky a vědecké literatury. Již v 19. století se rozvíjel **fejton** a **causerie** (atraktivní úvaha), **sloupek** (kurziva = pojmenování podle druhu písma - kratší úvaha nebo poznámka k nějakému jevu), **referát**, **recenze** (kritické posouzení nějaké činnosti, nejčastěji uměleckého díla), **reportáž**, ale také **vědecká stať** či **studie** a **esej**, útvar na pomezí krásné (esteticky hodnotné) a věcné (informativní) literatury.

3. Co je to genologie a jak dál s literárními žánry

I když přemýšlení o literárních žánrech provázelo evropské a také asijské myšlení od samého počátku jejich existence, jako vědecký obor se věda o žánrech konstitovala až ve 20.-30. letech 20. století. Stalo se to konkrétně v sedmistránkovém článku francouzského literárního historika Paula van Tieghema, jenž novou vědu pojmenoval genologie. Zejména filozofická fenomenologie přála zkoumání literárních žánrů a jejich teorií (takto se v Polsku prosadil Roman Ingarden a Juliusz Kleiner). Vůdčí vědeckou tribunu genologie byla před druhou světovou válkou mezinárodní revue Helicon, kde publikovaly evropské a americké literárněvědné veličiny (mezi jinými Oskar Walzel, Jean Hankiss, Arturo Farinelli). Na sklonku 50. let vychází v Polsku první číslo genologického časopisu *Zagadnienia rodzajów literackich*, jehož hlavními osobnostmi byli Stefania Skwarczynska a Jan Trzynałowski. Od 70. let vychází na univerzitách v USA periodikum *Genre*, které se zabývá podobnou problematikou.

Středem pozornosti genologů je ovšem změna zastaralé aristotelovské systematiky, které jsme použili i v tomto přehledu (lyrika, epika, drama). Američan maďarského původu **Paul Hernadi** nahrazuje toto dělení jinými kategoriemi (podle jejich struktury mluví o tzv. ekumenických, kinetických a koncentrických žánrech). Britský literární vědec **Alastair Fowler** dělí žánrové spektrum na rod ("kind"- odpovídá Aristotelovým rodům), druh (subgenre: například román v epice) a modus (mod: směrová podoba žánru, např. romantický román). Rus V. Dněpov se již na počátku 60. let pokusil prosadit román za čtvrtý literární rod (obsahuje jak lyrické, tak epické a dramatické prvky). V. Pospělov odmítá genetickou souvislost rodů a žánrů a dělí žánry podle tzv. patosu a žánrového obsahu na mytologické, národně historické, mravoličné a románové, Němec W. V. Ruttkowski rozšiřuje paletu rodů o tzv. artistní žánry (artistische oder publikumbezogene Gattungen - např. revoluční píseň, šanson aj.). Žádná z těchto reforem žánrové systematiky však dosud nebyla obecněji přijata.

Na sklonku 20. století se zdá, že "přirodovědné" dělení literatury na rody a žánry již postrádá smyslu zejména proto, že již neexistuje normativní pojetí žánrů, jak je prezentoval např. Boileau v období klasicismu. Žánry se mísí, neexistují v čisté podobě. Přesto jejich význam zůstává nedotčen, neboť hrají nezastupitelnou roli v literární komunikaci: signalizují svou podobu, povahu, strukturu, zpětně jako "nálepky" (labels) ovlivňují své přijetí (percepci) vnímateli (čtenáři, diváky). Do popředí se dostává pátrání po tzv. **žánrových hranicích** a zejména **transformace žánrů**, kterou v Evropě pěstuje Rus I. Smirnov. Transformačně evoluční pojetí literárních žánrů bylo typické i pro tzv. tartuskou školu dnes již zesnulého Jurije Lotmana. Průzkum čtenářského povědomí na našich základních, středních a vysokých školách prováděný v druhé polovině 80. let ukázal na závažnost žánrového určení, které se stává vodítkem v četbě a ohniskem celkové kulturní orientace.

Výběr doporučené literatury v češtině a slovenštině:

Aristoteles: Poetika. Praha 1964.
Bachtin, M.: Román jako dialog. Praha 1980.
Bukner, J. - Filip, J.: Větší poetický slovník. Praha 1968.
Hodrová, D.: Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. Praha 1989.
Hodrová, D.: Román zasvěcení. Praha 1993.
Hrabák, J.: Poetika. Praha 1973, 1977.
Hvišč, J.: Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979.
Komparatistika a genológia. Bratislava 1973.
Meletinskij, J. M.: Poetika mýtu. Praha 1989.
Pavelka, J. - Pospíšil, I.: Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů. Brno 1993.
Pospíšil, I.: Labyrint kroniky. Brno 1986.
Pospíšil, I.: Rozpětí žánru. Brno 1992.
Slovník básnických knih. Praha 1990.
Staiger, E.: Základní pojmy poetiky. Praha 1969.
Steblin-Kamenskij, M. I.: Mýtus a jeho svět. Praha 1984.
Svatoň, V.: Epické zdroje románu. Praha 1993.
Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1936, 1948.

C. Elementy literárněvědné metodologie

Literárněvědná metodologie je soubor metod nebo nauka o metodách a jejich vztazích.

Nejvýhodnějším kritériem při typologizaci těchto metod je tzv. absolutizace, tj. neúměrné zveličení jednoho přístupu, z něhož jako by bylo možné vyložit literární artefakt v úplnosti.

Podle tohoto kritéria dělíme literárněvědné metody takto:

- 1) filologická metoda: nejstarší metoda, vychází z korekce a kritiky textu
- 2) impresionistická metoda: vychází z posuzování čtenářského dojmu
- 3) biografická metoda: poznat literární dílo lze ze znalosti autorova života
- 4) psychologické metody: vycházejí z biografického přístupu, který rozšiřují na celou psychiku autora. Souvisejí se základními přístupy psycholingvistiky (A. Potěbnja), s duchovědou (Geisteswissenschaft - W. Dilthey), s bergsonismem (Henri Bergson), intuitivismem (Benedetto Croce), s freudismem (Sigmund Freud – úloha podvědomí) a dalšími metodami, které psychologické pojetí spojují s jinými přístupy (C. G. Jung, francouzská psychokritika druhé poloviny 20. století apod.)
- 4) Sociologicko-pozitivistické metody: chápou literární dílo jako produkt prostředí, zkoumají však i interakci artefaktu a sociálního milieu (ruští tzv. revoluční demokraté zkoumali působení literatury na společenské vědomí a praktickou politiku).
- 5) imanentní (textové, autonomní) metody: vycházejí z textu a jeho autonomnosti, zkoumají to, co činí literaturu literaturou čili literárnost (R. Jakobson), zajímá je literatura jako soubor postupů, grifů, příjomů (Kunstgriff): německý a český formismus a formalismus druhé poloviny 19. století, ruská formální škola (V. Šklovskij, B. Ejchenbaum, V. Vinogradov, J. Tyňanov, B. Tomaševskij, R. Jakobson aj.), strukturalismus (Pražský čili český – Pražský lingvistický kroužek – Roman Jakobson, Vilém Mathesius, Jan Mukařovský, Bohuslav Havránek, René Wellek, metodologicky blízko stál pozdější člen kroužku Frank Wollman, etabloval se zde mladý Joisef Hrabák dvěma versologickými studii), francouzský etnologický strukturalismus (Claude Lévi-Strauss), francouzský strukturalismus, „nový román“ a skupina Tel Quel (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva). Angloamerický New Criticism. Americký strukturalismus importovaný z Evropy (R. Wellek, R. Jakobson). Chicago Critics.
- 6) Filozofické metody: fenomenologie (E. Husserl, J. Patočka, K. Hamburgerová, R. Ingarden, J. Kleiner aj., metodologicky blízko stál M. Bachtin). „Zření podstat“, „uzávorkování“ (Einklammerung), fenomenologická redukce, stratifikční koncepce artefaktu (Ronan Ingarden).
- 7) Poststrukturalismus a hermeneutika: tradice od antiky, H.-G. Gadamer, H. R. Jauss, kostnická škola (Konstanzer Schule). Nitranská škola (F. Miko, A. Popovič, T. Žilka, L. Plesník aj.).
- 7) Dekonstrukce a postmodernismus
8. Literárněvědný konstruktivismus

METODY LITERÁRNÍ VĚDY

A/ Klasifikace literárněvědných metod

Metoda (řecky methodos - cesta k něčemu) bývá nejobecněji vymezována jako způsob dosažení cíle, jako určitým způsobem uspořádané činnost. Metoda ve filozofickém slova smyslu chápána jako prostředek poznání představuje způsob reprodukce zkoumaného předmětu, přičemž zkoumaný předmět do jisté míry určuje charakter metody. Z těchto příčin má každá věda své specifické metody poznání.

Literárněvědná metoda je obvykle definována jako souhrn principů uplatňujících se při studiu literatury, který zahrnuje nejpodstatnější teze literární teorie (soustavu pojmů a jejich interpretaci) a stává se obecným základem literárněvědného bádání. V literární vědě často dochází k podceňování anebo opomíjení významu metod a metodologie jakožto nauky o metodách. Tento postoj má dalekosáhlé následky - nedocení metodologie v literárněvědných analýzách vede k neadekvátním výsledkům a eo ipso ke stagnaci vědeckého poznání. Přitom je nutné zdůraznit specifčnost metod v konkrétních vědách, tj. i v literární vědě. Z obecných metodologických principů je nezbytné vycházet, ale zároveň je nutné modifikovat je vzhledem k objektu zkoumání.

Literárněvědné metody byly soustavně pěstovány až 19. století. V našem pojetí striktně rozlišujeme mezi pohledem na literaturu (konceptí literatury) a literárněvědnou

metodou jako uvědomělým, soustavně rozpracovaným nástrojem, s jehož pomocí má být dosaženo vědeckého poznání.

Neméně obtížná je otázka klasifikace literárněvědných metod. Badatelé se neshodují v kritériu klasifikace, a proto dospívají k různému počtu metod.

B/ Absolutizace čtenářského dojmu v literárněvědném výzkumu

V počátečním stadiu literárněvědného bádání se zrodila metoda, která vycházela z absolutizace čtenářského dojmu a byla založena na kultu citů a smyslů. Metoda impresionistická byla rozpracována zejména v období romantismu - přežívá však až do dnešní doby v symbióze s jinými metodami. Impresionistická metoda tvoří dnes pozadí moderní metodologie, její protipól a zároveň doplněk. Má opodstatnění v tom, že stojí na hranici vědy a beletrie a může oživit „mrtvé tělo“ zkoumaného předmětu. Dojmové exkursy mohou vést i k důležitým postřehům. Žánrem impresionistické metody je esej, hojně pěstovaný v Anglii a Francii. Později používají impresionistické metody sami literární tvůrci, pokud píšou o literatuře (srov. např. Uh. Baudelaire, Romantické umění, Praha 1911).

Impresionistická metoda je založena na analýze dojmů; odtud vyplývá i způsob interpretace a tzv. impresionistický styl. Literárněvědná analýza není tedy aktem přísné racionality, nýbrž rozborem dojmových celků. Hlavní teze impresionistické metody lze ilustrovat na ukázce eseje anglického romantika Williama Hazlitta (1778 - 1830) o géniovi a zdravém rozumu: „Slyšíme, že lidé, spíše důvtipní než chápaví, tvrdí, že génia a vkus lze vymezit přísnými pravidly a že pravidlo se hodí ke všemu. Jsou tak vzdáleni pravdy, že nejjemnější výdech fantazie poklá-

dají za definovatelnou věc, nejtuctovější zdravý rozum je podle nich jen to, co by pan Locke nazval smíšeným módem, který je podřízen zvláštnímu druhu získaného a nedefinovaného taktu ... V umění, ve vkusu, v životě, v řeči se rozhodujeme podle citu, nikoli podle rozumu, tj. podle otisku (dojmu, impression) několika věcí v mysli, kterýžto otisk je pravdivý a opodstatněný, ačkoli jej ani nelze analyzovat nebo rozložit na několik částí. „ (On Genius and Common Sense, in: Table-Talk, London 1909, s. 42).

Typická pro impresionistický esej je mimotextová orientace, signalizovaná již názvy jednotlivých studií, u Hazlitta např. 0 minulosti a budoucnosti, 0 myšlenka a čin, 0 kavárenských politikách, 0 strachu ze smrti. Strukturu typické impresionistické kritiky vidíme zřetelně na dalším Hazlittově eseji o Miltonových sonetech. Autor začíná líčením dojmů, které, v něm sonety vyvolávají, pak tyto dojmy ilustruje na ukázkách a snaží se vyvolat podobné reakce u čtenáře, posléze polemizuje s jinými kritiky a končí patetickým závěrem. Sugestivní líčení dojmů zesiluje působivými epitetami. Jako příklad citujeme úvodní pasáž z eseje o Miltonových sonetech: „Velkým cílem sonetu je, jak se zdá, vyjádřit hudebně a jedním dechem nějakou náhodnou myšlenku nebo osobní cit ... Je to vzdech vydaný z přeplněného srdce, nechtěný, rodící se a současně umírající. Miltonovy sonety jsem měl vždy rád proto, že mají více osobního, vnitřního charakteru než jiná díla...“

W. Hazlitt pokládal literaturu za součást vkusu, za díl lidské kultury a kulturnosti. V jeho esejistice je proto umění začleněno do společenské konverzace o lidských ctnostech a nectnostech. Důraz na dojmovost a citovost v procesu vnímání uměleckého díla je u Hazlitta založen na přesvědčení o nedostatečnosti rozumu. Strohý racionalismus osvícenců a klasicistů musí být doplněn „srdcem“. Umělecká tvorba vzniká ze srdce a musí být „srdcem“, tj. na základě citových dojmů vnímána a interpretována (W. Hazlitt, Myšlenky lehké jako vzduch, Praha 1977, str. 90).

Impresionistickou metodou líčené dojmy ústí v analýzu vkusu. Literární „impresionisté“ tak ve svých důsledcích přeměnili dějiny literatury v dějiny dojmů a vkusů. Patetičnost, vznešenost, jazyková dokonalost a poetická hodnota se staly základem, z něhož vycházely další literárněvědné metody, mezi jinými metoda biografická a tainovský pozitivismus. V modifikovaných podobách žije impresionistická metoda dodnes, zejména v esejistické literární kritice.

C/ Absolutizace osobnosti tvůrce v literárněvědném výzkumu

Další skupina metod je založena na absolutizaci tvůrčí osobnosti. Umělec je pochopitelně důležitým faktorem literatury, jeho význam však nelze neúměrně zvětšovat. Kromě tvůrčí osobnosti vstupují do literárního procesu vlivy společenské, ideologické, politické, literární tradice apod. Mezi metody, které tak či onak absolutizují tvůrčí osobnost, počítáme biografickou metodu (biografismus) a posléze všechny psychologické nebo psychologizující metody, tj. ty postupy, jimž za východisko i cíl slouží kvality autorovy osobnosti.

Vznik a vývoj biografické metody je spjat s romantismem, kdy se postupně stala vládnoucím způsobem interpretace literárního díla. Do dneška se udržuje - podobně jako literární impresionismus - proto, že dokáže sugestivně přiblížit umělcovu osobnost a osvětlit temné stránky jeho díla poukázáním na biografické souvislosti. Biografickou metodu jako metodu zkoumání literárního díla je však nutno odlišit od spisovatelovy biografie, tj. od vyličení jeho života. Biografická metoda není totožná ani s tzv. vědeckou biografií, po níž se dnes oprávněně volá. Biografická metoda si totiž činí (resp. činila) nárok na úplný výklad díla, zatímco vědecká biografie je pouze nezbytným materiálovým předpokladem komplexního pohledu na literární dílo.

Metodologickou podstatu biografické metody lze demonstrovat na díle francouzského kritika Charlese Augustina *S a i n t e - B e u v a* (1804 až 1869). Ze souboru studií *Critiques et portraits littéraires* (1841) vybíráme nejprve stat' o André Chénierovi (česky *Studie a kritiky*, Praha 1936; *Podobizny a eseje*, Praha 1969). V ní autor de facto definuje literární dějiny jako dějiny literárních osobností a určuje úlohu básnického génia jako hlasatele citů všech lidí a zároveň popisovatele jemných záchvěvů lidské duše: „Místo největších básníků zcela jistě náleží těm, kteří vložili mohutné schopnosti své imaginace, citovosti a inteligence do služeb zájmů a citů velkého počtu svých spoluobčanů a svých současníků, kteří je podporovali, oduševňovali a zušlechtováli, kteří jim pomáhali plakat, doufat a věřit, buď ve smyslu čistě heroickém, nebo ve vztahu k věcem nesmrtelným. Po právu nejskvělejší a nejuctívanější skupina básníků plnila svými zpěvy funkci náboženskou nebo společenskou; byli buď výmluvným a pulsujícím hlasem přítomnosti, nebo žalostnou ozvěnou zničené minulosti, planoucí trubkou nadějí a hrozeb budoucnosti“ (Ch. A. Sainte-Beuve: *Critiques et portraits littéraires* II, Paris 1841, str. 471 - 472).

Ve studii o Chateaubriandovi vychází autor z analýzy osobnosti, kterou ztotožňuje s hrdiny jeho děl. Umělecse jako by převtěluje a žije ve svých výtvorech.

Žánrem biografické metody je literární portrét (medailon). Žánr literárního portrétu existuje dodnes, ale v nově vytvořené struktuře literární vědy má jinou funkci. Není již monopolním reprezentantem převládající literárněvědné metody, nýbrž útvarem, který umožňuje v obrysech postihnout osobnost umělce a předat tyto informace v populární podobě širšímu okruhu čtenářů.

Biografická metoda, která pracovala s fakty autorova života a v zárodečné formě i s kvalitami jeho psychiky, byla rozvinuta později v tzv. psychologických metodách, jež vykládaly literární dílo jako projekci básníkova nitra. Psychologické metody se objevují v dějinách literárněvědného myšlení v několika vlnách a jsou tak pokaždé začleněny do jiného literárněvědného kontextu. Například Potebňova škola v Rusku je do jisté míry reakcí na převažující sociologismus ruské kritiky a představuje alternativu revolučnědemokratické koncepce literatury. Na druhé straně různé formy iracionalismu (H. Bergson, B. Croce) a duchovědy (W. Dilthey), vznikající na přelomu století, jsou reakcí na západní pozitivismus a jeho deterministické pojetí slovesného díla.

Příkladem rané psychologické metody je literárněvědné dílo Alexandra Afanasjeviče P o t e b n i (1835 - 1891), profesora charkovské univerzity. Kořeny jeho metody tkví v klíčovém apise *Myšlení a jazyk* (Mysl i jazyk, 1862). Slovo je podle Potebni složeno ze tří částí: vnější formy (zvuku), vnitřní formy (paradigmat a syntagmat) a obsahu. Vnitřní forma je spjata s nejbližším etymologickým významem slova, vnější forma je způsobem předání obsahu. Také umělecké dílo, které je podle Potebni adekvátní slovu, vystupuje jako vnější forma, vnitřní forma a obsah. Umění je podobná činnost jako řeč, je pouze uvědomělejší: tajemství uměleckosti je v tom, že básnických obrazů (obraz je výrazem nerozlučitelnosti obsahu a formy, je to „vnitřní“ forma slovesnosti) je méně než významů. Umění chápe Potebňa jako produkt psychiky tvůrce (A. A. Potebnja, *Estetika i poetika*, Moskva 1976, str. 184). Potebňa staví svou literárněvědnou metodu na lingvistice - z psychologické interpretace jazyka vyplývá i psychologická metoda zkoumání slovesného díla.

Rozvedení teze o umění jako produktu lidské psychiky nacházíme v jeho *Zápisích z teorie literatury* (Iz zapisok po teorii slovesnosti, 1905; jde o poznámky, které Potebňovi sloužily jako podklad univerzitních přednášek; soubor těchto fragmentů byl posmrtně vydán jeho žáky). V pasáži o významu básnického díla pro samotného tvůrce dochází Potebňa k závěru, že literatura je zaměřena primárně k uspokojení psychiky tvůrce.

„Fin de siècle“ jako specifické období evropské kultury reagující na pozitivistický racionalismus a determinismus pozvedlo psychologickou metodu na novou úroveň. Z obecné krize pozitivistické estetiky a literární vědy vedla jedna cesta k iracionalismu a jeho odrůdě intuitivismu. Zatímco Potebňův psychologismus vyplýval z autorova vlastního pojetí jazyka, tj. z lingvistiky, intuitivismus se opíral o práce filozofické, zejména o Artura Schopenhauera (1788 - 1860) a Friedricha Nietzscheho (1844 - 1900). Intuitivisté považovali literární tvorbu za individuální akt neracionální nebo protiracionální povahy, mající kořeny v hlubinách umělcova vědomí, za akt ve své podstatě rozumově nekontrolovatelný. Z charakteru literárního procesu a kvalit literárního vývoje vyplývá také metoda jeho zkoumání - umění nelze akoumat racionálně, nebo je znásilňovat abstraktními kategoriemi či spouštět klasifikacemi; lze je pochopit intuitivně, vcítěním se, utkvěním v jeho vlastním světě.

Pronikání literárněvědného psychologismu a intuitivismu přelomu století bylo usnadněno dílem Wilhelma D i l t h e y e (1833 - 1911), zejména jeho Úvodem ve vědy duchové (Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1883) a Podstatou filozofie (Das Wesen der Philosophie, 1907). Dilthey emancipuje tzv. duchovědy od věd přírodních a vymezuje jejich specifické metody. Protestuje tím proti pozitivismu, který se snažil metody věd přírodních mechanicky přenášet do věd společenských. Dilthey si uvědomuje důležitost duchověd, které definuje jako vědy, jejichž předmětem je dějinně společenská skutečnost: „Poznati síly, jež ve společnosti působí, příčiny, které přivodily její otřesy, prostředky zdravého pokroku, které v ní jsou nasnadě, stalo se životní otázkou pro naši civilizaci. Proto vzrůstá důležitost věd společenských naproti vědám přírodním ...“ (W. Dilthey, Uvedení ve vědy duchové, Praha 1901, str. 10). Prosazuje specializaci duchověd, neboť osamostatněné pozitivní (přírodní) vědy nejsou s to samy pochopit skutečnost; naopak izolovaná duchověda nemá dostatek faktů z konkrétních oblastí. Diltheyova „duchověda“ byla definitivním průlomem do pozitivistické hegemonie a umožnila pronikání nových psychologických metod do literární vědy.

Typem intuitivistického estetika byl mj. Ital Benedetto C r o c e (1866 - 1952), autor Estetiky (1902), Logiky (1905) a Etiky (1908). V jeho koncepci je umění především výrazem (espressione) psychiky tvůrce. Umění je pro něho synonymem intuice: „... umění jest více anebo intuice. Umělec vytváří obraz anebo fantom; a ten, kdo vnímá umění, obrací oko k bodu, který mu umělec ukázal, dívá se otvorem, který mu jím byl otevřen a reprodukuje v sobě tento obraz. Intuice, více, kontemplace, Imaginace, fantazie, ztělesnění, představení a tak dále, jsou slova, která se vracejí jako synonyma při výkladech o umění. „ (B. Croce: Breviř estetiky, Praha 1927, str. 67).

Krajním projevem literárněvědného psychologismu je i pojetí Sigmunda F r e u d a (1856 - 1939), který v umění spatřuje manifestaci podvědomých, iracionálních impulsů sexuálního charakteru. Jeho metodu lze vyložit na stati Dostojevskij a otcovražda. Freud rozlišuje v Dostojevském čtyři podoby: básníka, neurotika, etika a hříšníka. Údajné zločinné umělcovy sklony se podle Freuda projevují v jeho dílech. Literární dílo je zde chápáno jako produkt potlačovaných představ, dětských zážitků, epilepsie a masochistických sklonů. Freudistická metoda byla a je často používána při analýze erotických témat nebo děl záhadnějších autorů (F. Kafka). Vede však i k jednostrannému pohledu na literární dílo a často zkresluje osobnost umělce a jeho dílo.

Pokusem o spojení psychologických metod se zkoumáním literatury jako estetického objektu je dílo Émila H e n n e q u i n a (1859 - 1888). Hennequinova estopsychologie systematicky vyložená v knize Vědecká kritika (La critique scientifique, 1888), nezkoumá umělecké dílo samo o sobě, nýbrž jako příznak širšího jevu. Práce literárního vědce má čtyři fáze. V první fázi analyzuje literární dílo z hlediska estetického, tj. zkoumá emoce vyvolané dílem a zjišťuje, jakými prostředky je umělec probouzí. V druhé fázi jde od díla k osobnosti tvůrce - dílo je mu znakem spisovatelovy psychiky. V třetí fázi zkoumá umělecké dílo a psychiku tvůrce jako znak společnosti; čtvrtá a závěrečná fáze představuje syntézu; estetické, psychologické a sociologické analýzy. Na rozdíl od H. Taina se

domnívá, že spisovatel není prostředím určován, ale sám také prostředí určuje. Například mdlé a neukončené věty charakteristické pro I. S. Turgeněva (stylistická analýza) svědčí o spisovatelově i melancholii a pesimismu (psychologická analýza), a tudíž o neutěšených společenských poměrech tehdejšího Ruska (sociologická analýza).

V druhé polovině 20. století je v jistém smyslu pokračovatelem psychologických metod tzv. literárněvědná mytologie, založená především na učení psychologa C. G. Junga (1875-1961) o tzv. archetypech, tj. o kolektivním „nevědomí“, které je determinující složkou lidského jednání. Na základě tohoto přístupu se literární texty zkoumají jako modifikace několika archetypů. Odhlíží se tím ve svých důsledcích od ideových a tvarových specifík tvůrce (Northrop Frye: Anatomie literární vědy, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957), kde v kapitole *Theory of Archetypal Meaning* jsou literární druhy určovány jako rezultáty sezónních mýtů (tak mýty jarní odpovídají komedii, letní romanci, podzimní tragédii a zimní ironii a satíře). Podobně na základě literárního rytmu (vyplývajícího z rytmů biologických) se i rozlišuje epos, próza, drama a lyrika.

Pro současné mytologické školy je charakteristická konvergence s metodami absolutizujícími text a metodu (strukturalismus, sémiotika).

D/ Absolutizace vlivu prostředí v literárněvědném výzkumu

Současně s metodami absolutizujícími tvůrčí osobnost rozvíjejí se paralelně metodologické postupy, soustředící se na mimoosobnostní a mimotextové faktory, tzn. na prostředí a společnost. To se týká především metodologie ruských revolučních demokratů a metod sociologických.

Styčné body s revolučnědemokratickou estetikou a sociologickým přístupem má pozitivismus, který ovlivňoval společenské myšlení druhé poloviny 19. století. Kladl důraz na zkoumání faktů pozitivních, tj. určených, exaktních, a snažil se přenášet přírodovědné metody do společenských věd. Zakladatel hnutí, francouzský filozof Auguste Comte (1798 - 1857), vyložil teze pozitivismu v díle *Kurs pozitivní filosofie* (*Cours de la philosophie positive*, 1830 - 1842); hutné shrnutí obsahuje jeho *Pozitivní katechismus* (*Catéchisme positive*, 1852). Principy pozitivismu aplikoval na oblast politické ekonomie a práva Angličan John Stuart Mill (1806 - 1873) a na oblast psychologie, sociologie a etiky Herbert Spencer (1820 - 1903). V literární vědě je nejvýznamnějším představitelem pozitivismu francouzský estetik Hippolyte Taine (1828 - 1893). Jeho metoda je přísně deduktivní: nejdříve stanoví tezi a z ní vyvozuje všechny důsledky. V kapitole *Tvorba uměleckého díla* (v knize *Philosophie de l'art*, 1865) vychází z koncepce přirozeného výběru, který podléhá vlivu prostředí a doby. Literární věda podle Taina neukládá předpisy, nýbrž konstatuje zákonitosti. Umělecké dílo je jako živý organismus: jestliže odhalíme jednu stránku, můžeme analogicky podle funkcí doplnit další.

Přibližně ve stejné době tvoří sociologičtí esteticí a kritici - jde mimo jiné o ruské revoluční demokraty. Jejich předchůdcem byl Vissarion Grigorjevič Bělin sk ij (1811 - 1848). Jeho vývoj nebyl nikterak přímočarý: na samém počátku stojí členství v Stankevičově kroužku, který sdružoval mladé zájemce o západní filozofické myšlení. V tomto období tvoří Bělin sk ij pod vlivem romantické filozofie a G. W. F. Hegela. Tyto podněty zpracoval nikoli mechanicky, ale s ohledem na ruské podmínky. Myšlenky utopického socialismu ovlivnily poslední období jeho tvůrčí aktivity. Materialistická koncepce umění se u V. G. Bělin sk ého rýsuje velmi postupně, spíše v literárněkritických statích, které jsou podle ruských tradic neobyčejně rozsáhlé a od analýzy vlastního literárního díla se často uchylují k manifestaci obecnějších koncepcí; literární dílo je pak někdy záminkou k vyslovení estetické doktríny. Ještě v článku *Idea umění* (Ideja iskusstva, 1841) vychází Bělin sk ij z Hegelova pojetí absolutní ideje, podle kterého je umění součástí třetí fáze vývoje absolutní ideje, v němž se idea vrací sama k sobě obohacena o poznání sebe sama v přírodě. Z těchto pozic také Bělin sk ij chápe umění jako „bezprostřední nazírání pravdy nebo myšlení v obrazech.“ Formální vytříbenost vzniká podle Bělin sk ého prací tvůrce v tlaku historických a společenských procesů, přičemž zdrojem umělcova poznání má být společnost, prostředí, národní život a život lidu. Velký význam přičítá Bělin sk ij schopnosti literatury stát se součástí politického boje. Jako praktický kritik, absolutizující vliv prostředí na tvorbu, se však dokázal vyhnout krajnostem této metody a patrně pod vlivem idejí německé romantické filozofie nezapomínal na důležitost osobnosti tvůrce a na vývoj vlastního uměleckého systému.

Na jeho teze navázala generace kritiků 50. - 60. let. Nejnadanější z nich byl Nikolaj Gavrilovič Č e r n y š e v s k i j (1828 - 1889). V disertaci *Estetické vztahy umění ke skutečnosti* (1855) prohlubuje realistickou koncepci V. G. Bělin sk ého. Navazuje na teorii „životního kladu“ a v polemice s Hegelovými pokračovateli ztotožňuje krásno se životem: „ To nejobecnější, co je člověku milé a na světě vůbec nejmilejší, je život; nejprve takový život, jaký by chtěl žít, jaký miluje; potom jakýkoli život, protože je přece vždy lepší žít než nežít: všechno živé už svou povahou se děsí záhuby, nebytí a miluje život“ (Estetické vztahy umění ke skutečnosti,

Praha 1946, str. 14).

Metodologie Černyševského se stala základnou revolučnědemokratické kritiky, jejímž hlavním představitelem byl, kromě samotného Černyševského, Nikolaj Alexandrovič D o b r o l j u b o v (1836 - 1861). Typ jeho kritiky - tzv. **reálná kritika** (rozuměj: realistická) - je založen na konfrontaci literatury a prostředí; důležitý není autorův záměr, nýbrž společenský význam díla. Tuto tezi lze ilustrovat na jeho stati *Co je to oblomovština?* (1859). Autor chápe Oblomova nikoli jako literární postavu a nezkoumá dílo jako takové, nýbrž je včleňuje do reality: je bezprostředním odrazem ruského života. Podobně ve stati *Kdy přijde skutečný den?* (1860), v níž se zabývá Turgeněvovým románem *V předvečer*, píše: „Pro nás není důležité, co chtěl autor říci, ale to, co bylo řečeno skrze autora ...“

Myšlenky Bělinského a Černyševského dále rozpracoval Dmitrij Ivanovič P i s a r e v (1840 - -1868). Jeho pohled na literaturu vychází jednak z utilitárního hlediska, tj. z hlediska okamžité společenské užitečnosti výtvaru, jednak z generačního zorného úhlu. Skutečnost mu již natolik hodnotově převyšuje umění, že téměř vytlačuje jeho estetickou funkci. Ve stati *Pisemskij, Turgeněv, Gončarov* (1861) znovu opakuje Dobroljubovovo stanovisko; dílo ho zajímá potud, pokud vysvětluje konkrétní společenské jevy. Důraz na prostředí a na dobu spojuje Pisareva s literárněvědným pozitivismem (*Zrození kultury*, 1861). Ruská revolučnědemokratická estetika a kritika vycházela ze specifika tehdejšího Ruska, ale také z konfrontace západoevropského pozitivismu a ruských tradic.

Souběžně s pozitivismem a v návaznosti na revoluční demokraty rozvíjela se tzv. kulturněhistorická škola, v lecčems předjímající teze sociologického přístupu k literatuře. K jejím představitelům v Rusku patří např. A. N. P y p i n (1833 - 1904) a N. S. T i c h o n r a v o v (1832 -1893). Znakem jejich metodologie je absolutizace obecně dějinných a kulturních aspektů na úkor specifikace literatury.

Na její myšlenky navazuje sovětská sociologická škola ve 20. letech, například P. N. S a k u l i n (1868 - 1930), autor práce *Sociologická metoda v literární vědě* (*Sociologičeskij metod v literaturovedenii*, Moskva, 1925). Literární dílo považuje ze produkt spisovatele, za sociální jev a za historický fakt. Nejdříve je třeba zkoumat fakta imanentně (tj. text), potom se literární historik postaví na pozici sociologa a táže se po sociální funkčnosti díla. Další představitel sociologismu V. Friče (1870 - 1929) se domníval, že umění lze zkoumat pouze sociologickou metodou a došel ke schématu ekonomika-třída-třídní psychologie-umění. Literární díla převádějí, podle Fričeho, sociálně ekonomický život do jazyka uměleckých obrazů. (*Sociologija iskusstva*, 1926).

Abstraktní přístup sociologa se projevil také v pracích V. P. P e r e v e r z e v a (1882 - 1968), například ještě v jeho pozdní práci *U pramenů ruského reálného románu* (*U istokov ruskogo real'nogo romana*, Moskva 1937).

Sociologický přístup se však rozvíjel i později: vedle metod absolutizujících text (strukturalismus, generativní metoda, New Criticism aj.). Představitelem tohoto proudu je Lucien Goldman (nar.1913), francouzský filozof a literární vědec. Z jeho literárněvědných prací uvádíme jako metodologicky nejvýznamnější *Za sociologii románu* (Pour une sociologie du roman, 1964), obsahující mj. studie o vztahu „nového románu“ ke skutečnosti a pojednání o strukturalismu, jehož postupy se Goldman snaží integrovat do literární sociologie. Literatura je v jeho pojetí determinována ekonomicko-technickými periodizačními mezníky. Podobná tendence se objevuje i ve sborníku o sociologii literatury, který byl vydán bruselskou univerzitou (Lucien Goldman et la sociologie de la littérature, Bruxelles 1974).

E/ Absolutizace textu v literárněvědném výzkumu

Další skupina metod ve svých krajních polohách podceňuje anebo dokonce popírá faktor prostředí a psychické aktivity autora v literárním výzkumu. Základním nedostatkem těchto metod není skutečnost, že pokládají text či širě literární dílo za medium svého výzkumu, ale naopak, že tyto zprostředkující složky literární komunikace nekriticky absolutizují, že se na ně omezují, aniž by dílo v dostatečně žádoucí míře zařazovaly do autorského, čtenářského a společenského kontextu a zpětně je a touto oblastí konfrontovaly.

Nejstarší metodou dané orientace je metoda filologická, zčásti rozpracovaná již v antických gramatikách, rétorikách a poetikách. Tato metoda orientující se na jazykovou stránku literárního díla, byla v zásadě až do novověku pokládána za jedinou metodu výzkumu slovesného umění; z těchto příčin byla také nejednou celá literární věda zařazována do rámce filologie.

Na výzkum jazyka nebo přesněji výstavby literárního díla se orientovala valná část literární vědy 20. století. Ruská formální škola vznikla v 10. letech tohoto století jako reakce na obecnou krizi estetiky. Formalisté zavrhnuli sociologické a psychologické metody jako neodpovídající povaze literatury a postavili proti tomu **imanentní pojetí slovesného díla** - literaturu chápali jako souhrn technických prostředků (něm. Kunstgriff, u formalistů prijom, ve strukturalismu postup). Hlavní metodou literárního tvůrce je podle nich "ozvláštňení" (ostraneniije), tj. vydělení literárních scén z životního automatismu. Nejzřetelněji je ozvláštňení viditelné při traktování erotických témat, kde se využívá alegorie a eufemismu.

Chápání umění jako řemesla, jako souhrnu technických prostředků a zdůraznění specifčnosti literatury spojilo několik literárních teoretiků a kritiků.

Byl to Viktor Š k l o v s k i j (1893 - 1984), dále Boris E j c h e n b a u m (1886 - 1959), Jurij T y ň a n o v (1894-1943), Roman J a k o b s o n (1896 - 1982), Boris T o m a š e v s k i j (1890 - 1957), Viktor Ž i r m u n s k i j (1891 - 1971) a Viktor V i n o g r a d o v (1895 - 1969). Z knižních prací ruských formalistů výběrově uvádíme Šklovského Vzkříšení slova (Voskreseniije slova, 1914), O teorii prózy (O teorii prozy, 1925), Jakobsonovu Nejnovější ruskou poezii (Novejšaja russkaja poezija, 1921), Ejchenbaumova Mladého Tolstého (Molodoj Tolstoj, 1922) a Literaturu (Literatura, 1927), Tomaševského Ruskou versifikaci (Russkoje stichosloženije, Metrika, 1923) a Teorii literatury (Teorija literatury, 1925), Žirmunského Rým, jeho dějiny a teorii (Rifma, jeje teorija a istorija, 1923), Vinogradovovy Studie o stylu Gogola (Etjudy o stile Gogola, 1926) a Tyňanovova Dostojevského a Gogola

(Dostojevskij i Gogol', 1921), Problém básnického jazyka (Problema stichotvornogo jazyka, 1924) a Archaisté a novátoři (Archaisty i novatory, 1929); ze sborníků připomínáme Poetiku (Poetika, 1919) a Ruskou prózu (Russkaja próza, 1926). Antologii z klíčových statí a děl formalistů nazvanou Teória literatury (Trnava 1941, 2. vyd. 1971) pořídil Mikuláš Bakoš. Diskutovaným příspěvkem k problematice výstavby a fungování literárního díla je monografie vydaná žákem a přítelem M. M. Bachtina Pavlem N. Medveděvem Formální metoda v literární vědě (Formálnyj metod v literaturovedenii, 1928, čes. 1980). Tato práce, která vedle Teorie literatury B. Tomaševského patří k nejvýznamnějším syntézám ruské literární vědy 20. let, podává stejně výklad formalistické metody, jako je polemikou s jejími východisky a názory ze sociologických pozic, což vyjadřuje již její podtitul Kritický úvod do sociologie poetiky. Formální metoda v literární vědě, uveřejněná původně pod jménem Pavla Medveděva, ale kritikou přisouzená Medveděvovu učiteli Michailu Bachtinovi (1895-1975), představuje spolu a knihou *Formální metoda v dějinách literatury* (Formálnyj metod v istorii literatury, 1927) B. Engelgardta (1887-1942) významnou analýzu metodologických a estetických kořenů formální školy.

Společným rysem obou prací je odmítnutí imanentismu literárního díla a vývoje, tak jak hlásali ve svých extrémních projevech formalisté, a zdůraznění komunikačních aspektů jazyka v jeho estetické transformaci, popřípadě začleňování literárních děl do širších kontextových, zejména estetických souvislostí.

Ruská formální škola však vycházela nejen z obecné (tj. nadnárodní) krize estetiky, ale reagovala bezprostředně na literárněvědné metody, vládoucí v Rusku, v neposlední řadě na tradici revolučnědemokratickou a na Potebňův psychologismus. Nikoli náhodou je Šklovského *Teorie prózy* uvedena polemikou s tezí V. G. Bělinského „umění je myšlení v obrazech“ a s Potebňovou teorií obraznosti. Umění definuje Šklovskij jako „způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité“ (Teorie prózy, Praha 1933, str. 15).

Jako příklad formalistické analýzy uvádíme rozbor V. Šklovského *Jak je udělán Don Quijote* (uvedeno v souboru *Theorie prosy*, Praha 1933, str. 88 - 119). Autor nejprve analyzuje řeč Dona Quijota. Dochází k závěru, že Cervantes líčí Quijota jako „člověka bez mozku“, později mu přidává na „moudrosti“ a začíná využívat efektu vzniklého z kontrastu bláznovství a moudrosti. Podobné postupy nachází Šklovskij v Dickensově *Kronice Pickwickova klubu*. Ve druhé části jsou rozebírány vsuvné novely v Donu Quijotovi, které jsou do románové tkáně uváděny přerušováním děje, účastí jednajících osob vsuvné novely v hlavním ději a formou „nalezeného rukopisu“ (použito např. u L. Sterna, Ch. Dickense, E. A. Poea). Mezi prvním a druhým dílem románu spatřuje Šklovskij morfologický šev, ve druhé části, obsahující více vsuvných novel, je Quijote vždy mystifikovaný, oklamáný.

Z uvedených faktů vidíme, že Šklovskij analyzuje techniku spisovatelské tvorby, všímá si práce s motivy a modelovanými situacemi a zkoumá, jak jsou v dalším vývoji literatury využívány. Literatura se mu tak jeví jako soubor formálních postupů, pohybujících se mezi póly automatizace a ozvláštňení.

Na některé teze formalistů navazuje tzv. pražská škola, v níž byla rozpracována teorie a aplikace strukturalistického pohledu. Český strukturalismus dále vycházel z české herbartovské estetiky (J. Durdík, O. Hostinský, O. Zich), dílčích aspektů filozofie Hegelovy a Husserlovoy a z učení lingvisty F. de Saussura. K nejvýznačnějším představitelům českého strukturalismu patřili Vilém M a t h e s i u s (1882 - 1945), Roman J a k o b s o n (1893 - 1982) , René W e l l e k (1903-1995), Jan M u k a ř o v s k ý (1891 - 1975) a Rus Petr B o g a t y r j o v (1893 - 1971). Osobnost R. Jakobsona zajišťovala do určité míry metodologickou kontinuitu s formalismem. Strukturalismus se však snažil vypjatý formalismus překonat mj. tím, že se vyhnul protikladu obsah a forma a zavedl pojmovou dvojici materiál a postup. Literární dílo je podle strukturalistů znakem a významem, je strukturou tj. vnitřně sjednoceným, hierarchizovaným celkem, který se vyvíjí samopohybem. Strukturalisté, podobně jako formalisté, se však v zásadě nezřekli imanentního pojetí literatury, ačkoli se je snažili překonat teorií významových řad (řada literatury, politiky, ideologie atd.).

Ve stati *K pojmosloví československé teorie umění* definuje J. Mukařovský strukturalistické pojetí struktury (Kapitoly z české poetiky, Praha 1948, 1, díl, str. 29 - 40). Struktura se nevyznačuje pouze celkovostí, nýbrž je to především vnitřně sjednocený celek, vyznačující se pohybem a proměnou vnější i vnitřní. Strukturalisté (podobně jako formalisté) jsou cílevědomě proti psychologismu; odmítají se zabývat osobností tvůrce a za hlavní považují text, resp. soubor zvyklostí a norem, běžných při práci s textem: „Hlavní podstatou umění je tedy nikoli individuální umělecké dílo, ale soubor uměleckých zvyklostí a norem, umělecká struktura, jež je povahy nadosobní, společenské“ (tamtéž, str. 32). Společenský moment zapojuje Mukařovský tak, že rozlišuje dvojí druh funkcí struktury: 1. funkce složek k celé struktuře, 2. funkci struktury vůči jiným strukturám (tj. i vůči společnosti).

Strukturalistickou analýzu lze demonstrovat na Mukařovského stati Polákova *Vznešenost přírody* (tamtéž, str. 91 - 176). Badatel poukazuje na různé kritické reakce na Polákovo dílo (vyšlo v definitivní verzi v r. 1819): někteří je srovnávali s výtvary Homérovými, jiní je nepřijímali kvůli jazyku (novotvary, kompozita). Mukařovský zastává názor, že dílo se má hodnotit vzhledem k vlastní výstavbě. Analýzou veršové struktury dochází k závěru, že Polák tvoří mezičlánek mezi sylabickým a sylabotónickým veršem, tj. chce výrazněji rozlišit rytmus a metrum (oproti Puchmajerově škole). Podobně analýzou prvků stylové struktury dokazuje, že tajemství slohu B. Němcové je v rozkladu motivů na drobné části).

Naproti tomu Claude Lévi-Strauss rozvinul strukturalistické pojetí samostatně na materiálu etnografickém a folkloristickém (*Anthropologie structurale*, 1958; *La pensée sauvage*, 1962). Badatel správně postřehl, že strukturální modely jsou nejnázorněji aplikovatelné na jednoduchých tvarech myšlenkových a literárních. Myšlení přírodních národů, manifestované např. v mýtech, je vhodným materiálem pro redukování boje systému a historie na řetězce binárních opozic, tj. vzájemně se vylučujících alternativ.

Společné typové znaky, i když jiné nacionální kořeny, má angloamerický New Criticism

(„nová kritika“, správněji „nová literární věda“) a francouzská „nouvelle critique“. Obě reagují na tradiční anglosaský empirický deskriptivismus a francouzský esejismus. Dřívější literárněvědné metody, např. metoda impresionistická, zkoumaly často nikoli dějiny písemnictví, nýbrž dějiny vkusu; neanalyzují dílo, ale čtenářský zážitek.

New Criticism vyrostl - podobně jako formalismus - z otřesené víry v humanismus a dospěl až ke koncepci „vyhasnutí osobnosti“ (extinction of personality), tj. snažil se vyloučit tvůrčí osobnost z pole literárněvědné analýzy. Vyšel přitom z domácích kořenů, např. z teoretických prací básníků Ezra Loomise Pounda (1885 - 1972) a Thomase Stearnse Eliota (1888 - 1965). „Nová kritika“ vznikala současně ve Velké Británii i v USA. Na americkém Jihu se již ve 20. letech utvořila metodologicky homogenní skupina kritiků (Southern Critics), soustředující se kolem časopisu *Fugitives* (1922 - 1925) a propagující „close reading“, tj. pečlivou analýzu textu, jako východisko i cíl bádání. V Anglii se k tomuto proudu počítá Frank Raymond Leavis, v USA např. John Crowe Ransom a Cleanth Brooks.

Termínem „New Criticism“ by bylo možné označit soubor postupů

a prostředků, jimž se anglická a americká literární věda vymaňovala z převládajících tlaků biografických, psychologických a pozitivistických metod. V anglosaském světě panovala vždy značná nedůvěra k obecným, spekulativním postupům, spíše se tu dávala přednost zkušenosti: literatura se nezdá chápala jako soubor nenapodobitelných individualit, a pokud se mluvilo o literárních směrech, spíše se měla na mysli hnutí v jedné národní literatuře. Z toho vyplývala také nedůvěra k obecné teorii žánrů a ke komparatistice. Proto se často zkoumalo „pozadí „ (background) literatury; život autora, jeho psychika, společenské faktory, nepropojené ovšem vnitřně se samotným literárním dílem. Narušování tradice vycházelo jednak z vnějšku (například ex-Pražan René Wellek a Rus Roman Jakobson zprostředkovali působení ruské formální školy a strukturalismu), jednak zevnitř prostřednictvím vlastní metody „pečlivého čtení“ (close reading), tj. bedlivého, analytického studia textu.

Francouzská „nouvelle critique“ vyvíjející se v protikladu k strnulému akademickému bádání pozitivistického ražení, také nebyla stejnorodým jevem, naopak zahrnovala vzdálené nebo dokonce protikladné osobnosti a jevy: sociologickou kritiku, reprezentovanou Lucienem Goldmannem, která se snaží spojovat literární strukturu s ekonomicko-technickými mezníky, tematická kritika, která v tématu hledá projevy autorova podvědomí, psychokritika, opírající se o postuláty psychoanalýzy, a lingvistická kritika, pro niž je „návrat k dílu“ alfou a omegou literární vědy (Roland Barthes).

70. léta přinesla také novou literárněvědnou metodu, která se vyvinula v řečišti strukturalisticko-novokritickém a čerpala podněty z lingvistické teorie tzv. generativní gramatiky, jejíž základy položil Američan Noam Chomsky v knize Syntaktické struktury (Syntactic Structures, 1957); touto metodou pracovali Tzvetan Todorov a Julia Kristeová. Zastánci generativní metody domnívají, že literatura má podobné strukturní členění jako jazyk. Jazykové promluvy vznikají transformací výchozích struktur, jejich generováním (rozením). Podobně literární dílo je strukturou, která vznikla z jednodušších strukturních bází. Generativní metoda tak umožňuje proniknout k jednoduchým literárním modelům.

F/ Absolutizace míry uplatnitelnosti speciální vědní nebo filozofické metody v literárněvědném výzkumu

Doba prudkého rozvoje exaktních věd zrodila další skupinu metod, které již neabsolutizují části objektu zkoumaného literární vědou, části literární komunikace, nýbrž absolutizují míru obecné využitelnosti a uplatnitelnosti konkrétní metody. Tyto metody jsou přejaty ze speciálních věd nebo filozofie a jejich platnost je neúměrně rozšířena na oblast literatury.

V době pozitivismu a darwinismu se v literární vědě prosadil **evolucionistický přístup**, který pohlížel na literární dílo jako na biologický organismus, procházející stadii zrození, růstu, dospělosti, stárnutí a vyhasnutí. Takto koncipoval teorii literárních žánrů (nověji: genologií) francouzský literární vědec Ferdinand Brunetière (1849 - 1906) v díle *Vývoj žánrů v dějinách literatury* (L' évolution des genres dans l' histoire de la littérature, Paris 1890). Mechanistický přírodovědecký pohled na literární proces, přehlížející specifikum literatury, vyvolal reakci metod absolutizujících text. Evolucionistickou teorii žánrů kritizoval v novější době ze strukturalistických pozic René Wellek (Concepts of Criticism, Yale 1963). Přesto se v literární vědě recidivy evolucionismu, byť modifikovaného, objevují dodnes. Např. Alastair Fowler o Wellekově kritice píše: „Wellek má pravdu, když odhaluje hranice biologických analogií, mýlí se však, když tuto analogii prohlašuje za neplatnou. Bylo by podivné, kdyby literatura, obraz života, neměla žádný vztah k vývoji biologických forem.“ (The Life and Death of Literary Forms, in: sb. New Directions in Literary History, London 1974, str. 85).

Jiným příkladem neadekvátního pojetí a aplikace filozofické metody na oblast literatury je literárněvědná fenomenologie, založená na fenomenologii filozofické. Samotný pojem fenomenologie prošel složitým vývojem

(od Lamberta přes I. Kanta, G. W. P. Hegela, J. G. Fichta a F. Brentana k E. Husserlovi); nás zajímá nikoli jako pojem, nýbrž spíše jako metoda nazírání reality. Ta se vyvinula až v díle Edmunda Husserla (1859-1888). Fenomenologie (řec. fainomenon = jev) je vědou o zření podstat a je koncipována nikoli jako filozofický systém, ale jako univerzální platná metoda poznání. Husserl tuto metodu ve svých Logických zkoumáních, zakládajících se na intencionalitě, tj. na schopnosti psychiky mít vědomí o něčem, na zaměřenosti psychiky na něco, vymezuje jako „deskriptivní analýzu subjektivních prožitků“. Úspěch při pronikání k „ideálnímu bytí“ (např. literárního díla) má Husserlovi zaručit důsledný antipsychologismus, totiž metoda postupného „očistování“ vědomí (prožitků, zkušeností) od nahodilostí, a to cestou tzv. redukce, tj. cestou vyloučení, „uzávorkování“ (Einklammerung) všeho, co se netýká předmětu intencionálně zaměřeného vědomím.

Nejvýznamnějším z literárněvědných fenomenologů byl Polák Roman Ingarden (1893 - 1970), autor práce O poznávání literárního díla (Das literarische Kunstwerk, 1931, polsky O poznawaniu dzieła literackiego, 1937). R. Ingarden, který nepřijímá Husserlův tranacendentální idealismus, rozlišuje z hlediska jejich bytí odlišné typy předmětů: reálné a ideální předměty a předměty, jejichž bytí je závislé na intenci, tedy intencionální předměty. Reprezentativním případem intencionálních předmětů se mu stává literární dílo, jehož existence, význam a obsah je závislý na vnímání. Na této myšlence pak Ingarden zakládá svou „ontologii literárního díla“, tzn. nauku o bytí literárního díla, přičemž vlastní studium literatury považuje za speciální odvětví teorie poznání. Ingardenova ontologie literárního díla vychází ze stratifikační teorie, tedy stanoviska, podle kterého je dílo útvarem vícevrstevným, přičemž mezi jednotlivými vrstvami existuje organická spojitost, tj. existuje strukturální jednota díla. Autor rozlišuje čtyři vrstvy literárního, písemnou formou fixovaného díla: zvukovou, významovou, schematických aspektů, v nichž se prezentují předměty podávané v díle, a „vrstvu představovaných předmětů“, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů. Literární dílo pak Ingarden definuje jako čistě intencionální předmět, jehož existence je dána autorskými tvůrčími akty a určitou fyzicky existující podstatou.

D. Recepční estetika a její česká a slovenská podoba

Problematiku recepční estetiky vůbec a na území Československa a České republiky a Slovenska zvláště lze rozdělit do několika sfér, které vytvářejí složitě propojené metodologické vrstvy. Především je tu myšlenkové a morfologické podloží, které vytváří předpoklad pro rozvoj idejí blízkých recepční estetice a které se vytváří na teritoriu střední Evropy v průběhu 19. století. Vůbec se domnívám, že právě pojem „střední Evropa“ je v rozvoji estetiky a literárněvědné metodologie v 19. a 20. století klíčový. Rozhodující metodologický vývoj a metodologické bitvy se tu odehrávaly na poli slavistiky a na slovanském materiálu.

Místo recepční estetiky nelze pochopit bez vědomí obecného myšlenkového podloží, které sahá až do antického Řecka, kde estetika vzniká z několika pramenů. Vedle kosmologické a kosmogonické linie, která vzniká nauky o krásu odvozuje z uspořádání vesmíru a jeho sil, jsou tu především sofistické s člověkem jako mírou všech věcí a s teorií lidské činnosti čili techné, na něž navazuje Aristoteles, a neoplatonici, kteří Platónovu nechuť k umění a básníkům převracejí v protiklad, totiž v činnost, která skrze médium umělce reflektuje vyšší svět idejí. Z těchto tří pramenů vznikají i tři přístupy k umění obecně a k literatuře zvláště. Zatímco kosmogonické a kosmologické pojetí hledá smysl artefaktu mimo dílo (v uspořádání přírody a společnosti - Tainova triáda, různé projevy sociologismu), sofistické přístupy nacházejí podstatu umění v koncepci mění jako řemesle, v souboru technických grifů a neoplatonici v projevech lidské duše - autorovy i vnímatelovy. V 19. století se tento trojramenný proud proměnil ve dva metodologické okruhy (filologický, založený spíše na imanentních, textových přístupech, ať již kreativních nebo recepčních, a sociologický, vycházející z mimotextových faktorů) a tomu odpovídající tři zorné úhly: autorský, textový a čtenářský. Autorský pól k sobě přitahoval biograficko-psychologické přístupy, textový zase postupy imanentní spojené s formalismem a strukturalismem, čtenářský postupy analyzující čtenářský dojem a způsob percepce uměleckého díla.

Dvacáté století se z větší části odehrávalo ve znamení dominance imanentních metod, ale již jejich kořeny ukazují na nejednoznačnost jejich technologické orientace. Dokládá to již známý spor o prameny českého či pražského strukturalismu.

Ostatně sám praotec těchto metod, komparatista a folklorista Alexandr Veselovskij (1838-1906) ruskými formalisty pokládán za předchůdce příjmu, je autorem pojmu vstřícný pohyb (vstrečnoje protivodviženije), s nímž pracuje například slovenský komparatistický tým již zesnulého Dionýze Durišina.

Na jedné straně stojí Viktor Erlich se známou koncepcí ruských formalistických zdrojů, na straně druhé brněnský estetik ruského původu Oleg Sus, který zdůrazňoval tzv. český formismus, zejména dílo Josefa Durdíka, Otakara Hostinského a Otakara Zicha, na něž se odvolává zejména Jan Mukařovský. Naopak René Wellek (1903-1995) několikrát, naposledy v rozhovorech s Peterem Demetzem na přelomu 80. a 90. let ukázal na společné německé kořeny ruského formalismu a českého strukturalismu, stejně jako českého formismu. René Wellek sice nikdy nepopíral spoluúčast ruské formální školy na svém vlastním metodologickém vývoji, současně však neopomněl zdůraznit, že se s formalisty nikdy zcela neztotožnil. Zájem o ruské formalisty i kritický odstup od jejich prací je součástí Wellkova zájmu o ruskou literaturu, kterou se začíná seriózněji zabývat až v USA ve 40. letech. V klíčové knize *Concepts of Criticism* (1963) analyzuje Wellek souvislost ruského formalismu a pražského strukturalismu značně kriticky: formalismus přivezl do Prahy Roman Jakobson, aplikoval ji Jan Mukařovský, který argumentuje ve prospěch rozchodu literární historie a kritiky. Kritika pohlíží na dílo jako na pevnou, realizovanou strukturu, jako na stabilní, jasně artikulovanou konfiguraci, zatímco historie musí nahlížet básnickou strukturu ve stálém pohybu jako plynutí prvků a transformaci jejich vztahů. V historii je pouze jedno kritérium: stupeň inovace. Mukařovský není podle Wellka schopen odpovědět na otázku týkající se směru změny. Ruští formalisté jako technologové literatury se rádi dovolávali – jak již uvedeno - Alexandra Veselovského, jenž se pokusil vytvořit celosvětovou historickou poetiku v duchu Spencerova evolucionismu: zde Wellek vidí zřetelnou spojnici rusko-německou (v roce 1862 byl Veselovskij v Berlíně žákem H. Steinthala). Ruský formalismus vidí jako vlivný faktor ve středoevropském kadlubu idejí a metod a jako směr povýtce technologický, zatímco vývoj literární vědy v meziválečném Československu a Polsku vidí jako srážku ruské formální školy a fenomenologie.

Vývoj ruské formální školy, která do středoevropského prostoru zasáhla velmi silně, dokládá však nejednoznačnost její technologické orientace. Za nejvýraznějšího formalistu, který "vystoupil z řady", se obvykle pokládá Viktor Žirmunskij: podle něho při změně stylů nejde ani tak o změnu postupů (prijomů), ale o uměleckou tendenci, která souvisí s umělecko-psychologickým záměrem, estetickými zvyklostmi a celkovým nazíráním světa. Jak Boris Tomaševskij, tak zejména Jurij Tyňanov chápou vývoj literatury nikoli jen jako změny příjmu (Kunstgriff), ale jako systémové změny vztahů. Nejparadoxněji se tento postoj projevuje u zdánlivě nejradikálnějšího formalisty Borise Ejchenbauma: na počátku je to filozofický výklad literatury, pak technologický a pak - jistě i pod

ideologickým tlakem - ale nejen pod jeho vlivem - klasická literární historie spojená s pojmem „literaturnyj byt“, tj. způsob existence literatury. Za přelom mezi filozofickou a technologickou fází vidí sám Ejchenbaum léta 1916-1917. Zatímco příkladem filozofické vývojové fáze může být Ejchenbaumova stať o N. M. Karamzinovi, o korespondenci F. I. Tjutčeva, o Lvu Tolstém nebo i Schillerově tragédii, pro počínající formalistické období je charakteristická stať Iluze skazu (1918) nebo zkoumání Puškinovy poetiky či klasický text Jak je udělán Gogolův Plášť či studie o Blokovi a Někrasovovi. Na konci 20. let již cílevědomě směřuje k začleňování literatury do společenského bytí: markantním příkladem budiž Ejchenbaumova práce s dílem Lva Tolstého: nejprve je pro něho filozofem, pak technologem, který překonal literární postupy Turgeněvy, pak se zase vrací k „živému proudění“ literatury, k materiálům a k historickým souvislostem Vojny a míru, k jejich materiálovému zakotvení v evropské historii a literatuře.

Toto rozporně se utvářející metodologické podloží se promítlo do situace ve středoevropském prostoru mezi dvěma válkami. K situaci v samotném Československu nutno poznamenat, že základní metodologické posuny se neodehrávaly pouze v Praze, ale že zde bylo volné myšlenkové proudění na ose Praha - Brno - Vídeň (personifikovaně: Jakobson, který byl jak v Praze, tak v Brně - zakladatel brněnské komparatistické slavistiky Frank Wollman - Durnovo a Trubeckoj spojení především s Vídní, ale také s Brnem a Prahou). Přitom vývoj literárněvědné metodologie mimo pražské centrum měl častou zvláštní podobu a polohu. Příkladem může být právě zmíněný Frank Wollman, který ve svých kardinálních knihách Slovesnost Slovanů (1928) a K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské (1936) prosazoval syntézu srovnávacího přístupu a literární morfologii v podobě velmi blízké pražskému strukturalismu, kterou nazýval eidologie. Pražské i brněnské centrum bylo spojeno s fenomenologií, zejména s osobností Romana Ingardena (1893-1970), který přednášel v Pražském lingvistickém kroužku. Ale nebyl to vztah idylický: dokladem toho je známá nepříjemná polemika Ingardena s Wellekem o jeho a Warrenově Teorii literatury. V ní měl Wellek údajně použít některé Ingardenovy postupy, ale ve zdeformované podobě (Ingardenova stratifikační teorie byla tu prý vyložena z nesrozumitelného aspektu normy a systému norem).

Hájíme tedy tezi, že v meziválečném období se uprostřed převažujících strukturně funkčních a technologických metod vytvářelo metodologické podloží vycházející z duchovědy, literárněvědné psychologie, intuitivismu a esejistického impresionismu (F. X. Šalkda, Arne Novák aj.): hranice mezi technologickými a vciťovacími metodami nejsou tak ostré, jak se někdy tvrdí, běžné bylo jejich prostupování a míšení. Ostatně ruský psycholog Lev Vygotskij se pokusil spojit formální metodu s psychologií a došel k psychologii uměleckého tvaru.

Na druhé straně například uvnitř Pražského lingvistického kroužku probíhal někdy dosti tvrdý boj o metodologii: mladý René Wellek jako žák Viléma Mathesia tam měl poněkud výsadní postavení, neboť si mohl dovolit nebýt zcela ortodoxní - i jako žák duchovědně orientovaného Otokara Fischera. Jakobsonovo ruské kroužkaření se v něčem podobalo politické organizaci včetně přísah věrnosti dané metodologií. René Wellek, který si jinak tvůrčí atmosféru zkouřku váží, o tom po letech napsal: „The influence of the Circle on Czech literary scholarship since the thirties was also negative. The Circle discouraged sometimes by harsh reviews of the old-line books, the established genre of literary biography which assumed a comfortably easy and obvious relationship between an author's experiences or psychology and his work and disparaged the usual writing of literary history in terms of external influences and parallels.“ (R. Wellek: *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*, Ann Arbor 1969, s. 28). Případy kritických střetů tvrdé metodologie kroužku s knihou J. V. Sedláka *O díle básnickém* (Praha 1935) nebo s postupy Miloše Weingarta, který roku 1934 z kroužku vystoupil, jsou svědectvím této situace. Usměvně působí Wellekova vzpomínka z hovorů s Peterem Demetzem, v níž je reprodukována Jakobsonova americká vášnivá polemika s učením Vissariona Bělinského, jehož se pak musel Wellek a další zastat. Nicméně i v díle samotného Jana Mukařovského nebo Felixe Vodičky najdeme postupy, které směřují k recepci estetiky, jak se dříve i později utvářela, od 50. let zejména v souvislosti s novým rozvojem hermeneutiky.

Zmíněná prostorová disperze středoevropské literárněvědné metodologie na území meziválečného Československa učinila z Brna jako sídla druhé české univerzity jakési druhé centrum, v němž se sbíhaly impulsy náboženské, duchovědné a psychologické s invazí Wollmanovy eidologie. Je přímo osudové, že Wollmanova eidologie napojená na stratifikační systém Ingardenův se právě na

brněnské Masarykově univerzitě mírumilovně střetala s podněty, které měly pozoruhodné konsekvence.

Morava jako integrální součást Českého království prošla v průběhu 19. století složitým vývojem: v důsledku vzdemuté vlny národních hnutí se zemský princip pozvolna doplňoval principem nacionálním a došlo k "bohemizaci" či lépe "čechizaci" Moravy ve smyslu definitivní integrace do českého národa. Na území historického království žili vedle sebe především česky (různými dialekty) mluvící Češi a Moravané, německy mluvící obyvatelé historických zemí a další národy. Židé náleželi jazykově z drtivé většiny k německy mluvící části populace. I když se již velký Moravan, literární historik a versolog a především historik František Palacký ve svých Dějinách národu českého v Čechách a v Moravě (některá vydání z 20. století místní určení vypouštějí) veřejně přihlásil ke koncepci českého národa v Čechách a na Moravě, rozdíly politické, náboženské, národní či mentální, kulturní a jiné (tkvící až v přírodně geologickém uspořádání obou zemí) zůstaly a přetrvávají dodnes, aniž by se z toho masově vyvozovaly politické důsledky. Určité rozdíly se projevovaly i v recepci jiných národů žijících i nežijících v hranicích království jako součástí Rakousko-uherského mocnářství: na Moravě se projevovalo celkově lepší soužití s Němci, ale současně sílilo i hnutí slavofilské, zejména rusofilské, které nabývalo podoby tzv. ruských kroužků - spíše než politiky se však činnost těchto sdružení týkala kultury a různých druhů umění, zejména hudby a literatury. Kulturně si Morava udržovala značnou autonomii. Ta vycházely především z katolické orientace Moravy, z moravského konzervatismu a z převažujících etických postojů. Tyto rysy však nelze neomezeně generalizovat: byly to však podmínky, které modelovaly podobu moravské laické i vědecké slavistiky a literární vědy.

Z tohoto podhoubí vyrůstal i benediktinský mnich z Rajhradu, katolický farář, moravský laický slavista a rusista, literární historik a překladatel-samouk Alois Augustin Vrzal (1864-1930), autor řady literárněhistorických prací, z nichž nejvýznamnější jsou Historie literatury ruské XIX. století (1891-1897) a Přehledné dějiny nové literatury ruské (1926). A. Vrzal proslul také jako korespondent řady ruských spisovatelů: 36 dopisů 22 ruských spisovatelů 19. a počátku

20. století věnoval Slovanskému semináři Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Mezi Vrzalovými korespondenty, které žádal o stručnou autobiografii pro své dějiny ruské literatury, byli A. P. Čechov, V. G. Korolenko, Maxim Gorkij, z méně významných autorů A. I. Ertěl, G. A. Mačetet, S. I. Gusev-Orenburgskij, A. A. Izmajlov, I. A. Salov, A. M. Skabičevskij, B. Zajcev, R. I. Sementkovskij, M. Vs. Krestovskaja aj. Lví podíl na vydání podstatné části Vrzalovy ruské korespondence má brněnský rusista doc. Jaroslav Mandát, který s Vrzalovou pozůstalostí pracoval v 60. a 70. letech.

Vrzalovo literárněkritické a literárněhistorické dílo vsutku nebylo v Českých zemích přijato příliš kladně. Některé osobnosti literárního a vědeckého života však již tehdy uviděly jeho rozpětí a Arne Novák v nekrologu mimo jiné napsal, že A. G. Stín (Vrzalův pseudonym) se nikdy netajil, že jeho knihy jsou v jádře kompilacemi, ale při tom s hrdostí poukazoval na to, že čerpá z různých děl různých směrů, že se snaží poctivě dospět k objektivnosti a že nikdy nekrývá nábožensko-mravní stanovisko, současně však uznával, že to byl také muž se smyslem pro estetickou hodnotu. Podobně ocenil jeho práci Vilém Bitnar v Hovorech literárních a uměleckých. Leč více bylo přísných kritiků. Ve Vrzalově pozůstalosti se nachází řada novinových výstřížků s referáty o jeho literárněhistorické a překladatelské činnosti: Najdeme mezi nimi i zápornou recenzi Julia Heidenreicha (Dolanského), který svou sžíravou kritiku příznačně nazval *Ruská literatura v pokřiveném zrcadle*. Jde o recenzi Vrzalových Přehledných dějin nové literatury ruské (1926). Ponechme stranou politický aspekt věci, tedy to, že Vrzalovy názory kontrastovaly s levicovou orientací značné části českých intelektuálů. Ponechme stranou také fakt, že Heidenreichova recenze svědčí o povrchové aktuálnosti, nikoli o hlubší znalosti Vrzalovy metodologie, kterou chápe ploše Střet Heidenreich - Vrzal můžeme dnes vidět v jiných souvislostech: není to ani tolik spor eticko-náboženského pojetí literatury s pojetím estetickým, ale spíše konflikt intuitivního, „vcitovacího“ pojetí literatury a pojetí morfologického, technologického, strukturního, které bylo například charakteristické pro ruskou formální školu a počínající český strukturalismus. V tomto ohledu musel Vrzal, snažící se živelně skloubit pozitivistickou akribii s láskou a porozuměním vycházejícím z křesťanských zásad, vypadat jako konzervavec a archaista. A. Vrzal hledal po celý život vrstvu, na jejímž základě by ruskou literaturu uviděl jako celistvý fenomén: našel ji v eticko-náboženském podloží ruského písemnictví. Celý další

vývoj literárního historika Vrzala (skromně řečeno: autora přehledů ruské literatury) je hledáním rovnováhy, balance či harmonie mezi touto reflexní plochou a rozmanitou, různorodou, pluralitní literární realitou, mezi etikou a estetikou, ideou a řemeslem.

Střední Evropa byla – jak již uvedeno - od počátku 20. století křížovatkou myšlenkových proudů: ostatně sepětí Ernsta Macha, Sigmunda Freuda, Edmunda Husserla, Roberta Musila, Tomáše Masaryka, Karla Čapka a dalších s tímto prostorem a konkrétně s Moravou je toho dokladem.

Do této složitě, ale plodně atmosféry přichází v první polovině 20. let **Sergij Grigorovič Vilinskij** (1876-1950), v jehož osobnosti se dotváří systém východozápadního a severojižního myšlenkového proudění, mimořádný a řádný profesor a prorektor Oděské univerzity, ruský medievista.

Z životopisu, který sám napsal vlastní rukou česky a datoval 24. březnem 1935 (v souvislosti se žádostí o složení přísných zkoušek doktorských, neboť titulu doktora ruské literatury, který mu byl udělen v Oděse roku 1914, nemohl u nás podle tehdejších předpisů užívat), vysvětluje, že se narodil v Kišiněvě, kde vystudoval klasické gymnázium roku 1895, pak byl krátce posluchačem petrohradského historicko-filologického institutu, od podzimu 1896 studoval na slovansko-ruském oddělení historicko-filologické fakulty Novorossijské univerzity v Oděse. Tam zahájil strmě vzestupnou vědeckou dráhu, která vrcholila v letech 1912-1914, kdy se stal prorektorem a řádným profesorem ruské literatury na základě obhajoby doktorské disertace *Žitije sv. Vasilija Novago v ruské literatuře*. Z Ruska emigroval 7. února 1920 - v přístavu mu před odplutím ukradli všechny kufry, takže i své vlastní knihy musel pak v Evropě shánět po antikvariátech. Tak začal jeho nelehká bulharská anabáze: učil na gymnáziu v Plevně, pak byl přeložen jako učitel latiny do Sofie, na gymnázium v Plovdivu už nešel a po jisté době bez zaměstnání se stal bankovním úředníkem. V létě 1921 dostal nabídku od prof. Václava Vondráka, aby přednášel ruskou literaturu na tehdy nově založené Masarykově univerzitě v Brně. V listopadu 1921 byl zvolen smluvním profesorem Masarykovy univerzity a v dubnu 1923 jím byl ustanoven. Kromě profesorských povinností na Masarykově univerzitě přednášel také ruskou literaturu na ruském pedagogickém institutu v Praze až do jeho zrušení v roce 1927.

Odbornou doménou Sergije Vilinského v Rusku byla staroruská literatura. Jeho práce, mimo jiné *Skazanja o Sofii Caregradskoj v jelinskom letopisce i v Chronografe* (1903), zmíněné *Žitije Vasilija Novago v ruské literatuře* (1914), jimž předcházela jeho mezinárodně uznávaná prvotina *Vizantijsko-slavjanskije skazanja o sozdanii chrama sv. Sofii Caregradskoj* (1900), se pevně zapsaly do ruské medievistiky, rusistiky, slavistiky a byzantologie. V Bulharsku přišel do kontaktu nejen se středověkými prameny, ale také se soudobou bulharskou literaturou. I během pobytu v Brně pravidelně s finanční podporou českých úřadů pobýval na vědeckých stážích v Bulharsku. V Brně přesunul svůj zájem k novoruské literatuře - i vzhledem ke své úloze profesora ruské literatury, která předpokládala spíše soustředění na novou dobu. Jako téma své první "československé" knihy si zvolil dílo Michaila Jevgrafoviče Saltykova-Ščedrina (*O literární činnosti M. J. Saltykova-Ščedrina*, Brno 1928). Z bulharských materiálů výtěžil monografii *Petko Todorov (Život a dílo)*, kterou podal jako disertaci (vyšla pak roku 1933).

Vilinského metodologie je směs filologické metody medievistické, pozitivismu s příměsí zájmu o sociologii a psychologii artefaktu a o literární morfologii (poetiku): silná je tu také linie duchovnědná. Se Sergijem Vilinským jsou spojena ještě další významná jména, jimiž se středoevropský metodologický kruh svým způsobem uzavírá: v Oděse byl jeho žákem vynikající medievista N. K. Gudzij a v zimním semestru 1913 u něho studoval také Michail Bachtin (1895-1975), který pak přešel do Sankt-Petěrburgu (což vyvolává otázku, nakolik znalec antiky a středověku Vilinskij ovlivnil pozdější Bachtinovu orientaci). Zakladatel brněnské literárněvědné rusistiky, který dotvářel specifickou podobu brněnské slavistiky Franka Wollmana, je však také spojen s tradicemi ruské a české byzantologie, která u nás nyní prožívá nelehké časy. Z brněnských rusistů se k Sergiji Vilinskému vytrvale hlásil jeho žák doc. Jaroslav Mandát (1924-1986), který poslouchal Vilinského přednášky z ruského folklóru, staroruské a novoruské literatury a který mi jeho postavu svým barvitým vyprávěním přibližoval. Jeho Vzpomínka na S. G. Vilinského byla také patrně jeho posledním dílem.

Tato boční, moravská linie literární vědy ještě výrazněji než pražské centrum ukazuje na bytostné propojení eticko-duchovědně psychologicko-intuitivistické linie se spěním k morfologii a struktuře artefaktu: stará filologická medievistika rozvíjející se dál na materiálu novověké literatury tu vytváří předpoklady pro rozvoj fenomenologicky orientované Bachtinovy estetiky, jejíž objev ve Francii prostřednictvím Julie Kristevové a analýza ve Vitěbsku, kdysi Bachtinově sídlu, vytváří rozsáhlou metodologickou kontextovou síť.

Slováci se recepční estetiky dotýkají především v činnosti tzv. Nitranského týmu, který pracoval a pracuje v Kabinetu literárnej komunikácie na Pedagogické fakultě v Nitre, nyní na Fakultě humanitných vied Univerzity Konštantína Filozofa tamtéž. Jedna linie vychází z tzv. výrazové estetiky Františka Mika, druhá z praktické komparatistiky, poetiky překladu a teorie metatextu Antona Popoviče, který je prezentoval v 70. a 80. letech. Na Slovensku se postupně vytváří literárněvědný trojúhelník, který je s recepční estetikou v kontaktu, a to komparatistika - genologie – translologie. A. Popovič tak stál u kolébky nové vlny rozvoje slovenské teorie překladu, která se transformovala v translologii jako zvláštní nauku o překladu a překládání – na tuto linii pak kriticky navazují slovenské translologické sborníky 90. let. Také další dvě zmíněné složky „slovenského trojúhelníku“ – Ďurišinoва komparatistika a Hviščova teorie literárních žánrů – genologie – přesunují svůj zájem k čtenáři. Pro slovenskou literární vědu byla bránou k zájmu o čtenářskou recepci také metodika výuky, například v tvorbě Jána Kopála. Slovenská literární věda – aniž to explicitně uváděla – zacházela s tématy recepční estetiky běžně od 60.-70. let.

Jestliže toto metodologické podloží založené na duchovědě a psychologicko-intuitivních metodách bylo dost široké a mělo řadu pramenů, sama recepční estetika se v českém prostředí rozvíjela v podobě čerchované čáry, tedy přerušovaně, s několika novými počátky v různých místech. Zmíněné metodologické podloží sice tyto iniciativy spojovalo, ale jen volně. Lze tedy říci, že stopy recepční estetiky v českém prostoru vytvářejí spíše kontinuitně diskontinuitní celek s častým přerušováním a zpětným navazováním.

Skutečné vyrovnávání s recepční estetikou kostnické školy nastalo až hluboce v 60. letech. Průkopnickou úlohu tu má pražský rusista, literární historik, teoretik a kritik, sám básník a prozaik František Kautman (nar. 1927), také novinář, nakladatelský a časopisecký redaktor, překladatel, editor, básník a prozaik, kulturní činitel, signatář Charty 77, člen International Dostoyevsky Society, člen společnosti F. X. Šaldy, spoluzakladatel a tajemník Klubu osvobozeného samizdatu. Dominantou jeho uvažování jsou existenciální problémy člověka v sevření dějin, samota a úzkost.

Kromě první větší literárněvědné práce o socialistickém realismu v díle S. K. Neumanna je jeho další zájem soustředěn na ruskou literaturu, literární kritiku a německy psanou tvorbu. Od 60. let je v Kautmanově tvorbě patrný zájem o obecné otázky lidského bytí. *Boje o Dostojevského* (1966) jsou úspěšným pokusem o docenění díla ruského génia, který kladl zásadní otázky: Dostojevským léčí Kautman i svou původně jednostrannou ideologickou orientaci 40. a 50. let. Od 60. let se Kautmanovo myšlení pohybuje v osobnostních a tematických řetězcích: charakteristické jsou jeho spřažené triptychy Dostojevskij, Kafka, Hostovský nebo Masaryk, Šalda, Patočka. V triptychu Masaryk, Šalda, Patočka (1990) dopisovaném na počátku sovětské perestrojky prezentuje Kautman tuto představu více než důrazně: „Ideologický krunýř musí být proražen, ideologie musí být postavena mimo základní globální problémy lidského osudu [.]. Jen nesmírné etické vypětí statisíců myslících hlav a planoucích srdcí celého světa, které překonají zkostnatělé ideologické šablony (odideologizovat lidstvo ve smyslu likvidace ideologického fanatismu je stejně nezbytným hygienickým úkolem jako odvšivení) a spojí se k řešení základních problémů lidstva v linii etika - ekologie by mohlo lidstvu dát šanci na přežití.“ Proti svým původně ideologicky motivovaným koncepcím 40. a 50. let staví Kautman od 60. let kritické myšlení a skepsi: na počátku sovětské perestrojky se místy znovu vrací nadšení, které se emotivně a pateticky staví proti ideologii, jako se před tím stavělo za ni. Ideologie však nelze vykázat ani zakázat, jsou legitimním průvodcem člověka a společnosti, lze jim však vzít vládu nad lidskými osudy: nejlepším podporovatelem ideologií je právě patos, emoce, nadšení: ostatně i etika a ekologie mají svou ideologii.

Nehledě na tyto kritizovatelné aspekty je Kautmanovi vždy vlastní původnost, citlivost a skepse: objevuje zajímavé momenty v tvorbě S. K. Neumanna, prezentuje vlastní přečtení

Dostojevského, Kafky a Hostovského, Masaryka, Šaldy a Patočky, objevuje tehdy nově polohy existenciální prózy, rozehrává zpovědní koncert hříchu a očištění, nachází moderní dimenze ruské revolučnědemokratické kritiky (v knize K typologii literární kritiky a literární vědy, 1996) a v 60. letech objevuje pro nás filologickou hermeneutiku (tamtéž, ve studii Hermeneutika a interpretace, 1969).

Právě tato studie, která byla původně připravena pro již neuskutečněnou estetickou konferenci v roce 1969 a pak nevyšla ani v časopise Estetika, kde již byla připravena pro tisk, je klíčovým českým příspěvkem sklonku 60. let k recepční estetice. Vyjadřuje totiž to, co bylo pro českou literární vědu ve vztahu k recepční estetice vždy charakteristické: zájem, inspiraci, ale také skepsi a přesvědčení o limitech této metody. Kautman vychází z tradičního dělení na teologickou a humanistickou hermeneutiku. Badatel proti sobě staví hermeneutiku a interpretaci: „Na první pohled je zřejmé nebezpečí, které vyplývá z obecné hermeneutiky pro interpretaci literárních uměleckých děl. Především se tu vytváří specifická rovina zkoumání, která uměleckou literaturu vyčleňuje z ostatního umění. Teoreticky bychom sice mohli předpokládat takové pojetí, v němž by hermeneutika mohla sloužit i výkladu děl hudebních, výtvarných apod. Tím bychom se však podstatně odchýlili od tradičního pojetí hermeneutiky, ztotožnili bychom ji vlastně s gnozeologií a mohli ji tak postupně nahradit naukou o poznání vůbec.“ (F. Kautman: Hermeneutika a interpretace, in: F. K.: K typologii literární kritiky a literární vědy, Praha 1996, s. 176). Nicméně připouští, že hermeneutika se svým rozuměním má blízko k poetice a teorii žánrů, čili genologii (Tamtéž, s. 182-183). Nicméně nakonec delimituje interpretaci a hermeneutiku zcela jasně: „Zatímco hermeneutika, ať již ji definujeme jakkoli, zůstává vždy připoutána k textu a snaží se jej pochopit a vyložit, interpretace může naopak směřovat a často také směřuje mimo text k významům, textem jen nepřímo explikovaným [...] Některé interpretační přístupy jsou v samých svých principech antihermeneutické, hermeneutika s nimi nepočítá, ani nemůže počítat.“ (Tamtéž, s. 184-185). Na závěr rýsuje Kautman tradiční čtyřčlenný komplex možných literárněvědných přístupů od textového, fenomenologického a psychologického k sociologickému a marxistickému. Hermeneutika s jejími recepčními aspekty se tedy připouští v omezených disciplínách literární vědy, ale odděluje se od interpretace jako podstaty literární vědy, která má mít „objektivní“ charakter. Jde o zjevný spor mezi tradičně akademickým pojetím literárního artefaktu a jeho subjektivní relativizací, znejistěním, ambivalencí, spor, který v české literární vědě probíhá jako ponorná řeka i dnes. Postup hermeneutiky v oficiální české literární vědě od 70. let ustal nejen z ideologických příčin, ale také z příčin vnitřně autochtonních. Je to vidět na tom, že strukturalismus místy přežíval, například v podobě tzv. strukturního přístupu, někdy také s podporou tzv. sovětské literární vědy, za niž se prohlašovala Lotmanova tartuská škola, a že v českém prostředí – na rozdíl od slovenského – postupně ustupovala teorie překladu a teorie literárních žánrů (snad s výjimkou brněnského centra na Ústavu slavistiky), v nichž se metody jdoucí z fenomenologie a recepční estetiky kultivovaly nejvíce.

Doporučená výběrová literatura:

- Aristoteles: Poetika. Praha 1964.
- Bachtin, M.: Estetika slovesného tvorčestva. Moskva 1979.
- Bachtin, M.: Voprosy literatury i estetiki. Moskva 1975.
- Đurišin, D.: Čo je svetová literatúra? Bratislava 1992.
- Guljajev, N. A.: Teorija literatury. Moskva 1977.
- Hrabák, J. . Poetika. Praha 1973, 1977.
- Hrabák, J.: Literární komparatistika. Praha 1976.
- Hrabák, J.: Úvod do teorie verše. Praha 1977.
- Hvišč, J.: Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979.

Ingarden, R.: Umělecké dílo literární. Praha 1989.
 Macura, V. a kol.: Slovník světových literárních děl I-II. Praha 1988.
 Miko, F., Popovič, A.: Tvorba a recepcia. Bratislava 1978.
 Mukařovský, J.: Studie z poetiky. Praha 1982.
 Nezval, V.: Moderní básnické směry. Praha 1964.
 Pavelka, J., Pospíšil, I.: Základní problémy literárněvědné metodologie. Brno 1988.
 Pavelka, J., Pospíšil, I.: Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů. Brno 1993.
 Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.
 Pospíšil, I.: Slavistika na křížovatce. Brno 2003.
 Pospíšil, I.: Úvod do studia literatury pro rusisty. Brno 1991.
 Pospíšil, I. a kol.: Světové literatury 20. století v kostce. Praha 1999.
 Pospíšil, I., Zelenka, M.: René Wellek a meziválečné Československo. Brno 1996.
 Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1936, 1948.
 Vlašín, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1983.
 Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární teorie. Praha 1977.
 Vodička, F.: Svět literatury (2. vyd.) Praha 1992.
 Teorie verše I, II, Brno 1966, 1968.
 Tomaševskij, B.: Teorie literatury. Praha 1970.
 Wellek, R., Warren, A.: Teorie literatury. Olomouc 1996.
 Wollman, F.: K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno 1936.
 Wollman, S.: Porovnávací metoda v literární vědě. Bratislava 1988.
 Zelenka, M.: Literární věda a slavistika. Praha 2002.

E. Literární komparatistika

1. Srovnávání, srovnávací literatura a co a jak lze v literatuře srovnávat

Srovnávání je běžná metoda poznání a také metoda vědeckého poznání - komparatistické disciplíny najdeme v podstatě v každém oboru (z lat. comparare = srovnávat, komparatistika je tedy vědní disciplína zabývající se v rámci nějakého vědního oboru srovnáváním). V tomto smyslu se třeba mluví o komparativní politologii, právu, ale také o některých přírodovědných oborech; nicméně zde se komparativnost chápe jako metoda výzkumu, nikoli jako samostatná disciplína nebo subdisciplína; respektive podobu disciplíny si tato metoda v těchto oborech teprve pomalu hledá a vytváří. Ve sféře literatury je tzv. srovnávací literatura (tedy srovnávacím způsobem chápaná a zkoumaná literatura) či přesněji srovnávací literární věda neboli komparatistika již poměrně dávno svébytnou disciplínou literární vědy, která má svou historii, teorii, své pojmosloví a metody výzkumu. V tom je literatura a její srovnávání zvláštní.

Srovnávání bylo běžnou metodou zkoumání literatury už na počátku existence našeho mediteránního kulturního okruhu: zde nepochybně stojí srovnávání řecké a římské literatury nebo spíše napodobování řeckých vzorů Římany. Výsledkem srovnávání bylo tedy především napodobování údajně dokonalejších uměleckých výtvorů. Srovnávání se nabízelo zejména tam, kde byl otevřený svět a volné umělecké hodnoty, které spolu komunikovaly, vzájemně na sebe působily a a vyvíjely se tak v interakci. To bylo možné jak v době středověkého univerzalizmu a za časů velkých objevů renesanční doby titánské, tak později v éře likvidace sociální a ekonomické uzavřenosti feudalismu, za buržoazních revolucí, napoleonských válek a převažujícího romantismu. Srovnávání vede nejen k hledání a nacházení shod a podobností, ale také zásadních rozdílů, kontrastů a delimitací; nicméně vede ve své podstatě také k vzájemné inspiraci a obohacování.

Právě za expanze romantismu vznikají první známější díla na srovnávacím základě: jednak je to celkové pojetí **J.W.Goetha** (1749-1832) vyjádřené především ve spise *Italská cesta* (Italienische Reise, 1816-1817), vyrovnávajícím se s impulzy kulturních vrstev na Apeninském poloostrově, a v pojmu „světová literatura“ (Weltliteratur), dále dílo **Germaine de Staël** (Madame de Staël, 1766-1817) *O Německu* (De l'Allemagne, 1810). U nás v tomto smyslu zaujala fundamentální práce **Pavla Josefa Šafaříka** (1795-1861) *Dějiny slovanské řeči a literatury podle všech nářečí* (orig. *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, 1826). Prioritu prvního vědecky a teoreticky podloženého komparatistického spisu však drží Angličan **H. M. Posnett** svou *Srovnávací literaturou* (orig. *Comparative Literature*, 1886).

Komparatistika čili srovnávací literární věda vzniká vlastně spolu s literární vědou v době pozitivismu, tj. zhruba od 30. - 50. let 19. století., kdy si badatelé začali poprvé výrazněji klást otázky po zákonitostech vývoje literatury a výstavby literárního díla pod vlivem zakladatele filozofického pozitivismu **Augusta Comta** (1798-1857) a jeho následovníka v estetice **Hippolyta Taina** (1828-1893). Nejvýznamnější byly dvě větve komparatistiky: francouzská a ruská. Zatímco v Rusku pěstoval srovnávání především na bázi folkloristiky a tzv. historické poetiky (tj. srovnávání ve vývoji literárních tvarů) **Alexandr Veselovskij** (1838-1906), ve Francii to byl například **Joseph Texte** (1865-1900).

Srovnávací literární věda vznikala a vyvíjela se ovšem v úzkém sepětí s vývojem metodologie: od pozitivismu šla k autonomním (formálním, tvarovým, morfologickým) metodám a využívala i podnětů nauky o literárních rodech a žánrech, do nichž sugestivně zasáhl Francouz **Ferdinand Brunetière** (1849-1906) svou žánrovou teorií, v níž - fascinován přírodními vědami a Darwinovým evolucionismem - hledal analogie mezi literárními a biologickými druhy.

Podstatnou měrou přispěl k rozvoji moderně pojaté komparatistiky pozdější zakladatel literární genologie (nauky o literárních druzích čili žánrech) **Paul van Tieghem** (1871-1948): byl to on, kdo disciplínu přímo pojmenoval již v názvu své knihy *Srovnávací literatura* (La littérature comparée, doslova však „srovnávaná literatura“; v našem pojetí bychom měli spíše říkat „srovnávací literární věda“). Z důvodů uvedených v závorce se i u nás dává všeobecně přednost pojmu „komparatistika“ nebo „literární komparatistika“; v tomto pojednání jsme se

však přidrželi do češtiny přeloženého van Tieghemova pojmu, který je sice jakýmsi krátkým spojením, ale zároveň znamená, že se literatura jako celek chápe jakojev vhodný k srovnávání, jako srovnávací potencialita, jako něco, co je neustále připraveno k srovnávání. Van Tieghemův termín a současná tendence v v Mezinárodní asociaci literární komparatistiky (Association Internationale de Littérature Comparée) svědčí o tom, že srovnávací či srovnávaná literatura nebo literární věda si dnes činí nárok nahradit tradiční literární vědu a její disciplíny. To je však přesah, který nemá technické ani věcné opodstatnění: jistěže je srovnávací stejně jako žánrové (druhové) vidění literatury podvědomou složkou každé literární práce, nicméně existují i studie úzce zaměřené, hlubinně analytické, kde srovnávání nebo žánrovost v takové míře nebo vůbec nenajdeme nebo jsou prostě uzávorkovány, explicitně se o nich nepíše. Z tohoto hlediska je tato komparatistika zbytečnou a nefunkční hyperbolou.

Do koncepcí komparatistiky v její postpozitivistické fázi podstatně zasáhl také mladší člen Pražského lingvistického kroužku **René Wellek** (1903-1995), který zdůrazňoval srovnávání uměleckých struktur a v 50. letech promluvil o krizi komparatistiky; podobné tendence projevoval zakladatel brněnské komparatistické slavistiky **Frank Wollman** (1888-1969), který ve svém díle mluvil o eidologii čili nauce o tvaru: brilantním příkladem aplikace této metody je jeho kniha *Slovesnost Slovanů* (1928), v jejímž názvu ukázal na silnou orální (ústní) slovesnost ve slovanských literaturách a prezentoval v ní srovnávací pojetí všech slovanských literatur v směrových a kulturních blocích (epochách).

Srovnávání v literatuře se v podstatě týká všech kategorií poetiky: od minuciózních prvků, například tropů nebo figur, přes autory a literární směry k jednotlivým národním literaturám - jejich přesahem pak vznikají ještě vyšší celky (viz dále). V zásadě lze srovnávání schematicky rozdělit na srovnávání témat (komparativní tematologie, něm. Stoffgeschichte čili látkověda) a srovnávání tvarů (forem, komparativní morfologie). Podle způsobu kontaktu se mluví o kontaktologii nebo genetické komparatistice a typologii (podobnosti literárního typu, aniž by byl doložen konkrétní kontakt nebo genetická souvislost). Vzhledem k růstu typologických studií, které mohou srovnávat de facto všechno se vším, je asi správná poznámka Slavomíra Wollmana, syna Franka Wollmana, že způsob zkoumání je závislý na zjištění kontaktu: když se kontakt zjistí (například se ověří, že se spisovatelé znali, že četli svá díla nebo se o nich dověděli pomocí prostředníka čili mediátora apod.), jde o kontaktologii neboli genetickou komparatistiku, pokud je kontakt nedoložitelný nebo nelze jej zatím doložit, volíme typologický přístup. Jinak řečeno: nemělo by se zkoumat typologicky, pokud je možné zjistit historicky ověřený kontakt a dojit tak ke genetické (vývojové) souvislosti. Typologie vede někdy k názoru, že ve společnostech podobného společensko-ekonomického uspořádání nebo formace vznikají podobné psychologické typy a je zde i podobný životní pocit, který se reflektuje v umění, tedy i v literatuře. Takto například zkoumal ruský akademik **N. I. Konrad** (*Západ a Východ*, rus. 1972) podobné typy v japonské a italské renesanční literatuře a došel k názoru, že umění kdekoliv prochází v podstatě velmi podobnými vývojovými fázemi.

Vývoj srovnávací literatury druhé poloviny 20. století vedl spíše k preferování typologie a morfologie; ze všeho je patrné, že srovnávací literatura vyžaduje dokonalou připravenost jazykovou i všeobecně kulturní, nemluvě o kompetenci literární. V jednom dopise (týkal se koncepcí slovenského komparatisty Dionýze Ďurišina - viz dále - a byl adresován našemu slavistovi Miloši Zelenkovi) napsal již zmiňovaný René Wellek, že absolutní srovnávání všech literárních děl je utopické, neboť by mimo jiné předpokládalo obrovskou jazykovou kompetenci, kterou Wellek zdaleka nenašel ani u svých nejnadanějších amerických žáků: evropské jazyky zvládali, horší to bylo s orientálními, a bez nich si nelze onu absolutní komparatistiku představit.

Účelem srovnávání je lepší poznání srovnávaných předmětů, tedy literárních děl nebo větších celků (děl jednoho autora, literárních směrů, národních literatur). V praxi to obvykle funguje tak, že se k lepšímu poznání jednoho předmětu užívá jako srovnávacího pozadí druhého předmětu. Například Karla Hynka Mácha lépe pochopíme na pozadí anglického romantismu či konkrétně díla lorda G. G. N. Byrona: najednou se poodhalí rysy, které jsme předtím neviděli tak určitě, a naopak se obnaží i frapantní rozdíly, které například obrozenští Máchovi kritici obviňující ho z „hrozného byronismu“ neviděli. Srovnávání vede především k zjišťování podobností a z tohoto důvodu může napomoci vytváření větších literárních celků, které - na rozdíl od jiných - mají něco společného. Na druhé straně se ukazuje, že sami autoři pronikají více literárních celků a patří tak k více národním literaturám: tato zjištění vedou k lepšímu pochopení detailu, tj. konkrétního díla, ale také širších a hlubších souvislostí literatury jako takové a její pozice v kultuře a v celku světa.

V prvopočátcích literární komparatistiky převažovalo srovnávání látek (látkověda, Stoffgeschichte). Abychom mohli zkoumat směr a výsledky vzájemného působení literárních děl nebo i vyšších literárních celků, musíme znát literární látku, případně motiv jako nejmenší složku tématu, pramen, zprostředkovatele (mediátora) a recipienta (příjematele, v našem případě čtenáře). V případě K. H. Máchy je látkou tragická osamělost jedince ve společnosti a jeho vzpoura, pramenem tvorba lorda G. G. N. Byrona, zprostředkovatelem německý překlad - recipientem je ovšem on sám. Právě překlad bývá nejčastějším mediátorem kontaktu, a tedy přirozenou složkou srovnávání: proto legitimní součástí srovnávací literatury je dnes stále více překládání, překlad, teorie překladu a translatologie jako obecná nauka o překladu a překládání, která stojí na rozhraní literární vědy, lingvistiky, ale také filozofie, sociologie, psychologie, politologie apod.

Kategorie originality čili původnosti je záležitostí až renesanční. To však neznamená, že předtím nebyli autoři literárních děl známi, ale teprve od renesance je individuální autorství a původnost skutečně uznávanou hodnotou, zatímco středověk ve své univerzálnosti tíhl spíše k parafrázím, adaptacím a variacím: ctností nebyla původnost, ale opakování, variování; původnost a její obhajoba byly naopak podezřelé a trestuhodné (viz například osudy známého cestopisu Benátčana Marca Pola [asi 1254-1324] Milión [psáno krátce po roce 1298]).

Reminiscence (lat. *reminiscor* = rozpomínám se, připomínám si) je napodobení díla nebo jeho části, které záměrně nebo nezáměrně vyvolává u čtenáře představu podobnosti s jiným dílem a odvolávku na ně (to ovšem předpokládá jeho znalost). Může jít o shodu tematickou nebo formální ve smyslu použitého literárního prostředku (rýmu, metafory apod.). Reminiscence může být i ironická nebo polemická (viz „Na tváři lehký žal./ hluboký v srdci smích“ Jaroslava Seiferta jako ironicko-polemická reminiscence máchovského verše „Na tváři lehký smích./ hluboký v srdci žal“).

Citát (lat. *cito* - tu ve významu dovolávám se, dosvědčuji) je uvedení jiného textu (celého nebo jeho části) v jinak původním literárním díle.

Parafráze je vlastně pozměněný, volně, tedy ne zcela přesně uvedený citát (ve středověkých literaturách například časté parafráze biblických výroků), zatímco narážka úsporně odkazuje k jinému textu (například k autorovi, dílu apod.; J. Hrabák jako produkt narážky uvádí také obraty s literárními postavami, které se staly typem („To je Oblomov“ - obvykle ve zkráceném významu daném jednostrannou interpretací jako člověk pasivní a líný; podobně Hamlet jako vnitřně rozervaný, nerozhodný, filozofující intelektuál, Don Quijote jako utopista a snilek, který neví, jak funguje reálný svět apod.).

Dalšími formami a způsoby kontaktu literárních děl jsou adaptace (nové zpracování, přizpůsobení): ta byla populární od středověku, například různé adaptace Alexandreidy, tj. výpravné básně o dobyvateli Alexandrovi Makedonském (původně látka perská nebo řecká, později se ocitla takřka ve všech evropských literaturách, kde vytvořila propletence souvislostí, kdy jedna adaptace sloužila jako předloha pro druhou, takže česká Alexandreida vznikla na podkladě německé, ta na podkladě francouzské; známe však i Alexandreidu polskou, vrbskou nebo ruskou); později byla látka upravována, přizpůsobována (adaptována) podle potřeb středověku a dobového rytířského ideálu vyjadřovala politické názory společenských vrstev (v české Alexandreidě české vyšší šlechty - panstva). V novější době se nejčastěji užívá metody transpozice (převyprávění), tj. adaptace vzhledem k jinému komunikačnímu cíli (například pro jiného čtenáře): v tomto smyslu se u nás tradičně uvádějí převyprávěné biblické příběhy nebo indické bajky z pera Ivana Olbrachta nebo často kritizované adaptace Defoeova Robinsona Crusoea z dílny J. V. Plevy. Častým důvodem adaptace je - jak již uvedeno - přizpůsobení čtenáři: v takové adaptaci se vynechávají pro cílového čtenáře nesrozumitelná, nepochopitelná nebo tabuizovaná (dříve často erotická, sexuálně exponovaná) místa. Tato

díla se někdy označovala jako „ad usum delphini“, tedy k použití dauphina, tj. francouzského následníka trůnu; šlo o díla expurgovaná (očistěná, pročištěná, tedy zbavená určitých partií a pasáží).

Zvláštním případem meziliterárního kontaktu je parodie (vytvoření nového díla na podloží starého, které je takto zesměšňováno) nebo travestie (ital. travestire = převlékat se), kdy se ponechá obsah předlohy, ale změní se její výraz. Nejznámější jsou v evropském okruhu travestie Homérovy Iliady nebo Vergiliovy Aeneidy (podrobněji viz K. Krejčí: Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964). Jen míra napodobení a jeho motivace od sebe odlišují ohlas, variaci, výpůjčku, imitaci nebo transplantaci (například přenesení řecké literatury prostřednictvím staroslověnských překladů do národních slovanských literatur apod.).

Naše postmoderní doba vrací otázku původnosti zpět do hry kategorií intertextuality: v tomto smyslu je každý text intertext, tedy text mezi jinými texty, který je složen z řady záměrných nebo nezáměrných výpůjček, citátů či reminiscencí. Příkladem mohou být romány italského semiotika **Umberta Eca** (nar. 1932) *Jméno růže* (1980) nebo *Foucaultovo kyvadlo* (1988). Toto pojetí zároveň klade otázku po funkci opakování v literatuře a po úloze recipienta (čtenáře), resp. po znalosti literárních textů: například ten, kdo nezná dobové středověké nebo renesanční látky, vnímá Shakespearova dramata jinak, tedy spíše v rámci prvoplánového, holého příběhu, eventuálně spekulativně filozoficky, než ten, kdo zná Shakespearovy literární předlohy (například Romea a Julie, Hamleta apod.) a dobový (anglický) kontext jeho tvorby.

2. Biliterárnost, polyliterárnost a větší srovnávací literární celky

Základním faktorem rozlišování národní literatury je jazyk: další znaky jsou druhotné, odvozené. Proto můžeme stěží mluvit o **Franzi Kafkovi** (1883-1924) jako o českém spisovateli, stěží bychom však o něm mluvili jako o spisovateli německém, ale spíše o spisovateli německého jazyka, neboť tvořil na území Českého království jako součásti Rakouska-Uherska, konkrétně v česko-německo-židovské Praze, psal německy (i když uměl i česky) a byl původem Žid. Patří tedy do zvláštní skupiny tzv. pražské německo-židovské literatury: jazyk díla je německy se silnou přítomností českého prostředí a židovské tradice či židovského pocitu (pocitu židovské diaspory).

Jiní autoři píšou dvěma a více jazyky, a patří tedy podle tohoto klíče ke dvěma či více národním literaturám. Ve sféře jazyka mluvíme o bilingvistu nebo polylingvistu (multilingvistu), v rámci literatury pak o biliterárnosti nebo polyliterárnosti (multiliterárnosti). K těmto jevům zpravidla dochází v jazykovém a kulturním prostoru, v němž se stýkají dvě nebo více národních kultur. Jde o kontaktní zóny, které patřily nebo patří do jednoho státního útvaru nebo si byly jinak blízké. Poměrně běžná je například biliterárnost česko-německá, slovensko-maďarská, polsko-ruská, norská-dánská, finsko-švédská apod. Biliterárnost případně polyliterárnost přirozeně souvisí s politickými a obecně kulturními okolnostmi. Jako příklad polyliterárnosti můžeme uvést **Bruna Jasenského** (1901-1941, rus. Jasenskij, vl. jm. Artur Zysman, polsky Jasiński), polského básníka, francouzského pamfletisty a ruského romanopisce (stal se obětí Stalinových represálií). Známy britský dekadent **Oscar Wilde** (1854-1900) zasáhl kromě britské také do francouzské literatury, podobný osud měl autor absurdního dramatu **Samuel Beckett** (1906-1989), který patří jak do anglicky psané, tak do francouzské literatury.

Jiným jevem je tzv. dvoudomost nebo vicedomost, tj. přináležitost k více literaturám, aniž by spisovatel psal více jazyky. To je běžné spíše ve starších vývojových fázích literatur (před jejich štěpením na více národních literatur) nebo v případech, kdy jde o příslušníka jednoho etnického celku, který se hlásí k jazyku a literatuře jiného, obvykle blízkého etnika. To je mimo jiné případ východoslovanského barokního básníka **Simeona Polockého** (1629-1680), k němuž se hlásí Rusové, Bělorusové a Ukrajinci, nebo **Ján (Jan) Kollár** (1793-1852) či **Juraj (Jiří) Palkovič** (1769-1850), kteří jako Slované psali česky a k nimž se dnes hlásí obě národní literatury.

Některé tzv. světové jazyky spojují různé etnické skupiny a různé národní kultury a literatury. Markantní je anglicky psaná literatura mimo Britské ostrovy (tzv. overseas literature, tj. zámořská literatura, například kanadská, australská, novozélandská, literatury anglofonních afrických států, Indie, Karibiku; literatura USA je chápána jako zcela samostatná; je ovšem zřejmé, že jde všude o angličtinu projevující se ve více geografických variantách; v případě tzv. americké angličtiny (American English) se někdy radikálně mluví o američtině (American language). Podobnou úlohu hraje francouzština (bývalé francouzské kolonie v Africe, Karibiku, Tichomoří, francouzsky psaná literatura kanadská), v rámci Ruské říše, později Sovětského svazu a dnešního Společenství nezávislých států ruština (rusky píšící Bělorus **Vasil Bykov**, Kirgiz **Čingiz Ajmatov**, sachalinský Korejec **Anatolij Kim**, Čukča **Jurij Rytjev** aj.).

Zvláštním případem je, když spisovatel cizího původu se stane výlučně spisovatelem literatury jiného etnika, kam vnáší novou látku, ale také jiné jazykové, stylistické a stylové prvky: to je i případ některých ruských píšících spisovatelů neruských etnik, Poláka **Józefa Korzeniowského**, alias **Josepha Conrada** (1857-1924), který se stal významným anglickým spisovatelem. Jinou skupinu tvoří spisovatelé cizího etnika, kteří však již žili nebo vyrostli jinde a ztratili s vlastní svou nebo svého rodu hlubší kulturní kontakt. Atraktivním případem je Polák **Wilhelm Kostrowicki** známý spíše jako francouzský básník a předchůdce a iniciátor surrealismu **Guillaume Apollinaire**, jehož rod pocházel z území dnešního Běloruska, tehdy polsko-východoslovanské etnicko-jazykové zóny (básník však miloval především Rusko nebo spíše jeho mýtus). Ostatně polsko-bělorusko-litevsko-ukrajinská hraniční zóna je známa jako místo původu řady židovských rodin, z nichž se zrodila celá generace slavných amerických židovských spisovatelů (**Saul Bellow**, **Allen Ginsberg**, **Bernard Malamud** aj.). Zajímaví jsou také ruští spisovatelé 18.-20. století, kteří nebyli svým původem čistě etnickými Rusy: i tato, byť vzdálená okolnost někdy zanechala v jejich díle stopu zřetelnou či méně zřetelnou (**Antioch Kantěmir** byl synem moldavského knížete, **Michail Lermontov** pocházel ze skotského šlechtického rodu Learmonthů a mezi jeho předky byl známý středověký skotský minstrel Thomas the Rhymer, **Alexandr Puškin** pocházel po matce z hamitského rodu, původem z dnešní Etiopie, **Nikolaj Gogol**, vlastně Hohol, byl Ukrajinec, **Alexandr Gercen** [něm. Herzchen = srdíčko, tedy dítě z lásky] byl po matce Němec, prozaik, dialektolog a autor Výkladového slovníku živé velkoruštiny obsahujícím 200 000 hesel **Vladimír Dal** byl dánského původu, děkabristický básník **Vilhelm Kjučelbeker**, vlastně Wilhelm Küchelbecker, byl také Němec, stejně jako Puškinův přítel z carskoselského lycea **Anton Delvig**, autor ruské fantastiky a orientalista **Osip Senkovskij**, stejně jako romanopisec a novinář **Fadděj Bulgarin** byli původem Poláci, **Vasilij Žukovskij**, nemanželský syn statkáře Bunina, byl po matce Turek, novoromantik **Afanasij Fet-Šenšin**, stejně jako Gercen nemanželský syn, byl po matce Němec, povídkář **Alexandr Veltman** byl původem Švéd, prozaik 10.-20. let 20. století **Alexandr Grin** (vlastně Griniewski) byl po dědečkovi Polák, stejně jako **Jurij Oleša**; **Boris Pilňak** (vl. jm. Wogau) byl zase volžský Němec; spekuluje se o tatarských předcích **Fjodora Dostojevského** a **Anny Achmatovové**, ví se o italském původu **Belly Achmadullinové**). Cizí etnický původ není třeba přeceňovat a za každou cenu hledat jeho stopy v umělecké tvorbě; na druhé straně jej však nelze ani ignorovat.

Vztah mezi srovnávanými díly autory a národními literaturami vyvolal v život již v době pozitivistických počátků srovnávací literatury pojem „vliv“ jako označení jednosměrného působení jednoho díla na druhé, jednoho literárního jevu na druhý. Dříve se z kategorie „vlivu“ vyvozovala nadřazenost jedné literatury nad druhou (jsou literatury tzv. tvůrčí, jiné jako by pouze přejímaly jejich podněty) a kategorie vlivu se neúměrně zveličovala a souběžně s tím se podceňovala úloha recepčního (přijímacího) prostředí. Slovenští komparatisté uspořádali v letech 1979-1980 v časopise *Slavica Slovaca* diskusi, jejímž cílem bylo odstranit „vliv“ z terminologie srovnávací literární vědy a slovenský komparatista světového jména Dionýz Ďurišin (viz dále) jej dokonce nazval „osudovým problémem literární komparistiky). Diskuse vyústila ve snahu nahradit pojem „vliv“ dvojslovným označením receptce-kreace nebo impuls - vstřícný pohyb receptního prostředí. Tato představa vychází ze zrovnoprávnění literárního díla, které působí, a díla nebo děl, která jeho podněty přijímají, neboť také ony musí mít v sobě kreativní prvky, které jim umožňují iniciativu jiného díla (jiných děl) přijmout (pojem „vstřícný pohyb“ pochází od již zmíněného ruského komparatisty Alexandra Veselovského). Nicméně to neodstraňuje hodnotu působení a impulsu a nahrazuje jej popisem procesu (impuls a přijetí).

Z pozice tzv. estetické komunikace zasáhl do srovnávací literární vědy další slovenský literární vědec **Anton Popovič**, který poukázal na důležitost metatextu (textu o textu), tedy na odvolávku na cizí dílo, na přítomnost cizího textu, na citátovost a reminiscenčnost a také na místa s tzv. kvázimetatextem, tj. na odvolávky na neexistující, fiktivní text: sám například upozornil na pseudocitáty v záhlaví jednotlivých kapitol známého Puškinova románu z dob povstání Jemeljana Pugačova Kapitánská dcera (1836), na romantickou medodu tzv. nálezu jakoby cizího rukopisu apod. Uvádí také vydávání cizích textů pod jmény slavných spisovatelů apod.

Kromě hlubšího poznání literárních jevů (jednotlivých děl, děl různých autorů různých národních literatur) včetně bi- a polyliterárnosti a dvojdomosti a vícedomosti je hlavním cílem srovnávání literatury vytváření vyšších obsahových syntéz. Prvním krokem k nim je přirozená existence tzv. příbuzných literatur jazykově, kulturně, společensky, eventuálně politicky blízkých celků. Tradičně se uvádějí slovanské literatury; steží lze však stejně snadno hovořit o románských nebo germánských literaturách. Jinak řečeno: mechanické převádění jazykové blízkosti na blízkost literární není možné a také v případě slovanských literatur byly vysloveny pochybnosti o jejich kompaktnosti, jejíž intenzita se mění (výraznější byla na počátku literárního vývoje a pak snad v 18. a zejména v 19. století v letech národních obrozeneckých hnutí, kdy byla bývalá i jsoucí blízkost znovu posílena).

Zónové komplexy se naopak utvářejí na základě geografické blízkosti a nejsou založeny na jazykové blízkosti nebo příbuznosti, spíše na historicko-kulturní sounáležitosti a prostorové blízkosti. Mluví se například o zónovém komplexu západoevropském (sjednocujícím literatury germánské, románské, vyjma rumunské, i jiné, například keltské) nebo středoevropském (německá, polská, česká, slovenská, rakouská, maďarská, snad i slovinská, dílem rumunská). Přináležitost k zónovému komplexu je historicky proměnlivá: italská literatura byla dříve součástí západoevropského komplexu (započala zde renesance), posléze vlivem územního sblížení s Rakouskem se stala spíše součástí středoevropského komplexu, ve 20. století se zase přesouvala do západní Evropy, po roce 1989 obnovuje některé kulturní spoje se střední Evropou apod. V tomto pohybu hrají důležitou úlohu politicko-ekonomické faktory, například utváření Evropské unie, ale nejsou jedině a dokonce se někdy projevuje i jejich silovému působení odpor: umění je přece jen autonomní součástí společenského vývoje.

Ještě vyšším obsahovým celkem, který vzniká na základě srovnávání, je tzv. generální literatura (littérature générale, general literature, allgemeine Literatur, obščaja literatura), která zobecňuje vztahy více než dvou národních literatur. Nejobecnějším možným produktem srovnávání literatur je vytvoření konceptu tzv. světové literatury.

3. Světová literatura: výchozí teze

V tradičně eurocentrickém (evropocentristickém) pojetí se „světová literatura“ odvozuje z **Goethova** pojmu „Weltliteratur“ (tj. světová literatura). I když u německého básníka a prozaika nenajdeme explicitní vyložení pojmu, lze usuzovat, že jde spíše o vědomí meziliterárních souvislostí, tedy především souvislostí mezi jednotlivými autory a díly, o kulturní výměnu kulturních statků, při které by se nemělo ztratit specifikum jednotlivých národů, jinými slovy: šlo by o prohloubené a systematické pěstování mezinárodních kulturních kontaktů a kulturní výměny. Podle českého literárního vědce **Vladimíra Svatoně** světovost neulpěla na dílech jako fixní kvalita, ale vznikala jako „výsledek specifického způsobu interpretace“; literární hnutí Sturm und Drang prožilo novým způsobem Shakespeara; J. G. Herder, J. H. Voß a ve Francii Ch. Fauriel přečetli nově Homéra. Předmětem úvah a studia se stali Dante, Boccaccio, Calderón a Cervantes. Ze současné produkce byl pokládán za srovnatelného s reprezentativními díly minulosti Goethův Faust, Vilém Meister a Diderotův Jakub fatalista. Pojem světové literatury se u romantiků utvářel v souladu s novým čtením, novým způsobem chápání literárních výtvorů.

Velmi případné tak vyhmátl onen moment, kdy se pojem vytvářel jako výsledek nějaké nové interpretace, nového „prohlédnutí“ či „prozíření“, v němž byly vidět nikoli jen výseky slovesnosti, ale literatura ve své celkovosti. Je však zřejmé, že tato celkovost či celistvost je celkovostí evropskou, resp. západoevropskou, která sice své kořeny hledá a nachází na Východě (tj. v starořecké literatuře a zprostředkovaně ve starém Egyptě, v hebrejském Starém zákoně, aramejském a řeckém Novém zákoně, v literatuře helénské a v písemnictví Římského impéria), ale jejich vývojové výhonky sleduje již na teritoriu západní Evropy, kde byly recipovány, transformovány, redukovány, tedy nutně okleštěny a zbaveny některých vlastností a funkcí. Nejen nedostatečnost, ale především nepravdivost eurocentrismu (evropocentrismu), jeho faleš byla obnažena v posledních desetiletích v řadě děl, z nichž se nejčastěji uvádí ruský akademik **N. I. Konrad**. V této souvislosti lze upozornit na závažný orientalistický počin český, překračující ovšem hranice české orientalistiky a orientalistiky vůbec, totiž na pokus vytvořit obecnou rovinu takřkajíc **orientální generální literatury** v dosud ne zcela doceněném kolektivním sborníku *Setkání a proměny*.

Jakýmsi kompromisem mezi světovou literaturou jako určitou konvencí vyplývající z nové interpretace písemnictví a mechanickým souborem tzv. nejlepších děl, tj. děl čitankových, chcete-li povinnou četbou, je americké pojetí world literature (great books) jako souboru děl, která má znát univerzitní student. Toto pojetí je de facto praktickou aplikací zmíněné interpretační konvence, jejíž prameny jsme již viděli v období Sturm und Drang, odkud vyústilo do kontaktologického pojetí Goethova.

Univerzalita (littérature universelle) je v tomto případě ovšem univerzalitou západoevropocentrickou, v níž se pracuje s kategorií vlivu, kde se od centra šíří jakoby kulturní vlny oplodňující údajný literární úhor. Mechanická přiřadovací, aditivní (D. Durišin) koncepce světové literatury vychází především z literární a čtenářské praxe: je to tedy mechanický soubor národních literatur a jejich tzv. nejlepších (nejhodnotnějších, konvenčně pokládaných za nejhodnotnější) a nejnosičtějších, nejproduktivnějších literárních děl. Takto je koncipována drtivá většina příruček učebnicového typu i reprezentativních mnohasvazkových publikací. I aditivní koncepce světové literatury má nutně axiologický aspekt, který však více převažuje ve vysloveně axiologické koncepci, která buduje světovou literaturu jako světovou klasiku. I v této koncepci však převažuje konvenčnost, tedy nutnost všeobecně přijetí hodnotných hodnotových kritérií. Z toho vyplývá, že zde opět musí převažovat kulturní centrismus, v našem prostředí především západoevropocentrismus. Mimo jiné se tu odráží letitý spor mezi objektivistickým a subjektivistickým směrem srovnávací literární vědy, tj. otázka, zda komparatistika se má zabývat zkoumáním literárních produktů bez ohledu na jejich estetickou a historickou hodnotu, resp. zda má zůstat pouze u objektivistického popisu či registrace literárních vlivů a vztahů. Existovalo tu totiž reálné nebezpečí, že odmítnutí aditivní, přiřadovací koncepce povede k druhé krajnosti, tj. k absolutizaci výběrového principu; např. německý komparatista **F. Strich** v díle *Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte* (1930) proti pojmu Weltliteratur postavil Weltliteraturgeschichte ve smyslu termínu označujícího syntézu národního specifika a všelidské hodnoty jako obligatorního rysu literárního celku aspirujícího na „světovost“. Konkrétně se zde jednalo o skutečnost, jakým způsobem národní literatury vstupují do vyšších literárních celků, zda jednotlivě či v širším rámci obecnějšího vývoje.

Jestliže výběrová koncepce „literárních klasiků“ byla plodem pozitivistické „vlivologie“, kde funguje axiologický systém binárních opozic (literatury malé a velké, rozvinuté a nerozvinuté apod.), prvním elegantním pokusem překlenout tento rozpor byla **van Tieghemova** koncepce „littérature générale“ a „littérature comparée“; světová literatura je podle francouzského badatele jistá abstraktní celistvost, jejíž popis a syntetizace není možné v současnosti realizovat. Pojetím generální literatury jako studia literární struktury určitého internacionálního společenství ve vzájemných korespondencích a koincidencích byla ovlivněna česká škola meziválečné literární komparatistiky, z jejíhož podhoubí rostl i mladý **René Wellek** získávající základy badatelské metody v seminářích **O. Fischera**, **V. Tilleho**, **V. Mathesia** aj. Již roku 1914 O. Fischer v recenzi monumentálního díla německého literárního historika **Richarda M. Meyera** *Světová literatura v devatenáctém století* (Stuttgart und Berlin 1913) vytkl zjednodušenou konstrukci obrazu světové literatury vytvořeného z ryze nacionálního a účelového pohledu, tj. která díla z germánských literatur esteticky a historicky aspirují na „živoucí písemnictví“.

Roku 1958 Wellek v Chapel Hill své stanovisko doplnil a rozvedl: rozpor mezi srovnávací a generální literaturou (ve Wellekově koncepci volně synonymum k pojmu světová literatura) byl vytvořen uměle, protože srovnávací metoda není badatelskou výsadou té nejobecnější pojetí komparatistiky, ale jako taková je stále přítomna ve všech společenských a přírodovědných disciplínách.

Obdobně Wellekovi myšlenkově blízký **R. Étiemble** systematicky ve svých studiích zpočtybní hranici mezi „littérature générale“ a „littérature comparée“. Pojem literatura ve smyslu logického celku veškerého písemnictví musí bez uměle konstruovaného

„závorkování“ a „přívlastkování“ zahrnovat veškeré projevy fixované i nefixované, současné i minulé v jejich přirozené podobě. Třeba zdůraznit, že se tu nejednalo o aktualizovanou inovaci zastaralé přiřadovací koncepce; zdůrazněním kulturněgeografického principu jako dominantního rysu těch nejobecnějších literárněhistorických abstrakcí (např. světová literatura) chtěl Etiemble upozornit na svazující limity generální literatury v kritické praxi často sklouzávající k hodnotovému prosazování europocentrismu (viz R. Etiemble: *Essais de littérature [vraiment] générale*. Paris 1974).

Jestliže se Welles v chápání světové literatury pokusil do jejího obsahu integrovat specifické hledisko estetické hodnoty („intrinsic approach“), obdobně shrnující systematiku dobových koncepcí s odvoláním na *Bibliography of Comparative Literature* (Chapel Hill 1950) od F. Baldenspergera a Wernera P. Friedricha provedl ve svých četných studiích literární teoretik Max Wehrli. Vědu o světové literatuře lze traktovat trojím způsobem: jako pomocnou vědu národních literárních dějin, jako mezinárodní encyklopediku národních dějin literatury či jako nadnárodní vědu vlastního a vyššího charakteru. Samotná světová literatura je pro něj „dynamickou historickou veličinou“, jednotou živých literárních tradic, nikoli statických poetik; přesto k jejím syntézám je třeba přistupovat skepticky, protože současná realizace žánrově oscilují mezi fabulační tvořivostí snaživého jednotlivce a všeregistrojící kompilátorskou kronikou, za níž nejčastěji stojí badatelskými direktivami svázaný autorský kolektiv.

Jestliže klasická literární historiografie se může vykázat četnými dějinami národních literatur (samotný pojem národní literatury je detailně propracován a je častým předmětem nejrůznějších metodologických úvah, které podtrhují centrismus národních literatur), syntézy dějin světové literatury jako by rezignovaly na svou specificky metodologickou stránku a zdůrazňovaly praktičnost a instruktivnost svého zaměření čerpanou spíše z historiografie národních literatur. Běžné kompoziční třídění dějin světové literatury podle jazykové národních kritérií je chápáno a obhajováno jako ústupek čtenáři, který hledá nikoli abstrakci těch nejobecnějších vývojových procesů, nýbrž základní informaci o cizojazyčném díle, které je vždy geneticky spjata s některou národní literaturou. Jde tu - jak to výstižně postřehl maďarský komparatista M. Vajda - o pojetí dějin světové literatury jako autonomního žánru, který je v praxi považován „na základě dosavadních realizací za žánr populární, referenční, v ušlechtilém smyslu slov a přece jen ‚vulgarizující‘“.

Připomeňme v českém a bývalém československém kontextu dva nejvýznamnější pokusy: Pišův *Dejiny svetovej literatury I a II* (Pišův a kol., Bratislava 1963) obhájily svůj encyklopedický zřetel tím, že proklamovaný ideál podílu národních literatur na konstituování vědomí společného údělu prognózovaly do daleké budoucnosti; dějiny světové literatury v tomto pojetí představovaly interpretačně monografické portréty děl a osobností hodnotově přesahujících národní horizont. Analogický důraz na princip chronologický, do něhož jsou integrovány jazykové a geografické zřetele, uplatnil rovněž projekt syna germanisty Otokara Fischera romanisty J. O. Fischera projekt *Světová literatura I-IV* (Praha 1984-1987), který zvolil „historicko-typologické“ řazení látky „s respektováním určité časové nerovnoměrnosti vývoje různých zemí a národů“. Tato teze sice zakládá postulát světové literatury jako nejnosenějších tradic národních literatur participujících na základním fondu „světového kulturního dědictví“, avšak konkrétní realizace vynucená studijním zaměřením skript byla jen zdařilým pokusem vidět přínos naší národní literatury na vývojovém pozadí vyšších evropských a mimoevropských celků. Dominující hledisko národní literatury bylo zachováno, metodický postup „světová literatura očima národních literatur“ má své relativní výhody a přednosti: vědomí pevného bodu, kterým vstupujeme na nejisté teritorium vyšší dějinné abstrakce, neboť libovolně zvolený literární fakt vývojové řady - většinou nerovnoměrně a asynchronně - lze vždy srovnat podle nejrůznějších kritérií chronologických, tematických, žánrových aj., na pružné synchronní ose s jevem analogickým či protikladným. Chápání dějin světové literatury jako svébytného žánru je na druhé straně zpochybňováno poukazy na celistvost toho, co tento pojem označuje a zahrnuje. Konstitutivní a variabilní znaky národní literatury tvoří relativně uchopitelný centrismus (k němuž lze přistupovat různě, nikoliv jej však a priori odmítat). Světová literatura nemá svůj jazyk, i když přední světové jazyky jsou nástrojem rozšířené komunikace, včetně umělecké. Může mít však světová literatura svůj obligatorní rys: je to vývojová historická hodnota či proměnlivější estetická dimenze, mýtus autora „završený“ na jeho dílo, anebo obecně uznaná idea vypracovaná z textu a žijící ve vlastním, hermeticky uzavřeném světě? Odpověď podle M. Vajdy je třeba hledat v systémovém pojetí světové literatury jako konstruktu zachycujícím nejobecnější procesy, „souvislosti, podobnosti a typologické korespondence“. Syntetizující zachycení dějin světové literatury lze podle Vajdy technologicky realizovat trojím způsobem: 1. jako dějiny idejí (např. spor idealismu s realismem apod.), 2. jako dějiny formy, resp. těch žánrů, které většinou přesahují rozměr národní literatury a 3. jako dějiny uměleckých a literárních proudů, tedy historie poetik slučující aspekty stylistické a ideologické.

Spojení světové literatury s koncepcí systému má však hlubší kořeny; poukazuje na ně mj. Slavomír Wollman, který zdůrazňuje, že toto spojení nevyplyvá jen z mechanické aplikace tzv. systémové analýzy převzaté z kybernetiky či exaktní teorie informace, ale je dáno přirozenou existencí literárních jevů a procesů v morfologicky rozpoznatelných celcích, jež se liší od nestrukturovaných řady děl či podle jednotlivých kritérií empiricky zvolené řady vybraných textů. Východiskem k systémovému chápání se Wollmanovi stává monistická koncepce dějin, tj. myšlenka jednoty slovesného vývoje světa včetně folklorních projevů. K odmítnutí hodnotově pojaté binární opozice „národní literatura - světová literatura“ zde přistupuje minuciózní terminologická argumentace specifikující „literaturu celého světa“ v smyslu amorfni sumy všech uměleckých výtvorů a světovou literaturu jako selektivní formaci definovanou svou funkcí a distinktivním rysem hodnoty, z níž je eliminováno kritérium atribuce, pokud implikuje „nadřazenost“ či „podřazenost“ některých slovesných formací. Z těchto konstatací je na první pohled zřejmé, že v duchu van tieghemovské tradice „littérature générale“ je světová literatura pojímána převážně geneticky, tj. jako mnohostranný tvar vzniklý z konkrétních děl.

Jestliže Vajdův pokus o systémový přístup ke světové literatuře jako souboru obecnějších typologických korespondencí eliminuje v „síti meziliterární“ (D. Ďurišin) diference nejrůznějších úrovní a Wollmanovo metodologické úsilí funkčně inovuje starší komparatistickou tradici, předchůdcem jiného postoje k světové literatuře jako uceleného systému, který bude předmětem závěrečné úvahy, je pojetí, jež se objevilo v bývalém SSSR v práci badatelského kolektivu *Světové literatury* a které je vyloženo v předběžných kontemplaních I. G. Něupokojevov, která zastává názor, že světová literatura není výsledkem aditivní ani axiologické koncepce, nýbrž má být jakýsi mechanický soubor děl, ale že je to nejvyšší zobecnění literárního procesu, v němž musejí být obsažena vlastně všechna díla, která svět zplodil v podobě obecniny, obecného paradigmatu. Současně je Něupokojevová velmi inspirativní také v tom, že si uvědomuje důležitost přístupových cest k této obecnině, tedy obecných přechodových kategorií, jako jsou příbuzné literatury, zónové komplexy a generální literatura, ovšem také biliterárnost, polyliterárnost, dvojdmost a vicedmost.

4. Koncepce Dionýze Ďurišina a souvislosti srovnávací literatury

V koncepci Dionýze Ďurišina a v práci týmu, který v 80. a 90. letech 20. století až do své předčasné smrti vedl, se objevují další „schůdky“ vedoucí ke světové literatuře: zvláštní meziliterární společenství, meziliterárnost a meziliterární centrismy.

O frekvenci těchto pojmů a jejich novou funkčnost se zasloužil projekt *Osobitné meziliterárne spoločensvá I-VI* (Bratislava 1987-1993), resp. Ďurišinova shrnující monografie *Co je svetová literatúra?* (Bratislava 1993). Slovenský badatel je veden pevným metodologickým přesvědčením o definitivním rozpadu tradiční srovnávací vědy na tzv. klasickou komparatistiku zabývající se kontaktologií a typologií ve vztahu jednotlivých národních literatur a na novou disciplínu, jejíž předmět a pracovní metody zachytí oblast meziliterárních zákonitostí, tj. sféru přesahů národní literatury k literatuře světové. Ďurišinův metodologický vývoj od referátu na 5. kongresu srovnávacích literatur AILC v Bělehradě (1967) až po současnost představuje překvapivou a zároveň logickou cestu. Na jedné straně zavržení klasické komparatistiky s její pozitivistickou „vlivologií“, odmítnutí její terminologie včetně frekventovaného pojmu „vliv“ (v *Teorii literárnej komparatistiky* z roku 1975 navrhl náhradní pojem recepcie-krece) na druhé straně návaznost na historickou poetiku A. N. Veselovského a široce chápané strukturální myšlení reprezentované osobností Franka Wollmana a badatelova učitele Mikuláše Bakoše. Z této

metodologické orientace pozvolna krystalizovala teze, že vlastní bázi moderní literární komparistiky se musí stát jediné srovnávací historická poetika, která se místo genetických „vlivů“ a „kontaktů“ zaměří na výzkum typologických analogií, pro které badatel v souladu s V. M. Žirmunským použije pojem konvergence.

V koncepci světové literatury Ďurišin volně vyšel z pojmu F. Wollmana, který tento pojem traktoval ve třech rovinách: 1. jako souhrn národních literatur celého kontinentu, 2. jako hodnotový výběr toho nejlepšího, co vzniklo v národních literaturách, 3. jako útvar zahrnující vzájemně determinované vztahy a souvislosti, tj. geneticky a typologicky podmíněné literární jevy, které fungují v meziliterárním procesu. Ďurišin ve shodě s F. Wollmanem považuje třetí vymezení za hlavní objekt srovnávacích výzkumů. Nově však koncipuje strukturu a funkčnost tohoto pojetí; dospívá k názoru, že světová literatura je konečný meziliterární fenomén, pohybující se na synchronní a diachronní ose slovesného vývoje. Světové literatury jako věcně fungujícímu systému odpovídá určitý afinitivní model - pojmová nadstavba jako myšlenkový systém. Vztah mezi světovou literaturou jako takovou a teoretickou reflexí tohoto literárního jevu je proto zákonitě diferencovaný a proměnlivý. V novém projektu Meziliterárních evropských centrismů (*Meziliterárne európske centrizmy*, 1995-1997) Ďurišin akcentuje typ meziliterárních společenství konstituovaných na objektivnějším, geografickém principu, který na rozdíl od variabilnějších, etnicko-jazykových kritérií „vyjadřuje přirozenou koexistenci lidských komunit“. Výzkum meziliterárních centrismů zkonkrétňuje a zviditelňuje fenomén světové literatury, protože klade důraz na její přirozené podsystémy - na zóny, teritoria, regiony, oblasti apod., tj. na územní celky spojené hlediskem společného sociokulturního prostoru, v němž funguje - řečeno van Tieghemovou terminologií - centrismus „generální literatury“; kde platí užší, těsnější integrovanost literárních tradic a poetik.

V Ďurišinově pojetí zvláštních meziliterárních společenství a meziliterárních centrismů tak znovu na jiné úrovni ožívají skutečnosti spojené například s existencí švýcarské, kanadské nebo jihoafrické literatury, kde vedle sebe sice existují díla psaná různými jazyky, ale přece jen si svým charakterem bližší než třeba francouzská kanadská a autentická evropská francouzská nebo anglicky psaná jihoafrická a anglicky psaná anglická apod.

Od svého vzniku prochází srovnávací literární věda složitým vývojem: střídají se v ní fáze ustrnutí, konzervace, zastavení a ohlédnutí s fázemi prudkého, radikálního obratu. Komparatistika byla u nás tradičně spojena se slavistikou inspirovanou pracemi Alexandra Veselovského, později ruských formalistů, v nichž pokračoval Roman Jakobson. Brněnská Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, jejímž byl R. Jakobson profesorem, má ve sféře literární komparistiky, tedy srovnávací literární vědy, dlouholeté tradice. Spočívají v meziválečné a poválečné činnosti profesorů-literárních vědců, z nichž mnozí založili nejen tradici oboru v Brně, ale významnou měrou určovali metodologii literární komparistiky obecně, v měřítku republikovém i evropském. Byl to již zmíněný slavista prof. Frank Wollman, jehož spisy se staly klíčovými v rozvoji oboru: *Slovesnost Slovanů* (1928) a *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (1936); v poválečném období napsal několik studií včetně objevené monografie *Slavismy a antislavismy za jara národů* (1968). Prof. Frank Wollman vychoval od 40. let celou generaci brněnských slavistů-komparatistů, kteří namnoze přesahovali rámec slovanských literatur a zprostředkovaně další generaci komparatistů. Eidologie F. Wollmana, v níž svébytně pokračoval i jeho syn Slavomír, byla svými tvarovými, strukturálními východisky blízká snahám Pražského lingvistického kroužku.

V této činnosti pokračuje v současnosti literárněvědná práce na Ústavu slavistiky, který vydává periodikum *Litteraria Humanitas*, na jehož stránkách se již několikrát v rámci grantového projektu (1994, 1995) setkaly studie slavistů, romanistů, germanistů a klasických filologů, ročenku *Slavica Litteraria* a čtvrtletník *Opera Slavica*.

Spíše z tematických kořenů rostla komparatistická metodologie romanisty Prokopa Haškovce, který svým záběrem pokryl v podstatě všechny románské literatury. Druhým křídlem romanistické komparistiky na Masarykově univerzitě byla s fakultou spojená činnost Václava Černého a Otakara Levého, učitelů Otakara Nováka, který vychoval přímo nebo zprostředkovaně další generace romanistů-komparatistů. Takto je orientován i sborník *Études Romanes de Brno* a monografie členů Ústavu románských jazyků a literatur.

Podobně komparatisticky byly a někdy i jsou zaměřeny práce některých germanistů, klasických filologů a anglistů, dílem i bohemistů.

V rámci bývalého Československa se vytvořilo několik skupin (center), které vedou vlastní diskurs: tradiční pražská skupina soustředěná ve Slovanském ústavu navazující na dědictví Franka Wollmana a podobně orientovaná škola brněnská, kterou vytvořil před svým pražským působením F. Wollman, dále Centrum komparistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, které jde spíše ve stopách Václava Černého, ukazující především na romanistické kořeny české komparistiky, olomoucké studium kontaktové a vlivní slovenský Ďurišinův tým, který nyní - po smrti iniciátora a zakladatele - stojí na vývojové křižovatce a pokračuje v rozvíjení tohoto dědictví. I když každá z těchto škol preferuje jen určité hodnoty a tradice, bylo by chybou stavět je nesmiřitelně proti sobě; spíše litovat, že fakticky nikdy nedošlo ani k dílčímu polemickému střetu. Je zřejmé, že vědecká škola se etablovala delimitací od jiných, ale v jisté vývojové fázi (která podle mého soudu nastala) je plodnější konfrontace s jistou dávkou tolerance než pohodlná splendid isolation, neboť všechny školy explicitně mluví přibližně o tomtéž, mj. o historické a teoretické poetice, areálovosti, translatoologii, problému středu a centra apod., přičemž se v různé míře aplikují různé přístupy a metody a navazují se mezinárodní kontakty s určitými pracovišti (pro Brno jsou to například pravidelné kontakty s polskými genology kolem časopisu *Zagadnienia rodzajów literackich* a s německými historiky a teoretiky žánrů, pro Ďurišinův tým spjatost s italskou komparistikou).

Je rozdíl mezi schopností otevřít se novým podnětům a vyzkoušet je a mezi nekritickým zbožněním jednoho proudu. V tomto smyslu je Ďurišinův průlom aktem hluboce volní, spíše silové, emotivní povahy, který však pomáhá nazírat literaturu z jiného zorného úhlu a je v jistém smyslu extrémní. „Středoví“ autoři jsou schopni sumarizovat, scelovat koncepce, vidět je z odstupu a nadhledu, ale aby měli vůbec co scelovat a na co nahlížet z odstupu a nadhledu, musí mít k dispozici koncepcce rozrušené a často až křiklavě protikladné. Jinak řečeno: bez krajních poloh se neobejde žádný vědecký výzkum, tedy bez poloh radikálních a nekompromisních. Ďurišinova koncepce je nová a podnětná, uchovává si svou platnost a konkrétní i obecně metodologický význam.

Základním přístupem Dionýze Ďurišína, který uplatňoval, bylo důsledné scelení terminologie a metodologie: jak je však vidět z publikovaných sborníků o zvláštních meziliterárních společenstvích, ne vždy se mu to dařilo: sborníky často zůstávají pestrým sborem různých hlasů, které se snaží sejít na nějaké metodologické křižovatce, najít společnou řeč, ale ne vždy s úspěchem. Je tedy prosazování nového metodologického přístupu záležitostí procesuální, dlouhodobá a nelze ji vyřešit ihned a prudce. Terminologická koncepce a přísná metodologie měla zlomit individuální návyky s jejich pojmovou vágností a vytvořit jednotící rámec, v němž se mělo bádát; tento rámec rozlomil původní korpus genetické a typologické komparistiky tím, že do ní včlenil problém areálovosti, centra a meziliterárnosti včetně meziliterárních centrismů. Pro nový Ďurišinův přístup už nebyla důležitá literární morfologie, ta byla subsumována pod větší celky, pod velké korpusy textů, které se pohybovaly v čase a prostoru, narážely na sebe a přeskupovaly se.

Pojetí administrativní areálovosti nebylo Ďurišinovým vynálezem, brali je v úvahu i badatelé před ním, ale Ďurišin má prioritu v radikálnosti a vyostřenosti tohoto pojetí. Badatelův temperament ho často vedl k formulování utopických cílů, jako například v případě systémového pojetí světové literatury (jak uvádí Miloš Zelenka v citaci z osobního dopisu, který mu adresoval René Wellek, naráží toto pojetí na praxi: Wellek, vycházející z amerických zkušeností, ukazuje, jak je obtížné chít po studentech znalost několika evropských jazyků, natož orientálních, bez nichž si toto systémové pojetí nelze představit). Týmovost práce totiž vždy potlačuje individuální, často neuchopitelnou kreativitu a zdůrazňuje blokovanost, mechaničnost a unifikaci: bez unifikace nelze dojít k novému pohledu na literaturu, neboť se pak zmltáme v esejismu a ztrácíme přesnost, ale na druhé straně literárněvědná metoda se obnovuje také tím, že vytváří ostré kontury, nekompromisně se definuje a vyzdaje od badatelů jistou míru věrnosti (toto bylo, jak známo, typické pro Romana Jakobsona, který ve 20. letech pojímal členství v pražském Lingvistickém kroužku jako morální závazek či takřka politické vyznání, ale také pro Ďurišína, u něhož jsme mohli zaznamenat slova jako „zrada metody“ apod.), ale také rozmýšlení, znejasňování těchto kontur, nové znejistění a individualizaci,

kteřá hledá nové mosty a tunely, jimiž se chce dobrat nových pohledů. Každá metoda se za čas opotřebuje, je jí nutné inovovat, reformovat, do jisté míry i popřít: bereme proto metodu jako svého druhu nástroj, s jehož pomocí rozkrýváme objekt výzkumu. Podle nástroje lze klasifikovat i jejich uživatele: někdo má rád nástroje ostré a hrubé, jiný spíše jemné, někdo je užívá razantně, jiný jen neznatelně a spíše čeká, až se mu objekt sám odhalí a uvolní. Nelze zde být jednoznačným soudcem: každý přístup má své oprávnění a svou funkci, nelze jej však brát za jednu provždy daný, jediné možný a jediné správný.

Đurišinově koncepci zeje určité bílé místo dané rozpojením artefaktu a jeho společenským a areálovým fungováním ve větších celcích, že se nelze domnívat, že se korpus literárních textů pohybuje na nějaké prostorové orbitě jen působením vnějších sil, ale také vnitřním pnutím uvnitř, že tudíž nelze abstrahovat od poetické struktury uměleckého díla. Jinak řečeno, že utváření zvláštních meziliterárních společností, meziliterárního centrismu apod. působí na vnitřní ustrojení artefaktu a tento jev jsem nazval interpoeticitou. Ve stati *Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti* (viz výběrovou bibliografii) jsem se snažil ukázat na důležitost negativních, rezistentních, divergentních faktorů, které by se měly stát přirozenou součástí kategorie meziliterárnosti. Odpor k přejímání vývojových impulsů a naopak programové vysunování, únik z komunity mohou meziliterární společností rozkládat, ale současně - jakoby paradoxně - obohacovat jeho existenci na jiných základech. To ovšem souvisí právě s realizací meziliterárnosti přímo v uměleckých dílech, tedy s uvedenou interpoeticitou, jak se v dané stati zrcadlí v díle J. Rytgeva, Č. Ajtmatova a A. Kima.

Je tedy pnutí mezi vnitřní a vnější orbitou literární komunikace; vnitřní kruh nelze z výzkumu vyloučit, jinak se octneme jen v okruhu politologie a sociologie, jinak řečeno ve wellkovském „extrinsic approach“, který je sice legitimní, ale izolovaný bez průniku do nitra artefaktu, tedy bez „intrinsic approach“. Novost by mohla spočívat právě v hledání tohoto vzájemného zrcadlení a v jeho areálových pohybech ve srovnávací dimenzi. To by byl program na dlouhá léta, který by současně transcendoval k jiným vědám a pohyboval by se na jejich pomezí (filologie, sociální vědy, etnologie, folkloristika), ale uchoval by si dosavadní tradiční sféru bádání, totiž umělecký jazyk a jakobsonovskou literárnost. Zde bych dal za pravdu opatrnému přístupu S. Wollmana, který mluví o potřebě interdisciplinarity, ale také disciplinarity, to jest vědomí vlastního oboru a jeho definování. I zde je možné již zmíněné rozmývání hranic a znejasňování obrysů, ale současně je třeba hranice a meze disciplíny vždy redefinovat. Právě v této oscilaci mezi roztržením hranic a jejich permanentní obnovou, mezi transcendentní a věcným návratem, mezi nahližením za ploty oborů a metodologií a pokornými návraty do vlastní zahrady spočívá kreativní jádro literární vědy, která může zůstat i při těchto dlouhých „výletech“ sama sebou.

Đurišinova metoda realizovaná v kolektivních sbornících a samostatných monografiích se tak znovu vrací do okruhu, z něhož vyšla, ale zanechala v něm výrazné stopy. Zdůraznila něco, o čem se sice vědělo, ale jehož význam nebyl zcela rozpoznán: utváření literatury v prostorovém a časovém pnutí ve velkých vývojových celcích, tedy zdůraznění vnějšího kruhu existence literatury.

V tomto smyslu je inspirativním krokem tímto směrem kniha **Ivana Dorovského** *Balkán a Mediterán*; autor se k Đurišinově metodologii - stejně jako jiní jeho brněnští kolegové - svým způsobem hlásil a hlásí. Především přijímá v globálu onu đurišinovskou prostorovost a sřažení areálů (Mediterán - Evropa). Současně však jde ke kategorii autora, jehož chápe jako kreativní entitu jazykovou, kulturní a jistě i psychologickou, mentální (dvojdomost a biliterárnost), začleněnou do proudu tradice, tedy do klasického paradigmatu literární historie (*Cyrlometodějská tradice v českém a slovenském písemnictví*) a do poetiky literárního směru (*Některé zvláštnosti balkánské avantgardy*) a překlady (*Originál a umělecký překlad*). Máme tu tedy pyramidu, která propojuje jak areálovost, prostorovost literatury, tak její vnitřní utváření, i když v daném případě nejde o vnitřně propojené celky, ale spíše o sled autonomních studií.

5. Areálovost a integrace filologie a sociálních věd jako nový aspekt srovnávací literatury aneb Nezbytí komunikace a tolerance

Đurišinovo prolnutí jazykových, kulturních a etnologických aspektů srovnávací literatury s jejím úhlem prostorovým, areálovým znovu poukázalo na nezbytí vytvořit novou disciplínu integrujícího charakteru, která by svou metodologií spojovala filologii a sociální vědy (zejména sociologii a politologii) a současně vytvářela mosty k textům jiných věd. Hledá v literárním textu propojení estetické a sociální reality: chce navrátit literárnímu textu jeho původní synkretický význam jako pramen informací o společenské realitě a současně jako artefaktu. Tato představa se realizuje v projektu teorie areálových studií a integrované žánrové typologie, který vznikl v nově konstituovaném Kabinetu integrované žánrové typologie při Ústavu slavistiky Filozofické fakulty brněnské Masarykovy univerzity.

Mezi literárním textem jako artefaktem a literárním textem jako pramenem informací o sociální realitě a součástí této reality existuje řada mezičlánků, tranzitivních pásem, jichž lze využít: jedním z nich je tzv. kulturologie zkoumající celek kultury prizmatem daného jazyka, jinou socio- a psycholingvistika, jinou politologie zabývající se konkrétním státem nebo geografickou či administrativně politickou zónou, další přechodovou sféru představuje kulturní historie jako součást obecných dějin.

Jednu oblast teorie areálových studií reprezentuje tranzitivní zóna vzájemně propojených sociálních a filologických věd, které si vzájemně vypomáhají: filologie se svou analýzou jazyka a literatury, resp. literární kultury je prostředníkem k poznávání sociální reality, naopak sociální vědy poskytují studiu jazyka a literatury nezbytné sociální pozadí (social background), jímž jazyk vstupuje do pragmatického kontextu a vystupuje ze systémové uzavřenosti. Sociální realita není však pouze pozadím, ale přímo součástí jazykových mechanismů a literárních transferů: bez ní je nám význam literárního textu vlastně uzavřen nebo alespoň zbaven své původní vazby. I když je literární text jako objekt interpretace vlastně vždy svým způsobem vyloučitelný, slabým propojením se sociální realitou nebo nedostatkem informací o prostředí vzniku textu ztrácíme řadu jazykově sociálních významů, které text původně zprostředkoval.

Princip areálovosti a integrace filologické a sociálněvědní problematiky může být chápán jako svého druhu globalizace v literární vědě obecně a v srovnávací literatuře zvláště. Vytváření velkých celků se týká jednak vytváření disciplín, které zkoumají celek umění a nikoli jen jeho jednotlivé druhy (generální poetika, generální genologie jako obecná nauka o uměleckých žánrech., generální komparatistika jako srovnávání všech druhů umění), integrují kulturu a umění a různé vědní oblasti (např. filologické a sociální vědy). Toto globalizující pojetí však tím silněji vyvolává rozpor mezi celkovostí a parciálností, v srovnávací literatuře zejména mezi národními literaturami a vyššími celky (příbuzné literatury, zónové komplexy, generální literatura, světová literatura), jímž se vytýká spekulativnost, stejně jako názoru, že lze zobecnit a vzájemně studovat a srovnávat například žánry či druhy umění (Lze si vážně představit, že se budou srovnávat žánry hudební, architektonické nebo malířské s literárními? Nejde spíše o hledání volných spojitostí a styčných bodů v jejich morfologii?).

Okruh národní literatury kontra vyšší celky je spjat především s hodnotami a hodnocením literatury, tj. například s otázkou, které literatury jsou hodnotnější a které méně hodnotné. Na jiné úrovni se tak vrací problém, o němž kdysi ve dvou vlnách polemizoval již několikrát zmíněný český komparatista Frank Wollman. Ve spise K metodologii srovnávací slovesnosti slovenské (1936) odmítl tezi některých německých literárních vědců o vůdčí úloze německé literatury a odvozené roli slovenských literatur - Wollmanovým protiargumentem byla mimo jiné síla slovenských literatur ve sféře ústní lidové slovesnosti. Úporné hledání slovenských komparatistů kolem Dionýze Đurišiny odmítlo - jak již bylo zmíněno - pojem „vliv“ ukázalo proces vzájemného působení jako spojení recepcce a kreaace, tedy také jako práci recepčního prostředí nebo přijímající literatury: přijímání podnětů není tedy pasivní a mechanický proces, ale proces aktivní, který předpokládá „vstřícný pohyb“ (pojem A. Veselovského „vstřetnoje protivodviženije“).

Problém globálních a národních celků se promítá do pojetí světové literatury, v praxi pak do tvorby učebnic tzv. světové literatury. Zde nelze odmítnat ani aditivní konglomeráty subjektivně vybraných národních literatur, které dlouhodobě hrály úlohu poetologických impulsů a iniciátorů, i když i zde lze ovšem zastávat různé názory. I v omezeném časovém průřezu takových světových

literatur je nutno přihlížet k celé vývojové poetologické linii, nejen k mechanickým tzv. úspěchům, jako je zahraniční publicita, frekvence udělování Nobelových cen apod., která často reflektuje utilitární politická hlediska nebo souhrn uměle vyvolávaných masmediálních tlaků. Netolerantní dramtizace tzv. protikladu euroamerického či dokonce euroatlantického, který imituje takřka již politicko-vojenskou strukturu, a minoritního nebo do pozadí zatlačeného, například slovanského, skandinávského, mediteránního apod. (ale víme, že tzv. kořeny obou jsou mediteránní, tzn. židovsko-anticko-křesťanské s pozadím v Indii a Sumeru) nevede k dobrým výsledkům: stejně jako se již nelze vracet k podceňování literatur malých národů ve světovém literárním procesu (zde si například právě slovanské literatury užily své od nacionalisticky orientovaných německých badatelů, i když u samých preromantických a romantických Němců idea slovanské mladosti a perspektivy vznikla), nelze také připustit obrácená hlediska, tedy opačnou slepotu, a zastírat, že některé literatury sehrály v důsledku historických a jazykových okolností významnější a jiné (zatím) méně významnou úlohu ve vytváření všeobecně přijímaných estetických hodnot.

Výběrová bibliografie

Dejiny svetovej literatúry, sv. 1-2. Bratislava 1963.

Dorovský, I.: Balkánské meziliterární společenství. Brno 1993.

Dorovský, I.: Balkán a Mediterán. Literárně historické a teoretické studie. Brno 1997.

Đurišin, D.: Čo je svetová literatúra? Bratislava 1993.

Đurišin, D. a kolektiv: Osobitné medziliterárne spoločenstvá I-VI. Bratislava 1987-1993.

Đurišin, D.: Teória literárnej komparatistiky. Bratislava 1975.

Đurišin, D.: Teória medziliterárneho procesu I. Bratislava 1995.

Đurišin, D. a kol.: Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr. České Budějovice 1998.

Encyklopedie literárních žánrů (Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.). Paseka, Praha – Litomyšl 2004.

Fischer, J. O.: Světová literatura I-IV. Praha 1984-1987.

Fischer, O.: Světová literatura. Národní listy 54, 1914, č. 33, s. 1, 4. 2.

Hrabák, J.: Literární komparatistika. Praha 1976.

Humanistyka przelomu wieków. Pod redakcją Józefa Kozielskiego. Warszawa 1999.

Giddens, A.: Důsledky modernity. Praha 1998.

Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Editor Ivo Pospíšil. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří

Gazda - Jan Holzer. Masarykova univerzita, Brno 1999.

Jihoslovanské literatury v českém prostředí. Ed.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno 1999.

Konrad, N. I.: Západ a Východ. Praha 1973.

Kontext - překlad - hranice. Studie z komparatistiky. Praha 1996.

Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964

Kvapil, M.: Bohemo-Serbica, Bohemo-Croatica. Praha 1996.

K úloze Slovanů v historii a současnosti. Kolokvium u příležitosti 150. výročí Slovanského sjezdu v Praze. Vydala Česká koordinační rada Společnosti přátel národů východu, Praha 1998.

Literární věda na prahu 21. století. Nauka o literaturze u prahu XXI stulecia. Sborník z mezinárodní vědecké konference. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej. Śląská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Opava 2000, red. Libor Martinek.

Máchal, J.: Slovanské literatury I-III. Praha 1922.

Neupokojeva, I. G.: Istorija vsemirnoj literatury. Problemy sistemnogo i sravnitel'nogo analiza. Moskva 1976.

Pavelka, J. - Pospíšil, I.: Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů. Brno 1993.

Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Masarykova univerzita, Brno 1998.

Pospíšil, I.: Krize univerzit a literární vědy na sklonku tisíciletí a slavistika. In: Slavica Pragensia ad tempora nostra. Konference ke 150. výročí založení stolice slovanské filologie na Karlově univerzitě. Univerzita Karlova, Euroslavica, Praha 1998, s. 267-271.

Pospíšil, I.: Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti (Anatolij Kim - Jurij Rytgev - Čingiz Ajtmatov). In: Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, s. 48-59.

Pospíšil, I.: Literární věda na rozcestí. Hrst poznámek k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. HOST 1998/2, s. 79-83.

Pospíšil, I.: Sedmero úskalí a inspirací. Slovenská literatúra 1993, 4, s. 292-295.

Pospíšil, I.: „Stará“ a „nová“ komparatistika: pragmatismus a ruský maximalismus u Karla Čapka. Opera Slavica 1993, 1, s. 16-24.

Pospíšil, I. - Zelenka, M.: René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno 1996.

Pospíšil, I.: Střední Evropa a Slované. Brno 2006.

Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe. Edited by Halina Janaszek-Ivaničková and Douwe Fokkema, Katowice 1996.

Román a "genius loci". Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Red. Anna Housková a Zdeněk Hrbata. Praha, sine.

Setkání a proměny. Vznik moderní literatury v Asii. Praha 1976.

Slovník rodzajów i gatunków literackich. Pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej. Universitas, Kraków 2006.

Slovník světových literárních děl. Sv. 1-2. Editor Vladimír Macura. Praha 1988.

Stupka, V.: Vybrané kapitoly z dějin světových literatur. Praha - Brno 1965.

Stupka, V.: Uvedení do dějin světových literatur I-II. Brno 1973-1974.

Světové literatury 20. století v kostce. Pod vedením Iva Pospíšila zpracovali Simoneta Dembická, Jaroslav Kovář, Karolína Křížová, Petr Kylaoušek a Irena Přibylková. Praha 1999.

Šmat, V.: Stručný přehled současné světové literatury. Německo, Anglie, USA, Francie, Španělsko, Itálie, SSSR. Klatovy 1968.
Štraus, F.: *Průručný slovník literárnovedných termínov*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava, sine.

Teorie literatury v zrcadle maďarské literární vědy. Praha 1986.

Peter Valček: *Slovník literárnej teórie*. Literárne informačné centrum, Bratislava 2006.

Vančura, Z. a kol.: Evropské literatury 1945-1958. Praha 1959.

Veselovskij, A.: Historická poetika. Bratislava 1992.

Vodička, F. a kol.: Svět literatury. Praha 1992 (2. vyd.).

Východoslovenské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR. Ed.: Danuše Kšicová. Brno 1997.

Wellek, R.: Názov, podstata a dejiny porovnávacej literatúry. *Slavica Slovaca* 3, 1968, č. 2, s. 121-141.

Wellek, R.: The Crisis of Comparative Literature, in: *Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*, red. W. P. Friedrich, I., Chapel Hill, University of North Carolina Press 1959, s. 149-159.

Wehrli, M.: *Základy modernej teórie literatúry*. Bratislava 1965.

Wollman, F.: *Duch a celistvosť slovenskej slovesnosti*. Praha 1948.

Wollman, F.: *K metodológii srovnávací slovesnosti slovenské*. Brno 1936.

Wollman, F.: *Slovesnosť Slovanů*. Praha 1928.

Wollman, S.: *Česká škola literární komparistiky*. Praha 1989.

Wollman, S.: *Porovnávací metoda v literární vědě*. Bratislava 1988.

Tibor Žilka: *Vademecum poetiky*. Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2006.

Žirmunskij, V.: *Poetika a poezie*. Praha 1980.