

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH
Filozofická fakulta



KAPITOLY Z TEÓRIE
LITERATÚRY

Marián Andričik



Európska únia
Európsky sociálny fond



*Moderné vzdelávanie pre vedomostnú spoločnosť/
Projekt je spolufinancovaný zo zdrojov EÚ*

Publikácia vychádza ako výstup aktivity 1.1 Tvorba a inovácia študijných programov na Filozofickej fakulte UPJŠ v rámci dopytovo-orientovaného projektu **Rozvoj inovatívnych foriem vzdelávania a podpora interdisciplinariny štúdiá na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach (RIFIV)**, ITMS 26110230101.

KAPITOLY Z TEÓRIE LITERATÚRY

Vysokoškolská učebnica

Autor: © 2015

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

- *Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie, Filozofická fakulta
Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Recenzenti:

prof. PhDr. Zuzana Stanislavová, CSc.

Dr. h. c. prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc.

Jazykový korektor:

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

© 2015 Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, Filozofická fakulta

Všetky práva vyhradené. Toto dielo ani žiadnu jeho časť nemožno reprodukovať, ukladať do informačných systémov alebo inak rozširovať bez súhlasu majiteľov práv.
Za odbornú stránku publikácie zodpovedá autor.

ISBN 978-80-8152-267-3

OBSAH



PREDMET VÝSKUMU TEÓRIE LITERATÚRY	7
Miesto a postavenie teórie literatúry v systéme literárnej vedy	7
Predmet výskumu a súčasti teórie literatúry.....	10
Vzťah teórie literatúry k iným vedným disciplinám.....	11
Teória literatúry a filozofia	11
Teória literatúry a estetika.....	12
Teória literatúry a psychológia.....	12
Teória literatúry a sociológia.....	14
Teória literatúry a lingvistika.....	16
Teória literatúry a iné disciplíny.....	17
PODSTATA LITERATÚRY A JEJ SKÚMANIE.....	19
Funkcie literatúry.....	25
Vzťah medzi všeobecným a jednotlivým v literatúre	26
Vzťah literatúry k iným umeniam	27
STRUČNÝ PREHĽAD HLAVNÝCH LITERÁRNOVEDNÝCH METODOLÓGIÍ	31
Abramsova typológia.....	31
Od Platóna po hermeneutiku	32
Pozitivismus v literárnej vede	36
Ruská formálna metóda.....	37
Nová kritika (New Criticism)	40
Interpretačná metóda.....	42
Psychoanalytická metóda	43
Archetypálna (mytologická) kritika	45
Štrukturalizmus	46
Postštrukturalizmus	49
Recepčná teória	53
Americký nový historizmus	54

LITERÁRNA KOMUNIKÁCIA	57
Charakteristika a jednotlivé súčasti literárnej komunikácie	57
Literárna metakomunikácia	65
Semiotický charakter literárneho diela	67
POETIKA	71
Vzťah poetiky a interpretácie	71
Druhy poetiky	72
Stručné dejiny a medzníky poetiky	73
Vzťah poetiky k iným disciplinám	75
JAZYK A ŠTÝL LITERÁRNEHO DIELA	77
Štýl z hľadiska komunikačnej štylistiky. Mikova výrazová sústava	77
Jazyk literárneho diela a štylistické výrazové prostriedky	80
Opakovacie figúry	84
Vetné (syntaktické) figúry	90
Rečnícke figúry	93
BÁSNICKÁ OBRAZNOSŤ	97
Podstata básnického obrazu	98
Štruktúra básnického obrazu	100
Obraznosť v modernej poézii	101
Druhy básnického obrazu	102
VERZOLÓGIA	115
Verš	115
Veršové (verzifikačné) systémy	124
Bezrozmerný (asylabický) verš	124
Časomerný verš	124
Sylabický verš	125
Sylabotonický (slabično-prízvučný) verš	127
Tonický verš	133
Voľný verš	133
Niektoré tradičné verše	135

Strofa	135
Niektoré tradičné strofy	136
Najznámejšie ustálené básnické formy	137
Rým	138
Rozdelenie rýmov	140
LITERATÚRA	147



Miesto a postavenie teórie literatúry v systéme literárnej vedy

Teóriu literatúry spravidla chápeme popri dejinách literatúry a literárnej kritike ako jednu zo základných disciplín literárnej vedy. Sama literárna veda, ktorej hlavným predmetom skúmania je umelecká (krásna) literatúra, je relatívne mladá humanitná disciplína, ktorá sa začala rozvíjať zhruba od polovice 19. storočia a vyvinula sa z filológie. Tá vznikla ešte v starovekom Grécku ako náuka o jazyku a štýle literárnych diel. Dnes ňou rozumieme predovšetkým štúdium dejín konkrétneho jazyka, textov v tomto jazyku písaných a ich kultúrnohistorického kontextu.

Na konštituovaní teórie literatúry ako samostatnej subdisciplíny literárnej vedy sa výraznou mierou podieľali predstavitelia ruskej formálnej školy, ktorí sa od druhej dekády 20. storočia začali intenzívne venovať štúdiu výstavby literárneho diela s cieľom odhaľovať vnútorné zákonitosti jeho fungovania. Termín *teória literatúry* zaviedol do oblasti literárnovedného skúmania predstaviteľ Moskovského lingvistického krúžku Boris Tomaševskij. Ten v r. 1925 vydal knihu *Teória literatúry. Poetika*, v ktorej tieto dva termíny chápe synonymne a za úlohu „poetiky (inak aj teórie slovesnosti čiže literatúry)“ vytýčil „výskum spôsobov výstavby literárnych diel“.¹ V r. 1949 vydala autorská dvojica René Wellek a Austin Warren v USA publikáciu *Teória literatúry (Theory of Literature)* a práve vďaka nej prenikol termín *teória literatúry* aj do západnej literárnej vedy. Jeho potrebu odôvodnili hlavne tým, že doposiaľ nejestvoval uspokojujúci termín na pomenovanie systematického a jednotného skúmania literatúry. Predtým sa totiž na označenie takto zameraných disciplín používali termíny *literary scholarship* (literárne bádanie) a *philology* (filológia), ktoré sa však ukázali nevyhovujúce: literárne bádanie vylučovalo kritiku a termín filológia mal priveľa rozdielnych významov. Dnes sa filológia chápe najmä v anglofónnom prostredí synonymne s lingvistikou (historickou, resp. komparatívnou). Dodajme, že otázky teoretického výskumu literatúry do istej miery pokrýva aj termín *literary criticism*, ktorý má často širšie vymedzenie ako literárna kritika v ponímaní našej literárnej vedy a zahŕňa aj literárnoteoretický výskum.

Popri už etablovanom pomenovaní *teória literatúry* sa v odborných textoch stretáme s termínom *literárna teória*. Prirodzene sa natíska otázka, aký je medzi

1 Tomaševskij, 1971, s. 7.

nimi vzťah. Viaceré práce (Wellek – Warren, 1949; Hrabák – Štěpánek, 1987; Harpáň, 1994; Pavera – Všetická, 2002 a i.) ich chápu a používajú synonymne. Wellek a Warren (1996, s. 54) napríklad pokladajú skúmanie princípov literatúry, jej kategórií, kritérií a pod. za úlohu literárnej teórie, podobne Harpáň (1994, s. 20) hovorí o úzkej súvislosti literárnej teórie a literárnej kritiky. Je zjavné, že v oboch prípadoch sa obsahy pojmov literárna teória a teória literatúry prekrývajú a ich poľom výskumu je primárna umelecká literatúra. Často však literárna veda spája literárnu teóriu skôr s teoretickým diskurzom o literatúre, teda s výskumom systémov a metód myslenia o literatúre (Abrams, 1953; Eagleton, 1983; Compagnon, 2006; Nünning, 2006; Mitoseková, 2007 a i.). Predmetom jej záujmu sú predovšetkým odborné literárnovedné texty, ktoré vo vzťahu k umeleckej literatúre pokladáme za metatexty. Eduard Petrů (1999, s. 21) túto disciplínu nazýva literárnovednou metodológiou a v systéme literárnej vedy ju priraduje k teórii literatúry,² čím rozširuje počet základných literárnovedných disciplín na štyri. Zároveň vymedzením základných, pomocných a pomedzných disciplín literárnej vedy zdôrazňuje jej interdisciplinárny charakter:

Základné disciplíny	Pomocné disciplíny	Pomedzné disciplíny
Teória literatúry a literárnovedná metodológia	Filozofia a teológia Estetika Lingvistiká História Dejiny ostatných umení	Textológia Teória prekladu
Literárna história	Sociológia Psychológia Matematika Semiotika	
Literárna kritika	Teória informácie	

Najužšie vzťahy má teória literatúry, prirodzene, s ostatnými základnými disciplínami literárnej vedy. Ich samostatnosť je len relatívna a navzájom sa prestupujú a dopĺňajú, preto ich vzťah môžeme nazvať *komplementárnym*. Hlavný funkčný rozdiel medzi nimi spočíva v stupni abstrakcie: kým dejiny literatúry a literárna kritika sa zameriavajú na výskum *konkrétnych* literárnych diel, či už synchrónne

2 Petrů podotýka, že hoci v niektorých prípadoch bývajú teória literatúry a literárnovedná metodológia spájané a dokonca zamieňané, ide v skutočnosti o funkčne celkom odlišné okruhy skúmania, ktorých spoločným znakom je len značný stupeň abstrakcie. Bádateľským poľom teórie literatúry sú texty *krásnej literatúry* (t. j. primárna literatúra), kým literárnovedná metodológia skúma *odborné literárnovedné texty* (t. j. z hľadiska skladby literatúry metaliteratúru), aby na ich základe a s využitím pomocných disciplín literárnej vedy, najmä logiky, gnozeológie, semiotiky, teórie informácie atď. mohla stanoviť postupy adekvátne skúmaniu literárneho diela.

(kritika) alebo diachrónne (dejiny), teória literatúry skúma *všeobecné* princípy, kategórie a kritériá literatúry, podobne literárnovedná metodológia ponúka *všeobecný* rámec myslenia o textoch a diskurzoch ako takých. Abstrahovať však možno len na základe konkrétneho, preto aj teória literatúry stavia na skúmaní jednotlivých literárnych diel, pri ktorom sa nezaobíde bez poznatkov dejín literatúry. Najviditeľnejší je tento prienik v historickej poetike, spájajúcej statický a dynamický aspekt výskumu literatúry. Žánrovú formu sonetu, jeho štruktúru či varianty mohla teória pomenovať len na základe skúmania konkrétnych sonetov Giacomu de Lentini, Francesca Petrarca, Edmunda Spensera, Williama Shakespeara a ďalších. Rovnako kategória rozprávača v epike a jeho rozličné typy mohli vzniknúť len na základe skúmania rozprávačov konkrétnych diel klasickej i modernej literatúry. Na druhej strane teória ponúka dejinám pojmový aparát, ktorý literárnym historikom uľahčuje skúmanie literárnych pamiatok minulosti z perspektívy dneška. Vo svojich *Dejinách slovenskej literatúry II* (2001, s. 365 – 372) napríklad ich autor Stanislav Šmatlák v kapitole zhodnocujúcej miesto predprevratových autorov v próze medzivojnového obdobia pracuje okrem iného s literárnoteoretickými termínmi, napr. literárny vývin, realistická zobrazovacia metóda, tvorivý zámer autora, umelecká pravdivosť, sémantické gesto, významová rovina prózy, tematická i žánrová variabilita, romanticky idealizujúci pohľad, priamy epický rozprávač, románový priestor, sujet románu, miera čitateľskej receptívnosti, literárny tvar atď.

Podobne možno načrtnúť vzťah medzi teóriou literatúry a literárnou kritikou. Napísanie kompetentnej recenzie je nemysliteľné bez toho, aby mal kritik zvládnutú literárnoteoretickú terminológiu. Bez nej sa môže jeho hodnotiaci súd stať čírou „dojmológiou“. Zároveň, ako uvádzajú Wellek a Warren (1996, s. 62), sa kritik musí usilovať o poznanie historických vzťahov, inak by nevedel rozlíšiť, ktoré dielo je originálne a ktoré odvodené. Táto diagnostická a ozdravovacia funkcia literárnej kritiky, ktorou „oddeľuje zrno od pliev“, zasa umožňuje teórii literatúry sústrediť sa pri úsilí o zovšeobecňovanie literárnych javov na tie najvýraznejšie a najinšpiratívnejšie texty. Napriek vyššie naznačeným rozdielom medzi teóriou literatúry a literárnovednou metodológiou týkajúcim sa oblasti výskumu ich okrem stupňa abstrakcie spája aj iná skutočnosť. Východiská a výsledky teórie literatúry sú totiž podľa Paveru a Všetičku (2002, s. 351) dané zameraním literárnovednej školy alebo smeru. Potvrdzujú to významné teoretické publikácie: Tomaševského *Teória literatúry* vychádza z princípov ruského formalizmu, Wellekovu a Warrenovu *Teóriu literatúry* zasa ovplyvnila ukotvenosť jej autorov v českom štrukturalizme, resp. v anglo-amerikej Novej kritike, poľský literárny vedec Roman Ingarden pri skúmaní základnej štruktúry a spôsobu bytia literárneho diela v knihe *Literárne umelecké dielo* (1931) uplatňuje fenomenologický pohľad, kanadský teoretik Northrop Frye vo svojej *Anatómii kritiky* (1957)

vychádza z archetypálnej kritiky, aplikujúc Jungovu teóriu archetypov na literárne dielo.

Novšie sa v literárnej vede čoraz častejšie stretáme so zdôrazňovaním kritickej či subverzívnej povahy *teórie* (či už bez prívlastku alebo s prívlastkom). Jonathan Culler³ teóriu chápe ako kritiku všeobecne vžitých predstáv o literatúre, Antoine Compagnon vyzdvihuje jej potenciál relativizovať zdanlivo vyriešené odpovede na otázky, ktoré si kladieme pri štúdiu textov. Teória sa usiluje ukázať, že „tieto otázky sú zložitejšie a možno na ne odpovedať rozličnými spôsobmi“.⁴

Predmet výskumu a súčasti teórie literatúry

Za hlavný predmet výskumu teórie literatúry, ako sme vyššie naznačili, budeme pokladať všeobecné princípy, kategórie a kritériá umeleckej literatúry. Tie možno rozdeliť do viacerých výskumných oblastí, ktorým sa venujú jednotlivé súčasti teórie literatúry:

1. podstata umeleckej literatúry a jej funkcie,
2. problematika literárneho procesu (literárna komunikácia, vzťahy medzi jednotlivými jej prvkami, literárna metakomunikácia, semiotický charakter literárneho diela),
3. vzťahy literatúry a iných vedných disciplín a ich súčastí (lingvistika, filozofia, estetika, semiotika, psychológia, sociológia a pod.),
4. výstavba literárneho diela (jazykovo-štylistická, tematická, kompozičná výstavba),
5. verzologické otázky (podstata verša, prozódia, metrika, veršové systémy, strofika, rým); skúma ich *verzológia*, ktorá spolu s výstavbou literárneho diela tvorí *poetiku* (niektorí autori⁵ zaraďujú verzológiu medzi problematiku výstavby literárneho diela),
6. otázky literárnych druhov, žánrov a žánrových foriem; venuje sa im *genológia*,
7. zákonitosti priebehu literárneho vývoja (literárne štýly, smery a školy), problematika medziliterárnych spoločenstiev, vzťahy národnej a svetovej literatúry sú doménou *literárnej komparatistiky* (stojí na pomedzi teórie literatúry a dejín literatúry).

3 Culler, 2002, s. 11.

4 Compagnon, 2006, s. 21.

5 Napr. Hrabák, 1977.

Vzťah teórie literatúry k iným vedným disciplinám

Pri objasňovaní zákonov umeleckej literatúry a podmienok jej fungovania sa teória literatúry popri prirodzenej spolupráci s ostatnými zložkami literárnej vedy nezaobíde bez poznatkov ďalších vedných disciplín, čo len potvrdzuje jej interdisciplinárny charakter. V krátkosti načrtujeme jej vzťahy s niektorými z nich.

Teória literatúry a filozofia

Úzke vzťahy medzi nimi vyplývajú z faktu, že mnohí filozofi v dejinách sa zaoberali okrem všeobecných otázok filozofie aj umením a literatúrou. Už Platón vo svojej *Ústave* píše o mimetickom charaktere umenia vo význame napodobňovania zmyslového sveta a vyslovuje kritický postoj voči k básnikom – tí podľa neho zobrazujú len vonkajšiu podobu vecí, tiene vonkajšieho sveta, ktorý je sám osebe len nedokonalým obrazom toho ideálneho, navrhuje ich preto vyhnať zo svojho ideálneho štátu. Platónovu predstavu mimetického charakteru umenia rozpracoval jeho žiak Aristoteles v *Poetike*, prvom systematickom spise zaoberajúcom sa umeleckou literatúrou, na rozdiel od Platóna však k básnikom zaujíma zmierlivejší postoj. Tvrdí, že napodobňovanie je ľuďom vrodené od malička a je aj jednou zo základných vlastností, ktorými sa ľudia odlišujú od zvierat. Aristotelova *Poetika* okrem toho charakteristikou literárnych druhov a žánrov položila základy genológie i objektívneho pohľadu na dielo ako na štruktúrovaný celok. Jej vplyv na myslenie o literatúre pretrvával celé stáročia: vychádzal z nej napríklad taliansky humanistický filológ Julius Caesar Scaliger vo svojom diele *Sedem kníh poetiky* (1561), ale aj francúzsky teoretik klasicizmu Nicholas Boileau v spise *Básnické umenie* (1674). Na teoretické myslenie o literatúre výraznou mierou vplývala aj nemecká filozofia: o Kantov koncept vznešeného sa pri charakteristike postmoderného umenia 20. storočia opierali napríklad Jean-Francois Lyotard alebo Wolfgang Iser, významný je Lessingov príspevok k teórii drámy alebo jeho charakteristika podstaty bájky, Fridrich Schlegel prispel do oblasti genológie rozpracovaním teórie žánrov a rovnako Hegel v druhej časti *Estetiky* venuje pozornosť lyrickej, epickej a dramatickej poézii a ich charakteristike ako totality subjektu (lyrika), totality objektov (epika) a totality pohybu (dráma). Miestu literatúry a jej jednotlivých druhov v hierarchii umení venoval aj Arthur Schopenhauer. Estetika literárnej moderny čerpala okrem iného z Bergsonovej teórie intuície, ktorá priniesla zmeny v chápaní času a priestoru v modernistickej próze, teóriu dramatických žánrov zasa obohatili jeho výskumy o podstate smiechu a komickosti. Silné impulzy do oblasti teórie literatúry priniesli v druhej polovici 20. storočia francúzski postmoderní filozofi – Michel Foucault prehodnotením funkcie autora v diele a zdôraznením diskurzu ako jeho myšlienkového rámca, ktorý mu predchádza a štruktúruje ho, Jean-Francois Lyotard nedôverou

v metanarácie a Jacques Derrida odmietnutím logocentrizmu západnej kultúry a dekonštruktívnym čítaním textov založeným na postuláte o dočasnosti a relativnosti významu jazykového znaku.

Teória literatúry a estetika

Prepojenie teórie literatúry a estetiky možno vnímať v nadväznosti na väzby teórie literatúry s filozofiou, ktorej je estetika súčasťou. Hoci o kráse v umení začali systematicky uvažovať už starogrécki myslitelia (Demokritos, Platón, Aristoteles a i.), ako samostatná disciplína v rámci filozofie estetika vznikla až v polovici 18. storočia. Výraznú zásluhu na tom mal nemecký filozof **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714 – 1762), ktorý vo svojom diele *Æsthetica* (1750) definoval estetiku ako teóriu zmyslového poznania. Estetiku, najmä tú jej časť, ktorá sa zaoberá krásnom v umení, spája s teóriou literatúry to, že čiastočne sa prekrýva ich predmet skúmania – kategória umeleckého krásna. Obe disciplíny pracujú s pojmami ako estetický zážitok, estetická norma, estetická hodnota alebo estetická funkcia, ktorá je primárnou funkciou umeleckej literatúry. Petr Zima v knihe *Literární estetika* (1998) upozorňuje na rozmanitosť estetických náhľadov na literatúru a na existenciu konkurenčných estetických modelov. Oproti Kantovej estetike, založenej na nedôvere v pojmové uchopenie krásna a zdôrazňovaní subjektívnych aspektov estetického súdu, vymedzuje Hegelovu estetiku, ktorá za historickú úlohu umenia pokladá jeho približovanie sa pojmovému mysleniu ako vyššiemu druhu poznania a rozplynutie sa v ňom, čo otvára možnosť vedeckého výskumu umenia.

Teória literatúry a psychológia

V súčasnosti sa bádateľské polia teórie literatúry a psychológie prelínajú v disciplíne s názvom *psychológia literatúry*, ktorá aplikuje poznatky psychológie literárne dielo, ako aj na proces jeho vzniku a recepcie. V rámci nej môžeme vyčleniť štyri oblasti zamerania:

1. psychologické skúmanie spisovateľa ako typu a jedinca (psychológia autora),
2. skúmanie tvorivého procesu,
3. skúmanie psychologických typov a zákonov obsiahnutých v literárnom diele,
4. skúmanie účinkov literatúry na čitateľa (psychológia čitateľa).

Aj uvažovanie o umeleckej literatúre z psychologického hľadiska má svoje korene v staroveku a týka sa tak produkčnej, ako aj recepčnej stránky literatúry. Ako uvádzajú Welles a Warren (1996, s. 111), starí Gréci chápali literárneho génia ako stav príbuzný šíalenstvu (niečo medzi neurózou a psychózou). Básnik je „posadený“, je iný ako ostatní ľudia, je zároveň čímsi menej i čímsi viac. Aristoteles

v *Poetike* zasa vypracoval teóriu psychologického účinku tragédie, ktorá ma kombináciou súcitu a strachu vyvolať v divákovi katarziu.

Systematickejšie sa psychologický prístup k literatúre začal rozvíjať v romantizme, keď sa zrodili rozličné teórie o vzniku a genéze umenia (Schelling, Coleridge). Romantickí autori často zdôrazňovali, že umenie pramení z hlbinných zdrojov ľudskej mysle. Preto kládli taký dôraz na skúmanie sna a podprahových podnetov, experimentovali s opiátmi, aby si privodili ten vzácny stav, keď povoľuje vláda rozumu a spúšťa sa imaginácia. Kým poézia sa zameriavala skôr na transformáciu vedomia v pozitívnom zmysle, romantických prozaikov priťahovali skôr extrémne stavy ľudskej psychiky, vábili ich temné stránky ľudskej osobnosti, krehká hranica medzi realitou a halucináciou, medzi normalnosťou a šialenstvom. Práve so šialenstvom a iracionalitou spájali básnickú inšpiráciu anglický romantický básnik Percy Bysshe Shelley.

Súčasťou pozitivisticky orientovaných metód skúmania literárneho diela v 2. polovici 19. storočia (kládli zvýšený dôraz na mimotextové okolnosti vzniku literárneho diela) bola aj *biografická metóda*, ktorá sa sústredila na skúmanie otázok osobnosti autora (etapy jeho života, vnútorný svet), z tohto hľadiska pristupovala k dielu a usilovala sa ho vysvetliť. Exogénne, vonkajšie okolnosti kotviace v autorovej osobnosti, v jeho psychike môžu mať vplyv na literárne dielo, nevysvetľujú však jeho estetický charakter ako umeleckého artefaktu (to, že Schiller potreboval mať pri písaní na pracovnom stole zhnité jablko, že Balzac písal v mníšskom háve alebo že Hemingway neuznával písací stroj, nevysvetľuje povahu a štruktúru ich literárnych diel).

Zakladateľ psychoanalýzy Sigmund Freud chápal autora ako nepoddajného neurotika, ktorý sa prostredníctvom svojej tvorby chráni pred zrútením a zároveň sa bráni akejkolvek naozajstnej liečbe. Teória umenia ako neurózy pripodobňuje umelca k človeku trpiacemu halucináciami a mieša reálny svet s fantastickým svetom svojich nádejí a obáv. Niektorí románopisci majú schopnosť tzv. *eidetickej* predstavivosti bežnej u detí (veľmi názorné, ostré predstavy blížiace sa vnemom – Charles Dickens napríklad tvrdil, že videl a počul svoje postavy ako živé).

Ústup od psychologickéj estetiky znamenala teória *impersonálneho* (*neosobného*) charakteru poézie, ktorú jej autor, anglický básnik a kritik Thomas Stearns Eliot prezentoval v eseji *Tradícia a individuálny talent* (1919) tvrdením, že poézia nemá byť vyjadrením básnikových emócií, ale únikom od nich.

Proti psychologickému chápaniu literárneho diela v zmysle jeho identickosti so zážitkami autora sa vo svojej fenomenologicky ladenej teórii umeleckého diela v knihe *Umelecké literárne dielo* (1931) vyslovil aj poľský literárny vedec Roman Ingarden, podobne český štrukturalista Jan Mukařovský v štúdiu *Umenie ako semiologický fakt* z r. 1934 podotýka, že umelecké dielo nemožno stotožňovať

s duševným stavom jeho pôvodcu ani s nijakým z tých duševných stavov, ktoré vyvoláva u svojich vnímateľov.

Pre teóriu literatúry sa psychologický uhol pohľadu ako najproduktívnejší javí pri skúmaní vnútrotextových aspektov literárneho diela. Postavy v hrách a románoch hodnotíme ako psychologicky pravdivé alebo nepravdivé, pričom často predstavujú isté psychologické typy. Zároveň treba dodať, že Oidipus, Hamlet, Raskoľnikov či Sorel síce zodpovedajú istým typom, ale sú aj čímisi viac. Literárne diela nie sú psychologickými štúdiami ani expozíciami teórií – realistická psychologická motivácia v nich nie je určujúca. Ak skúmame romány používajúce techniku prúdu vedomia (ktorú pomenoval americký psychológ William James), zistíme, že nemožno reálne reprodukovať skutočné duševné procesy postavy a že prúd vedomia je skôr prostriedkom dramatizácie mysle, spôsobom, pomocou ktorého si konkrétne uvedomíme, aký je napríklad Benjy v románe Williama Faulknera *Blabot a bes*. Naopak, psychologická pravdivosť postavy ešte nemusí znamenať umeleckú hodnotu – v samom diele má psychologická pravda umeleckú hodnotu len vtedy, ak zvyšuje jeho koherenciu a komplexnosť, ak je jednoducho umením.

Psychológia čitateľa sa zameriava najmä na otázku procesu vnímania literárneho diela a psychických dispozícií, ktoré sa pri tom uplatňujú. Skúma sa tzv. čitateľská kompetencia alebo schopnosť prijímať umelecké dielo v rozličných vývojových fázach ľudskej psychiky. Český psychológ Milan Nakonečný (1996) zdôrazňuje aj psychodiagnostickú a psychoterapeutickú funkciu literatúry.

Teória literatúry a sociológia

Vzájomné väzby teórie literatúry a sociológie pramenia v samej povahe literatúry ako špecifického komunikačného aktu – jeho účastníci sú členmi spoločnosti a nositeľmi istého sociálneho štatútu. Ako tvrdia Welles a Warren (1996, s. 130 n.), literatúra je spoločenská inštitúcia používajúca ako svoje médium jazyk, ktorý je rovnako spoločenským výtvorom. Aj tradičné literárne prostriedky, ako symbolika a metrum, sú samou svojou podstatou spoločenské. Sú to konvencie a normy, ktoré mohli vzniknúť jedine v spoločnosti. Veľká väčšina otázok vyvolaných skúmaním literatúry je spoločenskej povahy. Zaoberá sa nimi *sociológia literatúry*, do ktorej rámca patrí:

1. sociológia spisovateľa, jeho profesia, otázka ekonomickej základne literárnej produkcie, sociálneho pôvodu a postavenia spisovateľa, jeho spoločenskej ideológie, ktorá môže nájsť svoj výraz v mimoliterárnych formuláciách a aktivitách. Autor je takisto členom spoločnosti a má v nej nejaké postavenie: dostáva sa mu určitej miery spoločenského uznania a odmien.

2. spoločenský obsah, dôsledky a spoločenský účel samých literárnych diel. Tie možno napriek ich fiktívnej podstate vnímať aj ako sociálne dokumenty – čitatelia si vytvárajú z čítania románov obraz o istých spoločnostiach, možno z nich poznať hrubý obraz dejín spoločnosti. Prológ k Chaucerovým *Canterburským poviedkam* sa v minulosti pokladal za takmer úplný prehľad sociálnych typov, v Shakespearových drámach sa dozvieme mnoho o strednej triede alžbetínskej doby, u Fieldinga o novej buržoázii 18. storočia, u Austenovej o vidieckej nižšej šľachte 19. storočia, u Tolstého a Turgeneva o ruských statkároch 19. storočia, u Čechova o obchodníkoch a intelektuáloch, u Šolochova o kolchozníkoch a pod. Silný spoločenský rozmer v sebe môže niesť aj poézia, ako pri analýze dominantného motívu prvej časti Shakespearových *Sonetov* konštatoval Martin Hilský: „... odveká téma plodenia a rozmnožovania ľudského rodu nadobudla v *Sonetoch* celkom špecifický spoločenský význam, ktorý súvisel s meniacim sa postavením aristokracie, so zánikom mnohých aristokratických rodov, s úpadkom hodnôt, ktoré tieto rody predstavovali, a nepriamo aj s neistým osudom tudorovskej dynastie. Rovnako nepochybné je, že Shakespeare tejto každodennej a dejinnej dileme prepožičal nielen všeludskú, ale aj prírodnú a kozmickú dimenziu a že dokonale naplnil to, čo inštitúcia mecenášstva od básnika očakávala: predviedol spoločenský problém jedného aristokrata ako tragickú drámu obrovských rozmerov.”⁶

Zároveň treba mať na pamäti, že literatúra je primárne umeleckým dielom a až sekundárne dokumentom o spoločnosti, musíme teda predovšetkým skúmať umeleckú metódu, akým spôsobom sa autor stavia k spoločenskej skutočnosti, či ide o realistické zobrazenie, satiru, karikatúru alebo romantic-kú idealizáciu.

3. otázky publika a skutočného vplyvu literatúry na spoločnosť. Sociológia čitateľa sa pozerá na čitateľa ako na produkt prostredia a skúma, aký vplyv na vznik a rozvoj čitateľstva majú vonkajšie spoločenské podmienky, najmä prostredie, v ktorom čitateľ žije. Predmetom výskumu sú aj čitateľské záujmy a návyky v rozličných profesijných skupinách (najmä prostredníctvom kvantitatívnych metód – rozhovoru alebo dotazníka). Po roku 2000 sa vo vyspelých krajinách sveta pravidelne realizujú rozsiahle výskumy čitateľskej kompetencie tak detí, ako aj dospelých, zamerané nielen na motiváciu čítania, ale aj jeho kvalitu.

Ak sa na otázky výskumu literatúry v nadväznosti na spoločenský kontext pozrieme z diachrónneho hľadiska, výrazný vklad v tomto smere priniesla jedna z pozitivistických metód skúmania literatúry v 19. storočí – *sociologická metóda*, ktorá sa usilovala vysvetliť literárne dielo na základe jeho väzieb so spoločenským

6 Hilský, Martin. 2004. *Shakespearovy Sonety*. In Shakespeare, William: *Sonnets/Sonety*. Preložil Martin Hilský. Brno : Atlantis, 2004, s. 29.

prostredím, v ktorom vzniklo. Zdôrazňovanie sociálneho štatútu autora a vplyvu sociologických zákonitostí na literárne dielo na druhej strane oslabuje pohľad naň ako na umelecký artefakt.

Aj v 20. storočí, ktoré prinieslo zmenu orientácie teórie na problémy vnútornej výstavby literárneho diela, pokračuje záujem literárnej vedy o vzájomné väzby literatúry a spoločnosti. Spoločenskou funkciou poézie sa vo svojej rovnomennej eseji zaoberal T. S. Eliot, podľa ktorého je prvoradým poslaním básnika nepriama služba spoločnosti tým, že slúži vlastnému jazyku jeho udržiavaním a kultivovaním. O sociologické otázky súvisiace so spoločenskými podmienkami a účinkami literatúry, ako aj vzťahmi spoločenskej základne a nadstavby sa vo zvýšenej miere zaujímali stúpenci marxistickej literárnej kritiky. Francúzsky sociológ Pierre Bourdieu sa zasa vzťah textu a kontextu usiloval postihnúť teóriou *literárneho pola* ako relatívne samostatného sociálneho mikrosveta, v ktorom vznikajú literárne diela ako špecifický kultúrny kapitál a ktorý je priestorom zápasu o upevňovanie vlastných pozícií tvorcov, resp. škôl.

Teória literatúry a lingvistika

Zdrojom bohatých kontaktov teórie literatúry a lingvistiky je skutočnosť, že umelecká literatúra je špecificky organizovaný druh jazykového prejavu, pričom jazyk je základným a jediným stavebným materiálom literárneho diela. S istým zjednodušením by sa dalo povedať, že všetko v literárnom diele vrátane mlčania je vyjadrené jazykom. Ako uvádza Stanislav Rakús (1995, s. 61), „ak sa totiž v živote mlčí mlčaním, v literatúre, konkrétne v próze, sa všetko, ešte aj efekt mlčania dá dosiahnuť iba slovami“. Autor pri modelovaní textu využíva možnosti, ale aj limity jazyka. Príkladom sú také problémové situácie v diele, pri ktorých dochádza k hlbokému a ťažko verbalizovateľnému prieniku emócie do ľudského vnútra (Rakús pre ne používa psychologický termín *penetrancia*) a ktoré vytvárajú perцепčne bohatý netextový priestor.

Už v antike sa v rámci filológie spájal literárnoteoretický prístup k umeleckej literatúre s lingvistickým pri skúmaní použitých jazykových prostriedkov v dielach. Uplatňovali sa najmä poznatky poetiky a rétoriky (Aristoteles v *Rétorike* mnohé príklady ilustrujúce jeho úvahy o štýle vyberá z textov starogréckych autorov). V stredoveku bola filologická (textová) kritika nástrojom na rekonštrukciu autoritatívneho znenia diel klasických autorov, v humanizme hrala dôležitú úlohu pri výskume biblických textov, neskôr stála pri zrode hermeneutiky ako náuky o porozumení slovesným dielam a napokon sa z nej vyvinula tak literárna veda, ako aj lingvistika. Pojmový aparát jednotlivých lingvistických disciplín (fonológia, lexikológia, morfológia, syntax, štylistika) sa uplatňuje hlavne pri skúmaní jazykovo-štylistickej roviny literárneho diela, rovnako bez úzkej spolupráce s fonológiou sa nezaobíde verzológia. Lingvistické metódy hojne využívali predstavitelia

ruskej formálnej metódy združení v Moskovskom lingvistickom krúžku (Roman Jakobson, Boris Tomaševskij a ďalší), ktorého cieľom bolo pozdvihnúť lingvistiku a poetiku. Zaoberal sa najmä štúdiom básnického jazyka a poetiky ako súčasťou lingvistiky.

Jednou z najdôležitejších udalostí v lingvistike 20. storočia, ktorá ovplyvnila aj teoretické myslenie o literatúre, bolo posmrtné vydanie spisu švajčiarskeho lingvistu Ferdinanda de Saussura *Kurz všeobecnej lingvistiky* (1916). Jeho prístup k štúdiu jazyka ako znakového systému, pomenovanie základných vzťahov medzi jeho jednotkami a objasnenie vnútornej výstavby jazykového znaku predstavujú základné východiská pre literárnovedný štrukturalizmus a semiotický výskum literatúry, o ktoré sa opieral Pražský lingvistický krúžok (Roman Jakobson, Jan Mukařovský a i.) a polemicky na ne nadviazal francúzsky postštrukturalizmus (Roland Barthes, Jacques Derrida).

Teória literatúry a iné disciplíny

Pre teóriu literatúry sú dôležité aj podnety z disciplín mimo spoločenskovednej či humanitnej sféry. Ako produktívne sa javí uplatnenie zákonitostí *teórie informácie*, ktoré dôrazom na literárne dielo ako nositeľa estetickéj a sémantickej informácie dáva možnosť preniknúť hlbšie do vzťahu literárneho diela a jeho vnímateľa. Využitie poznatkov teórie informácie umožňuje napríklad aj v oblasti lyriky vymedziť kategóriu lyrickej redundancie a funkčného opakovania prvkov v básni, ktoré v našej literárnej vede rozpracoval František Miko. Styčné body možno nájsť aj medzi teóriou literatúry a *matematikou*: základy využitia matematickej jazykovedy a jazykovej štatistiky v poetike položil už Pražský lingvistický krúžok. Výsledkom tohto úsilia bolo založenie tzv. stochastickej teórie štýlu a metriky, ktorá sa spája s menom českého teoretika Jiřího Levého. Jej podstatou je, že ak náhodné opakovania prekročia istú hranicu, považujú sa za štýlovú kvalitu (štylému), a tento fakt možno aplikovať na ľubovoľný prvok textu. Vo verzoológii sa zasa využívajú štatistické metódy, ktoré sa uplatňujú pri exaktnej analýze verša (u nás Ján Sabol a František Štraus, 1969).

Z faktu, že vývin literatúry neprebíha izolovane, ale má veľa spoločného s vývinom iných umení, logicky vyplýva spolupráca teórie literatúry s príslušnými umenovednými disciplínami, ako sú *teória a dejiny výtvarných umení*, *teória a dejiny hudby*, *teatrológia* či *filmológia*. Kategórie dejín výtvarného umenia sa napríklad využívajú aj na skúmanie literatúry. Vypracovaný sled umeleckých štýlov od gotiky až po modernu sa presadil v úvahách o periodizácii literatúry.



Teoretický výskum literatúry so sebou celkom prirodzene prináša základné ontologické a metodologické otázky: Čo je literatúra? Možno ju definovať? Dá sa vôbec skúmať? Ak áno, akými metódami? Odpoveď na ne nebýva jednoduchá, už aj preto, že ani sám obsah pojmu umelecká literatúra nie je historicky nemenný a pohľad naň je podmienený aj stupňom literárnovedného poznania.

Pojem *literatúra* (z lat. littera = písmeno) zahŕňa:

- a) v širšom zmysle všetky jazykové prejavy zaznamenané písmom,
- b) v užšom zmysle len umeleckú literatúru (+ ľudovú slovesnosť).

Umeleckou literatúrou, nazývanou aj imaginatívnou literatúrou, ktorá je predmetom záujmu teórie literatúry, sa všeobecne označuje ten druh slovesnosti, ktorý je primárne zameraný na *estetický* účinok. Keďže umelecké dielo je okrem iného nástrojom na poznávanie sveta, sekundárne je v ňom prítomný aj gnozeologický aspekt. Zo širšieho hľadiska je teda literatúrou aj telefónny zoznam, cestovný lístok alebo novinová správa, z užšieho je ňou len vtedy, ak sa stane súčasťou autorského zámeru a podieľa sa na celkovom estetickom účinku textu. Americký prozaik Norman Mailer v románe *Katova pieseň*, zaradovanom medzi tzv. žurnalistický román, napríklad funkčne využíva úryvky z článkov z dobovej tlače. Jednotlivé kapitoly svojej novely *Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch* ozvlášťňuje slovenský prozaik Pavel Vilikovský ukázkami zo staršej odbornej knihy Bruna Jakscha *Jezdec a kúň*.

Do literatúry sa môže z neliterárnych oblastí historickým vývojom dostať aj celý žáner, ako o tom svedčí príklad *aforizmu* – ten má svoje začiatky v antickej medicíne, kde pôvodne označoval lekársku poučku (autorom mnohých z nich bol Hippokrates), až napokon sa z vedy dostal do umeleckej literatúry.

* * *

Americký literárny vedec **Jonathan Culler** (1944 –) sa vo svojej knihe *Krátky úvod do literárnej teórie* (2002, [1997]⁷) zamýšľa nad podstatou literatúry, kladie si otázku, čo je to literatúra, a pýta sa, či je vôbec táto otázka relevantná. Predmetom analýzy a interpretácie sa totiž dnes stávajú tak literárne, ako aj neliterárne texty, možno ich študovať dokopy a podobným spôsobom. Špecifická organizácia jazyka, ktorú ruskí formalisti nazývali *literárnosťou* a pokladali za dištinktívnu vlastnosť umeleckej literatúry, sa totiž ukazuje ako dôležitý faktor aj pri neliterárnych textoch. Americký filozof, antropológ a historik Hayden White vo svojej knihe *Metahistória* (1973) poukázal na literárnu stránku diel filozofov

7 V hranatých zátvorkách uvádzame rok prvého pôvodného vydania.

a historikov (Hegela, Marxa, Nietzscheho, Croceho) a ukázal, že rovnako ako spisovatelia, aj oni používajú rétorické figúry, zápletky a rozprávačské stratégie príznačné pre rozličné literárne žánre. Predstavitelia jedného zo súčasných smerov v literárnej vede, tzv. *amerického nového historizmu* zdôrazňujú ukotvenosť literárneho diela v historickom kontexte a nevyhnutnosť venovať rovnakú pozornosť tak literárnym, ako aj neliterárnym textom. Literatúra je len jedným z diskurzov, ktorý v danom období dejín jestvuje v interakcii s inými diskurzmi.

Vynára sa teda otázka, či sa literatúra v niečom líši od neliterárnych diel. Ktoré knihy sú literatúrou a ktoré nie? Jestvujú nejaké podstatné charakteristické znaky spoločné všetkým literárnym dielam? Culler tvrdí, že je to veľmi ťažká otázka a literárna veda zatiaľ na ňu nenašla uspokojujúcu odpoveď. Literatúra je jav neobvyčajne rozmanitý a ťažko sa v nej hľadá spoločný menovateľ. Niektoré literárne diela majú totiž viac spoločných znakov s neliterárnymi textami ako s inými literárnymi dielami. Román Charlotte Brontëovej *Jana Eyrová* pripomína väčšmi autobiografiu ako sonet a báseň Roberta Burnsa *My Love Is Like a Red Red Rose* sa skôr podobá ľudovej piesni ako *Hamletovi*. Vo svojej knihe s názvom *Silberputzen (Leštenie rodinného striebra)* ponúka Pavel Vilikovský pozoruhodnú mystifikáciu – na základe súboru starých gýčovitých pohľadníc vytvoril príbeh písaný formou denníka hlavnej postavy Andreasa Pohla, vytvárajúci dojem starého, náhodne objaveného rukopisu. Takýto príbeh bude mať možno viac spoločných znakov s neliterárnym denníkom ako povedzme s Kraskovou básňou *Topole*.

Už Roman Jakobson ukázal, že *poetická funkcia*, jedna zo šiestich funkcií jazyka, ktoré vymedzil, nie je vlastnosťou len literárnych textov. Rovnaké aliterácie a ostatné eufonické prostriedky ako poézia používa rečníctvo i každodenná hovorová reč. V električke možno začuť vtipy založené na rovnakých figúrach ako najjemnejšia lyrika a kompozícia klebiet zodpovedá často zákonom kompozície módnych noviel alebo aspoň noviel predošlej básnickej sezóny. Hranica, ktorá delí básnické dielo od toho, čo básnickým dielom nie je, je podľa Jakobsona labilnejšia ako hranica čínskych štátnych útvarov. Novalisovi a Mallarmému sa zdala najväčším básnickým dielom abeceda. Ruskí autori obdivovali poetickosť vínného lístka (Vjazemskij), zoznamu cárskych šiat (Gogol'), cestovného poriadku (Pasternak), ba dokonca účtu z práčovne (Kručnych).

Jakobson okrem toho na konkrétnom príklade ukázal, že poetickú funkciu môžeme nájsť aj vo sfére, ktorá je jej svojím výsostne pragmatickým zameraním zdanlivo vzdialená – v politickej reklame, hoci tu sa javí ako *druhotná*. Vo volebnej kampani pred úspešnými prezidentskými voľbami v r. 1952 využil štáb Dwighta Eisenhowera šikovne zostavené volebné heslo *I like Ike* [aj laik aik]. Jeho štruktúra ukazuje, že je zostavené z troch jednoslabičných slov a obsahuje tri dvojhlásky (ai), po ktorých súmerne nasleduje jedna spoluhláska. Dve zložky trojslabičného hesla *I Like Ike* sa rýmujú, pričom druhé z dvoch rýmujúcich slov

je plne obsiahnuté v prvom (rýmové echo). Objekt sympatií (Ike⁸) i sympatizujúci subjekt (I) je zahrnutý v danom akte (like). Ide o paronomastický obraz citu úplne zahŕňajúci svoj predmet. Druhotná, poetická funkcia tohto volebného hesla zdôrazňuje jeho pôsobivosť a účinnosť.

Otázku uchopiteľnosti literatúry ešte väčšmi problematizuje historická perspektíva. Culler si kladie otázku, či by diela, ktoré dnes pokladáme za literatúru – napríklad básne, ktoré vyzerajú ako útržky bežného rozhovoru (bez rýmu a bez rozpoznateľného metra), spĺňali kritériá, ktoré sa kládli na literatúru v osemnástom storočí. Popredný predstaviteľ anglickej klasicistickej literatúry Jonathan Swift pokladal napríklad rým za základný znak dobrého básnika a básne bez rýmu prirovnal k telu bez duše alebo k zvonu bez srdca. Viktoriánsky básnik Algernon Charles Swinburne zasa rým vyžadoval ako prirodzenú podmienku anglickej poézie a básne bez rýmu označil za zmrzačenú.

Ešte ťažšou sa táto otázka stáva vtedy, ak o literatúre začneme uvažovať v mimo-európskych súvislostiach. Ponúkaná odpoveď: literatúra je to, za čo ju pokladajú „kultúrni arbitri“, je neuspokojivá. Americký kritik John M. Ellis ponúkol zaujímavú analógiu s otázkou: Čo je to burina? Jestvuje nejaká podstata „burinovitosti“, čosi, čím sa burina líši od ne-buriny? Má burina nejakú špecifickú botanickú povahu? Nijaký trik na to, ako rozoznať burinu od ne-buriny, nie je. Burina sú jednoducho rastliny, ktoré záhradkári na svojich záhradách nechcú. Možno s literatúrou je to ako s burinou, ibaže s opačným znamienkom. Ontologický termín sa teda nahrádza *funkčným*. Culler teda svoju otázku: Čo je literatúra? modifikuje a pýta sa: Čo nás vedie k tomu, že v rámci našej kultúry pokladáme niečo za literatúru?

Časť odpovede vyplýva z intencionality literatúry, ktorá sa neviaže na nijaký praktický účel (Kant hovorí o bezúčelnosti umenia), a teda o nej neuvažujeme ako o texte, ktorý ma smerovať k nejakej praktickej činnosti. Porovnajme si dve vety a položme si otázku, ktorú z nich by sme skôr zaradili do literatúry:

Oblohou sa kotúlalo vajíčko.

Do polievky primiešame vajíčko.

Obe majú identický (trochejský) metrický pôdorys a obsahujú rovnaký motív vajíčka. Napriek tomu už na prvý pohľad je zjavný imaginatívny, bezúčelný, obrazný charakter prvej vety, v ktorej motív vajíčka vnímame ako metaforu a spolu s pravidelným rytmom ako signál jej básnického charakteru – ide o začiatok básnickej miniatúry Daniela Heviera *Spln*:

8 Eisenhowerova prezývka – pozn. aut.

*Oblohou sa kotúlalo vajíčko.
Tma je krásna, ako keby bola večná.
A mesiac sa posunul tak máličko,
akoby si k nemu sadla malá slečna.*

Druhá veta pochádza z receptu na cesnakovú polievku a jej praktický účel je zrejmý. Núka sa, pravda, otázka: Nemohla by sa báseň začínať aj takto? Teoreticky áno, naše vnímanie tejto vety by však už bolo iné, právom by sme však očakávali od ďalších veršov odklon od praktických návodov a príklon k subtilnejšej výpovedi.⁹

Báseň Štefana Strážaya *Premeny* sa začína veršom, ktorý na rozdiel od úvodného verša Hevierovej básne v sebe nenesie markantné znaky literárnosti:

V potoku stojí tmavá voda.

Máločo z tejto vety napohľad naznačuje, že ide o verš básne. Mohol by to byť rytmus – deväťslabičný verš s jedným daktylom a tromi trochejmi, takúto schému však nie je ťažké nájsť ani v iných kontextoch:

*Paragraf desať, odsek štyri.
Zatvorte dvere, mladá pani.
Federer vyhral ďalší turnaj.
Pečieme v rúre dvadsať minút.*

Strážayova veta predstavuje vecné, nociónálne vyjadrenie konkrétneho zmyslového vnemu bez náznaku obraznosti, nápadnej hláskovej inštrumentácie či emocionality. Jej umiestnenie do kontextu básne (širšie aj zbierky či celkovej autorovej tvorby), v tomto prípade naznačenom jednak strofickým a veršovým členením, jednak príslubom systému konotácií, však čitateľa núti spozornieť a hľadať hlbšie významové súvislosti medzi jej prvkami, a to aj zdanlivo nepodstatnými.

*V potoku stojí tmavá voda,
topole skrývajú brehy.
A ona má znova zelené oči
a dlhé ako tráva.
Večer sú dlho temné.
Ale keď odkrojí z čierneho chleba,
zelená lampa sa rozžiari
brúseným svetlom.*

⁹ Treba však dodať, že najmä postmoderná poézia v hľadaní nových výrazových možností často zámerne zbavuje poéziu tradičných lyrických atribútov a posilňuje jej intertextuálny charakter využívaním prvkov z neliterárnych textov. Slovenská poetka Nora Ružičková napríklad v zbierke *Práce a intimita* (2012) funkčne do textu integruje rozličné neumelecké texty, napr. návody zo spoločenských alebo populárno-náučných časopisov, resp. internetu.

Báseň sa začína statickým prírodným obrazom v prvých dvoch veršoch kontrastujúcim tak s dynamickými konotáciami názvu, ako aj s bežnou predstavou potoka ako tečúcej vody. Nenápadný prívlastok „tmavá“ v spojení s vodou nadobúda povahu epiteta a môže naznačovať nedostatok svetla, ale aj pochmúrnosť. Motív topoľov prirodzene prináša asociáciu s Kraskom, hoci tu je symbolický význam evokujúci bolestný pocit lyrického subjektu potlačený. V Strážayovej básni je totiž lyrický subjekt v úzadí, je len pozorovateľom a do popredia sa od tretieho verša dostáva tajomná žena, na ktorú sa odkazuje len osobným zámenom „ona“. Dochádza k zmene farebných pomerov zosvetľovaním temnoty – či už zelenými očami v prvej alebo zeleným svetlom lampy v druhej strofe – a rovnako aj k usúvzťažneniu prírodného a ľudského nevšedným prirovnaním očí k dlhej tráve. Pozornosť na seba púta aj príslovka „znova“ poukazujúca na návratnosť stavu, čímsi predtým narušeného. Prvý verš druhej strofy s opakovaním slovnodruhovo a synonymicky modifikovaných rekvizít prvej strofy („dlho“, „temné“) konotuje smútok, ťaživosť životného pocitu lyrickej hrdinky. Jeho zmena je spojená s archetypálnym úkonom – krájaním chleba, ktorý popri denotačnom chápaní krájania ako činnosti vedúcej k uspokojeniu základnej fyzickej životnej potreby – nasýtenia – v sebe nesie aj ďalšie konotácie či intertextuálne odkazy (Otčenáš, poézia Milana Rúfusa pod.). Chlieb sa teda dostáva do pozície agensa deja, aktivizujúceho činiteľa a menotymicky by sme ho mohli chápať ako nositeľa svetla.

Uvedené príklady ukazujú, že pokiaľ je literatúra jazykom dekontextualizovaným, odrezaným od praktických funkcií a účelov, je zároveň sama osebe kontextom, ktorý vzbudzuje zvláštne druhy pozornosti. Čitateľ zoči-voči textu básne vie, že ho báseň nebude inštruovať na vykonanie nejakej konkrétnej činnosti, ale začne vyvíjať interpretačnú aktivitu s cieľom zistiť, čo daná báseň znamená a ako sa v nej uplatňuje jazyk.¹⁰

Culler spomína jednu dôležitú konvenciu alebo dispozíciu pri literárnej komunikácii a nazýva ju *hyperchránený kooperatívny princíp*, ktorý sa zakladá na istej nepísanej „dohode“ medzi autorom a čitateľom. Na literárne diela možno pozeráť ako na skupinu výpovedí, ktorých relevantnosť pre poslucháča nespočíva v informácii, ktorej sú nositeľom, ale v ich *vykladateľnosti (tellability)*. Vykladaný, rozprávaný príbeh sa bude líšiť napr. od výpovede na súde, autor ho zvyčajne vytvára s predpokladom, že jeho príjemcom bude stáť za to, bude mať nejakú pointu alebo zmysel, pobaví ich alebo poteší, pomôže im uvedomiť si svoje bytie vo svete. K literárnym dielam, ktoré prešli procesom vydania, recenzovania, resp. opätovného publikovania v reedícii, čitateľ pristupuje s istotou, že podľa iných ľudí sú dobre skonštruované a hodno po nich siahnuť. Podobné očakávanie, že to, čo držím v ruke, bude dobre napísané, funguje aj pri dielach, ktoré ešte neprešli

¹⁰ Terry Eagleton (2010, s. 20) poukazuje na nemožnosť striktno oddeľovať praktické a nepraktické prístupy k jazyku a na to, že v mnohých spoločenských si literatúra uchováva praktické funkcie, napr. náboženské.

procesom literárnokritickej recepcie, teda pri nových dielach. Súvisí, pravda, aj s istým menom, ktoré si autor svojimi predchádzajúcimi dielami vytvoril. Pri každej novej próze Umberta Eca, Milana Kunderu alebo u nás Stanislava Rakúsa či Pavla Vilikovského je očakávanie právom vysoké, funguje to však aj naopak: asi sotva by sme s takýmto očakávaním pristúpili k novému románu Danielle Steelovej. V rámci kooperatívneho princípu je čitateľ ochotný prijať mnohé nejasnosti a zdanlivé nepodstatnosti v texte bez toho, aby ich pokladal za nezmysly. Čitatelia predpokladajú, že v literatúre jazykové komplikácie v konečnom dôsledku plnia komunikatívny účel, a usilujú sa interpretovať prvky, ktoré nespĺňajú zásady účinnej komunikácie v záujme vyššieho komunikatívneho cieľa. Mnohé črty literatúry plynú aj z toho, že čitatelia sú ochotní byť pozorní, zaoberať sa neurčitostami a neklásť okamžite otázky typu: Čo tým myslíte? Literatúra je teda rečový akt alebo textová udalosť, ktorá vzbudzuje istý druh pozornosti. Kontrastuje s inými druhmi rečových aktov, ako je poskytovanie informácií, kladenie otázok alebo sľubovanie. Vo väčšine prípadov však čitatelia vnímajú niečo ako literatúru preto, že to nachádzajú v kontexte, ktorý príslušný útvar ako literatúru identifikuje: v zbierke básní alebo v určitom oddiele časopisu, v knižnici alebo v kníhkupectve. Dodajme však, že nie všetko, čo sa navonok ako literatúra tvári, ňou v skutočnosti aj je. Nie všetko, čo vonkajškovo vyzerá ako sonet, je naozajstným sonetom.

Odpoveď na vyššie položenú otázku: Čo nás vedie k tomu, že v rámci našej kultúry pokladáme niečo za literatúru? sa teda utvára z dvoch zdrojov:

1. Určitý objekt niekedy vykazuje rysy, ktoré z neho robia literárne dielo, napríklad špecifický spôsob organizovanosti jazyka, hoci nie všetko, čo vykazuje takéto črty, musí byť literatúrou (napr. telefónny zoznam). Mnohé literárne diela nestavajú na obdiv svoju odlišnosť od iných typov jazyka, nie je v nich nápadné to, čo ruskí formalisti nazvali *ozvláštnením*; fungujú špecifickým spôsobom preto, že sa im venuje zvláštna pozornosť.
2. Niekedy je to kontext, na základe ktorého k takému objektu pristupujeme ako k literatúre, hoci aj tu platí, že z nijakého textu neurobíme literárne dielo tým, že ho za literatúru označíme.

O literatúre preto môžeme uvažovať ako o jazyku s konkrétnymi vlastnosťami a môžeme ju vnímať aj ako produkt konvencií a určitého druhu pozornosti. Tieto dve hľadiská sa vzájomne prekrývajú, pretínajú, ale nesmerujú k syntéze. Ani jedno v sebe uspokojivo nezahŕňa to druhé a musíme medzi nimi ustavične oscilovať.

Ukotvenosť hodnotových súdov o literatúre v kultúrnom a historickom kontexte a dejinnú premenlivosť si uvedomuje aj anglický literárny teoretik **Terry Eagleton** (1943 –), ktorý si podobnú otázku o povahe literatúry kladie v knihe *Úvod do literárnej teórie* (2005, [1983]). Pokus definovať literatúru na základe jej

fiktívnosti či imaginatívnosti problematizuje to, že v minulosti sa za literatúru pokladali aj texty, ktoré by sme dnes zaradili inam, a naopak, nie všetky imaginatívne texty zaradujeme do literatúry dnes. Chápanie literatúry v intencii ruských formalistov ako zvláštneho spôsobu použitia jazyka a jeho odchýlky od bežnej reči naráža na častý výskyt literárnych prostriedkov (metonymia, synekdocha, litotes, chiazmus) aj v každodennom hovore. Na rozdiel od ťažko vymedziteľných inherentných vlastností určitých typov textov Eagleton upriamuje pozornosť na ich recepčnú stránku – spôsob ich čítania a oceňovania, pričom zdôrazňuje premenlivosť hodnotových súdov, a tým aj nemožnosť objektívnej a vždy platnej definície literatúry.

Funkcie literatúry

Ak sa na vyššie položenú otázku Čo je literatúra? pozrieme z perspektívy literárnej komunikácie, vyvoláva sled ďalších otázok týkajúcich sa jej funkcie, úlohy, individuálneho či spoločenského pôsobenia: Načo je literatúra dobrá? Má nás na niečo navádzať? Má nám poskytovať istý model správania? Má nás o niečom poučať? Má nás o niečom informovať? Má nám sugerovať istú náladu? Má nás zabaviť, rozptýliť? Má nám poskytnúť pocit krásy, estetický zážitok? Na máloktorú z týchto otázok by sme v dejinách literárneho myslenia našli zápornú odpoveď. Názory na funkciu literatúry sa pohybovali od zdôrazňovania jej pragmatických cieľov, ako je poskytnúť svojim adresátom poučenie (Horácius) alebo ich vzdelávať (osvietenstvo), až po odmietanie akéhokoľvek jej praktického zamerania a absolutizáciu estetického hľadiska (Edgar Allan Poe alebo tzv. čistá poézia). Keďže literárne dielo je primárne umeleckým výtvorom, jeho prvoradou a najdôležitejšou funkciou je *estetická*. Napĺňa sa v súčinnosti potencialít daných jeho vnútornou štruktúrou a čitateľských dispozícií tieto potenciality odhaľovať.

Literárne dielo možno vnímať aj ako špecifický spôsob poznávania sveta, ktoré sa realizuje prostredníctvom jeho *poznávacej* alebo *informatívnej* funkcie. Vzhľadom na fiktívnu povahu literárneho diela a jeho nepriamy vzťah vonkajšej skutočnosti tu vystupuje do popredia otázka jeho pravdivosti. Tá, prirodzene, nebude mať povahu priamej korešpondencie jeho štruktúrnych zložiek, zvlášť tematickej, s mimotextovou realitou. Nech je literatúra akákoľvek realistická, vždy je to *fikcia*; čas a priestor románu nie sú časom a priestorom skutočného života, Hamlet nemá mimoliterárnu minulosť ani budúcnosť, nie je pre nás dôležité, či jestvoval Dmitrij Karamazov a každý čitateľ si zrejme predstaví „svojho“ Jozefa K. z Kafkovho *Procesu*. Výpovede v románe, v básni alebo v dráme nie sú doslovne pravdivé, nie sú to logické poučky. Románová postava sa líši od historickej postavy alebo od postavy skutočného života.

Proces poznávania môže mať teda podobu zložitého dialógu, čo dosvedčuje aj názor Mariána Milčáka: „Čitateľ podvedome túžiaci po pádnych odpovediach na zásadné otázky bytia si musí uvedomiť, že text nie je nijakou sériou uspokojujúcich riešení, ale úporným hľadaním a neustálym nastoľovaním otázok.“¹¹ Aj preto sa teória pri pokuse vymedziť pravdivostnú hodnotu literárneho diela opiera o také kategórie ako presvedčivosť a nadčasovosť.

Rovnako nepriamo pôsobí literárne dielo na čitateľa svojou *výchovnou* alebo *formatívnou* funkciou spočívajúcou vo vplyve na formovanie jeho postojov a konania.¹² Ten sa často deje prostredníctvom kategórie postavy/hrdinu, v ktorej autor zobrazuje ľudí – povedané Aristotelovými slovami – buď lepšími alebo horšími, ako sú v skutočnosti, a čitateľ dostáva možnosť vnútorne sa s jeho konaním stotožniť alebo nestotožniť. Výchovná funkcia literatúry vystupuje do popredia pri niektorých žánrových konvenciách, napr. v bájke, legende alebo prísloví, rovnako ju postulovali smery čerpajúce z ideologických doktrín, napr. socialistický realizmus a jeho požiadavka formovania čitateľa v duchu vládnucej ideológie marxizmu-leninizmu.

Z literatúry ako spoločenskej inštitúcie sa odvíja jej *spoločenská* funkcia, ktorá sa v prvom rade prejavuje nepriamo – v kultivácii jazyka. Autori niekdajšej kodifikačnej príručky, výkladového *Slovníka slovenského jazyka* (1959 – 1968) pod vedením Štefana Peciara materiálovo čerpali najmä z diel klasickej slovenskej literatúry, a hoci pri príprave najnovšieho *Slovníka súčasného slovenského jazyka*¹³ sa zvýšil korpusový podiel iných, napr. publicistických textov, stále sa na ňom významne podieľa aj umelecká literatúra. Jonathan Culler¹⁴ vyzdvihuje v súvislosti so spoločenským pôsobením literatúry aj jej *národnú* funkciu spočívajúcu v oslovovaní tých, ktorí sú schopní čítať v národnom jazyku, čím prispieva k vzniku národných spoločenstiev. Dôkazom sú aj naše novodobé dejiny a úloha, akú v nich zohrala práve umelecká literatúra.

Vzťah medzi všeobecným a jednotlivým v literatúre

Táto otázka má pre uvažovanie o literatúre význam najmä z metodologického hľadiska: odkazujúc na stredoveký filozofický spor o univerzáliu, predznamenaťva dve metódy prístupu k literárnemu dielu:

- a) *univerzalistickú* (realistickú),
- b) *individualistickú* (nominalistickú).

11 Milčák, Marián. 2004. *O pravdivosti básnického textu*. In Milčák, 2004, s. 51.

12 Pechar, 2000, s. 13.

13 Doposiaľ vyšli pod vedením hlavných redaktoriek Kláry Buzássyovej a Alexandry Jarošovej dva diely (A – G, H – L).

14 Culler, 2002, s. 45 – 46.

Univerzalistická koncepcia vychádza z objektívneho bytia všeobecných pojmov a v literárnovednom myslení sa prejavuje hlavne v mimetických prístupoch k literatúre vnímajúcich literárne dielo ako verný obraz vonkajšej skutočnosti (napr. publikácia nemeckého teoretika Ericha Auerbacha *Mimézis*). *Individualistická* koncepcia zasa tvrdí, že jestvujú iba jednotlivé veci a ich vlastnosti, popiera referenciu všeobecných pojmov a zdôrazňuje ich semiotický charakter – používajú sa len ako znaky (sem možno zaradiť postštrukturalistické teórie – Roland Barthes, Jacques Derrida). Anglický filozof **Roger Scruton** (1944 –) zdôrazňuje: „Ľudský svet je ľudskou konštrukciou. Poznávať realitu znamená poznávať ju prostredníctvom znakov a znaky sú naším vynálezom. Ak máme občas dojem, že porovnávame naše dojmy so skutočným svetom, že meriame naše výroky so štandardom akejsi absolútnej reality, potom to nie je nič viac než útešná ilúzia.“¹⁵

Vzťah umenia k všeobecnému a jednotlivému v dejinách bol jedným z atribútov na vymedzenie slohových formácií. Kým klasicizmus staval skôr na všeobecných hodnotách a normách, pričom potláčal individuálne, romantizmus naopak, zdôrazňoval jedinečnosť, konkrétnosť umeleckého diela.

Z hľadiska vzťahu medzi všeobecným a jednotlivým v literárnom diele možno povedať, že v každom diele sa snúbi aspekt všeobecného i jednotlivého. Všeobecnosť sa prejavuje v tom, že má isté spoločné vlastnosti s inými literárnymi dielami (abstrakciou týchto všeobecných vlastností potom literárna veda pomenúva rozličné štýly, poetiky, smery a celé epochy, napr. symbolistická poetika, alžbetínska dráma a pod.). Naopak, jednotlivosť v zmysle jedinečnosti, originálnosti, pôvodnosti, novosti je očakávanou vlastnosťou literárneho diela; je výrazom individuálnej autorskej skúsenosti a talentu. Nemožno však postulovať požiadavku absolútnej originálnosti diela, pretože by sa stalo úplne nepochopiteľným. Každé dielo je istým spôsobom závislé od svojho kontextu a chtiac-nechtiac v sebe nesie stopy iných textov.

Vzťah literatúry k iným umeniam

Vzťah literatúry k výtvarnému umeniu, sochárstvu, hudbe či filmu môže mať povahu vzájomnej inšpirácie. Básnici sa často dávali inšpirovať konkrétnymi dielami z oblasti výtvarného umenia: John Keats napísal svoju *Ódu na grécku vázu* na základe obrazu francúzskeho barokového maliara Clauda Lorraina *Obeta Apollónovi*, Stéphanovi Mallarmému zasa poslúžil obraz francúzskeho rokokového maliara Francois Bouchera *Pan a Syrinx* ako inšpirácia k skladbe *Faunovo neskoré popoludnie*, ktorá zas neskôr inšpirovala skladateľa Clauda Debussyho k prelúdiu k *Faunovmu popoludniu*.

15 Scruton, 2005, s. 171.

Úzke prepojenie *výtvarného umenia* a literatúry vidieť pri niektorých básnických avantgardách 20. storočia, zvlášť pri kubizme alebo vorticisme. Horlivý propagátor maliarskeho kubizmu a osobný priateľ Pabla Picassa či Georgesa Braqua Guillaume Apollinaire sa stal najvýznamnejším predstaviteľom kubistickej poézie. Harmonické spojenie literárneho a výtvarného prvku charakterizuje jeho zbierku *Kaligramy*.

Iný druh vzťahu literatúry a výtvarného umenia predstavujú paralelné tvorivé aktivity umelcov v oboch oblastiach. Príkladom je rozsiahla básnická tvorba talianskeho neskororenesančného maliara a sochára Michelangela Buonarrotiho, do dejín výtvarného umenia sa zasa výraznou mierou zapísal anglický preromantický básnik, maliar a rytec William Blake, ktorý okrem vlastných kníh ilustroval aj epos Johna Milтона *Stratený raj* alebo *Bibliu*, vlastné ilustrácie Williama Thackerayho sú súčasťou prvých vydaní jeho románu *Trh márnosti*. V domácom kontexte možno medzi autormi, ktorých tvorba sa vyznačuje výtvarným i literárnym rozmerom, spomenúť Janka Alexyho, Daniela Pastirčáka, Daniela Heviera alebo Róberta Bielika.

Rovnako mnohoznačný je vzťah literatúry a *hudby*. Jeho dejiny siahajú až k začiatkom vývinu lyriky: jedna z teórií jej vzniku poukazuje na pôvodný žánrový synkretizmus a spojenie s hudbou, o čom svedčí aj označenie hudobného nástroja – lýry – v jej názve. Takéto prepojenie slovesnej a hudobnej zložky sprevádza lyriku v rozličných podobách až dodnes. Najvýraznejšie je vo folklóre, kde sú tieto dve zložky neoddeliteľné. V starovekom Grécku sa lyrika prednášala za sprievodu hudobného nástroja, v stredoveku sa tento synkretizmus rozvíjal tak v náboženskej (duchovná pieseň), ako aj vo svetskej tradícii (trubadúrska poézia). Práve v trubadúrskej poézii majú svoj základ niektoré typové podoby piesne, ktoré sa naplno rozvinuli v 20. storočí na pôde popkultúry. Už od neskorkej renesancie sa traduje záujem skladateľov vážnej hudby o významné diela svetovej literatúry. Prejavilo sa to tak v žánri opery, ktorá čerpala z Ovídia, Vergília, Shakespeara, Huga či Puškina, ako aj v kratších formách, vychádzajúcich z lyrickej tvorby (J. W. Goethe, H. Heine). Viaceré literárne diela tak klasickej, ako aj modernej literatúry sa stali inšpiráciou aj pre tanečné umenie – baletnú podobu dostal Shakespeare (*Rómeo a Júlia*), Cervantes (*Don Quijote*) či Puškin (*Eugen Onegin*).

Do tejto oblasti by sme mohli zaradiť aj prítomnosť hudobných prvkov v štruktúre literárnych diel. Známy je dôraz symbolistických básnikov na evokačný hudobný efekt slov v básni (k hudbe vyzýva Paul Verlaine vo svojej programovej básni *Básnické umenie: Hudbu ešte, hudbu jednota!*⁶), v básňach Stéphanu Mallarmého zasa kritika nachádzala analógie s hudobnými žánrami fúgu

a symfóniou. Vzťah poézie a hudby výstižne charakterizovali Welles a Warren¹⁷ konštatovaním, že súčinnosť poézie a hudby existuje, ale najvyššia poézia netiahne k hudbe a najväčšia hudba vôbec nepotrebuje slová.

Vzájomné väzby literatúry a *divadla* už od antiky prirodzene vyplývajú z genologického rozdelenia umeleckej literatúry, ktorej súčasťou sú dramatické žánre, v prevažnej miere určené na javiskovú realizáciu. Jej podoba a vzťah k literárnemu prototextu sa môže stať predmetom výskumu tak literárnej vedy, ako aj teatrológie.

Vznik kinematografie začiatkom 20. storočia znamenal nadviazanie kontaktov literatúry s novým druhom umenia – filmom. V modernistickej literatúre sa začali uplatňovať nové postupy inšpirované filmovým umením, napr. rozprávač oka kamery, spätný záber alebo montáž. Iný druh spolupráce predstavujú filmové spracovania literárnych diel, prepis literárnej predlohy však využíva svojbytné prostriedky filmového jazyka (bližšie Sabol, 2014).

17 Welles – Warren, 1996, s. 179.

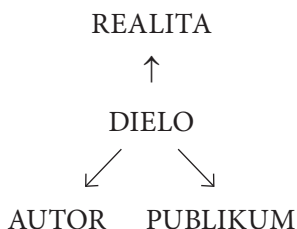
STRUČNÝ PREHĽAD HLAVNÝCH LITERÁRNOVEDNÝCH METODOLÓGIÍ



Abramsova typológia

Hoci teória literatúry ako samostatná disciplína je pomerne mladá, otázky literárneho diela a jeho výskumu boli predmetom záujmu mysliteľov už oddávna. Teoretické prístupy k literárnemu dielu sa v priebehu vývinu menili a mnohé z nich vznikli na základe podnetov z iných humanitných disciplín. Aj v súčasnosti jestvuje celý rad literárnovedných orientácií, navzájom voči sebe konkurenčných a vo vzťahu k literárnemu dielu komplementárnych. Keďže literárne dielo je zložitý organizmus s množstvom vzťahov smerom dovnútra i navonok a navyše sa mení aj jeho recepčný kontext, nijaká z týchto orientácií nie je schopná ponúknuť jednotný a všeobšiahly pohľad naň.

Americký literárny vedec **Meyer Howard Abrams** (1912 – 2015) v knihe *Zrkadlo a lampa* (1953) vymedzil štyri základné skupiny literárnych teórií na základe dominantného vzťahu diela k tomu-ktorému prvku literárnej komunikácie podľa modelu:



1. *Mimetické teórie*, pri ktorých dominuje vzťah diela k realite mimo neho (Abrams používa termín „universe“ v širšom zmysle vonkajšieho sveta vrátane ľudí, ich činov a predstáv) a vyjadrujú ich pojmy ako nápodoba, reflexia, reprezentácia alebo kópia. Sem možno zaradiť Platónove *Dialógy*, Aristotelovu *Poetiku*, klasicistické teórie nápodoby alebo publikáciu nemeckého komparatistu Ericha Auerbacha *Mimézis* z 50. rokov 20. storočia.
2. *Pragmatické teórie* vychádzajú zo vzťahu diela k publiku, zdôrazňujú jeho pôsobenie na príjemcu a pracujú s pojmami ako cieľ, účinok alebo potešenie. Príkladom je Horáciov spis *Ars poetica*; v ňom starorímsky básnik požadoval, aby poézia bola lúbezná, príťažlivá svojou krásou, ale zároveň aj užitočná („dulce et utile“). Anglický renesančný básnik Philip Sidney v eseji *Apológia*

básnictva tvrdil, že umenie musí viesť publikum k morálnej dokonalosti a k estetickému kultivácii. Úlohu čitateľa vyzdvihujú aj rozličné fenomenologicky alebo recepcne orientované teórie v 20. storočí (Roman Ingarden, nemecká kostnická škola).

3. *Expresívne teórie* sa zakladajú na vzťahu diela k autorovi, vyjadrujú ich pojmy ako výpoveď, emócia, spontánnosť a obľúbené boli v období romantizmu. V predslove k zbierke *Lyrické balady* anglický romantický básnik William Wordsworth charakterizoval umenie ako spontánne pretekanie silného citu a za zdroj básne už nepokladal vonkajší svet, ale samotného básnika. Abrams uvádza výrok ďalšieho anglického romantického básnika Johna Keatsa, ktorý nenapísal ani jediný verš, pri ktorom by čo len letmo pomyslel na publikum. Na literárne dielo ako výraz sublimácie pudovej energie nazerala začiatkom 20. storočia psychoanalytická teória Sigmunda Freuda a odraz kolektívneho nevedomia v ňom videl s poukazom na spoločné dedičstvo našej fantázie Carl Gustav Jung.
4. *Objektívne teórie* vyplývajú zo vzťahu diela k sebe samému a vnímajú ho nezávisle od vonkajších okolností. Zdôrazňujú sa pojmy ako text, forma alebo štruktúra. Korene siahajú až k Aristotelovi, ktorý v *Poetike* uvažuje aj o inherentných vlastnostiach jednotlivých žánrov, zvlášť tragédie a komédie. Inšpiráciou francúzskej lartpourelartistickej poézie v polovici 19. storočia sa stal názor amerického básnika Edgara Allena Poa z eseje *Básnický princíp*, že báseň nie je ničím viac než básňou a bola napísaná výhradne kvôli nej samej. Autonómnosť poézie vyzdvihuje aj výrok Charlesa Baudelaira: „Báseň nič netvrdí, báseň je.“ Objektívne zamerané teórie ako ruská formálna metóda, anglo-americká Nová kritika alebo český či francúzsky štrukturalizmus sa stali dominantným prúdom v literárnej teórii prvej polovice 20. storočia, pričom Abrams sem zaraďuje aj Wellekovu a Warrenovu *Teóriu literatúry*.

Od Platóna po hermeneutiku

Ak sa na myslenie o literatúre pozrieme z diachrónneho hľadiska, prvý systematickejší záujem oň nájdeme už u antických filozofov, z ktorých najväčšiu pozornosť umeniu a literatúre venovali Platón a Aristoteles. **Platón** (asi 427 – 347 pr. Kr.) rozvíjal svoje učenie v období úpadku aténskej demokracie. Ako idealistický filozof chápal realitu ako odzrkadlenie ideí, a teda umelecké dielo ako odzrkadlenie odzrkadlenia. Svoje estetické názory rozkrýl v dialógoch a hlavne v tretej a desiatej knihe *Ústavy*. V dialógu *Ión* uvádza ústami Sokrata, že básnik (či už lyrický alebo epický) tvorí bez účasti rozumu na základe vnuknutia a božskej inšpirácie. Básnici netvorí autonómne a sú len božími prostredníkmi. Vo svojej ideálnej obci prezentuje umelcov ako najmenej dôležitých občanov, zvlášť kritizuje umenia založené na napodobňovaní (básnictvo a maliarstvo), pretože

nenapodobňujú priamo prvotné súcno, idey, ale len ich nedokonalé zmyslové obrazy a nerobia ľudí šťastnejšími a lepšími, ale ich mravne kazia. Básnikov dokonca navrhuje vyhnať z obce a z básnictva do nej prijíma len hymny na bohov a chválospevy na dobrých mužov. Na druhej strane vyzdvihuje hudbu a pripisuje jej dôležitú úlohu pri výchove a utváraní ľudskej povahy.

V 3. a 4. st. sa k Platónovým názorom hlásila skupina filozofov nazývaných *neoplatonici*, najznámejší z nich **Plótínos** (asi 205 – 270) však na rozdiel od Platóna umeniu pripisoval dôležité postavenie, keďže podľa neho je nielen schopné napodobňovať prírodu, ale aj zachytiť idey, ktoré sú za ňou. Tvrdil dokonca, že umenie je schopné zušľachtiť, zdokonaľiť prírodu. Feidias podľa neho nevytvoril sochu Dia na základe nejakého zmyslového modelu, ale na základe predpokladu, akú asi formu by si zvolil Zeus, keby sa chcel zviditeľniť. Plótínos zastával názor, že idey nejestvujú len v transcendentnom svete, ale aj v myšliach ľudí a že umenie si nevystačí len s napodobňovaním prírody, ale do sveta ideí sa vie preniesť aj prostredníctvom svojho myslenia a fantázie.

Odras platonizmu možno nájsť aj v romantizme: anglický básnik **Percy Bysshe Shelley** (1792 – 1822) prezentoval názor, že len umenie je schopné pochopiť ideálnu pravdu a krásu, a preto básnikov nazval neuznanými zákonodarcami sveta.

Na Platónovu mimetickú koncepciu umenia polemicky nadviazal veľký antickej polyhistor **Aristoteles** (384 – 322 pr. Kr.). Žil v časoch búrlivých spoločenských zmien a vytvárania ríše Alexandra Macedónskeho, ktorému bol tútorom. Teoretickým problémom literatúry sa venoval v *Poetike* (335 pr. Kr.), prvej systematickej rozprave o umeleckej literatúre v dejinách literárnovedného myslenia, niektoré otázky štýlu rozpracoval aj v tretej časti *Rétoriky*. Poetika, ktorá sa dlhé stáročia pokladala za stratenú, bola v stredoveku známa hlavne prostredníctvom komentárov arabských mysliteľov Averroësa a Avicennu, v západnej kultúre sa jej vplyv rozšíril až po jej objave a následnom preklade do latinčiny v r. 1498.¹⁸ Aristoteles sa síce zhoduje s Platónom v názore na mimetickú podstatu umenia, podľa neho je však napodobňovanie prirodzenou súčasťou ľudskej výbavy, je ľuďom podobne ako zmysel pre melódiu a rytmus vrodené od malička. Predmet umenia nemôžeme hľadať mimo nás, pretože idea krásna je imanentná ľudskému duchu. Umelci zobrazujú ľudí podľa ich konania ako lepších, ušľachtilejších alebo horších, škaredších, ako sú v skutočnosti. Odlišnosť medzi napodobňovaním dobrých alebo zlých stránok ľudského konania je potom základom rozdielu medzi tragickým a komickým. Ako uvádza Aristoteles, úlohou básnika nie je podávať to, čo sa skutočne stalo, ale to, čo by sa mohlo stať, čím sa odlišuje od historika. S Aristotelom sa spája aj vymedzenie katarzného účinku dramatického diela na diváka, ktoré má vyvolaním súcitu a strachu viesť k očisteniu jeho duše od záporných citov. Venoval sa aj rozlíšeniu spôsobu zobrazenia v epose a tragédii, pričom

18 Ide o jej prvú časť, druhá, venovaná komédii, sa nezachovala.

s eposom spája rozprávanie a s tragédiou dramatický dialóg a čin. Okrem rozpracovania mimetickej teórie umeleckého diela Aristoteles skúmaním jednotlivých žánrov položil aj základy objektívneho pohľadu na dielo ako na štruktúrovaný celok. Jeho teoretické závery ovplyvňovali skúmanie literatúry po celé stáročia, osobitne v období renesancie a klasicizmu. Z jeho charakteristiky gréckej drámy v *Poetike* bol napríklad odvodený klasicistický zákon troch jednôt.

Z antických autorov sa do dejín literárnovedného myslenia výraznejšie zapísal aj rímsky básnik **Horácius** (Quintus Horatius Flaccus; 65 – 8 pr. Kr.). Jeho hlavná teoretická práca, veršovaná epištola *Básnické umenie* (*Ars poetica* alebo *Ad Pisones*), určená rímskemu senátorovi Luciovi Calpurniovi Pisonovi a jeho dvom synom, mala pragmatický charakter: jej cieľom bolo poskytnúť im praktické rady, ako napísať dobrú báseň tak, aby zapôsobila na svojich adresátov. Toto Horáciovo dielo sa pokladá za príklad normatívnej poetiky, keďže sa skladá zo súboru presne vymedzených pravidiel týkajúcich sa tak vlastností textu, ako aj daností básnika. Oproti Platónovej požiadavke básnictva ako mravného povznesenia ľudstva stavia dualistický koncept poézie založený na jednote krásneho a užitočného. Funkciou poézie je poskytovať tak potešenie, ako aj poučenie. Horáciove názory mali veľký vplyv na klasicistické teórie umenia; inšpiroval sa ním francúzsky literárny kritik **Nicholas Boileau** (1636 – 1711) vo veršovanom spise s rovnakým názvom *Básnické umenie* (*L'Art poétique*, 1674), ako aj anglický básnik a kritik **Alexander Pope** (1688 – 1744) v básni *Esej o literárnej kritike* (*Essay on Criticism*, 1711).

Skúmanie literárnych textov v európskej kultúre sa až do konca klasicizmu nieslo v znamení normatívneho prístupu a uplatňovania filologických metód známych už od antiky. V rámci filologickej kritiky vznikla aj *hermeneutika* (z gr. hermeneuein – vykladať, vysvetľovať), pôvodne disciplína zaoberajúca sa výkladom historických textov. Jej názov nesie meno gréckeho boha Herma, posla bohov, prostredníka medzi bohmi a ľuďmi, ochrancu obchodníkov, rečníkov, podvodníkov, ale aj básnikov. Korene hermeneutiky siahajú až do staroveku k filologickým výkladom jazykových súvislostí homérskeho eposu a iných diel. Používala dve metódy: *interpretáciu*, správne pochopenie textu v zmysle priradenia správnych významov k lexikálnym jednotkám cudzojazyčného textu, a *exegézu*, ktorá sa usilovala zhromaždiť všetky dostupné historické údaje osvetľujúce text aj z hľadiska vonkajších súvislostí. Spojili sa teda v nej dve funkcie: historicko-gramatická (alexandrijská škola) a vysvetľujúca (kresťanská exegéza). Významné impulzy pre hermeneutiku prinieslo obdobie reformácie s úsilím očistiť biblický text od neskorších prídavkov stredovekého prekladu Vulgáty a rekonštruovať jeho pôvodné znenie. Ako uvádza Compagnon, hermeneutika, „čiže umenie interpretácie textov, stará pomocná disciplína teológie, ktorá sa dovtedy aplikovala len na sväté texty, sa stala v priebehu 19. storočia... vedou o interpretácii všetkých textov

a dokonca samotným základom filológie a literárneho výskumu¹⁹. Základným princípom hermeneutiky je *hermeneutický kruh*, ktorý postuluje, že jednotlivé možno pochopiť iba prostredníctvom celku, ale celok len prostredníctvom jeho častí. Medzi predchodcov modernej hermeneutiky patrili nemeckí filozofi Fridrich Schleiermacher a Wilhelm Dilthey.

Friedrich Schleiermacher (1768 – 1834), ktorý bol ovplyvnený romantizmom, zvlášť Friedrichom Schlegelom, chápal hermeneutiku ako umenie interpretácie jazykových prejavov bez ohľadu na ich formu (ústne i písané), vek (súčasný i minulé) či pôvod (domáce i cudzojazyčné). Zdôrazňoval prvotnú povinnosť interpretátora oboznámiť sa s historickým, kultúrnym a sociálnym kontextom interpretovaného diela, jeho miestom v dejinách jazyka a literatúry; tie potom môže spätne ovplyvniť. Sám proces interpretácie zahŕňa gramatickú (lingvistic-kú) a psychologickú stránku, ktoré sú navzájom komplementárne. Gramatická sa týka jazyka, jeho významu a pravidiel a psychologická autorovho vnútra. Cieľom analýzy umeleckej tvorby má byť podľa Schleiermachera pochopenie autora a sveta jeho vnútorných pocitov odrážajúcich sa v diele. Za hlavnú úlohu bádatela pokladal na základe vlastného zmýšľania preniknúť do zmýšľania autora, ktorého chceme pochopiť, a pochopiť autora lepšie, než on chápal samého seba, prejsť cestu od diela k autorovi a kongeniálne ju prežiť.

Vnútorné prežívanie vyzdvihoval aj **Wilhelm Dilthey** (1833 – 1911), ktorý vymedzil zásadný rozdiel medzi prírodnými a duchovnými vedami. Kým prírodné vedy sú založené na kauzálnom (príčinnom) vysvetľovaní javov, duchovné vedy sa usilujú porozumieť výtvorom ľudského ducha. Jeho psychologicky zameraná hermeneutika zdôrazňuje pri tomto porozumení proces znovuprežívania, ktorého prostredníctvom sa pri interpretácii dostávame tak k autorovým zážitkom a širšiemu dobovému kontextu jeho diela, ako aj do hĺbkovej štruktúry diela ako výsledku tvorivého procesu.

Najvýznamnejším predstaviteľom modernej hermeneutiky bol **Hans Georg Gadamer** (1900 – 1998), ktorý vyzdvihol dejinnú ukotvenosť nášho chápania skutočnosti. Porozumenie je možné len tak, že ten, kto sa usiluje porozumieť, prináša do hry svoje vlastné predpoklady nazývané *predporozumenie*; to je podmienené *dejinnosťou* nášho bytia na svete, ktoré má jazykový charakter. Gadamer tvrdí, že všetko poznanie, ktoré má človek o svete, je sprostredkované jazykom. Svet je vždy komunikačne prežívaný a jazykovo odhaľovaný. Takisto podčiarkuje nevyhnutnosť *hermeneutického kruhu*: každé porozumenie je ovplyvnené predporozumením toho, kto chce porozumieť. Ak chceme toto predporozumenie reflexívne vysvetliť, konáme tak opäť v istom predporozumení, ktoré je neosvetleným predpokladom. Hermeneutickému kruhu sa nedá vyhnúť. Predmet chápania a jeho spôsob v duchovných vedách je podmienený nielen subjektívne,

19 Compagnon, 2006, s. 61.

ale aj historicky; nie je možná ahistorická interpretácia nejakého javu. Každý historický jav si vyžaduje obnovujúcu sa interpretáciu, čo vedie k ustavičnému prepisovaniu dejín. Rovnako literárne diela sú vždy nanovo interpretované, pričom interpretátor do nich vnáša svoje vlastné predporozumenie. Interpretácia textu je podľa Gadamera dialektickým procesom spĺývania horizontov – vlastného horizontu interpretátora a horizontu autora podmieneného dejinným horizontom ako podložíom vzniku diela. Pri tomto procese zároveň dochádza aj k obohateniu vlastného horizontu porozumenia a k lepšiemu pochopeniu samého seba.

Pozitivismus v literárnej vede

V druhej polovici 19. storočia sa v myslení o literatúre presadili viaceré metódy ovplyvnené filozofiou pozitivismu (z lat. *positivus* – stanovený, daný). Jej zakladateľ, francúzsky filozof **Auguste Comte** (1798 – 1857), nazývaný aj otcom sociológie, zastával názor, že tak ako prírodu, aj spoločnosť možno skúmať univerzálnymi metódami. Kládol pri tom dôraz na pozitívne v zmysle daného, faktického, skutočného a verifikovateľného a presadzoval predovšetkým empirické poznanie a exaktnosť. To sa premietlo do kultu exaktných a prírodných vied a na aplikáciu ich metód na výskum literatúry. V literárnovednej praxi sa však realizácia tohto predpokladu unifikácie metódy skúmania prejavila ako séria najrôznejších pokusov aplikovať v literárnovednej oblasti metódu niektorej etablovanej vedejnej disciplíny z oblasti humanitných i prírodných vied. V rámci pozitivistického skúmania literatúry sa prezentovalo viacero metód, ktorých spoločným znakom je zdôrazňovanie vonkajškových, mimoliterárnych súvislostí literárneho diela (sociálnych, psychologických, geografických a pod.). Hlavný predstaviteľ *sociologickej metódy*, francúzsky literárny kritik a historik **Hippolyte Taine** (1828 – 1893) sústredil svoj bádateľský záujem do oblasti genézy literárneho diela, ktoré chápal ako spoločenský produkt určený tromi základnými faktormi: *rasou* (vrodenou fyziológiou a dedičnými sklonmi autora, ale aj národným charakterom či duchom), *prostredím* (sociálnym a prírodným) a *momentom* (vplyvom situácie, v ktorej dielo vzniklo, súvislosťou s predchádzajúcimi dielami). Na Tainovu teóriu polemicky nadviazal francúzsky kritik **Gustave Lanson** (1857 – 1934), s ktorého menom sa spája *historická metóda* výskumu literatúry. Tá sa vyznačovala preferovaním súvislostí literárneho diela s historickými okolnosťami jeho vzniku a recepcie a jej prínos možno vidieť skôr v oblasti dejín literatúry ako teórie literatúry. *Biografická metóda*, ktorej zakladateľom bol francúzsky kritik **Charles Augustin Sainte-Beuve** (1804 – 1869), zväzovala literárne dielo s osobnosťou jeho autora a videla v ňom odraz autorovho osobného života, rodinných pomerov, výchovy, vzdelania alebo psychických dispozícií. Nedostatok tejto metódy vystihol Marcel Proust, keď upozornil na nevyhnutnosť rozlišovať medzi empirickým autorom a autorským subjektom. Tvorca *biologickej metódy*, francúzsky

kritik **Ferdinand Brunetiére** (1849 – 1906) sa inšpiroval Darwinovou evolučnou teóriou a chápal literárne dielo ako analógiu živého organizmu. Vo svojej teórii literárnych druhov tvrdí, že druhy a žánre sa podľa neho rodia, rozvíjajú a zanikajú podobne ako živé organizmy, a usiloval sa vytvoriť akýsi „rodokmeň“ jednotlivých literárnych druhov. *Fyziologická metóda* má základ v teoretických úvahách francúzskeho spisovateľa **Emila Zolu** (1840 – 1902), ktorý pod vplyvom názorov fyziológa **Clauda Bernarda** (1813 – 1878) zastával názor, že princípy riadiace fyziologický vývin organizmov (boj o prežitie, prirodzený výber, dedičnosť) platia aj v oblasti literatúry, a tvrdil, že každá kapitola jeho románu predstavuje štúdiu nejakej fyziologickej abnormality. *Genealogická metóda* (pejoratívne nazývaná aj *vplyvológiou*) zdôrazňovala vplyv iných diel a čítania na literárne dielo. *Geografická metóda* videla v diele odraz osobitností tej-ktorej krajiny alebo regiónu a presadzovala autonómiu regionálnych literatúr.

Ruská formálna metóda

Dvadsiate storočie so sebou prinieslo celý rad literárnovedných orientácií alebo smerov, ktoré pristupujú k literárnemu dielu z mnohorakých aspektov.²⁰ Ruská formálna metóda bola prvou z tzv. *imanentných* metód, ktoré sa zameriavali na štúdium materiálnej existencie autonómneho literárneho diela bez priamych väzieb k histórii, sociológii, psychológii a pod. Spočiatku malo pomenovanie „formalizmus“, s ktorým prišli odporcovia tejto metódy, negatívne konotácie a sami predstavitelia hnutia ho nepokladali za výstižné. Svoju metódu nazývali skôr *morfologickou*, teda takou, ktorá skúma vnútornú stavbu literárneho diela a opisuje jednotlivé prvky jeho konštrukcie. Dôležitým impulzom na vznik ruskej formálnej školy bolo publikovanie eseje **Viktora Šklovského** (1893 – 1984) *Vzkriesenie slova* (1914), ktorá sa týkala tendencií básnickej tvorby ruských futuristov a naznačila nový postoj k teoretickým otázkam. V r. 1915 pod záštitou Akadémie vied a jej člena, lingvistu Filipa Fortunatova niekoľko študentov (Roman Jakobson, Boris Tomaševskij, Piotr Bogatyriov, Grigorij Vinokur) založilo *Moskovský lingvistický krúžok* s cieľom pozdvihnúť lingvistiku a poetiku. V r. 1916 vznikla v Petrohrade *Spoločnosť na skúmanie básnického jazyka* (OPOJAZ – Obščestvo izučeniya poetičeskogo jazyka). Jej členovia Viktor Šklovskij, Lev Jakubinskij, Osip Brik, Boris Ejchenbaum a Jurij Tyňanov vydali od r. 1916 do r. 1919 niekoľko zborníkov prác o teórii básnického jazyka. Kým Moskovský lingvistický krúžok sa zaoberal hlavne štúdiom básnického jazyka a poetiky ako súčasťou lingvistiky, pričom kládol dôraz na rozlíšenie literárneho a bežného jazyka vo vtedajšej poézii (ruská básnická avantgarda – Velimir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij, Alexej Kručonych) a v ruskom folklóre, OPOJAZ bol zložený väčšinou z literár-

20 Pri charakteristikách viacerých smerov 20. storočia nám boli cenným zdrojom vysokoškolské prednášky profesora Martina Procházku.

nych historikov skúmajúcich jazyk literatúry a základné princípy, ktoré umožňujú premenu jazykového a iného materiálu na umelecké dielo. Na rozdiel od Moskovského lingvistického krúžku bola stredom pozornosti členov OPOJAZ-u klasická ruská literatúra a európska literatúra. Polemicky sa voči formálnej metóde vymedzovali predstavitelia jej tzv. „akademického krídla“ Viktor Žirmunskij a Viktor Vinogradov.

Základným metodologickým znakom ruskej formálnej metódy je skúmanie *vnútorných zákonitostí* literárneho diela na rozdiel od pozitivistického vyzdvihovania vonkajších faktorov a vymedzenie *umeleckej, estetickej* stránky ako podstatnej pre literárne dielo. V r. 1921 zaviedol **Roman Jakobson** (1896 – 1982) pojem *literárnosť*; videl v nej špecifickú, dištinktívnu vlastnosť, ktorou sa literatúra odlišuje od iných jazykových prejavov a na ktorú sa má zamerať literárna veda. Podľa neho básnický jazyk nezdôrazňuje natoľko obsah vypovedaného, ako skôr svoju vlastnú stavbu. Jakobsonov prístup k básnickému jazyku súzvučí s experimentmi ruských futuristov, zvlášť Velimira Chlebnikova a Alexandra Kručonycha, s tzv. „zaumným“ jazykom.

V prvých rokoch sa ruskí formalisti sústredili na také javy poézie ako zvuková stránka, rytmus, intonácia, vzťah zvukovej formy a významu, vzťah rytmu k syntaxi, intonácii a sémantike, v próze zasa dominovala sujetová stavba.

V r. 1917 prišiel s odlišnou koncepciou špecifickosti literatúry Viktor Šklovskij. V článku *Umenie ako postup* sa zamýšľal nad tým, ako povrchno, automatizovane vnímame každodennú skutočnosť. Práve umenie nám umožňuje vidieť veci iným, nezvyčajným spôsobom prostredníctvom ich *ozvláštnenia*. Literatúra na to využíva osobitý, „deformovaný“ jazyk a osobité postupy. Šklovskij hovorí o sťaženej forme, ktorá zároveň sťažuje a predlžuje proces vnímania, keďže ten je v umení sám sebe účelom. Ďalej rozlišuje medzi prozaickým a básnickým jazykom a schopnosť ozvlášťovať veci prisudzuje hlavne poézii.

Ruskí formalisti priniesli aj nový pohľad na sám pojem *forma*, keď zamietli pozitivistickú dichotómiu *obsah – forma*, pretože podľa nich sa aj obsah v literárnom diele stáva faktom formy. Viktor Žirmunskij tvrdil, že obsah literárneho diela sa javí prostredníctvom formy, takže sa ním nemôžeme samostatne zaoberať. Namiesto kategórií obsah a forma používali formalisti pojmy *materiál* a *tvorivý postup*. V literárnom diele rozlišovali štyri druhy takýchto tvorivých postupov:

1. *rytmické* (básnický jazyk, rytmizovaná próza),
2. *fonetické* (dôraz na zvukosledy a ich význam),
3. *syntaktické* (nadväznosť viet, štruktúrovanie súvetí, nadvetné členenie),
4. *kompozičné* (konštrukcia zápletky, spôsob rozprávania príbehov, napr. použitie zlomkovitých celkov).

Postupy vtláčajú materiálú určitú špecifickú literárnu formu. Literárne dielo sa už nechápe ako vec, ale ako súbor vzťahov medzi jednotlivými materiálmi a tvorivými postupmi. Pozornosť pri jeho skúmaní sa presunula z otázky „o čom“ na otázku „ako“, pred rovinou významu sa preferovala rovina výrazu. Svedčia o tom viaceré práce ruských formalistov: štúdiá Borisa Ejchenbauma *Ako je urobená Gogolova poviedka Plášť* (1919), súbor štúdií Viktora Šklovského *Teória prózy* (1925), obsahujúci závažné práce o teórii románu, napr. *Ako je urobený Don Quijote a Román parodistický* (o výstavbe románu Tristram Shandy od Laurencea Sterna), či štúdiá Jurija Tyňanova *Dostojevskij a Gogol – k teórii paródie*.

Prvá fáza ruského formalizmu, nazývaná aj fázou diskusií a polemík, spadala do obdobia rokov 1916 – 1921. Za najdôležitejší výsledok tohto obdobia sa pokladá vymedzenie poľa literárnej vedy, hoci ešte nie vo všeobecne vedeckom zmysle (o to sa pokúsil až štrukturalizmus) a zmena pohľadu na literárny proces, zaoštrenie na dianie priamo v literárnych dielach, nie na vonkajšie podmienky ich vzniku a pôsobenia. Literatúra sa začala pokladať za špecifický typ slovesného umenia, ktoré má vlastné zákony a vlastný vývoj. K nedostatkom formalistického prístupu v jeho prvej fáze patrilo:

1. chápanie textu ako súboru tvorivých postupov, teda určitý mechanický prístup k umeniu ako „remeslu“,
2. ahistorickosť pohľadu na výstavbu literárneho diela, smerovanie k súborom statických pravidiel (to však je pravda len čiastočne, pretože formalisti sa zaoberali napríklad vývojom žánrov a zmenou ich literárnej hodnoty a funkcie),
3. priveľmi striktné oddeľovanie literatúry a života (aj to je pravda len v určitých súvislostiach, napr. vzhľadom na teóriu ozvláštnenia a „zaumného“ jazyka). Iní formalisti (Tyňanov alebo Bogatyriov), naopak, sledovali premenu životných faktov na fakty literárne alebo na výrazové prostriedky folklórneho umenia.

Väčšina týchto výčítiek sa stala bezpredmetnou v druhej fáze ruského formalizmu (1921 – 1926). Vtedy vzniklo ponímanie literárneho diela ako dynamickej štruktúry a synchronný prístup k štúdiu literatúry sa nahradil diachrónnym, ktorý sa sústredil na problematiku historických zmien literárneho diela, žánrov i celej literatúry (začala sa rozvíjať historická poetika). Hľadali sa vzťahy medzi umením a skutočnosťou. Po r. 1924 sa dostávali do popredia otázky štýlu, vzájomného postavenia prvkov literárneho diela a premenlivosti literárnej štruktúry.

Ruský formalizmus zásadne ovplyvnil myslenie v počiatočoch *Pražského lingvistického krúžku* (Jakobson a Bogatyriov boli jeho členmi a Tyňanov s Vinokurom cestovali do Prahy na prednášky). Ďalej mal vplyv na vývoj poľského štrukturalizmu vo Varšave a Vilniuse (dnešná Litva). Vo Francúzsku začal pôsobiť až v polovici 60. rokov, keď ho propagoval štrukturalista bulharského pôvodu Tzvetan Todorov. K odkazu formalizmu, najmä Tyňanova, sa vrátila v 60. rokoch pri

štúdiu semiotiky kultúry tzv. tartuská škola (vedená Rusom Jurijom Lotmanom a pomenovaná podľa estónskeho univerzitného mesta Tartu).

Nová kritika (New Criticism)

Ďalší z formalisticky zameraných smerov v literárnej vede sa rozvíjal od 30. rokov 20. storočia v USA pod vplyvom literárnoteoretických názorov anglo-amerického básnika a kritika **T. S. Eliota** (1888 – 1965), ako aj predstaviteľov tzv. cambridgskej analytickej školy **Ivora Armstronga Richardsa** (1893 – 1979) a jeho nasledovníka **Williama Empsona** (1906 – 1984). Na rozdiel od ruského formalizmu však Nová kritika nepredstavovala kompaktné hnutie s homogénnou estetikou. Na druhej strane podobne ako ruský formalizmus sa vo svojich začiatkoch vyhraňovala voči pozitivismu v prírodných i humanitných vedách. Proti tomu hlásala existenciu jedinečného poznania, ktoré je dostupné len v umeleckých a najmä v literárnych dielach a je odlišné od vedeckého poznania. Podmienkou tohto poznania je bohatstvo zážitkov, ktoré v nás vytvára umelecké dielo (najmä báseň) ako text bez potreby čokoľvek vedieť o autorovi a čase jeho vzniku. Proti objektívnosti vedy tu stojí objektivizácia literárneho diela. Najvýznamnejšími predstaviteľmi Novej kritiky boli **John Crowe Ransom** (1888 – 1974), **Cleanth Brooks** (1906 – 1994), **Robert Penn Warren** (1905 – 1989), **Allen Tate** (1899 – 1979) a **William Kurtz Wimsatt** (1907 – 1975).

Dôležitým metodologickým podnetom pre Novú kritiku bola Eliotova esej *Tradícia a individuálny talent* (1919), v ktorej predstavil koncept *impersonálnosti* (*neosobnosti*) literatúry. Ten znamenal odklon od romantického ponímania poézie ako výrazu básnikovej osobnosti: „Poctivá kritika a citlivé hodnotenie sa nezameriava na básnika, ale na poéziu... Poézia nie je výlevom emócií, ale únikom od emócií, nie je vyjadrovaním osobnosti, ale únikom od osobnosti... Poézia musí byť do značnej miery vedomou a zámernou činnosťou.“²¹ Imanentnosť poézie presadzoval aj Richards v knihe *Princípy literárnej kritiky* (1924), v ktorej vymedzil rozdiel medzi vedeckým a emotívnym jazykom, pričom poéziu charakterizoval ako najvyššiu formu emotívneho jazyka.

Brooks a Warren kládli dôraz na zmyslové prežívanie umeleckého diela; cieľom poézie je podľa nich obnoviť bezprostredný život našich zmyslov. Odkrývaním podpovrchových väzieb a nezvyčajných spojení predstaviteľa Novej kritiky chceli dosiahnuť hlbšie pochopenie zmyslu literárneho diela, ale aj sprostredkovanie lepšieho, dokonalejšieho zážitku.

V r. 1941 vydal J. C. Ransom antológiu esejí ideovo a metodologicky spriaznených autorov pod názvom *Nová kritika*, v ktorej vymedzil literatúru proti vede

21 Eliot, 1991, s. 16.

tvrdením, že literatúra revolučným spôsobom rozbíja konvencie logickej reči. Literatúra vyniká konkrétnosťou a komplexnosťou, kým veda je založená na abstraktnom myslení. Do širšieho povedomia sa Nová kritika dostala komentovanou antológiou Cleantha Brooksa a Roberta Penna Warrena *Ako rozumieť poézii* (1938), ktorej úspech podnietil ďalšie pokračovania *Ako rozumieť próze* (1943) a *Ako rozumieť dráme* (1947).

Nová kritika vyzdvihuje tzv. *organické* chápanie poézie, založené na predpoklade, že básňu nemožno mechanicky rozobrať na jednotlivé časti ako hodinky alebo skladať ako dom z tehál. Organická jednota diela znamená, že básňu sa podobá skôr rastlinnému organizmu a vzťahy medzi jednotlivými časťami treba vždy zvažovať vzhľadom na celok. Cleanth Brooks zastával názor, že básňu je básňou len vtedy, ak sme ju schopní posudzovať ako celistvosť. Básňu sa oproti próze vyznačuje vysokou mierou organizácie rozličných vzájomne prepojených prvkov. Ako hlavné organizačné princípy estetického poriadku básne slúžia protiklady, paradoxy, irónia a mnohoznačnosť. Podobne ako ruskí formalisti, ani „noví kritici“ nepokladali za rozhodujúcu otázku, *o čom a prečo* sa v literatúre komunikuje, ale *ako* sa komunikuje.

Pre Novú kritiku je charakteristický pojem *close reading*, ktorý možno voľne preložiť ako pozorné alebo hĺbkové čítanie. V akademickej praxi ho uplatňoval už Richards a svoje skúsenosti zhrnul v knihe *Praktická kritika* (1930). Takéto čítanie vedie k poznaniu, ako fungujú čiastkové štruktúry diela, zvlášť vzhľadom na tzv. dvojznačnosť alebo viacznačnosť jazyka. Nemôžeme však pomocou neho dospieť k zovšeobecňujúcim záverom o celkovom význame diela. Podľa Richardsovo študenta Empsona je nevyhnutné čítať básne tak dôkladne, aby sme si uvedomili ich nejednoznačnosť, teda to, že jedno jazykové vyjadrenie alebo skôr určitý jeho odtieň môže spôsobovať rozdielne ohlasy vnímateľa. Výhodou pozorného čítania je to, že eliminuje impresionistické ponímanie literárneho diela.

Petr Zima (1998, s. 67) tvrdí, že zásadné teóremy Novej kritiky možno odvodiť z Immanuela Kanta a Benedetto Croceho, a vymedzuje tri hlavné znaky jej teórie:

1. zdôraznenie roviny výrazu a viacznačnosti,
2. obhajoba imanentného (autonómneho) výkladu diela,
3. téza, že umelecké diela sú jedinečné, nezameniteľné, t. j. individuálne javy. Posledné dva postuláty sa zakladajú na téze, že literárne dielo sa primárne zaoberá *rovinou výrazu* a že metafyzické, etické a náboženské zložky sú v ňom len sekundárnymi komponentmi. „Noví kritici“ súhlasia s Crocem, že literárne dielo nemožno interpretovať v abstraktných pojmoch žánru alebo epochy, a sústreďujú sa na skúmanie jediného diela. Vyzdvihovanie autonómie výrazu a oddeľovanie literárneho textu od sociálneho a historického kontextu znemožňuje spájanie *estetickej roviny* s *morálno-politickou*, ako aj *intuitívnej roviny* s *pojmovou*.

Nová kritika prispela do literárnej vedy najmä dekontextualizovaným chápaním literárneho diela, zdôrazňovaním jeho významovej mnohoznačnosti a rozpracovaním problematiky komunikačného procesu medzi dielom a čitateľom.

Interpretačná metóda

Táto fenomenologicky orientovaná metóda čerpá z učenia **Edmunda Husserla** (1859 – 1938), ktorý sa usiloval vytvoriť všeobecnú metódu poznania založenú na štúdiu fenoménov (javov) ľudskej skúsenosti tak, ako sa javia nášmu vedomiu. Jej základom je tzv. *fenomenologická redukcia*, zredukovanie vonkajšieho sveta na obsah nášho vedomia. Fenomenologická redukcia nepredpokladá vopred, že niečo jestvuje, ale skôr znamená „vzátvorkovanie jestvovania“, teda ponechanie otázky skutočného jestvovania daného predmetu bokom. Podľa Husserla nie sú fenomény len čírymi javmi, ale sú reálne v tom zmysle, že sú *intendované*, t. j. sú produktmi intencie. Inými slovami, o existencii vecí nerozhodujú len ich vnútorné kvality, ale spôsob, akým ich vnímame, ako je naše vedomie na ne zamerané. U Husserla z intencionality vyplýva existencia objektov a umelecké dielo je jedným z prípadov tzv. *ideálneho objektu*, ku ktorému sa intencionalita dopracúva sebareflexiou.

Na Husserlovu fenomenológiu kriticky nadviazal jeho žiak **Martin Heidegger** (1889 – 1976), ktorý sa kriticky staval k možnosti vyzátvorkovania faktického sveta a zdôraznil historickú ukotvenosť nášho bytia vo svete podmieňujúcu aj naše poznanie.

S fenomenologicky ladenou teóriou umeleckého diela ako intencionálneho objektu prišiel poľský literárny vedec **Roman Ingarden** (1893 – 1970). Ten si vo svojej knihe *Literárne umelecké dielo* (1931) položil ontologickú otázku: Je literárne dielo reálne, alebo ideálne?, nenašiel však na ňu jednoznačnú odpoveď. Ingarden odmietol psychologické chápanie literárneho diela ako identického so zážitkami svojho autora a pri jeho skúmaní najskôr vylúčil všetky útvary, ktoré k výstavbe literárneho diela nepatria:

- sám autor,
- zážitky čitateľa,
- sféra predmetov a skutočností, ktoré tvorili predobraz predmetov a skutočností vyskytujúcich sa v diele.

Samo literárne dielo podľa Ingardena predstavuje *schematický útvar* a zároveň *intencionálny predmet*, ktorý sa v každom procese čítania a interpretácie subjektívne *konkretizuje*. Jeho štruktúru tvoria štyri vrstvy:

1. vrstva zvukovej podoby slov a na nej budovaných zvukových útvarov vyššieho stupňa,

2. vrstva významových celkov rôznych stupňov,
3. vrstva rozmanitých schematických aspektov a ich kontinuí a radov,
4. vrstva znázornených predmetností a ich osudov.

Konkretizácia literárneho diela predstavuje proces aktívneho prístupu čitateľa, ktorý svojou imagináciou, fantáziou a skúsenosťami zaplňuje tzv. *miesta nedourčenosti*, dotvára ho, a tým sa fakticky stáva jeho spolutvorcom. Aktivizuje pritom potenciality skryté v texte, pohybujúc sa v medziach toho, čo text sugeruje alebo pripúšťa. Ingarden takisto zdôraznil nevyhnutnosť odlišovať samo dielo od jeho konkretizácií.

Vplyv fenomenologicky ladenej Ingardenovej estetiky možno vidieť v teoretických prácach **Wolfganga Kaysera** (1906 – 1960) *Jazykové umelecké dielo* (1948) alebo **Emila Steigera** (1908 – 1987) *Základné pojmy poetiky* (1946); čerpali z neho aj predstavitelia českého štrukturalizmu (Felix Vodička) i nemeckej recepcnej estetiky (Wolfgang Iser).

Psychoanalytická metóda

Je spojená so zakladateľom psychoanalýzy, rakúskym neurológom a psychológom **Sigmundom Freudom** (1856 – 1939), ktorý ju pôvodne vyvinul ako terapeutickú metódu na liečbu neuróz a sám neskôr aplikoval do oblasti teórie umenia. Freud pokladal za hybnú silu vývinu človeka sexualitu a nevedomie²² – oblasť ľudskej psychiky, kam sú vytesnené spoločensky neprijateľné myšlienky, sexuálne (libidinálne) túžby, traumatické spomienky a pod. Sú potlačené, skryté nášmu vedomiu a môžu spôsobovať rozličné psychické poruchy. Na povrch sa dostávajú prostredníctvom jazyka ako symbolického média. Freudove psychoanalytické postupy vychádzajú z podrobného skúmania symbolických podtextov spontánnych výpovedí, prerieknutí, snov a literárnych prejavov. Jeho teória predstavovala ďalší úder sebavedomiu západného človeka, ktorý vybudoval svoju koncepciu sveta a ľudskej mysle na racionálnom základe a povýšil rozumovú stránku nad všetky ostatné.

Freud v štúdiu *Formulácia k dvom princípom psychického diania* (1911) vymedzil dva princípy psychickej aktivity – princíp slasti a princíp reality – a konštatoval, že umenie tieto dva princípy originálnym spôsobom zmieruje: „Umelec je pôvodne človek, ktorý sa odvracia od skutočnosti, pretože sa najprv nevie zmieriť s požiadavkou, aby sa zriekol prvotného pudového uspokojenia, a ktorý potom vo svojej fantázii dáva úplnú voľnosť svojim erotickým a ctižiadostivým práním. Nachádza však spôsob, ako sa z tohto sveta navrátiť k skutočnosti; pomocou

22 V súvislosti s Freudom a psychoanalýzou vo všeobecnosti sa často používa termín *podvedomie*, nie je to však odborný psychologický termín a sám Freud mal voči nemu výhrady. Jeho model ľudskej psychiky pracuje s termínmi *vedomie*, *predvedomie* a *nevedomie*.

svojho zvláštneho nadania utvára z fantázií nový druh reality a ľudia sú ochotní im ako hodnotovým reflexiám skutočného života priznávať oprávnenosť. Tak sa určitým spôsobom stáva tým hrdinom, kráľom, tvorcom, obľúbencom, ktorým sa túžil stať bez toho, aby musel ísť po kľukatej ceste vytvárania skutočných zmien vo vonkajšom svete.²³ Aj literárne dielo teda psychoanalýza chápe ako priestor, do ktorého sa ukladajú vytesnené obsahy autorovho vedomia. Psychoanalytickú metódu Freud aplikoval takisto na skúmanie postáv konkrétnych literárnych diel. Sofoklova tragédia *Kráľ Oidipus* mu poslúžila ako zdroj teórie *oidipovského komplexu*, interpretačné eseje venoval aj Shakespearovým hrám *Hamlet* a *Kráľ Lear*. V analýze románu F. M. Dostojevského *Bratia Karamazovci* zasa usúvzťažnil motív otcovraždy a vinu za ňu s autorovou epilepsiou.

Rozporuplne prijímanou osobnosťou, ktorá nadviazala na Freudove výskumy, bol francúzsky psychoanalytik **Jacques-Marie Émile Lacan** (1901 – 1981). Lacanova teória vychádza zo Saussura (poňatie jazyka ako všeobecného znakového systému, vymedzenie znaku ako vzájomného vzťahu označujúceho a označovaného), Jakobsona (konceptia vzťahu medzi metaforou a metonymiou, paradigmatickou a syntagmatickou osou systému) a Freuda (v reči – napr. v prerieknutí – sa prejavuje nevedomie, a preto môžeme vo vyjadrovaní jednotlivca poznávať známky jeho duševného stavu). Rozdiel medzi Freudom a Lacanom je v odlišnom poňatí oidipovského komplexu ako základného vzorca štruktúrujúceho ďalší rozvoj subjektu. Kým Freud chápal identitu pohlaví založenú predovšetkým na *anatomickom* (biologicky danom) rozdieli medzi mužom a ženou, Lacan tento rozdiel pokladal za výsledok štruktúracie subjektu v dôsledku podnetov, ktoré prichádzajú zvonku, ponímal ho teda ako *kultúrny* fenomén. To, čo u Freuda pramení ako pudová zložka, zvnútra, má podľa Lacana pôvod mimo ľudského subjektu.

Lacan v teórii „preložil“ Freudovo nevedomie do lingvistických kategórií. Podľa neho je nevedomie štruktúrované podobne ako jazyk. V predjazykovom štádiu vývinu, ktoré Lacan nazval *imaginárnym*, dieťa nerozlišuje medzi sebou a inými. V štádiu *zrkadla* sa dieťa naučí rozpoznať svoj obraz v zrkadle, a tak sa začne formovať samostatné Ja. Osvojenie jazyka v *symbolickom* štádiu je hlavným prostriedkom odcudzenia dieťaťa od matky. Hovorením sa dieťa vzťahuje k svetu Druhého a premieta sa do neho.

Lacanova dôraz na vzťah subjektu voči Druhému dáva čitateľovi literárneho diela kľúč na dešifrovanie vzťahu ústrednej postavy k vedľajším postavám. Takto napríklad môžeme vyložiť v Brontëovej románe Jana Eyrová Rochesterovu šialenú manželku Berthu ako tieňovú dvojníčku počestnej hlavnej hrdinky, ako zrkadlovú projekciu jej temného druhého ja, jej potlačenej divokosti a nespútanosti.

Lacan má v dnešnej vede veľa stúpcov, ale aj odporcov; jeho teóriu napádali napríklad predstaviteľky feministickej kritiky pri zdôrazňovaní nevýhodnej situácie ženy v procese formovania jej identity, na druhej strane sa jeho chápanie rodu ako kultúrneho fenoménu stalo jedným z východísk rodových štúdií (gender studies).

Archetypálna (mytologická) kritika

Patrí medzi univerzalisticky orientované metodológie a skúma literárne motívy, obrazy a postavy ako symbolické odkazy na hlbinnú, kolektívnu podstatu. *Archetyp* (z gr. archetypos – praobraz, pravzor) sa chápe ako pravzorec ľudského myslenia a správania. Predpokladá sa, že archetypálne motívy a obrazy (ohneň, more, rieka, vietor, slnko, mesiac) metaforicky vyjadrujú základné psychické alebo spoločenské mechanizmy a ich fabulačné reťazce zachytávajú uzlové situácie ľudskej existencie.

Archetypálna kritika úzko súvisí s psychoanalýzou, ale aj s kultúrnou antropológiou. Jej základom sa stal výklad mýtov a rituálov, ku ktorému výraznou mierou prispel duchovný otec porovnávacej antropológie, škótsky antropológ **James G. Frazer** (1854 – 1941) so svojou prácou *Zlatá ratolesť* (1890 – 1915), britská folkloristka **Jessie Westonová** (1850 – 1928) a francúzsky antropológ **Claude Lévi-Strauss** (1908 – 2009).

Na Freudovu psychoanalýzu nadviazal predstaviteľ analytickej (hlbinnej) psychológie, švajčiarsky psychiater **Carl Gustav Jung** (1875 – 1961) svojou koncepciou *archetypov* a *kolektívneho nevedomia*. Na rozdiel od osobného nevedomia, ktoré je zásobárňou vytesnenej, potláčanej alebo zabudnutej skúsenosti jednotlivca a jeho súčasťou sú aj komplexy, pod kolektívnym nevedomím rozumie spoločné dedičstvo minulosti, sféru nevedomej mytológie, ktorej prvotné obrazy sú všeobecným majetkom ľudstva. Tvoria ho inštinkty a archetypy. Archetyp je prvok, ktorý štruktúruje našu nevedomú energiu a vytvára v našom vedomí prvotné obrazy. Môže mať podobu osoby (matka, otec, dieťa, mudrc, hrdina) alebo udalosti (narodenie, smrť, sobáš, apokalypsa, potopa, stvorenie, znovuzrodenie). Tieto univerzálne symboly sa stávajú základom snov, fantázií, ale aj umeleckých diel a iných dôležitých symbolických štruktúr v náboženstve, ideológii, morálke a etikete. Jung tvrdí, že jestvovanie tohto spoločného dedičstva našej fantázie vysvetľuje, že isté motívy v mýtoch a bájach sa v rovnakej podobe opakujú všade na svete.

Pri aplikácii Jungových podnetov do literárnej vedy zohral dôležitú úlohu kanadský teoretik **Northrop Frye** (1912 – 1991), ktorý sa vo svojej knihe *Anatómia kritiky* (1973, [1957]) zaoberal archetypmi ako symbolickými štruktúrami v literatúre. Jungovo dielo nazval *gramatikou literárnej symboliky* a vyzdvihol jeho

dôležitosť pre systematické štúdium literatúry. Za archetyp v literatúre pokladá návratný obraz, „symbol, ktorý spája jednu báseň s druhou, a tým pomáha zjednotiť a integrovať našu literárnu skúsenosť. A keďže archetyp je komunikovateľný symbol, archetypálna kritika sa v prvom rade zaoberá literatúrou ako spoločenským faktom a ako spôsobom komunikácie“.²⁴ Archetypálnu povahu majú podľa Frya také kategórie ako rytmus, obraz, postava, štýl a žáner. Výskum archetypov pokladá za druh literárnej antropológie a poukazuje na prítomnosť predliterárnych foriem ako rituál či mýtus v umeleckej literatúre. Frye okrem toho vymedzil štyri základné metodologické prístupy k literatúre: *historická kritika (teória módov)*, *etická kritika (teória symbolov)*, *archetypálna kritika (teória mýtov)* a *rétorická kritika (teória žánrov)*.

Jeho dielo predstavuje nielen dôkladný model literárnych štruktúr, ale i podnet na širšie, interdisciplinárne poňatie literárnej vedy a na vytvorenie kultúrnych štúdií (takto napr. zasadzuje teóriu literatúry aj Jonathan Culler).

Štrukturalizmus

Vo všeobecnosti štrukturalizmus označuje vedeckú metódu, ktorá sa od 20. rokov 20. storočia začala uplatňovať najprv v lingvistike a potom aj v ďalších humanitných, ba aj prírodovedných disciplínach, naplňajúc tak svoju ambíciu stať sa všeobecnou metodológiou vied. V literárnej vede sa najvýraznejšie prejavil hlavne v podobe českého a neskôr francúzskeho štrukturalizmu. V r. 1926 v Prahe založili *Pražský lingvistický krúžok*, ktorého členmi sa stali českí lingvisti **Vilém Mathesius** (1882 – 1945), **Bohuslav Havránek** (1893 – 1978) a **Bohumil Trnka** (1895 – 1984), literárny teoretik **Jan Mukařovský** (1891 – 1975), neskôr literárny historik **Felix Vodička** (1909 – 1974), ako aj ruskí emigranti **Roman Jakobson** (1896 – 1982) a **Nikolaj Trubeckoj** (1890 – 1938). Práve prostredníctvom osoby Romana Jakobsona a jeho odlišenia estetickej funkcie básnického jazyka od funkcie každodenného dorozumievacieho jazyka *Pražský lingvistický krúžok* nadviazal na výskumný odkaz ruskej formálnej metódy. Príbuznosť medzi nimi vidieť tak v dôraze na imanentný charakter literárneho diela, ako aj v naviazanosti na dobové avantgardné smery – kým ruskí formalisti sa opierali o jazykovú tvorivosť futuristov, českí štrukturalisti stávali na kontaktoch s poetizmom a surrealizmom. Akýsi most medzi štrukturalizmom a anglo-americkou Novou kritikou predstavovala osobnosť Reného Welleka.

Základným pojmom štrukturalizmu je *štruktúra*, ktorá označuje sieť väzieb/vzťahov prvkov istého systému, spôsob ich vnútorného usporiadania. Systém teda chápeme ako vnútorne organizovaný celok, ktorého „komplexná kvalita nie

24 Frye, 1973, s. 99.

je mechanickým súčtom vlastností jednotlivých prvkov, ale ako celok vytvára novú, komplexnú, vlastnostiam prvku nadradenú kvalitu²⁵. Takouto štruktúrou je okrem iného jazyk a – čo je dôležité pre literárnu vedu – aj literárne dielo.

Metodologicky štrukturalizmus vychádza najmä zo ženevskej lingvistickej školy **Ferdinanda de Saussura** (1857 – 1913). Ten sa zamerával na skúmanie synchrónneho aspektu jazyka (toho, ktorý jestvuje teraz) a hľadanie pravidiel, ktoré mu umožňujú fungovať. Jazyk chápal ako systém znakov, skladajúcich sa z označujúceho a označovaného, pričom vzťah medzi týmito dvoma zložkami znaku je arbitrárny (ľubovoľný), je výsledkom kultúrnej konvencie. V jazyku však pôsobí aj tzv. ikonicko-symbolický semiotický princíp, v ktorom je vzťah medzi označujúcim a označovaným motivovaný, a práve tento princíp sa vo väčšej miere uplatňuje pri umeleckej literatúre (napr. pri hláskovej inštrumentácii verša).

Literárna veda prevzala z lingvistiky Saussurov model jazyka, ktorý podľa neho funguje na základe *binárnych protikladov*. Jedným z nich je protiklad *syntagma – paradigma*, ktorý sa pokladá za zdroj obraznosti alebo symbolického použitia jazyka (umožňuje zmysluplnú fikciu). Zo Saussurovho modelu vychádzal vo svojom výskume metafory a metonymie najmä Roman Jakobson. V spoločnej štúdii s Morrisom Hallem *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických porúch* (1956) uvádza, že každý jazykový znak predpokladá dva spôsoby usporiadania:

- a) kombináciu (zokupovanie jednotiek do vyšších celkov),
- b) selekciu (výber z alternatív).

Kombinácia sa uskutočňuje na syntagmatickej osi a vytvára lineárne vzťahy medzi jazykovými prvkami vo vete. Zahŕňa percepciu príľahlosti alebo spojitosti, ktorá môže vyústiť do *metonymie*. Selekcija alebo substitúcia sa realizuje na paradigmatickej osi a je vzťahom medzi prvkami nejakej vety a inými syntaktickými zameniteľnými prvkami. Zahŕňa percepciu *podobnosti*, ktorá môže vyústiť do *metafory*. Vzťah medzi myslením človeka a štruktúrou jazyka teda vyjadrujú dva protikladné póly: metaforický a metonymický. Dôležité miesto majú v umeleckej literatúre: na metafore je založená hlavne lyrika a na metonymii epika.²⁶ V poézii dochádza k substitúcii na syntagmatickej osi v rámci fonologických, sémantických alebo syntaktických podobností na úrovni kódu (rýmy, slovné hračky, synonymá, syntaktické paralely a pod.). Zjednodušene možno povedať, že znaky a štruktúry bežného jazyka, ktoré sú predovšetkým prostriedkami určitej komunikácie, sú obmieňané znakmi a štruktúrami, ktoré zdôrazňujú tvárne možnosti samého jazyka. „Gramatika poézie“ sa vďaka poetickej funkcii stáva „poéziou gramatiky“.

25 Ondruš – Sabol, 1987, s. 19.

26 Termíny metafora a metonymia tu v Jakobsonovom ponímaní neoznačujú druhy trópu, ale všeobecné princípy organizácie jazyka.

Jakobson takto zistil, že diskurzívnym pravidlom romantizmu a symbolizmu je dominantnosť metaforického spôsobu, zatiaľ čo v realizme prevláda metonymický spôsob. Oscilácia týchto dvoch princípov sa podľa Jakobsona vyskytuje nielen v literatúre, ale aj v iných semiotických systémoch, ako je jazyk. Vo výtvarnom umení badať výraznú metonymickú orientáciu kubizmu, v ktorom sa predmet mení na rad synekdoch, kým surrealizmus na to reaguje výraznou metaforickou gramatikou.

Významné miesto medzi teoretikmi českého štrukturalizmu mal **Jan Mukařovský** (1891 – 1975), ktorý pokladal štrukturalizmus za dialektickú syntézu formalizmu a tematickej kritiky (zameranej na obsah), pretože preberá od formalizmu dôraz na autonómny vývoj literatúry, ale súčasne skúma dielo aj ako spoločenský fenomén či historický fakt.²⁷ Mukařovský chápal umelecké dielo ako štruktúru a zároveň zdôrazňoval jeho semiotický aspekt. V štúdiu *Umenie ako semiologický fakt* (1934) podotýka, že umelecké dielo nemožno stotožňovať s duševným stavom jeho pôvodcu ani s nijakým z tých duševných stavov, ktoré vyvoláva u svojich vnímateľov (tu vidieť rozdiel oproti psychologickéj estetike). Umelecké dielo však nemožno redukovať ani na „dielo-vec“. Podľa Mukařovského je umelecké dielo *autonómnym znakom*, ktorý má tri zložky:

1. „dielo-vec“, ktoré funguje ako zmyslový symbol,
2. „estetický objekt“, ktorý je v kolektívnom vedomí a funguje ako „význam“,
3. vzťah k označovanej veci, ktorý však nemá existenciálny význam (nemožno formulovať postulát dokumentárnej autenticity diela, ak ho chápeme ako umelecký výtvor).²⁸

Štruktúru pritom Mukařovský nestotožňuje s formou. Štruktúra na rozdiel od formy nie je súhrn všetkých prvkov, prirovnáva sa k domu z tehál, ktorý je viac než kopou tehál: „celok je viac než suma častí, z ktorých sa skladá“.²⁹ Kým forma je raz navždy daná ako forma od bábovky, štruktúra je dynamický celok, dialektická jednota protikladov. Semiotickým aspektom svojej teórie Mukařovský prekračuje tendenciu chápať umelecké dielo ako čisto formálnu konštrukciu alebo ako priamy obraz psychických či fyzických dispozícií autora.

V druhej polovici 30. rokov sa Mukařovský zamerával na otázky sémantiky literárneho diela a hierarchických dominánt. Bol presvedčený, že sémantické aspekty prenikajú do všetkých rovín textu: roviny pomenovania (jazykovej roviny), vetynej výstavby gramatickej i významovej a napokon do tematickej roviny. V štúdiu *Genetika zmyslu v Máchovej poézii* z r. 1938 uvádza, že „každá zložka básnickej štruktúry je rovnakým právom (hoci nie rovnakým spôsobom) nositeľkou

27 Úsilie o riešenie synchrónneho a diachrónneho prístupu k jazyku a literárnemu dielu patrí k základným rysom českého štrukturalizmu.

28 Mukařovský, Jan. 2000. *Umění jako semiologický fakt*. In Studie I. Brno : Host, 2000, s. 208 – 214.

29 Mukařovský, Jan. 2000. *O štrukturalismu*. In Studie I. Brno : Host, 2000, s. 26.

významu”.³⁰ Podobne ako americkí formalisti, aj Mukařovský sa usiloval nájsť jednotiacu sémantickú dominantu, ktorú nazval *sémantické gesto* a rozpracoval v štúdiu *Zámernosť a nezámernosť v umení* (1943). Rozumie ním jednotiaci významový princíp umeleckého diela, ten však nemožno chápať ako nejakú statickú „ideu“ diela. Sémantické gesto je dynamický princíp. Mukařovský ho opisuje ako úsilie o rekonštrukciu onoho obsahovo nešpecifikovaného gesta, ktorým básnik prvky svojho diela zlučuje do významovej jednoty; ide teda o významotvorný proces, ktorým dielo vzniklo a ktorý čítanie v príjemcovi znova navodzuje. Sémantické gesto akoby označovalo principiálnu „nehotovosť“ umeleckého diela. Za sémantické gesto nie je zodpovedný len básnik a jeho vklad do diela, ale aj vnímateľ, ktorý dielo završuje a sémantické gesto oproti autorovmu zámeru často pozmeňuje. Umelecké dielo sa musí chápať ako miesto *diania zmyslu* (termín Milana Jankoviča).

Teoretický odkaz Jana Mukařovského v českej literárnej vede ďalej rozvíjali Felix Vodička, Josef Hrabák, Miroslav Červenka, Milan Jankovič alebo Lubomír Doležel.

Druhé centrum štrukturalizmu popri Pražskej škole predstavoval francúzsky štrukturalizmus, ktorý sa začal konštituovať po 2. sv. vojne a jeho predstaviteľmi boli antropológ Claude Lévi-Strauss (aplikoval Saussurovu teóriu na analýzu mýtov), filozof a historik Michel Foucault, literárni teoretici Roland Barthes a Tzvetan Todorov alebo naratológ Gérard Genette; nazýva sa aj semiologickým štrukturalizmom, a to najmä vďaka Barthesovej teórii z polovice 60. rokov 20. storočia.

Postštrukturalizmus

Skôr ako negáciu alebo obnovenie klasického štrukturalizmu možno postštrukturalizmus chápať ako jeho ďalšie vývinové štádium. Ako uvádzajú Minár a Michalovič (1997, s. 186), oproti klasickému štrukturalizmu, ktorý chcel byť metodológiou humanitných vied, sa postštrukturalizmus priamo hlási k filozofii a zaraďuje sa do širokého spektra postmoderného myslenia. Pre postštrukturalistické myslenie je charakteristické odmietnutie jazyka ako uzavretého systému, nedôvera voči stálosti významu jazykového znaku, spochybnenie princípu binárnych protikladov a kritika identity ľudského subjektu. Už Barthesove práce v sebe zahŕňajú problematizovanie štrukturalistického východiska, preto sa zaraďuje aj medzi postštrukturalistov. Okrem neho sú kľúčovými osobnosťami postštrukturalizmu Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard a Julia Kristeva. Do postštrukturalizmu sa radí aj druhá vlna ruského formalizmu

30 Mukařovský, Jan. 2001. *Genetika zmyslu v Máchovčej poezii*. In Studie II. Brno : Host, 2001, s. 305.

(Michail Bachtin, Vladimir Jakovlevič Propp, Pavel Nikolajevič Medvedev, Jurij Lotman).

Roland Barthes (1915 – 1980) podobne ako väčšina štrukturalistov vychádza zo Saussura, na rozdiel od neho však nechápe lingvistiku ako súčasť všeobecnej teórie znaku (semiológie), ale pripúšťa aj možnosť, že naopak, semiológia je časťou lingvistiky. Tvrdí pritom, že „je čoraz ťažšie predstaviť si systém obrazov alebo predmetov, ktorých označované by mohli jestvovať mimo reči“.³¹ Aj pri neverbálnych znakových systémoch si totiž hľadanie významu vyžaduje nevyhnutnosť použiť jazyk. Barthes stavia aj na Saussurovom binárnom modeli znaku, ktorý rozvinul pri svojom výskume mýtu. Ten označil za sekundárny semiologický systém (metajazyk), v ktorom označované na primárnej (jazykovej) rovine sa stáva označujúcim na vyššej, sekundárnej rovine. Ako príklad uvádza titulnú fotografiu z časopisu *Paris Match*, na ktorej uniformovaný černošský vojak zdraví francúzsku vlajku. Denotatívny význam z prvej roviny (salutujúci vojak) sa tu rozširuje o druhotný, konotatívny alebo symbolický význam (francúzsky kolonializmus). Barthes sa zaoberal aj prítomnosťou ideológií a hodnotových systémov v jazyku. Ukázal, že to, čo vnímame ako prirodzené fakty, má často povahu kultúrnych konštruktov.

Systematickú pozornosť venoval Barthes otázkam procesu písania textu a jeho recepcie. Jednou z jeho kľúčových téz je téza o „smrti autora“. V rovnomennej eseji z r. 1968 vystúpil proti pozitivistickému vyzdvihovaniu osobnosti autora: „Autor stále vládne v učebniciach literárnej histórie, v životopisoch spisovateľov, v časopiseckých rozhovoroch a vo vedomí literátov túžiacich po jednotnom celku... Obraz literatúry je v súčasnej kultúre tyranizujúco sústredený na autora, jeho osobu, jeho históriu, jeho vkus, jeho vášne... Výklad diela stále hľadá svoj zdroj v osobe jeho producenta, ktorým nespochybňujúco vždy bola, krytá viac alebo menej transparentnou alegóriou fikcie, jedna a tá istá osoba, autor, ktorý vysielá správy o svojich ‚intímnostiach‘“.³² Podľa Barthesa nehovorí autor, ale *jazyk*. Písať znamená dosiahnuť neosobnosť, bod, v ktorom koná nie „ja“, ale jazyk. Písanie (*écriture*) je deštrukciou každého hlasu či počiatku, stráca sa v ňom identita toho, kto píše, a autor tak vstupuje do svojej smrti. Na miesto autora Barthes dosadzuje kategóriu *skriptora*, ktorý sa rodí v rovnakej chvíli ako jeho text a namiesto vášní, nálad, citov či dojmov v sebe nosí nesmierny slovník, z ktorého čerpá písanie. V Barthesovom ponímaní text nie je osobnou výpoveďou autora, ale tkanivom citácií z rozličných kultúrnych zdrojov.

V publikácii *Potešenie z textu* (1973) Barthes vymedzil dva druhy čitateľovej reakcie na text: *potešenie* (*plaisir*) a *rozkoš* (*jouissance*), ktoré možno dať do súvislosti s jeho delením textov na *čitateľné* (*lisible*) a *písateľné* (*scriptible*). Tieto

31 Barthes, 1967, s. 62.

32 Citované podľa Michalovič – Minár, 1997, s. 104.

pomenovania zároveň vyjadrujú aj ich potencialitu. Čitateľný text, ktorý Barthes označuje aj ako klasický, možno čítať a interpretovať tradičným spôsobom, má pevnú štruktúru a odhaliteľný význam. Naproti tomu pisateľný text má otvorenú štruktúru, nevytvára *referenčnú ilúziu*,³³ ale je vyjadrením nekonečného významového potenciálu jazyka. Jeho význam sa ustavične uzatvára a odkladá. Text odmieta poskytnúť konečný zmysel a svojmu čitateľovi prisudzuje aktívnu úlohu, umožňuje mu „prepisovať“ ho.

Vývin smerom od štrukturalistického východiska k postštrukturalizmu u Barthesa naznačuje aj jeho posun od štrukturalnej analýzy, rozpracovanej v ranom období, k textuálnej analýze, ktorá nie je založená na objektívnej štruktúre textu, ale na jeho čítaní v zmysle produkcie, prepisovania textu. Chápaním textu „chytého“ do otvorenej siete, ktorou je nekonečnosť jazyka, sa Barthes blíži Ecovej koncepcii otvoreného diela, myšlienka o nemožnosti uchopenia konečného zmyslu textu má zasa blízko k dekonštruktivistickému čítaniu.

Dekonštrukcia je pôvodne filozofický termín, ktorého autorom je francúzsky filozof **Jacques Derrida** (1930 – 2004). Prvý raz ho použil v práci *Gramatológia* (1968), jednoznačne ho však nedefinoval. Odmietol pokladať dekonštrukciu za literárnokritickú metódu a až vôbec nie za ucelený filozofický systém. Je to skôr spôsob čítania všetkých typov textov, ktorý sám predviedol na textoch Hegela, Rousseaua či Léviho-Straussa. Na nich ukázal jednak to, že ich myslenie v sebe obsahuje protirečenia, a jednak to, že tieto protirečenia nemožno opraviť, ale sú samou podmienkou systému myslenia, sú zakódované v samej štruktúre jazyka. Dekonštrukcia pokladá každý systém za protirečivý. Systém západnej filozofie je založený na *binárnych pároch* (dobrý – zlý, svetlo – tma, prítomnosť – neprítomnosť, čierne – biele, zdravý – chorý, muž – žena), pričom jeden člen tohto páru sa zvyčajne kladie nad druhý. Dekonštrukcia ukazuje, že rovnako možno klásť druhý člen dvojice na prvé miesto, a ukázať tak, ako je prvý člen závislý od druhého.

Derridova dekonštrukcia je zápasom proti západoeurópskej metafyzike, ktorú nazýva metafyzikou prítomnosti (v zmysle prezencie), založenou na myšlienke konečného významu, a proti *logocentrizmu* západnej kultúry, ktorá už od čias Platóna uprednostňuje hovorené slovo pred písaným, domnievajúc sa, že práve hovorené slovo v sebe vo chvíli prehovoru obsahuje pravdu.

V otázke významu znaku dekonštrukcia vychádza zo štrukturalizmu, najmä z jeho ústrednej tézy: Význam netkvie v znakoch ani v tom, k čomu odkazujú, ale vyplýva len zo vzťahov medzi samými znakmi. Saussure chápe význam ako súhrn diferencií. Verí, že sémantickú hodnotu slova možno vymedziť a zachytiť. Derrida to popiera: jazyk ako *langue* je historický a otvorený, takže súhrn

33 Dojem korešpondencie jazykového znaku s vonkajšou skutočnosťou.

diferencií nikdy nie je vymedzený s konečnou platnosťou. Preto nemôže jestvovať nijaký pevný, statický význam priradený ako signifikát (označované) jednému signifikantu (označujúcemu). Nejestvuje transcendentný signifikát, nijaký stály stred/centrum štruktúry. Akýkoľvek význam či identita sú dočasné a relatívne, pretože nie sú nikdy *úplné*. Možno vždy sledovať stopu významu k predošlej sieťi diferencií a zas ďalej... Dochádza tak k ustavičnému odkladaniu významu. Tento proces ustavičného a nekončiaceho sa odkazovania Derrida označil pojmom *différance*. Netvrdí pritom, že text môže mať nekonečne veľa významov, ale to, že nikdy nejestvuje len jeden význam. Výstižne to pomenoval Umberto Eco: „Podľa Derridu je písaný text strojom, ktorý produkuje nekonečné odloženie významu.“³⁴

Obrazne povedané, dekonštruovať text znamená olúpavať z neho vrstvy konštruovaných významov ako šupky cibule. Dekonštruovať pritom možno akékoľvek pojmy vydávané za transcendentné pravdy: možno ukázať, že sú skôr produktmi istého významového systému ako čímsi, čo ho podopiera zvonku. Dekonstruktivistický prístup k textu zavádza tzv. *dvojité čítanie*: prvé, provízórne čítanie predpokladá, že text má pochopiteľný význam a že signifikáty zastupujú určiteľné signifikanty. Druhé čítanie „zaťahuje za švy a medzery“ prvého čítania (akoby text bol akýmsi zošitým odevom), až sa signifikáty rozpadnú na viaceré signifikanty, ktoré si odporujú. Toto polysémické správanie textu popiera transcendentnú podstatu akýchkoľvek konečných signifikátov a ukazuje, že ich skonštruoval jazyk, sú súčasťou jazyka. Dvojité čítanie textu sa napohľad podobá pozornému čítaniu (close reading), za ktoré sa zasadzovali predstavitelia Novej kritiky, na rozdiel od nich však dekonštrukcia neverí, že pozorným čítaním textu možno odhaliť význam diela. Ak sledujeme niť významu v texte, nedôjdeme do akéhosi centra, ale k iným možným interpretáciám a významom.

Inak povedané, dekonštruovať text neznamená rozobrať ho a ukázať jeho obmedzenia. Dekonstruovaním text nedemontujeme, ale ukazujeme, ako demontuje sám seba. Podľa Rolanda Barthesa dekonštruktivista nájde nitku visiacu zo svetra, potiahne za ňu a sleduje, ako sa z tkaniva stáva kôpka priadze, z ktorej bolo vytvorené. Dekonstruktivistické čítanie textu sa pokúša ilustrovať, že protirečivé sily v texte podkopávajú zjavnú definitívnosť jeho štruktúry.

Celkovo sa dekonštrukcia stretla tak s nadšeným prijatím, ako aj príkrým odmietnutím. Derrida si vyslúžil obvinenia z detského filozofického skepticizmu a lingvistického nihilizmu, anglický filozof a estetik Roger Scruton dokonca nazval dekonštrukciu „diablovým dielom“. Na druhej strane Derridove názory našli živnú pôdu najmä v 70. a 80. rokoch 20. storočia na popredných amerických univerzitách. Medzi amerických dekonštruktivistov patrili Paul de Man, Christopher Norris, Harold Bloom, Geoffrey Hartman a ďalší.

Recepčná teória

Anglický teoretik Terry Eagleton (2005, s. 105) rozdelil dejiny modernej literárnej teórie do troch fáz: zaujatie autorom (romantizmus a celé 19. storočie), výhradný záujem o text (Nová kritika) a posledných rokoch presun pozornosti smerom k čitateľovi. Práve na čitateľa, v ktorého myslí dielo nadobúda tvar, sa zamerala recepčná teória (alebo recepčná estetika), ktorú Eagleton nazval najmladším vývojovým štádiom nemeckej hermeneutiky. Vychádza z Gadamera, ale aj z Husserlovej a Ingardenovej fenomenológie a českého štrukturalizmu. Spája sa najmä s nemeckou kostnickou školou, ktorej najvýznamnejšími predstaviteľmi boli **Hans Robert Jauss** (1921 – 1997) a **Wolfgang Iser** (1926 – 2007).

Pre Jaussa je kľúčová otázka účinku mnohohznačného diela na čitateľov v rozličných historických obdobiach. Vyzdvihuje aktívnu úlohu čitateľa pri styku s textom. Pri skúmaní dvoch stránok vzťahu medzi textom a čitateľom – účinku ako prvku konkretizácie podmieneného textom a *recepce* ako prvku podmienenom adresátom – zavádza, nadväzujúc na Gadamera, pojem *horizont očakávania*, ktorý môže byť jednak vnútroliterárny, jednak daný prirodzeným svetom v procese recepce textu. Ide o „sumu kultúrnych predpokladov a očakávaní, noriem a skúseností, ktoré do istej miery určujú, ako čitateľ v danom momente rozumie literárnemu textu a ako ho interpretuje [...], je podmienený na jednej strane časovými a kultúrno-priestorovými faktormi, na druhej strane individuálnymi predpokladmi toho-ktorého interpreta“.³⁵ Horizont očakávania tak určuje možné interpretácie, ako aj hodnotenie textu.

Iser pracuje s Ingardenovým termínom *konkretizácia* textu – tá je výsledkom imanentnej štruktúry textu a individuálnej percepcie ako sféry individuálnej skúsenosti (objektu textu a čitateľského subjektu). Konkretizácia textu nie je závislá len od čitateľovej ľubovôle, ale je podmienená štruktúrnymi prvkami, textovými schémami, ktoré vylučujú svojvoľné konkretizácie (tu vidieť isté paralely s Ecovou koncepciou zámeru textu). Keďže čitateľ máva tendenciu zamerať sa na jednu konkretizáciu textu, a potláča tak jeho polysémantickosť, úlohou kritiky je odhaľovať skryté možnosti konkretizácie, ktoré štruktúra textu ponúka. Iser preto zavádza termín *implicitný čitateľ*, označujúci „činnostný charakter čítania predznamenávaný v texte“, sumu základných možností, „čitateľskú úlohu vpísanú do románu“, ktorá realizuje všetky podstatné ponuky textu. Tak ako je náprotivkom vnútroliterárneho horizontu očakávania horizont daný prirodzeným svetom, náprotivkom *implicitného* čitateľa je *explicitný* čitateľ – historicky, spoločensky a biograficky diferencovaný čitateľ, ktorý ako vždy odlišný subjekt realizuje splnutie horizontov.

35 Nünning, 2006, s. 309.

Americký nový historizmus

Čerpá najmä z diela francúzskeho filozofa a historika **Michela Foucaulta** (1926 – 1984), podľa ktorého text nie je len znakovým systémom, ale najmä konkrétnym momentom určitého diskurzu – ten určuje pozície, z ktorých sa hovorí, a utvára vnímanie reality. V každom diskurze pôsobí určitá moc a dielo ako súčasť diskurzívnej praxe nemožno oddeliť od určitých technológií moci. Toto vedie k znižovaniu roly autora; Foucault ho nahrádza autorskou funkciou, ktorá bola v každej historickej epoche iná.

Ďalším impulzom na vznik Nového historizmu bola kniha *Metahistória*, ktorú v r. 1973 vydal americký filozof, antropológ a historik **Hayden White** (1928 –). V nej sa postavil proti chápaniu historiografických a literárnych textov ako diametrálne odlišných vzhľadom na ich vzťah k skutočnosti (faktickosť verzus fikcia). White tvrdí, že historik pri vysvetľovaní dejinných udalostí vytvára jazykový zápis, ktorý je *prefiguráciou* týchto udalostí a má poetický charakter. Rozoznáva štyri typy vysvetľovacích stratégií zodpovedajúcich štyrom základným trópom poetického jazyka – metafory, metonymii, synekdoche a irónii. White ďalej skúmaním vývoja filozofie dejín od Hegela cez Marxa a Nietzscheho ku Croce ukázal, že aj v ich textoch možno nájsť rétorické figúry a rozprávačské stratégie, ktoré sú typické pre umeleckú literatúru. Proces, ktorým historik konštruuje z dejinných faktov príbeh, White pomenúva neologizmom „*emplotment*“. White odhalil, ako štruktúry jazyka ovplyvňujú stratégie historikov a vyznenie ich výkladov dejín.

Nový historizmus, ktorého založenie sa spája s menom amerického literárneho teoretika **Stephena Greenblatta** (1943 –) a má výrazne interdisciplinárny charakter, zdôrazňuje úlohu spoločenského kontextu v prístupe k literárnemu dielu. Opiera sa o názor, že texty možno interpretovať len vzhľadom na ich pôvodné prostredie. Vystupuje proti tradičnému poňatiu historiografie, ktorá skladá ucelený obraz dejín z jednotlivých epizód a hodnotí ich z určitého názorového uhla. Proti tradičnému objektívnemu poňatiu dejín Nový historizmus zdôrazňuje subjektivismus: nemožno hovoriť o minulosti v pravom zmysle slova, ale vždy len o *niečej* interpretácii minulosti – obraz dejín je podmienený subjektívne, je teda premenlivou konštrukciou závislou od kontextu. Keďže texty sú, tak ako naša interpretácia, súčasťou diskurzívnych praxí, nemožno dospieť k „spoločnému“ prameňu ani k „správnejmu“ výkladu dejín. Na rozdiel od Foucaulta, ktorý sa zaoberal najmä neosobnými štruktúrami (diskurzívnymi praxami), si Nový historizmus všímá konkrétne texty a detaily. Ťažisko výskumu presúva z dejín na vzťah historických a literárnych textov – hľadá súvislosť medzi najrozličnejšími textovými formami, ktoré vo svojej pluralite vytvárajú dejiny: kronikárskymi záznamami, dejepisnými rozpravami, teologickými traktátmi, vedeckými prácami, listami, denníkmi, dielami krásnej literatúry, hudby, výtvarného umenia, divadelnými

predstaveniami, filmovou, televíznou a multimediálnou produkciou, prejavmi verejných činiteľov, predpismi, zákonmi, dokumentmi a pod. Greenblatt vytýčil pre nový historizmus úlohu čítať všetky textové stopy minulosti s pozornosťou, akej sa tradične dostávalo iba literárnym textom.



Charakteristika a jednotlivé súčasti literárnej komunikácie

Literárny text ako základ literárneho procesu je len jedným z jeho článkov. Sám osebe nemá význam; podľa Františka Mika³⁶ (1982, s. 35) „povahu textu možno odvodzovať len z jeho vzťahu ku komunikácii, ktorej je nástrojom“. Literárny proces má teda povahu komunikačného aktu.

Pod *literárnou komunikáciou* budeme rozumieť zvláštny druh nepriamej komunikácie medzi autorom a čitateľom, ktorej predmetom je literárny text. Kým bežná komunikácia je zameraná predovšetkým operatívne, pragmaticky, hlavnou funkciou tej literárnej je *estetická*. Nepriamy charakter literárnej komunikácie vyplýva jednak z toho, že medzi jej účastníkmi – autorom a čitateľom – je časová a priestorová dištancia, jednak z toho, že v umeleckej literatúre autor využíva na podanie správy nepriame, nelineárne postupy. Anglický teoretik E. M. Forster v knihe *Aspekty románu* uvádza, že výsledným pocitom čitateľa je „niečo esteticky kompaktné, niečo, čo spisovateľ mohol ukázať priamo, ibaže keby to bol ukázal priamo, nikdy by sa to nestalo krásnym“.³⁷

Pri charakteristike literárnej komunikácie sa literárna veda opiera o pojmy z oblasti teórie informácie. František Miko (1973, s. 243) chápe literárnu komunikáciu ako „sám proces kódovania a dekódovania textu, no nie ako psychologické fenomény, ale ako špecificky semiologické, jazykové a štylistické javy“. Kódovanie a dekódovanie textu predpokladajú subjekty týchto činností – *autora* (vysielateľa, expedienta) a *čitateľa* (príjemcu, percipienta). Ako však upozornil Lubomír Doležel³⁸, nejde o jednoduchý, mechanický prevod informácie spočívajúci v jej odoslaní a prijatí, keď príjemca pasívne dekóduje text, ale o interakciu, pri ktorej autor aktom písania konštruuje fiktívny svet a čitateľ v akte čítania ho spracúva, a tak rekonštruuje. Zároveň zdôrazňuje komplementaritu oboch aktov. Podobne Stanislav Rakús chápe komunikačnú estetiku vo vzťahu k literárnemu dielu ako „jednotu a kompatibilitu produkčných a recepčných procesov, ako tvorivú spätosť autora a múzického čitateľa“.³⁹ Jeho téza, že autor len spoločne tvorí dielo, z druhej ho dotvára čitateľ, vyjadruje okrem podstatnej vlastnosti dobrej literatúry

36 Problematika literárnej komunikácie sa v našej literárnej vede spája najmä s výskumami Nitrianskej školy, ktorá sa utvárala od druhej polovice 60. rokov 20. storočia okolo osobností Antona Popoviča a Františka Mika.

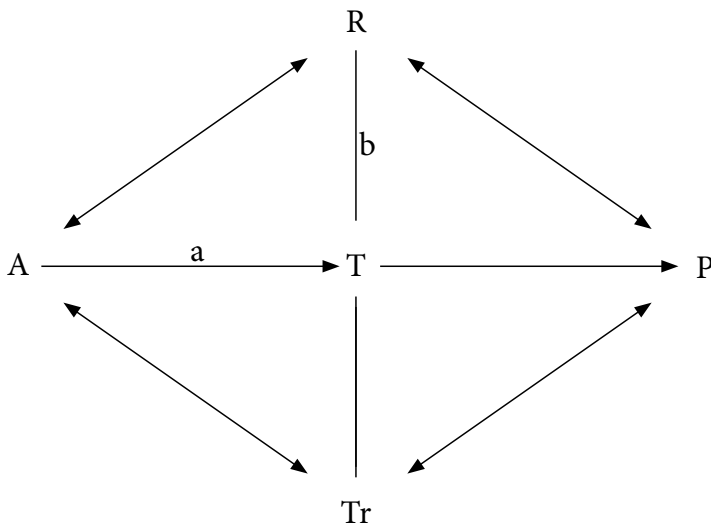
37 Forster, E. M. 1971. *Aspekty románu*. Bratislava : Tatran, 1971, s. 83.

38 Doležel, 2003, s. 201.

39 Rakús, 2005, s. 147.

ry, danej neschopnosťou jazyka uchopiť najhlbšie ľudské emócie, aj osobitú črtu tohto druhu komunikácie, ktorá vyplýva zo vzájomných predpokladov autora a čitateľa.

K tomuto horizontálnemu pohybu od autora k čitateľovi pristupujú na vertikálnej rovine ďalšie prvky – *tradícia* a *realita*, vytvárajúc tak základný model literárnej komunikácie:⁴⁰



A – autor, T – text, P – príjemca (čitateľ), Tr – tradícia, R – realita
 a – operatívno-pragmatická os, b – odrazovo-ikonická os

Ako naznačuje schéma, jednotlivé prvky literárnej komunikácie vstupujú do rozmanitých vzťahov, ktoré majú vplyv na výsledný text i na jeho konkretizáciu vo vedomí čitateľa.

Autor (z lat. auctor – pôvodca) je v literárnej komunikácii východiskovým článkom komunikačného reťazca, pôvodcom textu určeného na recepciu. Je súčasťou mimotextovej ontológie a v texte je prítomný prostredníctvom kategórií lyrického subjektu, rozprávača alebo postavy. Jeho postavenie v komunikačnom procese sa menilo od romantickej koncepcie génia cez pozitivistické zdôrazňovanie biografických súvislostí až po postštrukturalistickú skepsu k tejto kategórii, ktorú Foucault nahradil autorskou funkciou a Barthes odsunul do úzadia tézou o „smrti autora“.

⁴⁰ Podľa Hamana (1999, s. 51) do tohto základného modelu literárnej komunikácie vstupujú aj ďalšie prvky, ktoré vplyvajú na jej charakter – redaktor, lektor, nakladateľ, trhové alebo ideologické vplyvy a pod.

Autor ako východiskový článok literárneho procesu zhmotňuje svoje myšlienky, nálady alebo pocity do textu prostredníctvom autorského zámeru, ten však nemusí mať nevyhnutne podobu jasnej, ucelenej predstavy. Začiatok tohto procesu výstižne pomenoval slovenský básnik Miroslav Brück: Sadám si pred čistý papier a som zvedavý sám na seba. Najčastejšie autor čerpá z vlastnej životnej skúsenosti, ktorú pretvára do konečného tvaru svojou imagináciou, no podnetom na textovú reakciu sa preňho môže stať aj iný text, ako dosvedčuje časté vyrovnávanie sa postmodernej literatúry s tradíciou vo forme paródie, pastiša alebo palimpsestu.

Na prvý pohľad autor literárneho textu disponuje neobmedzenou slobodou. Voľnosť však v jeho prípade neznamená ľubovoľnosť. Keďže autorovým cieľom by mal byť zmysluplný tvar, nie chaos, musí sa riadiť vnútornou logikou zvoleného postupu. Svedčí o tom skúsenosť ruského spisovateľa Leva Nikolajeviča Tolstého, ktorý sa pri písaní jednej prózy pokúsil o takúto ľubovoľnosť v narábaní s postavami, ale ony sa mu – podľa jeho slov – rozutekali na svoje miesto.

Nie každý text má svojho jasne určiteľného autora. Platí to predovšetkým o folklóre, ale aj o niektorých textoch zo starších období literárnych dejín, ktorých autori zostali pre nás do dnešných čias anonymní alebo prinajmenšom neistí. Napokon aj Homérovi sa vzhľadom na zlomkovité informácie z jeho života autorstvo dvoch najvýznamnejších starogréckych eposov *Ilias* a *Odysea* tradične len pripisuje.

Zvláštnym prípadom autorstva sú tzv. autorské dvojice. Zo svetovej literatúry sú azda najznámejšou takouto dvojicou ruskí klasici humoru Ilja Ilf a Jevgenij Petrov. Svoju metódu tvorby charakterizovali takto: „Čokoľvek píšeme – román, fejtón, hru alebo úradný list, všetko píšeme spolu, nevzďalujúc sa jeden od druhého, pri jednom stole.“⁴¹ V našej literatúre vydali spoločnú knihu poviedok *Sekerou a nožom* prozaici Peter Pišťanek a Dušan Taragel. Ich spolupráca, ako prezradil Peter Pišťanek, mala trocha iný charakter: „Mal som napísanú poviedku, no nevedel som, ako ju ukončiť. Zaniesol som ju Taragelovi a ten sa do nej s vervou pustil. Trochu pozmenil môj text a dopísal druhú polovicu. Poviedku potom opäť posunul mne. Ja som jeho text upravil a niečo som dopísal na začiatok. Tak sme si poviedku niekoľkokrát poposúvali a tu je výsledok.“⁴²

Prítomnosť autora v jednotlivých literárnych druhoch býva rôzna. V lyrike zvyčajne vyjadruje svoj postoj k realite bezprostredne, s využitím kategórie lyrického subjektu, v epike najmä cez rozprávača, prípadne niektorú z postáv, kým v dráme autor stojí mimo deja a jeho zámer sa uskutočňuje prostredníctvom výpovedí postáv. Ani to však – tak ako mnohé v literatúre – neplatí bez výnimky. Autor môže zámerne mystifikovať a svoj postoj k svetu vyjadriť štylizovaním sa hoci aj do subjektu opačného pohlavia. Príkladom je básnická zbierka Michala Habaja

41 Ilf, Ilja – Petrov, Jevgenij. 2002. *Poviedky*. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2002, s. 7.

42 Pišťanek, Peter – Taragel, Dušan. 2002. *Sekerou a nožom*. Levice : L. C. A, 1999, s. 270.

Pas de deux, ktorá vyšla pod gynonymom, teda ženským pseudonymom Anna Snegina, prevzatého z básnickej skladby Sergeja Jesenina. Aj preto nie je vhodné toho, kto sa nám z textu prihovára – či už je to lyrický subjekt, rozprávač alebo postava – stotožňovať s empirickým autorom.

Z dejín literárnovedného myslenia je známych viacero autorských typológií. Jedna z nich, vychádzajúca zo starého latinského príslovia „Poeta nascitur, non fit“ (Básnik sa nestáva, ale rodí), delí básnikov podľa miery talentu na dva typy:

1. *poeta natus* (rodený básnik), čerpá z prirodzeného talentu, ktorým je obdarený, píše ľahko, často využíva improvizáciu – príkladmi sú Ovídius, Arthur Rimbaud alebo Ján Smrek,
2. *poeta doctus* alebo *poeta eruditus* (básnik učení, erudovaný), impulzom tvorby uňho býva často lektúra a vzdelanie, bol ideálom autora v období humanizmu – patrí sem napr. Vergílius, T. S. Eliot alebo E. B. Lukáč.

Iná typológia rozoznáva typ *posadnutého, automatického, obsesívneho* či *prorockého* básnika, oproti ktorému vymedzuje typ *cvičeného, zručného a zodpovedného remeselníka*. Prvý typ vedie od primitívneho básnika, šamana, cez romantika, expresionistu až k surrealisti, druhý typ profesionálneho autora predstavuje básnika renesancie cez klasicizmus až k novoklasicizmu.

Nemecký básnik a dramatik **Friedrich Schiller** (1759 – 1805) pri vymedzení vzťahu súdobého umenia a antiky rozdelil básnikov, ktorých nazval strázcami prírody, na *naivných* a *sentimentálnych*. Naivní básnici predstavujú harmonickú jednotu ducha a prírody, odrážajú sa aj v ich diele. Ako príklad uvádza antických autorov, zvlášť Homéra, ale zaraďuje k nim aj Danteho či Shakespeara. Sentimentálni básnici sú Schillerovi súčasníci, autori novej, disharmonickej doby, keď jednota ducha a prírody už nejestvuje a oni sa ju usilujú priblížiť idealizovaním abstrahujúcim od prírody.

Francúzskopsychológ **Théodule Ribot** (1839 – 1916), ovplyvnený Schopenhauerom a Nietzsche, vydělil dva typy autorov podľa druhu tvorivej imaginácie:

1. *plastický* – charakteristický pre umelca ostrého videnia, ktorý využíva jasné obrazy, zasadené v priestore, a strohú, racionálnu imagináciu. Má externý charakter, je primárne inšpirovaný pozorovaním vonkajšieho sveta a vzbudzuje dojem reality. Prejavuje sa hlavne v poézii transformujúcej akustické obrazy do vizuálnych (parnasizmus).
2. *difluentný* – je subjektívnejší, vychádza skôr z vlastných vnútorných zážitkov a emócií, pocit uňho prevláda nad zmyslovým dojmom. Využíva neurčité obrazy, pracuje s evokáciou, sugesciou a voľnými asociáciami. Jeho text býva difúznnejší a nemá stabilný stred. Takýto autor kladie dôraz skôr na hudobnosť a afektívnu imagináciu – príkladom je romantický alebo symbolistický básnik.

Napokon typológia, ktorú spomína **Stanislav Rakús**⁴³ (1940 –), delí autorov na *architektonický* a *sochársky* typ. Kým architektonický si všetko dopredu vytvorí vo svojom vnútri a na papier dáva viac-menej hotový tvar, sochársky sa k nemu dopracúva postupne, v styku s textom tým, že ho ustavične prepracúva, hľadá najvhodnejšie riešenia a často máva viacero variantov textu, z ktorého napokon vyberie najvhodnejší. Práve Rakús-prozaik je typickým sochárskym typom autora, cizelujúcim svoje prózy do konečnej podoby aj niekoľko rokov.

S kategóriou autora ako úvodného článku komunikačného reťazca úzko súvisí aj otázka tzv. *inšpirácie* – duševného stavu spúšťajúceho proces tvorby. V staroveku sa spájala s Múzami, v kresťanskom myslení zasa s Duchom svätým. V moderne sa inšpirácii často pripisuje charakter neosobnosti, akoby dielo „bolo napísané“ cez autora. Dejiny literatúry zaznamenávajú aj mnohé umelé pokusy o jej vyvolanie rozličnými stimulantmi alebo rituálmi. Známe sú experimenty s návykovými látkami (Charles Baudelaire, William Butler Yeats, beatnici a pod.).

Jedným z faktorov naviazaných na účastníkov literárnej komunikácie je aj *skúsenostný komplex*, ktorý František Miko (1970) charakterizoval ako súbor životných poznatkov, názorov a skúseností tak autora, ako aj čitateľa. Ich spoločný prienik umožňuje zmysluplnú komunikáciu, rozdiely medzi nimi zasa môžu viesť k rozdielnej interpretácii textu, čo dosvedčuje aj Rakúsov výrok, že „autor nemusí vedieť o všetkom, čo je v jeho texte“.⁴⁴

Prijemca (recipient, čitateľ) završuje proces literárnej komunikácie tým, že práve v jeho vedomí nadobúda text ako estetický objekt celistvosť. Povedané slovami Františka Mika: text sa stáva dielom až v procese recepcie – jeho čitateľskej konkretizácie. Výraznejší záujem o otázky vzťahu diela a čitateľa sa v teórii literatúry začal prejavovať od 60. rokov 20. storočia, najvýraznejšie u predstaviteľov vyššie spomínanej nemeckej recepcnej teórie. Zároveň interdisciplinárny prístup ku kategórii čitateľa viedol k sformovaniu dvoch subdisciplín – psychológie čitateľa a sociológie čitateľa. Psychológia čitateľa skúma psychické dispozície pri percepcii literárneho diela alebo otázky čitateľskej kompetencie. V Čechách sa touto problematikou zaoberal psychológ Milan Nakonečný v knihe *Psychologie čtenáře* (1965), na Slovensku napríklad Rudolf Lesňák v knihe *Literatúra medzi ľuďmi* (1977). Sociológia čitateľa sa pozerá na čitateľa ako na produkt prostredia. Skúma, aký vplyv na vznik a rozvoj čitateľstva majú vonkajšie spoločenské podmienky, najmä prostredie, v ktorom čitateľ žije. Skúmajú sa aj čitateľské záujmy a návyky v rozličných profesijných skupinách (najmä prostredníctvom dotazníkovej metódy).

43 Rakús, 2003, s. 98.

44 Rakús, 1995, s. 17.

Aj pri kategórii čitateľa jestvuje viacero typológií. Jednu z nich uviedol do slovenskej literárnej vedy **Ján Števček**⁴⁵ (1929 – 1996), ktorý rozoznáva tri typy čitateľa:

1. *naivný* – stotožňuje literárne dielo so skutočnosťou,
2. *sentimentálny* – kladie dôraz na emocionálne prežívanie diela, dekoduje text na zmyslovom pozadí,
3. *diskurzívny* – vníma dielo ako fikciu a vyrovnáva sa s celou jeho významovou skutočnosťou, je partnerom autorovi, dotvára dielo.

Ako produktívna pri skúmaní procesu literárnej komunikácie sa javí teória talianskeho literárneho teoretika a semiotika **Umberta Eca** (1932 –) o troch zámeroch: *zámere autora* (*intentio auctoris*), *zámere textu* (*intentio operis*) a *zámere čitateľa* (*intentio lectoris*), ktorá sa usiluje byť odpoveďou jednak na teórie absolutizujúce pôvodný zámer autora, jednak na pragmaticky zamerané teórie dávajúce čitateľovi slobodu v používaní textu (Richard Rorty). Podľa Eca⁴⁶ „umelecký text obsahuje medzi svojimi základnými analyzovateľnými vlastnosťami isté štruktúrne znaky, ktoré podporujú a vyvolávajú interpretačnú preferenciu.“ Eco pracuje s termínmi *empirický* a *modelový* autor, resp. *empirický* a *modelový* čitateľ (v dialógu s Iserovým termínom *implicitného čitateľa*, charakterizovaným v kapitole Receptná teória). Pod empirickým autorom chápe konkrétneho, reálneho autora stojaceho mimo textu, nositeľa *autorského zámeru* (*intentio auctoris*), kým modelový autor je skôr textovou stratégiou, nositeľom *zámeru textu* (*intentio operis*), vyzývajúcim potenciálneho čitateľa k interpretačnej aktivite. Práve konkrétneho, reálneho čitateľa, adresáta tejto výzvy, nazýva empirickým čitateľom. Ten, pravda, nemusí túto výzvu prijať a môže si text interpretovať „po svojom“, hoci v rozpore s jeho zámerom. Má však aj možnosť stať sa modelovým čitateľom, ktorého text anticipuje a ktorý je akýmsi jeho ideálnym čitateľom. Modelový čitateľ sa pozerá na textuálnu stratégiu ako na systém inštrukcií zameraných na vytváranie možného čitateľa, ktorého tvar je určovaný textom a v rámci textu, môže byť z neho predpokladaný nezávisle od empirického čítania, ba dokonca i pred empirickým čítaním.

Eco okrem toho rozlišuje medzi *sémantickým* a *semiotickým* (estetickým, kritickým) čítaním textu. Sémantické čítanie je také, pri ktorom čitateľ „stojí pred lineárnou manifestáciou textu a vyplňa ju určitým významom“.⁴⁷ Sémantický čitateľ (nie nepodobný Števčekovmu naivnému) číta prvoplánovo a zameriava sa najmä na dejovú líniu, je zvedavý na to, ako sa príbeh skončí. Na vyššej úrovni stojí semiotický čitateľ. Semiotické (kritické) čítanie je metajazykovou aktivitou, ktorá sa usiluje opísať a vysvetliť, ako text funguje, ako je napísaný a na základe akých formálnych dôvodov produkuje danú reakciu. Mnohé literárne

45 Števček, 1977.

46 Eco, 2004, s. 52.

47 Eco, 2004, s. 64.

texty produkujú dvojakého modelového čitateľa – sémantického i semiotického. Príkladom môžu byť práve Ecove romány: *Meno ruže* možno čítať na sémantickej úrovni ako detektívny príbeh, na kritickej úrovni však vstupujú do hry širšie kultúrno-historické, filozofické a teologické súvislosti.

Ecovmu pojmu semiotického čitateľa je blízky termín Stanislava Rakúsa *múzický čitateľ*. Ide rovnako o čitateľa vyššej úrovne, Rakús však tvrdí, že nielen autor, ale aj čitateľ sa rodí, zdôrazňuje isté vrodené dispozície na tento typ čítania, ktoré nie sú dané každému. **Jonathan Culler**⁴⁸ (1944 –) zasa nazýva špecifickú schopnosť čitateľa čítať text ako literatúru *literárnou kompetenciou*, analogicky s termínom Noama Chomského *lingvistická kompetencia*.

Dôležitou súčasťou literárnej komunikácie ovplyvňujúcou tak jej produkčnú, ako aj recepčnú fázu, je **tradícia**, ktorá sa vzťahuje na všetky tri súčasti operatívno-pragmatickej osi. Nijaké literárne dielo nevzniká vo vzduchoprázdne a autor ním chtiac-nechtiac vždy nejakým spôsobom – či už afirmatívne alebo polemicky – nadväzuje na to, čo už bolo napísané. Výsledok jeho autorskej stratégie vykazuje istý vzťah k tradícii (každý sonet sa už implicitne tým či oným spôsobom vzťahuje na tradíciu tejto básnickej formy vo svetovej literatúre, môže napr. afirmatívne nadväzovať na štruktúru talianskeho, petrarkovského sonetu alebo sa naopak môže prikláňať k forme anglického, shakespearovského sonetu, alebo sa ich môže pokúsiť nejakým spôsobom modifikovať). U čitateľa môže poznanie alebo neznalosť tradície vplývať na charakter dekódovania diela. Tradícia podľa T. S. Eliota predpokladá *historické vedomie* – „schopnosť vnímať nielen minulosť minulosti, ale aj jej prítomnosť“.⁴⁹ Literatúru totiž musíme vnímať nielen v synchrónnom, ale aj v diachrónnom smere. Uvedomovanie si súvislostí medzi jednotlivými literárnymi epochami, smermi a dielami môže čitateľovi interpretáciu uľahčiť. Tu zohráva úlohu aj *literárne vzdelanie autora a čitateľa*. Dobrá orientácia autora v literatúre ešte nemusí byť zárukou plnohodnotného estetického výkonu, takisto však vplýva na charakter literárnej komunikácie. Veľká disproporcia medzi literárnym vzdelaním autora a čitateľa môže mať za následok to, že čitateľ dielo odloží s konštatovaním, že mu nerozumie.

Rozpoznateľný vzťah textu k inému textu, akýsi pomyselný dialóg textu s inými textami, či už minulými alebo súčasnými, pomenúva teória literatúry termínom *intertextualita*, pričom na ňu nahliada tak zo širšej, ako aj z užšej perspektívy. Širšie poňatie intertextuality ako nevyhnutnej vlastnosti každého textu, ktorej sa nijaký text nemôže vyhnúť a ktorý vidí v texte sieť citátov, časť všeobecnej kultúrnej textúry, vychádza z úvah ruského teoretika **Michaila Bachtina** (1895 – 1975): podľa neho má každý prehovor dialogický charakter (Bachtin hovorí o „dialogickej orientácii slova“). Spoločenská povaha jazyka spôsobuje, že naša reč v sebe

48 Culler, 1975.

49 Eliot, 1991, s. 10.

nesie stopy prehovorov iných. „Živá výpoveď, ktorá uvedomele vznikla v istom historickom okamihu a v určitom sociálnom prostredí, nemôže sa vyhnúť tisíc-kam živých dialogických nití, utkaných sociálno-ideologickým vedomím okolo daného predmetu výpovede, je aktívnym účastníkom tohto dialógu“ (Bachtin, 1973, s. 28). O prienik Bachtinových myšlienok do západnej literárnej teórie sa zaslúžila najmä francúzska teoretička bulharského pôvodu **Julia Kristeva** (1941 –), ktorej sa pripisuje zavedenie termínu *intertextualita*. Kristeva rozšírila Bachtinovo chápanie dialogickosti slova na celý text a tvrdí, že literárna štruktúra sa vždy buduje vo vzťahu k nejakej inej štruktúre. Literárne slovo podľa nej nie je nejakým bodom, ustáleným zmyslom, ale pretínaním textových plôch, a teda každý text sa buduje ako mozaika citácií. Tento názor zastával aj Roland Barthes, ktorý vo svojej slávnej eseji *Smrť autora* (1968) spochybnil autonómnosť autorského subjektu a intencionalitu a vystúpil s predstavou textualizovaného subjektu.

Užšie chápanie intertextuality vymedzil francúzsky naratológ **Gérard Genette** (1930 –), ktorý na označenie strešného pojmu vyjadrujúceho možné vzťahy medzi textami zaviedol termín *transtextualita*: intertextualita je jedným z jej piatich módov a rozumie ňou faktickú prítomnosť jedného textu v inom texte, pričom sem zaraďuje aj alúziu, citát a plagiat.

Otázky tradície, intertextuality, vzájomného vplyvu diel a medzikultúrneho prenosu rozpracoval v teórii *literárnej transdukcie*⁵⁰ česko-kanadský teoretik **Lubomír Doležel** (1922 –),⁵¹ opierajúc sa o výskumy Pražskej školy, Jiřího Levého a teóriu fiktívnych svetov. Transdukcia v jeho ponímaní zahŕňa procesy existencie literárneho diela a jeho aktívneho spracovania príjemcom v podobe nového textu (čítaného alebo písaného).

Realita ako posledný člen ikonicko-odrazovej osi literárnej komunikácie, ktorý Haman (1999, s. 51) nazýva aj repertoárom životných skúseností alebo životnou empiriou, funguje vo vzťahu k autorovi ako zásobáreň spracúvaného materiálu, vo vzťahu k príjemcovi zasa ako verifikačný činiteľ tematickej roviny textu. Vzťah medzi textom a realitou, ktorý predstavuje odveký predmet záujmu teoretikov literatúry, je pomerne zložitý. Už Platón a po ňom Aristoteles vymedzili spojitost literárneho textu s fyzickým svetom na základe koncepcie *mimézis* v zmysle tvorivého napodobnenia reality.⁵² Tento vzťah však nemožno chápať ako priamočiary, mechanický, pretože referenčnosť literatúry, ako zdôrazňujú viacerí postštrukturalistickí teoretici (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette), je len iluzívna a literatúra vyvoláva nanajvýš *dojem* zobrazenia reality, preto sa ho-

50 Termín *transdukcia* pochádza z oblasti prírodných vied a pôvodne označuje prenos genetickej informácie.

51 Doležel, 2000, s. 200 n.

52 Platón a Aristoteles stavajú do protikladu *mimézis* (priamu, dokonalú, verbálnu nápodobu spojenú s dramatickou formou) a *diegézis* (nedokonalú nápodobu založenú na rozprávaní udalostí a spojenú s naratívnu formou).

vorí o tzv. *referenčnej* alebo *mimetickej ilúzii*. Genette (2007, s. 9) navrhuje prekladať termín *mimézis* ako *fikcia* a spája ju s naratívnu a dramatickou literatúrou, pričom na poéziu, pre ktorú je charakteristický dôraz na formálne črty (napr. verš), vzťahuje termín *dikcia*.

Literárna metakomunikácia

Literárna metakomunikácia (druhotná, odvodená literárna komunikácia) je zvláštnym prípadom literárnej komunikácie, pri ktorej primárny komunikačný proces

autor A1 – komunikát (prototext⁵³) – príjemca P1

sa stáva východiskom nového komunikačného procesu:

*príjemca 1 (autor A2) – komunikát o pôvodnom komunikáte (metatext) –
príjemca P2.*

Teóriu literárnej metakomunikácie rozpracoval v 70. rokoch 20. storočia predstaviteľ Nitrianskej školy **Anton Popovič** (1933 – 1984). Funkciou metakomunikácie je podľa neho rozvíjanie, resp. popieranie invariantných vlastností prototextu. Ten môžu prijímať rôzne druhy príjemcov: realizuje sa napr. v kontexte čitateľa (či už sémantického alebo semiotického), literárnej vedy (štúdia), kritiky (recenzia), prekladu (umelecký preklad), umeleckej literatúry (adaptácia, paródia, ale aj epigónske dielo) a pod. Po prijíma sa primárny komunikačný pohyb Autor – Text – Príjemca stáva začiatkom odvodeného, metakomunikačného procesu. Príjemca 1 sa tak stáva Autorom 2; výsledok jeho činnosti – metatext (druhotný, odvodený text) – je modelom prototextu, nadväzuje naň alebo z neho vychádza.

V rámci metakomunikačnej aktivity autora metatextu prevládajú buď operácie *metajazykové*, slúžiace predovšetkým na výklad východiskového textu, alebo *metakreačné*, ktorých cieľom je predovšetkým svojbytná výpoveď. V literárno-vednej komunikácii prevládajú metajazykové operácie, pričom metakreačné prvky sú tu potlačené, v umelecky tvarovanom metatexte je to naopak. V preklade ako zvláštnom druhu metatextu bývajú metajazykové a metakreačné zložky približne vyrovnané. Iným príkladom spojenia oboch druhov operácií je poviedka argentínskeho spisovateľa Jorgeho Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Quijota*, v ktorej fiktívny autor Pierre Menard si dá predsavzatie, že v inom čase a priestore

53 Novšie sa najmä pod vplyvom anglofónnych teórií termíny *prototext* a *metatext* nahrádzajú termínmi *pretext* a *posttext*. Bližšie pozri Žilka, Tibor. 1994. *Pretext a posttext*. In Literatúra v literatúre. Sborník referátů z literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy (13. – 14. 9. 1994). Praha – Opava : Ústav pro českou literaturu – Slezská univerzita 1995, s. 7 – 12.

napíše znova knihu, ktorá už jestvuje – Dona Quijota, nie však Cervantesovho, ale Menardovho. Borgesov text má charakter literárnokritickej analýzy a zároveň fikcie.

Vzťah medzi textami sa môže týkať jednotlivých prvkov textu (alúzia), ale metatext môže nadväzovať na viac zložiek zo štruktúry primárneho textu (román Thomasa Manna *Jozef a jeho bratia* napríklad spracúva ucelený biblický príbeh).

Popovič⁵⁴ rozlišuje viacero druhov metatextu:

1. *autorský* – výsledok nadväzovania, ktorého tvorivým subjektom je sám autor. Realizuje sa súhlasne (afirmatívne) alebo nesúhlasne (kontroverzne).
2. *druhotný* – sekundárny, odvodený, ktorého prototextom nie je pôvodný text, ale už existujúci metatext (tzv. preklad z druhej ruky, teda nie z originálu, ale z už jestvujúceho prekladu do iného jazyka);
3. *intencionálny* – vyjadrujúci zámer autorského subjektu v nadväzovaní na rozdiel od neintencionálneho metatextu. Indikátorom vzniku intencionálneho metatextu je primárne vzťah subjektu k realite, indikátorom vzniku neintencionálneho metatextu je vzťah subjektu k tradícii (prevzatie náhodných prvkov, alúzia bez udania prameňa).
4. *afirmatívny* – súhlasne, nepolemicky nadväzujúci metatext;
5. *kontroverzný* – nesúhlasne, polemicky nadväzujúci metatext.

Zvláštnym druhom metatextu je tzv. *kvázimetatext*, pod ktorým sa rozumie rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti textu, literárny falzifikát alebo predstieranie originality, vydávanie vlastných textov za nevlastné. Príkladom rekonštrukcie textu môže byť rekonštrukcia divadelnej inscenácie po jej stiahnutí z repertoáru divadla, klasickou ukážkou literárneho falzifikátu je falošný druhý diel Dona Quijota, ktorý v r. 1614 uverejnil istý Alfonso Fernández de Avellaneda (ide o pseudonym, identita autora nie je známa), čím podnietil Miguela de Cervantesa napísať pravý druhý diel románu. Za predstieranie originality alebo aj literárnu mystifikáciu môžeme pokladať knihu Dušana Taragela *Vražda ako spoločenská udalosť*. V nej Taragel predstiera preklad dvojice fiktívnych autorov, ktorý uvádza slovami: „Autormi pripravovanej knihy sú Joseph P. Guterman a Paul H. Colohnatt, dvaja bývalí profesionálni vrahovia, ktorí momentálne sedia v Sing Singu, známej to americkej väznici, kde si odpykávajú súhrnný trest v trvaní 345 rokov (Guterman) a 572 rokov (Colohnatt). Na texte pracovali spoločne, a pretože žiadne vydavateľstvo neprejavilo o ich dielo záujem, uverejnili ho na internete (adresu z pochopiteľných dôvodov nezverejňujeme). Samozrejme, že keď sa dvaja profesionálni vrahovia pustia do písania, chýba tomu akákoľvek literárna úroveň, takže Dušan Taragel ako prekladateľ robí čo môže, aby sa to ako tak dalo čítať.

54 Popovič, 1983, s. 128 – 129.

Myslí si, že Slovensko je mimoriadne vhodnou krajinou, v ktorej by mal vyjsť prvý preklad.⁵⁵

V súčasnosti naša teória literatúry (napr. Žilka, 2006) do oblasti metakomunikácie zaraďuje len tzv. metatextové nadväzovanie, ku ktorému patria vedecké a publicistické texty. Samostatne vyčleňuje tzv. *adaptačné nadväzovanie* – jeho výsledkom je umelecké dielo, napr. filmové spracovanie románu.

Semiotický charakter literárneho diela

Literárne dielo okrem svojej ontologickej podstaty (je samým sebou, autonómny svetom tvoreným jazykom) má aj semiotický aspekt, je *znakom*, zastupuje niečo, odkazuje alebo poukazuje na niečo. Ak znak na niečo odkazuje, hovoríme o *reprezentácii* alebo *referencii*. V semiotike sa znak chápe ako vec alebo, jav, ktorý je na základe istej konvencie nositeľom myšlienkového obsahu. Americký matematik a filozof, zakladateľ modernej semiotiky **Charles Sanders Peirce** (1839 – 1914) rozlíšil tri druhy znakov:

1. *index* – založený na princípe vzťahu (napr. šípka, dym ako index ohňa, Robinson Crusoe z indexu – stopy chodidla – vyvodil prítomnosť ľudskej bytosti na ostrove). Vyjadruje vzťah, smer alebo odkaz na niečo. Podobnú funkciu v literárnom texte spĺňa metonymia. Základom spojenia predmetu a znaku je tu kontakt.
2. *ikon* – založený na princípe podobnosti, teda metafory, pričom podobnosť môže byť materiálna alebo štruktúrna (portrét, mapa, piktogram). Mapa sa tvorí na podobnom princípe ako metafora v básnickom texte. Základom spojenia predmetu a znaku je tu podobnosť.
3. *symbol* – nezávisí ani od podobnosti, ani od vzťahu, ale vzniká na základe konvenčného označenia tak, že sa k pôvodnému významu znaku priraduje jeden alebo viac abstraktných významov. Symbol preto charakterizuje *dvojitá referencia* alebo *podvojný denotát* (kríž, holubica, lev, semafor, uniforma). Základom spojenia predmetu a znaku je tu konvencia priradenia. V Kraskovej básni *Topole* symbol topoľa nestráca svoj pôvodný, denotatívny význam, ale zároveň asocjuje aj osamelosť lyrického subjektu.

Ako uvádza Roman Jakobson vo svojej štúdii *Hľadanie podstaty jazyka*,⁵⁶ jedna z najdôležitejších vlastností Peircovej semiotickej klasifikácie tkvie v rozpoznaní, že rozdiel medzi tromi základnými kategóriami znakov je len rozdielom miesta v rámci relatívnej hierarchie. Peirce tvrdí, že je neľahké, ak nie nemožné nájsť príklad absolútne číreho indexu alebo taký znak, ktorý bol indexovosti úplne zbavený. Preto hovorí o prevahe jedného z faktorov nad ostatnými, nie o jeho

55 Taragel, Dušan. 2006. *Vražda ako spoločenská udalosť*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006.

56 Jakobson, 1995, s. 42 – 54.

absolútnej prítomnosti. Typický index – prst ukazujúci istým smerom – nado-
búda v rôznych kultúrach rôzny význam, napríklad ukázať na nejaký predmet
prstom v niektorých juhoafrických kmeňoch znamená prekliať ho.

Znak v ľudskej spoločnosti funguje ako prostriedok komunikácie, literárnu ne-
vynímajúc. Nikdy nejstvie osamote, vždy ho musíme vnímať ako prvok istého
systému. Graféma „C“ síce v systéme našej abecedy označuje hlásku „C“, v azbuke
je však grafickým znakom hlásky „S“. Podobne grafému „B“ viažeme v latinke
na hlásku „B“, ale v azbuke zastupuje hlásku „V“. Inak ich preto prečítame v slove
„CIBULA“, inak v slove „MOCKBA“. Prijemca musí na dešifrovanie znaku po-
znať kultúrny kód (v tomto prípade azbuku). Práve neznalosť príslušného kul-
túrneho kódu môže niekedy pri interpretácii symbolu spôsobovať komunikačné
problémy, pretože ten istý symbol môžu rôzne kultúry vykladať rôzne. Anton
Popovič⁵⁷ uvádza príklad, ako rozlične sa chápe prirovnanie dievčenskej tváre
k mesiacu u Uzbekov a u Rusov. V prvom prípade má pozitívne konotácie a zna-
mená krásu, v druhom naopak, konotuje hlúposť, čo dokladá verš z Puškinovho
Eugena Onegina: „Krugla, krasna licom ona, kak eta glupaja luna.“⁵⁸ Podobne
môže komunikáciu napríklad ovplyvniť rozdielne chápanie farebnej symboliky
v rozličných kultúrach.

Naviazanosť významu znaku na kultúrne konvencie podčiarkuje taliansky se-
miotik a literárny teoretik **Umberto Eco** (1932 –),⁵⁹ keď tvrdí, že významom
znaku môže byť len *kultúrna jednotka*. Aj literárne dielo ako znak je zviazané so
svojím kultúrnym kontextom a pri interpretácii ho musíme zohľadňovať. Zvlášť
tento aspekt vystupuje do popredia pri jeho preklade do iného jazyka, ktorý ne-
možno chápať ako číry prenos informácie z jednej jazykovej sústavy do druhej,
ale treba pri ňom zohľadňovať práve semiotické okolnosti.

Výraznou mierou do výskumu semiotiky literatúry prispel rusko-estónsky se-
miotik a kultúrny historik **Jurij Michajlovič Lotman** (1922 – 1993), zaklada-
teľ tzv. Moskovsko-tartuskej školy, ktorý skúmal rozličné kultúrne systémy zo
štruktúrno-semiotického hľadiska. Podľa Lotmana sú prirodzené jazyky tzv. *pri-
márnymi modelujúcimi systémami*. Jazyk umenia, kultúry, náboženstva, mýtu
a pod. je *druhotným modelujúcim systémom* alebo komplexnejším jazykom za-
loženým na prirodzenom jazyku. Podľa Lotmana je text znakom, vzniká síce
v prirodzenom jazyku, a preto sa delí na slová – znaky všeobecného jazykového
systému, ale nad prirodzeným jazykom funguje „druhotný systém“, jazyk ume-
nia, ktorý má svoj odlišný kód, a preto sa v texte v závislosti od použitého kódu
rozlišujú rôzne znaky. Poznávanie/dekódovanie textu má tri fázy: prijatie komu-
nikátu, voľba alebo vypracovanie kódu, ktorým sa bude text čítať/dekódovať,

57 Popovič, 1975, s. 29.

58 Doslovne: Má okrúhlu a červenú tvár ako tá hlúpa luna.

59 Eco, 2009, s. 85 n.

konfrontácia textu a kódu. Úskalia prijímateľa v poznávaní textu rieši Lotman analogicky k lingvistickej (Jakobson) dichotómii kódov v procese komunikácie. Systémy „autora“ a „čitateľa“ sú síce odlišné, ale v literárnej komunikácii funguje jednotný kultúrny kód, ktorý vo vedomí každého účastníka komunikácie spája tieto odlišné prístupy obdobne, ako užívateľ prirodzeného jazyka spája vo svojom vedomí analytické a syntetické jazykové štruktúry.

Lotman zaviedol termín *semiosféra* (analogicky s termínom biosféra), pod ktorým chápe súbor najmenej dvoch komunikujúcich sémantických prostredí, akýsi semiotický priestor nevyhnutný na existenciu a fungovanie jazykov. Mimo semiosféry nejestvuje komunikácia ani jazyk. Podľa Lotmana nevyhnutnou podmienkou fungovania semiotických mechanizmov je ponorenosť do semiotického priestoru.

Významný vklad do oblasti semiotických výskumov priniesla aj semiotická teória **Jána Sabola** (1939 –)⁶⁰ vychádzajúca zo symetrie a asymetrie ako dvoch podôb vzťahu medzi formou a obsahom v jazyku, ktoré sú základom dvoch základných semiotických princípov: *ikonicko-symbolického* (so symetriou, „korešpondenciou“ medzi formou a obsahom) a *arbitrárneho* (so „zdedenou“ symetriou, ale dominantne s asymetriou, „nekorešpondenciou“ medzi formou a obsahom). Na základe týchto základných semiotických princípov možno stanoviť viaceré binárne opozície príznakov platných pre umeleckú literatúru, napr. asociatívnosť – lineárnosť, selekcia – kompozícia, paradigmatickosť – syntagmatickosť, simultánnosť – sukcesívnosť, metaforický – metonymický princíp, pričom prvý člen dvojice je dominantným príznakom poézie, druhý zasa prózy.

Výhodou skúmania literatúry ako znaku je na jednej strane možnosť lepšie ju odlišiť od neumeleckých textov, na druhej strane takýto pohľad na literatúru zabraňuje hľadieť na ňu ako na čisto formálnu konštrukciu.

60 Sabol, 2003, s. 31 – 32, Sabol, 2011, s. 31.



Poetika (z gr. techné poiétiké, lat. ars poetica – básnické umenie, zručnosť písania umeleckých diel) je najstaršou zo subdisciplín teórie literatúry. Už v staroveku sa ňou označovala praktická náuka, ktorá mala poskytnúť začiatočníkom návod na písanie literárnych textov podľa istých pravidiel. Dnes sa poetika vymedzuje dvojako:

- a) v širšom zmysle ako súčasť teórie literatúry, ktorá sa zaoberá otázkami výstavby umeleckého diela, skúma literatúru zvnútra (Josef Hrabák ju nazýva aj literárnou morfológiou); patrí sem jazykovoštylistická, tematická a kompozičná rovina výstavby textu,
- b) v užšom zmysle ako súbor noriem platných pre konkrétneho autora alebo literárny štýl (poetika Ivana Kraska, poetika symbolizmu a pod.).

Dalo by sa povedať, že práve poetika je oblasťou záujmu ecovského semiotického čitateľa, ktorý sa usiluje opísať a vysvetliť, ako text funguje, ako je napísaný, na základe akých formálnych dôvodov produkuje danú reakciu. Ruská formálna metóda chápala poetiku ako náuku skúmajúcu poéziu ako umenie (Viktor Žirmunskij), nazývala ju aj vedou o básnickom umení a kladla na roveň dejín výtvarných umení, dejín hudby a divadla. Niekedy sa poetika vymedzuje aj mimo oblasti literatúry ako náuka o básnickej funkcii jazyka vo všeobecnosti (spomeňme Jakobsonove výskumy jazyka reklamy).

Hoci poetika tvorí ústrednú súčasť teórie literatúry, nie je náležité ju s ňou sto-tožňovať, keďže, ako bolo vyššie spomenuté, súčasťou výskumu teórie literatúry sú okrem otázok výstavby literárneho diela aj problémy literárnej komunikácie, druhov a žánrov alebo medziliterárnych vzťahov.

Vzťah poetiky a interpretácie

Francúzsky postštrukturalistický teoretik Tzvetan Todorov v knihe *Poetika prózy* (2000, [1968]) uvádza, že na rozdiel od interpretácie jednotlivých diel sa poetika neusiluje o pomenovanie ich zmyslu, ale o poznanie všeobecných zákonov, ktoré riadia zrod každého diela. Tieto zákony hľadá vo vnútri samej literatúry. Predmetom poetiky teda nie je literárne dielo samo osebe, ale *literárny diskurz*. Poetika sa nezaobera skutočnou literatúrou, ale možnosťami literatúry, *literárnosťou textu*. Inými slovami, poetika sa nezaobera tým alebo oným fragmentom diela, ale abstraktnými štruktúrami, ktorým sa hovorí „opis“, „dej“ alebo „narácia“. Medzi poetikou a interpretáciou jestvuje *komplementárny vzťah*: pojmy poetiky sa definujú na základe analýzy a interpretácie konkrétnych diel a naopak,

pri analýze a interpretácii využívame nástroje, ktoré vypracovala poetika. Ak hovoríme o sonete a jeho hlavných typoch, hovoríme tak na základe skúmania konkrétnych sonetov takých autorov ako Giacomo de Lentini, Francesco Petrarca, Edmund Spenser, William Shakespeare či Clément Marot. Zároveň pritom pracujeme s kategóriami, ktoré vypracovala poetika: verš, rytmus, rým, kvarteto a pod. Todorov súčasne poukazuje na zaujímavý paradox, že dejiny literárneho výskumu charakterizuje masívna nerovnováha v prospech interpretácie. „Kolko vykladačov, objasňujúcich zmysel tej-ktorej bájky, pripadá na jedného Lessinga, ktorý opísal jej zákony!”⁶¹

Druhy poetiky

Normatívna (proskriptívna) poetika – vyžaduje dodržiavanie istých záväzných noriem, ktoré sú kodifikované vo forme ustálených požiadaviek na tvorbu. Formovala sa už v antike (Horácius), významnú úlohu zohrávala v renesancii (Scaliger) i v klasicizme (Boileau). Rezíduá normatívnej poetiky v 20. storočí vidieť v prístupe marxistickej literárnej vedy, ktorá stanovila isté základné znaky pre diela socialistického realizmu.

Deskriptívna (opisná) poetika – skúma druhy použitých prostriedkov v literárnych dielach synchronne, bez ohľadu na vývinové aspekty. Jej základy položil Aristoteles v *Poetike* tým, že opísal typické znaky tragédie, komédie a eposu. Hojne ju využívali aj predstavitelia ruskej formálnej metódy.

Historická poetika – je relatívne mladá, keďže vznikla až koncom 19. storočia. Jej základným znakom je to, že spája dva základné prístupy k literárnemu dielu: *štrukturálny (systémový, synchronny)* a *historický (vývinový, diachronny)*. Stret statického a dynamického prvku umožňuje historickej poetike skúmať slohové formácie (smery, prúdy) a druhovú diferenciaciu literatúry (lyrika, epika, dráma) v jednotlivých etapách a v historických obdobiach jej vývinu.

Generatívna poetika (literárna gramatika) – chápe sa ako odvetvie textovej gramatiky, stojí na pomedzí lingvistiky a teórie literatúry, využíva lingvistické postupy pri výskume estetických parametrov slovesných štruktúr (napr. rým sa opisuje prostredníctvom lingvistických kategórií fonémy a morfémy).

Komunikačná poetika – skúma literárne dielo z perspektívy literárnej komunikácie. Zdôrazňuje pôsobenie diela v spoločenskej sfére a jeho znakovú podstatu. U nás sa spája s pôsobením Nitrianskej komunikačnej školy.

61 Todorov, 2000, s. 21.

Stručné dejiny a medzníky poetiky

Vymedzenie a obsah poetiky sa v priebehu literárnych dejín menili. Začala sa rozvíjať už v antike spolu s rétorikou a stojí na počiatku dnešnej literárnej vedy. Ako prvý v európskych dejinách sa systematicky otázkami poetiky už vo 4. st. pr. Kr. zaoberal **Aristoteles** vo svojom rovnomennom diele *Poetika*, pričom základ literárneho umenia videl v napodobňovaní – *mimézis*, okrem toho sa v nej venoval aj konkrétnym žánrom, najmä eposu a tragédii, čím položil základy genológie. Chápanie poetiky ako praktickej náuky písania básnických diel je zrejmé z veršovaného listu rímskeho básnika tzv. zlatého, augustovského veku rímskej literatúry **Horácia** (Quinta Horatia Flacca) *Ad Pisones (Ars Poetica, Básnické umenie)* z 1. st. pr. Kr. Toto dielo je známe svojím duálnym chápaním funkcie poézie, ktorá má poskytovať úžitok i potešenie.

Normatívne chápanie poetiky ako istého návodu na básnickú tvorbu prešlo aj do stredoveku a renesancie. Horáciov odkaz rozvíjal stredoveký anglický teoretik a rétorik **Galfridus de Vino Salvo** (Geoffroi de Vinsauf), ktorý vo svojom rozsiahlom básnickom spise *Poetria nova (Nová poetika)*, pochádzajúceho z prelomu 12. a 13. storočia a obsahujúceho okolo 2000 veršov v hexametroch, chápal poéziu ako súčasť rétoriky a poetiku ako súbor predpisov a praktických rád. Dôraz kládol na imitatívne cvičenia a znalosť rétorických figúr. Jeho spis ovplyvnil mnohých autorov, okrem iného aj Geoffreyho Chaucera. Z renesančných poetík sa najznámejšou stala kniha *Poetices libri septem (Sedem kníh poetiky)* z r. 1561, ktorej autorom bol taliansky teoretik a kritik **Julius Caesar Scaliger** (Giulio Cesare della Scala) a pokúsil sa v nej rétorické pravidlá stanoviť pre kompozíciu prózy.

Výrazným príkladom normatívnej poetiky v období klasicizmu je veršovaný spis francúzskeho teoretika **Nicholasa Boileaua** *L'Art Poétique (Básnické umenie)* z r. 1674, ktorý v súlade s dobovým klasicistickým kánonom požadoval od básnikov rešpektovanie zákonov výstavby umeleckého diela, prísnej logiky, poriadku a dôrazu na všeobecné. V 18. storočí sa niektorými otázkami poetiky zaoberala novovzniknutá vedecká disciplína estetika a záujem o ne prejavovali vo svojich dielach aj viacerí filozofi ako **Gotthold Ephraim Lessing** alebo **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**.

Silný impulz na konštituovanie poetiky romantizmu skúmaním básnického jazyka priniesli na prelome 18. a 19. storočia svojimi teoretickými názormi aj napriek vzájomným rozporom anglickí básnici **William Wordsworth** a **Samuel Taylor Coleridge**. 19. storočie sa nieslo v znamení pozitivizmu; dôraz sa klásol nie na výstavbu diela, ale na vonkajšie okolnosti a vplyvy, ktorým autor podliehal. V druhej polovici 19. storočia stagnujúcu poetiku ovplyvnilo literárnovedné myslenie v Rusku, najmä názory filológa, folkloristu a historika **Alexandra Nikolajeviča Veselovského**. Ten oproti normatívnej poetike postavil historickú

poetiku založenú na vzájomnom typologickom porovnávaní historických faktov. Veselovskij študoval javy časovo a miestne síce odľahlé, ale spojené analogickými sociálnymi podmienkami, napr. archaickú grécku poéziu, starogermánsku a indiánsku poéziu. Svoje myšlienky formuloval v dielach *Historická poetika* a *Poetika sujetov*, v ktorých sa sústredil na tieto hlavné témy: a) prvopočiatkový synkretizmus a vývin žánrov, b) postavenie básnika a spoločenská funkcia poézie, c) vývin básnického jazyka, d) poetika sujetu. Veselovskij ako folklorista vychádzal z dôkladného poznania obradov, kultov, mýtov a náboženstiev. Historická poetika podľa neho musí rešpektovať nielen folklórny, ale aj písomný materiál, čiže vychádzať zo slovesnosti ako takej. Charakterom svojho bádania, sústredenie sa na morfológickú stránku literatúry Veselovskij predznamenal neskoršiu **ruskú formálnu metódu**, prvý z tzv. objektivistických smerov v literárnej vede; ďalšími boli český a francúzsky **štrukturalizmus** a anglo-americká **Nová kritika** so svojím záujmom o tvarové aspekty diela. V 60. rokoch 20. storočia mali na vývin chápania poetiky vplyv názory francúzskeho postštrukturalistického teoretika **Rolanda Barthesa**, najmä jeho teória o „smrti autora“. Významné miesto vo výskume poetiky prózy, zvlášť žánru románu, patrí ruskému literárnemu vedcovi **Michailovi Michailovičovi Bachtinovi** a jeho teórii polyfónneho románu.

V dejinách nášho literárnovedného myslenia sa počiatok skúmania morfológických otázok umeleckej literatúry spája s obdobím slovenského národného obrodzenia a teoretickými prácami **Pavla Jozefa Šafárika** a **Jána Hollého** týkajúcimi sa prozódie.⁶² Neskôr k nim pribudol **Ludovít Štúr** svojím komparatívnym výskumom slovanských ľudových piesní.⁶³ Osobnosťou so širokým literárnovedným záberom bol **Štefan Krčméry**, ktorý do oblasti poetiky prispel priekopníckou prácou o prozódii štúrovských básnikov.⁶⁴ Záslužnú prácu na poli historickej poetiky vykonal štrukturalista **Mikuláš Bakoš** publikáciou *Vývin slovenského verša* (1939)⁶⁵ a neskôr aj monografickou prácou o tejto disciplíne.⁶⁶ Z celej plejády našich literárnych vedcov posledných desaťročí, ktorí sa systematicky venovali otázkam poetiky, si pozornosť zaslúži **František Miko** (*Od epiky k lyrike, Verš v recepcii poézie, Umenie lyriky*), **Anton Popovič** (*Poetika/Teória umeleckého prekladu*), **Viliam Turčány** (*Rým v slovenskej poézii*), **Nora Krausová** (*Rozprávač a románové kategórie, Poetika v časoch za a proti*), **Peter Zajac** (*Pulzovanie literatúry, Tvorivosť literatúry*), **Stanislav Rakús** (*Poetika prozaického textu*), **Zoltán Rédey** (*Pragmatika básnického tvaru*) a ďalší. Osobité miesto v poetologickej literatúre patrí básnikovi **Jozefovi Urbanovi** a jeho esejisticky ladenej publikácii *Utrpenie mladého poeta* (1999) s pragmatickým zameraním a určenej mladým

62 Šafárik v spoločnej práci s Františkom Palackým *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie* (1818), Hollý v spise *Prozodia o dlho- a krátkozvučnosti slovek* (1824).

63 *O národných piesňach a povestiach plemien slovanských*, 1852.

64 *Prozódia štúrovských básnikov*, 1931.

65 Neskoršie vydania pod názvom *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*.

66 *Literárna história a historická poetika* (1969).

autorom. Z blízkeho českého kontextu sa u nás s najväčším ohlasom stretli **Josef Hrabák**, **František Všeticka**, **Miroslav Červenka**, **Daniela Hodrová**, z poľských teoretikov to boli napr. **Michał Głowiński** alebo **Janusz Sławiński**.

Vzťah poetiky k iným disciplínam

Ako súčasť teórie literatúry je poetika v úzkom vzťahu k ďalším vedným disciplínam, resp. ich súčasťami. V rámci literárnej vedy je to najmä *literárna história*, o ktorú sa opiera historická poetika, využívajúca diachrónne hľadisko skúmania. Ruský formalista Jurij Tyňanov v štúdiu *Dostojevskij a Gogol. K teórii paródie* z r. 1921 tvrdí, že v raných Dostojevského dielach ako *Chudobní ľudia* či *Dvojník* sa silno odráža gogolovská tradícia a že jeho štýl opakuje, variuje a kombinuje Gogolov štýl. K tomu pristupuje v rámci samej teórie literatúry aj spolupráca s *literárnou komparatistikou*. Ak má poetika abstrahovať, formulovať všeobecné kategórie, nevyhnutne musí porovnávať jednotlivé diela, hľadať ich spoločné črty. Z lingvistických disciplín treba na prvom mieste spomenúť *štylistiku*, ktorú poetika využíva pri skúmaní jazykovo-štylistického plánu diela – slovníka, syntaxe, figúr a pod. Výskum zvukovej roviny básne a verzologických otázok sa zasa nemôže zaobiť bez poznatkov *fonetiky* a *fonológie*. Postavenie kvantity a prízvuku spoluurčuje možnosti verzifikácie v tom-ktorom jazyku, z oblasti suprasegmentálnych javov vystupuje do popredia dôležitosť intonácie (pauzy, dôrazu a melódie) ako hlavného organizačného princípu vo voľnom verši, ako aj v sylabotonicom verši s uvoľneným sylabizmom a tonizmom.



Štýl z hľadiska komunikačnej štylistiky. Mikova výrazová sústava

Pôsobenie literatúry je efemérny, ťažko uchopiteľný jav.

František Miko

Úsilie literárnej vedy uchopiť pojmovým jazykom obraz sveta zakódovaný v literárnom texte prostredníctvom znakového systému jazyka so sebou prirodzene prináša ťažkosti. Predmetom literatúry bývajú najvnútornejšie ľudské emócie, to, čím nás čitateľov literatúra zasahuje, má často neverbálnu povahu, je „medzi riadkami“ alebo v druhom pláne textu a vzpiera sa presným definíciám. Jedným z produktívnych rámcov, ktorými možno pomenovať charakteristické vlastnosti literárneho diela vo vzťahu k jeho recipientovi, je výrazová sústava literárneho diela, ktorú rozpracoval **František Miko** (1920 – 2010).

Každý text sa skladá z istých prvkov, má istú stavbu, *štruktúru*, ktorá nie je samoučelná, ale plní istú *funkciu* a tá je pri rôznych typoch textov rozdielna. Analýza literárneho diela teda znamená nielen analýzu jeho štruktúry, ale aj funkcie. Klásť priveľký dôraz na analýzu štruktúry literárneho diela by znamenalo zúžený lingvistický alebo štatistický prístup (napr. percentuálne podiely jednotlivých slovných druhov), na druhej strane priveľký dôraz na funkciu, teda na pôsobenie literárneho diela môže viesť k „dojmológii“, k recepčnému impresionizmu založenému na subjektívnosti. Keďže text ako semiotický fenomén je prostriedkom jazykovej komunikácie, jednou z úloh poetiky je pomenovať osobitosti využitia jazykových prostriedkov v ňom s ohľadom na jeho dominantnú estetickú funkciu. Tie možno zhrnúť zastrešujúcim pojmom *štýl*, ktorý Miko definuje ako „charakter funkcie závislý od spôsobu výstavby diela“. ⁶⁷ Odvolávajú sa na dánskeho lingvistu **Louisa Hjelmsleva** (1899 – 1965), postuluje jednotu jeho funkcie a štruktúry. Z literárnoteoretického hľadiska sa pod štýlom rozumie špecifická výstavba textu realizovaná jazykovými a tematickými prostriedkami. Štýl charakterizuje opakovanie rovnakých alebo podobných jazykových či tematických zložiek. Na základe nich potom môžeme definovať štýl konkrétneho autora (Hemingwayov štýl), ale aj štýl istej literárnej skupiny alebo epochy (štýl symbolistov, barokový štýl a pod.).

Štýl, ako podotýka Miko, nestačí vymedziť len jazykovo, pretože zasahuje aj tematický plán textu. Štýlová expresívnosť v rovine jazyka sa môže prejavíť narúšaním jazykových konvencií, môže sa však uplatniť aj v rovine témy – napr. nezvyčajnou kompozíciou alebo nápadným motívom. Mikova sústava sa pri charakterizácii jednotlivých jazykových prostriedkov opiera o termíny *výraz* (*výrazové pôsobenie*, *výrazová hodnota*). Charakter jazykového prejavu možno pomenovať rôznymi atribútmi: reč býva slušná, vulgárna, úctivá, slávnostná, text môže byť expresívny, figuratívny, vecný a pod., pričom tieto atribúty možno pokladať za výrazové kategórie jazykového prejavu. Štýl sa potom chápe ako jedinečná konfigurácia výrazových kategórií, ktoré dávajú špecifickú výrazovú štruktúru jazykovému prejavu. Rôzne texty obsahujú rôzne výrazové kategórie, ktorými sa od seba odlišujú – štýl teda možno definovať len na základe jeho odlišnosti od iných štýlov. Inventár výrazových kategórií je rovnaký, jednotlivé štýly sa však vyznačujú ich rôznymi kombináciami.

Výrazové kategórie sú určené vzájomnými opozíciami a spolu tvoria systém.⁶⁸ Najvšeobecnejšími výrazovými kategóriami sú *operatívnosť* a *ikonickosť*.

Operatívnosť (*akčnosť*) textu znamená orientáciu jazykového prejavu na operatívnu (činnosťnú, pragmatickú) komunikáciu zameranú na príjemcu. Tri stupne jej uplatnenia v komunikácii predstavujú oznam, hodnotenie alebo výzva. Pri tejto výrazovej kategórii sa obmedzuje téma, preferuje prvá alebo druhá zámenná osoba a kontaktný vzťah (JA – TY, MY – VY). Ako príklad operatívnej komunikácie možno uviesť bežný každodenný rozhovor, žiadosť o prijatie do zamestnania alebo vojenský povel: „Páľ!“ Využíva sa hlavne v hovorovom, administratívnom a rečníckom štýle. Operatívny charakter textu signalizuje orientácia na prvú alebo druhú zámennú osobu (JA, TY) a hojnejšie využívanie modálnych prostriedkov jazyka (slovesný spôsob, modálne príslovky a častice). Podľa preferencie aspektu JA alebo TY sa operatívnosť delí na dve podkategórie: *subjektívnosť* a *sociatívnosť*. *Subjektívnosť* sa prejavuje prevažovaním autorovho JA v prejave. Bezpríznačovo sa prejavuje ako priame vstupovanie autora do komunikácie, v príznakovej, štylizovanej podobe sa dostáva aj do umeleckej literatúry: „v epike a dráme do reči postáv a napokon i do autorskej dikcie lyriky“.⁶⁹ Naopak, *sociatívnosť* vyjadruje ohľad na príjemcu jazykového prejavu, jeho postavenie, vek, vedomosti (hlavne v administratívnom a publicistickom štýle), v umeleckej literatúre sa využíva v tzv. detskom aspekte v literatúre pre deti a mládež; v literatúre pre dospelých možno vybadať zámer autora orientovať dielo na istý typ modelového čitateľa (Umberto Eco). Ďalšími podkategóriami operatívnosti sú *expresívnosť*, *afektovanosť*, *iracionálnosť*, *emocionálnosť* a *pátos*.

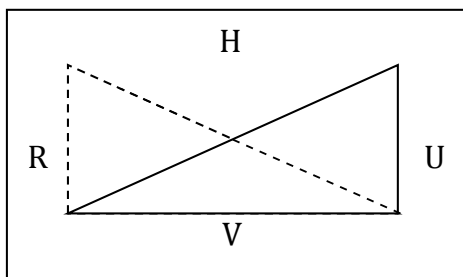
68 Bližšie pozri Miko, 1970, s. 80.

69 Miko in Popovič, 1983, s. 100.

Ikonickosť (obraznosť) textu je zameraná na *zobrazenie, vyjadrenie* skutočnosti prostredníctvom semiotického potenciálu jazyka. Výsledkom takto zameraného jazykového prejavu je obraz, model skutočnosti. Ikonickosť sa orientuje na tretiu zámennú a slovesnú osobu a zdôrazňuje sa pri nej téma. Najčastejšie sa uplatňuje v umeleckom, vedeckom a esejistickom štýle. Takisto sa delí na dve kategórie: *zážitkovosť* a *pojmovosť*. *Zážitkovosť* je kategória typická najmä pre umelecký štýl, *pojmovosť* pre vedecký štýl. Zážitkové slová si podľa Míka zachovávajú schopnosť, získanú v bežnej reči, vytvárať *pragmatické konotácie*, t. j. atmosféru životných situácií, keďže v centre záujmu literatúry je človek a jeho vzťah k svetu. Umelecký text primárne neodráža emócie autora, ale jeho úlohou je evokovať ich v čitateľovi, pomáhať mu uvedomovať si samého seba – a to sa deje prostredníctvom estetického zážitku. *Zážitkovosť* preto bude primárnou výrazovou kategóriou umeleckého textu. *Pojmovosť* na druhej strane charakterizuje exaktnosť a explicitnosť (prejavujúce sa v terminológii), ako aj logická syntax.

Na základe týchto dvoch binárnych opozícií (operatívnosť – ikonickosť, zážitkovosť – pojmovosť) František Míko rozlíšil štyri základné funkčné štýly jazyka: hovorový (H), umelecký (U), vedecký (V) a rokovací (R). Z nich má osobitné miesto práve umelecký štýl, ktorý ako jediný v sebe nesie potenciál využívať prvky všetkých ostatných štýlov. Dôležitú úlohu, pravda, zohráva kategória funkčnosti.

operatívnosť



zážitkovosť

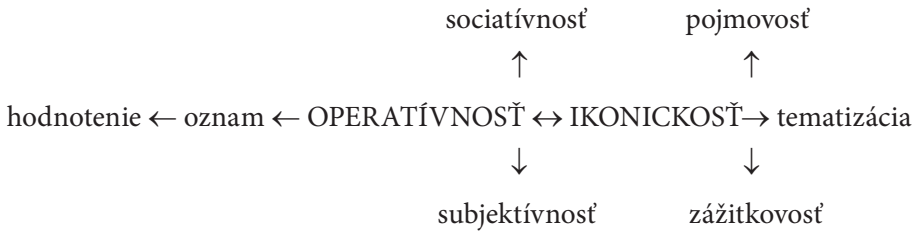
pojmovosť

ikonickosť

Trojuholník s plnou čiarou pritom naznačuje prvotnú diferenciáciu, s prerušovanou druhotnú. Všetky ostatné známe štýly (administratívny, publicistický a pod.) sú podľa Míka len derivátmi týchto štyroch hlavných.

Poetiku ako súčasť teórie literatúry by sme teda mohli nazvať *teóriou umeleckého štýlu*.

Základná výrazová sústava:



Jazyk literárneho diela a štylistické výrazové prostriedky

Jazyk, ako sme už uviedli, je základným a jediným stavebným materiálom literárneho diela. Logicky sa natíska otázka, či má umelecká literatúra svoj vlastný, imanentný inventár jazykových prostriedkov. Pri pohľade do výkladových slovníkov síce pri niektorých lexémach nájdeme štylistický kvalifikátor *poet.* značiaci výraz z umeleckého štýlu, poetizmus, jednak sa však týka obmedzeného množstva výrazov ako *lkať, lúby, paloš, peruť, pevec, stesk, vesna* a pod., jednak sa tieto výrazy spájajú so staršími vývinovými obdobiami a ťažko si ich predstaviť v modernej literatúre v inej než parodickej funkcii. Iná vrstva slov, ktoré sa spájajú predovšetkým s umeleckou literatúrou, spadá do oblasti tzv. lexikálnych okazionalizmov (príležitostných slov) a je výrazom jazykovej tvorivosti a virtuozity samých autorov. V slovenskej literatúre ju nájdeme napr. v tvorbe básnikov Sama Bohdana Hroboňa, Jána Ondruša, Jána Stacha alebo Štefana Moravčíka, často sa vyskytuje aj v subsysteme detskej literatúry. Všeobecne možno povedať, že v oblasti lexiky umelecká literatúra nemá svoj vlastný inventár slov, ale väčšinou si ich „požičiava“ z bežného dorozumievacieho jazyka. Legitímne siahla aj do nespisovných vrstiev jazyka – sociálnych a teritoriálnych nárečí. Funkčne vie sklbiť archaický výraz alebo tvar s tou najsúčasnejšou lexikou:

*volá kyborg: neutekajte
pred pohľadom mojich očí*

(Michal Habaj: Letný deň: nostalgia)

Podobnú otázku ako lexika vyvoláva aj syntax: Odlišuje sa syntax umeleckej literatúry od syntaxe iných textov (náučných, publicistických, administratívnych)? Ak áno, v čom je špecifická? V prvom rade treba zdôrazniť, že každé umelecké dielo je dielom *štylizovaným*, a teda aj narábanie so syntaxou je v ňom výsledkom štylizácie (autorov štýl môžeme nazvať úsporným, strohým, dekoratívnym, kvetnatým a pod.). Jazyk poézie nie je prirodzeným jazykom, hoci sa k nemu môže bližieť. Umelecký jazyk na rozdiel od jazyka náučných alebo publicistických

žánrov, ktorý možno ľahšie definovať, aj v syntaktickej rovine využíva *všetky* možnosti, ktoré mu jazyk ponúka, vrátane defektných konštrukcií. Niektoré teórie pokladajú za jeden z charakteristických znakov syntaxe umeleckého štýlu *odchýlku* od gramatickej normy (*enallagé* alebo *enallaga*). Táto odchýlka môže mať v umeleckom diele rozličné podoby a niekedy je ťažké odlišiť jej zámerné použitie od chyby. Prístup autorov k syntaxi je podmienený aj historicky: syntax klasicistických autorov, ktorí sa usilovali o priezračnosť, jasnosť a harmóniu, ostro kontrastuje so syntaxou barokovej literatúry vyznačujúcej sa zložitou a dekoratívnosťou. Pri niektorých avantgardných smeroch (napr. dadaizmus alebo futurizmus) možno dokonca hovoriť o *asyntaktickosti*.

V umeleckom texte majú miesto aj rozličné expresívne a defektné syntaktické konštrukcie:

Atrakcia – vzniká asimiláciou (prispôsobením) jedného tvaru druhému:

Stryka Mikuláša nájde sedieť v hostinci. Je skôr širší ako dlhší.

(František Hečko: Červené víno)

Parentéza (vsuvka) – výraz alebo veta so samostatným významom včlenená do výpovede, ktorá prináša zo sémantického hľadiska vedľajšiu informáciu. Od ostatného textu sa najčastejšie oddeľuje pomlčkami:

Nohu si handrami obviaže, nohu opuchnutú, ktorú jej – na žabu premenenú – pristúpil nebohý Metel.

(Stanislav Rakús: Jasanica)

Keď zdvihol hlavu, mal čelo zrosené potom; akoby sa v ňom čosi v dusivých návaloch dvíhalo, a len čo mi prisunul ten zdrap, premkla ho triaška – nevdojak som vystrašene ustúpila – padol na kolená a božkal mi okraj šiat.

(Stefan Zweig: Dvadsaťštyri hodín zo života istej ženy)⁷⁰

Elipsa (výpustka) – vynechanie časti výpovede, ktorá by sa v nej zo systémového hľadiska mala nachádzať, na porozumenie textu však nie je nevyhnutná, pretože z kontextu si ju možno domyslieť. Vynechávajú sa pri nej nepodstatné časti vety, zvyčajne slovesá:

*chcela zhriať si skrehlé údy,
ale vatra – popol samý.*

(Ivan Krasko: Stará romanca)

Rozlišujeme *ustálenú* a *aktuálnu* elipsu. Ustálená sa vyskytuje vo frazeologizmoch (*Hovoriť striebro – mlčať zlato*), aktuálna v umeleckých dielach. Niekedy je elipsa blízka neslovesnej nominálnej vete, vtedy však nejde o štylistický prostriedok.

Kontaminácia – vzájomné skríženie dvoch väzieb (nechápať tomu: nechápať to + nerozumieť tomu; záležať od niečoho: záležať na niečom + závisieť od niečoho). Kontamináciou dvoch syntagiem – frazémy *nepreložiť krížom slamy* a spojenia *preložiť do inej reči* – vznikol aj obraz z Váلكovej básne *Dejiny trávy*⁷¹:

*Kto aspoň steblo trávy preložil
do ľudskej reči?*

(Miroslav Válek: *Dejiny trávy*)

Anakolút – vybočenie z väzby, dnes sa už pokladá za štylistickú chybu, keďže v literatúre sa uprednostňuje prirodzená vetná stavba založená na aktuálnom členení vety. V próze sa môže použiť zámerne na charakterizáciu reči istej postavy a vtedy sa pokladá za súčasť poetiky autora:

Starý kaprál, keď sa vrátil domov, zamarilo sa mu, že boj vyhral.

(František Hečko: *Červené víno*)

Zato gardisti, čo ako prikazovali svojim tváram, aby zosuroveli, ako by sa patrilo, strojenosť táto bola vymätená strachom a priezračná.

(Rudolf Jašík: *Námestie svätej Alžbety*)

Inverzia – obrátený slovosled; často sa vyskytuje ako postponovaný prívlastok najmä v poézii, keď jeho príčinou býva tlak rýmu:

*Čo muž? On môže byť bár sveta pánom,
rek, mudrc, tvorca v čele s vavrínom:
keď vyžil sa – čo na ňom?*

(Pavol Országh Hviezdoslav: *Čo muž...*)

*Hľa, luna bledá
tíško si sedá
za čiernu horu zvečera.*

(Ivan Krasko: *Hľa, luna bledá*)

⁷¹ Bližšie pozri Miko, 1979, s. 220; Zambor, 2013, s. 58.

Inverzia bola obľúbená v antickej poézii a neskôr v klasicizme. V dnešnej literatúre sa v syntaxi preferuje prirodzený slovosled, preto sa inverzia už zväčša pociťuje ako zastaraný prostriedok a chápe sa ako rušivý moment. Jestvujú dva základné typy inverzie:⁷²

1. prehadia sa dve slová:

Po prstoch sa kradne dáždik tichý

(Milan Rúfus: Neskorá jeseň)

2. oddelia sa slová, ktoré k sebe významovo patria:

*v pokojnom lúči starootcovská
horela roľa*

(Ivan Krasko: Otcova roľa)

Majestátny plurál (lat. pluralis maiestaticus) – označuje použitie plurálu namiesto singuláru. Jeho názov signalizuje historický pôvod – používal sa v reči vládcov, ktorí ním dávali najavo svoje postavenie. Gramaticky je mu podobný tzv. *autorský plurál* (lat. pluralis modestiæ) používaný vo vedeckej literatúre najmä z dôvodov skromnosti a naznačenia odstupe od empirického autora:

V štúdií sme dospeli k týmto záverom...

Ako ozvláštnujúci prvok sa niekedy plurál namiesto singuláru používa aj v umeleckej literatúre v pásme rozprávača:

Mená zmeníme, aby sa nikto nehneval. Priateľ, ktorý nám vyrozprával tento príbeh a ktorého meno skrátíme iba na prvé písmeno zmeneného mena, už prakticky nie je medzi živými, a ani vtedy, keď nám tento príbeh rozprával, nebol už prakticky medzi živými, bol už iba so sebou, pre seba a pre príbeh.

Hovoril dlho a rozvláčne, zatiaľ čo my sme sa museli premáhať a znovu a znovu sústreďovať, aby nám neunikal zmysel jeho slov...

(Balla: Jemný príbeh o rozprávaní príbehu o láske)

Náš kufor je starostlivo ozdobený žiarivými nálepkami: „Nürnberg“, „Stuttgart“, „Köln“, – ba aj „Lido“, (ale tá je falošná). Máme počernú pleť, celú sieť purpurovočervených žíl, pekne pristríhnuté čierne fúziky a štetinaté nozdry. Dýchame sťažka cez nos a pokúšame sa lúštiť krížovku v emigrantskom časopise. Sme sám v kupé tretej triedy – sám, a preto sa nudíme.

(Vladimir Nabokov: Rezký chlapík)⁷³

72 Jozef Mlacek v monografii *Inverzia v slovenskej poézii* (1972) rozlišuje viacero jej typov.

73 Preložila Anna Sedlačková.

Historický prízent – použitie prítomného času namiesto minulého. Zmena je len formálna, pretože rovnako ako bezpríznačné préteritum, aj príznačný historický prízent označuje minulé deje. Ide o častý prostriedok hlavne v próze, kde sa používa na zdôraznenie časti deja, zvyšuje jeho emotívny účinok a sprítomňuje ho čitateľovi, ktorý akoby sa stával jeho bezprostredným svedkom:

Hľa, tu je bútlavá vrba. Vôkol nej krovie, prez ktoré Krt razí si cestu, idúc uzučkým chodníkom. Obzerá sa vpravo i vľavo, či nevidí niečo zlého, lebo všetci Adamovia v Adamovciach i všetky Evy povedajú, že tu žena bez hlavy mátava. Obzerá sa Krt, obzerá, či ju niekde nezazrie, no nikde nič.

(Martin Kukučín: Rysavá jalovica)

Zvláštnou a charakteristickou črtou umeleckého štýlu sú *figúry* – stylistické prostriedky, pri ktorých sa narúša bežný, zaužívaný spôsob vyjadrovania a ktoré ozvlášťujú text. Na rozdiel od trópop pri nich nedochádza k zmene významu, ale k jeho intenzifikácii (nejde teda o kvalitatívny významový posun ako pri trópopoch, ale skôr kvantitatívny). Figúry sa vyskytujú na zvukovom, lexikálnom, syntaktickom pláne textu.

Tibor Žilka⁷⁴ rozlišuje štyri skupiny figúr:

1. *zvukové* – využívajú opakovanie hlások (aliterácia, paronomázia),
2. *slovné* – opakujú ten istý výraz bez zmeny (epizeuxa) alebo so zmenou (hendiadys); spolu možno tieto dve skupiny figúr nazvať *opakovacími*,
3. *vetné* – vznikajú nezvyčajným spojením viet (asyndeton, polysyndeton),
4. *rečnícke* – vyjadrujú postoj hovoriaceho k adresátovi (rečnícka otázka, zvolanie).

Josef Hrabák⁷⁵ delí figúry do troch skupín:

1. *syntaktické* (asyndeton, polysyndeton),
2. *figúry vzniknuté hromadením hlások* (onomapotoja), *slov* (epizeuxa), *celých štruktúr* (paralelizmus) alebo *významu* (pleonazmus),
3. *rečnícke*.

Opakovacie figúry

Najčastejšie sa tento druh figúr vyskytuje v poézii. Princíp opakovania podľa Františka Mika „preniká celú stavbu básne“ a tvorí „samu podstatu lyrickej poézie“.⁷⁶ Opakujúce sa prvky, ktoré by sme z hľadiska teórie informácie mohli pokladať za redundantné (nadbytočné), plnia v básni estetickú funkciu a sú príkladom zvláštnej, tzv. *lyrickej redundancie*. Na jazykovo-štylistickej rovine

74 Žilka, 2006, s. 361 – 362.

75 Hrabák, 1973, s. 155 – 171.

76 Miko, František. 1982. Princíp lyriky a hodnotové dianie. In Miko, 1982, s. 103 – 104.

umeleckej literatúry sú výrazovým prostriedkom opakovania predovšetkým figúry založené na tomto princípe:

Aliterácia – opakovanie rovnakej hlásky alebo skupiny hlások na začiatku dvoch alebo viacerých susedných slov. Častá je v severských literatúrach, bohatú tradíciu má aj v anglo-americkej literatúre a uplatňuje sa aj v slovenskej poézii:

popraskali polmesiace plné krvi

(Ján Stacho: Nokturno)

žil som v žite a hromžil na hromy

(Pavol Suržin: Šašo v prstoch lásky)

Onomatopoeja (zvukomal'ba) – napodobňovanie zvukov prírody a pracovných zvukov (*kukučka, kikirikí, chichot, crrrín*). Pri onomatopoeických výrazoch sa narúša arbitrárnosť jazykového znaku a uplatňuje sa v nich ikonicko-symbolický semiotický princíp. Častá je v detskej literatúre:

Klip-klop, klopú kopytá.

(Tomáš Janovic: Jeleňvízor)

Zrazu

ŠKRIP!

a brána začína sa otvárať

(Lubomír Feldek: O hluchej babke a vnúčikovi Zlatúšikovi)

Paronomázia – hromadenie slov pochádzajúcich z jedného slovného základu:

slavme slavně slávu Slávův slavných

(Ján Kollár: Slávy dcera)

Ó, rozosmejte sa, smejací!

Ó, zasmejte sa už, smejací!

Čo smejú sa smiechmi, čo sa rozsmiechošia smejeselo.

Ó, zasmejte sa vysmejeselo!

(Velimir Chlebnikov: Zaklínanie smiechom)⁷⁷

Kalambúr (slovná hra) – stavia na spojení zvukovo podobných alebo homonymných slov odlišného významu alebo na ich zámene. Slúži ako prostriedok jazykovej komiky, často sa využíva v detskej literatúre a v aforizmoch.

Niekedy sa dostáva aj do názvov básnických zbierok: Štefan Moravčík: *Erosnička*,
Viliam Turčány: *Srdce, DrSc.*

*Stačí, keď raz prikývneš.
A potom už privykneš.*

(Tomáš Janovic: *Déjà vu*)

*Našinec a vašinec,
divožienky a šedivožienky,*

*Jarmila ujarmila,
Zdena brzdená,*

*kleptomanko
a nymfomamka,*

*a všetci sú jagocentrickí:
len to milujú,*

*len to rozmaznávajú:
svoje jago.*

(Ján Ondruš: *Zhovorčivý pán*)

*V Zelenči sú myšky zelené,
v Ružomberku ružové,
v Modre modré
a z Londýna
prišla istá myš
a bola blondína*

(Miroslav Válek: *Myšky*)

Anagram (prešmyčka) – vzniká preskupením písmen v slove alebo v slovnom spojení. Na princípe anagramu si vytvoril svoj pseudonym Pauvre Lelian (chudák Lelian) francúzsky básnik Paul Verlaine a použil ho v knihe *Prekliati básnici*.

Nie, nie sú to stopy psoty

(Pavol Suržin: *Pytliacky sneh*)

Akrostich – začiatkové písmená po sebe idúcich veršov vytvárajú celé slovo, zvyčajne meno:

*Falošná krása, tak mnoho ma stojí!
Rozkoš tá zlá, sladkosť tá, plná kalu.
Ach, skôr dať železo hrýzť zubom svojim,
Než lásku – zvem ju sestrou svojho zmaru.
Citu v nej niet, smrť následok jej daru,
Och, v očiach nelútostných zrada zhára.
Ius hladal som, a našiel tvrdú skalú.
Skôr skazu má než spásu pre bedára.*

(Francois Villon: Balada priateľke)⁷⁸

Palindróm – druh slovnej hry, keď slovo, slovné spojenie alebo celý verš sa číta odpredu aj odzadu rovnako. Vo svetovej poézii ho uplatňoval napr. Velimir Chlebnikov. Viliam Turčány ho systematicky používa v názvoch svojich básnických zbierok: *Aj most som ja, Oheň z Neho, Rada a dar, V okraje jarkov*).

*Amen. Onemelo pole. Meno nemá.
Chýba život reči čertov i žabích
báb.
Cep. Oko. Pec.
Šok zory – rozkoš.
Sila vôní – Novalis.*

(Štefan Moravčík: Aj naopak)

Anafora – opakovanie tých istých slov na začiatku veršov alebo viet:

*To je tá krásna lalia čo pestujeme spoločne
To je tá fakla ryšavá s ktorou nič si vietor nepočne
To je ten bledoružový syn bolestiplnej panny
To je ten strom našimi modlitbami obsypaný
To je tá dvojnásobná šibenica kde sa časť a večnosť stretá
To je tá hviezda ktorá ma šesť ramien
To je v piatok mrúci Boh čo odvažuje v nedeľu svoj kameň
To je ten Kristus čo lepšie ako letci na nebesá vzlieta
On drží výškový rekord sveta*

(Guillaume Apollinaire: Pásmo)⁷⁹

78 Preložili Ján Smrek a Jozef Felix.

79 Preložil Lubomír Feldek.

Epifora – je opakom anafory: slová sa opakujú na konci veršov alebo viet:

*nevesta sa díva z okna vedľa muškátu
slúžka tu zas šušká túžbu muškátu*

(Rudolf Fabry: Tri sny)

*Nech kto jak chce o nich húta,
na každom je krv prischnutá,
srdca môjho krv prischnutá...!*

(Ivan Krasko: Kritikovi)

Epizeuxa – opakovanie toho istého slova za sebou vo verši alebo vete:

*Stojí, stojí mohyla,
na mohyle zlá chvíľa*

(Ján Botto: Žltá ľalia)

*Oblaky nízko sú, tak letia, letia...!
Žaluje zúfale žaloby márne
ktoś príliš úbohý z šireho sveta,
že veril, že čakal, že starne, starne...*

(Ivan Krasko: Zmráka sa...)

Symploka (symploké) – spojenie anafory s epiforou, opakovanie slov na začiatku i na konci veršov alebo viet:

*čas babuliek, čas inovate a zemežlče čas,
čas narodenia, čas zím a krídel čas*

(Rudolf Fabry: Čas)

Epanastrofa (palilógia) – kombinácia epifory a anafory, opakovanie slova z konca verša alebo vety na začiatku ďalšieho verša alebo vety:

*Horí ohník, horí na Kráľovej holi.
Ktože ho nakládol? – dvanásti sokoli.
Dvanásti sokoli, sokolovia bieli,
akých ľudské oči viacej nevideli!
Dvanásti sokoli, sokolovia Tatier,
akoby ich bola mala jedna mater,
jedna mater mala, v mlieku kúpavala*

(Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

Anadiplóza – pendant epanastrofy v prozaickom texte – opakovanie niektorého slova z predchádzajúcej výpovede na začiatku novej výpovede:

Obidvaja boli nízki a tuční a mali skoro navlas jednaké plešiny. Plešina pána rectora tiahla sa vrchom hlavy, plešina pána farára spúšťala sa už nad uši.

(Janko Jesenský: Hríby)

Koľko starostí mal môj otec so svojou vnučkou, sestrinou dcérou. Práve keď mala ísť do školy, zomrel. Hej, zomrel niekoľko dní pred začiatkom jej prvého školského roku.

(Rudolf Sloboda: Rozum)

Epanadiplóza – opakovanie rovnakého slova na začiatku i na konci verša alebo vety:

*Vláči Turčín starkú, vláči,
po hroblíne, po bodľáci*

(Samo Chalupka: Turčín Poničan)

Hendiadys – spojenie dvoch výrazov, ktoré voči sebe stoja vo vzťahu nadradenosti a podradenosti, do priradovacieho vzťahu prostredníctvom spojky *a*:

A Pán stvorí nad každým miestom vrchu Sion, i tam, kde ho vzývajú, oblak vo dne a dym a dym a žiaru plamenného ohňa v noci, áno, nad celou slávou bude stan.

(Izaiáš 4:5)⁸⁰

Paralelizmus – opakovanie rovnakých alebo podobných konštrukcií. Poznáme viacero druhov:

1. *zvukový (eufonický)*:

*Horí ohník, horí na Kráľovej holi.
Ktože ho nakládol? — dvanásti sokoli.*

(Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

V prvom polverši prvého verša sa opakuje rovnaká samohlásková štruktúra:

o – í – o – í – o – í

2. *lexikálny* – opakovanie slov alebo slovných skupín vo verši:

*Horí ohník, horí; Hory, šíre, hory; Láska, bože láska*⁸¹

80 Preklad podľa vydania Starého zákona, Slovenský ústav Cyrila a Metoda v Ríme, 1995.

81 Pozri aj Bakoš, 1968, s. 132.

3. *gramatický (syntaktický)* – opakuje sa rovnaká alebo podobná syntaktická štruktúra. Častý je v ľudovej piesni:

*Ešte si ja, ešte si ja, pohár vínka vypijem,
ešte si ja, ešte si ja, pohár vínka vypijem.*

*Ešte si ja, ešte si ja pohár vínka zaplatím,
potom sa ja, potom sa ja k mojej milej navrátim.*

Okrem toho sa môže vyskytovať na prozodickej rovine ako *rytmicko-syntaktický paralelizmus* (zhoda veršového a vetného členenia)⁸² a na tematickej rovine ako *tematický (kompozičný) paralelizmus*, pri ktorom sa opakujú vyššie sémantické celky v tzv. *kompozičných triádach*,⁸³ napr. v ľudových rozprávkach.

Ak sa opakujú štruktúry, ktoré nie sú významovo protikladné, hovoríme o *kladnom paralelizme*, v prípade významovej protikladnosti ide o *antitézu*:

Pleonazmus – zakladá sa na významovej redundancii, prebytku významu. Opakujú sa v ňom slová rovnakého alebo blízkeho významu:

Nepozeraj, nie, nedívaj sa späť!

(Miroslav Válek: Po písmenku)

Tautológia – dvojaké vyjadrenie tej istej veci synonymami. Podobne ako pleonazmus sa zakladá na hromadení významu, nevyvoláva však pocit redundantnosti:

Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli

(Ivan Krasko: Zmráka sa)

Polyptoton – opakovanie slova alebo slovného spojenia vo verši alebo vete v rozličných gramatických tvaroch:

Dievčička radšej rýchlo zatvorila oči, aby tú strašnú tmú tmúcu nevidela.

(Július Balco: Strigôňove Vianoce)

Vetné (syntaktické) figúry

Asyndeton – zakladá sa na vynechávaní spojok, zvyčajne spojky *a* pred posledným členom slovnej alebo vetnej enumerácie. Častý je v barokovej poézii. Keď sa asyndeticky spájajú protikladné pojmy, vzniká *adverzatívny asyndeton* (*lahké stúpa, ťažké klesá; ešte som sa neoženil, už ma žena bije*). Zväčša sa spája s gradáciou alebo antiklimaxom.

82 Viac o rytmicko-syntaktickom paralelizme v časti Verzológia.

83 Bližšie Sabol, Ján. 1978. *Čaro jazyka slovenských ľudových rozprávok*. In Kultúra slova, 12, 1978, č. 6, s. 201 – 207.

Predávali aj hrnčiari, súkenníci, sklári, kovotepci, rezbári.

(Ján Milčák: Obrov brat)

Polysyndeton – nadmerné používanie spojok, najmä spojky *a*. Uplatňuje sa pri niektorých iných štylistických figúrach (enumerácii, klimaxe a epizeuxe), spája sa aj s gradáciou a antiklimaxom.

*Už niekoľkokrát prišli
a sa schovali
a zvonili a zvonili
a panpulovali*

(Miroslav Válek: Panpulóni)

V próze sa polysyndeton používa aj na zvýšenie autentickosti narácie. V poviedke Bohumila Hrabala parataktické radenie výpovedí spojené s polysyndetonom v pásme animálneho rozprávača (srnčeka) vzbudzuje dojem detského rozprávania:

... a pak i můj bratříček vyskočil, ale nějaká velká stodola, která požírala naše obilí, se pomalu blížila, a já jsem měl dojem, že nás sežere, uskočil jsem a utíkal a slyšel jsem, jak můj bratříček plakal, ale pak přiběhl i on za mnou, a ta stodola nás pomalu mýjela a odjížděla a za sebou zanechávala hrozivý mrak, a když ten mrak utichnul, měl jsem dojem, že pole, ve kterém jsme bydleli, je nahé, a ta stodola se pořád vzdalovala a žrala naše obilí.

(Bohumil Hrabal: Maminčiny oči)

Chiazmus – inverzné opakovanie toho istého slovného spojenia v opačnom slede v rámci dvoch viet alebo verša podľa vzorca $a|b||b|a$. Možno ho nazvať aj obráteným syntaktickým paralelizmom:

*Nepozriete však na toho, ktorý to urobil,
a toho, čo oddávna to spravil, nevidíte.⁸⁴*

(Izaiáš 22:11)

Hlava ho bolí, môjho Vincka ukrutne bolí hlava.

(Stanislav Rakús: Matka Dorota)

Antitéza (záporný paralelizmus) – protikladné spojenie dvoch významov (slovných spojení, viet alebo motívov). Je častá v ľudovej poézii. Úplná antitéza má tri časti: a) obraz, b) jeho popretie, c) cieľový obraz. Neúplná zamlčiava prvú časť. Antitéza sa podieľa aj na kompozičnej triáde sonetu (téza – antitéza – syntéza); v prípade nasledujúceho sonetu je antitézou jeho druhé štvorveršie:

84 Preklad podľa vydania Starého zákona, Slovenský ústav Cyrila a Metoda v Ríme, 1995.

Ó, Pani, hanbím sa, že v mojich veršoch mlčí
až dosiaľ utajený poklad vašich krás,
a kriesim čas, keď som vás uzrel prvý raz
a keď ma schvátil ošial nad pomysel prudší.

No vidím, že ma celkom taká práca zmučí,
že moje dláto dielu vrypne mnohý kaz,
talent, čo pozná svoju silu, sklame vás,
pri vás mi zlyhá, zmĺkne v nečakanom krči.

Už mnoho ráz som túžil vyrieť vrúcne slová,
lenže hlas v mojej hrudi premenil sa v triašku.
Tak vysoko sa vzniesť – či jesto taký zvuk?

Aj verše som chcel písať opätne a znova,
ale už prvý útok priniesol mi ťažkú porážku,
takže pero vypadlo mi z rúk.

(Francesco Petrarca: Sonety pre Lauru, sonet XVI)⁸⁵

Oxymoron – vzniká spojením dvoch slov s protikladným významom, ktoré sa navzájom vylučujú. Má príbuznosť s antitézou a paradoxom. Vyskytuje sa v prísloviach a porekadlách (*Pomaly ďalej zájdeš*) i v názvoch literárnych diel: *Živá mŕtvoľa*, *Zdravý nemocný*.

Milovaná i milujúca.
To, čo sa tebe podobá:
z tiesnivých chorôb môjho srdca
jediná šťastná choroba.

(Milan Rúfus: List Magde)

Paradox – podobný oxymoronu. Prekvapujúci výrok so zdanlivo nezmyselným obsahom odporujúci bežnému súdu. Na paradoxe býva často založený aforizmus.

Najviac z radu vytrča
nie ten, čo stojí napravo,
ani ten, čo stojí naľavo,
ale ten, čo stojí vpredu.

(Tomáš Ulej: Vytŕčanie z radu)

Ludomilovia strácajú všetok zmysel pre ľudskosť. To je ich charakteristická črta.

(Oscar Wilde: Portrét Doriana Graya)

Apoziopéza – prerušená, resp. nedokončená výpoveď. V texte býva vyznačená tromi bodkami alebo pomlčkou. Používa sa najmä v dráme a epike v reči postáv ako expresívny výrazový prostriedok na naznačenie citového pohnutia, rozrušenia postavy alebo hovorovosti:

Viem, presne viem, že je absurdné obrátiť sa na prvého človeka, ktorého stretnem, ale... som... som v hroznom rozpoležení... došiel som k bodu, keď sa nevyhnutne musím s niekým pohovárať... inak... zahyniem...

(Stefan Zweig: Amok)⁸⁶

Proziopéza – opak apoziopézy, keď sa vynecháva začiatok výpovede:

...A omráčilo ho ticho. Znezrady pocítil celým svojím skrehnutým telom, každou jeho bunkou, ako sa to ticho doň vlieva, naplňa ho zhora nadol, od vlasov, zlepených pod tenkou zelenou ušiankou do chumáčov, až po konččky piat, ktoré tuhli v tvrdých a vřgavých čižmách.

(Jevhen Hucalo: Súmрак)⁸⁷

Rečnicke figúry

Apostrofa – oslovenie neprítomnej alebo mŕtvej osoby alebo veci (zvyčajne Boha), v širšom zmysle je to rečnicke zvolanie vôbec, slúžiace na výraz autorovho citu:

*Pozdravujem vás, lesy, hory,
z tej duše pozdravujem vás.*

(Pavol Országh Hviezdoslav: Hájnikova žena)

*Daj si pozor, Herr Boh,
Herr Lucifer,
daj si pozor!*

*Z popola dvíham sa s červenou hrivou,
namiesto vzduchu hlcem mužov.*

(Sylvia Plathová: Lady Lazar)⁸⁸

Gradácia – pôvodne štylistická figúra založená na stupňovaní slov podľa významu alebo účinku vzostupne (klimax) alebo zostupne (antiklimax), dnes sa chápe skôr ako súčasť sujetovej výstavby – stupňujú sa tematické a kompozičné prvky. Trojstupňová gradácia sa uplatňuje v klasických rozprávkach, napr. v stupňovaní

86 Preložila Eva Rosenbaumová.

87 Preložil Juraj Andričík.

88 Preložila Mila Haugová.

náročnosti úlohy, ktorú má hrdina splniť. Popolvár na oslobodenie kňazien musí premôcť najskôr troj-, potom šesť- a napokon dvanásťhlavého draka.

Klimax – stupňovanie významu za sebou idúcich slov alebo slovných spojení. Vytvára sa väčšinou prostredníctvom podstatných mien, ale aj slovies:

*Pod jazyk ma ukry,
budem k tebe rubín,
topás,
korund,
diamant
a ešte k tomu hrubý.*

(Miroslav Válek: Zakázaná láska)

Filozof dni a noci, z ktorých sa skladajú týždne, mesiace, roky, áno, celé roky sa prehrabuje v knižkách, študuje, vzdeláva sa, špekuluje, rozmýšľa o sebe a o ľuďoch, o zemeguli, ktorá sa už milióny rokov krúti okolo slnka...

(Vincent Šikula: Majstri)

Antiklimax – postupné oslabovanie výrazov alebo zmyslu viet, prípadne vyšších tematických celkov. Môže sa použiť čoraz slabší výraz alebo číslovka:

*Bolo nás jedenásť
už nás je len desať
všetci ľudia vravia
že nás budú vešať*

*Lenže ten desiaty
tíško sa vytratil
nech si vraj obesia
iba nás deviatich*

*No a ten deviaty
bol tiež neúprosný
a tak sme tu teraz
zostali len ôsmi*

*Slúbil nám ten ôsmy
že nás nepodvedie
ale ako vidno
ostalo nás sedem*

(Milan Lasica: Bolo nás jedenásť)

Rečnická otázka – je taká, na ktorú odpoveď je vopred daná, je implicitne obsiahnutá v kontexte, otázka sa teda nekladie s cieľom niečo zistiť, ale formou otázky sa oznamuje vec, ktorá by sa mohla oznámiť aj afirmatívnou formou:

*Moja slovanská tvár,
kde sa zrkadlíš?*

*V Hlinnom, ktoré samo hovorí
o svojich základoch?*

*Pohlodovci práve zvažujú
seno, je zatmenie slnka a vojna
už stúpa po pešníkoch.*

V Kvakovciach? V Komáranoch?

*Neznáme rody tu sadajú
za hrčavé stoly.*

Vo Vyšnom Žípove?


(Pavol Hudák: *Moja slovanská tvár*)

Rečnická odpoveď – spája sa s rečnickou otázkou, na ktorú si hovoriaci sám odpovie neočakávaným spôsobom, takže vzniká rozpor medzi pravdepodobnou a skutočnou odpoveďou:

*Kde je naša ulica, ktorá sa točila
do kruhu?*

*Kde je naša ulica, ktorá sa točila
s vetrom?*

Kde sú moje sny z tejto ulice?

*Kruh sa zaostril, vietor fúka
do rohov,* 

v rohoch prespávajú naše sklamaná.

(Erik Groch: *Kde ste, opustené miesta môjho...*)



Realita je klišé, z ktorého utekáme pomocou metafory.
Wallace Stevens

Jeden z kľúčových znakov umeleckej literatúry – vyjadriť niečo niečím iným – sa v poézii naplňa aj prostredníctvom básnickej obraznosti (tropiky). Možno povedať, že obraznosť je čosi, čo je v poézii vlastné, imanentné, je to akýsi základný a príjemcom legitímne očakávaný kameň básnického textu. Vynára sa však rovnako legitímna otázka: Môže jestvovať dobrá báseň bez obraznosti? Zdeněk Mathauser⁸⁹ uvádza, že aj lyrika sa môže vzdávať obraznosti a za príklad dáva jednu z najkrajších Puškinových lyrických básní *Mal som vás rád (Ja vas lubil)*, v ktorej nenájdeme ani jeden obraz:⁹⁰

*Mal som vás rád, a možno moja duša
že prechováva ešte lásky cit,
no nech vás ona nepokúša,
ja vás už nechcem ničím rozžialiť.
Mal som vás rád bez nádeje a nemý,
raz skromný som bol, žiarlil druhý raz,
mal som vás rád zo srdca, roznežnený,
jak, božedaj, by druhý lubil vás.⁹¹*

Obraznosti sa vedno s ďalšími tradičnými atribútmi zámerne vzdávajú aj niektorí postmoderní autori stavajúci skôr na depersonalizácii subjektu a textových hrách (Peter Mascovszky). Na účinku básne sa môžu podieľať aj iné ozvlášťujúce prvky jazykovo-štylistickej (figúry), kompozičnej (pointa) alebo prozodickej roviny (rytmus, rým). Z tohto pohľadu je teda obraznosť len jedným, hoci dôležitým morfológickým prvkom poézie.

To, pravda, implikuje ďalšiu otázku: Obmedzuje sa obraznosť, tropika len na oblasť poézie? Hoci sa výskyt obraznosti spája najmä z poéziou, má svoje miesto aj v umeleckej próze:

89 Mathauser, Zdeněk. 1999. *Epika v prúsečníku časových dimenzí*. In Druhový a žánrový kontext v epike pre deti a mládež. Prešov : Náuka, 1999, s. 14.

90 Termín *obraz* tu používame v zmysle trópu, nie vo všeobecnejšom chápaní ako výsledku zobrazenia skutočnosti.

91 Preložil Janko Jesenský.

Na svitaní hnali sa síce oblohou zdrapy mračien. Niektoré sa podobali veľkým bielym koňom s bujnými, vejúcimi hrivami, iné snehobielym husiam s natiahnutými krkami alebo divotvorným jašterom, mnohé sa ešte v letku požíerali. Vo výškach dunel zúrivy boj. Ale ráno sa už vzdula nad hory ligotavá plachta nebies, v ktorej sa pokolembávalo iba požehnané slnce.

(František Švantner: Nevesta hôľ)

Obraznosť nie je naviazaná výlučne na umeleckú literatúru, stretne sa s ňou vo vedeckých textoch i v publicistike. Rovnako v bežnej komunikácii často používame slová alebo obrazné slovné spojenia, ich význam je však ustálený a ich obraznú podstatu si pri nich už neuvedomujeme. Ide tzv. hlavne o lexikalizovanú metaforu (noha stola, vodovodný kohútik), metonymiu (zjesť celý tanier, čítať Kafku) alebo synekdochu (Washington ratifikoval zmluvu, Košice vyhrali hokej).

Ako uvádzajú George Lakoff a Mark Johnson,⁹² metafora prestupuje celý náš každodenný život, a to nielen v jazyku, ale aj v myslení a činnosti. Metafora nie je len vecou jazyka, t. j. iba slov, metaforické sú do značnej miery procesy ľudského myslenia. Metafory ako jazykové výrazy sú možné preto, že metafory existujú už v pojmovom systéme človeka. Náš pojmový systém je do značnej miery metaforický, sami si ho však normálne neuvedomujeme.

Podstata básnického obrazu

Básnický obraz (tróp/trópus) je založený na prenášaní (zmene) významu. Na rozdiel od lexikalizovaného sa od básnického obrazu očakáva novosť, originalnosť, neošúchanosť pri spájaní bežne nespájaných predstáv.

V slovnom spojení *noha stola*, ktoré má charakter ustáleného obrazu, designátor *noha* na základe vonkajšej podobnosti medzi ľudskou končatinou a časťou stola rozširuje svoj pôvodný význam na druhý denotát – nábytok. Podobný významový pohyb sa deje aj pri básnickom obraze. Vo verši *Som ten, čo čaká na ston poplašného zvona* z Kraskovej básne *Otrok* obraz *ston zvona* vzniká na základe čiastočného prekrytia sémantických polí výrazov *ston* a *zvona* a tým prienikom je zvuk. Zároveň tu vstupujú do hry aj ďalšie významy slova *ston* – smútok, žiaľ. Slovo alebo slovné spojenie v básni má potenciál v čitateľovi konotovať (evokovať, asociovať) ďalšie významy spojené s emóciami; ten si z nich pri interpretácii vyberá tie, ktoré sa vzťahujú na ďalšie prvky básne, a tak pomáhajú odhaľovať jej konotačný kód. Peter Valček (2006, s. 191) definuje konotáciu ako „sekundárne, nekognitívne, najmä asociatívne a intuitívne odvodené črty lexikálneho, indexového, ikonického a symbolického významu; sprievodný implikačný efekt

92 Lakoff – Johnson, 2002, s 15.

denotácie – vnímanie denotátu ako situačne, empiricky, topologicky umiestneného objektu – slovo *jedlička* u niekoho vyvolá konotovaný význam *Vianoce, darčeky, polnočná omša*, u iného napríklad len predstavu vlastnej záhrady s mladou jedličkou uprostred a pod.“ Inými slovami, konotácia znamená navrstvovanie ďalších významov na pôvodný denotatívny význam slova, súčasne rozostieranie denotačnej jednoznačnosti znaku a jeho nahrádzanie množinou konotácií. V literárnej komunikácii konotácia znamená, aký emocionálny náboj slovo alebo slovné spojenie u čitateľa evokuje, vyžaruje. U niekoho môže zvuk zvona konotovať aj pozitívnu predstavu, v danom spojení a kontexte však spomínaný atribút slova *ston* naznačuje, evokuje konotáciu smútku, žiaľu. V danom spojení *ston zvona* sa význam slova *ston* realizuje na úrovni primárneho jazyka v jeho konvenčnej podobe „hlasný, bolestný vzdych, zastenanie“.⁹³ V spojení s výrazom *zvon* sa však jeho denotatívna zložka rozptyľuje práve vďaka nadobudnutým konotáciám. Básnický obraz teda neruší pôvodnú denotatívnu zložku, len ju rozširuje o nové sémy. Ak by sme hľadali konotácie spojenia *ston zvona* osamotene, jednou z nich by mohla byť napríklad konotácia smrti – zvonenie kostolného zvona oznamujúceho, že niekto umrel. Ak sa však naň pozrieme v kontexte celej Kraskovej básne, vidíme, že okrem smútku a smrti evokuje aj niečo iné – hnev, pomstu za krivdy spáchané na predkoch: *bo ťažko zhynúť otrokovi, pokiaľ pomstu nevykoná*. A túto pomstu má odbiť práve *poplašný zvon*, ktorého pôvodný, referenčný význam je „signalizujúci poplach, poplachový“.⁹⁴

Pri interpretácii básnického obrazu treba brať do úvahy celý kontext básne, hľadať konotačný kód, akýsi jej jednotiaci princíp. Valér Mikula (1987, s. 21) tvrdí, že „percepcia básnického textu... ustavične prebieha v simultánnej konfrontácii a interferencii dvoch systémov: systému primárneho jazyka a konotačného kódu autora, hĺbkovej štruktúry básne“. V básnickom obraze sa teda denotačná jednoznačnosť znaku nahrádza konotačnou množinou sémantických príznakov. Tá vyvoláva ďalšie otázky: Môže byť táto množina ľubovoľne veľká? Čo určuje jej veľkosť? Je výsledkom hľadania významu len nekonečná semióza? Je v rámci interpretácie možné čokoľvek? Môže *ston poplašného zvona* konotovať v čitateľovi napríklad stodolu? Teoreticky áno, keď uňho vyvolá emotívnu spomienku na situáciu, v ktorej sa vyskytovali všetky tri prvky (horiaca stodola a zároveň odbíjanie kostolného zvona), tu sa však už dostávame mimo kontextu danej básne. Niektorí pragmaticky zameraní teoretici (Richard Rorty) zdôrazňujú slobodu čitateľa (namiesto *interpretácie* hovoria skôr o *používaní* textu), iní (napr. Umberto Eco) vidia brzdu interpretačnej svojvôle vo vnútornej súdržnosti textu a vzájomných väzbách jeho prvkov (zámer textu – *intentio operis*).

93 Kačala, Ján, ed. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. Štvrté, doplnené a upravené vydanie. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2003, s. 708.

94 Tamže, s. 518.

Štruktúra básnického obrazu

Podľa Viktora Krupu⁹⁵ je základom metafory usúvzťažnenie dvoch pojmových domén A a B, ktoré sa spravidla nespájajú do jedného celku. Doména A sa nazýva *tenor*,⁹⁶ doména B *vehikulum*. Doména A je témou, o ktorej sa vypovedá pomocou domény B. Tretou zložkou tohto vzťahu je *báza* alebo *základ*, teda príznaky spoločné obom doménam (pri niektorých druhoch obrazu, ako je prirovnanie, sa nazýva *tertium comparationis*). V jednej doméne je však báza nápadná, v druhej nenápadná, všedná. V obraze *tvoje oči sú hviezdy* sú vehikulom hviezdy, tenorom oči a bázou jas (vo vehikule je nápadnejšou vlastnosťou, prenesením na tenor ho ozvlášťuje). Tie isté domény si môžu vymeniť v štruktúre obrazu miesto, ako je to vo Váľkovom obraze *blednú oči hviezd*, ide však o iný obraz na základe inej bázovej vlastnosti (blikanie).

Báseň Jozefa Urbana *Kosenie* sa začína veršom *Dnes umierajú moje dlhé vlasy*. Obraz v ňom vznikol na základe pripodobnenia strihania vlasov (tenor) ku koseniu (vehikulum). Pri oboch činnostiach ide o ukončenie rastu, čo bude v tomto obraze báзовou vlastnosťou. Urban však použitím slova *umierajú* namiesto *strihajú* pridáva emocionálne hodnotenie situácie, ktorá vyjadruje smútok, ľútosť lyrického subjektu. Hypotetický obraz *dnes kosia moje vlasy* by vyjadroval podobný význam, no výrazovo by bol neutrálnejší, ochudobnený o emocionálnu zložku.

Obraz zo Shakespearovho 3. sonetu, ktorý patrí do cyklu sonetov venovaných téme plodenia a v ktorom lyrický subjekt vyzýva mladého aristokrata, adresáta sonetov, na zachovanie rodu, vznikol použitím agrárnej metafory: *Veď nezorané pole žiadnej krásy / by nepohrdlo tvojím semenom*,⁹⁷ keď tenor *panenské lono*, priamo nevyjadrený, sa prirovnáva k vehikulu *nezorané pole* na základe činnosti, ktorá ma podobný cieľ – reprodukciu.

Pri prenose časti významu z vehikula na tenor dochádza na jednej strane k informačnej strate (časť sémantického poľa sa stráca), na druhej strane sa jazykový znak obohacuje o nové sémy a vytvárajú sa nové konotácie, „zvyšuje sa subjektívnosť myšlienkového odrazu pozorovaného a charakterizovaného javu“.⁹⁸

95 Krupa, 1990, prevzal tento model od I. A. Richardsa, ktorý ho uviedol vo svojej knihe *Filozofia rétoriky* (1936).

96 Ako upozorňuje Zambor, 2010, s. 11 – 12, v teoretickej literatúre majú tieto zložky významovej štruktúry metafory viaceré pomenovaní: tenor = metaforizujúci člen/výraz, metaforizované, vlastná zložka, označované, referent, vehikulum = metaforický člen/výraz, metaforizujúce, metaforická zložka, označujúce, metareferent.

97 Preložil Ľubomír Feldek.

98 Krupa, 1990, s. 15.

Básnický obraz má aj svoj kognitívny aspekt: istým spôsobom sa v ňom realizuje model spoznávania sveta, a to postupom od známeho k menej známemu, od konkrétneho k abstraktnému: „Metafora stavia na možnosti čiastočne vystihnúť novú skúsenosť cez prizmu starej.“⁹⁹ Kognitívnu funkciu básnického obrazu zdôrazňuje aj Arčil Begiašvili: „Pomocou básnického obrazu vskutku poznáme čosi, čo sme predtým nepoznali.“¹⁰⁰ Begiašvili rovnako vymedzuje triadickú štruktúru básnického obrazu a jej jednotlivé zložky nazýva *subjekt obrazu* (= tenor), *prostriedok prirovnania* (= vehikulum) a *vlastný obsah* (= báza). Pri výstavbe básnického obrazu má podľa neho i subjekt aktívnu úlohu, keď vyčleňuje z rôznych charakteristík, ktoré príslušia prostriedku prirovnania, jednu, a prostriedok prirovnania začne pôsobiť práve tou svojou stránkou. Rozhodujúce pri uskutočňovaní aktívnej zhody subjektu básnického obrazu sú *kontexty*. Subjekt obrazu so sebou prináša asociácie viazané na to, akým spôsobom sa používal v poézii predchádzajúceho obdobia.

Obraznosť v modernej poézii

Na rozdiel od tradičnej poézie, ktorá väčšmi stavala na logickej výstavbe básne a konvenčnej obraznosti zakladajúcej sa na racionálne uchopiteľnom spájaní predstáv, moderná poézia sa opiera skôr o fantáziu, nevedomie; odklon od mimetického charakteru literatúry vniesol do poézie nový typ obraznosti, spájajúcej často veľmi vzdialené alebo inak nespojiteľné predstavy. Veľkú zásluhu na rozvoji modernej obraznosti majú francúzski symbolisti a ich predchodcovia (Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Verlaine a ďalší). **Vítězslav Nezval** (1900 – 1958)¹⁰¹ vidí ako hlavný problém nových básnických smerov konca 19. a začiatku 20. storočia práve problém obrazotvornosti a tvrdí, že jestvuje dvojaká obrazotvornosť: jednu riadia a kontrolujú požiadavky logického rozumu a mravného vedomia, ktoré je dané trvajúcimi spoločenskými pomermi, druhá je ničím neobmedzovaná, ničím nebrzdená a neprispôbovaná vo svojom samočinnom pohybe, ktorý riadia utajené požiadavky ľudského pudového života, teda samej prírody. Španielsky filozof **José Ortega y Gasset** (1883 – 1955) vyslovil myšlienku, že v modernizme sa metafora stáva *substanciou*, nie ornamentom básne, a stráca svoj dekoratívny charakter. Podporuje ju aj názor **Miroslava Válka** (1927 – 1991) publikovaný v *Mladej tvorbe* 1958: „Metafora v modernej poézii bude niekedy taká prekvapujúca a uvoľnená, že sa bude môcť zdať na prvý pohľad nezrozumiteľná. Bude to v poriadku potiaľ, pokiaľ to bude podporovať zrozumiteľnosť celej básne, zrozumiteľnosť celej idey.“¹⁰²

99 Tamže, s. 17.

100 Begiašvili, Arčil Fedotovič. 1979. *Filozofie a poezie*. Praha : Mladá fronta, 1979, s. 16.

101 Nezval, 1964, s. 28.

102 Válek, Miroslav. 1958. *Cesty poézie*. In *Mladá tvorba*, roč. 3, 1958, č. 3, s. 2 – 3.

Druhy básnického obrazu

Metafora

Metafora je druh básnického obrazu, ktorý vzniká prenesením časti významu jedného slova (slovného spojenia) na druhé na základe vonkajšej podobnosti. Niektorí autori ju pokladajú za skrátené prirovnanie, lebo vzniká na rovnakom princípe, na princípe podobnosti (chytrý ako líška – líška). Básnickou definíciou jej podstatu vystihol Milan Rúfus: „Metafora nie je nič menej ako vyslať s fantastickou presnosťou na obežné dráhy dve vzdialené hviezdy tak, aby sa v čase a mieste presne vymedzenom zrazili a pri jase, ktorý sa z tejto zrážky vytvorí, bolo na okamih vidieť všetko alebo i peklo vecí.“¹⁰³ Podľa Umberta Eca¹⁰⁴ vlastnosť, ktorá sa pri metafore prenáša z jedného nositeľa na druhý, nesmie byť príliš všeobecná, musí byť výnimočná: prirovnanie Achilla k levovi na základe odvážnosti je dostačujúce, ale prirovnanie ku kačke na základe dvojhosti na metaforu nestačí.

Spájací výraz, ktorý sa používa pri vyjadrení metafory, sa nazýva *operátor metafory* (teda, čiže, ako, čiarka, bodkočiarka, dvojbodka a pod.).

Podľa **Viktora Krupu**¹⁰⁵ možno metafory všeobecne deliť z viacerých hľadísk:

1. Z hľadiska pojmovej domény vehikula (alebo toho, aké vlastnosti sa prenášajú):
 - a) *antropocentrická (antropomorfná)* – zakladá sa na oblasti ľudskej sféry, môže byť:
 - *antropofugálna* – aplikuje vehikulum z oblasti ľudského sveta na mimoludské domény (zvierací svet, neživú prírodu či sociálne javy); ide o *personifikáciu* prírody, predmetov alebo abstrakcií (rameno rieky, noha stola),
 - *antropopetálna* – aplikuje vehikulum z oblasti prírody na tenor z oblasti ľudského sveta (burácať, mračíť sa),
 - b) *zoomorfná* – aplikuje vehikulum z oblasti zvieracieho sveta na tenor z ľudskej oblasti (líška),
 - c) *reifická* – aplikuje vehikulum z oblasti neživých predmetov na tenor z ľudskej oblasti (železné nervy).

103 Rúfus, Milan. 1968. *Človek, čas a tvorba*. Bratislava : Smena, 1968, s. 211.

104 Eco, 1995, s. 65.

105 Bližšie Krupa, 1989, 1990.

2. Zo syntaktického hľadiska:

- a) *predikatívna* – na povrchovej rovine, teda na rovine reči má predikatívnu štruktúru (dá sa rozložiť na podmet a prísudok) (*V poslednom lúči starootcovská / horela roľa* – Ivan Krasko: *Otcova roľa*),
- b) *nominálna* – v rovine reči má platnosť podstatného mena (pozostáva z podstatného mena, prípadne určeného prívlastkom) (potkan – o nepríjemnom človeku),
- c) *vetná* – má platnosť vety (*Popíjame unavené dažde jesene* – Miroslav Válek),
- d) *nadvetná* – má platnosť nadvetného celku.

3. Z hľadiska zastúpenia hlavných zložiek štruktúry (tenor, vehikulum, báza) na povrchovej rovine:

- a) *jednočlenná* (slimák – živočích, spätný vrták, časť vnútorného ucha a pomalý človek),
- b) *dvočlenná* (krvavé zore),
- c) *trojčlenná* (oči žiarivé hviezdy).

4. Z hľadiska funkčnosti:

- a) *kognitívna (epifora)* – prevláda v nej poznávací zložka, vyskytuje sa ako konvencionalizovaná, lexikálna metafora (podnebie – v ústach, oko siete),
- b) *afektívna (diafora)* – prevláda v nej emotívna zložka, hlavným cieľom je zapôsobiť. Vyskytuje sa najmä v poézii a používa postup od menej známeho k známejšiemu.

Novšia taxonómia **Jána Zambora**¹⁰⁶ rozlišuje tieto hlavné typy metafor:

1. Z hľadiska vyjadrenosti alebo nevyjadrenosti metaforizovaného výrazu (tenora):

- a) *explicitná* – vyjadrený je metaforizovaný i metaforizujúci výraz:

Ústredné postavenie malo mlynské koleso oblohy

(Ján Ondruš: Kohút)

- b) *implicitná (čistá, eliptická)*¹⁰⁷ – je zriedkavejšia, metaforizovaný výraz v nej býva zamlčaný. Je charakteristická pre modernú poéziu. Vo svojej poézii ju využíval už španielsky barokový básnik Luis de Góngora – zamlčaným tenorom v ukážke je objekt ľúbostnej túžby lyrického subjektu:

¹⁰⁶ Zambor, Ján, 2010. *O básnickej metafore, o jej druhoch*. In Zambor, 2010, s. 11 – 38, tam pozri aj ďalšie typy. Odtiaľ preberáme aj niektoré príklady.

¹⁰⁷ Niektorí teoretici (napr. Hugo Friedrich) nazývajú tento typ metafory so zmlčaným metaforizovaným výrazom *absolútnou metaforou*. Friedrich (2005, s. 72, 211) ako príklad absolútnej metafory uvádza Rimbaudov obraz *opitý koráb* alebo posledný verš Apollinairovho Pásma *Slnko utatá hlava* (doslovný preklad). Chápe ju ako prevládajúci štylový prostriedok neskoršej modernej poézie.

*Svätý chrám čistej cudnosti jak v snení,
tie krásne základy a múry skvelé,
kde sa len perleť, alabaster belie,
ktorý bol božskou rukou vytvorený*

(Luis de Góngora: Svätý chrám čistej cudnosti jak v snení...) ¹⁰⁸

2. *Z hľadiska novosti, originality:*

- a) *básnická (literárna),*
- b) *lexikalizovaná (slovníková, mŕtva).*

Zvláštnym prípadom použitia lexikalizovanej metafory v poézii je jej revitalizácia, oživenie, tvorivé rozvinutie:

Sme zúčastnení na potope sveta

(Miroslav Válek: Skľúčenosť)

3. *Z hľadiska senzualnosti a racionálnosti ako dvoch spôsobov reflektovania sveta:*

- a) *zmyslová (senzualna)* – podľa povahy zmyslového vnemu môže mať viacero podôb: zraková (vizuálna) metafora čerpá z oblasti zrakových vnemov, spája poéziu s výtvarným umením: *čierna je klenba neba* (Alexander Blok), *Smútočná vrba za vysokým múrom / v sústrasti živej strúha poklony* (Laco Novomeský); sluchová (auditívna) metafora čerpá z oblasti sluchových vnemov: *Ráno tam tri razy zaplače siréna / Besný zvon zašteká okolo poludnia* (Guillaume Apollinaire); z príslušnej oblasti analogicky hmatová (taktilná) metafora: *Jeseň ti kladie vlhké ruky na ramená* (Miroslav Válek); čuchová (olfatívna) metafora: *keď prešla, nechajúc z lúčov rúk nasnežiť / bielymi ružami voňavý hviezdny svit* (Stéphane Mallarmé); a chuťová (gustatívna) metafora: *je tvojím jediným a slaným domovom / ktorý hľadáš* (Lubomír Feldek).

Osobitým prípadom zmyslovej metafory je *synestézia* – spojenie dvoch pojmov označujúcich iné zmyslové vnemy, teda kríženie zmyslových vnemov:

A čern, E belosť, I nach, U zeleň, O modrosť – samohlásky –

(Arthur Rimbaud: Samohlásky)

- b) *intelektuálna* – pri tvorbe obrazu sa v nej výraznejšie zapája intelektuálna zložka:

To by ste radi videli,
ten fosfor!
Tú lúku, svietaču ako hodinky,
keď ukazuje jar!

Ešte má mäkké lýtka,
svaly ju budú bolieť
a už sa na svahu mihne jej zelený kabriolet,
ó, akcelerácia tráv!

(Miroslav Válek: Dejiny trávy)

Len tvrdo na vec, aj svet podstát
má hierarchiu, až k ontológii –
to je biely koreň – k nemu sa dostať
zubami – a svet zbavím fóbii.

(Ján Buzássy: Potkan vo svete podstát)

4. Zo všeobecného významového hladiska:

- a) antropomorfná (antropomorfizačná, personifikačná, humanizačná),
- b) naturomorfná,
- c) reifická.

5. Z hladiska gramatického vyjadrenia metafory (morfosyn-taktických vzťahov):

- a) adjektívna¹⁰⁹ – v celibáte zachrípnutého ohňa (Ján Stacho),
- b) metafora v genitívnom spojení¹¹⁰ – svieži prievan smútku pretkáva mi čelo (Rudolf Fabry),
- c) slovesná – slnečný kočiar zahrkotal na oblohe (Mikuláš Kováč); v rámci nej sponová (kopulatívna, definičná): Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať (Miroslav Válek),
- d) predmetová – nájsť v sebe kosti predkov (Ján Buzássy),
- e) príslovková – ovocie sa o nás triezvo vyjadriť (Lýdia Vadkerti-Gavorníková),
- f) prístavková (apozíčná) – jej telo, žltá mosadz, začadené nákovy, jej prsia (Federico García Lorca). Roman Jakobson ju nazval metonymickou. Podľa Zdeňka Mathausera ju charakterizuje juxtaapozíčnosť, konfrontačnosť, rozostupnosť a rovnovážnosť. Vítězslav Nezval ju pokladal za charakteristickú pre modernú poéziu. Je typom *juxtaapozíčnej metafory*, ktorá nahrádza podradovací význam priraďovacím, parataxou: *slabika bolesti* (Paul Celan),

109 Adjektívnu metaforu možno chápať aj ako iné označenie *epiteta ornans*.

110 Zambor (2010, s. 26) navrhuje týmto termínom nahradiť tradičné spojenie *genitívna metafora*, pri ktorej v 2. páde býva zvyčajne nie metaforický, ale metaforizovaný výraz.

g) *inštrumentálová – vrabce požehnané dialkami* (František Andraščík).

6. *Z hladiska stavebnej zložitosti:*

a) *jednoduchá,*

b) *zložená (rozvitá, viacnásobná, viacrozmerná, polymorfná).*

Metaforický princíp sa využíva aj vo zvukovej organizácii básne v podobe *zvukovej metafory*, pri ktorej sa sugeruje určité slovo tým, že sa použije slovo podobne znejúce: *nejaká čierna čiara, / nejaký krt cez rozpočet záhrad* (Miroslav Válek). Viliam Turčány v monografii *Rým v slovenskej poézii* (1975) nazýva rým *vertikálnou metaforou*: ide totiž takisto o spojenie slov, ktoré za zvyčajných okolností spolu nestoja, a to na základe istých pravidiel, štruktúry. Sémantická konfrontácia významov rýmujúcich sa slov súčasne plní úlohu metafory.

Prirovnanie

Prirovnanie je básnický obraz, ktorý sa – podobne ako metafora – zakladá sa na podobnosti dvoch javov, niektorí teoretici preto metaforu nazývajú skráteným prirovnaním. Josef Hrabák¹¹¹ však medzi metaforou a prirovnaním rozlišuje: pri metafore sa uvádzajú do pohybu konotované významy tak, aby sa rozbiehali viacerými smermi, kým pri prirovnaní len jedným smerom; metafora teda býva mnohovýznamovejšia. Aj prirovnanie má tri zložky: *comparandum* (člen, ktorý sa prirovnáva), *comparatum* (člen, ku ktorému sa prirovnáva) a *tertium comparationis* (spoločný znak). V prirovnaní *Peter je chytrý ako líška* je *comparandum* Peter, *comparatum* líška a *tertium comparationis* chytrosť. Na rozdiel od metafory, kde sú na povrchovej rovine zvyčajne jedna alebo dve jej zložky skryté, v prirovnaní bývajú prítomné všetky tri zložky. Prirovnanie v umeleckom texte sa vyznačuje originalitou a emocionálnym účinkom: *Pomedzi autá ideme stoja tu ako hroby* (Jozef Urban: *Ideme z PKO*); *Neúnavne po celý den sněží / jakoby chuligáni ubili / lahvemi od piva / na nebesích labuť / a smutné peří dolů padalo* (Jan Skácel: *Pořád*); *Ako keby sa nejakí muži / podrezávali potichu britvou, / tak tenučko blýska sa* (Miroslav Válek: *Z prechádzok*); *Spi krásna Verona / na oblohe visí luna ako kosa* (Pavol Suržin: *Spi, krásna Verona*).

Epiteton

Epiteton (básnický prívlastok) je zvláštny druh prívlastku zvyšujúci emocionálny účinok textu. Zväčša sa vyjadruje adjektívom v pozícii zhodného prívlastku. Tradičné poetiky rozlišujú *epiteton constans* (stály básnický prívlastok) a *epiteton ornans* (ozdobný básnický prívlastok). Epiteton constans sa s rozvíjaným substantívom spája pravidelne a má ustálený význam (vyskytuje sa napr. v ľudovej

111 Hrabák, 1977, s. 128.

slovesnosti – *šíry svet, zelený háj*). Epiteton ornans má punc originality a novosti a v texte plní estetickú funkciu (*dážďovky veria v slizké slnce* – František Andraščík).

Metonymia

Metonymia je básnický obraz, ktorý sa zakladá na prenose významu z jedného javu na druhý na základe vnútornej súvislosti alebo vonkajších vzťahov (podľa Romana Jakobsona na základe príľahlosti alebo spojitosti). Rovnako ako metafora, aj metonymia sa často vyskytuje v bežnej komunikácii a v publicistike v podobe lexikalizovanej metonymie (*štadión stíchol, prekladať Shakespeara*). V umeleckej literatúre sa uplatňuje v rozličných podobách ako synekdocha, hyperbola, litotes, eufemizmus, irónia, perifráza a pod.

Synekdocha

Synekdocha sa niekedy vydeľuje ako samostatný trópus, väčšina teoretikov ju však chápe ako typ metonymie. Vzťah medzi označovaným a označujúcim je pri synekdoche kvantitatívny. Najčastejšie sa rozlišujú dva druhy:

- 1) časť miesto celku (*pars pro toto*): *Vraciame sa sem o september starší / a o september belší* (Jozef Urban),
- 2) celok miesto časti (*totum pro parte*): *Začínam milovať starých básnikov* (Daniel Hevier).

Josef Hrabák¹¹² vydeľuje dva ďalšie druhy:

- 3) druh za rod (*species pro genere*): *sýty hladnému neverí, lastovičky sa vrátili,*
- 4) rod za druh (*genus pro specie*): *prsteň s drahým kameňom, piť tvrdé.*

Hyperbola

Hyperbola (*nadsadenie, zveličenie*) emocionálne ozvláštňuje to, čo inak nebýva zvláštne.

Vyskytuje sa v bežnom živote (*musím dnes vybaviť milión vecí*), v umeleckej literatúre máva expresívny účinok. V poézii sa zväčša zveličujú časové a priestorové pojmy a pojem kvantity:

112 Hrabák, 1977, s. 136.

*Od rána k vám chodia telegramy,
more listov zaplavuje dom,
telefóny zazvonili v celej štvrti odrazu.
Ach, dobre, že uverili
na pošte v telefónnej centrále,
že ťa nechám miliónkrát pozdravovať,
miliónkrát že ťa prosím...*

(Miroslav Válek: Dotyky)

V próze autori radi používajú hyperbolu pri komickom alebo grotesknom modelovaní textu:

Katka sa takto stratila 271-krát. Rodičia, babička a deduško ju vždy poctivo hľadali, no keď sa Katka stratila 272-krát, mali toho strácania už dosť. Deduško povedal, že on je starý a chce si užiť dôchodok. Nemieni už nikoho hľadať, pretože, ako sa presvedčil, škodí to jeho zdraviu a mohol by zomrieť.

(Dušan Taragel: Ako sa Katka stratila)

Zvíjal a zmietal sa v bolestiach už týždeň a vtedy, keď si myslel, že skape, to na neho prišlo. Uľavilo sa mu. Celé popoludnie vylučoval zo seba zbytočnosti. Zdesene však zistil, že vylúčil nielen zbytky jedál, ale aj črevá a žalúdok. Vyleteli z neho načisto, akoby boli vnútri odhnili. Zlakol sa vtedy prenáramne a opäť si myslel, že nastala jeho posledná hodinka. Žil však deň, dva, týždeň, mesiac, rok a nakoniec uveril, že sa dá žiť bez čriev a bez žalúdka, bez jedla a pitia.

(Peter Jaroš: Tisícročná včela)

Litotes

Litotes je opakom hyperboly a znamená zjemnenie výrazu – spočíva v tom, že namiesto mysleneho pojmu sa poprie opačný pojem (pri nesúhlase vyznie spojenie *na tento výrok nemôžem nereagovať* jemnejšie ako *na tento výrok musím reagovať*). Gramaticky sa vyjadruje dvojitým záporom. Niektorí teoretici ho zaraďujú medzi trópy (Hrabák), iní medzi stylistické figúry (Žilka, Pavera – Všetická). Najznámejším litotesom v slovenskej literatúre je verš Andreja Sládkoviča z Maríny *Nemožno mi ťa neľúbiť*.

Eufemizmus

Eufemizmus sa zakladá na podobnom princípe ako litotes, nejde však o zoslabenie skutočnosti (jav kvantitatívnej povahy), ale o úsilie povedať nepríjemnú vec miernejšie (jav kvalitatívnej povahy). Príkladom využitia eufemizmu v poézii je verš z básne Milana Rúfusa *Mŕtvym básnikom: Privela známych na druhom brehu Léthé*.

Irónia

Irónia je typ nepriameho pomenovania, pri ktorom sa zdôrazňuje záporný postoj tým, že mu zdanlivo prepožičiava výraz pre kladný postoj alebo naopak. Dôležitú úlohu hrá pri nej intonácia, ktorá môže zmeniť význam výpovede, napr.: *Pekne si sa k nemu zachoval*. Prvý typ irónie, keď sa na vyjadrenie negatívneho postoja použije kladný výraz, uplatnil Peter Pišťanek v poviedke *Súduh Bozonča, ideálna pracovná sila* ako prostriedok výsmechu hlavnej postavy a cez neho synekdochicky celého spoločenského zriadenia:

Po práci si súduh Bozonča dožičí riadny odpočinok. Volný čas využíva na utužovanie svojho zdravia, rozširovanie vedomostí a na prácu prospešnú spoločnosti. Správna životospráva, aktívny odpočinok, občas šport či turistika vo svojich najumiernenejších podobách pomáhajú súduhovi Bozončovi upevňovať zdravie a jeho pracovnú silu. Pevné zdravie mu umožňuje spokojnú prácu, lepšie pracovné výsledky, lepšie uspokojovanie jeho potrieb a záujmov.

Druhý typ irónie vyjadruje kladný postoj prostredníctvom negatívneho výrazu:

*Nech nikto nie je nudný,
každý nech je sexy.
Ten, kto nie je sexy, nie je.*

(Daniel Pastirčák: Portrét Image)

Zvláštnym typom irónie je *sebairónia*, ktorú hovoriaci obracia proti sebe samému:

*Spisujem básne
inak som celkom normálny
Aj topánky mám obe rovnaké
Lavé*

(Jozef Urban: Moja poetická bilancia)

Vyšším stupňom irónie je *sarkazmus*, keď výsmech nadobúda uštipačný, zžieravý až cynický ráz:

To sú tie šťastné Vianoce.

Siroty mrznú po stovkách jak vrany

(Miroslav Válek: Sentimentálne Vianoce)

Irónia nemusí v texte plniť len funkciu trópu, ale môže sa prejavovať na makroštylistickej rovine ako autorský postoj – často sa napr. využíva v postmodernej literatúre ako spôsob vyrovnávania sa s literárnou tradíciou zdôrazňovaním odstupu, dištancie od nej. Takisto ako výstavbový princíp môže prestupovať celý text – príkladom je román Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojaka Švejka*.

Perifrása

Pri perifráze sa predmet alebo pojem nepomenuje priamo, ale opisom, vymenovaním charakteristických vlastností miesto celku. V publicistike sa perifrasticky označujú niektoré krajiny (Japonsko ako krajina vychádzajúceho slnka, Fínsko ako krajina tisícich jazier a pod.). Hojne sa využívala v legendistike na nepriame pomenovanie nadprirodzených bytostí a svätcov:

Po tomto však starý nepriateľ, závistlivec dobra a protivník pravdy, popudil proti nemu srdce nepriateľa...

(Život Metoda)

Anglický romantik John Keats ju použil v úvode svojej básne venovanej Jeseni:

Ty doba plodnosti a hmlistých dní

(John Keats: Jeseni¹¹³).

Symbol

Pojem *symbol* (z gr. symbolon = dohovorený znak členov tajnej organizácie) má tri významy:

1. *znak* (matematické, biologické či ekonomické symboly, jazyk),
2. *znázornenie abstraktného pojmu konkrétnym predmetom* – v zmysle konvenčného symbolu s ustáleným významom. Oproti metafore a metonymii pri symbole nejde o prenos časti sémantického poľa z jedného denotátu na druhý, ale o *rozdvojenie denotátu* (Paul Ricoeur hovorí o *podvojnnej referencii*). Symbol znamená samého seba i v kultúrnom kontexte ustálenú abstraktnú

vlastnosť: holubica (mier), havran (smrť), kríž (utrpenie), prsteň (vernosť), srdce (láska), baránok (nevinnosť), lev (odvaha). Vzťah medzi symbolom a označovanou vecou býva často motivovaný všeobecne vžitou predstavou (holubica ako mierumilovný vták), ktorá však nemusí vždy úplne zodpovedať skutočnosti (lev ako symbol odvahy).

3. *básnický symbol* ako druh trópu – má na rozdiel od konvenčného symbolu dva rovnocenné denotáty. Motivácia medzi nimi je nejasnejšia, zahmlenejšia, čo môže viesť k väčšej abitrárnosti a k viacerým možným výkladom. Všeobecne by sa dalo povedať, že báseň osnovaná na symbolickom princípe sa väčšmi vzpiera parafráze ako báseň založená na alegórii, ktorá má blízko k podobenstvu. Najčastejšie sa symbol vyjadruje gramatickou kategóriu substantíva, symbolický potenciál však v umeleckej literatúre môžu niesť aj iné slovné druhy – adjektíva pri farebnej symbolike alebo číslovky pri číselnej symbolike. Náznakovitosť, evokačný a sugestívny potenciál básnického symbolu sa stali základom umeleckého smeru *symbolizmu*, ktorý sa v nadväznosti na Baudalaira a Rimbauda rozvíjal v poslednej štvrtine 19. storočia hlavne vo Francúzsku. Kľúčovou pre rozvoj symbolizmu sa stala Baudelairova báseň *Súvislosti*:

*Je chrámom príroda, kde zavše hmlistú reč
vydýchnu priestorom jej večne živé stĺpy.
Do lesa symbolov tam človek často vstúpi:
dôverným zrakom ho skúmajú zobďaleč.*

(Charles Baudelaire: *Súvislosti*)¹¹⁴

Systematicky so symbolom ako básnickým prostriedkom začala v slovenskej literatúre začiatkom 20. storočia pracovať Kraskova škola:

*Hej, topole, tie topole vysoké!
Okolo nich šíre pole –
Čnejú k nebu veľké, čierne –
– zrovna jako čiesi bôle –
– topole*

(Ivan Krasko: *Topole*)

*Zleťte z výše rýchlo,
tuláci vy vraní,
uniesť moje žiale –
havrany, havrany.*

*Zleťte, usadnite
na žitíia strom planý,
zakvákajte smutne,
havrany, havrany!*

(Vladimír Roy: Havrany)

Ak symbol nadobúda platnosť na väčšej ploche textu, hovoríme aj o *základnej, dynamickej alebo generálnej metafore*¹¹⁵. Takýmto symbolom – symbolom trúčlivej a ustavičnej spomienky na mŕtvu Lenoru – sa stáva havran v rovnomennej básni Edgara Allena Poa. V básni Allena Ginsberga *Slniečnicová sutra* zasa plní funkciu generálnej metafory jednak motív zaprášenej, doráňanej slnečnice ako symbol duše lyrického subjektu, jednak motív lokomotívy ako symbol spoločenskej mašinerie. Na priestore celej knihy sa uplatňuje ako symbol motív plameňa v zbierke Jána Stacha *Dvojramenné čisté telo* alebo motív jaskyne v zbierke Ivana Laučíka *Na prahu počuteľnosti*. Symbol možno vnímať aj v širších súvislostiach autorskej poetiky – ústredné miesto v tvorbe Jorgeho Luisa Borgesa majú napríklad symboly labyrintu alebo zrkadla.

Alegória

Alegória (inotaj) je druh trópu, ktorý sa uplatňuje v tak na priestore obrazu, ako aj v celom texte. Prostredníctvom nej sa vyjadruje obsah, ktorý sa z istých (zväčša spoločenských alebo ideologických) dôvodov nemôže vysloviť priamo. Alegorický charakter má satira Jonathana Swifta *Gulliverove cesty*, keď mnohé postavy a udalosti knihy majú v druhom pláne svoj korelát v dianí anglickej spoločnosti tých čias. Rovnako aj novela anglického prozaika Georgea Orwella *Zvieracia farma* je zjavnou alegóriou na pomery v sovietskom Rusku, aj preto sa zanedlho po svojom vyjdení v r. 1945 ocitla na listine zakázaných kníh v bývalom východnom bloku. V našej literatúre možno ako alegóriu Slovanstva vnímať Mínu z Kollárovej *Slávy dcery*, alegóriu využívali aj romantickí básnici Janko Kráľ (*Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*) či Ján Botto (*Smrť Jánošíkova, Báj na Dunaji*). Na alegorickom princípe je založený žáner *bájk*y.

Podľa Zdeňka Mathausera¹¹⁶ hlavný rozdiel medzi alegóriou a symbolom spočíva v tom, že symbol je dynamický, alegória statická, jednoznačná, symbol je konkrétny, alegória abstraktná, symbol je nemoralistický, alegória moralistická, didaktická.

115 Bližšie Zambor, 2010, s. 35.

116 Mathauser, Zdeněk. 1999. *Symbol – supertrópus, superznak?* In Maliti, Eva, ed: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, s. 13 – 19.

Mýtus

Všeobecne sa *mýtom* označuje racionálne nepodložená hypotéza, zvyčajne silne emocionálne zafarbená. Mýtus mal historický charakter a jeho funkciou bolo vysvetlovať rozličné prírodné či spoločenské javy. V teórii literatúry sa mýtus vníma genologicky ako epický literárny žáner synonymný s termínom *báj* (starogrécke mýty). Mýtom sa označuje „symbolické rozprávanie vyjadrujúce vieru v úplnosť a celistvosť nadčasového poriadku sveta“¹¹⁷. Na mytológii sú založené homérske eposy, o mýty sa často opierajú aj moderné diela: román Jamesa Joycea *Odyseus* epizódy románu priraduje ku konkrétnym príbehom Homérovho eposu *Odysea*, báseň Thomasa Stearnsa Eliota *Pustatina* obsahuje množstvo odkazov k iniciačným rituálom starodávnych národov a k mýtickým príbehom svätého grálu. V slovenskej literatúre sa najčastejšie stretávame so spracovaním jánošíkovského mýtu.

Zo semiotického hľadiska sa mýtus, podobne ako symbol a alegória, zakladá na dvojakom denotáte, čo dokladá vyššie uvedený Barthesov príklad fotografie černoškého vojaka zdraviaceho francúzsku vlajku. Na prvotný, denotatívny význam sa na vyššej rovine navrstvuje druhotný, konotatívny význam.

Josef Hrabák¹¹⁸ uvádza ďalšie významy použitia termínu mýtus v poetike:

1. mýtus ako iracionálna predstava, ktorú si o svete vytvára autor a ktorá určuje jeho postoj k realite (básnický mýtus). Niektorí autori ako William Blake vo svojich tzv. prorockých knihách alebo J. R. R. Tolkien v dielach *Hobit* alebo *Pán prsteňov* vytvorili vlastný mytologický systém. V našej literatúre výrazné zastúpenie vlastných mytologických prvkov badať v tvorbe Daniela Pastirčáka (*Čintet, Mini mýty*).
2. predstava, ktorú o básnikovi vytvára doba (autorská legenda). V slovenských literárnych dejinách sa takýto mýtus vytvoril okolo osobnosti P. O. Hviezdoslava¹¹⁹ alebo Milana Rúfusa.

117 Mecná – Peterka, 2004, s. 400.

118 Hrabák, 1977, s. 145 – 146.

119 Valér Mikula v štúdií *Hviezdoslav ako automýtus* (In Mikula, 1999, s. 49 – 56) hovorí o dvojakom hviezdoslavovskom mýte – o tom, ktorý vytvorili o ňom iní, a o tom, ktorý vytvoril on sám.



Verzológia (teória verša) je subdisciplínou teórie literatúry¹²⁰ zaoberajúcou sa skúmaním verša. Má tri súčasti:¹²¹

1. *prozódia* – skúma prozodické vlastnosti jazyka (eufonické kvality hlások, kvantitu, prízvuk, slabičnosť, medzislovný predel, suprasegmentálne javy a pod.) a využitie ich vlastností z hľadiska rytmickej výstavby verša,
2. *metrika* – centrom jej záujmu sú normy organizácie verša, systémy veršových rozmerov (metrá), ktoré skúma synchronne alebo diachronne (historická metrika), resp. v konfrontácii s inými jazykmi (porovnávací metrika),
3. *strofika* – skúma strofickú kompozíciu básní, skladbu strofy, jej druhy a formy a ustálené samostatné strofické útvary.

Novšie sa samostatne vymedzuje aj štvrtá zložka verzológie – *sémantika verša* – ako disciplína skúmajúca význam verša.

Versť

Základnými výrazovými prostriedkami jazykovej výstavby umeleckých diel sú *versť* a *próza* (*viazaná* a *neviazaná* reč). V bežnej komunikácii sa slovo *versť* používa zväčša v pluráli na označenie výsledku básnickej tvorby – básní, poézie. Písať, recitovať alebo publikovať verše znamená písať, recitovať alebo publikovať básne, poéziu. *Kým bude ľudom slúžiť zrak a dych, / žiť budú tieto verše a ty v nich,*¹²² píše William Shakespeare v záverečnom dvojverší svojho slávneho 18. sonetu, ktorý hovorí, že práve veršami, poéziou možno prekonať fyzickú smrteľnosť človeka. Takýto zástupný, synekdochický význam slova *versť* je dnes možný najmä vďaka tomu, že *versť* je v podstate výlučným výrazovým prostriedkom lyriky. František Miko¹²³ uvádza, že *versť* sa oddávna pokladal za „evidentný diferenciačný znak lyriky v porovnaní s epikou“. V minulosti však písať verše neznamenalo nevyhnutne písať lyriku, pretože *versť* bol hlavným výrazovým prostriedkom aj ostatných literárnych druhov – epiky a drámy. Základným žánrom veľkej epiky bol až do nástupu románu epos, ktorý bol písaný vo veršoch, či už išlo o staroveké homérske eposy, stredoveké hrdinské a rytierske eposy ako *Pieseň o Rolandovi* alebo barokový biblický epos Johna Miliona *Stratený raj*. Dejiny veršovanej drámy sa

120 Niektorí teoretici (Hrabák, 1977, Pavera – Všetická, 2002) ju vymedzujú ako súčasť poetiky.

121 Štraus, 2003, s. 9 – 12.

122 Preložil Ľubomír Feldek.

123 Miko, 1982, s. 103.

zasa tiahnu od Sofokla cez Plauta, Shakespeara, Goetheho, Ibsena až do modernej literatúry k Eliotovi. V opozícii k veršu ako viazanej reči sa však postupne konštituovala próza ako neviazaná reč a postupne ovládla tak epické, ako aj dramatické žánre. Aj preto ak dnes hovoríme o veršoch, máme na mysli predovšetkým lyriku. Pripomeňme však, že jestvujú aj hraničné útvary, napr. básň v próze, ktoré sa síce vzdávajú verša ako formy, nestrácajú však svoj lyrický charakter.

Verš v zmysle *špecificky organizovaného jazykového prejavu* je v podstate „deformáciou“ bežného komunikačného jazyka. Nikto bežne vo veršoch nerozpráva, verš preto môžeme chápať ako istým spôsobom exkluzívnu deformáciu obmedzenú na oblasť poézie. Ako však podotýka Josef Hrabák, „verš nie je výsledkom náhodnej ľubovôle, ale využíva podmienky rytmickosti, ktoré sú v jazyku, a istým spôsobom ich štylizuje“.¹²⁴ Sem patrí využitie prvkov slovnej fonológie (kvantity čiže dĺžky, prízvuku, členenia na slabiky alebo slovného predelu) i vetnej fonológie (melódie, dôrazu, pauzy, vetnej alebo veršovej intonácie). Organizácia zvukovej roviny v básni však nie je samoúčelná, ale vždy naviazaná na jej významovú rovinu. Všimnime si, ako zvolený typ verša, v tomto prípade trochejského spádu, zvyrazňuje svojou prízemnosťou, monotónnosťou trýznivú, „hmlistú“ atmosféru a bolestný pocit lyrického subjektu v básni Ivana Kraska *Na cimiteri*:

*V doline sa mlha plazí,
plazí šedým závojom,
prestiera sa jako smútok
duše pokojom.*

*Spoza mlhy ktos' ma zovie,
zovie dávnom po mene –
To snáď zvuky opozdené
v ducha ozvene...?*

*Zo smútiacich starých smrekov
šumí po mne bôlny hlas.
Zúfajúce kvilby duše,
budíte sa zas...?*

*Nie! to zdola na mňa volá,
volá čísi úpny ston,
bych ho hrabal z čiernej zeme,
hrabal, hrabal von...*

Okrem chápania verša ako jednej z dvoch hlavných foriem organizácie jazykového prejavu, ako viazanej reči všeobecne, poetika používa termín *verš* aj v konkrétnejšom význame: na označenie základnej jednotky básnického rytmu. Podľa Jána Sabola je *verš* v tomto význame „základná celistvá jednotka básnického rytmu (zhodná spravidla s riadkom básne) s horizontálne (lineárne) a vertikálne organizovanou štruktúrou, charakterizovaná príznakovým opakujúcim sa zvukovým usporiadaním (napríklad intonáciou, rozložením prozodicky zvýraznených slabík, rýmom a pod.); toto usporiadanie zvukových prvkov stmeluje verš zároveň ako *významovú* jednotku.“¹²⁵ Najexponovanejšími miestami verša zo sémantického hľadiska sú spravidla jeho začiatok a koniec, kam sa umiestňujú významovo dôležité slová. Nemalo by sa to však diať za cenu deformácie syntaxe, pretože hoci vo verši dominuje zvukovo-rytmická organizácia, verš má umocňovať, a nie potláčať prirodzenú skladbu jazyka. (Ak, pravda, nie je takáto deformácia použitá funkčne, napríklad s cieľom vyvolať komický účinok, ako to urobil Stanislav Rakús vo svojom románe *Excentrická univerzita*, kde hlavná postava Peter Leder cituje dvojveršie dokresľujúce prchavosť záujmu jeho brata o poéziu: *Hmla sa zniesla nad lesom, / smutne pousmial sa som*).

Hoci dnes verš pokladáme za výlučný a typický formálny znak poézie, jestvujú aj hraničné útvary, ktoré túto symbiózu narúšajú. Jedným z nich je *báseň v próze*, ktorá si okrem verša uchováva ďalšie znaky poézie. Najznámejšími autormi básní v próze boli Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud či Ivan Sergejevič Turgenev, v českej literatúre Otakar Březina a Jakub Deml, u nás ich písali Ivan Krasko, Vladimír Roy, Rudolf Dilong, zo súčasných autorov Daniel Hevier, Peter Milčák alebo Miroslav Brück. Podobne na pomedzí stojí aj veršovaná poviedka, útvar, ktorým sa preslávil americký básnik Robinson Jeffers.

Jednou z otázok, ktorú verš ako základný formálny znak poézie vyvoláva, je aj otázka jeho *rozmeru*. V prevažnej väčšine poézie jeden verš zodpovedá jednému riadku básne, niekedy však nadobúda špecifické podoby. Jeho hranice by sme mohli vymedziť poéziou dvoch amerických básnikov. Predstavitel' experimentálnej poézie **e e cummings** (1894 – 1962) vo viacerých svojich básňach verš zredukoval až na jednu hlásku slova, nie však samoúčelne, ale v nadväznosti na jeho sémantiku. V jednej zo svojich lyrických miniatúr napríklad takýto vertikálny rozklad slov *a leaf* (list), *a falls* (padá) aj graficky zdôrazňuje padanie listu zo stro-
mu a zároveň podčiarkuje pocit lyrického subjektu – *loneliness* (samota):

125 Sabol, 1983, s. 12.

l(a)

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(e e cummings: l(a))

Na vymedzenie hornej hranice rozsahu verša je asi najvhodnejší jeho typ, ktorý do poézie vniesol beatnik **Allen Ginsberg** (1926 – 1997) a pomenoval ho *verš-dych*. Jeho rozmer tu neurčujú nijaké striktné metrické pravidlá, ale skôr kapacita básnikových pľúc, to, čo je schopný vysloviť na jedno nadýchnutie.

Kráčal som po brehoch doku plnom banánových plechoviek, sadol si pod obrovský tieň lokomotívy Južnopacifickej železnice, díval sa na západ slnka nad kopčekmi obytných škatúl a plakal.

Jack Kerouac si sadol vedľa mňa na zlomenú hrdzavú železnú tyč, druh, rovnako sme rozmýšľali o duši, sklúčení, smutní a so zármutkom v očiach, obklopení skrútenými ocelovými koreňmi stromov mašinerie.

V olejatej vode rieky sa zrkadlila červená obloha, slnko kleslo na vrcholce posledných hôr Friska, v tej rieke nebolo nijakých rýb, v tých horách nijakých pustovníkov, len my so zaslzenými očami a po opici ako starí vandráci na brehu rieky, ustatí a vybití.

(Allen Ginsberg: Slnečnicová sutra)¹²⁶

Dôležitým dištinktívnym znakom poézie a zároveň prejavom princípu opakovania je *rytmus*. Je s ňou spätý už oddávna, prenikol do nej živelne z reálneho života, tak z prírodných javov (striedanie dňa a noci), ako aj z fyziologických prejavov (tlkot srdca, chôdza, dych). Vo verzológii *rytmom* označujeme pravidelné opakovanie akustického prvku v básni. Je konkrétnou realizáciou metrickej normy, ideálnej schémy v pozadí básne, ku ktorej smeruje, ale málokedy ju napĺňa, zvyčajne je s ňou v napätí. Práve toto narúšanie normy je dôležitou podmienkou jeho percepcie. Rytmus je základným stavebným prvkom básne, ktorý ju odlišuje

od prózy. Hranica medzi nimi však nie je striktná – dôkazom je Shakespearov blankvers (päťstopový nerýmovaný jambický verš), ktorý v angličtine pomerne ľahko sklzáva do prózy.

Rytmus sa v básni vytvára na základe tzv. *rytmického impulzu* – očakávania, že po skupine rytmických jednotiek organizovaných určitým spôsobom bude nasledovať jednotka organizovaná podobne alebo zhodne. Rytmickej impulz môže vzniknúť na základe striedania dlhých a krátkych slabík (časomerný veršový systém), opakovania rovnakého počtu slabík (sylobický veršový systém), opakovania rovnakého počtu prízvukov (tonický veršový systém) alebo kombinácie rovnakého počtu slabík a pravidelného striedania prízvučných a neprízvučných slabík (sylobotonickej veršový systém). Vo voľnom verši hrá dôležitú úlohu pri rytmickej impulze *intonácia*.

Pre básnický rytmus je dôležité, aby nebol v opozícii voči jestvujúcemu, platnému jazykovému systému, čo potvrdzuje Michail Gasparov: „Každý veršový systém sa opiera o fonologické prostriedky jazyka“.¹²⁷ Viktor Kochol dodáva, že „umelo ‚skonštruovaný‘ veršový rytmus je iba využitím a umocnením prirodzeného jazykového rytmu“.¹²⁸ Na rytme sa podieľajú prozodické javy, ktoré sa viažu na vyššie akustické jednotky ako hláska – slabika, slovo alebo veta. Patria medzi ne kvantita (dĺžka), prízvuk, dôraz, melódia, pauza, slabičnosť a slovný predel. Najdôležitejšie miesto medzi prozodickými suprasegmentálnymi javmi, ktoré vplývajú na rytmus verša v slovenčine, majú kvantita a prízvuk. Na ne sa viažu tieto hlavné prozodické zákonitosti:

1. fixnosť slovného prízvuku na prvú slabiku slova. Jeho dôsledkom je menšia variabilita metrických možností slovenčiny v porovnaní s jazykmi s voľným prízvukom (angličtina, ruština).
2. nezlučiteľnosť voľnej kvantity a voľného prízvuku v spisovnej slovenčine. Kým voľná kvantita má v slovenčine *dištingtívnu* funkciu, teda umožňuje sémantické rozlíšenie slov a tvarov (latka – látka, dom – dóm, pera – perá), funkcia slovného prízvuku je *fonologicko-delimitačná* (slúži ako prostriedok na rozhraničenie slov alebo taktov) a rozlíšenie významu umožňuje len v okrajových prípadoch: *Zahla som za hlasom*.¹²⁹
3. neredukovanosť neprízvučných slabík v slove, napr. v porovnaní s ruštinou. V ruštine jestvuje totožnosť prízvuku a dĺžky, čo má za následok väčší kontrast medzi prízvučnou a neprízvučnou slabikou, a tým aj väčšiu výbušnosť prízvučnej slabiky. Ruská poézia má tak lepšie možnosti na uplatnenie tonického veršového systému. V slovenčine je rozdiel medzi prízvučnou a neprízvučnou

¹²⁷ Gasparov, Michail. 2003. *Očerck istorii jevropeskogo sticha*. Fortuna Limited, Moskva 2003, s. 9.

¹²⁸ Kochol, Viktor. 1997. *Verš a preklad verša*. Bratislava : Print-Servis, 1997, s. 85.

¹²⁹ Bližšie Sabol, 1977.

slabikou menší, preto aj tonický verš je v slovenskej poézii zriedkavý a splyva s bezrozmerným veršom.

Rytmické členenie v jazyku sa na prvotnej úrovni realizuje v pohybe od slabiky k taktu, na druhotnej od taktu k vete. *Takt* je „foneticko-rytmická jednotka priamo nadradená slabike, je neprázdna množina 1... n slabík s jednou slabikou prozodicky (v spisovnej slovenčine prízvukovo) zvýraznenou, prominentnou (spodnou hranicou taktu je jednoslabičné prozodicky zvýraznené slovo. Takty sa zoskupujú do *taktových skupín* vyčlenených pauzami“.¹³⁰ Keď sa prízvučná slabika nachádza na začiatku taktu, hovoríme o *zostupnom* (*decrescendovom*) takte, keď je na konci, hovoríme o *vzostupnom* (*crescendovom*) takte, postavením prozodicky prízvučnej slabiky vnútri taktu vzniká *obstupný* (*crescendovo-decrescendový*) takt. Takt sa môže zhodovať sa slovom alebo ho môže tvoriť viac slov, pričom hranica taktu je vždy aj hranicou slova v lineárnom, syntagmatickom takte.¹³¹ Na vymedzenie taktu sú dôležité aj tzv. *enklitiky* (*priklonky*), jednoslabičné neprízvučné slová, ktoré sa rytmicky prikláňajú k predošlému taktu, a *proklitiky* (*predklonky*), jednoslabičné neprízvučné slová, ktoré sa rytmicky prikláňajú k nasledujúcemu taktu. Napr. v Smrekových veršoch *Na lodi šťastia pevne sedíme si / a vôbec netreba nám plachty zviňať* je zvrtné zámeno *si* enklitikou (prikláňa sa k slovesu *sedíme* a vytvára s ním štvorslabičný takt) a spojka *a* proklitikou (prikláňa sa k príslovke *vôbec* a vytvára s ňou trojslabičný takt).

Metrum je ideálna schéma básnického rytmu, abstraktná forma verša, teoretický základ, rytmický „model“, na ktorého pozadí sa realizuje rytmus konkrétnej básne. Má normatívny charakter, málokedy sa však v rytme naplňa bez výnimky, keďže básnický text sa zväčša vyhýba rytmickej automatizácii.¹³² Norma sa vytvára na základe pravidelného opakovania krátkych a dlhých, resp. prízvučných a neprízvučných slabík vo verši. Najmenšou jednotkou metra opakujúcou sa vo verši je *stopa*.

V antike bolo *metrum* jedným zo signálov básnického charakteru textu a slúžilo na jeho odlíšenie od iných textov. V orálnej tradícii bol práve metrický pôdorys, napríklad daktylský hexameter homérskych eposov, pomocou pre ich šíriteľov na zapamätanie si veľkého množstva textu.

Metrické možnosti toho-ktorého jazyka sa odvíjajú od jeho prozodických javov. Antická časomerná verzifikácia, založená na kvantite umožňujúcej rozličné kombinácie dlhých a krátkych slabík, rozlišovala celý rad dvoj- až päťslabičných stôp. Naproti tomu sylabotonický veršový systém, ktorý sa opiera o kategóriu prízvuku a pravidelne sa v ňom striedajú prízvučné a neprízvučné slabiky, má počet

130 Sabol, 1983, s. 8.

131 Bližšie Sabol, 2011, s. 35.

132 Bližšie Sabol, 1983, s. 24.

stôp obmedzený. Navyše v jazykoch s ustáleným slovným prízvukom, medzi ktoré patrí slovenčina, sa možnosti ešte zužujú.

Pri určovaní metrického pôdorysu básne vychádzame z jej rytmickej realizácie. Vzhľadom na napätie medzi metrom a rytmom prejavujúce sa v odchýlkach od abstraktnej schémy metra treba brať do úvahy väčší celok – strofu alebo celú báseň, keďže jeden verš na určenie pôdorysu nemusí stačiť. Svedčí o tom nasledujúci úryvok, v ktorom vinou rytmických odchýlok od metra prvý verš nie je dostatočným signálom na určenie daktylského metrického pôdorysu celej básne:

*Žili raz jeden kráľ a jedna kráľovná,
starí a nevládni.*

*Hovoria synovi: „Počúvaj, synček náš,
nie je už veľa dní*

(Milan Rúfus: O kráľovičovi, čo si mladú hľadal)

Metrum nie je len formálnou schémou básne, ale býva aj naviazané na jej významovú rovinu svojou schopnosťou podieľať sa na jej tonalite a evokovať v čitateľovi istú náladu. To isté metrum môže vzhľadom na rozdielne prozodické javy jednotlivých jazykov v nich nadobúdať odlišné konotácie. V slovenčine napríklad jamb od čias hviezdoslavovského parnasizmu získal charakter slávnostného metra vhodného na vyjadrenie vznešenejších obsahov, čím kontrastuje s „ľudovejším“ trochejom – ten je zas v angličtine na rozdiel od bežnejšieho jambu, ktorý niekedy môže dokonca splývať s prózou, veľmi príznakový a zriedkavý. Daktyl sa v anglickej poézii často spája s detskou poéziou a prívlastkami ako živý, rýchly, veselý. V našej poézii ho básne ako Hviezdoslavova *Zuzanka Hraškovie* alebo Kraskovi *Baníci* posúvajú do vážnejších – baladických alebo sociálnokritických – polôh.

Ďalším aspektom metra je jeho vzťah k literárnej tradícii. Michail Gasparov¹³³ uvádza, že ruská poéma napísaná štvorstopovým jambom asociuje Puškina a na tomto pozadí sa aj vníma. Podobne báseň napísaná tercínou (jambickým desať-, resp. jedenásťslabičníkom) evokuje Danteho *Božskú komédiu*.

Čitateľ sa pri percepcii básnického textu pohybuje od rytmu k metru – na základe konkrétneho rytmu danej básne si odvodzuje jej metrický pôdorys. Autorov pohyb však nemožno chápať mechanicky ako opak čitateľovho, t. j. pohyb od metra k rytmu. Autori si spravidla vopred nepripravujú metrické schémy, ktoré naplňujú konkrétnym rytmom, pracujú skôr intuitívne, vychádzajú z hudby jazyka alebo ten-ktorý rytmus evokuje požiadavka spracúvanej témy.

Ako sme už naznačili, pri metre a rytme jestvuje prirodzené napätie medzi konkrétnym a abstraktným, medzi praxou a ideálom, ktoré je pre poéziu produktívne,

keďže zabraňuje zmechanizovaniu, automatizácii básnického rytmu alebo „verklíkivosti“ verša. Toto napätie sa realizuje v tzv. odchýlkach od metra, ktoré môžu mať tri podoby:

1. *neutralizácia prízvuku* („odprízvučnenie“) – deje sa najmä v štvor- a viacslabíkových rytmických celkoch, keď slabika, ktorá by mala podľa metrického pôdorysu byť prízvučná, prízvuk prirodzene nenesie. Vo verši z Kraskovej básne *Dnes* je takouto štvrtá slabika:

Je milostivé ráno, svetla plné ráno

○ – ○ – ○ – ○ – ○ – ○ – ○ – ○ metrum
x X x x x X x X x X x X x rytmus

2. *transakcentácia* – vytvára ju nesúladsť medzi požiadavkami metra a jazykovej normy. Vtedy dávame prednosť prirodzenej dikcii za cenu narušenia metra. V treťom verši nasledujúcej ukážky nastáva transakcentácia pri tretej a štvrtej slabike, ktoré si „vymenia“ prízvučnosť, čím narušia trochejský metrický pôdorys básne. Podobná výmena sa udiala medzi druhou a treťou slabikou štvrtého verša:

*Nepýtaj sa, moja dcéra,
kto má kľúče od jazera.*

Kam chodí zem na studničku?

– ○ – ○ – ○ – ○
X X x X X x x x

Kto vystríhol lastovičku?

– ○ – ○ – ○ – ○
X X x x X x x x

(Milan Rúfus: *Nepýtaj sa*)

3. *sprízvučnenie* – slabika, ktorá by podľa metrického pôdorysu, v prípade nasledujúcej ukážky daktylského, mala zostať neprízvučná, nadobúda prízvuk umiestnením zväčša jednoslabičného autosémantického slova (tu *túh* a *duch*) na príslušné miesto stopy:

Ostatne daromné vábenie

k azúru, vábenie z kýčery:

ku sľubom jarných túh,

– ○ ○ – ○ ○
X x x X x X

k vnaďám tým, srdce, duch

– ○ ○ – ○ ○
X x x X x X



*chová sa, chová mi studene...
neúfa, neverí.*

(Pavol Országh Hviezdoslav: Škovránok strepotal v povetrí)

Ak sa veršové (rytmické) členenie v básni zhoduje s vetným (syntaktickým), hovoríme o *rytmicko-syntaktickom paralelizme*. Je typickým znakom ľudovej piesne, často ho vo svojej poézii využívali štúrovci, z avantgardných smerov ho nájdeme v nadrealizme.

*Často blúdim, táram sa cez celý boží deň,
hľadajúc kolenačky aspoň dáky kameň,
na ktorý by si oprel boľavú hlavičku
a zadriemal zmorený aspoň len trošíčku.*

(Janko Král: Zakliata panna vo Váhu a divný Janko)

*Nespomínajte mi ľudia lalie
Byľky plodné vodnaté
Ani spánok s obrvenými prstami
Ani ružový dom s jazykom vetra
Ani porezané ruže
Ani včely v šesťbokej bunke vliate do krvného koláča
Ani mlieko ktoré klíči z kvitnúceho ohňa*

(Rudolf Fabry: Posledné)

Narušenie rytmicko-syntaktického paralelizmu vedie k *presahu* (*enjambement*), ktorý je jedným z konštitutívnych prvkov modernej poézie. Zdrojom účinku je pri ňom napätie medzi očakávaným a skutočným (zväčša prekvapujúcim) pokračovaním syntagmy v ďalšom verši (slovný presah), resp. strofe (strofický presah):

*Môj plameň, vymáčaný
v sviečke. A mlyny
nech si zabasujú k rozjímaniu hôr.
Len dobre silnú rakvu: tam
zľahol ženu. (Boli to prikrátke ruky
na podanie chleba.)*

(Ján Stacho: Tam)

*Teraz by vlastne mal prísť tichý večer,
ach, večer, sladký ako stravec hroznový,
no never, Janko, čarom lunny never,
hľa, báseň včul' už sotva, sotva vysloví
odveký žiaľ tvoj, tvoj žiaľ nepomenovaný*

(Janko Silan: Pieseň stará)

Veršové (verzifikačné) systémy

Podľa toho, ktoré rytmotvorné prvky sa stávajú normou organizácie verša, rozoznávame rozličné veršové (verzifikačné) systémy. V každom jazyku môže jestvovať a súbežne sa uplatňovať viacero druhov veršových systémov, pričom ich množstvo a charakter závisí od prozodických javov toho-ktorého jazyka. Tak sa v slovenskej poézii obdobia klasicizmu uplatňoval časomerný i sylabotonický veršový systém, v súčasnej poézii sa sylabotonizmus používa popri dominantnom voľnom verši.

Bezrozmerný (asylabický) verš

Nie je v ňom normovaný ani počet slabík, ani rozloženie prízvukov. Pestoval sa najmä v stredoveku v opozícii voči sylabickému veršu. Má tendenciu k rytmicko-syntaktickému paralelizmu a k spájaniu veršov do dvojverší rýmom. Dôležité miesto má v dejinách českej literatúry (*Dalimilova kronika*, literatúra husitského obdobia):

*Sluší každému věděti,
a budúcím to pověděti,
kterak sú kniehy Viklefovy do Čech přišly
a mezi mistry vešly.*

(Počátkové husitství)

Časomerný verš

Z prozodických javov je v ňom určujúca kvantita, preto sa niekedy nazýva aj kvantitatívnym veršom. Iný jeho názov – antický – vyplýva z jeho dominantného postavenia v antickej poézii. Je založený na pravidelnom striedaní dlhých a krátkych slabík. V slovenskej literatúre je jeho výskyt obmedzený na obdobie klasicizmu a najvýraznejšie sa prejavoval v tvorbe Jána Hollého používajúceho bernolákovčinu. Hlavným dôvodom, prečo v slovenskej poézii zostal len historickou epizódou, boli fonologické vlastnosti slovenčiny – nedostatočný pomer

medzi dlhými a krátkymi slabikami: kým ideálom pre časomieru je 1 : 2 (jedna dlhá slabika na dve krátke), v spisovnej slovenčine je tento pomer 1 : 4,5.¹³⁴

Základnou jednotkou časomerného veršového systému je *móra* označujúca čas potrebný na vyslovenie krátkej slabiky. Dlhá slabika obsahuje dve móry. Najmenšou metrickou jednotkou vytvárajúcou normu opakovania vo verši je *stopa*. Skladá sa z ťažkej doby (*téza*, –), ktorá nesie metrický dôraz (*iktus*) a ľahkej doby (*arza*, ∪) bez iktu. Ťažká doba je v časomiere podložená dlhou slabikou, ktorej dĺžka môže byť prirodzená alebo polohová (pozičná). Za pozične dlhú sa slabika pokladá vtedy, ak po jej samohláske nasledujú dve alebo viac spoluhlások, nevynímajúc rozhranie slov. V Hollého verši *Umko milá, jestliž mne si v mých kedy prispela pesňách* sú prirodzene dlhé slabiky –lá, mých a –ňách, polohovo zasa slabiky *Um-*, *jest-*, *-liž*, *pri-* a *pes-*. Antická metrika rozoznávala široký dia-pazón stôp, od dvojslabičných (dibrach, trochej, jamb, spondej) cez trojslabičné (daktyl, anapest, amfibrach), štvorslabičné (peón, choriamb) až po päťslabičné (dochmij). Umožňovali to prozodické vlastnosti starej gréčtiny, najmä fonologická funkcia slabičnosti a melodický prízvuk. Podľa počtu mór sa stopy delili na dvoj- až osemmórové. Trochej a jamb sa zaradovali medzi trojmórové, daktyl a spondej medzi štvormórové stopy. Medzi najrozšírenejšie verše časomernej poézie patrili *pentameter* a *hexameter*, používané v elegickom distichu, dialogické pasáže v dráme sa písali v *jambickom trimetri* (verši so šiestimi úplnými jambickými stopami). Hexameter sa skladá zo šiestich stôp (5x daktyl alebo spondej + trochej alebo spondej), pričom piata stopa musí byť záväzne daktylská. Po prvej slabike tretej stopy nasleduje *cezúra* – polveršová prestávka, ktorá delí tak verš, ako aj stopu. (Polveršová prestávka deliaca verš, ale nie stopu, sa nazýva *dieréza*.) Pentameter sa vyskytoval len v spojení s hexametrom (vedno tvorili *elegické distichon*, žalospevné dvojveršie). V podstate ide rovnako o šesťstopový verš, ktorý však má dve neúplné stopy (tretia a šiesta), preto sa nazýva *dikatalektický*. Verš končiaci sa úplnou stopou sa nazýva *akatalektický*, neúplnou stopou *katalektický*.

Aj, zde leží zem ta, před okem mým slzy roním,

– ∪ ∪ – ∪ – ^ || ∪ ∪ – – – ∪ ∪ – –

hexameter

(akatalektický verš)

někdy kolébka, nyní národu mého rakev.

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ^ || – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ^

pentameter

(dikatalektický verš)

Sylabický verš

Zakladá sa na rovnakom počte slabík vo veršoch (*izosylabizmus* alebo *rovnoslabičnosť*), nie je však stopovo organizovaný, čiže nemá normované rozloženie prí-zvučných a neprízvučných slabík. V slovenskej literatúre bol hlavným veršom ľudovej piesne, umelá poézia ho využívala v baroku (Hugolín Gavlovič) a najmä

134 Bližšie Sabol, 1983, s. 79.

v romantizme (štúrovci)¹³⁵. Po nástupe Hviezdoslavovej školy a návrate sylabotnizmu stratil svoje postavenie. Z prozodického hľadiska pritom nejestvuje nijaká výraznejšia prekážka (tak ako pri časomiere nedostatok kvantity), ktorá by znemožňovala jeho používanie.

V európskych literatúrach je sylabizmus charakteristický pre francúzsku a poľskú poéziu. V súčasnej slovenskej literatúre možno o sylabizme hovoriť v súvislosti so subštandardnou a archaizujúcou poéziou autorov regionálneho významu, poetologicky ustrnutých v minulosti, blízko k sylabizmu majú aj ponášky na ľudovú pieseň:

*Ako mladé dievča
už je to za nami
po stromoch som liezla
s našimi chlapcami*

*A vždy keď na strome
zlomili halúzku
hádzali mi chlapci
čerešne za blúzku*

(Milan Lasica: Čerešne)

Ako konštatuje Mikuláš Bakoš,¹³⁶ na modelovaní sylabického verša slovenskej poézie sa väčšmi ako prvky slovnej fonológie (prízvuk, medzislovný predel) podieľajú prvky vetnej fonológie (členenie na polverše, intonácia). Prisudzuje mu *spevný* charakter v porovnaní s neskorším hviezdoslavovským *deklamačným* veršom. Okrem izosylabizmu ako konštantného znaku sylabického verša vyčleňuje aj ďalšie prvky, ktoré majú charakter dominant alebo tendencií (nevyskytujú sa bez výnimky):

a) *dieréza* – polveršová prestávka, v dlhších veršoch (12- alebo 13-slabičnom, slovenskej obdobe alexandrínu) má charakter konštanty po šiestej, resp. siedmej slabike, v 8-slabičnom verši sa nachádza po štvrtej slabike:

Horí ohník, horí || na Kráľovej holi

(Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

Často blúdim, táram sa || cez celý boží deň

(Janko Kráľ: Zakliata panna vo Váhu a divný Janko)

135 Spomedzi štúrovských básnikov sa v tomto ohľade vymyká Andrej Sládkovič, ktorý okrem rovnoslabičnosti vo svojej básnickej tvorbe narúšal všetky ostatné princípy sylabizmu. Ako príklad možno uviesť verš jeho básnickej skladby *Svätomartiniáda*.

136 Bakoš, 1968, s. 130 – 131.

*Jajže, bože, || strach veľiký:
padli Turci || na Poniky;
padli, padli || o polnoci:
Jajže, bože, || niet pomoci.*

(Samo Chalupka: Turčín Poničan)

b) *rytmicko-syntaktický paralelizmus* – prejavuje sa aj v intonačnej zhode medzi vetou a veršom, sprevádza ho metrická pauza na konci verša:

*Zleteli orli z Tatry, tiahnu na podolia,
ponad vysoké hory, ponad rovné polia;
preleteli cez Dunaj, cez tú šíru vodu,
sadli tam za pomedzím slovenského rodu.*

(Samo Chalupka: Mor ho)

c) *spájanie veršov do dvojverší* – vlastnosť prevzatá z ľudovej piesne,

d) *združený rým* – je dôsledkom spájania veršov do dvojverší.

Napriek tomu, že sylabický verš sa tradične vníma ako nestopový, viacerí teoretici (napr. Štefan Krčméry,¹³⁷ Viktor Kochol¹³⁸) konštatovali v slovenskom sylabizme nezanedbateľné sylabotnické tendencie, čo možno vnímať aj ako predznamenanie ďalšieho vývinu slovenského verša smerom k sylabotonizmu.

Sylabotnický (slabično-prízvučný) verš

Charakterizuje ho ustálený počet slabík a ich normované rozloženie vo verši v zmysle pravidelného striedania prízvučných a neprízvučných slabík. Základnou jednotkou sylabotnického veršového systému je *stopa*, na rozdiel od časomerného verša sa však neutvára striedaním dlhých a krátkych, ale prízvučných a neprízvučných slabík. V slovenskej poézii sylabotnický veršový systém používali predovšetkým v klasicizme autori píšuci biblickou češtinou (Juraj Palkovič, Bohuslav Tablic, Pavol Jozef Šafárik), po medziobdobí romantickej poézie s príklonom k sylabickému veršu ho opätovne kanonizovala hviezdoslavovská škola a popri prevládajúcom voľnom verši sa používa aj dnes.

Dominantou sylabotnického verša je neprízvučnosť príslušných slabík verša a potenciálna prízvučnosť ostatných slabík verša. Zo stôp sa v ňom uplatňujú hlavne trochej (– ◡), jamb (◡ –) a daktyl (– ◡ ◡), zriedkavejšie amfibrach (◡ – ◡) a anapest (◡ ◡ –).

137 Krčméry, Štefan. 1973. *Výber z diela VI*. Bratislava : Tatran, 1973.

138 Kochol, Viktor. 1966. *Slovo a básnický tvar*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.

Na určovanie metrického pôdorysu sylabotonickej poézie je dôležité prízvukovanie jednoslabičných predložiek. Výskum Jána Sabola a Júliusa Zimmermanna¹³⁹ ukázal, že v umeleckých textoch prevláda v spojení jednoslabičnej predložky a 1- a viacslabičného slova tendencia prízvukovať predložku. Naproti tomu v publicistickom a hovorovom štýle so zvyšovaním počtu slabík v slove stúpa aj možnosť presunu prízvuku na jeho prvú slabiku. Treba dodať, že v poézii hrá nezanedbateľnú úlohu aj faktor vetného prízvuku (dôrazu), ako aj faktor rytmickej zotrvačnosti, ktorý v takomto spojení ovplyvňuje miesto prízvuku:

*Dva ďalšie živly užijú si služby
na cestách k tebe a na cestách späť.
Vzduch mojej myšlienky a oheň túžby
pendlujú stále, sú, a zas ich niet.*

(William Shakespeare: 45. sonet)¹⁴⁰

V druhom verši uvedenej ukážky v prvom spojení *na cestách* na sebe predložka *na* prirodzene strháva prízvuk, v druhom však rytmická zotrvačnosť jambu „tlačí“ prízvuk na prvú slabiku slova *ces-*. Podobne v ukážke z Rúfusovej básne *Rodisko* trochejský metrický pôdorys umiestňuje prízvuk v spojení *do Jeruzalema* na predložku, hoci v inom rytmickom kontexte by nepôsobilo rušivo ani prízvukovanie prvej slabiky slova:

*Hniezdi zver i vták. A člověk nemá
kam dať sviecu, keď ju zhasína.*

*Ako oslík do Jeruzalema
tak ho nesie sivá krajina.*

Trochej

Dvojslabičná (dvojdobá) stopa s prvou slabikou prízvučnou a druhou neprízvučnou (– ◡). Intonačná línia smeruje nadol, ide preto o *zostupné* metrum. V sylabotonickej veršovom systéme (využíva sa aj v časomernom) sa rytmicky realizuje dominantou neprízvučnosťou na párných slabikách, pričom nepárne slabiky charakterizuje potenciálna prízvučnosť:

*Prší, prší jednotvárne...
Jak to líce zeme starne,
vädne, bledne mladou ženou,
oklamanou, opustenou!*

(Ivan Krasko: Prší, prší...)

139 Sabol – Zimmermann, 1994.

140 Preložil Lubomír Feldek.

Siedma slabika prvého verša *tvár-* je napriek požiadavke metra neprízvučná (kvantita tu nezohráva úlohu), rovnako sú neprízvučné aj tretia a siedma slabika štvrtého verša.

Vzhľadom na metrické požiadavky prízvuku a jeho postavenie v jazyku je trochej pre slovenčinu prirodzeným metrom; je hovorovejší a ľudovejší ako umelý a vznešenejší jamb. Mnohé ľudové piesne – hoci primárne ich zaraďujeme k sylabickému veršovému systému – majú prinajmenšom tendenciu k trocheju: *To ta Helpa, Sedemdesiat sukieň mala, Čerešničky, čerešničky*. S istou dávkou zjednodušenia by sme mohli trochej v hudobnom rytme prirovnať k polke.

V slovenčine sa trochej väčšinou vyskytuje ako *stopový* (hranica slova sa kryje s hranicou stopy), pričom sa v ňom realizujú dierézy a potláčajú cezúry. Ak je verš trochejského spádu zakončený úplnou stopou (akatalektický), hovoríme o *ženskom* zakončení (klauzule) – prízvučná slabika spadá na párnú slabiku od konca: *Po písmenku, po písmenku ďalšie...* Ak je zakončený neúplnou stopou (katalektický), vtedy je zakončenie *mužské* (prízvučná slabika spadá na nepárnú slabiku od konca verša): *Ani toľkých v abecede niet*. Variantom mužského zakončenia je daktylské, pri ktorom je prízvuk na tretej slabike od konca: *Myslel by som, nemám na koho koho* – tu je posledná slabika „nadbytočná“ a takýto verš nazývame *hyperkatalektický*.

Jamb

Dvojslabičná (dvojdobá) stopa s prvou slabikou neprízvučnou a druhou prízvučnou (⊔ –). Intonačná línia smeruje nahor, jamb je teda *vzostupné* metrum. Realizuje sa dominantou neprízvučnosti na nepárnych slabikách verša (okrem prvej slabiky), párne slabiky charakterizuje potenciálna prízvučnosť (v Kraskovom verši *Je milostivé ráno, svetla plné ráno* prízvuk na štvrtej slabike chýba).

V slovenčine výrazne prevažuje *nestopový* jamb, v ktorom sa hranica slova nekryje s hranicou stopy, v uvedenom Kraskovom verši dokonca ani v jednom prípade. V jambickom verši sa realizujú cezúry a pritlmujú dierézy.

Výnimka neprízvučnosti prvej slabiky je v slovenčine vzhľadom na ustálenosť slovného prízvuku na prvej slabike a na nemožnosť realizovať stopový jamb nevyhnutná: počet jednoslabičných neprízvučných slov, ktoré by v takom prípade museli stáť na začiatku verša, je obmedzený, preto sa ako istá „rytmická licencia“ pripúšťa umiestnenie jedného daktylotrocheja na začiatok verša (inými slovami, prvé dve slabiky si vymenia prízvučnosť), ako vidieť v nepárnych veršoch ukážky z básne Jána Stacha *V modrom svetle blesku* (párne verše sa začínajú „predpísaným“ neprízvučným slovom):

Mlčíme, žiari zlatá kôra chleba,

X x x X x X x X x X x¹⁴¹

kým tichá mama poumýva riad.

x X x X x X x x x X

Rozbila tanier. Mesiac zmizol z neba:

X x x X x X x X x X x

Keď žmýka večeť, začína sa liať.

x X x X x X x x x X

Nestopový jamb sa niekedy v teórii označuje len ako trochej s predrážkou (anaprúzou). Ján Sabol¹⁴² argumentuje, že tento názor nerešpektuje vertikálnu veršovú štruktúru a celkové intonačné vyznenie verša, v ktorom sa pociťuje vzostupná intonačná línia. Podľa Josefa Hrabáka¹⁴³ zasa vzostupnosť verša indikuje uplatnenie vetného prízvuku, ktorý sa tlačí ku koncu verša; metrum sa tým čiastočne neutralizuje a nedeliteľnou jednotkou sa stáva celý verš.

Daktyl

Trojslabičná (trojdobá stopa) s prvou slabikou prízvučnou a ďalšími dvoma neprízvučnými (– ∪ ∪). V slovenčine je daktyl podobne ako trochej *stopový*, čiže hranice stôp sa v ňom kryjú s hranicami slov. Realizujú sa pritom dierézy a potláčajú cezúry. V hudobnej terminológii by trojdobému charakteru daktylu zodpovedal valčík alebo waltz.

Keďže na rozdiel od trocheja a jambu pri daktyle ťažká doba verša stráca prízvuk len výnimočne, jeho variabilita je menšia, preto sa aj vyskytuje zriedkavejšie. Rytmickú automatizáciu, do ktorej daktyl ľahko sklzáva, možno narušiť transakcentáciou i sprízvučením slabiky: v dvojverší z daktylskej balady Pavla Országha *Hviezdoslava Zuzanka Hraškovie* sa transakcentácia uplatňuje výmenou prízvuku medzi siedmou a ôsmou slabikou (*tých* a *bie-*), posledné slabiky veršov, do ktorých sú umiestnené jednoslabičné plnovýznamové slová (*pár*, *žiar*), zasa nadobúdajú metrom nevyžadovaný prízvuk:

do očí blýska jej tých bielych nožíek pár,

X x x X x x x X x X x X

do duše dvojný žiar...

X x x X x X

Za rytmické ozvláštnenie daktylského metra možno pokladať aj využitie neúplnej stopy na konci verša, ktorá tým nadobudne trochejský charakter:

141 V sylabotnickom veršovom systéme sa symboly – ∫ používajú na označenie ťažkej, resp. ľahkej doby metra, konkrétny rytmus sa značí symbolmi X alebo x' pre prízvučnú a x pre neprízvučnú slabiku.

142 Sabol, 1983, s. 62.

143 Hrabák, 1977, s. 184.

*Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli.
Od hory, od lesa tak plače, kvíli...!*

(Ivan Krasko: Zmráka sa, stmieva sa...)

Amfibrach

Trojslabičná (trojdobá) stopa s prvou a tretou slabikou neprízvučnou a druhou prízvučnou (⊖ – ⊖). Lahšie sa uplatňuje v jazykoch s pohyblivým prízvukom (ruština, angličtina). V našej poézii sú amfibrachické básne veľmi zriedkavé, keďže podobne ako pri jambe, aj tu dochádza k rozporu s pravidlom o ustálenom slovnom prízvuku. Navyše na rozdiel od jambu pri amfibrachu nemožno umiestniť na začiatok verša daktylotrochej, čím sa amfibrach väčšmi približuje daktylu s predrážkou, preto má aj nestopový charakter. Amfibrach využil napr. Pavol Jozef Šafárik v básni *Poslední noc*:

*Jak zapadlo slunce, jak mrákota hustá
se rozlila nebem, až stála zem pustá,
jak mlčelo všecko, jen z řeky šel chřest,
a větrové váli skrz chrasti a klest:*

*Tu v dolině tmavé, blíž jeskyně valné,
dva mužové silní šli po cestě skalné
a kráčeli dále a nohama les
ten měřili svižně a strojili ples:*

Anapest

Trojslabičná (trojdobá) stopa s prvými dvoma slabikami neprízvučnými a tretou prízvučnou (⊖ ⊖ –). Takisto je vhodná pre jazyky s pohyblivým prízvukom, v slovenčine sa využíva skôr v prekladovej poézii, aj to len ako nápodoba pôvodného metra vytvárajúca jeho ilúziu tým, že na začiatok verša sa umiestni dvojslabičné slovo a zároveň sa ráta s využitím vetného prízvuku:

*Všetko vrátí sa, príde to zas:
nočná horúčosť, túžiace dlane
(spiaca Ázia blúzni v ten čas),
ranné slávičie vyspevovanie*

(Anna Achmatovová: *Všetko vrátí sa, príde to zas...*)¹⁴⁴

Logaedické verše

Logaedickými veršami (logaedmi) nazývame tie, ktoré vznikajú kombináciou dvoch stôp a ich *pravidelným* striedaním. Striedať sa môžu rozličné stopy (podľa prozodických možností jazyka), v našej poézii sa vyskytuje najmä daktylotrochej:¹⁴⁵

*Pokojný večer na vršky padal,
na sivé polia.
V poslednom lúči starootcovská
horela roľa.*

(Ivan Krasko: Otcova roľa)

Aj pri daktylotrocheji sa uplatňuje rytmické ozvláštnenie v podobe transakcentácie alebo neutralizácie prízvuku (pri päťslabičnom slove štvrtá slabika prízvuk stráca):

*Z tých v jednom iste
ustarostená
mamička moja
samotná sedí
pri starom stole.*

(Ivan Krasko: Vesper dominicæ)

Ojedinele sa možno stretnúť aj s iným typom logaedickej stopy – Pavol Jozef Šafárik v básni *Potůček* siahol po trochejodaktyle:

*Zastav maličko,
libý potůčku,
vlny chřestící
kyprým výmolem
květné doliny!
Poslyš zmlklého
mého úpění!*

Metrum nie je výlučne formálnym prvkom výstavby básne, okrem rytmického má aj svoj semiotický potenciál, ktorý býva v rôznych jazykoch rôzny. Daktyl má napr. v angličtine povest živého, veselého metra, vhodného na poéziu pre deti, v slovenčine má tento charakter skôr trochej, slovenský daktyl je zas „pomalší“, „smutnejší“ (Krasko: *Baníci*), Jamb v slovenčine je vznešenejší, slávnostnejší, väčšmi sa hodí na poéziu vážnejších obsahov, kým v angličtine bežná splyva s hovorovou rečou. Z toho vyplývajú viaceré podnety pre teóriu umeleckého prekladu.

145 Treba zdôrazniť, že striedanie stôp by malo byť pravidelné podľa istej schémy. Niekedy sa v teoretickej literatúre za daktylotrochejský označuje taký verš, v ktorom sa nachádza jeden daktylotrochej na začiatku verša (= rytmická variácia jambu) alebo na konci verša (= katalektický daktyl), bližšie pozri pri príslušných metrách.

Tonický verš

Normou tonického verša je počet prízvučných slabík, nie však ich miesto vo verši, pričom počet neprízvučných, a tým aj dĺžka verša môže byť rôzna. Ťažké doby sú podkladané slovnými prízvukmi, ktoré často bývajú sémanticky zaťažené, sú teda aj vetnými prízvukmi. Vyskytoval sa v starogermánskej poézii, v ruských bylinách a pestoval ho aj ruský básnik Vladimir Majakovskij. V ruštine, kde jestvuje totožnosť prízvuku a kvantity, je napätie medzi prízvučnými a neprízvučnými slabikami verša väčšie, a tým aj podmienky pre tonický verš priaznivejšie. V slovenčine je toto napätie menšie, preto tonický verš často splyva s voľným veršom. Môžeme ho však nájsť v špecifickom žánri – detských riekankách a vypočítavankách, pri ktorých je slabika s iktom zdôraznená aj mimojazykovými prostriedkami:

Eniky beniky kliky bé / áber fáber dominé

Aj v anglickej poézii sa tonický verš spája predovšetkým s detskou poéziou. Za osobitú formu tonického verša možno pokladať tzv. *skákový rytmus* (*sprung rhythm*), ktorý zaviedol anglický básnik Gerard Manley Hopkins (1844 – 1889).

Voľný verš

Je hlavným veršovým systémom modernej poézie. Vytváral sa cez postupné uvoľňovanie oboch rytmotvorných konštánt sylabotonickeho verša (pravidelného počtu slabík i rovnomerného rozloženia prízvukov). Rytmický impulz v ňom nezaniká, ale nositeľom sa stávajú prvky vetnej fonológie – veršová a vetná intonácia. Voľný verš nie je len prózou rozpísanou do riadkov, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať (ak, tak len v zlej poézii). Výstižne to vyjadril Thomas Stearns Eliot, keď napísal, že nijaký verš nie je dostatočne voľný pre toho, kto chce odvieť dobrú prácu.

Výraznú zásluhu na rozvoji voľného verša mal Arthur Rimbaud a francúzski symbolisti, ako aj americký básnik Walt Whitman. V slovenskej poézii sa jeho začiatky spájajú s tvorbou Ivana Kraska a jeho školy. Spočiatku sa vyznačoval príklonom k „materskému“ sylabotonickeému veršu, ako vidieť na zjavnej jambickej tendencii verša Royovej básne *Napadlo snehu*:

Napadlo snehu, ach, tolko bielučkého

snehu,

až ťažko je veriť,

že kde on svieti, tam kedys' kvitli

rudé ruže

a rozvoniaval rozmarín.

Je všetko také bieloskvúce sťa závoj nevinnosti.

V medzivojnovom období sa ako osobitý typ voľného verša konštituoval nadrealistický verš, ktorý možno charakterizovať ako „asylabický verš so začiatkom metricky zostupným a intonačne klesavým rytmickým impulzom konvergentnej rytmicko-syntaktickej organizácie“.¹⁴⁶

*Tvoj hrob je môj hrob
A ruka sladko odumiera
Šablónku slov treba hľadať v smole žalúdka
Ortuť žije svojím mŕtvym rytmom
Rytmom chromých hodín
Visiacich na sline prežívavca
Mráz diktuje vtákom zlutovný žalm
Spievajú ho zaradom blazeované chalupy
Rubači dúchajú pod pazuchu jedlí*

(Štefan Žáry: Bľabotanie ruže)

Vo voľnom verši vystupujú do popredia jeho začiatok a koniec, kam sa často umiestňujú sémanticky exponované slová. S voľným veršom sa spája aj výraznejší výskyt veršového presahu:

*Už mi aj nohy stŕpli. Mama
zostúpi z voza, do dverí
vydýchne: Prišli sme.
Od starej brány v oblúku
k zeleným dverám so sklom a krpatým
nehybným krídlom. Tu sme.
Tak aj zostalo. Všetko za nami.*

(Lýdia Vadkerti-Gavorníková: Veľké sťahovanie)

Uvoľnenosť rytmotvorných konštánt pri voľnom verši otvára otázku voľného verša a prózy. Ján Zambor¹⁴⁷ v tejto súvislosti hovorí o prozaizácii slovenskej poézie na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia, ktorá bola reakciou na prozodickú ustrnutosť staršej poézie a výsledkom príklonu básnikov k poézii všedného dňa. Zvláštnym druhom prozaizácie voľného verša sa vyznačuje postmoderná poézia experimentálno-dekonštruktívneho typu,¹⁴⁸ ktorá sa okrem tradičných atribútov lyriky vzdáva aj verša v zmysle rytmicko-syntaktickej jednotky, posúvajúc ho k amorfnosti:

146 Sabol, 1983, s. 76; porov. aj Štraus – Sabol, 1968.

147 Zambor, Ján. 1983. *Voľne o voľnom verši v slovenskej poézii*. In Zambor, Ján, ed.: *Voľný verš v slovenskej poézii*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983, s. 192 – 193.

148 Bližšie Šrank, 2013.

Na strany 33 a 34 sme pre Vás pripravili báseň
Pokus o interpretáciu básne, ktorá svojho času vz-
budila veľkú pozornosť médií. Miesto komentára do-
voľte krátku ukážku z (už, ešte) legendárneho textu:

(Michal Habaj: Uvidíte)

Volný verš do istej miery ovplyvňuje aj podobu súčasného sylabotonického verša – umožňuje napríklad väčšie rytmické variácie pri jambe, ktorému by zotrvávanie na artistnom type hrozilo ošúchanosťou a jednotvárnosťou.

Niektoré tradičné verše

Oktošylab – osemslabičný verš, vyskytoval sa v stredoveku v latinskej prízvučnej poézii, používa sa aj v španielskej lyrike.

Dekasyllab – desaťslabičný verš, typický verš juhoslovanskej ľudovej epiky (desaterac), má trochejský spád a záväzný predel po 4. slabike.

Hendekasyllab – jedenástslabičný verš jambického spádu, používal sa v talianskej literatúre (Dante).

Blankvers – nerýmovaný päťstopový jambický verš, častý v anglickej literatúre (Shakespeare, Milton); niekedy sa strieda s jedenástslabičným veršom so ženským zakončením.

Alexandrín – dvanástslabičný rýmovaný verš s dierézou po šiestej slabike; možný aj trinástslabičný verš so ženským zakončením. Spája sa hlavne s francúzskou poéziou, jeho slovenskú modifikáciu používali štúrovci, menej častý je v sylabotonickvej prozódii (Ján Kostra: Ave Eva).

Strofa

Strofou (slohou) nazývame vyššiu rytmickú jednotku básne skladajúcu sa z viacerých veršov, ktorá je zároveň významovou a intonačnou jednotkou a pravidelne sa v básni opakuje. Najmenšou strofou je dvojveršie, horná hranica strofy je štrnásť veršov v oneginovskej strofe. Strofa má bohaté variačné možnosti v dĺžke veršov, rytmickom spáde i rozložení rýmov. Ak sa strofa skladá z veršov s rovnakým počtom slabík, hovoríme o *izosylabickvej* strofe, ak majú verše rôzny počet slabík, hovoríme o *heterosylabickvej* strofe. Opakovanie posledného verša v strofe nazývame *refrénom*. Najznámejší refrén so svetovej poézii *Nevermore* použil Edgar Allan Poe v básni *Havran*. Väčšina ustálených typov strof je rýmovaná, rým však nie je nevyhnutným prvkom.

Strofy môžeme deliť podľa počtu veršov na *dvojveršie* (lat. *distich*), *terceto* (*tristich*), *kvarteto* (*tetrastich*), *kvinteto* (*pentastich*), *sexteto* (*hexastich*), *septeto* (*heptastich*), *okteto* (*oktastich*) atď.

Súčasná verzológia rozlišuje medzi *strofou* ako jednotkou s rovnakým počtom veršov a *odsekom* ako jednotkou s nerovnakým počtom veršov.

Niektoré tradičné strofy

V antickej poézii bolo bežné označovať typ strofy podľa ich tvorcov. Podľa starogréckej poetky Sapfo bola pomenovaná *sappická strofa*, ktorá sa skladala z troch jedenástslabičných veršov a jedného päťslabičného a bola nerýmovaná. *Alkajská strofa* je zasa pomenovaná po básnikovi Alkaiovi; má štyri časomerné verše, z toho prvé dva sú jedenástslabičné, tretí deväťslabičný a štvrtý desaťslabičný. Antickou strofou je aj *elegické distichon* (*žalospevné dvojveršie*) skladajúce sa z hexametra a pentametra. V našej poézii ho využil Ján Kollár v *Předzprávě Slávy dcery*. *Tercína* sa skladá z troch desaťslabičných veršov (alebo jedenástslabičných pri ženskom zakončení) vzostupného spádu, pričom prvý a tretí verš predchádzajúcej strofy sa rýmuje s druhým veršom nasledujúcej strofy. Štruktúra tercíny umožňuje členiť myšlienku podľa triadickej schémy téza, antitéza, syntéza. Pochádza z Provencálska, odkiaľ prešla do talianskej renesančnej poézie (Dante Alighieri ňou napísal *Božskú komédiu*). *Ritornel* je trojveršová strofa lyrického obsahu s voľným metrom a rýmovou schémou *aba*, najčastejšie so ženskými rýmami. *Baladická strofa* (*ballad stanza*) je štvorveršová strofa anglických ľudových balád s rýmovou schémou *abcb*. *Chaucerovská strofa* (*rhyme royal*), pomenovaná podľa jej zakladateľa, anglického básnika Geoffreyho Chaucera, je sedemveršová strofa písaná päťstopovým jambom s rýmovou schémou *ababbcc*. *Ottava rima* sa nazýva osemveršová strofa talianskeho pôvodu, používa takisto päťstopový jamb so schémou *abababcc*. *Triolet* je lyrická forma básní duchaplného, epigramatického obsahu; tvorí ju jedna osemveršová strofa s osemslabičnými veršami spojenými dvoma rýmami (*ABaAabAB*). Prvý verš sa opakuje tri razy, druhý dva razy. *Spenserovská strofa*, nazvaná po anglickom básnikovi Edmundovi Spenserovi, je deväťveršová strofa s rýmovou schémou *ababbcbcc*; osem veršov používa päťstopový jambický verš, posledný verš je alexandrín. Tvorcom *oneginovskej strofy* je ruský básnik Alexander Sergejevič Puškin, ktorý ju použil vo svojom veršovanom románe *Eugen Onegin*. Strofa obsahuje štrnásť veršov rozdelených na tri štvorveršia, z ktorých má každé iné rozloženie rým (v prvom je striedavý, v druhom združený a v treťom obkročný), a záverečného združene rýmovaného dvojveršia.

Najznámejšie ustálené básnické formy

Sonet (znelka) vznikol v talianskej literatúre 13. storočia, za jeho tvorcu sa pokladá básnik Giacomo de Lentini (cca 1210 – 1260). Má záväzný počet štrnásť veršov a pôvodne sa skladá z dvoch štvorveršových strof (kvartetá) a dvoch trojveršových strof (tercetá), v ktorých sa striedajú mužské a ženské rýmy. Sémanticky kvartetá tvoria jeden celok a tercetá druhý, ktorý sa končí pointou. Je preň charakteristická kompozičná triáda: téza (nastolenie problému v prvom kvartete), antitéza (popretie problému v druhom kvartete), syntéza (deviatym veršom sa zvyčajne začína *obrat* smerom k riešeniu problému alebo k zmene nálady). Jestvujú rozličné formy sonetu:

1. *taliansky* (petrarkovský) – pomenovaný podľa talianskeho renesančného básnika Francesca Petrarca; zachováva pôvodné členenie na dve kvartetá (alebo jedno okteto) a dve tercetá (alebo jedno sexteto) so schémou *abba abba cde cde*.
2. *anglický* (shakespearovský) – preslávil ho svojou zbierkou sonetov William Shakespeare. Skladá sa z troch štvorveršových strof a záverečného *hrdinského dvojveršia* (*heroic couplet*) spojeného združeným rýmom. Má schému *abab cdcd efef gg*. Jeho variantom je *spenserovský sonet* so schémou *abab bcbc cdcd ee*.
3. *francúzsky* – pripisovaný básnikovi Clementovi Marotovi, je podobný talianskemu typu, ale má špecifické usporiadanie záverečného sexteta *ccdeed* alebo *ccdede*.

Okrem týchto základných typov sonetu sa môžeme stretnúť s *rozšíreným sonetom*, ktorý má šesťnásť a viac veršov (George Meredith: *Modem Love*), so *skrytým sonetom*, ktorý býva súčasťou dlhšej básne (básnická skladba Thomasa Stearnsa Eliota *Pustatina* takto ukrýva sonet vo veršoch 235 – 48), so *skrátеныm alebo „trojštvrťovým“ sonetom* so schémou *abcabcdbcdbc* alebo *abcabcdbcdbc* (používal ho Gerard Manley Hopkins); v ňom je okteto skrátene na sexteto a sexteto na kvartet; sonet sa končí polveršom rýmujúcim sa s c; s *obrátеныm sonetom*, ktorý sa začína dvojverším (Wilfred Owens), prípadne tercetmi (Paul Verlaine), alebo so *Scuphamovým sonetom* so schémou *abccba abccba dd* pomenovaným podľa básnika Petra Scuphama. Sonety sa môžu spájať do cyklu, ktorý nesie názov *sonetový veniec*. Tvorí ho pätnásť sonetov, pričom posledný verš predošlého sonetu je prvým veršom ďalšieho sonetu. Sú tematicky späté a tvoria uzavretý cyklus. Vyvrcholením je pätnásť sonet (nazývaný aj *majstrovský* alebo *magistrál*), ktorý sa skladá z prvých veršov predošlých štrnástich sonetov. Sonetový veniec pozostávajúci zo siedmich sonetov sa nazýva *sonetová koruna*.

Villonovská balada (*francúzska balada*) dostala meno podľa francúzskeho stredovekého básnika Francoisa Villona. Tvorí ju tri strofy s rozsahom sedem až

dvanásť veršov a záverečné štvor- až šesťveršové poslanie. V celej básni sa používajú dva alebo tri rýmy, na konci strof v poslaní sa opakuje refrén.

Rondel je básnická forma starofrancúzskej poézie skladajúca sa z trinástich až šestnástich veršov rozdelených do troch strof s dvoma rýmami. Prvé dva verše sa opakujú na konci druhej a tretej strofy.

Rondo (rondeau) pochádza rovnako zo starofrancúzskej poézie, je variantom rondelu, má osem až pätnásť veršov v troch strofách s dvoma rýmami. Na rozdiel od rondelu sa v druhej a tretej strofe opakuje len začiatok prvého verša.

Gazel je orientálna forma najmä ľúbostnej poézie pozostávajúca z piatich až pätnástich veršov; prvé dvojveršie je združené rýmované a tento rým sa opakuje v ďalších párných veršoch podľa schémy *aabacada...*

Haiku je forma pochádzajúca zo starojaponskej poézie, má záväzný počet sedemnásť slabík a skladá sa z troch veršov – prvý a tretí majú po päť, druhý sedem slabík.

Tanka pochádza rovnako zo starojaponskej poézie; tvorí ju päť nerýmovaných veršov s počtom slabík 5, 7, 5, 7, 7. Jej podstata spočíva vo vyhranenom protiklade tézy a antitézy. V prvej polovici – v dvojverší alebo v trojverší – je uvedený nejaký básnický obraz, ktorý sa v druhej polovici dopĺňa, vyvracia alebo zdôrazňuje. V preklade sa niekedy nezachováva počet slabík, no namiesto toho sa využíva rým.

Sidžo je pôvodne básnická forma pochádzajúca zo starokórejskej poézie a skladajúca sa z troch dlhých veršov; zvyčajne sa prekladá šiestimi veršami so schémou *ab ba cc*.

Rým

Rým sa definuje ako zvuková zhoda koncov slov na konci veršov, polveršov alebo syntaktických celkov (v próze). Je jedným zo základných prozodických prvkov básne. Spája sa predovšetkým s poéziou písanou viazaným, prípadne uvoľneným veršom, nie je však ojedinelý ani vo voľnom verši (napr. v poézii Miroslava Válka). V dejinách literatúry mal rozličné postavenie: v starom Grécku sa chápal ako barbarský prvok (starogrécky text bol vďaka hudobnosti jazyka hudbou aj bez rýmu), nepoužívala ho ani aztécka poézia, v európskej poézii sa rozvinul až v stredoveku pod vplyvom orientálnej poézie.

Má tri funkcie: *eufonickú*, *rytmickú* a *sémantickú (významovú)*. Eufonickú zložku rýmu tvorí zhodná časť rýmovo spojených slov nazývaná *rýmovka*, ktorá pôsobí ľubozvučne a vyvoláva v čitateľovi pocit harmónie. Rytmicou funkciou rýmu je naznačenie konca rytmického radu, rým „zvýrazňuje klauzulu verša, ako súčasť

metra je echom metrickej štruktúry, ktorú naplňa a podporuje¹⁴⁹. Sémantická funkcia rýmu spočíva v tom, že do rýmových pozícií sa zvyčajne kladú významovo dôležité slová. Pri rýme dochádza podobne ako pri metafore k spájaniu takých pojmov zo vzdialených sfér života, ktoré za zvyčajných okolností spolu nestoja, k ich sémantickej konfrontácii a k vertikálnemu rozvíjaniu sémantiky a obraznosti básne, preto Viliam Turčány¹⁵⁰ nazval rým *vertikálnou metaforou*. Rým sa svojím asociačným sémantickým potenciálom môže stať akýmsi „motorom“ básne, posúvať dianie od strofy k strofe, ako naznačuje úryvok z básne Lubomíra Feldeka *Deväťoro remesiel*:

*Pôvodne som býval bankárom.
Peňazí bol v banke kopec.
Kde je kopec, tam je breh.
Na môj príkaz navozili
na ten kopec čerstvý sneh –
a stal som sa sánkarom.*

*Krátko nato som bol cestárom.
No či jamy pozasýpať treba?
V každej mláke – kus hviezdneho neba!
Stal som sa ja radšej hvezdárom.*

*Inokedy som bol zase hájnikom.
Vybral som v lese po dve koruny
za pohľad na rozkvitnuté koruny –
a tak som sa postupne stal zbojníkom.*

*A bol čas, keď som bol trubačom!
Tak som ja dul do tej svojej trúby,
že sa dvíhal víchor, váľal duby –
a stal som sa drevorubačom.*

Slovenčina ako flektívny jazyk s množstvom tvarov vznikajúcich pri ohýbaní slov má oproti analytickým jazykom, ako je angličtina alebo nemčina, rozsiahle možnosti rýmovania. Rým ako podstatný konštitučný prvok básne sprevádza dejiny slovenskej poézie od Hugolína Gavloviča až po Jozefa Urbana. V rozličných jazykoch jestvujú rozdielne pohľady na bohatosť rýmu a zhodnosť tzv. *opornej spoluhlásky* (spoluhláska, ktorá predchádza prvú rýmujúcu sa samohlásku): v anglickej prozódii je napr. rým, ktorý sa v slovenčine pokladá za bohatý (s najmenej dvojslabičnou rýmovkou), esteticky neúnosný. V ruskej poézii sa zasa častejšie ako v našej vyskytujú nepresné rýmy – nerovnakoslabičné, asonančné alebo odseknuté (ich výskyt sa spravidla realizuje na neprízvučnej slabike). Aj

149 Sabol, 1983, s. 48 – 49.

150 Turčány, 1975, s. 327.

v modernej slovenskej poézii však badať ústup od klasického, eufonicky presného rýmu a jeho dekanonizáciu (Novomeský, Válek).

Rozdelenie rýmov

1. Podľa prízvuku, čiže z hľadiska vzťahu k metru:

- *mužský* – ťažká doba pripadá na nepárnu slabiku od konca verša,
- *ženský* – ťažká doba pripadá na párnu slabiku od konca verša (*kruhy – druhý*).

V rámci mužského rýmu rozlišujeme *pravý mužský rým*, ktorý má jednoslabičnú prízvucnú rýmovku (*kríž – spíš*) a *nepravý mužský rým*, tzv. *daktylský*, s prízvukom na tretej slabike od konca rýmovky a s trojslabičnou eufonickou zhodou (*odveká – človeka*). Ak majú oba členy rýmu mužské alebo ženské zakončenie, hovoríme o *rovnakoslabičnom* rýme. Pri *nerovnakoslabičnom* (*apokopovanom*) rýme sa rýmujú mužské a ženské zakončenia (*z domu – nikomu, holi – sokoli*). Nerovnakoslabičný rým sa vyskytoval v ľudovej piesni a používali ho aj štúrovci, v sylabotonickej verzifikácii sa však pociťuje ako esteticky deficitný a uprednostňujú sa rovnakoslabičné rýmy.

2. Podľa počtu rýmujúcich sa slabík: jednoslabičný, dvojslabičný, trojslabičný...

3. Podľa rozsahu, povahy a dokonalosti súzvuku:

- *úplný* – vyznačuje sa čiastočnou alebo úplnou homonymitou koncov slov (*za čím – značím*); pri úplnej ide o *homonymný* (*homonymický, absolútny, kalambúrny*) rým (*nemá – nemá, omylo steny – omilostený*)
- *neúplný* – väčšinou sa vyskytuje ako *presahový* (*odseknutý*) rým, v ktorom jedno rýmujúce sa slovo obsahuje po poslednej samohláske jednu alebo viac spoluhlások (*na koho – alkohol, rado – zadosť*). Iný druh neúplného rýmu vzniká kombináciou asonancie a spoluhláskovej zhody (*jedľa – veľa*).

Úplný rým sa pokladá za *eufonicky presný* a niekedy sa pri ňom zhoduje aj oporná spoluhláska (*takou – vtákov*), neúplný rým je eufonicky *nepresný* (*sláva – plávať*). Na eufonickú nepresnosť stavia aj *asonancia* – druh nedokonalého rýmu, ktorý sa zakladá na zhode samohlások, pričom spoluhlásky môžu byť rôzne (*dáma – máva*). V slovenskej poézii nachádzame asonanciu v ľudovej piesni a často ako základ avantgardného dekanonizovaného rýmu, nemá však u nás také významné postavenie ako napr. v španielskej poézii. Opakom asonancie je *konsonancia* založená na zhode spoluhlások a rozdielnosti samohlások (*krúži – kríža*).

- *inverzný* (*zvrtný*) – dal by sa nazvať palindromatickým, pretože druhé rýmované slovo je prvým odzadu (vyskytuje sa v angličtine: *step – pets*),

- *prešmyčkový (metatetický)* – vzniká preskupením spoluhlások v rýmujúcom sa slove (*nájdění – nádejí, zvonivý – noviny*),
- *grafický (optický, vizuálny)* – bežný v anglickej poézii (*food – blood*), u nás sa v takejto podobe nerealizuje,
- *rýmové echo* – jedno z rýmovaných slov je celé obsiahnuté v druhom (*tela – odletela*).

4. Podľa gramatickej povahy rýmových podstát:

- *kmeňový (štepny) rým* – konfrontujú sa lexikálne významy slov a rýmovku vytvára aj časť slovného kmeňa (*hory – zmorí, ozvena – znamená*),
- *gramatický (planý, koncovkový) rým* – konfrontujú sa gramatické významy slov (*láska – páska*); ak sa rýmujú slovesá, ide o *slovesný rým (mala – dala)*. Gramatický rým sa pokladá za esteticky menejcenný, keďže sa ľahko tvorí, aj gramatický rým však niekedy môže byť objavný (*privykat' – potykat'*; Milan Lasica: Slovenčina).

5. Podľa myšlienkového rozpätia:

- *jadrný* – rýmované slová sú si významovo protikladné (*žila – hnila*),
- *repetičný (myšlienkový) rým* – rýmované slová sú si logicky blízke (*hluk – zvuk*); zvláštny druh metonymie,
- *tautologický (epiforický, identický) rým* – rýmovanie slova so samým sebou, opakovanie slova v rýmovej pozícii, niekedy sa nazýva aj *epiforický rým (Z oblakov letiacich na teba pršala túha / horúca, horúca po tebe túha*; Ivan Krasko: Ty si ich videla...).

6. Podľa umiestnenia vo verši:

- *začiatočný (predný, čelný)* – stojí na začiatku verša:

*A tak pozde
a tak márne
atak slnka začne sa*

(Miroslav Válek: Estetika)

- *koncový* – stojí na konci verša:

*Dozretá pod slnkom, z ktorého koža páli.
Prach je už červený uprostred roviny.
Porodíš, vzbúr sa však, až zapraskajú skaly.
Tvoj čas už odbili slnečné hodiny.*

(Ján Stacho: Slnečné hodiny)

- *reťazový* – uplatňuje sa v tercínach podľa schémy *aba bcb cdc...*:

*Deň zberal sa a obzor temnel vôkol
pre lásku zlú, čo s dobrom chcel som zlúčiť,
až zrak i môj i mojich blízkych mokol,
keď prísny súd či iba zvláštny súcít
mi jednu lásku kázal zhladiť chladom
a nevládal už druhú rozhorúčiť.*

(Viliam Turčány: Danteovské variácie)

Niekedy sa reťazovým rýmom nazýva taký, v ktorom sa slovo v rýmovej pozícii na konci verša rýmuje s prvým slovom ďalšieho verša:

*A teraz práve že je nedeľa,
tak pozde to slnce padá,
hádám sviatočnú halenu z tela
mladého nerado skladá:*

(Andrej Sládkovič: Detvan)

- *chvostový (holý)* – skrátený posledný verš strofy rýmujúci sa s niektorým z predošlých veršov:

*Peniaze plodia peniaze
povedal ktosi veľmi múdry
ak ich chceš získať neváhaj
a udri*

(Milan Lasica: Peniaze)

- *vnútorný* – rýmuje sa koniec polverša alebo iné miesto verša s koncom verša:

*Od Tatier k Dunaju siroty spievajú:
Dajže, Bože, šťastia hôrnemu šuhaju!*

(Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

*Ešte sú iné zimy, z ktorých spomeniem
ružovú zimu tvojho tela.
Nadýchal som sa zimy ružovej,
omrzela ma zima biela.*

(Miroslav Válek: Zima)

7. Podľa umiestnenia v príúde veršov, t. j. z hľadiska ich rozloženia:

- *združený (aabb):*

*Stojí, stojí mohyla.
Na mohyle zlá chvíľa,
na mohyle trnie, chrastie
a v tom trní, chrastí rastie,
rastie, kvety rozvíja
jedna žltá ľalia.*

(Ján Botto: Žltá ľalia)

- *striedavý (abab):*

*Povesti dávne spomínajú vtáka
čo v dobách suchých spáva nečinne
a s nežnou zlosťou doby dažďov čaká
lebo vie piť len v modrej výšine*

(Lubomír Feldek: Sonet o vtákovi čatákovi)

- *obkročný (abba):*

*Mne zima nikdy nezdala sa takou
krásnou a milou, ako čo vás poznám.
Či pôjdeme i k horským spolu sosnám,
keď slnko ukáže sa spod oblakov?*

(Ján Smrek: Básnik a žena)

- *prerývaný (abcb):*

*Tolkokrát sme boli k sebe hrubí,
moja malá, moja ustatá.
Odlieva už jeseň svoje zvony.
V inovati píše na vráta*

(Milan Rúfus: Alebo...)

- *postupný (abc abc):*

*Dni sa mi mama podjesenne krátia
a hniezdo básní vo mne onemieva
hoci spev dosiaľ krúži nad strechou

Môj hlas sa tuším s letným hromom zbratal —
znie ako šelest zimných srieňov v plevách
do presýpania tvojich orechov*

(Lýdia Vadkerti-Gavorníková: Slamená pieseň)

□• *tirádový (aaaa):*

*Nemajte strach zo strašidla.
To letí zo svojho sídla
pán s fúzami ako krídla,
ľahký ako pena z mydla.
Nechce sa mu drat' chodidlá.*

(Daniel Hevier: Pán s fúzami ako krídla)

• *sporadický:*

*A predsa budeš rásť,
budeš sa zdvíhať
a budeš stúpať po oblúku dúhy,
poletíš,
aj bosou nohou pôjdeš po vesmírnom skle,
umelé slnká zažihajú pred sebou.
Ó, zázračný a krásny stroskotanec,
padajúc naspäť, začneš odznova,
aj z ničoho,
aj z vody,
ako keď klíčia semená,
zem zdvihneš nad sebou
a vstaneš,
ty nevinný a nahý,
ty bez mena.*

(Miroslav Válek: Robinson)

8. *Podľa pôvodu rýmovaných slov:*

- *domáci* – rýmujú sa domáce slová (*dary – jari*; Valentín Beniak, *ukryté – v úsvite*; Ján Stacho)
- *exotický* – rýmujú sa dve cudzie slová (*Treba avantgarde / stále robiť garde?*; Tomáš Janovic) alebo domáce slovo s cudzím (*Ber si! – Merci*; Daniel Hevier).

Zvláštnymi typmi rýmu sú *zložený rým*, v ktorom sa zväčša jeden člen rýmu skladá z dvoch alebo viacerých slov (*dnes tu je – cestuje, vie mu – tému*) a *lámaný rým* – rýmované slovo je predelené na konci verša (*První ma kabát žlutý / druhý ma pohled krutý / a stále vyšinutý- / ma kouká očima*; Jiří Suchý). Za osobitý typ rýmu možno pokladať *implicitný rým*, keď jedno z rýmovaných slov nie je fyzicky prítomné, ale evokované kontextom, ako v ukážke neprítomný výraz *Bože*:

*Po toľkých rokoch znova v tvojej záhrade.
Pozri, ochutnávam to jablko
a ty mi stekáš po brade, nekonečný
v každom póre prebudenej kože.*

(Daniel Pastirčák: Ikona záhrady)


Neprítomnosť rýmu na mieste, kde by sa očakával, nazývame *rýmová absencia*.



- Abrams, Howard Meyer. 1953. *The Mirror and the Lamp*. Oxford : Oxford University Press, 1953.
- Abrams, Howard Meyer. 1999. *A Glossary of Literary Terms*, 7th edition. Boston : Heinle & Heinle, 1999.
- Aristoteles. 1993. *Poetika*. Praha : Gryf, 1993.
- Bachtin, Michail. 1973. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.
- Bakoš, Mikuláš. 1968. *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968.
- Bakoš, Mikuláš, ed. 1971. *Teória literatúry. Výber z „formálnej metódy“*. Bratislava: Pravda, 1971.
- Bakoš, Mikuláš. 1973. *Literárna história a historická poetika*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.
- Barthes, Roland. 1967. *Nulový stupeň rukopisu*. Praha : Československý spisovateľ, 1967.
- Brukner, Josef – Filip, Jiří. 1997. *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca : Cornell University Press, 1975.
- Culler, Jonathan. 2002. *Krátký úvod do literárnej teórie*. Brno : Host, 2002.
- Compagnon, Antoine. 2006. *Démon teórie. Literatúra a bežné myslenie*. Bratislava : Kalligram, 2006.
- Doležel. Lubomír. 2000. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2000.
- Doležel. Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2003.
- Đurišin, Dionýz. 1995. *Teória medziliterárneho procesu I*. Bratislava : ÚSL SAV, 1995.
- Eagleton, Terry. 2005. *Úvod do literárnej teórie*. Praha : Triáda, 2005.
- Eco, Umberto a kol. 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995.
- Eco, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2004.

- Eco, Umberto. 2009. *Teorie sémiotiky*. Praha : Argo, 2009.
- Eliot, Thomas Stearns. 1991. *O básnictví a básnících*. Praha : Odeon, 1991.
- Forster, Edward Morgan. 1971. *Aspekty románu*. Bratislava : Tatran, 1971.
- Friedrich, Hugo. 2005. *Struktura moderní lyriky. Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Host : Brno, 2005.
- Fry, Northrop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1973.
- Fry, Northrop. 2003. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
- Gasparov, Michail Leonovič. 2010/2012. *Nástin dějin evropského verše*. Praha – Podlesí : Dauphin, 2010/2012.
- Genette, Gérard. 2007. *Fikce a vyprávění*. Praha : Theoretica – Ústav pro českou literaturu, 2007.
- Haman, Aleš. 1999. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany : Nakladatelství H & H, 1999.
- Harpáň, Michal. 1994. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994.
- Hrabák, Josef. 1970. *Úvod do teorie verše*. Praha : SPN, 1970.
- Hrabák, Josef. 1973. *Poetika*. Praha : Československý spisovatel, 1973.
- Hrabák, Josef – Štěpánek, Vladimír. 1987. *Úvod do teorie literatury*. Praha : SPN, 1987.
- Ibrahim, Robert – Plecháč, Petr – Říha, Jakub. 2013. *Úvod do teorie verše*. Praha : Akropolis, 2013.
- Jakobson, Roman. 1995. *Poetická funkce*. Jinočany : H & H, 1995.
- Karpatský, Dušan. 1997. *Malý labyrint literatury*. Praha : Albatros, 1997.
- Krausová, Nora. 1976. *Vývin slovenského sonetu*. Bratislava : Tatran, 1976.
- Krupa, Viktor. 1989. *Pojmová vzdialenosť a účinnosť metafor*. In *Jazykovedný časopis*, roč. 40, 1989, č. 1, s. 3 – 9.
- Krupa, Viktor. 1990. *Metafora na rozhraní vedeckých disciplín*. Bratislava : Tatran, 1990.
- Krupa, Viktor. 1991. *Jazyk – neznámy nástroj*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- Kulka, Jiří. 2008. *Psychologie umění*. Praha : Grada Publishing, 2008.
- Lakoff, George – Johnson, Mark. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.

- Michalovič, Peter – Minár, Pavol. 1997. *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris, 1997.
- Miko, František. 1970. *Text a štýl*. Bratislava : Smena, 1970.
- Miko, František. 1973. *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran, 1973.
- Miko, František. 1976. *Štýlové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štylistiky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1976.
- Miko, František. 1979. *Poézia, človek, technika*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.
- Miko, František. 1982. *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava : Tatran, 1982.
- Mikula, Valér. 1987. *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
- Mikula, Valér. 1999. *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997.
- Milčák, Marián. 2004. *O nezrozumiteľnosti básnického textu*. Levoča : Modrý Peter, 2004.
- Milčák, Marián. 2013. *Mýtus a báseň*. Levoča : Modrý Peter, 2013.
- Mitoseková, Zofia. 2010. *Teorie literatury. Historický přehled*. Brno : Host, 2010.
- Mocná, Dagmar – Peterka, Josef, eds. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- Müller, Richard – Šidák, Pavel, eds. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha : Academia, 2012.
- Nakonečný, Milan. 1996. *Literatura jako psychologický nástroj*. Knihovny současnosti : sborník ze 4. konference, konané ve dnech 9. – 11. října 1996 v Seči u Chrudimi. Brno : Sdružení knihoven České republiky, 1996, s. 7 – 10.
- Nezval, Vítězslav. 1964. *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1964.
- Nünning, Ansgar, ed. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- Ondruš, Šimon – Sabol, Ján. 1987. *Úvod do štúdia jazykov*. 3. vydanie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987.
- Pavera, Libor – Všeticka, František. 2002. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002.
- Petrů, Eduard. 2000. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc : Rubico, 2000.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1975.
- Popovič, Anton, ed. 1983. *Originál/preklad – interpretačná terminológia*. Bratislava : Tatran, 1983.
- Rakús, Stanislav. 1982. *Próza a skutočnosť*. Bratislava : Smena, 1982.

- Rakús, Stanislav. 1993. *Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou*. Levoča : Modrý Peter, 1993.
- Rakús, Stanislav. 1995. *Poetika prozaického textu (Látka, téma, problém, tvar)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
- Rakús, Stanislav. 2003. *Z rozprávání, úvah a rozhovorov*. Levoča : Modrý Peter, 2003.
- Rakús, Stanislav. 2005. *K problematike komunikačnej estetiky (Príbeh a rámeč)*. In Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia. Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005, s. 147 – 154.
- Rice, Philip – Waugh, Patricia. 1989. *Modern Literary Theory. A Reader*. London : Edward Arnold, 1989.
- Sabol, Ján – Štraus, František. 1969. *Základy exaktného rozboru verša*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
- Sabol, Ján. 1977. *Prozodický systém slovenčiny a slovenský verš*. In:  *Studia Academica Slovaca* 6. Prednášky XIII. letného seminára slovenského jazyka a kultúry. Bratislava : ALFA, 1977, s. 491 – 515.
- Sabol, Ján. 1983. *Teória literatúry. Základy slovenskej verzológie*. Košice : Rektorát UPJŠ, 1983.
- Sabol, Ján. 1983. *Tendencie prízvukovania jednosabičných predložiek v spisovnej slovenčine*. In Romportl, M., Peter, J., Porák, J. Slavica Pragensia. 21. Acta Universitatis Carolinae – Philologica. 3 – 5 (1978). Praha : Univerzita Karlova, 1983, s. 73 – 82.
- Sabol, Ján – Zimmermann, Július. 1994. *Komunikačný štatút prízvuku v spisovnej slovenčine*. Prešov : Filozofická fakulta Univerzity P. J. Šafárika 1994.
- Sabol, Ján. 2003. *Semiotické pozadie komunikačných sústav*. In Patráš, Vlamimír, ed. *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach*. 5. medzinárodná konferencia o komunikácii. Banská Bystrica 3. – 4. 9. 2003. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela 2004, s. 30 – 36.
- Sabol, Ján. 2011. *Symetria a asymetria v jazyku*. In Ološtiak, Martin – Ivanová, Martina – Slančová, Daniela, eds. *Vidy jazyka a jazykovedy*. Na počesť Miloslavy Sokolovej. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2011, s. 31 – 40.
- Sabol, Ján S. 2014. *Medzi literatúrou, filmom a divadlom*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2014.
- Sládek, Ondřej. 2007. *Tři typy mimesis*. In Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* V 10, 2007, s. 11 – 22.

- Šmatlák, Stanislav. 2001. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001.
- Šrank, Jaroslav. 2013. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*. Bratislava : Cathedra, 2013.
- Števček, Ján. 1977. *Estetika a literatúra*. Bratislava : Tatran 1977.
- Štochl, Miroslav. 2005. *Teorie literární komunikace*. Praha : Akropolis, 2005.
- Štraus, František – Sabol, Ján. 1968. *Voľný verš v súčasnej slovenskej poézii*. In *Litteraria* 11, 1968, s. 81 – 198.
- Štraus, František. 2003. *Základy slovenskej verzológie*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2003.
- Timofejev, Leonid Ivanovič. 1953. *Theorie literatury*. Praha : Státní nakladatelství politické literatury, 1953.
- Timofejev, Leonid Ivanovič – Turajev, Sergej Vasilievič. 1981. *Slovník literárno-vedných termínov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- Tomaševskij, Boris. 1971. *Poetika. Teória literatúry*. Bratislava : Smena, 1971.
- Turčány, Viliam. 1975. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava : Veda, 1975.
- Valček, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006.
- Vlašín, Štěpán. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977.
- Wehrli, Max. 1965. *Základy modernej teórie literatúry*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- Wellek, René – Warren, Austin. 1949. *Theory of Literature*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1949.
- Wellek, René – Warren, Austin. 1996. *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia, 1996.
- Zambor, Ján. 2010. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2010.
- Zambor, Ján. 2013. *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2013.
- Zeman, Milan, ed. 1988. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha : Panorama, 1988.
- Zima, Petr V. 1998. *Literární estetika*. Olomouc : Votobia, 1998.

Žilka, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1984.

Žilka, Tibor. 2006. *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2006.

KAPITOLY Z TEÓRIE LITERATÚRY
Vysokoškolská učebnica

Autor:

doc. PhDr. Marián Andričík, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Miesto vydania: Košice

Rok vydania: 2015

Náklad: 300 ks

Rozsah strán: 154

Rozsah: 8,4 AH

Vydanie: prvé

Tlač: EQUILIBRIA, s. r. o.

Účelová publikácia, nepredajná.

ISBN 978-80-8152-267-3