

Metodická příručka projektu Literatura a film bez hranic: dislokace a  
relokace v pluralitním prostoru

Zuzana Burianová  
Pavčina Flajšarová  
Jiří Hrabal  
Zdeněk Hudec  
Ema Jelínková  
Michal Peprník  
Marie Voždová

Univerzita Palackého v Olomouci  
Olomouc 2013

Tato publikace byla vydána v rámci projektu Literatura a film bez hranic: Dislokace a relokační v pluralitním prostoru – CZ.1.07/2.3.00/20.0150



**Recenzenti:**

Mgr. Petr Kopecký, Ph.D.

Mgr. Jiří Flajšar, Ph.D.

**Kolektiv autorů:**

Zuzana Burianová, Pavlína Flajšarová, Jiří Hrabal, Zdeněk Hudec, Ema Jelínková, Michal Peprník, Marie Voždová

První vydání

©Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN

## Obsah

<b>Emma Jelínková</b> – Struktura odborné práce: jak se vyhnout nejčastějším chybám.....	5
<b>Michal Peprník</b> – Předpublikační recenze (peer-review).....	8
<b>Marie Voždová</b> – Práce v archivech a její specifika: způsoby excerptce a dokumentace.....	15
<b>Zuzana Burianová</b> – Soudobý literárněvědný pluralismus.....	24
<b>Jiří Hrabal</b> – Základní pojmy pro analýzu časové výstavby narativní literatury.....	46
<b>Zdeněk Hudec</b> – Historický nástin uvažování o filmové adaptaci.....	57
<b>Pavlna Flajšarová</b> – Formální požadavky na diplomovou, rigorózní a doktorskou (dizertační) práci...63	

# Struktura odborné práce: jak se vyhnout nejčastějším chybám

EMA JELÍNKOVÁ

## 1. Základní podmínky psaní odborného textu

Odborná práce literárního nebo kulturního charakteru musí splňovat tyto základní podmínky:

- předmět, o kterém pojednává, je poznatelný a identifikovatelný
- jsou stanovena pravidla pro výběr předmětu a zásady, podle nichž je zkoumán
- předpoklady, na nichž se staví, musejí být podloženy argumenty vyplývajícími z primárního textu a podpořeny argumenty ze sekundární literatury
- postup předkládání důkazů se děje obecně přístupným a kontrolovatelným způsobem, práce musí být užitečná pro ostatní; vědecký význam práce se měří potřebností pro daný obor.<sup>1</sup>

Předpokládejme, že si budoucí autor již zvolil, originální, a přitom realizovatelné téma. Dále je třeba téma rozvinout v argument. Většina dobrých vědeckých prací se realizuje v podobě argumentu; tedy způsobu, jak prokázat validitu vlastního názoru na základě důkazů vyplývajících ze zkoumaného textu.

Následuje četba primární literatury v kontextu sekundárních zdrojů a vyhledávání jak nosných důkazů pro podporu svého argumentu, tak registrování případných důkazů proti.

## 2. Struktura odborného textu

V další fázi je třeba přistoupit k vypracování struktury budoucí vědecké práce, která bude povinně obsahovat tři části:

- úvod (ve stručnosti se zde prezentuje argument, metody, které budou následně použity, a prozatímní závěr)
- samotný text práce, dělený do kapitol a podkapitol (každá kapitola obsahuje zásadní posun v rozvíjení argumentu)
- závěr, stručně shrnující přínos práce.

Každá z jednotlivých částí si zaslouží patřičný komentář.

### 2.1 Úvod

Autoři často zapominají, že text je lineární médium, a snaží se sdělit příliš mnoho informací najednou, nebo do textu vnášejí prvky analýzy a pokoušejí se o předběžné závěry. Je vhodné si penzum vlastních znalostí o tématu představit jako klubko, z něhož mohou postupně vytahovat jen jedinou nit. Autor by se neměl cítit zaskočen, pokud po dokončení práce zjistí potřebu inovovat nebo opravovat úvod na základě poznatků, které včlenil do textu „za chodu“. Ačkoli to může znít jako paradox, mnozí zkušení autoři píšou úvod až na samotný závěr.

---

<sup>1</sup> Viz Jaroslav Filka, *Metodika tvorby diplomové práce* (Brno: Vydavatelství Knihář, 2002), 20.

## 2.2 Text

Na začátku je dobré si vytvořit podrobný obsah – skelet, který se bude postupně obalovat šlachami, masem a kůží, tedy samotným textem práce. Někteří autoři beletrie tvrdí, že s obsahem zásadně nepracují, ale čekají, „kam je text sám zavede“. Podobnou absenci strategie si autor vědecké práce nemůže dovolit. Obecně se doporučuje vypracovat hned na začátku podrobnou osnovu, vytisknout ji a zaznamenávat do ní veškeré změny. Osnova zároveň funguje jako vodítko čtenáře práce, a proto by měla být co nejpřehledněji členěná. Úrovňové členění textu autorovi rovněž pomůže udržovat linearitu textu, a tedy logickou návaznost mezi jednotlivými kapitolami.

Příklad osnovy:

### 1 Autoři a odborné texty

#### 1.1 Proč píšeme odborné texty?

#### 1.2 Formy odborných textů

##### 1.2.1 Abstrakt neboli anotace

##### 1.2.2 Konspekt neboli výpisek

##### 1.2.3 Referát

##### 1.2.3.1 Zásady projevu na veřejnosti

### 2 Volba problému diplomové práce<sup>2</sup>

Zásady, které je třeba dodržovat při psaní textu:

- Vědecká práce má mít *analytický*, nikoli deskriptivní charakter. Je proto vhodné ji rozdělit na část teoretickou a praktickou/aplikační – a důsledně používat jak induktivní, tak deduktivní přístup.
- Do vědecké práce nepatří dlouhé biografie autorů, příliš obsažné převyprávění zápletky či opakování obecně známých faktů – autor primárně nepíše pro laického čtenáře. Je třeba se vyhnout tendenci k mísení vědeckého a žurnalistického stylu. Naopak snaha demonstrovat úroveň vzdělání vede k nadužívání cizích slov, což ve vědeckém textu působí jen o něco méně křečovitě než v běžné komunikaci. Pokud se autor ve své práci příliš často zaštituje názory autorit ve svém oboru, bude mu vytýkána nekompetence či absence vlastního názoru na danou problematiku. Jestliže se citátům naopak vyhýbá, riskuje nařčení z arogance, nebo ještě hůř, z plagiátorství.
- Všechny argumenty musejí vycházet z textu a kontextu. Snaha o originalitu může svést autora k hledání aspektů, které v textu nejsou ani implicitně obsaženy. Autor by se měl vyhýbat jak „mlácení prázdné slámy“, tak svévolné manipulaci s významem primárního textu.<sup>3</sup> Autor nechť si za každých okolností udržuje patřičný nadhled a odstup, jak se sluší na akademického pracovníka.

## 2.3 Závěr

Stručně shrnuje poznatky obsažené v práci, ale již nepřináší žádný nový úhel pohledu. Spolu s úvodem jde o „nejviditelnější“ pasáže textu; případný čtenář si je nalistuje jako první a podle nich usuzuje na kvalitu práce jako celku.

<sup>2</sup> Helena Kubátová, *Rukověť autora diplomky* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009), 5.

<sup>3</sup> Tento nešvar se často vyskytuje při nekritické aplikaci např. feministického přístupu nebo Queer Theory. Pro anglicky mluvící čtenáře doporučuji k prostudování eseje z pera Eve Kosofsky Sedgwickové, *Jane Austenová a masturbující dívka* (Jane Austen and the Masturbating Girl), vystavěný na spekulacích a nerespektující dobový literární kontext. Jeden negativní příklad poslouží budoucímu autorovi lépe než mnoho teoretických článků.

## 2.4 Resumé

V několika odstavcích shrnuje podstatu publikace. Pokud se práce týká cizojazyčného tématu a byla psána česky, předpokládá se cizojazyčné resumé.

## 2.5 Bibliografie primární a sekundární literatury.

## 2.6 Anotace

Obsahuje tyto náležitosti:

- příjmení a jméno autora
- instituci
- název díla
- jméno konzultanta
- počet stran
- počet příloh
- počet titulů bibliografie
- klíčová slova
- stručnou charakteristiku publikace (přibližně v délce jednoho odstavce)

## Použitá literatura:

Filka, Jaroslav. *Metodika tvorby diplomové práce*. Brno: Vydavatelství Knihař, 2002.

Kubátová, Helena. *Rukověť autora diplomky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

# Předpublikační recenze (peer-review)

Michal Peprník

## 1. Co je to peer-review a jaký má smysl?

Chris Caswill definuje peer-review velmi jednoduše jako „typ posudku“, a to posudku, který má určit hodnotu odborného článku nebo grantové žádosti.<sup>1</sup> Z této definice vyplývá, že předpublikační recenze je specifickým druhem peer-review, neboli recenzního řízení. Osvojení zásad správného psaní předpublikační recenze má však daleko širší uplatnění, než naznačuje její název. Umožňuje samotným pisatelům předpublikační recenze kriticky reflektovat odborný text z pozice čtenáře a rozvíjet kritický intelekt, umožňuje lépe pochopit správnou strukturu odborného stylu a poučit se z chyb či předností recenzovaného textu a zdokonalit si tak vlastní styl psaní.

Předpublikační recenze (PR) je naprosto nezbytnou podmínkou publikační praxe odborných časopisů. S rostoucí specializací i v rámci jednoho oboru již není možné, aby byl redaktor časopisu schopen odpovědně posoudit odbornou úroveň každého článku, který byl zaslán redakci, a proto se hledají recenzenti. Jak upozorňuje zpráva Výboru pro vědu a technologii Dolní sněmovny britského parlamentu, proces předpublikačního recenzování má však daleko širší význam, neboť PR zajišťuje vysokou vědeckou úroveň zprostředkování výsledků výzkumu<sup>2</sup> a zůstává široce respektovaným prostředkem hodnocení publikační činnosti.<sup>3</sup>

Proč se vůbec v angličtině používá sousloví peer-review? Nahlédnutím do slovníku zjistíme, že peer-review má celou řadu různých lexikálních významů: osoba, která je rovná jiným osobám co se týče postavení, třídy nebo věku (vrstevník); šlechtic; člověk, který je nositelem dědičného nebo doživotního šlechtického titulu; (knižně) společník. Slovesný tvar pak označuje zkoumavý, pátravý pohled, a také znamená být jen částečně viditelný; vykukovat.<sup>4</sup>

Jakkoliv se nám může zdát, že tyto významy spolu nesouvisejí, všechny dohromady, někdy doslovně, jindy obrazně vytvářejí významové pole autora peer-review, jehož český ekvivalent předpublikační recenze je jen chabou náhradou, neboť neobsahuje ani jednu z implikací originálu.

Autor peer-review se sice nemusí rovnat autorovi článku postavením, společenskou třídou ani věkem, ale měl by mu být rovný v tom zásadním, tj. odbornosti. Je odborníkem, který bádá ve stejné nebo alespoň v příbuzné oblasti jako autor článku. Výjimečnost jeho statusu odborníka nahradila výjimečnost aristokratického původu. Idea profesionální rovnosti navozuje styl komunikace – bez povyšování, ale i bez pochlebování či servilnosti, posuzování má probíhat v rovině kolegiální věcnosti. Jeho pozornému, zkoumavému a pátravému pohledu by nemělo nic uniknout. Autor peer-review má být jen částečně viditelný. Jeho identita je známa pouze redakci a nikoliv autorovi článku, ale jak si ukážeme, v malých českomoravských akademických rybnících jeho identita často nezůstane dlouho utajena.

<sup>1</sup> Chris Caswill, „Reasons for Continuity and Pressures for Change: The Scope for Fresh Thinking on Peer Review”, in *Peer Review: Its Present and Future State* (Praha: Czech Science Foundation, 2006), 149.

<sup>2</sup> *House of Commons, Science and Technology Committee, Peer Review in Scientific Publications: Eighth Report of Session 2010–12*, vol. 1 (London: Stationery Office, 2011), 5.

<sup>3</sup> Současnou praxí i budoucností peer-review se zabývá sborník konferenčních příspěvků *Peer Review: Its Present and Future State* (Praha: Czech Science Foundation, 2006).

<sup>4</sup> *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 5th ed. (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011), přečteno 10. 11. 2012, <http://ahdictionary.com/word/search.html?q=peer&submit.x=54&submit.y=23>.

Když si tedy tyto implikace stručně shrneme, získáme profil recenzenta: je to odborník ze stejné či příbuzné oblasti výzkumu, je vůči autorovi článku skryt v anonymitě, udržuje korektní, kolegiální a přitom objektivní styl recenzování. Aby byly výše uvedené cíle objektivního posouzení splněny, je třeba dodržet několik důležitých podmínek: najít vhodného odborníka a přesvědčit ho, aby recenzi napsal, zajistit anonymitu recenzenta a dohlédnout na dodržování etických zásad psaní předpublikační recenze.

## 2. Podmínky správného fungování předpublikační recenze

### 2.1 Anonymita

Anonymitu autora si většinou spojujeme se středověkými rukopisy, s lidovou slovesností a neblaze proslulými anonymními dopisy. Avšak v oblasti psaní PR má své opodstatnění. Cílem tohoto opatření je zajistit vyšší míru objektivity a potlačit roli osobních vztahů, které nepochybně sehrávají svou roli. Nedoporučit práci dobrého známého totiž může poškodit přátelské či pracovní vztahy.

Anonymita může být dvojího druhu:

- **Unilaterální (jednostranná)** – jen recenzent je v anonymitě, jméno autora je mu známé
- **Reciproční (oboustranná)** – recenzent dostane článek bez jména autora a autor dostane anonymní PR

Domnívám se, že reciproční anonymita zvyšuje míru fair-play a naplňuje požadavek rovnosti (peer) ve smyslu rovných podmínek.

Problémy ovšem nastávají, když je výzkumné pole tak malé, že se všichni odborníci znají a mohou odhadnout, kdo je recenzentem.

### 2.2 Výběr recenzenta

Tento úkol spočívá na redakci časopisu a má minimálně dvě stránky: odbornou a etickou.

Má-li PR přinést co neobjektivnější posouzení publikovatelnosti a přínosu článku, je třeba vybrat kvalifikovaného recenzenta ze stejného oboru, který se zabývá stejnou nebo podobnou problematikou. Výběr má však i svou etickou stránku. Je třeba se vyvarovat případného střetu zájmů (např. soupeření vědeckých týmů ze stejné oblasti), v případě unilaterální PR není vhodné zadávat recenzování někomu, kdo má příliš osobní vazby na autora (např. příbuzenské vztahy, či naopak osobní antipatie).<sup>5</sup>

Výběr recenzenta vyžaduje jistou míru diplomatického umění. V humanitních vědách se za předpublikační recenze většinou neplatí<sup>6</sup> a vzhledem k tomu, že jsou anonymní, neplyne z nich ani žádná sláva. Lze se tedy ptát, jak to, že tento systém ještě existuje, copak svět humanitních věd je plný ušlechtilých idealistů? Co z toho recenzent má, když věnuje svůj drahocenný čas a duševní energii na dílo, za které nedostane zapláceno, nepočítá se mu do bodového hodnocení a nevejde v širší známost?

---

<sup>5</sup> Srov. *Peer Review: The Challenges for the Humanities and Social Sciences. A British Academy Report* (London: British Academy, 2007), 15, přečteno 1. 10. 2012, <http://www.britac.ac.uk/policy/peer-review.cfm>. Dále jako *British Academy Report*. Více o výběru recenzenta viz House of Commons Science and Technology Committee, *Peer Review in Scientific Publications: Eighth Report of Session 2010–12. Vol. 1: Report, Together with Formal Minutes, Oral and Written Evidence* (London: Stationary Office, 2011), 35.

<sup>6</sup> V přírodních vědách se PR často platí, průměrně 500 liber za hodinu práce. V humanitních vědách se většinou platí jen posudky grantových návrhů, a to asi 100 liber za hodinu. Na jednu recenzi se počítá 4–5 hodin práce. Zaplácení recenzentů v oblasti přírodních věd potom stojí více než náklady na vydání celého čísla časopisu. Srov. *British Academy Report*, 28.



Recenzent je většinou motivován několika důvody. Jeho motivace může být *altruistická* – touha pomoci kolegovi vylepšit článek nebo, v případě že recenzent článek odsoudí jako nevyhovující, touha udržet vysokou akademickou úroveň v časopise a nedopustit devalvací akademické hodnoty. Dalším důvodem je motivace, kterou je možno označit jako *pragmaticko-reciproční*: recenzent je člověk inteligentní, a tak ví, že bez recenzování se odborné časopisy dnes neobejdou a že i on jednou bude potřebovat dva recenzenty, kteří stejně jako on budou muset obětovat čas a energii.

### 2.3 Obecné zásady správného recenzování

Podle zprávy Britské akademie věd z roku 2007 platí tři základní obecné podmínky pro recenzování:

- Dodržování termínů (timeliness)
- Transparentnost
- Ověřitelnost (verifiability)<sup>7</sup>

Zatímco dodržování termínů není třeba nijak vysvětlovat, transparentnost a ověřitelnost určitý výklad vyžadují. Zásada transparentnosti znamená, že recenzent nepronáší jen verdikt, ale uvádí též důvody, proč recenzovaný článek má nebo nemá být publikován. Úkolem redaktorů časopisu je pohlídat etickou stránku posudku – dbát na to, aby připomínky nebyly urážlivé.<sup>8</sup>

Ověřitelnost zahrnuje hned tři aspekty recenzování: citační aparát, postpublikační recenze a dostupnost zjištěných údajů. Postpublikační recenze poskytuje předpublikačním recenzím zpětnou vazbu. Doplnkovou formou k postpublikačním recenzím mohou být internetová diskusní fóra. Dobře vedený citační aparát umožňuje čtenáři, aby si učinil představu o přínosu článku do širší odborné diskuse. V případě empirického výzkumu je třeba, aby všechny údaje i metodika výzkumu byly veřejně dostupné, aby i jiní badatelé mohli experiment zopakovat a výsledky ověřit.<sup>9</sup>

Mezinárodní databáze odborných publikací *Humanities Directory* uvádí několik dalších pravidel:

- článek musí přinášet originální výsledky výzkumu
- výsledky nebyly publikovány nikde jinde
- výzkum splňuje všechny normy etiky a bezúhonnosti bádání.<sup>10</sup>

První dvě pravidla není třeba vysvětlovat, u třetího je však nutno se zastavit. Ojedinele lze narazit na případy, kdy si autoři údaje vymýšlejí (fiktivní data), nebo si přisvojují výsledky jiných badatelů či dokonce předloží plagiát. Mezi méně závažné přestupky patří např. publikování stejného výsledku v několika periodikách (redundant publication) nebo tzv. *porcování salámu*, „kde se výsledky výzkumu rozdělí do vícero publikací, než je nutné.“<sup>11</sup>

Nicméně zpráva Britské akademie věd zdůrazňuje, že není povinností recenzentů odhalit plagiát či jinou formu akademických prohřešků, protože konečnou odpovědnost nesou sami autoři článku.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> *British Academy Report* 12–13, přečteno 1. 10. 2012, <http://www.britac.ac.uk/policy/peer-review.cfm>.

<sup>8</sup> Srov. *British Academy Report*, 13.

<sup>9</sup> Srov. *British Academy Report*, 13.

<sup>10</sup> *Humanities Directory*.

<sup>11</sup> *British Academy Report*, 16.

<sup>12</sup> *British Academy Report*, 16.

## 2.4 Cíle PR

Hlavní cíle jsou dva: odborně posoudit článek a poskytnout zpětnou vazbu autorovi. Cílem PR je rozhodnout, zda článek zasláný redakci splňuje odborná kritéria a zda zapadá do profilu časopisu, a doporučit nebo naopak nedoporučit článek k publikování.<sup>13</sup>

Podle zprávy Dolní sněmovny o úloze PR má hodnocení článku sledovat tyto aspekty:

- koncepci článku a metodologii
- způsob prezentace a přehlednost a jasnost údajů (clarity of data)
- interpretaci výsledků
- splnění cílů výzkumu
- stupeň ukončenosti výzkumu (Jde o výsledky konečné, nebo předběžné?)
- novost a přínos
- etickou stránku a jiné specifické otázky výzkumu<sup>14</sup>

Podrobnější otázky směřují na formu provedení. PR však má sloužit nejen redakci, ale i autorovi článku. Nemá být jen rozsudkem o životě či smrti článku, ale má autorovi poskytnout zpětnou vazbu.

Jelikož jednotlivé aspekty nejsou ve zprávě Dolní sněmovny blíže rozvedeny, následující část nabídne jejich konkretizaci v kontextu humanitních studií.

## 2.5 Struktura PR

PR mívá rozsah 2–3 strany, řádkování jedna. Může obsahovat sdělení, které je určeno jen pro redakci a sdělení, jež je společné pro redakci a autora článku. PR se skládá ze tří částí. První část (většinou jen jeden kratší odstavec) by měla shrnout obsah a přínos či přednosti článku; jeho cílovým čtenářem je především redaktor. Přináší článek něco nového, nebo má spíše syntetizující charakter? V čem spočívá jeho novost? V nové metodologii ke starému problému či v novém pohledu, nových zjištěních nebo v novosti zkoumaného materiálu?

Druhá, hlavní část obsahuje konkrétní analýzu kladů a záporů jednotlivých částí článku. Relativně krátký poslední odstavec nabízí závěr, tj. konečný soud a stručné odůvodnění tohoto soudu.

### 2.5.1 Celková výstavba (struktura) článku

- **koncepce článku (cíle):** je jasně stanovený cíl?
- **metodologie (teorie):** pracuje-li autor s nějakou teorií, je tato teorie dostatečně podložena? Jde opravdu o vědeckou teorii? V čem je použítá teorie vhodnější pro cíle práce než jiné teorie? Jakou novou kvalitu poznání umožňuje?

---

<sup>13</sup> Podle diskusního materiálu britské neziskové organizace *Sense about Science*, citovaného i zprávou britské Dolní sněmovny, má PR poskytnout komentář a doporučení ohledně: významu a přínosu, formy prezentace, vědecké úrovně (scholarship – zmapování stavu bádání v minulosti a současnosti), důkazů (otázka metodologie zpracování údajů), argumentace (reasoning), teorie, délky a etiky.

Tracey Brown, ed., *Peer Review and the Acceptance of New Scientific Ideas: Discussion Paper from a Working Party on Equipping the Public with an Understanding of Peer Review*, 2002–2004 (London: Sense about Science, 2004), 8.

<sup>14</sup> House of Commons Science and Technology Committee, *Peer Review in Scientific Publications: Eighth Report of Session 2010–12. Vol. 1: Report, Together with Formal Minutes, Oral and Written Evidence* (London: Stationary Office, 2011), 10–11.

- **způsob prezentace, přehlednost a srozumitelnost věcných informací:** jsou fakta či informace zprostředkovány přehledně a jasně, srozumitelně, aby se v nich snadno orientoval i odborník, který se zrovna tímto tématem nezabývá? V oblasti literární kritiky a historie je např. nutné, aby literární analýzu pochopil i takový čtenář časopisu, který analyzovaná díla nečetl. Je tedy proto zapotřebí vždy stručně klasifikovat postavy, o nichž se mluví, a nepředpokládat, že každý čtenář ví, že Unkas v románu *Poslední Mohykán* Jamese Fenimora Coopera je Čingačgúkův syn a že Hawk-eye není indián. Není nutné rekapitulovat děj, ale rozebíranou situaci je třeba zasadit do širšího kontextu románového syžetu.
- **interpretace výsledků:** v článcích zabývajících se empirickým výzkumem je zvykem prezentovat zjištěná fakta a pak provést jejich vyhodnocení (interpretaci). V oblasti literárních věd se tyto dvě stránky nedají tak snadno oddělit a bývají často provázány. Můžeme však hodnotit věcnou stránku informací (viz předchozí bod) a vlastní interpretaci obsahově-formální roviny literárního díla. U interpretace výsledků lze hodnotit tzv. *ověřitelnost argumentů* – je interpretace dostatečně podložena věcnými textovými odkazy, tj. citacemi či odkazy? Odkazuje jak k primární literatuře (literárnímu dílu), tak i k sekundární (odborné) literatuře? Jsou tyto textové důkazy dostatečně přesvědčivé? Nedochází k účelovému zkreslování (dezinterpretaci) faktů?
- **splnění cílů výzkumu:** jde o kontrolu průběžného i celkového plnění cílů článku, deklarovaných v úvodu článku
- **stupeň ukončenosti výzkumu (jde o výsledky konečné nebo předběžné?):** tento aspekt se opět týká spíše empirického výzkumu, kde záleží na tom, zda je daný vzorek dostatečně reprezentativní a zda měření údajů probíhalo v dostatečně dlouhém časovém období. V oblasti humanitních věd je možné se ptát, zda je zkoumaný materiál dostatečně reprezentativní. Nedělají se příliš velké závěry na základě jednoho textu či jediné situace?
- **novost a přínos:** zahrnuje zhodnocení míry zmapování výzkumného pole (zmapování stavu bádání v minulosti a současnosti) a umožňuje čtenáři učinit si představu o přínosu článku
- **etická stránka a jiné specifické otázky výzkumu:** týká se povahy výzkumu, zda výzkum není v rozporu se základními principy humanity (např. experimenty na zvířatech) a zda se dodržují etické aspekty vědecké práce, jako je např. práce s prameny. Není dílo plagiát, nepřisvojuje si výsledky výzkumu někoho jiného? Cituje autor prameny přesně a věcně správně? Nedochází vytržením z kontextu ke zkreslení citovaných informací či argumentů?

Pozornost je třeba věnovat i otázkám textové koheze a koherence.

- Navazují jednotlivé argumenty na sebe?
- Dodržuje se zásada jeden odstavec = jedna myšlenka?
- Jsou důkazy pro každý argument/myšlenku dostatečně přesvědčivé a přiměřené?
- Je dostatečně jasná vazba mezi důkazy, dílčím argumentem a hlavní tezí článku?
- Kde text ztrácí na srozumitelnosti?
- Zaměřuje se úvod a závěr na ústřední téma?

Nemělo by se zapomínat ani na problematiku cílového čtenáře – pro koho je článek určen? S tím souvisí i otázka stylu. Je styl článku vhodně zvolený pro cílového čtenáře? Článek by měl být srozumitelný nejen pro zasvěceného odborníka zabývajícího se stejným tématem, ale i čtenářům časopisu. Je dostatečně bohatý, rozmanitý? Neopakují se zbytečně slovní spojení?

Přestože otázka gramatiky (interpunkce, syntax, pravopis), stejně jako délka příspěvku, jsou v kompetenci editorů, recenzent by měl posoudit, zda gramatické chyby nejsou příčinou nepochopení textu či nepřesného pochopení argumentu a důkazu.

### 2.5.2 Analýza jednotlivých částí práce

Analýza hlavních částí více méně sleduje strukturu hodnocení celkové výstavby článku.

#### Úvod

- Je v článku úvod?
- Umožní čtenáři si učinit představu o cílech článku?
- Je hutný?
- Je zajímavý? Zaujme čtenáře natolik, aby četl dál?

#### Hlavní část

- Naplňuje hlavní část cíle a záměry představené v úvodu?
- Sleduje po celou dobu hlavní téma, nebo někde odbočuje, odbíhá?
- Má text správné členění na odstavce?
- Navazují jednotlivé části na sebe?
- Má argumentace logickou strukturu?
- Zaměřuje se každý odstavec jen na jednu myšlenku? Kde tomu tak není?
- Je každý argument důkladně vysvětlen a řádně dokázán?
- Jsou věcné informace prezentovány srozumitelně, jasně a přehledně?

#### Závěr

- Má článek závěr?
- Funguje jako závěr?<sup>15</sup>
- Jaké jsou další možnosti výzkumu?

### 2.5.3. Shrnutí a závěr PR

Závěr PR by měl shrnout hlavní přednosti a nedostatky a posoudit, zda či za jakých podmínek je možno článek v daném časopisu publikovat, a navrhnout případné změny či revize. Většina časopisů užívá pro doporučení stupnici hodnocení:

- přijmout bez výhrad, drobné nedostatky odstraní editor
- nutnost revize (dílčí změny)
- revize a přepracování článku
- zamítnutí: článek obsahuje tak závažné nedostatky, že ani jeho přepsání nezaručuje přijetí v dalším kole. Jinými slovy, článek nesplňuje základní normy akademické práce a odborné činnosti.
- článek není vhodný pro tento časopis.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Srov. Jill Salahub, „Peer Review,“ Writing@CSU. Colorado State University, přečteno 15. 10. 2012, <http://writing.colostate.edu/guides/guide.cfm?guideid=43>.

### 3. Poznámka na závěr

Závěrem lze konstatovat, že anonymní PR se i po mnoha desetiletích jeví jako účinný a užitečný nástroj udržování kvality odborné činnosti a úrovně odborných časopisů. Nelze se ale stoprocentně spoléhat, že oddělí zrno od plev, a proto je třeba, aby ji doplňovaly postpublikační recenze, diskusní fóra a co nejširší dostupnost periodika, nejlépe formou internetové verze časopisu.

### Použitá literatura:

Caswill, Chris. „Reasons for Continuity and Pressures for Change: The Scope for Fresh Thinking on Peer Review”. In *Peer Review: Its Present and Future State*. Praha: Czech Science Foundation, 2007. 149–156.

Dunleavy, Patrick. *Authoring a PhD Thesis: How to Plan, Draft, Write and Finish a Doctoral Dissertation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

House of Commons Science and Technology Committee. *Peer Review in Scientific Publications: Eighth Report of Session 2010–12. Vol. 1: Report, Together with Formal Minutes, Oral and Written evidence*. London: Stationary Office, 2011.

Brown, Tracey, ed. *Peer Review and the Acceptance of New Scientific Ideas: Discussion Paper from a Working Party on Equipping the Public with an Understanding of Peer Review*. London: Sense about Science, 2004.

*Peer Review: The challenges for the humanities and social sciences*. London: British Academy, 2007.

Salahub, Jill. „Peer Review.“ Writing@CSU. Colorado State University. Přečteno 15. 10. 2012. <http://writing.colostate.edu/guides/guide.cfm?guideid=43>.

---

<sup>16</sup> Kevin D. Haggerty, „How to Write an Anonymous Peer Review“, *The Chronicle of Higher Education*, 12. 4. 2012, přečteno 15. 10. 2012, <http://chronicle.com/article/How-to-Write-an-Anonymous-Peer/131475/>.

# Práce v archivech a její specifika: způsoby excerptce a dokumentace

Marie Voždová

*Ad fontes...*

Návštěva archivu a výzkum v něm je ve větší či menší míře nedílnou součástí každé seriózní vědecké a kvalifikační práce. Má také svá vlastní specifika, která se nyní pokusíme ve stručnosti přiblížit. Nejprve se zastavíme u obecně užívané terminologie,<sup>1</sup> poté velmi stručně seznámíme čtenáře s archivem jako institucí a jejím systémem v České republice, charakterizujeme některé typy archiválií, představíme si jednotlivé badatelské pomůcky, používané při rešeršních pracích, definujeme možné způsoby excerptce a dokumentace, následně pojednáme o přípravě harmonogramu badatelských prací a závěrem zmíníme některá doporučení badatelům.

## 1. Používané termíny

- archiv, archiválie
- badatelna
- badatel, badatelský záměr
- souhlas s badatelskou činností
- badatelský list, badatelský řád
- katalog, inventární seznam
- rešerše, bádání

Termín archiv v našem chápání označuje místo, na kterém jsou schraňovány historicky cenné archiválie neboli předměty hodné uchování pro příští generace. Může jít o nejrůznější sbírky předmětů, pečetí, mincí atd., zejména ale písemností a tisků všeho druhu. Člověk, který se zabývá výzkumem těchto písemností, přestává být pouhým čtenářem, stává se badatelem. Jako takový má vytyčenou oblast svého zájmu, své konkrétní téma výzkumu, svůj badatelský záměr. Předměty, o které má zájem, nekonzultuje zpravidla přímo v archivu samotném, ale ve zvláštní místnosti, která je k tomu určena a kam mu obsluha předměty jeho zájmu přinese k probádání. Tato místnost se nazývá badatelna neboli studovna. Úroveň vybavení jednotlivých badatelen se značně liší, povětšinou jde o moderní zařízení s kompletním vybavením, připojením na internet, vytápěné, vybavené nábytkem k sezení, dostatečně osvětlené a poskytující badateli veškeré nutné zázemí i pohodlí. Jsou však také badatelny (zejména v soukromých archivech nebo v archivech menších institucí nebo kulturních zařízení), kde se musí badatel spokojit se skromnějším zařízením, nemůže počítat s dokonalým osvětlením ani s elektronikou a dalším vybavením.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Podrobně se užívanou terminologií z pozice historika zabývá ve svém díle Václav Rameš. Václav Rameš, *Slovník pro historiky a návštěvníky archivů* (Praha: Libri, 2005).

<sup>2</sup> Nezřídka není v menších archivních badatelkách k dispozici ani připojení ke zdroji energie. I s touto variantou musí badatel dopředu počítat a připravit si odpovídající badatelské pomůcky.

Zatímco v badatelkách velkých institucí a knihoven je dostatek míst, v těchto menších zařízeních je třeba domluvit si návštěvy dopředu, rezervovat si místa a nechat předem připravit požadované dokumenty. Každá badatelna má svou otevírací dobu, kdy je přístupná badatelům k jejich rešerším, některé však pouze na požádání a zvláštní doporučení a po předchozí domluvě. Mnohé instituce rovněž vyžadují pro povolení vstupu do badatelny a započítání vlastních rešeršů zvláštní povolení, tj. **souhlas s badatelskou činností**.<sup>3</sup> O tento souhlas je třeba předem požádat vlastníka archivovaného fondu nebo jeho zástupce. Znění dokumentu přesně stanoví, jakou činností se bude badatel zabývat a na jakou vymezenou dobu je mu tento souhlas udělen. Zpravidla určí, že badatel bude provádět výzkum na místě určeném (v badatelně) a za přítomnosti osoby pověřené vlastníkem objektu. Detailně bývá rovněž pojednáno o podmínkách pořizování a používání fotodokumentace. Tato má sloužit badateli k jeho vlastní potřebě a k výzkumné činnosti za účelem určitého výsledku výzkumu, nikoli k dalšímu zveřejňování a šíření. Vlastník si rovněž může striktně stanovit seznam předmětů nebo tisků a knih, jejichž fotodokumentaci není dovoleno pořizovat. Nedílnou součástí udělení souhlasu je závazání se odevzdat vlastníkovému archivu v tištěné podobě jeden exemplář výsledného produktu, který vznikl na základě zkoumání jeho fondu. Badatel musí při žádosti o vydání souhlasu s badatelskou činností přiložit potvrzení instituce, pro kterou badatelské téma zpracovává. V případě studentů, kdy jde o bakalářskou, magisterskou nebo dizertační práci, je nezbytné přiložit potvrzení jejich vedoucího práce či školitele. Při svém prvním příchodu do badatelny se zájemce prokáže písemným potvrzeným souhlasem s badatelskou činností a vyplní badatelský list.<sup>4</sup> Badatelský list je formulář, ve kterém žadatel uvede vedle svých požadovaných osobních údajů rovněž jednotlivé zcela konkrétní položky, které potřebuje k vlastnímu výzkumu, přičemž uvede přesný účel své práce. V badatelském listu badatel vyplňuje jednak název položky, jednak její inventární číslo. Toto číslo zjistí v **inventárním seznamu** nebo katalogu, který je v každém archivu badatelům k dispozici. V inventárním seznamu nalezneme pouhý výčet jednotlivých archivovaných položek a jejich inventární čísla, v katalogu pak navíc najdeme bližší charakteristiku té které položky a další relevantní údaje. Úroveň zpracování katalogů a inventárních seznamů se opět v jednotlivých institucích může lišit, ne všechny fondy jsou zcela katalogizovány, naopak některé sbírkové fondy jsou již v procesu digitalizace nebo zcela digitalizovány. Při práci v badatelně je badatel povinen dodržovat badatelský řád.<sup>5</sup> Tento dokument mají v různé podobě stanovený všechny instituce. Jednotlivé řády se shodují zhruba v základních bodech. Tyto zakazují badatelům vstup do vlastních sbírek a úschovnicí prostor archivů a určují jim práci výhradně v badatelkách. Upravují rovněž přesně chování badatele v badatelně, od jisté disciplíny při ukládání oděvů, zákazu hluku a rušení ostatních přítomných až po zákaz jídla, pití a kouření. Reprodukční zařízení a veškerá technika se smí v badatelně používat pouze se svolením personálu. Při každém dočasném opuštění studovny (např. za účelem občerstvení se atd.) je třeba předat zapůjčené materiály pracovníkovi, nelze je nechat volně ležet v badatelně.<sup>6</sup> Badatel samozřejmě nesmí

---

<sup>3</sup> Celý dokument lze najít například na adrese <http://www.olmuart.cz/AMK/DOPROVODNE-AKTIVITY/knihovna-badatelna/aktualita-badatelna-AMK/>.

<sup>4</sup> Náhled formuláře je k dispozici na adrese <http://www.olmuart.cz/AMK/DOPROVODNE-AKTIVITY/knihovna-badatelna/aktualita-badatelna-AMK/>.

<sup>5</sup> Příklad plného znění badatelského řádu Muzea umění v Olomouci najdete na adrese [http://www.olmuart.cz/rsfiles/AMK\\_badatelsky\\_rad.pdf](http://www.olmuart.cz/rsfiles/AMK_badatelsky_rad.pdf).

<sup>6</sup> Pracovníci archivů badatelen a knihoven jsou pro badatele vrcholně důležití coby jediní prostředníci mezi ním a požadovaným materiálem k prostudování. Mohou mu vedle poskytnutých materiálů přidat navrch i mnohé cenné rady. Je proto dobré navázat s nimi lidsky zdvořilý a blízký kontakt a chovat se k nim nikoli jako k obslužnému servisnímu personálu,

provádět žádnou činnost, která by měla za následek jakékoli poškození zkoumaného předmětu. Na přání badatele je mu možno zhotovit reprodukce požadovaných dokumentů za úplaty. Ceník jednotlivých takto poskytovaných služeb je přílohou badatelského řádu. Jakékoli porušení tohoto řádu má za následek okamžité odebrání předmětu výzkumu a vyloučení z dalšího přístupu k bádání v badatelně. Po splnění všech výše uvedených nezbytných administrativních úkonů může badatel přistoupit k vlastní práci zvané bádání neboli rešerše.

## 2. Členění archivů

- národní
- státní oblastní
- zemský
- okresní
- specializovaný – při jednotlivých institucích (např. divadelní)
- soukromý

Než se dostaneme k metodologii konkrétní výzkumné práce v archivu, pozastavme se pro úplnost u charakteristiky jednotlivých u nás existujících typů archivů. Podrobným přehledem a charakteristikou archivů se zabývají již vydané a užívané příručky. My si jen krátce shrneme hierarchii archivních institucí. Nejvýše v ní stojí národní archiv, v České republice jde o Národní archiv Praha. Nižšími složkami jsou státní oblastní archivy, kterých je u nás celkem pět, a to Státní oblastní archiv Praha, Třeboň, Plzeň, Zámbrsk a Litoměřice. Na Moravě fungují dva zemské archivy, Moravský zemský archiv v Brně a Zemský archiv v Opavě. Pod tyto centrální složky spadají jednotlivé státní okresní archivy, součástí Zemského archivu v Opavě je tak celkem deset státních okresních archivů, mezi nimi například i Státní okresní archiv Olomouc.<sup>7</sup> Vedle této rozčleněné soustavy archivů jsou v provozu badatelní při jednotlivých muzeích. Jmenujme zejména badatelní Národního muzea v Praze, Moravského zemského muzea v Brně a další. Archivní a badatelské služby poskytují také jednotlivé kulturní instituce a zařízení jako například Muzeum umění Olomouc, které spravuje také rozsáhlou arcibiskupskou historickou knihovnu na zámku v

---

jehož povinností je uspokojení potřeb zákazníka, ale spíše jako ke kolegům, kteří práci a výzkumu badatele rozumějí a mají pro něj pochopení.

<sup>7</sup> Archivní politiku upravuje Zákon č. 499 ze dne 30. června 2004 o archivnictví a spisové službě. V příloze č. 4 k tomuto zákonu jsou definovány vnitřní organizační jednotky státních oblastních archivů takto: Státní oblastní archiv v Praze (Státní okresní archiv Benešov, Beroun, Kladno, Kolín, Kutná Hora, Nymburk, Mělník, Mladá Boleslav, Praha-východ, Praha-západ, Příbram, Rakovník), Státní oblastní archiv v Třeboni (Státní okresní archiv České Budějovice, Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Písek, Prachatice, Strakonice, Tábor), Státní oblastní archiv v Plzni (Státní okresní archiv Domažlice, Cheb, Karlovy Vary, Klatovy, Plzeň-jih, Plzeň-sever, Rokycany, Sokolov, Tachov), Státní oblastní archiv v Litoměřicích (Státní okresní archiv Česká Lípa, Děčín, Chomutov, Jablonec nad Nisou, Liberec, Litoměřice, Louny, Most, Semily, Teplice), Státní oblastní archiv v Zámbrsku (Státní okresní archiv Hradec Králové, Chrudim, Jičín, Náchod, Pardubice, Rychnov nad Kněžnou, Svitavy, Trutnov, Ústí nad Orlicí), Moravský zemský archiv v Brně (Státní okresní archiv Blansko, Brno-venkov, Břeclav, Havlíčkův Brod, Hodonín, Jihlava, Kroměříž, Pelhřimov, Třebíč, Uherské Hradiště, Vsetín, Vyškov, Zlín, Znojmo, Žďár nad Sázavou), Zemský archiv v Opavě (Státní okresní archiv Bruntál, Frýdek-Místek, Jeseník, Karviná, Nový Jičín, Olomouc, Opava, Prostějov, Přerov, Šumperk). Přehled a adresář archivů je uveden v přílohách *Slovníku pro historiky a návštěvníky archivů*. Václav Rameš, *Slovník pro historiky a návštěvníky archivů* (Praha: Libri, 2005).



Kroměříži. Jednotlivé specializované badatelny jsou v provozu i při odborných institucích. Sem patří například studovna Divadelního ústavu Praha v Celetné ulici, kde je možné zkoumat veškeré písemnosti spojené s dějinami divadla a divadelnictví u nás. Soukromé archivy pak představují úzce zaměřené sběratelské aktivity jednotlivců nebo zájmových skupin a mají nejrůznější velikosti i sběratelské hodnoty.

### 3. Příklady archiválií

- rukopisy děl, korespondence
- staré tisky, knihy (knihovní archiv)
- novinové výstřižky, dobová dokumentace - ve formě lepených knih i volně řazených kartonů
- mikrofilmy (elektronický archiv, čtečky)

K archiváliím řadíme veškerý materiál v archivu uložený. Jak jsme již zmínili, archiválií se rozumí veškeré uchovávané dokumenty, pro naše účely výzkumných prací v oblasti literatury a písemnictví nebo obecně humanitních věd se jedná nejčastěji o písemnosti. Pro literárního vědce jsou nepochybně nejzajímavější rukopisy jednotlivých děl nebo uchovaná korespondence jejich původců. K výzkumům stále častěji lákají staré tisky a knihy uchované v historických knihovnách. Badatelé napomáhají katalogizaci a tematickým výzkumům těchto historických zachovalých fondů. Své působíště zde najdou jak historikové, tak i literární vědci ale i jiní badatelé. Jedná se například o zámecké nebo klášterní knihovny v Českém Krumlově, Rajhradě, Kroměříži, Valticích a další. Knihovny zpravidla obsahují historické knihy z různých tematických odvětví, vydávané vedle češtiny ve všech světových jazycích ve věhlasných nakladatelských a tiskařských dílnách celé Evropy. K dalším typům archiválií patří konkrétní dobová dokumentace v podobě novinových výstřižků, divadelních programů, výročních zpráv různých organizací a mnohých dalších písemných dokumentů. Tyto jsou v archivu uloženy jednak v podobě lepených knih, jednak volně řazené v jednotlivých kartonech, přičemž každý karton má své inventární číslo a jeho obsah je podrobně popsán a evidován. Kvalita jednotlivých archiválií se liší v závislosti od jejich stáří nebo způsobu uchování a mnohdy i osudu. Časem mohlo dojít k jejich fyzickému poškození, mnohé depozitáře například poškodil požár nebo naopak povodně a jiné vnější vlivy. Mnohé knihy zničil v průběhu politických a historických změn sám člověk. Počet nenávratně zničených knih a dokumentů je tak vysoký, že současný badatel musí být rád za každý dochovaný dokument, byť by byl nižší kvality. Tisky z historických knihoven například představují cenné zdroje výzkumu nejen na úrovni republikové, ale i celoevropské. Častými hosty badatelen jsou proto také zahraniční vědci. Pro úplnost je třeba zmínit existenci archivů elektronických, ve kterých jsou archiválie převedeny do podoby mikrofilmů. Badatel tak nepřijde do styku s originály dokumentů, ale s jejich elektronickými kopiemi. V badatelně pak pracuje se čtečkami mikrofilmů, na kterých je veškerá dokumentace zachycena. Na požádání a za poplatek, který není zanedbatelný, si může nechat požadované strany mikrofilmu personálem vytisknout. S mikrofilmy se takto pracuje například ve studovně Národní knihovny v Praze.

### 4. Badatelské pomůcky

- notebook, flash disk, CD
- papír (kartičky), pero

- digitální fotoaparát (baterie, akumulátor, náhradní zdroj)
- diktafon
- badatelské ochranné rukavice
- badatelská lupa
- pravítko, těžítka
- další drobné praktické pomůcky badatele

Žádný badatel se neobejde bez příslušenství, které mu jeho práci usnadňuje a mnohdy přispívá k jejímu zefektivnění ať už po stránce kvantitativního nebo, a to především, po stránce kvalitativního výkonu. Základní badatelskou výzbroj dnes tvoří celá řada pomůcek. Je to především záznamník, notebook, který nahrazuje u většiny badatelů klasický papír a psací potřeby, ať už ve formě bloku nebo tradičních kartiček, které si poté doma badatelé řadili jako katalogové lístky. K notebooku je nutný zdroj, flash disk nebo CD na zálohování dat. Digitální fotoaparát umožňuje v relativně krátkém čase nabytí a uchování obrovského počtu dat a materiálu. Opět je ovšem nutné myslet na nezbytné zálohování, baterii, náhradní zdroj atd. Je také třeba dodržet ustanovení badatelského řádu, k nimž zpravidla patří zákaz pořizování fotodokumentace za použití blesku. Proto budou pořízené fotografie ne vždy zcela kvalitní, viz to, co jsme řekli výše o různé úrovni podmínek v badatelnách a studovných rozličného typu. Další pomůckou badatele je diktafon k uchování zvukového záznamu. Pracujeme-li s archiváliemi, jako jsou staré knihy a dokumenty, jsou badatelským řádem zpravidla předepsány badatelské ochranné rukavice, abychom nepoškodili vzácný materiál. Někteří pracovníci badatelen ovšem naopak po zkušenostech s těmito rukavicemi pracovat nedoporučují, protože podle nich má badatel málo citlivé ruce a může tak způsobit v knihách více škody. Je třeba se vždy informovat, jaké jsou požadavky badatelný. Výbornou pomůckou badatele rovněž představuje badatelská lupa, která na místě samém umožní přecíst nekvalitní nebo poškozené záznamy. Osvědčí se také mít po ruce pravítko a různá těžítka, která usnadní práci při fotodokumentaci a excerpce. Se všemi přístroji by si badatel měl práci nacvičit doma na nejrůznějším materiálu tak, aby v archivu již přesně věděl, co jak používat, a nedopustil se zbytečných omylů majících za následek nekvalitní práci. Vlastní zkušenosti z práce v terénu naučí každého badatele zvolit pomůcky, které by mu nejvíce vyhovovaly.<sup>8</sup>

## 5. Způsoby práce s dokumenty

- zvukový záznam
- fotodokumentace
- excerpce (elektronicky, na papíře)
- kombinace excerpce s následnou fotodokumentací (ke všemu nutné konkrétní povolení, vše je třeba pečlivě zálohovat)

---

<sup>8</sup> Práce s archivními dokumenty, starými knihami a tisky je práce náročná a často také velmi prašná. Proto badatel ocení využití takových drobností, jakými jsou například vlhčené ubrousky na častější hygienu rukou. Chce-li badatel co nejvíce využít času, který si vyhradil nebo který mu byl povolen trávit ve studovně, kam se často nejprve musí dopravit z místa svého bydliště, je vhodné, aby promyslel i možnost rychlého vlastního občerstvení za účelem brzkého opětovného návratu k výzkumné práci.

Existují různé způsoby práce s archivním materiálem a uchování výsledku této práce. Někteří badatelé dávají přednost zvukovému záznamu jejich výzkumu. Znamená to, že své zjištěné poznatky zaznamenávají na diktafon a mají je tak připravené k dalšímu domácímu zpracování. Výhodou této metody je její velká časová efektivnost, je však hodně závislá na druhu prostředí badatelny a možném soukromí badatele. Ne vždy je možné ji realizovat. Badatel nemůže rušit ostatní při práci, je tedy prakticky možná jen při přísně soukromém individuálním prostředí badatelny. I tak je třeba vzít v úvahu nepříjemné rušení přítomného personálu. Z těchto důvodů se metoda zvukového záznamu s prací v badatelně téměř vylučuje. Podobně rychlou primární metodou získávání materiálu je fotodokumentace. I tímto způsobem je možné v krátkém čase pořídit velké množství dokumentace. Tuto je však třeba poté následně zpracovat. Jak jsme již zmínili, dokumenty zpravidla není dovoleno fotit s použitím blesku a osvětlení studovny ne vždy splňuje nároky pro dobrou výslednou kvalitu reprodukce. S tímto rizikem musí badatel počítat. Obě zmíněné metody (jak zvukový záznam, tak fotodokumentace) mají své velké úskalí, jímž je možnost omylu, chyby, která hrozí zhatit celé hodiny práce a namísto urychlení vést ke zmaru výsledku. Vždy je proto třeba přesvědčit se, že technika správně funguje, že je diktafon skutečně zapnutý, jsou v něm baterie, že jsme fotoaparát skutečně nastavili na správné rozlišení, že jsme neopomněli ofotit patřičné strany dokumentu včetně jejich označení atd. Tyto zdánlivě banální informace se v případě nedodržení ukáží být fatálními, což potvrdí každý badatel. Další metodou práce s archiváliemi je vlastní okamžitá excerpce. Je to metoda nejzákladnější, nejstarší a nejosvědčenější. Její nevýhodou je nižší kvantitativní efektivnost, kterou ale daleko předčí míra kvality. Badatel takto každý zvolený dokument v klidu a náležitým způsobem prozkoumává a přímo na místě excerpce relevantní informace, a to ať už opět formou nejstarší, tj. na papír, nebo v elektronické podobě do počítače. Druhá možnost je pochopitelně nejčastější a nejvýhodnější pro další zpracování. Při použití notebooku je ovšem opět nutné myslet na neustálé zálohování informací, aby nedošlo k jejich ztrátě podobně jako v předchozích popsanych případech. Snad nejlepší volbou je kombinace metody excerpce a následné fotodokumentace materiálu. Takto má badatel jasně zpracované informace a zároveň okopírované plné znění dokumentu pro případ, že by si chtěl některé informace ještě ověřit nebo doplnit. Způsob nejlepší volby práce s materiálem je na každém badateli, nicméně vždy je třeba dodržet základní pravidlo, že totiž každá práce musí být prováděna se souhlasem obsluhujícího personálu. Moderní technika může badatelům nesmírně usnadnit a urychlit jejich práci, znovu však zdůrazněme, že je třeba vždy myslet na nezbytné, nejlépe i několikanásobné zálohování dat.

## 6. Harmonogram badatelských prací

- myšlenka – téma a badatelský záměr
- příprava rešerší a plán jednotlivých etap
- vlastní rešerše v terénu
- shromáždění a vyhodnocení výsledků, vyvození závěru, finální zpracování výsledků výzkumu do podoby publikace nebo kvalifikační práce

Pakliže se student rozhodne na základě určité dávky osobního nadšení a zaujetí pro věc (bez kterých nelze tento typ práce nikdy úspěšně realizovat) věnovat primárním rešerším a práci s archiváliemi, je mimořádně důležitou součástí jeho práce a jistým příslibem dobrého výsledku především její správná

organizace. Důležité je již samotné výchozí formulování řešeného tématu a badatelského záměru. Při něm je třeba brát v úvahu časové individuální možnosti i vnější objektivní podmínky vyplývající z té které zvolené konkrétní instituce. Stanovení badatelského záměru je obdobné jako zadávání každého tématu kvalifikační (bakalářské, diplomové, dizertační...) práce, pouze snad s tím rozdílem, že je třeba jej daleko promyšleněji formulovat a vidět již na počátku své práce zcela konkrétní jasné kroky (nicméně i při archivních pracích, kdy badatel dojde kupříkladu k původně nepředpokládaným zjištěním, je spíše záhodno drobně pozměnit původně plánovaný směr výzkumu než setrvávat na výchozí, možná ne nejlépe zvolené hypotéze). S formulováním badatelského záměru ostatně studentovi poradí jeho vedoucí práce nebo školitel, k mnohé konkretizaci mohou přispět i odborní pracovníci zvolené instituce a archivu. I z tohoto důvodu je velmi vhodné již před definováním přesného záměru a cíle a před přípravou rešerší a plánování jednotlivých etap domluvit si schůzku v badatelně dané instituce nebo i ve vícero badatelnách dle tématu rešerší, zmapovat situaci a zjistit možnosti práce. V přípravné fázi výzkumu při definování jednotlivých etap rešerší je nutné vycházet z rozsahu výzkumného úkolu, který si student stanovil, a také z časových možností badatelen. Je třeba počítat s omezenou otevírací dobou, státními svátky, prázdninami a plánovanými uzávěrkami institucí, s omezením množství konzultovaných svazků na jednoho badatele a den i s nepředvídanými událostmi v podobě onemocnění vlastního nebo nepřítomnosti zodpovědného archivního zaměstnance. Ze všech těchto důvodů je dobré plánovat rešeršní práce s určitou časovou rezervou. K vlastním pracím v badatelně je třeba přistupovat po náležitě přípravě. Jen tak bude čas co nejoptimálněji využit a bude jasně směřovat k dosažení výsledku. Badatel musí přesně vědět, co chce v dané etapě v archivu udělat, jaký rozsah materiálu přibližně plánuje daný den v archivu zpracovat. Některé materiály nebo spíše jejich části nebo některá z vydání knih mohou být například dostupné v zahraničních elektronických databázích. Z nich lze již vyčíst některé podněty, které potom ověřujeme na místě při přímé konzultaci dokumentů. Mnohé informace zjistíme studiem sekundární literatury, tyto pak jdeme do terénu cíleně ověřovat. Přípravná etapa před vlastními rešeršemi v badatelně by měla být efektivní, ale ne dlouhá, abychom se samými přípravami nepřipravili o cenný čas, který bychom měli věnovat studiu pramenů. Dobu trvání etapy vlastních rešerší v badatelně lze někdy jen stěží odhadnout. Opět nám mohou pomoci odborní pracovníci. V této etapě badatel používá veškerých badatelských pomůcek, které si již v přípravné etapě obstaral a se kterými se naučil dobře pracovat, nemusí tak řešit na místě samotným zástupně technické problémy, místo aby se věnoval problémům vědecké práce a excerpoval předložené materiály. Po etapě rešerší v badatelně následuje etapa zpracování výsledků, jejich vyhodnocování a vyvozování relevantních závěrů veškerého úsilí. Mnohdy se stává, že student tuto etapu časově podcení, že mu jednoduše dojdou síly k dotažení finálního výsledku. Musí proto naplánovat a především dodržet harmonogram tak, aby mu i na tuto část výzkumu vyšlo dost času. Nedostatečný prostor pro zpracování výsledků výzkumu v terénu může znehodnotit veškeré investované úsilí. Při finálním zpracování dílčích badatelských výsledků mohou vyvstat problémy, pro jejichž objasnění může být nutné znovu navštívit badatelnu, případně konzultovat další zdroje. Podobně jako u všech druhů prací se vyplatí ponechat si dostatečný prostor i pro grafickou redakci celé práce, která dokáže umocnit její zdařilou obsahovou stránku.

## 7. Čtyři karteziánské zásady pro badatele

- nic sděleného nepovažovat za jediné pravdivé, mechanicky nepřebírat, vše verifikovat
- celkový problém rozdělit na několik dílčích
- postupovat od jednoduššího ke složitějšímu
- před definitivním vyřčením závěru vše ještě jednou znovu zvážit a prověřit

Práce v archivních fondech představuje složité a zodpovědné pramenné rešerše, u nichž hrozí víc než kde jinde poměrně velké nebezpečí chyb a nepřesností. Jestliže se badatel dopustí omylu již v samém počátku při vlastních rešerších v terénu, pracuje nadále s chybně excerpovanými daty a údaji. Tento počáteční omyl se potom odráží v celé další práci zpracování a vyhodnocování informací a může vést i k chybným závěrům. Každý vědec se pochopitelně může dopustit omylů a zjistí-li je ještě před závěrečným dokončením práce, je vhodné se k nim čestně a důstojně přiznat a především je uvést na pravou míru alespoň formou dodatků a korekcí v závěru výsledné publikace. Je však jeho povinností co nejvíce těmto omylům předcházet a snažit se je důslednou prací eliminovat. Za tímto účelem se nám jeví vhodné aplikovat na badatelskou práci čtyři důležité postupy, které ve své *Rozpravě o metodě* vytyčuje francouzský myslitel René Descartes.<sup>9</sup> Badatel by si měl za prvé všechny vstupní informace ověřovat. Svým přístupem do archivu se dostává do možnosti styku s primárními originálními materiály. Může se mu také stát, že některé z nich již byly zpracovány formou různých dílčích studií. S těmito studiemi se samozřejmě seznámí, ale neměl by sklouznout k jejich automatickému přebírání v případě, že má možnost si všechna tvrzení svých předchůdců ověřit (ne vždy se tato možnost nabízí.) Jeho vlastní úsilí se mu jistě vyplatí. Nezřídka totiž dochází k situacím, kdy se jeden badatel dopustí omylu, který zveřejní, a celé další generace potom tento omyl přebírají. Badatel má tak možnost verifikovat fakta a případně zaslouženě přispět k nápravě (stejně jako různé studie i katalogy nebo inventární seznamy mohou obsahovat nepřesnosti, na které, v případě že je zjistí, má badatel upozornit, aby došlo k jejich opravě a aby se s nimi jeho následovníci již nepotýkali.) Do vlastních rešerší je třeba vnést řád a nepostupovat zmateně a nahodile. Při první návštěvě studovny a seznámení se s veškerým materiálem se vytyčený výzkumný úkol může jevit jako nesplnitelný nebo velmi obtížný. V této chvíli je nemírně důležité, aby měl badatel jasný plán a neklesal na mysli. K tomu mu dopomohou zásady číslo dvě a tři, totiž předem si plánovitě rozdělit celkový problém na jednotlivé dílčí úkony a soustředit se při své návštěvě badatelný vždy pouze na jeden z nich. V hierarchii těchto dílčích výzkumných úkolů je vždy dobré postupovat od méně náročného ke komplikovanějšímu. Jednak práce na méně složitém úkolu přináší rychleji dílčí výsledky, což nemálo napomůže dobrému psychickému pocitu badatele, jednak je pochopení zákonitostí jednodušších postupů dobrým vodítkem při zkoumání složitějších záležitostí. Posledním pravidlem je pravidlo návratu, které se týká spíše závěrečné fáze badatelského úsilí. Před vlastní redakcí závěrečné podoby výsledné práce a před formulováním závěrů je dobré vše ještě jednou zevrubně zvážit a případné sporné kroky znovu ověřit. Takto lze postupovat i při formulování dílčích

---

<sup>9</sup> René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* (Leyde: Ian Maire, 1637).

závěrů a na závěr jednotlivých dílčích kapitol úseků bádání. K tomuto účelu slouží průběžně pořizovaná fotodokumentace.

Závěrem bychom chtěli zdůraznit, že ačkoli s sebou práce s primárními zdroji v archivech přináší mnohá úskalí a vyžaduje mnohé oběti vlastnímu pohodlí, je to práce nesmírně přínosná a heuristická. Zkoumání pramenů a jejich vyhodnocení v podobě závěrečné kvalifikační práce má za výsledek nepochybný přínos vědě samotné. Badatel poskytuje výsledky svých rešerší široké veřejnosti a vytváří tak hodnoty, na kterých mohou stavět jeho následovníci. Genius loci různých badatelen může zpočátku v návštěvníkovi vyvolávat stísněné pocity a touhu obrátit se k jinému druhu práce (například kompilačního charakteru internetových rešerší v pohodlí domova), nicméně ve chvíli, kdy se pouhý návštěvník přerodí ve skutečného badatele, stane se mu tato práce koníčkem, ba někdy až posedlostí a naplní ho uspokojením z vlastních badatelských výsledků. Ne náhodou tak mnozí studenti, kteří vystavěli svou bakalářskou práci na archivním výzkumu, pak pokračují v tomto druhu rešerší v práci diplomové a později i dizertační.

### Použitá literatura:

*Badatelské řády, předpisy a specifické dokumenty jednotlivých pracovišť.*

*Badatelský řád, Badatelský list, Souhlas s badatelskou činností.* Dokumenty badatelny Muzea umění v Olomouci. Přečteno 15. 2. 2013. [www.olmuart.cz/AMK/DOPROVODNE-AKTIVITY/knihovna-badatelna/aktualita-badatelna-AMK/](http://www.olmuart.cz/AMK/DOPROVODNE-AKTIVITY/knihovna-badatelna/aktualita-badatelna-AMK/).

Bartoš, Josef. *Úvod do archivnictví pro historiky.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

Descartes, René. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences.* [Rozprava o metodě jak správně vést svůj rozum a hledat pravdu ve vědách]. Leyde: Ian Maire, 1637.

### Doporučená literatura:

Guidière, Mathieu. *Méthodologie de la recherche: Guide de jeune chercheur en Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales.* Paris: Ellipses, 2004.

Rameš, Václav. *Slovník pro historiky a návštěvníky archivů.* Praha: Libri, 2005.

Webové stránky České archivní společnosti a jednotlivých institucí [zákon č. 499/2004 Sb.](#) o archivnictví a spisové službě

# Soudobý literárněvědný pluralismus

Zuzana Burianová

## 1. Úvod

Literárněvědný pluralismus je „přesvědčení, že dvěma (nebo více) odlišným, či dokonce protikladným stanoviskům přísluší stejná míra oprávnění“.<sup>1</sup> Tento pojem se používá pro označení jak různorodosti metod literární analýzy (metodický pluralismus), tak i různorodosti možných interpretací textu (interpretační pluralismus).

Za mezník ve vývoji teoretického vymezení pojmu „pluralismus“ je považována studie amerického literárního vědce Wayne C. Bootha *Critical Understanding* (Kritické porozumění, 1979). Autor zde tento pojem definuje ve vztahu k monismu (který uznává jen jednu pravdu), skepticizmu (neuznává žádnou pravdu) a eklekticismu (hlásá, že se pravda skládá z částí různých stanovisek). Nabízí prakticko-etické chápání pluralismu: coby vůli akceptovat cizí názory a současně i zahrnout extrémní postoje, které vystupují jako jediné správné.

Není překvapivé, že v kontextu všeobecného zpochybňování byl Boothův „otevřený“ postoj kritizován marxistickými, poststrukturalistickými a dalšími teoretiky, kteří v jeho myšlenkách všeobecné tolerance, překonávající neslučitelné zájmy, spatřovali skrytou formu ideologické manipulace až politické represe. Zůstává nicméně faktem, že od 70. let 20. století se metodický a interpretační pluralismus stává jedním z hlavních znaků literární vědy.

## 2. Problematika interpretace

Interpretace literárního díla není jen záležitostí individuální, ale i věcí společenské praxe, spojenou se vzdělávacími a kulturními strukturami. Slovy Jonathana Cullera, „literární teorie není nezávazným souborem idejí, nýbrž silou spočívající v institucích“.<sup>2</sup> Při literární analýze je možné zkoumat dílčí prvky díla a jejich vztah k jiným prvkům, současně si však můžeme položit základní otázku, „o čem dílo je“. Jednotlivé literárněteoretické „školy“ vlastně představují různé odpovědi na tuto otázku, přičemž vycházejí z toho, co je podle jejich přesvědčení pro kulturu a společnost relevantní. Některé z teoretických přístupů se zabývají fungováním literatury a diskurzu obecně a blíží se tak poetice, jiné zase přinášejí různé typy interpretace a tím směřují k hermeneutice.

Opozici mezi poetikou a hermeneutikou lze chápat jako dva základní protikladné postoje k literární analýze.<sup>3</sup> Poetika nabízí tradiční přístup, který vychází z lingvistiky a snaží se objasnit způsob vzniku určitého významu či účinku prostřednictvím popisu forem. Klade si otázky typu: „Jakými výrazovými prostředky je v dané pasáži dosaženo komického efektu?“, „Proč na nás báseň působí bezútešně?“ apod. Hermeneutika, původně inspirovaná interpretacemi právních a náboženských textů, je příznačná pro moderní tradici. Vychází z předpokladu, že význam literárního díla není daný, nýbrž je třeba ho hledat prostřednictvím výkladu forem. Snaží se nalézat nové a lepší interpretace.

Při analýze literárního díla oba způsoby často automaticky kombinujeme: ptáme se například, co nám určitý román říká o postavení žen v patriarchální společnosti (hermeneutický přístup), i jakými prostředky je v něm dosaženo společenské kritiky (poetický přístup). Je však třeba

<sup>1</sup> Ansgar Nünning, ed., *Lexikon teorie literatury a kultury*, přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host, 2006), 599.

<sup>2</sup> Jonathan Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš (Brno: Host, 2002), 131.

<sup>3</sup> Culler, 70–78.

si uvědomit, že tyto dva postoje mají odlišné cíle: zatímco poetika směřuje od významu k formě, hermeneutika míří od formy k významu. Culler uvádí vedle poetického a hermeneutického přístupu ještě tzv. symptomatickou interpretaci, která analyzuje literární dílo jako symptom něčeho netextového: prostřednictvím textu zkoumá psychický život autora, dobovou společenskou situaci apod.<sup>4</sup> Jako způsob analýzy literárního díla není sice příliš vhodná, může však přinést cenné poznatky, kupříkladu o kulturním kontextu, v němž dílo vzniklo.

V literární vědě existovaly od počátku 20. století různé přístupy k jejímu objektu zkoumání, jímž je povaha literatury a metody literární analýzy. Tato pluralita postojů a projektů ještě více narostla s příchodem tzv. „teorie“.

### 3. „Teorie“

Od 60. let 20. století začali literární vědci pracovat se studii z jiných oborů (lingvistiky, dějin umění, filmové vědy, antropologie, filozofie, politologie, sociologie, psychoanalýzy, genderových studií či přírodních věd), které jim nabízely nový pohled na jazyk a kulturu obecně. Tyto studie se začaly označovat jako „teorie“. Nejde tedy o texty z teorie literatury, ale o žánrově různorodý korpus prací, které svým účinkem přesahují hranice původního oboru; jako příklad můžeme uvést studie francouzských filozofů *Histoire de la sexualité* (Dějiny sexuality, 3 sv., 1976–1984, čes. *Dějiny sexuality I, II–III*, 1999, 2003) od Michela Foucaulta nebo *De la grammatologie* (O grammatologii, 1967, slov. *Gramatológia*, 1999) od Jacqua Derridy (viz kap. 5.6).

Podle Cullera vykazuje „teorie“ následující rysy:

- Je interdisciplinární: spojuje hlediska různých disciplín (literatury, dějin idejí, filozofie morálky apod.).
- Je analytická a spekulativní: znovu se zamýšlí nad pojmy, jako jsou jazyk, význam, identita nebo sexualita.
- Je kritická vůči obecnému povědomí: zpochybňuje pojmy považované za přirozené a ukazuje, že jde ve skutečnosti o historicky a kulturně podmíněné konstrukce.
- Je reflexivní: představuje myšlení o myšlení, zkoumá kategorie, s nimiž pracují i jiné obory.<sup>5</sup>

Přestože „teorie“ může odrazovat tím, že představuje nekonečný a prakticky neuchopitelný korpus studií, zpochybňuje vše, čím jsme si mohli být doposud jisti, a nikdy nevede k definitivnímu chápání skutečnosti, jejím nesporným kladem je, že rozvíjí myšlení a schopnost kritického úsudku a zapojuje studium literatury do širších společensko-kulturních souvislostí.

### 4. Kulturní studia (Cultural Studies)

„Teorie“ se stala teoretickým zdrojem zejména kulturních studií, nového oboru, který se od 60. let utvářel nejdříve ve Velké Británii, později i v USA, Austrálii a dalších evropských zemích (v Německu, Itálii, Rakousku aj.).<sup>6</sup> U jeho zrodu stálo CCCS – Centre for Contemporary Cultural Studies (Centrum pro současná kulturní studia), založené v r. 1964 na univerzitě v Birminghamu, jež přineslo politicky orientovaný, kritický pohled na moderní kulturu. Tento posun ve vnímání kultury

---

<sup>4</sup> Culler, 77.

<sup>5</sup> Culler, 23.

<sup>6</sup> UP realizuje obor Kulturní studia na Katedře žurnalistiky FF od roku 2009 jako jediná vysoká škola v ČR a jako první z univerzit zemí Visegrádské čtyřky.



směrem k demokratizaci úzce souvisel se společenskými změnami, k nimž došlo v Británii po druhé světové válce: budování sociálního státu, zrovnoprávnění přístupu ke vzdělání, stírání hranic mezi dělnickou třídou a buržoazií, rozpad britského impéria, recepce multikulturního charakteru společnosti apod.

K metodologickým východiskům kulturních studií se řadí zejména sémiotický strukturalismus, nová kritika, poststrukturalismus, postmodernismus a neomarxistické teorie. Jednou z prvních prací byla kniha *Mythologies* (Mytologie, 1957, čes. 2004, 2011) francouzského literárního teoretika Rolanda Barthesa, která předložila strukturální analýzu nejrůznějších kulturních aktivit. K zakládajícím textům oboru patří studie britských marxistických kritiků: *The Uses of Literacy* (Užití gramotnosti, 1957) od Richarda Hoggarta, spoluzakladatele birminghamského CCCS, věnovaná populární kultuře dělnické třídy; *Culture and Society* (Kultura a společnost, 1958) od Raymonda Williamse, zaměřená na vztah masové a populární kultury; nebo *The Making of the English Working-Class* (Utváření anglické dělnické třídy, 1963) od Edwarda Palmera Thompsona.

Kulturní studia lze vnímat jako výsledek všeobecného obratu ke kultuře, k němuž došlo ve druhé polovině 20. století v sociálních a humanitních vědách. Jde o výrazně interdisciplinární obor, který navázal na tradici britské kulturní kritiky, vzešlé z kritiky literární. Techniky literární analýzy aplikoval na jiné kulturní objekty, pojaté coby komplexní struktury a texty určené ke čtení. Zaměřuje se na způsob, jakým kultura funguje v moderním globálním světě, zkoumá pravidla a konvence kulturních praktik včetně literatury. K literatuře přistupuje jako k určité intertextové kulturní praxi; dochází zde tedy k posunu od imanentní analýzy textů k symptomatické interpretaci, kdy je dílo zkoumáno v rámci socio-politického kontextu. Zabývá se expanzí kulturního průmyslu a masové kultury, sleduje vztah mezi kulturou, chápanou jako proměnlivá ideologická konstrukce, a mocí. Nerozlišuje mezi kulturou vysokou a nízkou, soustředí se jak na produkty populární kultury, tak na klasická umělecká díla. Přispěl k přehodnocení literárního kánonu, neboť se zaměřuje nejen na nové interpretace etablovaných děl (např. Shakespeara), ale i na tvorbu historicky marginalizovaných skupin. Pozornost věnuje také multikulturní problematice – zabývá se funkcí kultury pro pluralitní utváření identit a studiem textů, jež reprezentují odlišné kulturní zkušenosti z hlediska genderu, rasy a sexuality.

## 5. Přehled literárněteoretických směrů

Nyní se zaměříme na stručnou rekapitulaci hlavních tendencí v myšlení o literatuře, které se v západní kultuře objevily v druhé polovině minulého století a přinesly více či méně odlišné metody interpretace literárního díla. Řada z nich je dodnes v literární vědě aktivně využívána.

Obecně lze říci, že od 60. let 20. století měla největší vliv tato myšlenková hnutí:

- a) dekonstrukce a psychoanalýza, zabývající se problematikou jazyka, reprezentace a kategoriemi kritického myšlení
- b) feminismus, *gender studies* a *queer theory*, zdůrazňující vliv genderu a sexuality v literatuře a kultuře
- c) kulturní teorie (nový historismus, postkoloniální teorie), zabývající se kulturní historií nejrůznějších diskurzivních praktik

Pro pochopení vývoje literárněvědného myšlení bude zapotřebí zmínit také stěžejní směry, které vznikly v první polovině 20. století.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Culler, 131.

## 5.1 Ruský formalismus

Počátek ruského formalismu je spjat se vznikem Moskevského lingvistického kroužku v r. 1915 (Roman Jakobson, Petr Bogatyrev aj.) a petrohradského Sdružení pro studium básnického jazyka (OPOJAZ) v r. 1916 (Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum aj.). Došlo v něm k interdisciplinárnímu propojení literární vědy a jazykovědy inspirované zejména strukturální lingvistikou (Ferdinand de Saussure, Jan Baudouin de Courtenay). Významným krokem v porovnání s tradičním zaměřením literární vědy bylo přenesení pozornosti od autorů a mimoliterárních faktorů na strukturní zákonitosti literárních děl a verbální prostředky.

První fáze (1915–1920): Představitelé ruského formalismu se zabývají především dichotomií praktického a básnického jazyka. Usilují o definici „literárnosti“ poetického jazyka, který je zkoumán v souvislosti s ruskou poezií (studují zvuk, rytmus, stavbu verše apod.), zejména tvorbou futuristických autorů (Majakovskij, Chlebnikov). Jako hlavní rys literatury je určen postup deautomatizace či ozvláštnění jazyka (Šklovskij) a poetická jazyková funkce (Jakobson).

Druhá fáze (1921–1926): V tomto nejproduktivnějším období se ruští formalisté zaměřují především na tvorbu textu. Šklovskij rozlišuje mezi tzv. fabulí (výchozím jazykovým materiálem, příběhem s běžným časovým sledem) a syžetem (formou, způsobem uspořádání příběhu).

Třetí fáze (1927–1930): Napětí ve společnosti v době upevňujícího se stalinismu a prudké kritiky, které formální metodě vytýkají nedostatečné propojení se studiem sociálně-historického kontextu, vedou k rozpadu školy.

Ruský formalismus měl významný vliv na pražský, francouzský a americký strukturalismus.

## 5.2 Pražský literárněvědný strukturalismus

Rozvinul se ve 20. a 30. letech 20. století v rámci Pražského lingvistického kroužku (Cercle linguistique de Prague, založený v r. 1926 a označovaný také jako Pražská škola), jehož představitelé se věnovali i oblasti literárněvědné (zejména český literární teoretik a estetik Jan Mukařovský a ruský filolog Roman Jakobson). Jejich způsob chápání literárního díla se nacházel v opozici vůči pozitivistické textové analýze, biografismu i marxistické literární teorii.

Na rozdíl od ruských formalistů sledovali kromě formální stránky také významovou strukturu literárního textu, stejně jako se zajímali o vztah mezi autorem a dílem (Mukařovský chápal dílo nejen jako výsledek okolností jazykových, literárních či kulturních, ale díky tvůrčímu subjektu i jako jedinečný a neopakovatelný jev). Oproti ruskému formalismu kladli také větší důraz na strukturní jednotu díla a jeho „funkcionalistické“ pojetí: literární dílo chápali jako kompozici jazykových znaků, jako dynamickou strukturu určenou funkcemi a vzájemným působením jednotlivých prvků, přičemž dominantní funkce vždy ovlivňuje funkce ostatní.

Jakobson rozšířil základní model komunikačního procesu (mluvčí – sdělení – adresát) tím, že jej obohatil o další komponenty (kontext, kód a kontakt) a ukázal, jaké komunikační funkce jednotlivé komponenty zastávají. Popsal tak šest funkcí komunikačního procesu, jež mohou být v různých situacích zastoupeny s různou intenzitou: emotivní, poetickou, konativní, referenční, metajazykovou a fatickou. Zdůraznil, že u verbálních umění převažuje funkce poetická. Ukázal, že neexistuje žádný specifický básnický jazyk, ale že jde o způsob, jakým jsou výrazové prostředky vybírány a kombinovány („poetická funkce projektuje princip ekvivalence z paradigmatické osy na osu syntagmatickou“). Poetická funkce strhává pozornost na samotné výrazové prostředky, které je třeba studovat spíše jako znaky než jako odraz vnější reality. Literární dílo je tedy chápáno jako komunikát naplněný poetickou (Jakobson) či estetickou (Mukařovský) funkcí, jež přivádí pozornost k jeho výstavbě a oslabuje schopnost díla sloužit praktickým účelům.

### 5.3 *New Criticism* (Nová kritika)

Vznikla ve 30. a 40. letech 20. století v USA. Za jejího předchůdce je označován americký básník a kritik T. S. Eliot, který svým zdůrazněním autonomie literárního díla položil základy tzv. dílocentrické interpretaci, jež ignoruje kontext díla a soustředí se plně na samotný text. V USA patřili k hlavním představitelům tohoto směru John Crowe Ransom, autor stěžejní studie *The New Criticism* (1941), a jeho žáci Allen Tate, Cleanth Brooks a Robert Penn Warren; v Anglii to byli I. A. Richards a William Empson. Za neoficiální manifest nové kritiky je považována *A Theory of Literature* (Teorie literatury, 1949, čes. 1996), jejímiž autory jsou česko-americký literární vědec René Wellek a americký literární kritik Austin Warren.

Nová kritika vychází v protikladu k historickému bádání z požadavku koncentrace na samotný text. Při analýze jsou vynechány jak okolnosti autorova života, tak i jeho intence (tzv. intencionální klam – intentional fallacy) a subjektivní reakce čtenáře (afektivní klam – affective fallacy). Literární dílo je vnímáno jako estetický objekt a cílem kritiky je objasnit ho čtenáři.

Nová kritika zdůrazňuje zásadní rozdíl mezi jazykem vědy, využívajícím výhradně denotativní označení, a jazykem básnictví, obohaceným o metaforicko-konotativní prvky. Při analýze literárního díla se soustředí na hledání víceznačnosti (ambiguity), ironie, napětí a konotací coby rozhodujících kritérií estetické kvality – viz Empsonova studie *Seven Types of Ambiguity* (Sedm typů víceznačnosti, 1930). Navzdory jeho paradoxní povaze se u literárního díla současně předpokládá konečná jednota protikladů.

Trvalým odkazem nové kritiky se stala její ústřední metoda, tzv. close reading („pozorné čtení“, v Anglii tzv. practical criticism – „praktická kritika“), tj. pečlivá, intenzivní četba pátrající po všech významových odstínech a jazykových účincích díla. Byla aplikována zejména u mnohvrstevnatých, komplikovaných textů z oblasti poezie, moderní prózy či Shakespearových her.

Nová kritika později čelila kritice ze strany prakticky všech hlavních teoretických směrů. Byla napadána proto, že vytvořila příliš úzký literární kánon, který pronikl do škol, stejně jako pro svůj filozofický a politický tradicionalismus (většina představitelů pocházela z konzervativních jižanských států). Bylo jí vytýkáno, že nebere ohled na děj, postavy a žánry (ze strany novoaristotelovské Chicagské školy), na čtenáře (ze strany recepční estetiky), ani na historický kontext (ze strany nového historismu). Navzdory všem výhradám však nové kritice nelze upřít skutečnost, že měla až do 70. let v americké literární vědě výsadní postavení a v porovnání s jinými směry se vyznačovala poměrně koherentními postoji.

### 5.4 Fenomenologická literární věda

S jistou dávkou zobecnění lze říci, že bylo-li pro literární vědu 19. století typické zaměření na autora, jež bylo v první polovině 20. století vytlačeno zájmem o text, ve druhé polovině století došlo k výraznému přesunu pozornosti ke čtenáři.

Fenomenologická literární věda vzešla z filozofie teorie vědomí a zkušenosti německého filozofa Edmunda Husserla, kterou dále rozvíjeli např. Němec Martin Heidegger, Francouz Paul Ricoeur nebo Polák Roman Ingarden. Husserlova fenomenologie zdůrazňuje význam obsahu vědomí oproti objektům světa; klade si za cíl objasnit způsob, jak se jeví věci jakožto fenomény vědomí. Snaží se proniknout k věcem samým prostřednictvím „uzávorkování“ všech nepatřičných před-mínní. Heidegger zdůraznil historickou situovanost našeho vědomí ve světě předmětů, jež skrze toto vědomí vnímáme. Jeho teze o předpokladovosti, struktuře kruhu a anticipačním charakteru procesu rozumění ovlivnila německého filozofa Hansa Georga Gadamera, který rozvinul filozofickou hermeneutiku

a aplikoval ji na literární teorii. Podle něj není umělecké dílo uzavřeným předmětem s pevným významem, ale musí být vnímáno a pochopeno interpretem, jehož percepce je dějinně zakotvená.

Fenomenologická literární věda odhlíží od historického kontextu literárního díla a zaměřuje se na „imanentní“ čtení textu. Literaturu zkoumá jako výraz autorova vědomí, jako spouštěč aktů vnímání během procesu recepce, případně jako zobrazení zkušenostních struktur světa.

Teoretici Ženevské školy (Švýcaři Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Rousset a Jean Starobinski, Belgičan Georges Poulet), která ve 30. letech představovala významnou protiváhu strukturalismu, se zaměřili především na vztah díla a tvůrce. Opomíjeli kontextové a podmínkové faktory a zkoumali svět autorova vědomí (Husserlův *Lebenswelt* – žitý svět), přičemž pěstovali tzv. tematickou kritiku, věnovanou textové analýze konkrétních témat, např. času a prostoru.

Od konce 60. let se v rámci Kostnické školy rozvíjela tzv. recepční estetika. Její stoupenci se v návaznosti na Ingardenovu fenomenologii zaměřili na vztah estetického objektu a recipienta, tedy na způsob, jakým je v procesu recepce utvářen význam. Vystupovali proti koncepci díla jako autonomního objektu s vlastní ontologií a nezajímali se o intenci autora ani o reakci čtenářů. Německý literární vědec Hans Robert Jauß rozvinul v rámci recepční estetiky koncept „čtenářského horizontu očekávání“ – myšlenkové struktury recipienta, která preformuje proces recepce a která se v průběhu dějin mění pod vlivem celé řady faktorů. Podle něj by se interpretace neměla zaměřovat na zkušenosti individuálního čtenáře, ale na historii recepce díla, tedy na vztah recepce k měnícím se estetickým normám a horizontům očekávání, jež vedly v různých dobách k různým čtením díla. Jeho krajan Wolfgang Iser rozvedl Ingardenovu „konkretizaci“ literárních textů a poukázal na skutečnost, že recipient aktualizuje na základě svého historicky podmíněného horizontu očekávání tzv. místa nedourčenosti. Rozpracoval teorii estetiky působení, která zkoumá, co dílo způsobuje ve vědomí čtenáře.

V anglosaské variantě se recepční estetika objevuje jako „čtenářsky orientovaná teorie“ (reader-response criticism), jejíž představitelé (např. američtí literární vědci Stanley Fish a Norman Holland) chápou dílo coby zkušenost čtenáře a zdůrazňují psychologické a emocionální faktory recepce. Zaměřují se na způsob, jímž se čtenář propracovává textem, případně doplňuje to, co zůstalo nevyřčeno. Proces utváření významu textu zahrnuje váhání, domněnky, autokorekce, do hry vstupují očekávání, ale i institucionalizované konvence. Interpretovat nějaké dílo znamená vyprávět příběh jeho čtení.

Fenomenologická literární věda obohatila také feministická teorie, která mj. upozornila na odlišná čtení ženy a muže či na skutečnost, že tradiční způsoby interpretace textů počítají výhradně s mužskými čtenáři.

## 5.5 Americký, francouzský a genetický strukturalismus

Strukturalismus představuje analytickou metodu inspirovanou exaktním přístupem přírodních věd, která v humanitních vědách nahradila diachronní zkoumání studiím synchronních struktur. Vyšel z lingvistického modelu, jež ve svém díle *Cours de linguistique générale* (Kurs obecné lingvistiky, 1916, čes. 1989, 1996) představil švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure. Jazyková komunikace je zde nahlížena jako situace, při níž mluvčí i příjemce na základě své znalosti jazykové struktury (*langue*) znají paradigmatickou pozici jazykového znaku a jeho syntagmatickou kombinovatelnost. Hodnota jazykového znaku tudíž nevyplývá z jeho vazby na skutečnost, ale z jeho postavení v rámci struktury vztahů jazykového systému. Emancipací jazykového znaku tato teorie připravila pole pro sémiotický koncept kultury, jenž vědecky popisuje do sebe uzavřený systém bez ohledu na mimosystémové faktory.

Pod vlivem Saussurovy teorie jazyka se v 50. a 60. letech 20. století skupina převážně francouzských myslitelů pokusila o aplikaci konceptů strukturální lingvistiky na studium společenských a kulturních fenoménů. Jejich analýza vycházela z přesvědčení o zásadním významu jazyka na utváření skutečnosti. Mimojazykové předměty a činnosti vnímali jako systémy znaků a pokoušeli se objevit skrytý soubor pravidel, podle nichž tyto znaky vstupují do významových vztahů.

Strukturalismus analyzuje nevědomě působící struktury jazyka, psychiky a společnosti: „podobně jako Freud vyjadřuje i strukturalismus šokující pravdu, že dokonce i naše nejintimnější prožitky jsou založeny na strukturách“.<sup>8</sup> Představuje současně jakousi „demystifikaci literatury“;<sup>9</sup> literární dílo chápe coby konstrukt, jehož mechanismy se dají klasifikovat a analyzovat podobně jako předměty zkoumání jiných vědních oborů. Svou orientací na základní struktury stojí de facto v opozici k fenomenologii, která se zaměřuje na popisování zkušeností, avšak svým zájmem o způsob produkce významu má blízko ke čtenářsky orientované teorii strukturalismu.

Za jednoho z předchůdců strukturalismu může být do jisté míry označen kanadský literární vědec Northrop Frye, který se v díle *Anatomy of Criticism* (Anatomie kritiky, 1957, čes. 2003) pokusil o propojení formalistického zaměření nové kritiky s větší vědeckostí a systematičností. V této rozsáhlé studii vyšel z přesvědčení, že západní literatura vyrůstá z opakujících se mýtů, archetypů a symbolů. Pokusil se zde vypracovat archetypální strukturální rysy literatury, přičemž rozvinul typologii literárních hrdinů a teorii literárních druhů/žánrů, která vychází z kolektivního nevědomí.

Vliv na rozvoj strukturalismu měl také francouzský antropolog Claude Lévi-Strauss, který analyzoval archaické kultury ve smyslu znakových systémů. Prostřednictvím strukturální analýzy mytických příběhů různých kultur popsal na první pohled odlišné mýty jako variace na několik základních témat, čímž objevil konstantní, univerzální struktury, jimiž se řídí symbolizace světa.

V rámci strukturalismu vznikla tzv. naratologie čili teorie vyprávění, nový literárněvědný obor věnovaný popisu druhů, struktur a funkcí narativních jevů. Usiluje o vytvoření funkčního modelu narativního textu, který coby součást obsáhlého literárního a kulturního korpusu vypovídá o zákonitostech celého systému. K čelným představitelům naratologie patří litevsko-francouzský lingvista a sémiotik Algirdas Julien Greimas, bulharsko-francouzský filozof a teoretik Tzvetan Todorov nebo francouzští literární vědci Gérard Genette, Claude Bremond a Roland Barthes. Základy naratologie položil již dříve ruský formalista Vladimír Propp v knize *Morfologia skazki* (Morfologie pohádky, 1928, čes. 1999), v níž převedl zkoumané pohádky na 7 okruhů jednání a 31 funkcí jednajících osob. Greimas v díle *Semantique structurale* (Strukturální sémantika, 1966) tento model zredukoval na 6 aktantů: subjekt, objekt, dárce, příjemce, pomocník a protivník. Todorov podrobil „gramatické analýze“ Boccacciův *Dekameron*, přičemž postavy přirovnal k substantivům, jejich vlastnosti k adjektivům a děje ke slovesům. Podle něj je tak vlastně možné každý příběh chápat jako prodlouženou větu. Genette zase vytvořil celou řadu narativních kategorií; v narativním aktu např. rozlišil příběh jako posloupnost událostí (histoire – de facto fabule), vyprávění ve smyslu narativního diskurzu (récit – de facto syžet) a událost vyprávění (narration).

Strukturalismus významně ovlivnil psychoanalýzu (Jacques Lacan – viz kap. 5.8), dějiny idejí (Michel Foucault – viz kap. 5.6) nebo marxistickou teorii (Louis Althusser – viz kap. 5.8 a 5.10). Lucien Goldmann, francouzský filozof a sociolog rumunského původu, se v tzv. genetickém strukturalismu pokusil o spojení strukturalismu s dialektickým materialismem. Strukturu již nechápe jako archetypálně-ahistorický systém pravidel, ale jako koherentní dějinný jev. Nabízí dějinné pojetí kultury, kterou vnímá ve smyslu odbourávání starých forem a budování nových s cílem dosažení tzv.

<sup>8</sup> Terry Eagleton, *Úvod do literární teorie*, přel. Petr Onufer (Praha: Plus, 2010), 131.

<sup>9</sup> Eagleton, 129.

smysluplné struktury. Nachází také vztah mezi imaginárním světem literatury a myšlenkovými strukturami sociálních tříd.

Od strukturalismu je poměrně obtížné oddělit sémiotiku – obecnou nauku o znakových systémech (zakladatelem byl americký filozof Charles Sanders Peirce), zabývající se studiem chování a komunikace, která se obecně vyhýbá filozofickým spekulacím a kulturně-kritickým studiím.

Strukturalismus od konce 60. let čelil kritikám ze strany poststrukturalismu pro svůj logocentrismus; byl nahrazen novými koncepty jako dekonstruktivismus či nový historismus. Odklon od strukturalismu lze částečně chápat jako odklon od jazyka coby systému směrem k diskurzu.<sup>10</sup> Michail Bachtin, jeden z předních kritiků saussurovské strukturální lingvistiky, přesunul zájem od *langue* k promluvám v konkrétních společenských kontextech. Jazyk má podle něj bytostně „dialogickou“ povahu, lze jej uchopit jedině v jeho zaměření k jinému jazyku. Důležité není jen, co znak znamená, ale také co znamenal v průběhu historie; znaky jsou spjaty se společenskými vztahy, jsou nositeli ideologie. Slova jsou „mnohohlasá“, jejich význam není strnulý.

Na tuto antistrukturalistickou perspektivu navázala tzv. teorie mluvních (řečových) aktů, kterou poprvé formuloval anglický filozof John Langshaw Austin v díle *How to Do Things with Words* (Jak udělat něco slovy, 1962, čes. 2000). Řečové akty rozdělil na konstativní, popisující stav věci (např. věta „Jan slíbil, že přijde.“), a performativní, vykonávající děj (např. věta „Slibuji, že to udělám.“). Dochází k závěru, že jakákoli výpověď může být vlastně implicitním performativem, neboť i konstativní výpovědi jsou vykonavatelé dějů oznamování, prohlašování, popisování apod. Z toho vyplývá, že ačkoli se zdá, že literatura popisuje svět, její skutečná funkce je performativní: užívá jazyka, aby vyvolala v čtenáři odezvu. Diskurz je tudíž sociálním aktem.

### 5.6 Poststrukturalismus a dekonstrukce

Termín poststrukturalismus se užívá pro označení širokého spektra rozdílných, někdy až protikladných teoretických diskurzů založených na kritickém přístupu k představě objektivního vědění a subjektu schopného poznat sebe sama; má blízko k feminismu, psychoanalytické teorii, marxismu i historismům. Využíval se především ve Francii od konce 60. let do 80. let 20. století, kdy dosáhl mezinárodní recepce. Má silně interdisciplinární charakter: jsou do něj zahrnováni filozofové (Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigarayová, Jean-François Lyotard), literární kritikové (Roland Barthes), sociologové (Jean Baudrillard) či psychoanalytikové (Jacques Lacan, Félix Guattari, Julia Kristevová).

Poststrukturalismus je založen na revizi a novém definování strukturalismu na základě obratu k jazyku (linguistic turn) a následné sémiotizace světa a vědy. Všem jeho verzím poststrukturalismu je společný návrat k saussurovské teorii znaku, podle níž je znak složen z označovaného (představa, signifié), označujícího (zvuková podoba, signifiant) a referenta (reálný objekt). Poststrukturalismus propaguje vyrovnání roviny označujícího a označovaného a vypuštění referenta jako pojmu, který byl vytvořen dodatečně a byl vždy spjat s jazykem. Podle něj neexistuje pevné rozlišení mezi označujícím a označovaným, tedy mezi jazykovou reprezentací a myšlenkovou představou: označující se neustále mění v označované a naopak (ve slovníku jedno označující odkazuje na další označující, to zase na další atd.). Význam tak není ve znaku nikdy přítomen, nelze jej jednoduše zachytit, neboť je rozptýlen podél celého řetězce označujících. Není něčím definitivně spojeným s označovaným, nýbrž výsledkem nekonečné hry označujících. Znak lze také použít vždy v jiném časo-prostorovém kontextu, který jeho význam pozmění. Čtení textu, jenž je chápán jako komplexní síť, je tedy procesem záblesků neustále odsouvaného významu.

---

<sup>10</sup> Eagleton, 138.

Jazyk je pro představitele poststrukturalismu mnohem méně stabilní záležitostí, než se domnívali klasičtí strukturalisté. Na rozdíl od strukturalismu, který hledal v povrchových vrstvách literárního díla hlubinnou strukturu a s ní význam, poststrukturalismus ukazuje, že spojení díla s pevným významem je nemožné. Posun od strukturalismu k poststrukturalismu můžeme částečně vnímat jako posun od díla k textu. Poststrukturalismus se odklání od chápání díla coby uzavřené entity s konkrétními významy k pluralitnímu pojetí textu jako nekonečné hry znaků, již nelze převést na jediný, totalizující význam. Rovněž nedělá rozdíl mezi kritikou a vlastní literaturou, neboť vše podle něj spadá pod „psaní“ (écriture), které je tvůrčí hrou nezávislou na okolí.

Do poststrukturalismu je řazeno pozdní dílo řady dřívějších strukturalistů, např. francouzského kritika Rolanda Barthesa. Za přelom v jeho tvorbě je považována studie *S/Z* (1970, čes. 2007) o Balzacově novele *Sarrasine*, v níž se kritik vzdává nároku na vědeckou objektivitu a přesouvá se do role tvůrce. Literární dílo zde již nechápe jako pevně vymezenou strukturu, nýbrž jako pluralitní a neohraničený text utkaný z řady jiných textů. Význam díla se nedá určit pomocí odkazu na autora (Barthes hlásá „smrt autora“); místo něj v díle promlouvá polysémický jazyk. Za „zdravý“ považuje Barthes tzv. dvojitý znak, který strhává pozornost na svou arbitrárnost – kromě přenosu významu upozorňuje i na vlastní materiální existenci (připomíná „ozvláštněný“ jazyk ruských formalistů).

Poststrukturalismus přináší kritiku tradičního pojetí vědění, totality a subjektu. Zdůrazňuje historickou proměnlivost znaků, zpochybňuje koherentní myšlenkové systémy a klasické pojmy jako je pravda, skutečnost, význam či poznání. Ukazuje, že mezi jazykem a skutečností existuje nepřekonatelná propast. Tvrdí-li tradiční teorie významu, že funkcí jazykových znaků je reflektování niterných zážitků či objektů reálného světa, poststrukturalismus říká, že ve znacích není vůbec nic, ani člověk sám, neboť je na ně odkázán i tehdy, kdy se pokouší chápat sám sebe. Subjekt je tak produktem znaku, bytostí definovanou jazykem a kulturou. Sama skutečnost je vnímána jako uměle vytvořený produkt. Francouzský sociolog Jean Baudrillard, kritizující klasický marxismus, např. tvrdí, že v postkapitalistickém světě je realita vyhaslá a převedená do hyperreálné, umělé simulace, podřízené hodnotám kapitalismu. Obraz/zpodobnění (simulacrum) tak v postmoderní společnosti předchází skutečnosti a rozdíl mezi realitou a její reprezentací se stírá.

Francouzský filozof a historik Michel Foucault, zakladatel analýzy diskurzu, ve svých pracích ukazuje, že i zdánlivě přirozené kategorie jako sex nebo šílenství jsou produkty diskurzivního myšlení a historickými konstrukcemi. Ve své již zmíněné studii *Histoire de la sexualité* (viz kap. 3.) analyzuje sexualitu jako bod, z něhož pramení moderní strategie vědění a moci. Zpochybňuje myšlenku, že by sexualita byla něco přirozeného; považuje ji za komplexní ideu produkovanou mocenskými diskurzemi a diskurzivními praktikami, které se objevují od 19. stol. Moc/vědění tuto ideu vytváří a snaží se nad ní mít kontrolu. Ukazuje, že zatímco dříve byla sexualita temným puzením, nyní je analyzována, vysvětlována a považována za základ individuální identity.

Poststrukturalismu, který Eagleton vnímá jako jeden z produktů směsi euforie a následné deziluze příznačné pro rok 1968,<sup>11</sup> byla vytýkána ahistoričnost, apolitičnost, elitářský charakter, stejně jako hodnotový relativismus. V poslední době se objevují pokusy čelit těmto kritikám např. sloučením poststrukturalismu s marxismem (Fredric Jameson – viz kap. 5.10).

Pojem „dekonstrukce“ původně souvisel pouze s pojetím poststrukturalismu francouzského filozofa Jacquesa Derridy, posléze se rozšířil jako obecné označení pro poststrukturalistické postupy. Dekonstrukce představuje princip subverzivního přístupu k textu, založený na předpokladu, že text je

---

<sup>11</sup> Eagleton, 170.

vnitřně rozporný a že množství jeho významů je potenciálně nekonečné. Vychází z přesvědčení, že označující předchází označovanému a že kulturní znakové systémy jsou intertextově propojené.

Dekonstrukce je kritikou západní logocentrické tradice myšlení, jež se opírá o existenci metafyzických systémů spočívajících na nenapadnutelném základě. Zdůrazňuje, že ideologie těchto systémů jsou vystaveny na hierarchických binárních opozicích klasického strukturalismu: muž/žena, vysoký/nízký, příroda/ kultura, vnitřek/vnějšek, duše/tělo, řeč/psaní, forma/význam apod. Tyto opozice nejsou přirozené; jsou vytvořeny diskurzy, jež na nich závisí. Derrida ukázal, jak jsou logocentrické texty podřívány vlastními logickými systémy: v každém textu dochází k unikání, „diseminaci“ významu, jež nelze obsáhnout kategorií struktury textu. Derrida zpochybňuje samotnou představu struktury, která předpokládá střed, významovou hierarchii a pevný základ.

Jedním z ústředních pojmů dekonstrukce je *différance* (psáno odlišně od normativní podoby slova *différence*, čes. diference), jenž využívá dvojznačného významu slova *différer* („odlišovat se“ i „odkládat“). Vychází z již zmíněného předpokladu, že saussurovský systém jazykových diferencí není stabilní a neváže se na relativně pevná označovaná, ale je procesem, v němž označující na sebe neustále odkazují a odlišují se. Na této hře diferencí a „odkládání“ významu je založen jazyk: neustále se vsmekává a uniká smyslu, který se snaží uchopit.

V angloamerickém světě se tyto postupy uplatnily u tzv. yaleské školy dekonstrukce (k hlavním představitelům patří Paul de Man, Joseph Hillis Miller, Geoffrey Hartman nebo Harold Bloom). Dekonstrukce zažila svůj vrchol v 80. letech 20. století, později došlo k pokusům o její propojení s „obsahově“ orientovanými směry jako je psychoanalýza, feminismus, marxismus či postkoloniální teorie.

## 5.7 Postmodernismus

Termín „postmoderna“ představuje historický a filozofický výraz odkazující k období od skončení moderny, za jehož počátek jsou považovány společenské a umělecké proměny v USA v 60. letech 20. století. Ujal se v souvislosti s dílem francouzského filozofa Jeana-Françoise Lyotarda *La condition postmoderne* (Postmoderní situace, 1979, čes. 1993), který jej přenesl z architektury do oblasti filozofie a teorie společnosti. Pojem „postmodernismus“ se používá k označení kulturních forem, které reprezentují toto období a korespondují s postmoderním světonázorem.

Na modernismus postmodernismus navazuje ještě větším zdůrazněním krize reprezentace a zpochybněním možnosti objektivního a celistvého poznání světa; na místo velkých systémů nastupuje představa fragmentárního a relativního poznání. Odlišuje se však od něj odklonem od elitářského pojetí umění a vědění: vyznačuje se stíráním hranic mezi tzv. vysokou a nízkou kulturou, zpochybněním tradičních hodnot a teorií a zvýšeným zájmem o menšinové a okrajové kultury.

Teoretikové postmodernismus chápou toto období jako konec „velkých vyprávění“ (grand récits) náboženství a vědy, k nimž patřila osvícenská víra v pokrok či hegelovská filozofie dějin (Lyotard). Kriticky poukazují na komerční charakter postmoderního umění, řízeného „logikou pozdního kapitalismu“<sup>12</sup> (Jameson), skepticky reflektují tzv. simulační charakter současného světa, v němž obraz vytlačuje skutečnost (Baudrillard, viz kap. 5.6). Jiní zase naopak vyzdvihují schopnost postmoderního umění zpochybňovat zavedené hodnoty formou pastiše a parodie. Zdůrazňují kritický potenciál tzv. historiografické metafikce – souboru sebereflexivních literárních textů, které se zabývají interpretací minulosti a v souladu s tezí o nemožnosti dobrat se objektivní historické pravdy zdůrazňují vlastní zaujatost a omezení (kanadská literární vědkyně Linda Hutcheonová).

---

<sup>12</sup> Nünning, 361.



Postmoderní umělecké dílo chápe svůj cíl spíše v experimentu než v přenosu tradičních hodnot, jako je pravda, krása či autenticita. Obecně proto neguje zaběhlé postupy a v duchu hesel *anything goes* (vše jde) a *nothing new* (nic nového) tíhne k pluralitě a synkretismu: hravě mísí různé žánry, realitu s fikcí, děj s metaliterárními prvky, využívá jiné umělecké artefakty a vytváří pastiše, koláže, parodie a plagiáty. Je eklektické, hybridní, decentralizované, proměnlivé a fragmentární.

Postmodernismus ovlivnil nejvíce literaturu (E. L. Doctorow, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Umberto Eco aj.), film (David Lynch, Quentin Tarantino, Peter Greenaway, Jean-Luc Godard aj.), výtvarné umění (Andy Warhol, Joseph Beuys aj.) a architekturu (Charles Jencks, Robert Venturi aj.).

### 5.8 Psychoanalytická literární věda

Vychází z psychoanalýzy, která ovlivnila jak interpretativní metody literární vědy, tak i teorie o subjektu, identitě a jazyku. Základy psychoanalýzy, jež podle Cullera představuje „společně s marxismem nejmocnější moderní hermeneutiku“,<sup>13</sup> položil rakouský psycholog Sigmund Freud. Ústřední význam v jeho díle má tzv. oidipovský komplex: předpokládá, že dítě, které je v zajetí principu slasti a cítí náklonnost vůči rodiči opačného pohlaví, vnímá rodiče stejného pohlaví jako svého soupeře. Postava otce představuje pro dítě zákaz incestu a symbolizuje jakoukoli vyšší autoritu. Postupně u dítěte dochází k přechodu od principu slasti k principu reality, od přírody ke kultuře. Ve společnosti, která se řídí převážně ekonomickými motivy, vždy vítězí princip reality nad principem slasti. Touhy, jež nemohou být uskutečněny, mohou být sublimovány, tj. zaměřeny ke společensky přijatelnému cíli; společnost se tak rozvíjí díky sublimaci našich nenaplněných instinktů. Oidipovský komplex je prvopočátkem morálky, svědomí, práva a veškerých forem společenské a náboženské autority. Může však být také jádrem neuróz či psychóz. Cílem psychoanalýzy je odhalit pomocí rozhovoru s pacientem skryté příčiny jeho neuróz a zbavit jej tak vnitřních konfliktů.

Podle Freuda, který přirovnával umění k neuróze a své klinické výzkumy spojoval s literárními analýzami, je možné pomocí psychoanalytických postupů výkladu odhalit skrytý význam povrchové vrstvy díla, jež vznikla na základě sublimace či represe nevědomé žádostivosti. K uměleckému dílu přistupuje jako ke snu, který považuje za symbolické naplnění nevědomých přání a za produkt tzv. snové práce, tj. intenzivní transformace materiálu (denních zážitků, vjemů ve spánku a obrazů zasutých v nevědomí). Literární analýza se obdobně jako psychoanalýza pokouší interpretovat „text“ nevědomí a odhalit proces jeho utváření (snovou práci). Soustřeďuje se zejména na „symptomatická“ místa textu – vynechávky, dvojznačnosti, častá či naopak neexistující slova apod.

První fáze psychoanalytické literární vědy se zaměřovala na psychologicko-biografické výklady, v nichž bylo literární dílo považováno za symptom autorova individuálního nevědomí. Švýcarský psychiatr a Freudův žák Carl Gustav Jung přispěl s teorií kolektivního nevědomí, předpokládající existenci univerzálních praobrazů (archetypů), jež jsou lidstvu společné a projevují se prostřednictvím individuálních konkretizací. Spojují jedince s nadčasovou „božskou duší světa“<sup>14</sup>, mohou však způsobit i těžké duševní problémy, pokud jsou vytěsněny. Zjevují se ve snech či halucinacích, ale pronikají i do mýtů, pohádek a umělecké tvorby. Jungova teorie položila základy tzv. archetypální kritiky (archetypal criticism), která se zaměřuje na hledání společných vzorů, obrazů a motivů v literárních textech. K jejím představitelům patří např. britská kritička Maud Bodkinová, autorka studie *Archetypal Patterns in Poetry* (Archetypální vzorce v poezii, 1934), nebo kanadský literární vědec Northrop Frye (viz kap. 5.5).

<sup>13</sup> Culler, 138.

<sup>14</sup> Nünning, 367.

Druhá fáze psychoanalytické literární vědy přesunula svůj zájem z autora a textu na čtenáře. V USA vedla ke vzniku tzv. čtenářsky orientované teorie (viz kap. 5.4): Norman Holland např. zdůrazňuje vliv nevědomých faktorů na čtenářské očekávání; Harold Bloom vnímá literární tvorbu v duchu oidipovského komplexu jako pokus spisovatelů o vymanění se z vlivu „kastrojících“ velkých předchůdců.

Na novější psychoanalytickou literární vědu měl zásadní vliv francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, jehož strukturální psychoanalýza představuje originální transformaci freudismu na základě jazyka. Podle něj existuje v předoidipovské neboli „imaginární“ fázi vývoje pouze „dyadická“ struktura, tedy dítě a další tělo, zpravidla matka, představující vnější realitu; v této etapě dítě nevnímá rozdíl mezi subjektem a objektem a jeho „já“ splývá s okolní skutečností. V tzv. „zrcadlové fázi“ se začíná vyvíjet jeho ego, jež je bytostně narcistické: dítě pozorující v zrcadle svůj obraz, tedy „označující“ (tj. schopné pojmut význam), se nachází v harmonické jednotě s „označovaným“ (tj. významem jeho samotného). V okamžiku, kdy se objeví otec, který symbolizuje zákon a společnost a díky němuž si dítě uvědomí rozdíl mezi pohlavími, nastupuje struktura „triadická“. S příchodem otce dítě poznává, že identity jsou utvářeny na základě saussurovské difference a podobnosti. Jakmile to dítě přijme, posouvá se do „symbolického řádu“, tj. předem dané struktury společenských a sexuálních rolí a vztahů. Musí se smířit s faktem, že k realitě, zejména k zakázanému tělu své matky, již nebude mít přístup.

Z „plného“ vlastnictví tak bylo dítě vyhnáno do „prázdného“ světa jazyka. A ten je nekonečným procesem difference a absence, v němž se pohybujeme od jednoho označujícího k druhému. Nevědomí je strukturováno jako jazyk, nejen proto, že funguje na základě metafory (významového zhuštění) a metonymie (přenesení jednoho významu na druhý), ale také proto, že je utvářeno nikoli ze znaků (pevných významů), ale z označujících (např. jeden sen může mít několik významů). Nevědomí tak představuje jakési neustálé unikání významů, pohyb označujících, jejichž vytěsňená označovaná jsou skrytá. Subjekt je proto vždy rozptýlený, sám se sebou nikdy zcela identický. Díky nedostatku pevného vztahu mezi označovaným a označujícím podléhá nevědomé žádostivosti, která nemůže být naplněna. Literární kritika má za úkol odhalit nevědomí díla jako „těkavý, pulzující smysl, řeč touhy, razící si cestu přes ustálené konvence“.<sup>15</sup>

Francouzský filozof Gilles Deleuze a francouzský psychoanalytik Pierre Félix Guattari v díle *Capitalisme et schizophrénie* (Kapitalismus a schizofrenie, 2 sv. 1972, 1980) radikalizovali Lacanovy koncepty v souvislosti s kritikou ideologií. Nedostatek, s nímž se nestabilní, jazykově konstituovaný subjekt vyrovnává u Lacana, nahrazují pozitivním rozměrem přání. Trvalé přesouvání symbolicky zprostředkované touhy pojmají jako pozitivní sílu, která může mít osvobozující, až revoluční vliv.

Z Lacanova učení vyšel také francouzský marxistický filozof Louis Althusser, který se zamýšlí nad otázkou, proč člověk obecně snadno podléhá společenské ideologii. Vztah jedince a společnosti přirovnává ke vztahu dítěte a jeho odrazu v zrcadle v imaginární fázi: jedinec vnímá sám sebe jako koherentní a autonomní subjekt relevantní pro společnost, nikoli jako bytost decentralizovanou a ve společnosti nahraditelnou, již ve skutečnosti je.

Freudova teorie byla pro svůj mizogynní postoj podrobena tvrdé kritice ze strany raného feminismu (Simone de Beauvoirová, Kate Milletová aj.). Cestu k propojení freudismu a feminismu otevřela britská psycholožka Juliet Mitchellová v díle *Psychoanalysis and Feminism* (Psychoanalýza a feminismus, 1974). Belgicko-francouzská filozofka a psychoanalytička Luce Irigarayová se pokusila o dekonstrukci falocentrického diskurzu. Vystoupila s požadavkem, aby vedle mužského symbolického řádu bylo vytvořeno místo i pro symbolický řád ženský, neboť v dějinách západního myšlení existuje

---

<sup>15</sup> Zofia Mitoseková, *Teorie literatury*. přel. Marie Havránková (Brno: Host, 2010), 200.

pouze rod muže; žena, chápaná jako směnný objekt, byla vždy definována ve vztahu k muži. Ve svých textech se snaží vyhnout binárním opozicím tím, že váže řeč na tělo a sexualitu. Vstřícný postoj, vedený přesvědčením, že psychoanalýza umožňuje lépe pochopit problémy žen, zaujímají také britská kritička Jacqueline Roseová nebo americká filmová teoretička Kaja Silvermanová.

Bulharsko-francouzská filozofka jazyka a literární vědkyně Julia Kristevová zaútočila na falocentrickou a logocentrickou (Derrida používá pojem „falocentrický“) podstatu moderní společnosti. Lacanův symbolický řád, reprezentovaný postavou otce a spojený s despotismem společenských a sexuálních vztahů, obohatila o kategorii sémiotična. Sémiotický systém pramení z preoidipovské fáze a souvisí s kontaktem dítěte a matky; představuje rezistentní sílu, která působí na okraji symbolična. Je tím „jiným“ uvnitř konvenčního diskurzu, je procesem, jenž ruší binární opozice. Střet mezi sémiotickým a symbolickým je základní vlastností básnického jazyka,<sup>16</sup> zejména určitého druhu moderní literatury, která se vyznačuje jakousi „bisexuální“ formou psaní – senzualní, nestálou a všeprostupující (Mallarmé, Joyce, Woolfová aj.).

### 5.9 Feministická literární teorie

Představuje soubor dále se rozvíjejících metod, které vycházejí ze společenského a myšlenkového hnutí feminismu a využívají poznatky z různých věd (antropologie, teorie kultury, psychoanalýzy aj.). Ovlivnila vznik tzv. women's studies (ženských studií), nového interdisciplinárního oboru, jehož předmětem zkoumání je žena ve společnosti a v kulturních formách komunikace.

Angloamerická větev feministické literární teorie se formovala v 60. letech v souvislosti s politicky zaměřeným ženským hnutím. Ve své rané fázi, označované jako „feminist critique“, se zabývala především kritikou patriarchálních stereotypů žen a femininity a jejich odrazem ve způsobu zobrazení ženských postav v literatuře – viz např. studie *Sexual Politics* (Sexuální politika, 1969) od americké feministky Kate Millettové. Od 70. let se zaměřila na kritiku literárního kánonu a pokusila se o vytvoření alternativního ženského kánonu – viz např. studie *A Literature of Their Own* (Jejich vlastní literatura, 1977) americké literární vědkyně Elaine Showalterové, sledující vývojovou linii ženské tvorby v anglicky psaných literaturách, nebo *The Norton Anthology of Literature by Women* (N. antologie literatury psané ženami, 1985). V této fázi, označované jako „gynokritika“, se feministická literární teorie věnovala také studiu charakteristických rysů tzv. ženského psaní coby reprezentace ženských zkušeností. Zkoumala např. společensko-kulturní podmínky ženské literární produkce a recepce nebo ženské chápání světa a způsoby sebevyjádření. K významným dílům patří například *The Madwoman in the Attic* (Bláznivá v podkroví, 1979) od amerických literárních kritiček Sandry M. Gilbertové a Susan Gubarové. Později se zájem soustředil také na marginální oblasti ženské literární tvorby, např. na černošské či lesbické autorky.

Zatímco anglosaská větev feministické literární teorie byla spíše prakticky orientovaná (anglická se vyznačovala socialistickou orientací a politickou angažovaností, americká se více zaměřovala na analýzu textu), francouzská linie, k jejímž hlavním představitelkám patří Hélène Cixousová, Luce Irigarayová nebo Julia Kristevová, přichází od 80. let s hlubší teoretickou průpravou. Pod vlivem Lacanovy psychoanalýzy a Derridovy dekonstrukce vychází z představy, že rozdíly mezi mužským a ženským způsobem myšlení nejsou determinovány biologicky, ale společensko-kulturně a jsou zakořeněny ve falocentrickém jazyce. Usiluje o dekonstrukci patriarchálního diskurzu založeného na binárních opozicích a nahrazuje jej tzv. ženským způsobem psaní (écriture féminine). Francouzská větev byla vystavena kritice pro svůj ahistorismus a nezájem o společensko-politické otázky, stejně jako pro svou inspiraci mužskými vzory v oblasti nejen teoretického myšlení (Lacan,

---

<sup>16</sup> Mitoseková, 201.

Derrida), ale i ženského způsobu psaní (Joyce, Genet, Mallarmé). V poslední době ve feministické literární teorii došlo k propojení empirického zaměření angloamerické větve s teoretickým diskurzem typickým pro francouzskou linii.

V českém prostředí bylo počátkem 90. let založeno v Praze Centrum pro *gender studies* a v posledním desetiletí byla genderová studia zavedena na některých vysokých školách. Od r. 2005 funguje na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy Katedra genderových studií.

Přínosem feministické literární teorie je zpochybnění tradičních představ o ženách a ženství a kritika heterosexuální matrice, která na osobní a kulturní identitu nahlíží z hlediska opozice mezi mužem a ženou. Přispěla rovněž k rozšíření literárního kánonu a k zavedení dříve opomíjených témat do literárněvědného bádání, jako je tělesný život, nevědomí, subjektivita, emocionalita či autobiografičnost.

### 5.10 Marxistická literární teorie

Jde o vnitřně diferencovanou skupinu rozdílných proudů, které spojuje Marxovo materialistické pojetí lidských dějin. Podle něj jsou dějiny určovány ekonomickými zákonitostmi, neboť v procesu materiální výroby se formují vztahy lidí, založené na konfliktu mezi vládoucími a ovládanými. Výroba hmotných prostředků a s ní související hospodářský rozvoj představují materiální základnu, která se odráží v duchovní nadstavbě.

Literatura (nadstavba) je tudíž zkoumána v závislosti na ekonomické základně: interpretovat kulturní produkty znamená najít jejich zpětnou souvislost se základnou. Marxistické literární teorie lze podle Nünninga v zásadě rozdělit podle odpovědi na dvě otázky:

- 1) Jak dalece ovlivňuje základna nadstavbu a zpětně zase nadstavba základnu?
- 2) Do jaké míry jsme v procesu poznání formováni ideologií?

Dochází k následujícímu dělení:

a) Velká závislost nadstavby na základně a slabý vliv ideologie: toto pojetí bylo typické pro literární vědu v bývalém socialistickém bloku. Dnes se již neuzivá; v jemnější podobě je můžeme nalézt např. u maďarského filozofa Györgyho Lukácse a jeho teorie odrazu, která připisuje estetickému znaku schopnost odrážet společenskou realitu.

b) Velká závislost nadstavby na základně a výrazný vliv ideologie: např. americký literární vědec Fredric Jameson vychází z přesvědčení, že výrobní vztahy určují společenskou totalitu (již chápe v hegelovském duchu jako dějinnou souvislost) a že ideologické deformace při poznání reality nelze překonat.

c) Značná nezávislost nadstavby na základně a výrazný vliv ideologie: toto přesvědčení spojuje představitele tzv. Frankfurtské školy, soustředěné kolem německého filozofa Maxe Horkheimera. Jeho krajan Theodor W. Adorno chápe ideologii jako součást veškerého identifikujícího myšlení a identitu tudíž neoddělitelnou od ideologie. Je však přesvědčen, že zejména experimentální umění může ideologii uniknout; literaturu tudíž zkoumá s ohledem na její kritický potenciál. V učení francouzského filozofa Louise Althussera (viz kap. 5.8) dochází k propojení marxismu se strukturalismem a psychoanalýzou: marxistický výklad determinace individuálního společenským spojuje s lacanovským pojetím determinace vědomím nevědomím, přičemž jedince současně vnímá jako subjekt určený společenskými strukturami. Ideologii chápe jako soubor iluzorních přesvědčení, díky nimž se jedinec stává subjektem, neboť v něm vytvářejí pocit, že je autonomní, koherentní a pro společnost relevantní bytostí. Na rozdíl od Adorna vnímá literaturu jako výraz ideologického pohledu člověka. Vliv materialismu a marxistické teorie je patrný také v literárněvědných pracích německého teoretika kultury Waltera Benjamina.

d) Značná autonomie nadstavby na základně a nevýrazný vliv ideologie: většina současných marxistických literárních teorií navazuje na Althussera, snaží se ovšem vypořádat s klíčovým problémem, zda je možné ideologie kritizovat a přitom nevytvářet další. Anglický literární vědec Terry Eagleton otevírá marxistické učení feminismu, psychoanalýze a poststrukturalismu. Univerzální základnu nachází v lidské tělesnosti: práce, sexualita a sociální vazby představují objektivní potřeby a práva, na nichž je možné vystavět kritiku společenských poměrů. Pokusy spojit marxistická a poststrukturalistická stanoviska s historickou teorií nacházíme také v novém historismu a kulturním materialismu (viz 5.11).<sup>17</sup>

V českém kontextu se marxistická literární teorie prosadila zejména v meziválečném období u stoupců socialistického realismu (Bedřich Václavek, Julius Fučík aj.), ale i umělecké avantgardy (Karel Teige, později v 60. letech Závěš Kalandra). Po r. 1948 se stala hlavní metodologickou směrnicí literární vědy. V 60. letech se rozvíjela v kontaktu s jinými směry, jako byl strukturalismus (Květoslav Chvatík, Robert Kalivoda) či teorie Frankfurtské školy (Karel Kosík). Po r. 1968 se dostala do naprostého vlivu komunistické ideologie; na Slovensku se rozvíjela v kontaktu se strukturalismem, sémiotikou a recepční estetikou v tzv. Nitranské škole (František Miko).

### 5.11 Nový historismus (New Historicism)

Tento kulturněantropologický směr interpretace se od 80. let začal prosazovat zejména v USA, v Evropě výrazně ovlivnil např. německé humanitní vědce (Ansgar Nünning aj.). Sdružuje řadu neohistorických teorií, vystupujících proti dřívějším historickým směrům (tzv. Starému historismu – Old Historicism), jež považují literaturu za pouhý odraz historického kontextu. Dal podnět debatě o „postmoderní historiografii“, která reaguje na krizi myšlení založeného na víře v pokrok a reflektuje vliv multikulturního pluralismu hodnot. Na počátku nového historismu stojí nové studie o anglické renesanci (např. amerického teoretika Stephena Greenblatta).

Podle Nünninga nový historismus eklekticky čerpá z celé řady jiných směrů, jako jsou:

- a) Poststrukturalismus: vychází z myšlenky decentralizovaného a intertextově propojeného subjektu/textu a z teorie nepředvídatelného vývoje dějin.
- b) Recepční estetika: soustředí se na interpretační úlohu historika, historii a fikci staví na stejnou úroveň (např. americký teoretik Hayden White).
- c) Marxismus: zdůrazňuje vliv mocenského systému a socioekonomických faktorů na subjekt/text; v souladu s Foucaultovou teorií diskurzu však odmítá „velké vyprávění“ (master narrative), vyznačující se teleologií a kauzalitou.
- d) Nová kritika: přestože nový historismus vystupuje proti textově imanentnímu přístupu, při pátrání po problematických místech logocentrických děl se nechal inspirovat technikou *close reading*.
- e) Psychoanalýza: hledá hlubinné struktury logocentrických textů; dekonstrukce – zaměřuje se na zpochybnění těchto textů.
- f) Kulturní antropologie: zdůrazňuje úzký vztah mezi sociální a kulturní praxí; při zobrazení souvislostí kulturních vztahů využívá spíše techniku hustého popisu (thick description).
- g) Feminismus, postkoloniální teorie, multikulturalismus: soustředí se na kategorie třídy, rodu a rasy (class, gender, race), které chápe jako historicky proměnlivé. V průběhu revize textů vystupuje do popředí vyloučené a potlačené, jež vede k transformaci literárního kánonu. Zdůrazňuje dialogičnost, různorodost a multikulturní vědomí.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Nünning, 474–477.

<sup>18</sup> Nünning, 553–554.

Novému historismu je vytýkán přílišný eklecticismus a zobecňování, závislost na postmoderních teoriích, popření roviny makrohistorie, odmítnutí klasického diachronního studia dějin či esejistický charakter. Jako pozitivní lze hodnotit skutečnost, že významně přispěl k historizaci, interdisciplinárnímu rozšíření a nové kulturní orientaci literární vědy.

Britskou paralelou nového historismu je kulturní materialismus, jehož představitelem je např. literární vědec Raymond Williams. Vyznačuje se výraznější marxistickou orientací, která se projevuje v analýze textů v souvislosti s podmínkami jejich produkce. Britští odborníci na renesanci např. zkoumají historickou konstituci subjektu a polemickou roli literatury v tomto období. Kultura je chápána jako historicky podmíněná, nikoli jako protiklad materiální sféry. Kulturní materialismus ale představuje také jakýsi most mezi marxismem a postmodernismem, neboť se věnuje tématům, jako je sexualita, feminismus, etnická či postkoloniální studia.

### 5.12 Postkoloniální literární teorie

Vychází z konceptů postkolonialismu, který se zabývá kritickým studiem kulturního dědictví evropského kolonialismu v bývalých koloniích i metropolích. Jeho vznik je spojen s historickými událostmi, k nimž patří pád velkých evropských říší, globální migrace a formování multikulturních společností. Navazuje na klasické teorie kritiků kolonialismu, jako byli Afro-Američan W. E. B. Du Bois nebo autoři afro-karibského původu Frantz Fanon a Aimé Césaire. V USA a Anglii se rozšířil zejména od 70. let díky literárním vědcům pocházejícím z bývalých kolonií. Za jeho nejvýznamnější představitele jsou považováni např. palestinsko-americký vědec Edward Said, autor studie *Orientalism* (Orientalismus, 1978, čes. 2008), v níž se zamýšlí nad konstrukcí „jiného“ Orientu pomocí evropských diskurzů, nebo teoretici indického původu Gayatri Spivaková a Homi Bhabha.

Postkoloniální literární teorie se zaměřuje na kritickou analýzu literatur, které kolonialismus ovlivnil či které se od něj distancují, např. literatur bývalého Commonwealthu (tzv. New Literatures in English – nové anglicky psané literatury), latinskoamerických či francouzsky psaných literatur. Má interdisciplinární charakter – zasahuje do oblasti komparatistiky, kulturních, etnických a ženských studií aj. Teoretické podněty čerpá především z francouzského poststrukturalismu. Za zásadní dílo zabývající se vztahem kolonialismu a literární praxe je považována studie *The Empire Writes Back* (Impérium odepisuje, 1989) australských autorů Billa Ashcrofta, Garetha Griffithse a Helen Tiffinové. Nünning rozlišuje tři typy této teorie:<sup>19</sup>

- a) Národní či regionální teorie: studují charakteristické znaky určité literatury (např. karibské)
- b) Etnické teorie: studují literatury etnických skupin (např. černošských autorů)
- c) Komparatistické teorie: zabývají se vzájemným vlivem a podobnostmi různých postkoloniálních literatur.<sup>20</sup>

Postkoloniální literární teorie se věnuje tématům, jako je utváření kulturních a národních identit v postkoloniálních společnostech, formování hybridních subjektů formou navršování různých jazyků a kultur, vztah bývalého kolonizovaného k bývalému kolonizátorovi, marginalizace „jinakosti“, rasismus, postavení žen, možnost rezistence uvnitř západních diskurzů, emancipační vývoj od koloniální literatury k literatuře národní, jazyková problematika v multilingválních kulturách, znovuoživení původních tradic, zejména literatury inspirované ústní lidovou slovesností, propagace literárních minorit apod. Pracuje s novými pojmy, jež vystihují charakter postkoloniálních literatur:

---

<sup>19</sup> Nünning, 620.

<sup>20</sup> Nünning, 620.

orientalismus, alterita, subalterita, hybridita, centrum/periferie aj. Souvisí s nárůstem diskurzu menšin – v USA konkrétně černošských autorů, Hispánců, Američanů asijského původu a původních obyvatel Ameriky.

### 5.13 *Gay and Lesbian Studies* (studia zaměřená na gaye a lesbičky) a *Queer Theory*

Rozvíjejí se od konce 60. let 20. stol. zejména v USA, Velké Británii a Nizozemí. Zabývají se studiem sexuality, chápané coby kulturní konstrukce, a kultury založené na popření homoerotických vztahů. Jejich cílem je kritika a dekonstrukce heterosexismu (uznání heterosexuality coby jediné přirozené formy lidské sexuality) a homofobie (extrémního strachu z homosexuality); od 70. let jsou především v USA začleněny do diskusí o problematice rasy a etnicity.

Tato studia se zpočátku soustředila na téma individuálního osvobození a přijetí vlastní identity (tzv. coming out), na hledání zapomenutých autorů homosexuální orientace, nové interpretace tvorby známých spisovatelů (Sapfó, O. Wilde, A. Gide aj.) a teoretické vymezení charakteristických rysů homosexuálního způsobu psaní. V 80. letech byla rozšířena a podepřena poststrukturalistickými teoriemi. Významnou roli sehrála Foucaultova kniha *Histoire de la sexualité* (viz kap. 3. a 5.6), jež poukázala na uměle vytvořenou povahu sexuálních identit a na historicky a kulturně proměnlivé způsoby symbolizace rodu (gender) a sexuality. Spor mezi „esencialitou“ (přesvědčením o vrozeném charakteru) a „konstrukcí“ (přesvědčením o uměle vytvořeném charakteru) ve vztahu k sexuální identitě nicméně zůstává otevřený, dodnes existují oba směry.

V oblasti mužské homosexuality se např. zkoumá společenské vnímání a diskurzivní konstrukce homosexuality v historickém průřezu nebo způsob, jakým literatura reflektuje problematiku mužství. Paralelně k ženským studiím (women's studies) vznikla v 70. letech v USA mužská studia (men's studies), interdisciplinární obor, který je na mnoha univerzitách součástí širšího programu *gender studies*. Reaguje na feministické hnutí a na krizi maskulinity, již přineslo zpochybnění přirozené rodové diference a rozpad tradiční genderové hierarchie v západní společnosti. Maskulinitu již nechápe jako zásadně esenciální pojem, ale jako historicky proměnlivý, kulturně podmíněný konstrukt. Zabývá se kritickým studiem heroických mužských mýtů a stereotypů mužství, přičemž zdůrazňuje jeho mnohovrstevnatost a rozdílnost – viz koncept „pluralitních maskulinit“ představený v díle *Masculinities* (Maskulinity, 1995) australské socioložky Raewyn Connellové. Lesbická teorie se obdobně soustředí na otázky femininity, objevuje se v ní kritika heterosexistických tendencí uvnitř feministického hnutí rané fáze. Radikální proud hlásá odklon od homosexuality jako nutný předpoklad pro překonání patriarchální nadvlády.

Počátkem 90. let byl vytvořen pojem *queer* (ang. podivný, svérázný, teplý) s cílem reagovat na vývoj teoretického myšlení, které začalo odmítat dělení na dvě kategorie – gayové a lesbičky – a snažilo se sblížit hnutí těchto skupin. Vznikají tzv. queer studies (k předním zakladatelům patří např. Eve Kosofsky Sedgwicková), obor zabývající se komplexním studiem ne-heterosexuální praxe nejen v oblasti sexuality, který je otevřený pluralitním identitám ve vztahu ke genderu, rase a sexuální orientaci. Na univerzitách bývá tato oblast výzkumu označována názvem *Sexual Diversity Studies* (Studia sexuální diverzity) nebo *LGBTIQ Studies* (LGBTIQ = lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex, queer/questioning – poslední výraz odkazuje k osobám s nevyhraněnou sexualitou). V rámci tohoto oboru se profiluje *queer theory*, zaměřená převážně na studium literatury a filozofie.

Queer studies pracují s marginálním, tedy s tím, co bylo ponecháno stranou jako perverzní, společensky nepřijatelné, radikálně odlišné od centra představovaného heterosexuální matricí. Rozbíjejí představu přirozeného „já“, hlásají relativní autonomii genderové sexuality a nezřídka parodickou formou reagují na společensky dominantní heterosexuální model. K významným pracím patří studie americké filozofky Judith Butlerové *Gender Trouble* (Potíže s genderem, 1990) a *Bodies*

*That Matter* (Těla, na kterých záleží, 1993), které mj. představují i přelom ve vývoji feminismu. Zpochybňují samotnou kategorii „ženy“ a kritizují rozlišování mezi rodem biologickým (sex) a kulturním (gender). Podle autorky je biologický rod přístupný pouze prostřednictvím genderu: žádné esenciální já, které by utvářelo rodovou identitu, neexistuje. Rodové identity (tzn. „mužské“ či „ženské“ vzory chování a společenské úlohy) zakotvené v současné společnosti jsou založeny na heterosexuálním modelu a na tabu incestu a vycházejí z naturalizovaného vztahu mezi biologickým rodem, genderem a žádostivostí. Butlerová poukazuje na umělý a performativní charakter rodových identit: „mužské“ či „ženské“ bytí ve skutečnosti vzniká neustálým opakováním performačních aktů a stylizací těla, přičemž namísto autentických identit jde o zaujímání určitých společenských pozic. Rodový diskurz se tak podobně jako rasový stává hlavním faktorem při utváření materiálnosti těla.

#### **5.14 Ekokritika/ekologická kritika (Ecocriticism)**

Jde o interdisciplinární vědní obor zabývající se studiem kultury a životního prostředí. Opírá se o disciplíny jako jsou přírodní vědy, historie, filozofie, etika nebo psychologie, metodologicky čerpá z fenomenologie, dekonstrukce, feminismu a kulturních studií. Přestože ekologicky orientované studie vycházejí už od 60. let, na rozdíl od feminismu či marxismu ekokritika nevyústila v 70. letech v žádné organizované hnutí. Systematicky se začala pěstovat až v 90. letech v USA zejména v oblasti anglicky psaných literatur (pionýrské postavení v oboru zaujímá Univerzita v Nevadě), později se orientuje především komparatisticky. Důležitým orgánem se stala ASLE – Association for the Study of Literature and Environment (Společnost pro studium literatury a životního prostředí, zal. 1992), vydávající časopis *ISLE – Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment* (Interdisciplinární studia literatury a životního prostředí). Ekokritika se z oblasti literatury rozšířila na film, architekturu a různé vědecké texty a pronikla do dalších zemí jako jsou Velká Británie, Kanada, Austrálie a Nový Zéland, Japonsko, Korea, Indie či státy Latinské Ameriky.

Ekokritika studuje lidské vnímání a způsob zobrazení přírody v různých kulturních a historických kontextech s cílem vést člověka k citlivosti a odpovědnosti vůči životnímu prostředí. Jednu ze základních tezí navrhl Joseph W. Meeker ve studii *The Comedy of Survival* (Komedie přežití, 1974), když prohlásil, že environmentální krize je zapříčiněna kulturní tradicí Západu, který vždy odděloval kulturu od přírody a vyšší hodnotu přisuzoval kultuře (viz témata střetu civilizace s barbarstvím). Tento antropocentrismus vychází z koncepce hrdiny, jehož morální boj je důležitější než biologické přežití.

Literárněvědná ekokritika usiluje o navrácení důstojnosti podceňovanému žánru psaní o přírodě. Sleduje, jak jsou ekologické hodnoty a otázky životního prostředí zachyceny v lidové kultuře a v moderní literatuře, nejen v tradičních literárních žánrech zabývajících se přírodou (přírodní lyrika, bukolická próza, regionální román aj.). Zabývá se lidským chápáním přirozeného a umělého prostoru, stejně jako otázkou vztahu člověka k ostatním životním formám. Zkoumá, zda je „místo“ distinktivní kategorií určující kulturní identitu, podobně jako třída, rasa nebo gender. Zatímco většina kritiků přírodu podporuje, objevují se i hlasy skeptické, poukazující na způsob, jakým byla příroda často zneužita k legitimizaci genderových, sexuálních a rasových norem. V ekokritice se také vede debata ohledně užití vědecky přesného, „ekologického“ jazyka: zda se má literatura soustředit na věrné zachycení alarmujícího stavu životního prostředí, nebo zda by se tak jednalo o naivní realismus. Obdobně se zde řeší vztah mezi akademickou teorií a politickou angažovaností v oblasti ekologie.



## 6. Jak si vybrat mezi jednotlivými přístupy?

Význam literárního díla je složitý a těžko uchopitelný jev, na němž se podílí celá řada faktorů: intence autora, vlastní text, kontext, v němž se dílo nachází, i samotný čtenář.<sup>21</sup> Vzhledem k neohraničenému charakteru některých z nich (existuje neomezené množství kontextů i čtenářů) lze říci, že literární dílo může vybízet k celé řadě interpretací. O významu lze – a mělo by se – polemizovat, domníváme se však, že význam není zcela libovolný a že ne všechna čtení jsou schůdná a právoplatná. Interpretační libovůle není neomezená, neboť texty obsahují struktury, které je třeba respektovat. V zásadě platí jednoduché pravidlo, že danou interpretaci je třeba vždy zdůvodnit a obhájit na základě pečlivého rozboru dílčích složek. Očekává se také, že tato interpretace přispěje k pronikavějšímu a komplexnějšímu chápání předmětu zkoumání.

Soudobá pluralita literárněvědných metod také neznamená, že všechny metody jsou navzájem slučitelné. Některé se u konkrétního literárního díla nabízejí jako vhodné, vůči jiným je samotné dílo rezistentní. Metody analýzy stejně jako předměty zkoumání volíme zpravidla podle vlastního zájmu a podle toho, co nám v souvislosti s daným dílem i na základě našeho obecného světového názoru připadá hodnotově relevantní. Zároveň je důležité mít na paměti, že veškeré kritické metody literární analýzy jsou kulturně a historicky podmíněné a že žádná interpretace, jak ukazuje např. Terry Eagleton, není ideologicky nevinná či neutrální.<sup>22</sup> Interdisciplinární charakter těchto metod, z nichž mnohé mají původ v jiných oborech než v literatuře, nám také dává najevo, že zapojení studia literatury do širšího kontextu společenských věd může být nejen přínosné, ale často i zcela nezbytné.

### Použitá literatura:

Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002.

Eagleton, Terry. *Úvod do literární teorie*. Přel. Petr Onufer. Praha: Plus, 2010.

Mitoseková, Zofia. *Teorie literatury*. Přel. Marie Havránková. Brno: Host, 2010.

Nünning, Ansgar, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006.

### Literatura k tématu v češtině:

Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar et al. Praha: Filosofia, 2000.

Bachtin, Michail Michailovič. *Formální metoda v literární vědě: Kritický úvod do sociologie poetiky*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Lidové nakladatelství, 1980.

Bachtin, Michail Michailovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár. Praha: Odeon, 1975, 2. vyd. Praha: Argo, 2007.

Bachtin, Michail Michailovič. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.

Barthes, Roland. „Efekt reálného.“ Přel. Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, č. 3 (2006): 78–81.

---

<sup>21</sup> Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, 75.

<sup>22</sup> Eagleton, 279.

- Barthes, Roland. *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 2. vyd, 2011.
- Barthes, Roland. *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Přel. Josef Čermák a Josef Dubský. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Barthes, Roland. *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2007.
- Barthes, Roland. „Smrt autora“. Přel. Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, č. 3 (2006): 75–77.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007.
- Beauvoirová, Simone de. *Druhé pohlaví*. Ed. Jan Patočka. Přel. Josef Kostohryz a Hana Uhlířová. Praha: Orbis, 1966.
- Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Ed. Růžena Grebeníčková. Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979.
- Benjamin, Walter. *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Ed. a přel. Martin Ritter. Praha: Oikúmené, 2009.
- Bloom, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000.
- Culler, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. Přel. Jiří Bareš et al. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- Červenka, Miroslav, ed. *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.
- Červenka, Miroslav et al. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005.
- Červenka, Miroslav et al. *Pohledy zblízka: Zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002.
- Derrida, Jacques. *Násilí a metafyzika*. Přel. Alena Bakešová et. al. Praha: Filosofia, 2002.
- Derrida, Jacques. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Přel. Miroslav Petříček. Bratislava: Archa, 1993.
- Doležel, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.
- Doležel, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: Od Aristotela k Pražské škole*. Brno: Host, 2001.
- Eagleton, Terry. *Idea kultury*. Přel. Jan Balabán. Brno: Host, 2000.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010.
- Eco, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004.
- Eco, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Argo, 2004.

- Eco, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997.
- Eliot, T. S. *O básnictví a básnících*. Přel. Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991.
- Foucault, Michel. *Archeologie vědění*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Hermann & synové, 2002.
- Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Hermann & synové, 1999.
- Foucault, Michel. *Dějiny sexuality II–III: Užívání slasti. Péče o sebe*. Přel. Miroslav Petříček et al. Praha: Hermann & synové, 2003.
- Foucault, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Přel. Věra Dvořáková. Praha: NLN, 1994.
- Foucault, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Přel. Petr Horák. Praha: Svoboda, 1994.
- Foucault, Michel. *Dohlížet a trestat*. Přel. Čestmír Pelikán. Liberec: Dauphin, 2000.
- Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Hermann & synové, 2008.
- Freud, Sigmund. *Sebrané spisy, 17 svazků*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1996–2005.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host, 2003.
- Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Brno, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.
- Goldmann, Lucien. *Humanitní vědy a filosofie*. Přel. Otakar Hromádko. Praha: Svoboda, 1967.
- Haman, Aleš; Holý, Jiří; Papoušek, Vladimír. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha: ARSCI, 2006.
- Hawkes, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*. Přel. Olga Trávníčková. Brno: Host, 1999.
- Heidegger, Martin. *Bytí a čas*. Přel. Ivan Chvatík et al. Praha: Oikúmené, 1996, 2. vyd. 2002.
- Hodrová, Daniela et al. *... na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. 2001.
- Husserl, Edmund. *Idea fenomenologie*. Přel. Miroslav Petříček a Tomáš Dimter. Praha: Oikúmené, 2001.
- Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989.
- Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Přel. Petr Onufer. Praha: Karolinum, 2009.
- Iser, Wolfgang. *Teorie literatury: Aktuální perspektiva*. Přel. Johana Gallupová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. Miroslav Červenka, Milada Chlíbačová a Terezie Pokorná. Jinočany: H & H, 1995.
- Jauß, Hans Robert. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě.“ In *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přel. Ivana Vízdalová a Miroslav Červenka. Brno: Host, 2001.

- Kristevová, Julia. *Jazyk lásky: Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Přel. Josef Fulka. Praha: One Woman Press, 2004.
- Kristevová, Julia. *Polyfonie: Významy, pohlaví, světy*. Přel. Josef Fulka. Břeclav: Malovaný kraj, 2008.
- Kristevová, Julia. *Slovo, dialog a román: Texty o sémiotice*. Přel. Josef Fulka. Praha: Sofis, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Československý spisovatel, 1971, 2. vyd. Liberec: Dauphin, 1996.
- Lukács, György. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Ed. Petr Rákos. Přel. Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1976.
- Liotard, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, postmoderní situace*. Přel. Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1993.
- Macura, Vladimír, ed. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.
- Morris(ová), Pam. *Literatura a feminismus*. Přel. Renata Kamenická a Marian Siedloczek. Brno: Host, 2000.
- Mukařovský, Jan. *Studie I–II*. Brno: Host, 2000, 2001.
- Newton, Kenneth M. *Jak interpretovat text*. Přel. Milan Orálek. Olomouc: Periplum, 2008.
- Pepník, Michal. *Směry literární interpretace XX. století: Texty, komentáře*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.
- Propp, Vladimír. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: H & H, 1999.
- Said, Edward. *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Přel. Petra Nagyová. Praha: Paseka, 2008.
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. František Čermák. Praha: Odeon, 1989, 2. vyd. Praha: Academia, 1996.
- Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000.
- Wellek, René a Austin Warren. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.
- White, Hayden. *Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Přel. Miroslav Kotasem. Brno: Host, 2011.
- White, Hayden. *Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2010.
- Wrightová, Elizabeth. *Lacan a postfeminismus*. Přel. Eva Vacková. Praha: Triton, 2003.

# Základní pojmy pro analýzu časové výstavby narativní literatury

Jiří Hrabal

Jednou z nejdůležitějších definičních podmínek *příběhu* je, že mezi událostmi, z nichž sestává, musí být časový vztah. Tento vztah má povahu časové následnosti. Už proto je čas jednou z nejdůležitějších naratologických kategorií. Avšak samo vyprávění o těchto událostech probíhá rovněž v nějakém čase.

Zabýváme-li se časovou výstavbou literárního díla, uvažujeme nejen o čase probíhajícím ve fikčním světě, tj. o čase příběhu, ale také o čase, v němž je nám tento příběh podán, tedy o čase vyprávění (o čase diskurzu).<sup>1</sup> Časovou výstavbu literárního díla rozkrýváme tehdy, analyzujeme-li vztah mezi časem příběhu a časem vyprávění.

V obou případech se jedná samozřejmě o kvazi-čas, nikoli o měřitelný fyzikální čas. Čas příběhu je projekcí naší zkušenosti s časem, kterou jsme nabyli ve světě, ve kterém žijeme. Čteme-li narativní výpověď o nějaké události či událostech, rozvrhujeme tyto události na časovou osu fikčního světa, přisuzujeme jim určitou délku trvání, vzájemně je srovnáváme apod. Čas příběhu je tedy námi konstruovaný představovaný čas, který „jakoby“ necháváme probíhat v námi konstruovaném fikčním světě na základě určitých pravidel a předpokladů, které přejímáme analogicky k našim zkušenostem s časem našeho aktuálního světa (ač mohou být tyto zkušenosti v rozporu s fyzikálními výzkumy): táž entita fikčního světa se nemůže v témže okamžiku nacházet na dvou různých místech fikčního světa, čas je nevratný, jedna událost není opakovatelná v témže čase apod.

Existuje nepochybně mnoho literárních děl, kde tato pravidla neplatí a kde jsou tyto předpoklady porušeny. Neznamena to však, že by tím tato pravidla a tyto předpoklady byly jednou provždy neplatné. Ačkoli mohou být tato pravidla a tyto předpoklady odvozené z naší subjektivní zkušenosti s aktuálním světem v případě některých literárních děl porušovány, při každém dalším čtení zůstávají nadále základem našeho předrozumění fikčnímu světu. Kdybychom rozumění fikčnímu světu nepodmínili zkušeností s aktuálním světem, byly by pro nás fikční světy literárních děl zcela nesrozumitelné, a to i ty, které se aktuálnímu světu podobají nejméně.

Při konstrukci fikčního světa z výpovědi – „Když Kabeláč prošel zahradou, zastavil se, zvedl hlavu a zadíval se k našim oknům.“<sup>2</sup> – přisuzujeme události „projit zahradu“ delší fikční čas než následujícím třem událostem dohromady („zastavit se“, „zvednout hlavu“ a „zadívat se k našim oknům“), přestože vyprávění o první události je kratšího rozsahu než vyprávění o třech událostech následujících. Nejsme si přitom ani explicitně vědomi, jaké operace při čtení činíme a z jakých analogií s aktuálním světem vycházíme. Zkušenost s aktuálním světem totiž podmiňuje řadu operací, které při konstrukci fikčního světa podnikáme, a formuje naše předpoklady, které nám umožňují fikčnímu světu rozumět: nevíme sice zcela přesně, jak velká zahrada je, ale předpokládáme, že nemá rozměr dva metry čtvereční ani deset kilometrů čtverečních, stejně jako předem odhadujeme, jakou rychlostí se přibližně pohybuje člověk procházející zahradou, či jakou rychlostí je možno zvednout hlavu. Kdybychom například ke konstrukci fikčního světa pristoupili s předpokladem, že zahrada je

<sup>1</sup> Rozlišení na čas příběhu a čas vyprávění bylo explicitně formulováno Güntherem Müllerem (Müller 1948). Günther Müller, „Erzählzeit und erzählte Zeit“, in *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1948), 195–212.

<sup>2</sup> Jiří Kratochvil, „Příběh s telefonem“, in *Orfeus z Kénigu* (Brno: Petrov, 1994), 77.

plocha, kterou člověk může projít jen za cenu absolutního fyzického vyčerpání, pak bychom nepochybně zbylou část výpovědi („...zastavil se, zvedl hlavu a zadíval se k našim oknům“) mohli interpretovat ve zcela jiném smyslu, než učiníme s vědomostmi, které máme.

Časem vyprávění rozumíme rozsah narativního textu, tedy lineárně v prostoru rozvržené znaky. Spíše než o časovou kategorii jde o kategorii prostorovou, měřitelnou v prostorových jednotkách, nikoli v jednotkách časových. Určujeme-li čas v aktuálním světě, nečiníme nakonec něco výrazně odlišného: rovněž projektujeme čas do prostoru a segmentujeme jej do jednotek (lze si jej představit například jako dráhu na ručičkových hodinkách).

Za čas vyprávění bývá považována někdy i doba, kterou čtenář potřebuje k tomu, aby zvládl příslušný text přečíst, avšak pak jsou sledovány více kognitivní schopnosti čtenáře než narativní text sám.<sup>3</sup>

## 1. Narativní přítomnost

Narativní přítomností nazýváme okamžik v čase fikčního světa, který při čtení pocítujeme jako aktuálně nastávající. V případě, že je v narativním textu explicitně vyjádřena narativní instance, lze podle Chatmana hovořit o dvojí narativní přítomnosti: o narativní přítomnosti příběhu a narativní přítomnosti diskurzu, která je dána ukotvením vyprávěcí instance v určitém bodě časoprostoru.<sup>4</sup>

Narativní přítomnost příběhu přitom neodpovídá nezbytně gramatickému přítomnému času: může být sice vyjádřena přítomným gramatickým časem, avšak v češtině bývá častěji vyjádřena gramatickým časem minulým. Srovnajme následující úryvky:

Stojíme s rozevřenými deštníky před krematoriem a čekáme. Stále přijíždějí další vozy, řadí se v parkovišti pod kioskem s květinami, a rychle se rozrůstá v zástup černých deštníků. Už za chvíli se všichni vmáčkne do obřadní síně a přitom vím, že tady skorem nikdo není kvůli nebožtíkovi.<sup>5</sup>

Kráčel jsem liduprázdnou Kartouzskou. Z nebe se snášely droboučné sněhové vločky a za tím mihotáním a vířením čněla obrovitá zeď Carrefouru, uprostřed které byla přilepena neonem podsvícená kovová lávka. Zastavil jsem se a chvíli jsem se díval. Připadal jsem si jako droboučný turista, který se ocitl u paty předimenzované egyptské hrobky.<sup>6</sup>

První z úryvků je napsán s využitím přítomného gramatického času, druhý pak s využitím času minulého. Druhý úryvek by bylo možno rovněž přepsat do gramatického času přítomného: „Kráčím liduprázdnou Kartouzskou. Z nebe se snášejí...“ atd. Lze říci, že by se tím přítomnost okamžiku zintenzivnila, nedošlo by však k žádnému posunu na časové ose vzhledem k přítomnosti vyprávěcího subjektu.

Gramatický minulý čas identifikujeme jako narativní minulost tehdy, můžeme-li určit vyprávěné děje jakožto minulé vůči okamžiku, v němž se právě nachází vypravěč:

Jednou v noci (pozdě večer) jsem uviděl souseda Kabeláče, jak pochoduje k nám přes zahradu. Svítil si na cestu cigaretou, občas se žhavá slina dotkla špičky boty a občas se jiskry rozběhly po záhonu. Smýkán tím směrem jak na druhém konci vlečného lana, blížil se k nám a sotva lezl a rozhlížel se na vratkých nohou, které mu někdo

<sup>3</sup> Umberto Eco uvažuje o čase čtení v souvislosti se *stylem*, který podle něj dobu čtení modeluje. Například krátké věty či dialog pobízejí čtenáře k tomu, aby své čtení daného narativního úseku zrychlil, a dlouhé věty či užívání cizích slov dosahují opačného efektu. Srov. Umberto Eco, *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*, přel. Bronislava Grygová (Olomouc: Votobia, 1997).

<sup>4</sup> Seymour Chatman, *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host, 2008), 84.

<sup>5</sup> Jiří Kratochvíl, „Příběh krále Kandaula“, in *Orfeus z Kénigu* (Brno: Petrov, 1994), 36.

<sup>6</sup> Emil Hakl, „Události a komentáře“, in *O létajících objektech* (Praha: Argo, 2004), 156.

vyměnil nebo aspoň podřízl. Z mého stanoviště za oknem se to jeví jako moc divný pochod.“ (Kratochvíl, „Příběh s telefonem“, 77)

Kdyby Kratochvílova povídka začínala větou – „Uviděl jsem souseda Kabeláče, jak pochoduje k nám přes zahradu.“ – tedy bez časového určení „jednou v noci“, neměli bychom signál číst text jako vyprávění o minulých událostech, ale jako právě nastávající děj. Uvedené časové určení však umožňuje odlišit „tady-a-ted“ vypravěče od času, v němž probíhaly události, o kterých nás vypravěč zpravuje.

## 2. Tři aspekty časové výstavby

Uvažovat o čase vyprávění má pro poznání časové výstavby literárního díla smysl pouze v souvislosti s časem příběhu. Klademe-li si otázky, proč se o určité události dozvídáme až teprve nyní, když se evidentně stala už před tou, o níž už z textu víme, nebo proč je dvěma letům života hlavního hrdiny věnována pouze jedna věta a podobně, pak se ukazuje potřebnost kategorie času vyprávění, která je smysluplná pouze jako kategorie relační.

Gérard Genette, který v *Diskurzu vyprávění* poskytl naratologii základní pojmovou soustavu pro analýzu času literárního díla, postřehl, že o vztazích mezi časem příběhu a časem vyprávění lze uvažovat z hlediska tří aspektů:

- a) Posloupnosti
- b) Trvání
- c) Frekvence

### 2.1 Posloupnost

Události příběhu mohou být v narativním textu podány jak v chronologické podobě, tak i v rozporu s ní. Achronologické podání příběhu je přítomno už u starobylých literárních památek (např. Homérova *Iliada*). Ve středověkých poetikách bylo zcela běžné rozlišovat *ordo naturalis* (řád přirozený, tj. chronologické podání událostí) a *ordo artificialis* (řád umělý, tj. achronologické podání událostí).

Prostřednictvím achronologického uspořádání může být dosahováno různých účinků, např. zvyšování napětí, vyvolání tajemství apod. Achronologické podání událostí může však být i prostým důsledkem naplnění žánrových pravidel či jiných konvencí. Například pikareskní romány měly povahu autobiografických reminiscencí, kdy vypravěč (zestárlý pikaro) vyprávěl o svých prožitých dobrodružstvích.

Abychom však mohli vůbec uvažovat o určitých *achroniích*, musíme nejprve rekonstruovat chronologické uspořádání událostí, tedy příběh. Nelze zastírat, že příběh je výsledkem čtenářovy interpretace narativního textu a může nastat situace, že výsledek interpretační činnosti dvou čtenářů bude odlišný. Budou-li tito dva čtenáři následně provádět analýzu časové výstavby narativního textu, z něhož rekonstruovali odlišné příběhy, doberou se nutně odlišných závěrů, přestože jejich pojmová výbava i metoda analýzy budou totožné. Nebude to chyba analýzy, ale důsledek jejich odlišných „kulturních encyklopedií“.<sup>7</sup>

V tomto smyslu je analýza vždy produktem interpretace, která je nutně kulturně podmíněná. U některých děl, která řadíme do tradice narativní literatury, zase může každý pokus o rekonstrukci příběhu selhávat, jelikož časová posloupnost mezi událostmi nebude zřejmá. Zdaří-li se nám rekonstrukce příběhu, pak můžeme srovnávat chronologické pořadí událostí s pořadím událostí, jak jsou v narativním textu podány.

<sup>7</sup> Umberto Eco, *O zrcadlech a jiných eseje*, přel. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová (Praha: Mladá fronta, 2002), 225.

## Dva typy achronie: analepse a prolepse

Dvě základní achronie označuje Gérard Genette jako *analepse* a *prolepse*.

*Analepsi* (dříve se užívalo spíš pojmu *retrospekce*) rozumí podání událostí A – D až po té, co už jsou známy události E – H, které v příběhu následují až po A – D. *Prolepsi* (dříve *anticipace*) naopak chápe jako podání událostí E – H dříve, než byly podány události A – D, které jim v příběhu předcházejí.<sup>8</sup>

Abychom mohli vybrané události označit za analeptické či proleptické, musíme nejprve identifikovat to, co Genette označuje jako „výchozí narativ“, vůči němuž mohou být určité události analepsami či prolepsami. Proto ve výše uvedených případech vymezení analepse a prolepse jsou v prvním případě výchozím narativem události E – H, ve druhém pak A – D. Analepse i prolepse jsou kategorie relační, žádná událost není analepsí či prolepsi sama o sobě, ale pouze vůči událostem jiným. Genette však přehlíží, že soubor událostí, které označuje jako „výchozí narativ“, neidentifikujeme na základě nějaké laboratorní („čisté“) analýzy. Výchozí narativ, tedy soubor událostí, vůči nimž vztahujeme další události jako analepse či prolepse, je výsledkem interpretova čtení textu. Ne vždy označí dva interpreti též soubor událostí jako výchozí narativ. Pokud každý z nich označí jako výchozí narativ jiný soubor událostí, doberou se opět odlišných výsledků za použití stejné metody i stejného pojmového instrumentáře.

Podle jakého kritéria vybírají čtenáři z narativního textu události, které pak vcelku označují jako výchozí narativ? Nezbytnou podmínkou je, že žádná z těchto událostí nesmí porušit chronologickou posloupnost. Bylo by možné uvažovat o tom, že výchozím narativem bude soubor chronologicky uspořádaných událostí největšího rozsahu. Ukazuje se však, že ne vždy tomu tak je. Například v povídce Jiřího Kratochvíla „Příběh krále Kandaula“ (Kratochvíl 1994) jsou nejprve vypravěčem podávány informace o pohřbu Ludvíka (krále Kandaula), jehož se sám vypravěč jakožto jedna z postav účastní. Poté následuje vyprávění o událostech, které byly vzhledem k pohřbu časově předcházející. Tato část vyprávění je mnohem většího rozsahu, nicméně nezdá se být prospěšné analyzovat tento narativní text tak, že úvodní pasáž podávající události z pohřbu je prolepsi vzhledem k následující rozsáhlejší části, jelikož to neodpovídá významové výstavbě narativního textu. Lépe zdůvodnit by asi bylo možné model, který pojímá úvodní pasáž, v níž jsou vyprávěny události z pohřbu, jako část výchozího narativu, který je vícekrát přerušen rozsáhlými analeptickými pasážemi.

Pokud bychom chtěli najít jedno kritérium, podle kterého bychom mohli určit vybraný soubor událostí za výchozí narativ, pak bychom neuspěli. Tímto kritériem nemůže být ani největší rozsah souboru chronologicky podaných informací ani úvodní či závěrečná pozice výchozího narativu v celku narativního textu ani podání událostí v gramaticky přítomném čase a rozhodující roli nehraje ani pozice vypravěče. Selhávají veškeré pokusy o stanovení jediného kritéria pro identifikaci výchozího narativu. Zvolený model analýzy a deskripce časové výstavby narativního literárního díla musí vycházet z jeho celkové významové výstavby. Jelikož ta je však výsledkem interpretační aktivity, mohou se modely různých interpretů lišit v závislosti na jejich interpretaci.

Mohou samozřejmě existovat literární díla, u nichž bude mít smysl zvažovat model se dvěma či vícero výchozími narativy, jelikož narativ může sestávat ze dvou či vícero nespojitých fikčních časoprostorů.

Vezměme však nyní v úvahu z hlediska časové výstavby jednodušší narativ, který odpovídá modelu s jedním výchozím narativem, abychom si objasnili Genettovu základní terminologii. Poté, co

---

<sup>8</sup> Genette, „Rozprava o vyprávění“, 315.



určíme jistý soubor událostí jako výchozí narativ, je možné vzhledem k němu identifikovat ostatní události jako analepse či prolepse.

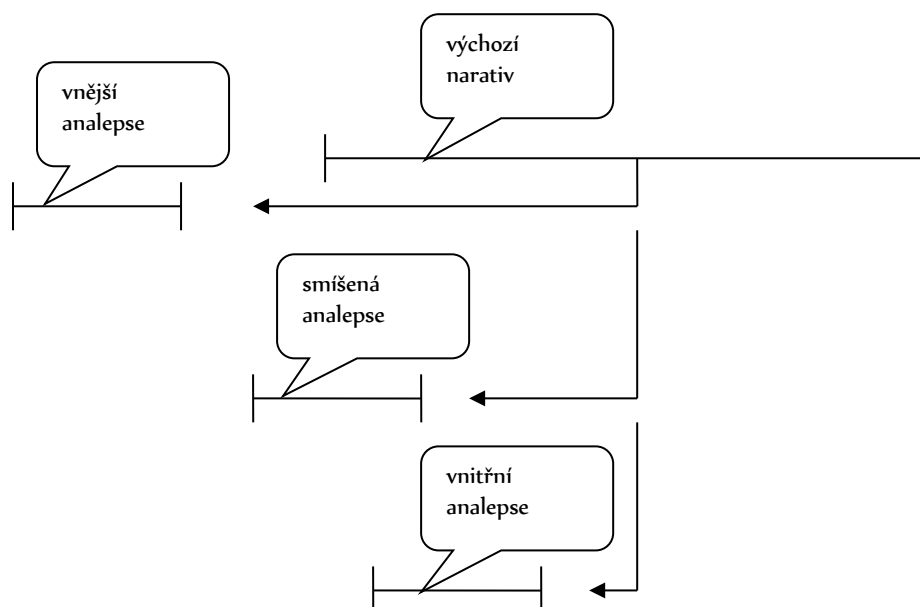
U analepsí a prolepsí je podle Genetta vhodné určovat jejich *rozsah* (délku jejich trvání) a *dosah* (jejich vzdálenost od okamžiku přítomnosti).

Nejprve se zaměříme na analepse. Genette rozlišuje analepse trojího typu:

- a) Vnější analepse
- b) Vnitřní analepse
- c) Smíšená analepse

*Vnější analepse* je soubor událostí, které předcházejí úvodní událost výchozího narativu; *vnitřní analepse* se na časové ose nachází mezi úvodní událostí výchozího narativu a událostí výchozího narativu, která analepsi na rovině narativního podání bezprostředně předchází; *smíšená analepse* na časové ose předchází úvodní události výchozího narativu, ukončena je však mezi touto úvodní událostí výchozího narativu a událostí, která analepsi v rovině narativu bezprostředně předchází.<sup>9</sup>

Graficky by bylo možné znázornit výše uvedené tímto způsobem:



Vnější analepse mohou být dále rozlišeny na *úplné* a *částečné* podle toho, zda dochází, či nedochází k úplnému spojení s prvotní událostí výchozího narativu (na výše uvedeném obrázku je vyznačen model vnější analepse částečné).

Vnitřní analepse Genette rozlišuje na *heterodiegetické* a *homodiegetické* podle toho, zda nezpůsobují či způsobují narativní interference: to znamená, zda se netýkají či týkají stejných postav a událostí, o nichž bylo vyprávěno v rámci příslušného časového pásma ve výchozím narativu. Rozlišení na analepse heterodiegetické a homodiegetické by se pak zčásti mohlo uplatňovat i na analepse smíšené.

Pokud dochází ke zpětnému vyplnění přerušovaného výchozího narativu, hovoří Genette o analepsi *vedlejší*.

<sup>9</sup> Genette, „Rozprava o vyprávění“, 323.



H: „byla jeho láska.“

I: „A tato láska již neexistovala.“

V úryvku shledává dvě časové pozice: nyní a kdysi, kterým přiděluje čísla 2 (nyní) a 1 (kdysi). Závorkami vyznačuje vztah podřízenosti mezi událostmi. Malými písmeny „a“ a „p“ jsou označeny analepse a prolepse.

Genette při sestavování modelu předznamenává, že si je vědom iterativní povahy některých událostí, avšak ponechává to stranou. To však není možné učinit, má-li představený model odpovídat úryvku. Navíc to, co Genette označuje jako časovou pozici nyní, není přítomnost, ale opakovaná minulost.

Všechny identifikované segmenty na časové ose by měly mít povahu fikčního faktu, měly by se ve fikčním světě „skutečně“ stát. Pro segmenty E–H to však neplatí.

Závorkami vyznačené vztahy mezi jednotlivými segmenty prezentuje Genette jako vztahy podřízenosti. V rámci modelu představujícího schéma časové výstavby však nelze činit vztah podřízenosti mezi segmenty, které mají povahu fikčních fakt, a segmenty, které nelze umístit na časovou osu, neboť jsou hypotetické, optativní či deontické povahy.<sup>14</sup>

## 2.2 Trvání

Druhým aspektem, který můžeme sledovat při analýze časové výstavby narativní literatury, označuje Genette jako *trvání*. Jedná se rovněž o relační kategorii: určitou dobu ve fikčním čase příběhu poměříme s rozsahem textu. Srovnáme si následující úryvky ze dvou povídek:

Ohrnul si rukávy bílé košile a zadíval se přitom na své bílé ruce. Byly to silné ruce, plné života, přesto mu připadalo, že je to jen zdání. Zdálo se mu, že vidí kostlivé hnáty schované pod kůži a svaly. Jsou tam, jen čekají. Čekají a jednoho dne se dočkají. Kostlivec se prodere ven. Stačí mu chvilka trpělivosti a zvítězí. Tak jako zvítězil nad Ester a nad jeho láskou k ní, tak jako nad každým a nade vším.<sup>15</sup>

Boženec se nějaký čas pokoušel vyhnout nástupu trestu. Ráno odcházel z domova dřív, než si ho mohli vyzvednout, dny trávil po hospodách v cizích čtvrtích a vracel se domu pozdě v noci. Nakonec osudu neušel. Odvezli ho rovnou z tramvaje a odseděl si celý trest, nic mu neodpustili. Říkal, že přežil díky Cikánům, kteří v base vládli a se kterými založil hudební těleso, které dokonce nechávali hrát na vesnických zábavách. Vrátil se hubený jako lunt a vzápětí zmizel ze světa.<sup>16</sup>

Ačkoli jsou úryvky přibližně stejně rozsáhlé, v každém z nich je zachycen odlišně rozsáhlý časový úsek fikčního světa. V tomto případě se jedná o úryvky dvou odlišných děl, ale rozdílné trvání je identifikovatelné i u pasáží téhož díla: tempo vyprávění je možno zrychlovat či zpomalovat.

*Zpomalení* vyprávění se může dít segmentací události na co nejmenší možné vyjádřitelné události (například událost, kterou bychom mohli označit jako autonehoda, může být velmi detailně vyprávěna v celém jejím průběhu) nebo podáním myšlenkových pochodů některé z postav v průběhu okamžiku děje apod. *Zrychlení* vyprávění nastává, je-li delší časový úsek, např. dny, roky či lidský život, zhuštěn do výpovědi, která podává pouze velmi obecnou informaci o daném časovém údobí (např. „Válku prožil v koncentračním táboře.“).

Je-li možné vyprávění zrychlovat či zpomalovat, existuje nějaké neutrální tempo, vůči němuž zrychlení a zpomalení probíhá? Je možno říci, že vyprávění probíhá právě takovým tempem jako čas ve fikčním světě?

<sup>14</sup> Genette, „Rozprava o vyprávění“, 314–316.

<sup>15</sup> Irena Dousková, „Hauzírník“, in *Čím se liší tato noc* (Brno: Petrov, 2004), 47.

<sup>16</sup> Josef Moník, „Boženec“, in *Neser bohy* (Praha: Paseka, 2004), 21.

Nepochybně ne. Nelze poměřovat čas probíhající ve skutečnosti (ať už fikční, či aktuální) délkou trvání jazykové výpovědi o této skutečnosti. Mohli bychom například považovat větu „Chlapec sedící u cesty sledoval, jak kolem něj projelo auto“ za výpověď v neutrálním tempu? Pouze zcela konvenčně. Z našeho aktuálního světa jsme zvyklí, že kolem nás projíždí i stovky aut denně a nevěnujeme této události žádnou zvláštní pozornost, nepociťujeme proto tuto výpověď jako kondenzovanou. Jinak by tomu však bylo, kdyby se jednalo o chlapce jménem Tarzan, který se právě objevil ve světě civilizace 21. století. Pak by výpověď o této události mohla být výrazně rozsáhlejší – sestávala by z označení řady segmentovanějších událostí a dojmů pozorovatele – a přesto by zřejmě byla rovněž pocítována jako výpověď v neutrálním tempu. A kdybychom ve výše uvedené větě zaměnili auto za dopravní prostředek, který se pohybuje větší či menší rychlostí, měla by snad být podle toho úměrně kratší či delší i jazyková výpověď? Nesmyslnost těchto úvah je evidentní.

Genette se domnívá, že stálost tempa, vůči němuž probíhá zpomalení či zrychlení, určujeme pro každé narativní dílo zvlášť. Čtenář si je uvědomuje a stanovuje až v průběhu čtení.

Jak je však možné, že některé vyprávění pocítujeme jako pomalé a některé zase jako velmi rychlé již na samém jeho počátku, aniž bychom dospěli k tomu, že v rámci konkrétního narativu probíhají změny v tempu vyprávění? Zřejmě je tomu tak proto, že na základě naší předchozí zkušenosti s četbou narativní literatury a rovněž na základě konvenčních způsobů vypovídání o určitých událostech si utváříme kulturně a dobově podmíněnou normu, podle které se nám určité vyprávění jeví jako pomalé a jiné jako rychlé či neutrální.

### Možné typy trvání

Seymour Chatman rozlišuje pět možných vztahů trvání mezi časem příběhu a časem diskurzu:

- 1) *Shrnutí* – čas příběhu je delší než čas diskurzu
- 2) *Elipsa* – čas diskurzu vůbec neprobíhá
- 3) *Scéna* – čas příběhu je roven času diskurzu
- 4) *Protážení* – čas příběhu je kratší než čas diskurzu
- 5) *Pauza* – čas příběhu vůbec neprobíhá<sup>17</sup>

Jako příklad *shrnutí* bychom mohli uvést výše citovaný úryvek z povídky „Boženec“ Josefa Moníka. V několika větách jsou zde podány více než tři roky Božencova života (z povídky víme, že Božencův trest byl tři roky a celý si jej odpykal).

O *elipse* Chatman tvrdí, že „diskurz se zastaví, ale čas v příběhu i nadále plyne“.<sup>18</sup> Uvažovat o elipse v rámci kategorie trvání však není vhodné. Příběh neexistuje jinak než jako produkt interpretace narativního textu a má nezbytně eliptický charakter.

Za *scénu*, v níž se čas příběhu vyrovnává s časem vyprávění, bývá obvykle považován v narativním textu přítomný dialog. Jelikož v případě dialogu srovnáváme jazyk s jazykem (jazykem je podáno totéž, co bylo jazykem vyřčeno ve fikčním světě), nikoli jazyk s fikční skutečností (jazykem je podáno to, co se ve fikčním světě stalo, stává, stane či může stát apod.), mohlo by se zdát, že je oprávněné hovořit o vyrovnání času příběhu s časem vyprávění (diskurzu). Jenže dialog není narativní, ale dramatický prvek: je to citovaná řeč, nikoli vyprávění o událostech. Srovnávat čas citované řeči s řečí vyřčenou ve fikčním světě tedy není totéž co srovnávat čas vyprávění o událostech s časem, během něhož tyto události ve fikčním světě probíhají.

<sup>17</sup> Chatman, *Příběh a diskurz*, 69.

<sup>18</sup> Chatman, *Příběh a diskurz*, 72.

Veškeré pokusy definovat scénu jakožto vyrovnání času vyprávění a času příběhu tedy nutně selhávají, neboť – jak jsme již uvedli výše – nelze srovnávat délku jazykové výpovědi s délkou skutečnosti.

Někdy bývá za scénu považován vnitřní monolog postavy, rozumí-li se jím „myšlená řeč“. Jindy zase bývá vnitřní monolog chápán jako zastavení fikčního času, jako pauza, neboť myšlení probíhá mnohem rychleji než jeho verbalizace.

K *protazení* dochází, když se o určitých událostech vypráví déle, než samy trvají. Takové srovnání je samozřejmě možné jen v modu „jako by“. Jako příklad nám může posloužit výše uvedený úryvek z povídky „Hauzírník“ Ireny Douskové.

V částech narativního textu, které Chatman označuje jako *pauzu*, čas podle Chatmana vůbec neprobíhá. Rimmon-Kenanová tvrdí, že „minimální rychlost se projevuje jako deskriptivní pauza“.<sup>19</sup> Oba teoretikové přitom za pauzu považují popisné pasáže. Na jednu stranu nelze říci, že čas ve vyprávění stojí, neboť čas je konstitutivní složkou definice vyprávění. Na druhou stranu nelze tvrdit, že čas při popisu probíhá minimální rychlostí, neboť popis nesestává z událostí, mezi nimiž je časový vztah.

Ačkoli popis je běžnou součástí narativního textu, jde o ne-narativní prvek, a nelze u něj tedy zjišťovat trvání stejným způsobem jako u vyprávění. Popis má sice v textu určitý rozsah, ale jeho označováním není dění. Neprobíhá-li v popisu čas, nemůžeme hovořit o zpomalení vyprávění či minimální rychlosti, ale pouze o přerušení vyprávění. V popisu se zobrazované entity, jevy a stavy „ne-dějí“. Jsou sice prezentovány následně po sobě (nikoli najednou, vzhledem k lineární povaze textu), avšak není mezi nimi vztah časové následnosti, nenastávají ve fikčním čase jakožto události. Výše řečené je patrné z následujícího úryvku:

Zastavili jsme se před starožitnictvím v Křižovnický. Na štítě oprejskával nápis UNTERWASSER. Ve výloze seděla dřevěná panna v krásnejch světlemodrejch šatech s volánama, křehkejch jak japonskej papír a omšelejch jak fáče na mumiích. Na hlavě měla stříbrnou paruku a pod ní, po každý straně bambulatýho nosu, dva černý d'ůlky. Na krku jí visely korále ze samejch malinkejch vočiček, modrejch zelenejch hnědejch žlutejch fialovejch, vyrobenejch někde v invalidovně pro mrkací panny. Za sklem byl i starej gramec s plechovou troubou, titěrnej psací stroj Remington, talíře pomalovaný mlejnama a rákosím, broušený dózy na bonbóny, na stojánku pět začouzenejch dýmek, všecky se stříbrnym kroužkem. Panna byla srandovně naaranžovaná. V přidrátovanejch rukách svírala skládací námořnickej dalekohled, kterýho tlustym koncem si mířila pod nařasenou sukni. Šli jsme do krámu, napřed Rut, pak já, protože mi Roman podržel dveře, nakonec on sám.<sup>20</sup>

V tomto úryvku je mezi událostmi „zastavení před starožitnictvím“ a „vstoupení do krámu“ vložena deskriptivní pauza. Ačkoli jsou jednotlivé popisované věci z výlohy prezentovány jedna po druhé, nelze říci, že probíhají ve fikčním čase jedna po druhé.

### 2.3 Frekvence

Třetím aspektem, z něhož je možné nahlížet na časovou výstavbu narativní literatury, je *frekvence*. O jedné události je možno vyprávět jednou, ale také vícekrát. A naopak: vyprávění je schopno prezentovat více událostí najednou.

<sup>19</sup> Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*, 60.

<sup>20</sup> Miloš Urban, *Stín katedrály* (Praha: Argo, 2003), 110.

Genette vymezuje tři typy, jichž může frekvence nabývat:

- 1) *Singulativní* – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo jednou
- 2) *Repetitivní* – více než jednou je vyprávěno to, co se stalo jednou
- 3) *Iterativní* – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo více než jednou

*Singulativní* typ vyprávění je nejobvyklejší formou vyprávění, kdy vypravěč sděluje události příběhu, aniž by se k nim vracel, eventuálně má-li narativ více vypravěčů, pak vypravěči vypovídají každý o jiných událostech. K singulativnímu typu bývá přiřazován i tzv. *multi-singulativní* typ, kdy je o témže druhu události, nastalé vícekrát, pojednáno vícekrát (např. Včerejšek jsem strávil v knihovně, dnes budu v knihovně, zítra budu v knihovně i pozítří budu trávit v knihovně.)

*Repetitivní* typ vyprávění bývá často uplatněn tehdy, má-li narativ vícero vypravěčů, kteří vyprávějí o stejných událostech. Táž událost tak může být prezentována z vícero pozic, zastávají-li vypravěči k událostem odlišné postoje. Vhodným příkladem představujícím tento typ je Čapkova próza *Život a dílo skladatele Foltýna*, v němž jsou některé události ze života postavy (Foltýna) postupně prezentovány více vypravěči. Samozřejmě však i jeden vypravěč může vypravovat o jedné události vícekrát, například se může k události vrátit po uplynutí určité doby a může ji prezentovat v pozmeněné podobě.

*Iterativní* typ vyprávění se vyskytuje často ve *shrnutích*, kdy se zhuštěně pojednává o v minulosti opakujících se událostech<sup>21</sup> – například:

A ještě několik roků po jeho odchodu z fakulty [...] nejenže se na něho pilně vzpomínalo, ale i Ludvík se vytrvale připomínal. V pravidelných intervalech posílal na fakultu dlouhé dopisy, v nichž emfaticky oslovoval studenty prvních ročníků (přátelé mému srdci nejmilejší – psával – vy všichni, kteří v těchto dnech bloudíte chodbami naší drahé alma mater, zabydlené dosud fauny a elfy našich snů). A Ludvíkovi dopisy napřed ve zkrácené podobě publikoval univerzitní časopis, ale později se už jen vyvěšovaly na nástěnce na filosofické fakultě.<sup>22</sup>

Ačkoli se o tom Genette nezmiňuje, teoreticky by bylo možné uvažovat i o typu čtvrtém, kdy by bylo vícekrát vyprávěno to, co se stalo vícekrát. Jednalo by se o zmnožení iterativního typu (například by opakované události ve výše uvedeném úryvku z Kratochvilovy povídky mohly být vyprávěny v textu vícekrát). Tento typ by byl odlišný rovněž od typu multi-singulativního.

### Použitá literatura:

Eco, Umberto. *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997.

Eco, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Přel. Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. Praha: Mladá fronta, 2002.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. (kapitola česky: Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. Přel. Natálie Darnadyová. *Česká literatura* 51, č. 3 (2003): 302–327; č. 4, 470–495.

<sup>21</sup> Genette, „Narrative Discourse“, 113–117.

<sup>22</sup> Kratochvil, „Příběh krále Kandaula“, 40.

- Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008.
- Jedličková, Alice. „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In *Na cestě ke smyslu*, eds. Miroslav Červenka a kol. Praha: Torst, 2005. 79–243.
- Margolin, Uri. „O uplynulém, uplývajícím a nadcházejícím: temporalita, aspektualita, modalita a povaha literárního vyprávění“. In *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Přel. Hynek Zykmond. Brno – Praha: ÚČL AV ČR – Host, 2008. 39–79.
- Müller, Günther. „Erzählzeit und erzählte Zeit“. In *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1948. 195–212.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I–III*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh, 2000, 2002, 2007.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001.
- Sternberg, Meir. „Telling in Time (1): Chronology and Narrative Theory“. In *Poetics Today* 11 (1990): 901–948.
- Sternberg, Meir. „Telling in Time (2): Chronology, Teleology, Narrativity“. In *Poetics Today* 13 (1992): 463–541.

#### **Citovaná primární literatura:**

- Dousková, Irena. „Hauzírník“. In *Čím se liší tato noc*. Brno: Petrov, 2004. 47–54.
- Hakl, Emil. „Události a komentáře“. In *O létajících objektech*. Praha: Argo, 2004. 141–158.
- Kratochvíl, Jiří. „Příběh krále Kandaula“. In *Orfeus z Kénigu*. Brno: Petrov, 1994. 36–69.
- Kratochvíl, Jiří. „Příběh s telefonem“. In *Orfeus z Kénigu*. Brno: Petrov, 1994. 77–84.
- Moník, Josef. „Boženec“. In *Neser bohy*. Praha: Paseka, 2004. 16–22.
- Urban, Miloš. *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003.

# Historický nástin uvažování o filmové adaptaci

Zdeněk Hudec

Dějiny filmu jako narativního média jsou od počátku, tedy přibližně od roku 1903, velmi bohaté na různorodé diskuse a polemiky kolem filmového přepisu literárního díla. Nicméně vztah mezi literaturou a filmem nebyl na dlouhá léta důsledně zkoumán a metodicky konceptualizován, protože byl ponejvíce poznamenán apriorní úctou vůči literární předloze. Přibližně až do osmdesátých let 20. století s různou intenzitou ožívala myšlenka adaptace jako komerčního využívání a zneužívání literatury filmem, myšlenka negativní konvergence obou médií ve smyslu zkomolení, špatného pochopení literární látky, zkrátka apriorní zadluženosti filmu vůči literatuře. Samotní filmaři takto byli předem vykázáni do pozic selektivních interpretů, jakýchsi dlužníků loajality vůči zdrojovému literárnímu dílu. Tomuto apriorismu se neubráníla ani dřívější filmová teorie.

Siegfried Kracauer v klasické práci *Teorie filmu: Vykoupení fyzické reality* (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960) zastává názor, že film se jako „materiální kontinuum jevů“ neslučuje s literaturou jako „mentálním kontinuem jevů“, a razí tezi o tzv. „nekinematickosti“ (nefilmovosti), která znamená, že film není schopen prostřednictvím svého obrazového režimu zprostředkovávat „mentální fakta“. Vedle myšlení v obecných pojmech je to také literatura, konkrétně tlumočení složitých duševních stavů literárních hrdinů typu paní Bovaryové nebo Julienu Sorela.<sup>1</sup> Liberálnější stanovisko ve stejném období deklaroval nejvýznamnější francouzský kritik a teoretik André Bazin. Ve stati *Obhajoba filmových adaptací* (1952) vyslovil názor, že je absurdní rozhořčovat se nad zrazením podstaty literárního díla filmem, protože literární originál nemůže být, přinejmenším u čtenářské menšiny, která jej zná a oceňuje, nikdy poškozen. Vlastní adaptování literární předlohy filmem Bazin přirovnával k „překladu“ do jiného jazyka s tím, že ze strany filmaře vyžaduje tento „překlad“ více invence a obraznosti. V zásadě však Bazin prosazoval jakési „estetické účetnictví“ mezi literárním dílem a adaptačním úsilím filmaře:

Čím vyšší a závažnější jsou hodnoty díla, tím více poruší adaptace jejich rovnováhu, tím většího tvůrčího talentu je třeba, aby vzniklo dílo nové, vyvážené, nikoli identické, ale rovnocenné původnímu.<sup>2</sup>

Jestliže pro Bazina bylo v padesátých letech ideálem dosáhnout v adaptování literatury filmem určité ekvivalence s předlohou, respektive s jejím „duchem“, který už dále nebyl schopen blíže specifikovat, tak v šedesátých letech v souvislosti s rozvojem modernistické kinematografie a prózy, zejména francouzského nového románu, se objevil opačný názor, že film může literární předlohu překonat. Toto stanovisko v oblasti filmové teorie a kritiky souviselo s dobovými „auteurskými“ teoriemi, které po vzoru romantické estetiky prosazovaly tezi o výjimečnosti umělce, v tomto případě filmaře, „velkého režiséra“ s nezaměnitelným rukopisem, který se jako jediný může pustit do boje s imaginací velkých spisovatelů. V této intenci uvažoval např. francouzský teoretik Bernard Pingaud:

Ale tak jako spisovatel nemůže jít dál, než mu dovolí slova, filmový autor, nemůže jít dál, než mu dovolí obraz. Stále tu zůstává jakési pásmo nejistoty, které je ve skutečnosti pásmem jakéhosi

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, *Teorie filmu: Studijní materiály dramaturgie II* (Praha: SPN, 1968), 29–33.

<sup>2</sup> André Bazin, „Obhajoba filmových adaptací“, in *Film je umění*, eds. Jaroslav Brož a Lubomír Oliva (Praha: Orbis, 1963), 214.



„smysluprázdna“. Velcí filmoví umělci jsou ti, kterým se podařilo dát v tomto „smysluprázdnu“ a v přirozené nejasnosti obrazů zaznít nějakému hlasu.<sup>3</sup>

Poznatek, že velký filmový tvůrce na základě svých uměleckých dispozic nemusí literární předlohu pouze „tlumočit“ nebo „reprodukovat“, ale že z ní může vytvořit původní dílo se specificky filmovými hodnotami, měl svůj dopad. Vedl totiž k přesvědčení o kvalitativní hierarchii adaptačních technik, což je model, od kterého se příliš neodchyluje ani filmová sémiotika šedesátých a sedmdesátých let, která (úspěšné) filmové adaptování chápe víceméně jako mechanický vztah dvou komunikátů, jako tu více, tu méně kreativní překlad nebo přenos významů z jednoho sémantického systému do druhého, tedy ze slovní abstrakce literatury do obrazové konkretizace filmu. Tato léta jsou příznačná i vytvářením nejrůznějších, zpravidla antagonisticky zaměřených adaptačních taxonomií. Např. polská teoretička Maryla Hopfingerová prosazuje pro adaptaci termín „intersémiotický překlad“, u něhož rozeznává tři plány:

1. nepřeložitelný plán materiálový  
(slovo je jiný materiál než filmový obraz, tudíž se tu vždy vyskytuje jistý aspekt „nepřeložitelnosti“.);
2. částečně přeložitelný plán materiálově – významový  
(jisté a omezené slovní významy je film schopen obrazem zprostředkovat);
3. v zásadě přeložitelný plán významově kulturní  
(např. kulturní pozadí literárního příběhu je vcelku bez problémů do filmu adaptovatelné).<sup>4</sup>

Příbuzné taxonomie je možné nalézt i v anglosaské oblasti. Filmový teoretik Dudley Andrew v první polovině osmdesátých let zastával sémiotický názor, že adaptace je „snoubení znakového systému s předchozím výsledkem v jiném znakovém systému“ a rozlišil:

1. *vypůjčku* (selekcí určitého literárního segmentu pro potřeby adaptace);
2. *transformaci* (přizpůsobení literárního textu filmovému médiu);
3. *křížení* (zachování originality předlohy v maximální možné míře).<sup>5</sup>

Obdobně diferencoval i *Geoffrey Wagner*:

1. *transpozici* (ideál přenesení románu na plátno);
2. *analogii* (autorské přizpůsobení literatury filmu);
3. *komentář* (vytvoření něčeho zcela odlišného od výchozího literárního textu).<sup>6</sup>

V sedmdesátých letech 20. století se také objevují i obecné pokusy formulovat příbuznosti mezi literárním a filmovým médiem na stylistické úrovni. V této souvislosti můžeme zmínit práce Alana

---

<sup>3</sup> Bernard Pingaud, „Nový film a nový román“, in *Film a román*, ed. Jiří Hrbas (Praha: Filmový ústav, 1968), 31.

<sup>4</sup> Maryla Hopfinger, „Film i literatura: uwarunowanie techniczne przekladu intersemiotycznego“, in *Sztuka – technika – film*, eds. Aleksander Kumor a Danuta Palczewska (Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1970), 159–182.

<sup>5</sup> J. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), 96–106.

<sup>6</sup> Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema* (Rutheford: Farleigh Dickinson University Press, 1975).

Spiegela a Keitha Cohena.<sup>7</sup> Podle obou autorů mainstreamový narativní film vděčí za svou popularitu popisným tendencím, které sdílí s britským románem 19. století. V jejich výkladové perspektivě „vizuální jazyk“ románu tohoto období nejen předjímá prožívání filmu, ale také používá „filmové techniky“, např. fragmentarizaci děje za účelem soustředění pozornosti na určitý objekt. Ke stejnému zjištění, ale před více než třiceti lety před oběma autory, přišel sovětský filmový režisér a teoretik Sergej Michailovič Ejzenštejn v proslulé studii *Dickens, Griffith a my* (1941–1942), kde spojení filmu a viktoriánského románu odůvodnil na tvorbě britského spisovatele Charlese Dickense, jehož vizuální schopnosti vyprávět paralelní příběhové linie inovačně ovlivnily filmové vyjadřování (paralelní montáž) zakladatele americké umělecké kinematografie Davida Warka Griffitha.<sup>8</sup>

Všechny dosud uvedené koncepty, byť věnují i dílčí pozornost konceptualizaci adaptačních technik, se v zásadě stále stácejí k filmové adaptaci jako k výslednému estetickému faktu a je u nich stále přítomno diskutované hledisko věrnosti původnímu dílu, byť již nutně nejde o nějaké kanonické dílo krásné literatury, jako tomu bylo dříve. Tato situace trvala až do devadesátých let, kdy se objevuje nový badatelský zájem o problematiku adaptace a s ním i zásadní snahy o revizi dvou převládajících postulátů. Vedle několikrát zmíněného postulátu věrnosti spojeného s moralistickým odsuzováním „špatných“ adaptací je to také postulát mimořádné jedinečnosti literárního textu. Noví badatelé stácejí pozornost ke starší práci George Bluestonea *Novels into Film* (1957), která, byť stále poznamenána věrnostním hlediskem, jako první postulovala tezi o odlišné mediální specifitě, v jejímž důsledku filmová adaptace se nikdy nemůže podobat literární předloze, protože, jak Bluestone uvádí, mezi vnímáním jazykové povahy literatury a vnímáním vizuálního charakteru filmu je kořen rozdílnosti mezi oběma médii. Z recepčního hlediska se obě „performativní“ média (film předvádí očima, román myslí) jinak vyrovnávají s „distancí mezi vnímatelem a vnímanou skutečností“. Román tak činí slovy za častého užití tropů (metafor, symbolů, metonymií atd.), film zase střihem (montáží), čili sémantickou kombinací obrazové a zvukové stopy. V rámci takto položeného názoru pak Bluestone zdůraznil i rozdíly nejen mezi recepcí, ale také percepcí literárního a filmového díla. Četba knih podle něho navozuje dojem intelektuálního úsilí, kdežto sledování filmu nikoli, protože je často spojováno se zábavou nebo odpočinkem.<sup>9</sup>

Bluestonem průkopnický nastíněná otázka, zda čtení knihy na rozdíl od sledování filmu imaginaci podněcuje či nikoliv, se později stala dílčím tématem recepčních teorií, v nichž má uvažování o adaptaci své nezastupitelné místo. Podle čelného představitele recepčních studií Wolfganga Isera je literatura údajně „mezerovitá“ a film „bezmezerovitý“, což autor dokládá např. tím, že literárního hrdinu si musíme představovat, což ve filmu, který protagonistu ukazuje se všemi detaily, odpadá.<sup>10</sup> S Iserovým postojem, že recepce prózy je vjemově bohatší než film, úspěšně polemizovali z naratologických pozic Seymour Chatman<sup>11</sup> a neoformalista David Bordwell, který dokázal, že film je výsostně „mezerovité“ médium, které vede diváka ke konstruování fabule a celkovému emocionálnímu a intelektuálnímu zapojování do diegetického světa filmového příběhu.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1976); Keith Cohen, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* (New Haven: Yale University Press, 1979).

<sup>8</sup> Sergej Michailovič Ejzenštejn, „Dickens, Griffith a my“, in *Kamerou, tužkou i perem*, ed. Lubomír Linhart (Praha: Orbis, 1961), 387–451.

<sup>9</sup> George Bluestone, *Novels into Film* (Berkeley: University of California Press, 1957).

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, „The Reading Process: A Phenomenological Approach“, in *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 283.

<sup>11</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Český překlad: *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000), 157–177.

<sup>12</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1985).

Naratologická východiska, zejména metody srovnávací naratologie, interpretace a analýzy filmového narativu, rozbory a komparace poetik románu a poetik filmu, jsou vůbec častými atributy devadesátých let, kam zlomově zasáhl Brian McFarlane s prací *Novel to Film* (1996), v níž předložil dosud nejsystematičtější metodologii pro studium procesu „adaptační transpozice“, tedy přemístění z románu do filmu. Význam práce spočívá v tom, že se McFarlane nezaměřuje na věrnostní hledisko obnášející hodnocení jednoho média ve vztahu k druhému, ale naopak se táže, jaký *druh vztahu* může film zaujímat vůči románu, na kterém je založen. Jeho přístup se zásadně tedy neobrací k tomu, co je nebo není v adaptování literatury filmem správné, ale možné. Východiskem je mu vedle učení ruských formalistů (vztah fabule-syžet), především Barthesův *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, na jejichž základě pak rozlišuje mezi *transferem* a *vlastní adaptací*, tedy mezi tím, co lze bez větších problémů na filmové plátno převést, a mezi tím, co vyžaduje inovační kreativitu ze strany filmaře. Schopným transferu (přenosu) je samozřejmě příběh a vše, co patří k vyprávění (např. rozpoznání funkce postav a pole jejich působnosti), zatímco adaptaci vyžaduje vše, co patří k literární enunciaci (vypovídání), pro kterou musí filmař hledat, pokud je to ovšem možné, původní ekvivalenty formulované podle vlastních audiovizuálních kódů. McFarlane je nazývá „extrakinematografickými“ s tím, že nemají protějšek v literární oblasti a týkají se výhradně stylistických zákonitostí filmové formy.<sup>13</sup> Pokud ze strany badatele v oblasti adaptace nebude brána v potaz specifická těchto filmových kódů, které mohou být dále rozdrobeny do řady subkódů, souvisejících např. s filmovými žánry, tak se podle McFarlana připravuje živná půda pro otřepanou dojmologii a subjektivní srovnávání filmové adaptace s předlohou.

Uvažování o adaptaci po McFarlanovi je značně různorodé, jsou zde další snahy o vypracování analytických metod, hledají se nové formy dialogů mezi literárněvědnou a filmovědnou metodologií, rozšiřují se recepční přístupy. Např. polská filmová badatelka Alicja Helmanová zkoumá recepci filmového díla s ohledem na diváka obeznámeného s literární předlohou a rozlišuje:

1. film natočený na základě původního scénáře;
2. adaptaci.

Příčemž v prvním případě si divák rekonstruuje strukturu filmu v audiovizuálním pohybu během projekce, zatímco v případě druhém je již obeznámen s představovaným fikčním světem. Konfrontuje svou znalost s tím, co se mu předvádí, a vytváří „adaptaci“, tedy nové, virtuální dílo, které není pouze jenom knihou nebo filmem, který sleduje.<sup>14</sup> Jiní autoři, jako např. badatel Peter Lev, vidí budoucnost disciplíny ve zkoumání vztahů mezi scénáři (které existují ve více verzích nebo pracovních verzích), jejich literárními zdroji a hotovými filmy.<sup>15</sup>

V poslední době je v oblasti tzv. „Adaptation Studies“ zcela evidentní především snaha vyjít mimo dualitu film – literární předloha, která je spojena i s opouštěním esencialistického přístupu k prioritě předlohy. Uvažování o adaptaci se otevírá do širokých historických, kulturních a mediálních intertextů, což v druhé polovině devadesátých let naznačila již zmíněná Alicja Helmanová, která považuje v obecném smyslu pojem „adaptace“ za vlastní podstatu filmového média, za jeho „kompoziční techniku“, která od počátku využívala materiálů, kódů a kontextů jiných umění (vedle

<sup>13</sup> Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

<sup>14</sup> Alicja Helmanová, „Tvořivá zrada: Filmové adaptace literárních děl“, in *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, eds. Petr Mareš a Petr Szczepanik (Praha: Národní filmový archiv, 2005), 125–144.

<sup>15</sup> Peter Lev, „The Future of Adaptation Studies“, in *The Literature / Film Reader*, eds. James M. Welsh a Peter Lev (Lanham: Scarecrow Press, 2007).

literatury také hudby, výtvarného umění atd.), díky nimž toto médium došlo velmi vysoké strukturální proměny, velmi vysokého stupně intertextuality a intermediality. Helmanová k tomu píše:

Připisujeme sice adaptační techniku kompozice především filmu, ale nemůžeme ji na něj omezovat. Je ve stejné nebo dokonce vyšší míře vlastní i televizi a jiným současným médiím... Uznáme-li techniku adaptace za charakteristickou pro film a média, bylo by třeba dodat, že není jejich vynálezem, nýbrž jedním z nejstarších mechanismů kultury vůbec.<sup>16</sup>

Tato slova jsou velmi typická pro současný stav „adaptačních studií“, které tendují k opouštění analytického textuálního přístupu mezi filmem a literaturou a rozevírají otázky směrem k produkční historii filmového média, k marketingovým a propagačním strategiím, k chápání pojmu adaptace v perspektivě kulturního průmyslu a proměn mediálního světa. Sem patří i *Teorie adaptace* (Theory of Adaptation, 2006) Lindy Hutcheonové, jejíž triadické vymezení pojmu adaptace (jako produktu, procesu a recepce) chce metodologicky překročit převládající praxi spočívající v komparativní analýze různých adaptačních postupů a formalistických rozborech směrem k otevření nových horizontů spojených s otázkami, co se s adaptací děje intermediálně, jaký vede interkulturní zkušenostní dialog se svými vnímátelei. Přitom je nadmíru symptomatické, že pojem adaptace neomezuje jen na variantu film-literární předloha, ale uvažuje jej v širších relacích zahrnujících např. i přepisy divadelních her, oper, počítačových her, videoklipů, aj.<sup>17</sup>

### Použitá a doporučená literatura:

- Bazin, André. „Obhajoba filmových adaptací.“ In *Film je umění*, eds. Jaroslav Brož a Lubomír Oliva. Praha: Orbis, 1963. 202– 220.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press 1979.
- Dudley, Andrew. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- Ejzenštejn, Sergej Michailovič. „Dickens, Griffith a my.“ In *Kamerou, tužkou i perem*, ed. Lubomír Linhart. Praha: Orbis, 1961. 387– 451.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel / Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Helmanová, Alicja. „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl.“ In *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Přel. Petr Mareš a Petr Szczepanik. Praha: Národní filmový archiv, 2005. 125–144.

---

<sup>16</sup> Alicja Helmanová, *Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu*, *Host*, č. 2 (2001): 64.

<sup>17</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (London: Routledge, 2006). Z novějších prací věnovaných teorii adaptace můžeme dále uvést: Robert Stam, „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“, in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam a Alessandra Raengo (Malden: Blackwell, 2005); Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel / Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007); Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007); Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (London: Routledge, 2006).

- Helmanová, Alicja. „Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu. *Host*, č. 2 (2001): 57– 64.
- Hopfinger, Maryla. „Film i literatura: uwarunowanie techniczne przekładu intersemiotycznego.“ In *Sztuka – technika – film*, eds. Alesander Kumor a Danuta Palczewska. Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1970. 159–182.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.
- Chatman, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.
- Iser, Wolfgang. „The Reading Process: A Phenomenological Approach.“ In *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose, Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kracauer, Siegfried. *Teorie filmu: Studijní materiály dramaturgie II*. Přel. Eva Turková. Praha: SPN, 1968.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- Lev, Peter. „The Future of Adaptation Studies.“ In *The Literature / Film Reader*, eds. James M. Welsh a Peter Lev. Lanham: Scarecrow Press, 2007.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Pingaud, Bernard. „Nový film a nový román.“ In *Film a román*, ed. Jiří Hrbas. Praha: Filmový ústav, 1968.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and Modern Novel*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1976.
- Stam, Robert. „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.“ In *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam a Alessandra Raengo. Malden: Blackwell, 2005.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

# Formální požadavky na diplomovou, rigorózní a doktorskou (dizertační) práci

Pavλίna Flajšarová

Závěrečná práce je nejdůležitějším písemným výstupem vysokoškolského studia a měla by tedy odrážet výsledky dlouhodobějšího výzkumu. Pro účely této publikace se závěrečnou prací rozumí magisterská (často nazývaná diplomová) práce, rigorózní práce a doktorská (dizertační) práce. Každá závěrečná práce musí ve své konečné podobě splňovat formální kritéria, která stanoví vysoká škola, na níž je práce předkládána k obhajobě. Formální a další kritéria jsou obvykle stanovena ve studijním a zkušebním řádu univerzity a mohou být dále specifikována ještě směrnicemi rektora nebo děkana.

Text závěrečné práce by měl dodržet jednotný styl i formát, aby byla zachována přehlednost a srozumitelnost práce.

Závěrečná práce se předkládá v jazyce, ve kterém je schválený studijní program, v němž student hodlá zakončit studium. Při studiu cizích filologií je jazykem závěrečné práce zpravidla cizí jazyk, ale vždy záleží na směrnici příslušné vysoké školy a v případě doktorských prací pak zejména na nařízení oborové rady.

Proces tvoření závěrečné práce lze rozdělit do tří etap:

- zadání závěrečné práce
- vypracování závěrečné práce
- odevzdání práce a její obhajoba

## 2 Zadání závěrečné práce

Zadání závěrečné práce probíhá v několika krocích:

- student si vybere téma závěrečné práce
- student kontaktuje vedoucího práce
- student vyplní formulář *Zadání diplomové práce*
- student vyplněný formulář odevzdá, a to většinou v elektronické podobě ve studijní agendě a dále ještě v písemné podobě na katedře a na studijním oddělení

Student se může na témata závěrečných prací informovat na příslušné katedře. Katedra zveřejňuje seznam témat, a to včetně příslušných vedoucích závěrečných prací. Témata jsou obvykle zveřejňována na webových stránkách **katedry** nebo na platformách studijních opor, např. v Moodle. Pokud si student z výše uvedeného seznamu témat vybere, kontaktuje příslušného vedoucího práce a ve spolupráci s ním vyplní formulář *Zadání závěrečné práce*. Pokud má student zájem o problematiku, která není předmětem zkoumání žádného z vypsání témat, může kontaktovat pedagoga, pod jehož vedením by chtěl tuto problematiku analyzovat. Pokud daný pedagog souhlasí, student v součinnosti s vedoucím práce vyplní a odevzdá formulář *Zadání závěrečné práce*.

### 3 Vypracování závěrečné práce

O jednotlivých součástech vlastního textu závěrečné práce se detailněji pojednává jinde.<sup>1</sup>

### 4 Odevzdání závěrečné práce

V momentě, kdy student dokončil proces vypracování závěrečné práce, připraví svoji práci k finálnímu odevzdání. Jakmile je práce jednou oficiálně odevzdaná, nelze v ní činit jakékoli změny, proto by této fázi měla být věnována náležitá pozornost.

#### 4.1 Tisk závěrečné práce

Níže uvedené platí obecně, ovšem pokud tyto požadavky vysoká škola upravuje ve svém studijním a zkušebním řádu jinak, je třeba se řídit interními pravidly vysoké školy, na které je závěrečná práce předkládána k posouzení.

- Práce se standardně tiskne na bílý kancelářský papír, obvykle o gramáži 80g/m<sup>2</sup>.
- Tisk se provádí pouze jednostranně.
- Při nastavení okrajů je nutné počítat s tím, že se práce bude vázat, a proto zejména levý okraj by měl být minimálně 3,5 cm, aby se text po svázání do pevné vazby dal stále bez problémů číst. Pro ostatní okraje se doporučuje šířka 2,5 cm.
- Font a velikost písma by se měly měnit jen tehdy, je-li to zcela funkční. Obvykle se pro souvislý text volí velikost písma č. 12. Velikost písma nadpisu může být zvolena až o 2 čísla vyšší, popřípadě se v nadpisu může ještě využít kombinace s tučným typem písma.
- Řádkování textu je obvykle 1,5.
- Text se zpravidla zarovnává pouze k levé straně dokumentu, neboť zvláště zarovnání oboustranné neboli do bloku může vést ke zbytečným mezerám v textu, které znepřehledňují text a stěžují porozumění textu.
- Jednotlivé strany závěrečné práce se musí číslovat. Číslo strany se ovšem neuvádí na titulní straně, na straně s prohlášením, na straně s poděkováním vedoucímu práce a na straně, kde se uvádí zadání diplomové práce. Výjimečně se číslo strany neuvádí také na celostránkových grafech. Tato stránka se ovšem započítává do celkového počtu stran.
- Po vypracování finální verze textu a jeho vytištění se doporučuje, aby si student přečetl celý text ještě jednou a odstranil poslední nedostatky, zejména pravopisné chyby a překlepy. Stránky, na kterých se vyskytly chyby, je nutné vytisknout znovu. Při opravách je nutné dát pozor na to, aby nedošlo k posunu textu – tedy aby v případě, že některé stránky tiskneme znovu, text plynule navazoval z předchozí strany a zároveň aby plynule přecházel i na následující stranu. Je nutné zkontrolovat, zda se některé řádky neopakují, nebo naopak, zda některé řádky nechybí.
- Po finální kontrole textu včetně všech příloh a dalších náležitostí student práci vytiskne načisto.
- Před odevzdáním do vazby si student zkontroluje správnou posloupnost stran (viz níže), a to ve všech kopiích, které se do vazby odevzdávají, neboť knihaři, kteří vazbu provádějí, správné pořadí stran nekontrolují.

---

<sup>1</sup> Viz kapitola Emy Jelínkové.

## Vazba závěrečné práce

Závěrečná práce se odevzdává v pevné vazbě, do které není možné dále zasahovat.

- Obvykle se odevzdává ve dvou výtiscích. Nicméně se doporučuje, aby si předkladatel práce nechal zhotovit celkem tři výtisky, přičemž jeden zůstane předkladateli jako jeho kopie, kterou je vhodné si přinést k obhajobě.
- Barva potahu: ačkoli to většinou nebývá pevně stanoveno, barva potahu na desky závěrečné práce bývá nejčastěji černá, popř. tmavě modrá.
- Ražba na titulní straně desek: ražba se provádí buď zlatým, nebo stříbrným písmem a uvádí se na titulní stranu pevných desek. Některé katedry mohou zvláštním předpisem vyžadovat i ražbu na hřbet vazby, a to zejména s ohledem na archivaci práce, která se pak v archivu lépe dohledává.

Obvykle se na titulní straně razí:

- jméno vysoké školy, např. Univerzita Palackého v Olomouci
- popř. fakulta, např. Filozofická fakulta
- druh práce: bakalářská práce, diplomová práce, rigorózní práce, dizertační/doktorská práce – druh práce, o který se jedná
- v dolní části pak jméno předkladatele práce a rok předložení práce
- fakultativní bývá ražba názvu diplomové práce, neboť pak bývá titulní strana přehuštěná údaji

## Řazení stran práce<sup>2</sup>

- titulní strana
- kopie zadání závěrečné práce (číslo strany se neuvádí, ale započítává se do celkového počtu stran)
- prohlášení (číslo strany se neuvádí, ale započítává se do celkového počtu stran)
- poděkování (fakultativně), (číslo strany se neuvádí, ale započítává se do celkového počtu stran)
- obsah
- úvod
- vlastní text práce
- závěr
- resumé
- poznámky (v případě, že student nevyužil poznámek pod čarou, poznámek v textu nebo na konci každé kapitoly)
- bibliografie
- seznam příloh

---

<sup>2</sup> Řazení diplomové práce adaptováno dle Jaroslav Filka, *Metodika tvorby diplomové práce* (Brno: Vydavatelství Knihař, 2002), 144.



- přílohy
- seznam použitých zkratk (fakultativní)
- anotace

### Titulní list

- název univerzity
- název fakulty
- název katedry
- jméno autora
- název práce
- druh práce (bakalářská, diplomová, rigorózní, dizertační)
- jméno vedoucího práce včetně titulů a hodností
- rok předložení práce k obhajobě
- číslo strany se neuvádí, ale započítává se do celkového počtu stran

<p>UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI          FILOZOFICKÁ FAKULTA          Katedra anglistiky a amerikanistiky</p> <p>Jana Nováková</p> <p><i>Využití prostředků ironie v románech Jane Austenové</i></p> <p>Diplomová práce</p> <p>Vedoucí práce: Mgr. Jan Brzokoupil, Ph.D.</p> <p>Olomouc 2012</p>
---

### Zadání diplomové práce

V současnosti se obvykle zadání závěrečné práce zadává do studijních informačních systémů (např. STAG), ze kterých je možné zadání vytisknout a dát potvrdit vedoucímu práce, vedoucímu katedry a odevzdat na studijní oddělení. Takto potvrzené zadání je pak nutné okopírovat a jednu kopii vždy vložit do závěrečné práce ještě před její vazbou. Zadání závěrečné práce může sloužit jako vodítko pro posuzovatele práce, popř. další čtenáře práce. Číslo strany se neuvádí, ale započítává se do celkového počtu stran.

### Prohlášení

Prohlášení se uvádí na samostatný list. Text se uvádí například následujícím způsobem:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/dizertační práci na téma „název práce“ vypracoval(a) samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedl(a) jsem všechny použité podklady a literaturu.

V ..... dne.....

Podpis .....

Podpis v každém odevzdávaném výtisku závěrečné práce musí být originál, a proto se doporučuje jej podepsat modrým inkoustem, aby bylo zřejmé, že se nejedná o kopii.

Prohlášení se tiskne v dolní třetině strany.

### **Poděkování**

Poděkování je fakultativní. Pokud chceme vyjádřit poděkování zejména vedoucímu práce, uvedeme jeho celé jméno včetně titulů. Poděkování může být formulováno například takto:

Děkuji Doc. PhDr. Janu Novákovi, Ph.D., za odborné vedení práce, poskytování rad a materiálových podkladů k práci.

### **Obsah**

Členění obsahu musí respektovat skutečné dělení vlastní závěrečné práce na kapitoly, popř. podkapitoly. Označení (např. desetinné) kapitol a podkapitol musí tedy být totožné v obsahu a ve vlastním textu práce. Čísla stran, na kterých jednotlivé oddíly začínají, se zpravidla zarovnávají k pravému okraji.

**Úvod, Vlastní text, Závěr** – viz další kapitoly této příručky

**Resumé** – viz jiné kapitoly této příručky (srovnání závěru a resumé)

### **Poznámky**

Pokud nebylo využito poznámkového aparátu, který je součástí hlavního textu (např. formou poznámek pod čarou nebo formou závorkové reference), pak se zde uvádí zdroje všech citací i parafrází, popř. věcné poznámky. Některé katedry nebo ústavy přímo předepisují určitou citační normu (např. nyní zřejmě nejpoužívanější Chicago Style, popř. MLA, jiné preferují českou normu ISO 690, která ale neřeší všechny citační možnosti a má charakter pouhého doporučení, jak citovat), jiné požadují alespoň konzistentnost ve zvolené citační formě, což ale není metodologicky správné.

### **Bibliografie**

Zde se ve formátu dle zvolené citační normy v abecedním pořadí uvádí seznam všech zdrojů, ze kterých závěrečná práce čerpala.

### **Anotace**

Anotace je krátkým heslovitým shrnutím faktů o závěrečné práci. Slouží zejména pro snadné vyhledávání jinými čtenáři. Zpravidla obsahuje tyto náležitosti:

- příjmení a jméno: Novák Jan
- katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky

- název práce: Topos lesa v díle amerických romanopisců 19. století
- vedoucí práce: prof. PhDr. Josef Válek, Ph.D.
- počet stran: 80
- počet příloh: 8
- klíčová slova: americká literatura, 19. století, topos, les, americký román, jména romanopisců, o nichž se v textu práce pojednává

Anotací se obvykle rozumí jeden odstavec, který plně vystihuje podstatu práce. Anotace se většinou uvádí česky a poté i anglicky.

### **Přílohy**

Přílohy musí být důsledně popsány. Z příloh musí být zjevné, o co se jedná a k čemu se vztahují. Může se zde pro zpřesnění dokonce uvést číslo strany, ke které se materiál vztahuje. Pokud mají přílohy takový charakter, že je není možné přenést na list papíru, který je součástí vazby (např. rozměrnější mapy, nákresy, dokumentace), vkládají se přílohy do tzv. kapsy, která se zhotoví při vazbě. Tato kapsa je zpravidla připevněna na vnitřní stranu desek závěrečné práce.

V současnosti je obvykle vyžadována i elektronická verze práce, a to na CD nebo DVD nosiči, který se umísťuje rovněž do samostatné kapsy na vnitřní straně zadních desek. CD nebo DVD by mělo být nadepsáno permanentním fixem určeným speciálně na popis těchto nosičů. Nadepsání CD/DVD slouží pro snadnou identifikaci zdroje, zejména v případech, kdyby CD/DVD vyklouzlo z vazby. Dále se elektronická podoba práce často využívá k snadnému vyhledávání při vědecké práci ostatních uživatelů práce, a proto celý text závěrečné práce obvykle bývá v elektronické podobě součástí studijních databází univerzity.

### **Seznam použitých zkratk**

Na samostatný list uveďte všechny zkratky, které jste v práci využili a které nejsou běžně používány. Řazení zkratk by mělo být přehledné, tedy nejlépe uspořádáno abecedně (uspořádání podle chronologie výskytu je značně matoucí a nepřehledné).

## **5 Nejčastější formální chyby, které se vyskytují v závěrečných pracích**

Mezi časté formální chyby, které se vyskytují v závěrečných pracích, patří:

- Neúplnost: v práci se vyskytují chyby formálního charakteru, např. vynechané strany, nenavazující strany (většinou v důsledku dodatečného tisku některých stran), chybí části textu avizované v anotaci, obsahu nebo úvodu práce.
- Text vlastní práce je špatně členěn – nepřehledné členění, kapitoly jsou neúplné, popř. členěny na příliš mnoho podkapitol; kapitoly vzájemně nenavazují a působí spíše jako malé izolované celky.
- Druhým extrémem jsou texty, kde chybí odstavce, nebo kde je chybné vnitřní členění textu. Rovněž příliš rozsáhlá a strukturně složitá souvětí nepřispívají k přehlednosti.
- Tabulky, grafy, obrazové přílohy nemají buď popis vůbec žádný, nebo nedostatečný; není jasné, k jakému oddílu textu se vztahují.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Pro srovnání možno konzultovat následující publikaci: Jirí Pokorný, ed., *Úspěšnost zaručena: Jak efektivně zpracovat a obhájit diplomovou práci* (Brno: Akademické nakladatelství CERAM, 2004), 83.

- Je rovněž nutné se vyvarovat dalších častých chyb, které prozrazují, že práci nebyla věnována dostatečná pozornost, případně že práce byla psána na poslední chvíli. Některé chyby mohou vést i k tomu, že práce nemůže být ani připuštěna obhajobě.

Helena Kubátová a Dušan Šimek zmiňují tzv. smrtelné hříchy závěrečných prací. Na základě jejich argumentace je možné shrnout následující formální chyby:<sup>4</sup>

- Chybí jasně formulovaný cíl práce – cíl práce musí být zcela jasně formulován v samém úvodu práce. Dosažení popř. nedosažení jasně formulovaného cíle pak musí být náležitě zhodnoceno v závěru práce.
- Název práce musí vystihovat obsah práce – pro čtenáře je název prvním signálem, o čem závěrečná práce pojednává. Název práce musí být proto dostatečně výstižný, ale nesmí být zbytečně dlouhý a vágní.
- Každá závěrečná práce musí mít zvolený metodologický přístup k řešení práce. Tento přístup musí být zmíněn v úvodu práce a uchazeč by měl zdůvodnit, proč zvolil právě tento přístup, v čem je tento přístup na rozdíl od jiných metod přínosný pro jeho vlastní výzkum.
- V každé závěrečné práci musí uchazeč prokázat, že dostatečně prozkoumal zvolenou problematiku, a tudíž by práce měla obsahovat i pasáž o dosavadních výsledcích výzkumu v dané problematice. Chybějící polemika s těmito výsledky je považována za zásadní chybu, zvláště není-li uvedena v úvodu práce.
- Má-li práce teoretickou a praktickou část, musí být tyto části vzájemně propojeny. Teoretická část má tedy být východiskem pro ověření hypotéz v praxi. Praktická část v návaznosti na teorii musí nejen popsat dosažené výsledky analýzy (např. dotazníkového šetření nebo laboratorních pokusů), ale musí je také zhodnotit.
- Závažnou chybou, která často vede k neúspěšné obhajobě, je kompilační charakter závěrečné práce. Závěrečná práce má totiž prokázat samostatné a nové řešení zvoleného problému, a tudíž práce nesmí být pouhým soupisem dosud publikovaných výsledků jiných autorů. Závěrečná práce rovněž nesmí obsahovat pouhý soupis obecně známých faktů.
- Text práce neprošel náležitou formální úpravou z hlediska pravopisných a stylistických chyb. V práci se objevují časté překlepy.
- Za formální chybu se rovněž považuje, pokud uchazeč nedodrží stanovené požadavky, které jsou kladeny na závěrečnou práci.

## 6 Odevzdání práce

- Závěrečná práce se odevzdává ve dvou výtiscích, které jsou v pevné vazbě.
- Závěrečná práce se odevzdává na studijní oddělení příslušné fakulty v řádném termínu, který je stanoven v harmonogramu akademického roku příslušné vysoké školy.
- Studijní oddělení obvykle opatří závěrečnou práci razítkem a datem odevzdání a student poté doručí oba výtisky na svou katedru, na které předkládá příslušnou práci k obhajobě.

<sup>4</sup> Viz Helena Kubátová a Dušan Šimek, eds., *Od abstraktu do závěrečné práce: Jak napsat diplomovou práci ve společenskovědních a humanitních oborech: Praktická příručka*, 4. vyd. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007), 78–79.

- Nedodržení termínu odevzdání práce vede zpravidla k nepřipuštění dané práce k obhajobě v daném zkuškovém období. Student pak musí vyčkat do dalšího zkuškového období, ale pouze v případě, že v tomto dalším zkuškovém období již nepřekročil maximální délku studia.
- V odevzdané závěrečné práci již nelze provádět žádné změny, a proto je vhodné před samotným odevzdáním ještě jednou zkontrolovat, zda práce splňuje všechna potřebná kritéria zejména po formální stránce.

## 7 Obhajoba závěrečné práce

- Obhajoba závěrečné práce je veřejná.
- Student obdrží posudky své práce zpravidla 7 dní před určeným termínem obhajoby.
- Posudky jsou v současnosti obvykle přístupné přes elektronický portál studijní agendy příslušné univerzity. Student si termín obhajoby musí zapsat do studijní agendy jako zkuškový termín – bez toho nemůže být připuštěn k obhajobě.
- Obhajoba závěrečné práce probíhá obvykle podle následujícího scénáře:
  - uvítání uchazeče předsedou komise
  - představení uchazeče vedoucím závěrečné práce
  - prezentace práce formou autoreferátu – stručně, jasně a výstižně

Podle Kubátové a Šimka autoreferát odpovídá na tyto otázky:

Co bylo problémem mé práce; jakou výzkumnou metodu jsem aplikoval a jakou odbornou otázku jsem si položil(a); jaké teoretické ukotvení jsem považoval(a) za optimální a proč; jaké postupy jsem použil(a) při řešení svého problému, jaké byly hlavní hypotézy; s jakými potížemi jsem se při řešení úkolu setkal(a)... k jakým výsledkům jsem dospěl(a) a jak to hodnotím.<sup>5</sup>

Uchazeč může mít písemné poznámky, ale projev by měl být spontánní, nikoliv čtený. Představení práce může doprovázet prezentace např. v PowerPointu, ale v tomto případě je nutné se vyhnout pouhému přečtení informací uvedených na jednotlivých snímcích; snímky slouží jen jako podpůrný materiál, který je nutno náležitě okomentovat.

V dalším průběhu obhajoby může následovat představení posudků práce formou shrnutí jejich podstatné části.

V následující rozpravě student reaguje na námitky posuzovatelů. Argumentace musí být věcná a měla by odkazovat k relevantním částem práce, popř. k dalším zdrojům. Uchazeč nesmí zapomínat, že obhajoba je veřejná a že práci četli jen někteří členové komise, a tudíž není možné předpokládat, že jsou všichni detailně obeznámeni s obsahem práce; z toho plyne požadavek důsledného vysvětlování např. výchozích hypotéz, zvolené metody práce (výzkumných či experimentálních metod), dosažených výsledků apod.

Členové zkušební komise kladou otázky a uchazeč odpovídá.

Následuje neveřejná rozprava zkušební komise.

Obhajoba je ukončena vyhlášením výsledku obhajoby závěrečné práce.

<sup>5</sup> Helena Kubátová a Dušan Šimek, eds., *Od abstraktu do závěrečné práce*, 80.

Po dobu obhajoby mějte na paměti, že „prezentace u obhajob je především cvičením v diplomacii.“<sup>6</sup>

### Závěrem

Bakalářská, diplomová nebo dizertační práce prezentují výsledky samostatné vědecké činnosti. Tyto práce jsou zpravidla vyvrcholením studia na vysoké škole, a proto by jejich obsahové i formální stránce měla být věnována náležitá pozornost. Obhajoba práce pak představuje prezentaci výsledků studenta před odbornou i laickou veřejností a může proto přinést cenné podněty pro další rozvoj dané vědecké problematiky.

### Použitá literatura

- Filka, Jaroslav. *Metodika tvorby diplomové práce*. Brno: Vydavatelství Knihář, 2002.
- Kubátová, Helena a Dušan Šimek, eds. *Od abstraktu do závěrečné práce: Jak napsat diplomovou práci ve společenskovědních a humanitních oborech: Praktická příručka*. 4. přeprac. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.
- Pokorný, Jiří ed. *Úspěšnost zaručena: Jak efektivně zpracovat a obhájit diplomovou práci*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2004.
- Šanderová, Jadwiga. *Jak psát a číst odborný text ve společenských vědách*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2005.

### Doporučená literatura

- Bendová, Klára et al. *Manuál pro psaní diplomových prací na katedře psychologie FF UP v Olomouci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2011.
- Brause, Rita S. *Writing Your Doctoral Dissertation: Invisible Rules for Success*. London: Routledge, 2000.
- Eco, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Přel. Ivan Seidl. Olomouc: Votobia, 1997.
- Kočíčka, Pavel a Filip Blažek. *Praktická typografie*. 2. vyd. Brno: Computer Press, 2004.
- Modern Language Association. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 7th ed. New York: Modern Language Association, 2009.
- Liška, Václav. *Zpracování a obhajoba bakalářské a diplomové práce*. Praha: Professional Publishing, 2008.
- Payne, Elaine a Lesley Whittaker. *Klíč k úspěšnému studiu nejen na vysoké škole*. Brno: VUTIUM, 2007.
- Svozilová, Naďa. *Jak dnes píšeme / mluvíme a jak hřešíme proti dobré češtině*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 2003.
- University of Chicago Press. *The Chicago Manual of Style*. 16th ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

---

<sup>6</sup> Jadwiga Šanderová, *Jak psát a číst odborný text ve společenských vědách* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2005), 164.



evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

## Metodická příručka projektu Literatura a film bez hranic: dislokace a relokace v pluralitním prostoru

Zuzana Burianová  
Pavλίna Flajšarová  
Jiří Hrabal  
Zdeněk Hudec  
Ema Jelínková  
Michal Peprník  
Marie Voždová

Určeno pro odbornou veřejnost  
Výkonný redaktor Doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.  
Odpovědný reaktor Mgr. Jana Kreiselová  
Technická redakce Mgr. Vojtěch Duda  
Grafická úprava a sazba Mgr. Vojtěch Duda  
Publikace ve vydavatelství neprošla redakční jazykovou úpravou.  
Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.vydavatelstvi.upol.cz](http://www.vydavatelstvi.upol.cz)  
[www.e-shop.upol.cz](http://www.e-shop.upol.cz)  
[vup\(at\)upol.cz](mailto:vup(at)upol.cz)  
1. vydání  
Olomouc 2013  
Edice - Učebnice  
ISBN 978-80-244-3986-0