

Nové, doplněné vydání slovníku, zahrnujícího přes 1 400 hesel z oboru literární teorie a historie. V tomto rámci obsahuje marxistickou literárně estetickou terminologii, hesla věnovaná literárně kulturním epochám, literárním směrům a proudům (romantismus, obrození, husitská literatura) a výběrově také literárním skupinám – našim i cizím –, zejména pokud vytvořily vlastní koncepci. Největší počet hesel s podrobnějším výkladem je pochopitelně věnován literárním formám, žánrům a tvůrčím postupům (např. „automatický text“ aj.), versologii, metrickým a rétorickým termínům řeckého a latinského původu, rovněž terminologii novodobé literární vědy, literární estetiky a metodologie, literární stylistiky, teorie překladu a výběrově i moderní lexikologie, lingvistiky a teorie informací. Výklad pojmu je u důležitějších hesel doplněn o charakteristické příklady a o historický exkurs i o podrobnější bibliografické údaje. Souhrnný bibliografický soupis na konci knihy uvádí nadto desítky slovníků, příruček literární teorie a poetiky, literárněhistorických příruček a literárněteoretických prací. Spolu s rejstříkem literárněvědných termínů doplňuje moderně pojatou slovníkovou příručku určenou nejširšímu okruhu zájemců o věci literatury a literární vědy – od profesionálů, spisovatelů a básníků, po studenty, učitele a milovníky krásného písemnictví.

**§ Slovník
literární
teorie**

Slovník literární teorie

Zpracoval
Ústav pro českou a světovou
literaturu ČSAV

Redigoval
Štěpán Vlašín

Československý spisovatel

RECENZOVALI

Vladimír Dostál a Josef Hrabák

2 slovník literární teorie

Upraveno a doplněno
pro českou a světovou
literaturu ČSFR

Redigoval
Štěpán Vlašín

První vydání 1984

PŘEDMLUVA

Slovník literární teorie, dílo středního rozsahu, vzniklé týmovou prací v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně, je prvním českým pokusem o souhrnné poučení v otázkách poetiky, versologie, teorie prózy i dramatu ve formě lexikonu. Soustavný výklad této problematiky přinesla dvakrát vydaná Poetika Josefa Hrabáka (Čs. spisovatel, Praha 1973 a 1977), o niž jsme se ve výkladu a pojetí především opírali. Dílo je určeno v první řadě vysokoškolským studentům, redaktorům, středoškolským češtinářům, ale i všem, kdo se hlouběji zajímají o problémy literatury. Snažili jsme se o maximální srozumitelnost a dostupnost výkladu, aby slovníku mohl bez obtíží využívat každý absolvent střední školy.

Slovník přináší marxistický výklad literárních jevů, ale věnovali jsme pozornost i idealistickým a buržoazním pojetím, přičemž upozorňujeme na meze těchto koncepcí. Usilovali jsme o co největší šíři pojmů. Zahrnuli jsme i takové termíny, které jsou spjaty s jednou vědeckou školou, např. „tvárný postup“ (prijom), což je termín ruské formální školy. Pokusili jsme se vysvětlit i dost složité pojmy textologie, teorie informací, moderní teorie folklórní slovesnosti atd., pokud jsou obecněji rozšířeny. Přihlíželi jsme i k termínům antické rétoriky i teorie dramatu, k časoměrné metrice atd., i když se může na první pohled zdát, že jde o pojmy z větší části už jen historické. Vybírali jsme převážně ty, které se i v nové době uplatnily.

Výklad literárních škol a směrů zařazujeme jen výběrově, především ty, které se týkají českého literárního vývoje a moderní doby nebo pokud jde o pojmy obecně užívané. Obširnější informaci o těchto směrech najde čtenář v příručce, kterou připravil pro tisk týž pracovní kolektiv (Slovník literárních směrů a skupin).

U každého hesla, pokud jde o slova cizího původu, připojujeme výklad vzniku a původního smyslu termínu. Přitom řecká slova přepisujeme do latinské abecedy, protože znalost řečtiny u mladší generace se podstatně oslabila.

Název hesla se objevuje v dalším výkladu zkráceně, pouze začáteční písmeno (resp. písmena – při víceslovných termínech), a tato zkratka není skloňována (např. sonet zkracujeme s. i v jednotlivých pádech).

Příklady k jednotlivým jevům uvádíme, pokud nezabírají příliš místa, jako u tropů, figur, drobných básnických žánrů apod.; pokud jde o formu delší básně či prózy, odkazujeme na příklad běžně známý, protože by např. přetištění sestiny nebo villonské balady text příliš zatížilo.

Pokud to bylo nutné k pochopení problematiky teorie literatury, rozšířili jsme pozornost i na pojmy obecně estetické i lingvistické, pakliže s nimi literární věda pracuje.

Neskrýváme obtíže, které se stavěly práci do cesty a které se v ní nepříznivě odrážejí. Především se nepodařilo při kolektivním díle, na němž se podílely dvě desítky spolupracovníků s různými teoretickými předpoklady, rozmanitým školením, věkem i způsobem práce, docílit naproté jednotnosti pojetí. Jsme si vědomi toho, že tato rozdílnost přístupu, projevující se i v rozsahu jednotlivých hesel a ve způsobu zpra-

cování, přes redakční sjednocující úsilí v textu do jisté míry zůstala. Druhý problém, který byl řešen kompromisně, je abecední řazení víceslovných termínů. Nabízela se zásada řadit vždy pod substantivum (je realizována například u všech druhů rýmů, u většiny druhů románu), ale není vhodná obecně. Řadu pojmů hledá čtenář docela přirozeně pod přídavným jménem, např. husitská literatura, detektivní román, časoměrný systém, byronská povídka, pašijová hra, marxistická literární věda (zařazujeme pod m), ale leninská teorie odrazu je zařazena pod t apod. Větší přehlednosti slouží soustava odkazů, takže i pod substantivem najde v těchto případech čtenář informaci, kde hledat.

Protože v heslech se objevuje řada termínů, které nejsou tak podstatné, aby jim bylo třeba věnovat samostatný výklad, vysvětlení pojmu zůstalo v těchto případech pouze v rámci nadřazeného nebo příbuzného hesla a čtenář najde odkaz v rejstříku, který je mnohem bohatší než heslář a který uzavírá svazek.

U jednotlivých hesel uvádíme jenom speciální literaturu; díla souhrnná – poetiky, teorie literatury, lexikony – shrnuje závěrečný soupis.

Za ověření původu řeckých a latinských termínů děkujeme univ. prof. dr. Radislavu Hoškovi, CSc.

Druhé vydání slovníku je doplněno asi o třicet nových hesel; opravili jsme také tiskové chyby a doplnili soupis literatury předmětu o nová díla. Zlepšen a doplněn je také odkazový systém. Některá hesla byla zcela přepracována, jiná podstatně doplněna.

ŠTĚPÁN VLAŠÍN

ŠIFRY AUTORŮ

dh	= Daniela Hodrová
hl	= Helena Lorenzová
hř	= Jaroslava Heřtová
hš	= Jan Hloušek
jh	= Josef Houžvička
js	= Jaroslav Sekera
kh	= Květuše Hyršlová
kn	= Václav Königsmark
ko	= Zdena Kovářová
mb	= Milan Blahynka
mc	= Vladimír Macura
mr	= Hana Mirvaldová
ms	= Marie Schützová
os	= Oldřich Sirovátka
pb	= Pavel Bělíček
pk	= Krystýna Kardyni-Pelikánová
pr	= Miroslav Procházka
pt	= Josef Peterka
pv	= Milan Pávek
rč	= Rudolf Rouček
sb	= Sylva Bartůšková
tb	= Jiřina Táborská
vk	= Viktor Kudělka
vl	= Štěpán Vlašín
vš	= Pavel Vašák



■ ABSOLUTNÍ POEZIE

(z lat. *absolutus* = naprostý, samostatný, nepodmíněný, dokonalý) – esejistický termín pro tvorbu tzv. → prokletých básníků, tj. měšťanskou společností 19. století zprvu neuznávaných, oficiální kritikou dlouho opomíjených, pro pokryteckou morálku třídní společnosti nepřijatelných a od buržoazní společnosti i literatury a vkusu se programově a hlučně, leč nedůsledně odvracejících. Svou antologii *Prokletí básníci* (poprvé 1884) otevřel Paul Verlaine slovy: „Měli bychom říkat Absolutní básníci, abychom měli klid... Absolutní v obraznosti, absolutní ve výrazu, absolutní jako Reys Netos – Ryzí králové nejlepších staletí.“ Už ve Verlainově výboru ustupuje označení *a. p.* za označení básníků prokletých, a to v zájmu provokace, která byla součástí poetiky autorů usilujících o dokonalost a ve své tvorbě zdaleka ne tak sociálně „nepodmíněných“, jak se někdy sami domnívali. Úvod k antologii *Prokletí básníci* mimořádně odhaluje dva důležité rysy *a. p.* prokletých básníků: jejich aristokratismus („ryzí králové“) i nechuť k polemice („abychom měli klid“), nechuť, kterou *a. p.* sebeznačením za prokletou překonává jen do jisté míry.

Termín *a. p.* je vytvořen analogicky k pojmu absolutní hudby jako protikladu hudby programové. V *a. p.* se také – od Poea a Baudelaira až po Verlaina a jeho následovníky – hudba uplatňovala zcela mimořádnou měrou ve zvukové organizaci verše. Neurčitost termínu *a. p.* umožňovala používat tohoto výrazu i pro tvorbu jiného typu (např. Větší poetický slovník vyhrazuje tento termín veršům, jejichž řeč je zcela nezávislá na pojmové a významové hodnotě slova – od Morgensternovy básně *Veliké Lalulá* po Holanovu *Modlitbu kamene*). O vágnosti termínu *a. p.* svědčí i fakt, že ani analogická nebo příbuzná pozdější (posymbolistická) úsilí o → čistou poezii, o poezii → abstraktní a → konkrétní, ani → zaumný jazyk ze tohoto označení většinou nechápala, ani příliš nedovolávala. Snaha o dokonalost a nepod-

míněnost básnické tvorby je ovšem příznačná pro většinu modernistických směrů.

Lit.: H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris 1941. M. Landmann, *Die absolute Dichtung*, Stuttgart 1963.

mb

■ ABSTRAKTNÍ POEZIE

(pozdně lat. *abstractus* = odtazítý) – bezpředmětná nebo nepředmětná poezie, zbavená určitých významových hodnot. Historicky rozvíjí podněty obsažené už v lidových → říkadlech, navazuje na → lartpoullartismus a → absolutní poezii 19. stol. Teoreticky vychází z absolutizace protikladu jazyka praktického a poetického, tj. samoučelně „ztíženého“, v krajním případě rozloženého až na fonémy a umělé hláskové shluky, jimž chybí lexikální význam (např. *kroklokwařzi, semememi, gamchabatmy*). V abstraktních básních Morgensternových (např. *Veliké Lalulá*) nebo Kručonych nelze identifikovat ani základní větné členy, dílčí úseky však často končívají otazníkem, vykřičníkem, třemi tečkami nebo pomlčkou, takže ztělesňují jakési němé výzvy, dohady nebo gesta, čímž utvářejí dojem prázardku komunikačního aktu, kdy řeč ještě nefungovala, ale rodila se, aniž však ho naplňují určitým obsahem. Obsah může podle představ stoupenců *a. p.* vzniknout jedině samostatnou akcí čtenáře, na něhož text svou nedourčenou strukturou apeluje.

A. p. se rozšířila hlavně vlivem → dadaismu (H. Arp) a ruského → kubofuturismu (V. Chlebnikov, A. Kručonych), ve 20. letech 20. stol. upadla a ožila v západních zemích opět po druhé světové válce. Ve Francii jako → lettrismus, v textech německých experimentátorů (M. Bense) zvláště jako tzv. → konkrétní poezie (E. Comringer, H. Heissenbüttel), jejíž označení – vycházející pouze z konkrétnosti optické a akustické, nikoli sémantické – jen zdánlivě popírá příbuznost s *a. p.*, a v některých případech i jako → strojový text.

A. p. pokusně ověřila některé okrajové možnosti zacházení s jazykem. Její vývojová hodnota je omezena skutečností, že se tak stalo v důsledku nedůvěry ve schopnost poezie poznávat svět; prožitek osobní a sociální krize proto *a. p.* transpo-

nuje do jazyka dehumanizací literárního díla a atomizací jazykového materiálu.

Lit.: *M. Bense*, Teorie textů, Praha 1969. *S. J. Schmidt*, Člověk, stroj a báseň, Liberec 1969. Slovo, akce, písmo, hlas, Praha 1967.

pt

■ ABSURDNÍ DRAMA

(z lat. *absurdus* = nesmyslný, nejasný) – termín, jímž bývá od padesátých let 20. století označována dramatická forma, která porušuje ustálené požadavky kladené na divadelní hru a vytváří vlastní, odlišné pojetí dramatické struktury. Základní námět *a. d.* tvoří pocit metafyzické úzkosti, pramenící z absurdnosti lidského postavení v měšťácké společnosti v okamžiku, kdy si člověk uvědomuje své odtržení od jistot, které až dosud tvořily jeho hierarchii hodnot. *A. d.* staví svou novou poetiku víc na radikální proměně dramatické struktury než na tématu, chybí tu zpravidla souvislý děj, často i zápleтка, takřka je pomijena charakteristika postav a motivace jejich jednání, nenajdeme zde jasně rozvedené téma a tím méně jeho → rozuzlení v závěru hry. Setkáváme se tu s člověkem mimo jeho společenské postavení a historický kontext, postaveným před základní situace jeho existence, s člověkem osamělým, neschopným dosáhnout spojení s druhými. *A. d.* směřuje k devalvací jazyka, který ztrácí svou sdělovací funkci (monology jako známka neschopnosti dorozumění, fráze, hromadění synonym, chaotické nesmysly atd.) podle teze: „co se děje na jevišti, přesahuje svým významem mluvené slovo a často mu i odporuje“ (Esslin).

Pocit nesmyslnosti života posloužil už za námět dílům mnoha autorů, např. Giraudouxovi, Anouilbovi, existencialistům Sartrovi a Camusovi, dramatikům tzv. básnické avantgardy M. de Ghelderodovi, Neveuxovi aj., ti však ještě užívali tradiční dramatické stavby. *A. d.* se však zřeklo sporů o absurdnost lidského postavení a prostě ji předvádí na jevišti v podobě konkrétních výjevů. Do jisté míry autoři *a. d.* navazují na Brechtův → zcižovací efekt (→ epické drama), brání divákovi, aby se s postavami na jevišti ztotožnil.

Za předchůdce *a. d.* jsou pokládáni G. Büchner, Ch. D. Grabbe, A. Strindberg a především A. Jarry (Kráľ Ubu, 1896). *A. d.* nelze ovšem označit za vyhraněný směr nebo školu, každý z jeho autorů má sobě vlastní pojetí dramatické struktury. Mezi nejvýznamnější představitele *a. d.* patří zejména Samuel Beckett (Čekání na Godota, Konec hry), dále E. Ionesco (Plešatá zpěvačka, Lekce, Židle, Nosorožec), J. Genet (Služky, Balkón), A. Adamov (Pingpong), M. de Pedrolo (Lidé a No), F. Arrabal, H. Pinter (Narozeniny, Správce, Návrat domů), G. Grass, E. Albee (Stalo se v zoo, Kdo se bojí Virginie Woolfové?), T. Róze-

wicz aj. Módní vlna *a. d.* opadá asi v polovině 60. let, ve vývoji dramatické struktury se však – vedle některých samoúčelných projevů – stalo podnětem nového postoje k jazyku, k charakteristice postav, zápleťce i samotné stavbě hry.

Lit.: *M. Dietrich*, Das moderne Drama, Stuttgart 1961. *M. Esslin*, The Theater of the Absurd, London–New York 1961. *A. Heidsieck*, Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart 1969. Smysl nebo nesmysl?, Praha 1966. kn

■ ABSURDNÍ LITERATURA

(z lat. *absurdus* = nesmyslný) – 1. v *obecném smyslu* každé literární dílo, které zobrazuje vztahy mezi prvky skutečnosti jako nelogické nebo protismyslné; základními formami *a. l.* jsou v dramatu a v próze → groteska, v poezii → nonsens; lze sem přiřadit též → černý humor;

2. *specifický proud v současné literatuře* (zvláště západoevropské a americké), vyznačující se snahou o vyjádření pocitu absurdity, jemuž propadá člověk v moderním světě. V základě se dají rozlišit dva typy *a. l.*: jeden subjektivní, zachycující absurdnost existenciální situace člověka jako jedince uprostřed cizího, nepochopitelného a nepřátelského světa, a druhý, zobrazující absurdnost reality samotné, tedy nesmyslnost vztahů, v nichž se člověk jako tvor společenský stává pouhým nástrojem toho, co sám původně vytvořil jako svůj nástroj. Nejčastěji zobrazovanou stránkou této absurdity bývá nemožnost bezprostřední a opravdové komunikace mezi lidmi, nedeformované žádnými vnějšími ani vnitřními automatismy; jiným převažujícím tématem bývá manipulovanost dnešního člověka skrytými, anonymními silami vysoce organizované společnosti.

Současná *a. l.* ignoruje z valné části obvyklé umělecké postupy a kompoziční principy dosavadní tvorby, např. souvislý děj nebo logické (popř. kauzální) vazby mezi po sobě následujícími výpověďmi (věťami, replikami, promluvami), a rozbíjí tak záměrně tradiční literární formy, aniž je nahrazuje formálním kánonem novým; proto se díla *a. l.* označují často jako „antiromán“, „antidrama“ nebo „antipoezie“. Hlavními formami soudobé *a. l.* však i nadále zůstávají groteska, nonsens a černý humor (viz ad 1.).

Za předchůdce moderní *a. l.* bývají označováni zejména francouzský dramatik Alfred Jarry a pražský německý prozaik Franz Kafka; přímá spojitost existuje mezi *a. l.* a tvorbou některých autorů tzv. meziválečné → avantgardy (ponejvíce surrealistů) a pozdějších existencialistů (A. Camus; → existencialismus v literatuře). Vzhledem k dominantní roli mezilidské komunikace v dramatické struktuře (→ dialog) převažuje v současné *a. l.* výrazné drama (Beckett, Ionesco, Arrabal, Pinter,

Albee a řada dalších; → absurdní drama), méně zastoupena je již poezie (Chr. Morgenstern) a nejméně přesvědčivě se tendence *a. l.* uplatnily zatím v soudobé próze.

Lit.: viz → absurdní drama, → groteska, → nonsens.

tb

■ ADAPTACE

(z franc. adaptation = přizpůsobení, úprava) – 1. v *textologii* úprava textu, která má usnadnit jeho konkretizaci v novém okruhu vnímatelů, zpravidla značně odlišném od okruhu původního. Týká se obvykle jen dílčích otázek tematických, kompozičních i jazykových (např. odstranění přílišných naturalismů, vypuštění některých méně závažných epizod, zjednodušení syntaxe apod.); nesmí vést k ochuzení díla o jeho základní hodnoty nebo ke zkreslení účinku. Běžné jsou *a.* klasických děl pro mládež, památek antické a středověké literatury pro současné čtenáře atp. *A.* je důležitým prostředkem zpřístupňování významných literárních děl, zejména starších, a tím i rozšiřování okruhu jejich působnosti;

2. v *teorii překladu* úprava textu překladatelem s cílem přiblížit jej novému čtenářskému povědomí. *A.* nezabývá překlad národní specifičnosti originálu, nýbrž odstraňuje prvky, jež by v novém kontextu vzbuzovaly zcela odlišný dojem než v kontextu původním nebo by vyžadovaly obšírné vysvětlení. *A.* se týká nejčastěji reálií, ale i některých jazykových prvků, které jsou v originále stylisticky neutrální, v jazyce překladu by však působily např. dojmem afektovanosti (patetický způsob vyjadřování ve francouzštině a španělštině) nebo stylistické neobratnosti (často se opakující francouzské „Monsieur“ nebo anglické „sir“). *A.* tu souvisí s → aktualizací;

3. v *divadelní tvorbě* přizpůsobení struktury původního dramatického díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování (viz Anouilho va nebo Brechtova verze Jany z Arcu), → aktualizace, → parodie (V + W, Pěst na oko), nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu. Převedení literárního díla do podoby dramatické, → dramatizace, nebo *a.* literárního či dramatického díla pro film, rozhlas nebo televizi představuje zásadnější zásah do struktury původního díla, znamená nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků; úpravy tohoto typu bývají diktovány potřebou stále nových látek především pro masově komunikační prostředky. Divadelní *a.* bývá nejednou určena také praktickými jevištními potřebami (nadměrná délka hry, častější proměna dějiště, technicky neuskutečnitelné nebo dramaticky neúčinné zvraty atp.).

Lit.: J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963. *A. Popovič*, *Poetika umeleckého překladu*, Brati-

slava 1971. *A. Popovič*, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968. *L. Pogoževa*, *Iz knigi v film*, Moskva 1961. *V. Königsmark*, *Adaptace v současném divadle*, in: *České drama v epoše socialismu*, Opava 1982.

hř – kn

■ ADESPOTA

(z řec. *a* = ne; *despotés* = pán) – drobná literární díla od neznámých autorů, druh → anonymu. pt

■ ADÓNSKÝ VERŠ

(podle mytické postavy sličného jinocha Adónida, milence Afroditina) – v antické metrice daktylský verš, katalektická (tj. neúplná) dipodie (dvojstopa) daktylská (– ∪ ∪ | – ∪). *A. v.* je velmi často závěrečným veršem strof v antické lyrice sborové, v dramatu *a* je stálým zakončením tzv. sapfické strofy (→ sapfické metrické útvary), metrického útvaru starořeckého básnictví, převzatého i v poezii sylabotónické.

Tvoje duše, průsvitná lampa bílá,
z které plamen dívoce šlehal k hvězdám,
takže ptám se v úžasu, čím jsi více,
– ∪ ∪ | – ∪
Múzou či ženou?

(J. Vrchlický)
mc

ADRESANT viz KOMUNIKANT

ADRESÁT viz KOMUNIKANT

ADYNATON viz PERIFRÁZE

■ AFEREZE

(z řec. *afairesis* = odejmutí) – druh → elize, vypuštění počáteční samohlásky nebo souhlásky, někdy i celé slabiky. Starším českým termínem *odsuvka*. Vyskytuje se buďto jako lexikalizovaný tvar hovorové řeči *a* slangu (Běta – Alžběta, Háta – Agáta, Bert – Adalbert, žalm – psalm, Postoloprty – Apostolorum porta), nebo jako → metaplasmus, tj. básnický prostředek nelexikalizovaného krácení slov z metrických důvodů (ký div, slední pozdrav). *A.* jako poetismus dosáhla značné obliby u lumfrovců, později však byla odsuzována. Objevuje se zpravidla u básníků, kteří usilují o deformaci jazyka *a* odchylku od jazykové normy pociťují jako esteticky funkční. Zvláštním případem *a.* je i *synalefa* (z řec. *synaloifés* = spojování, splynutí), kdy dochází k současnému krácení konce *a* počátku dvou sousedních slov (např. troj-slabičné *doufati* z původního čtyřslabičného *do-ufati*).

pb

■ AFORISMU

(z řec. aforismus = vymezení) – stručně vyjádřená, vtipná, nezřídka ironicky zabarvená originální myšlenka nebo soud, zakládající se obvykle na srovnání, protikladu nebo rozporu; krátká, velmi pregnantní literární forma reflexivního, popřípadě satirického rázu. Původně *a.* vyslovoval důležitý poznatek, zásadu určitého vědního oboru (Hippokratova sbírka lékařských *a.*). K nejznámějším autorům *a.* patří francouzští moralisté 17. a 18. stol. (La Rochefoucauld, La Bruyère aj.), dále J. W. Goethe, F. Schlegel, I. A. Krylov, A. S. Puškin, K. Kraus, S. J. Lec aj.; v české literatuře mj. J. Neruda, J. Vrchlický, K. Čapek, J. Čapek, K. Konrád.

Lit.: H. Krüger, Studien über den Aphorismus als philosophische Form, Frankfurt/M. 1957. F. H. Mautner, Der Aphorismus als literarische Gattung, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 27, 1933. J. Táborská, Úvaha o aforismu jako uměleckém žánru, in: Česká literatura 1981.

jh

■ AGITAČNÍ LITERATURA

(z lat. agitāre = podněcovat, povzbuzovat) – literární díla vyslovující všeobecně srozumitelným, apelativním a mobilizujícím způsobem jednoznačná stanoviska k společensky aktuálním událostem. Sahrává důležitou úlohu v ideologickém boji společenských tříd a při uvědomování širokých mas. Protože je estetická funkce v *a. l.* podřízena funkci výchovné a aktuálně sdělovací, dostává se *a. l.* do blízkosti literatury věcné – popularizační, publicistické (pamflet, reportáž, projev), politicko-naučné a filozoficko-politické. Využívá však i prostředků básnických (song, kuplet, dělnická píseň, agitka, častuška, deklamovánka), prozaických (budovatelský román) i dramatických (např. Brechtův „Lehrstück“). Jednoznačné stanovisko k společensky aktuálním událostem a problémům neboli tendence se v *a. l.* prosazuje v podstatě dvojím způsobem. Bezprostředně, totiž formulací pozitivních výzev, hesel, propagováním žádoucích mravních cílů a vytvořením příkladného kladného hrdiny, anebo nepřímě, tj. odsouzením či zesměšením protivníka a jeho ideologie (společenská satira, pamflet).

Agitační prvek byl obsažen již v literatuře nejstarších dob, např. v didaktických a náboženských eposech, v biblických evangeliích a epistolách, gnómách, epigramech, utopiích, komediích, církevních legendách, v hrdinské a rytířské epice středověku; dominantní postavení získal v české literatuře doby husitské (traktát, polemika, kázání, časová píseň, lidový zpěv). Novodobá *a. l.* se rozšířila zvláště v souvislosti s osvěcenskou kri-

tikou absolutismu a náboženství, s romantickou a kritickorealistickou reakcí na společenské poměry. Agitační prvek spoluutváří specifikum literatury proletářské a socialistické (srov. Neumannovy Rudé zpěvy, Gorkého Matka). Viz též → proletářská poezie, → socialistický realismus, → LEF, → stranickost literatury.

pt

■ AGITKA

(z lat. agitāre = podněcovat, povzbuzovat) – úderná lyrická báseň obracející se k veřejnosti s aktuální výzvou, zvláště politického dosahu; žánr → agitační literatury. Lyrický subjekt ji obvykle neadresuje jedinému čtenáři, ale celému kolektivu (shromáždění, občanům), popř. i jménem kolektivu mluví. V *a.* mají značnou frekvenci hodnotící výrazy, řečnické otázky, oslovení, zvolání a imperativní slovesná forma. *A.* potlačuje styl písňový a vyzdvihuje styl mluvní, tj. všechny postupy předurčující báseň k hlasitému přednesu. Rozšíření a společenský vliv *a.* vychází z období revolučních přeměn společnosti a třídních zápasů. Klasiky *a.* se stali V. Majakovskij a B. Brecht.

pt

AGOGIKA viz TEMPO

■ AGÓN

(řec. = zápas, závod, soutěž) – 1. *původně* soustředění v nejrůznějších životních oborech ve starém Řecku. Řekové rozlišovali *a. gymnický* (tělocvičný, např. při hrách olympijských, pýthijských, isthmických, nemejských), *hippický* (dostihový) a *mužický* (soustředění v hudbě, zpěvu, tanci, umění básnickém, dramatickém, řečnickém, hereckém). Vznik *a.* souvisí v Řecku s kultem, starého původu jsou již také soutěže rapsodů (při slavnostech, hostinách, pohřbech atp.). Dochoval se např. hexametrický *a.* mezi Homérem a Hésiodem. Do Říma se *a.* přenesl z Řecka (tzv. agōnēs, lat. certāmen) ve 2. stol. př. n. l., největší obliby dosáhl v císařské době (tzv. *a. capitolinus*, zavedený Domiciánem; atletické závody se konaly na Kapitolu, soutěže básnické, řečnické aj. v odeonu na Martově poli). *A.* se udržel i ve středověku a byl obnoven za humanismu;

2. *v teorii antického dramatu* část → attické komedie, v níž prudký dialog (střetnutí hlavních protihráčů) přináší vlastní téma hry; uplatnil se zvláště v Aristofanových komediích (např. Vosy). *A.* má obdobnou stavbu jako → parabáze, také se jej účastní → chór. Jambický třístopý verš, kterým byly obvykle psány dialogy, je nahrazen, zvláště ve staré attické komedii (Aristofanés), anapestickým nebo jambickým čtyřstopým veršem, řídicími čtyřstopým trochejským veršem (např.

u Plauta). Ke stavbě *a.* ve staré attické komedii náleží obvykle *sfrágis* (řec. = pečeť, v širším pojetí závěrečná část písně, v níž básník zveřejňuje svoje umělecké nebo osobní názory), v které spor rozsoudí třetí osoba. *A.* působil také na tragédii, vytlačoval ze scén sporů jambický třístopý verš. U Aischyla se slovní zápasy ještě neobjevují, první jsou u Sofokla (Elektra), výrazně však až u Eurípida, který inklinoval k rétorickému projevu a zařadil *a.* téměř do všech tragédií (např. v Médeji dialog mezi Médeiou a Jásonem). Také nová attická komedie využívala *a.* s oblibou (např. Menandros, na němž je zřetelný Euripidův vliv, v Římě Plautus, využívající *a.* staré attické komedie, tj. různosti metra, osoby rozhodčího sporu atd.).

Lit.: J. Duchemin, L agon dans la tragédie grecque, Paris 1945. A. Kolář, Příspěvky k poznání nové komedie attické, zvláště Menandrový, Praha 1923.

kn

■ AIOLSKÁ PÍSEŇ

(podle starořeckého kmene Aiolů) – druh starořecké lyriky v aiolském nářečí, vyznačující se (v protikladu k pozdější íonské poezii Anakreonově) bojovností a vroucností i pravdivostí citu. K dokonalosti ji přivedli Alkaios (konec 7. stol. př. n. l.) a jeho mladší současnice básníka Sappó. *A. p.* položila základy evropské subjektivní lyriky, je předchůdkyní našich písní a balad. Srov. → melika.

pt

■ AJTYS

tradiční a dodnes pořádané veřejné básnické a pěvecké soutěže v Kazachstánu a Kirgizii, při nichž lidoví básníci–pěvci, zvaní akynové (→ akyn), improvizují za doprovodu strunného nástroje na zadané téma např. skladbu o 24 čtyřveršových slokách (z toho 6 k počtě předsedajícího slavnosti, 3 k počtě dvou sousedek akyna, 6 oslavujících věci nebo dobytek, 3 žertovné a 5 na počest akynovy milé), přičemž závěrečná sloka musí být anacyklická, tj. může být čtena ve stejném pořádku slov od počátku i od konce. *A.* obsahuje i prvky lidového dramatu; jejich tradičními náměty bývají např. dialogy mezi dívkou a nápadníkem, mezi mužem a ženou, mezi příslušníky dvou národností, mezi dvěma proslulými akyny apod. Folkloristické písemné záznamy středoasijských *a.* jsou dochovány již od počátku 19. stol.

Lit.: V. Žirmunskij, Středoasijské lidové pěvci, in: V. Ž., O hrdinském eposu, Praha 1984.

tb

■ AKATALEKTIKA

(z řec. akataléxis = neukončení, nepřerušeni) – zakončení verše stopou úplnou, nikoliv katalektickou (→ katalektika).

mc

AKCE DRAMATICKÁ viz DRAMATICKÁ AKCE

■ AKMÉISMUS

(z řec. akmé = vrchol, vyvrcholení) – směr v ruské poezii let 1912–1922, spjatý se jmény N. Gumiljova, A. Achmatovové, O. Mandelštama, S. Goroděckého aj.; představoval první programovou reakci na ruskou symbolistní poezii (→ symbolismus) a pokus o revizi její estetiky a poetiky. Na rozdíl od symbolistního kultu nepoznatelná sledával *a.* vlastní smysl poezie v objevování světa reálného a jedinou cestu, jak dosáhnout vyššího stupně umělecké pravdy – oné řecké akmé, jež znamená vyvrcholení všeho – spatřoval v pojmenování věcí jejich jmény; akmémisté odmítali symbol, nahradili jej kultem věcí samých („Růže je pro nás zase růží s vůní, lístky a květem, nikoliv symbolem něčeho jiného“ – Gumiljov), přebujelou metaforičností určitosti, jasnosti a jednoznačnosti obrazu i jazyka. *A.* usiloval o poezii, jež by byla výrazem bezprostředního vidění světa v jeho pevných podobách a tvarech, oslavou konkrétní reality a zdravého smyslového prožitku; odtud také druhé označení *adamismus* (od praotce Adama), původně dosti rozšířené, podtrhávající pro tento směr příznačný kult biologických, přírodních principů.

Počátky *a.* se někdy kladou do r. 1910 a spojují s vystoupením M. Kuzmina a jeho programem poezie překrásné jasnosti, zvaným též *klarismus* (z lat. clarus = jasný). Klarismus představuje spojovací článek mezi symbolismem a *a.* Působení *a.*, jehož představitelé zaujali k revolučnímu dění doby stanovisko odmítavé (N. Gumiljov) nebo pasivní, končí rokem 1922; v kontextu evropského literárního vývoje představuje jednu z významných tendencí novoklasicistních (→ novoklasicismus).

Lit.: M. Arnaudová, Akmémismus a „nová věcnost“, in: Čs. rusistika 1963. I. Bušmin, Poctičeskoje iskusstvo Mandelštama, Moskva 1964. B. Ejchenbaum, Anna Achmatova, Opyt analiza, Peterburg 1923. Z. Matbauser, Symbolisté, akmémisté, imazinisté, in: Z. M., Umění poezie, Praha 1966.

tb

■ AKRONYM

(z řec. akrón = kraj, konec a onyma = jméno) – název složený z počátečních slabik nebo písmen více slov. Např.: Semafor = divadlo sedmi *ma-*

lých forem, Sečestéal = Spojení Českého studia a Emil Artur Longen, mimo oblast kultury např. Čedok = Čs. dopravní kancelář, Spofa = Spojené farmaceutické závody, tesil = textil + sílon, v ruštině např. rabkor = dělnický dopisovatel, Lef = Levá fronta.

Lit.: Z. Kos, Zkratky, značky, akronymy, Praha 1983.

vi

■ AKROSTICH

(z řec. akrostichon, akros = horní, vrchní, stichos = verš) – básně, v níž písmena, popřípadě slabiky za sebou následujících veršů tvoří slovo nebo větu, např. jméno autora či adresáta, pozdrav, heslo apod. V tzv. *pravém a.* je toto slovo tvořeno prvními písmeny jednotlivých veršů; následují-li za sebou v abecedním pořádku, vzniká *alfabetický a.* – *abecedárium*. Z prostředních písmen verše se skládá *mezostich*, z posledních *telestich*. Další formou je *a. křížový*, vytvářený prvním písmenem prvního verše, druhým písmenem druhého verše atd., a *akroteleuton*, v němž počáteční písmena jednotlivých veršů ve směru shora dolů dávají stejné slovo jako koncová písmena čtená zdola nahoru.

A. se stal oblíbeným virtuózním prostředkem literatury antické (Plautus, Ennius aj.), středověké (F. Villon, G. Chaucer aj.) i pozdější. V současné tvorbě se vyskytuje zcela ojediněle:

Neptun jež těžko vypočítáš slavný Koperníku
Efemérní lásky rádí oplakávali jsme v tichu
Zimostrázové kytkice písní na pianě
Vějířem v podmořských chaluhách

naposled zamáváme

Adriatické moře s hvězdami korály z nichž

Arionův delfín pije

Leutnant prvního bataliónu ubohých

aviaticků poezie –

(V. Nezval)

jh

■ AKT

(z lat. *actus* = čin, jednání, děj, přeneseně pak též dějství) – ve stavbě dramatu a v divadelním představení relativně uzavřená část dramatického díla; rozvržení děje do jednotlivých aktů (česky se označují též jako *dějství*, *jednání*) souvisí s vlastní kompozicí dramatu. V divadelní hře, zvláště v klasicismu, platí pro každý *a.*, jenž je kompozičně samostatným celkem, pravidla, která se podřizují stavbě celého dramatu; *a.* má obvykle svou dílčí expozici, zauzení a jisté rozuzlení, lze jej také dále diferencovat na menší kompoziční jednotky, jimiž jsou např. obrazy (výjevy, proměny), epizody, scény, výstupy, dialogy, monology aj. Jednotlivá dějství (*a.*) jsou mezi sebou

oddělena meziaktími; v antickém divadle byla tvořena zpěvy a tanci → chóru, v moderním divadle obvykle spuštním opony. Meziaktí se též prokládala → mezihrami, hudebními vložkami (*entr'act*) atp.

Aktů může mít drama – podle svého obsahu – jeden i více. Horatius v *Ars poetica* člení dramatický děj do 5 dějství. Takové dělení však ještě plně neplatí pro počátky antického dramatu (tragédie obsahovala zprvu tři epeiodia, teprve později byl jejich počet rozšiřován), pětiaktovou stavbu lze předpokládat až pro novou → attickou komedii, plně ji rozvinulo renesanční drama, využíval ji Shakespeare, kanonizována byla v klasicismu, přešlo ji i romantické drama. Naproti tomu španělské drama dávalo přednost tříaktové formě, v orientálním divadle se naopak zase objevují desítky aktů. V 19. stol., které vneslo do dramatu realistické a psychologické prvky, se vedle pětiaktové stavby výrazně uplatňuje forma čtyřaktová a tříaktová (Ibsen, Ostrovskij, Čechov). Dramatika 20. stol. nově rozvíjela jednoaktovou dramatickou stavbu (→ aktovka), rozšířil se typ her, skládajících se ze dvou dějství (nazývaných obvykle částmi, popř. díly), a pak především dramatická forma, která odmítá klasickou výstavbu *a.*, pokládá ji za neschopnou zachytit komplexnost a dynamickou rozpornost nové životní skutečnosti a dává přednost – inspirujíc se zřejmě filmem a technikou → montáže – polyfonní struktuře, složené z většího počtu vzájemně prokomponovaných obrazů (Brecht, Dobrý člověk ze Sečuanu; Pogodin, Aristokrati aj.).

Lit.: I. Klaiiber, Die Akt-Form im Drama und auf dem Theater, 1936. V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960.

kn

■ AKTIVISMUS

(z franc. *activisme*, od *actif* = činný, aktivní) – obecně ve filozofii a umění tendence zdůrazňující význam činnosti v životě duševním i praktickém (blíží se voluntarismu, který považuje vůli za hlavního činitele lidské osobnosti, světa atd.);

1. v německé literatuře po první světové válce levé křídlo → expresionismu, jehož představitelé – L. Francka, G. Kaisera, E. Tollera, F. von Unruha a H. Manna – sdružoval časopis *Die Aktion*. Jejich díla s výrazně antiimperialistickým a antimilitaristickým charakterem usilují o bezprostřední, aktivní působení na skutečnost v životě politickém i sociálním. V kruhu aktivistů začínali i význační pokrokoví spisovatelé Bertolt Brecht a J. R. Becher;

2. požadavek *a.* v české literatuře objasnil Vilém Mathesis (1882–1945) v knížce statí *Kulturní aktivismus* (1925) s podtitulem *Anglické paralely k českému životu*. Vyjadřuje zde myšlen-

ku, že „kulturní a.“ neznamená ještě sám sebou „kulturní radikalismus“, že nevyklučuje „zdravou tradičnost“, kterou však není možno vykládat jako „přítakávání historismu“;

3. v české literatuře existovala na konci 30. let nesourodná skupina „aktivistů“, blízká → ruralismu. Programově se hlásila k tradičnímu umění a odmítala dekadenci „módních ismů“; r. 1936 vydali eklektický soubor příspěvků pod názvem *Almanach literární a umělecký kruhu Aktivisté*. Později se do jejich čela dostávají ambiciózní reakční literáti (např. Vojtěch Rozner, který byl redaktorem fašistického Poledního listu).

Lit.: V. *Mathesius*, Kulturní aktivismus, Praha 1925. B. *Václavěk*, Česká literatura 20. století, Praha 1974.

ko

■ AKTOVKA

divadelní žánr v rozsahu jednoho → aktu; jeho jádro tvoří dramatický výjev, který má své východisko, → expozici, ústí do situace, ale další vývoj děje, → intriky, charakterů atp. není dále rozvíjen, jednotlivá rozhodnutí dramatických postav původní situaci pouze modifikují, dokud ji nepřivedou k jistému více nebo méně uzavřenému řešení, → rozuzlení, tvořenému nejčastěji → pointou.

A. se začala šířit od poloviny 18. století (Lesingův *Philotas*), uplatnila se také v hudebně dramatických žánrech, singspielu (Mozart) a opeře (Mascagni, Leoncavallo), ponejvíce však byla dramatickou → anekdotou, která na malé ploše rozvíjela jednu, nejčastěji komickou situaci (P. Mérimée, H. Kleist, A. P. Čechov, u nás např. V. K. Klicpera, J. Neruda aj.). Ke konci 19. století, kdy se projevovala krize dramatu, měla moderní jednoaktovka uchovat styl dramatického napětí. Moderní jednoaktovka, pokud se napětí úplně nevzdává (M. Maeterlinck), volí vždy jako téma určitou mezní situaci (A. Strindberg, A. Schnitzler, E. O'Neill, F. G. Lorca, Ch. Fry, J. Cocteau, J. P. Sartre aj.), která představuje jistý zhuštěný výsek nepřehledné reality, ponechává často počátek i závěr otevřený, nejednou sahá k prostředkům → grotesky a absurdity (S. Beckett, E. Ionesco, G. Grass aj.).

Lit.: D. *Schnetz*, *Der moderne Einerakter*, Bern 1967. A. *Strindberg*, *Der Einerakter*, München 1918. P. *Szonai*, *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969.

kn

■ AKTUALIZACE

(ze středověké lat. *actualis* = skutečný, pro činnost vhodný) – 1. v umělecké literatuře porušování vžitých norem a konvenčnosti jak ve způsobu

uměleckého poznávání a hodnocení skutečnosti, tak ve formě jejího ztvárnění v uměleckém díle. A. se netýká jen formální stránky díla a není cílem, nýbrž prostředkem hlubšího a všestrannějšího uměleckého poznání: umožňuje vyjádřit nový pohled na skutečnost, odhalit nové vztahy a souvislosti mezi známými jevy. Pro a. jsou příznačné → neologismy, užívání nových způsobů při zobrazování (řeč postav u V. Vancury), neobvyklé využívání konvenčních prostředků a obohacování umělecké metody o některé postupy z oblasti mimoumělecké (publicistika apod.);

2. ve stylistice tendence k novému, neotřelému vyjadřování, k tvůrčímu rozvíjení formálních i významových jazykových možností (v tomto ohledu je opakem → automatizace). V rámci uměleckého jazyka je a. dosahováno vytvářením nových jazykových prostředků, novým využíváním a kombinací prostředků již existujících i uplatňováním prvků jiných jazykových vrstev, zejména nespisovných;

3. v teorii překladu úprava textu překladatelem s cílem přiblížit jej současnému čtenářskému povědomí. Na rozdíl od → adaptace má a. řešit problematiku vyplývající z časové rozdílnosti od konkretizace v době napsání díla po konkretizaci v období pozdějším. Týká se např. jak odstraňování bezvýznamných nebo nesrozumitelných dobových narážek, tak zdůrazňování problematiky, jež se v současnosti jeví jako aktuální. Po jazykové stránce znamená a. řešení problémů, spojených s překladem ze staré do nové podoby jazyka.

Lit.: J. *Levý*, *Umění překladu*, Praha 1963. A. *Popovič*, *Poetika uměleckého překladu*, Bratislava 1971. A. *Popovič*, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968.

hř

AKTUALNÍ ČLENENÍ VĚTNÉ viz KONTEXTOVÉ ČLENENÍ

AKUMULACE viz PERIFRÁZE

■ AKYN

kazašský, karakalpacký nebo kirgizský lidový básník a zpěvák, improvizující své skladby s doprovodem strunného nástroje (dombry nebo kobzy). Dnes jsou v Kazachstánu a Kirgizii označováni za a. i současní profesionální básníci, zatímco tradičně improvizující pěvci se nazývají *lidovými a.* (chaliik-akyn). Nejlavnějším a., proslulým i za hranicemi středoasijské oblasti, byl kirgizský básník Džambal Džabajev (1846–1945). V sovětské Střední Asii se dodnes těší velké oblibě tradiční veřejné básnické a pěvecké soutěže a. zvané → ajtys.

Lit.: V. *Zirmunskij*, *Středoasijská lidová píevci*, in: V. *Ž.*, *O hrdinském eposu*, Praha 1984.

tb

■ ALAMODOVÁ POEZIE

(franc. à la mode = podle módy) – směr milostné poezie v 17. stol. v evropských literaturách v dosahu románské, zvláště francouzské kultury. Vládnoucí vrstvy nejprve v Nizozemí a v Německu, pak i v dalších zemích zejména během třicetileté války napodobovaly oblékání, účes (dlouhé, volně splývající vlasy), chování i konverzaci vyšší francouzské společnosti. „Alamode“ (nebo „alamodisch“) se také vyznávala láska. Úsilí o galantní vyjadřování a o co nejjemnější způsoby ve společenském styku vedly k výrazu maximálně nepřirozenému, jazykově výlučnému (abstrakta, záměrně odlišování od živého jazyka), až ke komičnosti pokroucenému a formalizovanému.

A. p. popularizovala překotné a nadměrné užívání románských slov (reputace, favorit, kavalír) a ustalovala systém výmluvných obrazů Dámy, Smutného kavalíra apod. Souvisela též se změnou v názoru na lásku – někdejší služba urozeným paním, známá z trubadúřské lyriky, ustupuje v alamodní společnosti i v a. p. dvoření galantnímu a módně elegantnímu, láska se chápe jako utrpení, jako nemoc. Vlna a. p. zasáhla i českou literaturu, ovlivnila např. podobu anonymních písní ze sbírky pro Annu Vitanovskou (1631) a dvacet let nato Discursus Lypirona od V. J. Rosy, kde však lze pod alamodovou stylizací rozpoznat i tradici lidové a jarmareční písně.

Lit.: J. Hrabák, Úvod, in: Smutní kavaléři o lásce, Praha 1968.

mb

■ ALBA

(z provens. = jitřní píseň; od lat. albus = bílý, jasný) – ve středověké provensálské poezii lyrická píseň o smutném loučení milenců za ranního úsvitu. Od konce 12. století byla kultivována v poezii → trubadúřů, kde přerostla v odlišný literární žánr respektující přísné zákony dvorské lyriky: dialogizovaná skladba má výpravny úvod, po němž následuje lyrický rozhovor milenců, které probudil varovný hlas jejich přítele „hlídače“. Středověké a. se inspirovaly Ovidiem, v jehož díle lze nalézt verše prozrazující lítost a bédování autora nad přicházejícím dnem. Námětem některých francouzských a. bývá naopak radostné přivítání úsvitu. A. našly své místo i v poezii minnesängerů a rozšířily se po celé západní a střední Evropě (u nás ve staročeské lyrice tzv. *svítáníčka*; název je pozdější, od V. Hanky). Zanikly na sklonku středověku spolu s dvorskou kulturou.

Lit.: A. Jeanroy, La poésie lyrique des troubadours I–II, Paris–Toulouse 1934.

ko

■ ALEGORIE

(z řec. allégorein = mluvit jinak, obrazně), též *jinotaj* – obraz nebo děj (motiv, postava, událost, fabule) v literárním nebo výtvarném díle, mající kromě doslovného významu ještě význam druhý, přenesený; představuje způsob nepřímého literárního nebo výtvarného zobrazení obsahů (myšlenek nebo věcí), které nemají, nemohou nebo nesmějí být z nějakého důvodu vyjádřeny přímo. Vzniká podobně jako → symbol na základě doslovného významu, tj. vyznačuje se dvojitým denotátem se stejnou potenciaální platností, na rozdíl od symbolu, který je mnohovýznamový, je však průhlednější a jednoznačnější, zakládá se na vztazích do značné míry konvenčních, ustálených tradic literární, kulturní, náboženské atd. Nejčastěji má podobu konkrétních, názorně smyslových obrazů, zosobňujících (→ personifikace, → prosopopeia) abstraktní ideje nebo obecné pojmy (např. Spravedlnost v obraze ženy se zavázanýma očima, s váhami v jedné a mečem v druhé ruce, síla v obraze lva apod.). V širším slova smyslu se hovoří o a., vstupují-li v literárním díle osoby jako Spravedlnost, Fortuna, Duše apod.

S a. se setkáváme od dob nejstarších, v antické literatuře již u Homéra a Hésioda a dalších, hojně se uplatňovala v literaturách orientálních (např. v perské Attárově Řeči ptáků), ustálila se v žánrech didaktických, zvláště v → bajce zvířecí. Největšího rozkvětu dožila a. ve středověku, kde se stala jedním z nejrůznějších uměleckých postupů, a to v souladu se středověkou estetikou, absolutizující alegorický způsob zobrazení v duchu obecně filozofických premis, že vše, co je smyslové, lidské má hodnotu a význam jen potud, pokud odkazuje k tomu, co je skryté, božské. Byla značně rozšířena nejen v tvorbě didaktické, v divadelních moralitách (→ morality), nýbrž i v dílech politického a historicko-filozofického významu (např. v Dantově Božské komedii). Tradice alegorické tvorby pokračovala dále v renesanci, v baroku (→ školské drama) a klasicismu; počínaje romantismem ustupuje do pozadí a v prospěch symbolu a ponechává si svou platnost v některých ustálených a konvenčních žánrech, jako je bajka. V novodobém literárním vývoji se a. vyskytuje ojediněle (např. je někdy shledávána ve 2. díle Fausta), v české literatuře je oživena v Čechově Evropě a Slávii.

Literární a. navazuje do značné míry na tradici výtvarných umění, v jejichž rámci byla také kodifikována řada alegorických obrazů, hrajících v evropském kulturním vývoji významnou roli. V průběhu 16. a 17. stol. byly vydávány soubory a různá alba alegorických ilustrací, uspořádaná tematicky a doprovázená výkladem (např. Iconologia C. Ripy, 1953, představovala jedno z prvních velkých alb).

A. se považuje někdy za jeden z tropů (→ tropy), za jakousi rozvitou metaforu; vzhledem k tomu, že nejde pouze o konstrukci jazykovou, neboť na principu alegorickém může být budována postava, fabule i celé dílo, vymyká se a., podobně jako i symbol, z jejich rámce. V starších poetikách bývá rozlišována *a. čistá* (bez poukazů k utajenému významu) a *a. smíšená* (obsahující náznaky alegorického smyslu). Uplatnění alegorického výkladu při interpretaci uměleckého díla, založené na předpokladu, že poznání jeho smyslu je dvojstupňové, vyžadující čtení bezprostředně daného, doslovného významu, a také smyslu hlubšího, skrytého, přitom však podstatného, se nazývá *alegoreze*; její tradice spadá do antiky, rozkvétá do středověku, v době renesance a baroka sloužila jako prostředek filozofickoteologické interpretace antické mytologie.

Lit.: W. Benjamin, Allegorie a truchlohra, in: W. B., Dilo a jeho zdroj, Praha 1979. A. Fletcher, Allegory. The Theory of a Symbolic Mode, Ithaca–New York 1964. G. Higbet, The Classical Tradition, Oxford 1949. R. P. Hings, Myth and Allegory, in: Ancient Art, London 1939. J. Kleiner, Reprezentativnost, symbolicznost, alegoryznost, in: J. K., Studia z zakresu literatury, Lublin 1961. J. Mistrík, Rétorika, Bratislava 1978. H. J. Newiger, Methapher und Allegorie, Kiel 1957. J. Pavelka, Anatomie metafory, Brno 1982. J. Macqueen, Allegory, London 1976.

tb

■ ALEXANDRIN

(podle využití v starofrancouzské Alexandreidě) – rýmovaný dvanáctislabičný (*mužský*) a třináctislabičný (*ženský*) verš se závazným mezislovným předělem (dieresí) po šesté slabice a s metrickým přízvukem na slabice šesté a dvanácté. Je doložen ve francouzské literatuře již ve 12. stol. (*chanson de geste*), v 17. stol. se stal reprezentativním veršem francouzské klasicistické poezie a zejména tragédie. Norma *a.* je natolik spjata s francouzským jazykovým materiálem, že jeho rozšíření do jiných literatur nebylo mnohdy možné bez zásadních obměn (připouštění nemetrických slabik po přízvucně šesté v italském marteliánském verši, přesunutí diereze na nepřívzvučnou slabiku sedmou v *a.* polském).

Do české sylabotónické poezie se *a.* začleňuje jako verš jambický, neboť vzestupný spád jambu vyhovuje požadavku akcentace posledních slabik obou poloveršů mužského *a.* Dodržování diereze po šesté slabice spolu s jambickým spádem klade značné omezení slovnímu výběru (značná potřeba jednoslabičných přízvucných, tj. plnovýznamových slov) a vytváří tak z českého *a.* na rozdíl od původního *a.* francouzského značně exkluzivní verš.

- a.* ženský → A teplo mrtvých vнад, jež kynulo mi svěží
a. mužský → pod různým závojem, jež dnůmých úsvit tkal,
a. ženský → zár dlouhých pohledů, jež zhaslé v duši leží,
a. mužský → a mrtvé polibky, jichž nežehl mne pal. (O. Březina)

mc

■ ALITERACE

(z lat. ad = k, littera = písmeno), obrazně též zvaná *náslovný rým* – prostředek zvukové výstavby textu, nejčastěji verše, nebo významného místa prózy (např. názvu díla), hesla apod.; je to opakování stejné hlásky nebo skupiny hlásek na začátku dvou nebo více sousedních slov nebo slovních skupin, a to bez ohledu na přízvukové poměry. Zatímco zahraniční poetika (např. sovětská) považuje *a.* za příznačnou pro jazyky s přízvukem na první slabice (kromě germánských jazyků, finštiny a některých jazyků altajských je to i čeština), česká tradiční poetika vyrazovala *a.* domovské právo jen v poezii germánské a v českém novodobém verši jí označuje za jev poměrně mimořádný, a to v rozporu se značnou frekvencí a účinností této zvukové figury. V české poezii je *a.* běžná už v nejstarších památkách lyrických (Slovo do světa stvoření) i epických (Alexandreida) a ve středověké literatuře byla u nás častá i v próze; v novočeské poezii je uplatňuje už od obrození (Kollár, Čelakovský), zvláště oblíbená je v poezii konce 19. století a pak znovu ve druhé pol. 20. století.

Stupeň aliterovanosti se vyjadřuje zlomkem (počet aliterovaných slov k celkovému počtu slov verše nebo strofy); opakující se hláska nebo skupina hlásek tvoří aliteriční charakteristiku verše nebo strofy. *A.* se také někdy uplatňuje v rýmu. Svou nezávislostí na přízvuku (vyznačuje začátky i těch slov, jejichž první slabika ztratila přízvuk ve prospěch předložky) rozrušuje jednotvárnost sylabotónických veršů a působí také jako faktor významové dezautomatizace. Velmi často se objevuje ve verších poezie doslova zpívané (lidová píseň, moderní písňové texty), např. u J. Suchého, kde je běžná i tzv. *a. bobatá* (přesahuje i do druhé slabiky slov nebo slovních skupin):

Potkal potkan potkana / pod kamenem pod kamenem / počkat pane potkane...

mb

Lit.: M. Blabynka, Aliterace v české poezii, zvláště nejnovější, in: Literárněvědné studie, Brno 1972.

ALKAJSKÁ STROFA viz ALKAJSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

■ ALKAJSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

v antické metrice útvary nazvané po starořeckém básníkovi Alkaiovi (7.–6. stol. př. n. l.). *Alkajský bendekasylab* je jedenáctislabičný verš logaedický akatalektický (tj. úplný) o schématu $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup \cup - \cup \cup$, *a. dodekasylab* je dvanáctislabičný verš vzestupný logaedický katalektický (tj. neúplný) o schématu $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup \cup - \cup - \cup$, *a. dekasylab* je desetislabičný verš logaedický sestupný o schématu $\bar{\cup} \cup - \cup \cup - \cup - \bar{\cup}$. Jako *a. enneasylab*, devítislabičný verš, bývá někdy označována jambická katalektická pentapodie (pětistopý verš) $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup}$. Dva *a.* verše jedenáctislabičné, *a.* verš devítislabičný (jambická pentapodie katalektická) a závěrečný *a.* verš desítislabičný se spojují v tzv. *a.* strofu, která byla využívána i v české poezii sylabotónické:

Já ptal se v smutku: „Jak to jen možné jest,
to že jsou vnuci století, které kdys
před všemi neslo velké světlo
urvané z pochodně revoluce? ...“

(J. Vrcblický)

mc

ALLIGÁT viz KONVOLUT

■ ALLONYM

(z řec. *allos* = jiný; *onyma* = jméno) – v etologii vypůjčené jméno autora, obvykle z důvodů cenzurních a politických. Oproti → pseudonymu se při *a.* autorství přesouvá na jiného skutečného autora. Např. Poláčkův Hostinec U kamenného stolu, který vyšel v 1. vydání r. 1941 za německé okupace pod jménem V. Rady, Václavkův překlad Jovkovova Statku na hranicích v roce 1942, který kryl svým jménem Bohumil Mathesius, aj.

pt

■ ALMANACH

(z arabského *al - manah* = výpočet) – sborník, ročenka, kalendář obsahující literární příspěvky různých autorů, často poprvé publikujících. V české literatuře mají *a.* tradici od obrození. Sloužily většinou nastupující literární → generaci nebo skupině, jež prosazovala své názory či nový literární → směr (*a.* Puchmajerovy, *a.* Ruch, *a.* Máj apod.). Někdy též reprezentační výběr z tvorby určitého období, např. v době meziválečné Almanachy Kmeny (tj. Klubu moderních nakladatelů), v padesátých letech Básnické almanachy, vydávané SNKLU.

pv

ALTERKACE (z lat. *altercātīō* = slovní pře) viz HÁDANÍ

■ ALUZE

(z lat. *alludere* = hrát si, žertovat), též *narážka* – nepřímý odkaz k politickému, historickému, literárnímu aj. kontextu, začleněný do stavby literárního díla; např. verše St. K. Neumanna „Na tvé zdraví piji, dave, kaleidoskope, hluku! Ztotožňuji se s vámi a nechci nic vědět o domyšlivosti básníků“ jsou *a.* na individualismus lyrického hrdiny v Theerově básni V neděli v restauraci.

Zvláštní pozornost je v poetice věnována *polocitátové a.*, odkazující k jinému slovesnému útvaru, obvykle literárnímu dílu, volnou parafrázi nebo využitím charakteristických prostředků textu, k němuž odkazuje. Je blízká → citátu, ale na rozdíl od něho se zapojuje do díla těsněji, bez vnějších příznaků cizosti; srov. ironickou *a.* v Halasově verši „pod zemi krásnou pod zem milovanou“ k verši K. H. Máchy „Ach v zemi krásnou, v zemi milovanou“.

Lit.: K. Górski, Literárna alúzia, in: Slovo, význam, dielo, Bratislava 1972.

mc

■ AMFIBRACH

(z řec. *amfibrachys* = z obou stran krátký) – stopa tvaru $\cup - \cup$; v časoměrné metrice má trvání čtyř → mor, realizovaná seskupením tří slabik, v němž dlouhá vnitřní slabika je obklopena dvěma slabikami krátkými; v sylabotónické metrice realizovaná seskupením slabiky nepřízvučné, přízvučné, nepřízvučné. Metonymicky se amfibrachem rozumí také verš nebo celý básnický útvar členěný v amfibrachické stopy. Zatímco např. v sylabotónické poezii polské je *a.* obvyklým veršem (každé tříslabičné slovo v polštině je přirozenou amfibrachickou stopou, neboť má přízvuk na předposlední slabice), v české sylabotónice odpor jazykového materiálu vyžadujícího akcentování první slabiky slova v zásadě znemožnil existenci *a.* jako zvláštního metra. I formálně čisté amfibrachy jsou v českém verši počítovány jako obměny daktylu, tj. jako katalektické daktyly s předzádkou:

$\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$

ať zářilo slunce, ať večer se šeril,

$\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$

já semknutou brvou jsem vrahy ty měřil...

(P. Bezruč)

mc

AMFIMAKR viz KRÉTIK

AMPLIFIKACE viz EXTENZE VÝZNAMU

■ ANADIPLOZE

(z řec. *ana* = počáteční, *diplósis* = zdvojení) – rétorická figura, při které se na začátku věty opakuje slovo, vyskytující se v posledních pozicích

věty předcházející; např.: „Vzpomínám na ten den plný zvratů. Den, který ukázal, že...“ V poezii je obdobnou figurou *palilogie* neboli → epanastrofa.

vš

■ ANAFORA

(řec. = znovuvvedení), též *epanafora* – opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku dvou i více (někdy i mnoha) sousledných versů (popř. poloveršů, strof nebo vět). Velmi frekventovaná básnická figura uplatňující se buď jako významová osa asociativní metaforické řady, např. v Nezvalově Edisonovi:

jako akrobat jenž přešel po lanu
jako matka která porodila dítě
jako rybář který vytáh plně síť
jako milenec po sladké rozkoši
jako z bitev krácející zbrojnoši
jako země v poslední den vinobraní
jako hvězda která hasne za svítání . . .

nebo jako opěrný bod gradace, kontrastu, kompozičního paralelismu aj.:

Ej, ztepilí šuhaji v čizmách vy,
ej, děvčata v sukničce rudé,
vždy veselo bývalo v Kyjově,
vždy veselo v Kyjově bude.

(P. Bezruč)

pt

■ ANAGNORIZE

(z řec. ana – gnórisis = opětné rozpoznání) – pojem z teorie dramatu, podle Aristotelovy Poetiky změna nevědomosti v poznání. Aristotelés rozlišuje v dramatickém dile *a.* vyvolanou nahodile, pomocí nějakého znamení (např. mateřského), popř. náhlým rozpoznutím, od *a.*, která plyne z vlastních událostí a při které nastane ohromující odhalení pomocí pravděpodobnosti. Pro Aristotela tak tvoří *a.* část děje, představuje vedle šťastného zvratu nebo naopak utopení třetí možnost řešení tragické fabule. *A.* většinou předchází *bamartia* (řec. = omyl), tvořící obvykle v tragédii příčinu → zápletky, v níž pro hrdinu zůstává skutečná podstata protihráčů i situace nerozpoznatelná, někdy je dokonce pro sebe tajemstvím i on sám. Průběh *a.* – podle Aristotela je neúčinnější ve spojení s → peripetii – může zločinu buď v posledním okamžiku předejít (Goethova Ifigenie na Tauridě) nebo vlastní tragický čin ještě vystupňovat (Sofoklův Král Oidipus).

Pojem *a.* přesahuje oblast antické tragédie, scény poznání jsou pevnou součástí celé dramatické literatury (Shakespeare, Kleist, Maeterlinck); v širším smyslu je pak *a.* termínem postihujícím obecně antropocentrické zaměření uměleckého díla, jehož prostřednictvím člověk vtahuje stále nové

sféry do vlastního sebepoznání.

Lit.: P. Hoffmann, De anagnorismo, Breslau 1910. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

■ ANAGRAM

(z řec. ana = přes, gramma = písmeno) – 1. slovo nebo skupina slov vzniklá přeskupením písmen ve slově (skupině slov) odlišného významu (např. vrata – tráva); tento typ je základem různých slovních hříček (přesmyčky apod.). Využívá se též v poezii vzhledem k svému účinnému zvukovému (→ asonance, konsonance), např. „Salvy slávy Salvy slávy“ (Halas);

2. slovo či výpověď, zašifrovaná v textu, zpravidla v básnickém. V některých básních Fr. Villova jsou takto skryta různá sdělení o básnickově životě. Z české literatury je jako příklad tohoto druhu *a.* uváděno básnickovo jméno „Hynku“ ve verši z Máchova Máje: „Hrdliččin zval ku lásce hlas“;

3. poměrně často se *a.* využívá při tvoření pseudonymů (tzv. *anagrammonym*), např. A. D. Laš (Salda), El Car (Karel Jiráček), Voltaire (Aroutet le j., tj. Aroutet ml.), K. E. Barrey (Čestmír Jeřábek) aj.

hř

■ ANAKLISIS

(řec. = zpětné ohnutí, přelomení) – 1. *re stylisice* slovní figura, zvaná též *diafóra*, v níž se jistá intence důrazně vyznačuje slovem, které opakováním, např. „stáří je stáří“, vyjadřuje protiklad svého běžného významu; analogicky se užívá tohoto prostředku v dramatickém dialogu tak, že též slova – ve změněném a většinou s emfatickým výrazem podbarveném významu – opakuje protihráč;

2. v *časoměrné metrice* záměna slabiky dlouhé za krátkou, především v šestidobé antické stopě zvané → iónik: tam, kde se sbíhají dvě iónické stopy (někdy též uprostřed stop), si krátká slabika vyměňuje své místo s předcházející slabikou dlouhou.

kn

■ ANAKOLUT

(z řec. anakolúthos = bez souvislosti) – tzv. *vyšimutí z vazby*, odchylka od pravidelné větné stavby, vznikající tím, že se uprostřed věty mění už započatá větná konstrukce. *A.* se poměrně často vyskytoval ve starší české literatuře, a to i u dobrých stylistů (Štítný, Komenský aj.). V současném psaném projevu se *a.* zpravidla považuje za slohovou neumčlost. V krásné litera-

tuže se *a.* využívá při imitaci vzrušené hovorové řeči nebo k vyjádření autorova emocionálně zaujatého postoje:

Já, já toho věštec od Beskydu lidu.
Bůh mne jim nedal.

(*P. Bezruč*)
jh

■ ANAKREONTIKA

poezie rokokového období, oslavující hédonicky a se slohovou lehkostí víno a lásku, a to podle vzoru řeckého lyrika Anakreonta (6. stol. př. n. l.) a jeho napodobitelů v helénistické době. Vznikla ve druhé třetině 18. stol. v prostředí francouzských šlechtických salónů jako výraz povrchního senzualismu a lehkomyšlného požitkářství, příznačného pro krizovou epochu feudalismu. Úzký okruh typických motivů – chvála vína, vnad idealizovaných žen a výzvy k milostným hrám – uměle stylizovala pomocí antických mytologických paralel a jinotajů do pastorální idylických lokalit. U kolébky *a.* stáli francouzští salonní básníci La Fare, La Chapelle, Chaulieu aj.

V měšťanském prostředí anglickém a německém nabyla *a.* hlubší a jemnější citovosti (blízké → sentimentalismu) a stala se převažující formou lyrické tvorby osvícenců (→ osvícenství). Z významnějších autorů pěstovali anacreontickou poezii v Anglii Prior, Waller a Gay, v Německu zejména Hagedorn a Gleim, ale i mladý Lessing a Goethe, ve Francii ještě Voltaire a v Polsku Karpiński a Książnin; teoretiky *osvícenské a.* byli v Anglii Shaftesbury a Hogarth, v Německu Baumgarten a Mendelssohn. *A.* poznamenala téměř bez výjimky celé počátky novočeské poezie: první obrozenecké almanachy, verše Thámovy (těž jeho galantní parafrázi Kadlinského Zdoroslavička ze 17. stol.), básně Puchmajerovy, V. Nejedlého, Rautenkrancovy i Hněvkovského (Děvin).

pt

■ ANAKRUZE

(z řec. anakrúsis = odrazení, odstrčení), – také *předrážka* – termín převzatý do versologie z hudby, kde označuje předtaktí, tj. neúplný takt na začátku skladby. Ve versologii znamená *a.* rytmicky nedůraznou slabiku (popř. skupinu slabik) na počátku dané rytmické řady. *A.*, užívané u nás hojně lumírovci, umožňuje přízvuk na sudých slabikách a tím navození dojmu vzestupného rytmu, což je významné zvláště v češtině s přízvukem výlučně na prvních slabikách slov. *A.* je tak jedním z předpokladů pro vytváření českého → jambu:

Kdes v sadě housle zněly, v městě zvony.
Kol pažit, větve po dešti se leskly.

(*J. Vrchlický*)
pt

ANALÝ viz LETOPIŠY

■ ANALYTICKÉ DRAMA

typ divadelní hry, jejíž syžet neobsahuje celou řadu událostí, které vedou k tragickému konfliktu, nýbrž předkládá jen jejich konečné důsledky, stálou hrozbu katastrofy, zatímco původní čin, východisko fabulačního vývoje, je od počátku ponechán stranou a jen pomalu, v průběhu hry je odhalován (Sofoklův Král Oidipús, Schillerova Nevěsta messinská). Na tomto principu píše svá dramata především H. Ibsen (Strašidla, Divoká kachna aj.), pro něhož je tento způsob východiskem jedinečné analýzy prostředí a vztahů mezi jednotlivými osobami hry. S prostředky *a. d.* pracovalo vedle naturalistického dramatu zvláště romantické osudové drama, objevují se výrazně také ve stavbě komedie (Kleistův Rozbitý džbán).

Lit.: *T. M. Campbell*, Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition, London 1922.

kn

ANALYTICKÝ ROMÁN viz PSYCHOLOGICKÝ ROMÁN

■ ANALÝZA

(z řec. analysis = rozbor) – metoda literární vědy zkoumající jednotlivé komponenty literárního díla jako předpoklad k syntéze. Literární dílo je především faktem ideologické povahy, a proto literárněvědný rozbor v marxistickém pojetí vyúsťuje do rozboru ideového, předpokladem ideologického hodnocení je však správné porozumění dílu, a k tomu napomáhá jeho analýza. Celek je funkcí (ne sumou) jednotlivin. *A.* odmítá kritika impresionistická, naopak ji absolutizují formalisticky orientované směry (např. Šklovského Teorie prózy nebo raný Mukařovského rozbor zvukové stránky Máje). Studium formy a tvaru však ještě nemusí být formalistickou *a.*, tou se stává tehdy, jestliže metodická abstrakce od obsahových složek, která je vždy určitým omezením, začne být vydávána za výhodu a konečný cíl. Oproti formalistickým směrům, které pojímají *a.* především jako „morfologii“, hovoří marxistická estetika zpravidla o ideově estetické analýze. Jejím východiskem je → dialektika obsahu a formy v různých úrovních. Za značně statické se dnes již považuje tradiční členění díla na prvky jazykové, tematické a ideové, protože v každém segmentu díla se tyto tři aspekty vzájemně váží. Vlastní pojetí *a.* literárního díla si vypracovaly směry ovlivněné moderní lingvistikou, které se pokoušejí o „gramatiku“ uměleckého projevu, rozlišují především → langue díla od → parole (tj. konkrétní realizace obecných norem a možností), osu paradigmatickou a syntagmatickou (→ paradigmatika a syntagmatika). Sémiotický proud, považující

dílo za znakovou strukturu, začíná *a.* rozlišením složky označované (signifié) a označující (signifiant). Literární fenomenologie v Ingardenově pojetí rozlišuje několik vrstev díla – zvuky, včetně významy, představované předměty a vrstvu idejí. Každý obecný model *a.* ovšem při aplikaci na konkrétní dílo naráží na specifickou problematiku plynoucí z jedinečnosti uměleckého projevu. Konečnou zkouškou správné *a.* je její schopnost shromáždit materiál k syntéze – k interpretaci smyslu, k posouzení společenské a umělecké hodnoty díla.

Lit.: J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1977 (2. vyd.).
J. M. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*, Moskva 1972.

pt

■ ANAPEST

(z řec. *anapaistos* = obrácený, tj. vzhledem k daktylu) – v časoměrné metrice stopa v trvání čtyř → mor, v níž po dvou slabikách krátkých následuje slabika dlouhá (obrácená stopa daktylská); ve versifikaci sylabotónické stopa realizovaná následností dvou slabik nepřízvučných a jedné přízvučné (U U –). Metonymicky se anapestem rozumí také verš členěný v anapestické stopy. Sylabotónický *a.*, vyskytující se např. v poezii ruské, polské apod., je v české poezii pro odpor slovního materiálu (přízvuk na první slabice) prakticky nerealizovatelný.

mc

■ ANASTROFA

(z řec. *anastrofé* = obrát) – stylistický prostředek → inverze dvouslovného či dvoučlenného typu (lyry zvuk; krátký je život náš). Jako poetismus je užívána příznavově, jestliže se slovní spojení odchyluje z rytmických, rýmových či aktualizacních důvodů od obvyklého slovosledu. Někdy je anastrofické obrácení slovosledu základem → chiasmu.

■ ANEKDOTA

(řec. = nevydané příběhy) – 1. *původně* to, co nebylo z různých důvodů zveřejněno a bylo předáváno jen ústně. Jako literárněvědný pojem se vyskytuje již u Ciceroana (1. stol. př. n. l.), titul *Anekdota* nesou Prokopiovy (5.–6. stol. n. l.) tajné dějiny vlády Justinianovy, představující pamflet proti caesaropapismu a zahrnující skandální historky;

2. *dnes* se v literatuře pod pojmem *a.* rozumí krátké (často jen ústně šířené) vyprávění humorné příhody, sloužící zpravidla k charakteristice nebo zesměšnění nějaké známé osobnosti, události,

doby, rasy, národa, společenské vrstvy, skupiny atd.; značně rozšířeny jsou zejména *a.* erotické, lékařské, politické, skotské, židovské apod. Pro *a.* je zároveň příznačná pregnanční stručnost a směřování k výrazné a úderně vtípné → pointě; po formální stránce má *a.* blízko k → facetii. *A.* je jedním z nemnoha žánrů ústní tvořivosti (zejména městské), produktivních i v dnešní době.

Nejstarší *a.* se nám dochovaly v řečech a kázáních, do nichž bývaly vkládány jako moralizující a poučné příklady (→ exemplum); jako zábavné příhody oživovaly též → kroniky a byly používány i v letáčích a → satirách (zvláště humanistických a osvícenských). S rozvojem periodického tisku staly se *a.* téměř nepostradatelnou součástí lidových kalendářů a zábavných časopisů; čtenářsky oblíbeny jsou též samostatné sbírky *a.*

Od dob renesance, kdy anekdotické látky tvořily do značné míry tematický základ, z něhož vyrostla → novela, je literární využití *a.* časté, a to buď jako dějová motivace, anebo přímo formou citací (→ citát) nebo → epizod; nejvíce jsou *a.* využívány v tvorbě J. Haška, který v anekdotickém rázu lidového vyprávění objevil osobitý literární tvůrčí princip;

3. v nejširším smyslu je názvu *a.* užíváno obecně pro každý vyprávěný vtíp.

Lit.: H. Grothe, *Anekdote*, Stuttgart 1971. *A. Jolles*, *Einfache Formen*, Halle 1930.

hř + tb

■ ANGAŽOVANOST LITERATURY

(z franc. *s'engager* = zavázat se, zaplést se) – v podstatě totéž co stranickost či tendenčnost literatury; vědomý příklon tvůrce k určité ideologii a záměrná umělecká práce z jejího hlediska. Přes tuto přibuznost se stranickostí či tendenčností bývá pojem *a.* odlišován a pocíťován jako širší, volnější, někdy vágnější.

Pod pojmem *a.* rozumí mluvčí obvykle už samu účast v nějaké akci nebo hnutí, a to v protikladu k pasivní rezistenci, k občanské vlažnosti apod. Termín *a.* bývá zvláště frekventovaný v přelomových společenskopolitických situacích, kdy valná část kulturní, umělecké i literární fronty je dezorientována, vyčkává, nechce se občansky „zaplést“; tehdy se lidé diferencují na ty, kdo se angažují, a na ty, kteří dočasně zůstávají stranou, v pasivitě, aby vyčkali, na čí stranu se přikloní vítězství. Dříve či později se i oni angažují na té či oné straně občanské fronty.

Vedle tohoto výchozího občanskopolitického postoje má však pojem *a.* v literatuře významy další a specifické, z nichž na prvním místě je význam, v němž se občanský veřejný postoj realizuje postojem uměleckým tak, že proniká přímo do tvůrčí práce umělce jako dobové politické, světonázorové a filozofické výchozí hledisko. Zna-

mená to, že občanskopolitický postoj se prosadí přímo či nepřímo v uměleckém díle jako autorův tendenci myšlenkový záměr, jemuž se podřizuje jak téma, tak i stavba. *A.* mívá podobu aktuálně příležitostnou (např. třídně pojatá protiválečná báseň), ale pracuje i s aktualizací historické látky (Jirásek), s → alegorií (Čapkova Válka s Mloky), s vkládáním dobových politických narázek. Někteří představitelé meziválečné levicové divadelní avantgardy hledali *a.* v hlubším filozofickém pojetí inscenací – odmítali pouhé iluzivní napodobování skutečnosti a v soulase s revolučním marxistickým názorem hleděli skutečnost zpodobit v pohybu, jako revolučně změnitelnou (B. Brecht).

Jednou z nepřímých forem *a.* může být i jazyk, styl. Protiměšťácky byla míněna svým jazykovým projevem – tu záměrně vulgarizovaným, jinde naopak vypjatě poetizovaným – taková díla jako Haškův Dobrý voják Švejk či zase prózy Olbrachtovy, Vančurovy atd.; skvělá čeština Předtuchy M. Pujmanové byla v období fašistické okupace pocitována protiněmecky.

Historie socialistické literatury ukazuje, že *socialistická a.* znamená jak tendenci útoku proti všem antisocialistickým a antikomunistickým silám i tendenci oslavy revolučních sil, tak také tendenci upevnit tyto síly kritikou jejich vlastních chyb a nedostatků (Višněvského Optimistická tragédie, Pogodinův Můj přítel, Majakovského Horák lázeň, Štěnice aj.).

A. v nejširším slova smyslu rozumíme tvorbu humanisticky záměrnou, vycházející z autorova osobního prožitku a přesvědčení a směřující k ovlivňování sociální skutečnosti ve smyslu autorova ideového záměru.

Lit.: J. Hrabák, Některé vývojové proměny poválečné angažované prózy, Česká literatura 19, 1971. V. Majakovskij, Jak dělat verše, Praha 1951. M. Lišic, Umělec a světový názor, Praha 1960. js

■ ANKETA

(z franc. enquête = výslech, šetření) – hromadné písemné vyjádření k určité otázce; 1. *původně* pojem právní, správní a národohospodářské praxe (první *a.* se pořádaly v Anglii v 18. stol. o bankovníctví), ve 20. stol. jeden ze základních technických prostředků výzkumu otázek sociologických, sociálně psychologických, demografických ap. V *a.* odpovídá vybraný okruh osob (představitelé různých oborů, prostředí, věkových kategorií atd.) na jednu nebo více otázek, a to buď volně (*otevřená a.*), nebo zaškrtnutím navržených (předtištěných) odpovědí;

2. *literární a.*, většinou otevřená, shromažďují mínění autorů nebo čtenářů (jimiž ovšem mohou být rovněž autoři – např. v *a.* o oblíbených knihách), případně konfrontují autory a čtenáře.

Čtenářské a. vyšetřují ohlas literatury, literární vkus ap., *autorské a.* bývají zaměřeny k problémům a podmínkám tvorby. Obliba *a.* v literatuře a publicistice trvá od let před první světovou válkou a vzrůstá pravidelně v období společenských a literárních zápasů. Pozvání do *a.* bývá měřítkem významu a uznání pozvaného autora, ale také projevem a nástrojem politiky a taktiky toho, kdo *a.* vypisuje. Podobně jako u → interviewu (*a.* je vlastně jakýsi hromadný písemný interview) i u *a.* je průběh i celkové vyznění *a.* dáno zčásti předem výběrem dotázaných a volbou a stylizací otázek. Důvody pro vypisání *a.* bývají: a) výzkum mínění a názorů, příp. jejich konfrontace, b) objasnění problému, c) snaha pomocí autority množství nebo významu dotázaných prosadit určitý názor, řešení nebo opatření, d) reklama, zvýšení atraktivnosti problému a častěji časopisu, který *a.* vypsal a otiskuje odpovědi. Prostřednictvím *a.* se stává „příspěvatelem“ časopisu i autor, který by jinak do něho nepsal. „Živou“ formou *a.*, v níž se k problému vyjadřují pozvaní ústně a víceméně bez opory uniformních vodících otázek, zato však s možností reagovat ihned na odpovědi ostatních (u písemných *a.* mají tuto výhodu jen ti, kdož odpovídají až po otisknutí některých odpovědí), představuje → kulatý stůl. Kombinací *a.* a polemiky jsou někdy časopisecké diskuse k určitým otázkám. – Do vývoje české literatury se ve 20. stol. významně zapsala celá řada *a.* („o literární příští“ na začátku 20. let, o krizi povídky ve 30. letech, o sociálním postavení spisovatele, o výsledcích tvorby z desítiletí 1945–1955 aj.). Odpovědi z nich se obvykle zařazují i do souborů esejistiky daného autora (např. Nezvalovy odpovědi na *a.* Kmene, Indexu atd. jsou přetištěny mezi autorovými manifesty a projevem). Některé *a.* znamenaly dokonce rozhodující etapu ve vývoji příslušného úseku literatury, např. *a.* o překladatelské práci ve Fučíkově Kmeni ve 20. letech měla neobyčejný význam pro rozvoj českého překladu i jeho teorie. mb

■ ANNOMINACE

(z lat. ad = k, nominare = jmenovat) – 1. figura, druh → aluze, při které se připomíná nějaké jméno (obecně pojmenování vůbec) pomocí slova podobně znějícího (srov. → paronomázie, → antanaklasis). Např. v Tylově novele Rozervanec, ve které autor polemizoval s Máchovým rozervanectvím, aniž ovšem v textu jméno Mácha použil, se vyskytuje věta: „Hynek je schopnější... na bojišti literárním vítěznou zbraní *máchati*...“ Podobně připomíná Tyl sebe spojením „tylové šaty“;

2. totéž co → polyptoton (Jungmann užíval pro *a.* v tomto významu termínu *sklonky*). vš

■ ANONYM

(z řec. *a* = ne; *onyma* = jméno) – literární dílo publikované bez jména autora. Příčinou *a.* bývá v novější literatuře snaha utajit autorství z politických nebo osobních důvodů, popř. veřejnost mystifikovat. Tak některá proslulá díla 18. a 19. stol. se objevila nejdříve anonymně – Goethův Werther, Schillerovi Loupežníci, Richardsonova Pamela, Byronův Don Juan, u nás např. Nezvalův tříptých balad a sonetů spojený s fiktivní postavou Roberta Davida. V oblasti lidové slovesnosti vyplývá anonymita ze sounáležitosti tvůrce a lidového kolektivu. Ve středověké literatuře souvisí častá anonymita se společenskými a estetickými předpoklady – s celkově menším významem přikládaným originalitě uměleckého díla, a tedy i autorství (srov. Alexandreida, Mastičkář). Za *a.* se však považují v širším smyslu rovněž taková díla neznámých autorů, která jsou tradičně a mylně přičítána buď určitému reálnému autorovi, např. antické cyklické eposy Homérovi, anebo osobě fiktivní (např. Dalimilova kronika, nazývaná podle mylně přisouzeného autorství „Dalimilovi“). V obou případech lze také hovořit o *pseudoepigrafu* neboli chybném připsání.

pt

ANOTACE viz RECENZE

■ ANTAGONISTA

(z řec. *anti* = proti, *agonistés* = zápasník ve hrách) – 1. *původně* zápasník, závodník, účastníci se antických her (užívalo se též pro koně), později zobecněno na každého, kdo se dává do boje se svým protivníkem; tam, kde → agón znamená totéž co spor, proces nebo alespoň řečnický souboj, označuje *a.* mluvčího před soudem, obhájce nebo veřejného řečníka;

2. *v dramatu* tzv. protihráč, tj. protivník hlavních postav; v antickém divadle hrál tuto roli → deuteragonista.

kn

■ ANTANAKLISIS

(z řec. *anti* = proti, *anakláein* = zasáhnout podobně) – figura spočívající v opakování téhož slova, které však mění svůj význam. *A.* je zvláštním druhem → paronomázie. Na rozdíl od paronomázie, při které se opakují morfémy, při *a.* se opakuje celá slova. *A.* tak využívá rozdílných lexikálních významů téhož slova (→ homonyma), resp. rozdílu mezi jeho použitím běžným a emfatickým. Obdobný význam jako *a.* mají pojmy diafora, → anaklisis, antistatis. Např.: hodiny odbily dvě hodiny; děti jsou děti.

Lit.: P. Fontanier, Les figures du discours, Paris 1968.

vš

■ ANTEPIRRHÉMA

(řec. = odpověď na přednesený výrok) – v → attické komedii zpravidla poslední (sedmá) část → parabáze, která – oddělena zpívanou antódou – odpovídá na předcházející → epirrhéma; ve starořeckém dramatu se *a.* objevuje také ve vstupní písni chóru (→ parodos) a v části označované jako → agón.

kn

■ ANTIBAKCHEJ

(z řec. *antibakcheios* = opačný bakchej) – též *palimbakchej*, v antické metrice stopa v trvání 5 mor, realizovaná následností dvou dlouhých a jedné krátké slabiky (– – ∪).

mc

■ ANTICIPACE

(z lat. *anticipare* = brát napřed, předstihnout) – figura zvaná též *prolepse* (z řec. *prolépsis* = předstížení), které je druhem časové → inverze a spočívá v udání nějakého faktu, který je osvětlen až z dalšího průběhu děje. Např.: Hrdina se toho nedočkal. Zemřel záhy na následky zranění.

vš

■ ANTICKÁ METRIKA

soubor norem rytmické organizace starořeckého a římského verše, který se vytvářel jako výsledek básnické praxe i teoretického uvažování o podstatě poezie; též označení pro versologickou nauku o antických básnických útvarech z hlediska zákonitosti jejich rytmické výstavby. *A. m.* je časoměrná (kvantitativní), tj. jejím základem je normované uspořádání krátkých a dlouhých slabik (přirozeně dlouhých nebo pozíčních, → kvantita), přičemž za základní jednotku míry se považuje *základní doba* (řec. *chronos prótos*, lat. *mora*), definovaná jako trvání krátké slabiky. Útvarem nadřazeným délce slabiky byla *stopa* (pús, pes), v níž se rozeznávala silnější část, *teze* (thesis, positio) a slabší část, *arze* (arsis, elevatio). Silnější část, obvykle slabika dlouhá (dlouhá slabika mohla být totiž rozvedena do dvou krátkých a naopak), nesla metrický důraz, *iktus*. Dvě stopy (řidčeji stopa jediná) vytvářely tzv. *metrum* (metron), delším metrickým útvarem pak byl → *kólón* (kólón, membrum), nepřesahující obvykle délku 18 mor, jenž tvořil konstitutivní prvek delších versů. Na rozdíl od *verše* (stichos, versus) se pravidelně na konci kóla nepřipouštěla slabika

s libovolnou délkou, tzv. *slabika metricky volná* (syllaba indifferens nebo anceps), ani styk dvou samohlásek, tzv. *biat* (hiatus). Verši nadřazená byla *perioda* (periodos, circuitus) a *systém* (systéma). Systému, který se opakoval v téměř tvaru, se říkalo → *strofa* (strofé).

Metrické útvary, jinak těž rytmické řady, lze třídít podle vnitřní homogennosti na *řady prosté* (metra kathara, metra simplicia), skládající se ze stop stejné délky (např. z → daktylů a → spondejů, jež mají oba délku 4 → mor; řadou prosodou je tedy např. → hexametř), *řady smíšené* (metra epimikta, metra mixta), budované z vnitřně nehomogenních kól, tj. → logaedy, a *řady složené* (metra episynteta, metra composita), skládající se z vnitřně homogenních, ale rozdílných kól.

Nejstaršími doloženými metrickými útvary (9. až 7. stol. př. n. l.) jsou z řad prostých trimetr jambický (šestistopý jamb), hexametř a pentametř daktylský, řady složené se objevují v 7. stol. př. n. l. u Archilocha. Základním rysem charakterizujícím tuto nejstarší metrickou soustavu, *metriku iónskou*, je připouštění náhrady slabiky dlouhé dvěma slabikami krátkými a opačně dvou slabik krátkých slabikou dlouhou. Naproti tomu v *metrické soustavě aiolské*, vytvářející se kolem r. 600 př. n. l. u básníků ostrova Lesbu, především u Alkaia a Sappó, je rozvazování dlouhé a kontrakce krátkých nepřipustná, počet slabik je tedy ve verši normován. Na tradici složených řad Archilochových stejně jako na tradici poezie lesbické navázala *lyrika sborová*, v níž se již metrická konstanta aiolské poezie, určitý počet slabik, nezachovává. Dosavadní metrické útvary se v 5. a 4. stol. př. n. l. rozšiřují o dórské → *anapesty* a o *dochmije* neznámého původu. Toto období bohaté na metrické útvary a s rozvinutou strofikou se stává vrcholným obdobím řeckého básnictví.

Od poloviny 3. stol. př. n. l. ovlivňuje řecká metrika poezii římskou a vytlačuje v ní na literární periferii útvary spjaté s poezií lidovou, především → saturnský verš. Přijetí zásad řecké metriky na půdě římské nebylo ovšem zcela pasivní, římská metrika je proti řecké mnohem uvolněnější (→ senár, septenár, oktonár). Tuto značnou volnost vzhledem k řeckým „vzorům“ je možné částečně vysvětlit větší úlohou slovního přízvuku v latinské poezii. V pozdní době císařské dochází v souvislosti s proměňujícím se charakterem přízvuku v řečtině (melodický přízvuk se mění v dynamický) a se ztrátou nezávislosti kvantitativy na přízvuku v řečtině i latině k rozkolísání časoměrného veršového systému a k jeho postupnému ústupu. V posledních obdobích římského impéria se časoměrná poezie udržuje jako zcela umělý útvar odtržený od mluveného jazyka, útvar, jehož metrická organizace již není bezprostředně počítována. Řada ustálených antických veršových

a strofických útvarů přešla i do české poezie, především ovšem časoměrné, např. → asklepiadské, → alkajské a → sappické metrické útvary, → ferekratejský, → glykónský, → adónský verš aj. U některých z nich se prosadily i ekvivalenty sylabotónické (adónský verš, sappická strofa menší, alkajská strofa).

Lit.: A. Kolár, De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum, Prague 1947. J. Král, Řecká metrika I–III, Praha 1890–1913. Metryka grecka i lacińska, Wrocław 1959. F. Novotný, Řecká a římská metrika, Praha 1955.

mc

■ ANTIDRAMA

(z řec. anti = proti) – nepřesné, paradoxní označení pro experimentální formy moderního dramatu; a. tvoří protiklad zvláště k realistické nebo psychologické tradici divadla. Termínu a. se užívá nejčastěji v souvislosti s → absurdním dramatem (Ionesco první označil Plešatou zpěvačku v podtitulu jako „antihru“).

kn

■ ANTIFONA

(z řec. anti = proti, fóné = hlas) – termín stře-dověké církevní poetiky; 1. střídavý bohoslužebný zpěv, na němž se podílí sólový hlas a sbor nebo dva sbory. Většinou jde o přednes žalmů. Sborník antifon se nazýval *antifonár* (nejznámější sestavil Řehoř Veliký v 6. stol., odtud název gregoriánský chorál). Sborník antifon a mešních zpěvů se jmenuje *graduál* (→ liturgická literatura); 2. v užším smyslu – předzpěv kněze (úryvek z Písma), uvádějící sborový přednes žalmu.

vl

■ ANTIFRÁZE

(z řec. anti = proti, frásis = rčení, výraz; anti-frásis = užití slova v opačném významu) – stylistická figura, v níž slovo nebo větný výraz jsou použity v opačném a zpravidla ironickém smyslu (→ ironie). Např. Puškin ironizuje v Měděném jezdcí druhohradého básníka Chvostova:

Milenc Múz,

pan hrabě Chvostov, svými rýmy

už zpívá nesmrtelnými ...

Méně časté je užití obhroublých výrazů, nadávek apod. jako pochvaly nebo v lichotivém smyslu, např. hojně u V. Vančury: „Ach, vy pupkáči, vy měchy křiků a chrápajícího spánku, jak jste líbezni!“ Viz též → asteismus.

Lit.: A. Kvjatkovskij, Poetičeskij slovar, Moskva 1966.

tb

■ ANTIHRDINA

termínem, který má vyjadřovat protiklad k pojmu hrdina, se označuje taková hlavní postava fabulovaného literárního díla (epického i dramatického), která je zbavena nejen všech hrdinských, nýbrž také dokonce všech aktivních charakterových rysů a proti událostem je postavena pouze ve své pasivité. Nejznámějším typem *a.* je v tomto smyslu Gončarovových Oblomov; typ *a.* se pak ve světové literatuře výrazně rozšířil zvláště po druhé světové válce. Protože však termín hrdina splývá v literatuře 20. stol. s obecným pojmem → postava, který zahrnuje jak činitele aktivního, tak pasivního, neuzivá se termínu *a.* jako obecně platného pojmu.

kn

ANTIKADENCE viz KADENCE

■ ANTIKLIMAX

(z řec. anti = proti, klímax = žebřík) – rétorická figura, typ → gradace (opak → klimaxu), spočívající v seřazení syntakticky rovnocenných slov, slovních celků, ojediněle celých vět s postupně klesající intenzitou, ať již expresivní („a všechno kolem rozkoší i bolem / brimá, bučí, šepotá“, Čech), nebo věcnou („Stává se – / člověku nezbyde ani na cigarety, / na vrabčí pírkó, / na kapku deště“, Florian).

mc

■ ANTILABÉ

(řec. = držadlo, podpora, námitka) – ve veršovaném dramatu označení pro verš, tvořený promluvou dvou, někdy i více postav (→ stichomýtie); *a.* je pro → veršované drama účinným prostředkem k vyjádření vzrušeného dramatického dialogu. Již v antickém dramatu ji zavedl Sofoklés, výrazně jí užíval Euripidés.

kn

■ ANTIMETALEPSE

(z řec. anti = proti, metálepsis = přeměna) – řečnická a básnická figura, spočívající v opakování stejných slov (písmen) v opačném pořádku. Typická pro konfrontaci dvou protikladných a zároveň se doplňujících myšlenek; oblibena v krátkých rčeních, úslovích, nápisech apod. Příklad: Návō an vānō. (= Buď usilovně pracuji, nebo nedělám nic.) Nepovídej vždy, co víš, ale věz vždy, co povídáš.

vš

ANTIROMÁN viz NOVÝ ROMÁN

■ ANTISPAST

(z řec. antispastos = přetažený na druhou stranu) – v antické metrice stopa trvající 6 mor, realizovaná čtyřmi slabikami, z nichž dvě středové jsou dlouhé a obě krajní krátké (⊔ – – ⊔).

mc

■ ANTISTROFA

(z řec. anti = proti, strofé = obrat, část sborové písně, protiobrat) – 1. v rétorice a poetice → epifora;

2. v řeckém dramatu strofa, provázená obratem sboru a odpovídající svou metrickou výstavbou přesně předešlé strofě.

pt

ANTITETON viz KONTRAST

■ ANTITEZE

(z řec. anti = proti, thesis = kladení, protiklad) – rétorická figura kladoucí do protikladu dva motivy, např. „Přejelas duši železem, / ne, Sudbo, rukou jemnou“ (Bezruč). Zejména ve slovanské lidové poezii je častá tzv. *a. slovanská* neboli *metaforická*, která se skládá ze tří částí: a) z výchozího motivu, b) z jeho popření a c) z cílového obrazu:

- a Nebe pláče – nevěstu jak ženich mrtvou – ztuhlou v slzách vřelých topí, či jak kněz snad budoucnosti poupě – mrtvou pannu svatou vodou kropí.
- b Nekropí to kněz snad mrtvou pannu, aniž z hříchů by se nebe kálo, –
- c děšť to vlažný v kyprou zem se vpíjí...
(J. Neruda)

Mimo slovanskou oblast (ruské byliny, ukrajinské dumy, srbské junácké písně aj.) vyskytuje se slovanská *a.* hojněji i v poezii řady neslovanských národů, např. v epice řecké, kavkazské, albánské apod.

Lit.: V. M. Gacák, Metaforičeskaja antiteza v sravnitel'no-istoričeskom osvješčenii, VII. międzynarodowy kongres slawistów, Warszawa 1973. I. Jovanović, „Slovenska antiteza“ u srpskim, ruskim i češkim narodnim pesmama, tamtéž.

pt

■ ANTÓDA

(z řec. antódé = protizpěv) ve starořeckém dramatu část zpěvu chóru (druhá část → ódy), užívaná zvláště ve vstupní písni (→ parodos) a v → parabázi; *a.* tvoří součást epirrhematické

antologie

kompozice (→ epirrhéma), již užívala zejména → attická komedie.

kn

■ ANTOLOGIE

(z řec. anthos = květ, legó = sbírám) – výbor z literárních děl různých autorů (zpravidla již dříve publikujících nebo klasických; v tom se liší od → almanachu). Výbory ve formě *a.* mají dlouhou tradici ve světové literatuře; velmi starou formou *a.* je tzv. → díván (soubor lyrických veršů východní poezie). *A.* bývá někdy chápána jako výběr pouze děl poetických, a to na rozdíl od chrestomatic, obsahující výňatky z děl prozaických (uměleckých i naukových).

pv

■ ANTONOMÁZIE

(z řec. antonomasiá = přejmenování) – druh → synekdochy, užívající k popisu známé osoby její charakteristické vlastnosti (Komenský – učitel národů, Homér – kníže básníků, Karel IV. – otec vlasti aj.). Charakteristické určení může zahrnovat zmínku význačných činů (admirál Nelson – vítěz u Trafalgaru), rodičovského vztahu (Telemachos – syn Odysseův) či původu (Ježíš – Galilejec). V druhém významu se *a.* rozumí pojmenování jednodivce s určitou vlastností vlastním jménem jejího význačného nositele (silný člověk – Herkules, svůdce – Don Juan, tyran – Nero).

pb

■ ANTONYMA

(z řec. anti = proti, onyma = jméno, název), též *opozita* – slova protikladného významu. Vytvářejí *antonymní dvojice*; jejich členy označují opačné vlastnosti, hodnocení, činnosti, stavy apod. Stylisticky se *a.* využívá k vyjádření kontrastu, příkrého protikladu, např. ve verši J. Wolkerá: „tady jsou sytí – tady hladoví“.

jh

ANTROPOMORFISMUS viz PERSONIFIKACE

■ APOKALYPSA

(z řec. apokalypsis = zjevení skrytých věcí) – 1. biblický text, součást Nového zákona, tzv. Zjevení sv. Jana, vyjadřující v nezřetelných symbolech (drak, mořská šelma, nevěstka) nebezpečí, které v budoucnu ohrozí lidstvo a především křesťanstvo. Napsal prý ji Jan Evangelista ve vyhnanství na ostrově Patmu. Bývají však vznášeny pochybnosti o pravosti tohoto náboženského textu. Vedle této církvi uznané *a.* objevila se řada jiných (*a.* Mojžíšova, Petrova, Pavlova, Ště-

pánova aj.), které byly označeny za podvrh (→ apokryf);

2. v přeneseném významu každé literární dílo, které zachycuje hrůzy, ohrožující lidskou společnost v neznámé budoucnosti.

vl

■ APOKOPA

(z řec. apokopé = odseknutí) – vypuštění několika hlásek či slabik v závěru slova. Tato stylistická figura má jen zřídka literární využití a je spíše omezena na tvoření slov v sociálních dialektech, hlavně v slangu a argotu: např. auto – automobil, vzrůšo – vzrušení aj. V antické metrice sloužila často k odstraňování hiátu. Někteří básnické školy užívají *a.* jako → metaplasmus z metrických či rýmových důvodů. Tehdy má *a.* nelexikalizovanou podobu (např. plam m. plamen). Obliba poetické *a.* např. u lumitovců byla podobně jako v případě → aféze podmíněna skutečností, že ojedinělé a odchylné jazykové tvary byly v jejich poetice počítovány jako estetic-
ticky funkční.

pb

■ APOKRYF

(z řec. apokryfos = skrytý, utajený) – v původním smyslu byly *a.* „utajované“ knihy Starého a Nového zákona, které nebyly církví uznány za pravé, a nestaly se proto součástí biblických textů; jako oblíbená lidová četba však byly přeloženy z řečtiny a latiny do ostatních jazyků křesťanských kultur, staly se i zde pramenem k literárním uměleckým dílům, psaným veršem i prózou, ať už ve formě prostého překladu nebo přebásněné v záračné → legendy, a pronikly i do → folklórní poezie (zejména u Řeků a jižních Slovanů). Do české literatury se dostaly vlivem literatury latinské a německé, známé se staly zvláště Vypravování o Adamovi, o Šalomounovi, o dřevě kříže, kniha Tobiášova aj. Objevovaly se zároveň jako reminiscence v legendách, románech, ale i pověrách atd.

Později se *a.* vedle původního smyslu analogicky rozumí literární podvrh, např. zpěvy tzv. Ossiana, které jejich autor J. Macpherson (1760) vydával za díla slepého barda z 3. stol. (obdobně V. Hanka Rukopis královédvorský a zelenohorský). Moderní literatura využívá *a.* záměrně jako prostředku ozvláštění; *a.* se stává specifickým literárním útvarem, který tematicky využívá známého motivu (biblického, literárního, historického, společenského aj.), jenž je ve všeobecném povědomí, aby pak tento původní význam byl zpravidla alegoricky nebo parodicky konfrontován s jeho novým výkladem (K. Čapek, *Knihy apokryfů*).

Lit.: E. J. Goodspeed, *The Story of the Apokryphen*, Chicago 1939.

kn

■ APOLLINSKÝ TYP

(podle Apollóna, řeckého boha světla a slunce, původce harmonie a pečovatele o řád nastolený Diem) – jeden z ústředních pojmů Nietzscheova spisu *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872); tvůrčí typ založený v protikladu k → dionýskému na rozumové jasnosti, uměřenosti a vznešenosti. Viz též → typy básníků.

pt

■ APOLOGIE

(z řec. apologiá = odpověď, obhajoba) – 1. v *antickém Řecku* obhajovací řeč na soudč (např. Sókratova, kterou literárně zpracovali Platón a Xenofón);

2. od počátku křesťanství žánr náboženské literatury, rozšířený už ve 2. stol. n. l. (apologeti) a zaměřený na obhajobu (od Konstantinových dob pak útočnou) jednotlivých článků víry (na rozdíl od *apologetiky*, která shrnovala zásady obrany víry jako celku a představovala tzv. fundamentální teologii);

3. s laicizací veřejného života na začátku novověku prošel procesem laicizace i žánr *a.*; stal se útvarcem, po němž sahali autoři jednak pro osobní ospravedlnění, jednak pro obhajobu jazyka, národa ap. V české literatuře jsou známy obrany už ze začátků jednoty bratrské, typ osobní obrany přerůstající ve společenskou kritiku představuje Apologie Karla Staršího ze Žerotína; velmi významné, zejména pro další vývoj národa a literatury, jsou v pobělohorském období obrany českého jazyka, zejména Balbínova *Dissertatio apologetica*, vydaná poprvé posthumně v předvečer národního obrození Pelclem (1775). *A.* jako žánr z novější literatury mizí, zato však apologetický smysl a apologetické zabarvení mívají → autobiografie, → monografie, → konfese, → paměti ap.

mb

■ APOSIPESE

(z řec. aposiopésis = umlčení, zámlka) – významová i intonační neukončenost výpovědi buď z přičiny vnější (přerušení jinou osobou), anebo vnitřní (např. z důvodu citového rozrušení). *A.* je příznačná především pro mluvené projevy. V literatuře se často uplatňuje při ztvárnění mluvené řeči (monology, dialogy), ale i mimo ní; využívá se např. k zamlčení okolností známých všeobecně nebo z kontextu, k vyjádření emocičnosti, citové hloubky nebo naopak primitivnosti; slouží též jako charakterizační prvek.

A až běh váš onu skálu uhlídá,
kde v břehu jezera – tam dívku uplakanou –
(K. H. Mácha)
hř

■ APOSTROFA

(z řec. apostrofé = odvrácení se) – oslovení nepřítomné osoby nebo neživého předmětu, kdy se nečeká na odpověď, v širším smyslu vášnivě oslovení vůbec. Rétorická figura častá v lidové poezii a v moderní lyrice, výrazový prostředek patosu a aplu:

sbohem, vy hory, mé dědiny, sbohem,
sbohem buď, vítězi markýzi Gero.

(P. Bezruč)

pt

■ APOTEÓZA

(z řec. apothcósís = zbožštění, zařazení významné osobnosti mezi bohy) – v přeneseném významu užíváno pro závěrečnou scénu nebo živý obraz v divadelních představeních, jimiž je oslaven hrdina na hry, autor nebo společensky významná osobnost (často představení přítomná).

mc

■ ARABESKA

(z ital. arabesco, rabesco) – 1. v *původním významu* nástěnná ornamentální malba se stylizovanými motivy rostlin (užívaná již v architektuře helénské, římské a raně byzantské, převzatá později do architektury arabské a znovuožívaná za renesance); na rozdíl od → grotesky (v původním významu) nepoužívá fantastických kombinací ani deformací lidských, zvířecích a rostlinných motivů a na rozdíl od příbuzné *mauresky* působí plastickým dojmem a neabstraktně;

2. v literatuře použil pojmu *a.* první r. 1798 teoretik romantismu Fr. Schlegel jako označení pro nový prozaický žánr nevelkého rozsahu, jemuž přisoudil pohádkovost, bohatou fantazii, lehkost a smysl pro ironii. V tomto smyslu užívala pak tohoto žánrového označení zejména literatura německá, kdežto v kontextu anglosaském se *a.* přibližovala více → grotesce (W. Scott, E. A. Poe). V slovanských literaturách se *a.* stala žánrem oblíbeným až ve vývojové etapě přechodu od romantismu k realismu, přičemž postupně ztrácela své vyhrančené romantické rysy a stala se poměrně širokým označením pro krátký prozaický útvar jednoduché stavby a nekomplikovaného děje, jehož charakteristickým znakem byl pouze lehce ironizující pohled na drobné události nebo svérázné postavy a postavičky všedního prostředí. Jako ironizující nebo alespoň humorně laděná povahokresba byla *a.* pěstována zvláště v české litera-

argomento

tuže 60.–70. let, a to J. Nerudou (Arabesky, 1864), Sv. Čechem (Povídky, arabesky a humoresky, 1878–1883), J. Arbesem aj.

Lit.: E. Kühmel, Die Arabeske, 1949. W. Kayser, Das Grotteske, Oldenburg 1957.

■ ARGUMENTO

(ital., z lat. *argumentum* = důkaz, důvod) – 1. v širším smyslu předmět uměleckého díla, obsah, děj;

2. součást scénáře v → *commedii dell'arte*, zachycující stručný obsah hry, někdy také informující o jejím vzniku a vývoji; na něj pak vlastní komedie navazuje. Jindy obsahuje a. též popis událostí po skončení děje hry. A. se nalézá v řadě dochovaných scénářů, především ve sbírce Flaminia Scaly, ale i v pozdějších. Nelze s určitostí říci, zda a. byla při představení také deklamována, nebo zda tvořila pouze studijní materiál k inscenování;

3. v *operních libretech* 17. a 18. stol. typ předmluvy, která vedle obsahu děje nebo událostí, jež vlastnímu ději opery předcházejí; zahrnovala někdy též literární nebo historické prameny, z nichž libretista čerpal, popř. záznamy o tom, v čem se od nich odchýlil.

Lit.: K. Kratochvíl, Komédie dell'arte, Praha 1973.

kn

■ ARGOT

(franc. = hantýrka) – druh tzv. sociálního dialektu, mluva příslušníků společensky izolovaných vrstev (zlodějů, tuláků, podvodníků apod.). Základní slovní fond a gramatickou stavbu přejímá a. ve zjednodušené formě z běžně mluvené podoby národního jazyka. Specifickým rysem a. je omezený soubor výlučných, pro jiné vrstvy záměrně nesrozumitelných slov a obrátů, sloužících k utajení vlastního obsahu sdělení. Kromě značného množství cizích slov, přejatých zejména z německé hantýrky (tzv. *rotwelsch*), z židovského žargonu i z cikánštiny, je pro a. též charakteristická úmyslná deformace lexikálních prostředků (např. „večernák“ = večerní krádež) a záliba ve významových posunech (např. „kukačka“ = pistole). V poezii se tzv. argotismy, tj. slova a obraty argotického původu, vyskytly poprvé u F. Villona. V moderní literatuře se argotismy uplatnily nejednoduše v próze a v dramatu, kde tvoří součást jazykové charakteristiky postav nebo prostředí (V. Hugo, H. de Balzac, É. Zola, R. Queneau, J. Hasek), později pronikly i do poezie (např. Hořejšího překlady básní J. Rictuse).

Lit.: F. Jilek-Oberpfalzer, Argot a slangy,

Čsl. vlastivěda III, Jazyk, Praha 1934. P. Trost, Argot a slang, Slovo a slovesnost 1, 1935.

jh

■ ARCHAISMY

(z řec. *archaios* = starobylý) – zastaralá slova, slovní spojení, popř. významy slov, morfologické a syntaktické prvky, které jsou záměrně využívány se specifickou stylovou platností. V této funkci vystupují někdy i *historismy* – slova vyřazená z aktivního používání zánikem příslušných reálií (např. sudlice, řemdih – názvy husitských zbraní). V literatuře se a. nejčastěji užívá k zachycení dobového koloritu (hojně jsou např. u Z. Wintra: „nejsem vám hněvníkem“, „děvečka v umletém fěrtoše“, „čtyři sta chyba dvacetma let“), k charakteristice prostředí, typizaci postav, dále ke zdůraznění slavnostního, vznešeného rázu, popřípadě k satirickým účelům. Příkladem výrazného stylového přehodnocení a. a jejich nového uplatnění je jazyk V. Vančury: „Ha, ha, strážte se, aby nepřišel! Jen si myslíte, že jsem omezena na úzké prostory tohoto chlívce!“

hř

■ ARCHAIZACE

(z řec. *archaios* = starobylý) – využívání zastaralých jazykových prostředků (lexikálních, morfologických, syntaktických, příp. sémantických) v jazykovém projevu s cílem charakterizovat určité období či prostředí nebo dodat dílu určitý ráz (vznešený, popřípadě komický). Při zachycení dobového koloritu (např. v dílech s historickou tematikou) neznamená a. věrnou reprodukci historického jazyka příslušného období, ale jeho stylizaci, přičemž převládají prostředky běžné v současném jazyce. Při překládání klasických děl se vychází z toho, že tato díla byla psána soudobým, tedy bezpříznakovým jazykem: proto je nutné je překládat současným jazykem, bez násilné archaizace.

hř

■ ARCHETYP

(z řec. *archetypos* = pravzor) – 1. původně termín užívaný v idealistické starověké *filozofii* (Eirénaios, Dionýsios Areopagités aj.) ve smyslu „pravzor“ idejí, jevů či věcí, jako propracovanější parafráze platónského pojmu *eidos*;

2. v *uměnovědě*, v literární teorii a především kritice používáno neurčitě a nejednotně ve smyslu symbolu, symbolického modelu, motivu, myšlenky, která se během historie jednotlivých uměleckých druhů neustále navrácí v téměř nezměněné podobě, aniž pozbývá emocionální působivosti, a je společná všem kulturám bez ohledu

na to, zda mezi nimi existovalo historicky prokazatelné ovlivnění. A odkazuje obvykle k vyhraněným situacím v lidském životě, např. zrození, smrt, láska, konflikt mezi jednotlivcem a společností, vina, trest, svoboda aj.;

3. jeden ze základních pojmů Jungovy psychologie a literárněvědné školy zvané → archetypální kritika. V pojetí Jungově existují dvě formy archetypu: a) *a.* jako potenciální forma vědomí, předznamenávající chování člověka, tj. forma psychických reakcí člověka, náležející do říše instinktivní aktivity, která je podobná jako instinkty vrozena každému jednotlivci a vyjevuje se v okamžicích snížení racionální kontroly (nebezpečí, úzkost, strach, sny, psychické poruchy atd.); b) *a.* jistým způsobem realizovaný, tj. reprezentace *a.*, který lze sledovat „metodou zkoušky“ v těch projevech člověka, jež nejsou korigovány vědomými složkami psychiky: sny, výpovědi pacientů podrobených hypnóze, tvůrčí činnost duševně chorých, a dále pak do jisté míry lze tímto způsobem sledovat a interpretovat symbolické modely mýtů, ság i pohádek, které uchovávají pozůstatky prazákladního vědomí člověka, a v neposlední řadě i díla umělecká, která se od ostatních lidských projevů odlišují poměrnou svobodou imaginace.

A. objektivizovaný, jak jej nalézáme v uměleckém díle, neexistuje nikdy v čistě podobě, ale nese s sebou vždy pečeť individuality umělce. Tento poznatek, obsažený již v díle C. G. Junga, zdůrazňuje a dále rozvíjí L. A. Fiedler, který umělecké dílo považuje za dialektickou jednotu archetypu (tj. toho, co je společné všem na nehlubší podvědomé úrovni) a rukopisu (tj. příznaku osoby či osobnosti, jejímž prostřednictvím je *a.* realizován). Také další z pokračovatelů C. G. Junga, americká psycholožka M. Bodkinová, rozlišuje *a.* jako tradici uchované symboly a obrazy (typové představy) a jako formu vědomí (tendenci ve fyzické mysli, „body mind“). Užítí termínu *a.* je v současné západní literární teorii (→ archetypální kritika) značně volné a nejednotné;

4. *v textologii* – při studiu středověké a antické literatury je *a.* původní text, ze kterého vznikly dochované texty (opisy) určitého literárního díla; *a.* nemusí být ani textem autorským, protože existující texty se mohou vztahovat k náhodně zachovanému přepracování (opisu) původního díla. Zachovalo-li se původní dílo v několika opisech různých znění, může být za *a.* určen jeden z opisů (*a.* dochovaný), nebo se předpokládáné znění rekonstruuje (*a.* nedochovaný). K znázornění vztahu jednotlivých opisů z hlediska textového i časového se používá grafické schéma (→ stemma, → protograf).

Lit.: M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957. J. Hrabák, Několik poznámek k problematickému archetypu, in: Česká literatura 14, 1966.

J. Levý, Západní literární věda a estetika, Praha 1966.

hl + vš

■ ARCHETYPÁLNÍ KRITIKA

(z řec. archetypos = pravzor) – směr západního bádání literárněvědného, teoretického a kritického, využívající výsledků zkoumání hlubinné psychologie – především C. G. Junga (1875–1961) a jeho následovníků – a zároveň poznatků, které vyplývají z průzkumů antropologických a etnografických; snaží se prokázat, jak a v jaké míře jsou v literatuře, dramatu a divadle uchovány prazákladní symboly, motivy, modely a symbolické struktury, existující již v archaických rituálech, mýtech a pohádkách, a vysvětlit, jakým způsobem se podílejí na konstituování umělecké hodnoty (→ archetyp).

J. G. Frazer (1854–1941) v díle Zlatá ratolest prokazuje tematickou podobnost mezi mýty a rituály nejrůznějších kulturních oblastí a zároveň interpretuje i jejich symbolické modely; navazuje na něho tzv. cambridžská škola (G. Murray, J. E. Harrisonová atd.), jejíž přínos spočívá v rekonstrukci a interpretaci původních mýtů a rituálů a v důkazech a způsobech, jakými se tato prazákladní imaginativní a mimopracovní aktivita člověka promítá do počátečních uměleckých forem (antické divadlo, historický a dobrodružný román, hrdinské epy, poezie atd.). Podnětem pro archetypální kritiku byly analýzy kulturních projevů dosud existujících archaických společností, které provedla americká kulturně antropologická škola (F. Boas, R. F. Benedictová, A. B. Lewis) a koncepce „kolektivního vědomí“, kterou rozvinula francouzská sociologicky orientovaná škola (É. Durkheim, L. Lévy-Bruhl).

A. k. vychází ze snahy překročit omezení → strukturalismu, formalismu (→ formální metoda) a → new criticismu, které zkoumají především jazykovou vrstvu konkrétního uměleckého díla; snaží se odhalit symbolické modely, které existují v mýtech, rituálech a pohádkách stejně jako v dramatu a literatuře od jejich vzniku až do současnosti, aniž by častým opakováním byla stírána jejich neobyčejná emocionální působivost. Pítažlivost těchto „věčných témat“ je interpretována na základě poznatků moderní psychologie a antropologie; z tohoto zorného úhlu jsou interpretovány i tzv. okrajové žánry (detektivní román, western aj.). Za slabinu je považována poměrně nesnadná prokazatelnost výchozích hypotéz a terminologická nejednotnost, daná především víceznačností výchozího termínu → archetyp. K nejvýznamnějším představitelům *a. k.* náleží N. Frye, R. Chase, J. Campbell, W. H. Auden aj.

Lit.: viz → archetyp.

■ ARCHISÉM

(z řec. arché = začátek, princip; séma = znamení, znak) – nově utvořený literárněvědný termín, označující soubor distinktivních příznaků společných dvěma významovým jednotkám (např. *a.* k významům „sever“ a „jih“ je vyjádřitelný jako „hlavní světové strany v ose polů“). Svým původem je *a.* termínem sovětské literárněvědné školy v Tartu, byl vytvořen analogicky podle fonologického termínu archifoném. Zvláštností verše je, že se v něm vytvářejí sémantické svazky, a tím i *a.* mezi takovými pojmenováními, která mimo daný text nesouvisí:

„moře jsme my, dělníci zvlněných
svalů, cizí i zdejší“

(J. Wolker)

Lit.: J. M. Lotman, Lекции по структуральной поэтике I, Труды по знаковым системам I, Tartu 1964. Týž, Структура чуждоэстетического текста, Москва 1970. Týž, Анализ поэтического текста, Москва 1972.

mc

■ ARTEFAKT

(z lat. ars = umění, umělost; factum = čin) – umělý smyslově konkrétní výtvar vědomé lidské činnosti, který je aktuálním podnětem esteticko-uměleckého prožitku, v umělecké literatuře tedy vrstva optických a zvukových hodnot. (Termín přешel do obecné teorie umění z výtvarného umění.) *A.* se odlišuje: a) od pseudoartefaktů, které sice dojem *a.* budí, ale vznikly bez vědomé činnosti člověka (v umělecké literatuře např. strojově anebo nahodilým záznamem, k němuž se programově blíží třeba automatické texty surrealistů), b) od uměleckého díla, které zůstává vždy jediné, zatímco *a.* může být více (každé provedení symfonie je samostatným *a.*), a může být dobou porušeno, kdežto *a.* je vždy celý – i jako fragment, torzo či výňatek.

Ve slovesném umění je vztah *a.* a literárního díla komplikován tím, že optické a zvukové kvality v něm hrají menší roli než v jiných uměních; různé druhy umělecké literatury jsou na nich nezávislé, např. v poezii (srov. → kaligram, → konkrétní poezie, → lettrismus, → verš, → rytmus) jsou exponovány více než v próze. Jiná komplikovanost vzniká tím, že tvar zápisu a zvuk nejsou v literatuře bezprostředním nositelem celého obsahu díla, neboť ten je dán převážně smyslem a významem použitých slov, tzn. znakově. Korelace *a.* s literárním dílem je tak v umělecké literatuře ve srovnání s ostatními druhy umění relativně nejmenší a nejspornější.

Lit.: J. Volek, Příspěvek k analýze pojmu artefakt, in: Acta universitatis Carolinae, Phil. et hist., Praha 1962.

pt

■ ARZE

(z řec. arsis = zdvih), těž *lebká doba* – ve versologii metricky nedůležitá část stopy, protiklad těžké doby, tj. → teze. Grafické značení: ∪. České pojetí tu vychází ze starší tradice antické metriky, zatímco většina ostatních jazyků se přidržuje později vzniklé záměny významů obou termínů a chápe *a.* naopak jako metricky důležitou složku stopy.

mc

■ ASFALTOVÁ LITERATURA

hanlivé označení pro realistickou literaturu sociálního a politického protestu, tematicky čerpající z prostředí velkoměsta; termín *a. l.* razila nacistická propaganda v hitlerovském Německu ve 30. letech (např. o H. Mannovi, A. Zweigovi ap.) a nepřímo se v něm odrážela reakční statkářská ideologie, idealizující venkov (heslo Blut und Boden = krev a půda) a pěstující nenávisť ke „zkaženému“ městu. Toto označení se nakrátko rozšířilo i za hranice třetí říše, u nás vyhovovalo propagátorům → ruralismu.

Lit.: A. Zweig, O „asfaltové literatuře“, in: Magazin DP 2, 1934–5.

mb

■ ASKLEPIADSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

metrické útvary antické poezie pojmenované po Asklepiadovi, básníku epigramů v 3. stol. př. n. l., a jejich novověké ekvivalenty. *A. verš menší* je verš o dvou choriambech s jambickým zakončením a s libovolným dvouslabičným počátkem (xx – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ∪), *a. verš větší* je širší o další choriamb (xx – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ∪). *A. strofa první* se skládá ze tří *a.* veršů menších a jednoho → glykónského.

Pod křídlem chovaný, ó Čechu orlovým,
pléšej v den veliký! Darma sočí vrazi,
darma zrádce brojí, odrodilce, tvoje
zvážil srdce i víru král.

(J. Jungmann)

A. strofa druhá je tvořena dvěma *a.* verši menšími, → jedním ferekratejským a jedním → glykónským;

Plésám hospodinu! vzhůru davem světů
vroucně zplápolala písně letí peruť
k stánkům světlooděnců,
k světlejším serafům sborům.

(P. J. Šafařík)

mc

■ ASOCIACE

(z lat. associare = připojovat, slučovat, sdružovat) – 1. v historii literatury sdružení spisovatelů (např. RAPP = Ruská asociace proletářských

spisovatelů); pro české organizace a spolky se tohoto termínu obvykle neužívá;

2. v *psychologii tvorby* sdružování představ; poznatky o sdružování představ a jejich vybavování, a to na základě jejich dřívějšího setkání (styčná *a.*), podobností nebo kontrastu, jsou doložené už v antice (Aristotelés); v 17. až 19. stol. se *a.* stala důležitým pojmem filozofickým (J. Locke) a psychologickým (D. Hartley, T. Brown, J. Mill, W. Hamilton, H. Spencer); estetický význam *a.* odhalovali už Descartes a Hume, pro Hartleyho asociativní teorii se nadchli, alespoň dočasně, někteří angličtí romantičtí básníci. K největšímu oživení zájmu o *a.* dochází začátkem 20. stol., kdy je asociativní myšlení položeno do základů tvůrčí metody jednoho proudu moderní prózy (Proustovo Hledání ztraceného času) a několika moderních básnických směrů (zvl. → poetismu a → surrealismu). Pojmem literárněteoretickým se *a.* stává v avantgardní estetice, a to zejména české (pařížský Dictionnaire abrégé du surréalisme z r. 1938 vůbec heslo *a.* neuvádí), která stavěla *a.* myšlení do opozice k myšlení logickému a za moderní považovala tvorbu, která je založena na asociativním rozvíjení obraznosti. Literárněvědné proudy opírající se o sémiologii zahrnují pojem *a.* do pojmu konotace (→ denotace a → konotace).

Lit.: V. Nezval, *Moderní básnické směry*, Praha 1937.

mb

■ ASONANCE

(z lat. *assonāre* = přizvukovat) – shoda samohlásek na koncích veršů bez ohledu na souhlásky. Typický prostředek lidové poezie, umělou poezii užíváný jako názvuk lidového stylu nebo prostředek uvolnění rýmového schématu. *A.* byla v některých starších poetikách chápána chybně jako „nedokonalý rým“:

... kukačka volá k večeri
tak jako kohout drúbeží.

(V. Nezval)

pt

■ ASTEISMUS

(z řec. *asteismos* = zdvořilost, uhlazenost) – figura spočívající v důmyslné a delikátní ironii, kterou se přisuzuje chvála formou důtky. Např.: Za toto jediné místo by vás vyloučili z Platónovy republiky. Viz též → *antifráze*.

Lit.: H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris 1961.

vš

■ ASTROFIE

(z řec. *a* = ne; *strofé* = obrat, sloka) – kompozice básně bez členění na jednotlivé → strofy. Je obvyklá v poezii, jejíž kompoziční členění závisí na výstavbě tématu (epos, reflexivní a didaktická poezie).

pt

■ ASYNDETON

(z řec. *asyndetos* = nespojený) – básnická figura, příznakové spojení slov nebo vět bez užití obvyklé spojky, zdůrazňuje relativní samostatnost jednotlivých složek. *A.* se mj. uplatňuje při vyjádření situačního napětí, prudkého dějového spádu apod., dosahuje se jím též větší stručnosti, bezprostřednosti a kompaktnosti projevu. Viz též → polysyndeton.

Dělník je smrtelný, práce je živá,

Antonín umírá, žárovka zpívá –

(J. Wolker)

jh

■ ASUG

(z turec. *aşik* = zamilovaný) – kavkazský lidový básník-zpěvák, přednášející své skladby nebo improvizující na dané téma za doprovodu lidového strunného nástroje. *A.* působí dodnes v sovětské Arménii, Gruzii, Ázerbájdžánu, Dagestánu a v přílehlé části Turecka. Nejznámějším *a.*, který proslul i za hranicemi kavkazské oblasti, byl dagestánský básník Sülejman Stalský (1869–1937).

Lit.: V. Žirmunskij, *Středoasijské lidové pívnice*, in: V. Ž., *O hrdinském eposu*, Praha 1984.

tb

■ ATELLÁNA

též *atelská fraška* (podle jihoitalského městečka Atelly u Capuy) – žánrový typ komedie, která byla ve starověkém Římě přejata od jihoitalských kampánských Osků; rozsahem nevelká, zpravidla jednoaktová → fraška s burleskními prvky, již charakterizují čtyři ustálené karikaturní postavy (masky): hlupák a žrout Maccus, žvanivý chytrák Bucco, směšný lakotný stařec Pappus, hrbatý intrikán a šarlatán Dossennus. Improvizované výstupy této čtveřice, opírající se o pevnou dějovou osnovu, čerpaly tematicky z prostředí venkovského a maloměstského života, tvořily je rozpustilé, často obhroublé nebo také satiricky zaměřené výjevy, které poukazovaly na společenské zlořády. *A.* byla původně burleskní lidovou hrou, hranou ochotníky, také v Římě si dlouho uchovala rysy karnevalové kultury (v *a.* směli účinkovat římstí občané, kteří jinak na jevišti hrát nemohli), proto často převažovala hrubá erotika, rvačky atp.

atezeze

nad společenskostatistickými prvky, k nimž žánr dával příležitost. Rozkvět *a.* spadá do 1. stol. př. n. l., její improvizací charakter byl v Římě postupně literárně zušlechťen, tvořila pak při slavnostních hrách po tragédii veselou dohru. *A. f.* se literárně věnovali např. Pomponius Bononicensis, Novius, ovlivnila Naevia, Plauta aj., v císařské době byla *a.* postupně vytlačována pantomimou (→ mimus).

Lit.: *W. Beare*, *The Roman Stage*, Cambridge 1950. *E. Duckworth*, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952. *H. Reich*, *Der mimus I-II*, Berlin 1903.

kn

■ ATETEZE

(z řec. *athetesis* = odmítnutí, zavržení) – v textologii prohlášení části textu nějakého díla (popřípadě díla celého) za nepravé; v tomto smyslu je *a.* opakem → atribuce textu.

vš

■ ATRIBUCE TEXTU

(z lat. *attribuere* = přidělovat, přikazovat) – určení autorství anonymního díla (textu), tj. jeho původce. *A.* umožňuje začlenění díla do kontextu literárního vývoje, určení jeho úlohy společenské, kulturní a politické a tím zpřesnění a doplnění vývojnou linie celé literatury i nalezeného autora. V → textologii se *a. t.* rozumí ověření autentičnosti → textového pramene v širším smyslu. Při rozhodování o možných autorech sledovaného anonymního díla se vychází z předpokladu, že dílo napsal někdo z literárně činných lidí daného časového období. Metoda *a. t.* musí být natolik přesná, aby neurčila nepravého autora, resp. aby alespoň dospěla k negaci (→ *atezeze*, → *dubia*), tj. prokázala, že nikdo z předpokládaných autorů nemohl dílo napsat; anonymní dílo mohl napsat i autor, jehož literární činnost se omezila právě jen na zkoumané dílo.

Metody *a. t.* obecně využívají: a) vnějších údajů o anonymním díle a předpokládaných autorech, tj. informací obsažených v literárních, redakčních, cenzurních i policejních archívech, korespondenci, denících aj., dále všech zpráv o životě předpokládaných autorů, jejich pracovních zvyklostech, publikačních možnostech, podnětech jejich tvorby, rovněž i poznatků → paleografie, grafologie, chemie atd.; b) vnitřních údajů, tj. založených na jazykovém, stylovém, tematickém, kompozičním, motivickém, rytmickém, ideovém aj. rozboru anonymního díla a jejich porovnání s obdobným rozbohem děl předpokládaných autorů.

V poslední době se pro *a. t.* užívá v souvislosti se zaváděním → matematických metod do jazykovědy a literární vědy i přístupu matema-

tického (statistického), založeného na → frekvenci jazykových a literárních jednotek i jejich tříd, tj. kvantifikujících vnitřní údaje o díle. Navazuje se tu na klasickou metodu stylometrickou (→ stylometrie).

Při matematických metodách *a. t.* se vychází z předpokladu, že každý autor má svůj → individuální styl autorský, který lze popsat soustavou kvantitativních údajů postihujících frekvenci jazykových a literárních jednotek v autorových textech. Tyto údaje se zjišťují v anonymním textu i v textech předpokládaných autorů a matematickými metodami se rozhoduje, který z autorů se ve frekvenci sledovaných jevů shoduje s anonymním textem. Takto nalezený autor je potom považován i za původce sledovaného díla. Vzhledem k tomu, že se používá přístupu matematického (pravděpodobnostního), je i tento závěr více či méně pravdivý a jeho věrohodnost závisí na obecné úrovni jazykové a literární stylistiky. Otázkou je volba vhodné charakteristiky autorského stylu, tj. takového jevu, jehož kvalitativní i kvantitativní úroveň je homogenní v různých autorových textech. Nelze proto vycházet z evidentních vlastností autorova způsobu psaní, protože mohou být i imitovány eventuálním plagiátem. Proto se hledají podvědomé vlastnosti autorova stylu, tj. takové jevy, jejichž užití autor při psaní vědomě neovlivňuje a které souvisejí se subjektivními stylotvornými činiteli.

Příkladem je frekvence neplnovýznamových slov (předložky, spojky, částice, pomocná slova aj.), tj. nesouvisejících s tematikou díla (→ stylometrie), průměrná délka slova v počtu písmen, průměrná délka různých kategorií vět (řeč autora, přímá řeč, uvozující věta aj.), pozice jednotlivých slovních druhů ve struktuře věty, → Yulova konstanta aj.

Při *a. t.* se nelze omezit na sledování jediného jevu, ale zaměřit se na větší počet a tím využívat i jejich vzájemného vztahu (korelace).

Příkladem problémů *a. t.* může sloužit Shakespeareovo dílo, autorská jednota tzv. *Epištol sv. Pavla*, *Iliady a Odysseje*, Platónových *Dialogů a Listů* aj. Z české literatury srov. vyvrácenou hypotézu považující dílo Josefa Baráka za práce Nerudovy, spory o domnělou Bezručovu ranou sbírku podepsanou jménem Pavel Hrzanský, hodnocení autentičnosti Máchovy literární pozůstalosti aj.

Lit.: Editor a text, Praha 1971. *O. Králík*, *Křičavky Nerudovy poezie*, Praha 1965. *D. S. Ličbačev*, *Textologija*, Moskva 1962. *S. A. Rejser*, *Paleografija i tekstologija novogo vremeni*, Moskva 1970. *P. Vašák*, *Metody ustanovlenija spornogo avtorstva (problema Barak – Neruda)*, in: *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 3, Praha 1972. *P. Vašák*, *Statistika a sporné autorství*, *Slovo a slovesnost* 27, 1966. *P. Vašák*, *Metody určování autorství*, Praha 1980.

vš

■ ATTICKÁ KOMEDIE

starořecká komedie, jejíž vývoj sledujeme v Attice (střední Řecko v čele s Athénami) od 5. stol. př. n. l. Dělí se na tři vývojové ctapy, starou, střední a novou *a. k.*

Stará a. k. je rázu převážně politického a mravokárného s těžištěm v politické satíře a ideologické kritice. Osoby jsou převážně zobecněnými karikaturními typy a děj mívá většinou fantastický ráz. Charakteristické je symetrické členění, související se strukturou písní → kómu. Nejvýznamnějšími představiteli staré *a. k.* byli Kratinos, Eupolis a Aristofanés (druhá pol. 5. stol. př. n. l.).

Pro střední *a. k.* (4. stol. př. n. l.), jež navazuje na nejstarší řeckého komediografa Epicharma, je typické jednak odstranění politické tematiky, jednak oslabení úlohy sboru jako hlasu veřejného mínění, což obojí souvisí s úpadkem řecké demokracie. Z 607 doložených kusů střední *a. k.* se nezachoval žádný (jen tituly a zlomky), z 57 známých autorů jsou nejvýznamnější Antifanés a Aléxis. Značný podíl tvoří témata parodicky mytologická, a to nejen parodie mýtů, ale i tragédií; její těžiště však leží v tematicce rodinných vztahů a denního života. Také střední *a. k.* měla typické charaktery (masky), avšak hrubost výsměchu, příznačná pro starou *a. k.*, byla tu již zmírněna.

Nová a. k. vznikla na začátku doby helénistické na konci 4. stol. př. n. l. (termín „nová“ je antický); je to komedie charakterová a především intriková (zápletková). Nejfrekvencovanější tu jsou témata lásky a rodinných vztahů, zatímco fantastické prvky a politická aktuálnost již zcela vymizely; nová *a. k.* přináší namísto satiry v podstatě idealizaci skutečnosti z hlediska vládnoucí otrokářské společnosti. Vyznačuje se nevelkým okruhem motivů a situací, omezenou řadou typických postav, přičemž její originalnost netkví v ději ani v charakterech, do značné míry tradičních (přecházejí ze střední *a. k.*), ale v jejich zpracování. Význačné je umění rozvedení intriky: spleť omylů, klamů, tajného naslouchání, přestrojování, zaměňování osob tvoří složitou, ale pevně skloubenou zápletku. Velkou úlohu tu hraje náhoda, na níž se zakládá typické schéma „poznání“ (→ anagnorize). Pro novou *a. k.* je též příznačný živý a vtipný dialog. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl Menandros, důležití jsou též jeho předchůdci Filémón a Dífilos (tvořící v druhé pol. 4. a na poč. 3. stol. př. n. l.). Strukturu *a. k.* známe dnes jen z pozdějších římských zpracování v latině a ze zachovaných řeckých zlomků, které ovšem většinou nedávají představu o ději v celku (teprve r. 1958 byly objeveny obsáhlé fragmenty Menandrových komedie *Dyskolos*). Prostřednictvím římské komedie mělo umění nové *a. k.* významný vliv na celé západoevropské drama.

Lit.: F. M. Conford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1934. H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel, Darstellung und Deutung*, Iserlohn 1947. V. N. Jarbo, *Aristofan*, Moskva 1954. A. Koldř, *Řecká komedie*, Praha 1919. G. Norwood, *Greek Comedy*, London 1964.

rč

■ AUTO

(ze špan. a port. auto = akt, děj) – v počátcích španělského divadla jednoaktová hra náboženského i světského obsahu; později převládla náboženská tematika (*auto sacramentale*). Vývoj *a.* probíhal od počáteční primitivní formy až po vrcholnou podobu v 16.–17. stol. – alegorickou dramatickou skladbu o jednom dějství s hojností personifikovaných idejí nebo abstrakcí, charakteristických pro baroko. V 18. stol. umělecká hodnota tohoto žánru postupně upadala a r. 1765 byl ve Španělsku vydán jeho úřední zákaz.

Nejstarší dochované *a.* Hra o třech kráľích (*Auto de los Reyes Magos*) vzniklo přibližně koncem 12. stol. Významnými autory *a.* byli na přelomu 15. a 16. stol. Juan del Encina a Gil Vicente, v období „zlatého věku“ Lope de Vega a zejména Pedro Calderón de la Barca, který ve svých více než 60 *a.* vypracoval klasickou uměleckou formu, založenou na aplikaci alegorického postupu v díle jako celku. Formou *a.* zpracoval Calderón nejen řadu témat ze Starého a Nového zákona, ale i náměty filozoficko-teologické, mytologické a legendární. K nejlepším Calderónovým *a.* patří Velké divadlo světa (*El gran teatro del mundo*), Božský Orfeus (*El divino Orfeo*) a Kouzlo hříchu (*Los encantos de la culpa*). Calderónovo pojetí *a.* mělo značný význam pro vývoj španělského dramatu. Na některé prvky *a.* navázal ve svém díle španělský dramatik 20. stol. Alejandro Casona (1900–1965).

Lit.: viz → církevní hra.

hř

■ AUTOBIOGRAFICKÝ ROMÁN

(z řec. → autobiografie) – románové zpracování autorova životopisu, tj. podání událostí a vlastních zážitků podle zásad románové výstavby, v níž se na rozdíl od → autobiografie uplatňují prvky → fikce literární a fabule, budovaná na událostech ze života autorova, je výrazně organizována (→ fabule). *A. r.* zpravidla, nikoli však výhradně, používá tzv. → ich-formy (tj. vyprávění děje v 1. osobě jedn. čísla) a dodržuje chronologický sled událostí, jež se postupně rozvíjejí buď v intimní obraz spisovatelova psychologického a názorového vývoje a zrání, anebo v široké panoráma různých prostředí, lidských typů a osudů, které nějak působily na utváření autorova životního osu-

autobiografie

du a charakteru.

Vzhledem k povaze umělecké literatury je prakticky nemožné vést přesnou a přímou hranici mezi romány čistě autobiografickými (tj. využívajícími pouze faktického životopisného materiálu) a románem tzv. *semiautobiografickým* (tj. životopisným jen zčásti), v němž bývají reálná autobiografická fakta již umělecky svobodně transformována a zároveň i doplňována o skutečnosti smyšlené a vsazena do nového, literárně svébytného kontextu. Stejně plynulě bývají pak i hranice mezi tímto typem částečně *a. r.* a románem fiktivně autobiografickým, který svou vnější literární podobou vyvolává sice dojem autentického životopisu autorova (fiktivním ztotožněním osoby vyprávěče s autorem), ačkoliv ve skutečnosti je jeho syžet pouze smyšlený. V moderní literatuře s její tendencí k narušování a rozbíjení konstitutivních znaků tradičních literárních forem na jedné straně a snahou o sebeprojekci autora do literárních postav na druhé straně se stává rozlišování těchto typů *a. r.* (jež jsou ostatně jen literárněteoretickým zobecněním a tříděním) zvláště problematickým, nehledě k tomu, že v dílech autobiografického charakteru zůstává vždy – jak upozornil již Goethe – otevřenou otázkou, co je vlastně „pravda“ a co „báseň“ (J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*). To vidíme i na takových klasických dílech *a. r.*, jako je např. G. Hauptmanna *Dobrodružství mého mládí* (*Abenteuer meiner Jugend*, 1937) nebo Gorkého trilogie *Dětství, Do světa a Moje univerzity* (1913–1923).

Lit.: Viz → autobiografie.

tb

■ AUTOBIOGRAFIE

(z řec. *autos* = sám, *biografía* = životopis) – písemné vylíčení vlastního života autorova, popř. některých jeho závažných úseků nebo stránek. *A.* mívají různé podoby od jednoduchého řazení vnějších faktů přes věcné podání pamětihodných událostí (např. římské *commentarii*) až k celistvému literárnímu zachycení životních osudů autora vylíčením a komentováním klíčových událostí, zážitků a prožitků (Abelard, *Historia calamitatum mearum*, 1133–36; Dante, *La vita nuova*, 1292; Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 1811–14), popř. k vypsání autorova duchovního vývoje a jeho filozofického vyznání (Platónův 7. dopis; Rousseau, *Confessions*, 1770).

Mezi *a.* lze obecně vysledovat dvě odlišné tendence; jednu, která směřuje k zasazení autorových zážitků do širšího kontextu historického dění a zpravidla vede za pomoci vlastních komentářů k jeho osobnímu vysvětlení, a druhou, soustřeďující pozornost spíše k autorovu vnitřnímu vývoji psychologickému nebo světonázorovému. K prvnímu typu se řadí např. latinsky psaná *a.* Karla IV.

(*Vita Caroli*, 1350), která je nejvýznamnější autobiografickou památkou starší české literatury, kdežto za příklad druhého typu mohou sloužit proslulé *Konfese sv. Augustina* (*Confessiones*, kolem 400), stojící na počátku celé řady obdobných nábožensky vyznavačských *a.*, jež hojně vznikaly v dobách nadvlády náboženské mystiky nebo pietismu.

Literární formy *a.* bývají rozličné a sahají od prostých deníkových záznamů (→ deník) přes formu análů (→ letopisy) nebo různé podoby literatury memoárové (tj. vzpomínkové, → paměti), historické a úvahové, až k svébytnému uměleckému zpracování, a to nejčastěji buď v podobě literárně stylizovaného deníku, nebo ve tvaru románovém (→ autobiografický román). Umělecká literární *a.* mívá obvykle charakter tzv. *semiautobiografie* (tj. částečné, poloviční *a.*), neboť její faktická životopisná náplň bývá zpravidla básnicky přetvořena a doplněna ve smyslu proslulého Goethova memoárového titulu *Báseň a pravda* (*Dichtung und Wahrheit*). V umělecké literatuře se rovněž vyskytují tzv. *a. fiktivní*, využívající autobiografické formy vyprávění v 1. osobě jedn. čísla (tzv. → *ich-formy*) jako výrazového prostředku pro zcela smyšlenou životopisnou fabuli.

K proslulým *a.*, jejichž autory byli významní literáti, patří kromě již připomenutých ještě např. paměti Petrarkovy, deník Grillparzerovy, Hebbelovy a Goethovy, memoárová díla V. Alfieriho (*Život*), H. Ch. Andersena (*Pohádka mého života*) a O. Wilda (*De profundis*), jakož i některá díla románová (→ autobiografický román). V české literatuře patří k různým typům *a.* např. Fr. Palackého *Každodenníček*, J. S. Machara *Konfese literáta* nebo paměti V. Nezvala *Z mého života*.

Lit.: *Formen der Selbstdarstellung*, Festgabe F. Neubert, Berlin 1956. J. Hrabák, *K morfologii současné prózy*, Brno 1969. R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge-London 1960. Sovetskije pisateli, *Avtobiografii*, Moskva 1959.

tb

AUTOCENZURA viz CENZURA

■ AUTOGRAF

(z řec. *autos* = sám, *graféin* = psát) – 1. *obecně* rukopis, tj. text psaný rukou určitého člověka, který nemusí být autorem zapsaného textu;

2. *v textologii* (→ textový pramen) se za *a.* považuje pouze takový rukopis, při kterém je autor textu totožný s autorem zápisu; z tohoto hlediska se rukopisný dokument napsaný někým jiným než autorem textu považuje za kopii, resp. opis (diktát), který ovšem může být autorem textu prohlédnut, opraven a tím i autorizován. Pravost *a.* se ověřuje především paleograficky (grafolo-

gicky), tj. srovnáním charakteristických vlastností písma s jinými soudobými a nepochybnými autorovými písemnými projevy (→ paleografie). Pomůckou jsou i vnější znaky, jako druh, barva a rozměr užitého papíru i jeho vodní znaky (→ filigrán), použité psací potřeby, inkousty aj. Na druhé straně se k důkazu pravosti *a.* používají i metody → atribuce textu. *A.* patří mezi důležité → textové prameny shromažďované textologem při vydávání díla (→ edice);

3. vlastnoruční podpis.

Lit.: Editor a text, Praha 1971. *D. S. Licbačev*, Tekstologija, Moskva 1962.

vš

■ AUTOKOMUNIKACE

(z řec. *autos* = sám a lat. *communicatio* = sdělení) – zvláštní druh jazykové a literární → komunikace, při které je autor (expedient) komunikovaného → textu (komunikátu) totožný s jeho příjemcem (percipientem), tzn., že autor tvoří text „pouze pro sebe“ a nemá s ním další komunikační záměr; jsou to např. autorské deníky a poznámky, do jisté míry rovněž pracovní texty, kterými si autor např. ověřuje určitý umělecký postup, popřípadě texty, které jsou pracovní variantou definitivního textu díla (→ varianta); podobně i → monolog – zvláště v plánu zobrazení – si zachovává některé autokomunikační prvky. Na autokomunikačním určení deníků, poznámek aj. nemění nic ani skutečnost, že bývají později často vydávány pro literárněvědné cíle a stávají se tak součástí procesu literární (zvláště literárněvědné a literárněhistorické) komunikace.

Lit.: *A. Popovič*, Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971. Literárna komunikácia, Martin 1973.

vš

■ AUTOMATICKÝ TEXT

(z řec., → automatizace) – text, vznikající bez racionální kontroly a předem daného plánu rychlým záznamem dojmů, představ a myšlenek tak, jak se právě vynořují v básnickově vědomí. Techniku *a. t.* uplatnili poprvé A. Breton a P. Soupault v knize Magnetická pole (1920) ve snaze zpřístupnit imaginativní a spontánní procesy lidského podvědomí, čímž bezprostředně podnítili vznik → surrealismu: „Okno vyhloubené do našeho masa se otvírá do našeho srdce. Je tam vidět nesmírné jezero, kam se v poledne ukládají hnědočervené vážky, vonící jako pivoňky. Co je to za velký strom, kam se chodí zhlížet zvířata. Jsou to už celá staletí, co mu naléváme.“ (A. Breton – P. Soupault).

pt

■ AUTOMATIZACE JAZYKOVÁ

(z řec. *automatos* = z vlastního popudu, přirozený) – vytváření ustálených lexikálních i gramatických spojení rozmanitého obsahu (např. „v popředí zájmu“, „rozhovory v přátelském a srdečném ovzduší“, „u příležitosti“). Automatizované výrazy však příliš častým či nevhodným užíváním ztrácejí účinnost, vyznívají spíše negativně a přecházejí v → klišé nebo → frázi. *A. j.* je běžná a bezpříznaková ve stylu publicistickém; v umělecké literatuře se automatizovaných výrazů stylisticky využívá zpravidla pro účely charakterizační, případně se satirickým zaměřením.

hř

■ AUTOR

(z lat. *auctor* = původce) – původce literárního, vědeckého, malířského aj. díla. Osobnost *a.* literárního (uměleckého) díla doplňuje umělecký kontext díla a ovlivňuje i jeho vnímání. Život *a.* literárního díla a dílo samo jsou ve vzájemném dialektickém vztahu (spojení díla se světem), kdy život v různé míře (např. i v závislosti na věku *a.*) působí na dílo, ve kterém se mohou (zjevně i zastřeně) odrazit přímé zážitky a události (eventuální stylizace v díle), ale i události známé z četby a doslechu. Obdobně lze z díla – zvl. v případech, kdy *a.* není znám – usuzovat na jistý obraz *a.* osobnosti, na jeho společenské postavení, názory apod.; tento obraz však nelze přímo ztotožňovat se skutečným *a.*

Zvláště u žijícího *a.* poskytuje jeho předchozí dílo jisté údaje, na jejichž pozadí je nové dílo chápáno, resp. jistě chápání předurčuje. Z existence jediného původce řady děl vyplývá, že jednotlivá díla jsou vnímána jako součást širšího vnitřně spjatého celku, na jehož základě lze usuzovat i na → individuální styl; z dialektického vztahu celku a části vyplývá, že v rámci tohoto celku jeho jednotlivé složky (díla) mohou nabývat jiného významu, než jednotlivě mají. Obdobně lze *a.* a jeho dílo chápat v rámci ještě širším, např. literární generace, škola, časové období apod.

U zemřelých *a.* se vlivem literární kritiky, vědy a historie postupně vytváří obraz autorovy osobnosti (tzv. autorský mýtus), který nemusí být plně pravdivý a který se může stát podstatnou složkou významu díla (Mácha). Původce díla je za dílem cítěn a hledán i tehdy, když není znám vůbec a na obraz jeho osobnosti se usuzuje podle díla (Dalimil), nebo se skrývá za různými → pseudonymy (→ atribuce textu, → ateteze). Určením konkrétního *a.* je umožněno přesnější začlenění díla do různých kontextů (společenský, literární, kulturní, ideologický apod.), a tím posouzení díla a jeho významu z nových aspektů.

S problematikou *a.* je tak spojeno studium jeho osobnosti (jedinec žijící a tvořící), tj. jeho sociální původ, vzdělání, společenské postavení, míra jeho společenské aktivity a angažovanosti, vztah k ostatním autorům, konfrontace s analýzou soudobých poměrů apod., resp. jeho biografické realie vůbec. Od pojmu *a.* jako skutečného původce díla – tj. externího subjektu – je nutno odlišit *a.* jako sémantický konstrukt budovaný textem díla (interní → subjekt).

V obecné rovině se s pojmem *a.* pracuje v teorii komunikace, kde označuje výchozí článek → komunikačního řetězu *autor – dílo – příjemce*, na rozdíl od překladatele, literárního kritika, vědce a historika, recitátora aj., kteří jsou výchozími články řetězu → metakomunikace.

Lit.: *J. Mukařovský*, *Básník*, in: *J. M.*, *Studie z estetiky*, Praha 1966. *V. V. Vinogradov*, *Problema avtorstva i teorija stilej*, Moskva 1961.

vš

■ AUTORIZACE

autorův souhlas k nějakému zacházení s jeho dílem: k vydání tiskem, textové úpravě, převodu do jiné formy a žánru (úpravě pro film, divadlo apod.), překladu atd. Každý výsledek takového zacházení s dílem, schválený autorem, se označuje jako *autorizovaný*: autorizované vydání, autorizovaný překlad, autorizovaná dramtizace, scénář atd. Autor tak souhlasí s činností, kterou s dílem provádí jiná osoba; pokud ovšem jakýmkoli způsobem zachází s dílem sám jeho autor, používá se termín „autorský“ – např. autorská dramtizace, scénář aj.

vš

■ AUTORSKÁ ŘEČ

část uměleckého → vyprávění, součást → pásma vypravěče, vyslovovaná původcem (v plánu zobrazení) jako vlastní projev. *A. ř.* tvoří v epické próze základní kostru vyprávění, pomocí níž autor předkládá svoje myšlenky, představy, uvádí a komentuje (→ uvozovací věta) řeč postav (→ pásmo postav). Základním mluvnickým časem *a. ř.* je minulý čas (event. jeho stylistická varianta – historický přezens), který má ovšem relativní platnost; využívá se především 3. osoby, vyprávění ve třetí osobě, podle němčiny *er-forma* (*Er-Erzählung*, *Er-Text*). *A. ř.* má spisovnou podobu, zejména v klasické próze, nespisovné prvky se uvádějí v uvozovkách jako citáty. Vypravěč se často stává i jednou z postav, popř. postavou jedinou – sebepozorovatelem, a vyprávění se uskutečňuje z pozice konkrétní postavy. Tento typ vyprávění se nazývá přímé vyprávění (česky též já-vyprávění), podle němčiny *ich-forma* (*Ich-Erzählung*, *Ich-Text*) a *a. ř.* je současně i řečí postavy; využívá

se převážně 1. osoby, nejčastěji jednotného čísla (já-vyprávění), někdy i čísla množného (my-vyprávění).

Zatímco ve vyprávění koncipovaném ve třetí osobě je vypravěčem skrytá, anonymní a vševedoucí všudypřítomná potence, při přímém vyprávění vystupuje vypravěč jako čtenáři známý samostatný subjekt stojící nad dějem, do kterého se vměšuje, hodnotí, hovoří se čtenářem i s postavami a věci jsou podávány z jeho hlediska. Přímého vyprávění je využíváno zvláště v moderní próze jako prostředku k vyjádření osobních pocitů, náhledů i životních postojů samotného autora. V klasické, zejména realistické próze, psané ve formě přímého vyprávění, vystupoval vypravěč jako konkrétní postava, a tím se v podstatě zvyšovala iluze, že se předložený příběh skutečně stal. Současná literární věda přes nejednotnost přístupu si všímá jednotlivých aspektů vztahu → vypravěče a → autora, kdy na jedné straně je vypravěč s autorem ztotožňován a na druhé straně je vypravěč chápán jako úloha a odlišován od autora; existují však i názory, podle kterých vypravěč neexistuje.

Lit.: *K. Hamburger*, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. *W. Kayser*, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948. *N. Krausová*, *Rozprávač a románové kategorie*, Bratislava 1972. *J. Mistrik*, *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968.

vš

■ AUTOSTYLIZACE

(z řec. *autos* = sám a franc. *stylistion* = upravení, zpracování) – konstrukce fiktivního mluvčího, tj. vypravěče nebo lyrického hrdiny (řidčeji postavy s mluvčím netotožné), která při vnímání díla poukazuje k reálnému původci díla, autorovi; je umožněna na jedné straně jazykově tematickým charakterem *a.* (např. již využitím sloves v 1. osobě), na straně druhé shodou mezi obecně rozšířenou představou o autorovi a některými rysy konstruktu. *A.* nepodkrývá objektivně skutečný život původce díla, naopak výběrem a stylizováním jedněch životních a charakterových dat a opomíjením dat jiných vytváří literární obraz autora, podřízený smyslu literárního díla. Vytržena z těchto významových souvislostí nabývá *a.* povahy mytu (srov. falešnou představu o jednořukém autoru Slezských písní, vyvolanou autostylizací v básni Škaredý zjev: „levou [ruku] mi urazil uhelný balvan“).

Lit.: *V. Macura*, *K typologii autostylizací v Slezských písních*, *Česká literatura* 20, 1972. *F. X. Šalda*, *O básnické autostylizaci*, *Slovo a slovesnost* 1, 1935.

mc

■ AVANTGARDA

(z franc. l'avant-garde = předvoj, přední stráž) – jedna z etap moderní tvorby, především v první třetině 20. stol. V jejím časovém vymezení a definici panuje nejednotnost.

Nejčastěji se vrací dvě různá pojetí umělecké avantgardy. Italský teoretik Mario de Micheli vykládá avantgardu jako výsledek roztržky s hodnotami 19. stol., přičemž nejde pouze o roztržku estetickou. Pokrokoví umělci se rozcházejí s měšťáckou třídou a nenacházejí jinou, kde by zapustili kořeny. Jejich odboj probíhá pak ve dvou podobách: buď jako dekadentní vykořenění, které Micheli charakterizuje jako „spíše duchovní vysílení než vzpouru“, jako náklonnost k mizející civilizaci a ponurou zálibu ve smrti, nebo dochází ke skutečné revoltě umělců, ne už osamělé, ale organizované, tj. k avantgardě („... když opravdový avantgardní umělec narazí svými kořeny na opět příznivou historickou půdu, to jest na takovou, která v něm znovu probudí víru, že jediná záchrana není v úniku, ale v aktivní přítomnosti uvnitř skutečnosti“). De Micheli klade hranice vzniku avantgardy před první světovou válku, do prvních let našeho století, a objevuje v ní dva základní proudy: jedna linie vychází z → kubismu a zahrnuje → futurismus a abstraktivismus, druhá začíná → expresionismem a jde přes → dadaismus k → surrealismu. Pro tvorbu prvního proudu je společná snaha nahradit realitu abstraktním řádem, konstrukcí nového světa, uměním intelektuální syntézy. Druhá linie, v níž po expresionismu přichází dadaismus, uvolňuje spontánní tvořivost v člověku, odmítá pořádky rozumu, objevuje sen, podvědomí, přírodu a přirozenost. Avantgardu charakterizuje tedy podle de Micheliho nejen revolučnost formová, ale i kolektivní, organizovaná odbojnost společenská, obrácená se proti nespravedlivému společenskému řádu.

Druhé, odlišné pojetí reprezentuje např. Mikuláš Bakoš, který chápe uměleckou avantgardu jako „etapu postimpresionistického a postsymbolického vývoje moderního umění, kdy počínaje prvními desetiletím 20. stol. nastává období radikální dekanonizace a rozrušování uměleckých tradic“. Pro Bakoše je tedy prvotní umělecké novátorství a ve vývoji avantgardy rozlišuje předválečné stadium, v kterém převládá ještě živelná protiburžoazní revolta, od stadia meziválečného, kdy živelná vzpoura se mění v uvědomělou sociální revolučnost. Avantgarda se tu tedy dělí do dvou vývojových stupňů.

Chápeme-li avantgardu jako tu fázi moderního umění, v níž se umělecké hledačství spojuje se společenskou revolučností, se socialismem, pak by její počátky bylo třeba klást pro naše umění do roku 1917. Vliv Říjnové revoluce a vznik samostatného československého státu byly výrazným

předělem v uměleckém usilování, začínají novou etapu. Podobně se rýsuje i ukončení avantgardního umění u nás rokem 1938, kdy se mění společenské podmínky zánikem samostatnosti a postupnou fašizací vlády; v umělecké oblasti lze vidět mezník v Nezvalově rozpuštění české surrealistické skupiny v březnu 1938. Tyto předěly nejsou žádnou zdí, řada jevů předchází i přesahuje. Pro naše umění je pojem meziválečná levicová umělecká avantgarda velmi obsažný a konkrétní, vyjadřuje zároveň specifičnost našeho umění v kontextu tehdejšího evropského vývoje. Nejde jen o vznik a působení prvního našeho původního ismu, tj. poetismu, ale především o fakt, že v žádné zemi kromě Sovětského svazu neexistuje ve dvacátých a třicátých letech tak úzké sepětí moderního umění se socialismem a přímo s marxismem jako u nás.

Pro předválečné průbojné umělecké směry lze užívat osvědčeného pojmu *umělecká moderna*, který by zahrnul proudy od devadesátých let do konce první světové války. Abychom odstranili část nejasností ve vymezení avantgardy, je třeba ke dvěma Michelim aplikovaným hlediskům (revolučnost tvárná a organizovaný protiburžoazní postoj) přibrat další rysy, které avantgardu charakterizují: *kolektivismus a programotvorné úsilí*. Tyto znaky oddělují jednotlivé průkopníky, umělecké novátory i společenské protiburžoazní odbojníky od vlastního avantgardního hnutí, které na jejich odkaz navazuje.

I po druhé světové válce sice existují některá kolektivní umělecká usilování, např. op-art a pop-art ve výtvarném umění, tzv. nový román nebo absurdismus v literatuře, elektronická hudba atd., ovšem ve srovnání s programovým sdružováním a jednotou meziválečné avantgardy, s její „pospolitou prací“ (řečeno Vančurovým termínem), jde přece jenom o jevy jiné kvality. Avantgarda se stala již pojmem historickým.

Lit.: Avantgarda známá a neznámá, I–III, Praha 1970–1972. M. Bakoš, Avantgarda 38, Bratislava 1969. P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974. M. de Micheli, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. G. de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid 1964. S. Šabouk, Avantgarda v interpretaci let šedesátých, in: Estetika 10, 1973. M. Szabolcsi, Znak a výkrik. K otázkám literární avantgardy a neoavantgardy, Bratislava 1977. J. Táborová, Socialistická literatura a avantgarda, in: Kritika buržoazních koncepcí v literární vědě, Literaria XXIII, Bratislava 1982.

vl

■ AXIOLOGIE LITERATURY

(z řec. axiá = hodnota, logos = věda) – filozofická nauka o hodnotách a hodnocení, uplatněná

na oblast literatury. Na rozdíl od ontologie, která se zabývá tím, „co jest“, zkoumá *a. l.* to, „co má být“; vychází z Kantovy Kritiky praktického rozumu a v druhé polovině 19. stol. ji rozvinuli zvláště stoupenci německé badánské školy (Windelband, Rickert), ve 20. stol. např. Ehrenfels, Scheler, Hartmann aj. *A. l.* se týkají dva okruhy problémů: a) problematika zobrazování hodnot v literatuře, b) otázka literárních hodnot samých a s tím spjatý problém hodnocení děl (→ kritika literární).

Literatura je umění tematické, a už proto vždy odráží dobovou soustavu hodnot nebo ztvárňuje autorův přístup k nim. V literatuře ožívají hodnoty duchovní i materiální, životní, etické, náboženské, politické, vlastenecké, sociální, estetické aj. Třebaže literární díla bývají zpravidla soustředěna speciálně na problematiku některé z nich (např. výrobní román se zabývá vytvářením materiálních hodnot), jen stěží najdeme dílo, které by zároveň nereflektovalo i vztah k hodnotám ostatním. Pojetí hodnot v díle obsažené je svědectvím doby, směřové příslušnosti a také světonázorového postoje autora. V syžetových dílech se kolem hodnot soustřeďuje často celý děj: např. v tragédii je hrdina nucen volit mezi dvěma antagonistickými hodnotami (mezi starým a novým, osobním a veřejným, slastí a ctností, láskou a ctí aj.), zatímco jednostranná fixace na určitou hodnotu bývá zas náplní komedie (např. postava lakomce či hypochondra), ze záměny hodnot podružných za základní těží především → heroikomika; autoři mohou určité hodnoty relativizovat a zesměšňovat (satira) nebo naopak jisté hodnoty absolutizují (liturgická literatura), popřípadě bojovně prosazují (agitační literatura). Oblíbeným námětem zejména románů je sám proces hledání a osvojování hodnot (→ výchovný román) nebo napětí mezi jejich běžným a filozofickým pojetím (Flaubertův *Bouvard a Pécuchet*, Goethův *Faust*). V lyrice bývají vztahy mezi hodnotami a proces hodnocení vázány na emoce lyrického subjektu a vyjadřují se často již rozvržením základních prostorových a časových protikladů básně (nahodě-dole, doma-v cizotě, dnes-zítř, včera-zítř apod.). Úloha hodnot při výstavbě literárního díla nebyla zatím soustavněji prozkoumána, třebaže nejednou převzápivě objasňuje těsnou spjatost díla se společenskou realitou, vede k pochopení ideové úrovně i reálných společenských funkcí literatury.

Hodnocení tvoří významnou část literární vědy, protože literární díla jsou součástí konkrétního historického dění a jsou specifickým projevem aktivní stránky člověka jako společenské bytosti. Někteří badatelé, zvláště ovlivnění impresionistickým pojetím, fenomenologií a strukturalismem, pohlížejí na hodnotící složku literární vědy relativisticky a nihilisticky; svědčí to o vleklé krizi buržoazního vědomí ve vztahu k objektivnímu

světu a o neschopnosti poskytnout společensky závazná axiologická kritéria.

Od *hodnotícího soudu*, jenž je aktuální aplikací hodnotových → norem, dlužno odlišovat hodnotu samotnou jakožto objektivní jsoucnou hodnotícím soudem odhalované. Východiskem vědeckého hodnocení je rekonstrukce tzv. *vývojové hodnoty* díla podle toho, jaké místo zaujalo v literárním vývoji vzhledem k jeho tradicím, tendencím i společenským úkolům. Vývojová hodnota díla v obdobích relativně již uzavřených je předmětem výzkumu literárněhistorického, vývojovou hodnotu děl současných se snaží postihnout aktuální literární kritika na základě poznávacího, výchovného i estetického efektu daného díla. Pro rozpoznání *trvalých* či *všeobecných hodnot* bývají uplatňována kritéria estetická, antropologická i sociologická. Nejstarší druh estetické kritiky povýšil na ideální modely pro literární tvorbu antická díla (např. N. Boileau v 17. stol.), jindy se vychází z analýz tzv. *ambiguity* (mnohovýznamnosti) nebo z tzv. otevřenosti literárního díla, které však vyústíjí do slepé uličky mikroskopických analýz díla odloučeného od historického procesu nebo k absolutizaci jeho mnohoznačnosti. Antropologická teorie trvalých literárních hodnot vychází z ahistorického předpokladu, že hodnoty jsou dány korelací s neproměnným obecně lidským ustrojením člověka a projevují se uplatňováním nadčasových → archetypů. Také sociologický výklad, který rozvinul Plechanov a prohloubil např. Francouz L. Goldman, hodnotící významnost díla především podle korelace jeho obsahu se společenským vědomím, je v rozporu s dialektickomaterialistickým přístupem k této otázce. Ten vychází z principů marxistického historismu: trvalé hodnoty nechápe jako nadčasové, ale vykládá je jako dialektický protipól hodnot vývojových a aktuálních, přihlíží k bohatství obsahu, k poznávacímu významu díla i k objektivnosti a přiléhavosti jeho formy vzhledem k vyjadřovanému ideovému obsahu. Základními kritérii trvalosti hodnot jsou historická pravdivost uměleckého díla, jeho typičnost, konkrétnost a světonázorová pokrokovost.

Lit.: V. *Dostál*, Slovo a čin, Ostrava 1972. R. *Ingarden*, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966. T. *Kuklinková*, *Hľadanie meradiel estetickej hodnoty*, Bratislava 1971. F. *Lockermann*, *Literaturwissenschaft und literarische Wertung*, München 1965. *Cb. Morris*, *Varieties of Human Value*, Chicago 1956. W. *Mueller-Seidler*, *Probleme der literarischen Wertung*, Stuttgart 1965. J. *Mukařovský*, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971. J. *Mukařovský*, *Studie z estetiky*, Praha 1966. S. J. *Schulte*, *Literarische Wertung*, Stuttgart 1971. V. *P. Tugarinov*, *O cennostjach žizni i kultury*, Leningrad 1960. M. *Váross*, *Úvod do axiologie*, Bratislava 1970. H. *Wutz*, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957. pt



■ BÁCHORKA DRAMATICKÁ

historicky ohraničený žánr s pohádkovými motivy, který vykrystalizoval na přelomu 18. a 19. stol. *B. d.* vyrostla z pohádkových tzv. kouzelných → singspielů (k nimž patřila např. Kouzelná flétna s textem od Schikanedra a hudbou Mozartovou, 1794), které zpravidla zobrazovaly v pohádkovém rouše střetnutí dobrých a zlých sil. V *b. d.* je konfrontován zpravidla dvojitý svět – svět lidí a svět pohádkových, nadpřirozených bytostí; přestože zde vystupují pohádkové bytosti, těžištěm tématu je zpravidla realistický obraz z lidového městského života (prostředí řemeslnické) nebo venkovského, postihující pravdivě tehdejší sociální rozvrstvení společnosti. Jde v podstatě o spojení romantického pojetí lásky s realistickými záběry životní skutečnosti ve formě přístupné širokým lidovým vrstvám obecnosti. Pro *b. d.* bylo příznačné vítězství patriarchální lidové morálky nad negativními jevy v osobním a společenském životě. Vedle folklórních zdrojů těží tematika *b. d.* (zvláště u Nestroye a Raimunda) také z antické mytologie a barokních církevních alegorií.

V českém prostředí získal žánr *b. d.* značnou oblibu. Dostal se na scénu v první čtvrtině 19. stol. jednak v podobě překladů, které byly zároveň adaptacemi (J. N. Štěpánek, S. K. Macháček, J. K. Chmelenský), jednak ve vlastní tvorbě českých dramatiků. Ohlas repertoárové vlny *b. d.* lze sledovat jak u V. K. Klicpery (Loketský zvon, Jan za chřta dán, Brněnské kolo), tak zejména u J. K. Tyla, který v době, kdy už žánr *b. d.* ustupoval do pozadí, přinesl umělecky vrcholné a společensky aktuální zpracování, kde bylo důsledně využito formy *b. d.* k zobrazení problémů soudobého života. Na tradici *b. d.* navazují i pozdější dramatikové v pohádkových hrách rozličného charakteru (Jirásek, Kvapil, Dyk, Drda aj.).

Lit.: M. Kober, *Das deutsche Märchendrama*, Frankfurt/M. 1925.

rč

BÁCHORKA (PROZAICKÁ) viz POHÁDKA

■ BACHŠÍ

orientální lidový zpěvák a vypravěč, přednášející a improvizující za doprovodu dvojstrunného nástroje (dutary). Označení *b.* se užívá v oblasti Uzbekistánu a Turkménie.

Lit.: Antologija turkmenskoy poezii, Moskva 1958.

tb

■ BAJAN

původně jméno legendárního básníka staré Rusi, o němž se zmiňuje Slovo o pluku Igorově; později užíváno též v obecném významu jako označení pro staroruského básníka vůbec.

tb

BAJE viz MÝTUS

BAJESLOVÍ viz MYTOLOGIE

■ BAJKA

původně jeden z hlavních žánrů literatury → didaktické; krátké veršované nebo prozaické vyprávění jednoduchého jinotajného (→ alegorie) příběhu, mířící jako nějakému obecně platnému poučení mravnímu nebo praktickému, jež může být přímo vysloveno v závěru nebo na začátku, popř. může též samo z příběhu vyplývat. V tradici evropské *b.* převažují alegorie ze života zvířat, která tu vystupují jako ztělesnění (→ personifikace) určitých typů lidského charakteru (např. liška – lstivost, lev – síla a majestát). Zvířecí *b.* se nazývají též *b. ezopskými*, a to podle řeckého otroka Aisópa (Ezopa, 6. stol. př. n. l.), údajného autora prvního souboru poučných příběhů bajkového charakteru, jež přeložil kolem r. 50 n. l. Phaedrus do latiny; v této již veršované podobě staly se pak Ezopovy příběhy základem bohaté tradice evropské *b.*, jež trvá v podstatě nepřetržitě až do současnosti, a to stále častěji se zaměřením již nikoli užze didaktickým, ale satirickým nebo adresně kritickým.

B. byly hojně pěstovány a oblíbeny za středověku (Marie de France, kol. r. 1200; staročeská O lišce a džbánů, kol. r. 1460; Smil Flaška z Pardubic, Nová rada zvířat, asi 1378) a za reformace (Luther, Hans Sachs). Jedním z vrcholů vývoje tohoto žánru se staly klasicistní veršované *b.* La Fontainovy (Fables, 1668–94), které pod elegantním rouchem skrývaly již i zřetelný satirický osten proti soudobým mravům dvorské společnosti a jež potom inspirovaly nový rozmach *b.* za osvícenství (v Anglii J. Gay a E. Moore, v Německu zejména Ch. Gellert a G. E. Lessing, v Rusku I. A. Krylov, u nás A. J. Puchmajer). V novější *b.* (počínaje Lessingem) vystupují často místo zvířat rostliny nebo věci; v moderní české literatuře zaujímají význačné místo *b.* K. Čapka (Bajky a podpovídky). – Bohatou tradici má *b.* rovněž v literaturách orientálních, zejména indické (sbírka Pañčatantra z 3.–4. stol.; Bidpaj) a arabské (Lokman).

Lit.: J. Janssens, *La fable et les fabulistes*, Bruxelles 1955. G. E. Lessing, *Abhandlungen über die Fabel*, in: G. E. L., *Fabeln*, Stuttgart 1967. L. Vindt, *Basnja kak literaturnyj žanr*, in: Poeti-

bakchej

ka, Leningrad 1927. R. *Ditbmar*, Die Fabel. Geschichte. Struktur. Didaktik, Paderborn 1971. tb

■ BAKCHEJ

(z řec. bakcheios) – v antické metrice stopa v trvání pěti mor, realizovaná seskupením slabik v pořadí krátká, dlouhá, dlouhá (U – –). mc

■ BALADA

(odvozuje se obvykle od románského ballare = tančit; někteří badatelé spojují etymologii také s keltským qwaclawd, což je označení anglické epické písně ve 14. stol.) – básně s ponurým a spádovým dějem, soustředěným k tragickému střetnutí postavy s démonickou silou (*b. fantastická*) nebo silou společensko-mravní (*b. sociální*) a obsahujícím zpravidla proměnu (zemřela matka – voní po ní mateřidouška, elektrárenský topič umírá – jeho oči se mění ve světlo), díky níž trvá a stále se obnovuje život. *B.* bývá také výstižně charakterizována jako „tragédie vypravovaná ve formě písně“, spojující všechny tři druhy básnické – epiku, lyriku i drama – v jediné formě. Děj *b.* je komponován úsečně, mezerovitě (bez epické šíře) a v nejdramatičtějších místech přechází v dialog.

Pojem *b.* prodělal v závislosti na době a národních tradicích změny. *B.*, jejíž vývoj se úzce stýká s → romancí, označovanou za „*b. jihu*“, existovala od raného středověku v Itálii a v Provensálsku. Původně slovo *b.* však v rozporu s dnešním povědomím označovalo lidové taneční písně milostného rázu, na jejichž základě se pak vyvinuly v románských zemích svérázné strofické formy: → *b. francouzská*, též podle významného renesančního pěstitelů zvaná villonská, a → balada neboli *italská b.*, oblíbená Dantem a Petrarrou.

B. v novověkém smyslu má počátky v Anglii a ve Skotsku. Stará skotská *b.* jako každá lidová píseň měla nápěv a zpívali ji za doprovodu harfy tzv. minstrelové, tj. potulní lidoví pěvci a zároveň skladatelé *b.* Látkou *b.* byly války a staré nordické báje. Z Anglie přešel termín i žánr *b.* do Německa, a to vlivem Percyho unikátní sbírky staroanglických *b.* (Reliques of Ancient English Poetry, 1765); z nich nejvýznamnější byly A. F. Ursinem r. 1777 přeloženy do němčiny a zapůsobily mocně na Herdera, Bürgera, Goetha, Schillera i na baladickou tvorbu českou.

Inspiračním zdrojem *b. umělých*, vznikajících od konce 18. stol. (Bürger, Lenora; Goethe, Král duchů; Coleridge, Skládání o starém námořníkovi; u nás Čelakovský, Toman a lesní panna; Erben, Neruda, Bezruč, Wolker) byly jednak *b. lidové*,

jednak za romantismu národní pověsti a mýty. Prototypem české lidové *b.* je např. Osířelo dítě, Rubáš nebo Sestra travíčka. V *b.* umělých jsou postupně s odlišením romantismu vytlačovány náměty fantastické sociálními. Namísto fáta a demona stojí pak proti člověku vlastní sociální situace (např. Neruda, Dědova mísa; Bezruč, Kantor Halfar; Wolker, Balada o nenarozeném dítěti).

Lit.: V. *Bechyňová*, Balada, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných terminů, Praha 1974. W. *Kayser*, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936. F. *Kocourek*, Balada a romance v českém písemnictví, Praha 1911. J. *Nejedlá*, Balada a moderní epika, Praha 1975. R. *Schneider*, Theorie der Ballade, Bonn 1950. Cz. *Zgorzelski*, O dynamice ballady jako gatunku, Warszawa 1960. pt

■ BALADA FRANCOUZSKÁ (VILLONSKÁ)

lyrická forma složená ze tří strof o 7 až 12 verších a závěrečného poslání (→ envoi), zpravidla v rozsahu poloviny předešlé strofy, tedy 4–6 veršů. Poslání je uzavřeno veršem, který se rekrétnovitě opakuje na konci každé strofy. Efektivnost a obtížnost formy spočívá v užívání pouze 2–3 rýmů.

Pěstována byla ve Francii od 13. do 17. stol. a k virtuózní dokonalosti ji dovedl renesanční básník F. Villon. Z moderních básníků ji obnovil T. Banville (v pol. 19. stol.). U nás formu *b. f.* pěstovali Vrchlický, Borecký, Mahen a zejména V. Nezval (52 hotkých balad věčného studenta Roberta Davida). pt

■ BALATA, ITALSKÁ BALADA

(z it. ballata, od román. ballare = tančit) – milostná forma středověkých italských lyriků, zejm. Danta a Petrarky, vyvinuvší se z lidové taneční písně. Počtem 14 veršů se shoduje s formou sonetu, verše jsou však rozděleny do dvou strof – čtyřveršové a desetiveršové – rýmovaných obvykle obkročně se závaznou rýmovanou shodou mezi posledním veršem první a druhé sloky. Schéma rýmů např.: a b b a || c d e c d e f f a. pt

■ BALET

(z ital. ballet, od román. ballare = tančit) – hu-debně dramatický žánr, který těsně spojuje dramatickou akci s hudbou, přičemž textová složka je tu přítomna pouze latentně v podobě dramatického děje, předváděného tanečnický, a v hudebních prostředcích. Pohybových jevištně dramatic-

kých prostředků užívalo již antické divadlo, ještě výrazněji se uplatnily ve východních divadelních kulturách, v Číně, Indii, Japonsku (→ nó hry) aj. Jako svěbytný žánr se začal *b.* formovat za renesance v 15. stol., v podobě → mezihry byl vkládán mezi akty prvních renesančních oper, podobně oživoval činoherní představení, církevní hry atd. Nejstarší baletní renesanční formou byl trionfo (přůvod), do něhož se vkládala intermezza. Plně se *b.* rozvinul ve Francii za vlády Ludvíka XIV. (Ballet comique de la reine ke svatbě Markéty Lotrinské s vévodou z Joyeuse, 1581; libreto De la Chesnay, hudba G. de Beaulieu, J. Salmon). Od doby svého vzniku prakticky po současnost je *b.* také součástí → opery.

V 18. stol. reformoval *b.* J. G. Noverre, očistil jej od virtuózní manýry a podtrhl dramatickou a psychologickou složku výrazu (sblížil jej tak do jisté míry s → pantomimou). Baletní libreta se tematicky opírají o náměty výrazně poetické, především pak pohádkové, někdy též historické. V 19. stol. čerpá *b.* hlavně ze svých starších tradic, počátkem 20. stol. jej obrodilo pařížské působení tzv. Dagilevova souboru, švédského *b.* aj.; baletnímu žánru se v souvislosti s tímto hnutím, na které pak navázala i divadelní avantgarda, věnovali přední světoví skladatelé (I. Stravinskij, M. de Falla, D. Milhaud, C. Debussy, A. Honegger, S. Prokofjev, u nás B. Martinů, J. Ježek aj.). V obsahové stránce se vedle poetických lyrických námětů objevují závažná témata ve smyslu dramatickém i společenském (W. Bukový, Hirošima).

Lit.: Pazdírkův hudební slovník naučný I, Brno 1929. Balet-enciklopedija, Moskva 1981. V. Vašut, Baletní libreta 1, Praha 1983.

kn

BANDURISTA viz DUMY

BARBARISMY

(z řec. barbaros = cizí) – cizí slova, gramatické obraty, popř. frazeologismy v jazyce. Podle původu se dělí na germanismy, galicismy, rusismy, polonismy atp. Na rozdíl od přejatých slov jsou *b.* zpravidla stylisticky zbarvené a omezené co do rozsahu užívání. Slouží jako výrazný prostředek individualizace v charakteristice postav či prostředí (většinou s negativním nebo satirickým hodnocením – např. v řeči nedokonalé nebo naopak usilující o výlučnost).

hř

BARD

(z kelt., od lat. bardus = posvátný zpěvák keltický) – středověký dvorní básník a zpěvák (první zprávy o *b.* již ze 6. stol. na území tehdejší Galie, dále ve Skotsku a Irsku), který při kultov-

ních a jiných slavnostech přednášel písně k uctění božstva či hrdinů (nejslavnější epické zpěvy o králi Artušovi se rozšířily do všech evropských literatur), zpíval však také o přírodě, lásce a velebil krásu ženy. Byli i kočovní *b.*, kteří žili mezi lidem a působili jako lidoví básníci. Ve středověku jejich počet vzrostl do té míry, že se organizovali ve vlastní cechy.

Později se začalo označení *b.* užívat i pro básníky v primitivních společnostech a v antice (např. Homér – slepý *b.*). Nověji se stalo pojmenování *b.* – dodnes žijící v Anglii, Skotsku a Irsku – synonymem každého básníka, který opěvuje hrdinství svého národa nebo truchlí nad úpadkem jeho slávy a síly (např. P. Bezruč volil pro sebe oslovení *b.* ve Slezských písních).

ko

BAROKO

(původ pojmenování není zcela vyjasněn; slovo *b.* se odvozovalo od jmen výtvarných umělců G. Barozziho da Vignola a F. Barocciho, dlouho se spojovalo s portugalským výrazem „barroco“ pro nepravidelnou perlu, nyní se jako nejpravděpodobnější hledá souvislost s termínem ze středověké latiny; jde o označení jednoho ze sylogismů scholastické logiky) – kulturní a umělecká stylová epocha od druhé poloviny 16. století místy až do poloviny 18. století, „věk velikého dramatického napětí a přepětí, věk dvojpolární a dvojznačný proti jednoznačnému středověku a jednoznačné renesanci...; je v něm vnitřní pojmový svár: na jedné straně přitakávání životu a přírodě, žízeň poznání i požitků z něho, na druhé straně popírání života, útek od něho, askenze“ (F. X. Šalda). V *b.* došla svého výrazu krize feudalismu v době prvotní akumulace a koloniální expanze; zřetelně se v něm odrážejí narůstající rozpory v náboženském a společenském vědomí. Války a sociální nepokoje jsou zdrojem základních barokních pocitů marnosti (vanitas vanitatis), fascinující hrůzy smrti a labilitý života. Barokní umění a literatura byly hluboce třídně diferencovány. Oficiální *b.* sloužilo vládnoucí třídě a její ideologii, kterou spoluvytvářelo, a u nás bylo pravidelně ztotožňováno s jezuitskou násilnou protireformační rekatolizací země, významně se však uplatňovalo i v zemích tehdy protestantských; typický barokní postavu viděl u nás Šalda v protestantu Komenském, přesvědčen, že „barokem a jen barokem mohl být vysloven tvořivý svár duše Komenského“, v němž „na sebe tak silně narázela mystika i racionalism“. Proti panskému a vládnoucí třídě sloužícímu *b.* vznikalo tzv. *b.* nízké, které se stalo jednou z forem protifeudálního protestu a nástrojem národní osvobozenéckého boje slovanských národů proti habsburské a turecké nadvládě. Panské *b.*, které mělo zájem působit na lidové vrstvy, usilovalo

o výraz co nejnázornější a nejlidovější, aniž ovšem ztrácelo svůj protilidový charakter; *b.* „nízké“ si naopak osvojovala tematické, syžetové i výrazové prvky a schémata oficiálního baroka a satiricky je přehodnocovalo.

Pojem *b.* se prosadil jak v umění, tak zejména v literatuře poměrně pozdě; jako barokní se v šestnáctém století i později charakterizovalo nezvyklé, podivné a umělé, termín *b.* měl dlouho pejorativní příděch. Zatímco ve výtvarné oblasti se názvu *b.* užívá od 18. stol. a ojedinele už dříve, o barokní literatuře se občas píše až ve druhé polovině 19. stol. a literatura „mezi renesancí a klasicismem“ se běžně nazývá *b.* až od druhého desetiletí 20. stol., kdy se vzrůstajícím zájmem o ni přichází jednak expresionismus, jednak duchovědný směr v literární historii. V době svého vzniku anebo i později se oficiální barokní literatura vládnoucí třídou v různých zemích označovala různě – v Anglii jako → euphuismus nebo poezie metafyzická, ve Francii jako literatura → preciózní, ve Španělsku jako → góngorismus, v Itálii jako → marinismus a → manýrismus; v podstatě barokní byla poezie → alamedová v řadě evropských zemí i soudobá dvorská poezie v Rusku; barokními autory byli však i tak významní básníci jako Torquato Tasso nebo Théodore Agrippa d'Aubigné, dramatikové jako Calderón de la Barca, myslitelé jako Jan Ámos Komenský a prozaikové jako Hans Jacob von Grimmelshausen, tedy autoři, jejichž dílo se nammnoze vymyká vládnoucí ideologii, proti níž je přímo namířena barokní tvorba lidová. Navzdory třídní, funkční i žánrové rozrůzněnosti a často protichůdnosti různých projevů *b.* literatury a navzdory tomu, že literární *b.* nemělo na rozdíl od renesance nebo klasicismu žádnou ucelenou literární teorii, v teoretických projevech se spokojující modifikacemi teorií renesančních, v praxi si vytvořilo velmi výraznou a příznačnou poetiku. Vyznačuje ji zvýšený senzualismus, kypivost a vášnivost, citový exhibicionismus a vybičovávání až k extázi, vystupňovaný erotismus, nejednou zabarvovaný nábožensky (např. u španělské mystičky Teresy de Jesús), dynamismus, malebnost, iluzionismus i záliba ve složitých metaforách a přirovnáních, v ostrých kontrastech a nejrůznějších efektech. V barokní literatuře se askeze poji s hédonismem, vyumělkovanost s hrubostí, velmi složitá symbolika s naturalistickým podáním detailů, inspiřace antická s křesťanskou, žhavá obraznost s rétorikou a těžkopádnou didaktikou. Typickými figurami barokní poezie jsou antizeza a hyperbola, nejčastějšími žánry tragédie, satira, kázání. Panské *b.* tíhne k jazykovému projevu co nejhledanějšímu a nejnepřirozenějšímu, lidová slovesnost směřuje k výrazu velmi pregnantnímu, po němž sahá i barokní literatura oficiální tam, kde se obrací k lidovému čtenáři. Rozrušování hranic mezi „vyso-

kým“ a „nízkým“ i mezi jednotlivými druhy umění a žánry literatury, synestezie a s ní spjatý synkretismus, hlavně však expresivnost, citová exaltace a v neposlední řadě křivení mystiky s racionalismem činily barokní literaturu nepřijatelnou pro osvícenství, např. pro francouzské encyklopedisty, a naopak v ledačem předcházely romantismus a moderní literární směry z romantismu vyrůstající; tak byly barokní kořeny hledány u Máchy i u některých moderních básníků 20. století.

V historii české společnosti, kultury a literatury měly „návraty“ k baroku téměř pravidelně politicky a umělecky reakční charakter, např. koncem předmnichovské republiky přinesla výstava pražského baroka „nekritické vynášení barokního období v Čechách“ v zájmu zfalšování smyslu českých dějin (J. Fučík). Teprve marxistická literární věda plně odhaluje složitý podvojný charakter barokního umění a literatury, osvětluje vývojový význam barokní tvorby i jednotlivých jejích představitelů, k nimž vedle Komenského počítáme z básníků zejména Adama Míchna z Otradovic, B. Bridela, F. Kadlinského a V. J. Rosu; je s to také objektivně zhodnotit odkaz *b.*, a to zejména poukazem na jeho lidové a pololidové složky (tu má zásadní význam badatelská činnost J. Hrabáka a jeho žáků).

Lit.: Barok, jego istota i przemiany narodowe, Warszawa 1980. H. Cysarz, Deutsche Barockdichtung, Lipsko 1924. F. X. Salda, O literárním baroku cizím i domácím, Šaldův zápisník 8, 1935 až 1936. J. Fučík, Stati o literatuře, Praha 1951. A. A. Morozov, Problemy evropejskogo barokko, Voprosy literatury, 1968. J. Hrabák, O českém literárním baroku v kontextu slovanštem a evropském, in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha 1968. O barokní kultuře, Brno 1968. D. S. Lichačov, Barokko i ego ruskij variant v XVII v., Russkaja literatura, 1969. Růže, kterouž smrt zavřela, Praha 1970. Staří slezští kazatelé, Ostrava 1970. W. Sybber, Od renesance k baroku, Praha 1971. J. Starnawski, Barok w literaturze, Warszawa-Kraków 1973.

mb

■ BÁSEŇ

literární dílo ve verších, většinou krátkého rozsahu a lyrického ladění. Představuje celek esteticky svébytné výpovědi o světě, sjednocené postojem autora ke skutečnosti a zacílené k společenskému působení. Vnější sociální a ideová orientace *b.* se promítá do tematické, kompoziční, zvukové a vizuální (grafické) organizace. Po stránce vizuální je *b.* členěna stroficky slokami o více či méně pravidelném počtu veršů i délkou jednotlivých veršů. Ojedinele má grafická úprava *b.* ikonický, obrazný smysl, jestliže znázorňuje symbo-

lické předměty (např. srdce, kříž v → carmen figuratum) nebo jestliže organizace písma v prosoru představuje svým celkem osobitou výtvarnou kreaci (→ lettrismus, → konkrétní poezie). V grafické složce nezdídka převládají zvláštnosti odchylné od běžné jazykové normy. Vizualní a grafické uspořádání je však obvykle jen literárním prostředkem k vyjádření prvotnější realizace zvukové, udává jí pokyny pro tempo řeči, pauly, rytmus a intonaci. Ryze zvukovými prostředky jsou rým, eufonie a metrum. Kompoziční stránka těžší ze stavby strofické a dále z nadvětné a vět-né syntaxe, v níž často převládá výrazová úspornost, výpustky a básnické figury. Lexikální materiál často ozvláštňuje styl archaizací, neologismy a hovorovými obraty. Básnické obrazy, nepřímá pojmenování a využití imaginativního prvku přispívají k významové plnosti a tematickému ladění *b.*

pb

■ BÁSEŇ V PRÓZE

krátká próza lyrického obsahu, pomezí lyrický útvar v nevázané řeči, užívající některých rytmických prostředků verše. Důrazem na rytmické vlastnosti textu se *b. v p.* přibližuje k tzv. → rytmizované próze, která se neváže jednoznačně na krátký rozsah a lyrickou stylizaci. Lyriismus v *b. v p.* spočívá v nepřítomnosti dějového prvku, subjektivně intimním ladění, ozvláštňeném, zdobném jazyku, v nedostatku tematické dostřednosti a uvolněné kompozici, v níž převládá asociativní plynulost dojmů. Lyriismem je *b. v p.* blízká i → lyrická próza. Mezi prostředky rytmizace se uplatňují syntaktické a slovosledné → paralelismy, → eufonie, → aliterace, → izokólon, pravidelná větná periodizace i některé metrické prvky. K zvukovým prostředkům přistupuje poetizující ozvláštňenost lexika a obraznost vyjádření.

Příznivým ovzduším pro *b. v p.* byla romantická pestrost žánrů, která nebyla nakloněna jen formám lyrickoepickým (→ básnická povídka), ale také lyrickoprosaičným (Leopardi; Slowackého *Anhelli*, 1838; pasáže Gogolových *Večerů na statku nedaleko Dikaňky*, 1831–32; Heinova *Harzreise*, 1826). Tradici *b. v p.* jako světybného útvaru zahajuje sbírka poetických próz L. Bertranda *Kašpar noci* (1842), dále ji rozvíjí zvláště Ch. Baudelaire a fr. symbolisté, v ruské literatuře např. Turgeněv (v souboru *Stichotvorenija v próze*, 1882). Z našich autorů věnovali *b. v p.* pozornost např. J. Vrchlický (ve sbírce *Barevné střepy*, 1907), J. Deml (v knize *Moji přátelé*, 1913); oblibě se těšila v moderní poezii, pěstoval ji V. Nezval aj. Někdy bývá k žánru *b. v p.* řazen i Nietzschev *Tak pravil Zarathuštra*.

Lyrickou prózou, která zvyrazňuje meditaivní prvek, je také básnický → esej (Březina, Holan).

V moderní experimentální literatuře pozorujeme splývání prvků lyriky a prózy v pojmu textu (povídky R. Kafky a S. Becketta, texty konkrétní poezie).

Lit.: V. *Zirmunskij*, O ritmičeskoj próze, Russkaja literatura, 1966.

pb

BÁSNICKÁ ETYMOLOGIE viz ETYMOLOGIE BÁSNICKA

■ BÁSNICKÁ POVÍDKA

veršovaný lyrickoepický útvar, považovaný za klasický básnický žánr evropského → romantismu; vyznačuje se zvláštním charakterem vyprávění, v němž lyrické prvky převažují nad epickými a vtiskují mu vyhraněně subjektivní ráz; děj *b. p.* je zpravidla náznakový, neurčitý a slouží jen jako podnět k vyjádření osobních vyznání a vnitřně polarizovaných reflexí, přičemž situační a dějové fragmenty zdůrazňují celkovou nejasnost a nedoděčenost, jež jsou součástí uměleckého záměru. Příznačné pro *b. p.* je potlačená distance mezi vypravěčem a hrdinou, spjatými společnou lyrickou perspektivou.

Za tvůrce *b. p.* je považován W. Scott (Píseň posledního minstrela, 1805), k mistrovství však dovedl tento žánr G. Byron, v jehož romantické tvorbě právě *b. p.* zaujala významné místo (Daur, Korzár, Vězeň chillonský aj.). Lord Byron vtiskl *b. p.* kromě lyricky vyjádřeného romantického rozporu mezi ideálem a skutečností též charakteristické gesto hrdé individuální vzpoury proti všemu ponižování lidskosti a utlačování svobody osobní i národní, čímž právě nejsilněji zapůsobil na další rozvoj tohoto žánru, který potom vyrůstal v ostatních evropských literaturách již pod jeho přímým vlivem; proto bývá *b. p.* nazývána též *povídkou byronskou*.

Nejsilněji ze všech literatur zapůsobil Byronova ideová inspirace a básnický vzor u slovanských národů, u nichž se v 1. polovině 19. stol. stal prvotním zájmem právě zápas za svobodu národní i osobní. V české literatuře tak vzniklo největší básnické dílo národního obrození, *Máchův Máj*. K žánru *b. p.* patří i Nebeského *Protičůdci*. V polském písemnictví je byronská povídka zastoupena v díle Mickiewiczově a Slowackého a v ruské literatuře u Puškina a u Lermontova. Poněvadž však *b. p.* byla příliš úzce spjata s poetikou romantismu, byla doba jejího rozkvětu poměrně krátká, takže v polovině 19. stol. ztratil již tento žánr svou životnost.

Lit.: M. *Zdziechowski*, K. H. Mácha a byronismus český, Praha 1895. V. M. *Zirmunskij*, Bajron i Puškin, Leningrad 1924. R. *Jakobson*, K voprosu struktury češskoj romantičeskoj poemy, in: Pamětník literacki, 1960. M. *Maciejewski*, Narodziny powieści poetyckiej w Polsce, Warszawa

1970. R. Wellek, Mácha and Byronism, in: Slavonic Review 1937. Torzo a tajemství Máchova díla (sborník), Praha 1938.

tb

BASNIKÝ PRÍVLASTEK viz EPITETON

BASNICTVÍ viz POEZIE

■ BÁSNIK

1. *ve vlastním, nejužším slova smyslu* → autor veršovaného literárního díla (básně); též *poeta* (→ poezie);

2. *v širším významu* tvůrce literárního díla s výraznou uměleckou hodnotou, tedy i významný prozaik nebo dramatik; toto příznačné romantické pojetí slova *b.* se objevilo v polovině 18. stol. v souvislosti s uznáním prózy jako umělecky rovnocenné formy literárního projevu a zároveň s tehdejšími oceňováním mimořádného významu tvůrčí osobnosti; v tomto smyslu bývá užíváno často i v současné literární publicistice;

3. *v nejširším pojetí* obecný teoretický pojem, značící v estetice a v literární vědě každého „původce jazykového projevu s převažujícím zřetelem estetickým“, tedy každého tvůrce uměleckého literárního díla (slovesného umělce). V tomto smyslu je pojem *b.* jedním z centrálních literárněvědných pojmů vůbec, neboť se s ním spíná téměř všechna základní literárněestetická problematika, a to jak v rovině samotného literárního díla (zvláště otázky geneze díla a podílu *b.* na jeho jedinečnosti), tak v rovině tzv. → literárního procesu (zejména úloha a význam tvůrčí osobnosti ve vývoji literatury). Viz též → typy básníků.

Lit.: J. Mukaiřovský, Básník, in: J. M., Studie z estetiky, Praha 1966. L. Štoll, Socialismus a osobnosti, Praha 1974. O. Zich, O typech básníků, Praha 1937.

tb

■ BEDEKR

(z něm. jména Baedeker) – žánr věcné literatury, obsahující uspořádaný výklad o městě, území, státu apod., s informacemi kulturními, politickými, hospodářskými, cestovními atd. Název pochází od jména německého knihkupce Karla Baedekera (1801–1859), který se specializoval na vydávání průvodců. V *b.* bývá i odstupňované upozornění na uměleckou hodnotu – klasické *b.* jsou orientovány na uměleckou historii. *B.* jsou cennou informací pro dobový literární mistopis. V češtině je nyní obvyklejší název *průvodce*. Jestliže *b.* (průvodce) je praktickým návodem čtenáři, co má pozoruhodného vidět v popisovaném geografickém celku, tematicky související → cestopis je dokumentárním, publicistickým i uměleckým zpracováním toho, co jeho autor viděl a zažil.

vš

■ BEJT

(z arab.) – dvojeršová strofa orientální poezie, sdruženě rýmovaná a uplatňovaná obvykle v gazelu, kasidě, rubá'i. První dvojerš, nesoucí hlavní rým gazelu, se nazývá *králoucký b.* V *b.* jsou psány např. eposy ázerbájdžánského básníka Nizama Gandževiho z 12. stol. nebo eposy uzbekého básníka Ališera Navoi (15. stol.). Častý je v poezii arabské, perské a turecké.

Ve folklórní turecké poezii mívá *b.* čtyři verše a připomíná ruskou častušku.

pt

■ BELETRIE

(z franc. belles lettres = krásné písemnictví) – od 18. stol. souborné označení pro celou oblast tzv. literatury umělecké (včetně děl rétorických a esejistických), a to na rozdíl od oblasti tzv. literatury věcné (tj. odborné, naukové). Praktické užívání vedlo později k různému zužování významu pojmu *b.*, a to buď pouze na díla vybroušeného stylu, anebo naopak na oblast tzv. literatury zábavné (na rozdíl od literatury vyšších uměleckých aspirací). V současné době se označení užívá pro oblast umělecké prózy (včetně spisů zábavných).

tb

■ BESTIÁŘ

(z lat. bestia = zvíře) – středověká alegoricko-didaktická skladba, podávající soupis zvířat s alegorickým výkladem jejich vlastností. Předchůdcem *b.* byl spisek Physiologos, který vznikl pravděpodobně ve 2. stol. n. l. v Alexandrii a v 49 hlavách vykládal symbolické vlastnosti zvířat, rostlin a kamenů. Původ jeho symboliky je zřejmě orientální a přenášel se z egyptské mytologie do řecké tradice, kde ji můžeme fragmentárně sledovat u Archilocha, v Ezopových bajkách, pseudohomérickém eposu Batrachomyomachia o válce myši a žab, u římského Phaedra aj. Latinské překlady *fyzilogů* byly volně rozšiřovány a upravovány a ve středověku se rozpadly na *bestiaria*, *herbaria* a *lapidaria*, z nichž první vykládaly alegorické významy zvířat, druhé alegorické významy rostlin a třetí kamenů a nerostů. Staročeský Physiologus (14. stol.), jak bylo prokázáno, nemá k původní řecké předloze žádný vztah a můžeme jej pokládat za samostatný traktát o povaze zvířat. Symbolika fyziologů a bestiářů se promítla do zvířecího → eposu, → bajky, apologu, zvířecí → pohádky aj. (lev – pýcha, král zvířat, liška – lstivost, vlk – chamtivost apod.). K nejnámějším středověkým *b.* patří spisky Filipa z Thau (z r. 1107), Viléma z Normandie (konec 12. stol.) a konečně Bestiare d'amour Richarda de Fournela (14. stol.). Volně se k nim druzí traktáty De

animalibus od Alberta Velikého (13. stol.) a Tractatus de bestiis et aliis rebus, pravděpodobně od Huga ze sv. Viktora (12. stol.).

Lit.: F. McCulloch, Medieval Latin and French Bestiaries, Chapel Hill 1960. M. Cruppi, Le bestiari de l'antiquité classique, Paris 1955. F. Laubert, Geschichte des Physiologus, Strasbourg 1889. pb

■ BEZROZMĚRNÝ VERŠ

starý, pravděpodobně již v praslovanské slovesnosti známý verš, dále rozvíjený ve folklóru i v písemnictví řady slovanských národů, kde stojí obvykle v opozici k verši sylabickému, na jehož pozadí je také jako bezrozměrný pocíťován. Se sylabickým veršem, alespoň s jeho počátečním tvarem, který je důsledkem úzké koexistence obou veršových systémů, je *b. v.* spjat konstantním syntaktickointonačním vymezením hranic jednotlivých veršů. Tato zřetelná delimitace verše je podtržena na jedné straně požadavkem neumístovat stejně silný nebo silnější intonační předěl dovnitř verše, na straně druhé pak konstantním rýmem, jenž spojuje verš s veršem následujícím v dvojverší. Zatímco však využít intonace jako veršotvorného činitele je v sylabickém verši druhotné a do popředí se dostává normování počtu slabik, je v *b. v.* orientace na syntaktickointonační členění veršové řeči dominantou a normování počtu slabik se zde uplatňuje buď pouze jako tendence, nebo vůbec ne. Na rozdíl od sylabického systému, postulujícího izosylabičnost jako normu veršovosti, prosazuje se v *b. v.* výrazná tendence po *syllabic-ké disimilaci*, tj. po odlišení veršů v dvojverší počtem slabik. Obecně délka *b. v.* kolísá – přes snahu udržet ji v průměru kolem 8–9 slabik, odpovídajícím ideální snad délce českého verše – v rozmezí 4–30 slabik, což ovšem představuje extrémní hodnoty. Svou uvolněností, „bezrozměrností“ představuje *b. v.* vzhledem k sylabickému verši výrazně „nižšího“ stylu; stal se tak v české poezii především buď veršem nenáročného, zábavné literatury (Anselm, Masticár), nebo naopak literatury angažované v soudobých politických bojích (Dalimilova kronika). Tyto významové vlastnosti předurčily *b. v.* k velkému rozvoji především v období husitství, kdy se také nejostřeji vzdaluje sylabickému systému (především přestává gravitovat kolem průměru 8 slabik a nápadně se prodlužuje) a kdy navazuje bohaté kontakty s angažovanou prózou, především s literaturou traktátovou (což se vnějšně projevuje nejen v tematice, ale i jeho celkovou další prozaizací):

Sluší každému věděti,
a budícím to pověděti,
kterak sú knihy Viklefovy do Čech přišly
a mezi mistry vešly ...

B. v. je typologicky příbuzný s (jinak s ním ovšem historicky nesouvisejícím) → volným veršem a s ostatními veršovanými útvary, označovanými někdy spolu s ním jako nepravidelný verš.

Lit.: J. Hrabák, Studie o českém verši, Praha 1959. Týž, Z problémů českého verše, Praha 1964. Z. Tichá, Staročeské básně 14. a 15. století složené bezrozměrným veršem, Praha 1969. Wiersz I, Rytmika (System wersyfikacyjny), Warszawa 1963. mc

■ BIBLICKÉ DRAMA

typ dramatu, který se opírá o náměty ze Starého a Nového zákona pouze tematicky, neklade si za cíl jako středověké duchovní drama (→ církevní hra) být součástí církevních bohoslužebných slavností ani vykladačem nebo propagátorem křesťanského učení. *B. d.* volí za svou předlohu častěji příběhy ze Starého zákona, který poskytuje látku dramaticky vděčnější, bezprostřednější, protože nejsou tak jednoznačně závislé na církevní ideologii, např. Prvotní hřích, Kain a Ábel, Rebecca, Ester, Tobiaš, Judita, Rút, Josef, David, Jákob, Saul. Z Nového zákona byl nejčastěji zpracován příběh o ztraceném synovi a o Lazarovi. Náboženská tendence se v *b. d.* nejvýrazněji uplatňovala v → prologu, → epilogu a v písni chůru, které původně tvořily jeho výraznou součást; ve vlastním zpracování biblické látky však zůstávalo na dramatikovi, jestli se spokojí s její → dramatizací nebo k ní přistoupí s osobitějším výkladem.

Počátky *b. d.* lze najít v pozdním středověku, v němž se utvářelo pod vlivem humanismu a reformace, plně se však rozvinulo až v 16. stol.; nejvýznamnějšími autory byli v Německu B. Waldis, H. Sachs, ve Francii J. de la Taille, R. Garnier, ve Švýcarsku J. Ruf, S. Birck a v Anglii G. Peele atd. *B. d.* bylo využito také pro potřebu tzv. školského divadla humanistického a později i jezuitského a částečně piaristického. V 17. stol. dosáhlo ve Francii svého uměleckého vrcholu v tvorbě J. Racina (Esther, 1689; Athalie, 1691). V Německu povznel *b. d.* v 18. stol. zejména Klopstock (Der Tod Adams, 1756; David, 1763). V 19. stol. biblických námětů využívá Hebbel (Judith, 1841; Herodes und Mariamne, 1850), Grillparzer (fragment Esther, 1877), ale též K. Gutzkow, O. Ludwig, a to většinou k vyjádření světonázorových problémů, popř. s cílem psychologickým. Ve 20. stol. někteří dramatikové oživili znovu *b. d.* prostředky impresionismu (E. Hardt) a expresionismu (M. Brod, F. Werfel); na *b. d.* navázal v tomto období také P. Claudel (Nanebevzetí Panny Marie, 1912), J. Giraudoux (Sodoma a Gomora), O. Wilde (Salome). V kontextu české dramatické literatury byly *b. d.* nejbliže → lidové hry barokní.

Lit.: E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1963. W. Stammer, *Von der Mystik zum Barock*, Stuttgart 1927.

kn

Lit.: Inženernaja lingvistika, Leningrad 1971. E. Macoň, *Bibliografie české beletrie a literární vědy, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1969. Základy bibliografie, Praha 1966. Časopis Československá informatika.*

vš

■ BIBLIOGRAFIE

(z řec. *bibliā* = kniha, *grafein* = psáti) - 1. soupis tištěných literárních pramenů (knih, časopisů, novin, článků aj.) doplněný bibliografickými údaji, zejména jménem autora (příp. jeho šifrou), titulem práce, pořadovým číslem vydání knihy, názvem nakladatelství, místem vydání, datací, případně jménem nakladatele, redaktora, ilustrátora, překladatele, autora předmluvy nebo doslovu a dalšími fakty nutnými k rychlému vyhledání práce (název, ročník, rok vydání, číslo, svazek apod. u periodika, stránkování aj.). Z hlediska širě zpracovaného materiálu lze rozlišit *b. obecnou* - *celonárodní*, zahrnující soupis všech tištěných prací cizích i národních (stov. Bibliografický katalog ČSSR), dále *b. speciální*, podávající soupis tištěných prací vztahujících se k určitému oboru. Podle časového hlediska se rozlišuje *b. retrospektivní*, zahrnující zpětný soupis pramenů od určitého okamžiku, dále *b. současná*, poskytující seznam průběžně vycházejících pramenů. *B. personální (autorská)* podává soupis publikací určitého autora, *b. tematická* se vztahuje k určitému tématu daného oboru. Pokud je každá bibliografická jednotka doplněna anotací, tj. stručným naznačením obsahu, mluvíme o *b. anotované*. *B.* se sestavují rovněž vzhledem k určitému časovému období (např. rok, období mezi dvěma světovými válkami, národní obrození apod.). Podle potřeb dané vědy a cílů, kterým má *b.* sloužit, se jednotlivá kritéria třídění a výběru zpracovaného materiálu kombinují;

2. nauka zabývající se metodikou, technikou a pravidly sestavování a poskytování soupisů knižně nebo časopisecky publikovaných prací. Cílem *b.* je podat snadnou a rychlou orientaci v knižní, časopisecké aj. produkci určitého oboru (např. literární vědy) a tím ušetřit čas k tvůrčí vědecké práci. V tomto smyslu je *b.* pomocnou vědeckou disciplínou příslušné vědy. *B.* uváděná u vědeckého článku ho zařazuje do kontextu vývoje dané vědy a udává prameny, které autor při práci používal. Bibliografické soupisy poskytují specializované časopisy a publikace, např. každoroční *b. Česká literární věda*, sovětský Referativnyj žurnal, francouzský časopis *Science du langage* aj.

Teorie a praxe *b.* je součástí širší vědecké disciplíny, *dokumentaristiky*, řešící teoretické a praktické problémy spojené s ukládáním a vyhledáváním vědeckotechnických informací. V této souvislosti se některé praktické úkoly *b.* řeší i pomocí strojů na děrné štítky a samočinných počítačů.

■ BIEDERMEIER

(něm. *bieder* = bodrý, bohabojný) - původně ironické označení středostavovského životního stylu v době napoléonské a předběžnové (1815 až 1848) v Rakousku a v německých zemích, ovládaných reakčními policejními režimy (Svatá aliance, Metternich); je výrazem tehdejšího hospodářského i sociálního vzestupu středního stavu (úředníků, obchodníků a živnostníků) jako konzervativní opory absolutismu, ohroženého blížící se buržoazní revolucí, a zároveň je též důsledkem násilného potlačení všech možností veřejné aktivity.

Jako životní styl se *b.* projevuje úzce uzavřeným okruhem zájmů osobních a rodinných a adorováním rodinné idyly. Jeho hlavním estetickým projevem je bytové zařízení, napodobující v zjednodušených formách a lacinějších materiálech soudobé empírový styl aristokracie. Pojmu *b.* je proto užíváno též jako synonyma pro německého omezeného šosáka (*Philister*), ale zároveň i jako výrazu útulnosti, pohody a klidu uzavřeného rodinného prostředí. Později byl tento pojem přenesen i na tehdejší žánrově malířství (rodinné scénky). Ve 30. letech našeho stol. byl vztažen i na literární tvorbu autorů postromantického období (např. Grillparzer, Mörike, Stifter aj.), nezařaditelných k hnutí mladoromantickému (tzv. Mladé Německo); příznačné rysy literárního *b.* se přitom spatřují v odklonu od vysokých ideálů klasiky a romantiky a v obratu k rezignaci a ke glorifikaci prostého života, jenž nachází výraz v idyle lásky a v kultivaci detailů a žánrových scének. Takové vymezení literárního *b.* však nevystihuje dostatečně většinu tehdejší tvorby a užívá se ho proto jen s výhradami; naproti tomu nesporným literárním projevem *b.* byla v naší literatuře Česká kuchařka M. D. Rettigové.

Lit.: M. Greiner, *Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie*, Leipzig 1954. V. Jiráč, *Uprostřed století*, Praha 1948. W. Geismeyer, *Biedermeier. Das Bild vom Zeit und Kultur des Biedermeier*, Leipzig 1979. F. Sengle, *Biedermeierzeit 1-2*, Stuttgart 1971-2.

tb

BILDUNGSROMAN viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ BIOGRAFICKÁ METODA

(z řec. biografía = životopis) – metoda literární vědy zakládající se na přesvědčení, že hlavním a rozhodujícím momentem tvorby i literárního díla je osobnost a život autorův; stoupenčí *b. m.* chápou literární dílo někdy jen jako vedlejší produkt autorova života, jako jeho odraz, projekci nebo doplněk či korektiv; ve své čisté podobě znamená *b. m.* absolutizaci jedné nezbytné složky literatury, přičemž bagatelizuje význam estetické analýzy díla a stává se tak opakem metod jednostranně soustředěných na → artefakt (formalismus, strukturalismus). Vznik *b. m.* souvisel s rozvojem buržoazního (liberalistického) individualismu v 19. stol. Za vlastního zakladatele *b. m.* se obvykle pokládá Ch. A. Sainte-Beuve (1804 až 1869), mistr literárněkritického portrétu. Jeho pojetí životopisu nerezignovalo na zachycení společenských i politických souvislostí, literární tradice atd., navíc Sainte-Beuve měl značný smysl pro uměleckou hodnotu, a tím unikal nebezpečí jednostrannosti *b. m.* K významným představitelům *b. m.* na přelomu století náleží dánský lit. historik G. Brandes. Ve 20. stol. je *b. m.* většinou v defenzivě (E. Ermatinger, V. Giraud), uplatňuje se však (někdy i proti záměru liter. kritiků a historiků) v monografických pracích o jednotlivých osobnostech. Marxistická literární věda považuje *b. m.* za jednu z pomocných metod literárněvědného průzkumu.

Lit.: V. Giraud, *La critique littéraire*, Paris 1946. A. Novák, *Kritika literární*, Praha 1925.

mb

■ BIOGRAFICKÝ (ŽIVOTOPISNÝ) ROMÁN

též *románová biografie* – specifický románový žánr, určený tematicky jako líčení životních osudů určité významné historické osobnosti (umělce, myslitele, vědce, státníka apod.); podobně jako historická → biografie vychází i *b. r.* z dobového materiálu (deníků, memoárů, archivních dokumentů atd.) a ze studia děl historických, avšak využívá získaného faktického materiálu výběrově jako elementů syžetové výstavby, jež podřizuje zákonům románové kompozice a autorskému záměru. Podstatnou složku *b. r.* tvoří zpravidla obraz doby a jejího veřejného a sociálního života, v jehož rámci se pak – při zachování historické věrnosti základních dat a reálií – rozvíjí umělecky podaný obraz životního osudu hrdiny (historické osobnosti), jenž bývá nežádka bohatě větvený a složitě prokomponovaný s osudy a činy jiných postav historických i fiktivních (pro daný historický kontext však příznačných).

Vedle *b. r.* klasického, tradičního typu – k němuž se řadí např. Feuchtwangerova Bláznova

moudrost (o J. J. Rousseauovi), Swiderské Adam (o A. Mickiewiczovi), Tyňanovova Smrt brejlatého vezíra (o A. Gribojedovi), Stoneova Žízeň po životě (o V. van Goghovi), v české literatuře pak Kožíkův Největší z Pierotů (o J. G. Deburauovi) nebo Drnákův Stín přes paletu (o P. Gauguinovi) aj. – uplatňují se v životopisné umělecké próze, a to zvláště současně, rovněž díla, stojící na pomezí *b. r.* a životopisné → monografie, jež náležejí již svým typem do oblasti tzv. → literatury faktu, jako např. díla Mauroisova, Balzac od St. Zweiga, Hráč od L. Grossmana (o Dostojevském), v české literatuře např. Přemožitel neviditelných dravců Fr. Gela (o Pasteurovi) aj.

Lit.: J. L. Clifford, *Biography as Art, Selected Criticism 1560–1960*, London 1962. A. Maurois, *Aspect de la biographie*, Paris 1930. J. M. Romein, *Die Biographie, Einführung in Geschichte und Problematik*, Bern 1948. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej*, Warszawa 1970.

tb

■ BIOGRAFIE

(z řec. bios = život; grafein = psáti) – životopis; základ tvoří rekonstrukce života významné osobnosti, a to na základě materiálů archivních, memoárů, deníků, osobních znalostí nebo ústních pramenů, vzpomínek aj. Spojuje zachycení vnějšího životního průběhu a vnitřního vývoje osobnosti s pojednáním o jejích činech, úspěších a dile.

Vznik *b.* se klade do antiky, do 1.–2. stol. n. l. (Tacitův Život Julia Agricoly, Suetoniovy Životopisy dvanácti císařů); ve středověku převládala *b.* hagiografického, náboženského charakteru (→ hagiografie), vyznačující se mravní idealizací a patetickým stylem. Zrod moderní *b.* se datuje renesancí, zdůrazňující prvek osobnosti, individualitu, dobu a jejich vzájemné souvislosti; její rozkvět začíná v 18. stol. v osvícenství (Voltaire), ve stol. 19. vzniká již bohatá řada fundamentálních životopisných děl (Život W. Scotta od J. G. Lockharta, šestisvazkový Život J. Milтона od D. Massona aj.), jejichž bohatá tradice pokračuje až do současnosti. Do 20. stol. spadají práce významných autorů E. Ludwiga (Goethe, Napoleon aj.), R. Rollanda (Beethoven), V. Tarleho (Napoleon aj.), u nás V. Tille (Božena Němcová). Pro novodobou *b.* jsou příznačné beletrizující tendence, některé *b.* se pohybují na pomezí → biografického románu a → literatury faktu.

Lit.: J. A. Garraty, *The Nature of Biography*, New York 1957. J. M. Romein, *Die Biographie*, Bern 1948. G. Vinokur, *Biografija i kultura*, Moskva 1927.

tb

BIOLOGICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ BIT

(z angl. *binary digit* = dvojkový počet) – v teorii informace množství selektivní → informace potřebné k odstranění nejistoty při volbě mezi dvěma stejně pravděpodobnými alternativami (např. při hodu mincí – rub, lic). Např. jeden symbol české abecedy obsahuje maximálně 5,39 bitů informace, průměrně rozsáhlá knižní stránka 10 tisíc bitů, lidská paměť 10²⁰ bitů aj.

Lit.: M. Bense, *Teorie textů*, Praha 1967. *Cesty moderní jazykovědy*, Praha 1964. A. M. Jaglom, I. M. Jaglom, *Pravděpodobnost a informace*, Praha 1964. J. Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971.

vš

■ BLANKVERS

(z franc. *blanc vers* = bílý, tj. nerýmovaný verš) – nerýmovaný desetislabičný verš jambického spádu s ženskou jedenáctislabičnou variantou. Geneticky je *b.* spjat s literaturami románskými; bývá odvozován z deseti- až jedenáctislabičného francouzského *vers commun* (franc. = obvyklý, běžný verš), jehož jambická ženská varianta, zvaná *endekasilabo* (z řec. *hendeka* = jedenáct, *syllabe* = slabika) nebo *verso sciolto* (ital. = nevázaný verš), se stala základním veršem italského eposu. Zatímco však ve Francii podlehl konkurenci → alexandrínu, získal *b.* ve své základní desetislabičné podobě významné postavení v poezii anglické a stal se typickým anglickým veršem dramatickým a epickým (Shakespeare, Milton, v moderní literatuře mj. Eliot). Z Anglie pak pronikl *b.* i do celé řady evropských literatur (skandinávských, německé, ruské aj.) a také do literatury české, a to nejen jako verš překladový, ale i jako verš původní tvorby.

Včlenění do systému českých veršových útvarů vnutilo *b.* některé charakteristické rysy, které z větší části souvisí se specifikou českého → jambu vůbec. Na začátku verše připouští český *b.* často daktylský začátek (pro omezené množství přízvuchných jednoslabičných slov). Tzv. silné zakončení přízvuchnou monosylabou, které je téměř konstantou v *b.* anglickém, je v českém *b.* relativně řídké:

Teď otevřela ústa, velký ston
z nich vydral se jak větrů zalkání ...

(J. Zeyer)

Proto je v české poezii často využíván *b.* ženský, dovolující umístit na konci verše slova sudoslabičná. Signály vzestupnosti jsou v něm pak soustředěny především na začátek verše nebo jsou zčásti suplovány na jeho konci větým důrazem:

Zít nebo nežít – to je, oč tu běží:
zda je to ducha důstojnější snášet
střely a šipy rozkacené sudby,

či proti moři béd se chopit zbraně
a skoncovat je vzpourou ...

(Saudkiiv překlad Shakespeara)

Lit.: J. Hrabák, *Z problémů českého verše*, Praha 1964. J. Levý, *Vývoj českého divadelního blankversu*, in: *Česká literatura* 10, 1962.

mc

■ BLUES

(z angl. *blue* = modrý, sklíčený, beznadějný; *blues* = zasmušilá nálada, těžkomyslnost) – původně píseň amerických černochů a pomalý tanc ze skupiny foxtrotů, „předchůdce a pramen veskeřého jazzu i jazzu nejčistšího, tj. nejlidovějšího, nejspontánnějšího“ (Voskovec), nyní jedna z produktivních forem moderní lyrické poezie, a to jak v literatuře americké (po sbírkách „otce blues“ W. C. Handyho C. Sandburg, L. Hughes, K. Rexroth, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg), tak v literaturách evropských (u nás E. F. Burian, V. Nezval, V + W, J. Kainar, J. Suchý). Pro původní *b.* byla charakteristická tříveršová strofa a různé variace úplného nebo neúplného opakování prvního verše ve verši druhém nebo v další strofě, dnes se však za *b.* označují i básně jinak členěné; závazný zůstává požadavek stupňovitěho rozvíjení tématu, opakování „utkvělých“ segmentů textu (spíše na začátcích a uprostřed strof než na konci) a melancholické ladění celku. *B.* je lyrická forma uzpůsobená k vyjádření bezmoci, bezradnosti, osamělosti, nostalgie, únavy a deprese i zoufalství. Na rozdíl od černošského spirituálu je už původní *b.* sólové, pozemské a spjaté s instrumentálním doprovodem (který v umělé poezii někdy odpadá). Na rozdíl od *bandžového songu* vyznačuje se *b.* nesentimentalností, odporem vůči rozčitlivosti. Tyto vlastnosti umožňují také využít *b.* jako jednu z forem lyriky sociálního protestu (L. Hughes, Nezvalových 8 textů k negro blues ap.).

Lit.: E. F. Burian, *Jazz*, Praha 1928. J. Voskovec, *Klobouk ve křovi*, Praha 1966. *Jazzová inspirace*, Praha 1966.

mb

■ BOHATOST SLOVNIKU

obecný pojem, blíže definovaný až v rámci → matematických metod v jazykovědě a literární vědě, mající postihnout lexikální bohatství textu, autora, stylu aj. z hlediska počtu použitých lexikálních jednotek a tím umožnit porovnání slovníků různých textů (autorů). Delší text má i větší *b. s.*, absolutně, nikoli však proporcionálně. Např. kniha V. Řezáče Černé světlo má slovník obsahující 8675 lexikálních jednotek, celkový počet jejich užití je 55 164; kniha M. Pujmanové Předtucha obsahuje 4858 lexikálních jednotek při jejich cel-

kovém užití 24 353. I když tedy Řezáčův text je více než dvakrát delší než text Pujmanové, jeho slovník dvojnásobný není.

K měření *b. s.* zavedl Guiraud koeficient založený na vztahu mezi počtem jednotek ve slovníku (*V*) a jejich celkovým počtem užití, tj. délkou textu (*N*). Koeficient je definován jako poměr V/\overline{N} ; např. pro Čapkovu knihu *Život a dílo skladatele Foltýna*, jejíž slovník obsahuje 4145 jednotek (*V*) při délce textu 21 963 (*N*), vychází *b. s.* rovna 28, uvedená kniha Řezáčova má *b. s.* rovnou 37, kniha M. Pujmanové 31 atd. Obdobně jako Guiraudův koeficient vystihuje *b. s. i* → index opakování.

B. s. je významně ovlivněna nejen délkou textu, ale i stylem, autorem, tématem aj. Vzhledem k tomu, že uvedené koeficienty postihují *b. s.* pouze v závislosti na délce textu, je pro *b. s.* zjišťován i stupeň koncentrace a rozptýlení nejčastějších slov – podmíněných tématem textu i jeho motivací. Při hodnocení *b. s.* se přihlíží rovněž k rozdílnému chování a využití slov plnovýznamových (substantiva, adjektiva, zájmena, číslovky, slovesa a příslovce) a slov formálních, k relativnímu zastoupení slov vyskytujících se pouze jednou (→ hapax legomenon) aj. I když výklad pojmu *b. s.* není v jazykovědě a literární vědě jednoznačně ustálen, postihují uvedené statistické koeficienty určitý obraz bohatosti lexikální zásoby textu díla, zvláště v porovnání s texty jinými. Srov. → Yulova konstanta.

Lit.: Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. P. Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris 1959. M. Těšitelová, *Otázky lexikální statistiky*, Praha 1974.

vš

BOHATÝRSKÝ ZPĚV viz HRDINSKÁ PÍSEŇ

■ BOUTS RIMÉS

(franc. = rýmované konce, čti – bú rimé) – báseň psaná na předem zadané rýmy a mnohdy i téma; disciplína básnických klání v první pol. 17. stol. ve Francii. Odtud se rozšířila především do Ruska, kde mezi mistry *b. r.* patřil i Puškin. V české literatuře jako *b. r.* vznikla např. báseň A. Marka Nesnáze básnická (1825).

mc

■ BRACHYLOGIE

(z řec. brachys = krátký, logos = řeč, slovo) – úsečné vyjádření, v antické rétorice označení pro stručný, pádný, zkratkovitý styl, oblíbený např. Tacitem, v dramatu Sofoklem, též v Komenského *Labyrintu*.

pt

■ BRAK LITERÁRNÍ

(z něm. Brack = zmetek) – zpravidla prozaické dílo, jehož účelem je poskytovat vzrušení širokým čtenářským vrstvám a které nedbá na uměleckou a ideovou hodnotu. Vyznačuje se nedostatkem původní invence, chudou a mechanickou kompozicí, potlačěním psychologických a vůbec složitějších prvků románové skladby, naivní motivací, nevyplývající z charakteru postav, falešným morálním závěrem a neuměleckostí jazykového projevu (např. kovbojky, dívčí romány). Ekonomické a ideologické podmínky pro masové šíření *b.* vytvořil buržoazní systém. Srov. též → bulvární literatura.

Lit.: F. Soldan, *O literárním braku*, Praha 1941.

pt

■ BREVIÁŘ, BREVÍŘ

(z lat. breviarium = zkrácený text) – původně výtah z většího díla, přeneseně též základní kniha člověka, souhrn všeho, co by měl znát. Už Římané označovali jako *b.* výtahy z právních nařízení. V 6. stol. zavedl *b.* sv. Benedikt do křesťanské liturgie pro potřebu kněží jako zkrácený souhrn předepsaných modliteb, výňatků z liturgických textů, hymen a antifon ve čtyřech knihách (žaltář, lektionář, hymnář a antifonář). Od 12. stol. se tato podoba *b.* postupně zkrátila papežskými úpravami na jedinou knihu. Jednou ze zlidovělých forem *b.* byly i modlitební knížky. V nové době se užívá tohoto termínu častěji v jeho širším, přeneseném významu (např. Vrchlického sbírka *Breviář moderního člověka*, *breviář dobrého chování* aj.).

Lit.: S. Bäumer, *Geschichte des Breviers*, 1895.

pb

BROUILLON viz KONCEPT

■ BUDOVAATELSKÝ ROMÁN

dobový typ socialisticky realistického románu ze současnosti, příznačný pro období budování základů socialistické společnosti, popř. hospodářské obnovy po druhé světové válce (v Sovětském svazu od 30. do 50. let, v lidově demokratických zemích v 50. letech našeho stol.). Tematika *b. r.* bývá vyhraněně společensky politická a zaměřuje se zpravidla k problematice výstavby socialistického průmyslu nebo k organizování kolektivních forem práce v zemědělství. Charakteristickými znaky tohoto žánru, jehož většinou nedosaženými vzory byla díla F. V. Gladkova (*Cement*, 1925) a M. A. Šolochova (1. díl *Rozrušené země*, 1932), se staly: a) maximální snaha po pravděpodobnosti, projevující se v uvádění co největšího počtu

buffonáda

reálii, majících evokovat atmosféru konkrétního prostředí továrny, velké stavby nebo zemědělského družstva, b) zobrazení konfliktu převážně v rovině pracovní a zdůrazňování výrobní a politicky organizační problematiky a c) výrazná agitační tendence, projevující se zejména v postavách tzv. kladných hrdinů jako vzorů správného politického i lidského přístupu k problémům, spojeným se socialistickou výstavbou (v české literatuře viz např. K. F. Sedláčka Luisiana se probouzí nebo B. Říhy Dvě jara). V druhé polovině 50. let byla většina děl tohoto žánru podrobena kritice jako schematická (→ schematicismus) a od té doby začala budovatelská tematika ustupovat v socialistickorealisticke próze ze svého dominantního postavení; výrobní tematika znovu ožila v próze 70. a 80. let.

Lit.: P. Fast, Poetyka rosyjskiej powieści produkcyjnej (1929–1941), Katowice 1981. J. Hrabák, K morfologii současné prózy, Brno 1969. J. Hrabák, Šest studií o nové české literatuře, Brno 1961. J. Petrmichl, Patnáct let české literatury 1945–1960, Praha 1961. D. Hodrová, Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu, in: Vztahy a cíle socialistických literatur, Praha 1979.

tb

■ BUFFONÁDA

(z ital. buffonata = žert, vtíp) – typ divadelního představení nebo způsob herecké hry, založený především na satirické nadsázce, → gagu, jindy však také na hrubé komice, podbíživých tricích apod. B. se zrodila v antickém divadle (→ mimus, → atická komedie, zvláště Aristofánés, → atellána aj.), ve středověku nalezla své pokračování zejména ve → farcích a → intermediiích. Spojena s uměním improvizace dosáhla svého vrcholu v 16. stol. v italské komedii → masek. V 18. stol. si prostředky b. osvojila předchůdkyně komické opery, italská opera buffa (Pergolesi) a později ve Francii → vaudeville. Postupně ovšem v b. převažovaly prvky laciné komiky a efektních triků. Vedle těchto negativních symptomů nelze opomenout, že b. svými prostředky kladně ovlivnila komedie Shakespearovy, Ben Jonsonovy, Moliérovy, Gogolovy, Feydeauovy, ale i Majakovského a poetiku avantgardního divadla 20. stol. (Vachtangov, Mejerchold). Srov. též → burleska.

kn

■ BUKOLICKÁ POEZIE

(z řec. búkolikos = pastýřský) – poezie tíhnoucí k idylizaci prostoty venkovského či pastýřského života. Žánrovými typy b. p. jsou → idyla, → ekloga, → pastorála aj. Její tradice vznikla v antické poezii a v novodobé literatuře bývá pravi-

delně doprovázena snahou o napodobení antického životního stylu. Výstavbou spočívá b. p. na stylizovaných rozhovorech pastýřů, do nichž jsou volně vkládány výpravné a písňové prvky (milostné historky, soutěže ve zpěvu). Děj bývá situován do bájně pastýřské země Arkádie mezi mytické postavy pastýřských pěvců (Dafnis, pastýřka Chloe).

Antickou tradici b. p. vytvořili především Stésichoros (Dafnis, 7. stol. př. n. l.), Theokritos (310–250 př. n. l.) a prozaický román Longív Dafnis a Chloe (3. stol. př. n. l.). Nový zájem o b. p. vzbudila renesance (Sannazarova Arcadia, Boccacciův Ameto, Spenserův Pastýřský kalendář aj.), dále baroko (Opitz, Fr. von Spee) a 18. století (Gottsched, Gessnerovy Idyly). Odrzem německé rokokové b. p. je i její obliba u puchmajerovců. V novodobé poezii se pastorální tematika objevuje jen zřídka, běžnější je oslava ideálu venkovského života vůbec (Čechova skladba Ve stínu lípy, Nezvalova sbírka Z domoviny).

Lit.: M. Grabar-Passek, Bukolickýkajka poezija, in: Feokrit, Moskva 1958. J. Hubaux, Les thèmes bucoliques dans la poésie latine, Bruxelles 1930. Th. G. Rosenmeyer, The Green Cabinet, Berkeley, Los Angeles, London 1973.

pb

■ BUKOLICKÉ DRAMA viz PASTÝŘSKÁ HRA

■ BULVARNÍ LITERATURA

(z fr. boulevard = velkoměstská široká ulice, třída) – literatura rozšiřovaná lacinou a ve velkých nákladech, podbízející se zpravidla nekultivovanému vkusu širokých vrstev; označována za produkt tzv. „pokleslého“ umění. Obvykle podává dějové atraktivní, ale schematické, banální a nepravděpodobné příběhy milostné (u nás tzv. Červená knihovna, divčí romány apod.) nebo dobrodružné (westerny a nenárodné, napínavé romány detektivní a špionážní – Léon Clifton, James Bond), popř. historické (slučující prvky milostné i dobrodružné s romantikou minulosti); ve svých krajnostech se – zvláště v novější době – blíží až k → pornografii. Nově se užívá též označení *paraliteratura*.

B. l., již je vzhledem k její dějovosti vlastní žánr románu, je v podstatě novější variantou → triviální literatury staršího období; je charakteristická pro období rozvinutého kapitalismu s jeho obecnou gramotností a hromadnou výrobou (fabrikací) všeho zboží, a tedy i literatury; vyvíjela se postupně zhruba od poloviny 19. stol., a to nejprve jako romány na pokračování v denících a masových časopisech (zprvu takto vycházela i díla Balzakova a Dickensova), později též v laciných sešitových pokračováních a ve 20. stol. dospěla k formě tzv. sešitových edic (u nás rodokapsy) a nejnověji do podoby laciných kapesních knížek

(pocketbooks); pro majetnější vrstvy čtenářů vycházela ovšem vždy i v běžné knižní formě.

Lit.: M. Greiner, Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur, Hamburg 1964. W. Langenbucher, Der aktuelle Unterhaltungsroman, Bonn 1964.

tb

■ BURLESKA

(z lat. burla = tretka; ital. burlesca = žert, fraška) – typ humorné, obvykle výpravné poezie, také žánrový typ → komedie, respektive → frašky. B. většinou pracuje s vážnou tematikou, kterou pak zlehčujícím způsobem posouvá. Vedle tohoto záměrně budovaného rozporu využívá prostředků parodie, satirické nadsázky, ironie, popř. → travestie. V širším smyslu se b. rozumí také zobrazení nízkých komických či fraškovitých příběhů a charakterů, které obvykle ústí do výsměchu nebo hrubé komičnosti.

Prostředky b. se objevily již v antice. Burleskní rysy mají v řecké literatuře některá vyprávění o bozích (Homér v Illiadě, homérské hymny), využívá jich Hérondós v Mímiambech, Lúkiános, řecká komedie (především dórské flyáky). V římské literatuře se prostředky b. uplatnily zvláště v → atelláně, dále u Menippa (tzv. menippská satira), Petronia (Satirikon) atd. Jako samostatný literární žánr vznikla b. v 17. stol. a na počátku 18. stol.; formou b. přepracoval např. Scarron Vergiliovu Aeneidu (1648–1652), náleží sem i epos V. I. Majkova Jelisej neboli rozněvaný Bakchus (1771). Na divadle b. porušovala kanonizovaná pravidla (např. francouzské jarmareční divadlo 17. a 18. stol. parodicky využívalo stylu Comédie Française).

Za b. lze považovat libreta Offenbachových operet Krásná Helena (Meilhac-Halévy) a Orfeus v podsvětí (Cremieux); tímto pojmem se označuje i typ operní frašky (např. Mozartův Divadelní ředitel). V hudbě se b. rozumí humorná skladba se sklonem k hrubozrnnosti (např. už u J. S. Bacha v Partitě a-moll). Srov. též → buffonáda.

Lit.: K. F. Flögel, Geschichte des Burlesken, Leipzig 1974. J. D. Jump, Burlesque, London 1972.

kn

■ BYRLNY

(z rus. byl = událost), řidčeji též *stariny* – ruské lidové epické písně, řidčeji v heroizované a hyperbolizované podobě historické události na Staré Rusi zhruba v 10.–16. stol., tj. v neklidných dobách formování feudálního státu. Většina b. byla sebrána v guberniích severoruských, avšak svým historickým původem zhusta ukazují na Rus střední a jižní. B. byly skládány ve všech význam-

nějších knižecích městech – v Rostově, Rjazani, Moskvě, Novgorodě – a četné z nich se vztahují ke Kyjevu s jeho představitelem knížetem Vladimírem (972–1054). Motivicky nejstabilnější osou každé b. jsou postavy ruských bohatýrů, ztělesňující ideu nezištné a oddané služby vlasti, lidu i knížeti. Podle toho se rozlišují b. o staroruských bohatýrech z doby před Vladimírem (Svjatogor), b. o bohatýrech z okruhu knížete Vladimíra (Ilja Muromec, Dobryňa Nikitič, Aljoša Popovič, Čurila Plenkovič), dále b. o bohatýrech novgorodských (Sadko Kupec) a b. o době moskevské nebo pozdější (jejich předním hrdinou je car Ivan Vasiljevič – Hrozný).

Stylu ruských b., u nás za obrození jedinečně vystiženému Čelakovským v Ohlasu písní ruských, dodávají nezaměnitelnosti hojná konstantní epiteta (řeka mátuška, dobrý mládec), epifory, anafory, epanastrofy, paralelismy (obuje si botky safiánové / obleče se do svých šatů barevných), gradace, dvojlenné anticize (Nevzlétá to jasný sokol na nebe, / mladý to Jermak na dobrém koni se rozjíždí) a svérázné příměry.

Šíření b. obstarávali až do 17. stol. lidoví umělci „skomoroši“, kteří b. zpívali za doprovodu gusli. Probuzení vědeckého zájmu o b. spadá do konce 18. a poloviny 19. stol. Základní soupisy b., jichž je dnes registrováno okolo dvou tisíc, pořídili podle ústního podání lidových vypravěčů (tzv. skazitělů) Kirša Danilov (1804, 1818), P. V. Kirjejevskij, N. P. Rybnikov (1861–1867) a A. F. Gilferding (1873).

Lit.: J. Krzyżanowski, Byliny, Wilno 1933. A. Škaftymov, Poetika i genezis bylin, Saratov 1924.

pt

■ BYRONISMUS

společensky revoltující proud romantické poezie (→ romantismus) v evropských literaturách první pol. 19. stol., jehož iniciátorem a hlavním představitelem byl anglický básník G. Byron. Rozvíjel dvě základní linie jeho tvorby, které spolu úzce souvisely a navzájem se prolínaly; pro obě byl příznačný hluboce subjektivně prožívaný rozpor svobodomyšlného jedince s realitou světa, přičemž první linie, zdůrazňující izolovanost, osamocenosť výjimečné osobnosti, vyúsťovala k tzv. světobolu nebo též kosmickému pesimismu, druhá pak, přijímající rozpor mezi ideálem a skutečností jako neustále prožívaný protiklad a východisko vztahu k životu i společnosti, směřovala k tragicky hrdinnému gestu individuální vzpoury proti tyranství a všem řádům tohoto světa, ať už lidským nebo božím. Z hlediska žánrového byla pro b. charakteristická kultivace žánrů lyricckoepických a lyrickodramatických, jejichž prototypem byl tzv. *moderní epos* (Childe-Haroldova pouť, 1812), romantická básnická povídka (Korzár, 1714; Lara,

carmen figuratum

1814) a *dialogická báseň* (Manfréd, 1817; Kain, 1821).

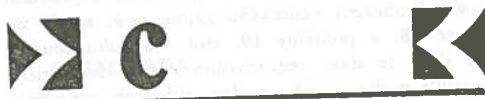
Byronův myšlenkový i umělecký přínos zapůsobil nejsilněji v literaturách ruské, francouzské, polské a české: mladý A. S. Puškin, M. J. Lermontov, V. Hugo, A. de Vigny, A. Mickiewicz, J. Slowacki, K. H. Mácha.

V literární historii se též ujalo bližší označování a rozlišení revoltujícího proudu romantické poezie podle metaforické povahy individualisticky vzdorného gesta jako *titanismus*, *démonismus*, popř. *satanismus*.

Lit.: E. Giddey, *Les trahisons du Byronisme*, Lausanne 1970. M. Rozanov, *Bajroničeskije motivy v tvorčestve Lermontova*, in: Venok M. J. Lermontovu, Moskva – Peterburg 1914. P. L. Thorslev, *The Byronic Hero*, London 1960. M. Zdziebowski, K. H. Mácha a byronismus český, Praha 1895. V. Žirmunskij, *Bajron i Puškin*, Leningrad 1924.

tb

BYRONSKÁ POVIDKA viz BÁSNICKÁ POVIDKA



CALENDARIA viz ŽIVOTY SVATÝCH

CANTILENA viz KANTILÉNA

■ CARMEN FIGURATUM

(lat. = obrazová báseň) – báseň znázorňující prostřednictvím veršů různé délky graficky, vizuálně různé tvary a symbolické předměty, např. srdce, kříž, pyramidu, vejce, sloup, meč, strom, křídla. Podnětem k této lyrické formě byl řecký obyčej opatřovat votivní dary nápisem, jenž by se svou veršovou podobou hodil k podobě předmětu. Techniku *c. f.* vytříbil ve 3. stol. n. l. Porfyrios, objevovala se znovu v renesanci, v baroku i rokoku. Analogické hry s grafickou podobou využívají i modernisté, např. Morgenstern, Marinetti, Apollinaire, Seifert, Nezval. Srov. → kaligram, → lettrismus.

pt

■ CAUSERIE

(fr. = nenucený rozhovor, nenáročný proslav, „tlach“) – v literatuře 19. stol. vtipná úvaha o nějaké otázce nebo problému společenském, popř. kulturním, podaná v lehcím, nenuceném tónu (avšak umělecky vytříbená) a vzbuzující dojem bezprostředního besedování autora se čtená-

řem. Zvláště proslulými se staly Pondělní pohovory (Causeries du lundi) francouzského kritika i spisovatele Ch. A. Sainte-Beuva, uveřejňované původně každý týden v novinách (1849–1861) a vydané pak knižně v patnácti svazcích. V pojetí žurnalistiky je *c.* typem → fejetonu, v němž si pisatel pohrává s ironicky nebo satiricky laděnými dojmy ze společnosti (hlavně ve vídeňském novinařství – D. Spitzer, J. Nordmann aj.). Mistrem literární i žurnalistické *c.*, dotýkající se nejrůznějších témat z minulosti i přítomnosti a psané svižným, často humoristickým tónem, byl v české literatuře Jan Neruda.

ko

■ CENTO

(lat. = látka sešitá z cárů, záplata) – báseň složená z různých veršů nebo částí veršů starých básníků, zejména Vergilia. Objevuje se jako projev úpadkového hračkářství u lyriků 4. stol. n. l., např. u Ausonia. V moderní poezii se tento postup obráží ve využívání → citátů nebo → aluzí, narážek a parafrází (srov. např. poezii T. S. Eliota).

Lit.: K. Hrdina, *Výbor z římské poezie v překladech*, Praha 1935.

pt

■ CENZURA

(z lat. censeo = uznávám za dobré) – forma posouzení nějakého díla (literárního, divadelního, výtvarného aj.), s cílem povolit, zménit, zamítnout z důvodů společenských, politických, náboženských, mravnostních apod. jeho text a společenské rozšiřování. Na rozdíl od individuálního vztahu k textu díla je *c.* institucionálním projevem nějaké moci s cílem její obrany.

V rámci *c.* textu literárního díla lze v souladu s historií rozlišovat *c.* předběžnou (preventivní) a *c.* následnou (represivní). *C.* předběžná kontroluje text díla v jeho rukopisné podobě, tj. před vlastním tiskem. Z cenzurního povolení obecně nevyplývala právní nemožnost následného postihu autora za důsledky díla, cenzurou povoleného (př.: postih Fr. L. Čelakovského za proticarský článek, povolený cenzurou v r. 1831). *C.* následná se nezabývá rukopisnou podobou a povoluje až proces rozšiřování tisku díla, event. tisk konfiskuje zcela či částečně.

Historicky lze jistou formu *c.* nalézt již v antice i dřívě, jak ukazuje pálení rukopisných knih (např. v 5. stol. př. n. l. Prótagorova díla v Aténách). Původ *c.* jako instituce lze obecně spatřovat v církvi, která se snažila zamezit vzniku a šíření nepohodlných textů, a to vlivem na světskou moc, resp. univerzity, později, zvl. od středověku, přímým výkonem. První nařízení o *c.* vydal papež Sixtus IV., *c.* ustavena usnesením

V. lateránského sněmu, bulou papeže Lva X. ze 4. 5. 1515; byla potvrzena sněmem tridentským z 8. 4. 1546. Za tím účelem církev vydávala seznam zakázaných textů Index librorum prohibitorum (první vydal papež Pavel IV. v r. 1559, v Čechách v r. 1729 Koniášův Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající, k vykořehnání zamykající aj.). Tento způsob kontroly různým způsobem, zvl. po vynalezení knihtisku, převzal stát, resp. jeho historické formy, jako nástroj uplatňování a ochrany státní a politické moci.

V českých zemích *c.* zavedena za Ferdinanda I., dekretem Josefa II. ze dne 11. 6. 1781 přesněji vymezeny její zásady a zavedena c. všeobecná (též časopisy a kalendáře). Zevrubná instrukce pro *c.* byla vydána 10. 9. 1810; podle ní se rukopisy předávaly úřadu cenzury většinou (tj. nikoli vždy) ve dvou stejných exemplářích. *C.* preventivní měla pět kategorií k označení výsledku kontroly:

Imprimatur – neomezené povolení k tisku;
 Imprimatur omissis deletis – povoleno, ale jednotlivá místa vyškrtal cenzor;
 Imprimatur correctis corrigendis – povoleno, ale některá místa změnil cenzor;
 Non admittitur – rukopis zamítnut;
 Typum non meretur – věc nedůstojná k tisku.

Např. básně K. H. Máchy s názvem Na příchod krále, napsanou v r. 1835, zamítl nejvyšší purkrabí hrabě Chotek s poznámkou Typum non meretur (pro zjevné Máchovy politické narážky).

Souběžnou formou *c.* byla kontrola textů (knih, časopisů) dovezených ze zahraničí, prováděná tzv. revizním úřadem, používající kategorie: admittitur – povolení, transeat – částečné povolení, non admittitur – zákaz prodeje a propagace. Zamítnutá publikace mohla být využita k vědeckému cíli erga schedam, tj. formou zvláštního povolení k individuálnímu použití. *C.* preventivní zrušena 15. 3. 1848 a tiskové otázky formulovány v tiskovém zákoně; zůstala *c.* posuzující text po tisku (*c.* následná), zaručující zdánlivou, avšak často hrubě narušovanou svobodu tisku.

Pokroková literatura a společenské síly vždy bojovaly proti různým zjevným i skrytým formám *c.*, hledaly odpovídající a účinnou protizbraň, např.: 1. používáním → anonymů a → pseudonymů (např. Jiří Orten publikoval za okupace pod jmény Jiří Jakub, Karel Jílek) či publikováním pod jménem někoho jiného (→ allonym); 2. publikováním a tiskem díla za hranicemi (např. Leninova Jiskra byla tištěna ve Švýcarsku a pašována do Ruska; některé Nerudovy básně publikovány v časopise vydávaném J. V. Fričem v Ženevě); 3. imunizací textu, tj. jeho přednesením v parlamentě a tím obejití cenzurního zákazu (využíváno např. KSČ v parlamentě předválečné CSR); 4. rozšiřováním díla prostřednictvím různých opisů (např. Havlíčkovy satirické skladby

Tyrolské elegie, Král Lávro, Křest sv. Vladimíra nemohly být za Bachova absolutismu publikovány a byly proto opisovány); 5. využíváním různých forem náznaků, jinotajů, → alegorií, → nepřímého pojmenování (srov. → ezopský jazyk), → podtextu aj., tj. takových forem jazykového pojmenování, při jejichž přijetí se počítalo se všeobecnou srozumitelností a s nemožností cenzurního postihu.

Zvláštní formou *c.* je *autocenzura*, která je výrazem zákazů individuálně stanovených autorem textu, jeho předváděním, tj. predikcí (→ anticipace) možných důsledků díla, zpětnou vazbou ke společenským kontextům. Př.: Verš z Máchova Máje „Před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál“, organicky nesplyvající se zaměřením básně a zvl. s Vilémovými materialistickými úvahami, je pravděpodobně dokladem Máchovy autocenzury, s cílem dosáhnout svolení k tisku u tehdejšího cenzora pátera J. N. Zimmermana.

Při vydávání kdysi cenzurovaných textů se → textologie snaží vydat dílo (→ edice) v původní neporušené podobě, neboť s výjimkou neomezeného povolení k tisku se zásah *c.* vždy projevuje různě závažnou deformací původního autorského textu. Literárně historicky nelze ovšem pominout konkrétní dobový vliv díla i v cenzurované podobě.

Rozbor podstaty *c.* a jejího fungování v buržoazní společnosti podal K. Marx ve své první stati Poznámky k nové pruské cenzurní instrukci (Spisy 1, Praha 1956).

Lit.: K. Marx, B. Engels, Spisy 1, Praha 1956. H. H. Houben, Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart, t. 1–2, 1924–1928. A. L. Haight, Banned Books, 1955. Encyklopediá wiedzdy o książce, 1971. K. Nosovský, Knižní nauka, Praha 1927. T. Pasák, Český periodický tisk na počátku okupace ve světle cenzury a jejích opatření, AUC-Philosophica et Historica 5, 1975. F. Menčík, Cenzura v Čechách a na Moravě, VK ČSN, 1888. P. Vašák, Metody určování autorství, Praha 1980. V. E. Vacuro, M. I. Gillelson, Skvož „umstvennyje plotiny“, Moskva 1972.

vš

■ CESTOPIS

žánr literatury dokumentární, publicistické nebo umělecké, jehož tématem je popis nebo vylíčení autorovy cesty do cizích zemí nebo krajín a které obsahuje záznamy anebo postřehy o jejich zvláštěnostech geografických, národopisných, kulturních, sociálních apod.

Již počátky *c.*, spadající do starověku, jsou poznamenány dvěma základními tendencemi, mezi nimiž pak probíhá další vývoj tohoto žánru až do dneška, tj. na jedné straně tihnutím k fakticitě

a dokumentární hodnotě, a na druhé straně k čisté nebo částečně literární fikci. C. byl hojně pěstován již v období pozdně řeckém a římském (různé Periégésé, např. Pausaniova Cesta kolem Řecka, 170 n. l.) a byl tehdy dokonce i literárně parodován v Lúkiánových Pravdivých příbězích (před 180 n. l.), mísicích duchaplně prvky autentické se smyšlenými motivy fantastickými a erotickými; podobně i ze středověkých c. jsou nejpozoruhodnějšími díly vcelku věrohodný Milión Marka Pola (poč. 14. stol.) a zcela smyšlená a fantastická Cesta kolem světa pana Jana Mandevilly od J. de Bourgogne (pol. 14. stol.). S obdobnou dialektikou se pak setkáváme i v dalších vývoji c.; za renesance jsou to na jedné straně různé popisy cest diplomatických, obchodních aj. (v české literatuře např. od Lva z Rožmitálu a od Kryštofa Haranta) a na druhé straně Utopie Th. Mora (1516), líčící život dokonale společnosti na neexistujícím ostrově; v 17. a 18. stol. to jsou jednak dokumentární c. o tehdejších velkých objevných plavbách (zejména G. Forstera Cesta kolem světa, 1777, popisující plavby a objevy kapitána Cooka), a naproti tomu fiktivní c. humorné a satirické (Cyrano de Bergerac, Veselá historie států a říše na Měsíci, 1648–50; J. Swift, Gulliverovy cesty, 1726).

V 2. polovině 18. stol. také vzniká nový typ literárního uměleckého c. jako intelektuální reflexe společenských a kulturních poměrů v zemích nikoliv již neznámých (L. Sterne, Sentimentální cesta po Francii a Itálii, 1768; A. N. Radišev, Cesta z Petrohradu do Moskvy, 1790). Tento typ c. se pak bohatě rozvíjí po celé 19. stol., sblíží se pak bohatě rozvíjí po celé 19. stol., sblíží se přitom stále více s publicistikou a v této podobě existuje dodnes; na rozvoji tohoto intelektuálního c. se podíleli např. Th. Gautier, G. Nerval, A. S. Puškin, I. A. Gončarov a u nás zejména J. Neruda, J. S. Machar a K. Čapek.

V současné době stírají se rozdíly mezi c. dokumentárním, publicistickým a literárně uměleckým a většina děl tohoto žánru je řazena svým typem do tzv. → literatury faktu; kromě tohoto typu hraje však dnes stále větší roli tematika cest do kosmu, ovládající z velké části literaturu vědeckofantastickou (→ science fiction).

Lit.: P. B. Gove, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*, London 1961. V. Justl, *Spisovatel na cestách*, in: *Josef Kunský*, *Čeští spisovatelé*, Praha 1961. Z. Klátík, *O slovenskom cestopise*, Bratislava 1968. *Putečeství a geografické objevy* v XV–XIX vv., Moskva 1965. W. Rebm, *Der Reiseroman*, Berlin 1928.

tb

■ CÉSURA

(z lat. caesura = přerývka) – mezislovní předěl spadající dovnitř stopy, buď po slabice v → tezi

– c. mužská – nebo po slabice v → arzi – c. ženská. V některých typech veršů jsou postavení a výskyt césury přísně normovány, např. v antickém hexametru, kde k nejdůležitějším césurám patří c. *penthémimerés*, mužská c. uvnitř třetí stopy (doslova „po páté půlstopě“), c. *kata triton trochaion*, ženská c. uvnitř třetí stopy (doslova „po třetí trocheji“). Především se však uplatňuje c. nenormovaná jako prostředek rytmické diferenciacie; převaha césur oddaluje členění metra a rozložení slovních celků (frázování). Protože v českém verši sylabotónickém dominuje tendence k splyvání metrického členění a frázování, tj. tendence k stopovosti, je verš s převahou césur, tzv. *verš césurový*, např. nestopový český jamb, silně příznakový.

mc

■ CICERONISMUS (CICERONIANISMUS)

(od jména řečnicka Cicerona) – tendence projevu – jící se v rétorice a stylistice od renesance do 19. stol. a usilující o návrat k Ciceronovu stylu, který se vyznačoval bohatě rozvitou stavbou vět (např. řečnický sloh francouzského biskupa Bossueta, 17. stol.) a nazýval se také stylem periodickým, podle členění vět do několika period (myslenkových úseků).

ko

■ CIMÉLIE

(z řec. keimélion = něco uloženého jako cennost, majetek, odtud přeneseně vzácný tisk) – též *kimélie*, původně ve středověku vzácné a cenné předměty, mezi nimi knihy a rukopisy (pojmané v té době jako věc). Nyní pojem c. označuje jen psané a tištěné památky (knihy, rukopisy), vzácné a cenné obsahem, stářím, formou, vazbou, původem, výzdobou, dochováním, příslušností k významným osobám, dedikací, vydáním, písařem, vydavatelstvím atd. K c. patří zvláště iluminované rukopisy, → inkunábule, vydání slavných světových vydavatelství (Plantin – Moretus, Elzevir, u nás Daniel Adam z Velešlavína), první vydání klasických děl světové literatury, ale mohou to být i vydání novější, dochovaná v malém počtu exemplářů (např. 1. vydání Máje z r. 1836, 2. vydání Máje z r. 1844). C. se chrání v muzeích a knihovnách jako národní kulturní památky.

vš

■ CÍRKEVNÍ HRA

základní forma středověkého dramatu, vzniknuvší původně na církevní půdě v rámci náboženských obřadů liturgického charakteru.

Po pádu římské říše, kdy antická kultura a

s ní i drama a divadlo upadaly v zapomenutí, byly divadelní prvky uchovávány (i znovu vytvářeny) při různých lidových obřadech (svatba, pohřeb) a v přežívajících pohanských zvycích (např. vynášení smrti apod.). Kromě toho se – zejména v románských zemích – nadále udržovala i obliba produkcí kočovných kejklřů (→ žakář) a pantomimických herců (→ mimus); ještě ve 4. a 5. stol. n. l. byly napodobovány komedie Plautovy a Terentiovy.

Všechny tyto formy divadelního projevu byly církví potírány, i když nikdy s plným úspěchem. Teprve když církev sama počala využívat divadelních a dialogických prvků při svých obřadech a průvodech, začalo se vlastně vyvíjet nové divadlo a drama; zhruba od 5. stol. vnikaly na chrámovou půdu mimické projevy v souvislosti s výjevem z Nového zákona (scéna tříkrálová, svatba v Káni aj.), jež pak byly postupně napodobovány a rozvíjeny i v lidových zvycích (např. ve výjevech tříkrálových, při koledích apod.).

C. b. jako zcela nový dramatický žánr se zrodila nejdříve ve Španělsku, kde duchovenstvo využilo oblíbených lidových zábav s divadelními prvky, vtisklo jim dějový obsah příběhů ze Starého i Nového zákona a zařadilo je do církevních ceremonií (z těchto zdrojů vyrostla osobitá forma c. b., zvaná → auto sacramentale). Ve Francii byl pak vznik c. b. spojen s vlastní liturgií ještě úžeji, neboť zde začala církev vkládat předvádění biblických příběhů přímo do bohoslužby; podobně vznikla c. b. i v prostředí středoevropském (viz např. latinské hry tří Marií, zachované i v našem písemnictví). Už v 10. stol. byly k liturgickým textům přidávány vysvětlivky, tzv. → tropus (parafrazovaný typ zpívaných liturgických textů, na jejichž základě vznikaly nové písně), které postupně formou otázek a odpovědí (→ antifona) nabývaly povahy → dialogu a získávaly tak dramatický ráz (např. podobenství o pannách moudrých a pošetilých, vzkříšení Lazarovo aj.). Texty těchto výjevů se ještě přesně držely evangelia a byly psány latinskou prózou. Zhruba od 12. stol. pronikal však i do těchto výjevů postupně světský živel – studenti, řemeslníci, nakonec i profesionální komedianti – a s nimi také národní jazyk a verš; vlivem tohoto laického živlu však *liturgické hry* ztrácely na obřadnosti a musely být vykázaný z kostela na náměstí.

Další vývoj c. b. probíhal na veřejných městských prostranstvích, kde se zvláště z velikonočních (tzv. *pašijových*) her vyvinul rozsáhlý divadelní útvar s množstvím zdramatizovaných událostí ze života Kristova, zvaný → mysterium, jehož představení trvala i několik dní; potom začaly být předváděny o různých svátcích výjevy ze života svatých, nazývané → mirákl, a o vánocích zpívané hry pastýřské (tzv. pastorály) a hry tříkrálové. Ve 14. stol. vznikla další forma ná-

boženského divadla, nezávající se již na příběhy z bible, a to tzv. → moralita, předvádějící zápas alegorických postav ctností, hříchů a jiných personifikovaných abstraktních pojmů o duši člověka; k představením moralit bývaly připojovány i různé kratší světské předehry a mezihry, nazývané → farce (fraška), → sotie (satirický prolog s tradiční postavou blázna) a → interludium (mezihra). K provozování těchto městských c. b. se sdružovali herečtí ochotníci z řad řemeslníků, studentů i vážených měšťanů do zvláštních společností, jež musely dosáhnout povolení světské vrchnosti (ve Francii to byli např. řemeslníci sdružení v Confrères de la Passion, kteří uváděli převážně mysterium a mirákl, nebo vzdělanější společnosti, jako les Basochiens, les Enfants sans souci aj., jež předváděly zejména moralitu, farci a sotie).

Středověké drama, v němž c. b. zaujímala dominantní postavení, začalo odumírat s nástupem renesance, jež nově navazovala na tradice antické kultury (a tedy i dramatu a divadla). Potom c. b. přežívala ještě z části v tzv. školském divadle humanistických škol a piaristických kolejí, kde sloužila k účelům pedagogickým; nového a posledního svého rozkvětu dosáhla v 17. stol. v barokním divadle jezuitském, kde se znovu stala nástrojem náboženské propagandy. Tradice c. b. dožívala pak ještě na venkově v → lidových hrách až zhruba do přelomu 18. a 19. stol. Viz též → biblické drama.

Lit.: M. Brabman, Teatr i dramat sredniewieczny na zachodze, Łódź 1948. G. Cohen, Le théâtre en France au moyen âge I – II, Paris 1928–31. H. Kindermann, Theatergeschichte Europas I, Salzburg 1957. J. Pokorný, Západoevropské církevní divadlo, Praha 1951. C. J. Stratman, Bibliography of Medieval Drama, Los Angeles 1954.

kn

■ CISIOJÁN

středověký veršovaný kalendář. Název je odvozen od obvyklé vstupní formule „cisiojanus“, označující první leden jako svátek obřezání Páně (podle lat. circumcisio = obřezání; Januarius = leden). C. byl vlastně mnemotechnickou pomůckou, připomínající data zasvěcených svátků v roce bez upotřebení čísel, a to umístěním jejich názvu (zkratky) do určité slabiky (slova nebo verše) skladby tak, aby její pořadí početně vyjadřovalo datum. Nejčastěji se c. skládá z 364 slabik, rozložených do 24 hexametru, po dvou na každý měsíc roku (c. *sylabický*). Jindy z 364 slov (c. *vokabulární*) nebo, což bylo nejméně praktické, z 364 veršů. Nejstarší naše česky psané c. pocházejí ze 14. stol.

Lit.: J. Nováková, České cisiojány od 14. stol., Praha 1971.

pt

■ CITÁT

(z lat. citāre = uvést, předvolat) – zlomek jiného jazykového projevu (literárního díla, reklamního sloganu, novinové zprávy, písňe apod.), včleněný do struktury díla. V novém prostředí si c. ponechává dřívější vazby k původnímu textu, ze sémiotického hlediska se tak jeví jeho indiciálním → znakem (index). Dochází tak ke konfrontaci daného literárního díla s textem, k němuž c. odkazuje. Tato konfrontace může mít někdy podobu přihlášení se k hodnotám s tímto textem spjatým (např. v Nerudových Zpěvech pátečních c. z Havlíčka Moje barva červená a bílá), jindy bývá polemikou s nimi, jejich ironickým popřením či parodií (např. citát reklamního hesla v Halasově básni: „šrapnelý věší šat dětí na okapy / Vše pro dítě“).

mc

■ CIVILIZAČNÍ POEZIE

tendence v evropském umění (zvláště v poezii a výtvarném umění) v prvním desetiletí 20. stol., podmíněná překonáním dekadentní orientace. C. p. se v souvislosti s průmyslovým rozvojem obdivně zaměřovala na novodobé technické vymoženosti (stroje, továrny, komunikace, elektřinu, městský život); hlavním jejím vývojovým přínosem byl odvrát od subjektivní bezvýchodnosti, snaha o nadosobní předmětnost, uvolnění básně pro pluralitu a hromadnost jevů a tematický příklon k všední a zároveň moderní realitě.

Průkopníky c. p. byli americký básník W. Whitman a belgický E. Verhaeren (Chapadlovitá města, Přeludné krajiny). C. p. není jednotlý směr, nýbrž tendence, která svým zájmem o velkoměstskou civilizaci poznamenala řadu směrů – futurismus (Marinetti), kubismus (Apollinaire), unanímismus (Romain), konstruktivismus aj. C. p. však nedokázala překonat vnějškový vztah k technické civilizaci.

K c. p. se v české literatuře programově hlásil St. K. Neumann (Nové zpěvy, 1918) a J. Hora (Strom v květu, 1915). V Neumannově pojetí se stala jedním z východisek proletářské poezie.

Lit.: St. K. Neumann, Ať žije život, Praha 1920.

pt

■ CLARTÉ

(z franc. clarté = jasno) – první sdružení pokrokových spisovatelů Francie i jiných zemí, vzniklé r. 1919 z iniciativy H. Barbusse, R. Lefebvra a P. Vaillanta-Couturiera. Vychází revoluční myšlenka C. – boj proti imperialistické válce, přestavba společnosti na socialistických základech a úsilí vybudovat novou kulturu, litera-

tu a nové umění – se setkala s mezinárodním ohlasem. Cílí C., založit „internacionálu myšlení“, která by propagovala marxistickou ideologii v širokých kruzích inteligence, sloužil stejnojmenný časopis C. Jeho zásady tvořivě uskutečňovaly skupiny C. v mnoha zemích Evropy, Latinské Ameriky, ale i v Egyptě, Japonsku, USA atd.; podnětnou činnost vyvíjeli představitelé C. v Československu – St. K. Neumann, I. Olbracht, F. Šrámek, Z. Nejedlý, H. Malřová aj. Hnutí C. se rozpadlo v letech 1927–28 vlivem „levých“ sektářských tendencí. Od C. však vede přímá cesta k Mezinárodnímu sdružení revolučních spisovatelů (MORP) ve 20. letech, k Asociaci revolučních spisovatelů a umělců (AEAR) v 30. letech a dále k Národnímu výboru francouzských spisovatelů (po druhé světové válce).

Lit.: V. Brett, H. Barbusse. Sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté, Prague 1963. F. S. Narkirier, Francuzská revolucijnaja literatura, Moskva 1965.

ko

CODA viz KÓDA

■ COMÉDIE MIXTE

(franc. = smíšená komedie) – barokní dramatický žánr, v němž se improvizace mísila s předepsaným textem; stojí na rozhraní mezi → dramatem a → epikou. Rozsah scénických poznámek zde narůstá do té míry, že vytvářejí celé souvislé úseky, které se pravidelně střídají s přibližně stejně rozsáhlými úseky dialogickými. Scénické poznámky se ovšem neomezují na pouhé pokyny k pohybu, ke gestikulaci atp., ale obsahují zároveň i sdělení o → přímých řečech postav, tedy → nepřímé řeči, jak se s nimi setkáváme v próze, ovšem s tou výhradou, že v poznámkách převládá nad → vyprávěním (podobně jako v podtextových předlohách ke → comedii dell'arte) popis situace.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. P. L. Duchartre, La comédie italienne, Paris 1924.

kn

■ COMICS

(zkráceně z angl. comic stripes = žertovný, komický sled obrázků) – série kreseb nebo obrázkový seriál, kde se vypráví příběh obyčejně komického nebo dobrodružného obsahu s pomocí obrázkového znázornění, ale také s použitím textu promluv, které vycházejí jednajícím osobám z úst (ital. fumetto, oblaček, „bublina“); někdy bývá připojen objasňující text také pod obrázek. Náměty c. čerpá v groteskně exponovaných situacích všedního dne, ve zvířecích příbězích (Walt Dis-

ney), v látkách dobrodružných i v → science fiction. C. představují ve své fabuli většinou schematické prototypy kladných a záporných hrdinů; vlastní děj, který je vzájemně nechává konfrontovat ve výjimečných, často fantastických situacích, má svá zkonvencionalizovaná pravidla. Pro klasický dobrodružný a historický c. (ovšem také pro science fiction) platí zásada, že po mnoha dobrodružstvích vítězí kladný hrdina, zatímco záporný hrdina je definitivně poražen (tím se odlišuje do jisté míry od zvířecích c., v nichž převažuje humorná zápletka a morální pointa).

Mezi předchůdce c. lze počítat W. Hogartha (1694–1764), který řadil některé své fantastní satirické kresby a rytiny do seriálových titulů (Kariéra zbyřalce), v Anglii na něho navázali T. Rowlandson, G. Cruickshank, pro Francii je nejpříznačnější tvorba H. Daumiera (19. stol., seriál Robert Macaire). Humor s tvrdou ironií, která nepřestává být zábavná, objevily v Německu pro c. proslulé *Fliegende Blätter* G. Brauna a F. Schneidera (1843–44), na něž navazují Christophe a Busch. Ke konci 19. stol. nabývá c. své definitivní podoby v USA (autorem prvního byl J. Swinnerton, 1892), na stránkách *Outcaultova Hogan's Alley* (1895–96) se poprvé ve spojení s c. objevuje „bublina“, dříve ji ovšem nalezneme již ve staré židovské literatuře, z níž přešla na středověké fresky a miniatury, kde tzv. „fillateria“ představovala didakticky zaměřené kreslené výjevy s psaným výrokem; „bubliny“ používali američtí kreslíři ještě před zrodem c., už od konce 18. stol., kdy ji převzali z Anglie (17.–18. stol.). Ve 20. stol. dosáhl c. velké obliby jak v Americe, tak v Evropě; představuje nejnížejší stupeň užité literatury, již se nepřikládá jiný význam než komerční. Mezi nejvýraznější hrdiny c. náleží Buster Brown (*Outcault*), kocour Felix (*Sullivan*), námořník Pepek (*Segar*), myšák Mickey (*Disney*), kozel Bobeš (*Lada*), v historii českého c. nelze opomenout *Foglarovy Rychlé šípy*.

Lit.: A. C. *Baumgärtner*, *Die Welt der Comics*, Frankfurt/M.–Bochum 1965. R. *Clair*, *J. Tichý*, *Comics*, Praha 1967.

kn

■ COMMEDIA DELL'ARTE

(it. = veseloherní představení profesionální herecké společnosti, od it. arte = řemeslo, povolání), psáno též *komédie dell'arte* – klasický typ barokního improvizovaného divadla (a dramatu), který vznikl v 16. stol. v Itálii, po dvě století ovládal nejen italskou činohru, ale ovlivnil svým příkladem i barokní komediální dramatu evropskou, až byl v druhé pol. 18. stol. nahrazen v rámci osvícenské divadelní reformy hrami s pevným textem (v Itálii to byla tzv. *commedia*

sostenuta = komedie zadržaná, tj. fixovaná textem). Herci c. d. a. neměli totiž k dispozici psaný dramatický text, ale pouze dějovou kostru (tzv. ossatura), popř. → scénář a seznam postav, jež ve hře vystupovaly; dialogy, jež bývaly provázeny komickými pantomimickými výstupy (tzv. lazzi), herci improvizovali až přímo na jevišti a podle reakcí publika pak rozváděli, popř. obohacovali stanovenou dějovou osnovu, jež byla založena především na → zápletce, o další situaci.

K specifickým rysům c. d. a. náležel pevné typy postav, charakterizující různé společenské vrstvy a akcentující určité lidské vlastnosti psychické i fyzické, jež předváděly v karikované podobě; původ těchto typů (tzv. → masek) byl obvykle lokální a divák je rozeznával už na první pohled podle vnějších znaků (zejména kostýmů a dialektu), i když pochopitelně podléhaly různým proměnám. K základním typům c. d. a. náležel masky starců (*vecchi*) *Pantalona* a *Dottora* a jejich mladších protihráčů v rolích sluhů, a to zvláště intrikána *Zanniho* (jehož variantou byl *Brighella*) a jeho pasivního protějšku *Arlecchina* (*Harlekýna*), k nimž se postupně přibližovali další jako *Scapino*, *Coviolo* aj. a zejména jejich partnerky *Fantesca* a *Servetta* (jmenovaly se též *Colombina*, *Smeraldina*, *Corallina* apod.). Další skupinu tvořily milovnícké dvojice (*Lelio*, *Fortunio*, *Florindo*; *Isabella*, *Angelica*), jimž sloužící pomáhali zdolávat překážky, které jejich lásce nastražili *Pantalone* a *Dottore*. Do galérie typů c. d. a. patří také chvástavý voják *Capitano*, kuplířka *Ruffiana*, *Pedrolino* (typ *Zanniho*, z něhož ve Francii vznikl populární *Pierot*) aj. Herci se většinou specializovali na jedinou masku, kterou hráli třeba celý život. C. d. a. využívala též hudebních prostředků, zvláště zpěvu; výtvarná složka – kromě charakteristických masek a kostýmů – nabyla významnějšího postavení až ve francouzské době tohoto žánru. Dominantu představení c. d. a. tvořil vždy herecký projev, a to s velkým důrazem na složku pohybovou a mimickou (komediantství).

Původ c. d. a. se zpravidla hledá v lidovém starořímském a jihoitalském divadle, v antickém → mimu a především také v → atelláně. Již tam se objevovaly postavy jako otec skrblik, prohnáný sluha, mastičkář aj. Také se upozorňuje na souvislosti se středověkým divadlem a v postavě čerta se spatřuje jeden z předchůdců *Harlekýna*. Vznik c. d. a. však bezprostředně souvisí s tradicí italské karnevalové kultury, která obsahuje základní divadelní prostředky, s nimiž pak tento žánr pracuje: masky, ustálené jevištní typy, neliterárnost, komediantství (šaškovství), spojené jak s artistickými výkony, tak s pantomimickým projevem atp. Soudobé divadelní vzory našla c. d. a. ve složce literární u → *commedie erudite*, jevištně pak v obnovené tradici lidové frašky (*cavajolská fraška* z jižní Itálie),

dále v tzv. contrasti (malá jevištní forma dramatizovaných rozhovorů) a ve Spolku hrubiánů (Congregazio dei Rozzi) aj. Linií původní selské národní frašky rozvíjeli např. již dramatikové Ruzzante a Calma, jež je možno označit za přímé předchůdce *c. d. a.* Druhá pol. 16. stol., která byla dobou dotváření žánru, přinesla s sebou rostoucí protireformanční tlak, jenž pak ovlivnil jeho podobu, zejména verbální složku, a posílil tendenci k přesunu významového těžiště *c. d. a.* do složky pohybové a mimické.

C. d. a. vznikla původně na půdě šlechtické a prvními představiteli jejich rolí byli mladí aristokraté, jež teprve později nahradili profesionální umělci, prošli speciální hereckou a artistickou přípravou; ti vytvořili profesionální soubory, které pak působily buď ve službách některého šlechtice, anebo kočovaly po Itálii a od konce 16. stol. i po celé Evropě; původní italskou *c. d. a.* tak znali v Madridu, Londýně a Paříži, v Mnichově, Vídni, Petrohradu aj. Nejvýraznější *c. d. a.* zakořenila ve Francii (podle původu byla označována jako *comédie italienne*), kde některé její typy zdomácněly (francouzská pantomima si např. přivlastnila Harlekýna, Kolombínu a Pierota) a kde ovlivnila i tvorbu Moliérovu (např. Šibalství Skapinova, Lakomec). S *c. d. a.* se přirozeně vyrovnávali též italští dramatičtí autoři v 18. stol., zejména C. Gozzi (Princezna Turandot, Láska ke třem pomerančům aj.) a C. Goldoni, který se pokusil o převedení jejích prvků do her s pevným textem. Vlivy nalézáme také v dalších divadelních kulturách, např. u Lope de Vegy, Shakespeara, v anglických a německých veselohrách. Na počátku 18. stol. ovlivnila *c. d. a.* vídeňské lidové divadlo (Stranizky, Kurz, Schikaneder), které jejich sluhovské typy kontaminovalo s tradicí německých → hanswurstiád (postava Bernandona v pantomimách, později zvláště Kašpara a Kašpárka v → extemporovaném dramatu). Pozdější ohlasy *c. d. a.* nalézáme především v evropském avantgardním divadle meziválečného období; v české dramatické literatuře již u Zeyera (Stará historie, 1882) a v dramatické prvotině bratří Čapků Lásky hra osudná (1910) aj.

Lit.: P. M. Duchartre, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Paris 1955. A. K. *Dživelegov*, *Italská národní komédia*, Bratislava 1959. H. *Kindermann-M. Dietrich*, *Die Commedia dell'arte und das Altwiener Theater*, Roma 1965. K. *Kratochvíl*, *Komédie dell'arte*, Praha 1973. C. *Mic*, *Komedia dell'arte*, Warszawa 1961.

kn

■ COMMEDIA ERUDITA

(it. = učená komedie) – žánr italské renesanční komedie, tematicky charakterizovaný výraznou politickosatirickou tendencí, silně literátského typu

bez důvěrnější znalosti potřeb jevištního provedení: syžet, situace ani dramatické postavy nebyly v *c. e.* utvářeny jednotně, také dialog nebyl orientován k akci, takže texty tohoto dramatického žánru připomínají → knižní drama, i když *c. e.* (na rozdíl od tehdejší improvizované → *commedie dell'arte*) usilovala o složitější výstavbu intriky (→ zápletky) i o hlubší propracování charakterů. Žánr *c. e.* se zrodil v kroužcích učných přátel antiky – humanistů (odtud označení „učená komedie“) a vyvíjel se pod výrazným vlivem vzoru antické, zvláště římské komedie (Plautus, Terentius) a soudobých novel; z antických předloh převzala *c. e.* stálé dějiště (jednota místa) a opakující se jevištní typy, např. starého skrblika, prohnaného sluhu, chvátavého vojáka, hrabivého kuplíře, kurtizánu, zamilovaného mládence, prohnanou kuplířku aj. Vlivem novel pronikly do *c. e.* také soudobé typy, spjaté bezprostředně s životním stylem a mravy italského cinquecenta (16. stol.), jako je pedant (karikovaný humanistický učenec) a především mnich (jehož satirický obraz byl pod tlakem protireformace postupně otupován podobně, jako tehdy mizí i satira na šlechtice). K nejvýraznějším dílům *c. e.* z 15. a 16. stol. patří Ariostovy hry *Komédie s truhlou* (Cassaria, 1508) a *Podstrčení* (I Suppositi, 1509), Aretinova *Kurtizána* (La Cortigiana, 1526), Brunův *Svíčkař* (Il Candelaiolo, 1582) a především Machiavelliho *Mandrágola* (Mandrágola, 1520). Od konce 16. stol. nahrazuje satirické a výchovné zaměření v *c. e.* zábavnost, postupně převládá situační prvek nad kresbou charakterů, až nakonec tento žánr ustrne – pohlcován postupně *commedi* dell'arte – v šablonovitých schématech.

Lit.: viz → *commedia dell'arte*.

kn

■ CONCETTO

(čti končeto; ital. = představa, mínění) – italské označení pro jazykovou ozdobu, např. duchaplnou slovní hříčku, vtipný a překvapivý nápad (třeba analogii), rafinovaně rozvité obraz nebo metaforu, často způsobem jako při → zeugma, apod., oblíbenou v italské renesanční poezii. Příklady subtilních *concetti* lze nalézt již v díle Petrarkově (1304–1374) a ještě i Tassově (1544 až 1595), v rozmlněnější podobě pak ještě četněji u jejich následovníků italských i cizích. V době baroka se začala *c.* užívat stále hojněji, až se stala vlastním cílem básnické tvorby (→ manýrismus). Průkopníkem této tendence byl G. Marino (též Marini, 1569–1625), po němž byl tento styl také nazván → *marinismus*; jeho vlivem bylo *c.* adoptováno i francouzská komedie → *preciozní poezii*, která se však brzy stala terčem posměchu ze strany klasicistů (Boileau, Molière). Obdoby

c. nalézáme i v manýrismu španělském (→ gónorismus) a anglickém (→ euphuismus).

ko

CONTRADICTION IN ADJECTO viz KATACHRÉZE

■ COPLA

(špaň. = popěvek, sloka) – původně lidová starošpanělská skladba v rozličných strofických podobách, jejichž základ tvoří nejčastěji osmislabičné čtyřverší, vázané rýmem nebo asonanci. Uměle zpracovanou c. přináší španělská dvorská lyrika 15. stol. (Juan de Mena, Jorge Manrique aj.), mimo jiné ve zvláštní formě *copla de pie quebrado* (c. se zlomkovitými verši), jež střídá verše osmislabičné a čtyřslabičné.

hš

■ COQ - A - L'ANE

(čti kokalán, z franc. de coq à l'âne = od kohouta k oslovi) – 1. nenáročná rozmluva, v níž se přechází od jednoho tématu k druhému, český „třesky plesky“:

2. v literatuře stylistická figura, založená na jazykové transpozici či nedorozumění; nemotivovaný přechod mezi dvěma odlišnými syžety s cílem vyvolat komický účinek. Datuje se ze 16. stol. a hojně je doložena např. v díle F. Rabalaisa;

3. v divadelní tvorbě satiricky nebo burleskně laděná divadelní hra, která trpí nedostatečnou soudržností.

ko

■ COULEUR LOCALE

(z franc. couleur = barva, locale = místní, čti kulér lokal), též *místní kolorit*, místní ráz či *lokální zbarvení* – malebný výraz nezaměnitelné krajiny, kulturních zvláštností, svérázných i výjimečných povah, a to u různých národů, regionů nebo dob. Na rozdíl od pojmu „prostředí“ neobsahuje c. l. jednoznačnou sociální charakteristiku. Tuto specifickou, často až ostře výjimečnou stránku literárního obrazu objevili v plném rozsahu až romantici, kteří se inspirovali exotickou přírodou, odlehlými zeměmi a středověkem. Pomocí místního koloritu romantismus podstatně rozšířil sféru zobrazené skutečnosti, což je zřejmé zvláště ve stovnání s předcházejícím klasicismem, který pojímal prostředí abstraktně. Příklady využití c. l. nacházíme u autorů preromantických (Chateaubriand v *Atale*), v romantické historické próze (W. Scott, V. Hugo) i romantické poezii (Máchův Máj, Erbenovy balady) a u impresionistů. Sílou místního koloritu vynikají ve 20. stol. např. práce severských romanopisců (K. Hamsun,

O. Duun, G. Gunnarsson), francouzských a švýcarských regionalistů (J. Giono, Ch. F. Ramuz, H. Pourrat), díla M. A. Šolochova, Č. Ajtmatova, W. Faulknera, v soudobé české literatuře např. Romance pro křidlovku Fr. Hrubína nebo Příběhy VI. Holana.

pt

■ CRAZY KOMEDIE

(z angl. crazy = bláznivý, ztřeštěný) – komediální dramatický žánr, pro který jsou charakteristické ztřeštěné situace, bufozně (→ buffonáda) deformující životní skutečnost, a jednáni postav, opírající se o neočekávané zvraty, v nichž se bohatě využívají → gagy a ostré stíhly mezi veseloherní nadsázkou a nonsensem. Charaktery postav jsou v c. k. výrazně hyperbolizovány, podobně jako ve → frašce nebo → grotesce. C. k. navazuje na vývojovou linii vedoucí od → burlesky přes frašku až k → vaudevillu, rozvíjí se zejména až ve 20. stol., výrazně inspirovaná zvláště filmovou groteskou. Prostředky c. k. se v české dramatické objevují především v tvorbě Voskovce a Wericha.

kn

■ CUADERNA VIA

(špaň. = čtveré pravidlo) – strofický útvar pozice „mester de clerecia“, tj. školy učeného básnictví (též klerická škola) ve středověkém Španělsku. Sdružuje čtyři → alexandriny, rozdělené césurou na dvě půlverší o sedmi slabikách s úplným → rýmem tirádovým. C. v. kultivoval již první známý španělský básník (13. stol.) Gonzalo de Berceo (Zázraky Panny Marie) a objevuje se ještě v Knize o pravé lásce arcikněze z Hity (zemřel kolem r. 1350). S úpadkem klerické školy ustupuje v c. v. původní alexandrín verši šestnáctislabičnému.

hš

CURSUS viz KLAUZULE

CYKlický ROMAN viz ROMÁN CYKlický

■ CYKLUS

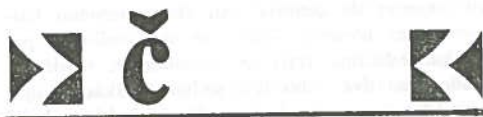
(z řec. kyklos = kruh, kolo) – souvislá řada literárních děl (básní, novel, románů apod.), z nichž každé je sice samostatným a v sobě uzavřeným celkem uměleckým, jež však dohromady vytvářejí vyšší strukturní jednotu, obohacující a doplňující smysl každé jednotlivé části. Vazba mezi jednotlivými díly, tvořícími určitý c., může být kompoziční (tradičními cyklickými formami jsou přitom zejména → znělkový věnec a *rámcová povídka*), tematická nebo ideová; např. c. drobných próz (novel, povídek, pohádek apod.) může mít jako

jednotlicí pojítka situační rámec (Boccaccio, Dekameron), společný prvek tematický, tj. třeba postavu hrdiny nebo určitý závažný motiv (I. Erenburg, Třináct dýmek), popř. postavu vypravěče (Pohádky tisíce a jedné noci).

Za díla cyklická jsou považovány již staré lidové eposy (jako např. islandské ságy, staroruské byliny o Iljovi Muromci, Chansons de geste aj.); mezi nejvýznamnější c. světové literatury patří mj. Goethův Západovýchodní diván, Novalisovy Hymny na noc, Barret-Browningové Portugalské sonety, Baudelaireovy Květy zla, Mickiewiczovy Krymské sonety atp., z české literatury pak zejména Vrchlického Epopej lidstva a Macharovo Svědomím věků.

Termínu c. se užívá rovněž pro takový soubor literárních děl, který byl sice sestaven z hotových již děl teprve dodatečně pro účely ediční, avšak má znaky nové, vyšší jednoty; podobně se užívá pojmu c. i v dramaturgii pro záměrně sestavené celky. Viz též → román cyklický.

Lit.: B. Marczewska, Poetyka zbioru opowiadań, in: Acta Universitatis Lodziensis, Nauki humanistyczno-społeczne, 1980. J. Müller, Das zyklische Prinzip in der Lyrik, in: Germanisch-Romanische Monatschrift, 1932. J. Trzynadlowski, Kompozycja cyklu literackiego, in: Prace Literackie, 1967.



■ ČAS V LITERÁRNÍM DÍLE

vystupuje ve dvojí podobě: a) především jako inherentní vlastnost jazykového materiálu, z něhož je dílo vytvořeno. Jazykový projev nutně existuje a je vnímán jako posloupnost znaků – časové kontinuum. Literatura se tak přifuzuje k uměním časovým čili dynamickým, což předurčuje povahu estetického zážitku z četby, např. možností napětí, závěrečného zvratu, pointy, dobou „rozečtenosti“ díla atd.; b) jako specifický význam v literárním díle, tedy jev značně přesahující speciální stylistickou problematiku využití slovesných časů a časových adverbii. V německé tradici se pod vlivem existencialismu dokonce uplatnil pokus přijmout čas za ústřední princip představitosti a za konstitutivní prvek literárních druhů (E. Staiger). Pozornost k časové problematice obrátil rovněž fenomenologický směr (R. Ingarden) a řada anglických teoretiků moderní prózy. Ruští formalisté interpretovali časovou problematiku v termínech → fabule a → syžet.

Ve významové výstavbě epického díla se uplat-

ňují dvě základní časové roviny – č. *vypravování* (Erzählzeit, čas vypravěče), v němž existuje osoba vypravěče a jímž je čtenáři zprostředkován č. *vyprávěný* (erzählte Zeit, č. fabulární). Poměry mezi nimi jsou nejrůznější. Č. vyprávěný bývá delší než č. vyprávění (v tradiční próze), ale existuje i opačná možnost, např. v útvech psychologických, kde vypravěč dlouho a vyčerpávajícím způsobem vypovídá o prožitcích postavy, které trvájí pouhé vteřiny (M. Proust). V některých případech oba časy postupují souběžně, např. v deníku, kronice, eposu; vyprávění pak spěje od příčin k důsledkům, od jara k podzimu, od dětství k dospělosti atd. Moderní vypravěčské umění bývá však zhusta vysvětlitelné právě z pestrých forem zprostředkování vyprávěného času procesem vypravování. Dochází pak k porušení strnulé epické objektivity a stereotypní paralelnosti obou časových rovin odbočkami, retrospektivami, předjímáním, zkratkou nebo naopak prodlužováním. Vytváří se elastický časový rytmus, který odpovídá střídání konkrétních subjektivních prožitků, dokáže je adekvátně sdělovat a uvádí v každém díle svébytnou *časovou perspektivu*, jež je výslednicí všech složek vypravěčského času.

V lyrice je č. značně jednodušší než v epice již pro absenci dějového napětí a chronologického pořádku. Lyrický subjekt, který je zde ekvivalentem vypravěče, je svým časem těsně spjat s časem předmětů, které uvádí, popřípadě vůbec (v lyrice předmětně) ustupuje do pozadí, takže oba časy splývají. Takový případ nastává v epice zřídka a je již na pomezí literatury, např. v reportáži, která začíná začátkem vyprávěné události a s ní i končí.

V dramatu (popř. ve filmu) je č. naopak ve srovnání s epikou komplikovanější. Protože drama události v zásadě nevypravuje, ale předvádí, přenáší se zde napětí mezi vypravováním a vyprávěným od antinomie č. *mluvení* a č. *předvádění*. Zároveň však pochopení dramatického děje také žádá, abychom znali mnohé, co se stalo dříve nebo mezi jednotlivými akty, a to je nutno nějakou formou vypravovat. Vznikají tak dramatické varianty vypravěče (jako např. postava hlasatele, který občas přichází na scénu, vypravěčský komentář filmu, prolínající řeč postav). Zásadně však i každá jiná dramatická osoba může využívat možnosti „vyprávět“ svou minulost osobě druhé. V dramatu se tedy vedle napětí mezi časem mluvením a předváděním souběžně uchovává napětí mezi časem vypravování a časem fabulárním jako v epice (srov. též → jednota místa, času a děje).

Literatura disponuje bohatým rejstříkem přístupů k reálné historické skutečnosti od orientace na dějinné události současně, aktuální, přes „modelové“ výpovědi nekorespondující bezprostředně s žádnou určitou dobou (např. Kafkova snaha o „nadčasovost“) až po díla zobrazující skuteč-

nost z pozice budoucnosti (např. → fantastická literatura, → utopie).

Lit.: K. *Hamburgerová*, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. R. *Ingarden*, O poznávání literárního díla, Praha 1967. D. S. *Lichačov*, Poetika staroruské literatury, Praha 1975. H. *Meyerhoff*, Time in Literature, Los Angeles 1960. J. *Povillon*, Temps et roman, Paris 1946. V. *Šklovskij*, Konceptija vremeni, Voprosy literatury 14, 1969. K. *Verbauf*, The Time of Time in Poetry of Anna Achmatova, Haag 1970.

pt

■ ČASOMĚRNÝ SYSTÉM

kvantitativní versifikační (prozodický) systém – základ výstavby verše, opírající se o normované uspořádání krátkých a dlouhých slabik, přičemž za jednotku míry není považována slabika, ale její určitým způsobem kodifikovaná délka (v zásadě se tedy umožňuje rozvět slabiku dlouhou ve dvě slabiky krátké a obráceně). Č. s. se uplatňuje především, i když nikoliv výlučně, v jazycích, kde délka samohlásky působí jako činitel fonologický a přízvuk je melodický (stará řečtina, arabština, perština). Obrovský vliv antiky na evropskou kulturu umožnil, že č. s. neztratil v Evropě svou historickou úlohu rozpadem římského impéria, ale značně ovlivnil metrické útvary poezie sylabotónické (daktylský hexamet, elegické distichon, sapfická a alkajská sloka aj.) a mnohdy na krátkou dobu přímo vstoupil do vývoje jednotlivých národních básnictví.

K takovým význačnějším pokusům o časoměrnou poezii docházelo především za humanismu a baroka v rámci přehodnocení středověkého vztahu k antice (u nás Komenský, Rosa aj.). V české poezii je však ještě významnější její vstup do vývoje verše v době obrození, především proto, že tehdy přímo reagovala na určitý stav českého verše sylabotónického, jehož norma byla právě kodifikována. Norma českého časoměrného verše se opírala o antickou tradici (→ antická metrika), ovšem specifičnost fonologického systému češtiny jí vnutila některé zvláštní rysy. Charakteristické pro ni je zejména kolísání v otázce tzv. *pozice*, tj. délky polohové, kterou podle názoru antických metriků získávala krátká samohláska, následovala-li po ní skupina nejméně dvou souhlásek; za výjimku bylo považováno seskupení souhlásky ražené (t, k, p...) a plynné (l, r), tzv. spojení *muta cum liquida*, které mohlo, ale nemuselo předcházející samohlásku prodloužit. České kodifikace často rozšiřovaly počet obojetných slabik, lišily se v uznávání mezislovní pozice: Benešovský (1577) ji zamítá, Komenský ji připouští, Palacký a Šafařík ji vyžadují s několika dalšími výjimkami. Otázka polohové délky se tak stala nejproblematičtějším místem v českém

č. s., měla totiž jen slabou oporu v českém jazykovém povědomí. Vyhnout se problémům spjatým s poziční délkou bylo možno jen krajním experimentem (např. Vinařický se vyhnul ve sbírce Varyto a lyra z r. 1843 jakémukoliv seskupení dvou a více souhlásek a využil jenom přirozené délky vokálů). Norma časoměrného verše byla tak i v krátkém období jeho převahy v obrozené poezii přijímána jako zákonitost neuvědomovaná bezprostředně při vnímání textu (ani při recitaci se nevyžadovalo přřzvukování těžkých dob), ale pouze konvenčně předpokládaná. Z hlediska vnímatele byl tak časoměrný verš na pozadí mechanického puchmajerovského sylabotóniku přijímán jako verš rytmicky velmi volný, přičemž však se z hlediska autorského opíral o závazný soubor pravidel, který vylučoval tvůrčí libovůli. Tato pravidla českého časoměrného verše vyrůstala ze dvou zdrojů, z metriky → antické a z metriky → indické, přičemž obě tyto metrické soustavy byly vzájemně modifikovány.

Č. s. v české poezii nezdomácněl. Dočasně uplatnění našel v novočeské poezii především v hymnech, elegiích (Palacký, Kollár), v epigramech (Kollár, Čelakovský, Kamarýt), v indických básnických formách (Marek, Jungmann aj.) a v překladech antické a indické poezie. Koexistence se sylabotónickým systémem její poznamenala poměrně častou licencí, dovolující nahradit chybějící délku přízvukem, docházelo dokonce k pokusům o určité smíšení č. s. se sylabotónickým systémem. Přestože tyto pokusy nebyly úspěšné, sehrál č. s. ve vývoji novočeského verše významnou úlohu tím, že upozornil na rytmickou hodnotu → kvantitu. Zároveň se podstatným způsobem podílel na formování české národní poezie, neboť uzákonění časomíry znamenalo manifestační odklon od kulturní oblasti německé, ať již přihlášením se k hodnotám antiky nebo naplněním soudobých představ o užším sepětí slovanství s „kolébkou indoevropské kultury“ v Indii.

Sláva ti, sídlo svaté, kde v jarním světle
nebeští
u pramenů blaženosti vinou sobě palmy
neuvadlé.
Sláva ti, nesmrtných obydlí, k tobě vážně
se blíží
posvěcený let můj, a do harfy milostivě
zvučně
ve hluku strun veselosti plném tvé zpívati
chvály
horlivě se vznáší ...

(Palackého hexametrem psaný hymnus)

Lit.: W. S. *Allen*, On Quantity and Quantitative Verse, in: In Honour Daniel Jones, London 1964. J. *Nováková*, Tři studie o českém hexametru, in: Věstník král. české společnosti nauk 1947, třída filoz.-filolog. V, Praha 1950.

■ ČASTUŠKA

těž *častaja, častučba, pripevka, pribaska, prigudka, korotuška, korotelka, nabiruška, ichaboška, vertuška, toptuška* aj. – bohatě rozšířený písňový žánr ruské lidové poezie; krátká čtyřveršová forma (dvojveršová varianta je považována též za svého druhu lidové → distichon), rýmovaná (často s gramatickými rýmy, rytmicky pravidelně a zřetelně členěná, tematicky značně rozmanitá (od milostné lyriky až po aktuální politickou agitku), velmi často žertovná nebo satirická, zpravidla zpívaná (popř. i improvizovaná) na běžné známé melodie. Za pomoci opakujícího se refrénu je č. schopna se řadit v celé dlouhé řetězce, více nebo méně volně spjaté.

Vznik č. se klade do dob staré Rusi, nejstarší zaznamenané jsou ze 17.–18. stol.; doba rozkvetu č. nastala v poslední třetině 19. a počátkem 20. stol. Za sovětské vlády se stala č. nejen hlavní formou lidové básnické tvorby, ale i žánrem literatury umělé (D. Bědnj, A. Prokofjev aj.) a je používána mj. k účelům agitačním.

Lit.: S. G. Lazutin, Russkaja častuška, in: Voprosy proischoždenija i formirovanija žanra, Voronež 1960.

tb

■ ČERNÝ HUMOR

specifický druh → humoru, užívající takových prostředků (motivů, situací a výroků), jež jsou vůči humornému, komickému kontextu nebo záměru emocionálně protikladné (tj. drastické, tragické, až nelidské). Č. b. dovádí tyto paradoxní protimluvy do polohy absurdity a souvisí tak s estetickými a poetickými tendencemi tzv. → absurdní literatury. Vlastním polem č. b. jsou drobné útvary: v literatuře → anekdota (popř. rozvedené anekdotické vyprávění), → epigram a → aforismus, ve výtvarném umění kreslený vtíp.

tb

■ ČERNÝ ROMÁN

románová forma, příznačná zvláště pro anglickou literaturu druhé poloviny 18. a počátku 19. stol., zaměřená výhradně k evokaci silných citů od dojetí až k pocitům hrůzy a děsu; odtud také označení *román hrůzy*. Dominuje v něm složka dějová, důmyslně vedená fabule rozvíjí hojně motivy fantastické i racionální, syžetová výstavba je rafinovaně vypočtena především na upoutání pozornosti a zvědavosti čtenáře, témuž účelu jsou podřízeny i složky popisné, mající evokovat a zesílit atmosféru tajemna (ruiny zámku, hrady, hluboké lesy, kobky, hroby atd.).

Vznik a rozvoj č. r. souvisí úzce s objevováním nových oblastí estetická a nového pojetí

estetických hodnot mimo půdu posvěcenou klasicistní estetikou a v tomto smyslu také je považován za jev příznačný pro → preromantismus; označení u nás méně obvyklé, *román gotický* – se úzce váže k dobovému pojetí, které ožívuje ducha středověku s melancholií rozpadlých středověkých hradů. Bohatou tradici č. r. zahájil H. Walpole Zámek otrantským (1764), který spolu s romány C. Reevové, A. Radcliffové, M. G. Lewis představuje klasickou obdobu anglického č. r., pěstovaného hojně ještě v prvních desetiletích 19. stol. Č. r. zasáhl svým pojetím fantastiky a strašidelného (a to v obou podobách, jak iracionální, poetické, tak i racionální, logické) do vývoje literatury vyšší i nejvyšší; jeho vliv je zřetelný v dílech W. Scotta, zejména pak v literatuře → frenetické, v dílech mladého Balzaka, Huga, dále E. T. A. Hoffmanna, E. A. Poea, v české literatuře u J. Arbesa; ve 20. stol. obliba č. r. ožívuje u surrealistů (Nezvalova Valérie).

Lit.: B. Hennessy, The Gothic Novel, Harlow 1978. A. Killen, Le roman terrifiant ou roman noir, Paris 1923. A. M. Rustowski, Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej, Katowice 1977. M. Summers, The Gothic Guest, A History of the Gothic Novel, New York 1938.

tb

■ ČESKÁ MODERNA

(z fr. moderne = nejnovější, současný) – umělecky značně diferencovaná skupina význačných představitelů mladé literární generace devadesátých let, odmítavě se stavějící k buržoazní společnosti (F. X. Šalda, F. V. Krejčí, A. Sova, O. Březina, V. Mrštík, J. S. Machar, J. K. Šlejhar); postupně se zformovala v řadě polemických střetnutí s → lumírovci (J. Vrchlický) a s konzervativní → školou národní (např. spor o význam díla V. Háška). V programovém prohlášení, zvaném Manifest České moderny (Rozhledy 1895), jež podepsali též někteří zástupci politicky opozičního tzv. pokrokového hnutí (J. Pelcl, A. Soukup, J. Třebický) a tzv. realisté (V. Choc), vyjádřili příslušníci Č. m. své postoje společenské, zejména odpor k nacionalismu a oportunismu české buržoazní politiky, požadavek všeobecného hlasovacího práva, ochrany pracujících před vykořisťováním aj., i své názory umělecké, zaostřené proti starší generaci: odmítnutí utilitaristické koncepce národního umění, nesouhlas s eklekticismem, diletantismem a povrchní módností soudobé tvorby, právo na svobodný literární projev a kritický soud. V obou částech dominuje důrazně proklamovaný individualismus, chápaný jako nárok tvůrčí osobnosti na nezávislost, originalitu a nekompromisní otevřenost. Manifest vyvolal silný kritický ohlas, zvláště v Moderní revui (A. Procházka, J. Karásek) a v mladočeském tisku. Skupina

Č. m., v níž se dočasně spojily velmi rozdílné umělecké individuality, se pro vnitřní názorové neshody záhy rozpadla, přesto však pozitivně ovlivnila soudobý proces ideově estetické diferenciacie české literatury a významně přispěla k její emancipaci od buržoazní politiky.

Lit.: L. Lantová, Hledání literárních hodnot, O literární kritice devadesátých let, Praha 1969. J. Máchal, Boje o nové směry v české literatuře (1880–1900), Praha 1926. O českou literární kritiku, Praha 1940.

jh

■ ČETBA

1. čtení, základní způsob vnímání literárního díla ve formě písemného projevu. V průběhu tohoto procesu vstupuje literární dílo do vědomí čtenáře a konfrontuje se zde s jeho zkušenostním komplexem. Výsledek tohoto procesu bývá označován jako dotváření díla čtenářem, jeho → konkretizace. Podle míry tohoto „dotváření“ hovoří se někdy o *aktivním* a *pasivním* čtení;

2. nepřesné synonymum pro termín literatura; v praxi se užívá především pro různé žánry nižší literatury, např. dobrodružná četba, zábavná četba aj.

mc

■ ČINOHRA

1. v divadelní vědě i praxi obecné označení pro tzv. *mluvené divadlo*, jeden z hlavních typů divadelní tvorby vedle divadla zpívaného (→ zpěvohra, → opera), pohybového (→ balet, → pantomima), mechanického (loutkového, stínového apod.), popř. kombinovaného (→ opereta, → muzikál aj.); v praxi kromě toho též označení i pro soubor herecký (popř. speciální budovu) takového divadla;

2. v teorii a dějinách dramatu žánr, který vznikl splnutím určitých charakteristických znaků tragédie a komedie. Z → tragédie přejímá vážnost tématu a zpravidla i ostrost společensky závažného konfliktu, z → komedie pak všednost tématu i charakterů. V č., která vzniká s nástupem a rozvojem buržoazie, jde tedy o záměrnou depatetizaci tragédie (v charakteristice i dramatických situacích), obvyklý je šťastný konec, který však není podmínkou. Přítomnost komických prvků jako výrazné strukturální složky bývá častá. Č. zobrazuje konflikt typický pro určité prostředí, zde se odhalují sociálně psychologické protiklady života. Snaží se zachytit způsob života společnosti. Dominantním prvkem tematického okruhu č. jsou příběhy všedního života; je to v podstatě obraz života soudobé společnosti, zejména jejich mravů (ve Francii a Anglii se vžil pro tento typ označení → komedie mravů). Dů-

raz je kladen především na psychologii postav, proto se někdy místo č. užívá jako označení tohoto žánru termín → *psychologické drama*. Č. jsou psány v próze a počítají ve zvýšené míře s citovou působností na diváka, proto můžeme ve vývoji tohoto žánru zejména v 19. stol. sledovat v té době progresivní tendence sentimentalismu.

Předchůdcem č. jakožto obrazu všedního života byla v antice tzv. nová → *attická komedie*, v římské literatuře Terentius, v alžbětinské době John Fletcher. V osvícenském boji proti klasicismu vytvořili typ č. zejména Denis Diderot (genre sérieux) a G. E. Lessing (měšťanské drama), kteří byli i nejvýznamnějšími teoretiky tohoto žánru. Jejich pokračovateli jsou A. Dumas ml. ve francouzské literatuře, řadou svých dramát H. Ibsen stejně jako G. Hauptmann. V ruské literatuře především A. N. Ostrovskij a A. F. Pisemskij. V modernější transformaci pak A. P. Čechov, M. Gorkij a celá řada dramatiků sovětské epochy (Kornejčuk, Afinogenov aj.). V některých svých dílech i italský dramatik L. Pirandello.

Lit.: H. Daunicht, Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland, Berlin 1963. H. Ould, The Art of the Play, New York 1938. R. Petsch, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945. H. Seidler, Die Dichtung, Stuttgart 1959. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

rc

■ ČISTÁ POEZIE

(podle franc. poésie pure) – poezie „o sobě“, z níž byly vyloučeny všechny prvky domněle cizí, didaktické, rétorické a tendenční, vztah k realitě, a to v zájmu tajemného, nerozlučitelného smyslu a hudebnosti. V č. p. se obráží skutečnost, že buržoazní třída prožívá krizi a nemá již co říci k realitě, že její umění ztrácí obsah i řád a orientuje se k náboženskému mysticismu. Zároveň však je „čistota“ této poezie v třídně rozdělené společnosti nerealizovatelnou fikcí; ideologicky podporuje zájmy buržoazie, neboť odvádí pozornost od aktuálních společenských otázek k „nadčasovému“ lidským citům a zážitkům. Program č. p. formuloval francouzský básník a kněz H. Bremond, který navázal zejména na básnickou praxi P. Valéryho. O problematice č. p. se u nás diskutovalo v souvislosti s → poetismem a Václavkovou knihou Poezie v rozpacích (1930).

Lit.: H. Bremond, Čistá poezie, Praha 1935. F. X. Salda, Henri Bremond a jeho „ryzí poezie“, in: Saldův zápisník 3, 1930–31.

pt

■ ČLENĚNÍ HORIZONTÁLNÍ A VERTIKÁLNÍ

ve stylistice členění jazykového projevu na úrovní kompozice textu. Horizontální členění dělí text na bezprostředně, v linii souvislosti navazující celky (název, podtitul, moto, předmluva, vlastní text, doslov; odstavce, kapitoly atd.). Vertikální členění odděluje textové segmenty patřící v zásadě k různým kontextům, např. odlišuje v dialogickém projevu hlavní text od poznámek, v monologickém projevu pásmo vypravěče a pásmo postav.

Lit.: K. Hausenblas, Základní okruhy stylistické problematiky, in: Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, Praha 1963.

mc

■ ČRTA

prozaický žánr menšího rozsahu s jednoduchou, nerozvitou fabulí a uvolněnou kompozicí; zápletkou č. nemá dramatickosti, syžet je budován jako řetěz scén, výjevů ze života a pozorování vypravěče – autora. Konstituovala se koncem 18. stol. a zvláště v první polovině 19. stol., kdy docházelo v souvislosti s rozmachem žurnalistiky k sblížení literatury a publicistiky. Jako forma záznamů charakteristických společenských jevů přerůstá někdy v satiru nebo slouží karikaturním cílům. Záznamem anekdotických příběhů z každodenního života měšťáka i výjevů sociální bída připravovala č. cestu realistickému románu a vytvářela jeho zázemí. Za předchůdce jsou považováni Louis-Sébastien Mercier a Restif de la Bretonne (konec 18. stol.), jimž je připisována zásluha objevení zákoutí velkoměstského života zabydleného drobnými řemeslníky, tzv. fyziologie velkoměsta. V 19. stol. slavil Étienne de Jouy úspěchy črtami, pro něž se stylizoval v postavu pozorovatele, Poustevníka ze Chaussée d'Antin. Č. pěstovali i Paul Kock, E. Sue, F. Soulié a řada významných autorů jako Balzac, Musset, Sandová aj. V ruské literatuře byla č. oblíbena zejména autory → naturální školy, v české literatuře J. K. Tylem, B. Němcovou, J. Nerudou, J. Arbesem aj. (většinou pod názvem *obraz, obrazy ze života*). Do 20. stol. spadá nová vlna zájmu a rozkvětu č. v souvislosti se zájmem o dokumentární prózu a uměleckou publicistiku; rozvíjí se v nejrůznějších typových obměnách → reportáže, → soudníčky. Viz též → fyziologická črta.

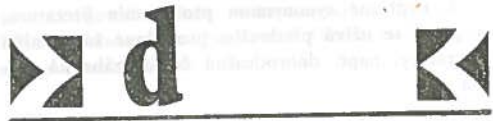
Lit.: V. Kalina, Antologie české črty 19. stol. Praha 1976. Týž, Antologie současné české črty, Praha 1976. N. Tomková, Antologie světové črty, Praha 1979. J. Zubrina, Teorie i praktika chudožestvennych publicističeských žanrov. Očeršk, Fel'jeton, Moskva 1969.

ČTENÁRSKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

■ ČTYŘVERŠÍ

strofa (báseň) o čtyřech verších, v řecké tradici zvaná též *tetrastichon*, v italské *kvartet*. V antických časoměrných strofách se uplatňovalo č. sapphické (ze tří veršů sapphických a čtvrtého adónského), č. asklepiadsko-glykónské (ze tří veršů asklepiadských a čtvrtého glykónského), č. asklepiadsko-ferekratejsko-glykónské (ze dvou veršů asklepiadských, třetího ferekrateje a čtvrtého glykónceje) a č. alkajské (ze dvou veršů alkajských, třetího nadměrného, čtyřstopého jambického a čtvrtého logaedického). V pevných lyrických formách přizvučností se č. objevuje jako součást → sonetu, → ruzpetu, → balaty, → rondelu, → ronda, francouzské → balady aj. Nejširšího uplatnění se dostává č. všeobecně v písňové lyrice (např. J. Skácel, Naděje s bukovými křídly, 1983).

pt



■ DADA, DADAISMUS

(podle franc. *dada* = v dětské řeči koníček, hračka) – směr v literatuře a umění vzniklý r. 1916 ve Švýcarsku jako literární a estetická revolta skupiny umělců různých národností proti hrázím první světové války a pochybným hodnotám tehdejší společnosti vůbec. Ve slovníku náhodně objevený dětský výraz *d.* přijali mladí malíři, básníci a spisovatelé, kteří do neutrální země emigrovali, za symbolické vyjádření svého postoje, vyznačujícího se radikálním odmítnutím kultury a všech dosud uznávaných estetických či morálních tradic. Proti umělecké práci v ústraní stavěli dadaisté světovost a aktivní účast na životě. Program *d.* formuloval básník Tr. Tzara. Svě tendence manifestovali dadaisté na veřejných vystoupeních v kabaretu Voltaire v Curychu, kde pořádali netradiční umělecké výstavy obrazů Arpových, Chirikových, Klecových aj. a recitovali dadaistické verše (Tzara, Hülsenbeck aj.), doprovázené změtí náhodných a nesmyslných zvuků. Ve výtvarném projevu používali obrácené písmo, nalepovali roztrhaný papír a rozbité sklo na hrubé plátno apod. Názory dadaistů tlumočil extrémisticky orientovaný časopis *Dada*, požadující rozbití všech literárních konvencí a propagující neslučitelnost umění s logikou a poezii nesmyslu, zbavenou sociálního významu, absolutní nadvládu spontaneity a úplnou destrukci jazyka. Ohniskem

tb

d. se stala r. 1920 Paříž (Breton, Soupault aj.), kam přenesla svoji aktivitu i berlínská skupina (Hülsebeck, Ernst, Herzfeld aj.) a umělci z New Yorku (Duchamp, Man Ray, Picabia aj.). Kolem r. 1923 se stále zřetelněji projevuje všeobecná únava z laciného nihilismu *d.* Umělecká aktivita většiny tvůrců *d.* zajistila plynulý přechod *d.* k → surrealismu. V české literatuře se *d.* neujalo; ovlivnilo však členy Devětsilu a počátky českého → poetismu.

Lit.: G. Hugnet, *L'Aventure Dada*, Paris 1957. W. Mebring, *Dada*, Berlin 1959. M. de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha 1964. W. Verkauf, *Dada*. Monographie einer Bewegung, Zürich 1957.

ko

■ DAINA

(z litevského *dėtė* = tančit) – starolitevská a lotyšská lidová píseň lyrické povahy určená k zpěvu a snad původně k tanci. Je typově blízká ruské častuše, strofická, s bohatými syntaktickými paralelismy, volně rýmovaná, metricky vesměs trochejská.

Lit.: Dainy, *Litovskije narodnyje pesni*, Moskva 1944.

pt

■ DAKTYL

(z řec. *daktylos* = prst) – v antické (časoměrné) metrice trojslabičná stopa o délce čtyři → mory, v níž po slabice dlouhé následují dvě slabiky krátké (odtud také původ termínu, spočívající na analogii k délkovému poměru článků prstu); v prozodii sylabotónické stopa daná seskupením přízvučné slabiky a za ní dvou slabik nepřívučných (– ◡ ◡). V širším smyslu označuje termín *d.* metrum rozčlenitelné v daktylské stopy a verše nebo celé veršové útvary o toto metrum se opírající.

V řecké poezii patřil časoměrný *d.* (→ hexametrum a → pentametrum) spolu s jambem k nejstarším metrum (9.–7. st. př. n. l.). Jeho sepětí s časoměrnou versifikací bylo i v českém literárním povědomí velmi silně pocítováno. Na jedné straně mj. proto, že *d.* na rozdíl od přízvučného → trocheje a → jambu, které se často objevovaly jako stylistické odstínění českého sylabického verše, neměl za sebou bohatou tradici vývoje v českém písemnictví. V obrození se vynořil z periferie literatury (kramářské písně), částečně snad i pod vlivem sylabotóniky německé, především jako verš tehdy oblíbené poezie katastrof nebo poezie tematicky spjaté s lidovou nebo pololidovou tvorbou. Na druhé straně se *d.* jevil typicky časoměrným veršem proto, že jeho hlubší využití v rámci prozodie sylabotónické bylo blokováno

příliš nepružnou normou puchmajerovského verše. Zatímco tato norma ještě ve verši s dvojslabičnou alternací umožňovala jisté odstínění metrické osnovy (například užitím čtyřslabičných slov v trocheji), z daktylu přízvučného učinila verš značně monotónní.

Možnosti vývoje literárního *d.* přízvučného mohla tedy poskytnout jen radikální změna jeho normy, potlačení požadavku podkládání neiktových pozic metra výlučně slabikami nepřívučnými. V moderním českém verši tak ze synchronního hlediska představuje *d.* v protikladu k jambu a trocheji jediný verš s trojslabičnou alternací, jenž navíc v zásadě vylučuje obsazení iktové pozice slabikou nepřívučnou (což je u jambu a trocheje běžné) a připouští (u jambu a trocheje výjimečné) přízvukování lehkých dob. Toto zvláštní postavení daktylu v českém veršovém systému jej přibližuje v mnohém verši → tónickému. Výjimečné místo ve vývoji daktylského verše u nás přísluší poezii P. Bezručě.

Tak,

vrazili v čelo mi trnovou korunu při

Bohumíně,

přibíli ruku mně v Ostravě, v Těšíně

v srdce mne bodli,

z Lipiny octu mi podali pítí,

při Lysé nohy mi probíli hřebem.

(P. Bezruč)

Lit.: J. Hrabák, *O charakter českého verše*, Praha 1970. K. Horálek, *Studie k popisu Bezručova verše*, in: *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc 1947.

mc

■ DAKTYLOTROCHEJ

daktylotrochejský verš – v české sylabotónické poezii verš, v němž koexistují obvykle v určitém pravidelném uspořádání daktylské a trochejské slovní taktý. Geneticky je spjat s romantickým → jambem, v němž se prosadila daktylská tendence, plně se rozvinul v poezii generace májovců.

Seděly žáby v kaluži,
hleděly vzhůru k nebi,
starý jim žabák učený
otvíral tvrdé lebi.

(J. Neruda)

mc

■ DÁSTÁN

epický žánr v literaturách a folklóru národů Blízkého a Středního východu, obvykle rozvíjející tradiční témata a motivy lidových pohádek, legend nebo pověstí, a to formou veršovou, prozaickou i smíšenou. V klasických literaturách turecké jazykové oblasti označují se pojmem *d.* jak celé epické básně (např. Nizámiho Chosrau a Šírín),

tak i jednotlivé zpěvy velkých epických celků (např. ve Firdausiho Šáh-náme). V sovětském Uzbekistánu je dosud *d.* pěstován jako žánr lidové poezie a obohacen též o aktuální témata společenská (boje občanské války apod.). Autor *d.* se nazývá *dastanči*.

Lit.: V. M. Žirmunskij, *Cb. T. Zefirov*, Uzbekskij narodnyj geroičeskij epos, Moskva 1947.

tb

■ DAV

sdužení slovenských marxistických umělců a politiků v meziválečném období, též měsíčník, který vydávalo. Od svého vzniku r. 1924 sdružoval představitel slovenské levicově orientované inteligence (Novomeský, Poničan, Clementis, Urx, Jilemnický, Okáli) a usiloval o pokrokové řešení aktuálních estetických a politických otázek.

Lit.: Š. Drug, *Dav a davisti*, Bratislava 1965. Genéza slovenskej socialistickej literatúry, Bratislava 1972.

pt

■ DEBUT

(z franc. début = počátek, čti deby) – označení literárního díla nebo jiného uměleckého projevu, kterým autor poprvé veřejně vystoupil, nejčastěji v podobě tisku své práce. *D.* je však též samo vystoupení, tj. první společenská realizace lidské osobnosti jako autora (debutování). *D.* je první zveřejněná báseň, povídka, kritika, sbírka básní, román atd. Českou obdobou pojmu *d.* je slovo *prvotina*. Jestliže *d.* je prvotinou z hlediska časového, pod prvotinou se většinou rozumí již ucelená autorova samostatná publikace (kniha), např. sbírka básní (které mohly již vyjít časopisecky), povídek, román atd. V tomto smyslu je prvotina také *d.*, a to knižním. Proto se též rozlišuje časopisecký a knižní *d.*, dále lze rozlišovat *d.* podle žánru, např. *d.* básnický, prozaický, dramatický, kritický atd. Příklad: časopiseckým a zároveň básnickým *d.* K. H. Máchy je báseň Svatý Ivan v časopise Večerní vyzražení (prosinec r. 1831), prozaickým *d.* je Křivoklad (Květy 1834), knižním *d.* Máj (vyšel 23. 4. 1836). Knižní prvotinou J. Wolkra je sbírka Host do domu (konec června r. 1921).

vš

■ DECIMA

(lat. = desátá) – strofa nebo báseň provensálského původu složená z deseti většinou osmislabičných veršů, rýmovaných např. abbaaccddc nebo ababaccdd. Uplatňovala se hojně v románské poezii a dramatu pozdního středověku, zvláště ve Španělsku. Klasická podoba španělské *d.* se

nazývá též *espinela*, podle Vincenta Espinela (1550–1624), který bývá pokládán za jejího autora.

pt

■ DĚDICTVÍ LITERÁRNÍ

(též literární odkaz) – základní fond živé literární tvorby minulosti, součást zůstavené kultury hmotné a duchovní, označované v širším smyslu jako kulturní dědictví. *D. l.* není kategorie sumativní, ale ideově hodnotící, a její obsah se proměňuje v závislosti na zákonitých potřebách společenského vývoje. Intenzivní zájem o *d. l.* jako ideologický faktor formování socialistického životního slohu patří k určujícím rysům socialistické kulturní politiky od počátků sovětského státu. Svou objektivní historickou příčinu má v revolučním nástupu nového třídního subjektu kultury. V období socialistické kulturní revoluce vzniká nutnost vyvlastnit kulturní patronát doživající společenské třídy a zabránit jí ve zkreslování zvl. lidových, demokratických a revolučních hodnot literárního odkazu. Plánovitá ediční politika (např. Národní knihovna, Knihovna klasiků aj.) usiluje o širokou demokratizaci všech progresivních tradic, děl i nosných myšlenek minulosti, o jejich kritické osvojení a začlenění do života.

Součástí *d. l.* jsou v perspektivě marxistického historismu ty stránky literární minulosti, které jsme vědomě a záměrně přijali za své, popřípadě i ty, které ještě nejsou plně reflektovány. V tom směru je třeba rozlišovat *d. l. aktuální* – bezprostředně působící, a *potenciální*. Bylo by v rozporu s živou dynamikou recepce literárního odkazu, která probíhá nejen v teorii, ale i v literární umělecké praxi, kdybychom pod pojmem *d. l.* rozuměli pouze statický repertoár děl daných jednou provždy toutéž konkretizací. I když každá vývojová etapa směřuje k určité závazné normě *d. l.*, vývojový pohled ukazuje, že si každá doba osvojuje odkaz jazykem své vlastní historické zkušenosti. Dílo se uchovává, ale jeho obsah a hierarchie významů v něm se stále obrozují se společenským kontextem, který obnovuje podněty pro „čtení jeho smyslu“. Z faktu této otevřenosti uměleckého díla ovšem nevyplývá, že hodnoty minulosti jsou zcela reverzibilní a dílo samo je jen prázdnou strukturou, do níž podle nahodilých okolností vkládá čas příležitostně obsahy. Takový výklad literárního odkazu (Teige, v současnosti Barthes) uvolňuje prostor nehistorickým, prezentistickým přístupům a rozkládá kontinuitu pokrokových humanistických tradic. *D. l.* má svoje historické jádro, označované zpravidla jako klasika nebo velká tradice humanistické kultury, z periferních oblastí však integruje neustále nové prvky a podněty.

Marxismus nepopírá existenci univerzálních hod-

not, které přesahují svou rodnou epochu a třídní podmíněnost směrem k budoucnosti, odmítá však metafyzické, strnulé chápání jejich obsahu. Trvání hodnot nespočívá v jejich nadhistorické abstraktnosti, ale naopak ve schopnosti podněcovat nový poměr k nové době. Literární díla vznikají z určitých sociálních podmínek, jsou však kvalitativně vyšší hodnotou než pouhý dokument: stávají se anticipací vyšších potencií života, metaforou jeho rozvoje a naplnění. Předpokladem trvání a obrodné působnosti *d. l.* je tento sociálně antropologický přesah.

Dynamika osvojování *d. l.* tkví i v tom, že jednotlivé kulturní epochy a společenské formace nejsou navzájem oddělené a vůči sobě hermeticky uzavřené, takže předpokladem vývoje zůstává mj. společenská schopnost využívat informací, podnětů a zkušeností nastrádaných dosavadní cestou lidstva. Proces revolučního osvojení literárního odkazu však neznamená pouhé kumulování hodnot minulosti, je osnován na dialektickém vztahu recepce a projekce, tradice a novátorství. Nikdy neprobíhal ani neprobíhá v názorovém vakuu. Je souběžný s bojem proti idealistickým koncepcím literárního vývoje a národních tradic, čelí ideově neutralizaci odkazu. Tvůrci rozvíjení principů historického materialismu v oblasti *d. l.* se distancuje jak od levicového nihilismu, tak od pravcového oportunismu, který eklekticky a pragmaticky podřizuje dlouhodobou strategii recepce literární minulosti momentální taktice. Existují četné varovné příklady sektářského vyvlastnění i zcizujícího přivlastnění pokrokových literárních děl minulosti. Uchovávatelé leninský smysl pro kulturní dědictví a literární odkaz musíme předcházet samoučelnému historizování a pozitivistickému objektivismu. Objektivitu literárněhistorického poznání pojímá marxismus hlouběji než nestrannost a neinteresanost. Základním metodologickým vodítkem osvojování *d. l.* je proto třídní analýza hodnot, předpokládající historicky fundovaný a kulturně politický koncepční přístup.

Lit.: Dialog über Tradition und Erbe (sb.), Berlin 1976. J. Peterka, Metamorfózy tradice, Praha 1983.

pt

DEFORMACE viz AKTUALIZACE

■ DĚJ

1. ve starším pojetí český ekvivalent pro → fabuli, jindy pro → syžet (Mukařovský).

2. nověji jedna ze syžetových kategorií, totiž ucelená řada akcí, které navazují specifické vztahy s ostatními kontexty (postav, vnějšího prostředí a vypravěče). *D.* rozvinutý do složitějších kauzálních souvislostí je jedním z charakteristických znaků → epiky a → dramatu. *D.* jako celek

probíhá od expozice k rozuzlení (srov. též → expozice, → kolize, → krize, → peripetie, → katastrofa). Spjatost jeho jednotlivých fází a opodstatněnost dějových zvrátí zajišťuje tzv. → motivace. Rozpor mezi postupností vyprávění a dynamickou jednotou vyprávěného probouzí dějové napětí. Podle množství odboček (→ digresi) a vsuvek se rozlišuje *d. jednoduchý* od *d. složitěbo*. Nejsouvislejší vrstva *d.* se nazývá *d. blavní* (někdy rozdvojený na dva *d. souběžné* nebo např. v moderní próze vůbec neidentifikovatelný) v protikladu k vicerým *d. vedlejší*. Pokud postava mění své životní prostředí, překračuje hranice dané svou rolí, sociálním postavením a místním určením, je *d. dynamický*, v opačném případě *d. statický*. Jestliže dějové zvraty resultují z okolností, vnějších poměrů a osobních kontaktů, vzniká *d. situační*, jestliže naopak z aktivity postavy, označuje se *d. jako povahový (charakterový)*. V povahovém ději jsou postavy vedeny buď etosem, tj. ustálenou mravní zásadou – *d. etický*, nebo patosem, tj. chvilkovými vzněty a náladami – *d. patetický*.

Lit.: N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972. Problémy sujetu – Literaria XII, Bratislava 1971.

pt

■ DĚJINY LITERATURY

těž *literární historie* – jedna ze základních disciplín literární vědy, zabývající se výzkumem literatury v jejím historickém vývoji, a to v celé rozloze časové a místní i v její různorodosti žánrové, tvarové a výrazové; jejím předmětem jsou jak literární jevy individuální (díla, autoři), tak i obecné tendence (ideové a estetické proudy, literární směry, umělecké styly apod.), přičemž cílem je objektivní poznání vývojového pohybu určité národní literatury (popř. literatury širšího kulturního okruhu) jako zákonitě se vyvíjejícího procesu a zhodnocení podílu jednotlivých děl a tvůrců v něm. Východiskem literárněhistorické práce je studium literárních děl, a to jak v jejich jedinečnosti (specifičnosti, popř. novátorství díla, tvůrčí individualita autora apod.), tak v jejich vazbách speciálně literárních a estetických (vnitřní souvislosti výrazové a formové) i v jejich vztazích ideově společenských (historická podmíněnost, ideový záměr a společenské působení).

Literárněhistorické zkoumání literárních jevů tak probíhá ve dvou vzájemně se protínajících metodologických rovinách: synchronní, která je rovinou vnitřní výstavby díla (strukturní analýza jazyková, kompoziční, významová apod.), a diachronní, která je jednak rovinou časové následnosti (geneze díla, jeho různé interpretace, ohlas apod.), jednak vývojových souvislostí literárních jevů (vztahy mezi díly, autory, skupinami, prou-

dy, směry apod., vznik a rozvoj literárních forem a žánrů, vytváření a působení literárních tradic, střetávání nových poctik a estetických názorů se starými atd.).

D. l. jsou v úzkém vztahu k → teorii literatury, neboť na jedné straně využívají jejich poznatků a na druhé straně ji analýzou konkrétního historického materiálu poskytují podněty k teoretickému zobecnění; opírají se též o výsledky výzkumu jiných příbuzných disciplín, zejména → textologie, slovesné folkloristiky, → srovnávací literární vědy (komparatistiky) a → stylistiky, na jejichž celkové úrovni a výsledcích je její poznání v některých oblastech přímo závislé.

S prvními náznaky literárněhistorického zájmu se setkáváme již u filologů z Alexandrie a Pergamu, kteří začali zpracovávat životopisy autorů, pořizovat soupisy literárních děl apod. (Kallimachos, 4. stol. př. n. l.); obdobný zájem o biografie, soupisy a filologické komentáře nacházíme pak i v Římě, za středověku, v renesanci i za baroka. Pro všechna tato období je příznačné ještě nedostatečně vědomí historických souvislostí, a tak o počátcích vlastních *d. l.* můžeme mluvit až od osvícenství, kdy se filologové pokusili třídit soubory údajů biografických a bibliografických podle hledisek jazykové vývojových; mezi první taková syntetická zpracování dějin určité národní literatury jako dokladu vývoje národního jazyka patří i Dobrovského německy psané Dějiny české řeči a literatury (Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur, 1792). Filologický přístup osvětlil *d. l.* byl pak na přelomu 18. a 19. stol. doplněn preromantickým chápáním literatury jako výrazu ducha národa (J. G. Herder; pod jeho vlivem u nás J. Jungmann, P. J. Šafařík a Fr. Palacký), zatímco pozdější romantické *d. l.*, ovlivněné již Hegelovou estetikou, doplnily tradiční filologický přístup ideovým pojetím literatury jako výrazu ducha doby, popř. jako ideového projevu a součásti národní historie (Gervinus, H. Hettner; u nás K. Sabina, V. B. Nebeský).

Rozvoj a konstituování vlastní metodologie *d. l.* přichází až s obecným vědeckým hnutím pozitivistickým (→ pozitivismus v literární vědě) ve druhé polovině 19. stol., kdy byl prozkoumán a utvářeno v podstatě všechen tehdy dostupný literárněhistorický materiál jakožto soubor objektivních poznatků a rozvinuty základní (i když jednostranné) metody sledování a výkladu jejich vývojových souvislostí, a to zejména metoda biografická (životopisná) a sociologická. Hlavními představiteli této vývojové fáze byli u nás J. Vlček (Dějiny české literatury, 1893–1921), J. Jakubec (Dějiny literatury české, 1911; druhé, rozšířené vyd. 1929–34) a J. Máchal (Slovanské literatury, 1922–29). Další vývoj literárněhistorického pozitivismu, vyznačující se bezradností při výkladu množství shromážděného materiálu, vedl buď

k pouhému vnějšímu přiřazování zjištěných fakt bez rozlišení jejich skutečných souvislostí, nebo si vypomohl tzv. duchovědným výkladem (po vzoru německé Geisteswissenschaft), nahrazujícím výklad objektivních vztahů mezi fakty libovolnou idealistickou konstrukcí. To vzbudilo v literární vědě 20. stol. širokou protipozitivistickou a protiduchovědnou opozici, hledající různými cestami objektivnější, vědeckější metodu výkladu literárních jevů a vývoje literatury (→ literární věda).

Pokusy o vytvoření marxistických *d. l.* sahají do 19. stol. (Fr. Mehring, G. V. Plechanov), její vlastní rozvoj však spadá až do kontextu antipozitivismu literární vědy 20. stol. a směřuje z velké části stále zřetelněji k dialektickému a materialistickému pojetí literárního vývoje.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. G. Lanson, La méthode de l'histoire littéraire, Paris 1924. M. Mann, Rozwój syntezy literackiej (do Gervinusa), Kraków 1911. H. Markiewicz, Glównie problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1966. A. N. Veselovskij, O metode i zadačach istorii literatury kak nauki, in: Istoričeskaja poetika, Leningrad 1940. J. Pérus, Méthodes et techniques de travail en histoire littéraire, Paris 1972. Problèmes de périodisation dans l'histoire littéraire Praha 1968. R. Weimann, Literaturgeschichte und Mythologische und historische Studien, Berlin 1972. K. Wyka, O potřebě literární historie, Praha 1975. J. Hrabák, K metodologii studia starší české literatury, Praha 1962.

tb

DĚJSTVÍ viz AKT

■ DĚKABRISTICKÁ POEZIE

(z rus. děkabr' = prosinec) – básnická tvorba účastníků ruského revolučního hnutí v letech 1816 až 1825 a autorů jim ideově blízkých. *D. p.* tvořila ideově i esteticky nejprogressivnější proud tehdejší ruské literatury; vznikala a rozvíjela se jako ideově aktivní nástroj sjednocování sil v boji proti carské samovládě, jako výraz úsilí ruské pokrokové šlechty o omezení absolutní monarchie násilným prosazením konstituce nebo – u krajního křídla – o nastolení republikánského zřízení; současně měla charakter básnického sebevyjádření, byla uměleckým výrazem individuálního životního pocitu osobnosti autora na straně jedné a společenské odpovědnosti za svobodu bojujícího revolucionáře na straně druhé.

Z hlediska literárního vývoje představovala *d. p.* vyvrcholení ruského → preromantismu; v protikladu k nadosobnímu racionalismu osvícenských klasicistů (→ osvícenství, → klasicismus) zdůrazňovala subjektivně vypjaté individuální gesto vzpoury proti tyranii, na rozdíl od soukromé, intimní citovosti → sentimentalismu požadovala na

jedinci osobní prožitek postoje občanského. Z hlediska žánrového se *d. p.* vyznačovala kultivací klasických básnických forem, ódy, poslání, satiry a epigramů, které naplňovala společensky kritickým a politicky revolujícíma patosem, kromě toho rozvíjela i nové specifické žánry, tzv. → *dumy* a → *poémy*.

K nejvýznamnějším představitelům náležel F. K. Rylejev, popravený r. 1826 jako jeden z pěti vůdců proscinového povstání, dále V. K. Kjučelbeker, A. A. Bestužev-Marlinskij, A. I. Odojevskij, V. F. Rajevskij aj.; k nim se řadí básníci ideově blízcí děkabristu jako A. S. Gribojedov a zvláště pak mladý A. S. Puškin.

Lit.: Dekabristy. Poezija, dramaturgija, proza, publicistika, literaturnaja kritika, Moskva-Leningrad 1951. V. G. Bazanov, Očerki dekabristskoj literatury, Moskva 1953. E. Frynta, Modří husaři. Z díla děkabristů, Praha 1967. Literaturnoje nasledije dekabrystov, Leningrad 1975.

tb

■ DEKADENCE

(z franc. *décadence* = úpadek) – 1. myšlenkový a umělecký proud v umění poslední čtvrtiny 19. a začátku 20. století, projevující se v závislosti na stagnaci buržoazní společnosti beznadějí, kultem výlučné individuality a citové přejemnosti (aristokratismus), odvratem od života, vytvářením odvozených umělých světů, a tudíž i sblížením poezie s hudbou a malířstvím. *D.* představuje příklonem k iracionalistickým filozofiím a estetikám (Schopenhauer, Nietzsche) zároveň i uměleckou reakci na střízlivost naturalismu a popisnost pozitivismu. Dekadentní literatura v důsledku nechuti umělců vůči reálnému společenskému dění potlačuje postupy založené na ději a pevné sémantické stavbě. Roste obliba lyriky a rafinovaných stylistických technik (symbolika, eufonie, komplikovaná syntax a metaforika, cit pro odstín, precízní básnická forma), sloužících sebevýrazu a určených programově úzkému kruhu čtenářstva. Prosazuje se náládovost a nervózní, až halucinovaná fantazie. Efektivně znějící slovník frekventuje výrazy vzdálené všednímu životu (harfa, lilie, vůně, čarovný, svatý, delikátní), navozující exotickou atmosféru (parfém, orgie) a mystickoliterární souvislosti (misál, modlitba, oltář). Jako celek vyznívají dekadentní díla v pasivitu, melanholii, v únavu z myšlení i cítění a v neschopnost jednat. Vyjadřují tak úzkosti a deprese člověka odumírající epochy, kdy ještě radikální řešení společenských rozporů nemá reálné vyhlídky na úspěch a není ani subjektivně pochopeno jako nadosobní nutnost.

Předchůdci *d.* (Poe, Novalis, Baudelaire, parnasista de Lisle) i její první představitelé (Huysmans, Verlaine, Mallarmé) spolu s francouzským

časopisem z 80. let *Le Décadent* dali v *d.* základ myšlenkovému proudu, který podbarvoval a spolutovoil řadu literárních směrů „konce století“, jako jsou → symbolismus (kromě jmenovaných zvláště Belgičan Maeterlinck, Rusové Merežkovskij, Bělyj, Arcybašev, Polák Przybyszewski), → impresionismus (Aněnskij, Dehmel), → expresionismus (Trakl), → novoromantismus (v. Hoffmannsthal). *D.* zasáhla i anglické prerafaelity (Rossetti, Wilde) a francouzské lartpourlartisty (Gautier). První skupinu českých dekadentů tvořili v 90. letech básníci J. Kvapil, O. Auředníček (sbírka *Zpívající labuť*) a J. Borecký (*Rosa mystica*). Druhou fázi, již zbavenou lumirovského vlivu, reprezentuje J. Karásek, A. Procházka, K. Hlaváček; dekadentní nálady pronikly i do díla A. Sovy, O. Březiny a do próz R. Svobodové;

2. v širokém významu nepřesně označení pro všechny umělecké směry od poslední třetiny 19. stol. až do dnešní doby, spjaté s buržoazní ideologií a odrážející duchovní krizi a bezvýhodný individualismus buržoazie jakožto dožívající společenské třídy. Srov. též → modernismus.

Lit.: G. Kabb, Symbolistes et décadents, Paris 1902. J. Karásek, Impresionisté a ironikové, Praha 1926. F. V. Krejčí, Dekadence, Naše doba 1925. F. Soldan, Karel Hlaváček, typ české dekadence, Praha 1930. J. Smaga, Dekadentyzm v Rosji. Wr.-Wa.-Kr.-Gdańsk 1981. E. Sydow, Die Kultur der Dekadenz, Dresden 1925.

pt

■ DEKASYLAB

(z řec. *dekasyllabon*) – desetislabičný verš, např. → blankvers, → desaterec atd.

DEKLAMACNÍ VERŠ viz VOLNÝ VERŠ STOPOVÝ

■ DEKLAMOVÁNKA

(z franc. *déclamation* = přednášení, řečnění) – básnický žánr českého národního obrození určený pro recitaci a touto svou funkcí utvářený po stránce jazykové i tematické. Vznik *d.* je spjat s náhle stoupající oblibou deklamací na akademických, bálech, besídkách, vlasteneckých výletech a jiných akcích, kolem nichž se soustředělo české společenské život. Po celá 20. a 30. léta 19. stol. se postupně ustalují její základní rysy (na formování *d.* jako zvláštního žánru se účastnili i Klicpera a Tyl) a v rozmezí 1830–1845 dosahuje *d.* především zasluhou Ruběšovou svého charakteristického tvaru. *D.* představuje útvar druhově smíšený, včleňující lyrické, epické a konečně i dramatické prvky. Počítá se v ní např. s iluzivním ztotožněním osobnosti recitátora a básnického subjektu *d.* (časté kostýmování a líčení) i s jeho mimickým dotvářením textu. Zaměření

na kontakt s nenáročným publikem omezuje *d. p.* stránce tematické (vlastenectví, soudobé nešvary, rodinný život apod.) i jazykové (orientace na lidový jazyk, jednoduchá syntax a obraznost) a postupně si vynucuje nový typ verše, tzv. *deklamační verš*, jenž je zřetelně podřízen syntaktickému a promluvovému členění (odtud plyne proměnlivost počtu slabik ve verši a seskupování veršů nikoliv v pravidelně uspořádané strofy, ale v odstavce atd.). S rychlým rozvojem a s radikalizací českého veřejného života *d. p.* koncem 40. let rychle ztrácí na významu, takže v druhé pol. 19. stol. (v tvorbě Adamce, Bělohrobského, Přerhafa aj.) již představuje žánr, jehož vývojové možnosti jsou zcela vyčerpány.

Lit.: K. Sgallová, Český deklamační verš v obrozené literatuře, Praha 1967.

mc

DĚLKA viz KVANTITA

■ DĚLNICKÁ PÍSEŇ

umělý zpěvní žánr, který provází dělnické hnutí a lidovou formou s agitačně bojovným, satirickým, kritickým nebo oslavným zaměřením vyjadřuje základní principy jeho ideologie. Ujímá se v polovině 19. stol. v souvislosti s šířením socialistických myšlenek a s růstem organizovanosti dělnictva. Z hlediska žánrového rozvíjí *d. p.* tradici politického šansonu zejména francouzského (Béranger) a hymnicko-revoluční poezie buržoazních revolucí; využívá i ódy, balady, kupletu, agitky, častušky, songu aj., s oblibou paroduje a přehodnocuje milostné, sentimentální nebo elegické motivy písní lidových a kramářských nebo dobových šlágrů (např.: „Pod našima okny chodí žebrota...“). Pro jazyk *d. p.* je příznačné zvláště uplatnění cizích výrazů označujících nové společenské vztahy, ironie, apostrof, výzev, řečnických otáček a jadrných přirovnání, někdy i argotismů.

V českém kontextu se *d. p.* formovala na základě folklórních a obrozených demokratických tradic výrazněji od počátku 70. let min. stol. (první Zpěvník vydává J. B. Pecka r. 1887). Rozmach české *d. p.* začíná v 90. letech, kdy se objevuje již úsilí o vlastní melodiku. Vznikají první zárodky tzv. masové písně, rozšířené v meziválečném období zásluhou V. Nejedlého, J. Stanislava, A. Háby, J. Teklého, E. F. Buriana a dalších skladatelů a dosahující největšího významu v púonorových letech v podobě písní budovatelských. *D. p.* ovlivnila poetiku → proletářské poezie.

K nejproslulejším *d. p.* mezinárodního významu náleží Internacionála (1888), německá Píseň práce (1868), polský Rudý prapor a četné masové písně sovětské. Klasickou původní českou *d. p.* představuje Věžeňská N. Zouly.

Lit.: Poslední bitva vzplála, Praha 1951. Dejme se na pochod, Praha 1973.

pt

■ DENIK

forma denních či chronologicky řazených záznamů převážně autobiografického obsahu, jimiž autor zachycuje události života osobního i společenského, a dále údaje nejrozmanitější povahy: filozofické, literární, náboženské aj. Obsahová náplň tak budí dojem nenuceného výběru a jejím typickým znakem bývá bezprostřednost podání. Zároveň se záznamy deníkového charakteru blíží krátké poznámce (úryvku), rozsáhlejšímu esejistickému pojednání, úvaze atd., mohou mít i podobu strohé glosy. Podle míry včleňovaných událostí, dotýkajících se osobního či veřejného života pisatele, a okolností vyplývajících z jeho působení ve společnosti lze rozlišit:

1. *d. p.* autentický, v němž převažuje záznam okamžitých nálad, dojmů a myšlenek autora a událostí, s nimiž se střetává. Není zpravidla určen čtenářskému publiku; může však být hodnocen jako literární dílo, je-li autorem osoba talentovaná (např. Deník Anny Frankové). Některé autentické *d. p.* se tak stávají literárním faktem (→ literatura faktu) a jsou vydávány jako literární díla;

2. *d. p.* jako dílo určené čtenářům. Zde je možné dělení na a) *d. p.*, v němž spisovatel vypráví o událostech, kterých se zúčastnil, o svých myšlenkách a prožitcích; jeho rozšíření v 18. stol. je spjato se → sentimentalismem, užívají jej autoři cestopisů, zápisů a dopisů (Swiftův Deník pro Stellu aj.), b) *d. p.* blízkí se svým charakterem memoárům a mající význam jako dokument sociálního a intelektuálního života určité doby (italský humanista Martin Sanudo v 16. stol., V. Hugo v 19. stol. aj.), nebo c) *d. p.* zaměřeny na některou zajímavou událost autorova života (např. Herderův Deník mé cesty do r. 1769);

3. zcela odlišnou skupinu tvoří *d. p.* jako literární díla fiktivního charakteru, tj. literární dílo s fiktivním hrdinou psané formou deníkových záznamů (např. Goethovo Utrpení mladého Werthera, Gogolovy Bláznovy zápisky aj.). Formou *d. p.* jsou psány i některé jednotlivé části literárních děl. Dodnes je žánrová forma *d. p.* velmi oblíbená.

Lit.: G. R. Hocke, Das europäische Tagebuch, Wiesbaden 1963.

ko

■ DENOTACE

(z lat. *dēnotāre* = zřetelně ukazovat, označovat) – jeden ze základních pojmů logické sémantiky (vedle → konotace), vztahuje se především k té její oblasti, která se zabývá otázkou označování.

V procesu označování, kdy se k objektu nebo třídě přiřazuje určité jméno, *d.* znamená bezprostřední (přímé) vztahování jména k označovanému objektu. *D.* je ztotožněním jména s objektem nebo třídou objektů. Pojem *d.* a konotace zavedl do logiky J. S. Mill v první polovině 19. stol. V logické sémantice pracuje s tímto pojmem paralelně několik teorií a metod. G. Frege používá pojmu *d.* jako jednoho z bodů významu při sémantické analýze jména. V Carnapově teorii extenze a intenze je *d.* totožná s pojmem extenze.

V rámci využívání některých poznatků a postupů logické sémantiky v západní literární vědě přešly do její terminologie také pojmy denotace a konotace. Jejich význam se však od definice logické sémantiky liší v té míře, v jaké se odlišují předměty zkoumání obou disciplín – zabstrahovaný a převážně teoreticky uvažovaný jazyk jako materiál logické sémantiky proti živému, konkrétnímu a mnohotvárnému jazyku uměleckých děl. Používání pojmů denotace a konotace se rozšířilo v buržoazní literární vědě ve dvacátých letech našeho století na základě prací tzv. cambridžské školy, zejména prací I. A. Richardse. V tomto pojetí je denotovaný takový význam, který explicitně, přímo ukazuje k jisté třídě jevů. Na základě protikladu *d.* a konotace vybudoval celou teorii a typologii poezie Allen Tate (denotativní poezie podává tvrzení a jeho výklad).

Lit.: G. Frege, Über Sinn und Bedeutung, in: Zeitschrift für Philosophische Kritik 100, 1892. R. Carnap, Introduction to Semantics, in: Studies in Semantics I, Cambridge 1942. J. Levý, Západní literární věda a estetika, Praha 1966. L. Tondl, Problémy sémantiky, Praha 1961.

mr

■ DEPOETIZACE

(z lat. *dē* = od, *poëticus* = básnický; odpoetizování) – jeden z prostředků → aktualizace, stylistický postup, vyhýbající se vžitým básnickým obrazům (zpravidla nadneseným nebo přecházejícím v klisé) a snažící se představit tradičně zpoetizované skutečnosti záměrně střídavě. V jazyce znamená *d. mj.* využívání prostředků nespisovných vrstev, případně odborné terminologie. Cílem *d.* je dosažení nové estetické účinnosti, nikoli její zrušení; např. „vítám zde včely provádějící sběr, / vítám dál strom, co ze všech atmosfér / žene svou mízu do výroby květů“ (Kainar).

hř

DERIVACE viz PARONOMÁZIE

■ DESATEREC

desaterac, desetislabičný verš jihoslovanské národní epiky se závazným mezislovním předělem

po čtvrté slabice a se závaznou nepřítomností slovního přízvuku na posledních slabikách obou poloveršů. Vedle těchto metrických konstant je *d.* charakterizován tendencí k trochejskému spádu a tendencí k trojiktovosti.

Co se stalo králevici Marku:
v neděli to před východem slunce
pokraj moře na Urvinské hoře,
počne se mu šarac potáceti,
potáceti a roniti slzy.

mc

■ DESCORT

(ze špan. *desacuerdo* = neshoda, nesouhlas) – v lyrické poezii provensálských trubvů (12. až 14. stol.) písňový žánr, vyprávějící o neshodách mezi milenci nebo o hoři, které působí neopřítomná láska. Je složen z 5–10 strof, lišících se počtem veršů i metrem, důraz klade na melodičnost veršů.

ko

DESKRIPTIVNÍ BÁSEŇ viz POPISNÁ BÁSEŇ

■ DETEKTIVNÍ LITERATURA

(z lat. *dētegere* = odkrývat, odhalovat) – jedna z nejrozšířenějších oblastí zábavné literatury, zahrnující „policijní“ romány, povídky a novely, zvané souhrnně též detektivky; jejich jádro tvoří historie pátrání po neznámém pachateli zločinu; fabule rozvíjející v nejrůznějších obměnách motiv záhady a jejího řešení je konstruována podle schématu vítězného boje dobra se zlem.

Počátky *d. l.* jsou spojovány se jménem E. A. Poea, jehož Vražda v ulici Morgue, Záhada Marie Rôgetové, Odcizený dopis, Zlatý brouk zahajují dvě základní linie žánru: linii tzv. *klasické, intelektuální* detektivky a linii tzv. *detektivky senzační, romantické*, křídlené vlivem → černého románu. První z nich je zastoupena tvorbou C. Doylea, G. K. Chestertona, D. Sayersové, A. Christieové, E. S. Gardnera a G. Simenona, druhá pak romány E. Wallace, Van Dina aj., zaměřujících romantickou scénérii prostředím velkoměstského podsvětí. V soudobé *d. l.* zvláštní místo zaujímají D. Hammet, R. Chandler, jejichž romány a povídky z prostředí americké společnosti a politického zákulisí ovlivnily svým drsným stylem a pohledem na život i literaturu „vysokou“.

D. l. v rozhodující většině náleží do okruhu masové zábavné literatury (→ bulvární literatura). V české literatuře k předním autorům v oblasti detektivního žánru náleží E. Vachek, v současné době se v tomto žánru pokouší řada autorů (např. V. Erben, H. Prošková aj.).

Lit.: J. Cigánek, Umění detektivky, Praha 1969. K. Čapek, Holmesiana čili o detektivkách, in:

K. Č., Marsyas, Praha 1948. T. Narcejac, Esthétique du roman policier, Paris 1947. Encyclopaedia of Mystery and Detection, London 1976. S. Kracauer, Der Detectiv-Roman, Frankfurt/M. 1982. J. Palmer, Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre, London 1978. P. Boileau, T. Narcejac, Der Detektivroman, Neuwied 1967. tb

DETSKÁ LITERATURA viz LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

■ DEUS EX MACHINA

(lat. = bůh ze stroje) – 1. v *původním významu* obrat děje v antických tragédiích, způsobený zásahem boha, jehož socha byla pomocí stroje (mechanismu) neočekávaně spuštěna na scénu ve chvíli, kdy bylo třeba předejít katastrofě; výrok boha zápletku zpravidla vyřešil, popř. alespoň konflikt potlačil. Šťastná náhoda nebo neočekávané zásahy bohů zastupují např. u Sofokla nebo Eurípida neúprosnou logiku vyšší spravedlnosti;

2. později je termínu *d. e. m.* užíváno v *obrazném smyslu* pro označení každého náhlého a nemotivovaného řešení v dramatu (popř. ve fabulované próze), které není opřeno o dějovou pravděpodobnost nebo zdůvodněno psychologicky povahou jednajících osob; někdy je v tomto smyslu *d. e. m.* využíván s parodujícím záměrem (V + W, Pěst na oko).

Lit.: A. Spira, Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, 1960. kn

■ DEUTERAGONISTA

(z řec. deuteragonístés, od deuterós = druhý, agónístés = účastník ve hře) – ve starořeckém divadle z hlediska svého významu druhý ze tří základních herců. Na rozdíl od → protagonisty, který vytvářel hlavní role, a tritagonisty, hrajícího vedlejší úlohy, vytvářel postavy, které jsou v užším kontaktu s hlavním hrdinou díla (např. Kreon v Sofoklově Oidipu vladaři). Zavedením *d.*, jež provedl Aischylos (tritagonistu Sofoklés), byl umožněn vznik dramatického → dialogu a tím i specificky dramatické formy. kn

■ DEVĚTSIL

v českém literárním a kulturním životě 20. let našeho století umělecké sdružení mladé socialistické generace, založené v říjnu 1920 v Praze a vydávající vlastní časopisy, z nichž vynikl zejména ReD (1927–1931). Brněnský *D.* se ustavil r. 1923 a v letech 1924–1926 vydával časopis Pásmo. Členy *D.* byli nejen revolučně smýšlející

spisovatelé a básníci (V. Vančura, V. Nezval, K. Biebl, K. Konrád, J. Seifert aj.), ale i literární kritici (K. Teige, B. Václavěk), divadelníci (J. Honzl, E. F. Burian, J. Frejka, J. Voskovec, J. Werich aj.), hudebník J. Ježek, výtvarníci, malíři a architekti (J. Fragner, J. Kroha, B. Feuerstein, malířka Toyen, O. Mrkvička, J. Štyrský aj.). Mnozí z nich spolupracovali s *D.* jen volně nebo přechodně. Programové zásady sdružení jsou zprvu nesený v duchu proletářského umění, jehož prvním manifestem byla Wolkerova přednáška Proletářské umění (1922). Světonázorová marxistická orientace členů *D.* razila principy nového, kolektivního umění, v němž na rozdíl od měšťáckého individualismu a psychologismu převládne „lidovost, která si žádá srozumitelnost a zábavnost“. Avšak již v r. 1922 se uvnitř *D.* objevují tendence, názorově se odklánějící od programu proletářského umění a formulované r. 1924 jako nový umělecký směr → poetismus. *D.* vyvíjel bohatou činnost tvůrčí, teoretickou i organizačtorskou a byl významným činitelem v procesu utváření české umělecké avantgardy.

Lit.: V. Dostál, Směr Wolker, Praha 1975. Avantgarda známá a neznámá I, Praha 1971. ko

DEVITIVERSÍ viz NONA

DIACHRONIE viz SYNCHRONIE A DIACHRONIE

■ DIALEKT

(z řec. dialektos = řeč), též *nářečí* – v určité míře ustálená forma národního jazyka, sloužící k běžnému dorozumívacím styku jen jisté části národa, vymezená obvykle geograficky – *d. místní* nebo *zeměpisný* (→ dialektismy), druhotně také sociálně – *d. vrstevný, sociální* (→ slang, → argot).

Lit.: J. Bělič, Nástin české dialektologie, Praha 1972. jh

■ DIALEKTIKA OBSAHU A FORMY

jeden z klíčových problémů estetiky i teorie literatury; je určována třemi faktory: jednotou obsahu a formy, rozporností obsahu a formy a primátem obsahu. Složitost vztahů obsahu a formy je dána tím, že se realizují jednak v různých vrstvách díla samotného, jednak zároveň v poměru díla vůči objektivní skutečnosti, která se proměňuje a vyvíjí.

Jednota obsahu a formy v literárním díle je principiálně dána jazykovou povahou díla, protože jazyk jako základní prostředek mezilidského dorozumívání má znakovou povahu a tedy spojuje ve všech svých elementech stránku označující a

označovanou (signifiant a signifié). Obsah lze proto oddělovat od formy toliko v abstrakci a nelze si po vzoru formalistické estetiky neurčitě představit, že forma „přistupuje“ k obsahu a tak jej obohacuje o uměleckou specifickou. Obsah je specifický v důsledku formy, kterou má, ale naopak i forma je specifická v důsledku obsahu, který ji určuje.

Jako nelze stránku obsahovou od formální odtrhnout, tak nelze obě stránky ani zaměňovat. Jejich relativní samostatnost a rozpornost se projevuje v několika základních podobách, jak se střetají v každém literárním díle bez rozdílu: Základní je protiklad mezi dílem-věcí, tvořeným řadou zpravidla graficky fixovaných zvuků určitého jazyka, a mezi veškerými významy literárního díla, které tento hmotný artefakt v sobě nese. Protiklad mezi vrstvou významů bezprostředně vázaných na lexikální, gramatické a slohové prostředky (jde o významy dílčí, abstraktně všeobecné, modifikující, popř. značně neurčité, jako jsou významy spjaté s veršovým členěním promluvy) a mezi významy souhrnnými, vznikajícími z významů typu předchozího „akumulací“, tzn. zažitím horizontálních i vertikálních významových souvislostí. Protiklad mezi vztahy, které se akumulací významů objevují před vnímatelem jako geometrický vnitřní řád díla (→ struktura, rukopis, autorský → styl, žánrová struktura) na jedné straně, a jejich úlohou při formování výsledného sdělení díla o skutečnosti (stanoviska ke skutečnosti) na straně druhé. V nejobecnější rovině se tedy vztah obsahu a formy promítá zvláště do protikladu mezi rozmanitostí materiálu a sjednocujícími faktory, mezi zkušeností a záměrností, empirickým a racionálním, životem a literárností, materiálním a ideálním. Ve všech uvedených rovinách může přitom docházet v důsledku relativní samostatnosti každého pólu protikladu k roztržce mezi stránkou obsahovou a formální. Osamostatněním a zbytněním složek formálních vzniká → formalismus, v opačném případě, při zanedbání formy, se literatura obvykle redukuje na informativně agitační (publicistické) funkce, takže si čtenáře nepodmaňuje uměleckým tvarem. Protiklad obsahu a formy nemá však – a to se týká jmenovitě nejobecnější roviny – povahu metafyzickou, ale dynamickou. Zejména proto, že literární dílo neexistuje samo o sobě, ale v historicky konkrétních souvislostech, které se proměňují.

Primát obsahu před formou je dán širšími podmíněnostmi a souvislostmi literatury jako jedné z forem společenského vědomí; především historicky primátem odrážené skutečnosti před odrážením skutečnosti, primátem bytí před vědomím, jenž se může (ale vždy nemusí) projevit i v rovině psychologické a individuálně tvůrčí jako primát vyjadřovací (sdělovací) potřeby před znalostí konkrétní literární „technologie“ potřebné k je-

jímu uchopení a ztvárnění. (Ve starší dnes opuštěné terminologii se toto „provedení“ určitého námětu označovalo jako „vnější forma“.) Vedle toho je primát obsahu před formou dán i společenskou funkcí literatury: forma je prostředníkem a obsah cílem, totiž faktorem aktivně ovlivňujícím společenského dění.

Lit.: V. Jirá, O smyslu formy, Praha 1946. K. Konrad, Svár obsahu a formy, in: K. K., Ztvárněte skutečnost, Praha 1963. A. Matyssová, K likvidaci problému obsahu a formy uměleckého díla v některých estetických a literárních teoriích, in: Filozofický časopis 6, 1958. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966.

pt

■ DIALEKTISMY

slova a obraty, omezené na úzkou oblast nářečních celků (→ dialekt). *D.* se jako výrazný charakterizační a typizační prostředek, často se silným expresivním zabarvením, uplatňují jak v promluvovém pásmu postav, tak i v řeči autorské, kde zpravidla dotvářejí místní kolorit. Užívání *d.*, podmíněné romantickými, později naturalistickými tendencemi, se nejdůsledněji prosazuje v literatuře národopisného zaměření i ve všech žánrech literatury realistické, námětově spjaté s určitou oblastí (srov. např. T. Nováková – východní Čechy, bratři Mrštíkové – Slovácko, A. Stašek – Podkrkonoší). Zcela ojediněle tvoří dialekt jazykový základ celého díla (J. F. Hruška, O. Lysohorsky, O. Píkrýl, Z. Zguriška aj.).

jh

■ DIALOG

(z řec. dialogos = rozmluva) – jazykový projev střídavě pronášený dvěma nebo více mluvčími, kteří si navzájem své promluvy (tzv. → repliky) zpravidla adresují. *D.* má v literatuře několik významů:

1. *d. dramatický*, vedle → monologu konstitutivní element výstavby → dramatu; zvláště od renesance, kdy se upustilo od → prologu, → chóru a → epilogu, se *d.* stal základním prostředkem dramatické struktury. Specifičností *d.* dramatického spočívá ve službě → dramatické akci, tzn. v rozvíjení jednání, které směřuje k vytváření protikladů, z nichž povstává → konflikt; na celkovém napětí *d.* závisí do značné míry účinnost dramatu. *D.* se na rozdíl od monologu realizuje stejně výrazně nejen v čase, ale i v prostoru;

2. *d.* vkládaný do lyrických reflexí nebo epických vyprávění (promluvové → pásmo postav) jako *prostředek básnické fikce*, který slouží k nepřímé charakteristice postav a podtrhuje dějové napětí příběhu;

3. *d.* jako *samostatná literární forma*, zpravidla filozofický text ve formě rozhovoru, který se zdánlivou objektivitou umožňuje zachytit nejednoznačnost složitých světonázorových nebo morálně politických problémů a přispět k jejich výkladu. Prvotní formou filozofického *d.* je tzv. platónský (též sokratovský) *d.*, jehož metoda spočívá v kladení otázek, které odpůrce nejprve přivádějí do rozporu s jeho počátečními výroky, aby mu poté pomohly tyto protiklady překonat a dospět k vymezení obecného pojmu (vedle Platóna ho užíval např. Cicero, Lúkianos aj.). *D.* zůstává oblíbeným prostředkem středověkých rozprav, řešících filozofické a zvláště náboženské otázky (Augustin, Abélard), v humanismu (Erasmus Rotterdamský, U. von Hutten), později jej oživil Goethe. V Německu psali *d.* Lessing, Schelling, Herder, ve Francii Malebranche, Fénelon, v Itálii v době renesanční Petrarca, Aretino, Machiavelli, v Anglii Berkeley, Hume aj. Nového uměleckého vrcholu dosáhla forma *d.* v díle P. Ernsta Erdachten Gesprächen (1921), ve 20. stol. se jí dále věnovali Hofmannsthal, Brecht a další.

Lit.: J. Andrieu, *Le dialogue antique*, Paris 1954. G. Bauer, *Zur Poetik des Dialogs*, Darmstadt 1969. J. Bosák, *I. Camutaliová*, K vstavbě dialogu, in: Slovo a slovesnost 28, 1967. Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. J. Mukařovský, *Dvě studie o dialogu*, in: J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948. J. Mistřík, *Dramatický text*, Bratislava 1979.

kn

DIALOG PLATÓNSKÝ viz PLATÓNSKÝ DIALOG

■ DIASTOLA

(z řec. *diastolé* = rozšíření) – dlužení krátké samohlásky z veršových důvodů. Jako porušení jazykové normy za účelem zvukové organizace verše je případem → *metaplasma*. Opačnou figurou k *d.* je *systola*. *D.* byla hojně užívána v řeckém časoměrném básnictví, kde vyvažovala nesoulad metra a náležitě zvukové podoby slov. Jen zcela ojediněle se *d.* vyskytuje i v rýmu přízvukného verše.

K městu jsem nocí jel;
a přišel k pahorku, na němž byl tichý stán,
dávno již obdržel přestrašný lesů pán,
poprvé Viléma bledou jsem lebku zřel.

(K. H. Máchal)

pb

■ DIATRIBA

(z řec. *diatribé* = strávení času) – původně lidové satirické kázání starořeckých potulných filozofů na etické téma, volně využívající co nejpříťažlivějších řečnických prostředků – příkladů ze

života, slovních hříček, sarkastických vtipů, anekdot, citátů i hrubých nadávek. Od 4. stol. př. n. l. se objevovala už i v podobě písemné rozpravy. Duchaplné *d.* psal zejména kynický filozof a řečník Bión z Borysthenu (3. stol. př. n. l.), avšak nedochovaly se. Tento literární druh se stal předchůdcem středověkého křesťanského kázání a působil na římské i pozdější satiriky (např. Rabelaise).

pt

DIBRACH viz PYRICHII

■ DIDAKTICKÁ LITERATURA

(z řec. *didaskein* = učit) – literatura poučující a výchovná, která využívá umělecké formy literární se záměrem přímého naučení, prostředkujíc především morální, náboženské, popř. světonázorové postoje jako praktické zásady pro život. K příznačným žánrům *d. l.* náleží → bajka, → parabola, → alegorie, → maxima, → gnóma, → podobenství a → moralita; k didaktickým cílům byly využívány i jiné útvary poetické, prozaické a dramatické (např. → epigram) a celá oblast tzv. naučného básnictví.

Díla *d. l.* patří již k nejstarším památkám starověkých kultur, jako např. proslulá sbírka bajek indického původu Paňčatantra, určená původně jako politická učebnice indickým princům a přeložená do latiny pod názvem *Directorium humanae vitae* (Pravidlo lidského života), dále starozidovská biblická Kniha přísloví, starořecké bajky připisované Ezopovi (Aisóповi) aj. Rozkvět *d. l.* odpovídá zejména onomu stupni vývoje starověkých kultur, kdy věda byla ještě pěstována společně s poezií a nebyla s to osvobodit se zcela od jejich forem (tzv. synkretismus), jako třeba výklad eleatské filozofie v básních Xenofanových a Parmenidových (6. stol. př. n. l.), čtené kosmogonie a teogonie (např. Hésiodova, 7. stol. př. n. l.), naučné básně, zahrnující nejrůznější oblasti od mytologie přes přírodní vědy, lékařství, gramatiku až k praktickým radám o lovu a rybářství (Oppiános, 2.–3. stol. př. n. l.), a dokonce o kuchařství. Postupující diferenciací vědy a pozice sice omezila oblast *d. l.*, avšak tradice naučných básní trvala dále po celou antiku až do pozdně římského období (Lucretius, *De rerum natura*; Vergilius, *Georgica* aj.) a navazovaly na ni ještě ojediněle pokusy o výklad křesťanského náboženství formou básnickou (např. ve 4. stol. Commodianus).

D. l. středověká se uplatňovala ve formách alegorie, parabol, bajek a zvláště v žánru tzv. veršovaného sporu (v české literatuře *Spor duše s tělem*, *Svár vody s vínem*) a dramatických → moralit. Počínaje renesancí a jejími antikvizujícími tendencemi byla znovu obnovena tradice naučných

bánsní, kultivovaných nejprve humanisty (Opitz) a zvláště pak klasicisty (Boileau, L'Art poétique). Za klasicismu je hojně zastoupena zejména bajka (La Fontaine) a vtipná didaxe je uplatňována v četných → maximách, → sentencích a tzv. caractères (La Rochefoucauld, Chamfort aj.); rovněž ojedinelá díla české *d. l.* 19. stol. (Puchmajer, Čelakovský) jsou ještě projevem dožívající tradice klasicistické. S nástupem romantismu *d. l.* jako ve značné míře svébytná oblast literární tvorby zaniká a její funkci přejímá tzv. literatura tendenční, vyhýbající se již přímé didaxi. V kontextu moderní literatury a jejími prostředky pokusil se využít umělecké působivosti tradiční básnické didaxe B. Brecht v některých svých hrách (tzv. Lehrstücke).

Lit.: L. L. Albertsen, *Das Lehrgedicht*, Aarhus 1967. B. Fabian, *Das Lehrgedicht als Problem der Poetik*, in: *Poetik und Hermeneutik* 3, 1968. N. Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi*, Bratislava 1959. O. Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie*, Frankfurt/M. 1937.

tb

DIDAKTICKÝ ROMÁN viz VÝCHOVNÝ ROMÁN

■ DIDASKALIA

(z řec. didaskein = učit) – v antickém dramatu 1. dramatikovy → scénické poznámky zaměřené k jevištní realizaci díla;

2. nastudování chórů, ale též uvedení hry, případně celé tetralogie na soutěži při slavnostních hrách;

3. doklady o provedení dramatu, které obsahovaly vedle titulu díla také jméno autora, → choréga, herců, místo a čas uvedení a jiné údaje (*d.* v tomto smyslu soustřeďoval již Aristotelés).

kn

■ DIERESE

(z řec. diairesis = rozluka) – mezislovní předěl na hranici dvou úseků metra, ať již poloveršů (tzv. střední *d.*, označovaná ||) nebo v sylabotónickém a časoměrném verši jednotlivých slov (označovaná |). Český sylabotónický verš díky stálému přízvuku na prvé slabice slov v češtině tihne k ztotožnění metrického členění s členěním na slovní celky (stopovost verše) a tedy k částým *d.*

Vedle | koní | vskutku, || báje | pravdu | měla, rytířů se | tlupa || v šeru | tajem | tměla ...

(J. Vrchlický)

D. bukolická je mezislovní předěl po čtvrté stopě daktylského hexametru.

mc

■ DIGEST

(ang. = výtah, výběr, čti dajdžest) – 1. označení pro zkrácená vydání klasických literárních děl, běžná hlavně v USA;

2. obecně – jakýkoliv přehledný výtah textů určitého typu, např. časopiseckých článků apod.

mc

■ DIGRESE

(z lat. digressio = rozchod, odbočení) – odbočka od základní dějové linie uměleckého díla, vyskytující se zvláště v jeho vyprávěcích, popisných a úvahových pasážích. *D.* vyjadřuje především subjektivní autorský pohled na určitou otázku, hloubku citového zážitku i citových reminiscencí (např. v lyrizované próze) apod. Příkladem díla vybudovaného na digresích je román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho od anglického prozaika Sterna (1713–1768)*. Srov. → exkurs.

vš

■ DÍLO LITERÁRNÍ

umělecký výtvar, jehož materiálem je jazyk; stojí na průsečíku dvou řad – řady projevů jiných umění (např. hudební skladba, film, socha), s nimiž je spjata dominantní funkce estetické, a řady projevů jazykových, k nimž přísluší jako útvar slovesný. Díky svému slovesnému charakteru je *d. l.* mnohem výrazněji sdělením mezi svým původcem (autorem) a vnímatelem (čtenářem), než je tomu u děl jiných umění: je budováno z prvků samo o sobě sdělných, tj. z repertoáru nejběžnějšího prostředku lidské → komunikace, přirozeného jazyka. Stává se tak nejen součástí komunikačního procesu, v němž podobně jako díla jiných umění zprostředkuje mezi svým původcem a vnímatelem, ale současně v sobě komunikační proces zahrnuje: v jazykových výpovědích, které *d. l.* vytvářejí, je realizován nebo implikován mluvčí a vnímatel fiktivní (→ vypravěč, → lyrický subjekt, → komunikant jako soubor požadovaných schopností porozumění), tedy „mluvčí“ a „vnímatel“ s reálným původcem a čtenářem díla nezotožnitelný.

D. l. jako sdělení prostředkující mezi dvěma členy kolektiva je současně faktem individuálním i společenským. Společenská povaha díla není jednoznačně vázána jen skutečností jeho historicky podmíněné geneze. Individuálnost původce, tj. tvůrčí dispozice autorovy, je do značné míry sociálním produktem, i ten nejsobitější tvůrčí čin se prosazuje prostřednictvím společenských → norem na literaturu kladených nebo v literatuře existujících. Obdobně ani odraz díla ve vědomí čtenáře, jeho → konkretizace, není pouhým prolutím významové stavby díla se zážitkovou sfé-

rou vnímatele, ale do značné míry je konfrontací dvou individuálních výšečí ze souboru společenských literárních norem, čtenářské a autorské.

D. l. je významovou potencialitou, která není plně převeditelná na žádoucí ze svých konkretizací ani na autorský záměr. V průběhu vývoje společnosti je stále přijímáno jako nový zdroj významů, tj. stále nově prostředkuje mezi původcem a vnímatelem, odkazuje k proměnlivému kontextu jevů vytvářejících společenského vědomí a navazuje vztahy analogie, podobnosti se skutečností, stojí mimo dílo. Zobrazující vztah *d. l.* k realitě, který byl tradičně označován jako → mimesis, postihuje marxistická filozofie z mnohem širšího hlediska jako jednu ze složek procesu poznání a chápe jej jako → odraz. Bohatství vztahů ke skutečnosti spolu s komunikativním charakterem *d. l.* a se vzájemnou spjatostí (strukturností) jeho složek umožňuje, aby bylo *d. l.* z hlediska sémiotiky pojímáno jako celistvost svého druhu, jako → znak.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. R. Ingarden, O dziele literackim, Warszawa 1960. S. Lem, Filozofia przypadku, Kraków 1968. J. M. Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970. J. Mukařovský, Kapitoly z české poezie I, Praha 1948. Týž, Cestami poezie a estetiky, Praha 1971. S. Šabouk, Jazyk umění, Praha 1969. mc

■ DILOGIE

(z řec. dis = dvakrát, logos = slovo) – drama o dvou částech, prováděných buď v jednom večeru (např. Goethův Faust, Janáčkova opera Výlety páně Broučkovy), nebo ve dvou večerech (např. Berliozovi Trojané). Obecněji každé dvoudílné literární dílo.

rč

■ DIMETR

(z řec. di = dva, metron = míra, měřítko) též dvojměr – v antické metrice verš rozčlenitelný na dvě tzv. metra (→ metrum 2), tj. stejné metrické jednotky nižšího řádu; např. *d.* anapestický, *d.* jambický apod.

mc

■ DINGGEDICHT

(něm. = báseň-věc) – pojem idealistické německé estetiky, báseň směřující na rozdíl od výtvorů úzce emocionálních k metafyzickému uchopení objektu, k nalezení jeho „ideje“ a k vytvoření jakéhosi modelu vyzdviženého z časoprostorových i dějinných závislostí do imaginárního mytického mikrokosmu. *D.* vzniká bezprostřední intuicí a neosobním popisem. Tato koncepce, příznačná pro

část německé lyriky konce 19. a poč. 20. stol. (Mörike, C. F. Meyer a zejména Rilke) a osbitě předjímající fenomenologii, akcentuje na jedné straně poznávací aktivitu básně, na druhé straně ji však chápe pouze ahistoricky a iracionálně. Srov. např. Rilkovy básně Pardál, Plamenáci, Míč, Dítě, Cizinec aj.

pt

■ DIONÝSKÝ TYP

(podle řeckého boha vína Dionýsa) – jeden z ústředních pojmů Nietzschova spisu Zrození tragédie z ducha hudby (1872), zavedený do estetiky německým filozofem Schellingem jako protiklad k typu → apollinskému. Spočívá v iracionálním, smyslově opojném, divoce zaniceném a disharmonickém pojetí tvorby. V poezii – předznamenáním jsou již starořecké → dithyramby, určené pro Dionýsovy oslavy – se projevuje expresivitou stylu, uvolněním rytmu, syntaktickými a významovými skoky, neologismy, synestézií apod. Viz též → typy básníků.

pt

■ DIPLOMATICKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

■ DIPLOMATIKA

(od řec. diplóma = zdvojený list ve významu otevřený list, doporučení, později oficiální originální záznam psaný na listu) – věda, zabývající se studiem písemností úřední provenience; hodnotí je po stránce vnitřní a vnější jako produkty určitého právního, hospodářskosociálního a kulturního prostředí, přičemž klade důraz na jejich funkci v příslušné společnosti.

D. původně zkoumala listiny, především zjišťovala pravost či falešnost dané listiny (takto rozebírány listiny již v samotném středověku). Diplomatičeský materiál zahrnuje též aktový materiál, různé kancelářské pomůcky – registra, kopiaře, formulářové sbírky, desky zemské a dvorské, urbáře, pozemkové knihy, katastry, městské knihy, matriky atd., tedy veškerý materiál, který vzešel úřední organizovanou činností a který je chován především v archívech.

Lit.: Kolektiv, Česká diplomatika do r. 1848, Praha 1971. H. Bresslau, Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien, 4. vyd., Berlin 1960. H. O. Meisner, Urkundenlehre und Aktenlehre der Neuzeit, 2. vyd., Leipzig 1952. ms

■ DIPODIE

(z řec. dipodiá, di = dvakrát; pús, gen. podos = stopa, míra), dvojestopa – metrický celek ze dvou úzce spjatých stop, z nichž jedna obvykle

nese silnější metrický důraz. Např. osmistopý trochej M. Z. Poláka se často výrazně člení v čtyři dipodie:

⊥ ⊔-⊔ || ⊥ ⊔-⊔ || ⊥ ⊔-⊔ || ⊥ ⊔-⊔ ||

Krevoskladům živočichů občerstvení nedávají.

mc

■ DISKUSE

(z lat. *discutere* = přetřásat, probírat, franc. *discussion*) – publicistický žánr, výměna názorů, průběh i záznam rozpravy vedené ústně nebo i v tisku, obvykle více než dvěma účastníky. K → platónskému dialogu blíží se ústní forma *d.*; jejím zvláštním případem je → kulatý stůl; *d.* vedená v tisku se od platónského dialogu a od *d.* ústní odlišuje především větší relativní uceleností jednotlivých příspěvků. Podle organizace a vzájemné návaznosti diskusních příspěvků se rozlišuje *d. připravená* a *nepřipravená*. V *d. připravené d.* přednášejí diskutující předem připravené a většinou i napsané příspěvky, které nejvýše dodatečně a většinou jen v drobnostech přizpůsobují předcházejícím diskusním vystoupením; každý diskutující vystupuje zpravidla jen jednou. Předpokladem takové *d. připravené d.* je předem dohodnuté rozdělení dílčích témat; pro publikaci se pak původní příspěvky někdy dodatečně upravují (redigují), zejména se vylučuje zbytečná duplicita a naopak se text obohacuje o pasáže reagující na ostatní příspěvky. Pro *d.* předem nepřipravenou je charakteristická → improvizace jednotlivých příspěvků, jejich těsnější vzájemná vazba, zato však jejich menší ucelenost; diskutující vstupují do rozpravy obvykle vícekrát. Od → ankety se *d.* odlišuje tím, že všichni diskutující neodpovídají na stejnou sadu otázek. Rubriku *d.* najdeme v mnoha časopisech; jako *diskusní* se označují někdy příspěvky, s nimiž se redakce časopisu neztotožňuje, ale jež považuje za natolik zajímavé nebo aspoň relativně podnětné či nepřímo užitečné, že je uveřejňuje jako hlas, který by neměl být umlčován. Některé *d.* jsou mnohonásobnými → polemikami.

mb

■ DISTICHON

(z řec. *di* = dvakrát, *stichos* = verš), *dvojverší*, strofa složená ze dvou veršů, v antice různého metra, jako např. → elegické distichon.

pt

■ DITHYRAMB

(z řec. *Dithyrambos* = přízvisko boha Dionýsa) – původně řecká kultovní rituální píseň zpívaná při dionýsiích, slavnostech boha Dionýsa. Ve své rané podobě opěvovaly *d.* extatickou smyslnost

a pudovou sílu života. Hudební doprovod a zapojení chóru v *d.* vedou badatele k názoru, že právě z *d.* původně vznikla starořecká tragédie.

K roku 600 př. n. l. datujeme *d.*ické (nedochované) písně Ariona z Korintu, který vtiskl *d.* pevnější strofickou stavbu, skládající se z uvozujičích slov předzpěváka a → antistrof chóru. Zesvětlitel *d.* kultivoval v antické poezii především Pindaros. Vyjma několika skladeb Hölderlinových a „dionýských *d.*“ Nietzscheových se *d.* pro svou žánrovou neurčitost nepromítl v širší míře do novodobé poezie.

Lit.: A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, London 1927.

pb

■ DITROCHEJ

(z řec. *di* = dvakrát, *trochaios* = běžící, rychlý), *dvojtrochej* – trochejská → dipodie, složená stopa rozčlenitelná ve dva trocheje: ⊥ ⊔-⊔.

mc

■ DITOGRAFIE

(z řec. *dittos* = dvojitý, *grafein* = psát) – chybné opakování písmene, slabiky, slova, popřípadě i větší části při přepisování textu; častá písařská chyba. Běžný zjev v literatuře před rozšířením knihtisku (→ haplografie).

vš

■ DIVADELNÍ VĚDA

vědecká disciplína, zabývající se studiem podstaty a obecných zákonitostí uměleckého osvojování skutečnosti divadelními prostředky; popisuje, rozebírá a vykládá divadelní projevy všech dob a kultur a zkoumá historické podmínky jejich existence a vývoje (jednotlivá díla, tvorbu jednotlivců i souborů, určité národní divadelní kultury apod.). *D. v.* se opírá také o výsledky jiných vědních oborů (→ literární vědy, akustiky, psychologie, fonetiky, folkloristiky, hudební vědy, dějin výtvarných umění aj.) podle toho, jak se na divadelním umění podílejí také prostředky jiných uměleckých oblastí. Hlavní obory *d. v.* tvoří *teorie divadla*, zkoumající podstatu a specifikum divadelního umění, *divadelní kritika*, která bezprostředně reaguje na současné divadelní dění, a *dějiny divadla*, sledující historický proces vývoje divadelního umění v měřítku světovém, národním nebo i jednotlivého divadla, přičemž usilují postihnout zákonitosti všech proměn a rekonstruovat podobu dobových inscenací nebo teoretických názorů.

Historicky *d. v.* patří k nejmladším z uměnovědných oborů; ojedinělé názky divadelní teorie nalezneme však již v antice (zejména u Aris-

totela); na něž později navázala renesance (Scaliger, Castelvetro) a klasicismus (Boileau), dále Lessing a zvláště Diderot (Herecký paradox). První pokusy o dějiny divadla lze v Anglii a Francii najít v 17. stol., v Německu v 18. stol. *D. v.* ve smyslu, jak ji chápeme dnes, vznikla v Německu na přelomu 19. a 20. stol.; jako samostatný vědní obor ji vymezil M. Herrmann (Theaterwissenschaft, 1901), jenž odlišil dramatickou literaturu od divadla. Na Herrmanna navázali C. Niessen a A. Kutscher, kteří hledají divadelní specifikum v → dramatické akci, dále H. Kindermann, H. Knudsen aj. Ve Francii se *d. v.* začíná rozvíjet až v první pol. 20. stol. (od roku 1933 pracuje Société d'Histoire du Théâtre), rozpracovali ji Cohen, Chancerel, Batty aj., v anglosaské divadelní vědě vynikl E. K. Chambers, A. M. Nagler, J. Gassner, později Styan, Kerr, Esslin aj. Z ruské a sovětské divadelní vědy jsou nejvýznamnější práce Bělišského, Dobroljubova, Stanislavského, Avdějeva atd. V české *d. v.* navázal na starší práce Hostinského, Saldovy a Vodákovy zejména O. Zich, který u nás v Estetice dramatického umění (1931) položil *d. v.* základy; jeho podněty rozpracovali V. Tille, J. Mukařovský, J. Honzl, M. Kouřil, Fr. Götz, po druhé světové válce zvláště J. Pokorný, Fr. Černý, K. Martinec aj.

Lit.: A. D. Avdejev, Proischozhenije teatra, Leningrad-Moskva 1959. J. Honzl, Základy a praxe moderního divadla, Praha 1965. H. Kindermann, Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft, 1953. H. Knudsen, Theaterwissenschaft und lebendiges Theater, Berlin 1951. M. Kouřil a kol., Struktura a metoda *d. v.*, in: Prolegomena Scénografické encyklopedie 6, Praha 1971. A. Závodský, Z. Srna, Úvod do divadelní vědy, Praha 1965.

kn

■ DÍVÁN

(persky = pohovka) – termín islámské poetiky označující soubor básní, zpravidla lyrických, seřazený abecedně podle poslední hlásky prvních veršů jednotlivých básní. Obvyklé jsou *d. v.* literatury arabské (Umar ibn Abí Rab'á, al-Munabbí), perské (Háfíz, S'adí, Nizámí) a turecké. *D.* tvoří na čelním místě → kasidy, tj. „úcelová“ satirická a chvalořečná poezie ve formě gazelu, dále → gazely s lyrikou erotickou, mystickou a filozoficko-reflexivní, → kity, tj. „zlomky“ gazelu bez úvodního sdruženě rýmovaného dvojverší s obsahem filozofickým, náboženským nebo etickým, a → rubá'í, tj. duchaplná čtyřverší, poněkud připomínající epigram. Poslední částí *d.* bývají jednotlivé verše s poznámkami a brilantními nápady, zvané *farđ*.

pt

■ DÍVČÍ ROMÁN

typ románu, zobrazující životní situace příznačné pro dospívající dívky a jim určený k četbě. Vzhledem k značné žánrové nevyhraněnosti se někdy hovoří jen o „dívčí četbě“. Znakem *d. r.* je a) dívčí hrdinka, b) exponovaná citová problematika a c) konfliktní situace vázané na typické prostředí, v nichž si hrdinka vytváří nebo osvědčuje své mravní kvality, např. škola, penzionát, ples, vstup do povolání, rodina, první citové vzplanutí, smrt rodičů atd. *D. r.*, jehož geneze souvisí se sentimentálním románem 18. stol. (S. Richardson, J. J. Rousseau), se často nevyhnul klíčové sentimentalitě, stereotypnosti, iluzionismu, mravolichnosti, nevěrohodnosti děje a psychologické povrchnosti, tedy rysům příznačným pro literární brak a pro → bulvární literaturu (stov. předválečné edice Červená knihovna, Modrá knihovna, ženské časopisy List paní a dívek, Hvězda). Příkladem umělecky hodnotných *d. r.* 19. a 20. stol. jsou Anna ze Zeleného domu anglické autorky L. Montgomeryové, Jana Eyrová Ch. Brontëové, finský román F. E. Sillanpää Umírala mladičká; v české literatuře Robinsonka M. Majerové. O současný český *d. r.* usiluje mj. St. Rudolf (Nebřech, Lucie).

Lit.: Sborník Dívky pro román, Praha 1967. J. Sedláček, Epické žánre v literatuře pro mládež, Bratislava 1972.

pt

DOBA VERSE LEHKA, TĚŽKÁ viz ARZE a TEZE

■ DOBRODRUŽNÝ ROMÁN

žánrová forma románu, vyznačující se poutavým, dramatickým dějem, větveným do překvapivých situací a kolizí, se silně zdůrazněnými motivy nebezpečí; její počátky bývají sledovány už v antice. Vzhledem k prvkům, které v něm dominují, např. prvky fantastické, kriminální, cestopisné, bývá zařazován do oblasti literatury → fantastické, → detektivní nebo cestopisné (→ cestopis); *d. r.* bývá často pojímán jako žánrová forma, zahrnující vedle jmenovaných typů ještě další oblasti literární tvorby počínaje rytířskou epikou a konče → science fiction (viz též → román).

Lit.: A. Ayrenschmalz, Zum Begriff des Abenteuerromans; eine gattungsgeschichtliche Untersuchung, Tübingen 1962. J. G. Cawelti, Adventure, Mystery and Romance, Chicago 1976. J. Ludvíkovský, Řecký román dobrodružný, Praha 1925.

tb

■ DOGGEREL

(čti dogrel, z angl. to dog Latin, otrocky sledovat latinský verš, dosl. jako pes) – hrubý, nevybroušený a rytmicky neukázněný anglický verš,

který stavěl na příliš mechanickém využití rýmu. Podobně jako německý Knittelvers byl i *d.* základním formálním rysem rané středověké měšťanské literatury, která stála v ostrém protikladu proti tehdejší formálně vybrošněné a uhlazené dvorní trubadúrské poezii. Se společenským vzestupem měšťanstva byl *d.* brzy pocitován jako nízký a oštepáný. Vyhovoval spíše jarmareční recitaci a hrubé komice raného měšťanstva, a proto byl už od klasicismu zavržován (Dryden, Pope). Je rytmicky nepravidelný, užívá zpravidla sdružených rýmů, má malý počet slabik a nevybíravou dikci. V největší oblibě byl v 15. stol. u básníků Johna Skeltona, Alexandra Barclaye aj. Skelton sám charakterizuje tento verš slovy:

A třeba verš mám orvaný,
skrz naskrz zedraný,
deštěm ošlehaný,
od molů prožraný,
když ho správně popadneš,
morek si z něj vysrkleš.

pb

DOHRA viz EPILOG

DOCHMIJ

(z řec. dochmios = kosý, jdoucí napříč, tj. odchýlný od normálních stop) – v antické metrice kólon o základním tvaru $\cup - - \cup -$, často však značně rozrůzněný nejen rozvedením dlouhých slabik v krátké, ale i nahrazováním vnitřní slabiky krátké slabikou dlouhou. *D.* se uplatnil hlavně ve sborové lyrice a v tragédii, a to nejčastěji ve spojení s jamby nebo s tzv. *bypodochmijí*, tj. dochmijí s trochejským počátkem ($- \cup - \cup -$).

mc

DOINA

druh rumunské a moldavské lidové písně a hudebního folklóru; původ názvu je nejasný. *D.* je typ táhlé písně, vyznačuje se volnou, asymetrickou stavbou melodie a improvizací při přednesu, proměnlivou rytmikou a tempem, uplatňují se v ní bohaté melodické a hlasové ozdoby, parlando, recitativ apod. *D.* se objevovaly buď v čistě instrumentální interpretaci, anebo ve vokálním přednesu s písňovým textem. Texty mají rozmanité náměty – sociální, zbojnické, pastýřské, milostné, rekrutské, žertovné, přírodní. *D.* patří k staré vrstvě písňového folklóru. Na její tradici navázali někteří rumunští básníci a hudební skladatelé 19. a 20. století.

Lit.: E. Comisel, Preliminari la studiul științific al doinei, in: Revista de folclor 4, 1959. Folklor moldovenesk, Kišineu 1956. V. Mora, Rumunská lidová píseň doina, in: Hudební výchova 15,

1934. V. Mora, I. Dyro, Rumunská píseň, Praha 1936. O. Papadima, Consideratii despre doina, in: Studii și cercetari de istorie literara și folclor 9, 1960. Rumunské lidové písně, Praha 1959.

os

DOKUMENT

(z lat. documentum = doklad, důkaz, svědectví) – písemný nebo obrazový doklad, list, listina, noviny, časopis, kniha nebo výstřížek z nich, zápisek atd.; vše, co svědčí o určité osobě nebo více osobách, události, jevu nebo také o celé době. S dokumenty pracuje → dokumentace. *D.* má značný význam jak pro literární vědu, tak pro samu literaturu.

V literární vědě se pracuje s *d.*, které dokládají život a činnost autora (rodné a křestní listy, školní vysvědčení, pasy a jiné průkazy a úřední listiny, ale také dopisy, deníky, fotografie, dobové žurnalistické zprávy a v určitém smyslu i samo autorovo dílo), osvětlují genezi díla (zprávy o průběhu tvorby, náčrtky, varianty) a sledují jeho ohlas (v tisku, v soukromých dopisech, denících, v obchodních dokladech o prodeji, v cenzurních výnosech, soudních rozhodnutích, policejních relacích atd.). Literární věda jednotlivé *d.* shromažďuje, třídí, konfrontuje, ověřuje jejich autenticitu, zkoumá jejich informační hodnotu a pomocí takto zpracovaných *d.* pak osvětluje a řeší jednotlivé problémy. *D.* v širším smyslu je i text díla, jeho jednotlivé rukopisné a tištěné verze.

V literární tvorbě se *d.* uplatňuje nejruznějšími způsoby. Často slouží autorovi v přípravné fázi tvorby a v díle se neobjevuje. Jindy se *d.* buď celé nebo zčásti „přetiskují“ v díle a působí ke zvýšení dojmu autenticity. Beletrie často pracuje vedle *d.* skutečných s *d.* fiktivními. Zařazením *d.* do literárního díla nabývá text (obrázek) i esteticky nezáměrný estetického významu („kouzlo nechtěného“). Velmi často celé literární dílo se vydává za *d.* (a autor se prohlašuje jen za vydavatele – např. A. Dumas ve Třech mušketýrech). Nejběžnějším *d.* v literatuře je už od nejstarších dob skutečný nebo fiktivní → dopis; moderní literatura – souběžně s některými tendencemi v kinematografii (dokumentaristika, cinéma-vérité) – zařazuje do textu díla také plakáty, novinové výstřížky, úřední listiny (např. v Čapkově Válce s Mloky). Zvláštní případ užití *d.* je ilustrace díla skutečnými fotografiemi z doby, do které se hlásí děj díla (J. John ilustroval své romány Výbušný zlotvor a Moudrý Engelbert snímky ze svých sbírek starých fotografií).

mb

■ DOKUMENTACE

(z lat. documentum = doklad, svědectví) – činnost, výsledek činnosti i obor, který se zabývá vyhledáváním, shromažďováním, tříděním, zhodnocováním i rozšiřováním → dokumentů. Pro literární vědu je pomocnou disciplínou.

mb

■ DOLCE STIL NUOVO

(it. = sladký nový styl, pojem z Dantova Očistce XXIV, v. 55) – označení charakterizující poezii severoitalských básníků 13. stol. (boloňský Q. Guinicelli, Florentán D. Frescobaldi aj.), kteří uznávali Danta za svého vůdce a svůj vzor. Tvorba představitelů této básnické školy spočívá v promyšleném obměňování provensálské dvorské lyriky a sicilských písní pod vlivem platónského scholastického prvku (Dante) a vlivem přeskupení společenských vrstev, k němuž došlo v důsledku rozvoje měst, hospodářského a kulturního vzestupu jejich obyvatel. Univerzálním námětem „stilnovistní“ poezie je láska k ženě, povznesená do roviny alegoricko-mytické a hodnocená jako božská síla ztělesňující řád; podobně zamilovaní jsou chápáni jako ztělesnění božskosti. Autoři *d. s. n.* medituji nad filozofickou podstatou lásky a jejím působením z hlediska psychickofyziologického a morálního. Užívají básnických forem → kancóny, → balaty nebo → sonetu a píší v toskánském dialektu.

ko

■ DOLNIK

(z rus. dolja = díl, v hudbě doba) – ruský název pro verš s pevným počtem přízvuků a určitou volností v počtu nepřívzvučných slabik mezi jednotlivými přízvuky (zpravidla 1–2, ojediněle i 3); po stránce metrické představuje vlastně přechodnou formu mezi veršem sylabotónickým a tónickým, tj. na jedné straně porušuje přísné střídání pevného počtu slabik, jež je charakteristické pro sylabotónický verš, na straně druhé zůstávají verše i při nepravidelnosti počtu slabik – na rozdíl od verše čistě tónického – navzájem rytmicky souměřitelné.

Tak togda, ja otvažnyj i gordyj,

Tofko nov'ju bryžzet šag...

Jestli ran'se mně bili v mordu,

To tēper' vsja v krovj duša.

(S. Jesenin)

Metrická struktura *d.* odpovídá prozodické povaze ruštiny jako jazyka s nepravidelným umístěním slovního přízvuku (proto období tohoto veršovaného typu nalézáme např. i v němčině nebo angličtině). *D.* se vyskytují již v ruské lidové písni; v umělé poezii se s nimi setkáváme od 18.

stol., zvláště pak v dílech preromantiků a romantiků (Žukovskij, Lermontov, Ťučev, Fet aj.). *D.* znamená jisté uvolnění veršové formy od přísných stereotypů klasicistické sylabotónické metriky a přiblížení básnického výrazu povaze národního jazyka. Moderní ruská poezie počínaje symbolismem objevila v *d.* bohatou vnitřní dynamiku, spočívající v napětí mezi rytmickou vázaností verše (pravidelné přízvuky) na jedné straně a poměrnou slabičnou volností (nepravidelný počet slabik) na straně druhé, a výtěžila z ní výrazný nástroj básnické exprese (Blok, Brjusov, Majakovskij, Jesenin, Cvetajevová, Bagrickij, Sluckij aj.).

Lit.: A. Kolmogorov, A. Prochorov, O dolnikě v sovremennoj ruskkoj poezii, in: Voprosy jazykoznanija 1963.

tb

■ DOPIS

těž list – písemné sdělení, výzva nebo dotaz, text určený obvykle jednotlivému adresátovi, kterého pisatel (odesílatel), na konci *d.* podepsaný, alespoň v záhlaví oslovuje. Pisatelem i adresátem může být soukromá osoba, skupina osob nebo instituce. Zvláštními případy *d.* jsou *d. anonymní* (pisatel utajuje svou totožnost) a *d. určené několika adresátům* (tu se *d.* často stýká s oběžníkem, oznámením, výzvou) nebo všem příslušníkům nejrozličnějších organizací a společenství (představitelé strany se obracejí na členy strany někdy *d.* o určitých problémech, a to zejména tehdy, má-li informace důvěrný ráz). *Otevřený d.* jednotlivcův (publikovaný v tisku a obracející se formálně k oslovenému adresátovi, ve skutečnosti však k veřejnosti) náleží k publicistickým žánrům. Sbírká *d.* se označuje jako *listář*, popřípadě *korrespondence*. Podle vztahu pisatele a adresáta a podle povahy sdělení se rozlišují *d. soukromé* (a dále milostné, přátelské, rodinné atd.), *obchodní, úřední* (mezi institucemi, od institucí soukromým osobám) ap. Oficiální *d.* v mezinárodní diplomacii se nazývá *nóta*. Nabádavý *d.*, jímž se obraceli apoštolové k jednotlivým náboženským obcím, jmenuje se → epistola, biskupové dávají předčítat věřícím tzv. *pastýřský list*. Podle obsahu a účelu se *d.* dají klasifikovat a označovat nekonečným množstvím přívlastků, protože obsahem *d.* může být cokoli. Některé *d.* mají víceméně ustálenou (normativní) podobu a užívají vžitých frazeologických obrátů (kondolenční a blahopřejné *d.*, obchodní a úřední korrespondence ap.). Stylizace *d.* velmi často bezděčně prozrazuje značné množství informací o pisateli, o době, prostředí atd.; odtud mají *d.* a zvláště jejich rozsáhlejší sbírky značnou hodnotu dokumentární.

Všechny formy a druhy *d.* našly své uplatnění také v literatuře, a to buď tak, že *d.*, jejichž pisatelé nepomýšleli na uveřejnění a nesledovali jimi

umělecké záměry, byly dodatečně vydávány a zařazovány mezi literární díla (např. v sebraných spisech), anebo naopak užitím *d.* jako výrazové formy literatury prozaiické i veršované. Přechodný útvar představují *d.*, jejichž pisatelé počítali s eventuální publikací a tomu přizpůsobovali jejich podobu. *D.* jako forma literatury anebo jako součást nebo stavební prvek jiných literárních forem (*d.* zařazený do románového vyprávění, do dramatického děje, anebo román v dopisech) působí dojmem autentického → dokumentu, schopného vypovídat o nejrůznějších stránkách skutečnosti, povah i dějů, a to jednak přímo (to, co se v *d.* píše), jednak nepřímou (jak je dopis napsán). Pokleslou funkcí je užívání „nenadálého *d.*“ ve chvílích váznoucího děje v triviální próze, konvenčním dramatu apod.

D. se psaly už ve 3. tisíciletí před n. l. Umění psát *d.* dosáhlo vysoké úrovně už v antickém Řecku a Římu (epistolární literatura) a už tehdy se také stal fiktivní *d.* oblíbenou formou všech základních druhů literatury (lyriky, epiky, didaktiky, satiry) kromě dramatu. Apokryfní *d.*, známé už v antice, staly se na začátku novověku účinnou formou pamfletického útoku proti středověkému tmářství (Epistolae obscurorum virorum – *D.* tmářů, z let 1515–1517), velké obliby *d.* došly v následujících stoletích, zejména v 18. stol.

Zatímco v antice a za středověku nalezal dopis nejčastější uplatnění v esejistice, satíře a v poezii (Horatiovy a Ovidiovy listy z 1. stol. př. n. l., srov. též → heroidy), v 18. stol. sehrál významnou roli v procesu zrodu románu; tehdy vzniká celá řada románů v dopisech (v Anglii Richardsonovy romány Pamela a Clarissa, ve Francii Rousseauova Nová Héloisa, Nebezpečné známosti Choderlose de Laclos); román v dopisech je vlastně zvláštní případ románu s několika vyprávěči, každý list představuje úryvek vyprávění, vyprávěči se střídají. V 19. stol. v souvislosti s dalším vývojem románu i poezie význam *d.* v literatuře poněkud ustupuje, paralelně se situací ve společnosti, kde některé funkce korespondence přebírá žurnalistika, která však na druhé straně přetváří dopis v jednu ze svých forem (*d.* čtenářů a čtenářům, fejetony ve formě *d.* atd.). Ve 20. stol. má *d.* v literatuře místo jako jedna z forem beletrie cestopisné, esejistické a jako skutečný nebo fiktivní → dokument, jímž se zvyšuje dojem autentičnosti reality v literárním díle.

V české literatuře se objevují *d.* jako forma literatury didaktické u Štítného (překlad výchovného spisku Jeronýmova, Listu Demetriadě), Husa a u Chelčického (List knězi Mikulášovi a List knězi Mikulášovi a Martinovi), ale veršovaný list byl i žánrem milostné poezie a objevoval se i v eposu (Vévoda Arnošt). Komenský uložil svou obžalobu feudálního řádu do dílka Listové do nebe, odpor vůči protireformaci po Bílé hoře vy-

jadřoval anonymní dopis Věrným synům božím. Za národního obrození se *d.* uplatnil jako forma satiry v Čelakovského Patrných dopisech nepatrných osob (1830) aj. Zájem o *d.* jako prostředek zvýšení autentičnosti stoupá ve 20. stol. – J. John na základě skutečných milostných dopisů svých rodičů píše román v *d.* Boský osud, fiktivních *d.* často užívá historická novelistika (F. Kubka), J. Fučík stylizoval úvod svého nedokončeného románu Pokolení před Petrem jako dopis atd.

Lit.: S. Skwarczyńska, Teoria listu, Lwów 1937.

mb

■ DRAMA

(od slovesa dórského původu drao = činit, konat, uskutečňovat; starofec. dráma = čin, skutek, jednání, teprve později ve významu divadelní hra) – 1. jeden ze základních druhů literatury, který je – na rozdíl od → lyriky a → epiky – tvořen výhradně přímými jazykovými promluvy a jednáním dramatických postav (→ dialogy, → monology) a scénickými a režijními → poznámkami, které se však obvykle omezují na popis prostředí a postav a na vysvětlivky, jež jsou k správnému pochopení dramatické akce nezbytné. Struktura *d.* je tedy výrazně poznamenána tím, že představuje umělecké dílo předurčené ke scénickému provedení; proto *d.* ve své stavbě reálné nebo alespoň potenciálně počítá s prostředky, které poskytuje jeviště (divadelní prostor, režijní, herecké utváření atd.). Základním prostředkem *d.* jako literárního druhu zůstává jazyk; ze způsobu, jakým je jazykový materiál organizován, vyplývají pak jeho specifické druhové vlastnosti. Patří k nim především dialogičnost, která tvoří spolu s možnostmi monologu konstitutivní element významové výstavby jednak proto, že je zároveň také obecně prostředkem meziidského projevu a že obsahuje tendenci, která dialog potenciálně orientuje k akci, k prostorovému i časovému pohybu, čímž vytváří dramaticčnost. Jednotlivé repliky budují totiž postupně napětí mezi významovými kontexty, které se většinou vztahují k jednotlivým postavám (vyjadřují jejich vnitřní pocity a stavy, intelekt, přání, záměry, také povahové vlastnosti aj.); tyto kontexty se právě díky dialogičnosti jazykové výstavby nepřestávají prolínat. Napětí mezi významovými kontexty, které se – kromě k postavám – vztahují někdy také k abstraktním nebo obecným jevům, např. k osudu (v řecké tragédii), též ke společenským přeměnám (Višněvského Optimistická tragédie), se realizuje ve formě dramatického sporu jako konflikt, jenž se rozvíjí jak v čase, tak v prostoru. Vývoj dramatického sporu, který obvykle směřuje ke zrušení napětí mezi významovými kontexty, tvoří základ dramatického děje (syžetu), vytvářejícího pro tato střetání rámec, který umožňuje sevřít jed-

notlivé vnitřní zvraty a proměny jednajících postav, ale též situaci v dynamickou jednotu.

D. může být psáno prózou (→ činohra) nebo veršem (→ veršované *d.*), někdy je deklamováno za hudebního doprovodu (→ melodram), jindy zpíváno (→ hudební *d.*, → opera, → zpěvohra). Stavba *d.* se obvykle nějakým způsobem vyrovnává s principem → dramatických jednot místa, času a děje, který vyslovil Aristotelés, ovšem na zákon jej povýšili renesanční italští teoretikové a zvláště francouzští klasicisté. Podobně vychází z Aristotela pojetí kompoziční výstavby v rozvoji děje a konfliktu, postupně však bylo doplněno do pětistupňového schématu (G. Freytag): → expozice, → kolize, → krize, → peripetie, → katastrofa. Požadavku dramatických jednot i technice pětistupňového schématu dramatické stavby (rozvíjející se od klasicismu) se nevpírá pouze vývoj *d.* ve 20. stol., ale už středověké *d.*, výrazně také vývoj divadla v Číně, Japonsku, Indii atp. Dramatickému ději předchází někdy (v antice, v orientálním divadle, ve středověku, za renesance apod.) → prolog, tvořící samostatný vstupní celek, který má charakter rozvinuté expozice, obdobně může být *d.* zakončeno → epilogem (dohrou) jakožto závěrečným dějovým celkem, popř. obsahuje alespoň proslov k divákům, v němž shrnuje děj nebo vyjadřuje jeho obecný smysl.

Ve své výstavbě obsahuje *d.* implicitně složku prostorovou a také časovou. S časem nakládá *d.* jako svébytný literární druh specificky, děj se odehrává sice – obdobně jako v jiných fabulovaných dílech – též v určitém čase, prostřednictvím syžetového zpracování se navíc s časem dále kompozičně pracuje, ale specifická funkce dramatického literárního díla (vyplývající ze skutečnosti, že je určeno k jevištnímu provedení) přináší s sebou jisté zvláštnosti. Časem *d.* zůstává vždy přítomnost, třebaže reálné nebo alespoň potenciálně pracuje s trojí časovou dimenzí. Jednu tvoří „reálný“ čas příběhu, který je – na rozdíl od prózy (např. → románu) – kompozičně sevnější, a to nejen časově, ale i prostorově, neboť *d.* musí stále počítat s další časovou dimenzí, kterou tvoří skutečný čas představení. Jestli časovou dimenzí, v níž se *d.* realizuje, je vždy přítomnost, rozumí se tím, že *d.* si vytváří stále svůj vlastní čas, v němž se přítomnost poté, co uplynula a stala se minulostí, rodí z jejího protikladu opět jako přítomnost. Ve srovnání s → epikou předkládá *d.* také historickou tematiku jako „reálnou“ přítomnost (→ historické *d.*), podobně též svět fiktivní budoucnosti. *D.* si nejčastěji vybírá náměty, které nevyžadují podrobnou, subtilní analýzu vnitřních stavů postav nebo široké objasnění a výklad okolností, jež dramatickému ději předcházejí a jsou již účastníkům děje známé. Realizuje tedy především témata, která lze od počátku

orientovat bezprostředně k dramatickému jednání.

Počátky divadla a s ním i *d.* mají své kořeny v lidské zálibě v napodobování (→ mimesis); slova byla tvořena zřejmě až v okamžiku vlastního předvádění určité situace nebo děje. Podobně vznikalo divadlo v Číně, Indii, Japonsku, také v Evropě, kde se vyvinulo nejprve v Řecku z bohoslužebných sborových zpěvů, jimiž byl oslavován Dionýsův kult. Základy evropského *d.* byly tedy položeny kolem r. 534 př. n. l., když Thespis přidal k → chóru jednoho herce v kostýmu, aby jednotlivé zpěvy spojoval vyprávěním nějakého děje. Rozšířením počtu herců, zprvu o druhého, později o třetího se formoval dialog a s ním postupně také vlastní *d.*

Mezi základní literární druhy zařadil *d.* již Aristotelés, literární pojetí *d.* pak přetrvávalo prakticky až do 19. stol. Později se stalo předmětem sporu, zda lze *d.* pokládat za samostatné literární umělecké dílo nebo pouze za textovou složku divadla. Divadelní pojetí *d.*, které u nás zastávali především O. Hostinský a O. Zich, se opírá o fakt, že *d.* je implicitně určeno ke scénickému provedení (s výjimkou tzv. → knižního *d.*), jeho významová výstavba počítá s prostředky, které mu poskytuje → inscenace, zejména s jevištním prostorem (včetně scénické výpravy a světla) a s psychofyzickou jednotou herecké postavy, která je tvořena hercovou mimikou, pohybem, intonací atd., dále hudbou, rekvizitou, režijním i výtvarným aranžmá atp. V české divadelní vědě bylo též rozpracováno pojetí, které usiluje řešit protiklad, vytvořený mezi literární a divadelní koncepcí *d.*, prostřednictvím dialektického chápání dramatické struktury, které postihuje jak literární, tak divadelní specifiku dramatického díla (J. Mukařovský).

Počet a obsah jednotlivých terminů, označujících dramatické žánry, není pevně ustálený, proměňoval se vlivem historického vývoje *d.* jako literárního druhu v jednotlivých národních literaturách, ale též v pojetí jednotlivých teoretiků nebo divadelních praktiků. Úplný výčet dramatických žánrů nelze dnes v tomto smyslu prakticky podat. V evropské tradici se užívá nejčastěji žánrové diferenciace, která se řídí povahou konfliktu, respektive tím, jak se na významovém zaměření *d.* podílí elementární vážný nebo naopak veselý. Od antiky prakticky po současnost se v tomto smyslu rozlišuje → tragédie a → komedie, popř. → tragikomedie. V antickém divadle se vedle těchto základních žánrů uplatňovalo také → satyrské *d.*, žánrové varianty → frašky (např. → atellána, → mimus aj.). Ve středověku se vyvinula → církevní hra, → mystérium, → mirákl, → moralita a k těmto hrám, v nichž převažoval prvek vážný, se vytvořily jejich komediální protiklady: → farce, → sotie, různé formy → mezihry (→ intermedium aj.). Na žánrové diferenciaci se podílí

i vývoj tvaru, např. metoda dramatické výstavby (→ analytické *d.*, → psychologické *d.* aj.), dominantní postavení některého prostředku ve stavbě *d.* (např. tzv. → charakterové *d.*), také volba tématu (→ biblické *d.*, historické *d.*, měšťanská → truchlohra, → báchorka dramatická aj.). Výběrem prostředků a celkovým tvarem se liší mezi sebou dále např. → loutková hra, → *commedia dell'arte* (i její žánrové varianty, zvané *comédie mixte*, *commedia erudita* aj.), také → monodrama, → *vaudeville* atd. Podle povahy konfliktu se rozlišuje také tzv. *d. prostředí*, *d. intrik* (zápletkové) aj., náleží sem též → osudové *d.* Některé typy divadelních her charakterizuje počet dějství (→ *aktovka*), popř. počet celovečerních děl, např. → *trilogie*, → *tetralogie*. Vývoj dramatické struktury výrazně poznamenaly také prostředky lyrizace (→ *lyrické d.*, *montáž*, *veršované d.*) nebo naopak epizace (středověké *d.*, → *epické d.* aj.). Na diferenciaci a formování dramatických žánrů se v každé době uplatňuje též dobový společenský a často i literární kontext (žánr → lidové hry, → *improvizované d.*, → *školské d.*, *klasicistické d.*, *antidrama*, → *absurdní drama* atp.), často jsou některé žánry úzce spojeny pouze s jistou národní divadelní kulturou (japonské → *nó hry* a → *kabuki*, španělské → *auto sacramentale*, francouzský → *proverb* aj.). Žánrové diferenciace podléhají také hudebně dramatická díla (→ *hudební d.*, → *opera*, → *opereta*, → *singspiel* aj., patří sem také → *balet*, → *pantomima*, → *revue* atd.);

2. ve smyslu *dramatický text*, tzn. jazyková složka *d.*, která do divadelního představení vstupuje především ve své zvukové realizaci (text dialogů a monologů). Scénické poznámky se zpravidla nestávají složkou mluvené části představení, v baletu nebo pantomimě se text projevuje pouze latentně. Dramatickým textem se může v zásadě stát také *lyrické* nebo *epické* umělecké dílo (v případě *montáže*, → *dramatizace* atp.), také text divadelní v širším smyslu (reportáž, *dramatické pásmo* aj.). Dramatický text se k vnímateli dostává v zásadě dvěma způsoby: jednak přímo, čtením (jde potom o přímou, nezprostředkovanou konkretizaci smyslu textu), jednak realizovaný jevištně v divadelním představení; zde se mluví o konkretizaci nepřímé, zprostředkované dalšími tvůrčími subjekty (režisér, herci a ostatní tvůrci představení), kteří transponují jímí konkretizovaný smysl dramatického textu do nového znakového systému (do tzv. *jazyka divadla*), vytvářejíce přitom vlastně svébytné umělecké dílo, jež je tvořivou interpretací smyslu výchozího dramatického textu;

3. od 19. stol. se užívá pojmu *d.* též v užším smyslu jako označení *žánru hry*, jejíž obsah je vážný, kterou však přitom nelze zařadit pod pojem → *tragédie*; *d.* jako takovému širší žánrové

označení vytváří protikladnou dvojici s obdobným širším žánrem, nazývaným → *veselohra* (částečná obdoba původní *antinomie tragédie – komedie*), a bývá zpravidla psáno *prózou*. K autorům her tohoto typu patří např. A. N. Ostrovskij, M. Gor'kij, H. Ibsen, u nás G. Preissová, I. Stodola aj.;

4. v *přeneseném smyslu* se termínu *d.* užívá někdy k označení události, pro niž bylo charakteristickým napětí a prudký dějový spád a která měla pro zúčastněné závažné důsledky; obdobně bývá pojmu *d.* užíváno i ve smyslu ironizujícím nějakou událost.

Lit.: V. K. *Blabník*, *Smysl a podstata divadelního umění*, Praha 1913. Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. G. *Freitag*, *Technika dramatu*, Praha 1944. Z. *Hořínek*, *Žánry dramatu*, Praha 1980. Z. *Hořínek*, *Divadlo a drama*, Praha 1980. O. *Hostinský*, *Epos a drama*, Praha 1930. V. *Klotz*, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1970. J. *Pokorný*, *Složky divadelního výrazu*, Praha 1946. *Prolegomena scénografické encyklopedie 1–10*, Praha 1971–73. J. L. *Styan*, *Prvky dramatu*, Praha 1965. V. M. *Volkenštejn*, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963. O. *Zich*, *Estetika dramatického umění*, Praha 1932. J. *Mistrík*, *Dramatický text*, Bratislava 1979.

kn

DRAMA ABSURDNÍ viz ABSURDNÍ DRAMA

DRAMA ANALYTICKÉ viz ANALYTICKÉ DRAMA

DRAMA BIBLICKÉ viz BIBLICKÉ DRAMA

DRAMA BUKOLICKÉ viz PASTÝŘSKÁ HRA

DRAMA EPICKÉ viz EPICKÉ DRAMA

DRAMA EXTEMPOROVANÉ viz EXTEMPOROVANÉ DRAMA

DRAMA HISTORICKÉ viz HISTORICKÉ DRAMA

DRAMA CHARAKTEROVÉ viz CHARAKTEROVÉ DRAMA

DRAMA IMPROVIZOVANÉ viz IMPROVIZOVANÉ DRAMA

DRAMA KNIŽNÍ viz KNIŽNÍ DRAMA

■ DRAMA VERŠOVANÉ

pojem, který se při rozlišení dramatických žánrů užíval až od přelomu 18. a 19. stol., kdy do dramatického básnictví pronikla také *prozaická promluva*; termín *d. v.* je pak označením dramatu, které je psáno v *metricky vázané řeči*. Po překonání vlivu, který do dramatu přinesl *realismus* a zejména *naturalismus* 19. stol., dosáhlo *d. v.* opět výrazného rozvoje až ve 20. stol. (Ital D' Annunzio, Belgičan Maeterlinck, v německé lit. Hofmannsthal, Hauptmann, v angl. Eliot, Fry, ve

francouzské Claudel, u nás pak zvláště v díle J. Zeyera, V. Nezvala a Fr. Hrubína).

Lit.: P. *Thouless*, *Modern Poetic Drama*, London 1934.

kn

■ DRAMATICKÁ AKCE

(z lat. *actiō* = jednání, činnost) – jakákoliv funkční změna na jevišti. Nositelem dramatické akce je buď slovo, nebo pohyb, event. též světlo a zvuk. Většina *d. a.* je již zafixována v dramatickém textu, a to buď v replikách postav, nebo ve scénických poznámkách.

rč

■ DRAMATICKÁ POSTAVA

souhrn promluv jednoho subjektu dramatického literárního díla a také jednání, které z nich v konkrétních situacích vyplývá; zájmy a postoje *d. p.* jsou ve struktuře dramatu – v zájmu jejího soustředění na → konflikt – komponovány většinou antagonisticky.

Lit.: Z. *Hořínek*, *Herectví jako hra*, in: *Divadlo* 1970.

kn

■ DRAMATICKÉ JEDNOTY

jednota děje, místa a času – tři základní požadavky na stavbu klasického dramatu. V požadavku jednoty děje se klade důraz na zaměření k ústřední dějové linii, která vylučuje odbočky a vedlejší motivy tak, aby podpořila vnitřní celistvost a jednotu uměleckého díla. Jednotou místa se rozumí pokyn, aby se příběh odehrával na jediném místě, nejlépe v neurčitěm paláci. Jednota času pak omezuje trvání děje na 24, výjimečně na 30 hodin. Aristotelés, který tyto zásady vyslovil jako první, nepokládal jejich dodržování – s výjimkou jednoty děje – za závazné. Z autorů antických tragédií dodržoval všechny tři jednoty zejména Sofoklés (*Oidipus vladař*, *Antigona*). K požadavkům *d. j.* se vrací renesanční poetika (Castelvetro, 1576) a pak zejména francouzský klasicismus, který trvá na jejich přísném dodržování. *D. j.* odpovídají racionálním základům → klasicismu a přispěly k přísné stavební sevřenosti francouzského klasicistického dramatu (P. Corneille: *Cid*, J. Racine: *Faidra*, *Berenika*). Naproti tomu Shakespeare nakládá s jednotou času a místa volně, podobně němečtí dramatikové Lessing, Goethe, Schiller. Od 19. stol. se vrací spory o to, zda jsou *d. j.* ještě pro drama závazné, v dramatické praxi však lze najít jak tendence k zpevnění dramatické stavby, tak tendence k jejímu uvolňování (→ lyrické drama, → epické drama).

Lit.: G. *Freytag*, *Technika dramatu*, Praha 1944. M. *Kommerell*, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt/M. 1957. R. *Petsch*, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945.

kn

■ DRAMATICKÝ CHARAKTER

zobecnění, které si vnímatel vytváří o → dramatické postavě podle toho, co postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké má k nim vztahy, zároveň však též podle toho, jak se k ní chovají, co k ní cítí, co si o ní myslí a jaké vztahy k ní zaujímají ostatní dramatické postavy. Zatímco autor epického díla má možnost hrdinu charakterizovat přímo, osoba dramatu bývá v první řadě charakterizována svými projevy. V textu není proto *d. ch.* dán beze zbytku, ale je vytvářen vždy znovu v procesu vnímání (čtení) jako výsledek → interpretace a syntézy jednotlivých projevů dramatické postavy. *D. ch.* je pojem, který však poukazuje zřetelněji k textu samému než k jeho scénické realizaci, kde už herecká → konkretizace dává vzniknout *jevištní postavě*, a to většinou tak, že realizuje jednu nebo některé z možností, jež dramatický text nabízí.

Lit.: G. *Freytag*, *Technika dramatu*, Praha 1944.

kn

■ DRAMATIZACE

přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru. Na rozdíl od tradiční stavby dramatu bývá pro *d.* charakteristické volnější dějové tempo, které uchovává větší motivickou šíři, příznačně připomínající epickou předlohu. Dialog nese stopy dějové ilustrativnosti, někdy přímo narativnosti. *D.* však nemusí uchovat celek předlohy, vazba mezi původním literárním dílem a jeho divadelní podobou bývá různá, někdy autor *d.* usiluje o věrný přepis, jindy se uchyluje k volnému zpracování, které už nelze ani jako *d.* chápat (např. Nezvalova *Manon Lescaut*). Výrazné znaky epické předlohy nejsou naopak Piscatorovy *d.* Tolstého (*Vojna a mír*), Haška (*Dobry voják Švejk*), starší *d.* Dostojevského (*Bor – Zločin a trest*; Copeau, Croné – *Bratři Karamazovi*; Camus – *Běsi* aj.). Prostředky lyrizace nebo epizace dramatické struktury (→ lyrické drama, → epické drama) přinesly dramatu významné impulsy, na této tendenci se podílely i divadelní *d.*, např. Brechtova adaptace Gorkého *Matky*, Burianova *d.* Věry Lukášové (podle Benešové), Evžena Oněgina (Puškin), *Máje* (Mácha), *Krysaře* (Dyk) atd.

kn

■ DRAMMA PER LA MUSICA

(ital., → hudební drama) – původní označení pro → operu.

kn

■ DRUHY LITERÁRNÍ

1. označení pro *základní členění* umělecké literatury na tři specifické oblasti, → lyriku, → epiku a → drama; je vedeno jednak hledisky poetiky (strukturní zvláštnosti jazykové organizace vzhledem k předmětu zobrazení), jednak hledisky estetickými, postihujícími hlavní principy uměleckého vztahu a vyjádření skutečnosti (princip lyrický, epický, dramatický). Proti tomuto klasickému členění se v novější době uplatňuje též jiné členění podle jazykové formy, tj. na → poezii, → prózu, → drama (řeč vázaná, řeč nevázaná, dialog). Kategorie *d. l.* (nebo též tzv. základních *d. l.*) vytváří přes řadu obtíží jisté schéma, umožňující další členění umělecké literatury na → žánry literární a žánrové formy, jež bere v úvahu veškerou konkrétní mnohost a pestrost historicky vzniklých literárních útvarů.

Z hlediska koncepčního se první pokus o dělení literatury připisuje Aristotelovi, jenž v *Poetice* srovnává a specifikuje základní způsoby nápodob v tragédii a v eposu; na tuto tradici, prostředkovanou renesancí, navazuje klasicismus, který propracovává v pevný systém, jemuž připisuje závaznou platnost, pouze jasně vymezené literární žánry, hierarchizované vzhledem k tématu, stylu a rozsahu.

Vlastní teorie *d. l.* se datuje přelomem 18. a 19. stol., kdy dochází k pokusům vymezit *d. l.* na bázi estetické, a to na základě vztahu tvůrčího subjektu k představované skutečnosti: subjektivnost je připisována lyrice, objektivnost epice a syntéza obou dramatu. (A. W. Schlegel, Schelling). Hegel vymezuje *d. l.* pomocí gnoseologických kategorií – subjekt v lyrice, objekt v epice a syntéza obou v dramatu – a charakterizuje je vzhledem k předmětu: událost (tj. bytí v jeho celistvosti, vládnoucí nad vůlí lidí) v epice, nálada (duševní stav) v lyrice a děj, akce (zaměření na cíl, volní aktivita lidí) v dramatu.

V dalším vývoji byla teorie *d. l.* řadou teoretiků podstatně modifikována. V současné době na linii hegelovské klasifikace navazuje např. E. Staiger, kategorie druhového rozlišení však pojímá jako základní pojmy poetiky (Grundbegriffe der Poetik), jako označení elementárních estetických principů – lyrického, epického, dramatického –, vyjádřených na rozdíl od substantivních pojmů Hegelovy estetiky adjektivně (das Lyrische – lyrisch); jeho teorie vychází z časového, temporálního výkladu pojmů lyrického (minulost), epického (přítomnost), dramatického (budoucnost), kon-

kretizovaných jako vzpomínání, zpřítomňování a napětí, obsahujících v podstatě modifikovanou obdobu principů subjektivního, objektivního a syntézy obou (napětí). Druhou základní linií teoretického myšlení o *d. l.* reprezentují badatelé, kteří své koncepce opírají o formální příznaky (v Rusku na rozdíl od hegelovsky orientovaného Bělinského např. N. A. Dobroljubov, N. G. Černyševskij, A. Veselovskij, v Německu J. Petersen aj.). Výsledkem těchto snah je tzv. vzájemná triadická definice jednotlivých *d. l.*, spočívající v tom, že každý ze tří *d. l.* je vymezen nepřítomností toho charakteristického znaku, který naopak mají společně ostatní dva druhy: tak se lyrika svou neszyetovostí liší od syzetové epiky a dramatu, epika převážným užíváním 3. osoby mluvnické od lyriky a dramatu, užívajících 1. osoby, a drama dialogičností od monologického rázu lyriky a epiky; definice každého *d. l.* je přitom úplná teprve sloučením všech tří vyčtených charakteristik.

Klasické dělení *d. l.* na epiku, lyriku a drama naráželo již od počátku na řadu obtíží, spjatých např. s existencí → didaktické poezie, jež byla různě definována a také přiřazována z hlediska rozsahu (větší i menší formy) k epice a lyrice, nebo označována jako čtvrtý druh literární, někdy také kladena mimo hranice umělecké literatury. Druhá obtíž vznikla s rozvojem prozaických žánrů uměleckých, kdy systém tří *d. l.* narážel v některých oblastech, zejména v oblasti anglosaské, na tradici pojmání epiky jako oblasti spjaté úzce s představou verše, tedy poezie v užším slova smyslu. Kategorie *d. l.* vyvolávala i četné skeptické a likvidátorské názory, např. B. Croceho, který odmítal druhové členění a existenci druhových rozdílů vůbec a považoval je za náhodné, nepodstatné. Problém *d. l.* stojí však nadále ve středu zájmu současné poetiky, která se z různých typologických aspektů, ať už formálních, estetických nebo jazykových apod., snaží překlenout základní obtíž tradičního klasického členění, obtíž vznikající mísením druhů a žánrů a jejich vzájemným postupováním v novodobém literárním vývoji právě od konce 18. stol. (tj. od rozkladu normativní poetiky klasicistické);

2. termín *d. l.* bývá užíván v odborné literatuře i pro další členění umělecké literatury na jednotlivé diferencované specifické útvary, jako je např. román nebo tragédie apod.; toto členění je však až druhotné a je proto lépe mluvit v tomto případě pouze o základních, obecných → žánrech poezie (balada, epos, óda apod.), prózy (román, povídka apod.) a dramatu (tragédie, komedie apod.); viz též → genologie, → žánry literární.

Lit.: G. D. Gačov, Soderžateľnosť chudožestvennych form (Epos, Lirika, Teatr), Moskva 1968. E. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Bern – Leipzig 1923. J. Hrabák, Poetika, Praha 1973. N. Krausová, Li-

terárněteoretické texty I. (Antika, středověk, renaissance), Praha 1972. J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin 1939. K. Svoboda, *O literárních druzích*, Praha 1947. E. Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969. Teoriija literatury. Rody i žanry literatury, Moskva 1964. J. Trzynadlowski, *Gatunek a rodzaj literacki. Trudności metodologiczne*, in: *Prace Literackie* 1970.

tb

■ DUBIA

(z lat. *dubius* = pochybný, nejistý) – oddíl vědecké nebo kritické → edice díla určitého autora, obsahující díla, která vydává autor pravděpodobně napsal, avšak dosud nebyl proveden úplný a jednoznačný důkaz. Proto je oddíl *d.* přechodný, dalším zkoumáním by se mělo autorství buď potvrdit, nebo naopak vyloučit (→ atribuce textu, → ateteze).

vš

■ DUBITACE

(z lat. *dubitare* = pochybovat) – myšlenková figura, při které autor (řečník) váhá (resp. váhání předstírá) mezi několika slovy, tématy, řešeními apod. Např. řečník se obrací k publiku „o radu“, jak má začít výklad.

Lit.: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968.

vš

■ DUCHOVNÍ LYRIKA

těž *lyrika euhografická* (z řec. *euché* = modlitba, *grafein* = psát) – básnické skladby písňového nebo modlitebního (recitativního) charakteru s náboženským obsahem. Svým vznikem je *d. l.* spojena se slovesnými projevy náboženského obřadu, především s → modlitbami a → hymny, což také určuje její hlavní funkci. Později, když náboženské citění začalo přesahovat rámec oficiální bohoslužby a lyrický výraz dostávaly i různé modlitby a rozjímání určené pro soukromou pobožnost, vzrostla také umělecká, estetická funkce *d. l.* Její písňová, nejčastěji třístrofická forma se vyvinula z církevního hymnu. Má jednoduchou strofu složenou zpravidla ze čtyř, pěti, někdy i deseti stejných veršů. *D. l.* se rozvíjela po celé Evropě a byla tvořena jednak latinsky, jednak národními jazyky.

V rámci staršího českého písemnictví představuje *d. l.* nejvíce zastoupený a nejdéle tradovaný literární druh. Nejstarší dochovanou skladbou je píseň *Hospodine*, pomíluj ny (10. stol., písemný záznam až z 2. pol. 14. stol.). Druhým z nejstarších projevů *d. l.*, již složitějším a formálně dokonalejším, je píseň *Svatý Václave*, vzniklá

pravděpodobně ve 12. stol. Ostrovská píseň (z pol. 13. stol.) představuje po stránce obsahové i formální začátek přechodu k umělecky a myšlenkově vyspělejším důlům gotického období. Jeho vrcholu dosahuje *Kunhutina modlitba* (kolem 1300); jazykově, básnicky i filozoficky lze ji řadit k slavným latinským hymnům a sekvencím Tomáše Akvinského. K bohatému rozvoji euhografické tvořivosti dochází v druhé pol. 14. stol., kdy vznikají celé sbírky a sborníky modliteb (*Milíčův sborník*). K významným skladbám patří též *Píseň o Dorotě* a symbolické básně *Mistr Lepič*, *Kocovník*, *Otep myrhy*. V husitství vzrůstá písňová tvorba nyní už bezprostředněji spjatá s náboženskou podobou společenského zápasu (*Jistebnický kancionál*); na tuto tradici navazuje jednotata bratrská a humanisté. Písňová euhografická tradice *d. l.* pokračuje v 17. stol. tvorbou katolického baroka. V 19. a 20. stol. čerpají z této tradice některé básnické osobnosti (*Mácha*, *Břežina*, *Hora*, *Zahradníček*).

Lit.: Nejstarší česká duchovní lyrika, Praha 1949. J. Vilikovsky, *Písemnictví českého středověku*, Praha 1948.

mr

■ DUMY

(základ „dum-“ – vznikl pravděpodobně přímým z indoevropského „mudh-“, což je shodné s řeckým *mythos*) – 1. ukrajinské hrdinské písně baladického rázu vzniklé v kozáckém prostředí 16. a 17. stol. a pěstované profesionálními lidovými pěvci, nazývanými podle doprovodného strunného nástroje *kobzaři* nebo *banduristé*. *D.*, připomínající v mnohém ruské → byliny, lze rozdělit tematicky na *d.* o bojích s Tatary a Turky, o bojích s Poláky za B. Chmelnického, *d.* z doby úpadku kozáctva a *d.* ze života rodinného. Jejich sbíráním se jako první zabývali: N. A. Certelev (1819), M. A. Maximovič (1827) a J. J. Srezněvskij (1833–1838);

2. epickolyrický žánr s tematikou zpravidla historickou, pěstovaný v literatuře ruské (→ děkabristická poezie), a zvláště pak polské, kde se na přelomu 18. a 19. stol. rozvíjel v řadě obměn, např. se zdůrazněnými motivy fantastickými, hrůzostrašnými, popř. erotickými apod.

Lit.: J. *Máchal*, O bohatýrském epose slovan-ském, Praha 1894. Cz. *Zgorzelski*, *Duma* poprzedniczka ballady, Toruń 1949. I. *Opacki*, *Duma*. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, Łódź 1964, t. 7, z. 1.

DUPLIKA viz POLEMIKA

DÚRAZ METRICKÝ viz IKTUS

DVOJSTOPA viz DIPODIE

pt

DVOJVERŠÍ viz DISTICHON

DVORSKÁ LITERATURA viz KURTOAZNÍ LITERATURA

■ DYSFEMISMUS

(z řec. dys = vadně, fémi = mluvím) – opak → *eufemismu*; slovo nebo výraz se silně negativním citovým zabarvením, zhoršující představu o daném jevu či obsah výpovědi. Ve funkci *d.* vystupují často slova zhrubělá, zveličelá a nadávky, ale i → *tropy* (metafora, hyperbola, perifráze). *D.* se užívá v emocionálně zabarvené řeči k vyjádření odporu, rozhořčení, nenávisti ap.; někdy i k zastírání citů opačného charakteru (např. ostych, dojetí).

hř



■ ÉCRITURE

(franc.) – *psaní, rukopis*, termín zavedený ve francouzské literární vědě a kritice (Barthes, skupina → Tel Quel – Kristeva, Sollers atd.) v odporu vůči tradičnímu chápání literárního díla jako konečného, hotového útvaru spjatého s určitou objektivní estetickou hodnotou. *É.* znamená v tomto pojetí literární dílo jako proces, jako jazykovou strukturu, generující stále nové a nové významy, tedy jako mnohoznačný hieroglyfický nápis. Podstatu evropské kultury vidí skupina Tel Quel v logocentrismu, v preferování označovaného před označujícím (→ *znak*) a (s použitím marxistické ekonomické terminologie) v preferování směnné (= komunikativní) hodnoty znaku před jeho hodnotou užitou. Vytváření krátkých spojů mezi ekonomikou, marxistickou filozofií a literární teorií v mnohém připomíná extrémny raného sociologismu a protiřečí proklamované orientaci Tel Quel k exaktním vědám. Více se u nás uplatnil význam termínu *é.* (*rukopis*) v dřívějším Barthesově pojetí jako aktivity tvorby, jako textem realizovaný akt volby společensky angažovaného postoje v dané historické situaci, nevázaný zvnějšku ani danostmi jazyka (jako jevu společenského), ani danostmi stylu (jako jevu individuálního).

Lit.: R. Barthes, Nulový stupeň rukopisu, Praha 1967. S. Padura, Tekstualna rewolucja Tel Quel czyli Teatr przekątniej, in: Studia estetyczne 9, Warszawa 1972.

mc

■ EDICE

(z lat. *ēditio* = porod dítěte, vydání knihy) – český ekvivalent *vydání*; v textologii mají oba pojmy stejný obsah a z jejich zaměňování nevyplývá terminologický rozdíl. V některých případech, resp. terminologických spojeních bývá však jeden z pojmů obvyklejší. Pojem *edice* obecně znamená: 1. vydání určitého díla (knihy, hudebniny apod.) tiskem;

2. soubor publikací vydaných jednotně podle určitých výběrových kritérií, rozhodujících o zařazení díla do řady; např. spisy určitého autora, díla vztahující se k témuž období literárního vývoje, k místu vzniku, dále díla mající shodnou tematiku, žánr, zaměření apod. Srov. např. *e.* Slunovrat (Čs. spisovatel), zahrnující českou klasickou prózu, *e.* Smaragd (Mladá fronta), ve které jsou vydávány detektivní romány, apod.;

3. pořadové číslo tisku, tj. jeho místo v řadě všech vydání daného díla; např. první vydání Máchova Máje z r. 1836, druhé vydání Máchových Cikánů z r. 1862 atd. (zde je obvyklejší pojem *vydání*);

4. výsledek textologovy (editorovy) práce při přípravě díla pro tisk. Podle způsobu práce s textem literárního díla lze rozlišit dva hlavní typy *e.* (vydání): *dokumentární a kritické.*

Při vydání dokumentárním se text určitého → textového pramene reprodukuje s maximálně možným zachováním všech jeho vlastností. Tato reprodukce se dělá: a) reprodukční, zvláště fotografickou technikou, jejímž výsledkem je faksimilované vydání (*faksimile*); tento způsob se používá u rukopisů, zvláště středověkých a starších (srov. Vyšehradský kodex, Praha 1971), u novějších autorů se většinou jako ilustrace kritického vydání zařazuje faksimile jejich některého → autografu; b) tiskařsky, kdy pomocí různých typů písma a tiskařských značek se reprodukuje text a jeho textové změny (škrty, opravy, vpisky aj.). Tento typ vydání se nazývá *diplomatické* a pořizuje se u textů středověkých i starších, u textů novějších se používá při reprodukci vzácných a z literárněhistorického hlediska významných prvotisků. V této souvislosti se používá termín *přetisk* (event. *reprint*) – srov. přetisk z r. 1908, zachycující první vydání almanachu Máj na r. 1858, přetisk prvního vydání Máchova Máje (Praha 1972) atd. Podle potřeby se oba typy dokumentárního vydání doplňují popisným aparátem, vysvětlujícím způsob práce s textem a jeho pozici mezi ostatními textovými prameny díla.

Při vydání kritickém se rozlišuje vydání *vědecké* a *čtenářské*. Vydáním vědeckým se rozumí takové vydání, při jehož přípravě provedl textolog (→ textologie) vědeckou kritiku textu a vydání doplnil podrobným literárněhistorickým i textologickým → komentářem (kritickým apará-

tem), event. studií, vykládajících a hodnotících autora i zpracované dílo. Vydávají-li se autorovy sebrané spisy, potom jejich vědecká *e.* obsahuje plně autorovo dílo i s prvotinami, jednotlivými variantami, dále zlomky, event. i s náčrtý a pracovními poznámkami, deníky, dopisy, event. i překlady a úpravy cizích prací (např. Spisy K. H. Máchy, J. Wolkra, česká řada Knihovny klasiků). Takto se vydávají především díla těch autorů, jejichž práce mají zásadní význam pro vývoj literatury, a proto vyžadují systematické prozkoumání a poznání po stránce textové. Zvláštním typem vydání vědeckého je *synoptická e.* (synoptické vydání), kdy se vedle sebe (většinou ve sloupcích) tiskne několik textových pramenů díla; vydavatelské změny se uvádějí v závorkách v textu.

Vědecké vydání je východiskem pro vydání čtenářské; kriticky připravený text (→ kanonický text) *vědeckého vydání* je východiskem (normou) pro čtenářské edice, pokud nové zkoumání textu díla nepřinese nová fakta. V zásadě se čtenářské vydání od vědeckého neliší textem, ale: a) rozsahem vydávaného díla – při čtenářském vydání se zpravidla netisknou zlomky, náčrtý, varianty, úpravy cizích prací apod.; b) charakterem a rozsahem komentářů – čtenářské vydání nemá kritický aparát a jsou uvedena pouze základní bibliografická data a informace o přetiskovaném textu.

V zásadě mají všechna čtenářská vydání vycházet z kanonického textu vědeckého; pokud neexistuje, je nutno čtenářské vydání připravit stejnou kritickou metodou jako vydání vědecké, tj. kriticky přezkoumat a zhodnotit všechny prameny vydávaného díla.

Při vydávání díla pro mládež lze z pedagogických důvodů odchylně – především jazykově – upravit kanonický text vydání vědeckého. V širší souvislosti se edice díla upraveného pro určitý typ čtenáře označuje *ad usum delphini* (podle *e.* antických klasiků připravených pro franc. následníka trůnu, tj. dauphina), obdobně *e.* vynechávající erotické pasáže *editio castigata* (na uzdě), *e. expurgata* (vyčištěná) apod.

Lit.: Editor a text, Praha 1971. D. S. Licháčev, Tekstologija, Moskva 1962. Osnovy tekstologii, Moskva 1962.

vš

■ EDITIO PRINCEPS

(lat. = základní vydání) – první tištěné vydání díla, většinou klasické literatury. Srov. → edice.

vš

EGOFUTURISMUS viz KUBOFUTURISMUS

■ EKLOGA

(z řec. eklogé = výběr, volba) – lyrický útvar → bukolické poezie, užívající krátkého veršovaného dialogu. Klasickou podobu dostává *e.* v 1. stol. n. l. ve Vergiliově sbírce *Bucolica*, kde krátké dialogy bájných pastýřů Korydona, Dafnida, Thyrsida aj., známých z idyl řeckého básníka Theokrita (3. stol. př. n. l.), pojednávají o přednostech venkovského života a citových problémech obyvatel mytické pastýřské země Arkádie. Váže se sice k tradičním tématům, často však pastýř bývá jen převlekem a dialog alegorickým způsobem pojednává o současně problematické společenské, literární apod. Do jisté míry právě alegoričnost a stylizace (resp. konvenčnost) byly základem toho, že se v pozdějším vývoji stala *e.* žánrovou variantou idyl (→ idyla). Tematicky zahrnují Vergiliové *e.* motivy milostných zápletek, soupeření ve zpěvu aj. Bez výrazné dějovosti a charakterizace postav vystupují do popředí jako stavební prvky lokalizace dialogu do přírodního a krajinného pozadí a nastínění citového konfliktu.

V renesanci se *e.* pěstuje jako pastorální romance (rybářské *e.* neapolského básníka J. Sanazara v knize *Arcadia*, 1504), často prozaická (*Arcadia* angl. básníka Ph. Sidneyho, 1590). Na tradici Vergiliovu úzce navazují *e.* Spenserova *Pastýřova kalendáře* (*Shepherd's Calendar*, 1579). V 18. stol. se v rokokovém zájmu o *e.* ztrácí přímá asociace s pastýřským životem, i zde však zůstává ústřední motiv touhy po venkovské se-lance.

pb

■ ELEGICKÉ DISTICHON

dvojverší složené z daktylského → hexametru a daktylského → pentametru, charakteristický útvar antické → elegie a → epigramu.

$\overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} |$
 $\overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} |$
 $\overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} |$
 $\overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} | \overline{\text{—}} \text{—} \text{—} |$

Např.:

Bázně naše protoka jsou hlas volavého na poušti,
hráme klavír, jenž snad strun ještě nemá.

(J. Kollár)

mc

■ ELEGIE

(snad z řec. elegos = pohřební zpěv) – lyrický útvar volně asociovaný s elegickou mírou (→ elegické distichon) a smutečným laděním. Nejčastějšími elegickými motivy jsou žal nad ztrátou blízkého, bolest ze zklamané lásky, stesk nad

uprchlým mládím aj. Ve staré řecké lyrice však *e.* neměla vyhraněně žalozpěvný ráz, ten se traduje teprve od Ovidiovy knihy *Tristia* (kolem r. 10. n. l.), vyjadřující autorovy nářky „z vyhnanství a nad vyhnanstvím“, resp. od Horatiovy *Ars poetica*.

Nejstarší dochované zlomky *e.* pocházejí od Kallina z Efezu (7. stol. př. n. l.). Vedle válečných námětů (Kallinos, Tyrtaios ze Sparty) čerpala *e.* z motivů politických (Solón), didaktických (Simonides) i ze sentimentálních až melancholických nářků nad pomíjivostí mládí (Mimnermos). Nový zájem o *e.* se objevuje až v překultivované alexandrijské škole, na niž v římské literatuře navazovali Catullus, Gallus, Tibullus, Propertius aj. Křesťanskému citění se zdá být *e.* zprvu cizí. Elegický tón nalezneme v liturgických písních *Dies irae* a *Stabat mater* (6. stol. n. l.). V Itálii oživil zájem o *e.* Petrarca (14. stol.) a Leopardi (poč. 19. stol.). Klasické *e.* v anglické literatuře vytvořili Milton (17. stol.) a Tennyson (19. stol.). S vlnou obliby pochmurné tematiky a „hřbitovní poezie“ v 18. stol. souvisejí *e.* Youngových *Nočních rozjímání* a Grayova *Elegie* psaná na venkovském hřbitově (1751). Klopstockovy *Elegie* se úzce přidržují formy distich. Goethovy *Římské elegie* podávají obrázky z milostného života a blíží se spíše → idyle. Vrcholnou podobu dostává *e.* v Hölderlinově skladbě *Meno-nův nárek nad Diotimou* a Rilkových *Duinských elegiích*. Ve Francii bývá Baudelaire označován za morbidního a Leconte de Lisle za nihilistického elegika. V naší literatuře mají podobu *e.* Kollárův *Předzpěv k Slávy dceři*, *Turinského Elegie polabské*, Koubkovy *Hroby básníků slovanských*, Heydukovo *Zaváté listí* aj. Zřídka se *e.* objevuje jako žánr moderní poezie (Werfelova *Elegie* na básnické Já).

Schiller vyslovil domněnku, že lyrická poloha *e.* spočívá v nepřítomnosti a neuskutečnění ideálu v protikladu k → idyle, kde ideál se jeví jako přítomný a skutečný. S → není, → jere-miádou a → pláčem spojuje *e.* záporný emoční postoj k přítomnosti, doprovázený kladným citovým vztahem k minulému.

Lit.: C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, Cambridge-London 1938. E. Casile, *Das Formgesetz der Elegie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 37, 1943. K. Weissenberger, *Formen der Elegie*, Bern 1969.

pb

■ ELIPSA

(z řec. *elleipsis* = nedostatek, chyba, vynechání), též *výpusťka* – vynechání takových slov nebo vět, které označují skutečnosti známé ze situace nebo z kontextu, a které si proto můžeme bez deformace smyslu doplnit. Příčinou *e.* slovní i větné bývá jednak silné citové vzrušení, jednak

snaha vyjadřovat se stručně a neopakovat se. Rozlišuje se *e. aktuální*, závislá na kontextu projevu, a *lexikalizovaná, ustálená* (např. „Je šest.“). Eliptické věty všech typů jsou běžné v hovorovém stylu, zejména v dialogu nebo v rozkaze, i v publicistických projevech. V uměleckém stylu se *e.* pro svou dynamičnost a expresivnost uplatňuje v řeči autorské i v řeči postav. „Podívala se na matku a slíbila mně čtverylku, do kola že ne-tančí.“ (J. Neruda.) Viz též → zeugma.

jh

■ ELIZE

(z lat. *ēlisio* = výpadek, vypuštění) – vypuštění samohlásky na konci slova, jestliže následující slovo začíná rovněž samohláskou; jeden z prostředků odstranění → hiátu. Někdy bývá gramatikalizována (např. odstranění samohlásky ve francouzském členu, např. l'amour), jindy bývá využita v rámci básnické → licence; rytmickou funkci má *e.* v antickém verši (např. u Ovidia se místo „sata est“ čte pouze „satast“).

hř

EMBLÉM viz SYMBOL

■ EMENDACE

(z lat. *ēmendatiō* = oprava, náprava) – v textologii oprava porušeného nebo nečitelného místa v → textu díla, založená na využití odpovídajícího místa v jiných → textových pramenech daného díla. *E.* je prováděna textologem (editorem) při textové kritice → textu výchozího s cílem vytvořit → text kanonický. Je-li k dispozici jediný textový pramen, nelze se při opravě opírat o znění jiných textových pramenů a *e.* se proto zakládá na *konjektuře* (dohadu), vyplývající zvláště z analýzy kontextu i studia ostatního autorova díla, jeho stylu, námětu, ideového působení aj. Příklad emendace: v Čapkově *Krakatitu* bylo od prvního knižního vydání chybně tištěno „společnost v panském sídle“ místo správného „společnost v panském křídle“, jak je uvedeno v rukopisu i jeho časopiseckém otisku.

Příklad konjektury: v Podkoním a žáku je porušený verš „když ty již dieš, že budeš“, který nedává smysl a nezapadá do skladby počtem slabik. Verš byl opraven (J. Jireček) na znění „když ty již dieš, že prost budeš“, který dává smysl i vyhovuje počtem slabik.

Lit.: Editor a text, Praha 1972. D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Moskva 1962.

vě

■ ENALLAGA

(z řec. *en* = v, *allagé* = změna) – stylistická figura, původně termín starých gramatiků, kterým se označuje odchylka od gramatické normy. Rozlišuje se např. *e. času* (neshoda v času), *e. čísla*, *e. osoby*, *e. rodu* apod. Např. historický přezens, tj. užití přítomného času za čas minulý (*e. času*); plurál majesticus, tj. použití 1. os. pl. místo 1. os. sg., vyskytující se zvl. v odborných pracích („předpokládejme“, „dokázali jsme“) – *e. čísla*; dále např. v hovorové řeči běžné „děvčata nepřišly“ místo správného „nepřišla“ (*e. rodu*) apod.

Pro některé *e.* se používaly zvláštní termíny, např. *antimeria* (záměna slovních druhů), *antipósis* (záměna pádů), *heterósis* (záměna slovních tvarů).

V uměleckém díle nelze *e.* považovat za chybu, ale za odchylku („básnická licence“) od kodifikované gramatické normy, tak jak vyplývá ze specifčnosti uměleckého jazyka (estetický záměr).

Lit.: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968.

vš

■ ENCYKLOPEDIA

(z řec. *enkyklios* = kruhový, *paideia* = vzdělání, odtud lat. *encyclopaedia*; tedy zaokrouhlené vzdělání) – dílo odborné literatury shrnující poznatky ze všech oblastí lidského vědění, a to buď v uspořádání abecedním, nebo systematickým. Ideál všestranného vzdělání pochází od sofistů, avšak žádný encyklopedický spis řecky se nedochoval. První známá díla encyklopedického charakteru vytvořili Říman Varro – jeho spis *Disciplinae* (z 1. stol. př. n. l.) zahrnoval gramatiku, rétoriku, logiku, geometrii, aritmetiku, astronomii, hudbu, lékařství a stavitelství, ale nedochoval se, Plinius (*Naturalis historiae* o 37 knihách – 1. stol. n. l.) a Celsus (*Artes*, dochovala se jen část věnovaná lékařství – 1. stol. n. l.). Ve středověku se díla encyklopedická označovala obvykle *summa* (úhrn), *speculum* (zrcadlo), *organon* (nástroj) a Komenský zavedl termín *pansofia* (vševěda). Nejproslulejší byla ve středověku latinská *e.* dominikána Vincence z Beauvais *Speculum historiale, naturale et doctrinale* (13. stol.). Významným humanistickým dílem je *Encyklopaedia Alstedova* (1630) a průkopnickým dílem osvícenským *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (redigovali Diderot a d'Alembert) o 28 svazcích (1751–2). Mezi českými *e.* dodnes vyniká obsažností osmadvacetisvazkový *Ottův slovník naučný* (1888 až 1909). Moderní čtyřsvazkový *Příruční slovník naučný* (ČSAV) pochází z 60. let a bude nahrazen *e.* středního rozsahu. Širokým vrst-

vám je určen třisvazkový *Ilustrovaný encyklopedický slovník* z počátku 80. let.

pt

■ ENCYKLOPEDISTÉ

skupina francouzských filozofů a spisovatelů, kteří se podíleli v letech 1751–1780 na vydání monumentálního díla *Encyclopedie* aneb *Racionální slovník věd, umění a řemesel* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*). Dílo představuje pokus o shrnutí tehdejšího vědění ve všech základních oblastech a je považováno za největší vědecký a kulturní čin epochy → osvícenství. Hlavním iniciátorem byl D. Diderot, který zformuloval hlavní cíle a poslání díla v *Prospektu Encyclopedie* (*Prospectus de l'Encyclopédie*, 1750), k užšímu kruhu spolupracovníků náleželi J. d'Alembert, autor úvodu k *Encyklopedii* (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, 1751), v němž je podána klasifikace věd a přehled vývoje lidského poznání a jeho pokroku od renesance až k osvícenské filozofii, dále P. H. Holbach, C. A. Helvétius, A. R. Turgot, F. Quesney, J. F. Marmontel; na díle spolupracovali jednotlivými články J. J. Rousseau, Voltaire, Ch. L. Montesquieu. Význam *e.* spočívá zejména v tom, že svou činností, přesaňující dalece sféru práce na encyklopedickém díle, přispěli ke krystalizaci osvícenské filozofie a ideologie a kladli tak duchovní a ideové základy Velké francouzské revoluce.

Název *e.* se také používá v širším smyslu jako označení stoupenců a propagátorů tohoto směru osvícenského duchovního hnutí.

Lit.: F. Le Gras, *Diderot et les Encyclopédistes*, Paris 1928. F. Schalk, *Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung*, München 1936.

tb

■ ENDECASILABO

(ital., z řec. *hendeka* = jedenáct; *syllabé* = slabika) – jambický jedenáctislabičný verš s ženským rýmem, např. „mnou vchází se do města věčné strasti“ (Dante). Typický verš italského středověkého eposu, sonetu, tercíny a kancóny.

pt

ENJAMBEMENT viz PŘESAH

ENKLITIKA viz PŘIKLONNÁ SLOVA

■ ENKÓMION

(řec. = chvalo zpěv, zpěv v bakchickém průvodu zvaném → *kómos*) – slavnostní zpěv přednášený při hostině, hlavně na počest mocných a bohatých

osob, hostitele apod., druh řeckého hymnu. Počátky snad lze hledat v písni, kterou byl do svého domu doprovázen vítěz her (srov. Platón, Symposion).

pt

■ ENTR'ACTE

(fr. = meziaktí, mezihra) – původně pouze *meziaktí*, doba mezi spuštěním a opětným vytažením opony. Pak se *e.* rozuměla také hudba, balet, zpěv, pantomima, kterou se tato doba vyplňovala. Analogicky potom využívali *e.* i někteří dramatikové, většinou k naznačení dalšího průběhu děje (např. Molière, Beaumarchais, Diderot aj.). Také operní skladatelé vyplňují nejednu meziaktí hudebních dramát (Wagner, Smetana); → mezihra, → entremés.

kn

■ ENTREFILET

(z fran. entre = mezi a filet = tenká nitka, číra) – kratší článek v novinách, oddělený od předcházejícího i následujícího textu linkou, s cílem upoutat pozornost, zpravidla bez autorského podpisu. Zprvu (19. stol.) mezičlánek, nejčastěji úřední sdělení vlády. Později publicistická poznámka, stylisticky přitažlivě zpracovaná, blíží se svým beletristickým podáním uměleckým útvarům prozaickým. Zřetelný je v ní hodnotící prvek (často má charakter glosy či komentáře).

ko

■ ENTREMÉS

(špaň. = mezihra, původně „jídlo mezi dvěma hlavními chody“) – ve španělské dramatické literatuře krátká komická realistická scénka s hojností lidových prvků v motivaci, charakteristice postav a jazyce, která byla hrána mezi prvním a druhým aktem komedie nebo tragédie, s jejímž obsahem však nesouvisela. *E.* byla nejvíce rozšířena v 16.–17. stol. a k jejích autorům se řadí významní dramatici doby (Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Quevedo), kteří je tvořili pro vlastní i cizí dramata a rovněž jako samostatný žánr. K nejlepším a u nás nejnámějším patří *e.* Cervantesovy (Bdělý strážce, Zázračné divadlo aj.). Tradice *e.* pokračovala v 18. stol. v tzv. *sainete a género chico* – malých komických scénkách, charakterizujících většinou městské lidové postavičky.

hř

■ ENTROPIE

(z řec. entropiá = obracení) – matematická veličina vyjadřující míru neuspořádanosti (neurči-

losti) nějakého systému jevů (zprávy). V teorii informace je *e.* jako míra neuspořádanosti analogická pojmu → informace (ve statistickém, selektivním smyslu), neboť po příjmu určité zprávy se tato neurčitost (míra neuspořádanosti) odstraňuje, a tím je i vyjádřeno množství získané informace. Obecně platí, že k uspořádání (rozlišení) nějakých jevů je třeba tolik informace, kolik činí *e.* uvažovaného systému.

E. byla propočítána pro různé druhy systémů konkrétních druhů zpráv, zvláště v souvislosti s řešením otázek telekomunikačního přenosu, a to jak pro psanou (tištěnou), tak i mluvenou řeč, popř. pro různé jazykové roviny, funkční styly i jazyk obecně. Výpočty byly uskutečněny pro většinu existujících jazyků (mj. i pro češtinu a slovenštinu): byla propočítána *e.* tzv. prvního řádu, vycházející z reálné frekvence symbolů v jazyce, *e.* druhého řádu, vycházející z frekvence všech dvojic symbolů atd. Pro odhad *e.* vyšších řádů byly navrženy různé experimentální metody (Shannon, Kolmogorov), založené na predikci symbolů nějakého textu a spočívající např. v tom, že pokusná osoba zná část textu a má určit následující symbol.

Kromě těchto výzkumů byla v literární vědě propočítána *e.* metrických schémat, zastoupení jednotlivých hlásek v próze a ve verši atd. *E.* je nutno chápat jako jeden z prostředků studia systému jevů, v tomto případě jazykových a jiných rovin. *E.* však nepostihuje – vzhledem k výchozím předpokladům – významový (sémantický) obsah jednotlivých složek a ani jejich funkční využití. Svě oprávnění nabývá *e.* znovu v poslední době zvláště při studiu informační struktury jazyka pro účely automatického jazykového zpracování (→ strojový překlad, indexování, anotování).

Lit.: V. Dupač, J. Hájek, Pravděpodobnost ve vědě a technice, Praha 1963. Inženernaja lingvistika I–II, Leningrad 1971. A. M. Jaglom, I. M. Jaglom, Pravděpodobnost a informace, Praha 1964. J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. C. E. Shannon, Predikce a entropie psané angličtiny, in: Teorie informace a jazykověda, Praha 1963. P. Vašák, Shannonův horní a dolní odhad entropie, in: Informační bulletin pro otázky jazykovědné 6, Praha 1964.

vš

ENTWICKLUNGSROMAN viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ ENVOI

(franc. = posláni; čti anvoa) – *posláni*, přímé oslovení historicky určitého nebo fiktivního adresáta zpravidla v závěrečné sloce básně, v tomto smyslu i součást pevné formy → balady francouzské (villonské). Adresátem *e.* bývá nejčastěji

čtenář, básnický vzor, finanční podpůrce (u Horatia oslovení Maecenata) nebo i blízký člověk. Známé *e.* obsahuje Balada odsouzených k smrti Fr. Villona.

pb

■ EPANADIPLOZE

(z řec. *epi* = na konci, *ana* = na začátku, *diplosis* = zdvojení) – figura spočívající v tom, že ze dvou tvrzení (vět, veršů, jejich částí), jsoucích ve vzájemném vztahu, první začíná stejným slovem, jakým druhé končí. Např.: „Mír musí být zachován, protože každý potřebuje mír.“

Lit.: *H. Morier*, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris 1961.

vš

EPANAFORA viz ANAFORA

■ EPANALEPSE

(z řec. *epi* = na konci, *ana* = na začátku, *lép-sis* = brání, vzetí) – figura, obecný pojem pro opakování slova (slovních spojení) v jedné větě (verši), resp. ve větách (verších) po sobě následujících. Rozlišuje se:

1. opakování v bezprostřední blízkosti → epizeuzis;

2. opakování na významných pozicích věty (verše), tj. začátek a konec: a) opakování na začátcích → anafora; b) opakování na koncích → epifora; c) opakování na začátcích (slovo A) i na koncích (slovo B) → symploka; d) konec předcházející a začátek následující věty (verše), → anadiploze, → epanastrofa; e) začátek a konec téže věty (verše), resp. začátek jedné věty (verše) a konec následující, → epanadiploze.

V užším významu lze uvedenými pojmy označovat nejen opakování mezi po sobě následujícími větami (verši), ale i mezi jejich částmi.

Lit.: *P. Fontanier*, Les figures du discours, Paris 1968.

vš

■ EPANASTROFA

(z řec. *epanastrofé* = obrácení), též *palilogie* (z řec. *palilogiá* = opakování řečeného) – figura rétoriky a poetiky, opakující táž slova na konci předešlého i na začátku následujícího verše, popř. na konci a na začátku sousedních strof. *E.* je oblíbena zejména v lidové poezii a v jejích parafrázích. Zpomalováním děje navozuje epickou šíři, zesiluje kompoziční návaznost, umožňuje významově zatížit a vystupňovat detail, a především v písňových žánrech posiluje prodlévavost nálady, např. u Máchy:

Já zajdu daleko
do širého světa,
nevrátím se nazpět
po celá tři léta,
po celá tři léta,
ba v mém živobyti,
nechci já krajinu
tuto víc uzítí.

pt

■ EPANORTOZE

(z řec. *épanórthosis* = oprava) – rétorická figura, při které se koriguje (skutečně nebo předstíraně) nějaký výraz nebo myšlenka, aby se došlo přesnějšího vyjádření.

Příklad: Je to báseň, romantická báseň, Máchova báseň, je to jeho Máj.

vš

EPEISODION viz EPIZODA

■ EPICKÉ DRAMA

divadelní text tzv. epického divadla, který vnáší do stavby divadelní hry epické prostředky, projevující se ve všech vrstvách jeho struktury, jak v kompozici, tak ve složce jazykové, a posléze i v inscenačních postupech. Teoretický a praktický tvůrce teorie epického divadla Bertolt Brecht (1898–1956) označil za hlavní činnost divadla výklad fabule a její zprostředkování vhodnými ozvláštňujícími (→ zcizovací efekt). Pro Brechta netvoří jednotlivé konflikty, budované na základě mezilidských vztahů, vlastní téma hry; chce nově postihnout protiklad mezi subjektem a objektem, před dramatickou akcí dává přednost příběhu, který se stává na jevišti předmětem vyprávění. Aristotelské drama zpředměťovalo objektivní svět pouze ve vztahu k ústředním postavám, v epickém divadle text vystupuje jako samostatná složka právě prostřednictvím epických postupů; jeho nositelem je jeviště, které „začalo vyprávět“. Dramatický děj je přerušován buď vypravěčem nebo též jednotlivými postavami, které přitom vystupují „ze hry“, aby vložily její smysl (obdobně děj ozvláštňují songy). Epizující prostředky divadla (tj. např. komentování, při kterém herec vystupuje z děje, představování jeviště před zraky diváků, songy, mezititulky, film, prostředky, které připomínají události, odehrávající se popř. na jiném místě, nebo vyvracejí výroky osob promítaným dokumentem atd.) mají diváky odvádět od prožívání děje. Epické divadlo, které pracuje více s argumenty než se sugescí, chce z diváka učinit kritického pozorovatele děje, k čemuž volí tzv. zcizovací (ozvláštňující) efekty; jeho struktura tak vytváří prostor k účinnému apela-tivnímu oslovování diváka, dramatické paraboly

mají často za účel demonstrovat konkrétní politické nebo společensky kritické myšlenky.

Prostředky přímého oslovení publika užívá drama již od starověku (→ parabáze antické komedie), zvláště časté je v divadle středověkém, používajícím bohatě všech epických prostředků (skladba mystérií, prology a interludia miráklu apod.), a zná je i renesanční komedie. Kořeny Brechtova epického divadla lze hledat také v jarmarečném písní (něm. Bänkelsang), kterou zpíval vyvolávač, stojící na lavici a dokumentující zpívaný text na obrázcích; účelem písní bylo vyvodit z obsahu poučení a morální závěr (rozkvět formy v 18. stol.). Hlavním představitelem *e. d.* je Brecht (Kavkazský křídový kruh, Matka Kuráž a její děti, Žebrácká opera aj.), jehož tvorba ovlivnila nejen dramatikou, ale i divadelní poetiku 20. stol.

Lit.: B. Brecht, Myšlenky, Praha 1958. Týž, O divadelnom umení, Bratislava 1959. M. Kesting, Das epische Theater, Stuttgart 1959. P. Szondi, Teória modernej drámy, Bratislava 1959. J. Fiebach, Od Craiga po Brechta, Bratislava 1983.

kn

■ EPIFONÉMA

(z řec. *epi* = na konci, *fónéma* = slovo, projev), starý český název *výzev*; zvolání (mravoučná, resp. obecně etická myšlenka, výzva) na závěr projevu. Vzhledem k tomu, že *e.* přináší dodatečnou informaci, lze ji považovat za druh → parenteze. Na rozdíl od parenteze, která je součástí souvětí, od kterého je obyčejně oddělena pomlčkami, *e.* tvoří samostatnou větu; např.: – „Lidé, měl jsem vás rád. Bděte!“ (Fučík.) Srov. též → *pointa*.

Lit.: P. Fontanier, Les figures du discours, Paris 1968.

vš

■ EPIFORA

(řec. = nanesení) – opakování týchž slov na konci veršů. Ve srovnání s protikladnou → *anaforou* poměrně vzácná figura, umocňující význam opakovaneho výrazu: „Co to máš na té tkaničce, / na krku na té tkaničce?“ (Erben). Podle *e.* dostal jméno zvláštní druh rýmu (rým epiforický nebo též → *identický*), spočívající v rýmování totožných slov.

pt

■ EPIFRÁZE

(z řec. *epi* = na konci, *frasis* = řeč, výraz) – stylistická figura, při které se k větě zdánlivě ukončené přidávají další části (slova, slovní spo-

jení apod.), rozvíjející vedlejší myšlenky více či méně důležité. Z hlediska konstrukce je *e.* paralelní → *epifonémě*, na rozdíl od ní však netvoří samostatnou větu. Např.: „Biskup to chce a Řím.“

Lit.: P. Fontanier, Les figures du discours, Paris 1968.

vš

■ EPIGON

(z řec. *epigonos* = později narozený; pův. v Odysseji označení pro mytické potomky bojovníků padlých ve válce proti Thébám; odtud i název řec. eposu Epigoni, který líčí výpravu proti Thébám vedenou Alkmaionem a porážku Thébánů) – 1. v estetice a komparatistice označení pro autora nepůvodních děl (tzv. napodobenin, popř. → *plagiátů*), který bez vlastní invence, mechanicky a neuvědoměle přejímá ideové tematická a stylová schémata předlohy. Epigonství zasahuje zpravidla celou sérii literárních výtvorů určitého autora – příkladem jsou *e.* Vrchlického A. Klášterský, J. Borecký a B. Kaminský;

2. v německé literární historii se jako *epigonské básnictví* označuje postklasicistní a postromantická literatura 19. stol., vycházející z německého idealismu a orientovaná proti realismu 19. stol. Název vyšel z Immermannova románu Die Epigonen (1836); k reprezentantům se počítají básníci Mnichovského kruhu (Geibel, Heyse).

pt

■ EPIGRAF

(z řec. *epigrafé* = nápis) – ve starém Řecku nápis na dárkách, pomnicích a náhrobcích; jeho básnickou formou byl → *epigram*. V pozdějších dobách též krátký úryvek z díla, myšlenka nebo verš, umístěný na počátku literárního díla nebo některé jeho části se záměrem podtrhnout jeho hlavní myšlenku (→ *moto*).

Lit.: viz → *epigram*.

tb

■ EPIGRAM

(z řec. *epigramma* = nápis) – útvar didaktické a reflexivní poezie: krátká, často satirická báseň, vyjadřující úsečnou formou výraznou a adresnou myšlenku, obvykle složená ze dvou částí – expozice a pointy. Původně v antice označoval *e.* skutečný nápis obsahu čistě věcného, umístěný na hrobě, pomníku nebo daru, který se od obdobného → *epigrafu* lišil formou → *elegického disticha*. Tyto tzv. *nápisné e.* se dělily na věnovací (uváděly jméno boha, kterému byl dar věnován, jméno dárce, tvůrce anebo motiv věnování), náhrobní (oznamovaly jméno, rodinné poměry,

věk a příčinu smrti nebožtřkvy) a oslavné (velebilily vynikající jedince za jejich zásluhy). V Řecku psali básnické *e.* Peisandros Rhodský, Sapfó (6. stol. př. n. l.), Anakreón a zejména Simónidés z Keu (556–467), autor nápisu na pomníku Spartanů padlých u Thermopyl. Do římské poezie zavedl *e. Q. Ennius* (239–169), jeho klasikem se stal v 1. stol. n. l. *Martialis*, který formu epigramu užil v rozsáhlé sbírce (patnáct knih) z větší části právě satiricky zaměřené; s jeho jménem také spojujeme současné chápání *e.* jako zánru satirické poezie. K nejvýznamnějším českým epigramatikům patří Kolár a Havlíček.

Lit.: *G. Klaffenbach*, *Griechische Epigraphik*, Göttingen 1957. *G. Pfohl*, *Das Epigramm*, Darmstadt 1969. *A. E. Raubitschek a kol.*: *L'épigramme grecque*, Paris 1968.

pt

■ EPIKA

(z řec. *epikos* = výprava, dějový, od *epos* = slovo, vyprávění) – jeden ze tří základních → druhů (neboli rodů) literárních vedle → lyriky a → dramatu, zahrnující celou oblast tzv. literatury výpravné (tj. vypravující), a to jak veršované, tak prozaické. Nej přesnější vymezení literárních specifík *e.* vychází z porovnáni vzájemných odlišností a shod mezi jednotlivými členy trojice základních literárních druhů, podle něhož je pro *e.* a) předním kompozičním principem dějovost (tj. obraz dění, podaný v příčinných, časových i prostorových souvislostech), která je společná *e.* i dramatu, avšak chybí v lyrice, b) hlavní jazykovou rovinou monologičnost (tj. promluva jediného subjektu), společná *e.* a lyrice, avšak odlišná od dialogičnosti dramatu; c) základní mluvnickou kategorií 3. osoba minulého času (tj. gramatická forma vyprávění), lišící se jak od lyriky, tak od dramatu, užívajících naproti tomu převážně 1. osoby přítomného času. Všechny ostatní charakteristiky *e.*, uváděné v literárněteoretických pracích, jsou v zásadě jen různými konkrétními uvedenými třemi základními, dominantními znaky epické struktury jako takové.

Konkrétní epické útvary (jednotlivá díla, popř. žánry) nebývají však zpravidla zcela čistou realizací těchto základních principů, jež mají povahu typologickou, a nikoli normativní. Proto se v *e.* často vyskytují i prvky, příznačné pro lyriku nebo pro drama (stejně jako se zase setkáváme s prvky epickými v lyrice nebo v dramatu), přičemž rozhodujícím pro charakter konkrétního básnického útvaru je pouze postavení (funkce) jednotlivých prvků v celkové hierarchii složek. Při dominanci epického principu se proto stává, že lyrické nebo dramatické prvky jsou přizpůsobeny vyprávěcí funkci epického kontextu: např. přítomný čas v *e.* mívá zpravidla povahu prezentu historického, za

dialogem v románě stojí vždy jediný, prostředkující subjekt vypravěče apod. Pokud však tyto prvky si zachovávají svůj příznačně lyrický nebo dramatický charakter i v kontextu epickém, mluvíme o útvarech smíšených: lyrickoepických nebo epickodramatických.

Předmětem epického díla jako vyprávění je vždy určitá událost, tj. dění, probíhající v čase a tematicky uzavřené (mající svůj začátek a konec, mezi nimiž existuje příčinná souvislost), a to dění vnější (fyzické) i vnitřní (psychické); ač jde zpravidla o událost fiktivní, je cílem literárních postupů, útvarych v *e.*, vyvolávat představu skutečnosti (proto se také mluví o objektivizačním charakteru *e.*). Hlavními prostředky, jimiž autor strukturuje a komponuje epické dílo, jsou: a) fabule jako vyprávěná událost, příběh; b) syžet jako konstrukce postav, děje, času a prostoru; c) vypravěč jako fiktivní ústřední subjekt díla, který prostředkuje posluchači nebo čtenáři vyprávění; v tom smyslu bývá *e.* charakterizována též jako distancovaná, prostředkovaná představování skutečnosti v literatuře (hledisko pozorovatele).

Vnitřní členění *e.* na různé žánry je poměrně složité a málo přehledné (→ žánry literární). Zvláštní místo tu mají dva nejrozsáhlejší epické žánry, užívající příznačně epické šíře, a to → *epos* jako hlavní útvar starší *e.* veršované a → román, dominující v převážně prozaické *e.* novodobé; obě se dále žánrově člení, a to např. na *epos* hrdinský, směšnohrdinský, historický, zvířecí apod., nebo na román biografický, psychologický, dobrodružný, kriminální atd. Vedle nich pak existuje celá řada epických žánrů menších, např. → pohádka, → pověst (sága) a → legenda jako tzv. jednoduché, prapůvodní formy vyprávění, nebo → novela, → povídka, → skica, → idyla (selanka) a → anekdota jako formy stylizované, umělé, k nimž lze přiřadit i vyprávěné žánry poezie didaktické, např. → parabolu (podobanství) nebo → bajku. V dějinách většího národních kultur zaujímá význačné místo anonymní *e.* lidová, předávaná původně jen ústním podáním (tzv. ústní slovesnost), a to zpravidla hrdinské zpěvy (→ epeje, → *epos*), jež jsou obvykle nejstaršími památkami národní slovesnosti vůbec; v novější lidové *e.* se vedle → pohádky stala nejoblíbenějším žánrem → balada, popř. → romance. Žánrové členění *e.* naráží vcelku na řadu obtíží, projevujících se četnými teoretickými spory (např. o základních odlišnostech románu od *eposu*, novely od povídky apod.).

Teoretické úvahy o povaze epické formy mají svůj začátek již v antice, a to v Aristotelově Poetice; zůstávaly však dlouho omezeny pouze na *epos* jako hrdinský zpěv (zpravidla podle vzoru Vergiliova), a to až do konce 18. stol., kdy se znovu vynořilo aristotelské téma vzájemného

vymezení epiky a dramatu (např. v korespondenci Schiller-Goethe) a kdy s rozvojem preromantismu a vznikem romantismu vyrůstá vlna historického i teoretického zájmu o *e.* lidovou. Naproti tomu prozaická *e.* nebyla až do 19. stol. téměř brána na vědomí a její teorie se začala vyvíjet až s postupným rozvojem novodobých žánrů prozaického vyprávění.

Soudobá teorie literatury, usilující o postižení specifika epických žánrů se všl jejich historickou proměnlivostí, ve vzájemném mříšení a postupném stírání žánrových forem v novodobém vývoji literatury, se pokouší podříditi vnitřní členění *e.* hlediskům strukturní svěbytnosti jednotlivých žánrů, a to podle principů stylistické, kompoziční apod. výstavby díla, popř. podle pozorovatelského hlediska (hledisko → vypravěče). Ani výsledky těchto pokusů o klasifikaci epických žánrů nelze však dosud považovat za průkazné a spolehlivě užitelné.

Lit.: *M. Bachtin*, Epos a román, in: *M. B.*, Román jako dialog, Praha 1980. *C. M. Bowra*, Heroik Poetry, London 1961. *W. Flemming*, Epik und Dramatik, Bern 1955. *K. Friedemann*, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt 1969. *G. W. F. Hegel*, Estetika II, Praha 1966. *O. Hostinský*, Epos a drama, Praha 1911. *J. Hvišč*, Epické druhy v slovenskom a poľskom romantizme, Bratislava 1971. *Z. Klátik*, Slovenský a slovenský romantismus. Typológia epických druhov, Bratislava 1977. *R. Petsch*, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1934. *E. Staiger*, Základní pojmy poetiky, Praha 1969. Teorija literatury. Rody i žanry literatury, Moskva 1964. *V. Žir-munskij*, O hrdinském eposu, Praha 1984.

tb

■ EPILOG

(z řec. epilogos = doslov) – 1. v dramatu, nejčastěji v antickém, středověkém a renesančním, závěrečný proslov k divákům, který obsahuje poučení z děje, nejednou přímo vysvětluje vlastní obsah nebo nadčasový smysl a závěr hry, popř. vyslovuje pouze omluvu za nedostatky představení a dík posluchačům za pozornost. Shakespeare chápal *e.* jako prostředek k vyjádření své tendence (např. Jindřich V.). V této podobě se *e.* objevuje v dramatické literatuře až do 19. stol., někdy přerostl dokonce do samostatné, dramatické svěbytné scény (podobně → prolog). V současných dramatech má *e.* převážně satiricko-ironický nebo manifestační smysl. *E.* je zároveň prostředek, kterého užívají také literární žánry epiky a lyriky;

2. v → rétorice závěrečná řeč, doslov (lat. conclusio nebo peroratio); podle rétorických předpisů měl tyto části: enumeratio (rekapitulace nejdůležitějších prvků proslovu), amplificatio (gra-

dace projevu pomocí výroků, které mají všeobecnou platnost), commiseratio (apel na posluchačovu trpělivost). V rétorickém *e.* převládá patetický řečnický výraz.

kn

■ EPINIK

(z řec. epiníkios = vítězný, k vítězství náležející), též epiníkion – druh → ódy, řecká píseň na oslavu vítězů v národních hrách, jejímž posláním bylo rozhlásit vítězovu slávu po Řecku a uchránit ji zapomenutí. *E.* se vyznačovaly ustáleným repertoárem motivů: obsahovaly zpravidla zmínku o vítězství, naznačovaly druh a způsob závodu, chválily vítězova učitele a děkovaly přízni bohů, uváděly vztahy závodníkovy k ostatním – k rodině a vlasti a chválily vítěze s přáním dalších vítězství v budoucnosti. Klasikem *e.* byl Pindaros (518–422 př. n. l.), z něhož se zachovaly čtyři knihy *e.*

pt

■ EPIRRHÉMA

(řec. = k tomu řečené, dodatek) – pojem antické dramatiky, v → parábázi attické komedie mluvená recitační část, která navazuje na → ódu, při neúplné parábázi někdy jen na písňovou sloku; *e.* má převážně časově satirický obsah, mluví chórů jím oslovuje buď jednu nebo druhou polovinu chóru, někdy také přímo publikum. *E.* je nejčastěji tvořeno v trochejském čtyřstopém verši, stop bývá obvykle 16, řídkěji také 20 nebo 8. Mluvícího chóru nahrazuje někdy při recitaci *e.* jeden z choreutů, jindy střídavě hegemoni čtyř řad polosborů.

Epirrhematická kompozice (střídání zpívaného a mluveného: a b a b, respektive: óda, *e.*, → antóda, → antepirrhéma) se ve starořeckém dramatu zřetelně uplatňuje ještě ve vstupní písni chóru (→ parodos), a to jak v tragédii (zvláště u Aischyla), tak v komedii (nejzřetelněji po části označované jako → agón, např. u Aristofana).

kn

EPISTOLÁRNÍ LITERATURA viz DOPIS

■ EPIŠTOLA

(z řec. epistolé = list, dopis) – 1. název pro apoštolský list; v Novém zákoně je celkem 21 epištol, dopisů určených křesťanským náboženským obcím; úryvky z těchto nabádacích listů, předstávajících v Novém zákoně soubor knih „poučných“ (na rozdíl od „dějepisných“ evangelií a „prorocké“ Apokalypsy), byly od nejstarších dob předcítány o nedělích a svátcích před vlastním mešním obřadem katolické církve;

2. Žánrové označení básnického listu (→ dopis). V 19. a 20. stol. se jako *e.* označují někdy i nabádavé texty publicistické a umělecké, zejména humoristické a satirické prózy (Konrádovy Epištoly k nesmělým milencům, 1941). V perziflážním významu užil termínu *e.* pro své proticírkevní stati K. Havlíček Borovský (Epištoly kutnohorské). Zdrobnělínou *epištolky* nazýval své krátké týdenní veršované komentáře k událostem J. Kainar (Kultura 1960), jindy označované jako → rozhlázky.

mb

■ EPITAF

(z řec. epitafion = nápis na hrob) – 1. *nábrobni nápis*. Byl starou kulturní konvencí mnoha národů; egyptské *e.* se obracely modlitbami k božstvům, řecké měly epigramatickou povahu a čínily si nárok na básnické posvěcení; římské *e.* byly stručné a věcně informující, zpravidla doprovázené ustálenými obraty (Siste Viator, Sit tibi terra levis aj.). K nejnámějším *e.* v podobě → epigramu patří „Jdi a zvěstuj Lakedaimonským, poutníče, že poslušni jich zákonů zde ležíme“, který věnoval spartanským hrdinům Simónidés (6. stol. př. n. l.). Vedle *e.* věnovaných básníky básníkům (Ben Jonson Shakespeareovi) zaslouží zmínky vlastní epitafy autorů, např. Horáciův nebo Wolkerův: „Zde leží Jiří Wolker, básník, jenž miloval svět / a pro spravedlnost jeho šel se bít. / Dřív než moh srdce k boji vytsat, / zemřel, mlád dvacet čtyři let.“

2. (z řec. epitafios logos = *pobřežní řeč*) – slavnostní *pobřežní řeč* v Řecku a Římě, druh řečnictví, v němž vynikli zvl. Isokratés a Démostenés (4. stol. př. n. l.). Slavný epitafios Periklův z Thúkýdidových Dějin přel. F. Stiebitz (Periklova řeč nad padlými, Brno 1946).

pb

■ EPITETON

(z řec. epithetos = přidaný), též *básnický přívlastek*, zastarale přímětek – zvláštní druh kvalitativního, hodnotícího přívlastku; řadí se k obrazným pojmenováním (→ tropy). Na rozdíl od logického, gramatického atributu *e.* rozsah významu substantiva nemění, pouze zdůrazňuje určitou vlastnost zobrazeného předmětu nebo jevu (vlažná tráva – St. K. Neumann), oživuje, konkretizuje jeho představu (rozvodněný čas – J. Hora) nebo vyjadřuje autorův hodnotící a emocionální postoj (lhavá beznadějí – J. Hořejší). Ve starší poetice, opírající se především o antickou literaturu, se rozlišovalo: a) *e. constans* (básnický přívlastek stálý), tvořící s určitým substantivem stabilní, tradiční, stereotypně se opakující spojení. *E. c.* jsou příznačná jak pro homérické

eposy (rychlonožý Achilles), tak pro folklórní epiku, případně lyriku (udatný junák); b) *e. ornans* (básnický přívlastek ozdobný) – statické, deskriptivní *e.*, v některých básnických stylech a žánrech (např. popisná poezie, umělá epika), provázající většinu substantiv (např. jasnou zeleň kolem, modré chlomy v dáli – S. Čech). Ve funkci *e. o.* se často uplatňovaly neutrální, dobově konvenční výrazy (např. *e.* „slíčny“ a „milý“, hojně užívaná v obrozenecké lyrice). Sémanticky indiferentní *e. constans* i *ornans* patřila k formálním, rytmicko-syntaktickým prostředkům, vytvářejícím tzv. epickou šíři.

Pro moderní poezii ztratilo uvedené rozlišení své opodstatnění. *E.* se významově osamostatňuje, stává se výrazným, silně evokativním, emocionálně působivým prostředkem, zakládajícím svou uměleckou účinnost na zcela originálním, neopakovatelném, překvapivém, často logickým spojení, v němž se aktivizuje a mnohostranně konfrontuje sémantický potenciál obou komponent a vzniká nová estetická kvalita. Viz též → metafora, → personifikace, → oxymóron.

jh

■ EPITHALAMION

(z řec. thalamos = svatební ložnice) – řecká svatební píseň zpívaná sborem chlapců a dívek před dveřmi manželova domu po přivedení svatebního páru. Původně se rozlišovalo *katakoinetikon*, které bylo zpíváno v noci po odchodu manželského páru, a *diegertikon*, zpívané k probuzení páru následujícího rána. U Římanů přednášel *e.* sbor dívek. Za tematickou náplň sloužila zpravidla chvála předností ženicha a nevěsty.

Mezi nejstarší tvůrce *e.* patří Sapfó (7. stol. př. n. l.), Anakreón, Pindaros, Theokritos (jehož 18. idyla oslavuje sňatek Menelaa a Heleny), v římské literatuře Catullus (Svatba Thetidy a Pelea). Nově skládali *e.* básníci Ronsard, Scarron, Spenser, Donne aj. V české renesanční literatuře je známo *e.* Šimona Lomnického u příležitosti svatby pana Petra Voka z Rožmberka.

pb

■ EPITOMÉ

(řec. = seříznutí) – výtah z obsáhlejšího vědeckého díla. Termín se vžil především pro výtahy starších historických, právnických a mluvnických prací, pořizované v období úpadku starověku, počínaje 3. stoletím n. l. (např. *e.* z Tita Livia známé jako Livii periochae), ale užíval se i v pozdější době pro kompilační práce poskytující přehled dosaženého poznání v určitém oboru (např. Epitome rerum Bohemicarum Bohuslava Balbina).

mc

■ EPITRIT

(z řec. epitritos) – v antické metrice stopa v trvání 7 mor, realizovaná kombinací 3 dlouhých a 1 krátké slabiky. Podle postavení slabiky krátké (U) se dále rozlišuje *e. první* (U – – –), *e. druhý* (– U – –), *e. třetí* (– – U –) a *e. čtvrtý* (– – – U).

mc

■ EPITROPA

(z řec. epitrope, epí = na, tropos = obrat) – rétorická figura, druh ironie, při které se určité tvrzení (fakt, věc) bere jako platné, i když je možno ho okamžitě popřít, čímž je dána možnost k jeho důraznému a ironickému vyvrácení.

Příklad: V článku se píše, že moje kritika je příliš adresná. Budiž. Avšak kritika musí být adresná.

Lit.: P. Fontanier, Les figures du discours, Paris 1968.

vš

■ EPIZEUXIS

(řec. = připojení) – básnická figura, opakování téhož slova nebo skupiny slov v jednom verši, popřípadě větě, a to buď bezprostředně za sebou, nebo po vložení jiného slova, zpravidla spojky, příslovce atp. *E.* zvyšuje zvukovou působivost věty a akcentuje význam opakovaného celku.

jh

■ EPIZODA

(z řec. episodios = vložený) – 1. v antickém dramatu představovalo *episodion* zpočátku → akt, psaný v trochejském čtyřstopém verši (později byly dialogické části psány v třístopém jambu); vkládalo se mezi dva zpěvy chóru (→ stasima), počet těchto dějových částí původně nepřesahoval tři, později narůstal;

2. *dnes* obecně více nebo méně uzavřený vedlejší děj, vložený v román, eposu a dramatu do děje hlavního, k němuž někdy tvoří významovou paralelu (např. scény herců a scény hrobníků v Shakespearově Hamletovi), často plní funkci retardační (dobrodružný román) nebo alespoň hlavní děj motivicky a významově rozšiřuje (Odysseovo dobrodružství s Polyfémem z Homérový Odyssey). Termín *e.* se přeneseně používá i ve výtvarném umění (ve smyslu část větší kompozice) a v hudbě; v divadle se *e. dnes* ještě rozumí malá role (odtud epizodisté, představitelé krátkých úloh), někdy také scéna, v které vystupují převážně epizodní postavy.

Lit.: V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1933. U. Wertheim, Fabel und Episode in Dramatik

und Epik, in: Neue deutsche Literatur 12, 1964.
kn

■ EPÓDA

(z řec. epódos = dozpěv, závěr) – pojem antické poetiky: 1. v trojdlých zpěvech antického chóru třetí, závěrečná část, následující za strofou a jí odpovídající antistrofou;

2. kratší verš ve strofě pravidelně střídající verš delší. Z tohoto kratšího verše, zvaného stichos epódos, pak přešlo označení *e.* na celý útvar epodické verše využívající (srov. Horatius, Epódón liber);

3. verš opakující se jako refrén na konci strofy (např. u Theokrita, Vergilia aj.).

pt

■ EPOCHA LITERÁRNÍ

(z řec. epoché = zadržení, tj. vrchol, chápáný jako zvrtný bod nového vývoje) – časově rozsáhlý úsek literárních dějin; nejšířší princip členění vývojového procesu literatury světové a literatury národních, a to buď z hlediska obecně historického, kulturního, ideologického (např. renesance, osvícenství), nebo na základě kritérií stylových (např. baroko). Pojmy označující *e. l.* představují nadržené souvislosti, které zachycují nebo mají zachycovat aspekty obecně literární i aspekty historické, kulturní a společenské, což umožňuje při pojmenování zdůrazňovat jedno nebo druhé hledisko. Tato skutečnost se promítá v literárněhistorické praxi tím, že se v různých koncepcích liší jak počet jednotlivých *e. l.*, tak i jejich obsah.

V současné době se prosazuje tendence chápat *e. l.* jako širší celek víceméně nadnárodních souvislostí, tj. blízký pojmovému vymezení → proud literárního, resp. kulturního. V tomto smyslu se také užívá v literatuře obecné, vymezující rozsáhlé celky v literatuře staré a starší; na rozdíl od → období literárního má daleko menší frekvenci. Viz též → periodizace literatury.

Lit.: J. Hrabák, Literární komparatistika, Praha 1971. M. Mann, Zagadnienia podziału w historii literatury, Warszawa-Lwów 1921. H. P. Teising, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Gronningen 1949. J. Volek, Otázky taxonomie umění, in: Estetika 1970.

tb

■ EPOPEJ

(z řec. epos = slovo, pověst; poieó = skládám) – starší termín pro literární žánr, nejednotně užívaný; 1. nejčastěji ve významu velká výpravná básně (→ epos);

2. v širším pojetí byla jako *e.* označována

i některá díla románová z 19. stol., např. *Vojna a mír*, *Mrtvé duše*. Román byl totiž v první pol. 19. stol. některými literárními vědci považován za konvenční útvar s umělým syžetem a omezeným záběrem reality, kdežto prozaické *e.* byly spojovány s širokým záběrem a realisticky věrným ztvárněním skutečnosti.

Lit.: *P. Irsinskij*, *Epopeja*. Istoričeskije formy žanra, Lublin 1980.

pt

■ EPOS

(z řec. *epos* = slovo, řeč, pověst) – rozměrná epická veršovaná skladba volné kompozice s pomalým tokem děje a zálibou v epizodách (tzv. epická šíře), podávající jazykem bohatým na ustálená epiteta a figury, s vypravěčským odstupem a objektivitou téma války nebo hrdinských činů. *E.*, odraz „heroických poměrů“ na úsvitu lidské civilizace, se ovšem v dlouhodobém literárním procesu ideově i tematicky diferencoval, specializoval a negoval nejednou svou původní podobu, takže vznikaly různé jeho formy.

Prototypem *e.* je *e. brdinský* neboli *bobatýrský*, jenž se opírá o bájesloví starověkých národů a mívá neznámého, popř. mytického původce. Tuto kategorii reprezentuje např. sumerský *Epos o Gilgamešovi* (3. tisíciletí př. n. l.), Homérova *Ílias* a *Odyssea* (8. stol. př. n. l.), indické *eposy* (*Mahábhárata* o 90 tisících verších z 5. stol. př. n. l. a *Rámájana* z 2. stol. n. l.), francouzská *Píseň o Rolandovi* (9. stol.), španělská *Píseň o Cidovi* (pol. 12. stol.) a německá *Píseň o Nibelunzích* (poč. 13. stol.). Druhotně vznikaly pak hrdinské *e. umělé*, jako např. Vergiliova *Aeneis* (1. stol. př. n. l.), Sládkem přebásněná *Longfellowova Píseň o Hiawatě* (pol. 19. stol.), finský *e. E. Lönnrota Kalevala* (přeložený do češtiny J. Holečkem) nebo pokusy J. Hollého o hrdinský *e. slovenský* (*Svatopluk, Sláv*). Od původních *e. národních* se liší především jistým vzdělaneckým odstupem – „způsob básníka nazzírání je naprosto odlišný od toho světa, který nám chce znázornit“ (Hegel); *dvorský* neboli *rytířský e.*, spjatý s prostředím evropské vysoké šlechty 12. a 13. stol., zpracovával naopak látky cizí – keltské (*Tristan*), antické (*Alexandr*), popřípadě orientální. Podával však v jejich rámci idealizovaný a tendenční obraz rytířské kultury a etiky, poznamenaný vlivem křesťanství. Látky dvorských *e.* vycházely vesměs z francouzského podání a německým zprostředkováním pronikaly i k nám. Charakteristickými díly jsou např. *e. Chrétiena de Troyes* o družině krále Artuše (pol. 12. stol.), skladby o *Tristanovi* a *Isoldě* či nekolikanasobně zpracování historie Alexandra Makedonského, známé též v české verzi (kolem r. 1300); *historický e.* (např. *Osvobození Jeruzalém*

od T. Tassa nebo *Konrád Wallenrod* od A. Mickiewicze) líčí skutečné dějinné události, avšak na rozdíl od veršované kroniky ze specifického uměleckého stanoviska; *e. romantický* (běžněji → básnická povídka nebo → *poéma*), který vznikl rozpadem velkých *e.* o mnoha tisících veršů a vyvozuje se z fantastického a rozmarného *Ariostova Zuřivého Rolanda* (poč. 16. stol.), pracuje s fragmentarizovanou fabulí, přerušovanou líčením a prvky emocionálními a reflexivními (*Byronův Don Juan*); *e. duchovní* vychází z biblických námětů a křesťanské ideologie, jako např. *Dantova Božská komedie* (poč. 14. stol.), *Miltonův Ztracený ráj* (17. stol.), zčeštělý *Jungmannem*, a *Klopstockova Messiada* (18. stol.); *e. idylický, pravý protiklad e.* heroického, zobrazuje poklidný, přírodní prostotou naplněný venkovský život (*Goethův Heřman a Dorotea*, *Mickiewiczův Pan Tadeáš*, popř. cyklus *Sv. Čecha Ve stínu lípy*); *e. komický* a *e. zvířecí* spočívají na nesourodém míšení vysokého a nízkého, vznešeného a malicherného, je jim vlastní → *heroikomika*, → *parodie*, → *travestie*, → *groteska*, → *burleska* nebo → *ironie*; společný předek obou žánrů, řecká *Batrachomyomachie* (*Žabomyší válka*), docíluje kontrastního účinku právě protikladem mezi malicherným námětem a „vysokým“ stylem, připomínajícím *Iliadu* (→ *směšnohrdinský e.*); k nejvýznamnějším představitelům *komického e.* patří za renesance A. Tassoni (*Uloupené vědro*), v období klasicismu P. Scarron (*travestie Aeneidy*) a N. Boileau (*Pulpit*), za osvícenství *Voltaire* (*Panna*) a A. Pope (*Uloupená kadeř, Dunciáda*), v českém kontextu pak *Šeb. Hněvkovský* (*Děvin, báseň směšnohrdinská*) a *klasické skladby K. Havlíčka*; proslulým *zvířecím e.* je např. *Goethovo zpracování středověké francouzské látky o chytrém lišákovvi Reineke Fuchs*, *Myšaida polského autora I. Krasického* (1775) nebo *Hanuman Sv. Čecha*.

V širším pojetí se někdy k *e.* řadí i díla bezfabulová, tzv. *e. popisné* (*Hésiodos, Práce a dni*) a *e. didaktické* (např. *Boileauovo Umění básnické*).

Lit.: *C. M. Bowra*, *From Virgil to Milton*, London-New York 1962. *A. Willem*, *L'épopée, ses lois, son histoire*, Bruxelles 1927. *V. Žirmunskij*, *O hrdinském eposu*, Praha 1983.

pt

■ ER-FORMA

(z něm. *er* = *on*) – promluvové → pásmo vypravěče, které svou metodou vyprávění vytváří protiklad k tzv. → *ich-formě*; *e.-f.* se realizuje ve třetí osobě mluvnické, vypravěč většinou zaujímá postavení objektivního pozorovatele a jako takový obvykle nemá výraznější podíl na vlastním vývoji děje. Moderní próza 20. stol., která

narušuje objektivní sémantický aspekt „vševědoucího“ vypravěče, však původní protiklad mezi e.-f. a ich-formou stírá.

kn

ERISTIKA viz POLEMIKA

■ ESEJ

(angl. essay = pokus, zkouška; z franc. essayer = zkoušet) – druh umělecké prózy, nepřilíhí rozsáhlá literárněkritická nebo publicistická stať na témata nejvýznamnějších literárních, kulturních, filozofických nebo společensky aktuálních problémů, které se autor zpravidla nesnaží vyčerpat úplně, do hloubky, nýbrž pojednat o nich novým, originálním způsobem. Vědomě rezignuje na systematickou a tvůrčí analýzu, téma je z různých stran osvětlováno volnými myšlenkovými pochody, do nichž se často včleňují osobní zážitky, a neusiluje o větší obecnost. Charakteristickým rysem *e.* zůstává uvědomělá subjektivita pojetí, odrážející se v kompozičním řešení *e.* a ve volbě individuálních formulací, kterými se *e.* liší od věcné rozpravy; nad žurnalistický → fejeton vyniká *e.* duchaplnou úrovní podání a nároky na širší než pouze aktuální platnost. Po stránce stylové bývá *e.* značně vynalézavý, hojně užívá např. → aforismů. Termín *e.* se ujal podle titulu stejnojmenné knihy Michela de Montaigne z r. 1580 (před ním psali *e.* již antičtí autoři jako Plutarchos, Seneca aj.); autorem náboženských úvah ve formě *e.* byl v téže době v Anglii F. Bacon. *E.* se těšil velké oblibě zvláště v 18. stol., kdy osvícenský rozvoj samostatného myšlení potíral absolutistický dogmatismus a tím vzrůstalo povědomí o složitosti problémů (Lessing, Herder), a v individualistickém 19. stol. (Carlyle, Macaulay, Brunetière, Sainte-Beuve, Taine). U nás psali *e.* např. Arnošt Procházka (Cesta krásy), O. Březina (Hudba pramenů), F. X. Šalda (Boje o zítřek, Juvenilie), A. M. Piša, B. Václavek, K. Čapek aj.

Lit.: A. Auer, Die kritischen Wälder, Halle/S. 1974. B. Berger, Der Essay, Form und Geschichte, Bern 1964. V souhradnicí umění (Ze slovenské esejistiky), Praha 1983.

ko

■ ESTETIKA

(z řec. aisthétika = smyslově vnímané) – nauka o krásnu (estetičnu), relativně samostatná filozofická disciplína. *E.* jako systematická, ucelená, v podstatě nenormativní filozofická věda se odlišuje od *e. programové*, tj. souhrnu estetických požadavků, zásad a norem, teoreticky vytyčovaných pro určitý umělecký směr, školu, hnutí, společenskou epochu apod. Sem patří i tzv. *e.*

umělců, tj. fragmentární soubor uměleckých názorů a tvůrčích koncepcí jednotlivých autorů.

E. rozeznává tři typově rozdílné, úzce však na sebe navazující oblasti krásna: a) přírodu, b) mimoumělecké výtvořiny lidské činnosti, c) umění, představující nejvýraznější, nejkoncentrovanější a nejvýznamnější sféru estetična. Předmět zkoumání *e.* je zčásti shodný s předmětem obecné teorie umění, zabývající se uměním ze všech aspektů (včetně estetického); obě disciplíny jsou spolu těsně dialekticky spjaty. Od obecné *e.* a obecné teorie umění se odlišují speciální *e.*, které se zabývají jednotlivými dílčími oblastmi estetična (např. *e.* techniky, sportu, krajiny, užitkové tvorby), a teorie jednotlivých druhů umění (např. → teorie literatury, architektury, hudby). *E.* a obecná teorie umění se v různé míře stýkají s jinými naukami, zejména společenskými, a to především s psychologií, sociologií, etikou, pedagogikou, dějinami umění, kultury aj., ale i přírodními, např. fyziologií, fyzikou aj. Specializované vědní disciplíny, konstituující se v hraničních úsecích (např. sociologie umění, psychologie umění aj.), mají pro *e.* značný poznávací význam. Z hlediska užívaných metod se rozlišuje *e.* spekulativní (též filozofická, *e.* „shora“), odvozující své principy z předem daných filozofických koncepcí, a *e.* empirická (též induktivní, experimentální, *e.* „zdola“), jež se zakládá na reálných faktech, získaných konkrétními rozbory uměleckých děl, estetických reakcí, kreativního procesu aj.

Termínu *e.* poprvé použil A. G. Baumgarten (Aesthetica, 1750–8), avšak zárodky estetického myšlení vznikly již ve starověké Řecku: v *e.* pythagorejské (6. stol. př. n. l. – krása jako harmonie číselných vztahů) – a v Démokritově (5. stol. př. n. l.) učení o původu a účelu umění, o umění jako napodobení přírody (tzv. → mimesis). Též Plátón (427–347 př. n. l.) zastává mimesickou koncepcí umění, i když mu ve svém systému objektivního idealismu připisuje nepatrnou hodnotu. Krása není dostupná smyslovému vnímání, ale patří do sféry „idejí“, kde zaujímá jedno z nejvyšších míst. Empiricky orientovaná *e.* Aristotelova (384–322 př. n. l.) hledá podstatu krásy v tzv. jednotě v rozmanitosti (unitas multiplex), považuje umění za formu hlubšího poznání skutečnosti a podává jeho první klasifikaci podle předmětu, způsobu a prostředku napodobení. Aristotelova teorie tragédie a výklad jejího psychologického účinku (tzv. → katarze) značně ovlivnily vývoj *e.* i umění. Teorii jednotlivých druhů umění v antice vypracovali: Aristoxenos (hudba), Vitruvius (výtvarné umění), Cicero (řečnictví), Horatius (poezie) aj.

Středověkou *e.*, závislou na křesťanském náboženství a scholastické filozofii, reprezentoval zvláště Tomáš Akvinský (13. stol.), u nás Tomáš

Štítný (14. stol.).

Renesanční *e.*, těsně spjatá s dobovou umělecko-praxí, oživuje mimetickou koncepci umění (Leonardo aj.), vědecky zkoumá kritéria krásy (L. B. Alberti), rehabilituje význam umělecké individuality (A. Dürer, Michelangelo) a rozvíjí teorii hudby (G. Zarlino), literatury (G. Vida, J. C. Scaliger), výtvarného umění (Cennini, Dolce aj.).

V porenančním období vznikla ve Francii přísně racionalistická *e.* klasicismu, normativně vyžadující jednotu obsahu a formy, jasnost, jednoduchost a zřetelnost uměleckého výrazu (Malherbe, Boileau), zatímco opoziční, empiricky založená anglická estetická škola (Shaftesbury, Addison, Burke aj.) akcentovala cit, fantazii, přirozenost, individuální vkus. Francouzskou materialistickou *e.* 18. stol. představují zejména d'Alembert a D. Diderot, který krásu pojal jako poměr částí a zdůraznil význam asociací. Zakladatelem *e.* německého klasického idealismu (Fichte, Schelling, Herder, Goethe, Schiller aj.) se stal I. Kant, který mimo jiné analyzoval subjektivní podmínky vnímání krásy, podal osobitou klasifikaci umění a výklad génia. Vrcholem této fáze vývoje *e.* je estetický systém G. W. F. Hegela, koncipovaný z pozic idealistické dialektiky a historismu. K představitelům *e.* evropského romantismu se řadí A. Schopenhauer, T. Carlyle, Stendhal, V. Hugo, u nás F. Palacký, P. J. Šafařík a J. Jungmann. Ve vývoji materialistické předmarxistické *e.* mají velký význam estetické teorie ruských revolučních demokratů (Bělinckij, Černyševskij, Dobroľjubov). V druhé polovině 19. stol. postupně zanikl spekulativní, zejména hegelovský směr (Weise, Rosenkranz, Vischer aj.), rozvíjel se estetický formalistický Herbartovy školy (Zimmermann, Hanslick, Hostinský, Durdík) a vznikaly další směry *e.*, např. sociologický (Taine, Hennequin, Guyau), psychologický (Fechner, Wundt, Zich) aj.

Ve 20. stol. se *e.* značně metodologicky a koncepčně diferencuje; formuje se subjektivně idealistická teorie vžití (Lipps, Vernon Lee), intuitivismus (Dilthey, Croce, Bergson), později vzniká *e.* sémantická (Cassirer, Richards), psychoanalytická (Freud, Adler, Jung), fenomenologická (Geiger, Ingarden), existencialistická (Camus, Sartre), → strukturalismus aj.

Teoretické základy marxistické *e.* byly vytvořeny K. Marxem a B. Engelsem, kteří mimo jiné objasnili složitou sociální a třídní podmíněnost umění jako specifické formy ideologické nadstavby, zdůraznili jeho poznávací význam a poukázali na absolutně nepřátelský poměr kapitalismu k umění a kráse. Marxovo pojetí *e.* obhajovali a rozvíjeli G. V. Plechanov, P. Lafargue, F. Mehring; svým podílem přispěli též A. Labriola, W. Morris, K. Liebknecht aj. Důležité místo ve

vývoji marxistické *e.* zaujímá V. I. Lenin, který vypracoval teorii odrazu a teorii dvou kultur v třídní společnosti, zformuloval zásadu třídnosti, stranickosti a lidovosti umění, odmítl negativistický vztah ke kulturnímu dědictví. K významným představitelům leninské etapy marxistické *e.* patří A. V. Lunacarskij, M. Liffšic, G. Lukács, T. Pavlov, G. Thompson, A. Gramsci aj.

Českou marxistickou *e.* a teorii umění, navazující prostřednictvím Z. Nejedlého především na linii realistické *e.* (O. Hostinský) a ovlivněnou pokrokovou demokratickou kritikou (F. X. Šalda), reprezentují ve 20. letech J. Wolker, St. K. Neumann, J. Hora, později zejména B. Václavek, K. Konrad, E. Urx, J. Fučík, L. Štoll aj.

Lit.: K. E. Gilbertová, H. Kubn, Dějiny estetiky, Praha 1965. Istorija estetiky I–V, Moskva 1962. A. Hauser, Filozofie dějin umění, Praha 1975. M. Novák, Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti, Praha 1963. Tjž, Od skutečnosti k umění, Praha 1965. S. Šabouk, Umění – systém – odraz, Praha 1973, Tjž, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. E. Šimůnek, Estetika a všeobecná teória umenia, Bratislava 1976. W. Tatarkiewicz, Historia estetyki I–II, Wrocław–Krákóv 1960. J. Volek, Kapitoly z dějin estetiky, Praha 1969.

jh

■ ESTOPSYCHOLOGIE

(z řec., spojení estetiky a psychologie) – idealistický badatelský směr z konce 19. stol., který chápal umělecké dílo jako znak a projev duše, umělce, národa a doby. *E.* chtěla být syntézou věd o životě, vrcholem antropologie. Tvůrce, průkopník a hlavní představitel *e.* Francouz Emile Hennequin stavěl *e.* výslovně do opozice k literární a umělecké kritice vynášející soudy o hodnotě díla; *e.* vyrůstala také z odporu k naturalismu a pozitivismu. Opírala se o trojí analýzu: *estetický rozbor* měl za úkol zkoumat emoce, které dílo vzbuzuje, i prostředky, jimiž je vyvolává; *psychologický rozbor* měl přesně vědecky analyzovat „duševní organizaci autora“ a vystihnout zvláštnosti tvůrčího individua, génia; konečně *sociologický rozbor* vycházel z přesvědčení, že prostředí neutváří umělce, ale naopak umělec prostředí; *e.* tak chtěla nazírat národy v jejich umělcích – literaturu podle *e.* vyjadřuje národ ne proto, že by jí národ produkoval, ale že jí přijímá a poznává se v ní. V další fázi, *syntéze*, šlo *e.* o rekonstrukci díla a lidí v jejich celkové jednotě, ve hře přírodních a společenských sil; po poznání vědeckém má být umělecké dílo poznáno umělecky. Také syntéza je trojí: jde o estetické znovusestrojení díla, psychologické znovusestrojení génia a sociologické znovusestrojení společenské skupiny a doby, v níž žil duch

díla a jeho autor.

Projekt *e.* formuloval Hennequin v knize Vědecká kritika (La Critique scientifique, 1888, český 1897 v překladu F. V. Krejčího) a prakticky uskutečnil ve studiích shrnutých do knih Spisovatelé ve Francii zdomácnělí (1889, český 1896 v překladu a s předmlouvou F. X. Šaldy) a Několik francouzských spisovatelů (1890). U nás *e.* propagoval hlavně F. X. Šalda, který zdůrazňoval, že Hennequinovy stati jsou „formou román, román ducha, zajímavější a napjatější než romány dobrodružství vnějších a hmotných“.

Ve druhé pol. 20. stol. většina příruček a encyklopedií už termín *e.* jako pojem vědy o umění nezna a *e.* definuje pouze jako psychologickou disciplínu obírající se vztahem mezi nervy a vědomím.

Lit.: F. X. Šalda, Kritické projevy 3, Praha 1950.

mb

■ ESTRIBILLO

(špaň., čti estribillo; původně = refrén, otřepané rčení) – osamocený verš, případně dvojverší volně připojované k jednotlivým strofám lyrických básní po způsobu → refrénu. Má zvláštní význam rytmický a bývá v úzkém vztahu k hlavní ideji básně. Charakterizuje španělské básnictví inspirované lidovou tradicí (F. García Lorca, R. Alberti). Srov. → villancico.

hš

■ ETYMOLOGIE

(z řec. etymon = pravý význam, skutečná povaha a logos = slovo) – odvětví lingvistiky zabývající se výzkumem původu slov. 1. *e. básnická* – označení pro nepravé přibuzenské svazky, vytvářené na základě zvukové podobnosti mezi pojmenováními, která nesouvisí ani významově, ani morfologicky. *E.* básnická vzniká sémantizací zvukového plánu, vytvářející z → fonémů nebo skupin fonémů zdánlivě významové jednotky (nepravé morfémy, quasimorfémy): „Spí myrty s mírnými lístky“ (Biebl), „Kmen listí padal na náš stín... šel soumrak kolem, bolestím“ (Halas).

Zvláštním případem *e. b.* (oblíbeným zvláště ve středověké poezii) je výslovná motivace vztahu zvukově podobných pojmenování: „dobřeť jméno má *Kostnice*, cirkve svaté *pakostnice*“ (Porok Koruny české); „vrabci jsou odjakživa *proletáři*, protože se po celý den jen tak *proletují* po střeších“ (Čapek);

2. *e. lidová, e. mylná* – vztážením slova v jazyce izolovaného (obvykle slova cizího), jehož skutečná souvislost s jinými slovy daného jazyka je zatemněna, ke slovíkům s ním etymologicky nesouvisejícím. Tento proces, k němuž dochází na zá-

kladě náhodné zvukové nebo i významové podobnosti, ústí v přetvoření původního slova ještě užším přechýlením ke slovu, s kterým je asociováno. Lidovou etymologií vznikla i dnes zcela běžná spisovná slova, např. hřbitov (z něm. Friedhof přes břitov), hrozinky (z něm. Rosine mylným přechýlením ke slovu hrozen) aj. Většinou však zůstávají takto tvořené pojmenování příležitostnými (poloklinika místo poliklinika). V této podobě většinou náhodně tvořených neologismů také vstupují často do jazyka literárního především v pásnu řeči postav (charakterizační, komická aj. funkce).

mc

■ EUFEMISMY

(z řec. eu = dobře a fémi = mluvím) – zjemňující slova a výrazy pro drsné či nepříjemné předměty, jevy nebo děje (smrt, nemoc). *E.* jsou zpravidla víceslovná synonymní pojmenování a bývají vyjádřeny většinou některým z → tropů (metafora, metonymie, litotes, perifráze apod.). Vedle ustálených *e.* se uplatňují i *e.* aktualizované – básnické. Např.: „Plamének života jejího zhasl, jako zhasíná pomalu dohořívající kahanek, v němž palivo vše stráveno“ (Němcová).

S e. se v některých případech stýkají či překrývají opisy či → perifráze, nahrazující tzv. slova tabuová, jimž se mluvě vyhýbá nejčastěji z pověry (např. rohatý, zlý místo ďábel). V literatuře se *e.* využívá pro jejich emocionální zabarvení (od skutečného zjemnění až po ironii) též jako charakterizačních prvků.

hř

■ EUFONICKÉ FIGURY

(z řec. eu = dobře, fóné = zvuk) – typy opakování hlásek a hláskových skupin, sloužící pro charakteristiku → eufonie literárního projevu, především básnického. V našem kontextu je nejznámější: a) ruská typologie O. M. Brika, vycházející ze čtyř kategorií – z množství opakování hlásek (dvojhlaskové, trojhlaskové atd. *e. f.*), z počtu opakování (jednoduché, několika násobné *e. f.*), z pořadí opakování hlásek a konečně z polohy v rytmických celcích; b) typologie J. Mukařovského, vycházející pouze ze vztahu k rytmickému členění verše: *paralelismus* (paralelismus postupný, opakování ve stejném pořádku), *inverze* (paralelismus inverzní, opakování se změněným pořadím) a *sekvence* (prosté opakování v rámci jediného rytmického úseku), např.:

Večerní máj – // byl lásky čas

í	á	//	y	a	paralelismus
č	á	//	á	č	inverze
		//	ás	as	sekvence

Lit.: O. Brik, *Zvukovye povtory*, in: *Poetika*, Petrohrad 1919. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III*, Praha 1948. B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1971.

mc

■ EUFONIE

(z řec. eu = dobře a fóné = zvuk), též *libozvuk* – 1. hlásková instrumentace, příznakové uspořádání hlásek v uměleckém projevu, především ve verši, buď potlačěním výskytu určitých hlásek či hláskových skupin, nebo naopak zvýšením výskytu, opakováním hlásek jiných. Eufonické opakování hlásek se obvykle úzce spíná s metrickou osnovou verše, zůstává však jejím volným, nezávazným průvodcem, tím se liší od opakování hlásek, které je součástí básnické normy (rým, v starogeránském verši aliterace). Vedle rytmické funkce *e.*, která vyplývá z jejího sepětí s metrickou osnovou verše, hraje značnou úlohu i její funkce významová. *E.* totiž vnáší do textu významy spjaté s artikulačními a sluchovými asociacemi a vytváří významové svazky mezi zvukově příbuznými, ale významově nesouvisějícími slovy (→ etymologie). Od rytmické stránky verše se nejvíce odděluje tzv. *e. vertikální*, opakování nápadných hláskových skupin v různých, často i vzdálených verších;

2. v úzkém smyslu *e.* funguje jako hodnotící termín a rozumí se jí v souvislosti s etymologickým významem slova esteticky kladně působící uspořádání hlásek, *libozvuk*, tedy opak → kakofonie.

Lit.: J. Brežina, *Poézia Fraňa Kráľa*, Bratislava 1968. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I–III*, Praha 1948.

mc

■ EUPHUISMUS

(čti jůfjuismus, z angl., od vlastního jména Euphues) – přebujelý manýristický (→ manýrismus) prozaický styl 80. let 16. stol. v Anglii. Jeho tvůrcem byl alžbětinský prozaik a dramatik John Lyly, který knihou *Euphues aneb Anatomie vtípu* (*Euphues, the Anatomy of Wit*, 1578) dal také název tomuto stylu. *E.* byl velmi módním stylem po dobu jednoho desetiletí a nalezl několik napodobitelů (R. Greene, Th. Lodge aj.), potom však byl již jen parodován a zesměšňován. Stylisticky se *e.* vyznačoval dovedným užitím principů paralely a antitezé. Základními výrazovými prostředky *e.* byl → izokolón (stejná délka vět a větných period), *parison* (syntaktický paralelismus) a *paromoion* (stejně zvukové vyznění vět).

Lit.: Viz. manýrismus.

pb

■ EURYTMIE

(z řec. eurythmiá = souměrnost) – rytmická organizace jazykového projevu, především verše.

mc

■ EVANGELIÁŘ

(z řec. eu-aggelion, čti angelion = dobré poselství), též *evangelistář*, *lekcionář* – liturgická církevní kniha, obsahující oddíly, části, výňatky evangelíí (perikopy – odtud též *perikopář*): podle tradice pořízen sv. Hieronymem (ve 4. stol. n. l.). Výňatky byly určeny pro čtení a výklad při mších o nedělích a svátcích a jsou seřazeny podle průběhu církevního roku. Proto byl *e.* překládán spolu s epistolami záhy do národních jazyků. Při slavnostních hudebních mších zpíval výňatky z evangelíí jáhen (student bobosloví, zvaný evangelista), a proto obsahoval *e.* také notové zápisy. S řadou dalších liturgických knih byl *e.* později sjednocen v *misálu* (mešní knize), jehož konečná redakce je dílem papeže Pia V. (v r. 1570).

Středověké *e.* vynikaly jako umělecká díla zejména iluminacemi a vazbou. Historicky proslulé je staroslověnský remešský *e.*, používaný při korunovací francouzských králů. *E.* je součástí → liturgické literatury.

rč

■ EVANGELIUM

(z řec. eu-aggelion, čti angelion = dobré poselství) – církevně kanonizovaný soubor řeckých apoštolských textů, vypravujících o životě a učení Ježíše Krista, tvořící první a hlavní část Nového zákona. Podle křesťanské teologie bylo *e.* vnuknuto sv. Duchem čtyřem evangelistům a má význam nejen historického svědectví, ale především jako jednotné dílo náboženské, misijní a církevně dogmatické.

E. vzniklo z prvotní ústní tradice a z dříve zpracovaných částí, z nichž byl vytvořen soubor prvních tří synoptických (přehledných) evangelíí (paralelních, s opakujícími se stejnými nebo podobnými místy); konečná redakce řeckého textu byla postupně sepsána s autorstvím Lukáše, Matouše a Marka, a to asi v 70–90. letech n. l. Poslední, čtvrté evangelium, Janovo, je pozdější, asi z doby okolo r. 120. Kristus v něm není chápán ve své lidské přirozenosti, ale naopak je zdůrazňována jeho božská stránka. Vedle čtyř církví uznávaných evangelíí vznikly → apokryfy, tzv. podvržené texty (např. apokryfní evangelium židovské, egyptské, Petrovo aj.), které se buď ztratily nebo dochovaly jen ve zlomcích. Středověkou liturgickou knihou, obsahující výňatky z evangelíí, čtené a vykládané při mších, je → evangelistář, který později přešel do *misálu*.

rč

■ EXEGEZE

(z řec. *exégésis* = vyprávění, výklad) – návod k textově kritické, popř. významové → interpretaci literárního díla, spočívající jednak ve faktickém historickém poučení, jednak ve srovnání různých míst spisu, které mohou přispět k poučení o daném místě v textu nebo k jeho hlubšímu porozumění. Jedna z metod → filologie. Exegetický komentář bývá často spjat s textově kritickým vydáním spisu, např. Novotného latinská edice Platóna (Praha 1960).

Lit.: *Jakoubek ze Stříbra*, Výklad na Zjevení sv. Jana I–II, Praha 1932–33. *J. Kvičala*, Nové kritické a exegetické příspěvky k Vergiliově *Aeneidě*, Praha 1892.

pt

■ EXEMPLUM

(lat. = příklad) – prozaické vyprávění zpravidla kratšího rozsahu, objasňující určitý morální pojem nebo problém, demonstrující příkladné chování či nepřipustné jednání apod. *E.* jsou doložena již v antickém řečnictví a středověkých kázáních, dále v didaktických spisech, kam byla vkládána pro oživení nebo ilustraci (zejména v období → baroka). Obsahově jsou rozmanitá, často i žertovného rázu. Náboženský prvek z nich časem postupně mizí a *e.* přecházejí v oblast zábavné četby, žánrově v → povídku (podobají se v tom smyslu středověkým → *fabliaux*).

ko

■ EXISTENCIALISMUS V LITERAŘUŘE

(z lat. *existentia* a franc. *existence* = jsoucnost, bytí) – proud v buržoazní literatuře a kritice 20. stol., odrážející filozofickou doktrínu *e. B.* vyšel z Nietzscheovy filozofie života a Diltheyovy filozofie zážitku, které integroval do filozofie člověka a lidské existence. Staví na iracionalistické a nevědecké představě člověka izolovaného od všech souvislostí materiálního světa, který „vůl v nicotě“ svou existenci. V tomto smyslu je *e.* jednou z mnoha formulací subjektivního idealismu, která se liší od Kantova a Husserlova metafyzického rozumu a čistého vědomí přechodem k falešně pojaté praxi. Idealistické pojetí člověka jako ničím nedeterminovaného vědomí vede k přeceňování problematiky svobodné volby, sartrůvského rozhodnutí jako mravního činu či kierkegaardovského skoku do buď – anebo. Člověk a praxe jsou ve skutečnosti jen novými jmény pro subjekt a psychologismus. V jeho duchu zavádí *e.* jako filozofické kategorie psychologické prožívání budoucnosti a přítomnosti, možnosti bytí jen v uvědomování nebytí – smrti (M. Heidegger, K. Jaspers), zážitek intersubjektivit jako

moment vztahu mezi Já a Ty (M. Buber) a překonání věcného, vlastnického a zpředměťujícího postoje ke světu (avoir, mít) existenci (être, být; G. Marcel). Vedle Nietzscheho a Diltheye považovali představitelé *e.* (Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, Berďajev, Šestov) za svého největšího předchůdce dánského protihegelovce S. Kierkegaarda. Jako celek je *e.* projevem ideologie buržoazie, která už rezignovala na svou schopnost vědecky poznávat a orientovat se v moderním světě.

V literatuře se teorie *e.* odrazily především v dramatech J. P. Sartra a románech A. Camuse a S. Beauvoirové. Sartrůvy hry (Počestná dívka, Dábel a pánbůh, Mouchy) řeší abstraktní konflikty mravní volby, hrdinové v krátkém rozmezí zaujmají zcela protikladná, nereálná a logicky nezdůvodněná rozhodnutí. V Camusově *Cizinci* nalézá hrdina svobodu v ničím nemotivovaném rozhodnutí k činu vraždy. Konflikt svobodného jedince a davu, motiv nesmyslnosti lidské existence a strach měšťáka před dělnickým hnutím jsou převažujícími náměty v Sartrově *Hnu-su*, *Nudě A. Moravii* a *Moru A. Camuse*.

V literární vědě byl podnícen *e.* Heideggerovými pracemi o Hölderlinovi a Sartrůvu studii *Co je to literatura?* V Německu navázali na Heideggera zastánci idealistického duchovněného proudu a formální stylistiky (Staiger, Spoerr a Kayser), kteří se pokoušeli nalézt vztah mezi psychologickými charakteristikami stylu jako ladění, překotnost, dramatické napětí a existencialistickými kategoriemi prožívání.

Lit.: *J. P. Sartre*, *Štúdie o literatuře*, Bratislava 1964. *M. Heidegger*, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/M. 1944. *J. Kossak*, *Existencialismus ve filozofii a literatuře*, Praha 1978. *Tb. Spoerr*, *Die Struktur der Existenz*, Curych 1951.

pt

EXKLAMACE viz ZVOLÁNÍ

■ EXKURS

(z lat. *excursus* = výlet, výpad) – odbočka od základní tematiky (základního textu), vyskytující se zvláště v odborných a vědeckých (resp. obecně dorozumivacích) projevech. Cílem *e.* je objasnění vedlejších otázek a problémů souvisejících se základní tematikou; proto bývá *e.* vyčleňován do zvláštního → odstavce, resp. odlišován různými druhy písma apod. *E.* se však vyskytuje i v umělecké literatuře (např. v románech), kde přibližuje čtenáři určitý jev z jiných hledisek (srov. např. dějové odbočky pronášené hlavním hrdinou Haškova Švejka). Ne vždy se však dá jednoznačně určit, zda vyčleňovaná část textu je již *e.*, právě tak lze obtížně v umělecké litera-

tuže rozlišit *e.* od → digrese. Proto se často při studiu umělecké literatury zavádí jednotný a neutrální pojem *dějová odbočka* a rozlišení na *e.* a digresi má převážně povahu teoretickou.

vš

■ EXLIBRIS

(z lat. *ex libris* = z knih) – značka majitele knihy, vlepená nebo natištěná uvnitř desek knihy na jejím počátku. *E.* vzniklo z praktické potřeby upozornit na vlastnictví knihy a v podobě tzv. majetnického vpisku se jeho zárodečná forma udržela dodnes. Např. K. H. Mácha se podepsal na každý vázaný výtisk Máje vzadu na předešlé v pravém rohu dole, aby tiskaři zamezil přetisk. – *E.* bývá vytvořeno tak, aby grafickou podobou, resp. svým textem připomínalo majitele knihy, jeho povolání, zájmy, záliby apod. Jestliže je značka majitele umístěna na vnější straně vazby, tj. je viditelná již bez otevření knihy, užívá se pojem *supralibros* (nesprávně též *superexlibris*). *E.* a *supralibros* se vyvíjely souvisle s → knihou, *e.* existuje již v knize rukopisné (12. století). První známé *e.* českého původu je v Modlitbách abatyše Kunhuty (počátek 14. stol.). Původně byly *e.* a *supralibros* omezeny pouze na majetnější vrsty, podobně jako kniha; postupně se rozšířila a jejich návrhy vytvářeli přední výtvarní umělci. V novější době se užívá téměř výhradně *e.* tištěné různými grafickými technikami (dřevořyt, mědiryt, suchá jehla, ocelorytina, linoryt i jinak). *E.* je jako drobný grafický list předmětem sběratelství, a to podle autora *e.*, majitele knihy, tématu *e.* (v české kultuře jsou známá zvláště máchovská *exlibris*) atd. *E.* je důležitou informací při rekonstrukci celku knihovny některého významného autora či osobnosti, jeho odborných a čtenářských zájmů.

Lit.: Z. *Tobolka*, *Kniha*, Praha 1949. J. *Marci*, *O grafice*, Praha 1981. M. *Kopecký*, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978.

vš

■ EXODIUM

(lat., od řec. *exodion* = dohra, závěrečný kus) – termín antické dramatiky: 1. rozsáhlejší dohra tragédie, tvořená nejčastěji → atellánou nebo → satyrským dramatem;

2. východ z jevištního prostoru.

kn

■ EXODOS

(řec. = odchod) – 1. píseň chóru při odchodu ze scény v závěru starořecké → tragédie; větší význam i rozsah měla zejména v poslední části trilogie;

2. název druhé knihy tzv. Pentateuchu, tj. pěti knih Mojžíšových ve Starém zákoně, líčící odchod Židů z egyptského otroctví.

kn

■ EXOTISMUS

(z řec. *exótikos* = vzdálený, cizí, vnější) – 1. v literatuře *umělecké zobrazení* vzdálených nebo neznámých zemí a jejich obyvatel, mravů, zvyků, popřp. událostí z jejich historie či kultury, upoutávající čtenáře svou odlišností (v tom souvislost s → dobrodružnými romány a → cestopisy); též využívání básnických forem cizích, zejména orientálních literatur (gazel, haiku, blues aj.). V evropské literatuře se *e.* vztahoval nejčastěji k Orientu, Indii a Dálnému východu, tropickým oblastem, po objevení Ameriky pak k tomuto kontinentu, ale i k některým evropským zemím (Španělsko u Chateaubrianda, Itálie u Shakespeara, Německo u Byrona a V. Huga). *E.* se uplatňoval především jako prostředek tematické i formální neobyvklosti, ale též při řešení dobové společensko-filozofické problematiky, zejména v literatuře 18. století (např. u Rousseaua byla exotická panenská příroda a nezkaženost jejích obyvatel dávana za příklad evropské civilizaci). V období romantismu byl *e.* spojován s vysokými mravními ideály, s únikem před vědností a prázdnotou (tematika Kavkazu v ruské literatuře). V 19. a 20. stol. vystupuje jako expresivní prvek, často ve spojení se sociální tematikou; hojně je využíván v tzv. pokleslých žánrech (indiánky, westerny apod.), kde však ztrácí svou neotřelost a stává se konvenčním prostředkem. V české literatuře má *e.* významnou úlohu v dílech J. Vrchlického a J. Zeyera (jako prostředek alegorie též u Sv. Čecha), kde slouží k obohacení tematiky i výrazových prostředků i jako únik z tíživých domácích poměrů. V nové literatuře je časté spojení *e.* s protikoloniální motivací, např. u K. Biebla;

2. v *teorii překladu* cizí výraz (lexikální jednotka – obvykle z oblasti reálií – nebo gramatický či stylistický prostředek), převzatý do domácího jazyka. Frekvence *e.* v překladu a jejich využití závisí na dobové tendenci – zdůrazňování odlišností či naopak společné problematiky.

hř

EXPEDIENT viz KOMUNIKANT

■ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE

(z lat. *experimentum* = zkouška, pokus) – 1. v protikladu k přirozené poezii, vycházející z poetického vědomí tvůrce, *e. p.* se soustřeďuje na materiální vznik, tj. považuje jazyk nikoli za prostředek vyjadřování, ale za materiál. Pojem *e. p.* tak splývá se → strojovým textem a *e. p.* se

stává „poezii“ těchto textů. *E. p.* je většinou realizována samočinným počítačem (strojová poezie), kdy do počítače je vložena určitá lexikální zásoba, dále pravidla syntaxe, event. i pravidla rytmu a rýmu. Tím je udán soubor základních pravidel, uvnitř kterých počítač náhodně tvoří věty (texty). Pokud takto vzniklý text obsahuje překvapivé obraty, metafory aj., jsou to náhodná uskupení produkovaná náhodou jako pseudotvůrcem. Teoretickým základem těchto experimentů je tzv. informační estetika (Bense, Moles), považující lexikální zásobu a gramatiku přirozeného jazyka za výchozí repertoár. Podle této estetiky vznikají texty jako individuální kombinatorická volba ze všech možných uskupení výchozího repertoáru; čím více je tato volba z hlediska realizace nepravděpodobná, tím více informace text nese. Tyto experimenty lze přijmout jedině jako pokus o prohloubení znalostí o jazykovém systému a jeho fungování. Samotné experimenty ukázaly, že nelze nahradit vědomou uměleckou tvorbu člověka-tvůrce;

2. v *obecném významu* pojem *e. p.* označuje každou poezii, která se vyznačuje výrazným odklonem od tradičních vzorů, běžných zvyklostí, konvencí a norem, hledáním nových tvárných a výrazových možností nebo řešením určitého problému uměleckého a snahou prokázat a aplikovat jisté teoretické premisy.

Lit.: *M. Bense*, *Teorie textů*, Praha 1967. *A. Moles*, *Art et ordinateur*, Casterman 1971.

vš

EXPERIMENTÁLNÍ ROMÁN viz NATURALISMUS

■ EXPLICATION DE TEXTE

(franc. = explikace, výklad, vysvětlení textu) – ve francouzském školství vypracovaná a používaná metoda rozboru literárního díla: komentář k jeho stránce literární, filozofické a stylistické.

ko

■ EXPLICIT

(z lat. *explicitum est* = je vyloženo) – 1. konec, závěrečná slova starých rukopisů;

2. v *širším smyslu* – závěrečná fáze kompozice literárního díla – románu, básnické sbírky, souboru povídek, dramatu, novely aj. V zásadě existuje trojí typický závěr: a) ustalující, zhodnocující a resumující předešlý děj, vypichující určitý moment obsahu daného díla, např. „Šťastná to žena!“ (*e. Babičky* B. Němcové); b) závěr dynamizující, otevírající dílo možnosti dalších dějů a významů. Srov. závěrečnou pasáž Dostojevského *Zločinu a trestu*: „Ale to už je začátek nové historie, historie poznenáhlého obrozování člověka, poznenáhlého přerodu, poznenáhlého přecho-

du z jednoho světa do druhého, seznamování s novou, doposud úplně neznámou skutečností. Historie, jež by se mohla stát tématem nového příběhu – ale náš nynější příběh skončil“; c) závěry s oslabenou a velmi volnou motivací, bez racionální důsledkové vazby. Postihují zpravidla jistou náladu a atmosféru, nebo bývají projevem myšlenkové laciného zpracování látky (např. tzv. happy end).

Lit.: *J. Hrabák*, *K morfologii současné prózy*, Brno 1969.

pt

■ EXPOZICE

(z lat. *expositio* = výklad, rozbor) – úvodní část literárního díla syžetového (fabulovaného), tj. epického nebo dramatického, která vytváří nezbytné předpoklady k porozumění ději. Vnímatel je v *e.* seznamován s nejzákladnějšími postavami, s prostředím děje a s možnými zárodky konfliktu nebo zápletky. Problémy výstavby *e.* se zabývá zejména teorie → dramatu.

Ve starověkém dramatu bylo obvyklé oznámit události, které předcházejí vlastnímu ději, → prologem, postupně však *e.* prolog pohlcovala, soustřeďovala většinu vstupní informace k rozvíjení dramatické zápletky a poskytovala tak dramatikovi příležitost navodit náladu a tempo hry. Podle Freytagovy dramaturgické teorie se má *e.* vyhýbat všemu, co rozptyluje; svoji úlohu připravovat vlastní dramatické střetnutí plní nejlépe tak, když po krátkém úvodním akordu následuje zevrubná scéna, která je rychlým přechodem spojena s následující scénou momentu prvního napětí, jež má charakter motivu, udávajícího směr vývoje a připravujícího → kolizi (Hamletovo podezření se nezmění v absolutní jistotu zjevením ducha). Starší poetiky často učily, že *e.* musí být zahrnuta v prvním aktu, naproti tomu moderní drama *e.* nejednou zcela opomíjí (tzn., že divák se musí v ději orientovat sám), jindy naopak je *e.* na začátku pouze částečná a až v závěru hry je doplněna (→ analytické drama).

Lit.: *G. Freytag*, *Technika dramatu*, Praha 1944. *E. G. Čcholodov*, *Kompozicija dramy*, Moskva 1957. *R. Petsch*, *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3, 1930.

kn

■ EXPRESIONISMUS

(z lat. *expressio* = výraz) – směr nejen literární, ale i výtvarný a divadelní, který se uplatnil ve první čtvrtině 20. století. Zrodil se jako protiklad pozitivismu, naturalismu a impresionismu. Ve výtvarném umění se považují za jeho přímé předchůdce van Gogh, Ensler, Munch, Gauguin, v literatuře Wedekind, Strindberg. Jestliže pro natu-

ralistického umělce byla skutečnost něčím, na co se díval zvenčí, pro expresionistu byla oblastí, do níž se chtěl ponořit, kterou chtěl prožívat zevnitř. Jeden z teoretiků *e.* Hermann Bahr to vyjádřil slovy: "... expresionista znovu otevře ústa člověčenství, dost dlouho jenom stále poslouchal a mlčel: nyní zas chce vyslovit odpověď ducha."

E. vznikl jako pesimistická odpověď na představy, že lze prostřednictvím pokroku dojít ke štěstí, na bezstarostnost, která lehce přecházela přes projevy hluboké společenské krize. Ne náhodou se ujal *e.* především v Německu, kde militaristický režim, příprava války a pangermánské tendence nejostřeji vyhotily společenské rozpory. Období 1910–1920 se v německém umění přímo označuje jako „expresionistické desetiletí“ (K. Edschmid, R. Sorge, A. Döblin, G. Benn, ale i mladý B. Brecht a J. R. Becher).

E. nejde jen o nové umění, chce být především novým životním pocitem, novým poměrem ke skutečnosti. Ukazuje úpadek člověka 19. stol. a chce nastolit věk nového lidství. Vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedince v rozkládající se společnosti. Společenské vady však napadá i satirou, především v dramatech (Sternheim, Kaiser).

Posledním cílem bytí je láskyplné přetavení všeho světa. V kosmickém zážitku člověk nachází proti svému Já bratrství a sesterství. *E.* chce myslit v rozměrech Země a kosmu a vyhlásuje epochu bratrského citu. Všechno je uváděno ve vztah k věčnosti.

Proti naturalismu, který chce napodobit věrně skutečnost, a proti impresionismu, který skutečnost senzualisticky prožívá a zprostředkuje smyslové zážitky, je *e.* uměním výrazu, projevem vnitřních hnacích sil. Jako ve filozofii německého idealismu jde o snahu pronikat intuicí od jevu k podstatě (Husserl, Heidegger), obdobně i expresionisté usilují překonat vnějškovost skutečnosti, chtějí dojít ke konstruktivní prafomě věcí.

V protikladu ke klidnému předvádění a pasivnímu vnímání impresionistů projevuje se *e.* jako směr silného dynamického působení – v tom má blízko k baroku. Chce být drastický, užívá silných kontrastů, je subjektivní, vede k převaze lyriky v próze i v dramatu. Snaha o obecné, substanciální, společné všem lidem vede expresionisty k tomu, že zachycují jen to, jak se situace a události odrážejí v myslí člověka. Věř v ideu, která může přeměnit svět i špatnost lidské povahy a ustavit říši ducha na zemi. Utopicky sní o přeměně společnosti na základě diktatury lásky. Po druhé světové válce vynesla nová vlna zájmu *e.* ze zapomnění. Od počátku padesátých let je usilovně studován a vykládán. Spatřuje se v něm příklad toho, jak se mladá umělecká generace usilovala zachránit před zánikem a chaosem zduchověním člověka a kultury. Nová vlna obav a

úzkosti o osud lidstva, vyvolaná dnes nebezpečím atomové zkázy, nachází v expresionismu spřízněný životní pocit.

Mnoho podnětů *e.* přichází do dnešní literatury zprostředkovaně, např. výboje expresionistické poezie se dostávají k dnešním generacím prostřednictvím T. S. Eliota, F. G. Lorcky, Saint-Johna Perse aj., stejně jako v dramatu jsou zprostředkovateli Thornton Wilder nebo Tennessee Williams.

K nám přichází *e.* jako organizované hnutí dost opožděně, uvádí jej po první světové válce Literární skupina a její teoretik František Götz. I v naší literatuře je jednou z reakcí na impresionismus – vedle novoklasicismu povídek Langrových, futuristických Nových zpěvů Neumannových, kubistické strohé věčnosti Božích muk Karla Čapka. Ale už před válkou najdeme v naší literatuře náběhy k expresionismu. F. X. Šalda je sledává v dramatech Františka Zavřela (hlavně ve hře Samson a Dalila) a ještě dříve v Hilbertových Psancích. A stejně i v próze můžeme označit za expresionismem ovlivněné Weinerovy prózy Litice nebo povídky Ladislava Klímy, vydané až ve dvacátých letech.

Vůbec je možno říci, že vlivy *e.* u nás jsou v literatuře silnější mimo organizovanou a k expresionismu se hlásící Literární skupinu. Nejpatrišší jsou v dramatu, kde inscenační styl Hilarův vyvolal v život řadu her výrazně poznamenaných expresionismem. Ten je patrný jak v dramatech zobrazujících krize civilizace (hry Jana Bartoše, bratří Čapků Ze života hmyzu, Josefa Čapka Země mnoha jmen), tak i v protiměšťáckých groteskách, z nichž nejlepší jsou Bartošovi Křkavci a Blatného Ko-ko-ko-dák, i v prvních hrách Vladislava Vančury (Učitel a žák, Nemocná dívka) a Jiřího Wolкера. Nové tvárné postupy, které v evropské literatuře *e.* přinášel (např. uvolnění logiky sdělení, to, co J. R. Becher vyjadřuje konstatováním, že obrazy vybuchují jako alogické bomby), přicházely do naší literatury jiným, pozdějším prostřednictvím.

V druhé polovině dvacátých let se český literární *e.* rozplývá a jeho další vývojové podněty nejsou příliš patrné. Trvalé hodnoty přinesl především v některých dramatech L. Blatného, v prózách Č. Jeřábka, v poezii J. Chaloupky.

Lit.: A. Arnold, Die Literatur des Expressionismus, Stuttgart 1966. H. Babr, Expressionismus, München 1916. Haló, je tady víchr, víchřice (antologie), Praha 1969. A. Schirokauer, Expressionismus in der Lyrik, Berlin 1924. R. Weisbach, Wir und der Expressionismus, Berlin 1973. M. Stark, Literaturlexikon des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1982.

■ EXPRESIVITA

(z lat. *expressiō* = výraz) – aktuální emocionální nebo volní postoj mluvčího, projevující se v jazykové výstavbě výpovědi výběrem a organizací výrazových prostředků. V expresivně motivované aktualizaci věcné stránky výpovědi se uplatňují slova s *e.* inherentní (vnitřní), adherentní (přenesenou) a kontextovou (stylovou). Nositelem *inherentní e.* jsou nápadné formální prostředky, vázané na lexikální jednotky. Patří k nim mimo jiné neobvyklé hláskové kombinace (např. ňouma), určité prvky slovtvorné (např. přípony -ák, -isko aj.). Expresivního charakteru nabývají též slova původně neutrální v závislosti na určitém kontextu nebo situaci. *E. adherentní*, spojená se sekundárními, v různé míře ustálenými významy slova, se zakládá na přenosu pojmenování mezi jednotlivými oblastmi skutečnosti na základě podobnosti (např. „žába“ – děvče). *E. kontextová*, významově nestabilizovaná, vzniká umístěním lexikálního nebo mluvnického prostředku z určité stylové vrstvy do stylově odlišného kontextu. Interference lexikálních a gramatických prvků různých stylistických vrstev se hojně využívá v prózách V. Vančury, K. Čapka, K. Poláčka aj.

V mluvnické výstavbě výpovědi se *e.* vyjadřuje jednak prostředky ustálenými, např. porušováním shody v gramatickém rodu (typ „kluku ušatá“), různými posuny v kategorii osoby, čísla a času (např. tzv. plurál skromnosti, onikání, přezens historický apod.), jednak prostředky aktuálními, např. opakováním slov. Z oblasti syntaktické lze sem přiřadit samostatný větný člen, vsuvku, → anakolut, → elipsu, → inverzi, → aposiopezi, některé typy jednočlenných vět apod.

Expresivně motivovaná aktualizace v modální výstavbě výpovědi zahrnuje různé příznakové varianty intonace (např. tzv. řečnické otázky), dále změny slovesného způsobu (např. vyjádření rozkazu pomocí infinitivu, kondicionálu), přidávání různých částic (ať, vždyť) apod. *E.* též podstatně ovlivňuje aktuální členění větné.

Expresivně zbarvené jazykové prostředky všech typů se vyznačují působivostí a názorností, proto se jich nejčastěji užívá ve stylu uměleckém a hovorovém.

Lit.: J. Zima, *Expresivita slova v současné češtině*, Praha 1961.

jh

■ EXPRESIVNĚ ZABARVENÁ SLOVA

vyjadřují volní nebo citový vztah mluvčího ke skutečnosti. Expresivní zbarvení je buď trvalým, zpravidla formálně fixovaným znakem slova, nebo znakem přechodným, závislým na postavení slova v kontextu (→ expresivita). *E. z. s.* jsou protikladem lexikálních prostředků *nacionálních*, vy-

jadřujících jen věcný obsah, prostý subjektivního zbarvení.

Expresivní zbarvení může být kladné nebo záporné. Slova s kladným *e. z.* jsou lichotná, mazlivá (např. domeček), familiární, užívaná v důvěrném rodinném či přátelském styku (např. taťka), domácká (tzv. hypokoristika – obměny osobních jmen, především rodných, např. Jarka), dětská (např. datat) aj.

Záporné expresivní zbarvení mají slova hanlivá (pejorativa). Patří k nim slova zveličelá (tzv. augmentativa, např. chlapisko), dále → vulgarismy, → dysfemismy apod. Typickými expresivními slovy jsou citoslovce, zejména náladová (např. ach) a volní (např. ouha, prr), a slova zdrobňelá (tzv. deminutiva), nabývající v kontextu jak lichotných, tak hanlivých významů. Viz též → ironie, → hyperbola.

jh

■ EXPROMPTUM

(z lat. *expromptus* = pohotový) – krátká básně napsaná rychle, bez přípravy a předběžného promyšlení, pod tlakem bezprostřední inspirace nebo vnější potřeby tvořit. *E.* se objevuje hojněji u těch básníků nebo celých básnických škol, které kladou důraz na „přímé“ sdělení uměleckého zážitku, bez jeho zkresení dlouhým a úporným tvůrčím procesem (poetismus, surrealismus apod.), nebo u škol vysoce oceňujících řemeslnou zvládnutost básnické tvorby, a tedy i rychlost a pohotovost vyjadřování v řeči vázané (lumírovci, především J. Vrchlický).

mc

■ EXTEMPORE

(z lat. *ex tempore* = z času, tj. ihned, bez přípravy) – replika, pronesená hercem improvizovaně (tj. spatra, podle okamžitého nápadu) na jevišti jako vložka do textu, nacvičeného předem na zkouškách. S hereckým *e.* jako prostředkem spontánní komiky, kterou se navazuje kontakt mezi jevištěm a hledištěm a která dovoluje reagovat na aktuální témata dne i prostředí, pracovalo komediální divadlo po celou dobu svého vývoje, nejvíce v obdobích rozkvětu lidového divadla (→ extemporané drama). *E.* byla vždy charakteristická pro výrazný typ hereckých individualit komiků. U nás prosluli svými *e.* zejména Jindřich Mošna (v době obliby letních dřevěných arén v 70. a 80. letech 19. stol.), v meziválečném období pak Vlasta Burian a herecká dvojice V+W (Voskovec a Werich), jejichž *e.* obsahovala zřetelný společensky pokrokový apel.

rč

■ EXTEMPOROVANÉ DRAMA

typ dramatické tvorby, která ve své struktuře počítá s improvizovanými vložkami (→ extempore). Zatímco tzv. → improvizované drama má jako textový podklad pouze dějovou kostru (→ scénář) a jeho text mluvený na jevišti je cele improvizován, základem *e. d.* je již úplný dramatický text, který však obsahuje ještě určitou otevřenost (nedefinitivnost), umožňující hercům vkládat do něho při představení improvizované repliky; nejedná se tedy o vyhraněný žánr, ale o typ dramatického textu, charakterizovaný určitými vlastnostmi. K *e. d.* patří zpravidla i písně (→ kuplet), jež mají charakter vložek, a mohou být proto rovněž volně variovány a aktualizovány.

Vznik *e. d.* spadá do poslední třetiny 18. stol., tj. do doby osvícenské reformy divadla, která byla namířena proti burlesknímu charakteru improvizovaných her a požadovala uvádění pouze kusů s pevným textem (tzv. pravidelné činohry); *e. d.* vzniklo vlastně jako přechodný kompromisní mezi-
tvar mezi dramatem improvizovaným a pravidelným. *E. d.* se stalo příznačnou formou zejména vídeňského lidového repertoáru od sedmdesátých let 18. stol., oblíbeno bylo ještě po celou první pol. 19. stol. a přežívalo potom dále v zábavném repertoáru letních arén (ve → fraškách a → vaudevillech) až do konce 19. stol.; typ i osud vídeňského *e. d.* se promítal obdobně i na českém divadle.

Možnost extemporování je vždy vázána jen s jistým typem divadla; realizuje se zpravidla pouze tam, kde dominuje výrazná herecká osobnost pohotového komika. U nás byla např. v meziválečném období extempore závažnou součástí hereckého projevu Vlasty Buriana a zejména herecké dvojice Voskovce a Wericha.

kn

■ EXTENZE VÝZNAMU

(z lat. *extensio* = rozšíření) – v lingvistice rozšíření významu slova z hlediska potřeby nové pojmenovací funkce; dochází k němu obvykle na základě existence určitých společných znaků pojmenovávaných jevů (pero), nepřímou také pod vlivem obdobných procesů v jiných jazycích, tzv. sémantické kalky, např. z němčiny vína (rádiová), svíčka (zapaľovací) aj. Zvláštní postavení má příležitostná *e. v.*, k níž dochází často v básnickém jazyce a která je důležitým prostředkem obohacování a → aktualizace jazyka.

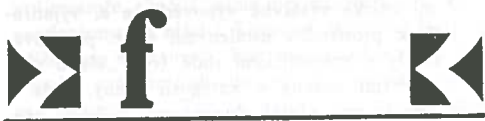
hř

■ EZOPSKÝ JAZYK

(podle klasika → bajky Ezopa) – řeč v jinotajích, alegorická řeč charakteristická rozdvoujením významového plánu ve významovou vrstvu základní a v úmyslně utajenou vrstvu významů nepřímých, k jejichž objevení je kromě znalosti příslušného jazyka potřeba ještě znát další mimojazykové skutečnosti (politický kontext, realie, biografická fakta ze života autora aj.). Zatímco základní významová vrstva je určena všem, přenesené významy, o které obvykle především jde, jsou určeny pouze zasvěceným. Velmi často se *e. j.* používalo ke sdělování významů mocensky potlačovaných (cenzurně nebo jinými mocenskými sankcemi).

Přítomnost *e. j.* je v textu signalizována obvykle určitou významovou nesoběstačností základní významové vrstvy, jejími vnitřními nesrovnalostmi, často i přítomností dvojnásobných pojmenování. Srov. z tohoto hlediska např. básně Cikánova písňalka z Čelakovského Ohlasu písní českých, viz též → alegorie.

mc



■ FABLIAUX

(ze starofr. *fableau* = historie, vyprávění) – epický žánr středověké měšťanské literatury, zvláště francouzské, rozvíjející se od pol. 12. stol. a především ve 13. a 14. stol. Krátké komické povídky psané osmislabičným veršem se sdruženým rýmem vyznačují se dramatickým podáním s hojným zastoupením dialogu. Jádrem tvoří někdy pouhá slovní hříčka nebo anekdota. Příběhy bývají frivolní až drsně realistického rázu, zesměšňuje se v nich lidská hloupost a jejich erotické zabarvení hraničí často s obsceností. Dochovalo se asi 150 f. od přibližně dvaceti autorů. Skladatelé byli převážně → žongléři, obracející se k měšťáckému publiku, nebo → menestrelové, přednášející je v prostředí dvorském. S ohlasy f. se setkáme u Rabelaise, v bajkách La Fontainových, v Molièrových fraškách i v novelách Voltairových. U nás např. v Desateru Hradeckého rukopisu (14. stol.).

Lit.: J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris 1893. P. Nykrog, *Les fabliaux*, Kopenhagen 1957.

ko

■ FABULE

(z lat. *fábula* = vyprávění, bajka) – přirozená (empirická) řada událostí, popř. jednotlivá příhoda, kterou lze vyabstrahovat ze → syžetu. Rozlišení *f.* a syžetu pochází od ruské formální školy a umožnilo analyzovat epickou konstrukci díla. V. Sklovskij v Teorii prózy chápal *f.* jako materiál pro syžetové ztvárnění, později však tento protiklad opustil. Sovětská literární teorie 30. let (Timofejev) s rozdílem nepracuje, protože v realistické próze je roztup *f.* a syžetu nezřetelný – nejvýraznější se jeví ve vypravování s tajemstvím. Rozlišení *f.* a syžetu bývá obvyklé v teorii německé (*Geschichte – Fabel*) i anglické (*story – plot*). Soudobá generativně a sémioticky zaměřená literární teorie navazující na V. Proppa (C. Bremond, A. J. Greimas, M. Pop, J. M. Meletinskij) studuje *f.* jakožto „paradigmatickou zásobárnu“ epických postupů, které se konkretizují v syžetu. Podle názoru Hrabákovy Poetiky však toto hledisko opouští dílo a pojem *f.* redukuje na látku, resp. materiál před dilem. Rozdílnost binárních pojmů *f.* a syžetu dokresluje skutečnost, že mohou existovat *formy bezfabulární*, ale ne bezsyžetové (lyrika, antiromán). Rozlišujeme *f. jednoduchou a rozvětvenou*. *F.* jednoduchá se vyskytuje v elementárních formách vyprávění (pověst, pohádka, balada, anekdota, podobenství), s *f. rozvětvenou* pracují velké epické žánry jako románová kronika, moderní saga, epos.

Lit.: V. V. *Kožinovu*, Sjužet, fabula, kompozice, in: Teorijska literatury I, Moskva 1962. N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972. Problémy sujetu – Litteraria XII, Bratislava 1971. V. Propp, Morfológia rozprávky, Bratislava 1969.

pt

■ FACETIE

(z lat. *facētia* = žerty, vtipné nápady) – žánr humoristické literatury vzniklý v renesanční Itálii; krátké směšné vyprávění psané prózou, smyslně laděné, podobné anekdotám s vtipným zakončením. Autorem první knihy *f.* je Poggio Bracciolini (1380–1459). Z Itálie se *f.* rozšířily do Francie (F. Rabelais), Německa (S. Brant), Polska a Ruska (zde se *f.* rozuměly veršované texty k jarmarečním obrázkům, v nichž se zesměšňovala lehkomyšlnost a nestálost žen, neobratnost vesničanů, zaprodanost soudců, pokrytectví a zmlsanost kněží apod.).

ko

FAKSIMILOVANÉ VYDÁNÍ viz EDICE

FALZA viz PADELKY LITERÁRNÍ

■ FANTASTICKÁ LITERATURA

(z řec. *fantastikon* = lichá představa) – souhrnné označení pro literární díla, vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa; oblast *f. l.* je žánrově mnohohodnotná, neboť zahrnuje jak romány, povídky a novely, tak i dramata.

Kořeny *f. l.* se sice shledávají již ve folklóru (hlavně v mýtech a v pohádkách) a v literatuře antické a středověké, avšak v těch jsou ještě jednotlivé fantastické prvky motivovány vládnoucím mytologickým nebo nábožensky mystickým pohledem na svět jako na sféru řízenou zákony a silami v podstatě iracionálními; proto lze skutečné počátky *f. l.* ve vlastním smyslu (tj. jako literárního využití individuální svobodné fantazie) spatřovat až v renesanci.

F. l. se od počátku vyvíjela v několika liniích zároveň, čerpajíc přitom v různé míře z látkové i motivické tradice folklórní, starověké i středověké. První linií – společensky kritickou a satirickou – představují díla, v nichž je fantastika prostředkem hyperbolizačním, narušujícím reálné proporce i vztahy a vytvářejícím svět, který je vlastně parodickým nebo pamfletickým obrazem světa skutečného (Rabelais, Cervantes); podobně se uplatňuje fantastika např. i v nejrůznějších formách imaginárního cestopisu (Cyrano de Bergerac, J. Swift), popř. v groteskních a satirických novelách (E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol), pěstovaných s oblibou od romantismu až do současnosti (→ groteska, → satira), apod. Druhou linií sociálně utopickou (→ utopie) zabahuje proslulá Utopie Th. Mora (1516), která byla prvním novodobým pokusem o literární konstrukci ideálního státního zřízení a jejíž tradici pak rozvíjeli zvláště osvícenci (L. S. Mercier, Rok 2440) a utopičtí socialistické (E. Cabet, N. G. Černyševskij): i tato linie, provázená od počátku 19. stol. též polemickým protipólem (tzv. antiutopie), pokračuje až do 20. stol. (H. G. Wells, A. N. Tolstoj). Třetí linie *f. l.*, vyznačující se využíváním a rozvíjením smyšlených látek a motivů ke specifickým literárním cílům, je velmi mnohohodnotná; patří do ní velká část → dobrodružné literatury, jež využívá fantazijských prvků, dále → černý román, různá díla literatury romantické a novoromantické a nalezneme tu mnoho z děl tzv. literárního → hororu. V české literatuře 19. stol. dokonce vzniká v tvorbě J. Arbesa zvláštní žánr *f. l.*, nazývaný → romaneto.

Ve *f. l.* 20. stol. se uplatňuje jednak fantastika snová, navazující na tradice romantické (surrealistická próza), a zejména pak tzv. fantastika vědecká, v níž se – po vzoru jejího průkopníka J. Verna – opírá dějová motivace i výstavba o technické a vědecké (popř. pseudovědecké)

teorie, předpoklady a hypotézy; vědeckofantastická literatura (→ science fiction) se dnes stává jednou z nejoblíbenějších oblastí literatury zábavné a proniká již i do tvorby umělecké (R. Bradbury, St. Lem).

Lit.: J. *Bleymebl*, Beitrag zur Geschichte und Bibliographie der utopischen und phantastischen Literatur, Fürth/Saar 1965. R. *Handke*, Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki, Wrocław 1969. J. I. *Kagarlickij*, Čto takoje fantastika, Moskva 1974. S. *Lem*, Fantastyka a futurologia, Kraków 1970. S. *Nikolskij*, Fantastika a satira v díle Karla Čapka, Praha 1978. M. *Schwonke*, Vom Staatsroman zur Science Fiction, Stuttgart 1957. T. *Todorov*, Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970. L. *Vax*, L'Art et littérature fantastique, Paris 1960.

tb

■ FATRAS

(franc. = hromada, haraburdí) – francouzský veršový útvar původu pikardského, obsahující celkem třináct veršů o dvou rýmech (a b a b a b a b – b a b a b). Základní téma básně je vždy formulováno v úvodních dvou verších, následující verše je pak dále rozvíjí. *F. možný* (possible) vytváří smysluplný souvislý text, tzv. *f. nemožný* (impossible) je zřetěžením veršů zcela nesouvislých. Předpokládá se, že *f.* byl původně společenskou hrou, při které bylo zadáno určité téma ve formě dvojverší a úkolem bylo vytvořit v co nejkratší době básně ve tvaru *f.*

Původ *f.* není zcela jasný, pravděpodobně vznikl ve 14. stol. (doložen z roku 1327). Později ve středověku se užíval termín *fatrasie* pro verše záměrně myšlenkově nesouvislé a nesmyslné.

vš

■ FEATURE

(čti fičt, z angl. = rys obličeje, základní rys, stránka; v americké angl. též = nápaditý, přitažlivý, až reklamní) –

1. *původně*, zejména v anglickém a americkém tisku, typ aktuálního novinářského příspěvku, postupně se však termínu začalo užívat také pro podobně zaměřené pořady rozhlasové a televizní publicistiky;

2. *v rozblase a televizi* – žánrový typ dramatizované, publicisticko-umělecké formy, která vychází z → literatury faktu, má společné rysy s → reportáží, dokumentárním pásmem, popř. → agitou (uveďte jako příklad Živé noviny, které obdobnou funkci plnily ve 20. letech v sovětském Rusku). *F.* vnímá a prezentuje přitažlivým a účinným způsobem události, aktuální problémy nebo fakta, které jsou ze společenského hlediska významné. Funkčně přitom využívá historických, vědeckých, kulturních i politických poznatků, odkrývá jejich vzájemné souvislosti, pracuje s prostředky komentáře, reportáže, → zprávy, → interview, → skeče, dramatické scény, písňe, vyprávění i specifické rozhlasové nebo televizní (filmové) techniky, s jejímž rozvojem *f.* postupně vznikala a nabývala vyhraněnější žánrové podoby. Mezi spíčky, vypravěči nebo dramatickými postavami (často autentickými osobami) se většinou nerozvíjíjí dramaticky pojednané vztahy, neboť *f.* nerealizuje příběh, ale soustřeďuje všechny uvedené prostředky k tomu, aby účinně prezentoval zvolený materiál a postihl aktuální souvislosti konkrétní události nebo jevu. V tomto smyslu – jako především žánrového typu rozhlasové publicistiky – se pojmu užívá i u nás;

3. *v nejširším smyslu*, rozšířeném zvláště v americkém kontextu, se *f.* rozumí vedle přitažlivého publicistického materiálu analogicky také obecně

■ FARCE

(franc., čti fars, z lat. farsum a ital. farsa = fraška, žert) – původně ve 12. a 13. stol. krátká komická vložka ve francouzských středověkých církevních hrách, nejčastěji složka → miráklů; na konci 13. stol. podporovaly její tematický rozvoj → fabliaux, ve 14. až 16. stol. se *f.* stává žánrem krátké středověké → frašky, která se prosazuje vedle → morality a → sotie; zakládá se na nevázané, někdy až hrubé satirě na lidské slabosti a neřesti, většinou vychází z časových aktualit a obrací se k nejširšímu obecnstvu. Fabeli *f.* rozvíjejí obvykle tři až čtyři osoby, její rozsah nepřesahuje podle středověkých poetik 500 veršů.

Mezi nejnámější dochované *f.* patří ve Francii Farce du cuvier, ličící manželství, v němž vládne žena, a náhodu, jež manžela z tohoto područí vysvobodí, a především Farce du Pathelin (franc. pathelin = mluvkva, šejdřf), napsaná kolem r. 1464 (autorství se obvykle připisuje P. Blanchetovi); mezi významné autory francouzské *f.* patří zvláště Deschamps, Villon a Rabelais. Ve španělské literatuře vede žánr *f.* k → entremés, v Anglii se *f.* stává označením pro všechny jednoaktové komedie (např. T. Heywooda, 17. stol.). *F.* se šíří také v Německu, kde její vliv zasahuje i satirickou poezii a prózu (Lenz, Goethe); v dramatické literatuře ovlivnila především → masopustní hry H. Sachse (16. stol.), jejichž ohlas lze v této souvislosti najít ještě dnes u M. Frische (Pan Biedermann a žháří) a u F. Dürrenmatta.

Lit.: B. *Cannings*, Toward a Definition of Farce as a Literary Genre, in: Modern Language Review 56, 1961.

kn

divácky úspěšné dílo, např. literární → bestseller, ale třeba též hlavní, divácky očekávaný večerní program televize, nový film, na který již veřejnost napjatě čeká, atp.

Lit.: *J. Mistrík*, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

■ FÉERIE

(z franc. *fée* = víla) – 1. žánr výpravné divadelní hry, v níž se předvádějí neobyčejné, především fantastické děje, při nichž vystupují nadpřirozené, zpravidla pohádkové nebo mytologické postavy (víly, elfové, bohové); *f.* bohatě užívá scénických efektů a triků pohybových, světelných i zvukových, překvapivých proměn jeviště apod. Prvky *f.* se objevují již ve starověku, zvláště v orientálním divadle, lze je nalézt v antickém průvodu na oslavu Dionýsa (→ *kómos*) i ve staré → *attické komedii*. Jako svébytný divadelní žánr se *f.* objevila poč. 17. stol. v Itálii a její výrazové prostředky brzy pronikly do celého evropského barokního divadla; setkáváme se však s nimi již u Shakespeara (Sen noci svatojanské, Bouře), později u Corneille a Moliéra, v 18. stol. např. u Gozziho (Princezna Turandot). *F.* se na evropských divadlech uplatňovala i po celé 19. stol. a přežila prakticky až do 20. stol. (Maeterlinck, Hauptmann, meziválečná divadelní avantgarda), když je však postupně nahrazována a vstřebávána → *revuí*. Ve *f.* se do značné míry uplatňovala též hudba a tak tento žánr poznamenal vývoj specifických hudebně dramatických žánrů, zvláště opery (tzv. férická opera, např. Auberovo Jezero víl nebo Halévyho Růžová víla), ale i operety a baletu;

2. cirkusové představení, které má jistý dějový rámec a využívá různých překvapivých a neuvěřitelných prvků.

kn

■ FEJETON

(z franc. *feuilleton* = lístek) – novinářský žánr: 1. původně označení pro zvláštní přílohu kulturního obsahu (zejména literární a divadelní kritiky), jež bývala v 18. stol. vkládána v podobě volného „lístku“ jako příloha do novin; nejznámější takovou přílohou je Lessingovo *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, vycházející v l. 1751 až 1755 v listě *Vossische Zeitung*. Tuto praxi změnil J. Geoffroy, který začal r. 1800 otiskovat své divadelní referáty v pařížském *Journal des Débats* přímo na spodní části novinové stránky, odděliv je od zpravodajské části listu výraznou grafickou linkou (odtud také český název pro *f. podčárnik*); takto vyčleněná kulturní a společenská část denního tisku, v níž později vycházely

i romány na pokračování (→ *román-fejeton*), převzala tradiční název *f.*;

2. postupně se stal pojem *f.* též žánrovým označením pro nový literárně publicistický útvar, který vznikl a rozvinul se na místě novinového *f.* jako nepřilíš rozsáhlý článek, zaměřený zpravidla ke společenským nebo kulturním aktualitám, často o několika volně spojených tématech, psaný lehkým, zábavným slohem, nezdídka satiricky komentující nebo ironizující příznačné dobové náhledy a události. Proslulými fejetonisty, jejichž tvorba se vyznačovala osobitým autorským stylem a měla široký ohlas i vliv ve veřejnosti, byli např. Th. Gautier, Ch. A. Sainte-Beuve (Causeries de lundi), H. Heine, u nás zejména J. Neruda (Žerty, hravé i dravé) a K. Čapek (viz též → *sloupek*, → *kurzvíva*);

3. na Západě (především v německé oblasti) se dnes názvu *f.* používá též pro celou kulturní a společenskou část nebo přílohu listu (třeba mnohostránkovou), přinášející kromě zpráv i beletristické příspěvky, recenze a větší kritiky uměleckých děl, aktuální úvahy a eseje, popř. též krátká populární vědecká pojednání a stati cestopisné.

Lit.: *H. Knobloch*, Vom Wesen des Feuilletons, Halle 1962. *J. Veselá*, Fejeton, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974. *K. Štokrán*, Umění fejetonu, Praha 1979.

tb

■ FENOMENOLOGIE V LITERÁRNÍ VĚDĚ

(z řec. *phainomenon* = jev; *f.* jako nauka o podstatě jevu, o způsobu zjevování) – teorie, aplikující filozofickou metodologii idealistického fenomenologického systému (E. Husserl) na problematiku literárního díla. Východiskem *f.* jsou kategorie vědomí, zkušenosti a prožitku. Smysl má jen to, co je v korelaci s vědomím. Co je nezávislé na subjektivitě, to nemá podle *f.* smysl. Významy, hodnoty, smysl neodezírámé, nýbrž projektujeme do věcí a díla na „základě“ vžitých konvencí, domluvených znaků nebo citového naladění. Tento základ tvoří tzv. „přirozený“ (naivní) svět našeho každodenního života (*Lebenswelt*, *le monde vécu*), který je v modifikaci i živlem díla – na rozdíl od vědeckého světa, který je výplodem idealizace. „Naivní“ znamená „před-fenomenologický“, tj. samozřejmě, neproblematicky, bezprostředně daný. Dílo je podle *f.* uměleckou rekonstrukcí tohoto světa, přičemž konstitutivní (tvůrčí) moment zůstává utajen, je problémem. Rekonstituci aktivního momentu provádí *f.* deskriptivní složek díla v korelaci k subjektivním ohniskům (intencím), které významům a významovým celkům dávají smysl.

F. původně rozlišuje a) ontologii díla (obecný

ferekratejský verš

teoretický model jevu) a b) ontotvorný způsob existence díla v procesu konkretizace vnímatelem (čtenářem nebo interpretem). Ontologie literárního díla (rozpracovaná polským badatelem R. Ingardenem v díle *Das literarische Kunstwerk*) považuje dílo za útvar vícevrstvý. Rozlišuje vrstvy a) zvukovou, b) významovou, c) schematických aspektů, d) představovaných předmětů – mezi nimiž existuje organická spojitost, strukturální jednota díla. Popisem prožitků, které vstupují do struktury díla (ontotvorným problémem), se zabývá Ingarden v práci *O poznávání literárního díla*. Ahistoričnost a meze fenomenologického přístupu tkví v uzavřeném mýtu filozofického vědomí (J. T. Desanti) a v přehlížení dějinné praxe subjektu.

Lit.: J. T. Desanti, *Fenomenologie a praxe*, Praha 1966. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. Týž, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. M. Merleau-Ponty, *Oko a duch*, Praha 1971. M. Natanson, *Phenomenology and the Theory of Literature*, The Hague 1962.

pv

■ FEREKRATEJSKÝ VERŠ

antický časoměrný verš, nazvaný po starořeckém básníku komedií Ferekratovi (5. stol. př. n. l.), a jeho novověký ekvivalent. Bývá interpretován jako → logaedická → tripodie se značně volnou první stopou dvouslabičnou, s druhou stopou daktylskou a s třetí spondejskou nebo trochejskou. Např. „Nizký je v prachu byt můj“ (P. J. Šafařík).

x x | - ∪ ∪ | - ∪

mc

■ FIGURY

(lat. *figūra* = tvar) – výrazové prostředky tradiční poetiky a rétoriky, spočívající v odchylkách od norem běžného sdělovacího jazyka. Jejich funkce byla okrasná nebo expresivní. *Zvukové f.* využívají opakování hlásek, slabik a slov na hranicích veršů, větých úseků a souvětí (opakování na počátku: → anafora, → homoioarkton; opakování na konci: → epifora, → homoioteleuton; střídavé: → anadiplose, → kyklos, → epanalepe). Při zvukové shodě a významové odlišnosti mluvíme o → paronomázii, diafoře aj. U *syntaktických f.* sledujeme užívání a vypouštění spojovacích výrazů (→ asyndeton, → polysyndeton) i typy syntakticko-významových vazeb (→ akumulace, amplifikace, → gradace, → antitezé). *Slovosledné f.* spočívají na odchylkách od pravidelného slovosledu (→ anastrofa, → inverze, → hysteron proteron), opakování slovosledných sché-

mat (→ paralelismus), popř. na protikladech opačných schémat (→ chiasmus). *Eliptické f.* vypouštějí z pravidelných tvarů a slov a větých konstrukcí hlásky (→ apokopa, → synkopa, → afereze, → perikopa), slova i části věty (→ elipsa, → aposiopeze) a vedou tak někdy ke gramaticky chybným konstrukcím (→ zeugma, sylepse). Za *myslenkové f.* bývají označovány takové, jež vyjadřují postoj mluvčího ke sdělení (→ řečnická otázka, → apostrofa, → invokace). *Hodnotící f.* prozrazují citový postoj a hodnocení mluvčího, a to buďto kladné (→ eufemismus, meiosis) a zveličující (→ hyperbola), nebo záporné (peiosis) a zmirňující (→ litotes). *F. významového rozporu* vznikají syntaktickým spojením dvou vzájemně se vylučujících jevů (→ oxymóron, → paradox, → katachréze).

V některých pojetích poetiky zahrnují mezi *f.* i → tropy.

Lit.: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968. G. Genettes, *Figures*, Paris 1966. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*, München 1960.

pb

■ FIKCE

(z lat. *fictus* = vytvořený, smyšlený) – pojem spjatý s otázkami poznávací funkce a s otázkou pravdivosti literárního díla; jeho vymezení kolísá podle rozdílných přístupů k složité noetické problematice. Tradice pojmu *f.* sahá až do antiky, kde se jím označovalo užití neskutečného příkladu nebo přijetí neexistujícího předpokladu, v oblasti literatury pak obecně jakákoliv neshoda se skutečností. Vývoj pojmu na jedné straně vedl k rozšíření jeho obsahu, *f.* pak označuje celý významový komplex literárního díla odlišný od empirické skutečnosti mimoliterární, rozumí se jí tedy v souladu s etymologií výrazu spíše „výtvor“. Na druhé straně, nejčastěji v rámci pokusů o logickou analýzu výpovědi literárního díla, dochází k bližší specifikaci *f.* a odlišují se pak v rámci textu jednotlivé výpovědi podle stupně své fiktivnosti – od vět nepochybně pravdivých („V noci dne 14. června vyšlo vojsko tajně z Prahy a obsadilo Hradčany. Druhého dne kníže Windischgrätz vykřikl nad Prahou obleženost.“ Jirásek) až po věty, jejichž pravdivost je vyloučena, protože v nich vystupují jevy reálné neexistující. *F.* je pak chápána jako „představená skutečnost, vyznačená větami, jež podle předpokládaného hlediska autora nejsou pravdivými soudy nebo silně doloženými hypotézami; ... nemohou být tudíž pojaty jako soudy nepravdivé či neprokázané hypotézy“ (H. Markiewicz).

Otázka *f.* se někdy řeší odlišně v lyrice, která je pak mylně považována za reálnou, nefiktivní, na rozdíl od prózy (K. Hamburgerová). Tomuto

pojetí, popírajícímu rozdíl mezi osobností autora a stylizovaným mluvčím díla (→ lyrickým hrdinou, → autostylizací apod.), vychází do jisté míry vstřícnost ustálení termínu *f.* (fiction) v anglické tradici pro význam „umělecká próza“.

Lit.: K. Hamburger, Logik der Dichtung, Leipzig 1951. R. Ingarden, O dziele literackim, Warszawa 1960. J. Pelc, Wyrażenia imienne a fikcja literacka, in: Studia Estetyczne 4, 1967. Týž, Fikcja i fantastyka, in: Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury TNW XLI, 1948.

mc

■ FILIGRÁN

(z lat. filum = vlákno, grānum = zrno) – průsvitná značka v papíru (obrázek, nápis, písmeno aj.), znak vyrábějící papírny, popř. označení druhu papíru. *F.* je důležitým pomocným vodítkem pro datování časově nesituovaných, na papíře fixovaných rukopisů a tisků, zvláště starších.

vš

■ FILIPIKA

(z lat. Philippica, Philippicae orationes = filipické řeči) – obrazné označení pro bojovnou, plamennou řeč, která svým mravním i formálním patosem připomíná nebo vědomě napodobuje *f.* v jejím původním historickém významu. Základy *f.* položil Démostenés (384–322 př. n. l.), athénský řečník a politik, který proslovil tři mistrné řeči bojovného vlasteneckého obsahu proti makedonskému dobyvateli Filipu II. (odtud označení *f.*). Po vzoru Démostenovů nazval pak i Cicero svých 14 řečí proti Antonioví řečmi filipickými. *F.* se pak už od dob Ciceronových stává běžným označením pro útočnou řeč. I v psané podobě, jako knižní polemika, patří *f.* svou povahou i podobou spíš do sféry → rétoriky než k literárním žánrům, protože v jejím stylu i způsobu zpracování rétorické prvky převažují. V české literatuře slouží za takový příklad Blahoslavova Filipika proti misomusům (obrana vědeckého poznání a vzdělání před nepřáteli umění a vědy) z r. 1567.

kn

■ FILOLOGIE

(z řec. filein = milovat; logos = slovo) – původně označení pro zálibu v literatuře nebo ve vědě, též označení pro všestrannou učenost spojenou s jazykem. Terminologicky užil slova *f.*, které se objevuje už u Platóna, v novověkém významu poprvé patrně francouzský humanista G. Budé (De philologia, 1530).

F. bývá pojímána v podstatě trojím způsobem.

Nejúže jako tzv. *čistá f.* (něm. Wortphilologie), jejímiž základními disciplínami byly kritika a → hermeneutika. Kritika měla ve *f.* několikrát poslání, výchozí úlohu však plnila textová kritika (srov. → textologie), jejíž cílem bylo rekonstruovat text v jeho původní podobě, rozlišit pravé části od nepravých, popř. nahradit nevhodná místa textu vhodnějším zněním. Tzv. *historická kritika* posuzovala na základě mimetického pojetí obsahu pravdivost díla a *kritika estetická* hodnotila uměleckou kvalitu. Hermeneutika byla původně filologickou naukou o tom, jak slovesnému dílu porozumět. Porozumění znamenalo v hermeneutice jednak v užším smyslu myslit a cítit to, co myslil a cítil autor, jednak v širším smyslu osvojit si duchovní postoj autorův a schopnost v každém projevu tento postoj identifikovat. Hermeneutika používala dvou metod, → interpretace a → exegeze. Interpretací byl cílevědomý výklad (původně cizojazyčného) výrazu nebo textu, vedoucí k jeho dokonalému porozumění a pochopení, zatímco exegeze poskytovala návod a všestranné poučení nezbytné k porozumění textu (původně psanému v mateřském jazyce). Proces interpretace měl několik etap. Vycházel od významu slov a vět, na tomto základě se vysvětloval smysl obrazů a metafor a konečným cílem bylo odhalit původní, dobový smysl celého díla. K pomocným oborům *čisté f.* náležela paleografie (věda o vývoji písma), diplomatika (věda zkoumající historické listiny), dále metrika, rytmika, lexikografie, gramatika, rétorika a epigrafika (nauka o nápisech). Novodobým dědicem interpretace a exegetiky je francouzská textová analýza (explication de texte), angloamerická metoda „pozorného čtení“ (close reading) a interpretační postupy curyšské školy (Staiger, Auerbach).

Širší pojetí filologického oboru vystihuje německý výraz *Realphilologie*. Opírá se o předpoklad, že každý autor je „dítětem svého věku“, vychází z dobových vědomostí, názorů a představ, takže bez jejich důkladné znalosti nelze literárním dílům plně porozumět. Proto *f.* rozšiřuje svůj zájem i na historii, mytologii, filozofii, etiku, kosmologii, topografii apod.

V 19. stol. se rozrostla tzv. *klasická f.* (vedle níž se postupně začaly osamostatňovat i *f.* dalších jazykových kulturních oblastí, např. slovanské, germánské či orientální) v široce pojatou vědu o starověku (německy Altertumswissenschaft). Zabývala se pak i archeologií, uměním, náboženstvím, starověkým právem i politikou.

F. položila základy evropského literárněvědného bádání a lingvistiky. Třebaže ji díla zajímala především z hlediska chronologického, jazykového a stylového, všímalá si i mimoliterárních reálií a rozpracovala komplex organicky spjatých metod a přístupů k literárním dílům. Neobyčejně mnohostranný vývoj *f.* začíná u starořeckých so-

fištu, filozofů Platóna a Aristotela a u alexandrijských učenců (Aristarchos, Apollodóros aj.). Pokračuje přes římské „gramatiky“ (Stilo, Varro) a přes latinský středověk, jehož zásluhou byla většina památek římské epické písemnictví uchována, k velké evropské renesanci 14. a 15. stol., kdy se probouzí filologický zájem o antiku u humanistů všech tehdejších vyspělých evropských zemí (v Itálii Petrarca, Boccaccio, Poggio aj., ve Francii 16. a 17. stol. Budé, Scaliger, v Holandsku Erasmus Rotterdamský, Lipsius, Grotius, v Anglii Bentley a Shaftesbury). Německo prožívá nejplodnější rozkvet *f.* od 18. stol. zásluhou Winckelmannna, Lessinga, Wolfa (autora Prolegomen k Homérovi, 1795), Boeckha, v archeologii Schliemannna a ve filozofii Nietzscheho.

U počátků české klasické *f.* stojí v období renesančního humanismu Zikmund Hrubý z Jelení a Jan Blahoslav. Nejproslulejší z badatelů nové doby jsou J. Kvičala (první profesor klasické *f.* na české univerzitě), J. Král (v oboru antické metriky), ve 20. stol. O. Jiráni, F. Novotný (monografie o Platónovi), K. Svoboda (antická estetika), F. Stiebitz (překladatel poezie a prózy), J. Ludvíkovský a na Slovensku M. Okál.

Lit.: A. Boeckh, Encyclopaedie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, Leipzig 1886. J. Irmischer, Praktische Einführung in das Studium der Altertumswissenschaften, 1954. A. Novák, Kritika filologická, in: A. N., Kritika literární, Praha 1925. B. Ryba, Klasická filologie, in: Československá vlastivěda X, Praha 1931. K. Svoboda, Pojem filologie, in: Sborník přednášek 1. sjezdu čsl. filozofie, filologie a historie, Praha 1929.

pt

■ FILOZOFICKÝ ROMÁN

(z řec. filosofía = láska k moudrosti) – 1. v konkrétním užším pojetí – románový žánr demonstrující formou románů autorovu filozofické stanovisko. Oblíben byl u osvícenců a existencialistů, nejsilnější tradici má ve francouzské literatuře. Předchůdce *f. r.* lze spatřovat ve všech mezích útvarů filozofie a beletrie: v → menippské satíře, → platónském dialogu, v → esejích i utopiích, avšak teprve *f. r.* vdechuje postavám život. Ve *f. r.* jsou sice charaktery postav, průběh děje i způsob vyprávění podřízeny – nezřídka se zjevnou předpojatostí – autorovu filozofickému přístupu a umělecké zobecnění tedy převládá nad individualizací, ovšem nikoli nutně na úkor čtivosti. *F. r.* vyvažuje nezázivný intelektualismus napínavým dějem, atraktivností, exotičností a bizarností námětů; idejím dodává co nejintimnějšího zabarvení tím, že je ztvárňuje ve formě dopisů anebo vnitřní zpovědi hrdinů. Např.

Montesquieuovy Perské listy (1721), považované Lansonem za první *f. r.* vůbec, podávají osvícenskou satiru na dobové mravy z hlediska dvou Peršanů, kteří se ocitli v Paříži, Rousseauova Nová Héloisa (1761) je románem v dopisech apod. Osvícenské *f. r.* psali též Voltaire (Memnon neboli Lidská moudrost, 1749; Mikromegas, 1752; Candide, 1759) a D. Diderot (Synovec Rameauův, 1762; Jakub Fatalista, 1773). K značně předpojatému zkresení lidského údělu dochází ve *f. r.* existencialistů, oprávcích se zvl. o románové práce S. Kierkegaarda (Svůdcův deník, 1843) a Dostojevského (Zápisky z podzemí, 1864); A. Camus zobrazuje marnost lidské aktivity uprostřed absurdního světa (Mor, 1947) a vyhnanství člověka uprostřed společnosti (Cizinec, 1942). Existencialisticky deformuje psychologii osob také J. P. Sartre v románu Hnus (1938) a v románové trilogii Cesty k svobodě (1945–49). Výrazným *f. r.* v české literatuře je Utrpení knížete Sternenhocha (1928) L. Klímy a Čapkova filozofická trilogie Hordubal (1933), Povětroň (1934) a Obyčejný život (1934), hledající východisko z filozofického relativismu a pluralismu;

2. v nejšířším smyslu se jako *f. r.* označuje každé románové dílo závažného myšlenkového obsahu, např. Rabelaisův Gargantua a Pantagruel, Mannův Doktor Faustus apod.

Lit.: D. Kimpel, Der Roman der Aufklärung, Stuttgart 1967.

pt

■ FIN DE SIÈCLE

(franc. = konec století) – označení uměleckých tendencí a směrů konce 19. stol. ve Francii (podle titulu jedné komedie autorů Jouvenota a Micarda z r. 1888), charakterizující intelektuální a společenskou atmosféru té doby, duchovní klima, v němž krystalizoval životní pocit mladé literární generace, jakýsi bohémský dandysmus, odmítající všechny dosud uznávané hodnoty (v umění, vědě, náboženství aj.) a vyhláující konec skomírající civilizace (dekadence). V hojně zakládaných poetických kabaretech a klubech ožívají anarchistické nálady, umocněné vyhrocenou senzitibilitou a neurotickými duševními stavy revoltující mládeže a zasahující do kruhů literárních, maličských, hudebních aj. Prototyp hrdiny trpícího *f. d. s.* vykreslil J. K. Huysmans v románě Naruby (A rebours, 1884, postava aristokrata des Esseinta). Českou paralelu *f. d. s.* představovali básníci a spisovatelé kolem časopisu Moderní revue (Arnošt Procházka, J. Karásek ze Lvovic aj.), vyjadřující ve svém díle specifickou podobu české dekadence.

ko

■ FLORILEGIUM

(lat. = květobraní, klasobraní) – soubor citátů a sentencí z významných autorů. Nejstarší *f.* sestavil v 5. století Ioannes Stobáios jako sbírku výtahů z řeckých autorů, která měla sloužit k výchovným účelům.

V současné literární terminologii ustoupil pojem *f.* → *antologii* jakožto výboru nejlepších prací jednoho nebo více autorů.

mr

FOLKLÓR viz LIDOVÁ SLOVESNOST

■ FOLKLORISMUS

(z angl. folk-lore = vědění lidu) – souborné označení pro záměrné využívání, pěstování a stylizaci folklóru, lidového umění a lidové kultury vůbec v životě soudobé společnosti (→ lidová slovesnost). *F.* se týká rozmanitých jevů kultury hmotné (kroj, nábytek, stavby), společenské (obvyčeje, slavnosti) i umělecké (píseň, hudba, tanec, vyprávění). Podstata *f.* spočívá v tom, že projevy a prvky lidové kultury jsou vypojeny ze svého autentického spontánního života a jsou včleněny do společenského a kulturního systému soudobé urbanizované společnosti – do masových sdělovacích prostředků, řemeslné a průmyslové výroby, institucionální a komerční sítě, individuální umělecké tvorby. Jevy tradiční lidové kultury se přitom mění obsahově i formálně, ztrácejí své původní funkce (např. obřadní, magické, úzce lokální) a dostávají funkce nové, zejména vyslovené zábavné a estetické, reprezentační, politické, národnostní, komerční. *F.* zobecňuje místní a krajové výtvořky, standardizuje je a dává jim celonárodní platnost (např. chodská kozinovská pověst se prostřednictvím literatury a filmu dostala do celonárodního povědomí). Proti autentickému, původnímu folklóru se chápou jevy *f.* jako „druhotný“, „sekundární“ folklór, jako folklór „z druhé ruky“, označují se jako „druhá existence“, „druhotné bytí“ folklóru.

V tomto smyslu se mluví i o literárním *f.* a rozumí se jím převzetí, stylizace, využití a šíření skladeb a prvků (tematických, výrazových) autentické lidové slovesnosti v literární tvorbě. Pojem literárního *f.* tedy odpovídá pojmem „včleňování folklóru do literatury“, „ohlasů“, „převyprávění“ folklóru. Podobně se hovoří o *f.* nebo „neofolklorismu“ i v jiných oblastech umělecké tvorby, hlavně v hudbě a výtvarnictví.

F. se počal rozvíjet hlavně v minulém století souběžně s vědeckým a uměleckým zájmem o lidovou kulturu, v poslední době se rozšířil do mnoha oblastí a je jevem mezinárodním.

Lit.: H. Bausinger, „Folklorismus“ jako mezinárodní jev, in: Národopisné aktuality 7, 1970.

Folklorismus in Europa, in: Zeitschrift für Volkskunde, 65, 1969. V. Voigt, Vom Neofolklorismus in der Kunst, in: Acta ethnographica 19, 1970.

os

■ FOLKLORISTICKÉ TEORIE

(z angl. folk-lore = vědění lidu) – různé způsoby výkladu vzniku, šíření a hodnoty → lidové slovesnosti. Roztroušené a nahodilé záznamy folklórních skladeb – od přísloví a písní až po legendy, pověsti a pohádky – se objevují v literárních památkách od středověku. Soustavný a programový literární a vědecký zájem o lidovou slovesnost a celou lidovou kulturu se však počal rozvíjet až od pol. 18. stol. (Macphersonův podvrh zpěvů domnělého galského barda Ossiana, 1760; Percyho vydání staroanglických balad, 1765; Herderovy *Stimmen der Völker in Liedern*, 1788, aj.). Souběžně se začaly formovat i folkloristické teorie, a to v těsném sepětí jednak s obecnými teoriemi národopisnými, jednak s teoriemi literárněvědnými, neboť na zkoumání lidové slovesnosti se od počátku podíleli jak etnografové, tak i literární vědci, a jen postupně se folkloristika emancipovala v samostatnou disciplínu. Po dlouhá desetiletí se *f. t.* konstituovaly hlavně na půdě bádání nad pohádkami a písněmi, neboť na tyto dva druhy se trvale soustřeďovala největší pozornost.

Romantika viděla ve folklóru poezii přirozenou, spontánní (Naturpoesie) a vědomě ji stavěla proti poezii umělé; zdůrazňovala jeho starobylost, národní podstatu (folklór se živelně rodí „z ducha národa“), vysoký morální obsah a původnost (*produkční* teorie) a chápala jej jako umělecký vzor veškerého básnictví. Pod vlivem J. a W. Grimmů (zejména *Kinder- und Hausmärchen*, 1812–19) se rozvinula romantická teorie *mytologická*, která interpretovala, někdy násilně a svévolně, pohádky i jiné výtvořky jako dědictví dávné předkřesťanské víry, jako trosky indoevropského mytického obrazu světa. Mytologická teorie měla své rozmanité dílčí koncepce (solární, lunární, astrální aj.) a našla stoupence i ve 20. stol. Naši folkloristiku první pol. 19. stol. působily vedle Herderových myšlenek (L. Štúr), grimmovské mytologie a produkční teorie (K. J. Erben, I. Hanuš) zejména také vlivy slovanského bádání (Vuk Karadžić aj.).

Od pol. 19. stol. se formuje teorie *migrační*, již položil základy německý orientalista Th. Benfey (*Pañčatantra*, 1859); *migrační t.* vychází z představy vzniku pohádkových syžetů na jednom místě (monogeneze) a jejich dalšího šíření. Pramen pohádkové tradice nalézal Benfey v Indii („*indická*“ teorie původu pohádek), odkud prý se pohádky stěhovaly různými cestami na evropskou půdu. Další srovnávací výzkumy tuto jednostran-

nou koncepci opravily a ukázaly i na jiné zdroje vypravěčské tradice (starý Egypt, staré kulturní národy Středomoří, Keltové). Migrační komparatistika našla následovníky v mnoha zemích, u nás k nim patřili zejména J. Polívka, V. Tille, J. Horák. Její koncepci nejpodrobněji rozpracovala od přelomu století tzv. *geograficko-historická* metoda, známá i jako „finská škola“. Její zakladatelé a stoupenci (K. Krohn, A. Aarne, J. Krohn, A. Olrik, W. Anderson, S. Thompson aj.) hledali exaktní postupy studia folklóru. K syntetickým výsledkům lze podle nich dojit až po monografické analýze jednotlivých pohádkových, pověstových, legendárních, písňových aj. typů; předpokladem je shromáždit úplný soubor literárních i ústních variant folklórní skladby, jejich rozbor na nejmenší složky (motiv, rys a detaily), vzájemné porovnání a určení místa a času, vzniku skladby a její prvotní hypotetické formy (→ archetypu), dále určit, jakými směry a způsoby se šířila a jak se přitom měnila (regionální, národní, krajové redakce, → oikotypy). Metodologické požadavky „finské školy“ vedly k upevnění mezinárodní spolupráce; vznikla společnost Folklore Felows (1907) a edice Folklore Felows Communications (FFC, 1910), v níž vyšlo dodneška přes 200 svazků; počaly se systematicky budovat folkloristické archívy i soupisy a katalogy, přičemž se největší pozornosti dostalo pohádkám (katalog pohádkových sjezů od A. Aarna z r. 1910 a jeho mezinárodní verze z r. 1928 od A. Aarna a S. Thompsona; čtené národní katalogy, mimo jiné český od V. Tilla z l. 1929 až 1937, slovenský od J. Polívky z l. 1923–32, ruský od N. P. Andrejeva z r. 1929, polský od J. Krzyżanowského z l. 1962–63; podrobné komentáře k pohádkám bratří Grimmů od J. Bolta a J. Polívky z l. 1913–31; monumentální soupis motivů lidové slovesnosti od S. Thompsona z r. 1960 atd.). Slabiny geograficko-historické metody se projeví hlavně v jednostranném zdůraznění migrací a vlivů a v redukci folklórního podání na epická schémata sjezů a motivů. Její postupy jsou však dodnes živé v mnoha zemích.

Bohaté výsledky etnologických výzkumů mimoevropských národů vedly k tomu, že už v druhé pol. 19. stol. formulovali někteří učenci (E. B. Taylor, A. Lang, J. Frazer) teze o polygenetickém vzniku (tj. na více místech paralelně) shod a podobností v lidových tradicích. Tato *antropologická* teorie vycházela z názoru, že analogické představy a poetické obrazy vznikají z všeobecné jednoty lidského ducha, z psychické identity všech ras, národů a jednotlivců. Myšlenky polygeneze a typologického principu v srovnávací folkloristice později obměnili a rozvinuli další badatelé. Někteří ještě více zdůraznili momenty psychologické (W. Wundt, archetypální teorie C. G. Junga), jiní podmínky historicko-sociální nebo obecné

zákonitosti poetického myšlení (V. Šklovskij).

Postupně pronikalo vědomí, že polygenetické a monogenetické pojetí nestojí vůči sobě jako protikladné alternativy, ale že jejich poměr je komplementární a že zejména jednoduché, elementární analogické představy a útvary vznikají nezávisle, kdežto shody složitějších útvarů padají na vrub přímého styku a šíření. Metodologii komparatistického studia folklóru rozpracoval v tomto směru zejména V. Žirmunskij (Narodnyj geroičeskij epos, 1962; Die vergleichende Epenforschung, 1961).

Od poloviny minulého století se dostaly do nového světla rovněž romantické myšlenky o původnosti folklóru: lidová slovesnost a celé lidové umění počaly být vyšetřovány v poměru k písemnictví a vysokému umění. Místo produkční teorie nabylo vrchu pojetí *recepční* (u nás O. Hostinský): lidovými, folklórními se stávají tvůrce jakéhokoliv původu, tedy i literárního, „umělého“, jestliže byly tvořivě přejaty a obměněny ústním podáním (zlidovění, folklorizace) a jestliže v něm trvale žijí delší dobu („kritérium tří generací“). Někteří badatelé výslovně akcentovali klíčovou úlohu literatury pro vznik a šíření folklóru (A. Wesselski, V. Tille). Tyto poznatky dilem vyústily až v názory o odvozenosti folklóru a jeho jednostranné závislosti na tvorbě vyšších společenských tříd a na umělé tvorbě, v mínění, že „lidová duše netvoří, jen reprodukuje“ (E. Hoffmann-Krayer, 1903). Takto vyzněla na přelomu století koncepce o „aristokratickém původu folklóru“ v rámci ruské tzv. *historické školy* (V. Miller), která hledala ve folklórních skladbách přímočarý průběh historických faktů a událostí. Krajiní verzi o odvozenosti folklóru podal ve 20. letech německý národopisec H. Naumann, jenž chápal lidové tradice a celou lidovou kulturu jako směs primitivní pospolitě kultury (primitive Gemeinschaftskultur) a pokleslých kulturních hodnot (gesunkenes Kulturgut); podle něho je „lidová hodnota vytvářena v horní vrstvě“ a jevy lidové kultury jsou „pokleslé kulturní hodnoty až do nejmenších detailů“. Hlubší výzkumy naproti tomu objasnily proces folklorizace a přejímání jako tvořivý akt a vyložily poměr literatury a folklóru jakožto vztah oboustranných výměn a oboplněného obohacování (B. Václavěk).

Stoupenci *funkčně strukturální* metody (P. Bogatyrev, A. Melichertík) otázku pramenů folklórních skladeb pokládali za sekundární a ležící vlastně mimo vlastní pole folkloristiky. Kládli naproti tomu důraz na fungování, realizaci a význam jevů v lidovém podání a chápali literaturu a lidovou slovesnost jako dvě sféry sice navzájem těsně spjaté, ale i svébytné a ovládané rozličnými specifickými zákonitostmi. Folklór je v tomto pojetí akt sociální, váže se na nadosobní tradiční systém, nemá fixovaný tvar a zpřítomňuje se jen sériemi okamžitých variant.

Téměř po celé 19. stol. byla lidová slovesnost chápána a vykládána analogicky k písemnictví jako literární text. Od přelomu století se však pozornost přenášela stále více na zpěváky a vypravěče jakožto bezprostřední nositele a tvůrce folklóru a vznikly o nich v různých zemích podrobné monografie (mezi průkopnické práce patří monografie M. Azadovského z r. 1926 o jedné sibířské pohádkářce; u nás kniha A. Satka o hlucháckém pohádkáři J. Smolkovi z r. 1958). Do pole zkoumání bylo postupně vtahováno i publikum (např. posluchačské kolektivy), zpěvní příležitosti a vypravěčské situace a vůbec celé prostředí, v němž folklór žije. Tato tzv. biologická, ekologická metoda, uplatňující při výzkumu i postupy a techniky sociologické a sociálně psychologické, interpretuje slovesný folklór jako jev syntetický, v němž text tvoří jednotu s prostředky mimojazykovými, přednesovými (gesta, mimika), a lidová slovesnost není pro ni pouhým statickým literárním faktem, nýbrž aktivním procesem.

Lit.: M. Bausinger, Formen der „Volkspoesie“, Berlin 1968. P. Bogatyrev, Souvislosti tvorby, Praha 1971. V. J. Gusev, Estetika folklóru, Praha 1978. J. Horák, Národopis československý, in: Československá vlastivěda II, Praha 1933. K. Horálek, Folklór a světová literatura, Praha 1979. Dž. Kokkjar, Istoriija fol'kloristiki v Jevrope, Moskva 1960 (= C. Cocchiara, Storia del folklore in Europa, Torino 1952). A. Melicherčík, Teória národopisu, Lipt. Mikuláš 1945. J. M. Sokolov, Istoriografija fol'kloristiki, in: Russkij fol'klor, Moskva 1941. B. Václavěk, Teorie písně lidové a zlidovělé, in: B. V., Písemnictví a lidová tradice, Olomouc 1938. M. Lešák-O. Sirovátko, Folklór a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ FONÉM

(z řec. fónéma = hlas, zvuk) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší jednotka zvukového plánu jazyka, mající významotvornou funkci a definovaná jako soubor zvukových a poslechových vlastností umožňujících rozlišovat významy slov. Znalost kombinatorických vlastností a frekvence jednotlivých fonémů přispívá k poznání funkce a formy básnického jazyka. Viz též → morfém, → grafém.

vš

■ FONOLOGIE

(z řec. fóné = zvuk a logos = nauka) – jeden z oborů lingvistiky, věda o struktuře zvukových prostředků jazyka. Vznikla v protikladu k přírodovědně zaměřené fonetice, která se především fyzikálními metodami zabývá studiem artikulace hlásek, jejich seskupováním ve složitější útvary,

bez ohledu na jejich význam a funkci. F. naproti tomu redukuje v zásadě nekonečné bohatství zvuků jazyka na systém fonémů, tj. hlásek s významotvornou funkcí, nezkoumá tedy jednotlivé mluvní akty (→ parole), ale útvary jazyka ve smyslu → langue. Počátky f. (přelom dvacátých a třicátých let tohoto století) jsou spjaty s činností Pražského lingvistického kroužku (N. S. Trubeckoj, V. Mathesius, B. Trnka, R. O. Jakobson aj.), později se utvořily další fonologické školy, především kodaňská (V. Brøndal, L. Hjelmslev), americká (L. Bloomfield, C. F. Hockett, M. Halle) aj. Vysoká obecnost popisu zvukových jevů, opírající se o systém distinktivních rysů jednotlivých fonémů, umožnila aplikovatelnost fonologických modelů i v jiných humanitních vědách, mimo jiné i ve vědě o literatuře.

Lit.: U základů pražské jazykovědné školy, Praha 1970.

mc

■ FORMA LITERÁRNÍHO DÍLA

(lat. forma = podoba, tvar) – souhrn činitelů, které v literárním díle nesou, člení, modifikují a organizují sdělovaný → obsah. Formu, dialektický protiklad obsahu, tvoří a) materiální, tj. smysly bezprostředně vnímatelná stránka díla – zvuky jazyka a grafická podoba, b) významy bezprostředně vázané na lexikální, gramatické a stylistické prostředky jazyka, c) všeobecně abstraktní možnosti strukturační literárního díla, jako styly, žánry, sémantické gesto, rukopis aj. V souvislosti s f. se pak nejčastěji hovoří o f. grafické, zvukové, gramatické, veršové, kompoziční, strofické, syžetové a žánrové. Srov. → dialektika obsahu a formy.

pt

■ FORMALISMUS

(z lat. forma = tvar, podoba) – 1. estetická tendence různých literárních směrů, zejména v krizové epoše buržoazní společnosti, k autonomii literárního díla a k umělecké výlučnosti, charakteristická svou závislostí na idealistických filozofických směrech, zvláště na konvencionálním (názor, že zákony světa neexistují objektivně, ale jsou námi dosazeny) a relativismu. Pro f. přestává být jazykový materiál nástrojem sdělení (komunikace) a stává se sám o sobě předmětem uměleckého tvoření, manipulace nebo experimentu. Tato orientace se prosazuje např. v 19. stol. u → absolutní poezie, → lartpourlartismu, → parnasismu, později u → čisté poezie i u rozmanitých koncepcí poezie → abstraktní. Technické a organizující složky díla (zápis, akustika, vypravěčské postupy, kompozice, stylistické prostředky) přestávají přitom plnit v hierarchii složek úlohu prostředníka a stávají

se samy složitě konstruovanou dominantou, která ovšem již nezobrazuje (nemodeluje) skutečnost, nýbrž jen poukazuje jako příznak k autorovu tvůrčímu výkonu. Od zrušení, popř. rozrušení tematických vazeb si formalisté slibují pravý a všech „utilitárních příměsí zbavený“ estetický zážitek, dobrodružství smyslu a „nejsvobodnější“ seberealizaci. *F.* tedy hypostazuje spolu s formou také estetickou funkci (popř. i funkci expresivní – zaměření na subjekt výpovědi) literárního díla, jako by nebyla přirozeně zprostředkována a podmněna realizací funkcí ostatních, např. poznávací a apelativní. *F.* adresuje díla úzkému okruhu čtenářů, a tak znemožňuje, aby se dílo začlenilo do společenského organismu a stalo se jím ovlivňovanou i jej ovlivňující složkou. Tím, že potlačuje komunikativní hodnotu díla, ztrácí *f.* zároveň možnost vytvářet díla umělecky pravdivá, lidová, angažovaná a historicky konkrétní, tzn. je v rozporu se základními kritérii socialistického realismu. Umělecký partikularismus *f.* se projevuje odporem k umělecké tvorbě pojímané jako náročný syntetizující akt, schopný rekonstituovat dialektickou jednotu obecného a zvláštního, zákonitého a nahodilého, objektivního a subjektivního, tradičního a novátorského, osobnostního a literárního. *F.* se orientuje jednostranně vždy na jeden z těchto pólů a druhý nihilisticky neguje, takže kolísá střídavě mezi iracionalismem (surrealismus) a krajním racionalismem (strojová poezie, nový román); mezi metodickou deformací všech ustálených norem i konvencí (futurismus) a záměrným zmnožením stereotypů či schémat (dadaismus); mezi kultem náhody a bizarnosti na jedné straně a abstraktně všeobecnými logizujícími tautologiemi na straně druhé (Beckett, Heissenbüttel) atd.

2. *F. estetický* – teorie založená německým idealistickým filozofem J. F. Herbartem (1776 až 1841). Předpokládá, že jednoduché prvky jako tóny, barvy, body, linie jsou esteticky lhostejné. Teprve máme-li alespoň dva prvky, dostavuje se estetický účinek. Estetický soud se tedy týká pouze vztahu (poměru) mezi nimi, tj. formy. Za cíl estetiky považuje analýzu těchto základních možných poměrů. Estetický *f.*, jehož nejstarším předobrazem byl již řecký pythagoreismus, rozvíjeli dále R. Zimmermann, autor díla *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865), a J. Durdík ve spise *Všeobecná aesthetika* (1875). Estetické názory Herbartovy, jež sám estetické dílo nezanechal, vyložil O. Hostinský (*Herbarts Ästhetik*, 1891). Samostatnou obdobu *f.* vytvořil ve dvacátých letech 20. stol. (→ formální metoda) *f. ruský*. Jeho hlavní přínos – ve srovnání s formalismem 19. stol. – tkví v tom, že východiskem k studiu literárního díla začalo být namísto „představ“ slovo (jazyk), což umožnilo využít při analýze lingvistického pojmosloví a uchránit tak vnitřní celistvost díla před statickou atomizací.

3. *F. ruský* → formální metoda.

pt

■ FORMÁLNÍ METODA

těž *formalismus ruský* – literárněvědná analytická metoda, rozvíjená v SSSR v desátých a dvacátých letech našeho stol., namířená proti psychologismu, historismu a pozitivismu; za základní materiál umělecké literatury nepovažuje emoce ani obrazy, ale slovo a zkoumá – v blízkém kontaktu s lingvistikou – možnosti jeho aktualizovaného využití v díle. Původně proto dichotomicky odděluje jazyk praktický od „jazyka básnického“, jež nepodléhá zákonu ekonomie sil, ale naopak výpověď ztěžuje a brzdí, aby zesílil estetický vjem zobrazených předmětů i jazyka samotného. Ruští formalisté chápou literární dílo v jeho vnitřní celistvosti, z hlediska jazykového stavebního materiálu a technik spisovatelského „řemesla“ (vliv literární praxe futuristů), ale v odtrženosti od sociálního prostředí. Zavrhlí tradiční protiklad obsahu a formy, pojetí formy jako nádoby, do níž se nalévá tekutina (obsah); dialektika obsahu a formy, významu a jeho nositele jim však zůstala cizí, neboť obdobně jako Herbart pojem formy hypostazovali.

Stoupenci ruské formální školy popírali spjatost své metodologie s filozofií. Ve skutečnosti však provedli obrat od obsahové estetiky hegelovské a marxistické k estetice ovlivněné novokantovským idealismem. Nedoceněním materialistického monismu a leninské teorie odrazu si znemožnili pochopit literární umělecké dílo v jeho konkrétně historické podmíněnosti jako specifickou součást jednotného společenského pohybu. Zákonitostem obecně historickým nadřadili imanentní vývojové zákonitosti literatury a literární dílo s jeho mnohostranným gnozeologickým, etickým a estetickým společenským působením redukovali v podstatě na odosobněný jazykový výtvar – předmět lingvistického studia. Cennější než estetické předpoklady a formalistické literární vývojové koncepce (podrobené ve dvacátých a třicátých letech v SSSR marxistické kritice) se dnes jeví výsledky konkrétních rozborů z poetiky, versologie, teorie prózy (sýžetové konstrukce), genologie i folkloristiky, uchovávací si trvalou platnost.

Vznik formalistického hnutí v literární vědě se datuje od r. 1914, kdy vyšla Šklovského kniha *Vzkříšení slova*. Ruští formalisté se r. 1919 sdružili v petrohradském Opojazu (Společnost pro zkoumání básnického jazyka) a v Moskevském lingvistickém kroužku. K nejvýznamnějším teoretikům patřili P. G. Bogatyrev (1893–1971) – zakladatel strukturální etnografie, B. M. Ejchenbaum (1886–1959), R. O. Jakobson (1896), V. B. Šklovskij (1893), B. V. Tomaševskij (1890–1957), J. N. Tyňanov (1894–1943) a V. M. Žirmunskij

(1891). Formální metoda působila na český → strukturalismus a na angloamerickou novou kritiku (→ new criticism).

Lit.: J. Barabáš, Algebra a harmonie, in: Estetika 9, 1972. V. Erlich, Russian Formalism, Gravenhage 1955. P. N. Medvedev, Formalizm i formalisty, Leningrad 1934. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. Teória literatúry, Bratislava 1971.

pt

■ FORMULE

mb

(z lat. formula = pravidlo, řád) – zvykem ustálený nebo autoritou stanovený způsob vyjádření, normalizovaný v různém stupni. Podle obsahu a situace existují *f.* přísežní, oddávací, zaklínací, zdvořilostní, zahajovací, pohádkové a jiné.

V homérských eposech i folklórní epice vůbec se opakují skupiny slov – souvisí to s určením této poezie pro hlasitý přednes.

pt

FORMY JEDNODUCHÉ viz JEDNODUCHÉ FORMY

■ FOTOROMÁN

(podle franc. photoroman nebo roman-photo) – hybridní žánr západní komerční literatury, v němž se spojuje fotografický seriál s literárním příběhem, fotografická obdoba → comics; text (většinou přímá řeč) je do fotografií někdy vepisován jako u comics pomocí tzv. bublin. *F.* je rozšířen v latinských kapitalistických zemích (Itálie, Francie, Jižní Amerika), obrací se ke zcela nenáročnému čtenáři (hlavně k ženám) v týdenních nebo měsíčních sešitech a vychází v obrovských nákladech. Autoři *f.* se snaží vyvolat iluzi, že jde o tiskový záznam skutečného filmu (iluze pohybu, různé úhly záběru), kompozice *f.* má však přesto blíže k publicistice, popř. románu-fejetonu než k filmu. Tematicky *f.* čerpá z „nadčasových“ oblastí lásky, zločinu, úkladů, děj je pravidelně melodramatický a závazně končí happy endem, idealizuje „západního“ muže, který prokazuje svou převahu v nejrůznějších, často exotických prostředích. První *f.* se objevil v Itálii 1947, kdy římský novinář Stefano Reda a milánský režisér Damiano Damiani uskutečnili nápad napodobit → kinoromán a poučili se přitom i na technice comics. Velký komerční úspěch vedl k rozšíření *f.* do Francie (1949) a dalších zemí. V poslední době se někteří autoři *f.* snaží oprostit od šablony, adaptují pro *f.* známá literární díla nebo výjevy z dějin. Někteří teoretikové na Západě si od tohoto vývoje slíbují, že by se *f.* mohl stát časem nástrojem lidovýchovy; tomu ovšem brání ryze obchodní zájmy vydavatelů.

Nezávisle na tomto *f.* a dávno před jeho vzni-

kem uskutečnil nápad ilustrovat románové dílo fotografiemi český spisovatel J. John, a to napřed v časopisecky publikovaném románě Výbušný zlovtvor (1933) a pak v knižním vydání románu Moudrý Engelbert (1940); oba tyto romány John ilustroval snímky ze své sbírky starých fotografií; pro román Pampovánek z r. 1948 počítal už s fotografickým doprovodem k tomuto účelu vytvářeným (kostýmovaní herci olomouckého divadla). John však zemřel dřív, než mohl myšlenku realizovat.

■ FRAGMENT

(z lat. frāgmentum = úlomek, zlomek) – v obecném významu část, zlomek nějakého celku (→ torzo);

1. v literatuře se pojmem *f.* označuje část většího celku, publikovaná samostatně, např. v antologiích, časopisech apod., nebo část šife zamýšleného a nedokončeného díla (K. Čapka Život a dílo skladatele Foltýna);

2. v romantismu jedna ze základních literárních forem, oblíbená zvláště u autorů tzv. jenského okruhu (→ romantismus). Jeho představitelé (A. W. Schlegel, F. Schlegel, Novalis, F. E. D. Schleiermacher) považovali *f.*, kratší prozaický útvar uvolněné kompoziční výstavby vyznačující se z hlediska obsahového většinou programovým rázem, za obzvláště vhodnou formu uměleckého výrazu, spontánního a autentického vyjádření tvůrčího napětí a aktivity. Jeho neukončenost byla teoreticky zdůvodňována (F. Schlegelem) jako důsledek nepřeklenutelnosti příznačné romantického rozporu mezi neomezenou svobodou básníkovy vůle, touhy a fantazie na jedné straně a omezenou konečností uměleckých forem na straně druhé. K nejvýznamnějším dílům tohoto druhu náleží *f.* F. Schlegela, označované též jako „aforismy“, zvláště pak díla Novalisova (román-fragment Heinrich von Ofterdingen). V poetice romantické sehrál *f.* významnou roli především jako výraz tendencí k tzv. otevřeně formě.

Lit.: A. H. Fink, Maxime und Fragment, Wortkunst, Neue Folge 9, München 1934. W. Hilsbecher, Fragment über Fragment, in: W. H., Wie modern ist eine Literatur, München 1965.

tb

■ FRAŠKA

(z lat. farsum, franc. → farce, ital. farsa = žert, fraška) – 1. žánrový typ → komedie, který ve stavbě dramatického děje, zápletky i jednotlivých postav pracuje se situační nebo karikaturní nadsázkou, směřující nejednou k burlesknímu, často zhrublému až obscénnímu dramatickému výrazu. Objevují se tu obvykle výrazné, ale již záměrně

zjednodušené ustálené typy, které nejsou představeny v dramatickém vývoji, podobně také ustálené situace, často i gagy. Komika se těží především z vnějších skutečností (ošklivost, hloupost, koktání atd.).

Původ žánru je třeba hledat již v antickém Řecku, především v lidové dórské komedii, která svého rozkvětu dosáhla na Sicílii. Sicilská *f.* (tzv. flyák), improvizovaný divadelní žánr, který parodoval tragédii, zpracoval literárně Epicharmos. Zavedl do něho uzavřený děj a vypustil → chór. Využíval oblíbené, karikaturně laděné mimické scénky (→ mimus) s postavami z mytologie, jejichž příběhy travestoval (např. Héraklovy), nebo ze soudobého občanského života, jenž byl zobrazován komediálně. Epicharmovy flyáky, užívající především třístopého jambického a čtyřstopého trochejského verše, také anapestů, ovlivnily tematicky, kompozičně i metricky → attickou komedii. Vliv řecké *f.* je zřetelný na jihoitalské → atelláně, ztvárněné literárně až koncem 2. stol. př. n. l. Fraškovitý ráz se uplatňuje také v římských komediích, především u Plauta.

Středověká *f.* se zprvu vyvíjela jako součást → církevní hry, nenavazovala bezprostředně na antickou tradici, uchovala si však jisté vazby s atellánou a mimem. Jako svébytný divadelní žánr se *f.* opět osamostatnila ve 14.–16. stol. V Itálii vrcholí tato tendence → *commedii dell'arte*, ve Francii vznikla → *farce*, vytvářely se též různé žánrové formy → *mezihry*. Později inspiroval vývoj a prostředky *f.* Shakespeara, Goldoniho, Moliéra, Holberga aj. *F.* se postupně diferencuje v další žánrové formy, a to zejména na videňském lidovém divadle, kde vznikají koncem 18. stol. *f.* kouzelné a strašidelné, různé fraškovité travestie a parodie a především v 1. pol. 19. stol. oblíbená → *lokální f.* (Nestroy).

Na tuto tradici *f.* navazuje také dramatika 20. stol., kdy se tradiční prostředky tohoto žánru dostávají do úzkého vztahu s prostředky → *grotesky*, → *buffonády*, *klauniády*, → *absurdního dramatu*, uplatňují se též v *tragiřašce*. – V českém prostředí se *f.* objevuje ve středověku (Mastičkář), v 19. stol. dosáhla široké obliby především *lokální f.* Ve 20. stol. se *f.* podobně jako v jiných zemích uplatňuje především v souvislosti s divadelní avantgardou a žánry satirickými;

2. v *polském kontextu* je termín *f.* (fraszka) označením také pro krátký veršovaný útvar satirického nebo lyrického zaměření, který má svůj původ ve středověké → *facetii* a přibližuje se → *epigramu*. Pojem zavedl zakladatel žánru J. Kochanowski (16. stol.), který tvořil *f.* dvouveršové i rozsáhlejší (též několik desítek veršů). Tematicky vycházel z dvorského prostředí, jeho *f.* měly humorný, někdy anekdotický, také reflexivní nebo poučný charakter. U Kochanowského navazují básníci polské renesance, baroka, osvícenství, ro-

mantismu i autoři pozdější (J. Tuwim, K. I. Galczyński, S. J. Lec aj.), kteří uplatňují v tomto žánru intelektuální slovní vtíp, satirické ostří, groteskní pohled, parodii, schopnost improvizace atp.

Lit.: A. *Dživelegov*, G. *Bojadžijev*, *Istorija zapadnoevropskogo teatra*, Moskva–Leningrad 1941. J. *Trzynadlowski*, *O fraszce*, in: *Prace polonistyczne XIX*, Łódź 1963. *Týž*, W *kregu fraszki*, in: J. T., *Male formy literackie*, Wrocław 1977. L. *Adler*, *Die Fraszka als literarische Gattungsform* in den Fraszki Jan Kochanowskis, in: *Anzeiger für Slavische Philologie*, Wiesbaden 1970. kn + pk

FRAŠKA ATELLSKÁ viz ATELLÁNA

FRAŠKA LOKÁLNÍ viz LOKÁLNÍ FRAŠKA

■ FRÁZE

(z řec. *frasis* = řeč, rčení, výrok) – 1. ustálené víceslovné pojmenování (bez hanlivého smyslu);

2. víceslovný obrat, který svou nadneseností neodpovídá označované skutečnosti, čímž je vzbu-
zován zpravidla docela opačný, záporný dojem.

Na rozdíl od → *klišé* nejde vždy o výraz automatizovaný a typická pro něj není pouhá otečlost původního významu, ale výslovný nepoměr mezi pojmenováním a realitou (často vědomý ze strany mluvčího); proto zde hraje významnou úlohu kontext. V publicistice je *f.* nejdůležitější; v literatuře se využívá zejména k negativní charakteristice.

Lit.: K. *Čapek*, *Kritika slov*, Praha 1920. K. *Poláček*, *Žurnalistický slovník*, Praha 1934. hř

■ FRÁZOVÁNÍ

(z řec. *frasis* = řeč, rčení, výrok) – 1. *členění verše rozložením slovních celků*. Stálé postavení přízvuku na první slabice slova v češtině do značné míry ovlivňuje charakter *sylobotónického verše*, takže rytmus verše si vynucuje specifické rozložení slovních celků. Zejména v daktylu a v trocheji se hranice stop a hranice slovu překrývají a stopy se stávají jazykovými realitami.

F. trochejské:

Stříbro vzduchem svítí sladce, 2 2 2 2
jedno vlákno na klobouku. 2 2 4
(J. Vrchlický)

F. daktylské:

Cestička k domovu 3 3
známě se vine... 3 2 (katalexe)
(K. V. Rais);

2. *členění promluvy* na větné úseky, na jeho pozadí je vnímáno členění básnického textu na verše (→ *přesah*). mc

■ FREKVENCE

(z lat. frequentia = hojnost, množství), též *četnost* – pojem matematické statistiky a teorie pravděpodobnosti, udávající počet výskytů nějakého jevu v určitém souboru. *F. absolutní* je celé číslo udávající počet výskytů nějakého jevu v souboru. Např. kniha Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna* obsahuje 21 963 slov (lexikálních jednotek), z toho slovo *umělec* se vyskytuje 58krát, tj. má absolutní frekvenci rovnou 58, sloveso *řikat* má absolutní frekvenci 53 atd. *F. relativní* je poměrný výskyt nějakého jevu v souboru, tj. poměr absolutní frekvence k celkovému počtu sledovaných prvků. Jestliže v Čapkově knize je absolutní frekvence slova *umělec* rovna 58, potom jeho relativní frekvence je $58:21\,963 = 0,00264 = 0,264\%$; *řikat* má relativní frekvenci $53:21\,963 = 0,00241 = 0,241\%$ atd. Relativní frekvence umožňuje porovnání výskytu nějakého jevu v různě rozsáhlých souborech. Např. Nerudova arabeska *Byl darebákem* obsahuje 1787 slov, z toho slov o délce jedno písmeno je 167, absolutní frekvence je tedy 167, frekvence relativní je $167:1787 = 0,0934$. Jiná Nerudova arabeska *Za půl hodiny* se skládá z 2515 slov, slov o délce jedna je 220, relativní frekvence je $220:2515 = 0,0875$. Porovnáním relativních frekvencí je možno tvrdit, že Neruda užil v arabesce *Byl darebákem* slov o délce jedna častěji než v arabesce *Za půl hodiny*.

Na pojmu *f.* jsou založeny všechny aplikace → matematických (statistických) metod v literární vědě.

vš

■ FREKVENČNÍ SLOVNÍK

uspořádaný seznam slov (lexikálních jednotek) vyskytujících se v určitém textu (textech) a doplněný jejich → frekvencí, tj. počtem výskytů v tomto textu (textech). Podle cílů, kterým má *f. s.* sloužit, se zjišťuje i frekvence slovních kmenů, předpon, přípon, slovních druhů, → index opakování aj. Uvedené údaje se zjišťují konkrétním statistickým zpracováním výchozích textů, volených podle povahy vytvářeného *f. s.*

Z hlediska rozsahu a výběru výchozího materiálu existují různé typy *f. s.*: a) určitého textu, např. románu, povídky, básnické sbírky, rozsáhlejší básně apod.; b) autora, resp. jeho prozaických, básnických aj. textů; c) stylu, žánru, tématu apod., tj. vycházející z textů uvedených kategorií; d) jazyka, tj. vycházející z textů pokrývajících všechny druhy jazykových projevů; e) psaných, resp. mluvených textů.

Složitou otázkou v teorii a praxi *f. s.* je právě volba výchozích textů, tj. jejich charakter a množství. Vytváří-li se *f. s.* jednoho textu, resp. textů

určitého autora, je tím jednoznačně udán i výchozí materiál. Ovšem při vytváření *f. s.* stylu, tématu, jazyka apod. je nutno volit texty reprezentující příslušnou kategorii z hlediska kvalitativního i kvantitativního. Nelze ovšem zpracovat všechny texty určité kategorie (styl, žánr aj.); proto se na základě jazykových, literárních a statistických kritérií určuje jejich reprezentativní výběr, který je podroben vlastnímu zpracování.

F. s. vychází z poznatku, že vztah mezi členy téhož jazykového společenství je nejen v tom, jakých jednotek používají, ale též jak často jich používají; v tomto smyslu *f. s.* poskytuje údaje pro studium různých jazykových plánů z hlediska obecného i individuálního, podklady pro jazykovou a literární stylistiku, textologii aj., a tím i ke studiu umělecké noetiky tvůrce, zvláště z hlediska aplikací → matematických metod v jazykovědě a literární vědě. *F. s.* jsou využívány i pedagogikou (rychlé osvojování slovní zásoby), stenografií (konstrukce ekonomických těsnopisných systémů), psychologii apod.

F. s. byly sestaveny pro většinu jazyků (angličtina, francouzština, němčina, španělština, ruština aj., u nás pro češtinu i slovenštinu), rovněž i pro jednotlivé funkční styly, resp. významné autory (např. *f. s.* Puškinův, Goethův aj.).

V poslední době se *f. s.* sestavují i pomocí samostatných počítačů, zvláště v souvislosti s jejich využíváním pro strojový překlad, anotování a indexování textů; v literární vědě se nyní nejčastěji spojují s autorskou → konkordancí a vycházejí z vědomí společenské stratifikace jazykového systému dané doby.

Význam *f. s.* pro literární vědu spočívá v tom, že poskytují úplný soupis lexikálních jednotek určitého textu, autora, stylu, žánru apod., který je východiskem a porovnávacím materiálem pro nejrozsáhlejší literárněvědné analýzy (→ rank, → Zipfův zákon).

Lit.: J. Jelínek, J. V. Bečka, M. Těšitelová, *Frekvence slov, slovních druhů a tvarů v českém jazyce*, Praha 1961. J. Mistřík, *Frekvencia slov v slovenčine*, Bratislava 1969.

vš

■ FRENETICKÁ LITERATURA

(z fr. frénétique = zběsilý, hřmotný) – označení pro romantická díla francouzské literatury 20. a 30. let 19. stol., která útočila přehnanou drastičností na představitost a nervy čtenáře; je pro ni příznačné zdůrazňování odpudivých detailů a drsných výjevů, které jsou vkomponovány do normálního, reálného pohledu na skutečnost a zaměřeny k šokování čtenáře.

Vliv na formování *f. l.* měla obliba → černého románu, znovuoživená kolem roku 1820; *f. l.* představuje uvnitř romantismu jeho neváznou, leh-

kou polohu, projevující se nejen v sklonu ke skepticismu, nýbrž i ve smyslu pro parodii a pamflet. Počátky *f. l.* jsou spjaty s mladistvými díly V. Huga, H. de Balzaka, k předním představitelům náleží zejména J. Janin, jehož román *Mrtvý osel a gilotinovaná žena* (1829) měl obrovský vliv na literaturu té doby i mimo hranice Francie, zvláště v Rusku ve 30. letech minulého století.

Lit.: P. C. Castex, *Frénésie romantique*, in: *Les petits romantiques français*, Paris 1949. R. Grebeníčková, *Frenetická literatura a roman-feuilleton*, in: *Dějiny francouzské literatury*, Praha 1966. V. V. Vinogradov, *Romantičeskij naturalizm, Žjul Žanen i Gogol'*, in: V. V. V., *Evolucija ruskogo naturalizma*, Leningrad 1926.

tb

FREUDISMUS viz PSYCHOANALÝZA

■ FUNKCE LITERATURY

(z lat. *fūctiō* = úkol, činnost) – rozmanité úlohy, které literatura plní. Literární dílo je mnoho-funkčním útvarem, jehož *f.* se realizují společně a ve vzájemném střetávání. V zásadě zahrnuje literární dílo dva druhy *f.*: a) *interní f.*, tj. úlohy jednotlivých složek uvnitř díla, plněné vzájemně mezi sebou i vzhledem k celku, b) *externí f.*, tj. společenskou aktivitu díla. Přitom ovšem interní i externí *f.*, které jsou v dialektické jednotě, nelze vždy příkře rozhraničit, a to již proto, že interní *f.* jsou interpretovatelné toliko z externích pozic, a naopak externí *f.* jsou interními funkcemi primárně konstituovány.

Při definování termínu *f.* lze rozlišit zhruba trojí přístup: a) matematický a logický, podle něhož se funkcí rozumí operace přiřazující každé uspořádané *n*-tici argumentů právě jeden objekt (tzv. hodnota funkce). Nejbliže k tomuto – literární vědě zdánlivě dosti cizímu pojetí – má chápání *f.* u ruské formální školy (→ formální metoda), pokud se zabývala fonologickými analýzami a vzájemným sepětím prvků v esteticky účinný organismus (Šklovskij, Propp). Odtud se inspiroje i → generativní poetika a literárněvědná aplikace teorie automatů; b) přístup z hlediska jazykového znaku a z hlediska komunikačního procesu. Základní *f.* v tomto smyslu rozlišil Bühler (*Sprachtheorie*, 1934) na *f. zobrazující*, nověji referenční či poznávací (jazykový znak funguje vzhledem ke skutečnosti, jež je jím označována), *f. expresivní* (vztah výroku k mluvčímú subjektu) a *f. apelativní*, nověji též konativní, popř. výchovná (zaměření promluvy na vnější subjekt). K podrobnější klasifikaci lze dojít, jestliže se vezmou v úvahu i další faktory komunikačního procesu, vedle označované skutečnosti, autora a adresáta také kód (*f. metajazyková*),

kontakt autora s adresátem (*f. fatická*) a sdělení samo (*f. poetická*); c) paralelně, ale z širšího hlediska pracuje s pojmem *f.* marxistická teorie literatury. Chápe *f.* zejména jako typy společenské aktivity literárních děl. Vyzdvihuje *f.* poznávací, výchovnou a estetickou.

Poznávací funkce je schopnost literárního díla zobrazovat a zpřístupňovat předmětnou mimoliterární skutečnost, kterou v běžném životě akresluje iluze, konvence a různá tabu. Poznávací *f.* nejužší spojuje uměleckou literaturu s vědou a filozofií, obě formy společenského vědomí však mají specifické zaměření a používají specifických prostředků (→ jazyk umělecké literatury, → styl umělecký). Na rozdíl od vědné literatury, využívající při výkladu skutečnosti diskursivních postupů, analýzy a klasifikace, literatura umělecká poznává – v těsném sepětí s estetickými účinky – tím, že podává informace přístupné smyslům a syntetické (typizace). Poznávací hodnota literárního díla přitom nezáleží v pravdivostní hodnotě izolovaných motivů, ale v ústrojném sepětí jednotlivých složek díla, z nichž každá sama o sobě může odkazovat ke skutečnosti v různé míře podle kontextu a podílu při realizaci vlastního záměru. I sémanticky mylná (fantaskní) vyjádření mohou sehrávat pozitivní roli při konstituci výsledného uměleckého sdělení a poznání, při sugesci určitých životních postojů, které společenská praxe buď potvrdí jako perspektivní, nebo odhalí jako nepřiměřené a zpátečnické. Poznávací *f.* vystupuje ve světové literatuře do popředí se vznikem realismu a jeho hlavního žánru – románu; naopak její dosah popírají konvencionalistické, formalistické a fenomenologické směry, absolutizující fiktivní povahu literárního díla.

Výchovné působení literatury spočívá ve schopnosti změnit jednání, postoje, hodnotový systém a popř. světový názor čtenáře. Realizuje se zásadně ve dvou rovinách. Jednak formou speciálního příkladu, který je v literárním díle tematizován buď jako kladný nebo záporný hrdina, projevující se v konkrétních dějových peripetiích, nebo v lyrice zdůrazněním emotivních a apelativních složek (lyrika osobního vyznání, agitka). Na komplikovanost výchovného působení literatury přitom poukazuje již skutečnost, že „kladný“ hrdina (např. kovboj v brakové literatuře, mučedník v literatuře náboženské) může mít objektivně reálnější společenský dopad, a naopak hrdina zobrazený jakožto záporný může reprezentovat např. ve vyšší fázi společenského vývoje progresivní hodnoty. Výchovné působení je tedy dáno střetáním hodnotových norem konstituovaných z díla a hodnotových norem daného společenství, k němuž patří i vnímatel. Ve druhém, širším smyslu však výchovné působení literatury vyplývá již z faktu, že každé umělecké dílo, i v případech, kdy explicitní výchovné prvky neobsahuje (např.

popisná lyrika), je samo kulturní hodnotou a stupňuje nebo popř. narušuje kulturu čtenářova vnímání skutečnosti a uvažování o ní. Výchovná funkce vystupuje do popředí v bajkách, legendách, exemplech, gnómách a příslovích, v literatuře agitacní, tendenční, souvisí s problematikou → angažovaností a → stranickosti.

Estetická funkce (estetické působení, estetický prožitek) není chvilkovým pocitem libosti nebo nelibosti, ale složitým a do značné míry vědomým procesem, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh. Literární dílo jako estetický objekt patří k nejbohatším a nejrstvitějším estetickým objektům vůbec, jak pro rozsah komponent, tak pro významotvorné možnosti jazyka. Vztahy uvnitř díla jsou ve srovnání s věcnou literaturou mnohostrannější a implicitnější, zakládají se ve vzájemném zrcadlení a v uvolňování potenciálních významů. Estetická funkce vzniká v souhře obsahových a formálních činitelů i vnějších podmínek; s funkcemi ostatními souvisí jako jejich nadstavba. Její specifčnost oproti ostatním, praktickým funkcím literatury spočívá v tom, že umožňuje navozovat jednotící postoj ke skutečnosti jako k celku, nikoli jen k jednotlivému jejímu úseku. Přítom mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, mezi literaturou uměleckou a věcnou není pevného předělu. Estetickou funkci z kontextu *f.* ostatních a z dobových závislostí vytrhují zvláště směry formalistické, vycházející z Kanta a Herbarta, koncepty → absolutní poezie, → čisté poezie aj. Odsouvají tím však literaturu na okraj společenského zájmu, protože ji zbavují možnosti esteticky přetvářet konkrétní život a oslabují bohatství významových hodnot literatury. Funkce sdělovací (praktické) vždy estetické *f.* konkurují, dají se však účinně realizovat v rámci uměleckého díla toliko jako součást estetického objektu.

Lit.: K. Büchler, *Sprachtheorie*, Jena 1934. R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966. Týž, *Místo estetické funkce mezi ostatními*, tamtéž.

pt

■ FUNKČNÍ STYLISTIKA

jeden z hlavních směrů → stylistiky jazykovědné; zkoumá výběr a organizaci jazykových prostředků v závislosti na komplexu slohotvorných činitelů, klasifikuje funkční jazykové styly a podává charakteristiku jednotlivých stylových vrstev a typů. V souhrnu objektivních a subjektivních slohotvorných činitelů dominuje funkce, účel projevu. Prostě sdělné, odborné, informativně agitacní a esteticky sdělné funkci spisovného jazyka odpovídají tzv. funkční styly: → hovorový (běžné

dorozumívací), → odborný, → publicistický, → umělecký. Každému *f.* stylu přísluší specifická stylová vrstva, tj. soubor charakteristických jazykových prostředků, např. hláskových, tvarových, lexikálních, syntaktických apod. Výběr a uspořádání jazykových prostředků v projevech daného *f.* stylu se řídí souborem specifických norem, tvořících tzv. stylový sloup. Relativně volný, vnitřně značně diferencovaný charakter má zejména stylový typ umělecký. *F. s.* se zabývá i problematikou slohových postupů (popisný, vyprávěcí, výkladový a informativní) a útvarů (popis, vypravování, úvaha apod.), otázkami kompozice atd.

Zárodky funkčního pojetí stylu se objevují už u antických autorů (např. Cicero, 1. stol. př. n. l.), v klasicistní teorii tří stylů (N. Boileau, M. V. Lomonosov), na počátku 19. stol. u W. von Humboldta (→ genera dicendi). *F. s.*, vycházející z principů moderní lingvistiky (F. de Saussure, Ch. Bally), reprezentují A. N. Gvozďev, V. V. Vinogradov, E. Rieselová (SSSR), H. Kurkowska, S. Skorupska (Polsko), K. Ničeva (Bulharsko), u nás především V. Mathesius, B. Havránek, K. Hausenblas, A. Jedlička, J. Mistrík, E. Pauliny aj.

Lit.: K. Hausenblas, *Základní okruhy stylistické problematiky*, in: *Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*, Praha 1963. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmánková, *Základy české stylistiky*, Praha 1970. A. Jedlička, *Spisovný jazyk v současné komunikaci*, AUC, Philologica, Praha 1974.

jh

■ FUTURISMUS

(z lat. futūrus = budoucí) – směr v literatuře, výtvarném umění, divadle a filmu první čtvrtiny 20. stol., považovaný za iniciační zdroj veškerých avantgardních směrů (→ avantgarda); usiloval o reformu umění a lidské aktivity vůbec, jež by byla adekvátní dynamickému charakteru moderního života, proklamoval rozchod s minulostí, se všemi tradičními hodnotami a normami v oblasti umění, kultury i společenského života a požadoval vytvoření nových forem umělecké výpovědi o světě industriální epochy a urbanistické techniky.

F. se jako výraz živelné revolty anarchisticky orientované vrstvy měšťácké inteligence proti současným buržoazním pořádkům formoval pod vlivem některých podnětů filozofie F. Nietzscheho (glorifikace síly a expanzivnosti) a H. Bergsona (kritika poznávacích schopností intelektu). Negaci tradičních hodnot, norem a konvencí, do níž *f.* promítal svůj opoziční postoj k buržoazním pořádkům, odpovídalo v oblasti umění programové narušování dosavadních estetických a poznávacích kontextů, jež mělo vyvolávat v konzumen-

tovi konfliktní situaci a tím ho vymaňovat z nevyklých kulturních a společenských stereotypů; poezie, již bylo přisuzováno dominantní postavení, byla koncipována jako popření všech elementárních zásad jazykového úzu: proti tradiční skladbě bylo kladeno slovo osvobozené z konvencí gramatických konstrukcí, schopné vyjádřit bezprostředně svět moderní civilizace, např. onomatopoiemi a kakofonií hukot strojů, letadel, zvuk automobilů, nebo působit na čtenáře vizuálně pomocí různých typografických experimentů. *F.* zrušil interpunkci, omezoval adverbia a adjektiva ve prospěch substantiv a sloves jako kategorií lexikálně schopných vyjádřit dynamičnost předmětného světa, odmítal tradičního lyrického hrdinu a psychologismus vůbec jako neadekvátní k vyjádření prožitku člověka v situaci moderního technického století s jeho kolektivismem a dezindividualizací.

Počátky literárního *f.* jsou spjaty se jménem italského básníka a dramatika F. T. Marinettiho a jeho Futuristickým manifestem, publikovaným r. 1909 v pařížském Figaru. Italský *f.* pro svůj radikalismus, vyúsťující k výzvám zničit kulturu minulosti a ke glorifikaci války jako očištné lázně lidstva, měl jen krátkodobý význam; po nástupu fašismu, který přivítali spolu s Marinettim i někteří další básníci tohoto okruhu, se dostává na okraj literárního dění a také evropského literárního zájmu.

V evropském literárním kontextu lze o *f.* hovořit jen jako o obecném směřování; je považován za jednu z forem obecného hnutí, za nejradikálnější projev reakce na symbolismus; jeho vliv se projevil v → dadaismu a → surrealismu, v české literatuře se o *f.* hovoří též v souvislosti s okruhem Almanachu na rok 1914 (St. K. Neumann, bratři Čapkové, O. Theer), v polské např. v souvislosti s futuristickými kluby, ovlivněnými již futuristy ruskými. Ruský *f.*, který se vyhranil do několika skupin a větví, představuje z hlediska programového i vývojového originální modifikaci původních podnětů (→ kubofuturismus).

Lit.: B. Crémieux, Panoráma soudobé literatury italské, Praha 1930. V. Choma, Od futurizmu k literature faktu, Bratislava 1972. Futuryzm i jeho warianty w literaturze europejskiej, Wrocław 1977. B. Jangfeldt, Majakovskij and Futurism 1917–1921, Stockholm 1976. Z. Matbauer, Umění poezie, Praha 1964. M. de Micheli, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. Problémy literárnej avantgardy, Bratislava 1968. P. Winczer, Poetika básnických smerov v polskej a slovenskej poézii 20. storočia, Bratislava 1974.

■ FYZIOLOGICKÁ ČRTA

(z řec. *fysis* = příroda, *logos* = slovo, nauka) – prozaický žánr typický pro příslušníky tzv. přirozené (naturální) školy v ruské literatuře čtyřicátých let minulého století. Obrázek ze života bez ucelnější fabule, zato s vystižením životních podmínek a prostředí psali začínající tehdy prozaici Gončarov, Turgeněv, Dostojevskij, Gercen aj. Ve středu zájmu autorů *f. č.* stály tehdy kuropecký stav a venkovský lid, sledované se silným zájmem etnografickým a později i sociologicko-ekonomickým. Vzorem kromě Gogola byly obdobné tendence ve francouzské literatuře, tvorba mladého Balzaka a sborníky *f. č.*, na nichž se podílela řada autorů, především Velkoměsto (1842–1843), osmisvazkové dílo Francouzi sami sebou vykreslení (1840–1844), Dábel v Paříži (1815–1846) aj. Viz → naturální škola.

vl



■ GAG

(z angl., čti geg) – nečekaný prostředek situační komiky, který je nedílnou součástí improvizovaných komediálních žánrů od antického → mimu až po němou filmovou grotesku, v níž dosáhl *g.* své vrcholné, nejúčinnější podoby (Frigo, Laurel a Hardy, Chaplin).

kn

GALANTNÍ LITERATURA viz PRECIÓZNÍ LITERATURA

■ GAVENDA

(polsky psáno *gawęda*) – polský termín pro prozaický žánr pramenící v živém vyprávění. V umělé literární žánr se *g.* vyvinula na území Polska v třicátých letech minulého století. Největší rozvoj *g.* nastal v letech 1832–1862. Jejimi specifickými znaky jsou amorfnost, spontánnost, kuriózní, překvapivé informace, otevřená kompozice, nedostatek chronologického řazení, nahrazovaného asociacním spojením, polarizace mezi naivitou a humorem. Důležitou složkou *g.* a zároveň svorníkem spojujícím vyprávění v jeden celek je vypravěč, za něhož se autor schovává. Příběh čerpá z prostředí šlechty, odkud pochází i vypravěč sám; odtud se v *g.* ocitá lokální kolorit a stylizace v živý jazykový projev. K nejnámějším dílům tohoto druhu patří *Pamiętky Soplicy* Henryka Rzewuského (1839). Mezi díla trvalých básnic-

kých hodnot věnil *g. A. Mickiewicz* (v dílech *Dziady* a *Pan Tadeusz*).

Lit.: *Z. Szymdłowa*, Spoken and Literary Tale, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* X, 2 (19), Łódź 1968 (tam další literatura). *K. Krejčí*, Heroinomika v básnictví Slovanů, Praha 1964.

pk

■ GAZEL

(z arab. ghazal = pavučina) – termín islámské poetiky označující lyrickou formu složenou z 5 až 15 dvojverší s jednotným metrem a jediným, mnohdy identickým rýmem podle schématu a b a b a c a d a x a. Tematika *g.* je erotická, bakchická, mystická nebo filozofickoreflexivní. U pozdějších básníků (hlavně světoznámého perského básníka Háfize ze 14. stol.) se *g.* stává básní polytematicky kombinující všechny uvedené motivy a ustaluje zprvu jen sporadicky se vyskytující zvyk, že autor sám sebe oslovuje svým básnickým jménem v některém ze závěrečných veršů. Ve střední Evropě se *g.* objevil za romantismu (*F. Schlegel*, *Goethe*) a jako kuriozita v 19. stol. také v české poezii, např. u *Vocela*, *Šolce*, *Vrchlického*.

pt

GENEALOGICKÁ METODA („VLIVOLOGIE“) viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VEDE

■ GENERA DICENDI

(lat. = druhy řeči) – schematické rozdělení výrazových prostředků a celkového stylu mluveného, popř. psaného projevu, pocházející z antické rétoriky (*Cicero*, *Quintilianus*).

Podle okolností, obsahu a funkce se rozlišovaly tři základní styly a jim odpovídající prostředky: a) nízký, lehký styl (*genus tenue, subtile*) – jednoduchý, klidný, prostý. Užíval se v běžném dorozumívacím styku a opíral se o hovorovou formu jazyka; b) střední styl (*genus medium*) – půvabný, líbivý; přiměřeně uplatňoval různé druhy rétorických figur, poskytoval v poutavé formě zajímavou informaci, poučení apod.; c) vysoký, těžký styl (*genus sublime, grande*) – patetický, vzrušený, slavnostní; užíval nejpůsobivějších rétorických prostředků (např. rytizované formy, zvolání apod.), apeloval na cit i vůli posluchačů. Běžně se vyskytoval ve veřejných vystoupeních politických, soudních a jiných.

Starší literární teorie, zejména klasicistní (*N. Boileau*, *M. V. Lomonosov*, *J. Jungmann*), rozšiřuje toto stylové schéma i na oblast poetiky, resp. stylistiky (→ styl).

jh

■ GENERACE LITERÁRNÍ

(z franc. *génération* = pokolení) – tradiční literárněhistorická periodizační kategorie; označuje věkově víceméně homogenní, v některých obecných rysech (např. mentalita, světonázorové tendence) relativně jednotnou, vnitřně však složitě diferencovanou a dynamicky se vyvíjející skupinu autorů, jejichž dílo svými ideovými znaky, stylem a estetickými hodnotami tvoří novou etapu → literárního procesu. Doba působení jedné *g. l.* se udává rozdílně, např.: 8–20 let (*H. Peyre*), 29 až 38 let (*H. von Müller*) apod.

Specifický ideově umělecký profil jednotlivých *g. l.* determinují především sociologické a kulturní faktory: shodný ráz výchovy a vzdělání; shodné sociální postavení, popř. původ; obdobné politické a životní zkušenosti (např. revoluce, války); vliv dobových filozofických a uměleckých proudů, popř. významných osobností; shodný vztah k literárním tradicím aj. Integraci *g. l.* mohou napomáhat i společné publikační akce (např. vydávání almanachů, časopisů), osobní svazky jejich příslušníků, mezigenerační střetnutí apod. Přesto se *g. l.* zpravidla vnitřně štěpí na jednotlivá opoziční sdružení (např. Literární skupina – Devětsil), na různé tvůrčí skupiny a školy, představující rozdílné umělecké tendence a → směry literární.

V určité fázi literárního vývoje obvykle existují tři generace vedle sebe: nejstarší, odumírající; střední, dominující; nejmladší, nastupující. Vztahy mezi jednotlivými *g. l.*, podléhající rozmanitým historickým proměnám, lze schematicky rozdělit na antagonistické, které vznikají zejména mezi bezprostředně následujícími *g. l.* (např. lumírovci – generace devadesátých let), a neantagonistické (např. májovci – lumírovci).

Positivisticky orientovaná literární věda 19. stol. (*O. Lorenz*, *K. Kummer*, *R. M. Meyer* aj.), přeceňující význam biologických činitelů, spatřovala v generačních konfliktech, v zápasech „otců“ a „synů“, rozhodující moment ideového a uměleckého vývoje, a proto užívala kategorie *g. l.* jako základního, často mechanicky aplikovaného periodizačního prostředku.

Při označování *g. l.* se mohou uplatnit zřetelé historicko-chronologické (např. *g. devadesátých let*), v jiných případech se vychází ze společného „generačního pocitu“ (např. tzv. ztracená *g.* v americké literatuře), z filozofické orientace (např. pragmatická *g.*) nebo se pojmenování odvozuje z názvu uměleckého směru (např. romantická *g.*), ze jména významného představitele (např. *wolkrovská g.*), z názvu časopisu, almanachu (např. májovci, ruchovci, hlasisté) apod.

Generační teorii zavedl jako první do dějin umění *W. Pinder* r. 1926 a *J. Petersen* r. 1930 do dějin literatury, prakticky ovšem pojem *g.*

aplikovali nejrůznější badatelé, např. A. Thibaudet v Dějinách francouzské literatury od r. 1789 až po naše dny (česky vyšlo 1938). Generační teorie měla vylepšit vnějškový periodizační systém buržoazní historiografie a přihlédnout více k tvůrčím literatury. V konečném důsledku však toto generační vysvětlování vývojových posunů v literatuře zastírá reálně působící třídní protiklady a zápasy.

Lit.: F. Buriánek, *Generace buřičů*, Praha 1968. H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris 1948. W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961. A. Pražák, *Zápas generací v literatuře*, Praha 1930.

jh + pt

■ GENERÁLNÍ LITERATURA

(franc. la littérature générale), též *obecná literatura*, – označení pro komplex literárních souvislostí národních literatur určité kulturně geografické oblasti (západoevropské, slovanské, jihoamerické atd.), užívané dnes v terminologii → srovnávací literární vědy; znamená jisté pojetí nadnárodních literárních celků, a to nikoliv jako pouhé sumy jednotlivých literatur, nýbrž jako synchronních literárních procesů, vytvářejících v daném historickém období a kulturním společenství celistvost, projevující se v oblasti významové, v tematice i v tradici formové. V tomto smyslu tvoří *g. l.* předpoklad a „nutný stupeň k dosažení poznatků, ze kterých se dá usuzovat na světový literární proces...“, a základ pro syntézu světové slovesnosti, světové literatury“ (F. Wollman); vyskytuje se ve vztahu k termínům → světová literatura a literatura srovnaná (→ srovnávací literární věda), které označují tři hlavní domény srovnávací literární vědy, vymezené z hlediska prostorového, věcného a metodického.

Termín *g. l.* není pevně ustálen, je zatížen významy, které jsou do něho vkládány, a někdy zaměňován s termínem světová literatura, což vyvolává občasné odborné spory o oprávněnost užívaní termínu a jeho platnosti. Termín *g. l.* byl teoreticky a metodicky propracován francouzským komparatistou P. van Tieghemem, domýšlen a dále teoreticky rozpracován v dnešní srovnávací literární vědě (u nás F. Wollman, v jiných slovanských zemích např. I. Hergešić aj.).

Lit.: J. Hrabák, *Literární komparatistika*, Praha 1971. F. Wollman, *Generální literatura*, její funkce světová a mezikulturní, in: Československé přednášky pro VI. sjezd slavistů v Praze, Praha 1968. S. Wollman, *Generální literatura a literatura srovnaná*, in: *Príspevky k morfológii a sémantice literárnevedných termínů*, Praha 1974.

GENERÁLNÍ ROMÁN viz ROMÁN GENERÁLNÍ

■ GENERATIVNÍ POETIKA

(z fr. *génératif* = plodivý) – současný literárně-vědný metodologický směr těžící z poznatků generativní lingvistiky. *G. p.* vznikla v šedesátých letech našeho století jako reakce proti popisnosti a schematismu strukturální poetiky, které překónává důrazem na kreativní stránku uměleckého díla. Klade si za cíl nikoli vytváření pozitivních poznatků o předmětu (v tom se liší od pozitivismu), nýbrž hledání vhodného algoritmu (předpisu operací), který postihuje zákonitosti tvorby díla.

G. p. neříká, jaké dílo je, ale vymezuje je jako třídu vět, které se v něm mohou podle jeho vnitřních zákonitostí vyskytnout. Tato třída vět se nazývá „jazykem“ díla. Zda daná věta do daného jazyka patří či nepatří, určuje se generativními pravidly, tj. algoritmičnými pokyny. První průkopníci *g. p.* S. Levin a J. Thorne rozvinuli myšlenku, že jazyk určitého díla anglické literatury je možno chápat jako specifický dialekt anglického jazyka. Zájem se proto soustřeďoval na odchylky díla od jazykové normy mateřského jazyka, negramatické věty apod.

Jestliže první fáze *g. p.* postrádala hlubší zřetel k významové stránce díla, druhá vlna již odrážela začlenění sémantické složky. R. J. Matthews v Anglii a M. Mançasová v Rumunsku se spolu s řadou dalších pokusili využít generativní sémantické analýzy při zkoumání metafory.

Prvkům obrazu „Člověk je anděl“ přiřadili rysy + životný, + savec, + vznešený aj. a sledovali, jak kombinace těchto rysů vytvářejí specifické sémantické metaforické typy. V tomto smyslu např. v obrazu „bledá luna spí“ můžeme mluvit o personifikaci, neboť „luna“ se samostatným přívlastkem neživotnosti se pojí se slovesem obsahujícím příznak (+ životnost).

Současně bylo sestrojeno mnoho jiných modelů *g. p.*, které využívají myšlenky generativního systému pro různé oblasti poetiky. Patří k nim i *g. p.* Jiřího Levého, kterému jde o vytvoření algoritmu mimoliterárního procesu tvorby a geneze díla, v němž by autor na každém kroku volil mezi několika různě pravděpodobnými možnostmi dalšího ztvárnění díla (volba rozsahu, žánru, stylu). *G. p.* slovenského vědce Fr. Mika (→ výrazová soustava) vychází naopak z jistého systému stylových rysů, které se generativními pravidly vzájemně implikují nebo vylučují. V Sovětském svazu jsou nyní soustavně využívány nikoli generativní modely typu Chomského, ale především Šaumjanův aplikativní generativní model a Revzinův konfigurační model. Jestliže Chomského modely dovolují jen velmi omezené a zúžené využití v poetice a neumožnily zatím soustavnější

pokus o generativní přístup k celistvé poetice a celku díla vůbec, lze říci, že sovětské modely ukazují na širší platnost a komplexnější přístup.

Lit.: A. J. *Gremais*, La structure des actants du récit. Essai d'approche générative, Word 23, 1967. J. *Ihwe*, Kompetenz und Performanz in der Literaturtheorie, Berlin 1970. J. *Levy*, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. *Levy*, Předpoklady generativní poetiky, in: Česká literatura 18, 1970. R. *Obmann*, Generative Grammars and the Concept of Literary Style, in: Word 20, 1964.

pb

GENETICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

GENEZE LITERÁRNÍHO DÍLA viz TVŮRČÍ PROCES

■ GÉNIUS

(lat. = osobní ochranné božstvo) – 1. nejvyšší stupeň tvořivého nadání; duševní velikost;

2. člověk mající schopnost neobyčejně tvůrčí činnosti, vyznačující se originalitou, nevědění intuicí a bohatou spontaneitou. Na rozdíl od talentu charakterizuje tvorbu *g.* mimořádná původnost a vynalézavost, která mnohdy ovlivňuje vznik nových epoch společenského nebo kulturního vývoje, a je proto velmi významná pro další rozvoj společnosti (Aristoteles, Beethoven, Marx, Einstein aj.).

Pojetí uměleckého *g.* jako kategorie literární vědy je vlastně idealistickému chápání autora jako výjimečně silné osobnosti nadané „živým proudem inspirace“ a nepodřizující se platným estetickým pravidlům (tento protiklad byl zvláště vyhrazen v předromantickém iracionalismu 18. stol. a dovršen Kantovou definicí *g.* jako talentu, „jímž příroda dává pravidla umění“). V podobném duchu bylo nesené romantické přecenění *g.* jakožto „nadlidského“, božského činitele, zasahujícího v roli autorského subjektu velmi intenzivním, neopakovatelným způsobem do dějin literární nebo umělecké tvorby. Romantický zájem o lidskou individualitu a její výjimečné rysy řídil i metody literární kritiky a vědy (životopisná metoda Sainte-Beuveova – pol. 19. stol.), která hodnotila slovesné dílo jako odraz osobnosti autorovy. V materialistickém pojetí obsahuje *g.* vlastnosti vrozené i zděděné, ale také vlohy a schopnosti, které výjimečně talentovaný jedinec získává svým uplatněním v určité společnosti, rozvojem vlastní činnosti v rámci jistých objektivně daných historických podmínek a souvislostí; důraz je tedy kladen na společenské předpoklady jeho vzniku a plodného rozvoje (K. Marx, Německá ideologie; G. V. Plechanov, O úloze osobnosti v dějinách).

ko

■ GENOLOGIE

(z řec. *genos* = rod, druh) – literárněvědná disciplína, zabývající se problematikou literárních druhů a žánrů: vychází ze základního členění literatury na větší nadřazené celky a oblasti různé povahy (viz → druhy literární, → žánry literární), pojímajíc je nejen jako kategorie systémového a klasifikačního třídění, nýbrž jako jevy mající základ v literárním materiálu a v dané literární zkušenosti. V tomto smyslu se *g.* zabývá a) obecnými otázkami literárních druhů a žánrů a problematikou terminologickou, b) vznikem, vývojem a proměnami literárních žánrů v úzké souvislosti s bádáním literárněhistorickým, c) typologickým výzkumem literárního materiálu na základě jistého ideálního typu, obsahujícího podstatné znaky, které jsou příznačné pro určitý soubor literárních výpovědí. Všechny tyto oblasti a také pojetí jsou spolu úzce spjaty a v konkrétních pracích a výzkumech se prolínají.

G. jako název razil francouzský komparatista P. Van Tieghem v 20. letech našeho stol. (Synthèse en histoire littéraire) a prosazoval tím komplexu teoretického i literárněhistorického bádání o literárních druzích a žánrech svébytné místo v oblasti literární vědy; konstituování *g.* bylo prováděno střetáváním dvou protikladných pojetí, z nichž jedno, navazující na tradici aristotelickou, zdůrazňovalo dominující postavení *g.* v teorii literatury, kdežto druhé akcentovalo individualnost jednotlivých literárních jevů (Croce, Bergson, fenomenologie aj.) a eliminovalo problematiku druhovou a žánrovou z oblasti literárněteoretického bádání. Od konce třicátých let, zejména pak od konce druhé světové války, se *g.* věnuje zvýšená pozornost ve většině zemí, zvláště v USA (tzv. chicagská škola), v Polsku (mezinárodní revue Zagadnienia rodzajów literackich, vycházející od r. 1958) a v SSSR.

Lit.: W. *Kayser*, Das Gefüge der Gattung, in: W. K., Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1969. N. *Krausová*, Teória literárnych druhov v západoevropskej buržoaznej literárnej vede, in: Časopis pro moderní filologii 42, 1960. I. *Pospíšil*, Genologie – její klady i úskalí, in: Čs. rusistika 1981. Problemy genologii. Literatura, teatr, film, Acta Universitatis Łodziensis 1980. S. *Skwarczyńska*, Wstęp do nauki o literaturze III, Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii, Warszawa 1965. Genologia polska, Warszawa 1983.

tb

GEORAFICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ GEORGIKA

(z řec. geórgikos = rolnický) – žánr didaktické literatury, vycházející tematicky ze života a náplně pracovní činnosti zemědělce a nacházející v této oblasti svěbytné básnické a kulturní hodnoty. V tomto širším smyslu se názvu *g.*, původního označení Vergiliových (70 až 19 př. n. l.) Zpěvů rolnických, užívá i pro jiná díla obdobného zaměření, ať již v literatuře starší (Hésiodos, 8. nebo 7. stol. př. n. l., *Práce a dny*; Cato Starší, 234–149 př. n. l., *O zemědělství*) nebo v novější, kdy se již přímo projevoval Vergiliův vliv (J. Delille, *Obyvatel venkova* aneb *Francouzské georgiky*, 1800; F. Jammes, *Křesťanská Georgika*, 1911–1912). V novějších skladbách, i když si ponechávají označení *g.* přímo v titulu, však většinou mizí původní doširoka rozvětvený didaktický plán, takže užítí termínu je v těchto případech více či méně přenesené.

mc

■ GESAMTKUNSTWERK

(něm., doslovně = všeumělecké dílo, společné dílo všech umění) – termín, zavedený Richardem Wagnerem pro jeho pojetí → hudebního dramatu, které chápal jako syntézu uměleckých prostředků hudebních, slovesných, pohybových i výtvarných. Básnické slovo mělo takovému hudebně dramatickému dílu dodat pojmovou určitost a umění výtvarné a pohybové vizuální zpodobení. V českém kontextu se Wagnerovu reformou inspiroval Z. Fibich, především v trilogii *Hippodamie*, scénickém → melodramu na text J. Vrchlického, v němž dovršil Wagnerovo pojetí hudebního dramatu tím, že nahradil důsledně princip dramatických recitativů (tzv. *Sprechgesang*) mluvenou deklamací. Pojetí umění jako *G.* ovlivnilo i literaturu, zejména básníky → dekadence, kteří kompozičně nakládali s motivem i se slovem hudebně (→ leitmotiv); tyto prostředky pronikly i do prózy (např. *D'Annunzio*, *Triumf smrti*).

kn

■ GESTA

(z lat. gesta = činy) – cykly epických básní ve středověké francouzské literatuře, tzv. *chansons de geste*, pojednávající o hrdinských činech určité historické postavy, např. krále Karla Velikého (*Píseň o Rolandovi*), a rozšiřované v 11.–12. stol. → žongléry.

ko

■ GLOSA

(z řec. glóssa = jazyk, řeč) – 1. *poznámka na okraji* (*g.* marginální) nebo mezi řádky (*g.* interlineární) rukopisu, graficky tedy nesplyvající

s textem. Původcem *g.* může být opisovač, redaktor, čtenář a jejím cílem je objasnění určitého místa v textu, doplnění a vysvětlení jeho smyslu, odkaz k jinému rukopisu, pokus o překlad apod. Z hlediska jazykového i literárněhistorického jsou důležité české *g.* v latinských textech (např. Videňské neboli Jagičovy glosy v evangeliu Matoušově a Markově z rozmezí 11. a 12. stol., *g.* v *Mater verborum* aj.). Srov. → interpolace, → glosář;

2. *novinářský útvar*, krátký komentář fejetonistického charakteru a s polemickým zaměřením; zpravidla se omezuje na jednu základní myšlenku, kterou rozvádí a v závěrečné pointě účinně stupňuje. Myšlenka *g.* bývá naznačena už v jejím úvodu, někdy přímo v jejím nadpisu; *g.* se píše většinou bez odstavců;

3. *lyrická báseň* španělského původu, skládající se ze čtyř → decim, z nichž každá je výkladem (glosou) jednoho ze čtyř veršů, které tvoří hlavní téma básně. Každý z těchto veršů se vyskytuje postupně jako poslední verš jedné decimy.

vš

■ GLOSÁŘ

(z řec. glóssa = jazyk, řeč) – slovník obsahující výklad (*výkladový g.*) nejasných slov, event. jejich překlad do jiného jazyka (*překladový g.*). *G.* vznikly v antice (zvláště v Aténách) činností glosátorů, kteří k usnadnění četby shromažďovali a vykládali nejasná, zastaralá, nářeční aj. slova (→ glosa); srov. např. *g.* Hésychiův (5. stol. n. l.), Pollúkův (2. stol. n. l.) aj. Velké množství *g.* vzniklo v různých jazycích ve středověku, a tím byla vytvořena i základna k systematické slovníkářské práci (lexikografie). Z české literatury tohoto období srov. *g.* Bartoloměje z Chlumce (Mistr Klaret), který se pokusil vytvořit velký slovník, shrnující celou latinskou slovní zásobu (zvláště odbornou terminologii) česky vyloženou, na rozdíl od starších slovníků, vykládajících latinské termíny latinsky. *G.* jsou důležitou pomůckou při studiu historie jazyků.

vš

■ GLYKÓNSKÝ VERŠ

(podle jména řec. básníka Glykóna) – antický časoměrný verš logaedický a jeho novověký ekvivalent. Bývá interpretován jako logaedická řada osmislabičná o čtyřech tezích: na slabice první nebo druhé, na slabice třetí, šesté a osmé (xx – ∪ ∪ – ∪ ∪). U nás bývá někdy zjednodušeně pojímán jako následnost stopy dvouslabičné a dvou daktylů, tedy jako verš o třech tezích: – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ (Krásná povstala denice. *A. J. Puchmajer*).

mc

■ GNÓMA

(z řec. gnómé = výrok, průpověď) – stručná, veršem nebo rytmizovanou prózou napsaná průpovídka většinou mravoučného zaměření. *G.* se stala oblíbeným prostředkem zvláště v orientální a řecké literatuře. V Řecku tradice *g.* sahá až do doby heroické (kentaur Cheirón, vychovatel Achilleův) a archaické (sedm mudrců). Později, v 5. stol. př. n. l., byly v Řecku sestavovány z *g.* sbírky průpovědí (Theognis z Megary, Menandros, antologie sentencí pro císařovnu Eudokii), podobně u Římanů (tzv. Varronis sententiae, sbírka Dionýsia Catona). Gnomické básnictví bývá přiřazováno k → elegii, zvláště elegii politické; mezi jeho tvůrce patří např. Solón, Xenofanés z Kolofónu. Později se *g.* objevuje také v didaktických částech sbírky islandských básní Edda z 9.–12. stol. V díle Goethově a Rückertově zasahuje *g.* až do novověku.

kn

■ GÓNGORISMUS

(od jména špan. básníka Góngory), též *kulteranismus* – jeden z hlavních směrů španělské barokní poezie, pojmenovaný podle básníka Luise de Góngora y Argote (1561–1627). *G.* se vyznačoval úsilím o výlučnost poezie, zálibou v antické tematice a klasických jazycích, z nichž převzal řadu lexikálních i syntaktických prvků, dále neologismy a neobvyklými slovními spojeními, záměrnou nejasností a komplikovaností, květnatým, ornamentálním stylem, především pak bohatstvím až přebujelostí metafory, jež byla povýšena na hlavní element básnického vyjadřování. Největší dokonalosti dosáhl *g.* v díle samotného Góngory, zejména v jeho básnické skladbě Samoty (Solelades). Přínosem *g.* bylo obohacení básnického jazyka, odhalení jeho nových možností, výrazových odstínů a zvýšení estetické účinnosti. *G.* působil na evropskou literaturu 1. pol. 17. stol. (mezi jinými např. na francouzskou → preciózní literaturu) a také na nové směry v poezii španělské 20. stol. *G.* představuje souřadný jev manýristických tendencí evropské barokní literatury, anglického → euphuismu a italského → marinismu.

hř

GOTICKÝ ROMÁN viz ČERNÝ ROMÁN

■ GRADACE

(z lat. gradatiō = zvyšování, stupňování) – druh stylistické figury, uspořádání slov nebo slovních spojení podle jejich významu a účinku, a to buď směrem vzestupným (→ klimax), nebo sestupným (→ antiklimax).

jh

GRADUÁL viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ GRAFÉM

(z řec. graféma = písmo) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší jednotka psané podoby jazyka, umožňující grafický záznam jazykového sdělení (písmeno). Soubor grafémů daného jazyka je jeho abecedou. Pro účely efektivnějšího přenosu a kódování zpráv byla v rámci → teorie informace vyčíslena → frekvence jednotlivých *g.*, jejich dvojic (digram), trojic (trigram) atd., dále → entropie a → redundance soustavy grafémů. Viz též → foném, → morfém.

vš

■ GRAFICKÉ PROSTŘEDKY

(z řec. grafé = písmo, spis) – prostředky písemného záznamu literárního díla. Jejich původní funkcí je nahradit u psaného projevu zvukovou stránku jazyka – soubor písemných znaků totiž určitým způsobem modeluje slovní nebo morfe-matickou zásobu jazyka (např. čínské písmo), nebo zásobu slabik (slabičné abecedy, např. indické, korejské, japonské), ve většině případů pak systém fonémů daného jazyka. Grafika umožňuje naznačit i některé intonační typy (interpunkční znaménka), důraz (např. proložení, jiný typ písma). Korespondence *g. p.* a zvukové stránky jazyka není ovšem zdaleka přímá. Celá řada zvukových kvalit nenachází svůj ekvivalent v písmu a naopak, také celé řadě *g. p.* neodpovídají žádné prostředky zvukové. V této potenciální nezávislosti *g. p.* se skrývají možnosti jejich specifického využití v krásné literatuře. Tak se už vnější grafická podoba textu podřizuje či vymyká určitým literárním konvencím a stává se nositelem mnoha zároveň druhových a jiných estetických informací – charakteristický způsob grafického záznamu odděluje výrazně drama od prózy a verše, ustalují se různé grafické tradice zejména v zápisu poezie (strofické členění, verše psané in continuo – v moderní lyrice např. u P. Forta, „schůdky“ u V. Majakovského, verzálky na začátku verše, potlačení interpunkce v poezii 20. století aj.).

G. p. umožňují navíc promítnout lineárnost mluveného projevu do dvojrozměrného prostoru textu. Těto skutečnosti může být využito pro přiblížení literárního projevu projevu výtvarnému. Využívá se pak výtvarné hodnoty písma (čínská kaligrafie, Nezvalova Abeceda), sdělných možností prostorového uspořádání grafémů (→ akrostichy apod.) nebo zobrazovacích možností písmem vyplněné plochy strany (→ carmen figuratum v antickém básnictví, Apollinairovy → kaligramy, básně tištěné „na osu“, např. u J. Wolkera, Teige-ho „typogramy“ aj.).

mc

■ GROBIÁNSKÁ LITERATURA

(z něm. grob = hrubý) – podle postavy Grobiana z renesanční a barokní satiry na neotesané způsoby a hrubost ve společenském styku; *g. l.* byla namířena proti nižším vrstvám společnosti, zesměšňovala je a měla i didaktické poslání; vznikala v první pol. 16. stol. v Německu, uměleckého vrcholu dosáhla ve veršovaném latinském zpracování Friedricha Dedekinda (1649), po němž následovalo velké rozšíření *g. l.* především v Německu. Už koncem 16. stol. je však Grobián znám také v Čechách. Český veršovaný spis doktora Grobiana je zpracován značně samostatně a stal se běžnou knížkou lidového čtení, oblíbenou ještě v druhé polovině 19. stol.

Lit.: J. Kolár ve Sb. Národního muzea C II (1957), č. 3–4, a v předmluvě k edici Frantové a grobiáni (1959).

mb

■ GROTESKA

(z it. grotta = jeskyně) – 1. označení pro různé umělecké žánry (malířství, divadla a filmu; v literatuře zejména povídky a dramatu, též románu), které se vyznačují zvláštním způsobem uměleckého ztvárnění skutečnosti. Grotesko jako obecně estetický fenomén (stejného řádu jako např. humor) vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protismyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě protismyslné jednoty vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské; v groteskách zpravidla převažuje buď drastická nebo bláznivá komika, popř. démoničnost. Wolfgang Kayser výstižně rozlišuje na jedné straně „*g. fantastickou*“ s jejími snovými světy“ a na druhé straně „*g. radiálně satirickou*“ s jejím rejem masek“.

Pojem *g.* vznikl v 16. stol. v souvislosti s objevem podzemních prostor antických lázní a paláců s bizarní nástěnnou výzdobou, na níž neexistují hranice mezi světem fauny, flóry a člověka; jedno tu vyrůstá z druhého a prolíná se navzájem ve fantastických spojeních prvků. Grotesko sehrálo velkou roli v dějinách umění zejména ve třech epochách: v 16. století (v literatuře Fr. Rabelais, v malířství H. Bosch, P. Breughel), dále v romantismu (prózy Jean Paula, E. T. A. Hoffmanna, N. V. Gogola a E. A. Poea) a konečně ve 20. století (Fr. Kafka, Jar. Hašek, A. Jarry, většina surrealistů, Fr. Dürrenmatt a všichni autoři tzv. → absurdního dramatu; v poezii Chr. Morgenstern). Pro všechny tyto historicky převratné epochy je společná ztráta víry v možnost jednotliho pohledu na skutečnost;

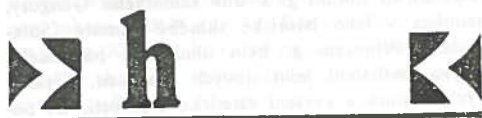
2. *divadelní g.* – dramatický žánr 20. stol., který obdobně jako → tragikomedie staví svou poetiku na smysly vnímatelném paradoxu tragického a komického; pracuje s prostředky snu, fantazie, pohádky, ale také → karikatury, masky; skutečnost posouvá nejednou k irealitě. Původ jevištního groteska lze hledat v maškarním mumraji, svou inspiraci divadelní *g.* objevila v → commedii dell'arte, v → loutkové hře, ve vídeňském lidovém divadle atp. Prostředky *g.* aplikovali ve své tvorbě A. Schnitzler (Zelený papoušek), F. Dürrenmatt, F. Wedekind, B. Brecht, M. Frisch, italské II teatro grotesco (L. Chiarelli, L. Antonello), L. Pirandello, A. Jarry, L. Andrejev, A. Blok, ale také autoři → absurdního dramatu (Adamov, Ionesco, Genet, Beckett, Pinter, Albee aj.);

3. *filmová g.* – žánr filmové komedie, hlavně v období němého filmu, vyznačující se zkarikovanými postavami a dějem plným překvapivých až bláznivých situací a → gagů.

Lit.: W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960. J. V. Mann, O groteske v literature, Moskva 1966. A. Morávková, Groteska, in: Příspěvek k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974. Smysl nebo nesmysl? (Grotesko v moderním dramatu), Praha 1966. P. Thomson, The Grotesque, Norfolk 1972. T. Wright, A History of Caricature and Grotesque, in: Literature and Art, New York 1968.

tb + kn

GUSLAR viz JUNÁCKÉ PÍSNE



■ HÁDÁNÍ (SPOR)

alegorická básnická disputace ve středověké literatuře, v níž jsou předmětem sporu jednotlivých alegorických či reálných postav přednosti a nedostatky jejich stavu. *H.* se vyvinulo v osobitý žánrový útvar dialogizací básnické alegorie v pozdní antické a rané křesťanské literatuře. K duchovnějším typu *b.* patřily spory mezi Tělem a Duší o přednostech posmrtného a pozemského smyslového života (staroanglický Address of a Lost Soul to the Body, středoněmecká skladba Walthera von Metzze, staročeský Spor duše s tělem aj.), spory mezi Láskou a Krásou, Ctí a Hanou aj. Ve světské a vagantské poezii byly běžné motivy *b.* mezi Létem a Zimou (středolatinská skladba), Vodou a Vínem (staročeský Svár vody

s vínem) a sporů mezi dvěma stavy (žakovská staročeská skladba Podkoní a žák). Později se ojedinele objevují *b.* v próze. Prozaickým *b.* je i německý Ackermann aus Beheim, vzniklý v Čechách. Za reformace nalézáme prvky *b.* v grobiánské literatuře, v baroku už jen u ojedinelých autorů (Angelus Silesius).

pb

■ HÁDANKA

(starší český termín *pohádka*) – krátká literární forma, naznačující několika neobvyklými pohledy určitý (nejčastěji konkrétní) předmět tak, aby zároveň zůstal utajen, a vybízející svou významovou otevřeností nebo přímo výslovným požadavkem k rozuzlení. Základem *b.* může být metafora, slovní hříčka (např.: Které roky létají? – Broky), početní problém a u *b.* nepravých čili anekdotických zdánlivě vážná otázka s žertovným řešením (např.: Jaký je rozdíl mezi drvoštěpem a blechou? – Drvoštěp štípe dříví, blecha drvoštěpa).

H., stabilní a dodnes živá součást folklórního repertoáru, patří k nejstarším slovesným projevům, doloženým ve všech literaturách světa, zejména orientálních, u Němců a Slovanů, nezdívka v pohádkovém kontextu (např. O chytré horáky). V anglické literatuře *b.* působila na rozvoj detektivního žánru, její princip proniká do vyprávění s tajemstvím. Význam hádankovitého, *enigmatického* (z řec. *ainigma* = temná řeč, hádanka) myšlení přerůstá ve středověkou žánr hádanky a stává se spolu s alegorickým, symbolistickým a perifrastickým vyjadřováním charakteristickým rysem literatury vůbec. Nejstarší sbírka *b.* – vzor pozdějších středověkých souborů – pochází z 5. stol. od Římanů. Evropsky významnou naší sbírkou-vzoríkem byl v polovině 14. stol. latinsky psaný Klaretův *Enigmaticus*, souborem nejoblíbenějším pak z němčiny přeložené *Pohádky kratochvilné* (1695). K hádance se vrací i moderní poezie pro děti (např. F. Hrubín).

Lit.: *R. Caillois, L'enigme, origine de l'image, in: Poetics – Poetik – Poetyka, Warszawa 1961. A. Taylor, A Bibliography of Riddles, Helsinki 1939.*

pt

■ HAGIOGRAFIE

(z řec. *hagios* = svatý, *grafein* = psát) – středověká literatura o životě světců a mučedníků. *H.* plnila úlohy bohoslužebné a náboženské, ale také specificky literární. Představovala počátky i těžší středověké umělecké prózy (např. nejstarší díla staročeské umělecké prózy – sbírky legend *Pasionál* a *Životy svatých Otců* z druhé pol. 14. stol. – jsou hagiografická) a čtenáře dovedla zaujmout líčením poutavých příběhů a

zářků, takže plnila rovněž funkci budoucí zábavné a dobrodružné četby. Srov. → legenda, → *pasionál*, → liturgická literatura.

pt

HAIKAI viz HAIKU

■ HAIKU

(kontaminace z jap. termínů *haikai* + *hokku*), též *baikai* – klasická japonská sedmnáctislabičná báseň členěná na verše o 5, 7, 5 slabikách, která se vyvinula osamostatněním prvního mistrovského trojverší (tzv. *hokku*) kolektivně skládané „řazené básně“ (tzv. *haikai no renga, renku*). *H.* zachovala některá tematická omezení platná pro *renku*, především povinnost včlenit některá z předepsaného souboru tzv. sezónních slov, jež ji zařazovala do určité roční doby, v zásadě však znamenala obrodu ustrnulých básnických forem 17. století, neboť nehledala poetičnost v složitosti výrazu, ale především v konfrontaci všedních motivů. Jako snad nejreprezentativnější japonský básnický útvar stala se *b.* předmětem napodobování i v evropských literaturách.

Umlkly zvony.

Večerním šerem náhle
sakury voní!

(Bašó)

mc

■ HAJDUCKÉ PÍSŇE

historické hrdinské epické písně bulharské a srbské o boji proti tureckému národnímu a sociálnímu útlaku. Jako hlavní téma se v nich objevují činy a hrdinství ozbrojených hajduckých družin, bojovníků z lidového prostředí, mstěcích křivdy a násilí Turků a ztělesňujících ideály patriotismu a svobody země. Bulharské a srbské hajducké písně mají paralelu v bosenskými a hercegovinskými písněmi „uskoků“, vázaných hlavně na přímořské oblasti, ale i v obdobných historických písních albánských a řeckých.

H. p. a *uskocké písně* navázaly na tradici starších epických písní → *junáckých* a převzaly některé jejich poetické motivy a prostředky. Vcelku však znamenaly novou a osobitou básnickou formu. Počaly se rozvíjet od přelomu 16. a 17. století jako ohlas narůstající lidové revolty proti turecké vojenskofeudální nadvládě. Bohatou a dlouhou tradicí se vyznačují *b. p.* bulharské; v jejich vývoji do druhé poloviny 19. století lze pozorovat tři etapy a v mladších obdobích se obohatily o akcenty sociálního protifeudálního boje a reflektovaly i fázi organizovaného masového zápasu s tureckou okupací. Kratší vývoj měly *b. p.* srbské, neboť zde padla turecká nadvláda dříve než v Bulharsku.

Proti junáckým písním vyprávějí hajducké a uskokké písně o konkrétních událostech, postavách a faktech. Mají menší rozsah, prudší a dramatictější spád, rozvíjejí i lyrické prvky a používají standardizovaných poetických prostředků. Bulharské *b. p.* jsou složeny v kratším osmislabičném verši, srbské *b. p.* používaly tradičního desaterce písní junáckých.

Lit.: C. *Romanska*, Slavjanski folklor, Sofija 1963. Epske narodne pjesme (red. T. Čubelić), Zagreb 1956. Epos slavjanskich narodov (red. P. G. Bogatyrev), Moskva 1959. M. *Arnaudov*, Našite chajduški pesni, in: Očerki po balgarskija folklor, Sofija 1934. J. *Máchal*, O bohatýrském eposu slovanském, Praha 1894. Jugoslávské zpěvy, Praha 1958. Bulharská lidová poezie, Praha 1957.

os

HANOPIS viz PAMFLET

■ HANSWURSTIÁDA

(z něm. Hanns = Honza, Wurst = vůř) – německý a rakouský typ → improvizovaného dramatu, jehož hrdinou byla groteskně komická figura starší německé literatury, zvaná Hanns Worst, později Hanswurst, původně symbol žravosti (tlustoch s vůřem), jako např. v Brantově Lodi bláznů (1519) a u Luthera (Proti Hannsu Worstovi, 1541); ještě v 16. stol. se stal Hanswurst v podobě hloupého sedláka postavou lidových masopustních her, potom (od r. 1573) převzal úlohu tradičního blázna, parodujícího vážné jádro děje v německých improvizovaných komediích, přičemž byl nepostradatelným i ve vážném žánru v tzv. hlavních a státních akcích (Haupt- und Staatsaktionen). V průběhu 17. stol. přebíral Hanswurst též některé rysy anglického klauna, holandského Pickelheringa a zejména italsko-francouzského Harlekýna (→ harlekýnáda); stal se hlavním terčem útoků německých osvícenců, kteří odmítali burleskní improvizované divadlo lidové, a jeho figurína byla divadelními reformátory (Neuberovou a Gottschedem) symbolicky spálena v Lipsku (r. 1737); žil však dále na lidovém divadle vídeňském, kde mu dal klasickou a vrcholnou podobu J. A. Stranitzky (1676–1726). Po zákazu improvizovaných her přežíval Hanswurst ještě nějaký čas v pantomimách a jeho tradice pokračovala ve vídeňských předměstských divadlech v různých variantách (a pod různými jmény, jako Bernardon, Kaspar, Kasperl, Thaddädl aj., → kasperliáda), v → extemporovaných komediích i ještě v pravidelných veselohrách z první poloviny 19. stol. Dnes se s Hanswurstem můžeme setkat již jen jako s tradiční figurkou německého loutkového divadla.

kn

■ HAPAX LEGOMENON

(řec. = jednou řečené, tj. slovo) – v matematické lingvistice slovo (lexikální jednotka), které se v textu dila vyskytlo pouze jednou, tj. jeho → frekvence je rovna jedné. Celkový počet *b. l.* je ukazatelem autorova vkusu, stylistických schopností a mírou ozvláštňení jazykového projevu exkluzivními výrazy. Relativně vysoký počet *b. l.* je v poezii, lyrizované próze a v informačních projevech s bohatou tematikou (noviny). Naopak nižší je ve vědeckoteoretických výkladech, v nepřípravených ústních projevech, v dialogu, v dětské próze, rovněž i v nelyrizované próze pro dospělě, pokud je v ní silně zastoupena přímá řeč. Větší zastoupení *b. l.* je rovněž v popisných částech díla, na rozdíl od výkladu a vyprávění. Velkým zastoupením *b. l.* se vyznačuje i esejistický styl a beletrizované novinářské projevy (črta, fejetón, reportáž aj.). I když počet *b. l.* v díle závisí na délce textu, je ukazatelem stylistických schopností autora i jeho lexikálního bohatství (→ bohatost slovníku). Protipólem *b. l.* jsou slova, která se v díle vyskytla víckrát než jednou (→ frekvence).

Lit.: J. *Mistrik*, Frekvencia slov v slovenčine, Bratislava 1969.

vš

■ HAPLOGRAFIE

(z řec. haplů = jednoduchý, grafé = písmo) – opisovačova (písařova) chyba, spočívající ve vynechání opisovaného textu mezi shodnými, resp. podobnými písmeny, slabikami, slovy, přeskok jednoho i více řádků apod. Příčinou *b.* je chybné písařovo vnitřní čtení opisovaného textu (rukopisu); např. v Máchových Cikánech nalezneme větu „a pozdě v noci – ne to bych lhal – pozdě večer, ano pozdě večer“, – avšak v Schulzově opisu je pouze „a pozdě večer“, tj. opisovač se pravděpodobně dopustil haplografie mezi slovy „pozdě“ (→ dittografie).

vš

■ HAPPENING

(z angl. happen = stát se, přihodit se) – inscenované nebo improvizované dění určitých výšek reality; předvádění faktů, skutečností, dějů, bez toho, že by byly vázány na pevné prostory. *H.* nemá v úmyslu vytvářet artefakt; chce přímým dotekem probouzet lidskou aktivitu, poskytnout lidem příležitost, jak se konfrontovat se světem, ve kterém žijí. Vzniká jako prožívaná událost, nejednou s šokujícími účinky. Příchod *b.* byl připravován nejrůznějšími zásahy autentických materiálů do uměleckého díla, jako byly např. vlepované kusy novin a písmen na plátna kubistic-

kých malířů nebo koláže → dadaistů. Odtud i názor, že *b.* vznikl vlastně z koláže, když byl osamostatnil jeho objekty, uvolnil je do prostoru a zvoleně prostředří pak zaplnil akci účastníků.

H. označujeme uměleckou formu, která je do té míry podobná divadelní, že je provozována v určitém čase a prostoru. Divadlu se podobá i souhrou publika, ale souhrou aktivní, doslovnou, nikoli jen přihlížením. Od divadla se však liší dramaturgicky: libreto happeningu je pouze rámcový návod, kostra, impuls a nemá detailní logickou výstavbu jako divadelní artefakt. *H.* není vázán na pevné prostory a stírá rozdíly mezi hrajícím a přihlížejícím – všichni přítomní jsou účastníky. Dějištěm bývají galerie, staré kostely, letiště, dálnice, jatka, náměstí, mořská pobřeží, automobilová vrakoviště, ale i ateliéry vysokých škol výtvarných, byty, postele atd. Bezprostřední předchůdce *b.* lze vysledovat už od let dvacátých; patří k nim mj. i Marinetti, který požadoval od díla, aby vykojelo a rozvrátilo konzumenta, aby bylo nečekané a otřáslo vnímavostí; happening však také realizoval některé z vizí Ant. Artauda, tvůrce divadla krutosti, který se dožadoval, aby se do divadla nechodilo jenom dívat, ale účastnit se. Základem *b.* je člověk vstupující do jisté události a jeho posláním je dosažení identity mezi uměním a životem.

Prvky *b.* vstřebala dramatická tvorba konce 60. let a v průběhu 70. let, u nás např. v obou prvních hrách Zdeňka Kaloče Mejdan na písku a Holátka.

Lit.: J. Becker a W. Volstell, Happenings, Reinbeck bei Hamburg 1965. V. Burda, Fluxus-Happenin-Event, Divadlo 1967. M. Horanský, 45 odstavců o happeningu a divadle, Divadlo 1967. J. Kořán, Happening večera a dnes, Sešity 1968.

vk

■ HAPPY END

(angl. = šťastný konec) – šťastné koncové řešení konfliktu nebo životního osudu hrdiny děje, popř. smířlivé vyústění zápletky prostřednictvím šťastné náhody nebo neočekávaného zvratu, který nevychází z vnitřní výstavby syžetu. *H. e.* je pojem užívaný jak pro dramatický text, tak i pro fabulovanou prózu, filmový scénář atp.

kn

■ HARLEKYNÁDA

(podle it. Arlecchino = název tradiční postavy italského lidového divadla) – druh → improvizované komedie (v širším smyslu se o *b.* někdy mluví jako o → frašce), v níž hlavní postavou je Harlekýn (franc. Harlequin), komický typ italské → commedie dell'arte, kde se – charakteri-

zován pestrým kostýmem a bergamským dialektem – ustálil v 16. stol.; původ tohoto typu není zcela vyjasněn, někdy bývá hledán v řeckém satyroví, jindy zase v římském posměváčku santonioví (→ mimus). Zpočátku byl Harlekýn jen hrubý šašek, od 17. stol., kdy pronikla commedia dell'arte i do Francie, se však zušlechťuje ve vtípného a duchaplného sluhu, který se umí vysmát hlouposti světa; ve Francii byly *b.* hrány až do 18. stol., a to zejména v pařížském divadle Comédie italienne. Po zákazu improvizovaných her byl Harlekýn vypuzen z činoherních divadel a přešel do pantomimy (proslulé pařížské divadlo Funambules). V druhé pol. 17. stol. se tento typ dostal s kočovnými společnostmi italských a francouzských herců prakticky do celé Evropy; o jeho úspěchu svědčí nejlépe skutečnost, že v Německu dokonce překonal popularitu domácího šaška Hanswursta a značně ovlivnil další vývoj této postavy (→ hanswurštíada); o oblíbě a vlivu *b.* v českém prostředí svědčí např. postava „harlekýna“ Strakapouna v české → lidové hře.

Lit.: P. L. Duchartre, La comédie italienne, Paris 1924. A. Nicoll, The World of Harlequin, Cambridge 1963.

kn

HEMISTICH viz POLOVERŠ

■ HENDEKASYLAB

(z řec. hendeka = jedenáct, syllabé = slabika) – verš jedenáctislabičný, např. alkajský *b.*, sapphický *b.* v antické poezii (→ alkajské a → sapphické metrické útvary), ženský → blankvers aj.

mc

■ HENDIADYS

(z řec. hen dia dyoin = jedno prostřednictvím dvou) – figura poetiky a rétoriky, souhradně spojená slova, mezi nimiž je vztah významové podřízenosti, např. užití dvou substantiv místo obvyklého spojení přívlastku se substantivem. Stylisticky se uplatňuje při zvlášť silném zdůraznění, např. „hněv horníka z Beskyd a z hor“ (P. Bezruč) místo běžného „z beskydských hor“.

jh

■ HEPTAMETR

(z řec. hepta = sedm, metron = míra) – antic- ký verš nebo jeho pozdější ekvivalent, skládající se ze sedmi → meter, např. římský → septenár.

mc

■ HEPTASTICH

(z řec. hepta = sedm; stichos = verš), v názvosloví latinského původu též → *septet* – sedmi-veršová strofa.

pt

■ HERMENEUTIKA

(z řec. hermeneuein = vykládat, tlumočit) – 1. filologická nauka, která se zabývá výkladem historických textů. Zahrnuje vedle procesu → interpretace, který sleduje správné pochopení textu ve smyslu přiřazení správných významů lexikálním jednotkám cizojazyčného textu, také proces → exegeze; ta usiluje o shromáždění všech dostupných historických údajů, jež by text osvětlovaly také z hlediska vnějších souvislostí. *H.* vznikla v rámci filologické kritiky, která se od náboženské reformace pokoušela očistit biblický text od pozdějších přívazků středověkého překladu Vulgáty a rekonstruovat jeho nejpůvodnější znění;

2. idealistická teorie metodologického postupu v duchovních vědách. Za obecnou metodologii humanitních věd vydávala *b.* iracionalistická duchověda na přelomu našeho století (W. Dilthey a H. Rickert).

pb

■ HEROIC VERSE

(ang. = hrdinský verš, též heroic couplet) – anglický rýmovaný jambický pentametr spojovaný v dvojverší. Spolu s → blankversem zastupoval v anglické metrice funkci a místo hexametru. Uvedl jej ve 14. stol. Chaucer v *Canterburských povídkách* a v *Legendě o dobrých ženách*. Typickou formou vážné poezie však se stal až v 17. stol. u Drydena a Popa.

pb

■ HÉROIDY

(z řec. hérós = hrdina) – fingované básnické dopisy slavných mytických nebo historických postav vzdálené milované osobě. Jsou obsahově převážně elegického, často v rozsahu rovného sta veršů. Klasickou podobu vtiskl *b.* ve starověku (v 1. stol. př. n. l.) Ovidius (*Heroides* – *Listy milostné*).

pt

■ HEROIKOMIKA

(z řec. hérós = hrdina; kómos = veselí) – druh komiky vznikající kontrastním míšením vysokého a nízkého, vážného a směšného, vznešeného a malicherného. Nejstarším typem *b.* je patetické

podání neheroického děje, známé už z řecké *Batrachomyomachie*, v níž je stylistickými prostředky *Iliady* popisována válka žab a myší (čes. *Válka žab a myší*, 1959). Tento typ *b.*, v němž je vznešený styl zesměšňován nízkým námětem, bývá označován jako → *parodie*, zatímco v → *travestii* je naopak vznešený námět zesměšňován nízkým stylem. Rozkvět *b.* souvisí s rozpadem heroické a rytfické epiky a svým satirickým nábojem signalizuje rozklad feudalismu. Heroikomický princip nachází uplatnění ve veršované epice, v próze (např. *Rabelais*, *Gargantua a Pantagruel*) i v dramatu (*Jarry*, *Král Ubu*), avšak jeho historicky nejvýraznější realizaci představuje specifický žánr, nazvaný v protikladu k eposu heroickému → *směšnobrdinský epos*. Jeho prudký rozvoj spadá do 16.–19. stol. a ohrábil postupně všechny tehdejší vývojové etapy literatury: pozdní renesanci (burleskní *Ariostův Zuřivý Roland*), baroko (*Scaronova travestovaná Aeneida*), klasicismus (*Boileauův Pulpit*), osvícenství (*Voltaireova Panna*, *Krasického Vojna mnichů*), rokoko (*Popeova Uloupená kadeř*) i věk romantické ironie (*Wielandův Oberon*). Českou *b.* reprezentují *Hněvkovského rokokový Děvín*, *Havlíčkovy veršované satiry*, *Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka* aj.

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

pt

■ HÉROINA

(z lat. hērōina a řec. hērōis = hrdinka) – typ postavy, především herečka ztělesňující hrdinské role (v činohře a běžněji v operním divadle).

vl

■ HEXAMETR

(z řec. hexametron = šestiměr) – v antické metrice verš skládající se ze šesti meter (→ *metrum* 2), metrických jednotek nižšího řádu. V praxi připadal v úvahu *b. daktylský*, verš o šesti monopodických metrech, z nichž každé muselo mít trvání čtyři mory a tezi podloženou délkou na slabice první. Jediné dvě stopy, které vyhovovaly těmto podmínkám, spondej (– –) a daktyl (– ∪ ∪), byly ve verši vzájemně zaměnitelné, převažovala však tendence obsazovat stopu pátou daktylem a poslední spondejem. *H.* bez této tzv. *herojské klauzule* je označován tradičně jako *verš spondejský* (versus spondiacus) a byl obvyklejší v nejstarší řecké poezii. Jakožto delší verš člení se *b.* na dvě části, nejčastěji ve třetí stopě ženskou césurou (tzv. *césura „kata triton trochaion“*, tj. po třetím trocheji), mužskou césurou („*pentémimerés*“, tj. pět polovin metra), jindy césurou mužskou ve čtvrté stopě („*hefté-*

mimerés“, tj. sedm polovin metra) nebo tzv. bukolickou díerésí po čtvrté stopě.

H. klade v řečtině i v latině velká omezení výběru lexikálního materiálu a představuje tak útvar extrémně vzdálený hovorové řeči (na rozdíl např. od řeckého jambu), značně umělý, plný lexikálních i mluvnických archaismů. Přesto patří mezi nejběžnější útvary antické poezie. Je v podstatě jediným veršem staré řecké a latinské epiky (užit nestroficky, stichicky) a elegie (užit s daktylským pentametrem v dvojveršových strofách). Vytvoření českého *b.* bylo ideálem české obrozenecké poezie. S ústupem časoměrné versifikace (jako poslední významnější autor užil časoměrného *b.* ještě S. Čech ve svém Václavu Živovi, 1901) ustaluje se u nás sylabotónický *b.*, který je vlastně šestistopým daktylotrochejem s obvyklým daktylem ve stopě páté a trochejem ve stopě poslední, přičemž třetí stopa mohla být sporadicky rytmicky diferencována césurou. Ekvivalence dvouslabičných a tříslabičných stop přibližuje *b.* verši → tónickému. *H.* tak zůstává na okraji sylabotónické metriky jako útvar silně příznakový svým odkazem k antice a k antickému (popř. renesančnímu) ideálu života.

Není svoboden člověk, dokud nemůže změnit křivdu a bezpráví v spravedlnost a právo.

Dokud bezmocně trpí a nechá trpěti druhé, dokud spoutaný jazyk nutí ho, aby mlčel...

(V. Nezval, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*)

Lit.: J. Nováková, *Tři studie o českém hexamtru*, Věstník Král. české společnosti nauk, třída fil.-hist.-filolog., Praha 1950. *Těž*, Staročeský hexamer s přihlédnutím k hexamtru novočeskému, in: *Teorie verše I*, Brno 1966. F. Novotný, *Řecká a římská metrika*, Praha 1955.

mc

■ HEXASTICH

(z řec. hexa = šest; stichos = verš) – v latinské tradici též → sextet, šestiveršová strofa.

pt

■ HIÁT

(z lat. hiatus = rozsedlina), zastarale též *prizev* – přímý styk samohlásky z konce jednoho výrazu se samohláskou, již počíná výraz druhý. V antické poezii je sledovatelná tendence hiátu se vyhýbat, buď přímo výběrem slov nebo jeho dodatečným odstraněním → elizí (vypuštěním koncové samohlásky prvního výrazu), → aferezí (odsunutím první samohlásky výrazu druhého), krazí (stažením obou samohlásek v jednu) apod. I čeština se ve svém vývoji *b.* zbavovala, např. ze staročestiny: „paúk“ přidáním „v“ „pavouk“, z „a on“ vzniklo stažením „an“ aj.

mc

HISTORICKÁ METRIKA viz METRIKA

■ HISTORICKÁ PÍSEŇ

(z řec. historia = bádání, pátrání, vyprávění) – epická skladba tematicky zaměřená na určitou soudobou událost výjimečného dosahu (např. významnou bitvu, epizodu z tureckých či napoleonských válek, z křížových výprav, selskou rebelii apod.), zveršovaná s kronikářskou detailností tak, že na rozdíl od → hrdinské písně historické jádro nepodléhá mytickému zkreslení. Svým vznikem *b. p.* souvisí se středověkou oblibou rýmovaného kronikářství. Plnila dvě základní funkce – oslavnou a zpravodajskou. Přes značnou oblibu *b. p.* v českém kontextu nezlidověly pro velký rozsah a umělý sloh. Vznikaly hojně u Slovanů a Germánů. V Čechách se uchovaly z nejstarší doby např. historické písně o bitvě u Kresčaku r. 1346, o bitvě před Ústím r. 1426, o zajetí Zikmunda Korybuta r. 1427, o smrti krále Ludvíka r. 1526 aj. Z žánru historické písně vycházejí i některé novodobé české básnické skladby (Vocelův cyklus Přemyslovci, Čechův Žižka, na Slovensku Chalupkova báseň *Mor hol*, *Hviezdoslavův Pribína*, *Rastislav* aj.).

Lit.: J. Hvišš, *Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme*, Bratislava 1971.

pt

■ HISTORICKÁ POVÍDKA

žánr povídky s historickou tematikou, viz → historický román.

■ HISTORICKÉ DRAMA

dramatický žánr (→ drama), který čerpá náměty, děj, postavy, popř. alespoň prostředí nebo myšlenkové pozadí hry z reálných historických faktů a jejich souvislostí. Dramatik může s historickou skutečností nakládat různým způsobem: a) buď usiluje o věrné zobrazení určitého dějinného úseku, přičemž tendenci k objektivnímu zachycení takového období provází někdy snaha vytvořit významovou paralelu k současnosti (Jiráskova trilogie *Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Jan Roháč*), anebo b) je historie pro autora prostředkem k vyjádření aktuálního společenského, někdy též subjektivního tématu (W. Shakespeare, Fr. Schiller, J. K. Tyl, G. B. Shaw aj.); v druhém případě je realita zobrazovaného období významově konfrontována s dobou vzniku hry buď bezprostředně formou aktualizace, tzn. přenesením současných problémů do historické minulosti, nebo obecně promítnutím antropocentrického hlediska do dějinného vývoje. Dramatik má právo s historickými fakty i s jejich chronologickou posloupností zacházet volně, zvláště když takový posun

slouží k vyjádření uměleckého záměru (toho využívá *b. d.* zvláště ve 20. stol., např. v Schneiderově hře *O světici a královně* je Jana z Arku, která zde proti historické pravdě ze strachu odvolala, postavena proti důsledkům svého činu); třetí případ *c*) nastává tehdy, když dramatik hledá v historické látce pouze rámec pro jistou fabuli, popř. její konflikt, což bývá zřetelné zvláště v historických veselohrách (např. ve Vrchlického *Noci na Karlštejně*). Žánrově se *b. d.* může blížit *k* → tragédii (Schillerův *Don Carlos*), → komedii a veselohře (Sardou, *Madame Sans-Gêne*; Bozděch, *Světá pán v županu*), kronice (Shakespeare, *Jindřich V.*) apod.

Za nejstarší významné *b. d.* se považuje hra *Los quinas de Portugal* (Tirso de Molina, asi 1500); kromě již jmenovaných autorů se historickému žánru věnovali ve své tvorbě v 16. a 17. stol. Ch. Marlowe, Lope de Vega, Calderón, P. Corneille, J. Racine, v 18. a 19. stol. J. W. Goethe, F. Grillparzer, A. S. Puškin, V. Hugo, A. de Musset, E. Rostand, A. Strindberg, ve 20. stol. M. Maeterlinck, E. Verhaeren, B. Brecht, J. Anouilh aj. V české dramatice má *b. d.* významné postavení, k jeho tvůrcům vedle Tyla a Jirásky náleží např. St. Lom, J. Hilbert, A. Dvořák, M. Jariš, Fr. Hrubín, O. Daněk aj.

kn

■ HISTORICKÝ ROMÁN

žánrová forma románu, určená především hlediskem tematickým, tj. zaměřením na děje dob minulých, a materiálem, jehož základ tvoří historická fakta a reálie, mající evokovat obraz daného historického období. Typové obměny *b. r.* jsou četné a vyplývají z různých přístupů k látce; směřují buď k zobrazení dějin jako panoramatického obrazu vzájemně se proplétajících osudů individuálních s historickými osudy národa, anebo k zachycení rázu života dané etapy historického vývoje společnosti prostřednictvím fiktivního příběhu a fiktivních postav, popř. k vykreslení života určité významné historické osobnosti (→ biografický román). Jim odpovídají pak jisté stylistické a kompoziční konvence i různých způsobů archaizování jazyka; v současném *b. r.* jsou však archaismy značně nebo zcela potlačeny.

Kořeny *b. r.* se sice shledávají ve starověkém eposu, ve středověkých kronikách a bezprostředně v anglickém → černém románu; jeho vlastní zrod je však spjat až s obdobím rozvoje novodobého měšťanského nacionalismu a vzniku národnostních hnutí po Francouzské revoluci a napoleonských válkách. Za tvůrce *b. r.* je obecně označován W. Scott (Waverley, 1814; Ivanhoe, 1820), jehož romanticky laděná díla, soustředěná k barvitému líčení dobového koloritu, výraz-

ně ovlivnila další prudký rozvoj nového prozaického žánru, který si rychle získal širokou oblibu ve všech evropských literaturách po celé 19. stol. Po prvotním období romanticky líčené a chápané historie (Hugo, de Vigny, Bulwer-Lytton, Dumas, Sienkiewicz; v české literatuře J. K. Tyl, P. Chocholoušek, V. B. Třebízský) začala se v 2. polovině 19. stol. prosazovat tendence k přesnějšímu a hlubšímu chápání minulosti a historických událostí (V. Hugo, *Devadesát tři*; G. Flaubert, *Salambo*; v české historické próze Z. Winter, zpracovávající beletristicky historické prameny), jež vedla ke vzniku rozsáhlých románových děl, podávajících historii buď v epické distanci vůči ní (Tolstoj, *Vojna a mír*), nebo s ironizujícím nadhledem (Thackeray, *Henry Esmond*), popř. se snahou o literární vyjádření smyslu národních dějin (Al. Jirásek).

Ve 20. stol. navazuje *b. r.* nadále na tradice století předchozího, do popředí však stále více vystupuje linie kritického nebo ironického pohledu na minulost (R. Graves, L. Feuchtwanger, Th. Mann), nebo soustředění na osudy autentických osobností (A. N. Tolstoj, *Petr I.*; H. Mann, *Mládí Jindřicha IV.*; M. V. Kratochvíl, *Mistr Jan Hus aj.*). V soudobém *b. r.* lze zejména pozorovat tendenci k aktualizaci tematiky (modernizace historie) a k uplatňování současné problematiky filozofické, etické i politické.

Lit.: *Istoriija ruskogo romana I*, Moskva 1962. *Cb. Jensen*, *Der historische Roman*, *Möglichkeit und Gefahren*, Regensburg 1954. *G. Lukács*, *Der historische Roman*, Berlin 1965. *Týž*, *Umění jako sebepoznání lidstva*, Praha 1976.

eb

HISTORIE LITERATURY viz DÉJINY LITERATURY

■ HLÁSKOVÁ INSTRUMENTACE VERŠE

organizace hlásek ve verši, srov. → eufonie, → eufonické figury, → kakofonie, → rým, → asonance, → aliterace.

mc

■ HLEDISKO

(český ekvivalent k angl. termínu *point of view*, něm. *der Standpunkt*, rus. *točka zrenija* atd.) – časovými a prostorovými údaji vymezený ústřední bod, z něhož je „nahlížen“ a k němuž je orientován literárním dílem zobrazený svět.

Termín *b.* se objevuje zhruba od dvacátých let tohoto století nejdříve jako kategorie umožňující klasifikovat různé typy vyprávění podle míry časoprostorové distance vypravěče od příběhu (Lubbock), později se jeho význam stále více rozšiřuje o další aspekty. *H.* pak zahrnuje i problematiku různého významového zatížení jednot-

livých složek díla, problematiku vypravěčovy ideologie atd. Přestože doposud byla otázka *b.* zkoumána především v literatuře, uplatňuje se *b.* jako centrum, k němuž je orientována sdělovaná skutečnost ve všech typech jazykových komunikátů. S termínem *b.* úzce souvisí termín *perspektiva*, který se primárně užívá pro oblast výtvarných umění, kde bývá vymezován jako prostorové zobrazení předmětů v rovině. V oblasti jazykových komunikátů by sem analogicky patřil celý komplex problémů spjatých s „promítáním“ svou podstatou nelineární zobrazované skutečnosti (ať již fiktivní, komunikátem vytvářené, nebo existující mimo něj) do lineárně budovaného textu, v němž nelze nic sdělit současně.

Komplementární termíny *b.* a perspektiva umožňují postihnout proporce a vztahy subjektivních a nesubjektivních složek díla v jejich relativní úplnosti a dospět na tomto základě k celistvé analýze literárního díla, jak vzhledem k původci, tak vzhledem ke skutečnosti.

Lit.: C. Brooks, R. P. Warren, *Understanding Fiction*, New York 1943. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London 1921. B. A. Uspenskij, *Poetika kompozicii*, Moskva 1970.

mc

HODNOCENÍ LITERATURY viz KRITIKA LITERÁRNÍ

HODNOTA LITERÁRNÍ viz AXIOLOGIE LITERATURY

■ HOMILIE

(z řec. homilia = přesvědčování, rozmluva) – žánr náboženské literatury, kázání vázané k mravoučnému námětu či pasáži z bible. Původně byly *b.* čteny v době nepřítomnosti hlavy náboženské obce místo kázání jako autentické texty významných církevních autorů. Mezi proslulé skladatele *b.* patřili Beda Venerabilis (674–735), Paulus Diaconus (8. stol.) aj. Originés (3. stol. n. l.) ustálil rozdíl mezi → kázáním (logos), sledujícím logiku svého námětu, a *b.*, která se soustřeďuje na myšlenkovou souvislost určitého oddílu bible.

pb

■ HOMOIARKTON

(řec. = stejně začínající), též *homoioproteron* – termín antické rétoriky, stylistická figura spočívající v užití stejného počátku slov nebo vět a větých period. Stojí v protikladu k figurě → homoioteleuton. Svou podstatou odpovídá básnické → aliteraci a → anafoře v prozaickém stylu.

H. objevuje se v rytmizované próze a syntak-

tických → paralelismech. Např. u Vančury: „Proč bych měl tedy otálet? Proč se mám zbavovat výdělku? Proč má zůstat Ellen v chudobě?“

pb

HOMOIOPROTERON viz HOMOIARKTON

■ HOMOIOTELEUTON

(řec. = stejně končící) – antická řečnická figura předjímající pozdější rým. Spočívá v opakování koncových slabik vět, větých částí i slov, užívaném zprvu v emfatické funkci a později k významnému myšlenkových paralelismů i protikladných soudů.

Zvláštním případem *b.* je *homoiototon* (řec. = ve stejném pádu), kde k opakování koncových slabik přistupuje ještě stejný pádový tvar.

pb

■ HOMONYMA

(z řec. homos = stejný, onyma = jméno) – stejně znějící slova různého významu. Kromě tzv. vlastních homonym, vznikajících střetnutím souzvučných slov téhož slovního druhu („čelo“ – část obličeje; „čelo“ – hudební nástroj), vyskytují se též *b.* tvarová („nos“ – substantivum; „nos“ – imperativ) nebo *b.* zvuková, lišící se grafickou podobou (byt; bit). Za *b.* se zpravidla nepovažují různé významy slov mnohoznačných (→ polysémie). *H.* se v uměleckém stylu uplatňují mj. v komických zápletkách, založených na nedorozumění, ve slovních hříčkách, např. „šije se mnou jiná šije“ (Voskovec–Werich), v hádankách (tzv. homonymy) nebo v → rýmu homonymním.

jh

HORIZONTALNÍ ČLENĚNÍ viz ČLENĚNÍ HORIZONTALNÍ A VERTIKÁLNÍ

■ HOROR

(angl. = hrůza, zděšení) – novější označení prozaického (a filmového) žánru, jehož námět i rozvíjení děje jsou vedeny záměrem vyvolávat u čtenáře pocitu hrůzy a strachu; představuje novodobou odrůdu tzv. → černého (popř. → hrůzostrašného) románu a tzv. → frenetické literatury vůbec. Za přímého předchůdce *b.* je označován E. A. Poe, v dnešní době vyniká bohatou invencí zejména literární i filmový *b.* scenáristy a režiséra A. Hitchcocka.

tb

■ HOVOROVÝ STYL

jeden z tzv. funkčních jazykových stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje projevy běžného dorozumívacího styku, které plní funkci prostředím sdělnou – komunikativní. Realizuje se zpravidla obecnou češtinou nebo hovorovou formou spisovného jazyka. S výjimkou osobní korespondence se *b. s.* uplatňuje převážně v soukromých projevech spontánně mluvených. K základním rysům *b. s.* patří: a) volnost ve výběru a uspořádání jazykových prostředků; b) situační charakter, projevující se tendencí ke stručnosti, přibližnosti až eliptičnosti vyjádření; c) užívání expresivních prostředků (→ expresivita, → expresivně zabarvená slova); d) uplatnění výrazových prostředků gestikulacních a mimických apod.

Hovorovou stylovou vrstvu spisovného jazyka charakterizují mj. některé hláskové varianty (např. líp – styl. neutr. lépe), tvarové varianty jmen i sloves (např. bez něj–něho; péct–péci), jednoslovná pojmenování univerbizačního rázu (např. státnice – státní zkouška), některé slovtvorné prostředky (např. Hradečák – Hradecan) apod. Pro lexikální stránku *b. s.* jsou příznačná slova spjatá s denní praxí, běžná slova odborná a cizí, frazeologické obraty různého původu (např. bratříčkovat se) apod. Hojně se vyskytují zájmena, příslovce a ustálené výrazy, které mají obvykle funkci kontaktní (např. víte, podívejte), jsou nositeli expresivního zabarvení (např. strašně, děsně) nebo nahrazují slova významově určitá. Pro syntaktickou stránku *b. s.* jsou charakteristické některé typy jednočlenných vět (např. citoslovné, vokativní), souvětí souřadná, často s nepřesně vyjádřenými větnými vztahy, i podřadná, s omezeným, nediferencovaně užívaným repertoárem spojovacích výrazů (např. že, když, jak aj.). Časté jsou odchylky od pravidelné větné stavby (→ anakolut, → elipsa, → aposiopese, → kontaminace aj.), změna slovního pořádku (→ aktuální členění větné), vytýkáni a osamostatňování větných členů apod. K základním útvarům *b. s.* patří funkčně modifikované vypravování, prostý popis, charakteristika, osobní dopis aj. V umělecké literatuře se hovorové jazykové prostředky přehodnocují a stylizují podle strukturálních potřeb uměleckého díla, v němž zpravidla navozují iluzi skutečné řečové situace. Např.: „Domácí musí být přece jen dobrý muzikant,“ povídám. – „Je, je, zvláště prý umí dobře – no, jak se tomu říká? – když se dává něco do rozličných klarinetů?“ – „Instrumentovat?“ – „Ano.“ (J. Neruda.)

Lit.: B. Havránek, Studie o spisovném jazyce, Praha 1963. M. Jelínek, Postavení hovorového stylu mezi styly funkčními, Slovo a slovesnost 27, Praha 1966.

■ HRA

obecné označení divadelního textu, které od 19. stol. užívali autoři – vedle neutrálního → činohra – jako podtitulu; termín *b.* se rozšířil v důsledku rozkladu tradiční žánrové diferenciacie → dramatu a opuštění kanonizované výstavby dramatických žánrů.

kn

HRA CÍRKEVNÍ viz **CÍRKEVNÍ HRA**

HRDINA viz **POSTAVA**

HRDINA LYRICKÝ viz **LYRICKÝ HRDINA**

■ HRDINSKÁ PÍSEŇ

těž *bobatýrský zpěv* – epická báseň o bájných činech národních bobatýrů. Hrdinské písně vznikaly v souvislosti s kultem individuálního hrdiny a byly důležitým ideologickým činitelem při formování feudálních států. Jejich historické jádro bývá (na rozdíl od písně → historické) v různém stupni zahaleno mytologicko-fantastickým obsahem. Po stránce slohové je *b. p.* obdobou eposu. Vypravování, retardované zevrubnými popisy, antitezemi, paralelismy, anaforami, epiforami a konstantními epitety, plyne zvolna a události podává s epickým odstupem. Svým původem ukazují *b. p.* k profesionálním, ovšem neznámým skladatelům, k prostředí kněžských družin a zámožných šlechticů, kde byly zprvu také přednášeny. Mezi lidem je šířili za rytmického doprovodu strunného hudebního nástroje potulní pěvci, takže zlidověly. Ve starém Řecku byli tito přednášeči nazýváni → rapsódové, ve skandinávských zemích skaldové, u Keltů bardi. Ruské → byliny zpívali skomorosi a skazitěle, ukrajinské → dmy banduristé a kobzaři, jihoslovanské → junácké písně tzv. slepci a guslaři. Obdobnou formu přednesu uplatňovali na rytmičtějších poezii ve středověkém Provensálsku → trubadúři, ve Francii trubáci, v Německu → minnesängři. U asijských národů zpívali hrdinskou poezii → ašugové (Ázerbájdžán), → bachšiové (Uzbekistán, Turkménie), žiršiové (Kazachstán) aj. U Bělorusů a národů západoslovanských se hrdinská píseňivismem specifického dějinného vývoje nerozvinula. Srov. též → saga, → runy.

Lit.: K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964. J. Máchal, O bobatýrském eposu slovanském, Praha 1894.

pt

■ HRUZOSTRAŠNÝ ROMÁN

jeden z hlavních žánrů tzv. → triviální literatury, příznačný zvláště pro období preromantismu,

popř. ještě i romantismu; označení *b. r.* bývá užíváno též jako synonymum pro anglický → černý román 18. stol., vztahuje se však přesněji k těm prozaickým dílům středoevropských literatur z 1. poloviny 19. stol., jež navazovaly na motivy a četné konvence rytířského a loupežnického románu 18. stol. Pro styl *b. r.* je příznačná výhradně černobílá charakteristika postav (dobro jen na jedné a zlo na druhé straně) a triviálně romantické prostředí hladomoren, katakomb, hrodek, tajných chodeb, lesních doupat apod., v nichž se odehrává děj, líčící napínavě a s mnoha náhlými a nepravděpodobnými obraty utrpení ušlechtilého hrdiny nebo hrdinky, kteří upadli do rukou nelidského zlosyna. Populárním autorem německého *b. r.* byl zejména Ch. H. Spiess, jehož romány byly hojně překládány a napodobovány i v Čechách (např. V. Krameriem ml.).

Lit.: W. Nutz, *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*, Köln 1962. *Studien zur Trivialliteratur* (sb.), Frankfurt am Main 1973.

tb

HRY OBCHŮZKOVÉ viz **OBCHŮZKOVÉ HRY**

HRY OBŘADNÍ viz **OBŘADNÍ HRY**

■ HUDEBNÍ DRAMA

termín označující divadelní tvar, v němž bývá nositelkou dramatické funkce především hudba; textová složka, uplatňující se v díle buď přímo, nebo latentně, se obvykle nazývá → libreto;

1. v *nejširším smyslu* se jako *b. d.* označují všechny hudebně dramatické žánry, především → opera, ale též její žánrové varianty, např. → singspiel, řadí se sem též → opereta, → muzikál, → hudební komedie, někdy také → balet a → pantomima atp. *H. d.* v tomto smyslu není vlastní pouze evropskému umění, je výrazným divadelním tvarem již ve starých východních kulturách, zvláště v Číně, Japonsku aj.;

2. raný typ italské opery z přelomu 16. a 17. stol. (→ *dramma per la musica*);

3. *speciálně* – hudebně dramatický žánr, jehož tvůrcem ve smyslu teoretickém i praktickém je Richard Wagner. Opera má být ve Wagnerově pojetí skutečným dramatem, má tedy plnit také všechny požadavky obecně kladené na dramatický děj. Wagner důsledně odstranil dualismus árií a recitativů, oba ústřední prostředky starší opery spojil v jednotný deklamační sloh (tzv. *Sprechgesang*), na hudební výstavbě díla se podílí vedle dramaticky výrazné vokální linie symfonický orchestrální proud, který má obdobně jako složka textová i linie pěvecká vyjadřovat základní dějové momenty v tzv. příznačných motivech (→ leitmotiv). Hudba je tak povýšena na rovnocenného dramatického činitele vedle slova, zpěvu, pohy-

bu, dramatické akce (Wagner chápal artefakt jako „dílo všech umění“, → *Gesamtkunstwerk*; *b. d.* mělo být výrazem tohoto pojetí). Tematicky Wagner čerpal především z mytologických látek (Prsten Nibelungů, Parsifal, Lohengrin), do libret vkládal také svoje filozofické názory. Na Wagnerovo pojetí *b. d.* navázal E. Humperdinck (Pernikova chaloupka), H. Pfizner, osobitěji pak R. Strauss (Elektra) a H. Wolf.

Lit.: G. Černušák, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972. Pazdírkův hudební slovník naučný I, Brno 1929. R. Wagner, *O hudbě a umění*, Praha 1959.

kn

■ HUDEBNÍ KOMEDIE

dramatický žánr; v *širším slova smyslu* lze považovat za *b. k.* i další žánry (→ singspiel, → opereta, → fraška, → vaudeville apod.), jež používají hudebních čísel (zejména kupletů); v *užším významu* vyhraněný žánrový typ divadelní komedie, která počítá s hudebními vložkami – zpěvními a tanečními čísly, aniž by jejich funkce byla podmíněna dramatickou logikou. Jde vlastně o moderní obdobu operety s tím rozdílem, že vázanost mluvených a hudebních částí byla u operety užší. Žánr *b. k.* rozvíjí dnes především → muzikál.

Lit.: I. Osolobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974.

rč

HUDEBNOST viz **EUFONIE**

■ HUMANISMUS

(z lat. *hūmānitās* = lidství, lidskost), filozoficko-etické stanovisko přisuzující člověku schopnost vytvářet v souladu s jeho nejvladnějšími potřebami a zájmy veškeré hodnoty a být sám sobě soudcem. *H.* tedy mívá jako projev lidské touhy po autonomii, svobodě proti všem formám náboženství, fatalismu a fetišismu. Humanistické ideje plnily rozmanité historické funkce podle toho, které společenské podmínky odrážely, a bývaly vyjadřovány v různé podobě.

Nejstarší evropské humanistické myšlenky byly formulovány v antice (tzv. *b. antický*), a to v podobě bájeslovné, náboženské, poetické i filozofické. Např. ve starořecké báji o Prométheovi je obrazně vyjádřena možnost lidské vzpory proti božstvu i možnost ovládnutí přírodních sil; v Odysseji potřeba stability základních vazeb k lidem a k domovu v obraně proti nelidským silám; křesťanství vyslovilo v náboženském rouchu poprvé myšlenku rovnosti všech lidí a právo každého jedince na uspokojení nejvyšších tužeb. Z antických filozofů se nejvíce přiblížili huma-

nistickému přesvědčení sofista Prótagorás („člověk je měrou všech věcí“) a Sókratés.

H. renesanční představující další etapu – tvoří světónázorový základ renesance a zároveň konkrétní literárněhistorické hnutí. Slovo humanitas oživil ve 14. stol. podle Cicerona Petrarkovi následovníci C. Saluti a L. Bruní jako označení lidské důstojnosti a zvědavosti. Vznik a prudký literární rozvoj renesančního *b.* byl vázán na vzestup ekonomických možností italských měst 13. až 15. stol., kdy na druhé straně byla Itálie politicky rozříznutá a kulturně omezovaná scholastickým církevním dogmatismem. Italští básníci a učení filologové (Dante, Petrarca, Boccaccio, Poggio, Aretino, Piccolomini a mnozí jiní) se v touze obrodit soudobého člověka obrátili k slavné národní minulosti. Podle zásady „ad fontes“ (k pramenům) pomocí textové kritiky horlivě zachraňovali klasické literární památky, odmítli „barbarskou“ latinu a vraceli se k latině ciceronské. Kult římské a později řecké antiky, provázený i jistou archaizací a samoučelnou erudicí, projevoval se jednak napodobeninami žánrů i stylu klasických autorů, jednak adaptací životních antických ideálů (svobodomyšlnost, individualismus, touha po úspěchu, slávě a moci) do současnosti. V konečných důsledcích se tak renesanční *b.* obrátil proti křesťanskému asketismu i dogmatismu, objevil člověka jako pozemskou, vášnivou a smyslovou bytost, a tím se stal ideovým zdrojem i vůdím motivem veškeré renesanční literatury. V období *b.* se s výjimkou milostné lyriky (→ petrarkismus) přesouvá těžiště literárního dění od poezie k próze, zprvu hlavně naukové: vznikají spisy gramatické, exegetické a textově kritické, rozvíjí se próza právníká, historiografická, životopisná, cestopisná i literatura epistolární a dialogická.

Názory na vztah *b.* k renesanci se u jednotlivých badatelů značně různí a zhusta jsou formulovány zjednodušeně nebo nejasně. *H.* bývá považován převážně za předchůdce renesance (buď za nejstarší fázi renesančního myšlení či za filologicko-učeneckou přípravu k ní), jindy za paralelu k renesanci, která existovala současně, avšak mimo ni, anebo bývá – nevhodněji – považován za nejvýraznější znak renesance (Konrad). Respektujeme-li dynamiku literárního procesu a jeho těsnou spjatost s ostatními formami společenského vědomí, nelze filologickou přípravu *b.* odtrhávat od jeho světónázorových předpokladů a reálných důsledků pro život soudobé společnosti, ani *b.* zužovat na abstraktní doktrínu, existující nezávisle na rozvětvené renesanční literatuře, jím ve skutečnosti oplodněné.

Po Itálii se *b.* zkomolil všech kulturních evropských zemí – Dalmácie, Francie (Budé, Scaliger, Ronsard, Montaigne, Malherbe, Rabelais), Holandska (Erasmus Rotterdamský), Anglie (Bent-

ley, Shaftesbury), Španělska (Santillana, Mena, Gómez, Jorge). Do Čech pronikl první záblesk humanistických snah při Petrarkově návštěvě císaře Karla IV. r. 1356, avšak k jeho rozvoji došlo až po skončení husitských válek (Jan z Rabštejna, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, Viktorin Kornel ze Všehrd, Jan Písecký, Řehoř Hrubý z Jelení, knihtiskař Mikuláš Konáč z Hodíškova aj.). Mezi polskými humanisty se proslavili spisovatel Andrzej Frycz-Modrzewski (1503–1572) návrhem nápravy mezilidských vztahů a politického zřízení, a básník Jan Kochanowski.

K německým humanistickým filologům patřili Reuchlin, Melancthon a Camerarius, osobitá odezva renesančního *b.* však vznikla v klasizujícím Německu na přelomu 18. a 19. stol. – tzv. *novohumanismus* (Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Wolf, Kant, Feuerbach).

Nejvyšší vývojovou fází představuje *b. socialistický*, jehož filozofické základy položil Marx. Uskutečnění socialistického *b.* chápe jako překonání ekonomického, politického a ideologického odcizení člověka na základě revolučního zespolštění výrobních prostředků. Tento proces revoluční humanizace lidské společnosti, ideově tematický základ → socialistického realismu v literatuře, se příkře odlišuje od pseudohumanismu některých buržoazních myslitelů a spisovatelů, který vychází z nadřídění pojetí humanity (např. Masaryk), zdůrazňuje její individualistický základ a zákonitě vyúsťuje do osobní tragédie (srov. postavu dr. Galéna z Čapkovy Bílé nemoci) nebo do filantropie (snaha o díleč léčení lidské bídě, kterou opětovně produkuje každý vykořisťovatelský systém a měšťácká morálka), jak ji často zachycuje sentimentální literární křč.

Lit.: A. Abusch, Humanismus und Realismus in der Literatur, Leipzig 1973. J. Huxley, The Humanist Frame, London 1961. N. I. Konrad, Západ a východ, Praha 1973. J. Macek, Italská renesance, Praha 1965. F. Robert, L'humanisme, essai de définition, Paris 1946. G. Troffanin, Storia dell'umanesimo dal XIII al XIX secolo, Napoli 1933. J. Trublár, Počátky humanismu v Čechách, Praha 1892.

pt

■ HUMOR

(z lat. hūmor = vláha, vlhkost) – jedna z forem → komična, jejíž doménou je úsměvné a chápací hodnocení směšné situace nebo objektu, oproti adresné a výsměšné → satíře. *H.* nezatrácuje, v jeho způsobu hodnocení reality je přítomna jak radost z vědění a převahy, tak tesknota a bolest z pochopení. Proto v téměř každém pokusu o definici *b.* vystupuje do popředí názor, že humor slučuje v sobě prvky komična i tragična, v účinu pak smích i pláč.

Původně v lat. humor znamenal šťávu, vlhkost, slzy, věcný význam se pak přenesl i na fyziologické a psychické pochody. Hippokratova nauka (5. stol. př. n. l.) o čtyřech základních šťávách v lidském těle (lat. hūmōrēs) a temperamentech jim odpovídajících (sanguinickém, cholerickém, flegmatickém a melancholickém) se obecně rozšířila za renesance v lat. verzi Galénově (2. stol. n. l.). V angličtině už koncem 15. stol. znamená „humour“ temperament a „humorální teorie“ se využívá poprvé i v dramatu; Ben Jonson v komedii *Every Man in His Humour* (Každý podle své letory – 1598) pojmenovává postavy podle převládajících „humorů“ a slovník humorální teorie se objevuje i v Shakespearových hrách.

Koncem 17. stol. se ujímá *b.* i ve významu směšná a komična a v 18. stol. proniká slovo *b.* do všech evropských jazyků, odlišujíc úsměvně kladnou, milou a utěšující komediální polohu od výsměchu, karikatury a satiry. *H.* se stává termínem nepřeložitelným, se specifickým významem, vyžadujícím svou teorii. Novověk objevuje *b.* zpětně v satyrských hrách řecké → tetralogie jako směs vážnosti a žertu, v Aristofanových komediích *b.* politický, *b.* charakterní a vůbec základ vysokého humoru, Sokratův filozofický názor klasifikuje jako *b.* ironický a v Platónově spojení tragična a komična jako smíšeného citu spatřuje první předpoklad teorie *b.* – Z Aristotelovy (4. stol. př. n. l.) definice komedie jako napodobení neškodné špatnosti vychází i Hobbesova (17. stol.) teorie smíchu, podle níž převaha nad méněcenností druhých budí libost a smích. Zde se již příkré odděluje mstivá tendenčnost posměchu a komična od srdečného smíchu, v němž vidí Jean Paul účinek čistého *b.* (zde „žert nezná jiný cíl než své vlastní bytí“) a jehož kořeny spatřuje v *b.* lidovém. Höffdingova definice, že *b.* je vážnost skrytá v žertu, koresponduje s Šaldovým lapidárním vymezením komiky jako veselosti (hrubé) a humoru jako radosti (smutné). *H.* jako zvláštní způsob realizace směšného proniká do všech literárních žánrů, nicméně dominantní postavení *b.* převládá v → humoresce, → komedii a v humoristickém románu (v české literatuře J. Neruda, I. Hermann, J. Hašek, K. Poláček). Jako forma emocionálního hodnocení skutečnosti se *b.* odlišuje od → grotesky, → hyperboly, → ironie, → karikatury, → parodie, → perzifláže, → satiry, → travestie a → sarkasmu.

Lit.: *E. Aubouin*, *Les genres risible. Ridicule, Comique, Esprit, Humour*, Marseille 1948. *G. Baum*, *Humor und Satire in bürgerlichen Ästhetik*, Berlin 1959. *H. Bergson*, *O smiechu*, Bratislava 1966. *F. Krátký*, *Hodnota a skutečnost humoru*, Praha 1947. *K. Poláček*, *O humoru v životě a umění*, Praha 1961. *Stendhal*, *O smíchu*, in: *Energické múzy*, Praha 1970.

■ HUMORESKA

(z ital., podle lat. hūmor = vláha, vlhkost) – označení pro humornou povídku nebo novelu, lišící se rozmarným rozvíjením motivů, scének a charakterů jak od kousavé → satiry, tak od přehánějící → burlesky i deformující → grotesky; *b.* je považována za epicky rozšířenou → anekdotu s rozvinutějším dějem, epizodickými situacemi a prokreslujícími detaily. Pojem *b.* byl užíván zejména v německé literatuře 18. a 19. stol. (Wieland, Lessing, Jean Paul, Anzengruber) a v české próze 19. stol. (J. Neruda, Sv. Čech, I. Herrmann, J. Hašek).

Lit.: *R. Grimm*, *Begriff und Gattung der Humoreske*, in: *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 3, München 1968.

tb

■ HUMORISTICKÁ LITERATURA

(z lat. hūmor a angl. humour; původně = vlhkost, vláha, přeneseně = vtíp, duchaplnost, → humor) – literární žánry (nejčastěji → román, → povídka, → novela, ale i poezie), v nichž autor zaujímá ke sdělované skutečnosti tzv. humoristický postoj – na rozdíl od postoje satirického (→ satira) nebo idylického (→ idyla): hrdinové jsou představeni ve světle svých nedostatků, tj. směšných vlastností, které ovšem pro mravní hodnocení postavy nejsou zvláště důležité. Ke slabostem hrdinů se autor staví shovívavě: předkládá je jako vlastnosti obecně lidské, a tudíž víceméně sympatické. Autorův kladný vztah k postavám lze čtenářsky interpretovat tak, že máme postavu rádi, že je nám ve své směšnosti blízká, např. Dickensův *Pickwick* (1836), drobní lidé z Nerudových Malostranských povídek (1878), *Muži v ofsajdu* (1931) nebo *Bylo nás pět* (1946) Karla Poláčka aj.

Lit.: viz humor.

ko

■ HUMORKA

(z lat. hūmor = vlhkost, vláha; název přejal J. Š. Kubín z kladského folklóru, kde tento lidový útvar v četných variantách zaznamenal) – lidová povídka vystihující komické až groteskní jevy v životě. Využívá motivy kocourkovské, sedmilháské, historické „klepy“ aj. Ve srovnání s příbuznou → anekdotou se *b.* skládá z více motivů a nepotřebuje nutně závěrečnou pointu.

pt

■ HUSITSKÁ LITERATURA

historická etapa vývoje české literatury, jejíž kořeny lze hledat na počátku 15. stol. (v době Hu-

hybridky

sova kazatelského působení) a jež doznívá ještě v tvorbě Chelčického a vznikající jednoty bratrské (šedesátá až sedmdesátá léta 15. stol.). Hegemonem literárního života v tomto období přestala být šlechta, stalo se jím měšťanstvo, v období největšího rozmachu husitského revolučního hnutí pak dokonce sám lid (dovršení procesu → laicizace). Rozvíjela se především literatura směřující k aktuální skutečnosti, bezmála vymizela exkluzivní a zábavná literatura (duchovní a rytířská epika, legenda, středověké drama, světská lyrika), hlavní zájem se soustřeďoval na literaturu vzdělávací, náboženskou a modlitební, z oblíbených středověkých žánrů *b. l.* využila zvláště alegorický spor (Hádání Prahy s Kutnou Horou), do popředí vystupuje píseň duchovní, válečná (Ktož sú boží bojovníci) nebo časová (Zajíc biskup Abeceda), → traktát (J. Hus, Postila), → kronika (Vavřinec z Březové), → satiry, → parodie, tj. žánry, které podtrhují apelativní funkci uměleckého díla. Nové úkoly kladené na literaturu působily na zjednodušení výrazových prostředků (před → metaforou mělo přednost → přirovnání, rozšířil se → bezrozměrný verš), ale také na postupné odstraňování latiny z literárního života (čeština pronikala dokonce do bohoslužby a diplomacie).

Lit.: J. Hrabák, Studie ze starší české literatury, Praha 1956. M. Kopecký, Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory, Brno 1973. Z. Nejedlý, Počátky husitského zpěvu, Praha 1907. Týž, Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913. Husitské manifesty, Praha 1980.

kn

■ HYBRIDKY

(z lat. hybridus = míšený) – dobové označení krátkých útvarů → makaronské poezie, užívané nesoustavně (např. u J. E. Purkyně) v době českého národního obrození.

mc

■ HYMNA

(z řec. hymnos, lat. hymnus = zpěv, chvalo zpěv) – druh písně ceremoniálního charakteru, symbolizující národní a státní celek při slavnostních aktech a v novodobých formách mezinárodního politického, sportovního i kulturního styku. Obsahem vyjadřuje *b.* většinou chválu země, národa a jeho předků, upozorňuje na významné kulturní tradice a je prochnuta vlasteneckou, nebo až nacionalistickou ideologií. Hymny vznikaly v době rozmachu buržoazního nacionalismu, většinou v minulém století, v souvislosti s procesem sebeuvědomování národních buržoazií. Některé hymny vzešly z ceremoniálních praktik starých

monarchií (např. anglická *b.* God Save the Queen). Německá *b.* Deutschland, Deutschland über alles vyjadřovala nacionalistický program národní buržoazie, který se promítl i v pozdějším nacismu. Francouzská Marsellaisa naopak vyzdvihuje národní revoluční tradice. Autorem naší národní hymny (z roku 1834) jsou J. K. Tyl (text) a František Škroup (hudba) u české části a Janko Matúška u slovenské (1844). Žánrově souvisí *b.* se středověkými nábožnými → hymny, s antifonami a popř. i dynastickými či monarchickými → chvalozpěvy, které vzdávaly poctu králi jako symbolu státu.

pb

■ HYMNUS

(z řec. hymnos = chvalozpěv) – starořecká píseň sólová nebo sborová, která byla součástí náboženského kultu a oslovovala bohy Apollóna, Dionýsa, Démétru, Herma aj., později vůbec chvalozpěv vyjadřující oslavu reku a jejich hrdinských skutků. Po proniknutí do křesťanské liturgie je *b.* chápán jako zpěv k oslavě boha i v jinorodých etnických náboženských kulturách. V novodobé poezii je *b.* nezřídka užíván i mimo náboženský obsah. V řecké tradici byl zpíván při obětních slavnostech za hudebního doprovodu. *H.* k Dionýsovi a Apollónovi se postupně vydělily jako → dithyramb a → paján.

Kromě vlastních písní existovaly nezpívané, recitované hymny, které byly složeny v hexametru. Vedle 33 tzv. homérských *b.* prosluli jako skladatelé Pindaros (5. stol. př. n. l.), za helénismu Kallimachos (3. stol. př. n. l.).

Mimo řeckou etnickou oblast vznikla bohatá hymnologie indická (Hymnus k Brahmovi 20.–12. stol. před n. l.) a egyptská (Hymnus k Nilu aj.). Zduchovení *b.* předjímá 88 orfických *b.* alexandrijské školy a tzv. ambrosiánský *b.* (podle významného skladatele *b.* milánského biskupa Ambrosia, 4. stol. n. l.). Ve středověku vrcholí *b.* františkánskou hymnologií a dává zrod prozaickým „sekvencím“ a → antifoně, které nejsou bez souvislosti s pozdějším vznikem národních → hymen.

V nové době sledujeme v 18. a 19. stol. ozvěnu *b.* v hymnické poezii Wielandově, Klopstockově a Goethově, u nichž je vedle duchovního obsahu charakterizován především volným rytmem. V tomto smyslu se mluví také o hymnické tvorbě W. Whitmana. Význačné místo v hymnické poezii 19. stol. zaujímají Hölderlinovy panteistické Hymny na lidstvo a Novalisovy mystické Hymny na noc.

Lit.: J. Julien, A Dictionary of Hymnology, New York 1925. E. Sawrymowicz, Hymn jako gatunek literacki, Życie literackie, Łódź 1946. A. Škarka, Nové kapitoly ze staré české hymnol-

gie, in: Sborník filologický 12, 1940–1946.

pb

■ HYPALLAGA

(z řec. hypallagḗ = záměna) – stylistická figura, která užívá jako prostředku jazykové aktualizace obrácení logického závislostního vztahu mezi přívlastkem a jménem: např. „obléci hedvábní košile“ místo obléci hedvábnou košili, „síla charakteru si podmaňuje“ místo silný charakter si podmaňuje aj. Typově má *b.* blízko k → enallaze, která *b.* nezřídka zahrnuje: „hnědý smích očí“ místo hnědé rozemáté oči.

pb

■ HYPERBATON

(z řec. hyper = nad, přes; batos = přístupný, schůdný), též hyperbasis – souhrnný název pro řečnické figury spočívající v inverzi přirozeného slovosledu nebo sledu událostí:

1. *hysteron proteron* (řec. = pozdější jako dřívější, též próthysteron = první jako pozdější): obrácená časová a příčinná následnost věcí, pozdější děj je kladen před následující („Váš muž je mrtev a pozdrav Vám zasílá.“ *Goethe*, *Faust*).

2. *hysterologie*: totéž co *hysteron proteron*, avšak bez estetického účinku a emfatické funkce;

3. → *anastrofa*: *hysteron proteron* omezený na inverzi dvouslovného spojení (*quibus de rebus*);

4. → *enallaga*: logický přívlastek řídicího větňého členu se váže gramaticky na člen závislý („nejlepší pohár vína“ místo pohár nejlepšího vína, *Goethe*, *Der Sänger*; „Hnědý smích jejich očí“);

5. → *inverze*: emfaticky funkční obrácení slovosledu (Spletité jsou cesty Páně);

6. *diakopa, tmésis*: rozdělení složeného slova (angl. *to us ward toward us*);

7. *dialysis*: vypustitelná vsuvka do věty, která k ní není v závislostním vztahu, → *parenteze*;

8. *synchysis*: vnitřně propojená inverze („Je pieta tak a ryzí zbožnost placena?“ místo: Je pieta a ryzí zbožnost tak placena? *Milton*).

pb

■ HYPERBOLA

(z řec. hyperbolḗ = nadsázka) – druh → *tropu*: umělecký prostředek, zveličující určitý rys z expresivních důvodů s cílem zvýraznit jej, zpravidla formou srovnání dvou jevů na základě společného příznaku, který je v jednom z nich obsažen v mnohem větší míře než v druhém. *H.* je významným prostředkem obrazného vyjadřování a obohacování básnického jazyka především pro

expresivní účinek, pro emocionálnost nejrůznějšího obsahu – od patetiky až po komičnost. Charakteristické je použití *b.* v lidové slovesnosti, v literatuře klasicismu a romantismu, ze žánrů pak zvláště v satirické literatuře, např. u *Haška*: „To bych mohl inzerovat sto let, že se mně ztratil pes. Dvě stě let, tři sta let!“

hř

■ HYPERKATALEKTIKA

(z řec. hyper = nad, kataléxis = ukončení) – zakončení verše, při němž po poslední stopě následuje ještě stopa neúplná, z hlediska daného metra „přebytečná“ (hyperkatakalektická). Např. v ukázce čtyřstopého jambu *Vrchlického* jsou liché verše hyperkatakalektické:

U - / U - / U - / U - / (U)

Já nepozvednu ani hlavu,

leč jejich očí tichý jas

mi v srdce pad jak ve doubravu

do páry jitra ptáků hlas.

(J. Vrchlický)

mc

HYPODOCHMIJ viz DOCHMIJ

■ HYPOMNÉMA

(řec. = vzpomínka) – památeční spis věnovaný význačné události nebo osobě, obvykle v kronikářské nebo deníkové formě, popř. shrnující autentické dokumenty, korespondenci aj., vědecky komentované glosami.

pb

■ HYPORCHÉMA

(řec. = sborový zpěv) – 1. druh *řecké sborové lyriky* s živým rytmem. *H.* bylo původně zasvěceno *Apollónovi*, bohu světla a slunce, ale též zařikávání pohrom a věštění, a *Artemidě*, bohyni lovu, zvěře a plodnosti. K hudebnímu doprovodu sloužila zprvu *kitharis* a vedle ní později i píšťala. Z taktů se v *b.* uplatňovaly daktyly, trocheje, krétik a iónik. Vlastní *b.* byla *Kréta* a jejími pěstiteli *Thaletas* z *Kréty* (1. pol. 7. stol. př. n. l.), *Terpandros* a *Alkmán*. Zvláštní odrůdou *b.* byl bojovný tanec *Spartanů*, zvaný *pyrrhiché*;

2. v *řeckém dramatu* druh → *stasima*, vyjadřující jasnější a radostnější city, vyplynuvší z domněle příznivého obratu událostí na jevišti a tedy z klamných iluzí chóru.

pt

■ HYSTERON PROTERON

stylistická figura, → *hyperbaton*.



■ CHANSON DE GESTE

(franc. = píseň o činech) – žánr středověké hrdinské epiky psaný formou desetislabičného, někdy dvanáctislabičného verše s césurou po čtvrté, výjimečně šesté slabice; verše zakončené asonancí se spojují ve stropy nestejně délký, zakončené často neobvyklým slovem, které mělo patrně pohnout posluchače k většímu soustředění; byl přednášen za doprovodu jednoduché melodie.

Nejstarší *cb. de g.* vznikly již v 8.–9. stol., jejich rozsáhlé tematické cykly v rozmezí 11. až 12. stol. Základní prvek *cb. de g.* tvořila pravděpodobně krátká epická píseň, v níž lidový zpěvák líčil a hodnotil historické události, které sám zažil. Byla pak rozšiřována a přetvářena → žongléry; obrazotvornost zastínila často historickou skutečnost, z níž zbylo jen jádro, pozměněné v souladu s představami a tužbami. Po stránce tematické lze *cb. de g.* rozdělit do tří základních okruhů: a) královské – ústřední postavou jsou vynikající panovníci, zejména Karel Veliký; b) o Vilému Oranžském, věrném vazalovi slavného krále Ludvíka; c) o Doonu Mohučském, zakladateli mocného rodu odbojných feudálů. U nás se některými *cb. de g.* inspiroval ke konci 19. stol. J. Zeyer (Román o čtyřech synech Aimonových, Román o věrném přátelství Amise a Amila).

Lit.: R. Lejeune, *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*, Paris 1948. J. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Paris 1968. Týž, *Les origines des Chansons de geste*, Paris 1951.

ko

■ CHARAKTERISTIKA

(z řec. charakter = razidlo, vryté znamení) – systém motivů bezprostředně spjatých s postavou literárního díla, vystihující její zevnějšek, povahové vlastnosti a vnitřní život. Zakládá se na slohovém postupu popisném, doplňovaném často prvky výkladovými nebo vyprávěcími.

Tradičně se *cb.* dělí na přímou, kde povahové rysy literárního hrdiny označuje autor, jiná postava, popř. hrdina samotný (autocharakteristika), a na nepřímou, zprostředkovanou čtenáři popisem jednání a chování hrdiny v určitém prostředí, situaci nebo zobrazením jeho vnitřního světa. *Cb.* může být dále statická, jestliže se povaha postavy líčí jako hotová, ucelená, v průběhu děje neměnná, nebo vývojová, genetická, sledující vývoj po-

stavy v závislosti na průběhu děje. Rozlišuje se též *cb.* vnější (popis zevnějšku osoby) a *cb.* vnitřní (výčet psychických rysů), dále *cb.* individuální, zachycující výrazné vlastnosti jednotlivce, a *cb.* skupinová, postihující typické znaky příslušníků určitého kolektivu (např. zájmového, profesionálního apod.). V *cb.* subjektivní se uplatňuje autorův hodnotící přístup. V literárním díle převládají rozmanité postupy *cb.* nepřímé, opírající se o dějovou linii. Důležitou složkou nepřímé *cb.* jsou promluvy postavy, naznačující výběrem jazykových prostředků její sociální původ, stupeň vzdělání, temperament apod. Moderní próza využívá všech způsobů výstavby textu (např. různé formy řeči, vnitřního monologu aj.) a rozmanitých jazykových prostředků k psychologickému prohloubení a dynamizaci *cb.* literárních postav. jh

■ CHARAKTEROVÉ DRAMA

(z řec. charakter = razidlo, vryté znamení) – typ dramatu, jehož děj je orientován k vývoji → dramatického charakteru, někdy je mu přímo podřízen. Zatímco v dramatu základního typu probíhá zauzení děje podle zásad kauzality a kořeny zápletky spočívají ve vlastnostech nebo minulosti (→ analytické drama) jednajících osob, v *cb. d.* jsou situace vytvářeny tak, aby vynikly určité povahové rysy hlavního hrdiny. Prostedky *cb. d.* se uplatnily jak v tragédii (Shakespeare, Othello, Richard III.), tak v komedii (L. Holberg, Jeppe z Kopečku; J. B. Molière, Zdravý nemocný, Lakomec), kde nový prvek zápletky vychází vždy ze slabostí a povahových nedostatků hrdiny. kn

■ CHIASMUS

(z řec. chiasmus = tvar písmene X, tj. chl) – stylistická figura spočívající v překřížení slovosledu, syntaktický paralelismus dvou větních struktur, z nichž jedna má právě opačný slovosled než druhá, tj. AB : BA. Např. „Umění je dlouhé, krátký je náš život.“ pb

■ CHOLIAMB

(z řec. chóliambos = kulhavý jamb) – v antické metrice varianta jambického trimetru (tj. šesti-stopého jambu) se spondejem nebo trochejem v poslední stopě. Objevuje se v starořecké poezii u Hippónakta, Anania (odtud se *cb.* nazýval také *metrum Hipponactium, metrum Ananium* aj.), v římské poezii mimo jiné např. u Catulla.

U - U - | U - U - | U - - U |

mc

■ CHÓR

(z řec. choros = tanec, taneční rej) – 1. tančící a zpívající osoby, které se účastnily kultických slavností, oslavujících boha Dionýsa; z nich se postupně vyvinul sbor interpretující → dithyramby, později součást starořeckého divadla;

2. ve starořeckém dramatu sbor složený z více osob (diferencovaný podle žánru), vytvářející však dohromady jistou celistvou osobnost, jejímž úkolem v dramatu je komentovat vlastní děj, konfrontovat postavy s jejich myšlenkami atp. Do vlastního děje tedy *cb.* zasahoval buď přímo, nebo děj pouze pozoroval a doprovázel. U Aischyla byl např. *cb.* ještě úzce spojen s vlastním jednáním, u Sofokla již přijímal funkci vícehlasého glosátora, který se svými časovými úvahami vzdaloval od přímé akce. U Eurípida, který do tragédie zavedl → intriku, přítomnost *cb.* začala dramatickému jednání překážet, Euripidés proto jeho funkci značně omezil, spatřoval v něm spíše prostředek k lyrickým vložkám (*cb.* podílí se např. na Médeině vině, protože Iásonovi neprozradí její záměr pomstít se mu vraždou jejich dětí). Ve staré → attické komedii měl *cb.* – na rozdíl od smířlivé funkce v tragédii – útočit, provokovat, provázet → agón ústředních postav a být v → parabázi mluvčím básnickových názorů. Pozdější omezování *cb.* v komedii souvisí jednak s porážkou Athén v r. 404 př. n. l., která zhoršila ekonomickou situaci (fantastické kostýmy pro *cb.* v komedii byly nákladné) a zastavila možnosti politické satiry (odstranění parabáze). Nová attická komedie již *cb.* v původním pojetí neobnovila, třebaže v té době již náklady z chorégií hradil stát. Úsilovala o reálnější pohled, fantastické pojetí zpívajícího a tančícího *cb.* již neodpovídalo poetice, kterou sledovala.

Cb. byl v antickém divadle složen z → choreutů a představoval různé postavy; stanoviště měl v orchéstre, do které vcházal parodami (→ parodos). Náčelník *cb.* se nazýval koryfaios. *Cb.* se podle potřeby dělil na polosbory, které vedli dva pomocníci náčelníka, parastaté (z řec. parastatés = stojící při někom). Své písně provázeli *cb.* mimickým tancem: vážný tanec v tragédii byl označován jako *emmeleia*, veselý v komedii *korodax* a bujný v satyrském dramatu *sikinnis*.

Ve středověkém církevním divadle *cb.* spojuje epickým vyprávěním monologické části děje. Klasicismus funkcí *cb.* opět zúžil, ale záhy jej ve svých náboženských hrách obnovil Racine (Esther). V německém klasickém dramatu využil *cb.* Schiller (Nevěsta messinská), Goethe (Faust). V realistických a naturalistických hrách 19. stol. se opět úplně vytrácl, aby jej v nové, stylizované podobě znovu objevil → symbolismus. V moderním dramatu se *cb.* stává opět významným dramatickým prostředkem (Hofmannsthal, Eliot,

Anouilh, Frisch, Dürrenmatt), výrazně se uplatnil v sovětské dramatice (zvláště ve Višněvského Optimistické tragédii) a především v Brechtově → epickém dramatu.

kn

■ CHORÉG

(z řec. chorégos, od choros = sbor, agó = vedu) – občan, jemuž byla ve starořeckém divadle uložena tzv. *chorégiá*, čestná povinnost připravit pro lyrické nebo dramatické soutěže (→ agón) chór. Původně, v 5. stol. př. n. l., byl tento úkol svěřován dobrovolným soukromým osobám, které byly vybrány losem a zproštěny potom daně z příjmů. Povinností *cb.* bylo zajistit výuku → chóru, kostýmy a masky, místo pro zkoušky, → choreuty platit a také během zkoušek a vlastních her stravovat. Někdy se *cb.* stal také náčelníkem chóru, koryfejem. Na konci 4. stol. př. n. l. převzal povinnosti *cb.* stát.

kn

CHOREJ viz TROCHEJ

■ CHOREUT

(z řec. choreutés, od choros = tanec) – člen dithyrambického lyrického nebo dramatického → chóru ve starém Řecku. *Cb.* nebyl pouze pěvcem, recitátorem, ale také tanečníkem. Počet *cb.* ve sboru, který interpretoval → dithyramby, tvořilo 50 osob, chór v dramatu v období vrcholu starořeckého divadla (6.–5. stol. př. n. l.) měl např. v tragédii 12–15 členů, v komedii 24. V dramatickém chóru se mohli *cb.* stát pouze muži. *Cb.* představovali různé postavy, jednak mytologické, ale též z občanského života, podle charakteru zpívaných písní. V → satyrském dramatu představovali satyry, v komedii navíc vedle osob reálných nebo mytologických postavy fantastické nebo zvířecí (oblaka, počasí, vosy, žáby aj.). *Cb.* vybíral a platil → chorég.

kn

■ CHORIAMB

(z řec. choriambos = trochej a jamb) – v antické metrice stopa v trvání 6 mor, složená ze dvou stop jednoduchých, z choreje (= trocheje) a jambu. Je tedy realizována řadou dlouhá, krátká, krátká, dlouhá slabika (– ∪ ∪ –).

mc

CHREMATOSEMIE viz PERSONIFIKACE

CHRONODISTICHON viz CHRONOGRAM

■ CHRONOGRAM

(z řec. *chronos* = čas, *grafein* = psát) – slovo nebo skupina slov (verš), vztahující se k nějaké události; písmena odpovídající římským číslicím (M, D, C, L, X, V, I) jsou graficky zvýrazněna a v součtu udávají letopočet příslušné události. Pokud je *cb.* v podobě verše, bývá jím nejčastěji hexametrem (tzv. *chronostichon*) nebo hexametrem s pentametrem (tzv. *chronodistichon*).

DoMINiCus, tj. D + M + I + I + C = 500 +
+ 1 000 + 1 + 1 + 100 = 1 602

vš

■ CHVALOZPĚV

oslavná kultovní píseň u starých národů. V staré řecké literatuře řadíme k *cb.* kultovní písně ke chvále bohů (→ hymnus, → paján), písně na počest vítězů, hrdinů a jejich skutků, zpívané na všeřeckých hrách (→ *enkómion*, → *epinik*), a smuteční písně na počest zemřelých (→ *thrénos*). V latinské tradici vyjadřovaly oslavu božstev → *lauda* a chválu zemřelých → *nénie* a *elogium*. Germánské *cb.* se sice nezachovaly, máme je však dosvědčeny zmínkami u Tacita a v staroanglických eposech *Beowulf* a *Widsith*, kde se hovoří o dvou pěvcích, oslavujících v pohřebním aktu skutky mrtvého. Předpokládá se, že šlo o metricky vázaný útvar dvou dialogicky se doplňujících hlasů doprovázených hudebním nástrojem.

Prozaickým protějškem *cb.* je tzv. chvalořeč, která převzala funkci *cb.* v pozdějších kulturních etapách, např. → panegyrik místo *enkómia* a → *laudatio funebris* místo *nénie*. Písněový charakter *cb.* však dlouho přežíval v poezii. V nové době se oslavné básnictví bez vyhraněnějších tvarových a žánrových vymezení odráží v hymnické poezii (→ hymnus), → ódě aj.

pb



■ IDEA V LITERATUŘE

(řec. = podoba, povaha, myšlenka) – objektivní společenský a historický smysl literárního díla a jeho poznávací hodnota. „Idea je *poznání* a snažení (chtění) člověka“ (Lenin). Každé literární dílo vytváří v menší či větší míře celistvou → ideologii; ta spočívá v kladných a záporných hodnotících postojích, které autorský subjekt zaujímá k prvkům skutečnosti a přenesené i k prv-

kům tematického plánu. Nemarkistická literární věda popírá význam *i.* jako objektivního smyslu díla, odlišného od tematické struktury, a zdůrazňuje spíše nadčasovou, všelidskou platnost díla, jeho mytickou → archetypální hodnotu. Složkami ideového momentu díla jsou: komunikované sdělení díla, poznávací a výchovná → funkce, → angažovanost nebo → stranickost díla, filozofický a světonázorový smysl, → autostylizace vypravěče i žánrová volba. *I.* díla jsou podřízeny → kompozice, → tematika i estetická působnost díla.

I. díla odráží tedy mimoliterární sociální a historické pozadí díla (např. Havlíčkovy Tyrolské elegie zesměšňují policejní byrokracii rakouské monarchie), současně se však promítá v tematickém a žánrovém tvaru díla. *I.* má stavební význam pro žánrově druhovou typologii: kladný hodnotící postoj ke skutečnosti je určujícím momentem v → ódě, → idyle a → hymnu, kdežto naopak záporný hodnotící vztah převažuje v → satirě, → pamfletu, → parodii aj. Složkami autorské ideologie je autorovo chápání vlastního subjektu, jeho → autostylizace (jako kdo a jménem koho autor mluví, např. Bezruč v Slezských písních užívá „my“ pro utlačovanou slezskou národnostní menšinu a stylizuje se jako bard a věstec této menšiny), dále odraz konkrétní skutečnosti, která básníka zraňuje (v Bezručově případě národnostní a sociální útisk), autorova představa o východisku z této situace, jeho tužby a nástroje přeměny skutečnosti (např. sociální boj).

Otázka *i.* díla a ideovosti literatury úzce souvisí s chápáním funkce umění a s rozporem hegelovské estetické koncepce, jejíž jedna stránka vyzdvihuje poznávací smysl umění, kdežto druhá omezuje formalisticky dílo na čistou estetickou funkci. Marxistické stanovisko vychází z názoru, že umění tvoří specifický druh společenské praxe, a proto je i jistým typem společenského jednání. Odtud pramení i požadavek ideovosti literatury.

Lit.: S. *Batrakova*, O přírodě idejnosti iskusstva, Moskva 1960. N. K. *Gej*, Obraz i chudožestvennaja pravda, in: *Teorija literatury*, Osnovnyje problemy v istoričeskom osvěščenii, Moskva 1962. M. B. *Chrapčenko*, Mirovoznrenije i tvorčestvo, in: *Problemy teorii literatury*, Moskva 1958. L. *Štoll*, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

pb

IDEOGRAM viz KALIGRAM

■ IDEOLOGIE

(z řec. *idea* = podoba, myšlenka, *logos* = slovo) – v marxistické terminologii součást společenské nadstavby, složka společenského vědomí. Podle

definice L. Štolla „souhrn představ a názorů, které si o sobě jakožto o sociálním subjektu, o svých zájmech, o podmínkách své existence, své budoucnosti, své svobody, zkrátka svého bytí, vytváří určitá společenská skupina, třída, vrstva“. V třídní společnosti má *i.* třídní povahu. Vedoucí roli má *i.* vládnoucí třídy. Ideologický boj je jednou ze součástí třídního boje.

Umělecké, stejně jako literárněvědné dílo má svou ideologickou stránku, svou filozofii, morálku, politickou složku, ať už je v díle vyjádřena pozitivně nebo negativně. Snaha odideologizovat dílo, zabývat se jen nadčasovými, věčně lidskými vztahy (láskou, přírodou ap.), je rovněž projevem ideologie, útekem od časové společenské problematiky. „Vymknout se z ideologie nelze právě tak, jako se nelze vyvázat ze společenských vztahů, z politiky, z historie, z generační příslušnosti. *I.* zůstává ideologií, i když se tváří jako odpůrkyně sama sebe, političnost zůstává političností, i když se tváří jako apolitičnost“ (L. Štoll). Viz též → tendence, → angažovanost, → ideovětematický základ díla.

Lit.: L. Štoll, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

vl

■ IDEOVĚ TEMATICKÝ ZÁKLAD

termín marxistické literární vědy, označující okruh životních jevů zobrazených v díle z určitého světonázorového stanoviska. V žádném literárním výtvoru neexistuje téma samo o sobě; tím, že je v díle konkretizováno a specifikováno, dostává se nutně do jistého ideového osvětlení, ocitá se ve světonázorových a hodnotových relacích. V každém díle tak autor s větší nebo menší určitostí, více nebo méně jednoznačně a) prezentuje určité pojetí hodnot, některé odmítá a jiné vyzdvihuje, b) zobrazuje vztah individua k společnosti, c) vztah člověka k přírodě, d) vyjadřuje jisté pojetí dějin apod. Proti pojetí základu literárního díla jako ideově tematického bývá odpůrci marxistické literární teorie namítáno, že v literatuře jde o emoce, ne o myšlenky. Emoce však vyrůstají právě ze svěbytnosti spisovatelovy orientace ve světě, z jeho ideové pozice, jinak zůstávají vágní a konvenční. Na druhé straně nelze souhlasit ani s mechanistickou vulgarizující představou, že ideově tematický základ díla vznikne jednoduše „aplikací“ dosavadních teoretických vědomostí autorových (popř. jeho → metody) na životní materiál a že se projevuje toliko „řešením“ nastolených problémů nebo průhledně jednoznačným vyústěním děje. Ve skutečnosti se ideově tematický základ díla rodí postupně v tvůrčím výkonu samém, neexistuje před dílem, nýbrž teprve skrze dílo a v něm může mít velice rozmanité podoby. Nejzřetelnější a zpravidla explicitní je u litera-

tury agitační, ovšem stejně tak bývá ideově pojetí tématu zafixováno v jemných odstínech jazykových, stylových, v přírodní symbolice, v psychologii postav, ve výběru motivů a v různých akcentů, jimiž jsou předvedeny v díle, i ve způsobu kladení otázek.

Lit.: M. Lišic, Umění a světový názor, Praha 1960.

pt

■ IDIOLEKT

(z řec. *idios* = vlastní, *legein* = vybrat) – pojem moderní jazykovědy, osobní jazykový systém, tj. soubor všech paradigmatických a syntagmatických znaků spolu s jejich významy, které jedinec ovládá. V pojmu *i.* jsou tak zahrnuty prvky aktivní i pasivní, např. aktivní slovník (lexikální jednotky jedinec aktivně používáné) a pasivní slovník (lex. jednotky, kterým jedinec rozumí, ale sám jich nepoužívá). Pro porozumění komunikovanému textu (literárnímu dílu) je nutné, aby se obecně shodoval aktivní *i.* autora – částečně fixovaný v textu – s pasivním *i.* posluchače (čtenáře).

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971.

vš

■ IDYLA

(z řec. *eidyllion* = obrázek, zdobnělina od *eidos*) – původně krátká báseň typu žánrového obrázku s pastorálním námětem. V alexandrijské básnické škole (Theokritos, Bión, Moschos, 3. stol. př. n. l.) zaměřovala se k pastýřskému životnímu prostředí, zvláště *i.* Theokritovy ztělesňující ideál touhy po klidném venkovském životě. Podobně jako v → eklogách jeho římského následovníka Vergíliia (Bucolica) rozvádějí motivy milostných nářků, krajinomalebných popisů i roztržek pastýřů, které jsou snad podle tradice lidových slavností řešeny souborem ve zpěvu, jež zpravidla třetí pastýř určený jako rozhodčí ponechává nerozhodnut.

Nově se k *i.* obraceli básníci v renesanci (Boccaccio, Spenser), klasicismu (Pope, Steel), rokoku (Gessnerovy idyly, 1756, a pozdější Nové idyly, 1772), preromantismu (Chateaubriand) a v druhé pol. 19. stol. (A. Tennyson, Královské idyly, u nás Hálek, Čech a Heyduk). Za idylické jsou někdy označovány Pindarovy ódy a naopak Gessnerova idyla má blízko k ódě.

Gessnerovo i Schillerovo pojetí *i.* (srov. F. Schiller, O naivním a sentimentálním básnictví) je založeno na oslavě přírody a přítomného okamžiku. Na rozdíl od → elegie, kde ideál je předmětem touhy jako nepřítomný a minulý, v *i.* je opěvováno naplnění tohoto ideálu a jeho bez-

prostřední blízkost. Odtud také pramení radostné, idylické ladění.

Lit.: G. Eskusch, Zur Geschichte der deutschen Idyllendichtung, Siegen 1897. E. Weber, Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung von der Reformation bis zur Gegenwart, Leipzig 1924.

pb

■ ICH-FORMA

(z něm. ich = já) – způsob literární umělecké výpovědi, jejímž prostřednictvím jedna osoba sama vypráví ze své perspektivy, co prožila, popř. co jí bylo vyprávěno. *I.-f.* se tak v protikladu k → *er-formě* zřiká objektivitu „vševědoucího“ vypravěče ve prospěch zredukované perspektivy vyprávějího subjektu (často identického s hlavní postavou). První doklady *i.-f.* nalezneme už u Homéra (*Odyssea*) a Vergilia (*Aeneis*), kde se realizuje ve formě vyprávění hlavní postavy (*Odysseus*, *Aeneas*). Další kompoziční prostředky *i.-f.* tvoří → kompozice rámcová, útvary → dopisu a → deníku, různé formy autobiografie apod. *I.-f.* užívaly Simpliciády od Grimmelshausena po Gotthelfa (Bauernspiegel, 1837), humoristické romány (Dickens, Fielding), → výchovný a vývojový román (Keller, Dickens, T. Mann) atd.

Vývoj novověkého románu značně diferencoval prostředky fabulačního vyprávění. *I.-f.* zde přestává být pouze výrazem subjektivního sémantického aspektu autora nebo aspektu některé z literárních postav, ale vytváří novou podobu vypravěče (Ich-Erzähler), který do struktury díla vnáší svůj osobní pohled na svět a může zde být jak hlavní postavou, tak zejména fiktivním vyprávějícím subjektem, který jedinečným způsobem zrcadlí napětí mezi vyprávějícím a vyprávěným a podtrhuje tak před vnějším dějem vnitřní dění, které se za fabulí skrývá (T. Mann, Doktor Faustus, 1947). Román 20. stol. ještě podtrhuje subjektivní perspektivu vypravěče před jeho „vševědoucí“ objektivitou (např. u H. Bölla, M. Frische, G. Grasse, v české literatuře např. J. Havlíček, V. Vančura aj.).

Lit.: K. Hamburgerová, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. N. Krausová, Rozpráváč a románové kategorie, Bratislava 1972. E. Lämmert, Bauformen der Erzählkunst, Halle 1943. B. Tomaševskij, Poetika, Bratislava 1971.

kn

IKONICKÝ ZNAK viz ZNAK

■ IKTUS

(z lat. ictus = úder) – *metrický důraz*. Termín je převzat z antické metriky, kde se jím označoval předpokládaný dynamický přízvuk (lišící

se od melodického přízvuku staré řečtiny), který při recitaci měly získávat slabiky v těžké době (→ *teze*) verše, tj. jedna z dlouhých slabik taktu (⊥) nebo první ze dvou krátkých slabik, slabiku dlouhou zastupujících (⊔ ⊔). Např. v daktylském verši se mohly často objevit i anapesty, ovšem v daktylském kontextu se považovala za iktovanou vždy jejich první slabika (⊔ ⊔ ⊔ –), a nikoliv dlouhá slabika poslední (⊔ ⊔ ⊔), jak by tomu bylo v kontextu anapestickém. V moderní versologii se *i.* pojímá nikoliv jako reálný přízvuk, ale jako součást metrické normy, příznak sloužící k delimitaci úseků metra. Jen potenciálně je ve versifikacích opírajících se o organizaci přízvuků (→ sylabotónický a tónický systém) *i.* realizován skutečným taktovým přízvukem (při → skandování verše ovšem získávají jazykový přízvuk všechny iktované slabiky). Možnosti obsazení iktované pozice přízvukem nejsou pro všechny důrazné slabiky metra stejné, některé *teze* verše v souvislosti s omezením výběru slov především na počátku nebo na konci verše strhují na sebe slovních přízvuků více. Lze pak hovořit o progresivní (přízvuky strhuje předcházející *i.*) nebo regresivní (přízvuky strhuje následující *i.*) *disimilaci iktů*.

mc

■ IMAGISMUS

(z lat. imāgō = obraz) – básnický směr v Anglii a USA v letech 1912–20, založený E. Poundem a vyznačující se novátorským úsilím zvláště v oblasti básnické formy; bývá zpravidla nestrofická a metrum je nahrazováno hudebním rytmem. Příznačné pro *i.* jsou rozvinutá obraznost a takřka bezprostřední kontakt s popisovanými předměty; hojně se používá hovorových obrátů a naopak jsou eliminována slova ornamentální a slova nemající obrazný význam. *I.* vychází z protiromanického pojetí básně: podněty přijímá z poezie symbolistické, čínské a japonské, avšak v porovnání s nimi mají imagistické básně ostřejší kontury. Představiteli *i.* jsou např. H. Doolittle, A. Lowell, R. Alington; silně zapůsobil *i.* na T. S. Eliota.

Lit.: L. Berti, L'imagismo, Padua 1944. G. Hough, Image and Experience, London 1959. G. Hughes, Imagism and the Imagists, London 1960.

ko

■ IMAŽINISMUS

(z franc. l'image = obraz) – označení směru v ruské poezii porevolučního období, jehož působnost je vymezena lety 1919–1927. Má předchůdce v západoevropském → imagismu, paralely pak v obdobných směrech současných i pozdějších zejména v → surrealismu a → poetismu.

I. vychází v mnoha směrech z futurismu, z jeho snahy o rozbití konvencí gramatických a metrických; usiluje však o svézákonnost a autonomnost obrazu, jež považuje za podstatný prvek tvorby, o sugestivnost poezie, mající působit nikoli konstrukcí zvukovou, nýbrž konstrukcí obrazovou. Postojem ke světu a společenské skutečnosti se přibližuje k anarchistickému individualismu; z hlediska sociologického jsou *i.* považováni za moskevskou bohému. V polovině 20. let se *i.* diferencuje a konstituje v křídlo urbanistické (v čele s A. Mariengofem a V. Šeršeněvičem) a křídlo selských básníků, kam náleží částí svého díla S. Jesenin. Tímto rozdělením končí působnost *i.*; jeho hlavní přínos spočíval v kultivaci volného verše a v obohacení poezie novými obrazy.

Lit.: V. *L'ouv-Rogačevskij*, *Imažinism i jeho obrazonocny*, Moskva 1921. Z. *Matbauser*, *Symbolisté, akméisté, imažinisté*, in: Z. *M.*, *Umění poezie*, Praha 1964. N. A. *Nilsson*, *The Russian Imaginists*, 1970. tb

■ IMPRESIONISMUS

(z lat. *impressiō* = dojem; termín vznikl při diskusích francouzských malřů r. 1858, rozšířil se však na veřejnost r. 1874 nejprve jako posměšné označení, inspirované názvem Monetova obrazu „Imprese, východ slunce“) – umělecký směr poslední třetiny 19. a počátku 20. stol., vytvořený francouzskými malíři (C. Monet, E. Manet, A. Renoir, C. Pissarro, A. Sisley ad.); rozšířil se druhotně i na hudbu (C. Debussy; v Čechách J. Suk, V. Novák) a literaturu. Noetickým základem *i.* je preferování smyslových vjemů a počitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti – podle zásady: „Každé poznání, kterému nepředcházela vjem, je pro mne zbytečné“ (Gide). V *i.* klesá – v souvislosti s odporem k akademickému realismu – umělecký význam linie, konstrukce a v literatuře význam racionální kompozice; zájem se orientuje na celkovou barevnou náladu. Hlavním námětem se stává krajina ve své světelné proměnlivosti a prchavě neopakovatelnosti. Typickými motivy jsou vlny, mlha, oblačka, kouř, vítr, tšpot sněhu, sluneční svit, pouliční ruch, taneční nebo artistická kreace.

Literární *i.* se projevil především v lyrice, zároveň však i v próze, v dramatu a odezvu našel i v literární vědě. Zaktualizoval eufonické a barevné prvky jazyka, vyzdvihl barevné asociace, → synestézii, náládovost; uvolnil kompoziční schémata, zvýraznil epizodní složky, lyrická líčení, fragmentárnost psychologických charakteristik, sukcesivnost dojmů a sugestivnost situací. Celkové subjektivní zaměření *i.* záleží v tom, že výroky o světu hmotném vždy zároveň postihují svět vnitřní, neboli podle Amiela „krajina je stav duše“.

Typičtí reprezentanti: v poezii francouzské P. Verlaine (srov. programní báseň *Básnické umění*), v Německu básníci H. von Hofmannsthal, D. Liliencron, raný Rilke, R. Dehmel, v Rusku J. F. Aněnskij, B. Zajcev, K. Balmont, v české poezii A. Sova (sbírka *Květy intimních nálad*), K. Hlaváček a zapomenutý Jan z Wojkowicz (sbírka *Poezie*). *I.* v próze reprezentují J. a E. Goncourtové, P. Bourget, M. Proust, A. Gide, J. K. Huysmans, G. D'Annunzio, A. P. Čechov, v české próze V. Mrštík a R. Svobodová. V dramatu byl *i.* ovlivněn M. Maeterlinck, A. Schnitzler, W. B. Yeats; v Čechách J. Kvapil (*Oblaka*).

Impresionistická metoda v literární kritice vycházela z předpokladu, že literární dílo existuje výhradně v individuálních aktech vnímání, nikoli objektivně. Její stoupenci proto vydělovali kritiku z literární vědy a za vlastní úkol kritika považovali popis jeho ryze individuálního „setkání“ s dílem. Zdůraznili úlohu kritické osobnosti, její senzibility a nevyhýbali se ani instinktivním, neverifikovatelným reakcím na hodnocené dílo. Impresionistickou metodu reprezentují A. France (*La vie littéraire*, 1923, 4 svazky), R. Doumic (*Les écrivains d'aujourd'hui*, 1895) a J. Lemaitre (*Les contemporains*). Inspirují se částečně i německou subjektivistickou teorií včítání Th. Lippse a J. Volkelta.

Lit.: R. *Hamann*, J. *Hermand*, *Impresionismus*, Berlin 1960. J. *Karásek ze Lvovic*, *Impresionisté a ironikové*, Praha 1926. M. *Serullaz*, *Impresionismus*, Bratislava 1965. pt

■ IMPROVIZACE

(z lat. *imprōvisus* = nepředvídaný) – tvorba (a její výsledek) bez předběžné konkrétní důkladnější přípravy a bez kompozičního plánu, na základě šťastné → inspirace a ve stavu inspirovanosti, bez zřetelnější námahy. *I.* byla běžná v prvních vývojových fázích poezie a uplatňuje se jako nutná součást v procesu vzniku básnického díla podnes. S *i.* může autor vystačit většinou jen u prací nepřilíš rozsáhlých. Termín *i.* má často význam hanlivý – označuje se jím dílo nedokonalé, nedomyšlené, povrchní. U velikých tvůrců však (podobně jako v raných etapách vývoje slovesnosti) je pro *i.* příznačné maximální soustředění tvůrčích schopností, *i.* dodává také dílu bezprostřednosti. Zatímco *i.* jako výsledek tvůrčí práce má předeč často pejorativní, *schopnost improvizace* je životně důležitá pro řečníky, herce a každého tvůrce, který vytváří hodnoty v živém kontaktu s divákem nebo posluchačem. Sledovat *i.* velkého tvůrce znamená být svědkem tvůrčího procesu.

Lit.: G. *Thomson*, *Marxismus a poezie*, Praha 1979. mb

■ IMPROVIZOVANÉ DRAMA

(z lat. *improvisus* = nepředvídaný, nenadálý) – typ divadelní hry, která není určena pevným dramatickým textem, jež by si herci osvojili během přípravy inscenace; rozvoj děje zachycuje obvykle → scénář, který někdy obsahoval také základní dialogy, jež tvořily osu představení; šlo většinou o vážné scény, komické části byly obvykle improvizované. Herci *i. d.* doplňují text o celé slovní pasáže, vymyšlejí si nové vtipy, satirické poznámky (obvykle se jimi obracejí přímo k divákům), výrazně si pomáhají mimickými prostředky. Představují často určitý typ (masku), charakterizovanou specifickými, groteskně hyperbolizovanými prostředky. Scénáře se netiskly, pořizoval je obvykle principál (některé se dochovaly v rukopisech). Improvizace byla ve starém Řecku původně vlastně tragédií i komedií, teprve později se rozvíjí především v žánrech, jejichž původ není literární. *I. d.* má své kořeny v obřadních hrách; takovým způsobem vzniklo ve starém Řecku (→ *mimus*), v Římě (*attelská fraška*), za středověku (výstupy čertů v → *mysteriích*) a na staré Rusi (divadlo *skomorochů*). Nejvyspělejší a nejproslulejší formou *i. d.* se stala italská → *commedia dell'arte* (16.–18. stol.), jež značně ovlivnila další vývoj evropského divadla profesionálního i lidového, a to nejen improvizovaného; srov. např. scény šašků a bláznů ve španělské a anglické dramatické 16.–18. stol., jakož i tehdejší francouzské a středoevropské jarmareční divadlo (→ *harlekynáda*, → *hanswurstiáda*).

kn

■ IMPULS RYTMICKÝ

(z lat. *impulsus* = náraz, podnět) – ve versologii setrvačné působení každé rytmické řady, vyvolávající očekávání, že rytmická organizace textu nebude pozměněna a bude se opakovat i v následujících částech. Významotvornou složkou básně se tak stává neustálá konfrontace rytmu předpokládaného s rytmem skutečným. Základní složkou *i. r.* je setrvačné působení metrické normy, často označované jako *metrický impuls*.

mc

■ INCIPIIT

(lat. = začíná se) – 1. označení pro počáteční slova starých rukopisných textů, které nebyly opatřeny titulem. Opakem byl *explicit* – označení konce;

2. v širším smyslu vstupní fáze kompozice vůbec. Typologii *i.* v tomto širším smyslu propracovala antická a středověká rétorika i poetika (Cicero, *De inventione*; Angličan Galfridus de Vmo Salvo, *Poetria nova* – latinsky psaná poeti-

ka, asi 1210). *I.* se dělily na přirozené (vyprávění začíná od začátku v přirozeném časovém sledu) a umělé (od středu děje nebo od konce).

Lit.: J. Hrabák, *K poetice incipitů*, in: *K morfologii současné prózy*, Brno 1969.

pt

■ INDEX OPAKOVÁNÍ

(lat. *index* = seznam, ukazatel) – číselný údaj vyjadřující míru opakování slov v textu díla, v pracích určitého autora, resp. ve funkčním stylu. *I. o.* umožňuje studium → bohatosti slovníku konkrétního jazykového projevu. Označíme-li počet všech slov v textu symbolem N, počet různých slov (lexikálních jednotek), tj. slovník textu, symbolem V, definujeme *i. o.* jako poměr N:V. Čím je slovník textu relativně chudší, tj. čím méně různých slov bylo užito, tím častěji se musí slova opakovat. Naopak při pestřejším slovníku se při stejném rozsahu textu nemusí slova tak často opakovat.

Např. ve Fučíkově Reportáži psané na opraťce je užito $N = 21\,640$ slov, slovník textu, tj. počet lexikálních jednotek je $V = 5\,006$ slov; *i. o.* je tedy $21\,640:5\,006 = 4,3$, tzn., že slovo (lexikální jednotka) se v ní opakuje průměrně 4,3krát. *I. o.* je zároveň ukazatelem stylistické příslušnosti textu; podle údajů českého → frekvenčního slovníku je v češtině nejmenší *i. o.* v poezii (3,0) a v žurnalistice (4,1), což je dáno stylistickou pestrostí poezie a tematickou mnohostraností žurnalistiky. Naopak v beletrii (5,4), literatuře pro mládež (5,6) a dramatech (5,7) je *i. o.* vyšší. Největší *i. o.* je v jazykových projevech soustředujících se na úzký problém a tím majících relativně chudší slovník, tj. mluvené projevy (6,3), texty odborné (6,2) a texty vědecké (6,3). Tematická pestrost má tedy za následek nízký *i. o.*, zatímco soustředění na problém (zvláště v odborném, vědeckém a hovorovém stylu) způsobuje větší opakování slov.

Lit.: J. Jelinek, J. V. Bečka, M. Těšitelová, *Frekvence slov, slovníků druhů a tvarů v českém jazyce*, Praha 1961.

vš

■ INDICKÁ METRIKA

soubor norem rytmické organizace verše v indické poezii. Teorie indické verše rozeznávaly téměř devět set různých metrických útvarů, jejichž užití bylo vázáno funkčně i tematicky a které byly zabudovány do složitého mytologického systému, v němž nabývaly odlišných mystických hodnot. Prostřednictvím práce anglického indologa H. T. Colebrooka a Jungmannova informativního článku, který z ní vycházel, bylo několik běžnějších metrických útvarů (veršů nebo strof) uvede-

no na poč. 19. stol. do české časoměrné versifikace. Jde především o tyto druhy:

a) Metrické útvary izosylabické s normovanou délkou některých slabik. Tento typ v české časoměrné poezii zastupuje verš *páthbjá*, šestnáctislabičný verš se závaznou dířesí po osmé slabice a z hlediska kvantity normovanou druhou polovinou každého poloverše xxxx U - - U // xxxx U - U U (Na Čechově zlatém stolci / věhlasný Hleděvic seděl, J. Jungmann).

b) Metrické útvary izosylabické členěné v takty o téměř počtu mor (zvaných *mátra*). Sem patří verš *sárangí*, devítislabičný verš o třech čtyřdobých taktech, z nichž první je prokleusmatik, druhý spondej a třetí anapest: U U U U - - U U - (Panel Hlasy poslyš spojené), sloka *upačitram* tvořená čtyřmi verši, z nichž liché jsou anapestickou tripodií s jambickou klauzulí U U - U U - U U - U - a sudé tripodií daktylskou uzavřenou spondejem - U U - U U - U U - - -;

Noci dále ode mne se ber tmavá!
Kaž se ve krásotě hvězdo nebeská!
Ty milencova vůdkyně laskavá,
veď mne ty náděje rozmilobleská!

(J. K. Chmelenský);

verš *mauktikamálá*, jedenáctislabičný verš o čtyřech čtyřdobých taktech tvaru - U U - - U U U U - - (Pláč teče hojný na mohyly bolné, A. Marek).

c) Metrické útvary různoslabičné a vnitřně nečleněné na izochronní takty, opírající se o závazný počet mor. Např. strofa *kundáliká* o šesti verších, z nichž první dva jsou členěny v poloverše o třinácti a jedenácti dobách a druhé dva opačně v poloverše o jedenácti a třinácti dobách, nebo *vaitdíjam*, sloka ze čtyř veršů, uzavřených katalektickou trochejskou tripodií, z nichž liché mají trvání čtrnáct mor a sudé šestnáct mor:

U U U U U U U U - U - U - ;
(A lsem chřestí pršky listové, Jungmann).

d) Různoslabičné metrické útvary členěné v takty, např. dvojerší *árjá* tvořené osmi čtyřdobými takty, přičemž šestý mohl být buď jen prokleusmatik a amfibrach, nebo redukovaný (redukce se u některých variant *árjá* připouštěla i v taktu osmém).

Chlub se rodem mluvy hindickým, dávná kvetne tobě Tevtone čest.

Tvá mluva Hindičky krásné pastorkyně, a má dcera jest.

(J. Jungmann)

Sem patří také *mátrásamakam*, sloka o čtyřech verších tvořených čtyřmi čtyřdobými takty, z nichž poslední mohl být jen spondej a anapest. Tato zásada byla v české časoměrné poezii často porušována (Když to světlo mrákatu zahnal, F. Šir).

I. m. nebyla do systému českého časoměrného verše přejímána jen pasivně; byla převrávena jak tlakem dříve přejaté metriky antické (často se připouštěla volná slabika na konci verše), tak i - jak tomu ostatně bylo v českém časoměrném verši obecně - tlakem systému sylabotónického (kvantita někdy byla nahrazována přízvukem nebo se umísťovala v lehké době, nebyla-li přízvukována). Jungmannův obrat k i. m. byl motivován nikoliv snad jen soudobou slabostí pro exotiku, ale v prvé řadě potřebou uvolnit jednoznačné sepectí časomíry s pravidly antického verše a dobrat se tak obecnějších zákonitostí časoměrné versifikace, na nichž by pak bylo možno vybudovat specifickou časomíru českou. Současně se příklonem k i. m. manifestoval mýtus těsného kulturního a pokrevního svazku Slovanů s „kolébkou“ indoevropské kultury, který tvořil součást jungmannovské obrozenské ideologie.

Lit.: J. Jungmann, Krátký přehled prozodie a metriky indické, Krok 1821. J. Nováková, Indické rozměry v českém básnictví, Věstník královské české společnosti nauk, třída filozoficko-historicko-filologická 1952, VIII, Praha 1953.

mc

■ INDIVIDUÁLNÍ STYL

(z lat. *individuus* = nedělitelný, nerozlučný) - charakteristický a jednotný princip organizace výstavby jazykových projevů určitého jedince z hlediska ideového, tematického, charakterového a jazykového. Lze rozlišit i. s. jazykový a literární; i. s. jazykový zahrnuje stylovou organizaci díla z hlediska jazykového, i. s. literární složky nejazykové (např. idea, téma, syžet apod.), tj. podléhající estetickým normám. Umělecké dílo má ovšem styl jediný, přičemž jazykový styl jako jazyková kategorie je podřízen stylu literárnímu; tato podřízenost vyplývá z toho, že styl jazykový je jednou z integrálních složek literárního uměleckého díla.

Zřetelný i. s. má každý vyspělejší spisovatel, v ústním projevu každý člověk. I. s. není živelným výsledkem spisovatelových vloh, nýbrž projevem cílevědomého noetického přístupu ke skutečnosti, ne každý spisovatel se ho proto dopracuje; z tohoto hlediska vyplývá, že i. s. se postupem času mění. Na vznik, vývoj a vlastnosti i. s. mají vliv subjektivní stylovorní činitelé, tj. intelektuální vyspělost, temperament a povaha, sociální původ, postoj ke zpracovávané látce, momentální duševní stav, stupeň ovládnání jazyka aj.

I. s. se stává nástrojem uměleckého poznání, je součástí umělecké metody a v tomto smyslu působí na jiné literární tvůrce. I. s. má značný vliv i na vývoj celonárodního jazyka; proto studium i. s. slouží nejen k poznání umělecké noe-

tiky tvůrce, ale i ke studiu vývoje jazykových a literárních norem. Dokumentem tohoto úsilí jsou např. slovníky význačných spisovatelů, tj. soubor lexikálních prostředků vybraných autorem ze slovní zásoby národního jazyka, resp. nově tvořených (srov. slovník Goethův, Puškinův, Botevův aj.).

Lit.: K. Hausenblas, Základní okruh stylistické problematiky, Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1963. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. J. Mukařovský, Individuální sloh spisovatele, jeho vznik a vývoj a jeho úloha ve vývoji literatury a spisovného jazyka, tamtéž. V. V. Vinogradov, Problema avtorstva i teorija stilej, Moskva 1961. Viz též → styl, → stylistika jazykovědná.

vš

INDUCTORIUM viz INSTITUTIO

■ INFORMACE

(z lat. informāre = utvářet, sdělovat představu) – v nejobecnějším významu každý druh výpovědi o činnosti, popř. stavu objektu, jevu, vztahu apod. K bližšímu zkoumání pojmu *i.* je možno vyjít z hlediska → sémiotiky, tj. vědy zabývající se studiem znakových soustav; tři různé roviny ukazují tři typy abstrakcí znakových vztahů: a) *syntax*, tj. vztah znaků mezi sebou; b) *sémantika*, tj. vztah mezi znaky a designáty; c) *pragmatika*, tj. vztah mezi znaky a jejich uživateli. Z těchto kategorií vyplývají i tři různé aspekty pojmu informace:

a) *i. syntaktická* (strukturní, selektivní) postihuje pouze formální (statistickou) strukturu posloupnosti znaků a nevšímá si vlastního obsahu, popř. smyslu zprávy; tento typ *i.* je základním pojmem → teorie informace, vypracované C. Shannonem, N. Wienerem aj., podle níž množství informace (→ entropie) je udáno počtem elementárních binárních rozhodnutí (ano – ne, → bit), nutných k dekódování zprávy;

b) *i. sémantická* si všímá pouze vztahu znaků k označovaným skutečnostem. Byly navrženy různé míry k měření sémantické *i.*, např. Bar-Hillelova-Carnapova míra (vycházející z pojmu logické pravděpodobnosti), Osgoodův sémantický diferenciál (aspekt psycholingvistický) aj.;

c) *i. pragmatická* vychází ze vztahu znaků k uživatelům, mezi nimiž je uskutečňován přenos; vyjadřuje stupeň změny znalostí u určitého příjemce.

Byly činěny pokusy zachytit a číselně vyjádřit také množství tzv. *i. estetické* (Moles, Sychra-Sedláček aj.), především pomocí pojmu entropie; vycházely však ze zjednodušeného předpokladu, že čím je nějaký prvek překvapivější, tím více nese i estetické *i.*, a opomíjely její závislost na

srozumitelnosti použité formy.

Lit.: M. Bense, Teorie textů, Praha 1967. J. Levý, Teorie informace a literární proces, Česká literatura 11, 1963. A. Moles, Art et cybernétique, Castermann 1971. Cb. Morris, Sings, Language and Behaviour, New York 1946. P. M. Woodward, Wstęp do teorii informacji, Warszawa 1969. V. Voigt, Úvod do semiotiky, Bratislava 1981.

vš

■ INICIAČNÍ ROMÁN

(z lat. initiātiō = začátek, v širším významu v mystických učeních, alchymii, etnografií aj. = zasvěcení), *román zasvěcení* – typ románu, jehož hrdina, předurčen a vyvolen pro vyšší poslání, opouští svět, sestupuje nebo vystupuje do mimosvětských sfér (podsvětí, nebe, pohádkové a utopické říše); bývá usměrňován či provázen zasvětitel (kouzelníkem, poustevníkem, knězem, panou). Směřuje od poznání empirického k poznání ezoterickému, za kterým se obvykle skrývá tajemství světa, tajemné a démonické bytosti či přímo Boha a který někdy splývá s tajemstvím jeho vlastní bytosti (polodvojnický vztah); symbolicky umírá pro veškerý svět a je vzkříšen pro duchovní život (katabáze – sestup, symbolizující smrt, tvoří zpravidla nejdůležitější a nejdramatičtější část *i. r.* – v prostoru jí odpovídá kouzelný les, strašidelný zámek, labyrint, tajemný dům, krypta aj.).

S tématem zasvěcení, spojeným s tématem hrdinovy výchovy a zrání (*i. r.* je de facto zvláštním typem → výchovného románu), se setkáváme ve starověkých mýtech a eposech, kde bylo ještě bezprostředním odrazem obřadů umírajícího a znovuzrozeného božstva, ve filozofických traktátech (novoplatonismus), náboženské literatuře, zejména mystické a sektářské. Prvním dochovaným *i. r.* je Apuleiův Zlatý osel (2. st.). Epochou rozkvětu *i. r.* byl středověk (romány o svatém grálu – např. Perceval Chrétiena de Troyes, asi 1180; iniciační schéma mají alegorické básnické skladby typu Dantovy Božské komedie). V barokní literatuře se *i. r.* výrazně přiblížil svým charakterem filozoficko-náboženskému traktátu (Komenského Labyrint světa a ráj srdce, 1623, Bunyanova Cesta křesťana, 1678–1684) nebo byl specifickým vyústěním pikareskního románu (Grimmelshausenův Dobrodružný Simplicius Simplicissimus, 1668). Druhým významným obdobím *i. r.* byl romantismus, pro jehož pojetí umění a skutečnosti jsou charakteristické iniciační rysy. Za *i. r.* lze pokládat Goethova Viléma Meistera (1785–1821), Novalisova Jindicha z Ofterdingen (1802), J. Potockého Rukopis nalezený v Zaragoza (poč. 19. stol.), některá díla Balzaka (Ludvík Lambert, 1832, Serafitus-Serafita, 1833

až 1835). S prvky a postupy *i. r.* se setkáváme v románu gotickém (→ černý román), v tzv. románu s tajemstvím (E. Sue), románu detektivním (→ detektivní literatura), → dobrodružném románu, → romanetu aj., kde se využívá iniciačního dějového schématu ovšem bez původního ezoterického obsahu. G. Meyrink (Golem, 1915), T. Mann (Kouzelný vrch, 1912–24), F. Kafka (Zámek, asi 1922), J. Gracq (Na zámku Argol, 1938) aj. pokračují v tradici *i. r.* ve 20. st.; hrdinové těchto románů zůstávají někdy nezastvěnící (Kafka).

I. r. představuje románový typ, procházející literaturou od starověku po současnost a vyvíjející se v určité opozici k románu jako žánru převážně světskému a empirickému, a to zdůrazněním svého obřadního půdorysu, svou blízkostí k → mýtu, tihnutím k → symbolismu, k alegorismu (→ alegorie), → utopii.

Lit.: L. Cellier, Le Roman initiatique en France au temps du romantisme, Cahiers internationaux de symbolisme, 4, Genève 1964. S. Vierne, Rite, roman, initiation, Grenoble 1973. Táž, Jules Verne et le roman initiatique, Paris 1973.

dh

■ INKUNÁBULE

(z lat. incunábula = kolébka, plénky, dětství) – český ekvivalent *prvotisk* (zavedl V. Hanka). Pojmem *i.* se označují tisky z období od vynálezu knihtisku do roku 1500 včetně. Rok 1500 jako časovou hranici inkunábule stanovil J. Saubert (1643) a je mezinárodně uznáván. První česká *i.* je Trojanská kronika tištěná v Plzni ne dříve než v r. 1468; obsahuje 390 nečíslovaných stran a je tištěna na bílém papíře italské výroby tzv. českou bastardou (druh gotického písma). I když přesné údaje nejsou k dispozici, podle posledních výzkumů se zdá, že na historickém území Čech a Moravy bylo do r. 1500 vytištěno 51 inkunábule, z toho 34 česky, 16 latinsky a 1 německy. Až do roku 1486–87 se knihtisk u nás rozvíjel především v Plzni (v menší míře též ve Vimperku a snad i v Praze), později též v Praze, Brně, Kutné Hoře a Olomouci. Nejstarším evropským tiskem (Gutenberg) je německý zlomek o posledním soudu (Gutenbergovo muzeum v Mohuči); tisk měl asi 27 stran. Úplně zachovalou *i.* je Gutenbergův tisk tzv. Tureckého kalendáře na rok 1455 (tisk 1454).

Samotný princip knihtisku byl ovšem už v 11. století znám Číňanům; v Evropě vznikl však zcela nezávisle. Srov. → kniha.

Lit.: Z. Tobolka, Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor, Praha 1949. M. Kopecký, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978.

vš

■ INSCENACE

(z lat. in = na, do; scaena, z řec. skéné = scéna; tedy uvedení na scénu) – 1. jevištní konkretizace dramatického díla, tvořící dynamicky strukturovaný celek, na jehož stavbě se vedle dramatického textu (→ drama), jako složky většinou výchozí, zároveň synteticky uplatňují prostředky specificky divadelní (herecké umění, divadelní prostor, scénická technika), ale též prvky dalších umění (výtvarného, hudebního aj.). Jednotlivé významové prostředky dramatického díla si v tomto procesu, v němž je text kolektivem tvůrců divadelního představení (režisér, herci atd.) převáděny do jiného znakového systému (tzv. jazyka divadla), zachovávají buď svůj původní význam i smysl v celku díla, nebo získávají smysl nový, někdy i opačný (když *i.* jde „proti autorovi“, tj. proti původnímu smyslu dramatického textu).

Specifikum *i.* jako uměleckého artefaktu tvoří její časoprostorová dimenze; počet a hierarchie složek, vytvářejících scénické dílo, jsou historicky podmíněny, podléhají vývoji divadla jako svěbytného umění, ale též vývoji dalších uměleckých druhů (složka slovesná měla dominantní postavení v divadle např. v antice a za klasicismu, výtvarná v baroku, herecká v antickém a středověkém mimu, v commedii dell'arte atd.), a v neposlední řadě podléhají také společenské situaci. Termín *i.* pochází z druhé poloviny 19. stol., vznikl v souvislosti s pojetím režie jako svěbytné tvůrčí činnosti, která integruje významové utváření scénického díla v procesu jeho vzniku. Pojmu *i.* se v českém kontextu užívá nejčastěji pro divadelní nebo televizní nastudování nějakého dramatického textu, někdy nepřesně též ve spojení s tvorbou scénografa. V přeneseném analogickém významu se ho užívá někdy v kontextu tvorby filmové nebo pro nastudování rozhlasové hry;

2. *obrazně* se pojmu *i.* a inscenovat užívá ve sféře občanského života jako označení předem promyšleného zosnování určité události, jež má vzbudit takový dojem, který její střížce zamýšlel; jde o typ → mystifikace.

kn

■ INSITNÍ LITERATURA

(z lat. insitus = vrozený, vsazený), též literatura *naivní* – pololiterární tvorba, obvykle teprve do datečně zveřejňovaná tiskem. Je to doba insitního (naivního) malířství, jehož nejvýznačnějším představitelem byl v Evropě francouzský celník Henri Rousseau (1844–1910), a často je k insitnímu výtvarnému projevu doprovodem nebo doplňkem. Základními rysy *i. l.* jsou a) bezprostřednost a radostná nebo úlevná spontánnost, s nimiž autor vypovídá především o sobě a svém okolí (své mnohdy trpké zkušenosti a sny), b)

jednoduché a silně emocionální výrazové prostředky, c) předmětnost, odpovídající celistvému naivnímu životnímu názoru a postoji autora, d) neskrývané potěšení z tvorby („zde se kreslí a píše dle libosti“, A. Beer), která je často protiváhou vsedního nebo strastného autorova občanského osudu, e) bezděčné ignorování žánrových hranic, f) směšování slohových prostředků, g) úsilí o dokumentární přesnost a podrobnost pozorování a záznamu, h) fantazie nespoutaná literárními a logickými zřeteli. *I. L.* nemá žádný vývoj, její autoři jsou obvykle literárně izolovaní od soudobého písemnictví i navzájem. Od starší pololidové písmácké literatury se *i. L.* odlišuje absencí rozsáhlé výchovných a poučovatelských tendencí, neskrývanou subjektivností a někdy i prvky protiměšťácké revolty. Jejimi autory bývají nezřídka podivíní, lidé ostrácní, jimž se dostalo jen nejzákladnějšího školního vzdělání a kteří nemohli svůj talent školit a rozvíjet ve směru dobového uměleckého úsilí. Vznik *i. L.* je spjat s kapitalistickou likvidací podmínek pro rozvoj skutečné lidové slovesnosti a umění, konec *i. L.* souvisí pak s procesem demokratizace kultury a umění, zvláště v socialistické společnosti, která umožňuje odbornou školní výchovu a rozvoj tvůrčích schopností každého nadaného jedince. První a nejvýznamnější postavou české *i. L.* (a zároveň i naivního malířství) je „soustružník, řezbář, pozlatitel, brejlař a malíř v Dobrušce“ Alois Beer (1833–1897), který zanechal 65 velkých sešitů svých kreseb a textů; z nich se (zásluhou K. Michla) publikuje teprve od 30. let a byl zveřejněn dosud jen zlomek. Zatímco naivní „nejskromnější umění“ výtvarně objevil pro moderní českou kulturu už r. 1920 Josef Čapek, o *i. L.* se představitelé meziválečné umělecké levicové avantgardy intenzivněji začali zajímat až ve 30. letech v souvislosti s výstavou A. Beera (1937), oceňující (Vančura, Nezval, Hálas aj.) zvláště Beerův smysl pro pocízi, jeho fantazii, sny i momenty společenské a bezděčné umělecké revolty zároveň s infantilními prvky v této tvorbě. Nová vlna zájmu o insitní umění a literaturu se u nás objevuje v 60. letech.

Lit.: Bosé nožky, Praha 1970. A. Beer, Lituji, že nejsem básník, Praha 1970. Týž, Na vandru, Praha 1973. B. Beneš, Pololiterární tvorba, Česká literatura 19, 1971. J. Čapek, Nejskromnější umění, Praha 1920.

mb

■ INSPIRACE

(z lat. in = do, v; spirāre = dýchat, kalk podle řec. enthúsiasmos) – 1. v psychologii duševní stav přinášející neobvyklé zvýšení tvůrčí aktivity, tvůrčí nadšení;

2. v teorii literatury – v tomto stavu se rodící

a tento stav navozující šťastný nápad, rozhodující impuls k vytvoření díla, náhlé rozřešení hlavního problému konkrétního tvůrčího procesu. *I.* umožňuje autorovi pracovat rychle, soustředěně, vydatně a zároveň poměrně snadno ve stavu jakéhosi sebezapomnění. *I.* náleží k nejméně objasněným fázím a jevům tvůrčího procesu; je jisté, že jde o výbuch nahromaděných duchovních a fyzických sil, fantazie, paměti, zkušenosti a že v *i.* nalézá své uplatnění autorova → intuice. Dílo „neinspirované“, vytvořené bez tvůrčího nadšení, působí často chladně a ani nevzrušuje čtenáře, posluchače a diváky. Stav inspirace je naprosto nezbytný pro uměleckou → improvizaci. Šalda, v jehož estetickém myšlení *i.* představovala jednu ze základních a nezbytných kategorií tvorby, vyžadoval ji rovněž od kritiky (Kritika patosem a inspirací v Bojích o zítřek). Sama o sobě *i.* ovšem k vytvoření díla, zejména rozsáhlejšího, zdaleka nestačí, přispívá však k mobilizaci všech tvůrčích dispozic a v tom není nahraditelná ani pracovní disciplínou, ani jinak. Zdroje inspirace mohou být někdy velmi kuriózní a bez zřetelné souvislosti tematické i jiné s dílem, které pak díky inspiraci může vzniknout.

Inspiruje-li se autor k vytvoření díla jiným uměleckým dílem, mluví se o *i.* druhotné, sekundární, popříp. knižní; ta se chápe obvykle jako umělecké minus díla, i takové dílo je však odrazem a obrazem reality a o jeho hodnotě nerozhoduje fakt sekundární (knižní) *i.*, ale kvalita jeho výsledného vztahu ke skutečnosti. (Nezvalovu Pražskému chodci byla mylně vytýkána knižní *i.*, ačkoli ve skutečnosti literární reminiscence, inspirované zážitky z četby, jsou organickou součástí díla, které v době bližšího se válečného ohrožení milovaného města záměrně evokovalo hodnoty národní kultury.)

Lit.: A. G. Cejtlín, O práci spisovatele, Praha 1973. G. Thomson, Marxismus a poezie, Praha 1979. Týž, O staré řecké společnosti, Praha 1952. J. Burjanek, O romantickém názoru na inspiraci, Praha 1942. mb

■ INSTITUTIO

(z lat. instituere = zavést, vzdělávat) – též *inductorium* (z lat. inducō = uvádím) a *isagogé* (z řec. eisagógé = úvod) – úvod do vědního oboru, ke studiu nebo k četbě; zároveň názvy pro elementární knihy jednotlivých oborů. Všecky tyto výrazy vyšly z oběhu s ústupem latiny a řečtiny ze škol a z vědecké a odborné literatury. Jejich vzájemné rozlišování kolísá, někdy se chápe *inductorium* a *isagogé* jako úvod bez samostatného pojetí, jindy se zdůrazňuje spíše oborová vazba: *isagogé* se vyhrazuje literatuře filozofické a bibliště, zatímco *inductorium* a *institutio* pro ostatní obory. mb

■ INTENCIONALITA

(z lat. *intentiō* = napětí, úsilí, pozornost, záměr, vůle) – 1. v *literární vědě* – výstavba textu v závislosti na jeho poslání. V nejobecnější rovině se označuje za intencionální takový text, který je „komponován s předpokladem, že se bude tradovat. Vedle toho jsou texty povahy neintencionální, např. dialektologické magnetofonové záznamy“ (J. Hrabák). Prostřednictvím této *i.* se prosazují také konkrétní intence jednotlivého směru, osobnosti, díla (v dialektice autorské a objektivní ideje); ideová intence v díle realizovaná se nazývá → tendenci. Pojem intencionality je úzce spjat s pojmem „literárnosti“. I neintencionální texty se mohou chápat jako „literární“, jsou-li začleněny do literárního prostředí, zejména jako → dokument;

2. *fenomenologický termin*, označující nutnou vztažnost a zaměřenost psychických procesů k nějakému předmětu, přičemž podružnou otázkou je, zda jde o předmět reálný nebo fiktivní; též fenomenologické označení pro specifický způsob existence literárního díla. Podle R. Ingardena literární dílo není útvar čistě ideální, jako např. geometrický trojúhelník nebo číslo, protože není nadčasové, vzniká v určitém čase a proměňuje se ve svých konkretizacích, ale ani útvar pouze reálný, jako např. psychické prožitky, které jej vytvořily. S ideálními předměty má literární dílo společné to, že je výkonem subjektivity a tvoří významovou jednotku, s reálnými pak to, že – když už je „založeno“ – vstupuje do reálného bytí a účastní se ho. Pojetí díla jako intencionálního předmětu zdůrazňuje okolnost, že se v díle nejedná o subjektivní prožitky něčeho, ale o „předměty myšlenek a představ autorových“ (Ingarden). Tím mílí *i.* proti psychologismu v literární vědě. Ve svých důsledcích však Ingardenova teorie literárního díla zůstává idealistická, popírá, že dílo vzniká odrazem reálné skutečnosti a že je touto skutečností verifikovatelné;

3. v *psychologii* – nezbytné zaměření pozornosti v procesu poznávání („zaměření k něčemu“).

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. *Týž*, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967.

mb + pv

■ INTERLUDIUM

(z lat. *inter* = mezi; *lūdus* = hra) – 1. typ středověké meziaktní frašky (→ *intermedium*);

2. *interlude* (angl.) – anglická varieta renesanční mezipřehrávkové frašky 15. a 16. stol.; jejími nejznámějšími autory jsou N. Medwall (Fulgens and Lucres, 1495), J. Heywood aj. W. Shakespeare dokázal *i.* zařadit přímo do struktury dramatu (Hamlet, Sen noci svatojánské);

3. v *budbě* krátká skladba pro varhany, která zprostředkovává přechod mezi jednotlivými verši chorálu.

kn

■ INTERMIDIUM

(lat. *inter* = mezi, *medius* = střední, tj. čas mezi dvěma lůtami) – krátká, většinou komická hra nebo → scéna, hraná převážně jako → mezihra mezi dějstvími samostatné vážné hry, tragédie nebo později také velké opery. Původ *i.* je v Itálii, vzniklo v 15. stol. jako součást středověkých → mystérií, do nichž vnašelo prvky současného všedního života a lidové komiky (v církevních hrách bylo *i.* také někdy označováno jako → farce). Za renesance mělo *i.* v Itálii burleskní podobu frašky z lidového prostředí (včetně lidové mluvy), která sahala k hrubému, často obscénnímu humoru, později bylo také prostředkem k antiklerikální satirě z ideových pozic humanismu a reformace. V Itálii se mezihra nestala samostatným žánrem lidového divadla do té míry jako v Anglii (→ *interludium*) a zvláště ve Španělsku (→ *entremés*). Ve Francii použil prostředků *i.* (intermede) např. Molière (Zdravý nemocný, Měšťák šlechticem aj.); v 18. stol. byly z některých *i.* tvořeny samostatné hry, nejčastěji jednoaktové.

V 17. a 18. stol. se *i.* rozšířilo prakticky po celé Evropě, v českém kontextu jsou nejznámější *intermedia* V. F. Kocmanka (1607 až 1679), která vedle hrubého humoru a obrazu zkarikovaného venkovského prostředí přinášela mravoprávní tendenci.

kn

■ INTERMEZZO

(ital., z lat., → *intermedium*) – hudebně dramatická meziaktní vložka, jejíž původ sahá k středověkým *intermediím*; původně *i.* tvořily skladby madrigalového stylu, později komické sborové a zpívané hry s mytologickými náměty nebo výpravné balety. Žertovný děj *i.*, který se odehrával v přestávkách mezi akty dramatu, tragédie nebo velké opery, neměl s jejich významem obsahem většinou žádnou vnitřní souvislost. Později jednotlivá čísla *i.* splývala v samostatný celek, který se osamostatňoval; tak vznikla nejprve italská opera buffa (Pergolesi, 1710–1736; Služka paní) a postupně další operní žánry, především komická opera (Mozart: *Così van tutte*, 1790, Smetana: *Prodaná nevěsta*, 1866). Později, když drama i opera usilovaly o stylovou jednotu, *i.* jako meziaktní dramatický žánr prakticky vymizelo; jeho pozůstatky lze nalézt ještě v baletních vložkách, popř. v meziaktní hudbě.

kn

■ INTERPOLACE

(z lat. interpolāre = znovu zřídít, opravit, falšovat) – změna původního textu cizí rukou, zvláště přidání jednotlivých slov, vět i odstavců, tj. vsuvka do textu díla, splývající s textem graficky a obsahově, i když často neorganicky. Původcem *i.* může být opisovač, resp. redaktor reagující na nejasné či poškozené místo v textu, popř. text doplňující a využívající k tomu event. i dítě napsaného textu. *I.* se nejčastěji (zvláště ve středověké i starší literatuře) stává → glosa, obsažená v opisované předloze a začleněná opisováním do přeepsaného textu. *I.* a podobně i glosa jsou důležitou pomůckou při studiu historie textu díla, v některých případech umožňující určit přibližnou dobu vzniku opisu (rukopisu), rovněž i způsob interpretace díla v dané době.

vš

■ INTERPRETACE

(z lat. interpretātiō = výklad, vysvětlení) – termín označující každý výklad smyslu nějakého textu: 1. v *nejširším slova smyslu* každý přístup ke skutečnosti, který usiluje o výklad jevu, jeho podstaty, jeho příčin, podmínek a způsobu jeho existence. V tomto smyslu *i.* začíná a končí jakékoli zkoumání literatury jako faktu;

2. v *užším smyslu* je *i.* literárněvědní disciplínou, jejímž východiskem je literární text a cílem co nejadekvátnější pochopení a výklad smyslu slovesného uměleckého díla. Na rozdíl od systémově jí nadřazené → teorie literatury je předmětem *i.* konkrétní, individuální umělecké dílo jako svébytný celek. V posledních desetiletích doznala *i.* a její metodologie nebyvalého rozmachu a slovesné literární dílo je zkoumáno z nejrůznějších názorových a vědních hledisek. Vedle interpretačních metod, které si všímají i vnětových a mimoliterárních vztahů díla (geneze díla, vztahu díla k jiným artefaktům, k jazykovému systému a ke skutečnosti) a pracují tak s materiálem, který má těsný vztah k literární historii (zejména marxistická a sociologická *i.*), existují také metody, které kladou na první místo organickou jednotu literárního díla, samostatnost jeho textu a jeho hodnotu. Zde se uplatňuje zejména dědictví ruského formalismu (→ formální metoda), anglosaská „nová kritika“ (→ new criticism), švýcarská škola „umění interpretace“ (Kunst der Interpretation) a francouzská metoda výkladu textů (→ explication de texte). Tyto metody mají zase blíže k literární kritice.

Jako vědecký postup při výkladu textu má *i.* svůj původ v klasické → hermeneutice, která později jakožto umění výkladu a jako metodologie historických a duchovních věd (Geisteswissenschaften, Dilthey) sloužila k porozumění indivi-

duálním jevům lidské kultury na rozdíl od výkladu přírodních věd. Vedle synonymního významu je hermeneutika vlastně teorií *i.* Pro výklad náboženských textů, zvláště biblických, se uchovává termín exegetika (→ exegeze);

3. v *teorii překladu* jeden ze základních postupů uměleckého překladu, spočívající v co nejspřávnějším přetlumočení objektivní ideje i uměleckých hodnot originálu vhodným výběrem stylistických prostředků. Východiskem *i.* jsou nejpodstatnější rysy díla, cílem jeho objektivní hodnoty. Zároveň je v *i.* vyjádřen prostřednictvím díla i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému kontextu.

Lit.: K interpretaci uměleckého literárního díla, Praha 1970. J. Levý, Umění překladu, Praha 1961. O interpretaci uměleckého textu I–V, Bratislava 1970–1976. A. Popovič, Poetika uměleckého překladu, Bratislava 1971. J. Stawiński, O problemach sztuki interpretacji, Liryka polska, Kraków 1966.

pv + hr

■ INTERVIEW

(čti -vjú, angl. pův. = schůzka, rozhovor) – žánr publicistické literatury, druh *rozhovoru* (bývá také rozhovorem nazýván a série *i.* se někdy označuje jako *hovory*) – nejčastěji → dialogu, otázek a odpovědí, v němž účastníci (na rozdíl od → platónského dialogu, → rozmluvy a → diskuse, případně → kulatého stolu) jsou nerovnoprávní: mají předem rozděleny (a nevyměňují si) úlohy tazatele a mluvčího (interviewovaného); na tom nic nemění otázky k tazateli – i ony jsou buď druhem, resp. nepřímou formou odpovědi, anebo jsou to otázky ryze řečnické. Tazatelem v *i.* je obvykle novinář, interviewována je zpravidla osobnost veřejně známá a významná nebo v nějakém oboru vynikající a pozoruhodná, o níž se předpokládá, že její sdělení a názory zaujmou čtenáře. Iniciativa k *i.* vychází formálně (a často i fakticky) od žurnalisty, který obvykle volí téma rozhovoru, někdy už v žádosti o „poskytnutí *i.*“; v některých případech je však třeba hledat podnět k *i.* u dotazované osobnosti, která z jakýchkoli důvodů (ať pracovní zatíženosti, ať z ohledů taktických a psychologických) přenáší část odpovědnosti na novináře a dává této formě zveřejnění svých myšlenek přednost před přímým monologickým vystoupením v tisku, v rozhlasu nebo televizi. *I.* přispívá ke zvýšení popularity a vážnosti dotazované osobnosti a bývá provázen i fotograficky nebo kresebně. O výhodách a oblibě *i.* nepřímo svědčí existence *i.* fiktivního, který je dvojího druhu: a) *autointerview* (tazatel je fiktivní), b) *nepřavý i.* (tazatel vyzval odpovědi na své otázky z textu napsaného bez jeho přičinění, anebo hotový už text doda-

tečně vybavuje otázkami). – Autorem *i.* je tazatel, přestože jádrem *i.* je záznam sdělení a myšlenek dotazované osobnosti. Tazatel může do jisté míry ovlivnit nejen výběr tématu, tón a způsob jeho probírání, ale také celkové vyznění, což souvisí i s tím, že záznam rediguje pro tisk (vysílání), tj. pečuje o jeho ucelenost, odstraňuje opakování, krátí výroky a tím vším bezděky nebo i vědomě vtiskuje záznamu svou představu. *I.* (dříve pořizované stenograficky, nyní pomocí magnetofonu) usilují o co nejpřesnější reprodukci rozhovoru (v nich se s výroky dotazovaného nakládá jako s → citáty) a někdy se navíc snaží i rekonstruovat celý průběh setkání a atmosféru prostředí i portrétovat dotazovanou osobnost; jiné *i.* jsou jen volným zápisem myšlenek (tu se výroky podávají ve formě → parafráze), někdy dokonce v konečném znění odpadají otázky. Některé *i.* se předem aranžují – zvláště pro živé vysílání rozhlasu a televize; jiné vznikly tak, že dotazovaný písemně vypracoval odpovědi (někdy u Nezvala; tu se *i.* blíží technice → ankety). – Dotazovaná osobnost před otištěním prohlédnutý (příp. korigovaný) a schválený *i.* se nazývá autorizovaný. – *I.*, jehož tazatel je sám významnou osobností, přerůstá v → rozhluvu.

Historie *i.* je spjata s dějinami žurnalistiky, své předchůdce však *i.* hledá i v literatuře filozofické (už v platónském dialogu), v některých legendách a v záznamech rozhovorů se státníky a velikány umění a vědy, jmenovitě v zápiscích námořního důstojníka Em. de Las Casese, který uchoval a vydal výroky Napoleonovy ze Svaté Heleny (8 sv., poprvé v l. 1822–1829), a v Eckermannových Rozhovorech s Goethem (1836 až 1848). V časopisech a novinách se *i.* poprvé uplatňuje v 60. letech 19. stol. ve Spojených státech amerických, pak v Anglii a v ostatní Evropě.

Do krásné literatury *i.* proniká v dobách sblížení literatury s žurnalistikou, a to jako forma → konfese, → eseje, → kritiky ap.; nezřídka jde přitom o zjevný autointerview (např. Šaldův Interview imaginární čili pomyslný z roku 1927, Vančurovo vyznání Autor zpovídá autora z r. 1939). Velký význam má *i.* pro formování a organizaci literárního a kulturního života (např. se *i.* využíval v ideologických bojích 60. let 20. stol. v české kultuře). Literární historii a kritice *i.* slouží jako zdroj informací o autorech, událostech, hnutích a v tom se podobá memoárům, → deníkům, zápisníkům → dopisům a zvláště → konfesím; při práci s *i.* je však třeba vždy zhodnotit stupeň autenticity výroků dotazované osobnosti.

Lit.: R. Reingard, *Das Interview*, Leipzig 1957. K. Štorkán, M. Baumann a kol., *Umění interviewu*, Praha 1973.

■ INTONACE

(z lat. *intonāre* = zazvučet, zaznít) – melodie jazykového projevu, tj. změny ve výšce hlasového tónu v průběhu mluvené řeči (v širším smyslu pak spolu s melodií i jiné zvukové prvky větne, především přízvuk, řídkěji i rytmus, tempo, intenzivnost řeči, členění a témbř). Melodicko-dynamická *i.* *větná*, která je v těsné souvislosti s obsahovým a syntaktickým členěním věty, probíhá ve verši paralelně se zvláštní *i.* *rytmickou*, vlastní danému typu verše a spjatou s jeho metrickou osnovou. Výsledná *i.* verše je pak výslednicí prolnutí *i.* větné a *i.* rytmické. V zásadě bývá dvojdílná, podílí se na rozčlenění verše na dva úseky, ojediněle – zejména v poezii francouzské a polské – se objevuje trojdílná *i.* v tzv. → trimetrech (trimètres, alexandrins tripartis), v nichž jsou závazné dvě → dierese; nebo se vůbec intonační členění ruší (např. když je verš realizován jediným slovem).

I. je základní složkou rytmického → impulsu, v různých versifikačních systémech se k ní druzí ta či ona veršotvorná kvalita (slabická délka, přízvuk, počet slabik). Ve verši volném nebo bezrozměrném zůstává udržování určitého intonačního schématu minimálním požadavkem výstavby verše.

Lit.: F. Daneš, *Intonace a verš, Slovo a slovesnost 19, 1958. B. Ejchenbaum, Melodika ruského lirického sticha, Peterburg 1922. J. Mukařovský, Intonace jako činitel básnického rytmu, in: Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.*

mc

■ INTRIKA

(z franc. *l'intrigue* = pleticha, nástraha, úskok) – ve fabulovaných literárních dílech (→ epika, → drama) dějová → zápleтка, která je důsledkem protikladných zájmů, popř. konfliktu mezi postavami, nebývá však řešena vždy přímým zápasem, ale zvláštní taktikou, která je založena na pletichách, záměně nebo úskoku. Vlastní vývoj *i.* (někdy několika paralelních intrik) směřuje pak většinou buď k odstraňování, nebo naopak k narůstání protikladů; *i.* je tak jedním z prostředků, který působí na pohyb fabule. Konflikt v podobě *i.* je charakteristický zejména pro dramatické žánry, v tragédii může *i.* přivést hrdinu až k záhubě (Schiller: *Úklady a láska, Don Carlos*), v komedii bývá většinou v humorném řešení šťastně odhalena, někdy se v závěru obrací proti svým původcům (Sheridanova *Škola pomluv*). *I.* oplývalo zvláště romantické drama, ale dávno předtím již antická komedie (Plautus), významným dramatickým prostředkem byla též u Shakespeara, Calderóna, Gogola aj.

Lit.: H. Knorr, Wesen und Funktion des Intriganten, 1951.

kn

■ INTUICE

(z lat. *intuēri* = nazírat) – pojem filozofický a psychologický, způsob postižení pravdy cestou přímého nazírání zdánlivě bez logické analýzy a rozumové úvahy; dialektickomaterialistický výklad *i.* zdůrazňuje, že při tomto přímém nazírání, při němž se silně uplatňuje cit a fantazie, nejde o poznávání mimorozumové a nadrozumové, ale o svérázný typ myšlení, při němž jednotlivé fáze myšlenkového procesu probíhají neuvědoměle a neuvědomovaně a jasný je jen výsledek; *i.* se uplatňuje pozitivně zvláště tam, kde existující postupy logického poznávání prozatím selhávají. V tom smyslu je *i.* konstitutivní součástí poznávání uměleckého, projevuje se už při → inspiraci a často i v průběhu tvorby a zčásti přispívá i k vysvětlení schopnosti umělců vystihnout pravdu a dobrat se pravdivějšího poznání mnohdy dříve než ekonomové, filozofové ap. (klasický příklad: u Balzaka se Engels dověděl o ekonomických poměrech doby víc než z odborné literatury). Jestliže marxistická filozofie označuje intuitivní poznání v některých případech za dostačující pro zjištění pravdy, nikoli však pro přesvědčení o ní druhých, v umění se tato nevýhoda *i.* příliš neprojevuje, protože umění nepřesvědčuje argumenty, ale obrazy. Nepopíratelné existence *i.* zneužívaly často nejružnější iracionalistické, mystické a nábožensko-filozofické směry ve filozofii, které dokazovaly, že intuici (uplatňující se zvláště mocně v umělecké tvorbě) lze poznat i transcendentno, a v tom smyslu působily i na uměleckou tvorbu a na estetiku a orientovaly je k tzv. věčným „nadčasovým“ hodnotám, absolutnu ap. Zejména Bergsonův iracionalismus a jeho pojetí *i.* sloužilo jako opora teorií tzv. → čisté poezie, podle nichž „poezie ústí v modlitbu“ (H. Bremond). Umění jako lyrickou intuici definoval B. Croce.

mb

■ INVARIANT

(franc. = neproměnný), též *invarianta* – v moderní lingvistice jazyková jednotka nebo její složka, která zůstává ve svých realizacích stálá; strukturální jednotka jazyka bez zřetele na její konkrétní realizace. V posledních desetiletích se termín *i.* objevuje i v jazykovědně nebo obecně sémioticky orientované teorii literatury pro označení neproměnných složek vzájemně spjatých proměnlivých jevů na různých úrovních jazykové tematické výstavby literárního díla (→ *varianta*), řídceji pak pro společnou kategorii, k níž tyto

proměnlivé jevy přísluší. Lze např. hovořit o *i.* žánru (souhrnu jeho konstantních, neměnných rysů – v sonetu mezi ně mj. patří např. počet veršů), o *i.* metra atd.

mc

■ INVEKTIVA

(z lat. *invectiō* = nájezd, napadení) – slovní útok, zvláště proti určité osobě (osobní *i.*), též celý projev takového poslání, druh → pamfletu. Autor ji obvykle jako *i.* neoznačuje. Nejčastěji se *i.* objevuje jako součást polemiky a kritiky, ale setkáváme se s ní též v krásné próze, dramatu a v poezii (např. Nezvalovy verše jsou plny invektiv proti lidem úzkoprŕsým, pokryteckým, poučovatelům bez smyslu pro poezii, v Nezvalově komedii Milenci z kiosku jsou však *i.* i proti hlavě státu tehdejší buržoazní republiky).

mb

■ INVERZE

(z lat. *inversus* = obrácený, zvrtný) – aktuální změna gramaticky obvyklého, stylisticky bezpříznakového pořádku slov, motivovaná potřebou zdůraznit některou složku výpovědi (např. s ohledem na rýmovanou shodu), rytmicky organizovat nebo emocionálně podbarvit větný úsek, resp. verš (např. postpozice shodného přívlastku, přesouvání příklonek apod.). *I.* v různé míře oslabuje syntaktické vztahy, čímž přispívá k intonačnímu zvýraznění a sémantickému osamostatnění jednotlivých slov; např. „Jen dál! Čas nový nové chce mít činy“ (*J. Neruda*). *I.* se nejvíce uplatňuje v poezii (stov. zvláště J. Kollár, J. Vrchlický, S. Čech aj.), ale běžná je též v umělecké próze, především rytmizované. Viz též → hyperbaton.

jh

■ INVOKACE

(z lat. *invocatiō* = zvolání) – zvolání k bohu nebo svatým na počátku náboženských textů, řídceji v literárním textu zvolání a oslovení vůbec. V poezii se tradovala *i.* k Múzám jako prosba o básnickou inspiraci již od homérské poezie.

pb

■ IÓNIK

(z řec. *iónikos* = iónský) – v antické metrice stopa v trvání 6 mor, skládající se z dvojice slabik dlouhých (– –) a dvojice slabik krátkých (∪ ∪), buď v pořadí – – ∪ ∪ (iónik sestupný, *iōnicus* a *maiōre*), nebo v pořadí ∪ ∪ – – (iónik vzestupný, *iōnicus* a *minōre*).

mc

■ IRONIE

(z řec. eironeia, podle eiróna, typu z antické řecké komedie, který v protikladu k chvástavému aladzónovi vítězil chytrostí a vtípem) – posun významu, v němž kladně hodnotící soud má pejorativní smysl. Už v řecké komedii dosahovala *i.* komického účinku chválou předností protivníka a zachováváním vnější vážnosti se zřetelem na diváka, který byl schopen interpretovat vnější vážnost jako skutečnou směšnost. Prvek *i.* byl však přítomen i v řecké tragédii jako výsměch bohů a osudu nad zpupným hrdinou, který stál vůči bohům v revoltě (např. Sofoklův Oidipús). Jiným typem *i.* je sokratovské znicotňování vlastní osoby, připuštění neznalosti vedoucí k skutečnému poznání. F. Schlegel (1772–1829) odvozoval z fichtovské filozofie tzv. romantickou *i.*, která si uvědomuje nepřeklenutelný rozpor mezi skutečností a ideálem a povznáší se nad vlastní slabost a neschopnost šedou skutečností přetvářet. O vypravěčské *i.* se někdy hovoří v souvislosti s románem L. Sterna (1713–1768) Život a názory pana Tristrama Shandyho, v němž si autor pohrává s narativní linií a předstírá naprostou nahodilost a libovůli dalšího vývinu děje. Skutečnými mistry literární *i.* byli Swift, Brentano, Hoffmann, Heine, Morgenstern, u nás Havlíček a John. *I.* jako konstitutivní stylizační prostředek ustupuje ve středověké alegorické literatuře, v baroku a realismu a naopak vystupuje do popředí v reformační literatuře, klasicismu a moderní groteskní literatuře. Objevuje se periodicky jako zlehčení hrdinské, pesimistické a tragické literární stylizace. Jako prvek estetické kategorie komična bývá *i.* často odstíněnou modifikací jazykové, dějové a situační komiky.

Lit.: B. Allemann, Ironie und Dichtung, Pfuldingen 1956. A. F. Losev, V. P. Šestakov, Dějiny estetických kategorií, Praha 1978. I. Strob-schneider-Kobrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960.

pb

ISAGOGÉ viz INSTITUTIO

■ ISOCHRONISMUS

(z řec. isochronos = stejnodobý) – 1. v poetice vlastnost stejného trvání úseků řeči, především veršů, ale i mluvních taktů apod., pocítovaná na základě obecně přijaté normy (normativní předpoklad pro vnímání *i.* v časoměrném verši, tzv. → izometrie, je např. přiznání rovnosti mezi trváním jedné slabiky dlouhé a dvou krátkých); 2. objektivní tendence k vyrovnávání tempa při výslovnosti různých dlouhých taktů.

mc

■ IZOKÓLON

(z řec. isokólon = totožnost úseků, shodný počet, zvl. v řeči) – rétorická figura, spočívající ve shodě délky dvou nebo více mluvních taktů v próze. *I.* je jedním z nejstarších prostředků rytmicke prózy, v antické řečnické próze se objevuje již v 5. stol. před n. l. Protože rovnost úseků řeči nebývá v prozaického textu uvědomována, byl *i.* doprovázen a zdůrazňován ještě dalšími prostředky organizace jazykového materiálu, např. syntaktickým → paralelismem, → anaforou apod.

mc

■ IZOMETRIE

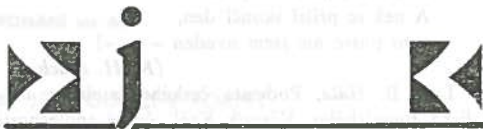
(z řec. isometriá = stejnoměrnost) – v časoměrné versifikaci totožnost veršů nebo částí veršů na základě stejného počtu konvenčních časových jednotek, tzv. → mor.

mc

■ IZOSYLABISMUS

(z řec. isosyllabos = stejnoslabičný) – stejnoslabičnost, totožnost úseků řeči na základě stejného počtu slabik. *I.* veršů je normou sylabotónické a sylabické poezie.

mc



■ JAMB

(z řec. iambos) – v antické metrice vzestupná stopa o délce 3 mory, realizovaná následností krátké a dlouhé slabiky, v sylabotónické versifikaci následností slabiky nepřízvučné a přízvučné (⊔ –). Zároveň se termínem *j.* označuje verš a celý veršový útvar oprávcí se o jambickou metrickou osnovu. Zatímco ve starořecké poezii představoval *j.* běžný rozměr, poměrně značně blízký hovorovému jazykovému projevu, v češtině požadavek podkládání sudých slabik verše přízvukem naráží na odpor lexikálního materiálu, neboť slovních celků s nepřízvučnou první slabikou je jen velmi málo (předklonné skupiny). Vzestupnost jambické stopy se kříží se sestupností slovního taktu v češtině. Dějiny českého *j.* jsou tak vlastně dějinami řešení tohoto rozporu.

Charakteristickým místem v českém *j.* je počátek verše. Bývá obsazen buď jednoslabičným a obvykle neplnovýznamovým slovem, nebo slovem

trojslabičným. Tento začátek umožňuje akcentovat sudou slabiku metra, v prvním případě již druhou, v druhém případě čtvrtou. Přitom zejména výstavba verše od významově nesamostatného, a tedy často na kontext vázaného slova do značné míry ovlivňuje významovou stránku jambu. V *j. nestopovém* (např. v jambu lumírovců nebo v *j. Macharově*) po úvodním jednoslabičném nebo trojslabičném celku následují slovní celky sudoslabičné, takže vzestupnost nemůže být realizována v jednotlivých taktech a stává se záležitostí celého verše – jejím nositelem je větný přízvuk, který se v *j.* (již díky jeho častému významově neplnému počátku) tlačí na konec verše. V *j. stopovém* (např. Máchův jamb) se signalizuje vzestupnost tendencí k rozložení plnovýznamových, a tedy přízvukných monosylab do těžkých dob verše. Jistou úlohu shrává v naznačování vzestupnosti i → kvantita.

V systému českého sylabotónického verše je *j.* úzce spjat s trochejem, spolu s ním je veršem v zásadě s dvojslabičnou alternací (tj. s alternací jedné přízvukné a jedné nepřízvukné slabiky), jehož konstantou je nikoliv rozložení přízvuku, ale především počet slabik. Oba tyto distinktivní rysy stavějí *j.* proti → daktylu. Od trocheje jej odlišuje častá trojslabičná alternace na počátku rytmické řady.

Bez konce ticho – žádný hlas –
 bez konce místo – noc – i čas – – –
 To smrtelný je myslé sen,
 toť, co se „nic“ nazývá.
 A než se příští skončí den,
 v to pusté nic jsem uveden – – – 1

(K. H. Máchba)

Lit.: B. Hála, Podstata českého jambu z hlediska fonetického, *Věstník Král. české společnosti nauk, třída filoz.-histor.-filolog.*, 1952, V, Praha 1953. J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948. Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938.

mc

JAMBY viz SATIRA

■ JAZYK UMĚLECKÉ LITERATURY

každé literární dílo je souvislou řadou jazykových znaků (jazykovým projevem), má dynamický (časový) ráz. Jako materiál, který vstupuje zvenčí do uměleckého díla, určuje *j. u. l.* základní druhové vlastnosti slovesného umění vůbec a jako národní *j.* zapojuje literární dílo do kulturní tradice národa. Recepte literárního díla probíhá v důsledku dynamické povahy jazykového projevu jako akumulace významů souběžně ve dvojnásobném směru: jednak lineárně – od prvního znaku díla

k znaku posledního, takže výsledný účín je vždy podmíněn pořadím dílčích prvků, z nichž dílo vzešlo; jednak „hloubkově“ – žádný následující prvek nevnímáme jen z hlediska prvku bezprostředně předcházejícího, ale vždy z hlediska všech pamětně integrovaných prvků předchozích, čímž dochází k průběžnému vršení informací podle vnitřních významových souvislostí.

Rovněž tematičnost, druhý charakteristický rys slovesného umění (např. proti architektuře), souvisí s faktem, že literární díla jsou utvářena jazykem – základní a nejrozšířenější soustavou → znaků, užívanou primárně k mimoumělecké komunikaci. Znakovým charakterem se přibližuje jazyku toliko materiál hudby – tón, jenž také není pouhým přírodním zvukem, ale součástí tónového systému, není však na rozdíl od jazyka vklíněn do životní praxe. Díla redukující komunikativní schopnost jazyka (např. básně v umělém jazyce, abstraktní poezie) a destruuující jazyk na zvukové nebo optické efekty (např. „konkrétní“ poezie) existují z hlediska celkového literárního vývoje na okraji literatury. Přesouvají totiž její vlastní specifitost, danou již materiálem, směrem k hudbě anebo výtvarnému umění, ovšem vznikají a jsou vnímána na pozadí plnohodnotného přirozeného (v novější době zpravidla spisovného) národního jazyka.

Jednotlivé výrazové prostředky jazyka jsou nositelem mnohovrstevného sdělení literárního díla v důsledku své strukturální a funkční diference. Jazykové znaky, pokud jde o poměr složky označující a označované, rozlišil již americký filozof Ch. S. Peirce (1839–1914) na symboly (nemotivovaný vztah), indicie (vztah poukazování, náznaku) a ikony (vztah vnější podobnosti). Jazykové prostředky – fonologické, morfologické, syntaktické a lexikální – plní díky svým distinktivním rysům a svému stylistickému využití různotvárně → funkce: zaměřují pozornost vnímatele na předmětnou skutečnost (funkce referenční), na autora sdělení (funkce expresivní, emotivní), na adresáta (funkce konativní, apelativní), na jazykový kód (funkce metajazyková) i na sdělení samo (funkce poetická). Funkční specifitost jazyka umělecké literatury přitom netkví v autonomii jediné – poetické – funkce, jak se domnívali ruští formalisté, když dichotomicky oddělovali tzv. jazyk poetický (nepředmětný, samoučelný) od jazyka praktického, nýbrž v hierarchii funkcí. Poetická funkce spočívá v dynamizaci výrazových prostředků nejrůznějších jazykových rovin a oblastí za účelem vystupňování účinnosti výsledného sdělení. Tím, že uvolňuje významotvorné možnosti jazyka, poetická funkce zmožňuje a obrozuje zároveň i jeho možnosti poznávací a výchovné. Poetická funkce přitom – až na anomální projevy, které ji samotnou oslabují – není nikdy jedinou funkcí jazyka umělecké literatury, ale vzniká v organické

návaznosti na funkce ostatní.

Specifické potřeby, k jejichž naplnění jazyk umělecké literatury napomáhá, vedly již v Řecku, na samém počátku evropského literárního vývoje, k vytvoření soustav tradičních výrazových prostředků (tzv. → tropy, → figury), umožňujících dynamizovat rozličné jazykové oblasti i vrstvy a tak dosáhnout neotřetosti, osobitosti, mnohoznačnosti a větší konkrétnosti výrazu, později v protikladu zejména k jazyku věcné a odborné literatury.

Smyslově vnímatelná zvuková stránka jazyka je rovinou, která jakožto signifikantní (označující) nese všechny ostatní významy literárního díla. Zároveň však i sama zvuková stránka – vázána na významy lexikální a gramatické – označované významové hodnoty navozuje, podbarvuje a akcentuje svou hmotností. Úloha zvukové stránky vzrůstá zvláště v poezii a při uměleckém přednesu díla. K zvukovým složkám jazyka patří především hláskové složení jazykového projevu, které umožňuje vznik → eufonie, onomatopoeie, parecheze, aliterace, paronomázie, kalambúru, rýmu aj., ale i čitelné textem předurčení jen zcela a částečně závisející na rozhodnutí recitátora nebo čtenáře: intonace, rozhodující o hlasové výšce, kterou si text při hlasové četbě žádá, a spolu s akcentací i o splyvavosti nebo přerývanosti intonační linie; zabarvení hlasu (témbr), vnášející do textu citové a ironické odstíny; tempo, umožňující odstupňování významové závažnosti. I ve zvukovém základu se projevuje rozdíl mezi dvěma hlavními druhy umělecké literatury: → prózou a → poezií, spjatou s → veršem a s rytmickou organizací promluvy.

Lexikální prostředky, dané v konkrétních dílech vždy určitým rozpětím a frekvencí jednotlivých lexikálních typů, bývají bohatě aktualizovány. Tím se vytvářejí předpoklady pro využití skrytých významových možností a vztahů uvnitř jazyka samého, uvnitř díla, i mezi dílem a skutečností. V literárních dílech tak dochází často k přejímání slov z jiných jazykových prostředí do spisovného kontextu a k jejich křížení (→ dialektismy, barbarismy, archaismy), k vytváření slov nových (→ neologismy), ve změně významu slov již existujících (→ tropy, metafora, metonymie, symbol, alegorie, synekdocha), k citovému a expresivnímu zabarvování slov (→ eufemismus, sarkasmus, ironie, hyperbola, litotes), k významovým konfrontacím ve formě přirovnání (antiteze, paralelismus) nebo ve formě determinace (oxymóron, epiteton) i k opakování slov (→ anafora, epifora, epanastrofa, epizeuxis, polysyndeton).

Rejstřík gramatických (morfologických a syntaktických) kategorií bývá využíván v zásadě dvojím způsobem: buď na základě symetrie, opakování, binarity a gradace (tzv. typ gramatický), anebo bez ohledu na tyto geometrické vztahy

(typ antigramatický). Pro gramatiku *j. u. l.*, zejména syntax, jsou charakteristické různé nepravidelnosti (→ asyndeton, polysyndeton, zeugma, anakolut, aposiopese) a tzv. rétorické figury (→ řečnická otázka, řečnické zvolání, apostrofa, pleonasmus, hendiady, paradox aj.). Potřeba výraznosti a mnohotvárnosti umělecké informace vede k vytváření napětí mezi soustavou aktualizovaných gramatických prostředků a prostředky odsunutými do pozadí a k přisvojování všech prostředků charakteristických pro jiné funkční vrstvy jazyka. Využití *j. u. l.* zkoumá → stylistika.

Lit.: *J. Cohen*, Structure du langage poétique, Paris 1966. Essays on the Language of Literature, Boston 1967. *R. Ingarden*, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. *W. Kayser*, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I., Praha 1948. *V. V. Vinogradov*, O teorii chudožestvennoj reči, Moskva 1971. pt

■ JAZYKOVÝ PROJEV

sémanticky a formálně uzavřená → promluva. *J. p.* se skládá z jedné a více promluv, nikoli však naopak; v tomto smyslu je *j. p.* promluvou na vyšším stupni zobecnění pojmu promluva. Na rozdíl od promluvy v užším významu, která je relativně samostatnou jednotkou řeči, *j. p.* je zcela samostatný útvar. Srov. → text.

vš

JEDNÁNÍ viz AKT

■ JEDNODUCHÉ FORMY

termín zavedl nizozemský badatel André Jolles („Einfache Formen“, 1929); za *j. f.* považoval legendu, pověst (vlastně ságu), mýtus, hádanku, přísloví, → kasus a → memorabile, pohádku a anekdotu (vtip). Tyto *j. f.* se jeví v jeho pojetí jako elementární slovesné formy, jako morfologicky rozpoznatelné jazykové jednotky, „jazyková gesta“, jež vznikají spontánně v jazyku podle rozličných lidských mentálních postojů a myšlenkových dispozic a aktů (Jolles používá termínu „Geistesbeschäftigung“). Tyto psychické postoje a mentální akty tedy působí jako formující princip „jednoduchých forem“: tak předmětem pohádky je odpověď na otázku po ideálním světě vyššího řádu, hádanka problematizuje tajemství, přísloví shrnuje lidskou zkušenost, anekdota (vtip) porušuje a rozbíjí konvence atd. Jolles vlastně postavil své *j. f.* proti umělým, literárním formám (Kunstformen). Proto se jeho učení chopilo zvláště folkloristické bádání a rozvinulo je v různém směru, což umožňovaly také autorovy ne zcela jednoznačné formulace; K. Ranke interpretuje *j.*

f. jako antropologicky konstantní praformy lidské výpovědi, jako žánrové → archetypy. Kritika upozorňovala, že v Jollesových *j. f.* se směřují útvary vsutku jednoduché s útvary komplikovanějšími, literárními (např. pohádka); namítala, že v Jollesově pojetí se absolutizuje a automatizuje řeč, a vytýkala, že žánrové formy jsou chápány spekulativně, aprioristicky a nehistoricky.

Lit.: *W. Berendsobn*, Einfache Formen, in: Handwörterbuch des deutschen Märchens I, Berlin 1934–40. *H. Bausinger*, Formen der „Volks poesie“, Berlin 1968. *K. V. Čistov*, Problema kategorij ustnoj narodnoj prozy nesказочного характера, in: Fabula 9, 1967. *A. Jolles*, Einfache Formen, Halle 1929. *K. Ranke*, Einfache Formen, in: Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen, Berlin 1961.

os

JEDNOTA MISTA, ČASU, DEJE viz DRAMATICKÉ JEDNOTY

JEDNOTA OBSAHU a FORMY viz DIALEKTIKA OBSAHU A FORMY

■ JEREMIÁDA

(podle starozákonního proroka Jeremiáše) – žalozpěv vyjadřující nářek nad pohromou, přírodní katastrofou nebo úpadkem státu. Nevyjadřuje pouze kontrast mezi žalostnou přítomností a někdejší blahobytem, ale i věsteckou vizi budoucí katastrofy. Literární předlohou *j.* je starozákonní Pláč Jeremiášův. V naší literatuře jsou známy barokní Lamentatio rusticana V. F. Kocmánka a Pláč a nařikání země rakouské u příležitosti tureckého obležení Vídně r. 1683. Srov. → pláče, → elegie.

pb

JEZUITSKÉ DRAMA viz ŠKOLSKÉ DRAMA

JINOTAJ viz ALEGORIE

■ JUNÁCKÉ PÍSNĚ

(srbsky junačke pesme) – jihoslovanské, totiž srbské, chorvatské a bulharské lidové písně na bohatýrské náměty s velmi různorodým obsahem – mytickým, pohádkovým, legendárním i v základě historickým, jako jsou např. zpěvy o bitvě na Kosově poli r. 1389, o královci Markovi, synu krále Vukašina, o hajducích (protitureckých vzburěncích). Od 14. stol. je udržovali v lidovém povědomí pěvci zvaní podle doprovodného nástroje guslaři, jindy slepači („slepčí“). Významným sběratelem *j. p.* byl počátkem 19. stol. Vuk Stefa-

nović Karadžić; zčeštili je S. Kapper a J. Holeček. Viz též → hajducké písně.

Lit.: *J. Máchal*, O bohatýrském eposu slovan-ském, Praha 1894.

pt

■ JUVENILIE

(z lat. juvenis = mladý) – označení děl (literárních, ale i malířských, hudebních, vědeckých aj.) z mladších let autora. Jde o relativní vymezení jednak vzhledem k autorovu věku, jednak k významu takových prací. *J.* nemusí nutně být práce začátečnické, ale již umělecky a vědecky hodnotné. Protože se období lidského dospívání většinou překrývá s léty uměleckého zrání, jsou *j.* nejčastěji práce, které autor vytvořil v mladším věku před prvním veřejným vystoupením, před uměleckým → debutem, před vydáním → prvotiny. Některé ojedinělé *j.* mohly vyjít už za autorova života, většinou jsou ale dochovány v rukopisné podobě. Tiskem se vydávají až po smrti autora, a to v rámci souborného vydání (→ edice) autorových spisů, jako doklad jeho uměleckého vývoje. Příklad: F. X. Šalda nazval 1. svazek svého Díla Juvenilie I, 2. svazek Mladé zápasy, s podtitulem Juvenilie II.

vš

■ JUXTAPOZICE

(z lat. iuxtā = vedle, positiō = postavení) – 1. v *lingvistice* sepětí jednotek syntaktického plánu (větných členů, výpovědí), které není dáno explicitně vyjádřeným syntaktickým vztahem, ale pouze obsahovou souvislostí a příslušností k témuž jazykovému projevu, např. „Jděte mi k šípku, kdopak by do takové houpačky sedal, to je tak pro vás“ (*Němcová*);

2. v *literární vědě* použití dvou textů v tisku vedle sebe (např. dvou variant téže básně nebo překladu a originálu) pro snadné porovnání a demonstrování shod a rozdílů.

hř



■ KABARET

(z franc. le cabaret = hospoda, krčma) – původně jeviště nebo scéna, na které předváděli herci nebo sami autoři literární, hudební aj. umění malých forem; postupně se formoval ve světo- bytný žánr zábavného divadla. Program *k.* se

skládá z jednotlivých čísel (např. → skeče, → šansonu, → parodie, → pantomimy atp.), které jsou spojovány nejčastěji osobou konferenciéra, jenž má z celého pořadu vytvořit svým průvodním slovem homogenní celek. Příznačným rysem kabaretních vystoupení je vedle principu montáže jistá nedefinitivnost kabaretních textů, která tak reálně nebo alespoň potenciálně dává příležitost k jejich aktualizaci, extemporování či improvizaci. K. výrazně v tomto smyslu počítá s aktivitou diváků, spoluvytvářejících atmosféru vhodnou ke vzniku improvizace.

Jako specifický typ zábavného divadla vznikl k. v 80. letech 19. stol. v Paříži (Chat Noir, 1881), jeho původní ráz charakterizovalo náhodné seřazení čísel. Stálé kabaretní scény se tvořily teprve později; na poč. 20. stol. se k. dostal do Dánska, odtud do Německa (Berlín, 1901, E. von Wollzogen; pak k. Schall und Rauch, kde začínal M. Reinhardt) a do Vídně. V Praze vznikl nejprve Schöblův k. U bílé labutě (1906, E. A. Longen, E. Bass), největšího významu však dosáhla později Červená sedma, vedená J. Červeným. Z předních českých kabaretérů té doby je třeba uvést např. K. Hašlera, F. Futuristu a začínajícího V. Buriana. Ve 20. letech zájem o k. postupně upadal, na jeho místo nastoupila fabulačně sevřenější → revue. Kabaretní žánr se ovšem nevytratil, v meziválečném období i po druhé světové válce prakticky do současnosti přetrvává ve dvou základních liniích, jednak původní, jako pořad s volnou skladbou čísel (v 50. letech se v tomto smyslu rozvíjela estráda), a potom v sevřenější podobě, obvykle s náznakem rámcující fabule (u nás praxe divadel Větrník, Rokoko, Paraván, Večerní Brno atd.).

Lit.: J. Henningsen, *Theorie des Kabarets*, Ratingen 1967. J. Kalina, *Svět kabaretu*, Praha 1966. O. Rainer, W. Rösler, *Kabarettgeschichte*, Berlin 1981.

kn

■ KABUKI

(z jap. kabuki-furi = typ vojenského oděvu); současně akronym ze slov *ka* (= zpěv), *bu* (= tanec), *ki* (= děj, akce) – japonská divadelní forma, která využívá různé divadelní žánry: → drama, → operu, tanec (→ balet, → pantomimu), loutkové divadlo (→ loutková hra) a pracuje s nimi na principu → montáže. Všechny hry jsou doprovázeny hudbou (nejčastěji hranou na šamisen, japonskou kytaru), která se situační adekvátností podkresluje slova herců (obdobně jako → melodram). K. jako lidová hra byla protikladem aristokratické lyrické hry → nó; žánr charakterizuje stylizace, jež je vlastní jak složce textové, tak jevištní (herecké i výtvarné). Jednotlivé fabule představovaných kusů byly (a jsou) obecně zná-

mé, proto dramatické texty k. nebyly vydávány knižně a (s výjimkou her M. Čikamacu) zůstávaly v rukopisech. Po dramatikovi se nežádalo, aby ve hře řešil obecné problémy etické nebo společenské, jeho úloha byla v tomto pojetí divadla mízivá, hlavní pozornost se soustřeďovala k uměleckému projevu herce.

V k. se rozlišují čtyři typy divadelních her: hry historické (idealizované příběhy ze slavné minulosti; historická pravdivost děje nebyla závazná, v námětech se stále opakují hrdinské příběhy ze života feudálních knížat, samurajů a jejich vazalů, zdůrazňovala se věrnost, čest, oddanost; svou specifickou melancholickou náladou vypovídají tyto hry o pomíjivosti života a slávy), hry občanské (zobrazující tragický konflikt mezi láskou a povinnostmi a tematicky čerpající z měšťanského života; jejich nejvýznamnější tvůrce M. Čikamacu je původně psal pro loutkové divadlo; k. přešlo tyto hry i s osobou vypravěče, hráčem na šamisen a stylizovanou hrou herců), hry „aragato“ (líčící postavy hrdinů nebo násilníků, obdařených nadpřirozenou silou a zápasících s demony a draky; nejproslulejší byl rytíř Šibaraka) a hry taneční (doprovázené orchestrem, umístěným na scéně, písněmi *naugata*, *kijomoto* a *tokiwazu*, též stylizovaným symbolickým tancem nebo pantomimou).

Svůj původ má k. v náboženském tanci *nembucu*, jež se tančil za zpěvu a zvonění malých gongů. Později *nembucu* předváděla tanečnice *Izumo O Kuni* také v představení pro lid, na přelomu 16. a 17. stol. soustředila kolem sebe skupinu a vytvářela z tance krátké jednoaktové výstupy (O Kuni hrála v mužském vojenském oděvu, odtud též název pro k.). Představení měla eroticko-burleskní charakter, v r. 1625 proto zakázala vláda vystupovat ženám na jevišti. K. dosáhlo široké popularity již v druhé pol. 17. stol. V 18. stol. je začalo vytlačovat loutkové divadlo, teprve na přelomu 18. a 19. stol. si k. našlo nové autory, kteří oživili jeho principy a spojili je s tradicí her → nó a loutkového divadla (např. *Džó-ruri*, k. hrálo tyto hry s živými herci); v 19. stol. tak dosáhlo k. svého vrcholu a zůstalo živou formou i ve 20. stol.

Lit.: E. Ernst, *The Kabuki Theater*, Oxford–New York 1956. V. Hilská, *Japonské divadlo*, Praha 1947. M. Piper, *Das japanische Theater*, Frankfurt/M. 1927. *Táž*, *Die Schaukunst der Japaner*, Berlin 1927.

kn

■ KADENCE

(z lat. *cadere* = padat, klesat) – v *lingvistice* intonační útvar vytvářený směrem pohybu melodie řeči vzhledem k tónové výšce (stoupání, klesání, rovný pohyb a jejich kombinace). Rozlišuje se: k. *konkluzivní*, intonační útvar uspokojivě

ukončených promluvvých oddílů, je charakteristická poklesem melodie po přízvuku; *antikadence*, intonační útvár promluvvých úseků ukončených neuspokojivě (otázky zjišťovací s výjimkou vylučovacích), je buď stoupavá nebo stoupavě klesavá. Termín *k.* konkluzivní byl dříve užíván (V. Mathesius) jako souhrnný termín pro kadenci ukončených úseků promluvvých oddílů, ať již uspokojivě ukončených (*k.* ve vlastním smyslu, *k.* uspokojivě ukončující), anebo oddílů promluvy ukončených neuspokojivě (*antikadence*). *Polokadence* signalizuje neukončenost promluvvého úseku a má dvě základní podoby: bezpříznakovou, tj. stoupavou (s možností příznakové modifikace této stoupavé melodie), a příznakovou, tj. klesavou. Všem polokadencím je společný pokles melodie na slabice před přízvukem.

Jako řada jiných fonetických termínů je i termín *k.* využíván v literární vědě (zejména ve versologii) pro popis zvukových prostředků literárního díla.

Lit.: F. Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, Praha 1957. V. Matbesius, *Čeština a obecný jazykozpyt*, Praha 1947.

mc

■ KAKOFONIE

(z řec. kakos = špatný, fóné = zvuk), *nelibozvuk* – seskupení hlásek v daném jazyce považované za nelibozvučné; v literárním díle, především v poezii, se stává plnoprávnou složkou díla stejně významově zatíženou jako → eufonie v užším smyslu slova (libozvuk). Někdy oživuje *k.* opomíjené zvukové kvality jazyka napodobováním či sugerováním hřmotů („*Krmi/krvi/krky/horských/škondorů*“, V. Nezval), jindy naznačuje potřebou větší artikulaci námahy typ poezie racionální, potlačující plynulost zvukové linie ve prospěch intelektuální přesnosti sdělení („*Nebyls tu málem rok... Bál ses sem vstoupit*“, V. Holan).

mc

■ KALAMBÜR

(z franc. calembour = slovní hříčka) – využití a) zvukové podobnosti nebo totožnosti (homonymie) dvou významově různých pojmenování („*čehož vinu jeden nebdodnosti své, jiný nevbodnosti oněch připisoval*“, *Komenský*), nebo b) mnohoznačnosti (polysémie) pojmenování jediného („*Brouk tesař zkoumá svým dlátem suchou kůru / dnu pod sekerou les borovic / ty rudé kmeny mají skutečnou smůlu / Ubývá Indiánů víc a víc*“, *Biebl*).

Simultánní využití několika významů u jediného pojmenování podmiňuje kontext, jen zřídka je *k.* pouze záležitostí vnitřní stavby samotných pojmenování bez ohledu na textové okolí –

u neologismů tvořených na základě → kontaminace („*bohosvod*“, tj. hromosvod + bůh, *Holan*).

Lit.: B. Brouk, *Jazyková komika*, Praha 1941.

mc

■ KALENDÁŘ

(z lat. calendarium; calendae byl v Římě název prvního dne v měsíci) – seznam dní jednoho roku, chronologicky uspořádaný podle týdnu a měsíců (původně u Římanů byla termínem *k.* obecně označována kniha, do které byla zapisována jména věřitelů a výše dluhů). Vznik *k.* v našem smyslu je spojen s náboženským kultem, resp. s požadavkem dodržovat církevní svátky (křesťanský *k.* je odvozen z *k.* juliánského).

Později se *k.* stal významnou součástí lidové literatury. Náznaky *k.* tohoto typu byly tzv. → cisiojány (nejstarší jsou u nás z pol. 13. stol.), které k zapamatování svátků užívaly krátkých veršů. S rozvojem knihtisku (koncem 15. stol.) se cisioján mění v *k.*, který svým obsahem patří do → lidového čtení, obsahoval planetář (výklad nebeských znamení podle planet), později také zdravotnická poučení (opěná hlavně o astrologii), → pranostiky, ozdobné obrázky, později i různá vyprávění a fantastické příběhy. První český tištěný *k.* je od M. Štětiny (Plzeň, 1489), D. Adam z Veleslavína vydal r. 1578 *k.* historický, v němž podle jednotlivých dní v roce vykládá příběhy z dějin. Specifickou funkci – jako lidové čtení – plní u nás *k.* v době temna a v národním obrození (V. M. Kramerius, *k.* toleranční, 1787–88), a tím se podílí na udržování kontinuity česky psané literatury. Od 19. stol. jsou prakticky do současnosti vydávány také *k.* věnované různým povoláním (pro lékaře, filology apod.) a pro různé zájmové okruhy. Literární *k.* (v 19. stol. např. v Čechách Poutník z Prahy, na Moravě Koleda) přináší literaturu přístupnou nejširšímu okruhu čtenářů, některé obsahují také soupisy spisovatelů a básníků s biografickými údaji, jiné přináší přehledy kulturních, politických i vědeckých výročí.

Lit.: J. Henning, *Kalender und Martyrologium als Literaturform*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 1961.

kn

■ KALIGRAM

(z řec. kalos = krásný, gramma = písmo) – báseň psaná nebo typograficky upravená do obrazce a tím spojující slovní materiál do zvláštního vizuálního (optického) celku. *K.* vychází z ideografie, tj. vyjadřování pojmu znaky nebo obrazy; proto též původní název *k.* byl *ideogram*. Název *k.* se užívá od Apollinairovy sbírky Calligrammes (1918, český výbor 1965), ve které jsou

některé básně vytištěny různými druhy písma a upraveny s ohledem na vizuální dojem. Ojedinelé *k.* se objevují už v antice, první *k.* v knize se objevuje r. 1564 v Rabelaisově románu Gargantua a Pantagruel, později užívá *k.* např. Labyrint od Clauda Rougemont de Baume (1592), v 18. stol. Panard, v 19. stol. Aloysius Bertrand aj. (→ *carmen figuratum*).

Zájem o vizuální stránku básnického textu ožívá znovu u symbolistů (Mallarmé, Vrh kostek) a futuristů (Marinetti, Osvobozená slova), z jejichž básnických experimentů vyšel i Apollinaire. Jeho *k.* ovlivnily i český poetismus (např. Seifertovy básně Počítadlo a Objevy ze sbírky Na vlnách T. S. F., Nezvalova optická báseň Adé ze sbírky Pantomima aj.).

Jestliže středověký *k.* se soustřeďoval na popisnost a zdůrazňoval magický smysl vztahu mezi použitými slovy a vytvořeným obrazcem, *k.* z počátku 20. stol. vyplynul ze sblíživání poezie s malířstvím, zvláště kubismem. Principy *k.* znovu ožily v → lettrismu a některých formách → konkrétní poezie.

vš

■ KALK

(z franc. *calque* = obkreslení, obtisk, kopie, napodobení; *mot calqué* = napodobené slovo) – slovo nebo slovní obrat otrocky napodobující výraz cizího jazyka. *K.* je průvodním zjevem rychlého technického a společenského vývoje. Klasickým příkladem *k.* v češtině je slovo rychlovlak podle něm. Schnellzug, jehož správným českým protějškem je slovo rychlík. Slovo rychlovlak je příklad *k.*, utvořeného proti „duchu češtiny“, tj. způsobem, jímž se v češtině slova obvykle netvoří. Navzdory úsilí jazykovědců (odmitajících *k.* zbytečné a vytvořené v daném jazyce zcela neústrojně) a proti námitkám jazykových puristů (brusičů), kteří zavrhují *k.* vůbec, mnoho *k.* v jazyce zdomácnělo a většina uživatelů jazyka je nepocituje jako cizorodý živel. Slova a slovní spojení, která se ještě cítí jako *k.*, slouží v literatuře k charakterizačním prostředkům (např. ve Fukově Spalovači mrtvol).

mb

■ KANÁL KOMUNIKAČNÍ

(z lat. *canālis* = stoka, žlab) – v teorii informace ta část → komunikačního řetězu, která přenáší informaci (zprávu, sdělení) od vysílače k příjemci (→ komunikant, tj. prostředří (resp. hmotný prostředek), kterým je informace přenášena. Při → komunikaci literární je takovým technickým prostředkem přenosu literárního sdělení (informace) materializovaná podoba textu literárního díla, a to buď v podobě psané (tištěné), nebo mluvené.

Informaci (sdělení) je vždy pro přenos nutno nejprve zakódovat pomocí → kódu (v případě literatury je to především jazyk) do tvaru signálů vhodných pro přenos. Při komunikaci jazykové a literární lze tedy uvažovat dvě základní soustavy signálů, přenášejících zakódovanou informaci kanálem, a to optickou (písmo) a akustickou (mluvená řeč). Výhodou písma jako soustavy signálů je skutečnost, že přetrvává v nezměněné podobě dlouhou dobu a že je ho možno rozmnožovat, čímž umožňuje jednak fixovat literární text do budoucna a zprostředkovat komunikaci mezi komunikanty z různých dob a jednak zmnožovat ji pro množství příjemců.

Lit.: viz → komunikace literární, → komunikační řetěz.

vš + mc

■ KANCIONÁL

(z lat. *cantiō* = zpěv) – zpěvník, sborník duchovních zpěvů, v dnešním užším smyslu sbírka duchovních zpěvů při bohoslužbách. Ve středověku byly *k.* nedílnou součástí náboženského života. Jejich obsahem byly nejrůznější duchovní zpěvy, liturgické i neliturgické. Od Husovy doby roste počet českých *k.* s rozmanitým zaměřením (graduály, hymnáře aj., → liturgická literatura). Nejvýznamnějším sborníkem 15. století, v němž je v jeden celek spojen liturgický a duchovní zpěv, je Jistebnický *k.* Reformační hnutí nese s sebou velký rozmach kancionálové tvorby, která se soustřeďuje do dílen spojujících práci písařů a malířů. Na vysoké umělecké úrovni těchto sborníků má největší podíl jednota bratrská (Jan Táborský, Lukáš Pražský). Perzekuce reformačních církví nutí přenášet dílny do ciziny, nejvíce do Polska (v 16. stol. známý *K. šamotulský a k. J. Blahoslava*, v 18. stol. *Harfa nová Jana Liberdy*, v 17. stol. *k. J. A. Komenského*). V Čechách je v pobělohorském období nekatolická tvorba *k.* stíhána, jsou vydávány pouze katolické *k.*, které však v podstatě využívají tradice reformačních sborníků. Prvním katolickým *k.* vydaným po Bílé hoře jsou Písně katolické k výročním slavnostem od Jiřího Hlohovského (1622). Katolické sborníky se také snaží navázat na bohatou tradici lidového zpěvu (M. N. Steyer, *Kancionál český*, 1683). Sílicí mariánský kult se odráží i v nových písních J. H. Dlouhovského *Pole požehnané a Zdoroslaviček na poli požehnaném* (1670). Sborníkem umělých písní, v němž se již projevuje nová hudební citění, je Česká mariánská muzika A. Michny z Otradovic (1649). Úpadek tvorby *k.* je spojen s nařízením Josefa II. z r. 1784 o zrušení literárních bratrstev. Bylo zakázáno používat dosavadní *k.* a s cílem normalizovat lidový duchovní zpěv byl vydáván úřední zpěvník *Normální zpěvy* (1784). Po tolerančním patentu přichází

určité uvolnění a jsou znovu vydávány některé starší *k.* V 19. stol. již nové *k.* nevznikají. Využívá se starých sborníků, které současně začínají sloužit jako předmět literárněhistorického studia (Kamarýt).

Lit.: Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. Týž, Počátky husitského zpěvu, Praha 1907. Týž, Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913.

mr

■ KANCÓNÁ

(z it. canzone = píseň) – nejrozšířenější poetický žánr středověké provensálské lyriky (cansos), vyznačující se rozmanitými strofami (neboli stancemi), které si odpovídají počtem a formou veršů a rýmů, ale na konci bývá strofa kratší. Petrarkovy *k.* měly 5–10 strof o 9–20 verších, později se komponují *k.* 4–8strofé o 11–16 verších, veršů sedmislabičných, jambických, střídajících se s verši sedmislabičnými, spojenými velmi volným rýmem. Obsah *k.* bývá většinou milostný. Uplatnila se především v literatuře francouzské, italské, španělské.

ko

KÁNON viz NORMA

KANONICKÝ TEXT viz TEXT KANONICKÝ

■ KANTÁTA

(ital. cantata, z lat. cantō = zpívám) – 1. typ *lyrické poezie* oslavného charakteru, která opěvuje nějakou radostnou událost nebo jejího hrdinu;

2. žánr *hudebně básnického díla*, vytvářeného většinou pro slavnostní příležitosti. Původně se jako *k.* označovala každá zpívaná skladba, jako svébytný žánr byla vytvořena na přelomu 16. a 17. stol. Textová složka *k.* tematicky čerpala z mytologických námětů, alegorií, často podléhala rétorickým šablonám. V hudební kompozici se uplatňovaly árie, recitativy, mezihry, dueta, chorály, sbory atp. Rozlišovaly se *k.* církevní (c. da chiesa) a komorní, světské (c. da camera). Církevní *k.* se liší od → oratorií, jež jsou epická, popř. dramatická, meditativním zaměřením, neuvádějí většinou dramatické postavy (J. S. Bach). Světská *k.* se vyvinula ze skladeb slavnostního charakteru; jako *k.* se tedy nyní označuje každá rozsáhlejší vokální skladba pro sbor, sólisty a doprovod, kterou nelze zařadit pod termín oratorium. Současní skladatelé komponují *k.* často na básnické texty, které nebyly původně k tomuto účelu napsané (Šaporin – Na poli Kulikovském, verše A. Blok); *k.* může mít též charakter balady (Dvořákovy nebo Fibichovy Svatební košile na text Erbenův), symfonie (Mahler, finále Beetho-

venovy IX. symfonie), lyrické scény (Berlioz, Romeo a Julie) atd.

Lit.: E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate, Leipzig 1955.

kn

■ KANTILÉNA

(z lat. cantilēna = známá, obehnaná píseň) – druh duchovní písně, který se vyvinul ve 14. stol. *K.* byla formálně prostá píseň nevelkého rozsahu – mezi 8 až 10 verši, složená z dvouveršových strof s rýmem převážně jednoslabičným, popřípadě s asonanční shodou. Počátky tohoto básnického druhu u nás jsou doloženy v rukopisech svatojirského kláštera.

Lit.: J. Vilikovsky, Latinská duchovní lyrika v Čechách, in: Pisemnictví českého středověku, Praha 1948.

pt

■ KAPITOLA

(z lat. capitulum = hlavička) – rozsáhlejší díleček uměleckého, popř. vědeckého díla, stojící svým rozsahem i funkcí mezi → odstavcem a → jazykovým projevem (→ promluvou) jako celkem. Vzhledem k odstavci se *k.* kromě většího rozsahu vyznačuje i tím, že je významově uzavřenější, jednoznačnější a samostatnější a v podstatě vyčerpává určitý tematický okruh, součást celkového tématu díla. Obsah a rozsah *k.* je v uměleckém díle určován členěním děje podle místa, času, postavy aj., ve vědeckém díle (výkladu, popisu, rozboru aj.) samostatnou problematikou, vyplývající z vnitřní logiky popisovaného předmětu. Na rozsah *k.* má vliv i autorský styl, žánr, tematika, v umělecké literatuře rovněž i zvyklosti převládajícího literárního směru. Relativní samostatnost *k.* ve významové výstavbě díla je potvrzena tím, že *k.* mívají samostatný název, někdy i podtitul. Rozsáhlejší *k.* jsou typické pro projev monotematický, významově sevěřený (vědecká literatura, z umělecké literatury zvláště román), *k.* kratší jsou příznakem polytematického projevu (populární projev, v umělecké literatuře zvláště drobnější žánry – např. novela, reportáž aj.). Obdobou *k.* je dějství (obraz) v dramatu. Ve starší literatuře a někdy i dnes se používají též pojmy *blava* a *kniba*, které se zhruba kryjí s rozsáhlejší kapitoly. Jistá libovůle v používání příbuzných termínů kniha, hlava, díl, část, oddíl aj. a nejednoznačnost v označování dílčích celků díla těmito pojmy ukazuje na nutnost vycházet při jejich hodnocení z odpovídající funkce v celkové organizační textu díla.

Lit.: J. Mistrík, Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968.

vš

■ KAPUCINÁDA

(podle církevní řehole kapucínů, odnože františkánského řádu), též *kapuciniáda* – v románských zemích a v zemích ovlivněných románskou kulturou kázání v obhroublém burleskním tónu, určené širokým vrstvám prostého lidu, zastrašovaného lícením pekelných hrůz; barokní nástroj ideologického a emotivního vedení věřících; přenesené každé obhroublé kázání a křiklavé efektní moralizování.

mb

■ KARIKATURA

(z it. caricare = přehánět, nadsazovat) – kritické nebo satirické zobrazení osobnosti, sociálního jevu či společensky závažné skutečnosti s cílem odhalit slabé stránky v oblasti morální, sociální nebo politické. Vědomě deformovaný obraz – zveličením nebo neúměrným zjednodušením podstatného, mírným nebo hrubším zdůrazněním negativních vlastností zobrazovaného (u postavy např. jednotlivých povahových rysů nebo fyzického vzhledu apod.) – vyvolává komický dojem, nejčastěji výsměšně satirický nebo kriticky zabarvený. Vedle malířské *k.* politické či osobní (Daumier, Goya, Hogarth) stojí v literatuře *k.* typová – ve smyslu povahové (charakterové) komedie Moliérovy, Shakespearova Falstaffa, Cervantesova Dona Quijota aj.

Lit.: T. Wright, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, New York 1968.

ko

■ KARNEVALOVÁ KULTURA

(z it. carnevale = sbohem, maso; srov. čes. masopust) – souhrnné označení pro rozmanité formy a projevy lidové zábavy, jež se rozvinuly zvláště v době vrcholného středověku a za renesance. *K. k.* vznikala mimo sféru vládnoucí ideologie jako osobitý projev spontánního lidového pohledu na svět a výrazně se odlišovala od tehdejší oficiální kultury s jejími církevními formami a náboženským obsahem, které travesticky a parodicky zesměšňovala (např. „svátek osla“, „svátek bláznů“ apod.). Rozvíjela se v městském prostředí na veřejných prostranstvích (ulicích, tržištích) při různých svátcích církevních i světských, přičemž vlastně navazovala na tradici starých římských slavností, zvláště saturnálií, s jejich nevázaným veselím a dočasně trpěným uvolněním morálky, jakož i sociálních a ideologických vazeb. V *k. k.* převažovaly mimetické (herecké, divadelní) formy veselí, a to jednak typu karnevalového (průvody a reje masek), jednak scénického (drsné komické výstupy), na jejichž tvorbě se podíleli jak profesionálové (potulní herci, zpěváci

a komedianti; → žakét), tak amatéři (zvláště studenti a různá „bratrstva“ měšťanů); charakteristickým typem této kultury byl „blázen“ (šášek), jemuž bylo vše dovoleno.

Ačkoliv *k. k.* nikdy nepatřila k tzv. vysoké kultuře, byl její vliv na středověké a zvláště pak renesanční umění mimořádně výrazný; sledujeme jej jak v literatuře (Rabelais, Cervantes) a v malířství (Dürer, Breughel), tak především na divadle, jehož tehdejší vývoj přímo podněcovala a spoluutvářela (→ církevní hra, → sotie). Období rozvoje *k. k.* skončilo zároveň s renesancí po nástupu feudálního absolutismu, jenž i veřejné slavnosti podřídil svému pořádku; její tradice pokračovala však i nadále, zejména v barokních → lidových hrách a v improvizovaném divadle (→ commedia dell'arte, → hanswurstiáda apod.) a dožívala nakonec v prostředí jarmarečnického prostředí.

Lit.: M. M. Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975. G. Cohen, Le théâtre en France au moyen âge I–II, Paris 1928–31.

tb

■ KASIDA

(z arab. qasida) – v literatuře islámské oblasti „účelová“, tj. panegyrická nebo útočná báseň ve formě gazelu s jednotným metrem a rýmem pevného schématu a a b a c a atd., která svým rozsahem – na rozdíl od gazelu – zpravidla přesahuje 15 dvojverší. Vznikla v předislámské Arábii, jakožto básnická forma vyslovující chválu kmene i výpady proti odpůrcům. Později se *k.* v beduínské arabské poezii vyvinula v útvar s přesnou tematickou osnovou: lyrický úvod s milostnými motivy zvaný nasīb, dále popis cesty k milence nebo k básni oslavované osobě (zahrnoval líčení krajiny, popis jízdního zvířete apod.) a konečně chvalozpěv na osobu, již byla báseň určena. Od poč. 10. stol. se *k.* stává, hlavně v poezii novoperské, kam byla přejata s arabskou poetikou, především dvorskou oslavnou básní. V dalším vývoji přistoupily k motivům panegyrickým i motivy satirické, didaktickónáboženské, společensky kritické a filozofické. Podobný charakter měla *k.* i v poezii turecké.

pt

■ KASPERLIÁDA

(z něm. Kasperle = Kašpárek) – jedna z variant vídeňské lidové hry (→ extemporované drama), jejímž komickým hrdinou byla postava sluhy (popř. v → lokální frašece tovaryše) Kašpara (něm. Kaspar), později Kašpárka (ve vídeňském dialektu Kasperl). Přestože se s podomkem Hanskasperem setkáváme na vídeňském lidovém diva-

dle již v pol. 18. stol. u Ph. Hafnera, dotvořil typickou Kasperlovu podobu až r. 1781 herec J. Laroche, a to jako novou proměnu tradiční komické postavy německého divadla, tzv. Hanswursta (→ hanswurstiáda), ovlivněnou silně i tradicí obdobného italsko-francouzského typu Harlekýna (→ harlekynáda), kterou připomínalo již jeho pestré obléčení. V první pol. 19. stol. přešel tento typ bystrého, vtipného a optimistického sluhy, který je nezbytným jevištním průvodcem daleko méně důležitých hrdinů, do → loutkových her, a to i do českých, kde se jako Kašpárek stal trvale oblíbenou a nadlouho nepostradatelnou postavíčkou, neboť si sem přinesl vrozený vtip a lidový humor; díky loutkové hře přežil tento typ prakticky do současnosti.

kn

■ KASUS

(z lat. *cāsus* = případ, příhoda) – jedna z tzv. → jednoduchých forem v pojetí A. Jollesa, tj. elementárních slovesných útvarů především folklórních; *k.* vidí svět a život jako sféru norem a hodnot, ale tyto normy, hodnoty, pravidla a zákony problematizuje, zpochybňuje jejich přímou a jednoznačnou platnost, staví je proti sobě, odkrývá jejich vnitřní rozpory a klade je jako otázku; zároveň se však zřídka pozitivní odpovědi. Jako příklad *k.* lze uvést vyprávění o krokodýlovi, jenž uloupil matce dítě; slíbí je však vrátit, jestliže matka správně zodpoví, co krokodýl s dítětem učiní. Matčina odpověď: Nevrátíš mi je. Oba interpretují poměr výroku a úmluvy po svém, matka žádá dítě nazpět, krokodýl je odmítá vrátit.

Příklady *k.* nalézal Jolles v literatuře indické, v evropské literatuře starověké, středověké (milostrná dvorská literatura a teologická morální kazuistika) i současné. W. Berendsohn přiznává *k.* ve folklóru jen okrajový význam.

Lit.: viz → jednoduché formy.

os

■ KATACHRÉZE

(z řec. *katachrésis* = chybné užití) – spojení logicky nespojitelných pojmenování; důležitým projevem tohoto jevu je logický rozpor mezi podstatným a přídavným jménem, tzv. *contradictio in adiecto* (= protimluv v přívlastku), např. hluboká mělčina. *K.* není výjimkou v publicistice, její výskyt zde souvisí se stíráním vlastního významu pojmenování spjatých v ustálených řečnických obrazech („ať po nás žraloci imperialismu nenatahují své pařáty“). Uvědomění doslovného významu jednotlivých lexikálních jednotek pak působí rušivě. V uměleckém projevu naopak může být *k.* využito k záměrné konfrontaci protiklad-

ných nebo nespojitých pojmů, které jsou jí pak spínány v novou, specificky uměleckou souvislost: „Tělo má více, více těl“ (*Holan*). O *k.* se může opírat celá řada tropů, především → oxymóron: „až budeš smrt svou žít“ (*Halas*).

mc

■ KATALEKTIKA

(z řec. *katalexis* = ukončení, závěr) – zakončení verše stopou neúplnou, tj. katalektickou. Srov. např. v úryvku Nezalova Edisona katalektický šestistopý trochej (- U | - U | - U | - U | - U | -) prvních dvou veršů na pozadí úplného, akatalektického (→ akatalektika) šestistopého trocheje (- U | - U | - U | - U | - U | - U | - U) dvou veršů posledních:

Naše životy jsou truchlivé jak pláč
Jednou k večeru šel z herny mladý hráč
Venku sněžilo nad monstrancemi barů
Vzduch byl vlhký neboť chýlilo se k jaru.

mc

■ KATARZE

(z řec. *katharsis* = očištění) – termín, jímž se starověcí řečtí filozofové snažili vyjádřit povahu estetického působení uměleckého díla na člověka; zahrnuje v sobě „rozhodný moment“, jiný pohled na životní jevy, „vyjasnění“, nové poznání získané estetickou cestou. Podle Aristotela vyvolává umění, zvláště hudba a tragédie, v člověku silné city, které mají očištný, zušlechťující vliv, osvobozující duši od záporných vášní a afektů.

Pojem *k.* znali již pythagorovci (6. stol. př. n. l.), uvažoval o něm i Platón. Největší pozornost je věnována pojetí Aristotelovu. Při výkladu aristotelové *k.* bývá někdy zdůrazňováno hledisko etické (baroko, Lessing), jindy nábožensko-mystické (Herder), nechybějí výklady lékařské (Bernays), nejčastěji však bývá *k.* interpretována z hlediska estetického (Goethe, Lipps). V Aristotelově pojetí se estetický význam pojmu *k.* prolíná s aspekty etickými i náboženskými ve shodě s tím, jak se pojmy těchto oblastí ve starověku vzájemně překrývaly.

Lit.: *K. Jaspers*, Über das Tragische, München 1952. *K. Svoboda*, L'esthétique d'Aristotel, Praha 1929.

kn

■ KATASTROFA

(z řec. *katastrofé* = obrat, převrat) – závěrečná část stavby tragédie, konečný obrat v ději směřující k tragickému vyřešení konfliktu. Příčinou *k.* může být vývoj charakteru hlavní postavy (*Othello*), jindy vývoj vlastního děje (*Romeo a Julie*) nebo zásah vyšší moci (*osud*, v řecké tra-

gedií a v klasicistickém dramatu nejednou jako → *deus ex machina*). Výstavba *k.* se už většinou zřídka širšího scénického rozvedení, jednostranné postoje hrdinů zdůrazňuje energickou akcí. Ve Freytagově pětistupňovém schématu stavby dramatu chybí pojem → rozuzlení, který vytváří logický protiklad k termínu → zauzlení děje a přesněji postihuje závěrečnou fázi výstavby dramatu, kde *k.* může, zvláště v moderním dramatu, zcela chybět (Hauptmann, Tkalcí).

Lit.: G. Freytag, *Technika dramatu*, Praha 1944. V. M. Volkenštejn, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963. kn

■ KATOLICKÁ MODERNA

české literární hnutí mladých katolických básníků, překladatelů a kritiků (např. S. Bouška, X. Dvořák, K. Dostál-Lutinov), vycházející z novotomistické filozofie a estetiky; usilovalo jednak o všestrannou reformu církevních institucí, jednak o sblížení katolické literatury s moderními uměleckými proudy v literatuře domácí (J. Vrchlický) i cizí (Ch. Baudelaire, P. Verlaine, J. K. Huysmans, Barbey d'Aureville aj.). Společně vystoupili programovým manifestem (Niva 1895) a literárním almanachem *Pod jedním praporem* (1895), jímž se chtěli rovnoprávně začlenit do kontextu soudobé literatury. Časopisem skupiny byl *Nový život* (1896–1907), s nímž dočasně spolupracovali i J. Zeyer, O. Březina, J. Š. Baar aj. Z uměleckého hlediska skupina málo významná.

Lit.: V. *Bitnar*, *Literární kritika Katolické moderny*, in: *O českou literární kritiku*, Praha 1940. jh

■ KÁZÁNÍ

(lat. praedicatio) – prozaický žánr didaktického charakteru, hojně zastoupený hlavně v řečnickém umění křesťanské bohoslužby (kazatel pracuje s biblickým textem, který vykládá). Po stránce obsahové apeluje na přijetí či zachování některých morálních zásad. Historicky lze jeho vznik datovat od 9. do 5. stol. př. n. l., kdy evropské a asijské kultury a civilizace (Řecko, Indie, Čína aj.) dospěly k reálným možnostem teoreticky hodnotit člověka a jeho postavení ve světě. Technické zázemí *k.*, bohatě rozvíjené v souvislosti s propagací křesťanství, připravovala řecká a římská filozofie (Seneca, Epiktétos), svou strukturou a funkcí jsou *k.* blízké i epistolární texty apoštolů Pavla, Klimenta aj. Ve 4. stol. se vyhraňuje podoba církevního *k.* (teoreticky definována sv. Augustinem) a v průběhu středověku zůstává ústředním žánrem náboženské literatury. Později pronikají do obsahu *k.* úvahy intimnějšího rázu (František z Assisi, 13. stol.) nebo motivy charakterizující osobnost kazatele (např. Savona-

rola v 15. stol., spojující logicky jasné vyjádření s apokalyptickým viděním konce světa; → apokalypsa). Silný impuls k rozkvětu *k.* jako literárního žánru dalo období reformace, kdy se kázání (např. M. Luthera nebo Jana Husa aj.) zapisovala a tiskla (sbírka kázání se nazývá *postila*). Literární vytříbenosti dosáhlo *k.* až v 17. stol. ve Francii vlivem všeobecného kulturního rozvoje (a díky stylistickým možnostem baroka), ale i pro polemickou potřebu řešení náboženských sporů jednotlivých stran. Řečnickým uměním a metodicky přísnou stavbou svých textů proslul v té době teolog J. B. Bossuet (→ *laudatio funebris*); jeho *k.* nejlépe dokázalo najít cestu mezi akademickou suchopárností a familiární improvizací.

U nás se v době pobělohorské vytvořil rovněž „barokní“ kazatelský styl, čerpající z řečnických figur, antitezí, gradací a podobných prostředků, s jejichž pomocí se kazatel zaměřoval na co nejširší posluchačské vrstvy (typ lidového kázání, → kapucínada). *K.*, které bylo ve středověku i v době pobělohorské jedinou živou formou řečnického umění v jazyce národním, zasloužilo se o lexikální obohacení českého spisovného jazyka (pro duhovenstvo a vzdělance se kázalo latinsky) a bezprostředně působilo i na jiné literární formy, které s ním v podstatě nesouvisí (např. oblíbenými alegorickými motivy, různými výčty apod.). Viz → homilie.

Lit.: J. *Vilíkovský*, *Písemnictví českého středověku*, Praha 1948. kn

■ KINOROMÁN

(podle franc. ciné-roman) – původně termín z oblasti filmu, v letech 1925–1928 se tak označovaly několikadílné filmové seriály, natočené společností Ciné-roman. Později se výrazu začalo používat pro romány napsané pro zfilmování, zfilmované a tiskem knižně (nebo časopisecky) publikované s doprovodem snímků z filmové podoby díla. Kinoromán se stal jedním ze zdrojů → fotorománu. mb

■ KITA

(z arab. qit'a = zlomek, úryvek) – lyrická poetická forma, užívaná v islámské oblasti, hlavně v Persii a arabských zemích. Metrickou jednotou i průběžným rýmem na konci sudých veršů (bacada atd.) je těsně příbuzná s → gazelem i → kasidou, ovšem postrádá jejich vstupní, sdružené rýmované dvojverší, je tedy vlastně „useknutý“ gazel. Po stránce obsahové je *k.* zaměřena především filozoficky, didakticky, eticky a reflexivně. Morality jsou mnohdy zabarveny satiricky. Délka *k.* kolísá, minimálně obsahuje dvě dvojverší.

■ KJÓGEN

(jap. = divoká slova) – japonské lidové frašky, které podobně jako hry → nó měly od 13. stol. oživit dlouhé náboženské obřady, později se ve formě → mezihry vkládaly mezi hry nó, aby jejich dramaticky vypjatou tragiku odlehčily. K. byly psány prózou, soudobým hovorovým jazykem, který měl živý, často vulgární charakter; veršů se užívalo zřídka (objevují se zvláště v parodiích na hry nó). Základní postavy k. tvořili daimjó (feudální kníže) a jeho sluha Taró Kadža; kníže je zbabělý a hloupý, sluha lstivý a zlý, nad svým pánem vždy vyhrává. V námětech k. (autoři jsou anonymní) se objevují dále satiry na mnichy, na rodinné nesváry, některé frašky sledují též moralizující záměr. K. se hrály na stejném jevišti jako hry nó, ovšem – jako jediné hry starého Japonska – bez hudebníků a sboru.

Lit.: V. Hilská, Japonské divadlo, Praha 1947.
kn

KLARISMUS viz AKMÉISMUS

■ KLASICISMUS

(z lat. classicus = vynikající, vzorový) – směr v evropských literaturách a umění 17. a 18. stol., vyznačující se nápodobou forem antického umění a pevným systémem estetických pravidel a norem podle klasického vzoru; vznikl a rozvíjel se v období feudálního absolutismu, vrcholu dosáhl ve francouzském umění za vlády Ludvíka XIV., odkud se rozšířil i do ostatních evropských zemí; je považován za umění příznačné pro dvorskou aristokratickou kulturu.

Klasicistický program napodobování řeckého a římského umění, které bylo považováno od → renesance za ideál umělecké krásy, dokonalosti a rozumové kázně, zahrnoval v sobě i úsilí o rekonstrukci estetiky a poetiky z řeckých a latinských zdrojů (Aristotelés, Horatius) a jejich aplikaci na umění a zvláště literaturu současnou. V souladu s názorem Aristotelovým shledával k. krásu v pravdě a uměleckou pravdu v napodobování přírody (→ mimesis), které však interpretoval v duchu karteziánského racionalismu, povyšujícího rozum na vůdce básníka, nazírajícího v přírodě především to podstatné a neměnné; v tomto smyslu také pojímal a hodnotil klasickou antickou tvorbu jako jediné adekvátní zobrazení věčné, nadčasové podstaty přírody a člověka, vyvázané z dobových i místních podmínek.

Estetika k., navazující značně dogmaticky na odkaz estetiky antické, nadřazující obecné nad individuální a zdůrazňující především rozumový řád věcí, vyjadřovala v teoretické formě současné i základní ideové a společenské tendence tehdy vládnoucího systému feudálního absolutismu, kte-

rý se konstituoval jako jednotný, centralizovaný a zdánlivě stálý a „absolutně“ dokonale řád, založený na pevné hierarchii tříd a sociálních vrstev. Jednotnému a pevnému řádu měla podléhat i veškerá umělecká tvorba, která se opírala o pevně stanovený kánon pravidel, vymezujících po antickém vzoru jednotlivé umělecké žánry a formy jak po stránce tvarové (formální), tak i tematické (obsahové), a určoval každému z nich jeho místo v celkové hierarchii. Žánry byly rozlišovány na „vysoké“ a „nízké“; v lyrice k. „vysokým“ žánrům patřila óda, v epické tvorbě epos a na poli dramatu tragédie, již bylo přisuzováno v hierarchii nejvyšší místo, zatímco např. bajka, satira nebo komedie se řadily k žánrům „nízkým“. Míšení prvků komických a tragických, příznačné pro literaturu renesanční (Shakespeare, Cervantes), se považovalo za k. za nepřipustné a také nově vznikající útvary, které neodpovídaly druhovému schématu antické literatury (např. román), se do klasicistického systému nezahrnovaly; nebyly však zcela odmítány a zahrnovány, pokud dodržovaly požadavek úměrnosti proporcí a základní formální atributy stejně jako formy a útvary přejaté z odkazu antické literatury.

Žánrově hierarchii odpovídala v klasicistickém systému i hierarchie tematická a sociální: „vysoké“ žánry směřy zpracovávat pouze náměty vznešené a zobrazovat jednání lidí urozených, „nízkým“ žánrům byly povoleny náměty ze života nearistokratických vrstev a jednání lidí neurozených mohlo být komické (ovšem např. vesničané a vůbec poddaní se směli objevovat jen v žánrech nejnižších, které stály mimo klasicistní systém, jako např. fraška, a to jen jako postavy směšné). Obdobně se promítala ideologie feudálního absolutismu i do dalších požadavků obsahových: tragédie měla za úkol předvádět jako nejvyšší ctnost plnění povinností (vůči státu a jeho morálce) a stavět je nad osobní, soukromý zájem jedince.

Za teoretického zákonodárce k. je považován N. Boileau, autor Umění básnického (L'Art poétique, 1674), který veršovanou formou zpracoval pravidla klasicistické poezie, zdůrazňuje především harmonickou souměrnost, logickou jasnost, přesnost jazykového vyjádření a dodržování stylu vzhledem k zvolenému žánru.

K. prošel v průběhu dvou století podstatnými změnami; počátky klasicistické doktríny jsou sledovány v renesanci italské (komentátoři Aristotela a Horatia: Vida a Robertelli), ve Francii se spojují s pokusy o využití antických básnických forem ve skupině → Plejáda (P. Ronsard, J. Du Bellay), v Německu s dílem M. Opitzce. Nejvýznamnější umělecká díla francouzského k. vznikla na poli dramatické tvorby (P. Corneille, J. Racine, Molière); v poezii se za největší dílo k. považuje dvanáctisvazková sbírka zvířecích bajek od J. de La Fontaina. V 18. stol. k. již ztratil –

a to zejména působením nového duchovního proudu, → osvícenství – mnoho z původních tematických omezení, nadále si však zachoval svůj racionalistický a objektivistický ráz, sloužící nyní k šíření osvícenských reformních myšlenek; osvícenský *k.* reprezentovali ve Francii Voltaire, v Anglii A. Pope, J. Addison, v Německu J. Ch. Gottsched, v Rusku M. V. Lomonosov, A. D. Kantémir a D. I. Fonvizin.

Na sklonku 18. stol. se objevila v Itálii a Německu nová vlna oživeného vztahu ke klasickému antickému odkazu, která však již vyrůstala z jiných historických a sociálních kořenů než původní *k.* francouzský. Zatímco v Itálii návrat k normám *k.* a bohaté domácí tradici antického a renesančního umění znamenal především podporu dobového nacionalismu (V. Alfieri, V. Monti), vycházel v Německu zájem o klasiku již z nového, měšťanského pojetí antiky a klasického umění jako „ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti“ (J. J. Winckelmann). Toto pojetí, které v literatuře a kritice začal prosazovat hlavně G. E. Lessing, vyvrcholilo (v období 1786 až 1805, označovaném jako „německá klasika“ nebo též přesněji jako *výmarský k.*) zralou tvorbou J. W. Goetha a Fr. Schillera.

V české literatuře se objevuje vliv osvícenského *k.* v tvorbě V. Tháma a jeho přátel, vyrovnání české obrozenecké literatury s *k.* přinesla však až na poč. 19. stol. skupina tzv. puchmajerovců a zejména pak mladý Fr. Palacký a P. J. Šafařík. Český *k.* rozvíjející se jako literární výraz společensko-kulturních tendencí obrozeneckých (→ obrození) chápal literaturu jako významného společenského činitele, realizujícího cíle výchovné; přispěl k rozvoji literární tvorby i navazáním kontaktů se současným evropským estetickým myšlením a básnickou tvorbou prostřednictvím překladů. O klasicistický systém literárních žánrů se ještě opírá i první česká příručka poetiky, Jungmannova Slovesnost (1820).

Lit.: Begriffsbestimmung der Klassik und Klassischen, Darmstadt 1972. F. Ernest, Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland, Zürich 1924. G. Gukovskij, K voprosu o russkom klassicizme, in: Poetika IV, Leningrad 1926. A. Heussler, Klassik und Klassizismus, Bern 1952. J. Kopal, Literární teorie Boileauova, Praha 1927. H. Peyre, Que'est-ce que le classicisme?, Paris 1933. S. V. Turajev, Klassicizm v nemeckoj literature, in: Problemy Prosvěščenija v mirovoj literature, Moskva 1970. R. Wellek, The Term and Concept of „Classicism“ in Literary History, in: Aspects of Eighteenth Century, 1967. M. Klimowicz, Oświecenie, Warszawa 1980. S. Pietraszko, Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, Wrocław 1966.

■ KLASICKÁ LITERATURA

(z lat. classicus = nej přednější, nejlepší – ve starověkém Římě označení příslušníků první majetkové třídy, kteří měli výsadní postavení; ve vztahu ke spisovateli užil tohoto termínu první Gellius Aulus ve 2. stol. n. l.) – 1. označení významných uměleckých a vědeckých děl určité národní literatury, jimž se dostalo všeobecného národního uznání a lásky a která charakterizuje vysoká ideová a umělecká hodnota. Představují základní fond v klenotnici národní kultury a jsou ve svém celku přínosem pro kulturu světovou. Např. ruská *k. l.* – Puškin, Gogol, Tolstoj, Dostojevskij aj., francouzská *k. l.* – Balzac, Stendhal, Hugo, Zola aj., z české literatury dílo Němcové, Jiráskovo atd.;

2. od 16. stol. se *k. l.* rozumí v užším smyslu díla antických řeckých a římských spisovatelů, obsahově i formálně dokonalá, vlastnicí nepomíjivě estetické kvality;

3. v zjednodušeném významu se používá pojmu *k. l.* – jako náznaku velikosti, stálosti a důležitosti – pro díla reprezentující a umělecky nejvýstižnějším způsobem zobecňující podstatné rysy některého tematického okruhu literatury, např. klasickým dílem protifašistické literatury je Fučíkova Reportáž psaná na oprátce, klasickým dílem literatury s přírodní a loveckou tematikou Těsnohlídkova Liška Bystrouška apod.

Lit.: T. S. Eliot, Eseje, Bratislava 1972.

ko

■ KLAUZULE

(z lat. clausula = konec, uzavření) – rytmické zakončení verše, poloverše nebo ustálené rytmické zakončení prozaického úseku. Výstavby *k.* se účastní syntaktický předěl a s ním spjatý intonační signál větného členění (→ kadence), určité rytmické schéma a někdy i rým. Z těchto složek *k.* se tradičně věnuje pozornost zvláště rytmickému schématu. Původně, především ve středověkých rétorikách, se jako prozaická *k.* neboli *cursus* (*kursus*) označovalo právě uspořádání slabik z hlediska jejich prozodických kvalit. Antická próza znala kursy časoměrné, ve středověké latinské próze se rytmicky organizuje přízvuk. K nejběžnějším prozaickým *k.*, které v obměněné podobě pronikaly i do české středověké prózy, patřil *cursus velox* – *xxx xxxx*, např. „gaudia pervernire“ (v české variantě *xxx xx xx*, např. „návodem, kterým činíš“), *cursus planus* – *xx xxx* např. „audiri compellunt“ (v české variantě *xxx xx* např. „protivných skutkův“) a *cursus tardus* – *xx xxxx*, např. „operári iustitiam“ (v české variantě *xxx xxx*, např. „očitě ukázal“).

Dnešní typologie *k.*, ať již v poezii nebo v próze (která je nyní z tohoto hlediska zkoumána

méně), obvykle vystačí s kritériem postavení posledního přízvuku a liší *k. mužské* (s přízvukem na slabice poslední), *k. ženské* neboli *trochejské* (s přízvukem na slabice předposlední), *k. daktylské* (s přízvukem na třetí slabice od konce) a *k. byperdaktylské* (s přízvukem na čtvrtém a dalším místě od konce).

Lit.: J. Ludvíkovský, Rytmičké klauzule Kristiánovy legendy a otázka jejího datování, in: Listy filologické 75, 1951 (s bibliografií). F. Novotný, Eurythmie řecké a latinské prózy 1–2, Praha 1917–1922.

mc

KLÍČOVÝ ROMÁN viz ROMÁN KLÍČOVÝ

■ KLIMAX

(řec. = žebřík, schody) – druh řečnické figury, uspořádání slov nebo slovních spojení blízkého významu tak, že se účinek stupňuje. K. bývá častý v řečnických projevech. V poezii např. u Vrchlického (Chvála poezie: „... tys perut svobody, tys žití vzduch, tys vrchol *blaba, štěstí, plesu, slávy!*“), u Josefa Jakubce („s radostným povykem se *brne, běží, skáká!*“), u Nezvala („... *smutek, stesk a úzkost* z života i smrti“). Viz též → gradace, → antiklimax.

vl

■ KLIŠÉ

(z franc. cliché = tiskařský štoček) – ustálený slovní obrat, který stereotypním a mechanickým užíváním ztratil svou životnost a do jisté míry i původní význam, a proto působí spíše negativně. K. mohou být substantivní („hodina pravdy“) i slovesná („dostat se na šikmou plochu“). Na rozdíl od lidových rčení jsou *k. umělého, převážně literárního* původu. Nejčastěji se *k. vyskytují* v publicistickém stylu, ale běžná jsou i v hovorovém jazyce, v korespondenci apod. Umělecká literatura využívá slovních *k. jako* charakterizačního prostředku, zejména se satirickým nebo humoristickým záměrem (K. Čapek, J. Hašek, K. Poláček aj.). Za tzv. *dějové k.* se pokládá nepůvodní, opakující se zápletky nebo motiv.

Lit.: K. Poláček, Žurnalistický slovník, Praha 1934.

jh

■ KNIHA

(z čín. king = kniha) – 1. materiální předmět sestávající z jednotlivých spojených listů;

2. organizační forma jazykového (textového) sdělení, fixovaného pomocí písmen. Toto sdělení *k. uchovává a slouží k jeho* reprodukci v prostoru a čase, nezávisle na energetických zdrojích,

v závislosti však na hmotném trvání knihy jako materiálního předmětu. V tomto směru je *k. nejdůležitější prostředek a forma pro rozšiřování umělecké (vědecké aj.) literatury, předpoklad její společenské recepcce.*

K. prošla dlouhým vývojem, sám pojem *k.* se v dnešním pojetí užívá od 16. století, předtím slovo kniha v singuláru označovalo podle zjištění J. Gebauera popsany list, resp. to, co je psané, plurál „knihy“ potom soubor písemností. Historické formy *k.* měly i různý tvar, nejčastěji v závislosti na materiálu pro zaznamenávání písma (kámen, palmové listy, březová a lipová kůra, plátno, dřevěné, voskové, hliněné, kostěné, kovové aj. destičky, papyrus, pergamen /vyděláná zvířecí kůže/, papír). Od používání pergamenu, jeho přeložení ve dvoulist, jejich složení ve složku (vrstvu) vzniká současný tvar *k.*, původně → kodex (několik sešitých složek listů). První *k.* tohoto v podstatě už novodobého typu byly rukopisné, psané písaři. Již před vynálezem knihtisku jsou doloženy techniky mechanického rozmnožování textu: Číňané a po nich Japonci již v 6. stol. n. l. tiskli za pomoci písmen vyřezávaných z kamene a dřeva, resp. z celých dřevěných desek (dřevotisk). V Evropě vznikl dřevotisk nezávisle; jeho podstata je v tom, že do dřevěné desky byla vyřezána celá stránka a otištěna. Tak vznikl deskotisk (xylographum), používaný na texty o jednom listu (kalendáře, obrázky svatých, karty apod.). Spojením jednotlivých listů vznikla *k. bloková* (od 20. let 15. stol.), u které se rozlišuje chiroxylografická bloková *k.* (text ručně k tištěným obrázkům připsán), xylografická bloková *k.* (text je dřevotisk). Od vynálezu knihtisku (J. Gutenberg, kolem r. 1440) se *k. vytváří* mechanicky na základě litých písmen, pohyblivé sazby a tiskařského lisu. Tisky do r. 1500 se nazývají → inkunábule. Podstata knihtisku byla známa již v 11. stol. Číňanům, v Evropě však knihtisk vznikl nezávisle. Vynález knihtisku jako jeden z nejdůležitějších lidských objevů rozhodujícím způsobem přispěl k demokratizaci kultury, *k. se postupně mohla stát i majetkem chudších vrstev.* Rukopisná *k. se zachovala i po vynálezu knihtisku, např. pro* potřeby církevní (→ kancionály), pro rozmnožování opisem ručním, resp. později i strojopisem textů odborných (které nemohly počítat se širším čtenářským okruhem), zvláště pak textů, které → cenzura zakázala, resp. by k tisku stejně nepovolila (u nás se tak např. na přelomu 17.–18. stol. šířily texty nesouhlasící s rekatolizací; později např. Havlíčkovy brixenské skladby atd.). Stejně tak ožil v 18.–20. století z estetických důvodů deskotisk – ve Francii se v 18. století do módy ryly tzv. livres à gravures, u nás např. ve 20. století dřevotisky uměleckých textů (J. Váchal, O. Menhart aj.).

V současné době se kromě ruční a strojové sazby užívá stále více fotosazby za pomoci počítače (digiset), kdy text se vytváří na obrazovce a fixuje na fotografickém materiálu.

Základní příčinou existence *k.* je autorský vznik textového (jazykového) sdělení, které má být fixováno pomocí písma a připraveno ke komunikačnímu využití čtenářem. *K.* tak má závažnou komunikační funkci, je organizační formou, podílející se na komunikačním procesu autor – text – příjemce. Realizaci textu organizačně fixovaného v *k.* se text procesem recepce (čtením) mění v dílo. *K.* proto není pouze materiální předmět vytvořený spojením listů obsahujících jazykové sdělení, ale je funkčním celkem (→ systém) jednotlivých prvků, které vzájemně spolupůsobí při fixaci textu a jeho účinném přenosu ke čtenáři. *K.* má učinit přenos maximálně účinným, v tom je její nejzákladnější funkce. Přes různá pojetí v teorii *k.* těmito funkcemi prvky zvláště jsou:

a) významová organizace textu (vizuální organizace textu za pomoci typografických prostředků, ve vazbě na obsahovou stránku sdělení);

b) materiálová konstrukce *k.*, jejíž součástí je dnes blok stránek spolu s obalem, vazbou, předáskou, frontispisem, použitým materiálem, atd.;

c) zraková orientace, poskytující čtenáři informace pro příjem sdělení – stránkování, rubriky, názvy kapitol, živá záhlaví, poznámky aj., též nakladatelské značky, tiráž, → exlibris atd.;

d) ilustrační složka (náznorná informace), která není součástí vlastního sdělení, ale je s ním různě spjata:

a) přímo – kdy vlastní text se odvolává na ilustraci, která jinou formou vyjadřuje resp. doplňuje textovou informaci (používáno zvláště v učebnicích). Existují jazyková sdělení, která v jeden text spojují sdělení jazyka výtvarného a přirozeného, např. → kaligram, v oblasti kníží a časopisecké fixace je to zvláště → comics.

b) nepřímo, založené na konfrontaci znaku literárního a výtvarného (ilustrace uměleckého díla). Ilustrace, prováděná nejčastěji jiným subjektem, než je autor literárního textu, je potom → interpretací některých motivů, situací, konfliktů apod., je výtvarnou realizací literárních → tropů (srov. v dějinách české literatury několik desítek různých ilustrací Máchova Máje). Přes různost názorů na funkci a účelnost ilustrace v uměleckém díle některá díla fungují v dějinách literatury již v jednotě své složky jazykové a výtvarné (G. Doré), změna složky výtvarné novou výtvarnou interpretací je obtížná, často i vzhledem ke čtenářskému povědomí (př.: G. Doré a Dantova Božská komedie aj., vztah Haškův Švejk a ilustrace J. Lady, pérovky L. Benetta v dílech J. Verna aj.). Ilustrace se vyskytují ve všech historických formách *k.*, počínaje *k.* rukopisnou (iluminované rukopisy). *K.* jako celek (vznik, vývoj, výroba, šíření

apod.) je předmětem vědního oboru *knibověda* (bibliologie). Knihou se zabývají další vědní obory → kodikologie a → diplomatika. Z hlediska informace, kterou *k.* nese, je předmětem → bibliografie. Péči o estetickou kvalitu knihy jako prvku a nástroje šíření kultury se zabývá kníží kultura.

Některé druhy *k.*, které ve společenském systému plní speciální funkci, mají vlastní názvy. Např. *k.*, vydaná v omezeném počtu výtisků, s uměleckou výzdobou a sazbou, na lepším papíře, se nazývá *bibliofilie*, sběratel takových tisků bibliofil (v ČSR existuje Spolek českých bibliofilů). – Literární a jiné dílo, přenesené pak i kniha, která má mimořádný úspěch na knižním trhu, se v západních zemích nazývá *bestseller*. Je několikrát vydáváno k uspokojení poptávky, často v jednoduché a účelné knižní brožované formě s lakovanou obálkou a výraznou grafickou úpravou (*paperback*).

V průběhu dvacátého století vznikly další technické formy předávání informace čtenáři, především magnetickou cestou; úloha a funkce knihy je však stále nenahraditelná.

3. část uměleckého, resp. vědeckého díla, stojícího textovým rozsahem a funkcí mezi → odstavcem a → jazykovým projevem jako celkem. Překrývá se funkčně s pojmem → kapitoly, někdy však *k.* jako část jazykového projevu obsahuje několik kapitol. Označení části uceleného jazykového projevu jako *k.* je starší, dnes se užívají výhradně pojmy → kapitola a *díl* (resp. *část*).

Lit.: Z. *Tobolka*, Kniha, Praha 1949. Encyklopedia wiedzy o książce, Warszawa 1971. M. *Kopecký*, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978. V. N. *Ljachov*, Nástin teorie knižního umění, Praha 1975. D. *McMurtrie*, The Book, London 1957. E. *de Grolier*, Histoire du livre, Paris 1954. J. *Muszkowski*, Życie książki, Kraków 1951. R. *Escarpit*, La Révolution du livre, Paris 1965.

vš

■ KNÍŽNÍ DRAMA

literární dílo, které sice obsahuje všechny formální atributy → dramatu (tj. děj, dialogickou formu, rozdělení na dějství s výstupy apod.), ale které na rozdíl od jiných dramát rezignuje zpravidla již předem na scénické provedení, protože nerespektuje požadavky jevištní realizovatelnosti. Je však nutno si uvědomit, že nejde o přesně ohraničený žánr (protože má *k. d.* jazykové znaky dramatu, především jeho dialogičnost, nelze nikdy vyloučit možnost jeho scénického provedení). U některých děl, ačkoliv byla psána jako *k. d.*, technika moderního divadla umožnila jejich provedení na jevišti (např. II. díl Goethova Fausta,

Madáchova Tragédie člověka aj.) a naopak některá díla, která sice vznikala s představou jevištní realizace, se postupem doby stala dramaty pouze knižními.

Za nejstarší *k. d.* lze považovat antická římská dramata Senekova a díla abatýše Hrotswithy (10. stol.). Povahu *k. d.* mají i mnohá renesanční dramata humanistů; rozkvět této formy lze pozorovat zejména v období → Sturm und Drang v německé literatuře, kdy se autoři často cítili povzneseni nad požadavky jeviště a chápali drama jako záležitost ryze literární. Zvlášť významná jsou v období osvícenském *k. d.* Klopstockova, v období romantismu má povahu *k. d.* např. Cromwell V. Huga a díla L. Tiecka a Achima von Arnima. Závažným realistickým *k. d.* je Flaubertovo Pokušení svatého Antonína, částečně i Ibsenova veršovaná dramata Brand a Peer Gynt, která se na scénu dostávají jenom v úpravách a po značných redukcích textu. Charakter *k. d.* postupem doby získaly i některé historické a filozofické hry R. Rollanda a P. Claudela (Kniha Kryštofa Kolumba, Saténový stěvec). V české literatuře mají povahu *k. d.* obrozené tragédie Fr. Turinského Angelína a Virginie, jakož i básnická dramata Sv. Čecha Roháč na Sioně a Ot. Theera Faëthón.

Lit.: R. Petsch, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

KOBZAR viz DUMY

■ KÓD

(z fr. code = zákoník) – pojem teorie informace: soubor pravidel, přiřazující vzájemně jednoznačné signálům jedné znakové vstupní soustavy na jedné straně znakové signály jiné, výstupní, na druhé straně. Proces převodu z jedné znakové soustavy do druhé se nazývá *kódování*, opačný proces je *dekódování*. Kódem je stejně systém přirozeného jazyka jako Morseova abeceda, slepecké písmo aj. Umění obecně využívá různých signálů (např. slov, barev, tónů, pohybů atd.) ke sdělení určité → informace. Při → komunikaci literární se využívá signálů grafických (písmo) a akustických (mluvené slovo, dále však intonace, důraz, tón, hlas aj.); obecně však přístupují i signály optické, např. mimika, různá gesta aj., čehož využívá zejména umění divadelní. Pro porozumění (dekódování) předávané informace je nutné, aby se obecně shodoval kód expedienta a recipienta (→ komunikant), jinak dochází k nesprávné interpretaci (→ šum).

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. Zeman, Kybernetika a moderní věda, Praha 1964. Týž, Poznání a informace, Praha 1962.

vš

■ KÓDA

(z lat. cauda, v lid. výslovnosti kóda = ocas) – přejato z hudební terminologie, kde *č.* označuje koncový fakultativní úsek hudebního útvaru. Analogicky ve strofice znamená *č.* dodatek, obvykle jeden kratší verš, přidaný k ustálené básnické formě, – patnáctý verš v sonetu, třináctý v rondó, devátý v trioletu aj., plní funkci pointy nebo osobitého rytmického závěru. *K.* se objevuje v italské středověké poezii, ale v širokém významu lze *č.* rozumět kterýkoli verš přidaný na závěr stroficky pravidelně členěné básně:

Má láska prostá,
otka květy pučící...

Pohyb nekonečna v lůně tvém
dme se odlivem a přílivem.

Strbuje a vyvrbuje.

(V. Závada)
pt

■ KODEX

(z lat. cōdex, starší podoba caudex = špalek) – má dnes více významů: zákoník, sbírka listin, větší (zpravidla pergamenový) rukopis nebo kniha. Původně byly *k.* nazývány popsané dřevěné destičky, které se drátem spojovaly do svazku formátu dnešní knihy. Později se začalo používat také pergamenu (zřídka papyru) překládaného na čtvrtiny. Literárně významné jsou latinské *k.*, obsahující jedny z nejstarších zápisů Nového zákona: Codex Sinaiticus (4. stol.), Vaticanus (4. stol.), Alexandrinus (5. stol.). Z českých *k.*, obsahujících latinsky psané výtahy z bible, jsou z hlediska literárního a výtvarného (iluminace) nejdůležitější kodex Vyšehradský, Svatovítský a Hnězdenský z 11. stol.

mr

KODIFIKACE viz NORMA

■ KODIKOLOGIE

(z lat. cōdex, pův. caudex = špalek) – pomocná věda historická, která se zabývá rukopisy neúřední povahy. Jejím úkolem je podat všestranný rozbor literárních → kodexů. Při kodikologické práci se zjišťuje původní provenience rukopisu, jak rukopis vznikl, jak souvisí s jinými rukopisy, jaká byla jeho funkce, kdo a pro koho jej pořizoval. *K.* studuje otázku obchodu s knihami, zajímá se o další osudy již hotových knih (dějiny knihoven středověkých, v novověku pak znalost vývoje rukopisných oddělení knihoven). *K.* využívá poznatků filologie, právní historie, dějin literatury,

→ textologie, atd.

Rukopisné sbírky byly zpřístupňovány nejrůznějšími publikacemi, v současné době se vydávají katalogy rukopisů. Každý takový soupis musí obsahovat základní údaje o vnitřních a vnějších znacích rukopisu.

Lit.: I. Hlaváček, Kodikologie, Praha 1977. J. Kirchner, Lexikon des gesamten Buchwesens I-IV, 2. vyd., Stuttgart 1952. J. Pražák, Kodikologie, její postavení, metoda a úkoly, in: Studie o rukopisech 13, 1974. P. Špunar, Kodikologie a paleografie, in: Listy filologické 83, 1960; 84, 1961.

ms

■ KOLACE

(z lat. collātiō = snášení), též *kolacionování* – srovnávání textů, jehož cílem je buď a) prostě zajištění spolehlivosti opisu nebo sazby (redaktoři kolacionují korekturní obtahy s autorovým rukopisem, ale i každý, kdo chce přesně citovat, musí po opsání příslušného úseku textu provést kolaci, tj. srovnat opsané s originálem, z něhož se opisovalo), anebo b) zjištění rozdílů mezi jednotlivými texty; v tomto druhém případě je kolace předpokladem a součástí textové kritiky (→ textologie); výsledky *k.* umožňují zhodnotit kolacionované texty, stanovit jejich relativní chronologii a vzájemnou závislost apod. Technika *k.* je v podstatě dvojitá: vizuální – ten, kdo kolacionuje, má před sebou oba texty a čte je střídavě po úsecích daných kapacitou jeho paměti (snadno se takto kolacionují verše); audiovizuální – jeden text je čten nahlas včetně informací o interpunkci a grafickém členění a poslouchající zároveň očima sleduje druhý text. Při audiovizuální *k.* se v poslední době uplatňuje magnetofon (výhodný zvláště tam, kde je třeba kolacionovat postupně více než dva texty, dále při několikerých korekturách apod.).

mb

■ KOLEDA

(z lat. calendae = první den v měsíci) – lidová píseň zaměřená původně k obřadům zimního slunovratu, později vlivem křesťanství k vánočnímu mýtu o Ježíšově narození. *K.* se dnes uplatňuje jednak při církevních bohoslužbách, jednak místy ožívají o vánocích a o velikonočních jako dětský folklór. Pro *k.* je příznačný motiv radostné noviny, buzení pastýřů, pouti tří králů do Betléma (až do poloviny 4. stol. se totiž narození Páně slavilo v týž den jako dnešní svátek Tří králů, tj. 6. ledna), motiv prosby koledníků o malý dárek i přání úrody hospodáři (neboť součástí původních oslav slunovratu byly i obřady za budoucí úrodu). *K.* tedy organicky prolínají prvek světský s náboženským; jsou výsledkem složitého

míšení vlivů domácích i cizích, pohanských a křesťanských. České *k.* osobitě poznamenala doba barokní a rokoková. O celkovém stáří *k.* svědčí archaické nápěvy a rytmy, formální a obsahové shody *k.* nejen mezi Slovany, ale i v širším evropském měřítku.

K. využívá také moderní poezie, srov. např. Nerudovu Romanci štedrověčerní nebo Kainarovu báseň Šoupli nožkou, předstoupili...

pt

■ KOLIZE

(z lat. collisiō = náraz, srážka) – pojem teorie dramatu: zauzlení, dějový úsek, který následuje – podle Freytagova pětistupňového schématu dramatické výstavby – po úvodní → expozici a rozvíjí dramatickou zápletku. Objevují se zde první střetnutí hlavního hrdiny nejčastěji s jinou osobou (Othello), někdy však také se sebou samým (Oidipús vladař), a dějová zauzlení, která určují rozvoj → konfliktu. *K.* – podle typu látky nebo zpracování – probíhá obvykle až do vyvrcholení (→ krize) v jednom nebo více stupních (v Shakespearově Juliu Caesarovi je tato fáze děje budována na jediném motivu: spiknutí; *k.* Romea a Julie probíhá naproti tomu ve čtyřech stupních: maskární ples, zahradní scéna, svatba, Tybaltova smrt). *K.* má stupňovat divákův zájem. Dramatické momenty, výstupy a scény, které patří k tomuto dějovému úseku, mají svou vlastní vnitřní hierarchii; zejména při stupňovité kompozici dostává předposlední nebo poslední fáze charakter hlavní scény a vytváří tak prostor k přechodu do krize.

Lit.: S. Freytag, Technika dramatu, Praha 1944. J. G. Cholodov, Kompozicija dramy, Moskva 1957.

kn

■ KOLOMYJKA

písňová forma ukrajinského folklóru, krátký zpěvek o dvou čtrnáctislabičných verších spojených rýmem; verše mají pravidelné césury po čtvrté a osmé slabice, takže útvar *k.* lze chápat i jako čtyřveršovou sloku 8a6b8c6b. *K.* je těsně spjata s tancem, při němž se často zpívala. Nápěv probíhá v sudodobém dvoučtvrtčím rytmu, v živém tempu, zídka přecházejí *k.* v recitativ; existují i ustálené kolomyjkové melodie. *K.* mají rozmanitou tematiku: společenskou, pracovní, rodinnou, rekrutskou, milostnou atd., pohotově obražejí aktuální životní situace a zážitky. Nejstarší doklady *k.* sahají do 17. stol., jako živý písňový druh se udržely do současnosti. Veršové formy *k.* využili ve své tvorbě někteří ukrajinští básníci (T. Ševčenko, I. Franko aj.). Blízkou formou ukrajinské *k.* je ruská → častuška.

os

■ KÓLÓN

(gen. kóla, řec. = člen) – 1. v *lingvistice* úsek intonačního členění promluvy, též *promluvo*vý (větný) úsek, realizovaný řidčeji jedním, obvykle více přízvukovými taktami a charakteristický společným intonačním centrem; vytváří ho obvykle skupina slov syntakticky i významově spjatých. V mluvené řeči jsou *k.* oddělována pauzami.

2. v *antické metrice* rytmická jednotka, složená z několika stop, s jednou hlavní a několika vedlejšími tezemi.

mc

■ KOLPORTÁŽNÍ LITERATURA

(z franc. *colportage* = roznášení, podomní obchod) – označení pro tu část → bulvární literatury, která vycházela většinou anonymně a vlastním nákladem neznámého autora a nebyla rozšiřována na knižním trhu, ale nabízena formou podomního obchodu. Zpravidla se jednalo o díla se senzační tematikou (nejen beletristickou, ale též např. okultní nebo astrologickou apod.).

tb

■ KOMEDIE

(z řec. *kómódia* = zpěv veselého průvodu) – základní dramatický žánr (vedle → tragédie), v němž se konflikt, dramatický děj i postavy obvykle líčí s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín (→ komično); v rozuzlení jsou většinou rozpory vyřešeny a hra končí převážně smírem. V *k.* se hojně uplatňují prostředky společensky satirické a kritické, groteskně hyperbolizující, → parodie, → travestie, hlediska zábavnosti, popř. komerčnosti apod.

Aristotelés (3. stol. př. n. l.) spatřuje původ pojmu *k.* ve vztahu k termínu → *kómos*, jež označoval průvod spjatý s oslavou Dionýsova kultu; obsahoval zpěv nezávazných posměšných písní, komické scénky ze života, svérázná kostýmování i maskování, tance ve zvířecích maskách, → agón (např. zápas jara se zimou) atp. Z těchto kořenů vznikal *mimus* a lidová dórská fraška (tzv. *flyáky*, literárně zpracované *Epicharmem*, 5.–4. stol. př. n. l.). V antickém Řecku se *k.* provozovaly především o slavnostních hrách, hlavně o Velkých dionýziích. Vzhledem k původu žánru měl ve staré → *attické k.* zpočátku nejvýznamnější úlohu sbor (→ chór), scény oplývaly drastickou komikou s prvky obscénnosti (podobně v sicílské frašce). Vlivem → *tragédie* se formovala také dramatická stavba *k.*, skládala se z → *prologu*, vstupní písně chóru (→ *parodos*), obsahovala *episodia* (→ *epizoda*), → *stasima* a → *xodos*. Celkové uspořádání však bylo volnější než v *tragédii*, specifickou složku *k.* tvořila →

parabáze, která byla na místě prvního *stasima*, a potom *agón*, soustřeďující myšlenkové jádro hry (v *agónu* se někdy proto shledává počátek *k.*). Později platí o stavbě *k.* obecné zásady kompozice → *dramatu*.

Stará *attická k.* měla výrazné politicko-satirické a morální ostří, charakterizuje ji dějová fantastika a *travestie* mýtů (Aristofanés, Kratínos, Eupolis aj., 4.–3. stol. př. n. l.). Po peloponéské válce se tato podoba *k.* rozpadala, společenskou satiru nahrazovaly náměty ze soukromého života, písně chóru ztrácely přímou souvislost s dějem, prosazovaly se ustálené jevištní typy, ustupovala kompoziční nevyrovnanost i obscénnost projevu (střední *attická k.*). Novou *attickou k.* ovlivnil Eurípídés, zcela vymizela politická satira i fantastické prvky, odpadla dramatická funkce chóru. Stále výraznější se prosazovala individualita postav (a s ní ustálené jevištní typy: *chlubivý voják*, *kurtizána*, *mazaný otrok*, *zamilovaný mladík*, *kuplířka* aj.), kladl se důraz na rozvedení → *zápletky* a úroveň dialogů (Menandros, Filémón aj., 3.–2. stol. př. n. l.). Již v antickém Řecku se tedy začaly diferencovat a vytvářet komediální žánry, s nimiž posléze pracuje následující *dramatika*: → *satirická hra*, *charakterová k.* (→ *charakterové drama*), *situční k.*, → *fraška*, → *burleska* atd.

V antickém Římě se z prvotních komediálních prvků zformovala nejprve *lidová* → *atellána*, posléze se *k.* vyvíjela pod vlivem *řecké k.* Ta byla nejprve překládána do latiny (poprvé Liviem Andronikem, 2. stol. př. n. l., ovšem působila trvale); raná *římská k.* zachovávala *řecká* jména postav a kostýmy, odtud její označení *fabula palliata* (lat. *pallium* – *řecký plášť*). *Římská palliata* si podržela zpěv, ovšem projev chóru zde nahradil zpěv sólový (*árie*, *dueta* atp.), měla výrazně *fraškovitý* charakter (Plautus: *Lišák Pseudolus*, *Komedie o strašidle* aj.). *Terentiovy k.* měly zřetelnější podobu → *činohry*. Koncem 2. stol. př. n. l. se začala rozvíjet původní *římská k.*, tzv. *fabula togata* (hrála se již v římské tóze a osoby měly *latinská* jména), *togatu* však nakonec vytlačovala literárně zpracovaná *atellána* a *mimus*.

Středověká fraška (→ *farce*, → *sotie*, *formy* → *mezihry* aj.) na *antickou k.* málo navazovala, zřetelnější bylo jen spojení s *atellánou* a *mimem*, k nimž se bezprostředně hlásilo *italské lidové divadlo* a posléze → *commedia dell'arte* (16.–18. stol.). *Renesance* a *humanismus* oživily zájem o *antickou komedii latinskou* (Terentius, částečně i Plautus byli ve středověku známí, v 10. stol. např. inspirovali *jeptišku Hrotswithu* k napsání *latinských dramát*), ale i o *řeckou* (zejména o Aristofana). Na tuto linii *k.* navázala v Itálii → *commedia erudita* (Machiavelli), *commedia dell'arte*, dále C. Gozzi a C. Goldoni (18. stol.), ve Francii zejména Molière, Beaumarchais

a Marivaux, v Anglii Jonson, Shakespeare a Sheridan, ve Španělsku Cervantes, Lope de Vega, Calderón, v Rusku Sumarokov a Fonvizin, v Německu Lessing, Kleist atd. V 19. a 20. stol. se zformovaly další komediální žánry: → melodrama, → lokální fraška, → vaudeville, → konverzační hra, → crazy komedie, tragifraška aj.; *k.* psali např. E. Scribe, A. de Musset, H. Becque, F. Grillparzer, J. N. Nestroy, N. V. Gogol, A. N. Ostrovskij, A. P. Čechov, L. Andrejev, O. Wilde, G. B. Shaw, L. Pirandello, E. da Filippo atd. Také v české a slovenské dramatičce má *k.* významné postavení: J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera, J. K. Tyl, J. Neruda, J. Vrchlický, E. Konrád, V. Nezval, V. Vančura, O. Daněk, J. Záborský, J. Palárik, I. Stodola, J. Solovič atd.

Lit.: E. Olson, *The Theory of Comedy*, Bloomington 1968. H. Prang, *Geschichte des Lustspiels von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1968. B. *Sachnovskij*, V. *Pankejev*, O komedii, Leningrad-Moskva 1964. V. M. *Volkenštejn*, *Dramaturgija*, Moskva 1969. J. *Mistrík*, *Dramatický text*, Bratislava 1979. J. K. *Styan*, *The Dark Comedy*, Cambridge 1962.

kn

KOMEDIE MASEK viz MASKY

■ KOMEDIE MRAVŮ

dramatický žánr, typ → činohry, rozvíjející se především v restauračním období v Anglii; k základním prostředkům *k. m.* náleží vtípné, duchauplné dialogy, slohová vytříbenost a elegance. K hlavním představitelům žánru patří W. Congreve, G. Farquhar a především R. B. Sheridan (*Škola pomluv*). Anglická *k. m.* (18. stol.) postrádá sice filozofickou hloubku Shakespearových dramát, vyznačuje se však satiricky kritickým ostřím namířeným zejména proti moralistům, pokrytcům a hlupákům. Ve Francii se *k. m.* stává později (19. stol.) úspěšnou společenskou komedií, obsahující obvykle závažnou morální tematiku, provázenou výrazně prvky sentimentu; *k. m.* se v tomto pojetí překrývá s → konverzační hrou a → melodramatem. K hlavním představitelům žánru se řadí A. E. Scribe, E. Legouvé, O. Feuillet, É. G. V. Augier, V. Sardou a A. Dumas ml.

rč

KOMEDIE PLAČTIVÁ viz PLAČTIVÁ KOMEDIE

■ KOMEDIE PLAŠTĚ A DÝKY

(špaň. *comedia de capa y espada*) – žánr španělského dramatu v 17. stol., který se vyznačuje bystrým, dynamickým rozvojem jednotlivých dějství a převládáním intriky nad rozpracováním charakteru. Soudobou tematiku soustřeďovaly *k.*

p. d. k citovým a morálním konfliktům, které byly dobově podmíněné, především ke konfliktům „rodinné cti“, lásky a žárlivosti. Jednotlivými hrami procházejí již ustálené typy postav, osoby sloužících sem vnější komický element. K výrazným představitelům *k. p. d.* patří Lope de Vega (*Zahradníkův pes*, *Učitel tance* aj.), který však, podobně jako jeho následovníci, žánr přiblížil k veselohře.

kn

KOMEDIE VAŽNÁ viz VAŽNÁ KOMEDIE

■ KOMENTÁŘ

(z lat. *commentarius* = deník, záznam) – soubor informací o textu vydávaného literárního díla a o textologové (editorové) práci (→ textologie). *K.* se skládá z edičních poznámek a různých věcných, osobních aj. vysvětlivek. Ediční poznámky obsahují literárněhistorické a textologické údaje o vydávaném díle, ukazující jeho vznik, vývoj i proměnu, rovněž i popis textologovy práce s textem: odůvodnění výběru → výchozího textu, charakteristiku zásad, podle kterých byl text připravován, úpravy výchozího textu při přípravě → textu kanonického (→ emendace), dále tzv. kritický aparát, obsahující seznam → různocnění. Úkolem vysvětlivek je objasnění narážek, souvislostí, vztahů a historických okolností i nejasných slov vydávaného díla. Podrobný textologický *k.* je nezbytnou součástí vydání vědeckého, zatímco při vydání čtenářském obsahuje *k.* pouze základní údaje o přetiskovaném textu s event. vysvětlivkami (→ edice).

Lit.: Editor a text, Praha 1971.

vš

■ KOMIČNO

(z řec. *kómos* = veselý průvod, zábava) – forma emocionálního hodnocení jevů – ať životních či estetických, projevující se zpravidla smíchem jakožto fyziologickou reakcí subjektu. *K.* se stává estetickou kategorií tehdy, je-li součástí uměleckého obrazu. Je realizováno vždy na pozadí konfrontace dvou jevů: jeden je předmětem emocionální kritiky, zatímco druhý předkládá ideální obraz, s nímž srovnáváme komický jev, a zjištěné nedostatky považujeme za komické. *K.* má (a v umění především) sociologickou povahu; ne každý bude chápat daný estetický objekt za komický. Pokud čtenář (nebo divák) neposuzuje daný jev jako komický, zůstává *k.* pouze v rovině objektu, ale ve skutečnosti nebylo realizováno.

K. je možno sledovat v celém vývoji umění. Je vymezeno i národnostně – jsou jevy, které určitý národ za komické nepovažuje, i když objektivní předpoklad zůstává nezměněn. Přitom

řadu jevů (hloupost, lakota apod.) považuje za komické většina národů.

K. má v umění společenskou funkci: vyjadřuje nesouhlas s určitými jevy, tj. s komickým objektem, ale i přitakání kladnému pólu, tj. předpokládanému ideálnímu stavu, který není naplněn, ale v jehož jménu se nám jeví daný jev jako komický. Vlastnosti, které provázejí lidstvo ve všech společenských formacích a jsou předmětem kritiky, tj. vycházejí z antropologického základu, mají svým způsobem trvalou hodnotu (žárliivost, lakota apod.), zatímco jiné jevy úzce souvisejí s jistými historickými etapami mají komickou působnost historicky omezenou. K. vyjadřuje rozpor mezi životními okolnostmi a logikou lidského jednání, rozpor společensky pocítovaného nesouladu, upozorňuje na nedostatky a podílil se aktivně na vytváření společenského mínění.

Komické jsou postavy a jejich vlastnosti nebo situace, také ideje a slovní hříčky, které těží z tzv. dvojsmyslu, tj. komického významu, vznikajícího na pozadí konfrontace dvou významově neshodných pojmů, které se v náhodné souvislosti staly objektem konfrontace. Komické jevy jsou mnohotvárné. Komický je např. člověk, který nejde s módou, strojí se jinak, než se v danou chvíli vyžaduje, ačkoliv by nebyl komický tam, kde by ničím nevybočoval z dané skutečnosti (viz Čechův pan Brouček ve světě 15. století). Komické jsou ovšem i jevy, které nemají společenskohistorický dosah, ale vznikají z nedorozumění (např. člověk, který si místo svého klobouku vezme cizí).

K. jako estetická kategorie, pomocí níž dochází k estetickému osvojení skutečnosti, je protipólem → tragična, které se definuje jako zničení společensky významné hodnoty. K. i tragično jsou relativně stále estetické kategorie, uplatňující se během celého vývoje umění.

K. mívá různou hloubku a míru i různý společenský dosah; rozlišujeme několik druhů: a) → *humor* vyjadřuje estetické osvojení skutečnosti v podstatě kladné, která však trpí určitými dílčími nedostatky nebo odchylkami od běžné normy; b) → *satira* provází jevy společensky nežádoucí, zpravidla takové, které jsou z hlediska hodnotícího subjektu v rozporu se zákonitostmi společenského pokroku; c) → *parodie* jako zvláštní druh k. má za předmět estetického osvojení určitou uměleckou strukturu, jejíž vlastní postupy jsou komickým nadsazením a zvětčením zesměšněny. Pokud byla zachována fabule díla a změnou formou byla posunuta do roviny komické, mluvíme o *travestitii*; d) *tragikomično* zachycuje hodnocení skutečnosti, kde se tragické spojuje s komickým (Don Quijote); e) tzv. *černý* nebo též šibeniční *humor* čerpá k. z naprosto vážné, tragické životní situace; f) *groteskno* pracuje s výraznou nadsázkou a abstrakcí a těží zpravidla z napětí prvků ruz-

norodé estetické kvality (např. komična a hrůzy); g) *absurdno* těží z estetické kvality nonsensu, ze skutečnosti, která postrádá logický smysl. Existence různých odstínů a forem k. (a tím různé intenzity smichu) odpovídá kvalitativní mnohotvárnosti jevů skutečnosti.

K. se realizuje v různých výrazových prostředcích, jako je vtip, žert, → paradox, → ironie, → sarkasmus, → karikatura, → perzifláž, → paskvil apod. Obecně se tyto prostředky nazývají komikou. Podle toho, v jaké rovině se k. realizuje, hovoříme o komice (nebo též humoru) slovní, situační, charakterové apod.

Lit.: J. Borev, O komičeskom, Moskva 1957. Týž, Kategorii estetiki, Moskva 1959. J. S. Bystron, Komizm, Wroclaw 1960. F. Jünger, Über das Komische, Frankfurt/M. 1948. W. Hirsch, Das Wesen des Komischen, Amsterdam-Stuttgart 1959. D. Kutsogranopulos, Ontologie der Komik, Freiburg 1959. G. Müller, Theorie der Komik, Würzburg 1964.

rč

■ KOMMOS

(z řec. koptein = udeřit, zasáhnout) – žalozpěv, ve starém Řecku původně pohřební rituální nářek provázený okázalými a vášnivými gesty (včetně úderů do prsou nebo hlavy), analogicky pak ve starořecké tragédii (zvláště u Sofokla) společný nářek sboru a osob na jevišti nad utrpením či smrtí hrdiny, v kterém se chór střídá s herci. Zpívané lyrické části chóru bývaly přerušovány jambickými třístopovými verši nebo anapesty, přednášenými jako melodram.

kn

■ KOMOS

(řec.) – veselý průvod s hudbou, zpěvy a tanci, konaný při starořeckých slavnostech, zvláště Dionýsových, zobrazovaný často na vázách; Aristotelés od něho odvozuje název → komedie (řec. óde = píseň; kómódia = zpěv kómu).

kn

KOMPARATIVISTIKA LITERÁRNÍ viz SROVNÁVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

■ KOMPENDIUM

(z lat. compendium = úspora při vážení, zkrácení) – příručka shrnující základní poznatky určitého oboru (například Kompendium odborných znalostí drogistů, 3. vyd., 1945); v novější době se takové souborné a utříděné zpracování látky určitého odborného nebo vědního úseku nazývá *repetitorium* (např. Repetitorium praktického lékařství, 2. vyd., 1955); za repetitorium se dříve ozna-

čoval stručný výtah z učiva (minimum vědomostí) ke zkouškám. Jak *k.*, tak repetitorium mívají co nejpřehlednější uspořádání k snadnému použití. Mohou být pouhou → kompilací, v novější době se však i v nich prosazuje snaha po určité původnosti a vědeckosti, zvláště v souvislosti s tím, že podobné příručky se zpracovávají často kolektivně za účasti skutečných odborníků a podle plánu, podle něhož se redigují jednotlivé příspěvky co do proporcí, podrobností, slohu atd. Repetitoria a kompendia napsaná v heslech a uspořádaná abecedně jsou někdy pojmenována → slovníkem příslušného oboru.

mb

■ KOMPENZACE

(z lat. *compēnsātiō* = vyrovnání, vyvážení) – v teorii překladu jedna z forem → substituce: postup, který nahrazuje vypuštěním určitého stylisticky závažného prvku jeho užitím jinde v textu. *K.* se týká např. hovorových výrazů, archaismů, emocionálně zbarvených slov, někdy i slovních hříček. Např. J. Zaorálek v překladu Rollandova *Colase Breugna* kompenzuje příležitostně moto *Agneau de Chamoux „N'en faut que trois pour étrangler un loup“* (doslovně: Tři stačí na uskrčení vlka) českým příslovím „O hromnicích musí skríván vrznout, i kdyby měl zmrznout“. Při *k.* je nutno dbát o zachování stylistické jednoty celku.

Lit.: A. Popovič, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968. J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963.

hř

■ KOMPILACE

(od lat. *compilātiō* = loupež, vykrádání) – označení pro takové dílo odborné nebo vědecké literatury, které vzniklo sestavením výtěžků a poznatků z jiných prací; nesejde přitom příliš na tom, zda tyto prameny jsou zatajeny nebo uvedeny, v obou případech je to *k.*, při zatajení se *k.* někdy kryje s → plagiátem. Na rozdíl od plagiátu však *k.* většinou nepřebírá hotové celé pasáže a formulace, její novost a původnost je však jen formální, zevní, jazyková. Kompilační ráz mívají často učebnice, popularizační příručky ap. Zatímco pojem plagiátu se vztahuje i na díla umělecká, *k.* je výlučnou záležitostí textů odborných a o *k.* se většinou nemluví ani u žurnalistické praxe, která běžně nutí používat nepůvodních poznatků.

mb

■ KOMPOZICE

(z lat. *compositiō* = složení, sestavení) – záměrné uspořádání jednotlivých jazykových i tematických složek literárního díla v celek, v jehož

strukturu mají všechny prvky své pevné, významově exponované postavení: *k.* se tak stává stěžejním prostředkem realizace autorova uměleckého záměru a slouží k vyjádření celkového charakteru a smyslu díla. V kompoziční výstavbě se projevují, popřípadě obměňují především vztahy časové, místní a příčinné. V → lyrice tvoří příznačné kompoziční principy → gradace, → kontrast, → paralelismus, opakování, konfrontace významů, → pointa atd., vzájemná vazba motivů může být těsnější (jsou spjaty příčinně) nebo volnější (na podkladě volně se vynořujících souvislostí, → asociací). Ve fabulovaných literárních dílech se tyto kompoziční principy uplatňují také, ale bývají přizpůsobovány dějovému → vyprávění. Časové vztahy významně ovlivňují → *k.* chronologickou a → *k.* retrospektivní. Naproti tomu → *k.* rámcová a *k.* paralelní jsou založeny na dvou nebo více fabulačních liniích. V → *k.* řečtové spojuje pak za sebou jdoucí události nejčastěji ústřední hrdina.

Kompozičnímu uspořádání podléhá ve fabulovaných literárních dílech také vnitřní výstavba → děje, která vytváří celý komponovaný systém, jenž bývá označován pojmem → syžet. Základem syžetu je → konflikt mezi postavami děje; konflikt mívá zpravidla svou → motivaci ve vzájemných vztazích postav a v jejich jednání. Od dob antického dramatu se postupně stabilizovala terminologie k označení jednotlivých fází děje: → expozice, → kolize (popř. → zauzlení), → krize, → peripetie, → katastrofa (popř. → rozuzlení). Schéma dějového vývoje je platné obecně pro fabulovanou strukturu (→ epika, fabulovaná → próza, → drama), toto schéma nezůstává ovšem neměnné, nejsou výjimkou taková díla, která expozici postrádají, nebo zase jejichž ukončení zůstává otevřené, jiná vlastní děj a konflikt dokonce programově popírají (→ absurdní drama).

Významným kompozičním prostředkem je též stupňování dějového napětí, jehož prostřednictvím může autor → zápletku dále rozšiřovat přiřazováním nových momentů (epická šíře), nebo syžet chápe jako příběh s tajemstvím, tj. *k.* zakládá na postupném odhalování utajovaného konce: pozornost vnímatele je soustředěna na hledání; autor občas zavádí i tzv. falešnými motivacemi – fakty, jež jsou zamlčeny, např. skutečná příčina konfliktu, popř. původce zločinu atp.

Kompoziční postupy se vzájemně ve struktuře díla většinou prolínají, jen zřídka se dílo omezuje na jediný z nich. Téměř každý → literární žánr nabízí jistý repertoár kompozičních postupů, které jsou pro daný žánr příznačné.

Lit.: J. Bečka, *Základy kompozice jazykových projevů*, in: *Acta Universitatis Palackianae*, (Philologica), 1960. J. G. Cholodov, *Kompozícia baum*, *Kompozice prózy*, Praha 1971. V. V. Kodrany, Moskva 1957. M. Petrovskij, B. Ejchen-

žinov, Sjužet, fabula, kompozicija, in: Teorija literatury, Moskva 1962. V. *Šklovskij*, Teorie prózy, Praha 1948. B. A. *Uspenskij*, Poetika kompozicii, Moskva 1970.

kn

■ KOMPOZICE CHRONOLOGICKÁ

(z řec. *chronos* = čas, *logos* = slovo) – metoda fabulační výstavby literárního díla, založená na důsledném časově posloupném řazení dějového vývoje: časová posloupnost nemůže být ovšem naprostá, události, které se sice odehrávaly v témže čase, ale na různých místech, lze líčit jen postupně. → Čas v literárním díle ovšem není totožný s časem reálným, podléhá stylizaci a z hlediska této stylizace je dílo také komponováno. *K. cb.* dodržují nejdůsledněji → kroniky, proto bývá někdy označována též jako *k.* kronikářská.

kn

■ KOMPOZICE PARALELNÍ

(z řec. *parallélos* = rovnoběžný) – metoda výstavby literárního díla, v níž se uplatňují dvě nebo i více dějových linií, a to buď rozvíjených samostatně (paralelní kapitoly, např. W. Faulkner, *Divoké palmy*), nebo se dříve či později vzájemně prostupujících (L. N. Tolstoj, *Vojna a mír*; A. Jirásek, *Mezi proudy*). *K. p.* skýtá neobyčejné možnosti významové → aktualizace (viz → paralelismus), proto se neomezuje jen na fabulovanou strukturu, ale uplatňuje se ještě výrazněji v → lyrizované próze a v lyrice vůbec.

kn

■ KOMPOZICE PRSTENCovitá

termín, označující metodu fabulační výstavby literárního díla; je užíván v obdobném smyslu jako pojem → kompozice rámcová.

kn

■ KOMPOZICE RÁMCOVÁ

metoda výstavby literárního díla, kterou charakterizuje vložení několika dalších příběhů do příběhu prvního, většinou tak, že jeho jednáící osoby vyprávějí následující povídky, až nakonec může být dokonce původní povídka docela zapomenuta. Počátky tohoto prostředku nalezneme v orientální, zejména indické literatuře (Pañčatantra, 4. stol. n. l.). Typy *k. r.* tvoří např. vyprávění příběhů, aby se zdrželo naplnění nějakého děje (princip → retardace, viz *Pohádky tisíce a jedné noci*), nebo sborníky novel, které v celek uvádí jedna z nich, která plní funkci zarámování (Boccaccio, *Dekameron*). V české literatuře použil *k. r.* např. S. Čech (*Ve stínu lípy*). *K. r.* je významným kompozičním prostředkem také v lyrice

(srov. totožnost závěrečného motivu s úvodním).
kn

■ KOMPOZICE RETROSPEKTIVNÍ

(z lat. *retrō* = zpět, dozadu; *spectāre* = dívat se) – metoda fabulační výstavby literárního díla, která podstatně porušuje časovou posloupnost: vnímatel je seznámen nejprve s konečným výsledkem děje, pak teprve postupně následují příčiny → zápletky. Porušení časové posloupnosti může mít různé příčiny – autor usiluje především o to, aby čtenář nebyl strháván napětím vlastního děje, a klade proto od počátku významový akcent na jeho příčiny. *K. r.* je prostředek, který se objevoval již v antice a středověku, jeho významotvornou specifičnost objevila však až próza 20. stol.; v tomto smyslu se s ním pak setkáváme vedle prózy (V. Mrštík, *Santa Lucia*) též v poezii (F. Hrubín, *Romance pro křídlovku*) i v dramatu (J. Anouilh, *Tomáš Becket*) a filmu (G. Čuchraj, *Čisté nebe*).

kn

■ KOMPOZICE ŘETĚZOVÁ

metoda fabulační výstavby literárního díla postupující tak, že na jednu událost navazují události nové, přičemž vazby mezi nimi jsou víceméně uvolněné a nejdnou bývají spojeny pouze postavou hlavního hrdiny (např. Cervantesův *Don Quijote de la Mancha*, Jiráskův *F. L. Věk*, Haškův *Švejk* apod.). Mezi nejčastější prostředky *k. ř.* náleží tzv. falešné → rozuzlení, které se později ukáže jako mylné, nesprávně pochopené. Prózy tohoto typu obsahují motivy, jejichž fabulační úloha je nejasná, vnáší do vyprávění tajemství. Romány s *k. ř.* mají obvykle rozsáhlou → expozici, oplývající epickou šíří, charakterizují je často motivy putování (např. → pikareskní romány) nebo pronásledování (Dumas st., *Hrabě Monte Cristo*).

kn

■ KOMPOZICE STUPŇOVITÁ

pojem pro metodu fabulační výstavby literárního díla, který je užíván v obdobném smyslu jako termín → kompozice řetězová, ovšem s tím rozdílem, že se v *k. s.* liší každý následující stupeň od stupně předcházejícího kvalitativně i kvantitativně (např. E. Hemingway, *Stařec a moře*); někdy *k. s.* rozvíjí také → kompozici rámcovou (J. Verne, *Cesta kolem světa za osmdesát dní*).

kn

■ KOMUNIKACE JAZYKOVÁ

(z lat. *communicātiō* = sdělení) – termín teorie informace, proces přenosu informace mezi dvěma systémy, uskutečňovaný pomocí jazyka (přirozeného nebo umělého). Z tohoto hlediska se někdy rozlišují typy *k. j.*: a) člověk – člověk, uskutečňovaná pomocí přirozeného jazyka; je jazykovou komunikací v užším významu; b) člověk – stroj – člověk, uskutečňovaná zatím převážně pomocí různých umělých jazyků (např. jazyky programovací – Fortran, Cobol, Algol aj. – pro styk s počítačem), i když je v současné době ve stadiu pokusů styk pomocí přirozeného jazyka, tj. na základě akustického vstupu (mluvená řeč) a optického vstupu (čtecí automaty).

Studium *k. j.* zahrnuje několik stránek, např. lingvistickou (přirozený jazyk jako druh → kódu a jazyková sdělení jako aplikace tohoto kódu), fonetickou, fyzikální a akustickou (mluvená řeč jako posloupnost zvukových vln), neurofyzilogickou (fungování artikulačního a fonačního aparátu), psychologickou (řeč jako projev chování osobnosti), sociologickou (řeč jako nástroj sociální interakce) aj. Při studiu *k. j.* se dále rozlišuje: a) *k. j.* jako sdělovací akt individuálního komunikanta; tento sdělovací akt studuje zvláště lingvistika a psycholingvistika; rozlišuje se zde studium jazykových schopností komunikantů (linguistic competence), užívání jazyka komunikanty (linguistic performance) a ovládnutí jazyka (language acquisition); b) sociální komunikace, vyplývající z uskutečňování přenosu informace v systému společenských vztahů a spojení, tj. přenos informace ve společenské komunikační síti a jednotlivých složkách. Zvláštním druhem *k. j.* je → komunikace literární, při které je objektem komunikace jazykové sdělení v podobě textu literárního díla.

Lit.: B. Berelson, *Content Analysis in Communication Research*, Glencol 1959. K. Erberg, *O formách řečevé komunikaci*, in: *Jazyk i literatura* 3, 1929 (Leningrad). C. Cherry, *On Human Communication*, Cambridge 1968. J. Kraus-J. Průcha, *Společenské komunikační procesy a sociologie*, in: *Sociologický časopis* 1, 1965. *Studies in Communication*, London 1955.

vš

■ KOMUNIKACE LITERÁRNÍ

(z lat. *communicātiō* = sdělení) – pojem přenesený do literární vědy z teorie informace, zvláštní druh → komunikace jazykové, při které je objektem přenosu literární dílo; to znamená, že se komunikační spojení mezi → komunikanty – expedientem (mluvčím) a percipientem (příjemcem) – uskutečňuje pomocí textu díla. Výzkum literárního díla z hlediska komunikačního vychází z předpokladu, že toto dílo je zvláštní formou

sdělování, a to především → informace estetické, sémantické aj.

Schéma *k. l.* vychází z obecného → komunikačního řetězu, který zde vystihuje literární proces. Základní schéma *k. l.* lze znázornit jako řetěz: autor – dílo – příjemce. Písmem nebo hlasem materializovaný text literárního díla je zde → kanálem (tj. fyzikálním prostředím) přenosu díla mezi oběma komunikanty; na jednotlivé články tohoto přenosu však působí → šum, např. šum technický (fyzikální), narušující materiální povahu textu, dále šum sémantický, narušující správné porozumění komunikátu; jejich důsledkem je pak nesprávné dekodování, a tím i neadekvátní konkretizace přijatého textu.

K. l. tak zahrnuje proces přenosu informace mezi autorem a příjemcem (čtenářem, posluchačem), přičemž základní povaha této informace je estetická. Text je přijímán různými druhy příjemců, tj. realizuje se např. v kontextu čtenáře (posluchače), literární vědy, literární kritiky, překladu, umělecké literatury apod. (→ metakomunikace); vstupuje však i do kontextů neliterárních, např. do kontextu lingvistického, filozofického, estetického, ideologického atd. Z hlediska časového se při *k. l.* uskutečňuje nejprve přenos ve dvojici autor – text, akt přijmu se uskutečňuje později v závislosti na vůli příjemce, což je umožněno v řadě případů materiální fixací literární výpovědi, a tím i její reprodukovatelností. Expedient a percipient tak nejsou ve stejné komunikační situaci. Po přijmu se primární komunikační řetěz autor – dílo – příjemce stává počátkem odvozeného komunikačního procesu, tj. procesu metakomunikačního (→ metakomunikace).

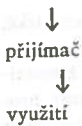
Lit.: J. Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971. *Literární komunikace*, Martin 1973. F. Miko, *Text a štýl*, Bratislava 1970. *O interpretácii umeleckého textu I–V*, Bratislava 1969–1976. A. Popovič, *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava 1971. *Týž, Problémy literárnej metakomunikácie*, Nitra 1975. F. Miko–A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, Bratislava 1978.

vš

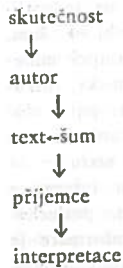
■ KOMUNIKAČNÍ ŘETĚZ

pojem teorie informace, schéma popisující komunikační proces, tj. přenos informace (zprávy) mezi dvěma systémy, vysílačem (expedientem) a příjemcem (percipientem). Schéma je udáno v podobě:

zdroj
informace
↓
vysílač
↓
kanál-šum



Při jazykové a literární → komunikaci je toto schéma podáno v podobě:



Celkem tedy schéma jazykové komunikace popisuje následující proces: z prvků objektivní skutečnosti a subjektivní zkušenosti („zkušenostní komplex“, který je v textu tematizován) autor (expedient) vybírá a přetváří prvky, které pomocí jazyka kóduje do podoby textu (jazykového sdělení), přijímaného a interpretovaného posluchačem (čtenářem). Celý tento proces se uskutečňuje v jisté komunikační situaci, podmíněné jazykovým a nejazykovým kontextem. Obdobou této komunikační situace je při literární komunikaci jazykový, literární, ideologický, estetický, historický aj. kontext, z něhož komunikovaný text (literární dílo) přijímá určitou informaci o různých druzích existujících kánonů a konvencí, sám však zpětně na ně rovněž působí. Celý komunikační řetěz je narušován → šumem.

Lit.: C. E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949. J. Zeman, *Poznání a informace*, Praha 1962. Viz též → komunikace literární.

vš

■ KOMUNIKANT

(z lat. *communicāre* = sdílet, radit se) – účastník přenosu → informace (různého druhu) z jednoho místa na druhé (→ komunikace jazyková a literární). Rozlišují se dva druhy komunikantů: a) *expedient* (vysílač, vysílající, mluvčí, autor, kódoваč), který je prvním článkem obecného schématu komunikace, tj. → komunikačního řetězu, a který z prvků objektivních i subjektivních (zkušenostní komplex) vybírá určitou informaci, již zároveň přetváří a pomocí jazyka kóduje (→ kód) do podoby jazykového (literárního) sdělení (→ text), tj. → komunikátu; b) *percipient* (přijímač, příjemce, posluchač, čtenář, dekodovač), poslední článek komunikačního řetězu, jenž přijímá a dekoduje v rovině významu informaci vyslanou ex-

pedientem, jejíž smysl pak konkretizuje, případně dále interpretuje (→ metakomunikace). Příjemcem literárního díla se stává čtenář, resp. posluchač, literární vědec a literární kritik, překladatel aj. Viz též → autokomunikace.

Lit.: viz → komunikace jazyková, → komunikace literární.

vš

KOMUNIKÁT viz TEXT

■ KONCEPT

(z lat. *conceptiō* = pojetí, řidčeji též *brouillon* (franc. = koncept, čti brujon) – náčrt, pracovní varianta literárního díla. Základní vlastností *k.* je jeho určení pouze pro potřeby autora jako jedna z etap vytváření textu díla (→ autokomunikace), na rozdíl od čistopisu, který má sloužit jako podklad k reprodukci (tisk). Vzhledem k tomu, že *k.* zachycuje autorovu práci na textu díla, je důležitým prostředkem ke studiu umělecké tvorby.

vš

■ KONDENZACE

(z lat. *condensare* = zhušťovat) – v teorii překladu zhuštění několika významů originálu do jediného výrazu v jazyce překladu, přičemž často dochází k potlačení některých významových odstínů původního textu. Např. Shakespearovo „*As stars with trains of fire...*“ (tj. doslova: Jako hvězdy s vlečkami ohnivými...) zní v překladu „*Noci se rozzářily kometami*“.

hř

■ KONFESE

(z lat. *confessiō* = zpověď, vyznání, doznání) – 1. *vyblášení náboženské doktriny*, prohlášení o víře, soupis článků náboženského přesvědčení; objevuje se především v době reformace, kdy jednotlivci i skupiny vyjadřovali svůj osobní postoj k základním otázkám náboženské víry a pokoušeli se o státoprávní kodifikaci náboženské svobody. Takovou *k.* byla i tzv. „česká konfese“ stavovské opozice z roku 1575;

2. *žánr autobiografické literatury* kladoucí důraz na důvěrnost stylizace a vnitřní psychologii autora. Vzorem tohoto autobiografického vyznání, v němž autor nezakládá výpravnou osnovu na ličení skutečných událostí a příběhů, ale spíše jako politicky nebo literárně proslulá osobnost osvětluje známá fakta ze své niterné perspektivy a umožňuje nám vniknout do důvěrné psychologické svého myšlení, je církevní zpověď. Ne nepodstatným momentem *k.* je otázka mravního oprávnění vlastního jednání a snaha o vnitřní fiktivní rozhršení. Zvinitnění moderní prózy uvolnilo

cestu využití prvků konfesijní literatury jako postupů moderního románu.

Počátky konfesijního žánru se spatřují v *Confessiones* sv. Augustina (354–430), jež jsou osobní výpovědi o vnitřní konverzi. Rousseauovy *Confessions* (1770), nesoucí podtitul *Příspěvek k srovnávacímu studiu lidských srdcí*, souvisí s vlnou preromantismu a sentimentální literatury, která přinesla oblibu žánrům → deníků, → paměti (Goethe) a → románů v dopisech (Richardson), blízkým *k.* důrazem na intimitu a citovost. De Quinceyho *Zpovědi anglického kuřáka opia* (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1821) patří ke skvostům anglického esejismu. Ústup od dějové fabule a příklon k subjektivismu, hloubkové psychologii a hledačství ztraceného Já sledujeme v románovém impresionismu (G. Moore, *Zpovědi mladého muže*, 1888) a v moderním románě, který si přisvojil z *k.* → ich-formu, intimní autobiografickou stylizaci i úzký niterně psychologický záber (Thomas Mann, *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*, 1923). Přímým přechodem od autobiografické *k.* k metodě → proudu vědomí je Joyceův *Portrét mladého umělce* (*A Portrait of the Author as a Young Man*, 1922), který s ojedinělou zpovědní upřímností hledá kořeny a integritu vlastního Já.

pb

■ KONFLIKT

(z lat. *conflictus* = srážka) – střetávání zájmů ústředních postav fabulovaných literárních děl, zápas, jehož předpoklady vytvářejí → zauzlení děje, které narušuje výchozí situaci (→ expozici). V dramatu, které přímé srážky charakterů klade do popředí tím, že je předvádí, se *k.* dokonce stává základním kompozičním prostředkem, jímž se dramatikovi nabízí významové těžiště při stavbě syžetu a divákovi při vnímání díla. Způsob rozvoje *k.* je tu pak vlastně analogický s metodou výstavy → syžetu. Syžet mnohých her (vývoj *k.*) se buduje jako řada narůstajících střetnutí, přičemž hrdina hry vstupuje do dramatického boje nejenom s okolním prostředím, ale často i se sebou samým.

Již Aristotelés upozornil, že zesíleným dojmem působí střetnutí lidí vzájemně si blízkých, příbuzných nebo přátel (antické tragédie Oresteia, Král Oidipús; Shakespeareův Hamlet, Král Lear, Romeo a Julie). Vedle tzv. *k.* rodinných zaujímají významné místo *k.* společenské, které se mohou nebo nemusí v rodinném prostředí odrážet (Sofoklés, Antígona; Ibsen, Nápadníci trůnu; Višněvskij, Optimistická tragédie); právě propojení intimního *k.* lidského s problémem společenským poskytuje možnost hlubšího zasažení vnímatele (Král Oidipús, Hamlet), zvláště je-li toto střetnutí intimního se společenským postaveno do na-

pětí s hodnotami nadčasovými (Anouilh, Tomáš Becket).

Stavbu *k.* lze bez potíží sledovat v takových dílech, kde zápas je zřetelný, neboť nabývá charakteru vnějšího střetnutí. Tam, kde je vlastní fabule rozvinuta v složité polyfonii, zůstává stavba *k.* skryta v toku významového utváření, kdežto tam, kde se fabule nerozvinula ve vnější děj, skutečný *k.* se bezmála rozpadá a přesouvá až za situaci, která je divákovi předkládána (Čechov); nejdále na této cestě došlo → absurdní drama, které děj a *k.* programově popírá. *K.* zobrazený literárním dílem nemusí být nový; někdy, zvláště při historických tématech, je obecně znám; při jeho rozvíjení se pak stává důležitě, která z jeho významových kvalit stojí v popředí.

Lit.: V. M. *Volkenštejn*, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963.

kn

■ KONGENIÁLNOST

(z franc. *congénial* = duchovně spřízněný) – v teorii překladu shoda překladatele s autorem nejen co do vystižení stylu, ale i ve vyjádření filozofických a estetických názorů a dobových tendencí; účinnost výsledného překladu se ve svém literárním kontextu prakticky rovná účinnosti originálu. Jako příklady možno uvést Čapkovu *Francouzskou poezii nové doby* nebo *Taufrovy* překlady veršů Majakovského.

hř

KONJEKTURA viz EMENDACE

■ KONKORDANCE

(z lat. *concordāre* = souhlasit, shodovat se) – 1. *původně* pouze ve spojení biblická *k.*, tj. abecední seznam slovně (slovní *k.*) nebo věcně (věcná neboli reálná *k.*) shodných míst v textu bible; příslušná místa v textu se udávají pomocí zkráceného názvu biblické knihy, čísla kapitoly a čísla verše. Nejstarší latinská *k.* od Antonína z Padovy je z r. 1231;

2. *v širším smyslu* abecedně uspořádaný seznam všech slov, popř. slovních tvarů, vyskytujících se v nějakém textu, přičemž každá jednotka je doplněna citátem a referencí, což je číselný údaj, který umožňuje přesnou lokalizaci jednotky v textu; je buď topografická, nebo organická a její druh se volí podle charakteru díla. Topografická reference se vztahuje k určitému vydání díla, obsahuje např. číslo vydání, číslo stránky, číslo řádku, pozice v řádku, kdežto reference organická vychází ze struktury textu a obsahuje např. číslo kapitoly, číslo odstavce (číslo věty, číslo verše), číslo slova v odstavci (větě, verši). Pokud se vy-

tváří *k.* bez příslušných citátů, tj. pouze s referencemi, mluvíme o *konkordančním indexu*. Vzhledem k tomu, že *k.* a konkordanční index obsahují abecední seznam všech slov textu, je tím usnadněno jeho studium z hlediska jazykovědného i literárněvědného (→ textologie, → atribuce textu). V poslední době se *k.* a konkordanční indexy sestavují téměř výhradně pomocí samočinných počítačů.

Byly sestaveny, resp. se sestavují konkordance a konkordanční indexy významných autorů i celých časových a literárních období, např. francouzských literárních textů 16.–20. století (Apolinaire, d'Aubigné, Baudelaire, Boileau, Camus, Claudel, Corneille, Maupassant, Molière, Racine, Ronsard aj.), spisů Puškinových, staré anglické poezie, spisů Tomáše Akvinského, spisů Kantových aj. U nás byl sestaven konkordanční index k Slezským písním Petra Bezruče (vydání z r. 1957). U každého slova je uvedeno číslo básně, číslo verše a číslo slova ve verši; např. u slova „kaktus“ je uvedeno 0100206, což znamená, že se toto slovo vyskytuje v první básni sbírky (01), a to v druhém verši (002) jako šesté slovo verše (06). *K.* a konkordanční index se většinou doplňují i → frekvencí, tj. počtem všech vyskytů sledované jednotky ve zpracovaném textu.

vš

■ KONKRETIZACE

(z lat. *concrētus* = srostitý), též *esteticky ideová k.* literárního díla – termín zavedený R. Ingardenem v knize *Das literarische Kunstwerk* (1931) a označující vztah čtenáře k dílu, realizující se v procesu četby; *k.* je rovněž vztah interpreta, kritického ohlasu nebo dobového vydání k dílu a v teatrologii vztah inscenace k divadelní předloze.

Polarita *k.* a díla se projevuje řadou protikladů: *k.* je vzhledem k dílu východiskem literárněvědného poznání, kdežto dílo cílem; *k.* má povahu aktuální, dílo potenciální, „nedourčenou“; *k.* je monosubjektivní a parciální – zdůrazňuje vždy jedny složky na úkor jiných, dílo naproti tomu je kategorií intersubjektivní, přičemž i ty nejrůznější své *k.* sceluje jako jejich jediný nositel. Pojem *k.*, užívaný zejména literárněvědnou fenomenologií a strukturalismem, pomohl přesněji oddělit noetickou problematiku literárního díla od ontologické, oddělit dílo jako mnohovýznamový rezervoár významových energií od jeho realizací v individuálním vědomí a od dobových ohlasů. Přispěl tím k rozhranění problematiky literárněteoretické od individuálně psychologické a literárněhistorické.

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. *Týž*, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. Z. Pešat, *Výstavba díla a vnější kon-*

text, in: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Praha 1970.

pt

■ KONKRÉTNÍ POEZIE

(z lat. *concrētus* = srostitý, ulpělý, srostlý) – směr poezie 20. století, obracející pozornost k materiálu, především jazykovému (→ grafémy, → fonémy, slova aj.), resp. ke všem systémům viditelných a slyšitelných objektů. Vyjadřovací materiál různých sdělovacích systémů („signifiant“) se stává vlastním tématem *k. p.*, čímž dochází k osamostatnění prvků příslušného znakového systému a k zvýraznění jejich systémových funkcí.

Z hlediska použitého tematizovaného materiálu lze v *k. p.* přes různost škol, směrů a názorů rozlišit: a) „vlastní“ *k. p.*, pracující s jazykem jako materiálem, z něhož vytváří různé typy struktur; b) poezii fónickou, založenou na fonémech a všeobecně na všech lidských i jiných zvucích, kombinovaných do zvukorytmických řad, ukládaných na magnetofonových páscích; c) poezii vizuální, využívající grafické podoby záznamu (→ kaligram, → lettrismus); d) poezii → experimentální, založenou na použití formálních pravidel jazykové analýzy a syntézy (→ strojový text).

Lze se setkat i s termíny jako poezie objektivní, seriální, evidentní, permutacionální, kinetická, matematická, kybernetická aj., kdy jde o varianty uvedených typů lišící se technikou vzniku. Kořeny *k. p.* lze spatřovat v některých experimentech futuristů a zejména dadaistů a tvorbě jejich předchůdců (Ch. Morgenstern). Na *k. p.* je nutno pohlížet jako na dokumentaci a aplikaci některých teoretických postupů jazykovědy, → teorie informace, teorie → komunikace aj., i estetiky těmito disciplínami ovlivněné. Přes toto teoretické zdůvodňování dosáhla *k. p.* největších úspěchů v oblasti jazykové hry, vtípu, nápodoby a kritiky společenských mechanismů.

Lit.: M. Bense, *Teorie textů*, Praha 1967. Slovo, písmo, akce, hlas, Praha 1967.

vš

■ KONOTACE

(z lat. *cōnnōtare* = spoluoznačovat) – jeden ze základních pojmů logické sémantiky, vedle → denotace; s ní vytváří zpravidla dvojici protikladných pojmů, kterých se užívá při zkoumání procesu označování. *K.* znamená, že jméno není k objektu nebo třídě objektů přiřazeno přímo a jednoznačně (denotativně), nýbrž zprostředkovaně: jméno se vztahuje k určité třídě jevů, která je částí označovaného objektu (jména večernice a jitřenka jsou konotativní označení objektu hvězdy Venuše).

Při sémantické analýze literatury došlo k určí-

tému posunu v definování pojmů konotace a denotace, při kterém je akcentována subjektivní a psychologická stránka označování. J. Levý charakterizuje konotativní význam v Richardsonově pojetí jako „implicitní, zahrnující všechny významy, které slovo ve vniimateli na základě jeho zkušeností vybaví“.

Lit.: viz → denotace.

mr

■ KONSTANTA A TENDECE

(z lat. *cōnstāns* = stálý a *tendere* = směřovat, tihnout) – pojmy moderní poetiky, označení různých druhů zákonitostí, prosazujících se v určitém souboru zkoumaných jednotek. *K.* je zákonitost opakování sledovaného jevu ve všech nebo téměř všech prvcích daného souboru, jako *t.* označujeme zákonitosti slabší, prosazující se jen v části prvků souboru. Skutečnost, má-li výskyt sledovaného jevu v zkoumaném materiálu povahu *k.* nebo *t.* nebo není-li vůbec zákonitý, je zjišťována statisticky. Např. přítomnost akcentované slabiky v iktových pozicích je v českém trocheji pouze metrickou *t.*, v českém daktylu však metrickou *k.* Bezprizvucnost slabik neiktovaných je *k.* v obou metrech dvojslabičných, a naopak je pouhou *t.* v daktylu. Zatímco se v *k.* projevuje bezpodmínečný nebo téměř bezpodmínečný příkaz určité normy platící pro daný soubor, *t.* je výrazem pouhého normativního doporučení, které poskytuje tvůrci tváří v tvář normám (ať již vlastního díla nebo příslušného literárního směru či celé epochy) značnou svobodu.

mc

■ KONSTRUKTIVISMUS

(z lat. *constructiō* = sestavení, složení) – směr v umění, v architektuře, divadle a literatuře, působící zvláště v SSSR v porevolučních letech; jeho vznik je úzce spjat s rozmachem industriální kultury a techniky a jejími racionalistickými tendencemi i účelovou plánovitostí. Obecně jej charakterizuje využívání nových technik, v architektuře nových stavebních materiálů a jejich estetických kvalit a současně tendence k maximální účelovosti, již se *k.* stýká s funkcionalismem.

Jako literární směr se *k.* prosadil v ruském kontextu a je spjat se jmény I. Selvinského, V. M. Inberové, E. G. Bagrického, V. A. Lugovského a K. Zelinského, hlavního teoretika hnutí, jež se soustřeďovalo od r. 1924 ve skupině LCK (Literaturnyj centr konstruktivistov). Konstruktivisté vystoupili s programem racionalizace literární tvorby a s požadavkem aktivní účasti literatury na socialistické výstavbě, již spojovali s úsilím o umělecké a ideové novátorství, nikoliv s publicistickou deklarativností. Kladli důraz na konstrukci lite-

rárního díla a syžet jako jeho nosník, požadovali maximální zatížení slov, úspornost a koncentraci výrazových prostředků. Programové postuláty *k.* se formovaly v polemice s ruským → symbolismem na straně jedné a → kubofuturismem na straně druhé. Skupina konstruktivistů byla zrušena r. 1930, někteří její členové přešli do → RAPPu.

Lit.: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*. Główne teorie a programy literackie XX. stulecia, Toruń 1965. Z. Matbauser, *Umění poezie*, Praha 1964. K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*, in: K. T., *Svět stavby a básně*, Praha 1966. K. Zelinskij, *Poezija jak smysl*. Kniga o konstruktivizme, Moskva 1929.

tb

■ KONTAMINACE

(z lat. *contāmināre* = znečistit, kazit) – 1. v literární vědě sloučení jednotlivých částí několika různých předloh v nové dílo, zachovávající v různé míře ideovou nebo formální stránku svých zdrojů; tak početné Plautovy a Terentiovy hry vznikly zpracováním řeckých originálů z období tzv. nové → attické komedie (Menandros, Filémón);

2. v syntaxi odchylky od pravidelné větné stavby, vznikající tím, že místo náležité slovesné vazby se působením významově blízkého výrazu vytváří nová, obvykle nesprávná vazba, např. „ciniti si čeho“ vlivem „vážiti si čeho“;

3. v lexikologii silně expresivní způsob tvoření pojmenování přizpůsobením hláskové podoby slova hláskové podobě zvukové (někdy i významově) blízkého slova jiného, častý typ tvoření neologismu v uměleckém jazyce: duchodní otcové (J. A. Komenský: duchovní otcové + důchod), Potměšitelka (F. Halas: potěšitelka + potměšilá). Princip *k.* může – již za hranicemi vlastního tvoření slov – vést ke vzniku neobvyklých slovních spojení: píseň slavičí (F. Halas: píseň slavičí + pliseň);

4. v textologii mechanická kombinace různých autorských verzí (redakcí) určitého díla v jediný text. Výsledkem tohoto procesu je text, který je autorovi připisován, i když ho v této podobě nikdy nevytvořil. Z tohoto důvodu je *k.* textologickou chybou. Obdobný je proces kompilace různých pramenů, kdy kompilátor vytváří nový text v soulase s vlastní představou o jeho podobě, a neřídí se tedy předpokládaným autorovým úmyslem.

Lit.: B. Brouk, *Jazyková komika*, Praha 1941. Editor a text, Praha 1972. D. S. Licbačev, *Tekstologija*, Moskva 1962.

jh + mc + vř

■ KONTEXT

(z lat. contextus = spojení, souvislost) – 1. v *jazykovědě* relativně ukončená část písemného nebo ústního projevu, ve které jazykové prostředky získávají vzájemnou konfrontací konkrétní smysl a zároveň se mezi nimi vytváří významový vztah. K. podmiňuje a usměrňuje volbu vhodných lexikálních, syntaktických i stylistických prostředků a výrazně modifikuje význam a expresivní hodnotu jednotlivých prvků. Působnost k. sahá od části větného celku až k nadvětným souvislostem.

2. v *literární vědě* významová modifikace jednotek v souvislostech celku. Různorodé významové jednotky fungují v souvislostech, v nichž se utváří jejich specifický význam. Interpretace bere v úvahu řadu jemných významových vztahů, které vznikají právě působením k. Teprve prozkoumání celkového kontextu nám umožní pochopit specifický vztah jednotky nebo díla jako celku ke skutečnosti.

Jednotka literárního díla (slovo, motiv, atd.) je ve svém postavení ovlivňována předcházejícími, k nimž se přidružuje, a zase spoluurčuje následující jednotky; vedle toho však také ovlivňuje význam předcházejících jednotek.

Např. grafická nebo zvuková podoba slova navozuje jeho → význam (slovo prostřednictvím našeho vědomí „odkazuje“ k nějakému objektu, stavu, vlastnosti atd.). Společenský úzus potvrzuje naši obeznamovanost se slovem, jež nám pak pomáhá při „čtení“ této jednotky v nějakém celku; k. však může význam jednotky modifikovat, upřesnit, ale i znejistit, zúžit i rozšířit... Např. slovo „květina“ může mít v nějakém kontextu upřesněný význam, může však dostávat širší, např. symbolické významy (výraz žalu, radosti, naděje ap.). Rozvíjející se k. navozuje očekávání jistého rozložení jednotek a významové modifikace s tím spojené (např. střídání verše a prózy v některých dramatech naznačuje ostřejší významové předěly apod.).

Z hlediska *významové statiky* chápeme slova jako jednotky vzájemně se odlišující, tj. můžeme si uvědomit jejich významový rozsah jednorázově, ve vzájemné izolovanosti; ve *významové dynamice* si uvědomujeme sílu postupně se rozvíjejícího k.: ten „vtaňuje“ původně izolované jednotky a specifikuje jejich význam. Ve významové statice chce slovo navozovat bezprostřední vztah ke skutečnosti (něco označuje, něco znamená), ale je strhováno do významových souvislostí k. (významová dynamika) a teprve pak se ukazuje celková významová souvislost (popřípadě vztah k míněné skutečnosti). Obě významové polohy se neustále ovlivňují, jsou v dialektickém vztahu.

3. v *širším významu* – vazby a vztahy, do nichž vstupuje literární dílo – a to jak v literárním procesu samotném (*literární k.*), tak

i v procesu společenském, v životní praxi (*sociální k.*). Zařazení do *literárního k.* umožní hodnotit původnost díla a jeho umělecký přínos. *Sociální k.* pak odkrývá společenskou funkci díla v dané době (totéž dílo může v jistém kontextu působit progresivně, v jiném reakčně; srov. např. zneužití Petöfiho díla maďarskou kontrarevolucí 1956 nebo roli Nietzscheho: v 90. letech znamenal progresivní útok proti měšťáctvu – a ve 30. letech došlo ke zneužití nacismem).

Lit.: H. Neumann a kol., Gesellschaft, Literatur, Lesen, Berlin 1976.

jh + pr + vl

■ KONTEXTOVÉ ČLENĚNÍ

(z lat. contextus = spojení), též *aktuální členění větné* – stylistický pojem, rozdělení výpovědi v závislosti na aktuálním → kontextu nebo mimojazykové situaci na dvě základní části: tzv. základ nebo východisko, obsahující skutečnosti známé z předcházející souvislosti, a tzv. jádro, podávající nové sdělení. Obě části spojují tzv. členy přechodné. S k. č. těsně souvisí dva hlavní typy českého slovosledu. Pořad *objektivní*, považovaný za stylově neutrální, postupuje od známého k neznámému, od východiska k jádru. Uplatňuje se především v psaných, ale také v mluvených projevech informativního charakteru, neboť čtenáři, popř. posluchači umožňuje sledovat návaznost jednotlivých vět, logickou posloupnost myšlenek i jejich skloubení v celku projevu. V pořadí *subjektivním*, příznačném pro projevy emocionálně zabarvené, se setkáváme s postupem obráceným, tj. od jádra k východisku. Jádro výpovědi je v těchto případech signalizováno větným přízvukem, často přecházejícím v důraz, např. ve větách zvolacích nebo žádacích. U obou typů slovosledu může v některých případech východisková část zcela chybět. Oznamovací věty ve stylu uměleckém uplatňují oba postupy; jejich konkrétní aplikace bývá velmi rozmanitá. Příklad: a) pořad obj. – „Jednou chodil světem medvěďar Kuba Kubíkula a ten chlapík měl velké potíže se svým medvědem Kubulou. Medvěď byl hajdalák a mlsonu.“ (V. Vančura); b) pořad subj. – „Vás nebude mít za blázna.“ (J. Neruda).

Lit.: V. Mathesius, Řeč. a sloh, in: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. Týž, O tzv. aktuálním členění větném, Slovo a slovesnost 5, 1939. P. Novák, O prostředcích aktuálního členění, in: Acta universitatis Carolinae, Philologica 1959. P. Sgall, E. Hajičová, E. Buráňová, Aktuální členění věty v češtině, Praha 1980.

jh

■ KONTRAST

(z lat. *contrā* = proti, *stāre* = stát) – protiklad různých složek díla v plánu jazykovém (→ antiteze), tematickém, ideovém aj. V nejširším smyslu je *k.* odrazem protikladů společenského života, uplatňuje se jako jedna ze základních forem srovnání a jako hlavní zdroj vnitřního dramatického napětí literárního díla. Próza a drama využívají *k.* při konstrukci svého syžetu; vznikají tak *k.* dějové, situační, charakterové (srov. např. vztah Dona Quijota a Sancha Panzy), *k.* se objevuje v samém základu díla a bývá často vyjádřen již titulem: Svár vody s vínem, Spor duše s tělem, Co Bůh? Clověk? (Bridel), Vojna a mír (Tolstoj), Zločin a trest (Dostojevskij), Život proti smrti (Pujmanová) aj. *Cernobílý k.* se uplatňuje hojně v pohádkách (konflikt dobra a zla) a ve schematické literatuře (→ schematismus). Zvláštní zálibu v *k.* má literatura středověká, barokní, romantická a některé moderní básnické směry.

pt

■ KONVENČNÍ TVORBA

(z lat. *conventiō* = dohoda, úmluva, konvence; od dob romantismu s hanlivým přízvukem: konvenční = pouze navyklé, neupřímné, prázdné) – označení pro literární a uměleckou produkci, která se spokojuje netvůřčím opakováním ověřených a osvědčených idejí, skladebných (syžetových i bezsyžetových) a stylistických postupů a ani jazykově se nevyvíjí dobovému průměru. Konvence se tu chápe jako opak *invence*, objevu, myšlenkové a tvárné průbojnosti. Ideál si *k. t.* volí v oblasti právě všeobecně uznávaných a momentálně nesporných hodnot a pravd, znepokojivým otázkám se vyhýbá nebo je traduje jako bezvýznamné, kuriózní nebo zábavné. Průměrnému čtenáři své doby se chce především líbit a tomuto záměru, v němž se pravidelně prosazuje hmotný zájem autora i nakladatele, podřizuje výběr prostředí, postav, témat, motivů, děje, slohu i celkový způsob zobrazení, pro něj je v časech relativní společenské stability charakteristická idealizace, zatímco v obdobích společenského neklidu a vření *k. t.* v jednom svém proudu pokračuje v tendencích úniku před problémy, v jiném rozměluje kritiku poměrů, zůstávajíc svou podstatou konzervativní. Od *módní produkce*, již se podobá snahou zalíbit se a již nepřímo usnadňuje existenci, liší se orientací na nenáročné (a nikoli snobské) publikum, jehož vkusu vychází vstříc. Nad → kýč a → bulvární literaturu ji staví úsilí o určitou uměleckou úroveň. Ke *k. t.* náleží velká část specializované produkce → detektivní literatury, tzv. literatury pro dospívající dívky, měšťanský společenský román ap. *K. t.* je podminěna a živena existencí kapitalistického knižního

trhu a v třídní společnosti je výrazem maloměstské ideologie. Šíří se nejen knihami, ale i časopisy, divadlem, televizí ap. V socialistické společnosti se *k. t.* objevuje jako nepřekonané dědictví minulosti a je pravidelně projevem ústupu od zásad ideovosti, třídnosti, stranickosti a lidovosti.

mb

■ KONVERZAČNÍ HRA

(z lat. *conversāre* = otáčet, pohybovat a franc. *conversation* = rozmluva, hovor) – dramatický žánr, který podtrhl význam výstavby → dialogu. V dramatu bývá dialog vázán svou kontinuitou s dramatickou logikou a vytváří tak prostor, v němž se objektivizuje vnitřní život dramatických postav; v *k. b.* se jednotlivým subjektům odcizuje a vystupuje samostatně: přechází v konverzaci. Uprázdněný prostor v dialogu zaplňuje témata s problematikou všedního dne. V dramatických postavách představuje *k. b.* („konverzačka“) typy reálné společnosti a zúčastňuje se na jakoby „reálném“ plynutí času. Děj nebývá motivován zevnitř, z → dramatické akce, ale zvnějšíku, ve formě neočekávaných zvrátů a událostí.

Od druhé poloviny 19. stol. ovládla *k. b.* evropskou dramaturgii, především anglickou a francouzskou (V. Sardou, E. Scribe). Jako „dobře udělaná hra“ („well-made-play“, či „pièce bien faite“) usilovala o překonání krize dramatu zárukou „dobrého dialogu“. V průběhu tohoto procesu převážil často zřetel komerční nad uměleckým, čímž se pocitovaný kvalitativní rozpor mezi vývojem dramatické literatury a vývojem prózy ještě prohloubil. Na počátku 20. stol. představovala *k. b.* dokonce normu pro výstavbu dialogu a byla tím nejednou brzdou skutečného rozvoje nových dramatických forem.

Lit.: E. Staiger, *Der Schwierige*, in: *Meisterwerke der deutschen Sprache*, Zürich 1943. P. Szondi, *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969.

kn

■ KONVOLUT

(z lat. *convolvere* = svinovat, stáčet) – několik samostatných tisků nebo rukopisů svázaných do jednoho celku (knihy). Každá část tohoto celku se nazývá *alligát* (z lat. *alligāre* = přivázat).

vš

KOREFERÁT viz REFERÁT

KORESPONDENCE viz DOPIS

■ KORUPTELA

(z lat. corruptela = náказа, narušení) – porušené místo v textu. Sem patří i přepsání, omyl písařův (lapsus calami = chyba pera). Srov. → text kanonický.

vš

KOVBOJKA viz WESTERN

■ KRAKOVÁČEK

(z pol. krakowiak = lidový tanec z okolí Krakova) – česká nápodoba polské lidové písně k temperamentnímu tanci, zvanému krakowiak, obsahem obvykle milostná, složená ze čtyřveršových strof, improvizovaných většinou ve třístopém verši s přerývaným rýmem. V Čechách *k.* zdomácněl za obrození hlavně zásluhou J. J. Langra (1806–1846).

Příklad:

Okolo Bohdanče
Hrázka podle hrázky,
Chládek za chládičkem
A samé procházky:
Překrásné děvčátko
Často si tu chodí
A mnoho mládenců
Chyťře za nos vodí. – –

(J. J. Langer)
pt

■ KRAMÁRSKÁ PÍSEŇ

žánr → pololidové literatury pestrého, atraktivně zpracovaného obsahu, určený k prodeji na trzích a církevních slavnostech v podobě dřevorytem opatřených tisků. Rozšířená forma lidové zábavy od 16. stol. do poloviny 19. stol., obstarávající však i zpravodajství a ideologický vliv. Česká *k. p.* (je registrováno na 30 tisíc exemplářů) bezprostředně souvisí s německou a rakouskou (tzv. Bänkelsang); specifické paralely existovaly i ve slovanských zemích (Rusko, Polsko) a rovněž v západní Evropě (Francie). *K. p.* zpracovávaly tematiku náboženskou i světskou, a to epicky, lyrickoepicky i lyricky. Oblíbenými náměty byly zločiny, zázraky, pověry, přírodní katastrofy, milostné a rodinné vztahy. K charakteristickým rysům „kramářského stylu“ náleží aktuálnost (často chtěná), podmíněná komerčním zájmem, a protiklad mezi extrémní událostí a jejím moralistickým, obvykle silně stereotypním a konformním společenským zhodnocením; za navenek zpravodajsky objektivním sdělením se skrývá subjektivnost ve ztvárnění skutečnosti, daná zaměřením na nejsenzacejnější, nejdramatičtější a nejsentimentálnější motivy. Jazyk *k. p.* vychází z barokní poetiky. Líbuje si v mnohomluvnosti, kontrastech,

naturalismech, deminutivech, apostrofách a řečnických otázkách.

Poetiku *k. p.*, zejména její pseudoromantické, heroikomické a moralistní prvky, často imitují a parodují např. písně Osvobozeného divadla (Píseň strašlivá o Golemovi) a J. Suchého (Klementaj, Škrhola, Balada z mláží).

Lit.: B. Beneš, Světské kramářské písně, Brno 1970. B. Václavěk, České písně kramářské, Praha 1937. Václavkova Olomouc 1961, Praha 1963.
pt

KRÁSNÁ LITERATURA viz LITERATURA UMELECKÁ

■ KREACIONISMUS

(od lat. creō = tvořím) – termín rozšířený zejména v části současné polské literární vědy a kritiky pro označení specifického způsobu umělecké tvorby, který je příznačný zvláště pro → avantgardu a je protikladný tradičnímu pojetí literárního díla jako nápodoby skutečnosti. *K.* představuje reakci na mimetickou teorii (→ mimesis) a na literární praxi → realismu, zvl. pak → naturalismu. Polská literární teorie (např. S. Żółkiewski) rozeznává jednak *expresivní* koncepci *k.*, jež pojímá svět představovaný literárním dílem jako výraz individuálního prožitku (např. v některých formách lyrických, v → monologu vnitřním apod.), jednak koncepci *konstruktivistickou*, která chápe svět díla jako autonomní útvar, podřízený pouze vlastní logice a vnitřnímu konstruktivnímu řádu, a pochopitelný tedy sám ze sebe, a nikoliv ze vztahu k životní empirii.

tb

■ KRÉTIK

(z řec. krétikos = krétský), též *anfímakr* (z řec. anfímakros = z obou stran dlouhý) – 1. v anticke metrice stopa v trvání pěti mor, realizovaná řadou tří slabik, z nichž vnitřní je krátká a vnější jsou dlouhé (– ∪ –). Výjimečně znají *k.* i některé sylabotónické poetiky (např. polská), kde *k.* označuje stopu, v níž slabika nepřízvučná je obklopena dvěma slabikami přízvučnými;

2. v širším smyslu celý vers opírající se o krétskou metrickou osnovu. Téměř výlučně jde o verše jednostopé, monopodie, které splývají s běžnějšími veršovými systémy; podle kontextu, do kterého se vřazují, bylo by vhodnější je interpretovat buď jako rytmicky odstíněné daktyly, nebo jako katalektické dipodie trochejské. Jako příklad takto uměle chápaného *k.* lze uvést např. úryvek staré dělnické písně „nese on / pomsty hrom / lídu hněv“.

mc

■ KRIMINÁLNÍ LITERATURA

(z lat. *crimen* = zločin, vina) – 1. v původním významu literární díla, která se zabývají zločinem z hlediska jeho psychologické motivace a provedení, jakož i odhalení a odsouzení zločince, opírajíce se přitom o materiály skutečných kriminálních případů a soudních procesů; *k. l.* tak představuje svého druhu retrospektivní kriminální reportáž nebo psychologickou studii. Na rozdíl od → detektivní literatury, která se později vyvinula z *k. l.* a vyznačuje se důsledným uplatněním principu tajemství, odhalovaného hrdinou-detektivem v příběhu zcela fiktivního charakteru, kladla vlastní *k. l.* důraz na dokumentární stránku, na dobové, životní souvislosti a problémy i spletitosti soudních procesů.

Prvním a hned klasickým dílem *k. l.* je dvacetisvazkový popis slavných soudních případů od P. G. Pitavala (*Causes célèbres et intéressantes...*, 1734), který byl i později často překládán a vydáván v různých výběrech, např. i Fr. Schillerem (*Podivuhodné soudní případy jako příspěvek k dějinám lidstva*, 1792); Schiller jej označil za dílo, které se dějovou zajímavostí, zápletkami i pestrostí námětů vyrovná románů, ale převyšuje jej historickou pravdou. Pitavalův vzor ovlivnil rovněž látkově i uměleckou literaturu (Fr. Schiller, V. Hugo), např. profesora estetiky a klasické literatury na pražské univerzitě A. G. Meissnera, jehož *Kriminal-Geschichten* sledovaly převážně cíl osvětové naukový, nebo německé právníky, kteří sestavili třicetisvazkový „Nový Pitaval“ (*Der neue Pitaval*, 1842–1865). Tato tradice pokračuje i ve 20. stol. a pojem *pitaval* se stává již žánrovým označením *k. l.* (např. E. E. Kisch, *Pražský pitaval*);

2. v současné době se názvem kriminální román (*krimiromán*, *krimi*) označují příběhy fiktivního charakteru, zejména literatura detektivní a špiónážní, náležející do oblasti masové zábavné literatury (→ triviální literatura, → bulvární literatura), kdežto vlastní *k. l.* dokumentaristické povahy se dnes považuje za oblast tzv. → literatury faktu.

Lit.: E. Kraňski, *Próba teorii powieści kryminalnej*, in: *Litteraria IV*, Wrocław 1972. E. Marsch, *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*, München 1972.

tb

KRITICKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

KRITICKÝ APARÁT viz KOMENTÁŘ

■ KRITICKÝ REALISMUS

(z řec. *kritikos* = učenc, posuzovatel) – významný umělecký i literární směr 19. a 20. sto-

letí. Termínu *r.* se v tomto smyslu začalo užívat na přelomu 18. a 19. stol., zpočátku v obecnějším významu (protiklad „reálného“ a „ideálního“), k upřesňování došlo na základě konkrétní literární praxe především ve Francii (Champfleuryho sborník esejů *Le Réalisme*, 1857, a Durantého revue *Réalisme*, 1856–57) i na základě výroků významných spisovatelů (Balzaka, Stendhala, Flauberta, ruských realistů). *K. r.* vznikl v období vrcholného rozvoje kapitalistické společnosti, pro něž je příznačná přeměna všech vztahů mezi lidmi na vztahy zbožní a peněžní, rozrušení všech vžitých norem a hodnot společenského života a zároveň konflikt mezi proklamovaným (a očekávaným) ideálem a střízlivou skutečností. Tento konflikt je východiskem kritického vztahu ke skutečnosti (odtud název *k. r.*). Na zaměření *k. r.* působil též rozvoj revolučního hnutí proletariátu.

Vznik *k. r.* je ovlivněn soudobým rozvojem filozofie (zejména německé klasické filozofie) a estetiky, umění a literatury (vztahu umění ke skutečnosti a odrazu skutečnosti v umění, vývoje estetických názorů i výrazových prostředků v umění), především pak novým pojetím společenského poslání umění jakožto aktivního činitele ve společenském životě. Poměr *k. r.* k dosavadnímu vývoji umění jako celku i ke směrům bezprostředně předcházejícím je velmi složitý a dialekticky protikladný – např. vztah k romantismu, kdy *k. r.* stojí k romantismu v určitém protikladu a zároveň kriticky přehodnocuje a v kvalitativně nové podobě uplatňuje některé jeho aspekty (psychologie subjektu, vztah ideálu a skutečnosti apod.).

K. r. staví do středu pozornosti společenského člověka v jeho konkrétní podobě a v nejrůznějších souvislostech – v jeho vztazích ke společnosti; provádí hlubokou psychologickou analýzu, sleduje člověka v jeho vývoji. Toto zásadně nové, hlubší, komplexní zobrazení je hlavním určujícím příznakem *k. r.*, jenž ho odlišuje od směrů předchozích, a zároveň je určujícím pro jednotlivé prvky metody *k. r.* (společenská angažovanost, pravdivost, typičnost, historická konkrétnost, analýza společenských vztahů i lidské osobnosti, lidovost ve smyslu zaměření na lid jako předmět i jako vnímatele díla, bohatství výrazových i tvárných prostředků).

K. r. přináší výrazný přelom ve vývoji žánrů: do popředí se dostává próza, v 19. stol. zejména větší prozaické celky; zvlášť významnou úlohu má → román.

V jednotlivých národních literaturách si *k. r.* zachoval některé zvláštní rysy: z tohoto hlediska se hovoří o *k. r.* francouzském, ruském, anglickém, německém, skandinávském apod.

K nejvýznamnějším představitelům *k. r.* v literatuře patří Stendhal, H. de Balzac, G. Flaubert, R. Rolland ve Francii, Ch. Dickens, W. M. Thackeray, G. Eliotová, J. Galsworthy v Anglii, H.

Ibsen, A. Strindberg, K. Hamsun, M. A. Nexö ve skandinávské literatuře, I. S. Turgeněv, I. A. Gončarov, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, A. N. Ostrovskij, A. P. Čechov v ruské literatuře, H. a T. Mannové, A. Zweig, L. Feuchtwanger, L. Frank, H. Fallada v Německu, Z. Móricz v Maďarsku, B. Prus, E. Orzeszkowa, S. Żeromski v Polsku, A. Jirásek, T. Nováková, A. Stašek, K. V. Rais v české literatuře.

K. r. 20. století je podmíněn dalším stupněm vývoje literatury a estetiky. Po stránce tematické je ovlivňován významnými dějinnými událostmi (obě světové války a jejich důsledky v myšlení člověka, růst a kvalitativní změny dělnického hnutí, nebezpečí fašismu a neofašismu atd.). Současný k. r. (reprezentovaný zejména díly Bölla, Frische, Dürrenmatta, Calvina a dalších) se zaměřuje především na problematiku osobní odpovědnosti a lidskosti, prověřované katastrofickými situacemi i současným vývojem buržoazní společnosti, deziluzí a deideologizací části inteligence; soustřeďuje se na analýzu lidských vztahů a na odhalení jejich podstaty, na palčivé otázky přítomnosti. Zde však jde spíše o jejich kladení než zodpovídání, spíše o řazení určitých výseků ze společenského života než o podrobné zachycení vývoje. Po formální stránce se v současném k. r. projevuje úsilí o maximální výraznost, o zhuštěné podání (v této souvislosti se uplatňuje asociace). Využívá se např. prvků biografie, publicistiky, filozofických úvah a rovněž konfrontace tradiční a nové interpretace mýtů, shakespeareovských či romantických témat.

K. r. v literatuře významně ovlivnil vztah literatury a skutečnosti i specifickou úlohu literatury novým pojetím a zdůrazněním společenské angažovanosti literatury: tím, že literatura poznává lidskou společnost a její zákonitosti, zároveň na ni působí, a to i esteticky. K. r. se stal jedním ze základních východisek pro → socialistický realismus, který znamená kvalitativně nový stupeň ve vývoji realismu.

Lit.: V. Dněprov, Problémy realismu, Praha 1961. Týž, Čerty romána XX veka, Moskva-Leningrad 1965. J. O. Fischer, Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. stol., Praha 1950. J. O. Fischer, Problémy francouzského kritického realismu, Praha 1961. J. F. Champfleury, Le réalisme, Paris 1857. Kritičeskij realizm XX veka i modernizm, Moskva 1967. E. Manyal, L'époque réaliste, Paris 1931. T. Motyleva, Zarubežnyj roman segodnja, Moskva 1966. S. M. Petrov, Realizm, Moskva 1964. Problemy tipologii ruskogo realizma, Moskva 1969. Realizm i jeho sootnošenija s drugimi tvorčeskimi metodami, Moskva 1962. B. Suškov, Istoričeskije sud'by realizma, Moskva 1970. B. Weinberg, French Realism: The Critical Reaction 1830-1870, Chicago 1937. D. Zatonckij, Vek dvadcatyj. Zametki o literaturnoj

forme na Zapade, Moskva 1961.

hř

■ KRITIKA LITERÁRNÍ

(z řec. kritikos = posuzovatel) – specifická oblast → literární vědy, zaměřená k dobovému výkladu, posuzování a hodnocení soudobých literárních děl a jevů s literaturou spjatých. Jako taková souvisí k. l. bezprostředně s vývojovým pohybem literatury a je přímou aktivní součástí tzv. literárního života, neboť funguje především jako prostředník mezi literaturou a čtenářem, ovlivňuje snahu a výsledky současné literatury a zároveň usiluje i o zpětný vliv na autory, a tím i na celý směr a charakter vývoje soudobé tvorby; proto zpravidla přímo formuluje vůči literatuře vlastní umělecké a ideové požadavky, a to jak z hlediska směřování myšlenkového, tak i pokud jde o tvůrčí tendence estetické a jazykové, přičemž bývá jejím východiskem tzv. programová estetika, tj. postulativní a normativní teorie, vyjadřující dobový estetický ideál.

Stanovení vztahů k. l. k jiným oblastem literární odborné činnosti, zvláště pak k literární historii, činí značné potíže a není dosud ustáleno, neboť jak rozsah, tak i obsah pojmu k. l. se v jednotlivých národních kontextech různí. Poměrně široce chápé k. l. tradice francouzská, a to od žánru literární uměleckého (→ eseje) až po odbornou interpretaci a hodnocení literárních děl a autorů minulosti, pokud obsahují aktuální akcent; s daleko nejšířším pojetím se setkáváme v kontextu anglosaském, kde pojem „literary criticism“ zahrnuje i podstatnou část činnosti literárněhistorické, pokud vychází z výkladu a vývojového hodnocení textů, tedy vlastně celou literární historii kromě prací soupisového a příručkového charakteru, jež rezignují na hlediska interpretační a hodnotící; naproti tomu nejužší je k. l. chápána v prostředí německém, kde v podstatě znamená jen běžné hodnocení literární tvorby za účelem prostředkování mezi literaturou a čtenářem; do jisté míry střední pozici zaujímá pojetí ruské, které řadí k. l. mezi tři hlavní a svébytné oblasti literární vědy (teorie – historie – kritika) a specifikuje ji převahou určitých aspektů (zřetel k soudobému literárnímu dění, hodnotící perspektiva a hledisko aktuálních potřeb přítomnosti). V české tradici k. l. se setkáváme jak s působením pojetí německého (zvláště v minulém století), tak francouzského (v období tzv. moderní literatury, tj. od konce 19. stol.) i ruského, jež převažuje v soudobé literární vědě; pouze tradice anglosaská je našemu kontextu cizí.

V pojetí dnešní čs. marxistické vědy o literatuře se literární kritika na rozdíl od → historie literatury soustřeďuje převážně k procesům a je-

vům probíhající v současné literatuře, přičemž je sama jejich přímou součástí, aktivním činitelem soudobého literárního dění; *k. l.* sleduje však aktuální kulturně společenské aspekty i v těch případech, kdy se předmětem její pozornosti a úvah stává literatura minulosti (v takovém případě však již nespočívá podstatná odlišnost *k. l.* od literární historie v předmětu, ale v různosti hledisek). Nejvíce se s historií literatury stýká *k. l.* tehdy, když si klade za cíl poznání zákonitostí a hlubších souvislostí procesů, jež probíhají v soudobé literatuře, a hledá její objektivní vývojové tendence; hranice mezi nimi se pak téměř stírá tehdy, když *k. l.* usiluje zobecnit a systematizovat své poznatky za delší časové údobí, aniž by podřizovala poznání normativním postulátům programovým.

Vznik *k. l.* ve smyslu soudů a výroků o literárních dílech je možné spojovat se vznikem literatury samé; reflexe soudobého literárního života nalézáme již v literárních dílech antických autorů, jako byli např. Aristofanés nebo Lúkiános. Jako specifická činnost odborná se *k. l.* rovněž začíná konstituovat již v antice, a to v podobě tzv. filologické kritiky (→ filologie) a → hermeneutiky (tj. jako výklad textů, zejména filozofických). Toto pojetí přezívá i ve středověku a vrcholí pak vlivem humanistického bádání za renesance, kdy se však postupně objevují i další oblasti kritického zájmu o literární díla a literaturu vůbec, zejména v podobě polemik (např. v české literatuře J. Blahoslav: Filipika proti misomusům, 1567). V době klasicismu se kritické a polemické reflektování soudobé literární tvorby a literárního života vůbec stává předmětem vysloveně společenského zájmu (šlechtické literární salóny) a tím i věcí obecnějšího estetického přístupu, projevujícího se hojně v básnických polemikách, satirách a obhajobách, jakož i v literárních pamfletech, travestiích a parodiích (např. Du Bellayova Obrana nebo Boileauovo Umění básnické aj.). Za osvícenství se pak *k. l.* přímo stává významnou součástí dobového ideologického zápasu (Voltaire, D. Diderot, G. E. Lessing) a do doby osvícenského kriticismu 18. stol. spadá i oživení kritiky vědecké (zejména filologické a historické, u nás např. J. Dobrovský), pěstované již tehdy jako útvar publicistický v odborných časopisech.

S rozšiřováním a postupnou demokratizací publika i samotného umění, jakož i s rozvojem žurnalistiky v 19. stol. se *k. l.* začíná rozvíjet do dnešní podoby jako činnost v podstatě publicistická a členitá do několika stabilizovaných žánrů, jako je → recenze (stručná informace), → referát (hlubší informace se zaujetím hodnotičtího stanoviska) a kritická studie (→ pojednání, které již obsahuje podrobnou analýzu díla nebo sledovaného jevu). Kromě toho existují i nadále literární polemiky a vznikají programové úvahy, ma-

ující někdy rozsah celé knihy; osobitý útvar *k. l.* tvoří → kritický esej, reflektující literární estetické a společenské otázky formou, která se sama již blíží literárně umělecké tvorbě (bohatá zejména v tradici *k. l.* francouzské, u nás zastoupena nejvýrazněji v díle F. X. Šaldy, jehož programem byla „kritika patosem a inspirací“).

Lit.: O. Fischer, Slovo o kritice, Praha 1947. Aktuálný je problémy metodologii literaturnej kritiki, Moskva 1980. Funkcia umeleckej kritiky, Bratislava 1981. M. Golaszewska, Filozoficzne podstawy krytyki literackiej, Warszawa 1963. K tradici moderní české kritiky, in: Václavkova Olomouc 1967, Ostrava 1970. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1966. A. Novák, Kritika literární, Praha 1925. O českou literární kritiku, Praha 1940. Problemy teorii literaturnej kritiky, Moskva 1980. A. Tbi-baudet, Fyziológia kritiky, Bratislava 1964. K. Troczyński, Rozprawa o krytyce literackiej, Poznań 1931. R. Wellek, Literary Theory, Criticism. The Thermo and Concept of Literary Criticism, New Haven-London 1963. Z dějin české literární kritiky, Praha 1965.

tb

■ KRIZE

(z řec. krisis = rozhodnutí, rozloučení) – část divadelní hry, podle Freytagova pětistupňového schématu třetí fáze výstavby dramatu, v níž výrazně vystupuje do popředí výsledek → kolize. *K.* je dějový úsek, který se zpravidla projevuje jako výsledek vývoje, jenž proběhl v kolizi a který se zároveň promítne do obratu (→ peripetie); proto bývá její hlavní scéna vyvrcholením dramatického → konfliktu, po němž už další děj nemůže pokračovat v dosavadním směru (v Shakespearově Othellovi je takovým vyvrcholením velká scéna, v které se Jagovi podaří probudit v Othellovi žárlivost).

Lit.: G. Freytag, Technika dramatu, Praha 1944. J. G. Čbolodov, Kompozicija dramy, Moskva 1957. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

■ KRONIKA

(z řec. chronos = čas, chronika = dějepisné knihy) – 1. prozaický i veršovaný žánr středověkého písemnictví, druh historického spisu, zaznamenávající dějinné události v chronologickém sledu, zpravidla bez ohledu na vnitřní a věcnou souvislost faktů, a spojujícího často události historické s ústní tradicí, dochovanou v → legendách a pověstech; na rozdíl od → letopisů (análů) nesleduje *k.* postupně jednotlivá léta, ale větší časové úseky, např. doby vlády určitých panovní-

ků apod. Jako hlavní forma středověkého a raně novověkého dějepiscetví byla hojně pěstována až do 17. stol.; v Čechách k nejstarším a nejcenějším náleží Kosmova latinská *Chronica Bohemorum* (Kronika Čechů, 1122–25) a česká veršovaná *k.* neznámého autora z poč. 14. stol. (1308–1316), připsovaná tradicí údajnému Dalimilovi; velký vliv na uchování národního sebevědomí v protireformačním období a na počátku národního obrození měla Kronika česká Václava Hájka z Libočan (1541), i když její historická věrnost byla v mnohém popřena již osvícenskou kritikou (G. Dobner). Kromě *k.*, zpracovávajících osudy celé země, byly od středověku psány i *k.* lokální (různých měst, panských rodů, církevních řádů apod.); v této podobě je názvu *k.* užíváno dodnes (např. *k.* obecní, různých spolků a organizací atd.).

2. ve středověku bylo názvu *k.* užíváno rovněž v záhlaví větších epických prozaických skladeb, např. Kronika trojanská, Kronika o Štilfrídu a Bruncvíkovi apod.;

3. jako zvláštní literární žánr vznikaly též *k.* umělé, fiktivní (napodobené včetně jazykových archaismů), a to zejména v německé literatuře (např. A. Stifter, *Die Mappe meines Urgrossvaters*);

4. v přeneseném významu používá umělecká literatura názvu *k.* i pro označení specifického románového žánru, sledujícího v časovém postupu události v určité rodině nebo lokalitě (→ román-kronika).

tb

■ KRYPTOGRAM, KRYPTOGRAFIE

(z řec. kryptos = skrytý, gramma = nápis, grafein = psát) – literatura tající skrytý smysl, který nevyplývá z prosté analogie fabule a konkrétních historických podmínek jako v → alegorii, ale z nepřímých narážek, formálních prvků šifry nebo ironické nadsázky. V poezii může být *k.* vyjádřen kombinovaným čtením jednotlivých písmen veršů (v jednodušším případě → akrostich, telestich, mezostich, akroteleuton, dále → anagramy, → palindromy). Silné prvky ironické parodie tématu pojaté jako *k.* nese např. Senekova (1. stol. n. l.) *Apoteúza Claudiova* u příležitosti vyhlášení císaře Claudia Neronem za boha, která byla nazývána *Apocolocyntosis*, tj. Ztykvení, vyhlášení za tykev, za hlupáka. V středoanglické Langlandově skladbě *Vidění Petra Oráče* nalézáme kryptografické narážky na selské povstání z r. 1381 a na jeho vůdce Wata Tylera, na kterého naráží slovo „tiller“ (obdávatel půdy, sedlák).

pb

■ KUBISMUS LITERÁRNÍ

(z franc. cubisme, od lat. cubus = kostka, krychle) – umělecká tendence ve francouzské poezii na počátku 20. stol., specifická obdoba malířského kubistického hnutí, reprezentovaného Pabloem Picassem a Georgesem Braquem (v českém malířství např. Bohumil Kubišta a teoreticky Vincenc Kramář), která však nepřerostla v literární směr. Kritikou zavedený termín literární kubismus (cubisme littéraire), o jehož oprávněnosti byly a jsou vyslovovány pochybnosti, měl charakterizovat tvorbu několika francouzských básníků, kteří inspiračně vycházeli z kontaktu s malířským kubismem: Max Jacob (1876–1944), Guillaume Apollinaire (1880–1918), André Salmon (1881–1969), Pierre Reverdy (1889–1960), Blaise Cendrars (1887–1961), Jean Cocteau (1889–1963). Básnické umění je v jejich pojetí poetickou hrou, v níž panuje svobodná verbální a metaforická invence. Rozhodujícím prvkem poezie se stává schopnost slova budit nezvyklé asociace. Do básně vchází každodenní realita (mosty, vlaky, plakáty aj.), již autor chápe jako shluk různorodých detailů, vzájemně se křížících a vylučujících prvků, dojmů apod. Kombinace obrazů v básni a jejich charakterové změny se dějí na základě neočekávaných spojení, dochází k míšení různých námětů a námětových rovin, které odhalují skutečnost z jiného zorného úhlu, než byl zvykem. Zobrazením duševních stavů bez jednotliho obsahu, tedy volnou asociací představ s vyloučením logických návazností, mělo se dojít k vyjádření „nadskutečna“. Důraz kladený na vizuální hodnoty byl v básnickém textu zdůrazněn pomocí typografické úpravy (např. Apollinaireovy → kaligramy). Tyto příznačné momenty nové rodící se poezie z přelomu století vedly část kritiky k domněnce, že existují jisté analogie s výtvarným kubismem, a to zejména v Apollinaireových sbírkách *Alkoholy* (Alcools, 1913) a *Kaligramy* (Calligrammes, 1918); užití přítomného času ve významu spojení minulosti a přítomnosti v jednom okamžiku je prý analogické s rušením perspektivy v malbě, rychlé střídání první a druhé osoby (ve vystižení jednoho člověka), prý připomíná kubistický obraz, na němž je zobrazeno několik poloh jednoho předmětu, apod., stejně jako paralelní řazení logicky nespojených veršů připomíná kubistické koláže apod. Ve skutečnosti byl „strohý“ kubistický styl Apollinaireovi cizí, jeho poezie je výrazně dynamická, težiž v jiskřivé autorovy fantazie, která citlivě reagovala na prudký rytmus moderní doby. Po stránce formální přejímají kubističtí básníci některé tendence → futurismu (osobitá syntéza obou směrů → kubofuturismus ovlivňuje před první světovou válkou jako specifický umělecký proud ruskou literaturu), sami představují vývojový stupeň od → futurismu k → dadaismu a předjímají básnické postupy

→ surrealismu.

Lit.: *G. Lemaitre*, From Cubisme to Surrealism in French Literature, Cambridge 1945. *M. de Micheli*, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. *St. K. Neumann*, Kubism, čili aby bylo jasno, in: *Ať žije život!*, Praha 1920. *A. Ważyk*, Od Rimbauda do Éluarda, Warszawa 1964.

ko

■ KUBOFUTURISMUS

(z lat. cubus = kostka, krychle, futūrus = budoucí) – nejvýznamnější větev ruského futurismu, prosazující se v poezii druhého a třetího desetiletí 20. stol. (zhruba v letech 1910–1930), reprezentovaná tvorbou V. Majakovského, V. Chlebnikova, A. Kručonycha, V. Kamenského, D. B. Burljuka. První manifesty *k.*, vyzývající k reformě poetického jazyka a poezie vůbec, k svržení všech literárních autorit, tradic a konvencí, měly mnoho společného s manifesty italského → futurismu, nebyl jim však vlastní krajní radikalismus; od svého vzniku vyznačoval se *k.* zřetelnou oscilací mezi snahou o důsledné rozbití staré poetiky a dosavadních stavebních principů umění na jedné straně a úsilím o nalezení nové básnické skladebnosti na druhé straně; vyjadřuje to i název *k.*, zdůrazňující jak futuristický způsob „osobozování“ jednotlivých prvků vyjádření skutečnosti, tak i kubistický princip nové skladebnosti, odpovídající novému vidění moderní skutečnosti. V tom se stýká s některými tendencemi francouzské literatury druhého desetiletí, realizovanými nejvýrazněji v tvorbě G. Apollinaira, jenž se inspiroval přímo z podnětů malířského → kubismu.

Nejranější hranice vzniku *k.* se shledává v počátcích spolupráce Kamenského a Chlebnikova r. 1908, nejzazší pak v datu vydání almanachu Políteck veřejnému vkusu (1912), podepsaného D. Burljukem, A. Kručonychem, V. Majakovským a V. Chlebnikovem, v němž také byly formulovány hlavní programové teze *k.* V protikladu k estetismu symbolistů a akméistů (→ symbolismus, → akméismus) manifest *k.* hlásal programový antiestetismus; proti symbolistické eufonii a melodičnosti verše zdůrazňoval metrum živé, hovorové řeči, proti poetické slovní zásobě slova hovorová, vulgarismy a novotvary, proti tradičním tématům nová témata, vyjadřující dosud nepojmenované pocity a prožitky. Programová depoetizace a deestetizace se projevovala i v charakteru publikací, tištěných na zadní straně barevných tapet, na balícím papíře apod. Teoretické teze a program neodpovídaly zcela básnické praxi, která představovala konglomerát nejrůznějších uměleckých projevů a tendencí. Někteří (A. Kručonych, V. Chlebnikov) docházeli v jazykových experimentech ke krajnostem, ke konstrukcím, nazývaným „zaum“,

tj. jazyk mimo rozum (→ zaumný jazyk), který měl bez pomoci pojmového chápání pouhou zvukovou stránkou a hodnotou slova vyvolávat bezprostřední básnický prožitek. Tyto konstrukce měly jako nelogická a samoučelná hra slov význam pouze laboratorní, zkušební.

Po revoluci *k.* manifestoval svůj příklon k nové skutečnosti, razil heslo „umění jako výstavba života“, vyjádřené v teoriích → Lefu, kde se stal vůdčí složkou. V průběhu 20. let ztrácí *k.* postupně význam, konec jeho působnosti se klade do souvislosti se smrtí Majakovského r. 1930.

Lit.: *V. D. Barooshian*, Russian Cubofuturism 1910–1930, The Hague-Paris 1974. *V. Choma*, Od futurismu k literatúre faktu, Bratislava 1968. *Z. Matbauer*, Umění poezie, Praha 1964. *M. de Micheli*, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. Problémy literárnej avantgardy, Bratislava 1968.

tb

■ KUKLENÍ

metaforické označení dramatické techniky záměn a převleků, jejíž jádro spočívá v tom, že se jednotlivé postavy buď vydávají za to, čím nejsou (Gogol, Revizor), nebo jsou – třeba proti své vůli – za někoho zaměňovány (Shakespeare, Komedie plná omylů). *K.* s sebou přináší prvky intelektuálně pojaté hry a uměle aranžovaných situací, které bývají zdrojem komického účinku, avšak zároveň odhalují charakter a pomáhají řešit konflikty na základě přirozených vztahů mezi lidmi. Původ tohoto dramatického prostředku sahá až k Plautovi, nalezneme jej u Shakespeara, Goldoniho, Moliéra, Gogola aj. V našem prostředí po něm poprvé úspěšně sáhl V. K. Klicpera, který jej rozvinul v citlivý dramatický prostředek, zejména v hrách Hadrián z Římsů (1822) a Tři hrabata najednou (1828). Klicpera také začal tuto techniku v našem kontextu označovat jako „převlékání“, „kuklení“.

kn

■ KULATÝ STOL

těž diskuse (beseda) u kulatého stolu – žánr publicistické literatury. Představitelé různých myšlenkových proudů, pracovních oborů nebo generačních vln jsou seznáni (obvykle redakcí nějakého časopisu, rozhlasu nebo televize) k výměně názorů na určitý živý problém. Záznam rozpravy je pak publikován, pravidelně více či méně zkráceně. Do české publicistiky zavedl tento žánr rozhlas ve 30. letech, kdy pořádal aktuální diskuse u mikrofonu (např. v diskuzi Co s filmem vystupovali r. 1934 V. Vančura, ing. Smrž a ředitel Elektafilmu Reiter, záznam byl pak publikován i tiskem ve sborníku Svět v přerodu, 1935). Poz-

ději se diskuse u *k. s.* připravovaly i pro časopisy. I když jsou k nim přizváni mluvčí protichůdných tendencí, jsou pravidelně nástrojem, jímž redakce prosazuje svou orientaci, přičemž budi zdání objektivnosti (např. četné *k. s.* v českých literárních časopisech 60. let). Celkové vyznění *k. s.* nezáleží ani tolik na argumentech pronesených názorů, jako na způsobu zredigování. Na rozdíl od symposia je *k. s.* pořádán nikoli především pro vyřešení problému, ale pro přesvědčivé a autoritativní působení na publikum.

mb

KULTERANISMUS viz GÓNGORISMUS

■ KUPLET

(z fr. couplet, podle couple = dvojice; pův. znamenalo asi spojení základního textu písně se zábalným refrémem) – kabaretní píseň časového, mnohdy politického obsahu, rytmicky obvykle vzestupná, pointující každou sloku, např. refrémem, a v každém oddílu písně zavádějící nový námět, který vyúsťuje vždy týmž veršem (např. „to jsem ještě neviděl“). *K.* se kompozičně mohou zakládat na spojování samostatných anekdotických motivů, na charakteristice nějaké příznačné figurky anebo i na žertovném potlačování významové souvislosti v zájmu pohotově improvizovaných rýmů. Zrod *k.* souvisí s rozvojem pololidové městské kultury a jeho kolébkou je Francie (literárně hodnotného tvaru nabyl v písněové tvorbě Bérangerově, 1780–1857). U nás se objevil za obrození v prvních českých divadelních hrách (srov. *k.* ze Strakonického dudáka „Peníze jsou pány světa“). Kupletová tvorba se u nás plně rozvinula v 60. letech minulého stol. po uvolnění politického života; od 70. let až do počátků první republiky využívaly *k.* kabarety a šantány. Pro svou schopnost nekonvenčně mísit sentimentální prvek s ironickým odstupem, pro společenské ostří i pro bezprostřední účinek pronikl *k.* do básní generace anarchistů a buřičů (Toman, Píseň ad usum delphini; Dyk, Šrámek), zvláště výrazně poznamenal sloh Gellnerův (básně Jsem člověk nemravný a zanedbaný, Píseň zhrálého jinocha, V kavárně u stolku lecco se řekne aj.) a stal se oblíbeným žánrem Osvozeného divadla i písněových textů J. Suchého.

Lit.: J. O. Fischer, Béranger – nejslavnější francouzský písničkář, Praha 1967. Týž, Smích a písně Montmartru, Praha 1982.

pt

■ KURTOAZNÍ LITERATURA

(z franc. courtois = zdvořilý, dvorný) – středověká světská literatura, zejména lyrická poezie a veršovaný román, vznikající v průběhu 12.–13.

stol. ve Francii (nejprve na provensálských šlechtických dvorech) a v Německu, historicky podmíněná hospodářským růstem měst a upevněním rytířského řádu. Rozvíjela se v těsné závislosti na kodifikaci norem, příznačných pro zjemnělý způsob života feudální společnosti. Ideál rytíře nabyvá nových estetických kvalit, vedle smělosti a vojenské obratnosti se žádá dvornost a duševní ctnosti, znalost všech pravidel něžné lásky a umění duchaplné konverzace. V dvorském pojetí se láska sice „snáší na zem“, trpí však složitou stylizací, která přísně vymezuje práva a povinnosti milenců a diktuje charakter milostné frazeologie, inspirované výlučně citem ke vdané ženě. Muž je „vazalem“ své dámy, neváhá plnit její příkazy a je hotov obětovat i svou rytířskou čest. Láska k provdané paní se tak mnohdy proměňuje až v mystický kult ženy, ovlivňující – v protikladu k partnerskému vztahu milenců v lidové poezii – mileneckou souhru dvorských hrdinů: opěvuje se buď nevěrný cit ženy k jinému, anebo – je-li citel odmítán – jeho milostné utrpení je povyšováno na základní složku lásky vůbec. Ústředním motivem žánru *k. l.* se proto stává psychologická analýza složitěho nitra lidské bytosti a jejího citového života.

Autoři kurtoazní poezie ve Francii, → trubadúři, a němečtí → minnesangři se vyznačují cílevědomým hledáním vhodných výrazových prostředků a novátorským úsilím v oblasti formy, kde se snaží o složitější veršové rozměry a strofickou stavbu, dbají rovněž na čistotu a vytříbenost poetického jazyka. Vedle nových žánrových forem, → kancóny, → tencóny, → sirventés aj., je patrná silná inspirace původní lidovou poezií, zvláště v písněových útvarech (→ alba, → pastorála, → balada aj.). Na druhé straně byla tvorba francouzských → truverů impulsem ke zrodu → rytířského románu (např. O Tristanovi a Isoldě aj.), psaného ve verších i prózou; jeho hrdina postupuje rozličná dobrodružství nikoliv jen v zájmu vlasti a její moci, nýbrž s úmyslem získat lásku milované paní. I v tomto žánrovém okruhu autoři volně zpracovávají lidovou epickou látku. Svým světským obsahem stojí *k. l.* na opačném pólu než asketická literatura náboženská. Idealizovala feudální řád, avšak svým zaměřením k problémům života jevila ve své době pokrokové tendence.

Lit.: R. Bezzola, Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Paris 1944. H. Kolb, Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik, Tübingen 1958.

ko

KURZIVA viz SLOUPEK

■ KVANTITA

(z lat. *quantitas* = množství) – trvání, délka hlásek; v časoměrné (kvantitativní) prozodii se stává základní zvukovou složkou organizovanou při výstavbě verše. Slabika s dlouhou samohláskou je považována za prozodicky dlouhou, slabika s krátkou samohláskou za prozodicky krátkou, pokud po ní nenásleduje seskupení dvou nebo více určitých souhlásek (pak se hovoří o tzv. *polohové délce, pozici*). Jednotlivé kodifikace prozodické délky slabik se mnohdy značně lišily především v otázce pozice (připouštění – nepřipouštění mezislovní pozice, neshoda v názoru, která seskupení souhlásek předcházející krátkou prodlužují apod.; → časoměrný systém). *K.* neztrácí svůj podíl na rytmickém charakteru verše ani v rámci prozodie sylabotónické. Přítomnost kvantitativní spolu s přízvukem v iktovaných slabikách zdůrazňuje stopovost verše, naopak výskyt dlouhých samohlásek mimo slabiky iktované zastírá metrickou osnovu. Tendence k výskytu délek v českém verši na konci buď poloverše či verše umožňuje využít kvantitativní pro naznačení vzestupnosti jambu.

mc

KVANTITATIVNÍ SYSTÉM viz ČASOMĚRNÝ SYSTÉM

KVARTET viz ČTYŘVERŠÍ

■ KVINTET

(podle lat. *quinque* = pět) – pětiveršová strofa nebo báseň.

■ KYBERNETIKA

(z řec. *kybernētēs* = kormidelník) – podle definice zakladatele Norberta Wienera „věda o řízení a sdělování v živých organismech a ve strojích“ (1948). Další vývoj *k.* ukázal, že její přístup lze aplikovat na každý objekt, na kterém je z hlediska řízení a sdělování definován → systém; zvláštním případem jsou potom živé organismy (člověk) a lidská společnost. *K.* lze tak považovat za vědu studující procesy řízení, sdělování i kontroly složitých dynamických systémů a používající matematiku, logiku, prostředky automatizace (samočinné počítače) aj. Proces řízení, sdělování a kontroly je spojen s přenosem, uchováním a zpracováním → informace, která má objektivní charakter a je atributem odrazu. Filozofickým základem rozvoje *k.* je tak leninská teorie odrazu. Za základní úkoly *k.* lze považovat: a) analýzu pojmu informace ve vztahu k leninské teorii odrazu; b) otázky automatizace a modelování intelektuálních procesů; c) formy a metody optimalizace řízení.

Používání *k.* a jejího pojmového aparátu ve společenských vědách (literární věda, jazykověda aj.) úzce souvisí se zaváděním → matematických metod a zvláště s modelováním (→ teorie informace, teorie → komunikace, → teorie her).

Lit.: *A. Berg, B. Birjukov, I. Novikov*, Metodologické aspekty kybernetiky, Společenské vědy v SSSR 1972. *Kybernetika ve společenských vědách*, Praha 1963. *J. Levý*, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. *N. Wiener*, Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine, Paris–New York 1948. *Týž*, *Kybernetika a společnost*, Praha 1963. *J. Zeman*, *Teorie odrazu a kybernetika*, Praha 1978.

vš

■ KYČ LITERÁRNÍ

(z něm. *kitschen* = shrabovat pouliční kal) – umělecky nehodnotné, komerčně zaměřené literární dílo, předpokládající a udržující nízkou vkusovou úroveň konzumentů. Do literární teorie a kritiky byl pojem *k.* přenesen z oblasti výtvarného umění, kde jím byla od 2. pol. 19. stol. označována nevkusná díla a předměty.

K. l. preferuje obsahovou stránku díla, jež námetově zpravidla těží z mezních lidských situací nebo zážitků (láska, smrt, neštěstí), zbavených však tragických dimenzí, opravdové emocionality a vnitřní rozpornosti. Autor *k. l.* přitom neusiluje o ideovou, morální nebo estetickou výchovu čtenáře, ale naopak záměrně konzervuje zastaralé etické a vkusové normy. Ve snaze vyvolat iluzi umělecké hodnoty, jež má zastít ideově defektní, nepravdivý, mimoestetické reflexy vzbuzující obsah, užívá *k. l.* účinných, z úspěšných předloh umělecké literatury převzatých a nezdíka precizně aplikovaných výrazových prostředků a kompozičních postupů. K dalším charakteristickým rysům *k. l.* především patří: schematicnost, stereotypnost fabule, nediferencované, černobílé podání postav, povrchní psychologická kresba, naivní motivace chování a jednání hrdinů, neorganické vyústění děje (nejčastěji → happy end) aj.

Pásmo *k. l.* leží na hranici brakové literatury a hodnotné umělecké tvorby; jeho vymezení v obou směrech nebývá dostatečně zřetelné a historicky neměnné. Někdy se *k. l.* ztotožňuje s → brakem.

Lit.: *L. Giesz*, *Phänomenologie des Kitsches*, 1960. *V. Zykmond*, *Umenie a gýč*, Bratislava 1966.

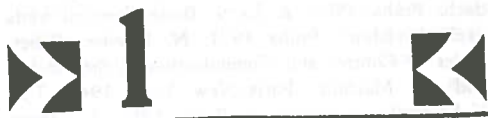
jh

■ KYKLÓS

(řec. = kruh) – stylistická figura, rámcující cyklicky věty, verše i delší promluvové úseky opakováním stejných slov, popř. vět, na začátku i na

konci věty, verše či promluvy. Je-li opakované slovo v různých pádových tvarech, označuje se také jako → *polyptoton* (z poly = četné, ptóton = pádu schopné); např.: Člověk člověku vlkem.

pb



■ LAI

(franc., čti lé; od kelt. llaid = píseň) – veršovaný žánr středověké literatury francouzské a provenšalské, vzniklý původně v prostředí bretonském jako lyrická, ponejvíce milostná píseň se strofickým členěním (zřídka bez něho), vázaná asonancemi a doprovázená zpravidla hrou na harfu. Později básnická povídka, psaná osmislabičnými, sdruženě rýmovanými verši, která čerpala náměty z keltských pověstí, lidových pohádek a hrdinských příběhů artušovských ság. Formu tohoto epického *l.*, blízkého tehdejšímu dvorskému románu a kurtoazní novele (→ kurtoazní literatura) jak svou stavbou (sdružený oktosylab), tak tematickým okruhem (bretonské látky) i atmosférou tajemna (vplétání prvků ze světa nadpřirozených sil), dotvořila v 2. pol. 12. stol. první francouzská básnička Marie de France; v jejím podání se *l.* stalo protipólem realistických a satirických → *fabliaux* soudobé měšťanské literatury. Poslední podobu dostalo *l.* ve 14. stol. jako lyrická, zpravidla taneční píseň s obsahem milostným nebo náboženským, podobná provenšalskému → *descortu*; skládala se ze 12 nebo 24 stancí (spojených vždy symetricky po dvou), z nichž každá měla 4, 6, 8, popř. 12 veršů, rýmujících se většinou sdruženě. Středohornoněmecká obdoba *l.* se nazývala → *leich*.

Lit.: S. *Lukasik*, Lai, in: Zagadnienia rodzajów literackich 3/1, 1960.

ko

■ LAICIZACE

(z řec. laikos = příslušný k lidu, obecný, světský) – historicky podmíněný proces zesvětštění středověké literatury, v němž kněžstvo přestalo mít monopol na literární projev. Přináší s sebou postupně od 12. stol. nové tematické okruhy spjaté se životem feudála. Nejvýznamnějším projevem této tvorby je veršovaná hrdinská epika, především ve Francii (*chansons de geste*) a v Německu (*Píseň o Nibelunzích*), později epika rytířská (např. příběhy Alexandra Velikého). Vedle epiky se uplat-

ňuje též světská dvorská lyrika, zejména milostná. Od druhé poloviny 14. stol. urychluje vstup měšťanského živilu do literatury její demokratizaci. V české literatuře probíhají počátky *l.* od 13. stol. do poloviny 14. stol. K nejvýznamnějším dílům české rytířské epiky patří *Alexandreida* (z přelomu 13. a 14. stol., charakter náročného literárního díla, osmislabičný verš) a *Dalimilova kronika* (počátek 14. stol., apelativní vlastenecký důraz, prostý básnický výraz, bezrozměrný verš).

Lit.: J. *Hrabák*, Počátky laicizace a zčeštění literatury, in: Dějiny české literatury I, Praha 1959.

kn

LAKONICNOST viz STYL JAZYKOVÝ

LAMENTACE viz JEREMIÁDA

■ LANGAGE

(franc. = řeč, mluva) – *řeč*, v moderní jazykovědě bezpříznakový člen terminologické trojice → *langue*, *langage*, → *parole* (jazyk, řeč, mluva), který pokrývá jazykovou skutečnost v její celistvosti bez rozlišení mezi jazykem jako systémem prostředků (*langue*, *jazyk*) a jeho aktuálním využitím (*parole*, *mluva*).

mc

■ LANGUE

(franc. = jazyk, řeč) – *jazyk*, tj. systém jazykových prostředků a pravidel jejich využití, který je k dispozici uživateli jazyka a umožňuje jejich dorozumění. V terminologii jednoho ze zakladatelů moderní lingvistiky F. de Saussura je termín *l.* (jazyk) spjat s komplementárním termínem → *parole* (mluva), označujícím konkrétní vyjádření na základě daného jazykového repertoáru. Oba termíny bývají v souvislosti s širokým chápáním jazyka jako kterékoliv znakové soustavy používané i mimo oblast jazyků přirozených. Pro oblast slovesného umění se termínem *l.* označuje nejen soubor prostředků příslušného národního jazyka, z nichž autor při tvorbě díla vybírá, ale i celá složitá a historicky proměnlivá nadindividuální (tj. společenská) soustava norem, např. žánrových, kompozičních, tematických, prozodických aj., které nacházejí v díle své jedinečné vyjádření. Díky zvláštěnosti uměleckého sdělení není však *l.* v tomto smyslu ve vztahu k dílu jakožto k jevu *parole* jednoznačně direktivní. Každé umělecké sdělení se o *l.* nejen opírá, ale zároveň jej v určitých mezích i porušuje, je nejen jeho využitím, ale i jeho přebudováním.

mc

LAPSUS CALAMI viz KORUPTELA

■ LARTPOURLARTISMU

(z franc. *l'art pour l'art* = umění pro umění) – nadsměrová tendence, jejíž koncepce přeceňují formální stránku umění a chápou umělecké dílo „o sobě“, vytržené ze společenských souvislostí. Hnutí *L.*, programově formulované v první pol. 19. stol. ve Francii, představuje osobitě navázání na tradice romantismu. Je výrazem obranné reakce skupiny umělců a spisovatelů na utilitární klasifikaci hodnot, vyhovující měšťácké společnosti, a na postavení umělce v ní, jak je definovali sociologové Saint-Simonovy školy a pozitivistická filozofie: být užitečný moderní masové civilizaci.

Zásadním principem *L.* je kult „čistého umění“, které je samo sobě cílem. Dominující pozice formy v uměleckém díle eliminuje funkce společenské, užitkové, mravní aj., autor sám je v díle jakoby nepřítomen. Jeho neosobní postoj se vyznačuje přísnou kázní logického myšlení, které rozvíjí předem vybudovanou konstrukci formy a brání tak citovým i jiným rozmarům tvůrčí individuality. Veškeré úsilí autora se soustřeďuje na magickou moc slova pečlivě vybraného a vhodně použitého, vyjádřeného formou bohatě evokační a iluzivní, která si klade za cíl plasticky vykreslit uměleckou pravdu. Ta ovšem vychází z ideje krásna a toliko jí slouží; krása je absolutní hodnotou. Její romantické uctívání však vede k aristokratickému přezírání skutečnosti a tím k popření významu, který má umění pro člověka a život vůbec. V naší literatuře zvláště v období tzv. dekadence (J. Karásek ze Lvovic, A. Procházka). Viz též → *parnasismus*.

Lit.: P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris 1925.

■ LÁTKA LITERÁRNÍHO DÍLA

1. v *poetice* a formalistické estetice, která rozděluje dílo na *L.* a formu – „souhrn členů estetického poměru“ (J. Durdík), tedy mimoliterární skutečnost, sloužící autorovi prostřednictvím inspirace jako podklad pro tvůrčí formování (jako pramen). *L.* může být dvojitá, buď přímá životní empirie (něm. Rohstoff, surovina), anebo odvozená z jiné literární předlohy (viz bod 2.). Ve 20. stol. však tento pojem *L.* v důsledku neudržitelnosti dichotomie *L.* a formy vytlačují pojmy → *szjetu*, → *fabule* a → *tématu*, orientující výzkum k problematice tvaru díla;

2. v *literární komparatistice* a tematologii (něm. Stoffgeschichte) – označení pro významové komplexy, např. antického dramatu, středověkého básnictví, lidové slovesnosti, které se v různých obměnách udržují delší dobu v literárních dílech a přesahují hranice národních literatur (*L.* rolandovská, *L.* alexandrovská). Na přelomu 19. a 20.

stol. byly vykonány četné pokusy tyto stěhované útvary inventarizovat (u nás folkloristé J. Polivka a V. Tille, v Rusku A. N. Veselovskij, ve Finsku A. Arne, v USA S. Thompson) a geneticky vyšetřit jejich prapůvod (→ folkloristické teorie).

Lit.: E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1963. *Táž*, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Stuttgart 1966.

pt

■ LAUDA

(it., z lat. *laudare* = chválit) – duchovní píseň chvalozpěvného rázu, rozšířená v 13.–17. stol. v Itálii. Ve své rané podobě se obracela k Bohu nebo k P. Marii. Za jejího původu bývá označován František z Assisi, zlidověli ji a po celé Itálii rozšířili flagelanti (kolem 1260), významným autorem *L.* byl Jacopone da Todi. *L.* se uplatnila též v italském duchovním dramatu, kde byla dialogizována a přednášena více herci.

pb

■ LAUDATIO FUNEBRIS

(lat. = pohřební chvalořeč) – žánr náboženské literatury klasicistického období (17. stol.), oslavná řeč na zesnulého (→ *kázání*).

pb

■ LEF

(zkratka pro *Levyj front iskusstva*; rus. = *Levá fronta umění*) – jedna z nejvýznamnějších literárních skupin v SSSR (1922–1929). Její estetické názory částečně navazovaly na program ruského futurismu, avšak rozhodující vliv na ně měla nová sovětská skutečnost. Proti dřívější koncepci výlučnosti umění byla zdůrazňována aktivní úloha umění při vytváření nové společnosti, hledisko utilitárnosti umění a tzv. uspokojování sociální objednávky. Pro teorii i praxi *L.* je příznačné hledání nových forem a postupů uměleckého zobrazení, odmítání psychologismu a uměleckého výmyslu jakožto „deformace“ skutečnosti a zaměření na holá fakta, vytrhovaná z konvenčních souvislostí. S tím souvisí preference → *literatury faktu*. Značnou pozornost věnoval *L.* otázkám metody a profesionální odbornosti spisovatele. V teoretických proklamacích *L.* se často projevoval negativní vztah ke kulturnímu dědictví, odmítání lyriky i románu a hypertrofizace formy, vyplývající z pojetí umění jako výroby atp. Umělecká tvorba mnoha příslušníků a stoupenců *L.* však daleko přesáhla rámeček skupiny i její teorie a stala se významnou součástí sovětské literatury a kultury (dílo V. Majakovského, N. Asejeva, filmy S. Ejzenštejna). Nejvýznamnějšími předsta-

ko

viteli *L.* byli V. V. Majakovskij (do 1928), N. N. Asejev, O. M. Briik, B. L. Pasternak (do 1927), S. M. Tretjakov, V. O. Percov. Svými názory byl *L.* blízký i V. Šklovskij a někteří představitelé kinematografie, např. S. Ejzenštejn. Pobočky *L.* působily v Oděse a na Sibíři. Orgány této skupiny byly časopisy LEF (1923–25, red. V. Majakovskij) a Novyj LEF (1927–28, red. V. Majakovskij) do srpna 1928 a S. Tretjakov).

Lit.: V. Choma, *Od futurizmu k literatuře faktu*, Bratislava 1972. Z. Matbauer, *Umění poezie*, Praha 1966.

hř

■ LEGENDA

(lat. = to, co má být čteno) – žánr veršované nebo prozaické středověké náboženské epiky, vyprávějící o životě, skutcích, zázracích a mučednictví církevních světců. Původně značil název *L.* veřejné předčítání vybraných partií z kanonizovaných životopisů svatých, jež se konalo v den jejich svátku v kostele při mši nebo v klášteře při společné večeři. Pro svůj epický ráz s poutavými motivy zázraků a sebeobětování pro víru staly se *L.* brzy oblíbeným žánrem i v literatuře světské a začaly být hojně napodobovány i v jazycích národních (neliturgických), zpočátku autory literárně vzdělanými (tj. příslušníky duchovenstva), později však i anonymními tvůrci lidovými. Na rozdíl od epiky rytířské, spjaté s životem a světo-
vým názorem feudálů, stala se *L.* jako druhý hlavní žánr středověké epiky polem, do něhož pronikaly prvky lidového vyprávění, jež později (zejména v době baroka) měnily původní duchovní látku v jakési lidové pověsti, zbavené již z valné části jak náboženské mystiky, tak i teologické didaxe, a nahradily je prostým, naivním naturalismem.

Všechny formy i vývojové fáze tohoto žánru můžeme názorně sledovat na památkách starší české literatury. Nejstaršími *L.*, jež pocházejí z našeho prostředí, ale jsou psány ještě v jazyce liturgickém, jsou staroslověnské *L.* o sv. Cyrilovi a Metoději z 9. stol., po nichž pak teprve nastupují latinské a později i české varianty proslulé oficiální sbírky *L.* od Jacoba de Voragine, zvané *Legenda aurea* (*Zlatá L.*). Ve 14. stol. vznikají již poměrně samostatné *L.* české, a to na jedné straně umělé, literární (veršovaná *L.* o sv. Kateřině, vrcholná básnická skladba české gotiky) a na druhé straně zlidovělé (např. *L.* o sv. Prokopovi). Jako žánr, příznačný pro období nadvlády katolické církve po přechodném ústupu, který nastal za reformace a renesance, vracejí se do českého písemnictví znovu v době pobělohorské, a to nejvíce v podobě dramatické, buď jako texty jezuitského → školského dramatu, nebo jako → lidové hry, v nichž je již náboženská tema-

tika tradičních *L.* zcela sekularizována (např. *Hra o sv. Dorotě*).

Jako literární žánr, překračující rámec literatury náboženské, je *L.* kultivována od romantismu prakticky až do současnosti; je pro ni příznačné prolínání tradice *L. duchovní* a *L. lidové*. V české literatuře rozvíjeli moderní *L.* zejména J. Neruda, J. Vrchlický, J. Zeyer, J. Durych.

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930. Klementinské zlomky nejstarších českých legend, vyd. E. Urbánková, Praha 1959. B. H. Lermen, *Moderne Legendendichtung*, Bonn 1968. H. Rosenfeld, *Legende als literarische Gattung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1951–52. Středověké legendy prokopské, Praha 1953. J. P. de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend*, London 1963.

tb

■ LEIS

nejstarší forma německé duchovní lidové písně, vzniklá z refrénu *Kyrie eleison*. Z původně chrámového zpěvu se vyvinula → litanie, která se zpívala při náboženských slavnostech, procesích, na křížových výpravách, ale také před bitvou a v nebezpečí. Je zaznamenána již v *Písni o Ludvíkovi*, nejstarší doklad je v *Písni o Petrovi* (885). Byly skládány také vánoční a velikonoční *L.*

ko

■ LEITMOTIV

(něm. = vůdčí, průvodní motiv) – motiv procházející celým literárním dílem, popřípadě opakující se část díla. Jako *L.* může ovšem figurovat kterákoliv složka literárního útvaru, tedy i jednoduché pojmenování, strhává-li na sebe opakovaně náležitou pozornost. *L.* je tedy jev silně příznakový, ale nemusí být motivem hlavním. Původně se jako hudební termín objevil v souvislosti s Wagnerovou operou a znamenal hudební téma spojené s nějakou postavou nebo událostí ap. Autorem termínu byl H. von Wolzogen a první literární aplikace je připisována T. Mannovi.

pv

■ LEJCH

(z galského *leix* = hra, tanec), ve středověké hornoněmčině lyrická píseň s volně se měnícími strofami. Na vznik *L.* působily románské vlivy a také latinské → sekvence. Později rytmičká lyrická forma, lišící se od písně volností rýmových a veršovaných forem a dvojčlennou strofickou stavbou (namísto převážně trojčlenné stavby písně). Původně se rozlišoval *L. taneční, náboženský*

a *milostný*. Od konce 12. stol. se objevoval v tvorbě četných minnesängrů (Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter aj.). Od 14. stol. se vyskytuje v duchovním básnictví. Kromě toho se ve 13.–16. stol. používá pojmu *l.* též jako překladu francouzského žánrového označení → *lai*.
ko

■ LEKCIONÁŘ

(od lat. *legere* = číst) – kniha výňatků z evangelii a epístoł k církevním obřadům; viz → *evangeliiář*, → *liturgická literatura*.
pt

LEKTORSKÝ POSUDEK viz RECENZE

■ LEONINSKÝ VERŠ

středověký, původně latinský, později i v národních jazycích uplatňovaný → hexametř nebo → pentametř, jehož pŕlveršl se rýmují, např. „*Limine fortassis – si non exclusa iacebis.*“ Až se ojedinele vyskytuje už v antice (Ovidius), nazývá se po pařížském kanovníkovi Léonovi z 12. stol. Skutečnosti, že se v *l. v.* jeho pŕlveršl rýmují, se využívalo někdy v → cisiojánech, tj. veršovaných mnemotéchnických pomůčkách k zapamatování svátků („Do Prahy Vaňka nesú – volajíce Řehořa z lesu“).
vš

■ LETOPISY

těž *anály* (z lat. *annus* = rok, *annalis* = týkající se roku) – raná forma dějepisectví, podávající prosté záznamy o událostech pouze mechanicky, tj. v chronologickém sledu podle jednotlivých letopočtů a bez ohledu na hlubší vnitřní a logické souvislosti mezi jednotlivými událostmi; *l.* rovněž nevytvářejí ani nerespektují žádnou zvláštní literární formu.

Původ *l.* je sledován již ve starověkých společnostech (u Egypťanů, Asyřanů, Číňanů aj.), jejich klasickou podobou představují staré římské *l.*, založené na záznamech rázu úředního i soukromého (Tacitus nazval *Annales* své literární podání dějin prvních římských císařů). Za středověku byly *l.* pěstovány zejména v kláštorech, popř. též na biskupských dvorech a při kapitulách, kde se z nich také postupně rozvinula forma → kroniky, vyznačující se již zřetelem k vzájemným souvislostem historických událostí a faktů a také k literárnímu podání. Ze středověkých *l.* náležl k nejvýznamnějším latinské *Letopisy říše francé*, v českém písemnictví pak *Letopisy hradištsko-opatovické*, sahající k r. 1136, a tzv. *Staré letopisy české*, dílo sedmi různých autorů, zaznamenávajících události let 1378–1527. Početnosti

i bohatstvím forem se vyznačovala tradice *l.* zejména v Rusku, kde žila prakticky až do počátku 18. stol. a kde se *l.* staly významným zdrojem poznání života staré Rusi; nejproslulejší a nejstarší z nich, připisované údajnému Nestorovi (Pověst vremenných let), přeložil do češtiny K. J. Erben a vydal je r. 1867 s názvem *Nestorův letopis ruský*.

Lit.: D. S. *Ličačev*, *Russkije letopisy i ich kulturno-istoričeskoje značeníje*, Moskva 1960. E. *Nobejlová*, *Přběhy kláštera opatovického*, Praha 1925.
tb

■ LETTRISMUS

(z franc. la lettre = písmeno) – literární směr z poloviny 20. stol., považující písmena za základní jednotky básně a využívající především zvukových vlastností jimi označených hlásek, event. i grafické podoby záznamu. Původně byl *l.* omezen pouze na poezii, později uplatňován i ve výtvarném umění, kde se písmo předkládá jako objekt vizuálního vnímání; v tomto směru bylo snahou *l.* znovunalezení společného původu malířství a písma a vytvoření „komplexního sdělovacího prostředku“. Poezie tak podle slov Tristana Tzary prodělala za jedno století vývoj od básně k větě a slovu a později k jejich rozkladu. Některé principy *l.* se později uplatnily i v různých formách → konkrétní poezie.

l. se zrodil ve Francii a za zakladatele tohoto hnutí je považován Isidore Isou (nar. 1925, původem Rumun). Lettristé se nejprve představili časopisem *La Dictature Lettriste* (1946), v říjnu 1947 shrnul Isou základní principy *l.* do Manifestu (časopis *Fontaine*). Mezi další příslušníky *l.* patří M. Lemaitre, G. Pomerand aj.

Lit.: L. *Lemaitre*, *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris 1959. Slovo, písmo, akce, hlas, Praha 1967.
vš

■ LEXIKOLOGIE

(z řec. *lexikos* = ke slovu nebo rčení se vztahující; *lexikon* = slovník) – obor lingvistiky, zabývající se systémem, vývojem a fungováním slovní zásoby určitého jazyka. *L.* zkoumá nejen slovník spisovného jazyka, ale též dialektů regionálních, sociálních a profesionálních, jakož i zvláštnosti tzv. idiolektů (jazyků jednotlivých mluvčích). Ve starším pojetí se rozlišovala *l. historická*, studující slovní zásobu z diachronního hlediska, a *l. popisná*, zabývající se otázkami struktury slovní zásoby, významu slov a jejich stylistické diferenciace z hlediska synchronního. Současná lexikografická problematika polarizuje kolem dvou nových disciplín: *onomaziologie*, jež sleduje proces přiřazování lexikální jednotky danému významu

(nominace), a postupuje tedy od významů a potřeb pojmenování ke slovům (jako např. věcné slovníky: Komenský, Orbis pictus; M. P. Roget, The-saurus of English Words and Phrases; F. Dorn-seiff, Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen), a *sémaziologie*, sledující proces přiřazování vý-znamu dané lexikální jednotce (signifikace), a po-stupující proto naopak od slov k jejich význa-mům. Dalšími specializovanými obory *l.* jsou *ety-mologie* (nauka o původu slov), *onomastika* (nauka o vlastních jménech) a *lexikografie* (slov-níkářství), která ve spolupráci s matematickou lingvistikou zahrnuje i sestavování → frekven-čních slovníků, potřebných pro literární vědu.

Jednotlivá slova slovní zásoby se podle roz-manitých hledisek sdružují ve skupiny a řady: podle shodného slovního základu (tzv. slovní ro-dina neboli čeleď), podle slovotvorných předpon a přípon, podle slovních druhů, podle přirozených souvislostí (tzv. slovní pole), podle spodoby věc-ného významu (synonymie), podle protikladnosti (antonymie), podle postoje mluvčího k nociónál-nímu obsahu slova (expresivita, eufemismus, iro-nie), podle zeměpisného původu (slova domácí, cizí), podle zvláštní pozice v systému živé řeči (archaismus, neologismus), podle příslušnosti k jednotlivým slohovým vrstvám jazyka (poetis-my, termíny, slova knižní, hovorová) aj.

Z lexikologických hledisek lze podrobně cha-rakterizovat i umělecký text a individuální styl autora. Zjišťuje se například zatížení jednotlivých slovních polí, → bohatost slovníku a → index opakování, sestavují se tzv. konkordanční slovní-ky významných autorů (např. Puškin, Bezruč), udávající v abecedním pořádku přesnou pozici každého slova v textu a usnadňující tak orientaci v zkoumaném díle. Zvláštní důležitost, pokud jde o studium významu slova, jeho obměn a využití v uměleckém textu, má zřetel k napětí mezi jed-noznačností a mnohoznačností (polysémie, ambi-guita), mezi významem základním a přeneseným neboli obrazným (metafora, metonymie, synekdo-cha aj.).

Lit.: O. S. Achmanova, Očerki po obščej rus-skoj leksikologii, Moskva 1957. A. A. Beleckij, Leksikologija i teorija jazykoznanija, Kijev 1972. E. H. Bendix, Componential Analysis of General Vocabulary, Bloomington 1966. W. Doroszewski, Elementy leksykologii i semiotyki, Warszawa 1970. R. M. Frunkina, Statističeskije metody izučeniya leksiki, Moskva 1964. V. Matbesius, Obsahový rozbor současné angličtiny na základě obecně ling-vistickém, Praha 1963. Semantics of Natural Lan-guage, Dordrecht-Boston 1972. Semantika i slovník, Wrocław 1972. Slovo a slovník, Bratislava 1973.

pt

■ LIBRETO

(z it. libretto = malá knížka, knížečka) – ter-mín, který vznikl v době rozkvětu benátské opery v 17. stol., kdy se operní texty jako knížky ma-lého formátu prodávaly během operních předsta-vení, a jenž označuje:

1. textovou složku vyšší umělecké struktury, která slouží jako slovní opora při kompozici hud-by; tvoří součást hudebního dramatu (operu, ope-rety), není tedy samostatným dramatickým dílem. Uměleckou hodnotu *l.* lze posuzovat z dvojího hlediska: jednak z hlediska funkčnosti v celkové hudebně dramatické struktuře, jednak z hlediska absolutní hodnoty *l.* jako určitého specifikovaného dramatického textu. Jeho předlohou bývá nej-častěji dramatický text činoherní, je využíváno i děl básnických a prozaických, někdy libretista zpracovává vlastní námět. Vhodnost látky ke zhu-debnění je určována estetickou normou doby i te-matickými zákonitostmi žánru. Historie operního *l.* se datuje od vzniku → opery jako specializované-ho druhu hudebního divadla, tj. od r. 1594, kdy máme doloženu jak první operu vážnou, tak i ko-mickou. V novější době (první pokusy v 90. le-tech min. stol.) se dosud kanonizovaný verš v *l.* nahrazuje většinou prózou; často se setkáváme i s případem, kdy se *l.* stává přímo dramatický text (zpravidla ovšem skladatelem upravený), ve výjimečných případech zhudebněný doslovně;

2. v přeneseném významu textová, syžetová složka i v takových uměleckých strukturách, jako je balet, pantomima a improvizované hry; text není reprodukován přímo účinkujícími umělci, ale nahrazován buďto pohybem (→ balet, → panto-mima), nebo vlastní improvizací, spojující pohyb a slovní variace na situaci zafixovanou v libretu (→ improvizované drama);

3. v oblasti výstavnictví textový přehled vy-stavovaných exponátů, popř. i jako záznam tex-tové legendy doprovázející vystavené exponáty;

4. místo staršího označení *l.* filmové se dnes užívá spíše *filmový* → scénář.

Lit.: K. Kratochvíl, Komédie dell'arte, Praha 1973. J. Mistrík, Dramatický text, Bratislava 1979. V. Vašut, Baletní libreta I, Praha 1983.

rč

■ LICENTIA POETICA

(lat. = básnická volnost), *básnická licence* – tradiční označení těch jevů v uměleckém literár-ním díle, které na jedné straně odpovídají před-stavě o soudobě normě umělecké slovesnosti a jsou z tohoto hlediska považovány za „dovolené“ v uměleckém díle, zatímco na druhé straně na-rušují některou z norem obecně závazných pro jazykové projevy neumělecké, ať již norem svou podstatou mimojazykových (např. požadavek věc-

né správnosti sdělení) nebo norem jazykových ve vlastním smyslu (např. pravidla slovosledu, přízvukování slov, morfologické podoby slova aj.). Tento termín je výrazem již dávného povědomí o zvlátnosti uměleckého literárního projevu (zejména básnického) na pozadí jazykových projevů ostatních.

mc

■ LÍČENÍ

1. ve starším pojetí výrazně subjektivní, emocionálně zabarvený básnický popis, uplatňující se v poezii i v próze, zejména lyrizované;

2. v současné stylistice je pojem *l.* nahrazován termínem umělecký → popis.

jh

■ LIDOVÁ HRA

historicky podmíněný divadelní žánr (15.–18. stol.), mluvený i zpívaný, s textem buď psaným, nebo pouze přenášeným ústním podáním, jindy improvizovaným. Autorství *l. b.* bývá neznámé, původně je psali vzdělanci (kněží, učitelé, studenti), teprve později písmáci. V textech *l. b.* se uplatňuje výrazná metaforičnost, počítá se s nejvyšší jednotou „jeviště“ a „hledišť“, chybí většinou scénické poznámky, postupně stoupá také podíl zpěvu a hudby. *L. b.* se inspirovala tematikou a estetikou soudobé tvorby církevního divadla (předehra s alegorickými postavami, forma sporu, přechod od námětů starozákonních k látce novozákonní a k „martyriím“). *L. b.* současně odrážela i světský vliv profesionální divadelní produkce 15.–17. stol. (např. → harlekynád). Pro přejaté látky je typická nová lokalizace a aktualizace (rozrušování původního tradičního schématu má za následek, že např. i evangelijní děj může zůstat pouhým vnějším rámcem). Do *l. b.* pronikají lidové obřady a obyčeje, jejichž tradice byla vytvářena po staletí a jež při svém zrodu měly magický charakter: vynášení smrti, poslední snop (dožínky), přestrojování se za jiné lidské bytosti, zvířata nebo přírodní síly atd.

V českých zemích se žánr *l. b.* rozšířil v 17. a 18. stol. a sehrál zde důležitou kulturní a historickou úlohu. V literatuře románské a německé neměl tak exponované postavení, doba jeho rozkvětu spadá už do 15.–16. stol.; vliv zvláště německých *l. b.* je patrný i v našem prostředí. Jazykem ochotnického lidového divadla pobělohorské doby byla čeština, lidová řeč zemědělského prostředí, nejednou i krajové dialekty. Latina a němčina byly omezeny jen na některé obraty, které neměly přímou sdělovací funkci, sloužily k účelu charakterizačnímu nebo jako komické transformace. Z hlediska tematického se *l. b.* diferencovaly na: hry *vánoční* a *velikonoční*, nava-

zující na středověkou tradici (pastýřské hry, tradice koledí), *l. b. brdinské*, obracející se k látkám starozákonním, k životům křesťanských světců (Esther, Hra o svatě Dorotě), hry se *světskou tematikou* (Salička, Komédie o Anešce, královně sicilíanské) s motivy rytířskými i loupežnickými. V oblasti českého lidového divadla vznikla v polovině 18. stol. lidová hra se zpěvy, žánr, který je dobovou evropskou zvlátností (tzv. „hanácké opery“; událostmi selského povstání 1775 se inspirovala např. Selská rebelie od kantora Antoše).

Lit.: P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. Dějiny českého divadla I, Praha 1968.

kn

■ LIDOVÁ PÍSEŇ

veršovaný žánr → lidové slovesnosti, spojený s jednoduchou melodií a spontánně se udržující díky své nenáročnosti a snadné zapamatovatelnosti mezi lidovými vrstvami. Znaky *l. p.* jsou anonymita, kolektivnost, ústní šíření (vše charakteristické pro lidovou slovesnost vůbec) a především variabilita motivů a typový základ tvorby. *L. p.*, podobně jako každé slovesné folklórní dílo, není zafixována definitivně, ale existuje v lidovém povědomí spíše jako produkční vodítko; některé motivy často bez ohledu na významovou logiku ztrácí a jiné přebírá, což souvisí i s tím, že detaily jsou v *l. p.* značně významově osamostatněné a jako součást tradice volně k dispozici. Odtud i záliba v ustálených obrazech a formulích i relativně omezený rejstřík výrazných citů a typických situací (milostný vztah, boj), implikujících obvykle charakteristickou dialogickou formu.

Stupněm lidovosti bývá od *l. p.* odlišována píseň *zlidovělá*, tj. přijatá lidovým prostředím přes svůj profesionální původ, a píseň *pololidová*, využívající poetiky *l. p.*

L. p. lze rozlišovat podle míry dějovosti na lyrické (ukolébavka), lyrickoepické (balada) a epické (hrdinská píseň), podle tematického okruhu na milostné, duchovní, vojenské, zbrojnické, řemeslnicko-stavovské, pijácké, žertovné, sociálně žalobné, časové, společenské atd., podle funkce v lidovém kolektivu na obřadní (vztahující se buď k určitému kalendářnímu datu, jako koledy, nebo k rodinné události, jako např. písně svatební), taneční, pracovní atd., podle etnografického zřetele na *l. p.* jednotlivých národů, naše *l. p.* pak dále na chodské, hanácké, valašské, slovácké atd. a konečně i podle hledisek muzikologických (např. v Čechách převažuje hudební styl instrumentální, v oblasti východomoravské a slovenské styl vokální).

Prvními sběrateli *l. p.* u nás byli F. L. Čelakovský (Slovanské národní písně a říkadla, 1822 až 1827), K. J. Erben (Prostonárodní české pís-

ně a říkadla, 1862–64) a F. Sušil (Moravské národní písně s nápěvy do textu vázány, 1860). Průkopnickým činitelem byla publikace T. Percyho *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), která podnítila k sbírání *l. p.* po celé Evropě i k úvahám o jejich původu. První německou sbírku *l. p.* vytvořil G. G. Herder (*Volkslieder, 1778–89*; později *Stimmen der Völker in Liedern*).

Lit.: P. Bogatyrev, *Lidová píseň z funkčního hlediska*, in: P. B., *Souvislosti tvorby*, Praha 1971. K. Horálek, *Studie o slovanské lidové poezii*, Praha 1962. J. Horák, *Naše lidová píseň*, Praha 1946. *Lidová kultura*, in: *Československá vlastivěda III*, Praha 1968. J. Mukařovský, *Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění*, in: J. M., *Studie z estetiky*, Praha 1966. A. Sycbára, *Hudba a slovo v lidové písni*, Praha 1948. B. Václavek, *O lidové písni a slovesnosti*, Praha 1963. *Týž*, *Pisemnictví a lidová tradice*, Praha 1947. V. Marčok, *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava 1980.

pt

■ LIDOVÁ SLOVESNOST

tvorba vznikající bez písemné fixace mezi venkovskými a částečně i městskými vrstvami obyvatelstva a tradovaná ústním podáním; spolu s lidovou hudbou, tancem, uměním výtvarným, obřady, obyčejí a filozofickými názory lidu součást folklóru, tj. lidové duchovní kultury. *L. s.* souvisí geneticky s předestetickým, praktickým postojem venkovského společenství k světu. Vznikala s užitkovým záměrem magicky působit na předmět (zaříkadla), poradit pregnantně vyjádřenou zkušeností (příслови, pranostiky) či vysvětlit záhadný přírodní úkaz (etiologická pověst).

Na počátku každého lidového slovesného výtvoru stojí individuální tvůrce, autorství v *l. s.* tudíž nelze vysvětlovat tajemnou „duši národa“, jak se dělo v romantizujícím idealistickém pojetí (Herder, Erben). Výtvoři se však udržují v povědomí jen tehdy, jestliže lidový umělec tvorbu nesledoval vlastní individualitu, ale rostl se způsobem života a typickými prožitky svého prostředí, tvořil z příběhů a představ kolujících mezi lidem, podřídil se jeho světovému názoru a vžitým stylovým instrukcím (typový základ tvorby). Lidové společenství tak ovlivňuje jednak přirozenou cenzurou, jednak úpravami díla při ústním šíření výrazovou i formální stránku (tzv. kolektivnost *l. s.*). Uvnitř lidového společenství byl zprvu tvůrce znám, jeho jméno proto při ústním tradování nebylo uváděno a obvykle upadlo za čas v zapomenutí (anonymita).

Folklorní dílo se liší od díla literárního svou otevřenou existencí (Bogatyrev). Jeho vznikem začíná proces stálých obměn, dějících se přidává-

ním, ubíráním a přeskupováním detailů. Tato variabilita motivů nebo celých syžetů je bohatě dokumentovaná srovnávací folkloristikou i v měřítku mezinárodním. Varianty jsou projevem těsného spojení folklorních skladeb s časem, místem i účastníky jejich konkretizací.

O prvotní autenticitě ústní slovesnosti není pochyb, v historickém vývoji však „umění lidové a umění „vyšší“, „umělé“ jsou v mnohonásobných vzájemných vztazích“ (Václavek). Tzn., že a) žánry původem umělé vcházejí do lidového repertoáru (např. vliv liturgického zpěvu na lidovou píseň) a naopak b) *l. s.* je přijímána zejména pro svoji udržující a regenerační schopnost literaturou umělou, za národního obozření dokonce programově jako vzor uměleckého mistrovství. Romantická teorie, že *l. s.* je ryzím a ničím neovlivněným projevem tvůrčího génia prostého venkovského lidu, se tedy jeví ve světle vědecké folkloristiky stejně jednostranná jako teorie pokleslých kulturních hodnot, která původnost *l. s.* zcela popírá.

L. s. obsahuje lyrické, epické i dramatické, prozaické i veršované útvary, které lze diferencovat do čtyř žánrových skupin. *Lidová próza* zahrnuje → pohádky, → pověsti, → pověrečné povídky, → humorky a → povídky ze života. Z rámce lidové prózy se vymykají → přísloví, → pranostiky, → pořekadla a → hádanky – drobné slovesné útvary postrádající výpravnost epických žánrů a leckdy směřující i k veršovanému členění. *Lidové písně*, tj. veršované žánry spojené s melodií, např. lidové písně duchovní, společenské, historické, taneční, → koledy, → ukolébavky, lidové → balady atd. Přidružují se i žánry pololidového charakteru, jako písně → kramářské, → kuplety, šlágry nebo → songy. → *Lidové hry*, tj. hry obřadní, obchůzkové, dětské, selské, loutkové atd. *Dětský folklór*, tj. → říkadla, rozpočítadla, dětské hry a obřady nebo obyčej, které ztratily svou původní funkci v životě dospělých a udržují se jen v dětském prostředí.

Lit.: V. J. Gusev, *Estetika folklóru*, Praha 1978. A. H. Krappe, *The Science of Folklore*, London 1962. V. Marčok, *O ľudovej próze*, Bratislava 1978. B. Václavek, *Lidová slovesnost v českém vývoji literárním*, Praha 1940.

pt

■ LIDOVÉ ČTENÍ

literatura zábavná, výchovná i naučná, psaná převážně prózou, zaměřená na nejširší lidové vrstvy. Termín „knížky lidového čtení“ do naší odborné literatury převodl J. Máchal z německého „Volksbuch“, kde tento pojem – podobně jako u nás – funguje ve dvojnásobném významu: buď užším jakožto lidové zábavné knížky, nebo širším jakožto

veškerá knižní produkce určená měšťskému i venkovskému lidu: zábavná četba, výpravné skladby, cestopisy, kalendáře, pranostiky, prorocství, snáře, astrologie, hospodářské knížky, zdravotnické návody, naučné spisky atd.

L. č. si podobně jako středověká literatura nezakládá na původnosti a mělo obecnou nadnárodní platnost; tematicky navazuje na rytířskou epiku, francouzské prozaické látky, italskou renesanční novelu i tradici → facetii, oživuje náměty prozaických kazatelských → exempel, v neposlední řadě se zde postupně uplatňuje i lidová ústní tradice. Mezi charakteristické prostředky *l. č.* patří bohatý dobrodružný děj, rychlý sled různorodých, řetězově neřazených epizod, smírný konec, v němž dobro vítězí nad zlem, úsilí po jednoduchosti vyjádření, záliba v přímé řeči (zastupuje zároveň charakteristiku postav); chybí vnitřní vývoj hrdinů (proto mohou nést své → epiteton constans: věrná Griselda, zlá Bryzelda, ubohá Genovcfa). V rozvíjení děje hraje stěžejní úlohu náhoda, popř. prvek pohádkový (motivace z charakterů je ještě neznámá), autor se ke čtenáři nebo k hrdinovi s oblibou obrací v přímých invokacích. Dobrodružný charakter *l. č.* má protíváhu v zaměření didaktickém.

V českém prostředí byly známé např. povídky o Griseldě, Finetě, Meluzině (francouzské náměty), o Enšpiglovi (německá tradice; její českou obdobu lze najít v „historiích“ o Palečkovi), o Fortunatovi, ale též úpravy Shakespeara (Macbeth, Kupec benátský) atd. Zatímco v Německu *l. č.* zdomácnělo na přelomu 15.–16. stol. a ve Francii ještě dříve, v českých zemích se prosazuje vlivem historického kontextu později. O „knížkách lidového čtení“ jako literatuře pro lid lze mluvit od druhé poloviny 17. stol. (v Německu o celé století dříve), postupně je vytlačuje až obrozenecká próza 19. stol. V českém kontextu měly nesmírný význam, vytvářely kontinuitu česky psané literatury v období, kdy byl její vývoj násilně přetržen.

Lit.: *J. Kolár*, Česká zábavná próza 16. stol. a tzv. knížky lidového čtení, Praha 1960. *B. Václavěk*, Historie utěšené a kratochvilné, Praha 1941.

kn

■ LIDOVOST

estetická kategorie, jeden z nejdůležitějších pojmů marxisticko-leninské estetiky. Vychází z pojetí lidu jako rozhodujícího dějinného činitele a tvůrce veškerých materiálních i duchovních hodnot a zahrnuje umělecké ztvárnění nejzávažnějších pokrokových tendencí společenského vývoje, angažované v zájmu lidu, které v umělecké struktuře díla vychází z výrazových prostředků lidového jazyka a přetváří je do kvalitativně vyšší podoby.

Termín *l.* byl poprvé použit v období francouzského osvícenství (J. J. Rousseau považoval za jediné „nezkažené“ skutečné umění lidovou tvořivost a odmítal všechny ostatní formy umění). Romantismus navázal na pojetí lidu jakožto subjektu estetických hodnot, zároveň však rozvíjel a umělecky přetvářel tematiku i formu lidové tvořivosti v souladu se svými cíli (např. ohlasová poezie). V pojetí ruských revolučních demokratů (Bělinskij) znamená *l.* vyšší stupeň lidové slovesnosti, souvisí se zobrazením životních zájmů lidových mas.

V marxistické estetice je pojem *l.* syntézou do-savadního vývoje a přitom novou kvalitou. *L.* je těsně spjata se → stranickostí; v současné době se uplatňuje především v literatuře socialistické společnosti, v socialistickém realismu. Tematicky není *l.* omezena jen na život lidu, ale může se týkat kterékoli oblasti skutečnosti: zahrnuje jako celek jak otázky celospolečenské, tak problematiku vnitřního vývoje člověka. Nezbytným předpokladem *l.* je pravdivost. Po formální stránce představuje *l.* srozumitelnost, spojenou s vysokou náročností na umělecké mistrovství v kompoziční, stylistické i jazykové složce díla. Pojem uměleckosti je však širší než pojem *l.* (všechna lidová díla jsou umělecká, avšak ne všechna umělecká díla jsou lidová), proto nelze umělecká díla mechanicky dělit na „lidová“ a „nelidová“ čili protilidová. *L.* neznamená vždy masovost: některá díla mají zatím omezený okruh čtenářů (zejména lyrika). V žádném případě nelze *l.* ztotožňovat s primitivismem a snižováním uměleckých nároků. V širším kontextu předpokládá *l.* i novou úlohu vnímatele – zvýšení kulturní úrovně lidových mas, aby jim byla zpřístupněna největší umělecká díla, a zároveň jejich výchovu a vnímání děl náročnějších (např. V. Vančury). K tomu přistupuje i péče o talenty z řad pracujících.

Lit.: *J. Barabáš*, O narodnosti, Moskva 1970. *N. Gej*, Narodnost i partijnost, Moskva 1964. *Iskusstvo i narod*, Moskva 1966. *A. Mettenko*, Krovnoje, zavojevannoje, Moskva 1971. *Z. Nejedlý*, Za kulturu lidovou a národní, Praha 1953. *A. I. Ovičarenko*, Socialističeskaja literatura v sovremennych sporach, Moskva 1972. *L. Štoll*, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

hř

■ LIMERICK

(čti limrik, podle názvu irského města z refrénu „Will you come to Limerick?“) – anglický veršový útvar irského původu, humorného až groteskního ladění a neměnného rýmového schématu aabba. Jeho počátky lze hledat v ústním podání kolem r. 1820. Nepočtené pětiveršové sloky *l.* byly obvykle anapestické. Původně se první verš shodoval s posledním, později docházelo k jistým

variací. Za námět si *l.* nejčastěji vybírá humorně dobrodružství nebo komickou situaci zakončenou pointou. Standardní bylo také do značné míry rámcování úvodním veršem s místním úda- jem. Často je *l.* útvarem slovních hříček a tradi- ce anglického jazykového → nonsense. Literární podobu dali *l.* Swinburne, Rossetti, Ruskin, Kip- ling aj., u nás se začíná uplatňovat v satirické poezii (K. Bradáč).

pb

■ LINGVISTIKA

(z lat. lingua = jazyk), též *jazykověda* – věda o jazycích, zejména přirozených, zkoumající jejich stavbu, fungování a vývoj a porovnávající různé jazyky podle jejich genetických a typologických souvislostí. *L.* studuje jednak vztahy uvnitř jazy- kového systému (tzv. *mikrolingvistika*), a to buď z hlediska časové posloupnosti (*l. diachronní*), nebo z hlediska stavu v určitém historickém mo- mentu (*l. synchronní*), jednak se zabývá vztahy jazyka k činitelům mimojazykovým, např. sociál- ním, etnickým nebo psychologickým (tzv. *makro- lingvistika*).

Příbuznost *l.* a literární vědy je dána už spo- lečným původem obou disciplín, které byly od antiky až do první pol. 19. stol. rovnocennými součástmi → filologie. Oba obory se setkávají v → textologii a zvláště ve → stylistice. Po- jmový aparát *l.* (lexikologický, fonetický, morfo- logický, syntaktický) umožňuje analýzu jazyka a stylu literárního díla, řešení otázek → versologie, ale objevují se i snahy aplikovat ho na plán kompoziční a tematický. *L.* byla zapojena do vý- zkumu literárního díla zejména ruským formalis- mem a českým strukturalismem. Kontakt *l.* a li- terární vědy je podmíněn i tím, že nejobecnější problémy jazyka, kladené filozofií jazyka a sé- mantikou (např. vztahy jazyka ke skutečnosti, úloha jazyka v procesu poznání, typy a funkce jazykových znaků), do značné míry s problemati- kou literárněteoretickou korespondují, v rovině jazykové mají ovšem zjevnější a verifikovanější podobu. Pro část současného literárněvědného bá- dání je příznačná snaha učinit *l.* východiskem k exaktní analýze literárních děl a vyrovnat li- terární vědu s novými poznatky lingvistiky. Na li- terární teorii orientují svůj zájem autoři, kteří zasáhli např. do matematické *l.* Vznikají pokusy o algebraický model dramatu (S. Marcus), o ge- nerativní poetiku atd. Kompetence a postavení *l.* v literární teorii však zůstává předmětem dis- kusí.

Lit.: K. *Adjukiewicz*, Język i poznanie I-II, Warszawa 1960–65. H. *Arens*, Sprachwissen- schaft, Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart, Freiburg–München 1955. K. *Büchler*, Sprachtheorie, Jena 1934. L.

Hjelmslev, Jazyk, Praha 1972. K. *Horálek*, Filo- zofie jazyka, Praha 1967 (s bibliografií). A. *Marty*, Untersuchungen zur Grundlegung der allge- meinen Grammatik und Sprachphilosophie I, Hal- le 1908. V. V. *Martynov*, Kibernetika, semiotika, lingvistika, Minsk 1966. V. *Mathesius*, Čeština a obecný jazykozpyt, Praha 1947. A. *Meillet*, Linguistique historique et linguistique générale I–II, Paris 1926–36. Cb. *Morris*, Signs, Language and Behavior, New York 1946. J. *Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. Obšcej- je jazykoznanije I–III, Moskva 1970–73. Problémy marxistické jazykovědy, Praha 1962. E. *Sapir*, Language, New York 1949. F. *de Saussure*, Cours de linguistique générale, Paris 1922. P. *Sgall a kol.*, Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. A. *Schaff*, Język i poznanie, Warszawa 1964. S. K. *Saumjan*, Strukturnaja lingvistika, Moskva 1965. V. N. *Vološinov*, Marksizm i filo- zofija jazyka, Leningrad 1928. B. L. *Wborf*, Lan- guage, Thought and Reality, New York 1956. V. A. *Zvegincev*, Očerki po obščemu jazykozna- niju, Moskva 1962.

pt

LINGVOSTYLISTIKA viz STYLISTIKA JAZYKOVĚDNA

■ LIPOGRAM

(z řec. leipein = vynechat, gramma = písmeno) – literární dílo, při jehož tvorbě autor záměrně neuzil jednoho nebo více symbolů abecedy. První *l.* vytvořil řecký básník Lasos v 6. stol. př. n. l., později např. Španěl Lope de Vega (1562–1635) napsal pět novel, ve kterých postupně neuzil sa- mohlásky A, E, I, O, U. Nejznámějším *l.* je anglický román Gadsby od E. W. Wrighta (1939), kde na 267 stranách textu nevyskytuje se ani jednou písmeno E. *L.* patří mezi jazykové hří- ky, jeho obtížnost je tím větší, čím častější pí- smeno se eliminuje.

Lit.: R. *Queneau*, Bâtons, chiffres et lettres, Paris 1965.

vš

LIST viz DOPIS

■ LITANIE

(z řec. litancia = prosba) – 1. prosebná píseň ustálené dvojdílné stavby, skládající se z apostro- fického oslovení (vzývání) a vlastní prosby. Je typická zdlouhavými výčty a opakováním. Struk- turou i původním historickým smyslem je *l.* ob- dobou pohanských zaříkadel. První zmínky o *l.* nalézáme už ve 4. stol. u Eusebia a Chrysostoma. Orleánská synoda v r. 511 zavádí *l.* do liturgie, v r. 590 Řehoř I. pohnut hladořem ustanovuje *l. septiformis* (těž *l. velká*), která se zpívala

v procesí na sv. Marka. Naproti tomu *l. malá*, odlišná kratšími výčty, byla uváděna v dny křížové. Záhy podstoupila *l.* dialogizaci: kněz pro-máší osloven (nejčastěji Boha, P. Marie, andělů a všech svatých) a lid vyslovuje vlastní prosbu (ora pro nobis = oroduj za nás; te rogamus audi nos = prosíme, vyslyš nás; miserere nos = smiluj se nad námi, aj.). Souběžně byla *l.* využívána i v světské literární funkci. Formy *l.* užil Hrabanus Maurus (9. stol.) v latinských dvojverších, Notker Balbulus aj. Ve 12. stol. se ustaluje v Německu specifickým rytmickým členěním tzv. *jin-dříšská l.* a ve 14. stol. vznikají lidové litanické zpěvy;

2. pro svou citovou emfází se *l.* objevuje v různých variacích také jako specifický žánrový prostředek poezie novodobé a moderní (u nás F. Halas a V. Nezval).

pb

LITERÁRNÍ DRUHY viz DRUHY LITERÁRNÍ

LITERÁRNÍ KRITIKA viz KRITIKA LITERÁRNÍ

LITERÁRNÍ MANIFEST viz MANIFEST LITERÁRNÍ

■ LITERÁRNÍ PROCES

(z lat. *processus* = pokrok, postup) – soubor všech dialekticky spjatých vývojových proměn v literatuře, uskutečňovaných za historicky konkrétní situace, spolupůsobnosti autorů (literárních škol, generací) a literárního publika (kritiky). *L. p.* byl vykládán většinou dvojím jednostranným způsobem. Jednak jako důsledek vnějších vlivů (prostředí, rasa), anebo v důsledku vnitřních (imanentních) zákonitostí, přijímajících „cizorodé“ zásahy pouze, jsou-li právě v souladu s potřebami literární struktury, nikoli ovšem jako hybné podněty.

Marxistická teorie prokazuje, že *l. p.* je primárně podněcován a naplňován smyslem ze společenských poměrů, z forem vlastnictví a společenské praxe, na níž se podílí svou vlastní činností, starostmi a projekty každý jednotlivec. Literatura přitom společenské dění nezobrazuje pasívně, ale vyrovnává se s ním za neustálého napětí, neseného relativně samostatnou řadou literárních výtvorů, tradic, formální situace a specifických vývojových potřeb. I možnosti a formy literární činnosti jako povolání mají základ v sociálních podmínkách doby, v třídní příslušnosti autora a mění se s vývojem těchto materiálních faktorů. K dialektickému rozporu a) mezi literárními oblastmi a mimoliterárními skutečnostmi, který je pro *l. p.* základním zdrojem vývojových podnětů, se přidružují b) rozpory uvnitř literatury samotné, ať už mezi jednotlivými obdobími (romantismus – realismus), uvnitř období (Hálek –

Neruda), mezi žánry, nebo rozpory provázející každý tvůrčí umělecký akt (materiál – využití materiálu v díle, soudobé literární normy – tvůrčí osobnost) atd. Změny obsažené v řadě časově poslupekých literárních děl signalizují vždy jisté vývojové tendence a směry. Jejich zpětným určením se zabývá literární historie, rozpoznáním v situaci vzniku pak literární kritika. Podle stupně ztělesnění a rozvinutí určité vývojové tendence lze určit vývojovou hodnotu díla v *l. p.* Literární dílo tvoří v *l. p.* základní jednotku. Vyšším celkem je soubor děl jednoho autora, dále literární období a národní literatura. Pokud literární díla (látky, směry) mají význam pro více národních literatur, spadá tato nejobecnější vrstva *l. p.* do tzv. světové literatury, jež je předmětem komparatistického studia.

Lit.: M. Bakoš, *Literární historie a historická poetika*, Bratislava 1973. J. Mukařovský, *Dialektické rozpory v moderním umění*, in: J. M., *Studie z estetiky*, Praha 1966. *Proces historický v literatuře i sztuce*, Warszawa 1967.

pt

■ LITERÁRNÍ RODY

– ve starším úzu označení pro → druhy literární.

■ LITERÁRNÍ VĚDA

samostatná humanitní disciplína, zabývající se uměleckou literaturou, a to jak z hlediska synchronního, tak i diachronního, ze stanoviska interního i externího; vyvinula se z tradiční → filologie. Termín se poprvé objevuje v německé verzi (*Literaturwissenschaft*) u Th. Mundta (1842) a K. Rosenkranze (1848), což souvisí s všeobecnou diferenciací věd v minulém století. Jako obor zabývající se jazykovými projevy s převládající estetickou funkcí je *l. v.* v podfízeném vztahu k estetice a obecné teorii umění; pro jazykový materiál literárního díla je spřízněna s → lingvistikou a → sémiotikou. K příbuzným disciplinám patří dále filozofie, historie, psychologie, sociologie, antropologie; k oborům plnicím *l. v.* pomocnou funkci, náleží → bibliografie, paleografie, historiografie (dějepisectví) a textová kritika (→ textologie). *L. v.* má tři základní součásti: literární historii, teorii a kritiku.

Zkoumáním podstaty a specifičnosti literatury, obecnými zákonitostmi literárního procesu, složením literárních děl, evidencí literárních technik, typologií, interpretací, literárními druhy a žánry se zabývá → teorie literatury, často ztotožňovaná s → poetikou (Tomaševskij, Staiger); k ní se přidružují dále: a) → geneologie jako nauka o literárních druzích a žánrech, b) → versologie jako

nauka o verši, jeho typech a vlastnostech, c) literární → stylistika, zkoumající zvláštnosti, jež vyplývají z jazykového utváření literárních děl. Od teorie literatury, jejímž předmětem je literatura sama, je nutno rozlišovat literárněvědnou metodologii, jejímž předmětem je literární věda.

Rekonstrukcí a problematikou literárního vývoje od dob nejstarších až po současnost se zabývají → *dějiny literatury*; historický zřetel (však převládá i u → srovnávací literární vědy (komparatistiky), zkoumající nadnárodní procesy literární, např. vývojové zákonitosti společné různým literaturám, přejímání motivů, témat a vůbec nadnárodní literární kontakty, a u textové kritiky (→ *textologie*), určující kanonický text, autorství a porovnávající různé varianty; přechází v pomocnou disciplínu, pokud se zaměřuje především jen na přípravu díla k tisku. Na přechodu k pomocným disciplínám *l. v.* stojí rovněž literární → biografie, studující životopis a osobnost autora.

Třetí hlavní součást *l. v.* tvoří v marxistickém pojetí *literární* → *kritika*. Analyzuje literární díla se znalostmi literární teorie a historie, při hodnocení jejich ideově uměleckého přínosu uplatňuje však navíc aktuální společenská a estetická hlediska, čímž se stává regulativním společenským faktorem. Obrací se zároveň k umělci i k vnímáтелям. V západních pojetích kolísá literární kritika mezi zájmy praktickými (informativními) a ryze esejistickými, takže mnohdy z literární vědy vyočtuje.

Komplikovanost vztahu mezi dílčími disciplínami *l. v.* je dána jejich spolupodmíněností. Literární teorie se nemůže omezovat na statické, nadhistorické koncepte, přilhlží k literárnímu pohybu, jemuž podléhají i jednotlivá literární díla, a k zákonitým vnějším souvislostem. Teorie tudíž předpokládá literární historii, je jejím mezním případem. Na druhé straně literární historie nejen uplatňuje, ale také ověřuje a modifikuje literární teorii.

Literárněvědné směry: Nejstarším směrem, vzniklým v antickém Řecku, je filologie; orientuje zájem na jazyk, styl a historické realie, umožňující porozumění textu. Až do konce 18. stol. uplatňovala spolu s normativními poetikami rozhodující vliv. Romantismus přinesl estetiku emocí (A. Shaftesbury, Shelling) a hegelovský idealismus, pojímající literární dílo jako realizaci absolutní ideje v čase a uvádějící tak do *l. v.* ideu historismu. Reakcí na spekulativní filozofické systémy byl v polovině 19. stol. jednak materialismus ruských revolučních demokratů (V. G. Bělinskij, N. G. Černyševskij), přípravná etapa marxistické literární vědy, jednak → pozitivismus (H. Taine) se zájmem o vnější determinanty. Darwinskou teorii přenesl ke konci 19. stol. do *l. v.* biologismus (F. Brunetiére). Opozicí proti jednostrannosti pozitivismu byl zvláště německý

novoidealismus (W. Dilthey), zdůrazňující metodologický rozdíl zkoumání přírodovědného a duchovědného (humanitního) a příbuzný s Croceovskou výrazovou estetikou (B. Croce, V. Vossler), dále psychologismus (E. Elster, R. Müller-Freienfels), kritický impresionismus (A. France, J. Lemaitre, R. Hamann) a německá teorie výtěnění (Th. Lipps, J. Volkelt). Prodloužením pozitivismu se naopak jeví být směr komparatistický (H. M. Posner v anglické, F. Baldensperger a P. van Tieghem ve francouzské *l. v.*) a geografismus (J. Nadler). Proti psychologismu i pozitivismu vystoupila na počátku 20. stol. fenomenologie (polský teoretik R. Ingarden), ruská formální škola (V. Šklovskij, B. Tomaševskij; → formální metoda) a v závislosti na obou i český strukturalismus (J. Mukařovský). Z Bergsonova vitalismu vyšla tzv. tvůrčí kritika (P. Audiart, A. Thibaudet), z Kantovy estetiky formalismus a esteticismus (M. Dessoir, O. Walzel), z Freudovy → psychoanalýzy A. Adler a → archetypální kritika (C. G. Jung). K existencialistickému východisku se přikláněli v Německu L. F. Claus, Fr. Dehn, J. Petersen, R. Petsch, H. Pongs, ve Francii G. Poulet, M. Blanchot. Existencialistická inspirace stojí i u vzniku německo-švýcarské školy umění interpretace (E. Staiger, K. May, J. Pfeifer, W. Kayser a částečně E. Auerbach). Metody sémantiky uplatnila průkopnický angloamerická nová kritika (I. A. Richards; → *new criticism*); chicagská škola (R. S. Crane, E. Olson) navazuje na Aristotelovu Poetiku.

Lit.: *Aristotelés*, Poetika, Praha 1964. *F. M. Golovenčenko*, Vvedeníje v literaturovedeníje, Moskva 1964. *R. Ingarden*, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. *W. Kayser*, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954. *H. Markiewicz*, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. *J. Mukařovský*, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. *Týž*, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. *Týž*, Studie z estetiky, Praha 1966. *J. Petersen*, Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft, Berlin 1939. *I. A. Richards*, Principles of Literary Criticism, London 1955. *S. Skwarczyńska*, Wstęp do nauki o literaturze I–III, Warszawa 1954–64. *L. J. Timofějev*, Základy teorie literatury, Praha 1965. *B. Tomaševskij*, Teorie literatury, Praha 1970. *M. Webrli*, Základy modernej teorie literatury, Bratislava 1965 (s bibliografií). *R. Wellek*, *A. Warren*, Theory of Literature, New York 1963 (s bibliografií).

pt

LITERÁRNÍ VĚDA SROVNAVACÍ viz SROVNAVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

■ LITERÁRNÍ ŽIVOT

souhrané označení pro živou část literatury, proces tvorby, ohlas i všecko dění, které provází vznik, rozvoj a působení literatury určitého období. Je to pojem zároveň užší i širší než pojem literatura; užší v tom smyslu, že v něm není zahrnuta literatura nečtená, díla, která se už vytratila z obecného povědomí, známá už jen historikům, i knihy a drobnější práce, které nejsou s to zaujmout čtenáře; na druhé straně k *l. ž.* patří nejen sama literatura, ale i úsilí o ni, činnost autorských, vydavatelských, čtenářských i smíšených skupin, spolků, sdružení a jiných organizací a institucí, literární výchova na školách, existence a práce literárněvědných ústavů, podíl literatury a spisovatelů na soudobém kulturním a společenském životě i ohlas tvorby. Zatímco součástí literatury se stává např. korespondence mezi autory navzájem i autorů s nakladateli, se čtenáři atd. až po případné publikaci, součástí *l. ž.* je už předtím. Vztahy, styky, přátelství i rozchody spisovatelů vstupují do literatury přímo jen tehdy, když jsou slovesně ztvárněny v románech (například klíčových) nebo memoárech, jinak působí na literaturu a projevují se v ní jen nepřímo; *l. ž.* však spolutvoří i bez literárního zpracování. Intenzivní *l. ž.* napomáhá tvorbě, utváří vhodné prostředí pro její rozvoj i působení; nízká úroveň *l. ž.* naopak brzdí rozmach i ohlas tvorby. Pro vzestupná období literárního vývoje je příznačný cílý *l. ž.*, nemyslitelný bez iniciativních tvůrčích osobností a mobilizujícího, sdružujícího i povzbuzujícího tvůrčího programu.

Lit.: *M. Blabynka*, Nadřazený pojem: literární život, in: Literární měsíčník 8/1983. *Š. Vlašín*, Literární život v meziválečném Brně, in: Dějiny města Brna, sv. 2, Brno 1973.

mb

■ LITERATURA

(z lat. *littera* = písmeno, *litterae* = písemné záznamy), též *písemnictví* – v širokém smyslu soubor veškerých písmem zaznamenaných jazykových projevů určitého národa, epochy nebo celého lidstva, zahrnující nejruznější obory lidské aktivity (vědu, techniku, umění, náboženství, politiku, právo). Základním a nejdiferencovanějším vyjadřovacím prostředkem *l.* jsou spisovné jazyky ve všech svých slohových vrstvách, zpočátku ne vždy jazyky národní, nýbrž kulturně a politicky nejvlivnější (např. latina).

L. se rozlišuje podle řady hledisek; podle oboru a tematiky (tékařská, pedagogická), podle národnostního původu (česká, německá, čínská; slovenská, germánská, orientální), podle doby vzniku (starověká, soudobá) atd. Podstatně rozlišení však umožňuje funkční hledisko: a) *l.* zaměřená pře-

devším na poznání, prosté sdělení, popularizaci, informaci, dokumentaci, označovaná globálně jako *l. věcná*; b) *l.* zaměřená především na estetický účinek, zvaná *l. umělecká* neboli krásná, z praktických důvodů však obvykle jen „literatura“. Součástí *l.* v tomto užším smyslu jsou všechny jazykové projevy s převládající estetickou funkcí, tedy i díla → lidové slovesnosti, šířená původně nikoli písmem, ale ústním podáním. Přitom mezi uměleckými a mimouměleckými jazykovými projevy není nehybná hranice, neboť rozhraní nemá tematickou povahu (→ literatura umělecká).

pt

■ LITERATURA FAKTU

literární zpracování dokumentárních materiálů vědeckých, faktů a událostí historických i současných; jako specifický žánr stojí na rozhraní mezi uměleckou literaturou a literaturou věcnou (→ literatura). Struktura *l. f.* je dána technikou organizace dokumentárních materiálů, způsobem podání faktů, který zdůrazňuje jejich vnitřní dramatictost a zajímavost, bez využití základních konstruktivních prvků příznačných pro literaturu beletristickou (fabule, fikce atd.).

Vznik *l. f.* je kladen do bezprostřední souvislosti s tzv. krizí románu, která vyvolávala od počátku 20. stol. rozsáhlé diskuse o oprávněnosti románové tvorby. Poprvé se s pojmem *l. f.* operuje v Rusku ve 20. letech v kruhu → Lefu a formalistů, tehdejší pojetí není však zcela totožné s dnešním. *L. f.* byla v ruském prostředí vyhraněnou koncepcí moderní prózy: proti románu a beletrii vůbec se stavěl report, dokument, mluva událostí, ověřených netylizovaných faktů, konečně i literatura obecněji dokumentaristická – deníky, memoáry, vzpomínky. Koncepce tohoto nově proponovaného směru, jehož teoretiky byli představitelé ruské avantgardy 20. let (Tretjakov, Šklovskij, Brik aj.), byla esteticky motivována; šlo o proměnu estetické normy v chápání estetická na krásna zcela v souladu s dobovým vývojem umění (např. v architektuře s odvratem od ornamentu k funkcionalismu a konstruktivismu). Holá fakta, holý dokumentarismus byl zdůrazňován jako účinnější a čistší než románové beletrizování, typizování (analogie ve filmu u Ejzenštejna, „kinoglaz“ Dzigy Věrtova). Požadavek věrnosti faktu, dokumentárnosti, pojatý z hlediska slovesného umění jako estetický program prózy, si s sebou nesly i nové literární prozaické metody: uvolnění a rozbití syžetové stavby a její nahrazení volnou kompozicí, hlavně montáží, a zejména pak zesílení pozornosti ke slovu a slovesnému pojmenování vůbec. Teorie *l. f.* zasáhla do vývoje evropské prózy a ovlivnila její vývoj. Předjímalá i jevy příznačné pro uměleckou literaturu po druhé světové válce, která opět deklarovala, že život, sám,

fakta sama o sobě jsou v daných historických dějích silnější a působivější než románové fikce a vymyšlené příběhy (např. N. Sarrautová).

V současném významu *l. f.* zahrnuje širokou škálu nefikčních, nefabulované literatury: biografické (A. Maurois, S. Zweig, L. Grossman, u nás F. Gel aj.), cestopisné, deníkové, memoárové a jiné.

Lit.: R. Grebeníčková, Literatura faktu, in: Čs. rusistika 6, 1958. V. Čboma, Od futurizmu k literatúre faktu, Bratislava 1972. Literatura faktu, Moskva 1929. J. Mistrik, Žánre vecnej literatúry, Bratislava 1975. V. Percov, Sergej Trefjakov, in: S. T., Den Ši-Chua . . ., Moskva 1962. tb

■ LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

(zkráceně *dětská literatura* – *d. l.*) – integrální součástí umělecké literatury, určená specifickou modifikací svých funkcí tak, aby byla esteticky, didakticky a eticky aktuální pro čtenáře v rozpětí od tří do patnácti let. Mnohostranným a podle věku diferencovaným posláním *d. l.* je zejména probouzet aktivní vztah k jazyku jakožto základnímu prostředku zespolenštění (utvrdit výslovnost hlásek, probudit vědomí rytmické organizace pohybu a vůbec vztahové organizace skutečnosti, přispět k osvojení významu slov i jejich významové mnohotvárnosti), podněcovat dětskou spontaneitu a fantazii, vyvolávat podněty k poznávání nových realii a nenásilně vytvářet kritéria mravního a estetického hodnocení.

D. l. je diferencována pro tři hlavní věkové stupně – pro věk předškolní (3–6 let), mladší školní věk (6–11 let) a pro starší školní věk (11–15 let). Každý stupeň má svou charakteristickou žánrovou skladbu: předškolnímu věku jsou přiměřená leporela, omalovánky, jednoduché příběhy ze života, povídky se zvířecím hrdinou, říkadla a hádanky, v oboru divadla loutková hra; mladšímu školnímu věku jsou nejbližší pohádky, rytmické verše s účinnou pointou, krátké povídky ze života dětí, pověsti a posléze povídky z přírody, historie i ze současnosti; starší školní věk se orientuje na literaturu dobrodružnou, na četbu s divíci hrdinkou a na naučnou beletrii. Jako žánr dominuje v prvním věkovém stupni říkadlo, v druhém pohádka a ve třetím dobrodružná literatura.

Vývoj *d. l.* na jedné straně zřetelně odráží dobové poměry – třídní vztahy, politické a státní zájmy, náboženské představy, skutečné postavení dítěte ve společnosti i představy o povaze jeho osobnosti. Rozhodující vývojové impulsy pak přicházejí s emancipací dětské bytosti, tzn. s uznáním dětské svébytnosti, s překonáním jednostranného intelektualismu a pedagogického utilitarismu v přístupu k dítěti. Na druhé straně vývoj *d. l.*

těsně souvisí s vývojovými tendencemi literatury pro dospělé.

Od antiky je tak součástí *d. l.* bajka, jejíž výchovný význam zůstal středem pozornosti po celý středověk i později (La Fontaine). Renesanční snahy reprezentují didaktická díla J. A. Komenického (Orbis pictus) – nikoli však jako součást vlastní umělecké literatury v dnešním smyslu. Romantismus vyzdvihl folklórní zdroj; součástí *d. l.* se stala lidová píseň, říkadlo, pověst a zejména pohádka, ať v podobě lidové (bratři Grimmové, B. Němcová, K. J. Erben) nebo umělé (H. Ch. Andersen), rozehrávajíc později i novelistické a románové postupy (O. Wilde, A. Saint-Exupéry; u nás J. Karafiát, O. Sekora, bratři Čapkové, V. Čtvrtek), a historická tematika. Epocha průmyslových revolucí objevuje dětskému čtenáři literaturu dobrodružnou (D. Defoe, K. May, L. Stevenson) a literaturu fantastickou (J. Verne). S realismem vstupují do *d. l.* realistická povídka a román s dětským hrdinou (M. Twain) a vzrůstá význam uměleckonaučné literatury, nežádka využívající fantastických či dobrodružných postupů (S. Lagerlöfová, E. Štorch).

Socialistická literatura 20. stol. zobrazuje dítě v čínorodém vztahu k světu a v družném vztahu k lidem (A. Gajdar, V. Katajev; M. Majerová, J. V. Pleva, B. Říha, v české poezii F. Hrubín a J. Kainar). Důležitou roli v *d. l.* mají i díla určená původně dospělým čtenářům, která se stala pro svoji lidovost a klasickou prostotu trvalou součástí dětské četby (Cervantesův Don Quijote, Swiftovy Gulliverovy cesty, Babička B. Němcové, Erbenova Kytice, Polevého Příběh opravdového člověka aj.). Tato díla nazýváme *neintencionální literaturou pro mládež*.

Lit.: K. Čukovskij, Od dvou do pěti, Praha 1960. O. Čbaloupka-V. Nežkusil, Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I–III, Praha 1973 až 1979. O. Čbaloupka-J. Voráček, Kontury české literatury pro děti a mládež, Praha 1979. J. Kabele, V. Smetáček, V. Voznička, Morfologie dětské knihy, Praha 1981. V. Nežkusil, Spor o specifičnost dětské literatury, Praha 1971. V. Stejskal, Moderní česká literatura pro děti, Praha 1962. J. Voráček, Česká literatura pro mládež, Praha 1971 (s bibliografií). Týž, Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež, Praha 1982. O. Čbaloupka, Rozvoj dětského čtenářství, Praha 1982.

pt

■ LITERATURA UMĚLECKÁ

(původně v antice *poiesis*, tj. poezie, za renesance *litterae humaniores*, ve francouzském kontextu a speciálně pro krásnou prózu se ujal termín *belles lettres*, tj. beletrie; od druhé pol. 18. stol. obecně literatura, posléze krásná nebo umělecká)

– druh umění, jehož materiálem je → jazyk. Při vymezování specifčnosti *l. u.* oproti ostatním slovesným útvarům → literatury věcné (praktické a odborné) se uplatňuje zpravidla kritérium a) obsahové, b) sémantické, c) estetické, popřípadě jejich kombinace.

Ústřední význam má kritérium obsahové, vycházející z antické estetiky Aristotelovy, dále z Hegela, Bělinského a z rozpracované marxistické estetiky. *L. u.* je formou společenského poznání, tvůrčím odrazem skutečnosti vyjádřeným specifickými jazykovými prostředky. Odraz skutečnosti se přitom v *l. u.* neděje v logických abstrakcích, nýbrž v konkrétních uměleckých obrazech, zachycujících jak podstatu, tak i vnější, smyslovou stránku předmětů a jevů skutečnosti. *L. u.* tak poskytuje diferencovaný a mnohotvarý obraz nejrůznějších stránek společenského života, zvláště společenského boje, rozvoje ideologií, mravů, charakterů, vnitřního života člověka i jeho vztahů k přírodě. Hodnota uměleckého obrazu se přitom projevuje zejména typičností (→ typizace), tj. schopností reprezentovat prostřednictvím jednotlivých smyslově konkrétních prvků všeobecnější a zákonitější skutečnosti, a rovněž aktivní účastí tvůrčí osobnosti, která je zárukou ideové umělecké vyhraněnosti díla.

Sémantická specifčnost *l. u.* bývá shledávána především v sémantické potencialitě a autonomii. Např. J. Mukařovský prokázal, že literární dílo neoznačuje pouze jistý vymezený speciální úsek skutečnosti (jako dokument), nýbrž míří na celkový kontext společenských jevů, vždy poukazuje k skutečnosti jako celku a navozuje jednotící postoj k ní. Teorie o sémantické autonomii *l. u.* zpravidla trpí jednostranností, vyplývající z nepochopení významu leninské teorie odrazu pro výklad literatury a jejích zákonitostí. Tak např. představitel cambridžské školy I. A. Richards, vycházející z lyriky jako normy literární tvořivosti, zdůraznil, že literatura nepřináší informace o objektivní skutečnosti, nýbrž o prožitcích autorského subjektu, a že jazyk literatury je emotivní či expresivní. (Paralelou jsou názory symbolistů, v Itálii Croceovy a ve Španělsku Huidobrovovy, ztotožňující slovesné umění pouze s nezávíslym kreativním aktem; termín „literatura“ zužují na hanlivé označení konvenčních výtvorů „poplatných skutečnosti“ a dávají přednost iracionalisticky pojaté „poezii“.) Přemrštěnost konceptů sémantické autonomie *l. u.* se projevuje výrazně ve fenomenologickém pojetí literárního díla jako intencionálního předmětu, tj. vnitřně účelné významové struktury, jejíž vztah k objektivní realitě nemá zákonitou povahu odrazu. Např. R. Ingarden spojuje podstatu *l. u.* s existencí tzv. quasi-soudů, které na rozdíl od soudů ve vlastním smyslu jsou neverifikovatelné. Anglické a polské idealistické teorie vyznačily obdobně za charakteristický znak

l. u. fiktivnost, tj. celkovou svébytnost světa představeného v literárním díle. Všechny tyto koncepty, podnětné v dlíčích analýzách, však vyúsťují do neřešitelného rozporu mezi „autonomií“ fiktivního světa literatury a její nesporně důležitou poznávací funkcí. Uniká pak, že fikce bývá prostředkem, jak ostřeji odhalit realitu, a že právě napětí mezi fikcí a non-fikcí je příznačné pro moderní *l. u.*

Lingvisticky orientované směry (ruský formalismus, pražský strukturalismus) spatřují hlavní rozlišující znak mezi *l. u.* a ostatními promluvy v akcentaci estetické funkce, popřípadě v jejím dominantním postavení vůči funkcím jiným. Literatura odborná a praktická pak estetickou funkci postrádá, anebo v ní je nadbytečná. Problematičnost estetického kritéria je dána tím, že při vymezování znaků, v nichž je estetický účín zakotven, docházelo k jednostrannému preferování samoúčelných jazykových manipulací, zatímco detailnější výzkumy odhalily jednak labilitu estetické funkce, jednak její vázanost na sociální, mimoliterární faktory.

Vzhledem k → lidové slovesnosti existuje dvojí možný výklad pojmu *l. u.* – užší a širší. V prvním případě určuje hranici mezi *l. u.* a folklórem rozdíl mezi mluvenou a psanou formou jazykových projevů; *l. u.* je etymologicky spojována výhradně s písmem a tiskem, tedy s projevy již při samotném vzniku maximálně fixovanými (ustálenými). Na předělu literatury a folklóru se ocitají projevy původně mluvené, ale druhotně zapsané, které byly pak jakožto psané projevy také rozmnožovány a tradovány (častý případ v literatuře černé Afriky). Přírozenější a syntetičtější se dnes vzhledem k lidové slovesnosti jeví širší pojetí *l. u.*, v níž by lidová slovesnost byla obsažena jako oblast se specifickými zákonitostmi a žánry. Lépe než termín *l. u.* (asociující pouze tištěnou nebo psanou formu) by v tomto případě vyhovoval jako termín nadřazený umělé literatuře i lidové slovesnosti obrozenský výraz ruského původu *slovesné umění*, který vystihuje podstatnou spřízněnost tvorby ústní i psané, folklóru i literatury, danou jazykovým materiálem. Dostatečně se však v českém kontextu neujal.

L. u. v moderním smyslu se oddělovala od literatury věcné (praktické a odborné) v průběhu historického vývoje postupně až do 18. stol. Zejména v antice, ale i později ve středověku a renesanci se *l. u.* vyvíjela v těsné souvislosti s prózou řečnickou, filozofickou a dějepiseckou. Autoři těchto děl dbali, aby jejich díla, obsahem vědecká nebo naučná, byla zároveň svým provedením, jazykem a stylem díly krásnými (srov. Hérodotos, Tacitus, Cicero, Platonovy dialogy, Lucretiův veršovaný filozofický spis *O přírodě*, Montaignovy *Eseje*, Boileauova veršovaná estetik *Umění básnické, staročeské kroniky* aj.). Pro-

to také dějiny starších literatur do značné míry zahrnují i výklady o literatuře věcné, jak to odpovídá původnímu synkretickému chápání slovesné tvorby, nerozlišené ještě dostatečně podle funkcí na estetické výtvořiny a díla obsahu věcného, na díla s prvky fiktivními a na výpovědi o reálných faktech. Tradiční diferenciací *l. u.* do tří základních druhů (lyrika, epika, drama) a do nejrozumnějších druhových forem a žánrů (epos, román, komedie, píseň, elegie aj.) je obsahem vývojového → literárního procesu.

Lit.: V. G. Bělinskij, Obecný význam slova literatura, in: V. G. B., Spisy II, Praha 1959. R. Escarpit, La définition du terme „littérature“, in: Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée, Gravenhage 1962. T. M. Green, The Art and the Art of Criticism, Princeton 1940. J. Hrabák, Specifičnost literatury, in: J. H., Poetika, Praha 1973. H. Markiewicz, Wyznaczniki literatury, in: H. M., Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Muškařovský, Místo estetické funkce mezi ostatními, in: J. M., Studie z estetiky, Praha 1966. Th. C. Pollock, The Nature of Literature, Princeton 1942.

pt

■ LITERATURA VĚCNÁ

soubor všech písemných projevů kromě → literatury umělecké. Podle oboru, praktického poslání a typických stylistických prostředků se *l. v.* dělí na tři základní oblasti: a) na literaturu odbornou, b) publicistickou a c) administrativní.

Literatura odborná se vyznačuje systematickým a důkladným zpracováním myšlenek či faktů získaných vědeckým výzkumem, úvahou nebo zkušeností, zprostředkovává nutné pracovní informace a také zpřístupňuje vědecké poznatky laické veřejnosti. Větví se na *vědeckonaučnou* a *populárně naučnou* literaturu. Speciálním útvarům vědeckonaučné literatury je vědecká studie, stať a vědecká rozprava (disertace); pokud pojednává o jednotlivém problému, mluvíme o → monografii, v případě souhrnného zpracování celého vědního oboru o → kompendiu. Oboustranné útvary odborné literatury představují kritická stať, → recenze (popř. oponentský posudek) a → referát. K literatuře umělecké se blíží → esej, k publicistické → polemika a úvaha.

Literatura publicistická šíří prostřednictvím novin a časopisů nejnovější informace, zejména z oblasti politické, hospodářské, kulturní a sportovní a hodnotí je. Štěpí se na literaturu *zpravodajskou*, *analytickou* a *beletristickou*. Mezi zpravodajské útvary, vyznačující se objektivností a věcností, patří → zpráva, noticka (tj. malá novinářská zpráva), zpravodajský → interview a komuniké (úřední oznámení). Analytické publicis-

tické útvary jako úvodník, komentář či poznámka jsou oproti útvarům zpravodajským vždy subjektivnější a expresivnější. Některých postupů umělecké literatury využívá *publicistická beletrie*, ovšem na rozdíl od umělecké prózy zůstává jednoznačnější, dokumentárnější a adresnější. Mezi beletristické žánry publicistické literatury se řadí → reportáž, → črta (na rozdíl od reportáže bohatěji členěná a náročněji komponovaná), → causerie (zábavné vyprávění čili beseda), → fejeton, → sloupek, → entrefilet (beletrizovaná stručná zpráva, doslova „mezičlánek“), borgiska (zpráva atraktivnějšího obsahu, nazvaná podle typu sazby) aj. (→ žurnalistické žánry).

Administrativní literatura zabezpečuje, usměrňuje a fixuje formalizovaným způsobem jednak styk institucí s veřejností, jednak vzájemný styk mezi institucemi i jejich vnitřní život. Rozlišuje se na literaturu *administrativně právní* (zákoník, ústava, deklarace, výnos, usnesení, smlouva) a *dokumentární* (zápis, protokol, potvrzení, směnka). Dalšími oblastmi administrativní literatury jsou různé oznamovací útvary, jako hlášení, úřední předpis, zpráva, vyhláška, pozvánka a tzv. heslové útvary: soupisy, přehledy, programy, výkazy, seznamy, rozvrhy, texty poštovních poukázek, dotazníky, vysvědčení, osvědčení, dodací listy, expeditiční příkazy aj.

Lit.: J. Mistrík, Žánre vecnej literatury, Bratislava 1975.

pt

■ LITOTÉS

(řec. = jednoduchost, zdrženlivost) – rétorická a stylistická figura, vznikající tím, že se slovně říká méně, než je míněno; v tradičních poetikách bývá *l.* vykládáno dvojným způsobem: a) jako zmírnění určitého výrazu použitím negace jeho opaku (např. „nemladý“ namísto „starý“ apod.), popř. dvojně negace (např. „to není nemožné“); b) jako opak nadsázky, → hyperboly, tj. používání slov se zabarvením zmenšujícím, snižujícím, popř. zjemňujícím (→ eufemismus) označovanou věc (např. „chlapeček jako paleček“).

hř

■ LITURGICKÁ LITERATURA

(z řec. leitúrgia = služba pro veřejnost) – oficiální bohoslužebná literatura, zahrnující texty věšící se k obsahu, charakteru a konání bohoslužby. Název liturgie, zahrnující všechny bohoslužebné formy, je v katolické církvi používán od 17. stol., dříve se užívalo označení officia divina nebo officia ecclesiastica. Církev římskokatolická má dnes šest oficiálních liturgických knih: misál, breviář, martyrologium, pontifikál, biskupský ceremoniál a rituál.

Misál obsahuje mešní formuláře pro celý církevní rok; úplný misál (missale plenarium) vznikl koncem 10. stol. z řady sbírek, ve kterých byly různé prvky mše. Částmi misálu jsou sakramentář, lektionář, žaltář, sermonář, ordinář, pasionál, antifonář, graduál a hymnář. *Sakramentář* obsahuje mešní kánon jako jádro misálu a různé modlitby pro kněze celebranta; základem sakramentáře jsou modlitby biskupů a kněží, zprvu improvizované, z nichž se od 4. stol. vyvinuly dva typy: prefaxe (starobylá eucharistická forma modlitby, používaná hlavně při slavnostních úkonech a různých svěceních) a kolekta (nejčastěji používaná krátká modlitba zahrnující prosby přítomných věřících). → *Lekcionář* (tvoří jej evangeliář a epištolář) obsahuje přednášená biblická a náboženská čtení pro klérus. Čtení pro neděle a svátky se nazývají perikopy. → *Žaltář* je sbírkou biblických žalmů, jejichž užívání počít se stále zvyšoval. *Sermonář* neboli *homiliář* obsahuje čtení z církevních otců a jiných autorů, v nichž převládá výklad bible. *Ordinář* zahrnuje obřady při mši jako „nařízení“. → *Pasionál* shromažďuje legendy o svatých. *Antifonář* je kniha mešních zpěvů; zprvu byl psán bez not, notové značky (neumy) přicházejí až v 10. stol. (v antifonovém zpěvu zpívají biblické texty střídavě dva chóry). *Graduál* v postupném vývoji, uzavřeném v 9. stol., shrnul zpěvy při mši. *Hymnář* obsahuje hymnické zpěvy, zpívané v římských bazilikách od 12. stol. Nejstarší jsou hymny Gloria a Tedeum.

→ *Breviář* je modlitební kniha kněží. Vznikl řadou úprav a redakcí jako „zkrácené“ čtení z bible, z děl církevních otců a autorů. Významné místo v → breviáři zaujímají → žalmy a → responsoria; všeobecně byl užíván od 13. stol.

Martyrologium (z řec. mártýr = vyznavač, svědek) zahrnuje seznam všech svatých, uctívání sv. církví. Jména jsou sestavena na způsob kalendáře podle měsíců a dní. Od 8. stol. k pouhému výčtu jmen s krátkým vylíčením zásluh a smrti přibývají doplňující „historické“ podrobnosti. Jsou tu zachycena i data posvěcení chrámu, přenesení ostatků a jména dobrodinců církve.

Pontifikál obsahuje všechny biskupské liturgické funkce; oddělil se v 8. stol. od sakramentáře.

Biskupský ceremoniál vykládá, jakým způsobem se provádějí biskupské funkce.

Rituál (někdy též nazýván *manuale*, *obsequale*, *agenda*) je sbírkou farářských a kněžských funkcí. Povstal z nařízení (ordinace), která jsou poprvé zaznamenána v 7. stol. Konečná redakce Rituále romanum je z r. 1614.

Obdobnou funkci má *l. l.* i v ostatních liturgiích, které se dělí na liturgie orientální a západní, kde se vedle vůdčí římskokatolické liturgie setkáváme s příbuznými variantami, podmíněnými ovšem historickým vývojem jednotlivých církví.

LOCI COMMUNES viz TOPOI

■ LOGAEDY

(z řec. logaoidikón = mluvozpěvný) – v antické metrice smíšené verše, v nichž se v jediném metrickém úseku rozsahem blízkém novodobému poloverši (v tzv. → kólu) střídají třislabičné stopy s dvoislabičnými, např. verš → alkajský, → saphický, → glykónský, → ferekratejský aj. V české metrice se někdy termínu *l.* používá pro označení sylabotónických veršů daktylotrochejských.

mc

■ LOGOGRAF

(z řec. logografos, od logos = jazyk, grafein = psát) – 1. povolání ve starých Athénách; autor projevu, přednášeného účastníkem sporu při soudu, později *l.* přímo projev přednášel;

2. starořecký autor písičí historickou prózu;

3. přístroj pro zaznamenání mluvené řeči na pohyblivý se papír.

vš

■ LOKÁLNÍ FRAŠKA

(od lat. locus = místo), též *videňská fraška* – jeden z konkrétních žánrových typů tzv. videňské lidové hry se zpěvy z druhé pol. 18. stol. a z první pol. 19. stol., směřující jako každá → fraška ke karikaturní nadsázce a burlesknímu, často drasticky obhroblému humoru, avšak realizující tyto obecné znaky žánru v barvitě a charakteristickém obraze místně určitého prostředí, a to konkrétně v obraze lidového a maloburžoazního světa vznikajících velkoměst (zejména Vídně a Prahy). Tento posun ke zrealnění dramatického prostředí však většinou neznamenal i zrealnění konfliktu, a tak i děj *l. f.* zpravidla nadále tradičně sloužil fraškovité situační komice, podtrhované zde navíc i žertovnými (aktuálně zaměřenými, ale zřídka satirickými) kuplety.

Videňská *l. f.* se zrodila ve hrách Ph. Hafnera (1731–1764) a vyvrcholila v tvorbě J. N. Nestroye (1801–1862); její zhruba stoletý vývoj probíhal přitom po boku ostatních žánrových typů videňské lidové hry v neustálém vzájemném ovlivňování až prolínání, a to zejména s tzv. dramatickou → báchorkou (některé báchorky – např. Raimundovy – obsahovaly výrazné lokální prvky a zase naopak četné *l. f.* – zvláště Bäuerlovy – bohatě využívaly pohádkových motivů).

Pro svůj lidový ráz a konkrétní lokalizaci do zcela určitého prostředí zaujala *l. f.* hned v počátcích národního → obrození významné místo i v českém divadelním repertoáru, a to nejen překlady videňských nebo pražských německých lokálních kusů (Steinsbergův Honza Kolohnát z Pře-

louče, 1794, přel. V. Thám), ale brzy i v původní dramatické tvorbě P. Šedivého (Masné krámy aneb Sázení do loterie a Pražští sládkci aneb Kubíček dostane za vyučenou, obě 1796). Vliv vídeňské *l. f.* poznamenal také dramatickou tvorbu J. N. Štěpánka, V. K. Klicpery a nejvíce J. K. Tyla (Fidlovačka, 1834); prostřednictvím zábavného repertoáru letních divadelních arén udržela se *l. f.* na českém jevišti až do 80. let 19. stol. (zejména ve hrách F. F. Šamberka).

Lit.: Dějiny českého divadla II, Praha 1970. kn

■ LOUTKOVÁ HRA

dramatický text, psaný se zřetelem k předvádění loutkoherci; na rozdíl od dramatického textu psaného pro živé herce respektuje *l. b.* zákonitosti loutkového divadla, tj. vychází z napětí mezi výtvornou „abstraktností“ loutky a jejím „oživením loutkohercem“; v tom také spočívá vlastní estetická funkce loutky, která způsobem zcela specifickým ozvláštňuje dramatickou postavu.

V základních strukturních složkách má *l. b.* obdobné rysy jako dramatický text – opírá se o dramatické situace, které vytvářejí děj, a o dramatické postavy, které jsou jeho nositelem; podobně i struktura *l. b.* je určována limitem předpokládaného času, který je dán délkou představení. V tematickém výběru *l. b.* sleduje do určité míry snahu o univerzalizmus v pojetí světa, proto také převážně zpracovává báje, → pověsti a → pohádky. Z hlediska žánrového je pro ni příznačná velká pestrost a míšení stylu; epický princip zpravidla převažuje nad dramatickým, hra je budována jako sled jednotlivých výjevů, často volně spjatých; pro *l. b.* je také charakteristická převaha monologu nad dialogem, někdy i přítomnost epického subjektu (→ vypravěč).

Základním rysem specifiky *l. b.* je kontrast, který směřuje k absolutnosti rozlišení. Dramatické napětí je potlačeno, není však zcela anulováno, vystupuje zejména v druhé polovině *l. b.* Omezen, ale nikoliv anulován je i dramatický konflikt. Postavy *l. b.* mají tendenci být jednoznačnými obecnými typy, které musí být konfrontovány se stejně jednoznačnými typy kontrastujícími. Kompozice *l. b.* neuznává zpravidla jednotu místa ani jednotu děje, jež bývají nahrazeny identitou hlavní postavy, která nás provází dějem. Děj však musí být přehledný, jsou vyloučeny složité dramatické situace a intriky; děj musí směřovat k podtržení kontrastu a k prezentaci jednoduše charakterizovaných postav. Výraznou součástí *l. b.* bývá komický prvek. Vedle vlastních námětů bývají zpracovány jako *l. b.* široce oblíbené epické látky i dramatická díla, přičemž často dochází ke značné promiskuitě námětů i motivů.

Nejstarší zprávy o loutkovém divadle pocházejí ze starověku (Čína, Egypt, Indie, Řecko, Řím). V románských zemích se loutkové divadlo hrálo jak v královských palácích, tak na tržištech. Rozkvět nastává zvláště od 12. stol., první stálé loutkové divadlo vzniklo v Londýně (1573). Nejčastějším látkovým okruhem je bible, antika, rytířská tematika, legendy, lidové pověsti a tematika knížek lidového čtení, později se setkáváme též s častými adaptacemi dramát (Shakespeare apod.). Orientace na dětského diváka, která určuje i okruh témat *l. b.*, převažuje až od konce 19. stol. V Čechách nastává rozvoj loutkového divadla v 18. stol. a pokračuje v obrození (Matěj Kopecký, Prokop Konopásek), dochované *l. b.* tohoto období se někdy označují jako loutkářská klasika. Po r. 1900 převažuje – spolu se zaměřením na dětského diváka – pohádka s postavou Kašpárka. Moderní české loutkářství, vycházející z typu *l. b.* jako → revue, dospělo uměleckého vrcholu v dle Josefa Skupy; o renesanci *l. b.* se po r. 1945 zasloužil zejména Jan Malík.

Lit.: Z. Bezděk, Dějiny české loutkové hry do roku 1945, Praha 1983.

rc

■ LUMÍROVCI

název pro literární seskupení soustředěné kolem časopisu Lumír, založeného J. Nerudou a redigovaného J. V. Sládkem (od r. 1873). Vedle Sládků jsou považováni za duchovní a básnické vůdce družiny J. Zeyera a zejména J. Vrchlický. *L.* navazují vlastně na umělecký program mladých → májovců a své poslání spatřují v boji za svobodu básnické tvorby a světovost české literatury. Program *l.*, který je do jisté míry projevem dovršení obrozeneckých snah českých, narazil na odpor tzv. → školy národní (čas. Osvěta – E. Krásnohorská, F. Schulz, též tzv. ruchovci), jež připisovala *l.* nedostatky vlasteneckého cítění, západnickví a mravní lehkomyšlnost. *L.* čelili těmto útokům jak vlastní tvorbou, tak plněním překladatelského programu; seznámili českého čtenáře se všemi hlavními díly světové poezie doby přítomné i minulé (Sborník světové poezie, Světová knihovna). Zvláště zájem o anglosaskou a románskou poezii vymanol českou literaturu z jednostranného německého duchovního vlivu. Umění bylo *l.* nejvyšším výrazem národní vzdělanosti a vůbec vrcholem veškeré lidské činnosti. Poetika *l.*, ovlivněná podstatně francouzským → parnasismem, spoluvytvářela i dobový estetický ideál, symbolizovaný novorenesančním projektem Národního divadla jako uměleckého díla, na němž se podílela všechna umělecká odvětví. Nová poetika byla současně i zprostředkovanou reakcí na bezvýchodnost a bezbarvost měšťácké každodennosti, provázené zákonitě degenerací obecného

vkusu. Odtud příklon *l.* k západoevropskému → novoromantismu a novoidealismu, dále akcent na formální stránku díla a důraz na kulturněhistorickou vzdělanost. Podněty vstřebávané poezií z výtvarného a múzického umění zintenzivily vizuálně smyslovou a dekorativní nádheru básnické mluvy, její ozdobnost a rétorický patos. Převaha kultu básnické formy (v souladu s dobovou estetickou teorií J. Durdíka) svedla však některé básnické projevy i překlady *l.* na úroveň pouhého formalismu a prázdné virtuozity. *L.* patří k těm výjimečným generačním skupinám, které dokázaly svůj program realizovat a dovést.

pv

■ LUSUS CALAMI

(lat. = hříčka pera) – různé druhy grafických hříček, vytvořených v textu písařem (autorem, redaktorem) při jeho přepisování (korigování). *L.* c. slouží jako indicie při studiu historie textu díla, procesu jeho opisování, určování stupně cízích zásahů do textu apod.

vš

LYRICKÁ POEZIE viz LYRIKA

■ LYRICKÁ PRÓZA

próza obohacená výrazně lyrickými prostředky (obraznost, emocionální a expresivní prvky, zvuková organizace apod.), především pak próza na pomezí → lyriky a → epiky.

L. p. zahrnuje především typ syžetový, který si uchovává v zásadě epický způsob rozvoje příběhu. V oblasti syžetu a rozvržení tematiky se častěji udržují prostředky epické povahy; lyrické prvky, především ty, které se opírají o příznakové využití jazykového materiálu a osobně podbarvené autorské hodnocení, prostupují celým stylem vyprávění – nejdříve pronikají do popisu a charakteristiky postav. Druhotně však celková lyrická stylizace příběhu zasahuje i stránku tematickou (pokud jde o výběr témat, v *l. p.* se více uplatňují témata latentně lyrická: téma přírody, vesnice, intimní lidské vztahy apod.) a dokonce i sám děj. Epický konflikt je nejednou vytlačován statickým konfliktem lyrickým, který řešení z plánu vnějšího světa převádí do sféry vnitřního světa postav, čímž je dějovost příběhu do značné míry oslabena.

Mimo syžetový typ *l. p.* se uplatňuje i *l. p.*, která nachází organizační jednotu v jiném kompozičním principu, ať již v asociační logice rozvoje tématu (Karel Konrád, Epistoly k nesmělým milencům), nebo v napodobení chronologické organizace deníku (lyrický cestopisný deník J. Smuula), v přiřazování na základě věcné souvislosti nebo kontrastu (lyrický cestopis M. Holuba Anděl

na kolečkách) apod. Vypravěč v *l. p.* bývá obvykle v první osobě, je využit nejen ve funkci zprostředkovatele příběhu, ale stává se přímo subjektivně zainteresovaným účastníkem děje, prožívající bytostí, která nejen vypráví, ale ihned odhaluje své stanovisko k vyprávěnému.

Jeden z kořenů *l. p.* v moderní literatuře lze nalézt v próze barokní (srov. Komenského Labyrint světa a ráj srdce); značnou úlohu sehrála v preromantismu a romantismu (povídky K. H. Máchy), kdy se v české literatuře dostala dočasně na velmi významné místo v soustavě prozaických žánrů. Vlna *l. p.* se od té doby několikrát pozvedla a opět poklesla. V české literatuře stoupl zájem o *l. p.* především na přelomu století v souvislosti s nástupem impresionismu a symbolismu, a pak ve 20. letech (V. Vančura, K. Konrád). Ve slovenské literatuře měla *l. p.* plynulou vývojovou kontinuitu od dvacátých do čtyřicátých let 20. stol. v rámci tvorby tzv. slovenské → lyrizované prózy.

S pojmem *l. p.* se z velké části překrývá termín *básnická próza*, který bývá užíván především tehdy, není-li kladen důraz na druhovou charakteristiku těchto útvarů (zejména pokud jde o poměr epické a lyrické složky), ale spíše na otázku jejich vztahu k poezii a básnickým prostředkům.

Lit.: F. Miko, Estetika výrazu, Bratislava 1969. Týž, Od epiky k lyrike, Bratislava 1973. A. Sebestová, K poetice lyrizovanej prózy, in: Litteraria 7, Bratislava 1964.

mc

■ LYRICKÉ DRAMA

dramatický žánr, v jehož struktuře dominuje slovní jednání (rozmluva) nad jednáním fyzickým; řešení konfliktu se odsouvá, vlastní děj se potlačuje a stupňuje se lyrická reflexivní nálada, spjatá se situací a podtextem. Vznik *l. d.* historicky podmínila krize realistického dramatu, proto se staví do jednoznačné opozice vůči jeho konvencím, nesaží se vsugerovat pravdivost jevištní situace, ale usiluje postihnout to, co se za ní skrývá. Tuto tendenci vyvolala společenská a literární přeměna na přelomu 19. a 20. stol., kdy se *l. d.* jako žánr formuje a kdy se do centra pozornosti dostává individuum se svým vnitřním světem a stává se tématem také prózy a dramatu. S lyrizací do dramatu pronikají některé nové prvky: dramatický čas se rozšiřuje o minulost (poprvé u H. Ibsena), ustupuje dějová akčnost (A. P. Čechov), dramatickou objektivitu nahrazuje subjektivní vidění (A. Strindberg). Dramatickou stavbou *l. d.* prostupuje výrazná metaforizace. Uvolňuje se požadavek psychologické motivace, zásada charakterizace dialogem, významové těžiště se přesouvá do repliky. Jazykem *l. d.* bývá jak verš, tak próza.

L. d. je žánr značně rozrůzněný, uplatňují se v něm prvky antické tragédie, alžbětinského divadla a zejména divadla symbolického (Eliot, Ghelderode). Tematicky zahrnuje látky historické a mytologické (Giraudoux), reflektuje problematiku filozofickou atd. *L. d.* výrazně poznamenalo strukturu dramatu 20. stol. svými lyrizujícími prvky, jak je hojně najdeme také v dramatice českých autorů Šrámka, Vančury, Nezvala, nejnověji např. Hrubína.

Lit.: P. Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt.

kn

■ LYRICKOEPICKÉ ŽÁNRY

jedna z hlavních žánrových skupin literatury (vedle žánrů lyrických, epických a dramatických), jež se vyznačuje kombinací dvou druhových principů, podle nichž se literární díla utvářejí a druhově rozlišují, tj. → lyriky a → epiky; znaky, které charakterizují obsah a formu *l. ž.*, jsou blízké jednak lyrickému, jednak epickému způsobu zobrazení v uměleckém díle, přičemž jejich vzájemně prolínání vytváří vlastní osobitost tohoto žánru, v němž dominuje nad vlastním dějem autorův vztah k ději a silně se prosazují subjektivní a reflexivní prvky, zatlačující do pozadí vlastní epické jádro básně. Vznik a rozvoj *l. ž.* je příslušný pro → romantismus, kdy také kulminuje obliba veršovaného románu, též zvaného *moderní epos* (Puškinův Evžen Oněgin, Byronova Childe Haroldova pouť), → básnické povídky a → balady, jež jsou také považovány za nejpříznačnější pro tuto žánrovou skupinu.

ko

■ LYRICKÝ HRDINA

termín vzniklý v sovětské literární vědě 40. let (J. Tyňanov) pro označení interního subjektu mluvčího v lyrickém díle (→ subjekt literárního díla), tj. mluvčího jako jedné ze složek stavby díla, tzv. → lyrického subjektu. Terminologická dvojice *l. b.* - lyrický subjekt, původně zcela synonymní, bývá v poslední době někdy využívána pro odlišení různého způsobu ztvárnění lyrického subjektu v díle, lyrickým hrdinou se pak rozumí lyrický subjekt, který se stává bezprostředním předmětem sdělení (je v díle tematizován, vystupuje v něm přímo jako „postava“, je pojmenován, odkazují k němu zájmena, vypovídají o něm slovesa v první osobě apod.). V tomto smyslu je *l. b.* analogický přímému vypravěči (→ vypravěč) v epickém díle.

Vedle *l. b.* individuálního, budovaného jako jediná lyrická postava, bývá příznakově využíván i *l. b.* kolektivní (stov. např. kolektivního lyrického hrdinu jako častého mluvčího proletářské

poezie, kolektivní autostylizaci některých Bezručových básní, např. Oni a my apod.).

Lit.: L. J. Ginzburg, O lirice, Moskva 1964. A. Michajlov, Poet i liričeskij geroj, Archangel'sk 1960. J. Tyňanov, Archaisty i novatory, Leninograd 1929.

mc

■ LYRICKÝ SUBJEKT

též *lyrické já* - subjekt interního mluvčího v lyrickém díle (→ subjekt literárního díla), obraz mluvčího zprostředkovaný a budovaný lyrickým dílem, významový korelát všech jeho složek. Na rozdíl od reálného původce díla je *l. s.* výlučně součástí stavby díla, stejně jako ostatní složky díla není ani on sice odtržen od autorské empirie, ale spolu s nimi s ní není ani ztotožnitelný, jeho konstrukce je ovlivněna dobovými literárními konvencemi i celkovým autorským záměrem. Míra odstupu *l. s.* od reálného psychofyzického subjektu autora je značně proměnlivá - v závislosti na společenských potřebách i individuálních podmínkách tvorby; pohybuje se od krajních případů budování lyrického subjektu výlučně pomocí fakt autorovy empirie (někdy je *l. s.* dokonce přímo pojmenován autorovým jménem) až po případy, kdy naopak *l. s.* představuje pouze nápadnou lyrickou masku, někdy zcela protichůdnou realitám autorova života.

Někdy se v rámci *l. s.* odlišuje mezi *l. s.* jako zcela nutným průvodním jevem každé lyrické výpovědi (lyrické dílo stejně jako každé sdělení v sobě nutně nese jako svou součást určitý „obraz“ svého mluvčího: výběrem jazykových prostředků, soustředěním k určitému tematickému okruhu, individuálními charakteristikami stylu apod.) a *l. s.* bezprostředně v lyrickém díle pojatým jako téma; pro tento typ výstavby lyrického subjektu se v poslední době místy využívá původně synonymní termín → lyrický hrdina.

Lit.: A. Glowinski, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. J. Sławiński, O kategorii podmiotu lirycznego, Wrocław 1966.

mc

■ LYRIČNO

paralelní termín k → lyrice, vžitý v německé tradici (das Lyrische) a označující vnitřní základ lyriky, různé ovšem chápány, např. v hegelovské tradici zavážených jako zvláštní estetická kategorie. V nejnovějším pojetí Staigerově se *l.* nekryje s lyrikou, obsahující pouze lyričtější nebo méně lyrické realizace, ale je její podstatou, danou specifickým prožíváním času, které Staiger označuje jako Erinnerung (vzpomínka, vhrůze-

ní). *L.* ztělesňované nejčastěji v písni ruší každou distanci mezi vědomím a předmětem, neopakovatelností básníka naladění odhaluje nikdy neprožité nálady, potlačuje reflexi a racionální argumentaci v zájmu melodie, vystihuje plynutí a prchavost.

Lit.: K. Matijev, Liričeskoje v iskusstve kak estetičeskoje javlenije, Frunze 1971. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1969.

pt

■ LYRIKA

(z řec. lyrika melé = lyrou doprovázené verše) – vedle → epiky a → dramatu základní, zpravidla ve verších realizovaný básnický druh, jenž se od ostatních dvou odlišuje nedějovým základem; někdy bývají statické už jednotlivé motivy (např. ztotožňují dva jevy, vyznačují místo, vlastnost nebo duševní stav) a vzájemným poměrem následných motivů nevzniká dějové napětí. Nedějový základ *L.* s sebou nese – protože nejobecnější strukturu reálné skutečnosti tvoří dění a pohyb – jistý úhel pohledu na skutečnost, označovaný jako subjektivita (Hegel). *L.*, vyjadřující podle Goetha „na malém prostoru celý svět“, ze všech literárních druhů nejnesnadněji zobrazuje totalitu společenských procesů; zaměřuje se s oblibou na procesy (předměty) jednotlivé, popř. fragmenty a symptomy, a na osobní prožitky.

Jedním z typů *L.* je a) *L. bezprostřední* neboli *autoreprezentáční*, vyjadřující formou vnitřního monologu nebo vyznání pocit, zachycující podmanivou náladu (*L. písňová* či *náladová*) nebo podávající alespoň na základě vnějších příznaků „zprávu“ o určitém prožitku. Podle zdroje vyznávaného citu lze případně rozlišovat *L. milostnou*, náboženskou, vlasteneckou atd. Nepřítomnost dějového základu bere *L.* možnost rozvíjet, s výjimkou zmínek a náznaků, jednotlivé postavy, takže zůstává pouze → lyrický subjekt, popř. tematizovaný jako určitý → lyrický hrdina, což bylo již v Řecku vyjádřeno tak, že v *L.* „básník sám projevuje své myšlenky“ (Platón). Osobnost básníka a jeho reálné city nelze ovšem – s ohledem na autorovu nutnost sdělovat se prostřednictvím jazykové znakové soustavy a možnost jazykové konstruovat svého fiktivního zástupce – s kategorií lyrického subjektu ani lyrického hrdiny směřovat.

Zejména od konce minulého století ustupuje názor tradičních poetik, že *L.* pouze předvádí citové dojmy; vzrůstajícího vlivu v básnické praxi nabývá b) *L. představující, předmětná*, která odsouvá bezprostřední citovou výpověď na druhý sémantický plán. Vnitřní integrita v tomto případě bývá založena buď na vymezeném a ohraničeném úseku vnější skutečnosti (*L. popisná*), nebo na průběhu úvahy (*L.* → reflexivní, → meditativní), anebo na svébytných asociačních, kon-

strukčních nebo logických vztazích (*L. kreativní*); obsahem básně je pak „autonomní“ skutečnost (básně v „umělém jazyce“ dokonce odmítají respektovat i realitu jazyka jako nástroje komunikace).

Zatímco *L.* bezprostřední zdůrazňuje pól autora a *L.* předmětná pól vnější skutečnosti, c) *L. apelativní* (→ politická, občanská, didaktická) se obrací s postulativním záměrem k adresátovi.

V *L.* nejnápadaěji oproti zbývajícím literárním druhům bývá aktualizován jazyk. Uplatňuje se jako kompoziční činitel, tj. napomáhá k sepětí vnitřně obvykle málo soudržného tématu lyrické básně. Jazyk v *L.* vytváří k tomu účelu grafické, zvukové, morfologické, syntaktické a slovně významové systémy (→ verš → rytmus, → intonace, → rým, → eufonie, → figury), které jsou pro svoji periodickou návratnost, kontrastní nebo gradační poměr vnímány jako navzájem srovnatelné. Lexikální jednotky se ocitají v takovém kontaktu, že ožívá v celé mnohostrannosti jejich významová schopnost, takže předmět lyrického zobrazení získává estetickou hodnotu a plnost. Opakováním těchto výrazů nebo významových celků v různých kontextech (→ leitmotiv, → refrén) ulpívá čtenářova pozornost i na nejjemnějších rysech zobrazeného předmětu nebo naopak na jeho obrysu celkovém. Jazyk *L.* – nežídka vytvářející dynamickou protiváhu k statické tematice – bohatě využívá obrazných prostředků, emocionálních a expresivních prvků; jejich výsledný „vzrušený“ dojem podtrhuje obvykle autoreprezentáční nebo apelativní funkci.

Lyrické výtvoři nemají oporu v ději, a proto jsou pro *L.* neúnosné skladby velkého rozsahu. V porovnání s epikou a dramatem vytvořila *L.* krátké, velmi rozmanité a mnohdy detailně normované básnické formy, předpisující často i typ obsahu. Patří k nim především lyrické žánry kanonizované již v antice, např. → dithyramb, → elegie, → epigram, → epitaf, → gnóma, → heroida, → hymnus, → óda atd. Z jiných cizích strofických forem jsou u nás známější → gazel, → kancóna, → madrigal, → rondó, → sestina, → stance, → tercína, → triolet, zdomácněl u nás však jedině → sonet, ovšem někdy v podobě značně volné.

Lit.: C. Brooks, R. P. Warren, Understanding Poetry, New York 1938. H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, München 1973. N. Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik, Halle 1905. L. J. Ginzburg, O lirike, Moskva-Leningrad 1964. E. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Berlin-Leipzig 1923. M. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. R. Petsch, Die lyrische Dichtkunst, Halle 1939. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1969. J. Wiegand, Abriss der lyrischen Technik, Fulda 1951. V. Žir-

munskij, Kompozicija liričeskich stichotvorenij, Peterburg 1921. *F. Miko*, Hodnoty a literárny proces, Bratislava 1982.

pt

LYRIKA POLITICKÁ viz POLITICKÁ LYRIKA

■ LYRIZOVANÁ PRÓZA

1. *obecně* – krátká epická forma, v níž vlastní dějová složka ustupuje lyrickým prostředkům (→ impresionismus, → báseň v próze), především v období romantismu, impresionismu, symbolismu a expresionismu. Užívá se též pojmu → lyrická próza;

2. *historicky konkrétně* – označení významného proudu slovenské meziválečné prózy, spjatého se jmény J. Hrušovského, T. J. Gašpara (první generační vrstva), M. Urbana, I. Horvátha (druhá generační vrstva) a především pak s autory vstupujícími do literatury v třicátých letech – D. Chrobákem, L. Ondrejovem, F. Švantnerem, M. Figulí (třetí generační vrstva). Z hlediska evropského literárního vývoje představuje *l. p.* svéráznou větev → expresionismu, jehož postupů zde bylo využito především pro uměleckou polemiku s pojetím románu a povídky jako dokumentu nebo žánrového obrázku. Proti objektivitě starší prózy, která se v nově literární a společenské situaci ukazuje být povrchní a v zásadě totožná s nezájmovostí, klade se v *l. p.* jako nejvyšší hodnota subjektivita uměleckého sdělení. Dochází pak k logické konvergenci epiky a lyriky, v níž subjektivnost patří k podstatě literárního druhu. Tato konvergence se projevuje na nejrůznějších úrovních v osobní zaujatosti vypravěče, v rytmičtějších projevu na rovině zvukové výstavby, v obraznosti na rovině lexikální, ale zároveň i v protěžení kratších prozaických žánrů před románem, který byl doposud považován za vrchol literární tvorby. V oblasti tematiky je pro *l. p.* vrcholného období ve třicátých letech charakteristická proměna obrazu vesnice. Vesnice přestává být životním prostředím rázovitých figurek nebo do sebe uzavřeným společenským mikrosvětlem, stává se místem střetání člověka se světem přírodních živlů.

Lit.: *F. Miko*, Od epiky k lyrike, Bratislava 1973. *E. Olanová*, Poznámky o slovenské lyrizující próze, in: Česká literatura 20, 1972 (s bibliografií).

mc

■ LÝSIDIE

(z řec., podle jména básníka Lýsida) – antický divadelní útvar, jedna z forem starořeckých lidových představení (→ mimus); lascivní pantomima, předváděná za doprovodu flétny, v níž hráli

ženské postavy herci v mužských kostýmech. Příbuzným žánrem byla → magódie.

ko



■ MADRIGAL

(z proven. mandre = pastýř) – nevelká lyrická báseň o dvou až dvanácti verších s volně rozloženými rýmy a libovolným tématem, nejčastěji však sloužící k rozmanitým improvizacím milostným či galantním. Ve středověké francouzské poezii lyrický žánr opěvující idylický život venkovských pastýřů a pastýřek. Od 14. stol. se *m.* pěstuje v italském renesančním básnictví (Petrarca, Boccaccio aj.) jako milostná píseň o několika dvouveršových slokách psaných v italštině (na rozdíl od tehdejší umělecké produkce latinské), z nichž každou uzavírá refrénovitý verš třetí. Na počátku 17. stol. se milostná náplň *m.* přesouvá často v rovinu žertovnou: s přehnanou výmluvností velebí autor určitou osobu, jíž bývá takřka výlučně žena. *M.* se hojně používalo v → salonní literatuře a → památkové poezii 18. a poč. 19. stol. (zvláště ruské) a je živou básnickou formou dodnes.

Lit.: *H. Schulz*, Das Madrigal als Formideal, Leipzig 1939.

ko

■ MAGAZIN

(pův. angl. a franc. = skladiště, zásobárna, od 18. stol. též ve významu časopis) – pestrý a obvykle ilustrovaný časopis zajímavého obsahu a zábavného nebo zábavně vzdělávacího poslání. Kromě *m.* encyklopedických jsou vydávány též *m.* specializované tematicky (Filmový *m.*, *m.* Čtení o SSSR aj.) nebo podle zaměření na různé skupiny čtenářů (klub Družstevní práce vydával ve 30. letech převážně pro své členy Magazin DP, a to kromě časopisu Panorama); vycházejí četné *m.* „pro pány“ (např. u nás ve 20. letech Gentleman), pro mládež atd. Svým obchodně reklamním zaměřením se některé *m.* blíží obchodnímu katalogu, např. knih (Literární magazin, přinášející ukázky z chystaných a právě vydávaných knih a jejich soupis), a v tomto významu se *m.* nazýval též → almanachem (v české literatuře 30. let proslulé Almanachy Kmene). Za *m.* se občas označují též rozsáhlejší mimořádná čísla nebo přílohy novin, časopisů a revuí (hranice mezi *m.* a →revuí není zřetelná a termíny se zaměňují).

kteřá se od novin liší formátem i úpravou (např. čtvrtletní *m. Rudého práva*; při Haló novinách byl ve 30. letech vydáván měsíční Haló magazin). První *m.* založil r. 1731 Angličan Edward Cave (*Gentleman's magazine*, vycházel až do r. 1907) a další *m.* brzy následovaly (*The London magazine* vycházel v letech 1732–85). Ve Francii nový význam slova *m.* zdomácněl díky Mme Leprince de Beaumont, autorce *Magazínu dětí* (1757, tam poprvé její pohádka *Kráska a zvíře*). V Čechách se objevují pokusy o *m.* počátkem 20. stol. a velkého rozvoje dochází *m.* po první světové válce, kdy také působí na soudobou poezii (vnáší do ní tematickou pestrost, široký zeměpisný záběr a onu pitoresknost, již proslul např. francouzský *Magasin pittoresque*, vycházející v l. 1833–1938), a na jiné druhy literatury, a znovu v druhé polovině 20. stol. *M.* už od dob Neumannova Reflektoru byl využíván též jako významný nástroj socialistické výchovy čtenářů.

mb

■ MAGÓDIE

(z řec. *magódos* = herec převlečený do ženských šatů, podvodník) – antický divadelní útvar, nižší forma starořeckého → mimu; výstup herce, představujícího určitý komický typ (např. opilého milovníka) za doprovodu hudby. Mužské postavy hráli herci v ženském přestrojení. Viz též → *lysiódiá*.

ko

■ MÁJOVCI

též *krub májový* – literární generace vstupující do české literatury v druhé polovině padesátých let 19. století a nazvaná podle almanachu *Máj* (1858, další svazky 1859, 1860, 1862). *M.* (Hálek, Neruda, Heyduk, Mayer, Barák, Světlá, Šolc aj.) se přihlásili k ideálům r. 1848 a výslovně nadřadili otázky všelidské otázkám národním; jazyk jim byl dostačující zárukou národního charakteru české literatury a požadovali, aby její témata nebyla omezoována úzkým národním zřetelem. Jejich vystoupení přineslo značné rozšíření látkového okruhu české literatury jak v poezii (subjektivní lyrice, v časové poezii, v epice), tak v próze a v dramatu. Programově znamenalo soustředění zájmu literatury na aktuální problematiku a rozhodnou revizi vztahu k cizím literaturám a k celému kontextu evropského myšlení.

Lit.: *M. Poborský*, O tzv. kosmopolitismu májovců, in: *Česká literatura 3*, 1955.

mc

■ MAKARÓNSKÁ POEZIE

(z ital. *poesia macharonica* – podle jídla *maccheroni* a podle díla *Maccharonea* od Typhise Odaia, 15. stol.) – básnické útvary především humoristické nebo satirické literatury, v nichž jsou míseny prvky několika jazyků. V nejužším smyslu se označují jako *m. p.* pouze básnické útvary kombinující prostředky národního jazyka s prvky latinskými; přímo klasickým útvarem jsou texty, v nichž se střídají celé verše v jazyce národním s verši latinskými (časté zejména v žánrové linii středověké literatury).

Seď, vem přišel mistr Ipokras
de gracia divina!

Neniet horšieho v tento čas
in arte medicina...

(Mastičkář)

V novověké literatuře se v této podobě objevuje *m. p.* jen ojediněle (Jezovitský marš Havlíčkův ze Křtu svatého Vladimíra); najdeme ji však v renesanci u Rabelaise a Kochanowského, v klasicismu u Molièra (*Zdravý nemocný*), u nás ji psal F. Hammerschmied (1652–1735). Častěji se setkáváme s *m. p.* v širším smyslu, tj. s poezií psanou → makarónským stylem.

Lit.: *S. Skwarczyńska*, Estetyka makaronizmu, in: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937.

mc

■ MAKARÓNSKÝ STYL

(z ital. *maccheroni*) – nadměrné užívání prostředků cizího jazyka. V uměleckém literárním projevu jsou tak aktualizovány a specificky využity vlastnosti cizích slov vyplývající z jejich nezačlenění (nebo nedostatečného začlenění) do domácí slovní zásoby – a) grafická nebo zvuková neobvyklost a s ní spjaté eufonické hodnoty, b) menší zvuková určitost (někdy se přímo počítá s tím, že cizí slova zůstanou nedešifrována, např. indonéská slova u Biëbla) a konečně c) skutečnost, že odkazují k jinému jazyku a prostřednictvím něho ke kultuře jiného národa (srov. jejich využití v této funkci např. v cestopisech). *M. s.* je vnímán na pozadí jazykových projevů z hlediska užívání cizích slov nepříznačových. Může být signálem orientace na vzdělaného čtenáře – zde se akcentuje omezenost komunikačního okruhu, v němž se některých cizích slov užívá, nebo naopak může být signálem komicnosti – množství cizích slov je pak hodnoceno jako nepřirozené.

mc

■ MALAPROPISMUS

(podle franc. *mal à propos* = nevhodně) – nesprávné užívání cizích slov ve významu slov zvu-

kově podobných. Např. simonie místo synonymie, rekreace místo reakce, maupassant místo en passant, tj. mimochodem. *M.* se objevuje jako prostředek charakterizace postav v komedii (např. paní Malapropová v Sheridanově komedii Sokové, 1775) a někdy je cílevědomě užíván v epigramu a satíře k významovým asociacím (Havlíček).

pb

■ MALÝ ROMÁN

v sovětské literární vědě a kritice poslední doby označení pro prozaické útvary malého a středního rozsahu s některými vlastnostmi románového žánru. Termín (lühromaana) vznikl v estonské literární oblasti v souvislosti se vzestupem kratších žánrů, polemicky zaměřených proti tradičnímu panoramatickému románu společenskému v 60. letech a posilujících psychologickou, jazykovou a tvárnou stránku literární tvorby (L. Prometová, E. Vetemaa, J. Kross, M. Traat aj); později byl rozšířen sovětskou kritikou i mimo estonskou oblast (M. Ibrahimbekov, G. Matevosjan). Ve svých nejtypičtějším projevech nahrazuje *m. r.* epickou šíři klasického románu cyklizací těsně spojených „samostatných“ povídek, zkratkou a často i větším významovým zvrstvením vyprávění. V českém kontextu se pro tento žánr užívá označení → novela.

Lit.: A. Bočarov, Logika paradoksov, Družba narodov 1974. A. Marčenko, „Dlja vospolnenija ob'jema...“, Zаметки о чуждоэстетвенном опыте современной прозы, Вопросы литературы 1974. J. Okljannuskij, in: E. Vetemaa, Malen'kije romany, Tallinn 1975. I. Zolotusskij, Monolog s variacijami, Novyj mir 1973.

mc

■ MANIFEST LITERÁRNÍ

(z franc. manifestation = veřejný projev) – programová formulace estetických principů a postulatů literární školy, skupiny nebo směru; termín zahrnuje širokou škálu literárních a literárněteoretických projevů od estetických spisů (Lessingův Laokoon, Fragments F. Schlegela), předmluv (Hugova předmluva k dramatu Cromwell, Balzákova k Lidské komedii, bratří Goncourtů k Germínii Lacerteuxové), statí (Bělišského články o Gogolovi), přes programové deklarace (→ futurismus, → surrealismus, → poetismus aj.), až k literárním dílům, jež se stala *m. l.* školy, skupiny, směru (básně P. Verlaine a J. A. Rimbauda pro symbolisty, J. Romains pro unanimisty, u nás dílo Máchovo pro májovce aj.).

M. l. jako projev sebeuvědomovacího procesu literatury a literární tvorby je příznačný až pro poresanční vývoj; k prvním *m. l.* se přiřazují

Du Bellayova Obrana a oslava francouzského jazyka (Défense et illustration de la langue française, 1549), zobecňující estetické principy → Plejády, nebo Boileauovo Umění básnické (L'Art poétique, 1674), jež se stalo zákoníkem → klasicismu. Poklasicistní vývoj je provázen *m. l.* stále hojněji, v 19. stol. se také ustaluje termín *m. l.* ve smyslu programově estetického projevu.

tb

■ MANÝRA

(z fr. manière = způsob) 1. *zpravidla* v negativním smyslu: bezdůchý, stereotypně se opakující, šablonovitě přejaté nebo řemeslně rutinované užívání původně osobitých, umělecky hodnotných prostředků a postupů;

2. *zřídka* bez pejorativního zabarvení: individuální umělecký jazyk, styl (např. v Goethově estetické terminologii).

jh

■ MANÝRISMUS

(z franc. manière = způsob) – stylový jev uměleckého úpadku v barokním dvorském umění. Projevuje se nepoměrnou tvarovou bohatostí, ornamentálností, nabuřelým rétorickým bombastem, stylistickou zjemnělostí a vyumělkovaností, sklonem k disharmonii, asymetrii, deformaci a křečovitostí a vášnivým deklamativním slohem, které kontrastují s prázdnotou obsahu a uměleckou nepůvodností.

M. je příznačný pro tzv. „stříbrný věk“ dvorského umění, které rozkládá výdobytky kulturního rozkvětu umění klasického „zlatého věku“. V tomto smyslu není *m.* jen uměleckým proudem evropského dvorského umění na přechodu od renesance k baroku v rozmezí 16. až 17. stol., ale také obecnou tendencí starších dvorských kultur. Tak se v 1. stol. n. l. za Neronovy vlády prozrazoval „nový styl“, zdůrazňující proti „starému“ a „rozvlácněmu“ Ciceronovu slohu formální vybroušenost, vášnivost, křiklavou afektovanost, nečekanost stylistických zvrátů a rétorickou okázalost. Podobné slohové tendence jsou známy v staroindické literatuře druhé pol. prvního tisíciletí, v čínské literatuře 5.–6. stol. n. l. a v novověkém orientálním umění. V renesančním malířství se *m.* ohlašuje barevnou sytostí Tizianovou a pokřivenou perspektivou Tintoretovou. V Itálii druhá pol. 16. stol. postupoval *m.* rychle s protireformací, nebyl však odrazem barokního zduchovnění a jeho nového asketismu; je patrný v dílech Giambattisty Marina, od něhož se datují manýristické slohové tendence → marinismus a concetismus (→ concetto). Ty však představují jen užší tendence v uměleckých jvech, které v Itálii označujeme souborně → secentismus. V poezii *m.*

vůbec pronikal v souvislosti s antipetrarkismem, s překonáváním harmonické pravidelnosti Petrarkových sonetů křečovitou, vášnivou a strojenou dikcí Marinovou a Donneovou. Ve Španělsku se *m.* šířil vlivem poezie Luise de Góngory y Argote, jehož složitá výrazová metaforika a hermetická zastíneň významu zavdaly podnět k termínu → góngorismus. V próze odrážel *m.* nové dekadentní prvky v samotné dvorské etiketě a v salónní mluvě. Ve Francii se v 17. stol. začalo hovořit o přemrštěně vumělkovaném → preciózním stylu, parodovaném v Molièrově hře Směšné preciózky. Nepřirozená vumělkovanost a afektovanost dosáhla obliby i na anglickém alžbětinském dvoře v osmdesátých letech 16. století, která jsou označována za éru → euphuismu, manýristického prozaického stylu nazvaného podle románu Johna Lylyho Euphues.

Lit.: G. R. Hocke, Manierismus in der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1967. H. Kozakiewiczowa, Renesans i manieryzm w Polsce, Warszawa 1978. J. A. Symonds, Shakespeares Predecessors in the English Drama, London 1884.

pb

■ MARINISMUS

vumělkovaný styl barokní italské literatury (podle italského básníka Giambattisty Marina, 1569 až 1625), navazující ideově a esteticky na tradici galantní lyriky z období pozdní renesance. Je příbuzný s anglickým → euphuismem, španělským → góngorismem a sám bezprostředně ovlivňoval francouzskou → preciózní literaturu; vyznačuje se hojným užíváním metafor a alegorických konstrukcí, srovnání, epitet apod. Libivá hra slov se stává cílem, prázdna rétorika překrývá zážitky smyslu a citové pohnutky, které jsou takřka výlučnými motivy pěstované poezie. Vedle eroticky laděných básní se objevují i mytologická a pastorální témata (např. Marinaova rozsáhlá básnická skladba Adónis). Ojedinelé ohlasy soudobých problémů společenských jsou nastíněny jen povrchně, hodnota básně je vždy hledána ve formě, v krasořečnickém umění květnatého slohu. V italské literatuře se *m.* zapsal výrazným způsobem a jeho vliv byl dlouho citelný.

ko

MARTYROLOGIUM viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ MARXISTICKÁ LITERÁRNÍ VĚDA

koncepce literární vědy, jejíž ideovým i metodologickým základem je teorie marxismu-leninismu, uplatňující se ve všech oblastech literární vědy – v literární teorii, historii i kritice. Historicky je vznik *m. l. v.* podmíněn vývojem společenských vztahů i vývojem estetiky a literární vědy: *m. l.*

v. je zákonitým pokračováním tohoto vývoje a zároveň jeho kvalitativně vyšší formou. Jako zdroj marxismu v oblasti estetiky mají zvláštní důležitost: a) německá estetika 19. stol., zejména Hegelův historický přístup k umění a jeho dialektické chápání umění jako vývoje a vnitřní rozpornosti tohoto vývoje; b) názory mechanických materialistů a anglických ekonomů, které v mnoha ohledech poukazovaly na materialistickou podstatu umění a závislost kultury na ekonomické základně; c) francouzský utopický socialismus s vysokým hodnocením úlohy umění ve společnosti, kritikou buržoazní kultury a vytyčením teze o souvislosti umění a socialismu; d) názory ruských revolučních demokratů – Bělinského, Gercena, Černyševského a Dobroľjubova.

Z marxistického učení mají pro estetiku, umění, literaturu a samozřejmě pro *m. l. v.* rozhodující význam a) obecné zásady teorie marxismu-leninismu – dialektický a historický materialismus, teorie proletářského revolučního hnutí a zejména Leninova teorie odrazu; b) marxistická dialektická metoda, která se dotýká v umění jeho gnoseologické (a tím i estetické) stránky, v *m. l. v.* pak je hlavním předpokladem její metodologie; c) postřehy samotných klasiků marxismu-leninismu o umění a literatuře, v nichž se obráží konkrétní aplikace marxistické teorie i její rozvoj a které mají proto platnost základních východisek *m. l. v.*

Po stránce teoretické uznává *m. l. v.* za svůj světový názor a zároveň za kritérium společenských i estetických hodnot literatury marxismus-leninismu jakožto světový názor revolučního proletariátu, jehož cílem je úplné osvobození člověka a všestranné rozvinutí jeho společenských i lidských kvalit. V souvislosti s tím chápe *m. l. v.* literaturu jako sociální fakt: tento sociální aspekt literatury se projevuje jednak v její determinovanosti společenskými vztahy – literatura je specifickým odrazem sociální reality a svěbytnou formou jejího poznání –, jednak v jejím – rovněž specifickém a nezaměnitelném – aktivním působení na realitu. Gnoseologická funkce literatury je těsně spjata s funkcí estetickou – pravdivost, stupeň přiblížení se k objektivní pravdě, má estetickou platnost. Na hloubku uměleckého poznání má vliv jak předmět umění (objektivní realita, stupeň jejího rozvoje i stupeň rozvoje umění a uměleckého citění, důležitost umělecky ztvárněných událostí pro pochopení objektivních zákonitostí), tak i subjekt – umělec. Zde má zvláštní význam umělcův světový názor, který se nutně v uměleckém díle obráží: pokrokový světový názor zesiluje pravdivost a tím i uměleckou účinnost díla. Literární dílo realizuje svou gnoseologickou a ideologickou funkci pouze adekvátními specifickými uměleckými prostředky; proto *m. l. v.* důsledně prosazuje tezi o jednotě obsahu a formy a zaměřuje se na problémy umělecké speci-

fičnosti díla. Vzhledem k aktivní úloze literatury ve společnosti a jejímu přímému ideologickému vlivu na společenské vztahy věnuje *m. l. v.* zvláštní pozornost souvislostem literatury s etapou revolučního hnutí i s novou sociální realitou po vítězství proletariátu a těm směrům a metodám, které tyto stránky skutečnosti obrazy nejadekvátnejší (zvláště realismu a socialistickému realismu).

Po stránce metodologické se *m. l. v.* vyznačuje komplexním přístupem ke svému předmětu, tj. studuje literaturu a její projevy nikoli izolovaně, ale v širších souvislostech s ostatními společenskými, zejména ideologickými jevy; v tomto směru má velkou zásluhu V. I. Lenin, který (především ve statích o L. N. Tolstém) zkoumal souvislost literatury a revolučního hnutí a jejich vzájemný vliv. *M. l. v.* uplatňuje komplexnost při rozboru všech literárních jevů, celků, procesů apod.; zde má významnou úlohu srovnávací metoda, která umožňuje zařadit daný jev do většího celku a přispívá k odhalení obecných zákonitostí. Dalším rysem marxistické literárněvědné metody je dialektičnost: *m. l. v.* zkoumá literaturu a její jednotlivé jevy ve vývoji, přičemž vývoj chápe jako nerovnoměrný proces s kvalitativními zlomy, jako boj protikladů; jejím cílem je postihnout zkoumaný jev v celé jeho šíři a složitosti. S tím souvisí konkrétně historický přístup k danému problému, určení jeho místa v celkovém vývoji, jeho vztahu k dobovému kontextu, což přispívá ke správnému zhodnocení a stanovení skutečného přínosu sledovaného jevu.

M. l. v. se neustále vyvíjí: její rozvoj ovlivňují změny ve společenských vztazích i v literárním a literárněvědném procesu.

Průkopníkem *m. l. v.* byl A. V. Lunačarskij (1875–1933), který se zasloužil zejména o zhodnocení, prosazování a další rozpracování Leninova teoretického odkazu v oblasti literární vědy. V poválečné době k předním sovětským marxistickým literárním vědcům patří např. M. A. Liščic, D. F. Markov, A. I. Ovčarenko, V. R. Ščerbina, G. M. Fridlender, B. S. Mejlach, A. S. Bušmin a další. Z českých literárních vědců a kritiků se na rozvoji *m. l. v.* významně podíleli B. Václavěk, K. Konrad, E. Urx, J. Fučík, Z. Nejedlý; v poslední době zaujímá v české *m. l. v.* čelné místo L. Štoll.

Lit.: G. Fridlender, K. Marks i F. Engel's i voprosy literatury, Moskva 1962. K. Konrad, Ztvárněte skutečnost, Praha 1963. V. I. Lenin i voprosy literaturovedeniia, Moskva–Leningrad 1961. Lenin o kultuře a umění, Praha 1958. Lenin o Tolstém, Praha 1970. M. Liščic, Umělec a světový názor, Praha 1960. Týž, Problémy umění a filozofie, Praha 1975. A. V. Lunačarskij, Pozitivní estetika, Praha 1972. K. Marks i F. Engel's o literature, Moskva 1958. Marks i Engel's ob iskusstve, I–II, Moskva 1957. B. Václavěk, Tra-

dice a modernost, Praha 1973. Týž, Tvorba a společnost, Praha 1961. G. Lukács, Umění jako sebepoznání lidstva, Praha 1976.

hř

■ MASKY

(ze středov. lat. *mascus* = škraboška, maskara, maska) – 1. plastické napodobení lidského nebo zvířecího obličeje; je původu kultického a sloužilo k zastrašování démonů a ochraně před neštěstím. S tímto zaměřením se průvody a tance *m.* objevují téměř u všech národů; v Číně, u přírodních národů Severní a Jižní Ameriky, Austrálie a Afriky, u germánských národů při svěcení jara. Prvky kultických slavností se dochovaly v četných lidových zvycích (u Slovanů např. vynášení Morany).

V antickém Řecku se *m.* objevuje nejdříve jako ochranný znak (hlava Medusy), později se stala v dramatu, které se zrodilo z nábožensko-magického kultu dionýsií, součástí kostýmu starořeckého herce, a to jak v → satyrské hře, tak i v → tragédii a → komedii. *M.* byla tvořena nejprve ze dřeva, kůry stromů, popř. kůže, později nejčastěji z plátna. Od Aischyla bývá *m.* výtvarně stylizována a navíc je opatřena trychtýřovitě formovaným ústním otvorem, který mluvené slovo akusticky zesiloval. *M.*, která prakticky zakrývala celou hlavu, umožňovala herci vytvářet v jednom představení více rolí, navíc také, když ženy divadlo nesměly hrát, vytvářet ženské role. Nejdříve se začaly rozlišovat *m. tragické*, s vážné až trpce formovanými rysy obličeje, od *m. komických*, v jejichž rysech převažovala burleskní veselost, a *m. chórových*, s krásnými rysy obličeje. Později *m.* nabývaly individualizovaných rysů, odlišovaly se typově, obrazy charakterů, vášně, temperamenty, postoje atp. Římané převzali ustálené typy řeckých *m.* hlavně pro → atellánu, od 1. stol. n. l. pak obecně pro komedii a tragédii. Proti této tendenci stáli Plautus a Terentius, kteří se spokojovali s parukou; divadlo se postupně od 4. stol. n. l. *m.* zřeklo. Z bujných náboženských průvodů římského císařství přešly *m.* do karnevalového průvodu ve středověku. V 15. stol. *m.* oživila → *commedia dell'arte*, která s její pomocí fixovala své ustálené jevištní typy (Dottore, Harlekýn, Kolombína atd.). *M.* užívaly také japonské hry → *nó*. Později se tradici *m.* pokusil oživit Goethe (r. 1801, při uvedení Terentia), ale neuspěl. Ve 20. stol. *m.* v tradičním smyslu užívá občas divadelní avantgarda;

2. v přeneseném smyslu namaskování obličeje (vousy, paruka), popř. i kostým; v nejširším smyslu pak vnější interpretace představované postavy (chůze, gesto, mimika aj.);

3. historicky se termínem *m.* rozumí žánrový typ improvizovaného italského divadla v 16. stol.,

tzv. *komedie masek*, chápaná jako volná kombinace předem připraveného dějového materiálu; herec hrál stále tutéž roli, vyhraněný typ se stával *m.* a kostýmem. Každá z těchto postav měla obvykle svůj ustálený repertoár tirád, replik, vtipů, monologů, které si herci sami zapisovali do sešitků („zibaldone“ nebo „repertorio“). Kromě toho musel herec ovládat různé „lazzi“, pantomimické → gagy. Z typů, které komedie masek vytvořila, je nejznámější sluha Zanni (od Giovanniho, český vlastně Honza), z něhož se časem zrodil jednak bergamským nářečím mluvící Harlekýn (→ harlekýnáda) a Pulcinello (hovořil neapolským nářečím); první byl protřelý a mazaný, druhý venkovský a neohraný. K dalším postavám komedie *m.* patřil Pantalone (Benátčan), upovídaný Dottore (původem boloňský právník), vychloubačný, ale zbabělý Capitano (pocházející ze Španěl, který je karikaturou na okupantské vojáky a obvykle koktá). Syžet zůstává neměnný: láska, proti níž stojí lakomí otcové a které slušové pomohou různými podvůdky po četných komických situacích ke šťastnému konci. „Scenária“ *m.* byla vydávána a některá se dochovala. Komedie *m.* se prolíná s dalšími improvizovanými divadelními žánry, zvláště s proslulou → *commedii dell'arte*. V 18. stol. se proti těmto žánrům začíná bojovat, hrály se totiž ve značně pokleslé, vulgární podobě. Komedie *m.* však v sobě koncentrovala velké scénické zkušenosti, nasbírané za dvě století jevištní existence. Její účinné formální techniky využil C. Goldoni (1707–1793), opřel ji o konkrétní dramatické charaktery a dovedl ji tak jako komedii charakterů (→ charakterové drama) k neobyčejně jevištní účinnosti;

4. jiným historickým významem pojmu *m.* v dějinách divadla jsou divadelně uspořádané slavnostní průvody, popř. představení alegorického charakteru, které se od dob italské renesance rozšířily na ostatní panovnické dvory; oblíbeny byly zvláště v Anglii, kde se *m.* staly v tomto smyslu specifickým divadelním žánrem (tzv. *masques*). Tematiku čerpal z mytologie, z legend, z pastýřského nebo pohádkového prostředí. Oplyvaly bohatstvím kostýmů, scénickými a hudebními efekty, jejich součástí byla také baletní čísla. Vyhledávanými autory *masques* byli např. i Ben Jonson, Shirley Hilton aj.

Lit.: R. Brotanek, Die englischen Maskenspiele, Wien–Leipzig 1902. K. Gageman, Iгры narodov, Leningrad 1923–24. J. Jacquot, Les fêtes de la Renaissance, Paris 1956. Vostočnyj teatr, Leningrad 1929.

kn

■ MASOPUSTNÍ HRA

tradiční evropská forma lidového divadla, jejíž původ sahá až do starého Říma, a to ke slav-

nostem saturnálií, luperkálií apod., s nimiž měl křesťanský masopust (v církevním roce období od Tří králů do tzv. Popeleční středy) podobné zvyky: přestrojování za maškary, improvizované žerty atd. *M. b.* tvoří krátké, převážně mimické scény se satirickými, popř. parodizujícími prvky, často bez vlastní rozvinuté zápletky. V evropských literaturách se jako svěbytný žánr lidové frašky šíří od 14. stol., a to zvláště ve Francii a Itálii (jako součást masopustních karnevalů), ve Švýcarsku a Německu, kde ji někteří autoři (Rosenplüt, Polz, Gengenbach a především Hans Sachs) v dobové společenské i umělecké situaci 15. a 16. stol. úspěšně dramaticky rozvíjejí.

V českém kontextu se *m. b.* vyvinula také z tradice lidových obřadů, a to o tzv. ostatcích (v posledních třech dnech před Popeleční středou), jejichž součástí tvořila scéna, v níž byla postava Masopusta, zpodobňovaného jako tlustý Bakchus, odsouzena a pochována (někde byla pohřbívána basu). Literární doklady této dramatické formy na našem území pocházejí ze 16. stol.; nalézáme je v mravokárné skladbě V. L. Rvačovského Masopust a v dialogizované básni M. Dačického z Heslova Tragédie Masopusta.

kn

■ MATEMATICKÉ METODY V LITERÁRNÍ VĚDĚ

studium literárního díla a získávání podkladů k tomuto studiu za pomoci metod, jejichž podstatou je matematika a její aparát. Vzhledem k povaze matematiky a její logické struktuře je při používání *m. m.* nutno vycházet z jasně a bezesporně definovaných výchozích pojmů, a to v souladu s vědou, ve které se matematický přístup uplatňuje a ke které se výsledky obracejí. V tomto smyslu vedou *m. m.* nejen k exaktnosti matematické, ale i k vyjasnění věcných problémů příslušné vědy, v odlišení od problémů terminologických. V souladu s historickým vývojem literární vědy většina aplikací *m. m.* vychází ze starší lingvistiky a jejích základních pojmů, např. slabika, slovo, věta apod. Proto jsou *m. m.* v *l. v.* i součástí matematické lingvistiky, ve které jsou *m. m.* aplikovány na lingvistické otázky studia jazyka a jazykových projevů. Podobně jako v matematické lingvistice lze i *m. m.* používané v literární vědě rozdělit podle povahy používaných odvětví matematiky do dvou základních kategorií: a) *m. m. statistické* (kvantitativní), využívající metod matematické statistiky a teorie pravděpodobnosti (používané zvláště ve stylistice, versologii a textologii); při jejich aplikaci se vychází ze statistického zpracování (→ frekvence) sledovaných jevů; b) *m. m. algebraické*, využívající teorie množin, algebry, teorie automatů, matematické logiky, teorie grafů aj., tj. nekvantitativních oborů

matematiky; jejich podstatou je studium strukturálních vlastností a konstrukce různých formálních modelů, jejichž adekvátnost se zkoumá. Historicky starší jsou aplikace statistické (druhá polovina 19. stol., → stylometrie), metod algebraických se používá (v souladu se vznikem algebraické lingvistiky) až od padesátých let 20. stol.

Vlastní vývoj uplatnění *m. m.* v literární vědě nelze oddělit od jejich používání v lingvistice, úzce souvisejí i s vlastním rozvojem matematiky. Na možnosti používání *m. m.* v lingvistice upozornil např. v r. 1847 ruský matematik V. J. Buňakovskij, avšak už staří Hindové počítali výskytu některých jazykových jevů v posvátných Rigvédách. Za nejstarší používání *m. m.* v literární vědě lze považovat → stylometrii, vypracovanou klasickou filologií ke studiu autorské jednoty a relativní chronologie Platónových děl; na tuto metodu později navázaly i *m. m.* → atribuce textu, které však využívají zvláště matematicky (statisticky) formulovaných poznatků stylistiky. Obdobně na základech klasické textové kritiky vzniklo i používání *m. m.* v → textologii, zejména při studiu → variant a při sestavování → stemmatu. Rozvoj → frekvenčních slovníků, původně sestavovaných pro potřeby tiskařů, stenografů, později i pedagogů, lingvistů aj., umožnil jejich používání při studiu slovního bohatství významných autorů i jejich děl (→ bohatost slovníku). Tradiční (od dvacátých let 20. stol.) je používání *m. m.* ve → versologii, a to zvláště ke studiu vztahu struktury verše a jazyka, rovněž i ke studiu metrických variant. Vznik → kybernetiky a jejich příbuzných oblastí (→ teorie informace, → teorie her, teorie → komunikace) umožnil přistoupit k literárnímu dílu jako ke sdělení, které je nositelem určité → informace a je výsledkem selekční a kombinační činnosti autora. Součástí *m. m.* v literární vědě je i používání samočinných počítačů, především jako nástroje k rychlému a úplnému získání údajů nezbytných k rozboru literárního díla.

Při hodnocení používání *m. m.* v literární vědě nelze zapomenout, že matematika je v této oblasti pomocnou disciplínou, která před literární vědu sice staví i nové problémy, avšak jejíž základní přínos spočívá v nesubjektivním přístupu k existujícím otázkám. Rozhodující etapou aplikace *m. m.* v l. v. je proto kvalitativní interpretace výsledků.

Lit.: J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1972. S. Marcuss, Poetica mathematica, Bucuresti 1970. P. Sgall, P. Pitba, E. Hajíčová, Úloha a postavení algebraické lingvistiky, in: Časopis pro moderní filologii 51, 1969. P. Vašák, Matematika, počítače a vědy o umění, in: Slovenská literatúra 26, 1979.

■ MATERIAL

(z lat. *materia* = hmota) – obecný pojem, který je v literární vědě různě aplikován: 1. ve starším pojetí jako představy, city a zážitky, které chce autor umělecky ztvárnit, tedy totéž co → látka literárního díla;

2. ve vyhraněnějším a zároveň obecnějším pojetí, vysloveném radikální ruskou formální školou, došlo k ztotožnění *m.* literatury s → jazykem. Analogicky *m.* hudby je tón, *m.* malířství linie a barva, *m.* sochařství kámen a jiné hmoty. Jazyk jako *m.* vtiskuje literatuře základní druhové specifické vlastnosti – časovost, zvukovost a tematicnost;

3. ve významu literárněhistorickém jako přípravné (tj. faktografické, dobové, etnografické, zeměpisné aj.) podklady nebo studie, předcházející, zejména u autorů, tvořících realisticky, historicky věrně a objektivně (Flaubert, Jirásek), vznik vlastního literárního díla.

pt

■ MAXIMA

(z lat. *maxima sententiae* = největší pravidlo, naučení pro život) – kratší prozaický útvar, lapidárně vyjádřená úvaha (→ sentence), inspirující se jednáním nebo psychikou lidí. Vyniká stručností (rozsah nepřesahuje mnohdy rámeček jedné věty) a hloubkou; koncentrace myšlenky tu nabývá formy → antiteze, subtilních → metafor nebo trpkého → aforismu. Velkého rozkvětu a obliby dosáhl žánr *m.* ve francouzské → preciozní literatuře 17. stol., kdy byl společností salónů považován za zábavnou hru (skládala je např. i Madame de Sablé), jež v podstatě odpovídala dobovému zájmu o vše, co se dotýkalo jemné psychologické analýzy; vynikající ukázkou žánru jsou La Rochefoucauldovy Maximy a úvahy (Réflexions ou sentences et maximes morales, 1665). *M.* psal také Pascal, La Bruyère, Bossuet, Vauvenargues, v 18. stol. Montesquieu, Chamfort, v Anglii Bacon a Chesterfield, v Německu Goethe a Schopenhauer. Viz též → aforismus.

Lit.: viz aforismus.

ko

■ MEDAILÓN

(z franc. *médaille* = oválný okrouhlý přívěšek na náhrdelníku s vyobrazením) – žánr esejistické a publicistické literatury, podávající obraz význačné osobnosti v jejích základních konturách a přibližující ji často z nečekané strany. Někdy vychází z charakteristického výmluvného detailu, pracuje zkratkou a je obvykle stylizován lehce, causeristicky, což souvisí i s jeho umísťováním pod čárou jako fejton, ve sloupku nebo v záhla-

ví denních zpráv novin. Od esejistického → portrétu se odlišuje také tím, že bývá psán zpravidla k nějaké příležitosti; *m.* zahraniční osobnosti bývá podnícen její návštěvou u nás, velmi častý je *m.* jubilejní, při udílení cen a vyznamenání; zvláštěním druhem *m.* je → nekrolog. Vznik *m.* a jeho vývoj byl vyvolán potřebami žurnalistiky. V české literatuře byl mistrem *m.* Karel Čapek, ve slovenské rozvinul umění *m.* Alexander Matuska. Nejvýznačnější *m.* bývají dodatečně publikovány také knižně – z Čapkových byl posmrtně uspořádán svazek *Ratolest a vavřín* (1947), A. Matuska nazval jednu ze svých knih *Medailóny* (1960).

mb

■ MEDITATIVNÍ POEZIE

(z lat. *meditare* = uvažovat) – žánr lyrické poezie, vyzdvihující úvahovou, rozjímavou složku. Jejími vůdčími tematickými okruhy jsou problémy poznání světa, podstaty bytí a pojetí hodnot. Ve středověké a barokní literatuře se opírala o mystickou teorii kontemplanace (tj. pohroužení do vlastního nitra, které má vést k postižení božského a nadsmyslného), pracovala s formou modlitby, litanie a vidění (B. Bridel, Teresie z Ávily, Luis de León, G. R. Weckherlin). Romantici obohatili *m. p.* o vroucí cit a malebnost (F. Hölderlin, Novalis, K. H. Mácha). Obdobím rozkvětu *m. p.* byl přelom 19. a 20. stol. (R. M. Rilke, O. Březina). Nejsvětéráznějším představitelem soudobé české *m. p.* je V. Holan.

pt

■ MELIKA

(podle řec. *melos* = píseň) – řecká lyrická písňová poezie. Pravlastí melické čili písňové poezie byla aiolský ostrov Lesbos u Malé Asie, kde dospěla literární dokonalosti v 6. stol. n. l. zásluhou Alkaia a Sappó. Píseň → aiolská se vyznačovala citovou vroucností, v prostředí íonském však pozměnila svůj upřímný a opravdový tón ve hravé vzdechy a bujně šprýmy, jež odpovídaly světáckému duchu společnosti, v níž působil Anakreon. Doprovodným nástrojem písní, neodlučitelných od hudební formy, byl mnohostrunný barbitos (barbiton), národní nástroj Lesbanů, asi maloasijského původu.

M. se dělila na lyriku osobní a sborovou. Osobní vyjadřovala intimní city jednotlivcovy, líčila soukromé osudy a životní zkušenosti a byla určena k přednesu v užším společenském kruhu. Zpěvy byly přednášeny jednotlivcem (monodicky) a metrická forma básní byla celkem jednoduchá. Hlavní její druhy reprezentuje elegie, iambos, píseň aiolská (lesbická) a íonská. *M.* zpívaná sborově (chóricky) byla určena svým obsahem pro

celou obec a vyjadřovala city náboženské, vlastenecké, nadšení pro sílu a zdatnost osvědčovanou při národních olympijských hrách. Její rytmy a melodie, mnohem složitější, vyžadovaly značné technické umění a důkladné cvičení pěveckého i tanečního sboru. Zakladateli sborové lyriky byli Thalétas, Alkmán a Arión (7.–6. stol. př. n. l.). Vrcholné dokonalosti došla Simónidem, Pindarem a Bakchylidem (5. stol. př. n. l.). Hlavní druhy sborové lyriky zastupoval → paján (chvalo zpěv), → hyporchéma (sborový zpěv s živým rytmem a výrazným tancem), prosodion (píseň průvodová) a → partheneion (průvodová píseň zpívaná dívkami), → hymnos, → enkómion (zpěv při průvodu hodovníků po hostině) a → dithyrambos. Také skolia (písně při hostině zpívané „dokolá“) a zpěvy smuteční (→ thrény) byly skládány pro sbory, stejně jako → epinikion (píseň na vítěze ve hrách) a hymenaios (píseň svatební).

Podle převažujícího motivu se rozlišovaly tři hlavní druhy melických písní: píseň na motivy milostné (erótikon), pijácké (symptikon) a politické (stasiótikon).

pt

■ MELODRAM

(z řec. *melos* = píseň, *drama* = jednání, divadlo) – spojení mluvené řeči s nástrojovým doprovodem, a to buď sólovým, nebo orchestrálním. Je-li třeba k provedení *m.* jen koncertního pódia, označujeme jej jako *m. koncertní* (např. Z. Fibich, *Vodník*, na text Erbenův; E. F. Burian, *Balada o nenarozeném dítěti*, podle Wolkeru). Předpokládá-li provedení *m.* jeviště, scénu, herce atd., bývá takový *m.* označován jako scénický. Základy *m.* položil J. J. Rousseau (Pygmalion, 1762), významných úspěchů dosáhl v tomto žánru český skladatel Jiří Benda (*Ariadna na Naxu*, *Médea*, 1775). K dílčím prostředkům *m.* sáhli nejdříve skladatelé oper (Beethoven: *Fidelio*, Smetana: *Dvě vdovy*), ať už přímo, nebo odvozeně v zpívaných recitativích (B. Martinů označil lyricko-vokální sloh své *Julietty* jako mluvené melos); nalezneme je i v rozsáhlejší kantátové nebo oratorní tvorbě (A. Honneger: *Král David*, *Svatá Jana na hranici*). K vrcholům umělecké účinnosti dovedl *m.* Zdeněk Fibich ve třech dílech Vrchlického tragédie *Hippodamie*.

Lit.: V. *Holzknecbt*, *Kniha o hudbě*, Praha 1964.

kn

■ MELODRAMA

(z řec. *melos* = píseň, *drama* = jednání, divadlo) – dramatický žánr, který na přelomu 18. a 19. stol. rozbíjí klasicistickou tradici dramatu s abstraktními konflikty a postavami; syžet *m.*

bývá prostý, ale fabulačně velmi spleťitý, jednotlivé postavy proti sobě stojí kontrastně v černobílých protikladech, vypjaté dramatické situace, psané v patetickém stylu a vypočítané na city diváků, postrádají často psychologickou pravděpodobnost. Patetický styl *m.* někdy svými prostředky připomíná → tragédii, ale svou vnitřní stavbou → zápletky i jejím → rozuzlením se od ní vzdaluje. Ve stavbě syžetu má v *m.* významnou úlohu šťastná náhoda, divák se – někdy až uprostřed děje – nečekaně dovídá dějovou předhistorii, událost, v níž je obvykle skryta příčina → konfliktu, která vlastní fabuli předchází, ale na rozdíl od → analytického dramatu *m.* nevyužívá tohoto prostředku k psychologickému prohloubení, ale pouze k zvýšení napětí a diváckého efektu.

M. představuje žánr především situační, neboť hlavní hrdinové přecházejí zpravidla do hry jako jisté ustálené typy (zlosyn nebo tyran, mladá dívka, která je zlosynovi vydána na milost a zosobňuje nevinost, čistý a spanilý ochránce, navíc ještě komická postava, jejíž úlohou je děj odlehčovat). Hrdinům v jejich úsilí překážejí – obdobně jako v dobrodružných žánrech – výjimečně obtížné okolnosti, nakonec se navzdory jim zachraňují; tak se realizuje ústřední téma *m.* – dobro vítězí nad zlem. Prostředky *m.* útočí především na city diváků, nejednou otevřenou sentimentalitou, jindy zase má konflikt vyvolat v divákovi strach o hrdinu a nenávidět k záporné postavě; obdobně místo děje je voleno tak, aby vzrušovalo svou hrůzostrašností, také dekorace a zvláště scénická hudba emotivně podtrhují atmosféru. *M.* bývá obvykle ukončeno → kupletem, který zpívají všichni účinkující; jeho obsah tvoří ponaučení, vyjadřující morálku hry.

Jako žánr se *m.* rozvinulo nejvíce ve Francii a Anglii, a to jako součást dobového preromantického uměleckého hnutí (→ preromantismus).

Lit.: F. Daniel, Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií, Praha 1965. J. L. Smith, Melodrama, Norfolk 1973. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

MEMOARY viz PAMĚTI

MEMORABLE

(z lat. memorābilis = paměťihodný) – termín zavedený A. Jollesem; označuje jednu z tzv. → jednoduchých forem, tj. elementárních slovesných útvarů. *M.* se orientuje na faktické události, vyzvedá jejich konkrétní detaily a podtrhuje jejich věrohodnost; na rozdíl od holé zprávy akcentuje zajímavé podrobnosti, jež stavějí vlastní událost do zvláštního světla, citově ji zabarvují nebo v ní odhalují nové vztahy. Základ *m.* tvoří události a

postavy skutečné a historické, ozvláštněně jednotlivými podrobnostmi. K *m.* lze počítat např. některé zprávy z černé kroniky novin, historické pověsti realistického rázu nebo folklórní tzv. → povídky ze života (vzpomínková vyprávění).

Lit.: O. Görner, Vom Memorable zur Schicksalstragödie, Berlin 1931. A. Jolles, Einfache Formen, Halle 1929. J. Michálek, Spomienkové rozprávanie s historickou tematikou, Bratislava 1971.

os

MENESTREL

těž *minstrel* (franc., od lid. lat. ministeriālis = člověk ve službách někoho jiného) – ve středověké Francii a Anglii zpěvák a hudebník, žijící většinou na feudálních dvorech ve službách svého pána, některého → trubadúra nebo truvéra, jehož zpěv doprovázel hrou na strunný nástroj (→ žonglér). Někteří *m.* byli také autory textů, které však mají na rozdíl od dvorské lyriky převážně epický charakter. Od 14. stol. se *m.* sdružovali v cechy nebo bratrstva (poslední v Paříži do r. 1789) a volili si svého „krále houslí“. Během doby se pojmenování *m.* stalo synonymní i pro venkovské lidové hudebníky a užívalo se donekdávna. V literatuře je *m.* nejčastěji spojován s idealizovaným obrazem dvorského básníka a zpěváka, hrajícího na loutnu či harfu.

ko

MENIPPEA

těž *menippská satira* (podle řec. filozofa ze 3. stol. př. n. l. Menippa z Gadar) – antický žánr příbuzný se sókratovským dialogem, obsahující však žertovný prvek a divokou fantastiku. Účelem výstředních situací, skandálních scén, příkrých kontrastů, oxymorních syžetů a nadsázek bylo v *m.* ověřit nosnost nejrůznějších filozofických a mravních idejí. *M.* patří k nejstarším literárním útvarům, které bez zábran mísily žánry, nízký styl s vysokým, publicistickou aktuálností s filozofickými generalizacemi, prózu s veršem. Na Menippa, jehož satiry se nedochovaly, navázal v Řecku jiskřivý kritik dobových zlořádů a pošetilostí Lúkiános (2. stol. n. l.), v Římě Varro Reatinus sbírkou satir Satirae Menippeae o 150 knihách, Seneca parodii na císařský kult (Apocolocyntosis Divi Claudii, česky Jak vypustil Klaudius ducha, 1931) a Petronius v Satyrikonu. Z r. 1593 pochází francouzský politický pamflet hájící zájmy třetího stavu proti katolické Lize nazvaný podle Varrona Satire Ménippée.

pt

■ METABOLA

(z řec. *metabolé* = změna) – stylistická figura, v níž se v opačném slovosledu opakují v druhé části fráze výrazy, užitě v první části. Příklad: Člověk má jíst, aby žil, a nikoli žít, aby jedl. Srov. → *chiasmus*.

pb

■ METAFORA

(řec. = přenesení) – nepřesně zvaná též zkráceným → přirovnáním, jeden z → tropů, druh básnického obrazu. Od přirovnání, s nímž ovšem také souvisí (a s nímž ji spojoval např. Hegel), liší se *m.* tím, že nepřirovnává něco k něčemu, ale v zájmu nového poznání skutečnosti konfrontuje významy tím, že nahrazuje slovo nebo slovní obrat slovem nebo slovním obratem jiného druhu, z jiné smyslové oblasti, z jiné sféry věci, jeví a představ, a to na základě dialektické jednoty v rozmanitosti, překvapivé *podobnosti* vzhledu (barvy, tvaru), rozměru, množství, stavu, vlastností, pohybu nebo funkce; např. místo neurčité číslovky *mnoho* se často metaforicky užívá substantiva *moře*, a to jak v poezii („moře světél v dáli“, Nezval), tak v slangu („moře buchet“ – mnoho dívek) a vůbec v afektivních projevech hovorového jazyka, publicistiky apod.; jazyk odborné literatury se *m.* většinou vyhýbá – s výjimkou tzv. *m. lexikalizovaných*, tj. všeobecně vžitých metaforických pojmenování s významem v daném kontextu už zcela jednoznačným (slovníkovým) – např. „koza“ nebo „kůň“ v tělocvičné terminologii.

M. má velmi blízko k → hádance, protože vyžaduje aktivní spolupráci čtenářovy (posluchačovy) zkušenosti, paměti, představivosti a úsudku a dává uspokojení a radost ze hry i z rozluštění. Ve srovnání s hádankou nemá však *m.* rozluštění za svůj hlavní cíl (dokonce ani formálně), ale slouží emocionálnímu a fantazijskému obohacení projevu a v krásné literatuře je důležitým prvkem obrazové výstavby; stupňuje intenzitu výrazu a emocionalitu textu; to je zvláště patrné na řetězcích *m.*, v nichž se všechny *m.* vztahují k téže věci (jevu nebo představě); jejich účelem není tuto věc přiblížit, pomocí řady *m.* se nepřipravuje postupně rozluštění, které je často zřejmé již na začátku, ale začleňují se do textu nové představové oblasti. Např.: „uhnětl jste maně z vláken uhlíku / ptáka našich nocí s kterým dlouho bdíme / metlu přišer stínů již je zaháníme / žhavé poletuchy snivých promenád / anděla nad štítý nároží a vrat / růže restaurantů kaváren a barů / vodotrysky noci ve snách na bulváru / růžence nad mosty velkoměstských řek / aureolu pouličních nevěstek / věnce nad komíny velkých parodí / slzy které kanou nad poschodí...“ V tom-

to řetězci *m.* z Nezvalova Edisona se objevují některé *m.*, na něž se nehodí Hegelovo vymezení; „rozluštění“ (= vynalezl jste žárovku) je nepochybně hned na začátku a série *m.* má jiný smysl, tj. sugeruje všudypřítomnost žárovek v moderním světě a staví tím vedle sebe nejrůznější a někdy i protikladná prostředí (anděl vedle restaurantu, vodotrysk vedle růžence). Ostatně i jednotlivé *m.* vyzdvihují moment iluzivní proměny světa vynálezem žárovky: světlo žárovek městské noci vytváří pouličním nevěstkám „aureolu“; *m.* se tak stává složitějším a efektivnějším nástrojem poznání, než kdyby pouze vysvětlovala a znázorňovala věc, jev nebo představu, která je jejím podnětem a podmětem.

Stylistická a gramatická konstrukce *m.* může být nejrozmanitější, v citovaném příkladu z Nezvalova Edisona jsou *m.*, které jsou zároveň → perifrází („ptáka našich nocí, s kterým dlouho bdíme“), jiné jsou zároveň → metonymií („vodotrysky nocí ve tmách na bulváru“; záplava světél se podobá záplavě vodní tíště ve vodotrysku, ale je tu i věcná souvislost: vodotrysky bývají nejkrásnější večer a v noci, když jsou osvětleny žárovkami). *Rozvinutým m.*, tj. takovým, k nimž se autor v téměř textu vrací (v Nezvalově Edisonu např. metafora chvějící se noci), říká se někdy *realizace m.* Zvláštním druhem *m.* je → personifikace, jiným → synestézie. Běžná jsou *metaforická epiteta* (růžový sen). Tzv. *zvukovou m.* vytvářejí slova podobná znějící; pojítkem mezi nimi je částečná zvuková shoda; rým označovaný někdy za zvukovou *m.* je vlastně zvukové přirovnání; zvukovou *m.* je třeba odlišovat od → onomatopoeie; nejběžnějším případem zvukové *m.* jsou citoslovce jako sakva, heršoft, do prýkna (popř. do Prahy), užívané místo tabuizovaných výrazů sakra, hergot, do prdele. Bezděčný střet a rušivá zkřížení dvou *m.* patří mezi → katachréze (např. klepnout přes prsty některé horké hlavy).

M. je předmětem bádání už od starověku; zabýval se jí podrobně ve 4. stol. př. n. l. Aristotelés (v Poetice a Rétorice), po něm v 1. stol. př. n. l. Cicero, Quintilianus, později Augustinus Aurelius (354–430) aj. Oživený zájem o *m.* přineslo 19. stol. v souvislosti s rozvojem estetiky, srovnávací jazykovědy a poetiky, o *m.* se intenzivně zajímají všechny směry zdůrazňující znak v umění a všechny školy zaměřené ke specifické umění a poezie. Metaforický přístup k realitě bývá přisuzován především poezii (zatímco metonymie se považuje za vlastní próze); jak v próze, tak v poezii je *m.* prostředkem intenzifikace textu.

Lit.: M. Black, Models and Metaphors, New York 1962. A. S. Litvinenko, Termin i metafora, in: Učenyje zapiski BGPII 8, Moskva 1954. V. Nezval, Dvojitá obrazovost, in: V. N., Moderní básnické směry, Praha 1937. J. Pavelka, Anatomie metafory, Brno 1982. M. Petrovič, Metafore

i alegorije, Beograd 1967. H. Pongš, Das Bild in der Dichtung I, Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927. A. A. Potebnja, Iz zapiskov po teoriji slova, Charkov 1905. J. Przyboš, O metaforze, in: J. P., Sens poetycki, Kraków 1963. I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New York 1936. S. Šabouk, Břeňy realismu, Praha 1973. C. M. Turbaine, The Mythe of Metaphor, Yale 1963. T. Vianu, Problemele metafori, București 1957. D. Žvůček, O jednom lingvistickém aspektu studia metafory, in: Acta UP Olomucensis, Philologica XXV, 1968. Týž, Poznámky ke klasifikaci metafory, Acta UP Olomucensis, Philologica 44, 1981.

mb

METAFORIKA viz TROPY

■ METAFRÁZE

(z řec. metafrasis = opis) – 1. stylistický prostředek synonymického opisu, jehož cílem je vyhnout se opakování výrazu – např. Filodama milovala, Filodama v srdci měla (Rosa);

2. doslovný překlad větného celku pro zachování syntaktických zvláštností překládaného jazyka;

3. překlad veršované poezie z cizího jazyka do prózy.

pb

METAGOGA viz PERSONIFIKACE

■ METAGRAM

(z řec. metagrafein = psát se změnou) – změna hlásky či písmena ve stavbě slova, užitá ze stylistických, → kalamburních či rýmových důvodů. Je častým případem → metaplasmu. Např. křídlem kráčem, tik – tak.

pb

■ METAJAZYK

(z řec. meta = nad, za) – pojem teorie informace a logiky, jazyk, jímž se mluví o jiném jazyce (jazyk-objekt). Vychází se z teorie poznání, podle které existují v objektivní realitě věci, jejich vlastnosti a relace aj., které nefungují jako jazykové znaky; tyto objekty se označují jako nultého stupně. Znaky jazyka (přirozeného, umělého), označující tyto objekty, označíme jako prvního stupně; tvoří tzv. jazyk-objekt (jazyk přirozený, jazyk vědecké teorie aj.); při jeho studiu a tvoření výpovědí o něm se používá „jazyk o jazyce“, tj. *m.*, vzhledem k jazyku-objektu. Tím je *m.* jazykem vyššího stupně, který ovšem sám může být jazykem-objektem metajazyka vyššího stupně atd.

Lit.: O. Zicb, Moderní logika, Praha 1958.

vš

■ METAKOMUNIKACE

(z řec. meta = za, nad a lat. communicatio = sdělení) – pojem teorie informace; v literární teorii zvláštní případ → komunikace literární, při níž primární komunikační proces: autor A1 – komunikát – příjemce P1, se stává východiskem nového komunikačního procesu: autor A2 – komunikát o původním komunikátu (*metatext*) – příjemce P2. V rámci metakomunikační aktivity autora metatextu převládají buď operace *metajazykové*, sloužící především k výkladu výchozího textu, nebo operace *metakreační*, jejichž cílem je především svěbytná výpověď. V literárněvědné komunikaci převládají operace metajazykové, metakreační prvky jsou zde maximálně potlačeny, jejich podíl však stoupá v běžné komunikaci kritické. Při překladu bývají složka metakreační a metajazyková přibližně vyrovnané.

Lit.: A. Popovič, Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971. Týž, Problémy literárnej metakomunikácie, Teória metatextu, Nitra 1975.

mc

■ METAKREACE

(z řec. meta = nad, za a franc. création = tvorba) – pojem teorie informace, aplikovaný na literární vědu: odvozená literární tvorba, vzniklá pod vlivem již existujícího literárního díla; jedná se o → metatext vzhledem k původnímu → textu. V tomto smyslu je druhem metakreace umělecký překlad, umělecká kritika aj., do jisté míry i odvozená epigonská literatura. V nejobecnějším významu však určité metakreační rysy vykazuje každé dílo (literární, vědecké atd.), neboť navazuje na existující → kontext (literární, vědecký aj.). Slov. → metatext, → metakomunikace, → metajazyk.

vš

■ METALEPSE

(z řec. metalépsis = záměna) – slovní figura antické poezie, jedna z podob → metonymie, při níž je a) důsledek zaměnění jeho příčinou (popř. jejím zdrojem), jako např. při užití slova „jazyk“ místo „řeč, mluva“ nebo slova „ruka“ místo „písmo“; b) určité slovo nahrazeno synonymem jeho homonyma, jako např. u Homéra, kde místo „koré“ (= dívka) je užitó slovo „glené“ (= oční bulva), protože v řečtině „koré“ znamená jak dívku, tak bulvu.

vš

■ METAPLASMUS

(z řec. *metaplasmos* = změna tvaru) – deformační jazykové podoby slov v básnickém projevu z metrických, rýmových či eufonických důvodů, užívaná jako stylistický prostředek. Např. „do ucha / šplou-uchá“. Nejběžnějšími prostředky *m.* je krácení slov (→ afereze, → synkopa, anakopa), nastavování slov hláskami či slabikami (proteze, epenteze, paragoga), změny kvantity samohlásek (→ diastola, systola) aj.

pb

■ METATEXT

pojem moderní jazykovědy: druhotný (odvozený) text, tj. vzniklý působením jiného, prvotního textu. V procesu → literární komunikace, vystižené zhruba vztahem autor–dílo–příjemce, vznikají různé druhy metatextů (→ metakomunikace) v závislosti na konkrétním příjemci původního textu: jiný autor, překladatel, literární vědec, literární kritik aj. V těchto metatextech jsou v různé míře vztahu obsaženy složky → metajazykové (interpretace díla v příslušném kontextu) a složky → metakreační (odvozená tvorba). → Komunikační řetěz vedoucí k metatextu lze znázornit jako:

autor – text₁ – příjemce – text₂ (metatext).
Užívá se též pojmu *sekundární literatura*.

Lit.: D. *Đurišin*, Literární komunikace a komparatistika, in: D. D., Z dejin a teórie literárnej komparatistiky, Bratislava 1970. F. *Miko*, Text a štýl, Bratislava 1970. A. *Popovič*, Poetika umelckého prekladu, Bratislava 1971. Týž, Problémy literárnej komunikácie, Teória metatextu, Nitra 1975.

vš

■ METATEZE

(z řec. *metathesis* = přesmyknutí) – 1. v jazykovědě přesmyknutí dvou hlásek nebo slabik ve stavbě slova v průběhu historického vývoje jazyka (např. lat. *parabola* × špan. *palabra* – „slovo“; řecké akmon a litevské akmu ukazují na metatezi ak × ka v čes. kámen);

2. v poetice stylistický prostředek, využívající opakování zvukově podobných slov lišících se přesmyknutím (např. planá palma).

pb

■ METODA TVŮRČÍ (UMĚLECKÁ)

(z řec. *meta* = nad, za; *hodos* = cesta) – pojem především sovětské literární vědy, který označuje důsledně realizovaný způsob umelckého ztvárnění skutečnosti, zvláště ve smyslu světonázorovém a ideovém.

M. v nejširším smyslu je jakýkoli účelný způ-

sob dosažení určitého vědeckého nebo praktického cíle, spočívá tedy v plánovité činnosti, jejímž prostřednictvím vzniká výtvor. Do oblasti literární byl termín zaveden z filosofie začátkem třicátých let v SSSR a diskutován spolu s problematikou využití dialektického materialismu v umelcké tvorbě a důležitosti autorova pevného ideového stanoviska při orientaci v tematickém materiálu. *M.* byla tedy pojímána jako „princip výběru a zobecnění životních faktů, jímž se spisovatel řídí při tvorbě“ (Timofejev). Chápana úzce jako jistá suma obecných názorů a stanovisek, které autor „aplikuje“ na životní materiál, nejednou vedla k zploštění literárního díla. Literární tvorba netkví v mechanickém reprodukování dané metody, ale v jejím osobitěm uplatnění. Proto také *m. t.* sama se může stát cestou za umelckými kvalitami díla teprve ve spojitosti s jazykovou vynalézavostí a myšlenkovým bohatstvím.

Pojem *m. t.* je blízký pojmu → stylu, neboť styl i *m.* lze jako určitý invariant vyvodit z významové struktury díla a jeho společenského vlivu. Oba pojmy však nelze zaměňovat, protože *m. t.* – geneticky vzato jeden z impulsů při formování autorského stylu – se zpravidla realizuje nejrozmanitějšími individuálními soustavami výrazových prostředků (styl).

M. t., podobně jako literární směry, se nevy-nožují nahodile, ale podléhají obecnějším zákonitostem vývoje společenského vědomí. V nejširším pojetí odpovídá vlastní *m. t.* každému literárnímu směru. Marxistická teorie přitom považuje za rozhodující kritérium pro třídění *m. t.* vztah světa zobrazeného v díle k objektivní historické skutečnosti. Vyděluje se tak a) *m. romantická*, zaměřená na jevy teprve vznikající, možné, ale dosud nerozvinuté a historicky netypické; b) *m. realistická* – zobrazuje formou typizace jevy již rozvinuté (skutečné), oslabuje však vědomí historické perspektivy; c) *m. → socialistického realismu*, která vzniká v porevolučních socialistických podmínkách syntézou *m. romantické* a *realistické*, umelcky sjednocuje historickou pravdivost se smysluplností společenských perspektiv.

Lit.: K. *Hausenblas*, Styl a metoda, in: Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972.

pt

METODY LITERÁRNÍ VĚDY viz LITERÁRNÍ VĚDA

■ METONYMIE

(z řec. *metonymia* = záměna jména jménem) – druh básnického → tropu, využívající k označení předmětu jména jiného předmětu, který je s ním ve vztahu úzké a typické věcné souvislosti. Úzkou věcnou souvislostí je zde obvykle vztah příčiny a účinku, formy a látky, části a celku,

věci a jejího místa nebo přívlastku a jeho nositele. Metonymické přejmenování blízkou věcí se však neobjevuje v souvislosti nahodilé a okamžité, nýbrž v souvislosti, která je v obecném povědomí natolik pevná, že metonymický obrat implikuje jednoznačně označený předmět (např. „koupit si Schillera“ se týká nutně knih, a nikoli Schillerova domu).

Nejběžnějším případem *m.* je tzv. → synekdocha, tj. záměna označení části a celku („jaro“ nebo „léto“ ve významu „rok“, „Němec byl poražen“ místo „Německo bylo poraženo“). Druhým typem *m.* je tzv. → metalepse, v níž dochází k záměně příčiny a účinku, činitele a děje, např. když děj je označen svým původcem („jazyk“ ve významu „řeč“) nebo původce děje dějem („hudba nepřijela“). Dalším typem *m.* je záměna obsahu za věc, v níž je obsažen („kotlík vře“, „kouřit dýmku“, „v průvodu byla celá škola, celé město“), popř. naopak věci obsahem („koleno kalhot“, „žáda kabátu“). Čtvrtým typem *m.* je označení věci či instituce místem, odkud pochází nebo kde se nalézá (Pentagon: budova – ministerstvo obrany USA; brusle „kanady“). V pátém typu *m.* je vlastnictví označováno jménem vlastníka („soused vyhořel“, „kolt“ podle svého výrobce Samuela Colta apod.). Konečně šestým typem *m.* je záměna materiálu a věci, která je z něho vyrobena („stolní stříbro“ místo „stříbrný servis“, „dřevo“ ve významu „kytara“).

M. je velmi rozšířený lexikální prostředek hovorového i knižního jazyka, jako básnický tropus je však často konvencionalizovaným poetismem („Amor“ místo „láska“, „mé srdce“ místo „já“, „Múza“ místo „poezie“ apod.).

Lit.: J. Pavelka, Anatomie metafory, Brno 1982. pb

METRICKÝ IMPULS viz IMPULS RYTMICKÝ

■ METRIKA

(z řec. metron = míra, metrikos = míry znalý) – systém pravidel, o něž se opírá výstavba verše v dané národní literatuře, v rámci té či oné básnické školy nebo i v díle jediného básníka (česká *m.*, *m.* lumirovců, *m.* Jana Nerudy), a zároveň odvětví versologie, které tento systém veršových rozměrů (→ metrum) zkoumá buď synchronně, nebo v diachronii (*historická m.*) nebo v konfrontaci se zákonitostmi výstavby verše v jiných jazycích (*srovnávací m.*).

M. v širším významu jako nauka o verši vznikla jako součást antické → rytmiky, od níž se oddělila až v helénské epoše (4.–1. stol. př. n. l.), jakmile se poezie začala osamostatňovat vzhledem k hudbě. Proces emancipace *m.* byl nutně provázen přestavbou terminologického aparátu a snahou přizpůsobit teorii zvláštním podmínkám verše.

Až do konce 19. stol. má *m.* vyhraněně normativní charakter a udržuje se jako čistě praktická nauka, poskytující návody k psaní veršů. Teprve později bylo postulování ideálních norem vytlačeno snahou objevit rozbořením verše skutečné normy jeho výstavby a sledovat jejich genezi a proměny. S tím, jak nabývá vrchu představa, že kvalita verše nespočívá v přesnosti, s jakou realizuje předem daný metrický úkol, ztrácí zároveň metrika jako nauka o pravidlech výstavby verše svůj obecný charakter a stává se jen dílčí složkou bádání o verši.

mc

■ METRUM

(z řec. metron = míra) – 1. *obecně* norma veršového rytmu, určující organizaci jazykových prvků ve verši. Základní složkou *m.* jsou jazykové vlastnosti z hlediska daného versifikačního systému relevantní, buď počet slabik (sylabický systém), nebo počet slabik přízvučných, tj. počet iktů (tónický systém), určité uspořádání slabik přízvučných i nepřízvučných (sylobotónický systém) nebo uspořádání slabik dlouhých a krátkých (časoměrný systém) atd. Ve všech těchto případech má metrická osnova podobu zobecněného schématu následnosti určitých jazykových prvků (slabik, taktů apod.), které jsou v rámci daného versifikačního systému přijaty jako kanonizované jednotky míry ekvivalence veršů. Poněkud jiný charakter má norma veršového rytmu systémů nenumetrických (→ volný verš, → bezozměrný verš aj.), v nichž je verš nejen základní, ale zároveň elementární, dále nečlenitelnou jednotkou; ty jsou tedy budovány v prvé řadě na opakujícím se intonačním schématu jednotlivých veršů jako celku. Mnohdy se proto termín *m.* – zejména pod tlakem tradice termínu – zužuje na veršovou normu „pravidelných“ veršů; verše opírající se o versifikační systémy nenumetrické bývají označovány jako „nemetrické“.

Vedle jazykových prvků z hlediska toho či onoho versifikačního systému relevantních, které *m.* normuje, jsou ve verši více či méně zřetelně organizovány i jazykové prvky další, fakultativní (např. počet slabik ve verši tónickém, místo přízvuku ve verši sylabickém, prosazování přízvučků v klauzulích pozdního antického verše apod., ale konečně i určité opakování hlásek a významových celků). Všechny tyto zákonitosti z hlediska versifikačního typu nesystémové, stejně jako veškeré porušování mechanických požadavků *m.* se podílejí na individuální proměnlivosti veršového → rytmu. Pokud se ovšem tyto rytmické jevy stávají stálým příznakem určitého veršového typu, drhotně se kanonizují a vstupují tak do jeho *m.* (např. přítomnost přízvučků na šesté a dvanácté slabice v sylabickém alexandrinu; v řadě veršů-

vých útvarů je normována césura, diereze, popř. rým, ve starogermském verši i aliterace). Mezi *m.* a rytmem tak není absolutní protiklad, stabilizace určitých rytmických tendencí může vést k prosazení nové normy verše, opírající se o jazykové prvky, které jsou z hlediska staré normy naprosto irelevantní.

V grafickém znázornění *m.* není jednoty. V časoměrném verši se dává přednost značce \cup pro slabiku krátkou, – pro slabiku dlouhou a značce \sqcup (řidčeji \circ , x) pro slabiku obojetnou. Pro popis sylabotónického verše se buď tyto značky přejímají (\cup pro slabiku neiktovanou, – pro slabiku iktovanou), nebo se zavádí jediný znak pro slabiku (obvykle x), který je dále odlišen symbolem iktu (\cdot). Obou těchto typů grafického záznamu se někdy využívá pro odlišení záznamu *m.* (\cup , –) a rytmu (x , \dot{x} , přičemž \cdot zde ovšem neoznačuje iktus, ale přízvuk). Značka x , \circ slouží jako běžné označení slabiky ve verši sylabickém. K označení hranic stop se používá značky $/$, pro významnější vnitroveršový předěl $//$. Slabika nemetrická, přesahující dané *m.*, označuje se uzavřením v závorce – (x), (\cup) apod.;

2. v antické metrice *metron*, tj. rytmická jednotka vytvářená jednou stopou nebo dvěma úzce spjatými stopami, \rightarrow dipodií (sepětí obou stop bylo signalizováno přítomností obojetné slabiky ve vnější arzi, např. v *m.* jambickém: $\cup - \cup$ – nebo v *m.* trochejském: $- \cup - \cup$). Jednotlivé antické verše pak byly označovány počtem svých meter, např. hexametr byl veršem o šesti monopodiích daktylských, trimetr jambický byl veršem o třech jambických dipodiích.

Lit.: *M. Dluska*, Próba teorii wiersza polskiego, Warszawa 1962. *J. Hrabák*, Úvod do teorie verše, Praha 1965. *J. Lotman*, Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1964. Poetika–rytmus–verš, Praha 1968. *F. Saran*, Deutsche Verslehre, München 1907. Style in language, Cambridge 1964. *J. Tynjanov*, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965. Wiersz I., Rytmika, Wrocław 1963.

mc

■ MEZIHRA

krátká divadelní hra nebo hudební vložka, která sloužila k vyplnění meziaktí dramatu. Původně měla za úkol rozptýlit diváky během přestávky scény a hercům umožnit chvíli oddechu. Později a v různých zemích odlišně představuje *m.* osobitý žánr, který ovšem nabýval různých konkrétních podob od pouhé jevištní podívané až k samotnému dramatickému celku, svébytnému obsahu i formálně vedle hlavní hry.

V řeckém divadle plnila funkci *m.* hudební vložka, popř. píseň sboru (\rightarrow stasimon), v římském divadle \rightarrow mimus nebo pantomimus. *M.* novověkého dramatu užívaly čtyř různých zdrojů:

a) sborové písně nově oživaného antického dramatu; b) krátké divadelní hry, jako byly např. španělské \rightarrow entremés a \rightarrow sainete, anglické interlude (\rightarrow intermedium), holandské tableau apod.; viz též interludium; c) lidových písní (např. v divadle Shakespearově), které zpívané a tančené zdomácněly jako součást *m.* především v Itálii, kde daly vzniknout \rightarrow intermezzu, jež se později rozšířilo po Evropě a přetvořeno poskytl základ ke vzniku opery buffy; d) lidových frašek a improvizovaných vtipů (lazzi), krátkých \rightarrow hanswurstiád a klauniád (v Anglii tzv. dumb-show). Po roce 1630 se pojmem *m.* rozumí opět převážně jen meziaktní hudba, a to zvláště ve Francii (\rightarrow entr'acte); tento význam si pak *m.* už podržela (i v českém prostředí).

kn

MEZOSTICH viz AKROSTICH

■ MIGRAČNÍ TEORIE

(z lat. migrāre = stěhovat se) – teorie o stěhování motivů, objasňující existenci obdobných látek a motivů ve folklórní tvorbě různých národů jejich společným původem z jednoho zdroje. Podle této teorie, jejímž tvůrcem byl německý indolog T. Benfey (1809–1881), vznikly prototypy všech evropských pohádek původně na jednom místě (v Indii), odkud se šířily dále. Nejširší ohlas a uplatnění nalezla *m. t.* v druhé polovině 19. stol. a byla rozpracována a modifikována v dílech četných badatelů (v Rusku v pracích A. N. Veselovského, v Čechách zejména v díle J. Polívky, viz též \rightarrow folkloristické teorie). Nejvýraznější obdobu měla *m. t.* v pozitivistické komparatistice, vysvětlující původ a šíření literárních látek prostřednictvím literárních vlivů (\rightarrow pozitivismus v literární vědě).

Lit.: *M. K. Azadovskij*, Istorija ruskogo folkloristiki II, Moskva 1963. *J. Hrabák*, Literární komparatistika, Praha 1971. *V. M. Žirmunskij*, K voprosu o stranstvujuščich sjužetach, in: Izvestija AN SSSR, 1935. Týž, Sravnitelnoje literaturovedenje, Leningrad 1979.

tb

■ MICHANICE

těž *michanina* – humorný básnický žánr českého národního obrození, oblíbený zvláště v první třetině 19. stol., v němž na základě závazného rýmu byly konfrontovány s komickým záměrem věcné i logicky nesouvisející výroky, a to zpravidla přísloví nebo sentence (např. „žebrák mošny nepozbude“), popř. pseudosentence nebo parodované sentence („kámen nebyvá měkký“, „stehlík není strakapoun“) či víceméně satirické výroky („hlad a mor a advokáti jsou tři metly od boha“; všech-

ny příklady z K. S. Šnajdra). K neznámějším autorům *m.* patřil samouk Michal Silorád Patrčka (1787–1838).

M. byly psány čtyřstopými trochejskými verši, spojovanými střídavým rýmem, přičemž sudé verše končily stopou katalektickou (neúplnou), např.:

V podzim moc se ptáků zlapá.

Rybář mívá kocábku.

Mnohý žlutek s bílkem spapá,

bratru pak dá skořáčku.

(*M. S. Patrčka*)

mc

■ MIMESIS

(z řec. *mímésis* = napodobení), též *míméze* – estetická kategorie uměleckého napodobení skutečnosti. Pojem *m.* vychází z Platónovy estetiky, která chápala realitu jako napodobení a odlesk idejí a umění jako napodobení skutečnosti, jako odlesk odlesku. Aristotelés a Horatius rozuměli *m.* jak napodobení přírody, tak i „napodobení starých“, tj. dokonalých uměleckých tvůrců. Mimetické chápání umění je příznačné pro pokrokovou fázi buržoazního myšlení, především pro klasicistické umění, jež nazíralo umělecká díla jako věrně zobrazení statického modelu v přírodě. Tato koncepce odpovídala filozofickému mechanickému materialismu, který neviděl skutečnost jako živý dialektický proces. Renesanční malířství objevilo pro umění perspektivu, barvu a proporci (Descartova rozprostraněnost těles). Barokní umění přidalo k těmto principům pohyb a šerosvit. Vyvrcholení buržoazního mimetického uměleckého přístupu bylo dosaženo v realismu, jehož malířství se pokoušelo vyjádřit i měkkost materiálu zobrazeného modelu a jiné jeho smyslové kvality. Zde nastává ve vývoji buržoazní ideologie přelom a pozornost umění se přesouvá z kvalit reality na kvalitu počítka. Tato fáze buržoazního myšlení odpovídá subjektivnímu idealismu a je na ní založeno všechno moderní buržoazní umění. Jeho směry usilují často o záměrnou deformaci skutečnosti (kubismus, surrealismus). Moderní próza ukazuje, že pozorovací a nazírací přístup ke skutečnosti, jenž je základem *m.*, je odmocňován důrazem na subjektivnost a počítkový charakter nazírání. *M.* přírodního modelu je nahrazena *m.* počítků.

Marxistická estetika, vycházející z teorie odrazu, nechápe zobrazovanou skutečnost jako statický výsek přírody nebo jako výsek psychologie. Nejde jí proto o napodobení modelu. Jde jí o výklad skutečnosti jako dialektického celku, který se vyvíjí působením vnitřních rozporů. Socialistický realismus např. požaduje, aby dílo zobrazovalo reálné dynamické příčiny pohybu společenského celku. Marxistická estetika očekává od umění zobrazení podstaty skutečnosti v její ty-

pičnosti a skutečných hybných příčinách.

Od zrodu freudismu se objevují teorie, které nekladou *m.* do vědomého vnímání, ale do podvědomí. Podle těchto teorií jsou v lidském podvědomí uloženy archetypy všech skutečností a zobrazení v reálných uměleckých dílech jsou jen manifestacemi těchto archetypů. Z tohoto pojetí *m.* jako uměleckého napodobení podvědomého mýtu vycházejí E. Auerbach, T. S. Eliot, výtvarná ikonologie Panofského, archetypální kritika M. Bodkinové aj. Tato teorie vychází z transcendentálního idealismu, podle kterého formy skutečnosti neexistují ve vědomí, jak tvrdí subjektivní idealisté, ale „za“ vědomím, v „nesebeuvědoměném Já“, v podvědomí. Z obdobné teorie vychází i moderní buržoazní umění, proklamující deformaci a odklon od napodobení skutečnosti.

Skutečný obsah pojmu *m.* závisí tedy na řešení základní estetické a filozofické otázky; může být vykládán z hlediska uměleckého realismu i estetických směrů realismu protichůdných. Marxistické pojetí chápe umění jako *m.*, umění je vždy odrazem objektivní skutečnosti a společenského bytí.

Lit.: E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. M. Bodkin, *Archetypal Patterns of Poetry*, Oxford 1934. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939.

pb

■ MIMUS

(z řec. *mímós* = herec, napodobovatel) – 1. herec antického divadla, jehož hlavní výrazové prostředky tvořila mimika, gesta a pohyb (→ pantomima);

2. specifický divadelně dramatický žánr antických frašek, v němž herci převážně pantomimickými prostředky předváděli (napodobovali) komické osoby a děje. Kolébka *m.* je v Řecku a v jižní Itálii (zejména na Sicílii), kde kočovní herci, zvaní mimové (viz první význam pojmu), provozovali krátké, drastickou komikou oplývající scény, v nichž vystupovaly figurky z lidového prostředí. Typů, které tak vytvořili, využil již na počátku 5. stol. př. n. l. nejstarší autor řeckých komedií Epicharmos. Do literatury uvedl *m.* na konci téhož stol. Syrakusan Sófrón.

Ve 2. stol. př. n. l. se s *m.* seznámili Římané, u nichž získal značnou oblibu. Na rozdíl od tradiční → atellány nepoužíval *m.* masek, neboť v něm hlavní významotvornou funkci plnila právě mimika obličeje. Hlavní osobou římského *m.*, která měla za úkol komentovat příběh a řídit celý děj, byl tzv. archimimus (s oholenou hlavou); toho provázel a doplňoval jeho stálý spolutvůrce, omezený, a proto zle trestaný *sannio*. Dalšími typy *m.* byli např. provdaná paní (*callida nupta*), její milenec a kuplířská komorná; ženské role v *m.* hrály většinou ženy. Později, v době Cice-

ronové, se *m.* dostal i na velké jeviště (první jej uvedl Decimus Laberius), kde se více přiblížil k jiným oblíbeným žánrům římského divadla (atellána, fabula togata aj.) a byl provozován obdobně jako dohry (→ exodium) s funkcí rozesmát a pobavit široké vrstvy publika; potom byl tento žánr provozován opět samostatně. V mluvě *m.* byla napodobována řeč lidových vrstev s vulgarismy, erotickými (i politickými) narážkami apod.; vtip v *m.* býval však méně obscénní než v atelláně.

Po zániku antického světa, v době přechodu a za raného středověku, měl *m.* zvláště velký význam jako udržovatel a oživovatel divadelní tradice lidových frašek, který pak silně zapůsobil i na podobu středověkého divadla a dramatu, na formy a projevy → karnevalové kultury.

Lit.: *H. Reich*, *Der Mimus I–II*, Berlin 1903. kn

■ MINNESÄNGER

(z něm., z hornoněm. Minne = láska ve smyslu rytířském, Säng(er) = zpěvák) – ve středověkém Německu (12.–13. stol.) básník, zpěvák a hudebník v jedné osobě, zpravidla příslušník rytířského stavu nebo služebník feudálního pána, obdoba provensálských → trubadúrů nebo severofrancouzských trubvúrů; i v jeho tvorbě byla hlavním tématem láska v dvorském pojetí a kult zbožňované paní, navíc i poetizace vojenského života rytířů. Dominující formou tvorby *m.* byla v počáteční fázi píseň o dvou strofách, inspirující se folklórní tradicí, později hlavně tzv. → leich, navazující na vzory kurtoazní lyriky francouzské (→ lai). Mezi nejvýznamnější *m.* patří Walter von der Vogelweide (13. stol.), který vedle lyrických písní skládal též básně obsahu gnómičského a politického (→ sirventés). *M.* byli častými hosty i na pražském hradě, a to zvláště za Václava II., který se sám pokoušel o německé milostné písně ve stylu *m.*

ko

MINSTREL viz MENESTREL

■ MIRÄKL

těž *mirakulum* (z lat. miraculum = div, zázrak) – žánr středověkého náboženského divadla, tematicky specifikovaný (na rozdíl od biblických látek → mystéria) na legendární zázraky konané různými křesťanskými světcí, zvláště P. Marií. *M.* byly skládány a hrány od 12. až do 18. stol. prakticky v celé Evropě, a to nejprve ve Francii (Rutebeufův *Miracle de Théophile*, 1250), odkud postupně přešly do Anglie (kde pojem *Miracle Play* označoval zároveň i mystéria, a to na rozdíl od alegorických → moralit), do Německa

(Spiel von Frau Jutten, 1480), Holandska (Mariken van Nymwegen, 1518) atd.; v českém kontextu jsou hry tohoto žánru doloženy až v barokním divadle jezuitském a lidovém (→ lidová hra). Ve 20. stol. využil prostředků *m.* B. Martinů v *Hrách o Marii* (1934).

Lit.: *H. Borcherdt*, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935. *G. Coben*, *Le théâtre en France au moyen âge I–II*, Paris 1928–31.

kn

MISÁL viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ MISCELLANEA

(lat. = rozmanitost) – do jednoho svazku soustředěná sbírka textů různých autorů a rozmanitého obsahu, mezi nimiž není žádná těsnější spojitost; rovněž název časopisů nebo jejich částí, v nichž jsou shrnuty krátké zprávy z různých oblastí. V české literatuře je nejznámější Balbinova sbírka *Miscellanea historica regni Bohemiae* (17. stol.), tj. Rozmanitosti z dějin Království českého – torzo původně připravované vlastivědy Čech.

mr

■ MIZANSCÉNA

(z fr. la mise en scène) – starší výraz pro vypravení divadelní hry na jevišti (aranžmá, též scénické výtvarné řešení atp. – ve smyslu staršího pojetí režie), postupně však, s rozvojem režie jako samostatné tvůrčí divadelní disciplíny, se *m.* rozumí kompoziční režijní ztvárnění dramatu v → inscenaci.

kn

MLUVČÍ viz KOMUNIKANT

MLUVNÍ LYRIKA viz ZPĚVNÍ A MLUVNÍ LYRIKA

MNOHOZNAČNÁ SLOVA viz POLYSEMIE

■ MODEL

(z ital. modello = vzor) – 1. v *sémiotice* analogický objekt, jímž jsou reprodukovány nebo anticipovány vlastnosti jiného objektu v procesu jeho poznávání. Tradičně se odlišují *m.* matematické, využívající ekvivalentního matematického zobrazení, *m.* mechanické a fyzikální, ale nověji se pojem *m.* značně rozšiřuje a označuje jakýkoliv objekt, jehož struktura je z určitého aspektu podobná struktuře jiného objektu. *M.* se tedy jeví druhem zobrazení, ikonickým znakem, aplikovaným v procesu poznání. V takto širokém vymezení

lze pojem *m.* vztáhnout nejen na analogické modely vytvářené při vědeckém osvojování světa, ale i na takové objekty, jako je umělecké dílo, mýtus, přirozený jazyk atd., které svými prostředky specificky reprodukuje vlastnosti lidského univerza. Soubor těchto prostředků a pravidla jejich vnitřní organizace vytvářejí daný modelující systém. Sovětská sémiotika, která pojetí kulturních jevů jako modelů rozpracovala nehlouběji, odlišuje modelující systémy primární (přirozený jazyk) a sekundární, tj. všechny ostatní (umění, mýtus, etiketa atd.), o nichž se hypoteticky předpokládá, že se opírají o strukturu přirozeného jazyka, nad kterou pak vytvářejí své vlastní suprastruktury;

2. v *poetice*, především angloamerické nové kritiky (→ *new criticism*), uměle vytvořený objekt, reprodukuje jen některé, pro zkoumání podstatné vlastnosti objektu; poetika je v těchto souvislostech chápána jako „teorie možných promluv“, tedy jako nauka o *m.*;

3. v *literární vědě* tradičně též ve smyslu „předloha“, typ viděný v realitě a přetvořený pro literární dílo. Např. je známo, že pro Úly, dějiště románu M. Pujmanové Lidé na křižovatce, byl *m.* Zlín, že postava továrníka Kazmara vznikla podle *m.* Tomáše Bati apod.

Lit.: Kybernetika ve společenských vědách, Praha 1965. J. M. Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970. V. A. Štoff, O roli modelej v poznanii, Leningrad 1963. Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta, Trudy po znakovym sistemam I–V, Tartu 1963–1968.

mc

MODERNA ČESKÁ viz ČESKÁ MODERNA

MODERNA KATOLICKÁ viz KATOLICKÁ MODERNA

■ MODERNISMUS

(z franc. *moderne* = nejnovější, současný) – 1. *souborné označení* (užívané zejména v sovětské literární vědě) pro některé nerealistické směry v umění, zvláště v literatuře 20. století. (expresionismus, futurismus, dadaismus, „proud vědomí“, imazinismus, konstruktivismus, surrealismus, unanímismus, „absurdní drama“, „nový román“ aj.). Vznik těchto směrů byl ovlivněn krizí kapitalismu a jejím odrazem ve filozofii a umění, zvláště pak maloburžoazními názory, hlásajícími abstraktní protiklad „nového“ a „starého“ místo konkrétního třídního boje. Pro vztah *m.* ke skutečnosti je příznačná absolutizace třídních rozporů buržoazní společnosti jakožto rozporů věčných, osudových: v souvislosti s tím se projevují tendence estetiky ospravedlnit jakékoli společenské zlo – i za cenu libovolné subjektivní deformace skutečnosti. *M.* odmítá zaujmout hodnotící vztah k zobrazo-

vaným jevům a pokouší se přenést řešení společenských rozporů do abstraktní sféry, do oblasti symbolů, mystiky apod. Umění a umělcům připisuje výlučné postavení a schopnost manipulovat myšlením ostatních lidí (což je v rozporu s reálnou skutečností – s krajní nesvobodou umění za kapitalismu). *M.* v podstatě odmítá stranickost, pravdivost i lidovost umění, zaměřuje se především na izolovanou osobnost, individuální vědomí a jeho místo ve vesmíru, na zkoumání individua z různých stránek, nežádka v neobvyklých situacích a z deformujícího hlediska, na úsilí proniknout v umění do oblastí podvědomí, intuíce, extáze. Dochází k pokusům o rozbití tradičních forem, o nové pojetí některých kategorií (např. kategorie času u V. Woolfové). Časté je zobrazení chaotičnosti, nesmyslnosti světa („absurdní drama“), což souvisí s absolutizováním společenských rozporů a krizových jevů kapitalismu – člověka vidí *m.* jako bezmocnou loutku, ovládanou společenským mechanismem, povyšovaným do role jakéhosi božstva, zcela odděleného, všemohoucího a nepodřizujícího se lidskému úsilí.

Pro většinu *m.* směrů je charakteristická normativnost – podřizování a přizpůsobování skutečnosti apriorním představám. Vztah *m.* k literárním tradicím je negativní nebo vědomě zkrslující: v jeho jádru leží odmítání kritického vztahu ke skutečnosti a estetických ideálů minulého umění.

Marxistická literární věda neztotožňuje *m.* jakožto umělecký jev mechanicky s buržoazní ideologií a nezaujímá k němu paušálně negativní stanovisko (rozhodně však odmítá jako ideologický jev falešné a tendenční absolutizující interpretace *m.*, k jakým docházelo např. v ČSSR ve 2. pol. 60. let). Vychází z toho, že je třeba zkoumat *m.* v komplexu vývoje literatury 20. století jako historicky podmíněný jev, který je v určitém dialektickém vztahu k ostatní literatuře, a zdůrazňuje nutnost diferencovaného přístupu k jeho jednotlivým projevům, které u některých talentovaných představitelů *m.* přestupovaly původní ideová a estetická východiska;

2. v *kontextu latinskoamerické* (a pod jejím vlivem i španělské) literatury je *m.* názvem výrazného literárního směru na přelomu 19. a 20. stol. (zhruba v období 1888–1910). Ve srovnání s evropskými projevy *m.* se vyznačuje některými specifickými rysy, vyplývajícími z konkrétní historické situace (boj proti kolonizátorům a severoamerickému imperialismu, proces národního uvědomování) i z vývoje literatury Latinské Ameriky. Zahrnuje občanskou a vlasteneckou poezii kubánského básníka José Martího (1853–1895), R. Daría a dalších, inspirovanou soudobou situací v Latinské Americe a jejími nejpalcivějšími otázkami.

Nejvýznamnější představitel: nicaragujský básník Rubén Darío (1867–1916), Leopoldo Lugones

(Argentina), Ricardo Jaimés Freyre (Bolívie), Amado Nervo (Mexiko) a Julio Herrera y Reissig (Uruguay).

Španělský *m.* se od latinskoamerického liší pohřazením do sebe, spíše komorním zaměřením. Ovlivnil ranou tvorbu četných španělských básníků, např. J. R. Jiménez, bratrů Antonia a Manuela Machadových a F. Villaespesy.

Lit.: ad 1.: G. Blöcker, Die neuen Wirklichkeiten, Berlin 1957. Sovremennye problemy realizma i modernizma, Moskva 1965. Kritičeskij realizm XX veka i modernizm, Moskva 1967. M. A. Liščic-L. J. Rejngardtová, Krize modernismu, Praha 1975. N. Malachov, Socialističeskij realizm i modernizm, Moskva 1970. Realizm i chudožestvennyje iskanija XX veka, Moskva 1969. S. Spender, The Struggle of the Modern, London 1963. Z. Niedziela, Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku, Wrocław 1974. V. Vanslov, J. Kolpinskij, Modernizm, Analiz i kritika osnovnyh napravlenij, Moskva 1969; L. Štoll, O modernosti a modernismu, Praha 1974. ad 2.: K. Uhlíř, Předmluva, in: Rubén Darío, Zpěvy života a naděje, Praha 1963. hř

■ MODLITBA

krátká náboženská skladba, obracející se k Bohu nebo svatým s prosbou o vyplnění žádosti. V užším smyslu slova je možno za *m.* označit pouze nezpívanou a bez hudebního doprovodu pronášenou vázanou řeč, která byla přijata do kánonu křesťanské liturgie jako dovolená individuální forma obcování s Bohem. Je nerymovaná, využívá syntaktických paralelismů a pravidelného členění veršové délky. Základním textem římskokatolické liturgie je latinský Pater noster, z něhož se vyvinulo několik variací otčenášů. *M.* jsou pronášeny při určitých denních příležitostech, svátcích a obřadech. Obřadní modlitby daly vznik delším, zpívaným a dialogizovaným → litaním. *M.* pojící se k určitým denním hodinám a svátečním příležitostem se naopak odlišily jako *bóry* (z lat. hora = hodina). Vlastní text *m.* se skládá z přímého oslovení Boha, chvály jeho všemohoucnosti a prozřetelnosti a z žádosti o splnění přání.

V polyteistických a animistických náboženských systémech předjímá *m.* kletba (řecká ara), kouzlo, čarodějnická magická formule, zařikávání a zažehnavání. Tyto formy, bohatě doložené v germánské, indické (část véd, zvaná Atharvaváda) i staroegyptské literatuře, se však obracejí zpravidla k „zlému duchu“ a předpokládají, že duch je nucen působením magické síly slov ustoupit a vzdálit se. Takovou povahu mají např. ranhojičská zažehnavání červů a ran. Naproti tomu → hymnus se obrací k dobrým božstvům a má s *m.* společný rys v tom, že božstvo v jejich intencích

obrací svou přízeň k prosebníkovi na základě vlastní vůle a odměnou za jeho zbožnost.

Soubory církví kanonizovaných *m.* jsou vydávány ve formě modlitebních knížek, a zvláště protestantská reformace přinesla řadu nových obměn starého kodexu. Zcela volně a nahodile je forma *m.* užívána v novodobé lyrice (Modlitby k Neznámému od Sv. Čecha, 1896). Podstatným rysem *m.*, z něhož lyrika těží, je zaměřenost k budoucnosti a k určitému Ty, které jsou však chápány mysticky. V tomto smyslu sahají k formě *m.* O. Březina a V. Holan (Vanutí).

Lit.: I. Hampp, Beschwörung, Segen, Gebet, Untersuchungen zum Zauberspruch, Stuttgart 1961. pb

■ MOLOS

(z řec. molossos = moloský), řidčeji *trimakr* – v antické metrice stopa o třech dlouhých slabikách (– – –), trvajících šest mor.

mc

■ MONODIE

(z řec. monos = sám, ódé = píseň) – jednohlasý zpěv s akordicky založeným instrumentálním doprovodem. *M.* je oblíbeným útvarem zvláště v Itálii, kde na přelomu 16. a 17. stol. nahradila mnohohlasý zpěv. Nejvýraznější formou tohoto hudebního projevu se stal recitativ, volná hudební deklamace sólového zpěvu, v níž se melodie i rytmus plně přizpůsobovaly podloženému textu. Tak byl položen základ hudebně dramatickým žánrům, jakými jsou opera, oratorium, popř. kantáta. Jednohlasý zpěv je svým původem ovšem starší, než byl zpěv mnohohlasý (obvyklý byl např. u → trubadúrů, v lidové hudbě aj.); ovšem ani ve své době *m.* polyfonii nevytlačila.

Lit.: V. Holzknecht, Kniha o hudbě, Praha 1964.

kn

■ MONODRAMA

(z řec. monos = sám, dráma = jednání, divadlo) – 1. dramatický žánr s jedinou jednající osobou, běžný v řeckém divadle před Aischylem, zvláště však v 18. stol., kdy vedle jedné mluvící osoby někdy vystupovaly také další, ale němé postavy (u franc. dramatika A. Pirona, 1689–1773). Mezi *m.* bývají řazeny také sólové výstupy komiků. S žánrem *m.* nepřestalo pracovat ani moderní drama 20. stol. (např. J. Cocteau, Lidský hlas – hra pro jedinou herečku);

2. žánr hudebního dramatu; v 18. stol. se jako *m.* označují mluvená dramata s hudebním doprovodem (dnes jsou zahrnuta pod pojem → melodram).

Lit.: *N. Jevreinov*, Vvedenije v monodramu, Peterburg 1909. *R. Petsch*, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

■ MONOGRAFIE

(z řec. monos = jeden a grafein = psát) – žánr → literatury věcné, delší → pojednání, nejčastěji knižního rozsahu, týkající se jednoho vymezeného problému vědeckého nebo literárního, tj. např. díla jednoho autora, jedné literární skupiny nebo směru, života určité osobnosti apod.

ko

■ MONOLOG

(z řec. monos = sám; logos = řeč), samomluva, samostatná promluva, která je protikladem rozhovoru, → dialogu; monologický projev literární, jehož subjektem je → lyrický hrdina, → vypravěč, popř. autor, je charakteristický zvláště pro lyriku a epiku. V dramatu se *m.* chápe jako promluva, při níž na jevišti zůstává jediný herec a hovoří sám k sobě. Jako dramatický prostředek plní *m.* více funkcí: stává se součástí → expozice (Plautus, lidová hra), aby objasnil a vyložil souvislosti, které dramatický děj pouze naznačuje; na začátku dějství připravuje diváky na následující situaci, popř. připomíná nebo interpretuje závěr předcházejícího aktu; *lyrický m.* odkrývá intimní city postavy, nejednou vyjadřuje i osobní názory dramatikovy. Nejčastěji se setkáváme s *reflexivním m.*, který zachycuje myšlenky, úvahy některé z postav, jež jsou reakcí na konkrétní situaci dramatického děje (Shakespearův Hamlet). V antickém dramatu přednášel *m.* tohoto typu chór. *M.* v sobě často koncentruje hrdinovo rozhodování, vnitřní svár, jenž ústí do dramatického jednání, které určuje další dějový vývoj hry (Shakespearův Othello).

M. je tradiční dramatickou konvencí, charakteristickou zvláště pro raná stadia vývoje dramatu; později se pokládalo za nezbytné *m.* motivovat. Tak vedle pravého *m.* byl vytvořen *m.* maskovaný, který je zdánlivým dialogem: dvě osoby jsou však v dané chvíli na jevišti jen proto, aby jedna z nich naslouchala, popř. přerušovala souvislé vyprávění krátkými, v podstatě bezvýznamnými otázkami (Corneillův Cid); někdy je takovým posluchačem dokonce zvíře, rostlina nebo také stroj. *M.* je nejnadanějším prostředkem jak divákovi vyložit situaci a motivy dramatického dění, zároveň však oslabuje dramatickou účinnost hry; nejednou se stal pomocným prostředkem, ať již proto, že dramatik nedokázal fabuli předvést a motivovat dramatickou akci, nebo proto, že (např. v klasicistické tragédii 17. stol. – Corneille, Racine) nemělo jeviště zůstat prázdné a vlastní dra-

matická střetnutí (souboje, vraždy atd.) se odehrávala mimo scénu, takže o nich bylo pouze referováno.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *V. Erlich*, Some Uses of Monologue in Prose Fiction, in Stil- und Formprobleme in der Literatur, Heidelberg 1959. *J. Mukařovský*, Dialog a monolog, in: *J. M.*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. *R. Petsch*, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

MONOLOG VNITŘNÍ viz VNITŘNÍ MONOLOG

■ MONOMETR

(z řec. monos = sám, jeden, metron = míra) – v antické metrice verš tvořený jediným metrem (→ metrum 2), tj. buď → dipodií (jamb, trochej, anapest), nebo → monopodií (např. daktyl).

mc

■ MONOPODIE

(z řec. monopodia = jednostopová) – v antické poetice metrický celek tvořený jedinou stopou, na rozdíl od → dipodie, tvořené dvěma stopami (jambické metrum bylo dipodií) nebo od → tripodie, tvořené třemi stopami (poloverš pentametru je katalektickou tripodií). *M.* je např. metrum antického hexametru, je tvořeno stopou daktylskou nebo její spondejskou variantou.

mc

■ MONORÝM

(z franc. monorime = jednorýmový) – báseň, v níž se opakuje jen jeden a tentýž rým. V české literatuře je to např. Bezručova báseň Par nobile nebo Havlíčkova Dumka na batelovském vrchu.

M. se vyskytuje také v islámských formách, v → gazelu, → kasídě, → rubáí.

pt

■ MONOSTICH

(z řec. monos = jeden, stichos = verš) – 1. báseň tvořená jediným veršem. Jde o ojedinelý žánr omezený z větší části na náhrobní nápisy. Jeho výlučnost je podmíněna jak jeho krátkostí, tak i tím, že svou podstatou odporuje charakteru veršové řeči. Uvědomění jazykového projevu jako veršovaného se totiž opírá o opakování rytmicky obdobných jednotek (veršů), což u *m.* nepřichází v úvahu. *M.* se tedy vždy vnímá jako jistým způsobem neukončený, sama neukončenost se stává základním rysem jeho sémantiky. Veršovost *m.* může být vnímána jen na pozadí rozvinuté básnické tradice, v které je daný rytmický typ pevně zakotven;

2. nesamostatný, ojedinelý verš začleněný do kontextu prózy (např. hexametry v Kosmově kronice).

mc

■ MONTÁŽ

(z franc. *montage* = seřizování) – 1. aplikace filmové techniky stříhu při kompozici literárního díla; syžetový postup, založený na spojování časově, prostorově a kauzálně nesouvislých obrazů, motivů a scén v jeden celek. *M.* využívá rozmanitých, zejména neliterárních žánrů, např. dopisu, politického projevu, reklamy, novinové zprávy a novinového titulku, reportáže, dokumentu, pouliční písně aj. Umožňuje pluralitu a simultaneitu pohledů na předmět, dynamizuje statický námět a bezprostředně postihuje proměnlivost reality. Formálně se projevuje roztržštěním kompozice a klasického jednotného pohledu autorského vypravěče, umožňuje však aktualizovat intelektuální rovinu díla. *M.* zavedl do románové kompozice J. Joyce (*Ulysses*, 1925), z našich prozaiků jí užíval např. K. Čapek (*Válka s Mloky*). V poezii použil první techniky *m. G. Apollinaire* (*Pásmo*, 1913);

2. literární žánr, zejména dramatický, založený na popsaném kompozičně syžetovém postupu. Vývoj *m.* jako dramatického žánru souvisí ve 20. stol. s novým využitím simultánního jevištního řešení, kterého ovšem používalo např. už středověké církevní divadlo, a uplatňuje tak specificky divadelně pojatou techniku stříhu; např. F. Bruckner (*Zločinci*, 1929), u nás E. F. Burian (*Láska, vzdor a smrt*, 1946). Vedle prosté simultaneity bývá stříh realizován také přímo, a to textově nebo režijně. Stavba *m.* jako proces ustalování obrazů v divákových smyslech a rozumu se chápe dynamicky, „montážní princip na rozdíl od prostě zobrazujícího nutí tvořit také diváka...“ (Ejzenštejn). Tímto směrem se nesou také některé dramatickorežijní divadelní adaptace (Brecht, Burian, Krcjča, Divadlo na provázku). *M.* jako dramatický celek, sestavený ze samostatných úryvků hotových nebo upravovaných děl, uplatnili zvláště úspěšně J. Littlewoodová (*Ach, jaká rozkošná válka!*), u nás E. F. Burian (*Vojna*, 1935), J. Honzl (*Román lásky a cti*, 1941).

Lit.: S. *Ejzenštejn*, O stavbě uměleckého díla, Praha 1963. P. *Szondi*, Teória modernej drámy, Bratislava 1969.

pt + kn

■ MORA

(lat. = doba) – základní doba (řec. *chronos* *prótos*), v teorii časoměrného verše elementární časová jednotka, již odpovídá délka krátké slabiky či poloviční délka slabiky dlouhé, přičemž za slabiku krátkou se považuje každá slabika bez

dlouhé samohlásky nebo dvojhásky, po níž následovalo seskupení dvou nebo více souhlásek (jednotlivé poetiky rozeznávaly ovšem ještě několik málo typů souhláskových seskupení, která předcházející slabiku prodlužovat nemohla). Délka verše nebo kterékoliv jeho části pak mohla být udávána v násobku dob základních (daktylský → hexametr má například trvání 24 *m.*). *M.* samozřejmě nepředstavuje jednotku fyzikální, neboť reálná délka tzv. krátkých slabik se značně různí, její stabilita se opírá pouze o místo v kolektivně přijímané normě.

mc

■ MORALITA

(z franc. *moralité* = mravnost, mravní naučení) – alegorický žánr pozdně středověkého náboženského dramatu, v němž vystupují pouze alegorizované postavy, ztělesňující abstraktní pojmy mravních vlastností (*Ctnost*, *Neřest*, *Pokora*, *Vytrvalost*) nebo kategorie křesťanské metafyziky (*Duše*, *Smrt*), někdy dokonce i personifikované konkrétní předměty. Děj *m.*, zasazený zpravidla do imaginární alegorické krajiny (*Hrad vytrvání*, *Údolí hříchu*, *Hora naděje*), vyjadřoval obecná ponaučení středověké křesťanské morálky; jeho ústředním ideovým motivem byla marnost pozemského smyslového života a hledání abstraktního ideálu křesťanské ctnosti. Od nejstarších náboženských her, tzv. → *mysterií* a → *miráklů*, se tedy *m.* odlišovala tím, že nahradila jejich konkrétní biblické nebo legendární příběhy didaktickou teologickou abstrakcí.

Ačkoliv podobné náboženské alegorie nalezneme již ve sbírce šestí komedií abatye Hroswithy z 10. stol., bývá vznik vlastního žánru *m.* datován až do druhé pol. 14. stol., kdy se pod vlivem dobového vkusu (tendence k alegoričnosti a symboličnosti) začala rozvíjet zejména ve Francii, kde navazovala na satiricky moralistní tendence → *farce* a zvláště → *sotie*. Značné obliby dosáhla *m.* zejména v Anglii a ve Skotsku (*The King of Life*, 1400; *Castle of Perseverance*, 1425; nejproslulejší *Everyman*, 1500), zčásti i ve Španělsku, kde všude existovala jednak vedle *mysterií* a *miráklů* a jednak byla vsouvána do jejich představení, která trvala i několik dní, popř. byla dávána na jejich závěr. Obliba *m.* trvala prakticky jen do renesance, proto se ve střední Evropě nestačila jako žánr středověkého dramatu ujmout; zde se alegorické divadelní skladby s moralizující tendencí objevily v 16. stol. už jako součást latinsky psaného humanistického → školského dramatu.

Lit.: → *mirákl*

kn

■ MORFÉM

(z řec. morfé = podoba) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší, dále nedělitelná významová jednotka slova, která je nositelem mluvnického nebo lexikálního významu. Viz též → foném, → grafém.

vš

■ MORFOLOGIE

(podle řec. morfé = podoba, logos = slovo, nauka, utvořil J. W. Goethe) – obecně nauka o tvarech a jejich skladbě; na oblast literatury a umění byla aplikována od počátku 20. stol., zvláště ve 20. letech, a to jako nauka o stavbě literárních žánrů. Nejvíce se uplatnila v oblasti folkloristiky; Proppova analýza pohádky (Morfologie jazyka skazky, 1928) je dodnes považována za podnětný příklad pro morfologická bádání v literatuře vůbec.

Propp hledal stabilní a opakující se epické prvky, společně všem syžetům kouzelné pohádky; našel je v funkcích, což jsou podle něho invariantní jednotky pohádkového děje, akce postav. Na tyto všeobecné funkce převedl Propp všechny rozmanité konkrétní činy a situace pohádky; stanovil v kouzelné pohádce celkem 31 funkcí (např. odchod, zákaz, vyzvídání, podvod, přemístění, boj, vítězství, pronásledování, záchrana, usvědčení, přeměna, potrestání). V každé jednotlivé pohádce jsou zastoupeny pouze některé funkce. Konstantní je rovněž posloupnost (syntaktické vztahy funkcí). Seskupení funkcí do větších dějových celků nazval Propp „chod“. Kromě konstantních funkcí a jejich pevného sledu je kouzelná pohádka charakterizována také invariantním souborem úloh zúčastněných postav; je jich podle Proppa sedm (protivník, dárce, pomocník, princezna nebo její otec, rádce, hrdina a falešný hrdina). Propp vlastně navrhl obecný syžetový model celého žánru kouzelné (fantastické) pohádky. (Interpretaci provedl ve vybraném souboru pohádek ze sbírky Afanasjevovy.)

Autor chápal pokus o *m.* pohádky jako nutnou přípravnou část pro výklad historického vzniku pohádky; podal jej v knize Istoričeskije korni volšebnoj skazki (1946). Jeho práce o *m.* pohádky byla přeložena do mnoha jazyků a stala se od 50. let vzorem a podnětem pro četné obdobné analýzy pohádek (A. Dundes, J. L. Fischer, J. M. Meletinskij, S. J. Nekljudov, J. S. Novik, M. Pop) i dalších folklórních žánrů jako mýtu (C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, D. M. Segal, pověsti (V. Voigt) a jiných (E. K. Köngäsová, P. Maranda); ovlivnila i rozbor epické výstavby literárních textů vůbec (franc. vědci Cl. Bremond, Cv. Todorov, R. Barthes, sovětský J. M. Lotman). Přitom byly Proppovy principy a výsledky roz-

manitě obměňovány, korigovány a doplňovány: tak A. Dundes užívá místo funkce termínu motifem; jiní badatelé redukovali počet funkcí i počet úloh a jejich vztahy uspořádali do důsledných párových opozicí atd. Rovněž terminologicky se vedle *m.* mluví o morfologicko-strukturální analýze, strukturálním popisu, strukturálně typologickém studiu, strukturálních modelech atp.

Lit.: A. Dundes, Morphology of North American Folktales, Helsinki 1964. E. K. Köngäs, P. Maranda, Structural Models in Folklore, in: Midwest Folklore 12, 1962. J. M. Meletinskij, Štrukturalno-tipologický výskum rozprávky, in: V. J. Propp, Morfológia rozprávky, Bratislava 1971. J. M. Meletinskij, S. J. Nekljudov, J. S. Novik, D. M. Segal, Problemy strukturnogo opisanija vošebnoj skazki, in: Trudy po znakovym sistemam 4, 1969. B. Natnborst, Formal or Structural Studies of Traditional Tales, Stockholm 1969. M. Pop, Aspects actuels des recherches sur la structure des contes, in: Fabula 9, 1967. Tjž, Neue Methoden zur Erforschung der Struktur des Märchen, in: Wege der Märchenforschung, Darmstadt 1973. V. J. Propp, Morfológie pohádky, Praha 1970. V. Voigt, Die strukturell-morphologische Erforschung der Sagen, in: Probleme der Sagenforschung, Freiburg i. Br. 1973. M. Lešák-O. Sirovátka, Folklor a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ MOTET

(z franc. mot = slovo) – francouzský sedmiveršový útvar, sloužící od 12. stol. jako písňový text. Má formu a b a b / a b a (tedy jen dva rýmy), šestý verš bývá zkrácen. Užívá většinou deseti-slabičného a tříslabičného verše, tj. 10 10 10 10 3 10.

vš

■ MOTIV

(z lat. mōtivus = uvádějící v pohyb a z franc. motif = popud, pohnutka) – 1. v psychologii termín pro pohnutky lidského jednání. Podobně v literatuře má literární postava nějaký *m.* nebo důvod pro svůj čin;

2. v teorii literatury název nejjednodušší části slovesného uměleckého díla, která má ještě své → téma, ale je již nerozložitelná obsahově. Např. líčení činu nějaké osoby či jednoduché události, popis předmětu, odbočka (→ digrese) od hlavního tématu apod. Podle této obsahové funkce se zpravidla *m.* dělí na *dynamické*, *statické* a *volné*. *M.* na sebe organicky navazují, vytvářejí komplex *m.* a posléze celek díla. Existence každého *m.* je zdůvodněna – buď obsahem předchozího *m.*, → kompozicí díla, nebo ryze formálními důvody. Způsob, jak jsou jednotlivé *m.* nebo kom-

plexy *m.* uváděny do díla, jak jsou umělecky zdůvodňovány, se označuje jako → motivace. Vedoucí nebo příznačný *m.*, který se vícekrát opakuje, je → leitmotiv.

Lit.: E. Frenzel, Stoff-und Motiv Geschichte, 1966. L. Lopatyňska, Motyw literacki, in: Twórczość 1946. A. Veselovskij, Poetika sužetov, in: A. V., Istoričeskaja poetika, Leningrad 1940.

pv

■ MOTIVACE

(z lat. *mōtivus* = hýbající a franc. *motiver* = odůvodnit) – systém činitelů, na němž závisí důvodnost, opodstatněnost a věrohodnost v jednání postav a při vývoji událostí. Týká se vypravěčské prózy a dramatu, tedy syžetových útvarů. *M.* je jednak významným ukazatelem světového názoru autora, jednak i konvencí daného epického, popř. dramatického žánru. Lze rozlišit tři základní druhy *m.* – fantastickou, realistickou a oslabenou.

Při *m. fantastické* neboli *poetické* rozhodují o vývoji událostí a o jednání postav namísto objektivních zákonitostí příčiny nadpřirozené (bůh, osud, personifikované přírodní síly) nebo deformované přírodní zákony (např. v Baronu Prášilovi). Je charakteristická pro všechny mytologické a folklórní útvary, pohádky, pověsti, národní eposy a specificky také pro literaturu vědeckofantastickou.

M. realistická je shodná s objektivními zákonitostmi skutečnosti, ať už fyzikálními, biologickými, psychologickými nebo společenskohistorickými. Podle toho se rozlišují: a) *m. biologická*, jež vychází z předpokladu, že svět zvířecí i lidský je řízen týmiž zákony, takže postavy jsou štvány svými slepými biologickými potřebami (např. sexem nebo alkoholismem), jejich zájmy se přitom střetají a postavy trpí nebo ztroskotávají, protože se nemohou vymanit z působnosti těchto činitelů (Zolova Nana; Kašpar Lén mstitel od Čapka-Choda); b) *m. psychologická*, při které jednání postav a proměny situací nevyplývají z objektivních faktorů (ty mohou poskytnout jen první impuls), ale z aktivity nitra, tj. zájmů, fantazie, svědomí, popř. podvědomí hrdinů (např. Dostojevského Zločin a trest); c) *m. sociálně historická*, převažující v románech kritického a socialistického realismu, kde se život a jednání hrdiny podřizují ideologii příslušné společenské třídy nebo vrstvy, jejíž situací (popř. vývoj) postavy zároveň symbolizují (např. Siréna M. Majerové).

Při *m. oslabené* dochází k dějovému zvratu, nebo dokonce k rozhodujícímu rozuzlení bez hlubšího důvodu, cestou nahodilosti (tzv. happy end); v antickém dramatu je to „bůh ze stroje“ (deus ex machina), jinak např. živelní pohromy (povodně a požáry), nehody, dědičnost, sugesce,

vraždy, náhlé úmrtí jednoho ze soupeřů atd. Tyto případy oslabené *m.* jsou příznačným rysem nemělých, zvláště brakových děl. Oslabené *m.* ovšem také záměrně využívá absurdní, psychoanalytická a existencialistická literatura, aby zdůraznila nesmyslnost, ohroženost a bezmocnost lidské existence (např. Homo faber od M. Frische). Oslabená *m.* pak jako celek dostává nový smysl a stává se *m. metafyzickou* (např. Kafkův Proces).

Míra *m.* kolísá podle literárních druhů i směrů. Nejvýraznější *m.* nacházíme v tragédiích nebo v dobrých detektivních románech, zatímco třeba humoristické formy – anekdota, komedie – se často opírají o *m.* oslabenou, které zpravidla využívají ke komickým efektům.

pt

■ MOTO

(z ital. motto = heslo) – sentence, nejčastěji citát, bezprostředně uvozující celistvý vlastní text (literární dílo nebo jeho relativně uzavřenou část, např. kapitolu) a vstupující s ním do významového vztahu. Charakter tohoto významového vztahu může být především u *m.*, jež je citátem z jiného textu, značně proměnlivý, pohybuje se od přiřazení uvozovaného textu k hodnotám spjatým v soudobém povědomí s dílem, z něhož *m.* pochází, až k jejich radikálnímu odmítnutí nebo ironizování. V určitých historických obdobích se u některých žánrů *m.* stalo zcela závaznou, a proto jen málo příznakovou složkou literárního díla (romantický historický román apod.); vyznavačský ráz *mota* pak vstupuje jeho funkcí první informace o tématu uvozovaného úseku textu (zde se pak *m.* velmi blíží → titulu a v řadě případů, např. v záhlaví kapitol, jej přímo zastupuje).

mc

■ MUZIKÁL

(podle angl. musical, čti mjúzikl, zkráceně označení pro musical comedy, popř. musical play = hudební komedie) – syntetický žánr hudebního divadla, jehož styl a poetika se vyvíjely nejprve v USA (od poč. 20. stol.); odtud se rozšířil i do ostatních zemí. Tak jako → opereta je i *m.* historický, tj. s určitou epochou svázaný projev jedné a téže vývojové tendence, reprezentující po více než dvě století tzv. čtvrtou cestu divadla: mezi činohrou, operou a baletem. V hierarchii žánrů hudebního divadla zaujímá *m.* místo uprostřed mezi pólem operním a pólem varietním, mezi uměleckostí a zábavností, revuální pestrostí a hudebně dramatickou jednotou.

Vznik, vývoj a proměny *m.* možno sledovat v průběhu více než jednoho století na americké půdě, přičemž základní vývojovou tendenci je ne-

ustálý, pozvolný, ale zřetelný posun od mnohosti k jednotě, od zábavy k umění. V teorii *m.* vystupují do popředí dva základní pojmy: pojem *integrace*, signalizující úsilí o stále dokonalejší spojování hudební a taneční složky s příběhem, přičemž nejdůležitějším nástrojem této hudebně dramatické integrace je recitativ, prostředek původně operní, který *m.* pro své účely adaptoval a specifikoval. Druhý základní pojem je tzv. „*matetřistina*“ (angl. vernacular), tj. schopnost promlouvat k publiku o věcech jemu blízkých jeho vlastním jazykem, nejenom v literárním, ale i v hudebním smyslu. Zejména po této stránce se *m.* liší od operety, která bývá zpravidla (příběhem, jazykem, hudbou) více nebo méně exotická a vzdálená bezprostřední životní zkušenosti publika. Od operety se *m.* liší i řadou dalších rysů, z nichž nejzřetelnější je mnohotvárnost: není vázán ani na dějová klíše, ani na schematické rozdělení typů, nezná rozčlenění na jednotlivé herecké obory (milovník, subreta, komik atd.), nemá pevně ustálené kompoziční schéma jako evropská opereta, rozčleněná zpravidla do tří jednání a finále po vyvrcholení zápletky na konci druhého dějství. Na rozdíl od operety, kde se zpívá, aby se doplnilo a rozšířilo to, co už bylo řečeno dějem, je *m.* složitá struktura, v níž má každá z jednotlivých složek (hudba, zpěv, tanec, mluvené slovo) schopnost stát se nositelem samostatného významu. Na pozadí operety a jejích konvencí lze pak vymezit i další charakteristické rysy *m.*, zakládající jeho specifickou jako divadelního žánru: širší rejstřík námětový, fabulační, stylový i emocionální. Třebaže milostná tematika je i v *m.* nejčastější, bývá obvykle začleněna do hlubších i věcnějších společenských vztahů a souvislostí. *M.* má tendenci pokrýt tematicky i žánrově stejně rozlehlé plochy jako tradiční činohra.

Vedle formy nejčastější a nejpobulárnější, již je komedie (*My Fair Lady*), nejsou výjimkou příběhy vážné (*Muž z La Manchy*), nebo dokonce tragické (*West Side Story*); vedle děl melodramatických a sentimentálních i díla společenských kritického a satirického zaměření. Náměty *m.* jsou většinou odvozené: libreta buď přímo zpracovávají známou předlohu (literární, divadelní, filmovou), nebo se jí alespoň v základním nápadu inspiřují – v rozpětí od autorů antických (Aristofanés) přes Shakespeara až po autory současné (O'Neill, Pagnol, Fadějev). *M.* není námětově odvozený proti své vůli nebo jenom z nouze (nedostatek dobrých původních textů), nýbrž s touto odvozeností přímo kalkuluje: popularita předlohy je jedním z hlavních předpokladů zamýšleného úspěchu. Pro poetiku *m.* je charakteristická receptivnost a mimetičnost: přejímá nejenom náměty, zápletky a dialogy, ale i divadelní a filmové objevy a výboje.

Od poloviny 60. let lze ve vývoji amerického

i evropského *m.* vysledovat dvě protichůdné tendence: jedna směřuje ke kultivaci dosažených forem, k stále větší ucelenosti a integraci hudby a děje, druhá naopak k uvolnění fabulační složky, k jevištnímu antiiluzionismu a k větší míře stylizace. V české divadelní tradici má *m.* nejvýraznější předchůdce v repertoáru Osvobozeného divadla.

Lit.: *L. Bernstein*, Americká hudební komedie, in: Divadlo 19, 1968. *Z. Hořínek*, Svět operety a svět muzikála, tamtéž. *I. Osolobě*, Muzikál je, když . . ., Praha 1967. *Týž*, Divadlo, které zpívá, mluví a tančí, Praha 1974. *S. Schmidt-Joos*, Muzikál, Praha 1968.

vk

■ MÚZY

(z řec. Músaí, lat. Músa) – 1. skupina bohů z velmi rané vrstvy starořeckého náboženství. Prvotně vnitřně nediferencované a nestálé seskupení se vlivem dodatečně mytologické systematizace ustálilo (až v době římského císařství) na 9 Múzách, které byly začleněny do struktury mýtu jako dcery Dia a Mnemosyné (Paměti) a obdařeny různými funkcemi v lidské kultuře. *Kleió* (Clio) se stala patronkou dějepisceví, *Melpomené* tragédie, *Thaleia* (Thálie) komedie, *Euterpé* hudby, *Terpsichoré* tance, *Erató* milostné poezie, *Úrania* hvězdářství, *Polybymnia* hymnického zpěvu a *Kalliopé* eposu. Soustava *M.* tak vypovídá o poměrně časných antických představách o vnitřní členitosti umění a zároveň odráží jeho postavení v antické společnosti. Básník jako věstec Múz požíval společenské ochrany, přítomnost *M.* mu dávala jistotu nalezení správného výrazu. Vyzvání *M.* (→ invokace) se stalo pravidelným začátkem např. eposu a jako kanonizovaný prvek přežilo především v tomto žánru i rozpad antické civilizace;

2. v kritické praxi se někdy operuje s výrazem „múzy“ v přeneseném smyslu: jako „desátá múza“ bývá např. označován film, jako „jedenáctá múza“ televize apod.

Lit.: *I. Trencsényi-Waldapfel*, Mytologie, Praha 1967.

mc

MUZSKÝ RÝM viz RÝM MUZSKÝ

■ MYSTÉRIUM

(z řec. mystérion = tajemství) – nejrozšířenější a nejrozsaňlejší žánr středověkého náboženského dramatu, který vyšel z → církevní hry. Tematicky se *m.* opíralo zprvu o náměty ze života Kristova (s těžištěm v jeho ukřižování a zmrtvýchvstání), později se rozšiřovalo na celou biblickou historii od stvoření člověka až po poslední soud.

Původně skládali *m.* kněží, a to latinskou prózou, brzy však začal do nich pronikat i světský živel; to se projevilo jednak postupným pronikáním národních jazyků a verše (např. latinsko-český zloemek velikonoční hry s mastičkářskou scénou ze 14. stol.), jednak neustálým zesvětšovaním ideovým i výrazovým, vrcholicím lidovými scénami plnými vulgárního obscenního humoru. Proto byla *m.* poměrně brzy ve svém vývoji nucena opustit církevní půdu (původně to byl chrám, později prostor před chrámem) a přestěhovala se na náměstí. Toto zesvětštění uvolnilo v *m.* rozvoj divadelních prvků: podfvaná se stávala stále pestřejší a rozsah *m.* narůstal až do podoby rozsáhlých cyklických skladeb, jejichž představení trvalo řadu dní. Největšího rozvoje dosáhlo *m.* ve Francii: např. *m.* o umučení (de la Passion), dávané ve Valenciennes 1547, mělo přes 50 000 veršů a jeho provedení, při němž účinkovalo 63 herců z řad nejbohatších občanů, trvalo 25 dní. Bylo však hráno i v ostatních katolických zemích; v Anglii se přitom nerozlišovalo od žánru tzv. → miráklů a nazývalo se rovněž miracle play, ve Španělsku se vyvinulo ve specifickou formu → auto sacramental.

Ve vývoji dramatu objevilo *m.* jeho možnosti při ztvárnění množství dějů, míst a času děje, předkládalo nejen paralelní řady dějových linií, ale naznačilo i možnost spojování různých žánrových podob – směšného vedle vážného, patetického vedle groteskního apod. *M.* silně ovlivnilo zejména vývoj → lidové hry.

Lit.: viz → mirákl.

kn

■ MYSTICISMUS V LITERATUŘE

(z řec. mystikos = tajuplný) – krajní typ idealismu, dosahující syntézy objektivního a subjektivního idealismu ztotožněním přírodního transcendentna se subjektivním transcendentálním vědomím. *M. v l.* neusiluje o poznání, ale o mystifikaci objektivní skutečnosti, již má být dosaženo nejvyššího estetického prožitku. Je projevem přezího historického vědomí, objevuje se zákonitě v obdobích převládající společenské reakce. *M.* odmítá smyslové i rozumové nazírání skutečnosti, nad které povyšuje bezprostřední „zření“, v němž se subjekt ztotožňuje s absolutním duchem. Ve filozofické formulaci lze *m.* vysledovat ve starověku u Platóna a Plotina, ve středověku u Tomáše Akvinského, v novověké filozofii u Schellinga, Schopenhauera, Bergsona a modifikovaně i u Husserla. Jako praktická a náboženská psychologie prožitku se *m.* opírá o několikastupňovou cestu k splynutí s božským principem (unio mystica): k buddhistickému stavu nirvány vede „osmidílná cesta osmera ctností“, středověká křesťanská mystika vychází z nečinného nazírání (contemplatio),

vedoucího k mystickému vytržení a spojení s bohem (extasis), po kterém opět následuje stav vyprahlosti duše (siccitas). Pro svou iracionalistickou povahu nalézá *m.* živnou půdu častěji v literatuře než ve filozofickém myšlení.

Silné prvky *m.* jsou patrné v čínském taoismu, indickém bráhmánismu a buddhismu a arabském sufismu. *M. v l.*, odtržené od bezprostředního náboženského kultu, má své počátky v řecké orfické poezii (88 orfických hymnů asi z 3. stol. př. n. l., Kallimachos, alexandrijská škola) a pozdní římské literatuře (Apuleius, 2. stol. n. l.). Východní a křesťanské vlivy se mísí v *m.* Plotina, Augustina Aurelia, Dionýsia Areiopagity, Boëthia (3. až 6. stol.). V protikladu k spekulativní scholastice univerzit vznikl mnišský subjektivní *m.* 11. až 14. stol. (Bernard z Clairvaux, Hugo ze sv. Viktora, Mistr Eckhart, Heinrich Suso, Johan Tauler z Porýní, sv. Bonaventura aj.). Po panteistické renesanční mystice (Paracelsus) a jezuitském *m.* ve Španělsku (Teresa z Ježíše, Ignác z Loyoly) nastává rozkvět barokního *m. v l.* (R. Crashaw a H. Vaughan v poezii anglických metafyzických básníků, Angelus Silesius a Friedrich v. Spee v německé poezii, B. Bridel u nás).

Nová vlna *m. v l.* se objevuje v romantismu (W. Blake, Novalis) a na přelomu 20. stol. jako průvodní jev symbolismu (Solovjov, Arcybašev a Berďajev v Rusku, Březina, J. Deml a sochař Fr. Bílek u nás, dále Maerlinck, prerafaelité, Yeats, Rilke, Unamuno aj.). *M. v l.* však nemusí být spojen nutně s formami teismu. Mystickou povahu má i unanimitické splynutí jednotlivce s kolektivní duší u J. Romainse a existencialistické splynutí intersubjektivit Já a Ty (filozofové M. Buber, G. Marcel a prozaici G. Bernanos, Fr. Jammes). Také Heideggerova hierarchie modů existence vedoucí k limitní zkušenosti bytí je jen zahalenou praktickou psychologí *m.* V Holanově předválečné poezii se setkáváme s pojetím básnictví jako dovršování mystického aktu komunikace s tajemným, nevýslovným. *M. v l.* usiluje programově o deformaci skutečnosti, již nadřazuje tajemno, nadreálné, podvědomé. Jeho prvky můžeme sledovat v symbolismu, freudismu, expresionismu, surrealismu, existencialismu a jiných směrech moderního buržoazního umění.

pb

■ MYSTIFIKACE LITERÁRNÍ

(z řec. mystés = znalý tajemství a lat. facere = dělat) – záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře. Důvodem *m. l.* bývá snaha obelstít cenzuru, aktualizovat nebo umocnit společenský vliv díla, upoutat pozornost. Při *m. l.* se využívá rozmanitých forem nepříznaného autorství, kupř. → anonymu, → pseudonymu, → alionymu, literárních podvrhů, smyšlených postav, fin-

guje se místo a čas vzniku díla nebo jeho vydání, předstírá se na podporu věrohodnosti věcnost a vědeckost apod. Příkladem *m.* v ruské literatuře minulého století je fiktivní postava básníčho šó-sáka Kozmy Prutkova, zosobňující byrokratickou omezenost doby Nikolaje I. Pod tímto kolektivním pseudonymem byly publikovány parodické básně, bajky, aforismy a dramatické scénky bratřů Zemčuznikovových a A. K. Tolstého. Francouzský spisovatel Prosper Mérimée např. debutoval svazkem romantických dramát Divadlo Kláry Gazulové (1825), která vydával za překlad ze španělštiny, a svoji druhou knihu Guzla (1827), sbírku balad, za dílo lidové poezie ilyrské. V Anglii se v 18. stol. rozšířily básně domnělého slepého skotského lidového básníka ze 3. stol. Zpěvy Ossianovy (1760), jejichž skutečným autorem byl však současník J. Macpherson. Obdobné *m. l.* se v 18. a 19. st. vyskytly v souvislosti s romantickým kultem dávnověku i v dalších literaturách, např. německé, bulharské, estonské i české. *M. l.* mimořádného společenského dosahu byly obrozené padělký V. Hanky a J. Lindy Rukopis královédvorský (1817), kladený falzifikátory do 13. st., a Rukopis zelenohorský (1818), které ztvárnily idealizující dobové představy o kulturní úrovni a heroismu české národní minulosti. *M. l.* obestírají osobnost J. Haška, zejména jeho žurnalistickou činnost v časopise Svět zvířat, parodické ustavení strany mírného pokroku v mezích zákona (1911) i sepsání jejich dějin (Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona). Snahou zesílit sociální účín díla potlačením pravého autorství byla nesena *m.* Bezručova i tři sbírky V. Nezvala z 30. let, připsané záhadnému Robertu Davidovi; humoristickou *m.* v oblasti současné divadelní tvorby je český všeuměl Jára (da) Cimrman.

Lit.: E. Lann, Literaturnaja mistifikacija, Moskva-Leningrad 1930. J. Masanov, Literaturnaja mistifikacija, Moskva 1940. J. Masanov, V mire psevdonimov, anonimov i literaturnych poddelok, Moskva 1963. P. Ricard, Artifices et Mystifications littéraires, Montreal 1945. A. Tbierry, Grandes mystifications littéraires, Paris 1911.

pt

■ MYTOLOGICKÁ POEZIE

(z řec. mýthos = vyprávění, logos = slovo, nauka) – poezie realizující → mýtus, tj. fixující jeho určitou jazykovou podobu; též poezie využívající mytologických témat volně pro své vlastní potřeby. Tyto dvě krajní podoby *m. p.* určují její cestu od uměleckého myšlení „mýtem“ až po samostatnou a mýtem neřízenou uměleckou tvorbu. V antické literatuře patří k nejznámějším dílům *m. p.* např. Hésiodova Theogoniá, Homérova Ílias a Vergiliova Aeneis.

mc

MYTOLOGICKÁ ŠKOLA viz ARCHETYPÁLNÍ KRITIKA

■ MYTOLOGIE

(z řec. mýthos = vyprávění, logos = slovo, nauka) – 1. vzájemně spjatý *etnobar* → *mýtů* určitého společenství, obvykle etnického (m. řecká, slovanská, germánská apod.);

2. *teorie mýtů*, věda zabývající se studiem mýtů. Kořeny *m.* v evropské kulturní tradici sahají až do období antiky, kdy docházelo k prvním pokusům o racionální výklady mýtů, at již jako alegorických obrazů přírodních jevů (Métrodóros z Lampsaku, 3. stol. př. n. l.), nebo určitých ideálních principů (Anaxagoras) či jako zdeformovaného záznamu už zapomenuté historie (Euméros z Messeny). Tyto tři typy výkladů mýtů (s obvyklou převahou výkladu přírodního) se v zásadě postupují i v novověkých dějinách *m.* Jako vědecká disciplína se *m.* začíná formovat koncem 18. a počátkem 19. století v souvislosti s růstem zájmu o lidovou kulturu. Pole výzkumu, dříve zúžené jen na oblast antickou a hebrejskou (mytologie biblická), se postupně rozšiřuje (Ch. Heyne, F. Creuzer aj.). První pokusy Creuzerovy o srovnávací *m.* indoevropskou nabyly v 19. stol. převahy (bratřů Grimmův, M. Müller, jenž také nejvýrazněji využil pro mytologické výzkumy materiálu lingvistického, viděl totiž v mýtu projev „choroby jazyka“, pozdějšího nepochopení smyslu dávné řeči „v obrazech“), nicméně brzy se ukazuje, že genetickou souvislostí nelze vysvětlit všechny shody mezi jednotlivými mýty. Shody v mýtech u etnických skupin, mezi nimiž nelze předpokládat ani souvislost genetickou, ani vzájemný styk, vykládá v 2. polovině 19. století antropologická škola ze specifiky psychické struktury člověka jako biologického druhu (E. B. Tylor, A. Lang); nedoceňuje se tu ovšem (jak zdůrazňují marxistické výklady mýtů) působení obdobných ekonomických podmínek.

Ve 20. stol. se shromažďuje postupně rozsáhlý materiál pro poznání mytologií neevropských, síli zkoumání mýtů v souvislosti s potřebami daného kolektivu (sociologická škola, funkcionalismus), ale současně roste také zájem o detailnější poznání vnitřní struktury mýtu (Lévi-Strauss). V souvislosti s aplikací lingvistických a obecně sémiotických metod dochází k pokusům dobrat se invariantní podoby mytologie slovanské, indoevropské apod. (např. V. V. Ivanov, V. N. Toporov).

Lit.: V. V. Ivanov-V. N. Toporov, Slavjanskije jazykovje modelirujuščije semiotičeskije sistemy, Moskva 1965. J. Král, O nynějších směrech bádání mytologického, in: Listy filologické 1888. J. Kagarov, Očerk sovremennogo sostojanija mifologičeskoi nauki, in: Voprosy teorii i psihologii tvorčestva 5, Char'kov 1914. I. Netušil, Mifologičeskije teorii, in: Mirnyj trud 1902. Světové

mytologie, Praha 1973. I. *Trencsényi-Waldapfel*, Mytologie, Praha 1967. S. A. *Tokarev*, Mify narodov mira I-II, Moskva 1980.

mc

■ MÝTUS

(z řec. mýthos = vyprávění) – 1. též *báje*, fabulovaný útvar vypovídající o historii bohů, vzniku a povaze světa, člověka i o jiných přírodních a sociálních reáliích. Svou stavbou představuje *m.* složitý celek, obsahující vedle prvků sakrálních i zárodky pozdějších věd, filozofie, etiky, umění, práva a ideologie v užším smyslu slova; je tak příznačný pro kultury s ještě nedostatečnou diferenciací společenského vědomí. Základní funkcí mýtu je zprostředkovat sociálně závazný výklad světa uvnitř dané kultury, vytvořit v ní model chování pro různé oblasti lidské aktivity (práce, výživa, právo, sex, vědění, válka atd.) a tak zaručit stabilitu kultury, která *m.* produkuje. *M.* má i značnou poznávací hodnotu, je shrnutím (ale i výběrem) zkušeností dané kultury, vždy nějakým způsobem odráží střetání poznávajícího subjektu s na něm nezávislými přírodními a společenskými silami, současně však představuje poznání ne jako proces, ale jako stav, jako soubor dosažených a kanonizovaných poznatků, a v tomto smyslu brzdí poznávací procesy, které by hrozily celistvost jeho výkladu světa narušit. Úsilím po univerzálnosti tak *m.* nepřipouští jiné nezávislé výklady světa jako stejně platné. Historickým vývojem proto jednotlivé *m.* často různého původu splývaly ve větší celky, → mytologie, v nichž se vzájemně přizpůsobovaly témuž organizačnímu řádu.

S literaturou je *m.* těsně spjat již genetiky, literatura totiž představuje vlastně prodloužení mytického vyprávění a zaujímá i v moderní společnosti v zásadě totéž místo, jaké zaujímalo vyprávění *m.* Především se přibližuje literatura mýtu všude tam, kde usiluje postihnout „obecné“ a „nadčasové“ stránky lidského bytí (pak se hovoří o *mytologickém aspektu* literárního díla), někdy literatura přijímá strukturu *m.* (J. Joyce: *Odysseus*, Finnegans Wake; J. Updike: *Kentaur*) nebo využívá – v různých podobách a funkcích – řady mytických témat a příběhů. Pro evropskou kulturu má ústřední význam mytologie řecká (ať již v původní řecké, nebo v romanizované podobě) – např. literární typ *Prométhea* u *Ovidia*, *Goetha*, *Byrona*, *Shelleyho* aj., vlivem křesťanství také mytologie hebrejská, jejíž svod představuje *Starý zákon*. K jednotlivým národním mytologiím obrátil pozornost romantismus. V řadě germánských literatur se oživuje zájem o témata mytologie germánské, zachované v málo porušené podobě v záznamech severních Germánů (např. ve švédské literatuře u *E. Tegnéra*), obdobně ve Finsku a *Estonsku* je oživena mytologie finská (*Lönnrotova*

Kalevala, *Kreutzwaldův Syn Kalevův*). Prvky mytologie slovanské, ať již ožívované nebo uměle dotvářené, se uplatnily i v našem kulturním kontextu, srov. mytologické konstrukce v *Kollárově Slávy* decei nebo pokus o rekonstrukci slovanského dávnověku v *Lindově Záři* nad pohanstvem aj.;

2. v přeneseném významu se mýtem rozumí každý produkt poznávacího nebo interpretačního procesu, který nemíří k podstatě jevů, ale ulpívá na jejich povrchových vlastnostech, pomocí nichž pak skutečnost více či méně kolektivně závazným způsobem vykládá, systematizuje a hodnotí. S dávnověkými *m.* v tomto pojetí – zahrnujícím mezi *m.* i mýty moderní doby, tzv. „*mýty dneška*“ – jej spojuje úsilí naturalizovat historii, tj. podat to, co je výsledkem historického vývoje, jako jev neměnný a vytržený z času (v tomto smyslu má i „*m. dneška*“ výrazně stabilizující funkci) a současně úsilí aspirovat na všeobecnou závaznost svého výkladu přírodních a sociálních reálií. V tomto chápání není *m.* vymezen ani svou složkou obsahovou, ani vázaností na určitou etapu vývoje lidské společnosti, ale mnohem spíše je určen jako jistý způsob výpovědi o realitě. V poslední době se sémiotika (především francouzská), která věnovala velkou pozornost popisu, analýze a kritice buržoazních *m.* (zejména *R. Barthes*), pokusila nalézt obecný sémiotický vzorec mýtu: definovala *m.* jako znakový útvar, jehož složka označující je sama celistvým znakem, *m.* tedy označuje pomocí celých znaků. V tak obecné formulaci však *m.* splývá s každou konotací (→ denotace, → konotace).

Lit.: *R. Barthes*, *Mythologies*, Paris 1957. *Týž*, *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie*, Praha 1967. *M. Eliade*, *Sacrum*, mit, historia, Warszawa 1974. *C. Lévi-Strauss*, *Antropologie structurale*, Paris 1958. *Týž*, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1971. *M. Lišic*, *Antičnjý mir, mifologija, estetičeskoje vospitanije*, in: *Idei estetičeskogo vospitanija* 1, Moskva 1973. *A. F. Losev*, *Dialektika mifa*, Moskva 1930. *Týž*, *Znak. Simvol. Mif*, Moskva 1982. *B. Malinowski*, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, New York 1948. *Myth and Literature*, Lincoln 1969. *M. Otruba*, *Mýtus a rítus*, in: *Česká literatura: 1970. Světové mytologie*, Praha 1973. *Terror und Spiel*, München 1971. *J. M. Meletinskij*, *Poetika mifa*, Moskva 1976.

me



NADPIS viz **TITUL**

NADREALISMUS viz **SURREALISMUS**

NADSAZKA viz **HYPERBOLA**

■ NAIVNÍ A SENTIMENTÁLNÍ BÁSNICTVÍ

(podle rozlišení F. Schillera) – zásadní, programové pojednání Friedricha Schillera, vydané samostatně v roce 1800 pod názvem *Über naive und sentimentalische Dichtung*, dalo oběma uvedeným pojmům zcela specifický smysl. Schiller při jejich rozlišení vychází z rozdílnosti umělecké povahy své a svého přítele Goetha (zejména v dopise ze dne 23. 8. 1794). Naivní se podle něho vztahuje k přirozenosti člověka, tj. člověka, který žije z přírody, a tedy spočívá sám v sobě; ve svých uměleckých dílech pak podává prostý odraz přírody a člověka. Příkladem jsou básníci antiky, především Homér. Sentimentální naproti tomu znamená hledání ztracené přírody a přirozenosti v říši ideálu. Jde v podstatě o problematiku moderního umělce, který už nemůže – jak činil umělec naivní – podávat prostý odraz přírody a člověka; jelikož se harmonické spolupůsobení přírody a člověka stalo už „pouhou ideou“, musí se sentimentální umělec snažit pozdvihnout svou skutečnost k ideálu.

Na základě této své pojmové dvojice Schiller pak dále odvozuje členění poetických druhů. Spojení naivní a sentimentální tvůrčí metody v nový, vyšší druh je podle Schillera (který do souvislosti uvádí naivní a realistické a sentimentální a idealistické) žádoucím cílem. Jeho rozlišení, které mělo velký význam i pro jeho vlastní uměleckou tvorbu, působilo mnohonásobně až do 20. století. Pojednání o naivním a sentimentálním básnictví – spolu s Schillerovými dalšími, z Kantovy idealistické filozofie vycházejícími estetickými pracemi, v nichž autorovi šlo o syntézu krásy a ideálu humanitního, o harmonii a svobodu člověka – do velké míry určovalo německou klasickou literaturu a položilo základy její estetiky.

Lit.: *Paul Weigand, A study of Schiller's essay „Über naive und sentimentalische Dichtung“ and a consideration of its influence in the 20. century*, New York 1952.

kh

NAIVNÍ LITERATURA viz **INSITNÍ LITERATURA**

NAMĚT viz **TÉMA, FABULE, DĚJ**

■ NAPODOBENINA

umělecky méněhodnotná obměna literární předlohy, vyznačující se zpravidla neuvědomělou, mechanickou závislostí a nesamostatností, a to převážně ve vícerech zřetelích najednou – v tématu, obsahu, ideji, kompozici i literárním stylu. Napodobitel obvykle imituje nejnápadnější a nejjvýraznější složky díla, zatímco jiné složky, jako například ideovou hloubku, imitovat nedokáže. Tím vznikají rozpory mezi napodobenou složkou a celkem, mezi formou a obsahem, které působí neumělostí, popř. bezděčnou komikou. Z *n.*, plynuce přecházejících v → plagiát, těžší komerční literatura a literární → brak; objevuje se však i v literatuře vysoké (ve středověku byly např. běžné napodobeniny Božské komedie), a to v některých literárních směrech dokonce s kladným estetickým hodnocením (→ anakreontika, → petrarkismus). Významnou úlohu má napodobování úspěšných děl při vzniku a kodifikaci nových žánrů. Autor děl napodobitelského charakteru se označuje jako → epigon. Neumělá *n.* nazývá se také někdy *pastiš* (z franc. *pastiche* = pasta).

pt

NARÁTOR (z lat. *narrator*) viz **VYPRÁVEČ**

■ NÁRODNÍ LITERATURA

soubor všech původních literárních děl autorů jednoho národního společenství (např. literatura česká, slovenská, ruská, francouzská apod.), zahrnující jak díla minulosti, tak i literaturu současnou. Za hlavní znak *n. l.* bývá někdy považována pouze přirozené pocítovaná vzájemná souvislost literárních děl, psaných jedním jazykem (viz např. snahy o zahrnování německy psané literatury rakouské a švýcarské do *n. l.* německé), avšak jazyková jednotlivost, jakkoli bývá zpravidla pro celistvost *n. l.* charakteristickou, není tu podmínkou ani absolutní, ani primární (srov. např. latinská díla českého humanistického písemnictví nebo tříjazyčnou *n. l.* švýcarskou apod.); určujícím činitelem je zde totiž především historická jednota vývoje národního společenství, v jehož sociálním a sociálně psychologickém kontextu jednotlivá díla *n. l.* vznikají a působí. *N. l.* je tedy přirozeným, historicky vzniklým a vyvíjejícím se celkem, jehož sociální funkce spočívá zejména v aktivním podílu na vytváření a rozvoji národní kultury, jejíž je sama podstatnou součástí; tato funkce také určuje a vysvětluje *n. l.* jako organický, vnitřně strukturovaný celek, jehož celistvost je v podstatě dialektickou (tj. vnitřně rozrůzněnou, protikladnou a v čase proměnlivou) jednotou všech jednotlivých dílčích prvků, tj. literárních děl různých dob, směrů, tendencí, škol i autorů.

Výzkum *n. l.*, a to jednotlivých děl a autorů,

jejich vzájemných vztahů (tj. různých vlivů, spjitostí, rozporů a tradic, a to i mimoliterárních, jakož i jejich proměn v čase), je vlastním předmětem oboru → dějiny literatury, jenž se také z převážné části specializuje právě na dějiny jednotlivých *n. l.*, zkoumaje je jako dějiny konkrétního literárního procesu, a to jak v jeho vnitřních, specificky literárních vazbách, tak v jeho historické a sociální podmíněnosti a funkci, jež jsou nejpatrnější v historickém kontextu jazykovém a ideovém. Literárněhistorický výzkum *n. l.* má proto zásadní význam nejen pro samotnou literární vědu (včetně teorie literatury, komparatistiky apod.), nýbrž i pro dějiny národního jazyka (např. vliv literatury na rozvoj národních jazyků a na konstituování jazyků spisovných) a národní kultury vůbec (např. role literatury při upevňování národních tradic a uměleckém vyjadřování specifčnosti národa), jakož i pro vlastní národní historii (např. tlumočení pokrokových myšlenek širokým vrstvám národa).

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942.

tb

■ NATURALISMUS

(od lat. *nātūrālis* = přírodní) – 1. umělecký směr v druhé pol. 19. stol., který se uplatnil hlavně v literatuře a v malířství (Courbet). *N.* se zformoval v 60.–80. letech ve Francii, odkud se (zejména v 90. letech) rozšířil i do ostatních evropských zemí a do Ameriky; do jisté míry a po určitou dobu jím byla ovlivněna tvorba mnoha předních světových spisovatelů.

Charakteristickým znakem *n.* je snaha o co nejuvěrnější vystižení tzv. životní pravdy, chápáné ovšem dobově v duchu tehdejšího filozofického a přírodovědného → pozitivismu. V literatuře se tato tendence projevila jednak smyslem pro subjektivně nezaújatou, objektivizující reprodukci odpozorovaných faktů a zkušeností, a to i v detailech nejdopudivějších, jednak přednostním zájmem o vystižení zákonitosti, jimž je podřízen život, a to jak v rovině individuální, tak sociální. V tom byl *n.* blízký → kritickému realismu, kladoucím si rovněž za cíl zkoumat společnost a zobrazovat člověka v podmínkách, v nichž žije. Programové zaměření *n.* na vnější („fotografický“), a tedy velmi často nepodstatný detail, jej však odvádělo od realistické → typizace: člověk byl studován a zobrazován jako součást jevového světa (přírody), jako tvor fyziologicky i sociálně determinovaný, a to jednak působením dědičnosti, jednak vlivem prostředí. Hrdina naturalistického románu nemá proto obecný „charakter“ a jeho počínání se redukuje na „temperament“ biologického jedince, autorův postoj k němu a ke zpracované látce je nestranně pozorovatelský; odtud také plyne v naturalistické literatuře hojně používání popisu jako

stylistického prostředku. Přínos *n.* lze spatřovat především v novém, odvážném pohledu na sociální skutečnost, v úsilí o popisně pravdivé vylíčení zejména neutěšených stránek života soudobé společnosti; jeho omezení je pak dáno zúženým pojetím života jako přírodního organismu nebo biologického živlu (tato tendence u některých autorů později zesílila a přeměnila se v samoučelné pitvání fyziologických a vulgárních jevů života).

Ve Francii byl *n.* připravován již výroky G. Flauberta (1821–1880), žádajícími od spisovatelů vědeckou objektivnost; přímý přechod k *n.* se všemi jeho projevy (dokumentárnost, patologické prvky, pesimismus, bezperspektivnost) tvoří románové dílo bratří E. a J. Goncourtů (1822 až 1896 a 1830–1870). Vlastní literární program *n.* však formuloval a postupně rozvíjel ve svých teoretických statích až spisovatel E. Zola (předmluva k druhému vydání románu Tereza Raquinová, 1868, v níž poprvé užil pojmenování „naturalističtí spisovatelé“; dále soubory článků psaných od 60. let: Experimentální román, 1880, Naši dramatikové a Naturalismus v divadle, 1881). Zola ve svých úvahách navazuje na tradici francouzského osvícenského scientismu (Diderot, encyklopedisté) a inspiruje se zejména evolucionistickou sociologií H. Spencera (1820–1903) a sociologickou teorií umění H. Taina (1828–1893), podle níž jsou umělec i jeho dílo determinováni třemi faktory – rasou (tj. biologickým, dědičným elementem), prostředím a dobou. Zola zastával názor, že literatura a umění podléhají stejným zákonům jako přírodní vědy, a proto pracoval na koncepci metody pozorování a experimentování, jež by se podobala metodám přírodovědným a dala se aplikovat na literární tvorbu. Jeho cílem bylo vytvoření jakési syntézy moderních vědeckých poznatků a specifických zákonů umělecké tvorby („Stejně jako vědec, i romanopisec pracuje na základě předem stanovené hypotézy a uplatňuje pravidla z ní odvozená na případ, který si zvolil.“).

E. Zola byl obecně považován za hlavu tzv. naturalistické školy, k níž se mj. hlásili např. J.-K. Huysmans a G. de Maupassant a která byla také známa jako tzv. medanská skupina (Groupe de Médan; podle společného sborníku novel Les soirs de Médan, 1880). Tvůrcem francouzského naturalistického dramatu se stal H. Becque (1837 až 1899); divadelní *n.*, vyznačující se snahou o přesnou režii, přirozený herecký výkon a věrné dekorace, se zformoval ve Svobodném divadle (Le Théâtre libre), které v letech 1887–1896 vedl režisér A. Antoine (1858–1943). V německé literatuře ovlivnil *n.* výrazně tvorbu (zejména dramatickou) G. Hauptmanna, M. Halbeho, H. Sudermanna aj., v Anglii poznamenal např. dílo G. Moora, v Norsku K. Hamsuna, ve Španělsku A. P. Valdése, v Rusku P. Boborykina, I. N. Potapenka aj.; nejsilněji působil však v Itálii, kde

vznikla jeho obdoba, zvaná → verismus. Vliv *n.* se projevil i v české literatuře devadesátých let 19. stol. (K. M. Čapek-Chod, J. K. Šlejhar, V. Mrštík, J. Merhaut aj.);

2. v *teoretické rovině* označuje pojem *n.* obecně též takové způsoby literárního zpracování skutečnosti, které byly charakteristické pro tvorbu *n.* jako literárního směru (převaha popisného empirismu, zobrazování fyziologických stránek lidského života apod.), i když se vyskytují v jiném historickém kontextu; tak se např. mluví o *n.* anglického poalžbětinského divadla, o *n.* v soudobé americké próze atd. Krajním příkladem takového zobecnění je pojetí *n.* jako specifické umělecké metody.

Lit.: C. *Beuchat*, Histoire du naturalisme français, Paris 1929. F. *Brunetière*, Le Roman naturaliste, Paris 1895. P. *Cogny*, Le Naturalisme, Paris 1953. R. *Dumesnil*, L'Époque réaliste et naturaliste, Paris 1945. P. *Martino*, Le Naturalisme français, Paris 1930. C. C. *Walcutt*, American Literary Naturalism, Minneapolis 1956.

ko

■ NATURÁLNÍ ŠKOLA

(z lat. *nātūrālis* = přírodní) – označení rané etapy ruského realismu, která se zformovala ve čtyřicátých letech 19. stol. pod bezprostředním vlivem V. G. Bělinského a jeho estetického programu reálné poezie, rozvíjejícího některé hlavní principy a tendence literárního odkazu Gogolova; *n. š.* je spjata s tvorbou skupiny mladých autorů, převážně prozaiků (I. S. Turgeněv, F. M. Dostojevskij, A. I. Genca, N. I. Někrasov, D. V. Grigorovič, I. I. Parnajev aj.), soustředěných kolem časopisu *Otečestvennyje zapiski*, redigovaného Bělinským, od r. 1847 kolem časopisu *Sovremennik*. Jejich programovými publikacemi byly sborníky *Fiziologija Peterburga* (1845) a *Peterburgskij sbornik* (1846), v nichž první, uvedený vstupní stati Bělinského, je považován za manifest *n. š.*, postulující nejen poznání, nýbrž i kritické vykreslení ruské skutečnosti.

Z hlediska tematického je pro tvorbu *n. š.* příznačný obrat k novým životním oblastem, zvláště městským a velkoměstským, a k jejich sociální problematice, z hlediska žánrového pak preference krátkých prozaických útvarů, tzv. obrázků ze života, zejména tzv. → fyziologických črt, tj. prozaických útvarů oproštěných od tradiční syžetové stavby a fabulačních konvencí. Tyto krátké formy, soustředěné na kresbu různých sociálních prostředí, nejruznějších sociálních typů, lidí společensky deklasovaných nebo specificky městských pitoreskních jevů, přispívaly ke konstituování nového prozaického stylu, k tříbení smyslu pro všední život a představovaly tak svého druhu zázemí, z něhož vyrůstalo ruské realistické romanopisectví.

Termín *n. š.* byl prvně použit F. V. Bulgarinem r. 1846 v platnosti pejorativní, Bělinskij jej začal užívat pro zdůraznění demokratických tendencí tohoto směru tvorby; koncem čtyřicátých let bylo označení *n. š.* zakázáno cenzurou, v padesátých letech se užívalo termínu gogolovský směr (v pracích N. G. Černyševského), který však později získal širší význam a platnost, než měl původní termín *n. š.*

Lit.: A. G. *Cejtilin*, Stanovlenije realizma v ruskoj literature, Russkij fiziologičeskij očerk, Moskva 1965. V. I. *Kulešov*, Naturaľnaja škola v ruskoj literature XIX veka, Moskva 1965. V. V. *Vinogradov*, Evolucija russkogo naturalizma, Gogol i Dostojevskij, Leningrad 1929.

tb

■ NATURISMUS

(z franc. *naturisme*, od lat. *nātūra* = příroda) – směr ve francouzské poezii, próze a dramatu, esteticky koncipovaný v manifestu z r. 1897 básníky Saint-Georgesem de Bouhélier (1876–1947) a Eugènem Montfortem (1887–1937). Vyznačuje se poetizací a jistou spiritualizací francouzského → naturalismu Zolova; ve své teorii, šířené krátce časopisem *Revue naturiste* (1898), se však stoupenčí *n.* od Zoly vědomě distancovali. V lyrických verších usilují o „návrát k přírodě“, v níž hledají zdravou inspiraci, na rozdíl od symbolistické abstraktnosti poezie své doby. Cílem jejich tvorby se stává také zobrazení tragiky i hrđinství všedního života, opěvují prostého člověka, v němž spatřují ztělesnění opravdové humanity. Přestože ideově pozice naturistů byly dosti mluhavé a sociálních námětů se dotýkají jen zřídka, sympatickým zůstává jejich úsilí vymanit se z vágních snů a akademické ztuhlosti literatury konce století, vnést do ní jasný, konkrétní pohled na dynamiku skutečného života. V literatuře se neprosadil výrazně, jejich snažení však dalo impuls k osobitému hledání poetična jinými autory: vliv *n.* je patrný v tvorbě Francise Jammesa (1868 až 1938) a André Gida (Les *Nourritures terrestres*, 1897), v české literatuře např. u St. K. Neumanna v jeho *Knize lesů, vod a strání* (1914).

Lit.: M. *Décaudin*, La crise des valeurs symbolistes, Toulouse 1960.

ko

■ NEKROLOG

(z řec. *nekros* = mrtvý, *logos* = řeč) – 1. původně záznamy, vedené církví od počátku křesťanství o zemřelých členech a dobrodincích kláštera (jméno, datum úmrtí, výjimečně i narození), aby se na ně nezapomnělo při boboslužbách. *N.* poskytují důležité biografické údaje z nejstarších dob;

2. nejnověji – článek, vydaný bezprostředně po smrti významné osoby (spisovatele, vědce aj.), ve kterém je zhodnocen jeho život a dílo; → me-dailón.

vš

■ NÉNIE

(z lat. *nēnia* = pohřební píseň) – píseň zpívaná v raných dobách antického Říma chórem žen v pohřebním průvodu. Vyjadřovala nárek nad úmrtím zemřelého a chválu jeho skutků. Neměla literární povahu a brzy byla zatlačena pohřební řečí (*laudatio funebris*). Někteří antičtí autoři se o *n.* zmiňují s despektem (Plautus), jiní *n.* parodovali (Seneca). V novodobé literatuře se *n.* někdy rozumí elegický typ lyriky s motivem nářku nad smrtí (Goethova *Euphrosyne*, Schillerova *Nänie*); srov. též → *thrénos*.

pb

NENUMERICKÉ VERSOVÉ SYSTÉMY viz **VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM**

NEOKLASICISMUS viz **NOVOKLASICISMUS**

■ NEOLOGISMY

(z řec. *neos* = nový a *logos* = slovo) – nová slova a výrazy v jazyce, které vznikají ze stylových potřeb, zejména z důvodů aktualizace v uměleckém stylu; slouží ke zvýraznění, originálnímu vyjádření (některé poetismy jsou zároveň *n.* a naopak). V těchto případech se projevuje tendence k trvalé neologizaci, *n.* bývají pak omezeny jen na díla svých tvůrců. Vedle toho se tvoří nová slova pro pojmenování nových reálií, popř. pro upřesnění dosavadních pojmů; zde naopak je rychlé vžití a tím i ztráta neologizace žádoucí. Tvoření *n.* musí odpovídat základním jazykovým normám. Např.: „převojanská těla“, „zrejšťatit“ (Šrámek), „perutník“ (Halas), „v plíchách smouhy“, „bezduší“, „vzúpění“ (Holan).

hř

■ NEOREALISMUS

(z it. *neorealismo*, od řec. *neos* = nový a lat. *realis* = skutečný) – umělecká a estetická tendence projevující se po druhé světové válce v italské literatuře (C. Pavese, V. Pratolini, R. Viganò aj.), ve filmové tvorbě (režiséri De Santis, De Sica, R. Rossellini, F. Franciolini, L. Visconti, R. Castellani aj.) a v malířství (R. Guttuso). V protikladu k nejrůznějším formám subjektivismu, příznačným pro literaturu fašistického období, vyznačuje se *n.* požadavkem realistického „dokumentu“ a krajně analytického, introspektivního, až dramaticky drsného pohledu na skutečnost, opíra-

jící se o pečlivé studium životních podmínek.

Od nezaujatého vykreslení prostředí lidových vrstev a konvencemi spoutaného života měšťácké společnosti sílí v neorealistické umělecké metodě motivy sociální problematiky, zvláště na počátku padesátých let: literatura má charakter aktuální výpovědi s hojnou příměsí lyrismu, hrdiny jsou převážně prostí lidé, např. sedláci z italského jihu, u nichž autoři (Marotta, Ortese, Cassola, Jovine aj.) vysoce hodnotí zejména jejich morální vlastnosti. Příběhy značně epické šife (v tom neorealisté úspěšně obnovují tradice historického románu, jehož stopy v italské literatuře 20. stol. takřka zmizely) jsou nápadně dějovou bezprostředností, kterou umocňuje logika lidového vnímání skutečnosti a zásada „životnosti“, jejímž působením věci obyčejné a všední vystupují jako jevy společenského významu. Na rozdíl od formalistního hledání usilují stoupenci *n.* o jasné, nekomplikované vyjádření slovesné i obrazné a bohatě čerpají z lidového jazyka. Z těchto estetických pozic vycházejí i filmové scénáře a rovněž poezie. Okruhem své problematiky ovlivnil *n.* i spisovatele starší generace (A. Moravia), prostřednictvím scénářů pronikl i do literatury francouzské, polské aj.

V druhé polovině padesátých let se dostává *n.* do krizové situace: přílišný důraz na empirismus a naturalistické záběry ze skutečnosti, nedostatečné zobecnění a hlavně nejasné stanovisko ideově vyčerpaly neorealistickou metodu i po stránce umělecké; ostří sociální problematiky slabne, témata se opakují a do románové tvorby proniká pesimistické ladění (např. u C. Cassoly). Navzdory tomu ovlivnil *n.* poválečnou italskou literaturu a italské filmové umění velmi příznivě: znamenal pro ně návrat k existenčním problémům italského národa a k otázkám jeho společenského života, obohatil je i z hlediska výrazových možností.

Lit.: A. *Ivašenko*, Socialistický realismus a současná zahraniční literatura, in: O socialistickom realizme, Bratislava 1960. Z. N. *Potapova*, Neorealizm v italjanskoj literature, Moskva 1961.

ko

NEOVERISMUS viz **NEOREALISMUS**

■ NEPŘÍMÁ ŘEČ

pojem stylistiky, nepřímo sdělený projev (myšlenka) určité postavy. Z hlediska obsahového je *n. ř.* projevem postavy; jazykovou výstavbou je však součástí řeči vypravěče, úzce se přimyká k → autorské řeči, avšak zachovává si stejnou soustavu časů, jakou mají ostatní druhy řeči postavy (→ přímá řeč, → nevlastní přímá řeč, → polopřímá i → smíšená řeč). Z hlediska gramatického je *n. ř.* vedlejší větou předmětnou, uvozenou spojovacím výrazem, a je závislá na určitém

slovese hlavní věty. Např.: Zbytek dne strávil Prokop běhaje po pokoji a mysle s hrůzou na to, že bude asi zavřen (Čapek).→

vš

■ NEPŘÍMÉ POJMENOVÁNÍ

těž *obrazné pojmenování* – pojmenování užitá pro jinou skutečnost, než jakou původně svým lexikálním významem označují. *N. p.* se tak opírá o přenesení významu na základě věcné souvislosti mezi označovanými jevy, ať již místní, časové nebo příčinné (→ metonymie), či na základě vztahu části a celku (→ synekdocha), nebo na základě podobnosti (→ metafora). Srov. → tropy. hř

■ NEVLASTNÍ PŘÍMÁ ŘEČ

pojem moderní stylistiky, řeč, která je předkládána jako projev postavy, avšak je reprodukována vypravěčem. Je variantou → přímé řeči, od které se v písemném projevu liší jen tím, že je graficky nevyznačena (tj. neužívá uvozovek), a proto snadněji splývá s → pásmem (textem) vypravěče. Všechny základní znaky přímé řeči jsou u *n. p. ř.* zachovány. Povaha *n. p. ř.* umožňuje její využití při zobrazování citového a intimního života postav, zvláště ve formě vnitřního → monologu. *N. p. ř.* je stavebním prvkem pásma vypravěče a přispívá k rychlejšímu plynutí a dynamičnosti zobrazovaného děje. Může být – podobně jako přímá řeč – uvozená (s různou polohou → uvozovací věty) i neuvozená. Uvozená *n. p. ř.* si zachovává jeden z grafických znaků – dvojtečku, např.: A četníci naléhají: *Kde byl učera Subaj?* (Olbracht). Nejčastěji se vyskytuje neuvozená *n. p. ř.*, která zvyšuje plastičnost textu díla, např.: Hordubal se dívá na ten rozžhavený kousek železa. *Něco ti přinesu, Polano, něco do domácnosti* (Čapek).

Zrušení, resp. oslabení grafického vyznačení *n. p. ř.* vede i k tomu, že se stane součástí jiného postupu a pak bývá od kontextu oddělena středníkem, pomlčkou, závorek aj., např.: Hordubal se zašklebil – *holenku, znám já z Ameriky, jak se stíli z revolveru* (Čapek). Na existenci *n. p. ř.* upozornil v české jazykovědě a literární vědě poprvé J. Haller.

Lit.: J. Haller, *Řeč přímá, nepřímá a polopřímá*, in: *Naše řeč* 13, 1929. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ NEW CRITICISM

(angl., – „nová kritika“) – metodologický proud anglosaské literární vědy 20. století. *N. c.* stojí v jedné řadě s metodologickými proudy → ex-

plication de texte ve Francii, s ruským formalismem (→ formální metoda) a pražským → strukturalismem, s kterými jej spojuje hlubší zájem o znakovou povahu uměleckého díla a důraz na prvotnost formální (jazykové) reality díla oproti jeho genezi a společenské funkci. *N. c.* byl pojmenován podle názvu knihy J. C. Ransoma z roku 1941, která sledovala kritické práce I. A. Richardse, W. Empsona, T. S. Eliota aj. I. A. Richards se pokoušel uplatnit principy sémiotiky Ch. S. Peirce a Ch. Morrise na teorii literárního díla. Empson se zabýval problémy dvojznačnosti a sémantického kontextu. Eliot ve svých kritických esejích spojoval rozporné názorový konzervatismus s formálním modernismem. Za plnohodnotný předmět literární kritiky nepovažoval „co“, o němž dílo vypovídá, ale „jak“, vyjadřující formu a způsob, jak je dílo uděláno. Mladší vlnu *n. c.* představují kritici A. Tate, K. Burke, S. Hyman, D. Daiches aj., kteří se rovněž převážně orientují na otázky literární formy.

Základním metodologickým požadavkem *n. c.* je analýza díla jako takového, jeho formální struktury, jak se projevuje v jazykové stavbě textu. *N. c.* odhlíží od všech faktorů historicko-společenských, biografických a psychologických, významová problematika je omezována na otázky kontextu, víceznačnosti a významových posunů slov. Požadavek vědeckosti je namířen proti kritickému impresionismu, kritické hodnocení musí v intencích *n. c.* vyjadřovat nikoli individuální psychologický dojem, nýbrž objektivní soud. Přesto se však *n. c.* nevymyká současnému anglosaskému pojetí kritiky, které ji považuje spíše za esej a krásnou prózu než za vědecké pojednání. Teoretické zdroje *n. c.* můžeme spatřovat v americké deskriptivní lingvistice, peircovské sémiologii a behaviorismu.

Lit.: J. Levý, *Nová kritika v Anglii a Americe*, in: *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. R. Weimann, *New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy*, Praha 1973.

pb

■ NIBELUNSKÁ SLOKA

čtyřveršová sloka, již je psán jihoněmecký epos *Píseň o Nibelunzích*, vzniklý na rakouském území kolem r. 1210. Celý epos má těchto čtyřverší asi 2400 (podle různých redakcí díla). Verš je rozdělen césurou na dvě poloviny: první má čtyři důrazy (teze), druhá tři, čtvrtý verš má obě poloviny se čtyřmi tezezi. Jde o verš tónický s nepravidelným počtem nepřízvučných slabik. Rýmy jsou sdružené, často využívají asonanci.

Boj časů starodávných zná mnohou podivnou zvěst
o skutcích mužů slavných, jež vykonal um
i pěst,

o svátých plných vděkú, jež přešly pak v nářek tklivý,
o bojích odvážných rekú. – Tož poslyšte nyní
ty veliké divy!

(Překlad J. Kamenáře)

vl

■ NIVELIZACE

(z franc. *niveler* = vyrovnávat) – v reprodukčních uměních, interpretacích i v překladech zjednodušení a ohuzení výrazových vlastností originálu, které má za následek oslabení jeho estetické hodnoty. V literatuře znamená *n.* někdy i ztrátu umělecké specifičnosti – přeměnu uměleckého stylu na styl prostě sdělovací (zejména v překladech, kde převažuje tlumočnický vztah k textu). V teorii překladu je podstatou *n.* nevyužití všech možností jazyka. *N.* dílčích prvků – užívání obecnějších pojmů místo konkrétních přesných označení, slov stylisticky neutrálních místo citově zabarvených, omezená zásoba synonymních výrazů, stírání jemnějších stylistických odstínů a zdůrazňování odstínů hrubších atd. – vede k *n.* stylu celého díla a tím i ke snižování jeho umělecké úrovně, např. směrem k sentimentálnosti, banálnosti či k nevýraznému překladatelskému stylu. V uměleckém překladu je *n.* jev negativní a nežádoucí. Opakem *n.* je dotváření nebo „vylepšování“ originálu překladatelem, obsahující prvky → aktualizace nebo → adaptace, případně přizpůsobování individuálnímu stylu překladatele-básníka.

Lit.: J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963.
A. Popovič, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968.

hř

NÍZKÝ STYL viz GENERA DICENDI

■ NÓ

(jap. = schopnost, umění) – japonská hudební lyrickoepická dramata, synteticky využívající tance, zpěvu, sborové recitace atp. Nejjednodušší *n.* tvořil tanec, jemuž předcházela dialog, vysvětlující jeho obsah. *N.* se dělí z hlediska tematického na hry o bozích (Kami-mono), které jsou historicky nejstarší (jejich kořeny sahají k rituálním hrám Dengaku ze 13. stol. a Sarugaku ze 14. stol.) a předváděly se v šintoistických svatyních, dále hry válečné (Sura-mono), líčící vypjaté výjevy z bojiště, hry s maskou neboli Ženské hry (Onna-mono), hry o šilencích, popř. o pomstě, žárlivosti, vášni atd. (Kurui-mono), hry z obyčejného života (Genzai-mono), orientované obvykle k reálným událostem, a tzv. závěrečné hry (Kiri-mono), v nichž vystupují nadpřirozené bytosti a síly, skřítkové, víly, ale též zvířata, lvi, lišky atp.

N. byly určeny především vzdělanému obyvatelstvu; v textech, které jsou prvním dochovaným

divadelním materiálem v Japonsku, citovaly též čínské a japonské básně (některé známé též jako písně) a kromě toho i různé epizody z prozaických děl, legend, pověstí a buddhistických náboženských příběhů. *N.* jsou tedy jakési literární montáže, při nichž se počítá se znalostí literárního kontextu jednotlivých částí. Částečně jsou *n.* psány v próze (počátek hry a posléze další komentované části děje), většinou však ve verších (nejčastěji se užívá klasické → tanky). Rozkvětu dosáhly *n.* ve 14.–16. stol. v tvorbě Kwanamiho a jeho syna Seamiho. V 17. a 18. stol. pak *n.* výrazně ovlivnily loutkové divadlo a → kabuki.

Lit.: V. Hülská, *Japonské divadlo*, Praha 1947.
M. Piper, *Das japanische Theater*, Frankfurt/M. 1937. kn

■ NOMOS

(řec. = zákon, nápev) – starořecká hymnická píseň původně náboženská, komponovaná podle pevných pravidel a provázená hrou na strunný nebo dechový nástroj. Rozlišoval se *n. kitharódičský* (provázený strunnými zvuky), *aulétičský* (hraný na dechový nástroj) a *aulódičský* (zpívaný s doprovodem píšťaly). Zakladateli *n.* a řecké hudby vůbec byli Olympos z Frýgie (konec 8. stol. př. n. l.), Terpanros z Lesbu (7. stol.) a Klonás z Arkádie (7. stol.). *N.* v době rozkvětu lyrické poezie upadl téměř v zapomnění. Obnovili jej teprve v 5. stol. př. n. l. Frýniis a jeho žák Tímotheos, u nichž nabyly dramatické povahy. pt

■ NONA

(z it. *nona rima* = devítiverší) – strofa italské renesanční poezie, složená z devíti veršů v pětistopém jambu, která vzniká rozšířením → stance o jeden verš. Rýmové schéma a b a b a b c c b.

pt

■ NON-FICTION

(z angl. *non* = ne a *fiction* = výmysl, smyšlenka, ale též beletrie, románová literatura), popř. *non-fiction novel* – literární žánr z pomezí → reportáže a → románu, dílo psané „o skutečné události takovým způsobem, aby příběh bez ztráty dokumentární pravdomluvnosti měl přesvědčivou jednotu a pravidlovitě uměleckého díla“ (Z. Vančura). Český ekvivalent názvu „*nevymyšlený román*“ se neujal. Kolébkou *n.-f.* jsou USA, za prototyp díla *n.-f.* se považuje kniha Trumana Capota *Chladnokrevně* (z r. 1965), která na základě úředních záznamů a rozhovorů s osobami, jichž se věc přímo týkala (autor strávil mnoho času i s pachatelem), rekonstruuje přípravy a průběh mnohonásobné vraždy, k níž došlo v roce 1959 na venkovské

farmě v Kansasu, útěk obou zločinců, pátrání po nich, dopadení, soud, čekání na výkon rozsudku, popravu a ohlas toho všeho. I když *n.-f. novel* vypráví skutečný jednotlivý příběh s nepozměněnými jmény a s fakty přesně ze skutečnosti i v podrobnostech (umělecká přesvědčivost se opírá o maximální autenticitu a „dobásňování“ se počítuje jako živel cizorodý a nepřipustný), mohou mít postavy z *n.-f.* (byla-li látka šťastně zvolena) platnost uměleckého typu a celé dílo může pravdivě vypovídat o společenských poměrech doby, země atd. Od starší → literatury faktu, s níž má mnoho společného a za jejíž druh je možno *n.-f.* také chápat, odlišuje se *n.-f.* jednak využíváním moderních technik záznamu, jednak neagresivním vztahem k ostatní literární produkci; *n.-f.* nemá být náhradou románu, neusiluje se od něho odlišovat vnějšími znaky.

mb

■ NONSENS

(z angl. nonsense = nesmysl) – označení pro žánr lyrické poezie, blízký → grotesce, v němž je celistvého estetického účinku dosahováno zdánlivě nesmyslným (tj. nelogickým, paradoxním, absurdním) spojováním slov nebo představ; rozhodující roli mívá zpravidla rytmicky výrazná hra se zvuky slov (popř. sémanticky neutrálních skupení hlásek), takže poetika *n.* často připomíná dětská říkadla nebo slovní hříčky. Za klasika *n.* bývá označován L. Carroll (básně v knize Alenka v říši divů); blízká *n.* byla též část tvorby českého → poetismu a jakožto veršovaná obdoba tzv. absurdní literatury stal se tento žánr oblíbeným zejména v poezii současné (vliv Ch. Morgensterna). V poslední době se v literárněkritické a publicistické praxi setkáváme s rozšířením významu pojmu *n.* i na jiné, neveršované formy absurdní literatury, zvláště dramatické (→ absurdní drama).

Lit.: E. Sewell, *The Field of Nonsense*, Homewood-London 1952. Smysl, nebo nesmysl?, Praha 1967.

tb

■ NORMA

(lat. = měřítko, pravidlo) – požadavek nebo pravidlo (popř. celý soubor pravidel), uplatňované společností na určitý soubor jevů, jehož závaznost je kolektivně pocítována (ačkoliv ne jako absolutně neporušitelná).

Ve vztahu k literatuře se uplatňuje celá řada *n.*, zvláště: 1. *n.* platné v ostatních oblastech soudobé společenské aktivity (*n.* politické, etické, filozofické, náboženské atd., v neposlední řadě i *n.* estetické). *Estetické n.* určují estetický vztah společnosti (společenských tříd) ke skutečnosti, a

to nejen v oblasti umění, ale i v poměru k přírodě, k lidským produktům, k životnímu prostředí apod. Především pro *n.* estetické se užívá někdy také označení *kanon*;

2. *n.* související se slovesným charakterem literárního díla, tj. *n. jazykové*, souhrn pravidel stanovených pro užívání jazykových prostředků; z nich má pro literaturu zvláštní význam *n.* spisovného jazyka a *n.* jazyka literárního;

3. *n. literární* v užším slova smyslu, které jsou pozadím pro dobové vnímání specifických literárních prostředků (*n.* metrická, žánrově povědomí aj.). Často se tu rozlišuje, zda jde o *n.* velmi silnou, tzv. *konstantu*, nebo o *n.* prosazující se pouze jako důrazné doporučení, tedy o *tendenci* (→ konstanta a tendence).

Na pozadí kolektivně uznávaných *n.* jsou uvědomovány také dílčí zákonitosti platné pouze v užším rozmezí např. určitého díla, tedy *n.* individuální. *N.* je historická kategorie; ačkoliv směřuje k obecné platnosti, už sám společenský charakter literatury předurčuje její proměnlivost v čase, její vnitřní dialektiku závaznosti i porušitelnosti. Z toho také vyplývá, že literární dílo nevzniká pouhou mechanickou aplikací dobových *n.*, ačkoliv je tvořeno a vnímáno ve vztahu k nim. Často literární dílo signalizuje mírou svého porušení dobových konvencí jejich zaostalost, je požadavkem na jejich přehodnocení nebo přímo znamením jejich rozpadu (Mácha). Jindy naopak dobová literární *n.* vlastní literaturu předbíhá a staví před ni cíle, které dosud není s to realizovat. Nohdy se pak opírá o procesy probíhající v jiných literaturách, chápaných jako vyspělejší (např. požadavek realistického románu koncem minulého století u nás).

Literární věda studuje dobové *n.* především na materiálu literárních textů, které byly v určité době považovány za vrchol literární tvorby a jimiž se soudobá literární produkce ve svém celku měřila, zároveň pak na materiálu dobových kritik a všech dokladů → konkretizace literárních děl. Vedle této oblasti obvyklé dobové literární praxe, tedy *úzu*, existuje ještě přímý zdroj poznání dobových *n.*, a to jejich *kodifikace*, tj. uzákonění ve formě explicitně formulovaných požadavků na literární tvorbu (např. v dobových normativních poetikách a normativních literárněvědných příručkách, v literárních manifestech, v kulturně politických projevech apod.).

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. P. Graff, *Sąd smaku i norma decorum*, in: *Studia estetyczne* 6, 1969. J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936. *Týž*, *Problémy estetické normy*, in: J. M., *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971. Z. Ważbiński, *Rola „kanonu“ w sztuce wczesnego i dojrzałego Renesansu*, in: *Studia estetyczne* 4, 1967.

mc

NOTICKA viz ZPRÁVA

■ NOVAS

veršovaný útvar staré provensálské epiky, zvaný též *novas rimadas*; býval zpravidla skládán v osmlabibných verších se sdruženými rýmy a básník v něm obvykle obměňoval (popř. aktualizoval) známé látky a motivy starověké literatury, často anekdotického zaměření. *N.* byly pěstovány zejména ve 12. a 13. stol., k jejich nejznámějším autorům patří Raimon Vidal a truvér Arnaut de Carcassés.

tb

■ NOVELA

(z ital. novella = novinka) – epický prozaický žánr zpravidla středního rozsahu, jehož základ tvoří poutavý příběh s výrazným zakončením. Na rozdíl od příbuzných epických prozaických útvarů, tj. od → románu a od → povídky, vyznačuje se *n.* potlačěním popisných složek, epizodických dějů a digresí ve prospěch složky dějové, přičemž dramaticky sevřené konstrukci odpovídá i způsob, jakým je rozvíjen ústřední dějový motiv (tj. buď jednoduše, anebo za pomoci motivické inverze, přestavby časové následnosti apod., umožňujících využití a uplatnění fabulačně atraktivních prvků); pro *n.* je charakteristický omezený čas děje a pointa. Pro všechny tyto znaky je *n.* považována za formově nejvyhraněnější umělecký prozaický žánr.

Kořeny *n.* se shledávají již v literaturách starověkých (staroindické, antické), avšak rozvoj *n.* jako specifického žánru spadá až do → renesance, kdy vznikly první proslulé sbírky krátkých *n.*, Boccacciův Dekameron (1353), Markéty Navarské Heptameron (1559), Cervantesovy Příkladné novely (Novelas ejemplares, 1613) aj. Další výrazný rozkvět tohoto žánru nastává až v období romantického a za realismu, kdy se však původní jednoduchá forma renesanční *n.* podstatně modifikuje.

Problematika žánrové specifčnosti *n.* jako nejvyhraněnějšího prozaického útvaru soustřeďovala na sebe pozornost teoretiků a kritiků již od konce 18. stol.; většina teorií se opírala zpravidla o nějaký starší model, především model *n.* boccacciovské, např. teorie německých romantiků bratří Schlegelů a L. Tiecka, shledávající v tzv. bodu zvratu (Wendepunkt) závazný princip výstavby *n.*, nebo teorie P. Heyseho (tzv. Falkentheorie), která vychází z rozboru Boccacciovy novely o sokolu a stanoví jakožto hlavní strukturální elementy *n.* soustředění na jednu událost, jeden konflikt a jednu situaci. Jiné teorie naproti tomu vymezují specifikum *n.* ve vztahu k románu a k povídce,

a to např. z hlediska způsobu prezentace hrdiny a jeho charakteru (Fr. Spielhagen) nebo na základě strukturálních odlišností románové tvorby jako formy extenzivní a formy *n.* jako formy intenzivní (ruští formalisté). Vzhledem k sevřeně a dramaticky stupňované výstavbě děje, která je obecně považována jako podstatná pro žánrový ráz *n.*, opírají se některé teorie o její konfrontaci s formami dramatickými a definují *n.* vzhledem k dramatu (P. Ernst).

Na základě konkrétních literárněhistorických a komparatistických studií o *n.* renesanční, romantické, realistické a soudobé (Boccaccio, Cervantes, Goethe, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, G. Maupassant, A. P. Čechov, Th. Mann aj.) poukazují dnešní badatelé na to, že jednotlivé teorie vystihují pokaždé jen jistý ideální model, který se však realizoval v konkrétním historickém vývoji literatury vždy jen v modifikovaných vývojových obměnách (obdobných vývojovým proměnám románového žánru), přičemž se proměňoval jak typologicky (*n.* renesanční, romantická, realistická), tak tematicky (*n.* psychologická, detektivní apod.). Tyto otázky jsou dnes předmětem četných diskusí, jejichž aktuálnost je dána neustále obnovovaným uměleckým i čtenářským zájmem o *n.* jako specifický, formově vyhraněný prozaický žánr.

Lit.: *N. Erné*, Kunst der Novelle, Wiesbaden 1956. *V. C. Goffensefer*, Osudy novely a románu, Praha 1979. *A. Hirsch*, Der Gattungsbegriff Novelle, Berlin 1928. *E. Kucbarski*, Poetyka noweli, Lwów 1936. *R. Musil*, Novela jako problém, in: *R. M.*, Eseje, Praha 1969. *W. Pabst*, Novelentheorie und Novellendichtung, Hamburg 1953. *K. K. Pohlheim*, Novellentheorie und Novellenforschung, Stuttgart 1965. *J. Táborská*, Novela, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974.

tb

■ NOVOKLASICISMUS

(z lat. classicus = vynikající, vzorový) – souhrnné označení pro umělecké projevy a estetické tendence v literatuře a umění, které navazovaly na široce chápanou tradici klasického umění antického a aktualizovaly ji v uměleckém a společenském kontextu konce 19. a počátku 20. stol.; pojem *n.* není však dosud v literární vědě ustálen (srov. též → novoromantismus) a užívá se: a) v značně širokém pojetí, zahrnujícím všechnu uměleckou tvorbu, která po vyhraněně antiklasicistickém období romantismu znovu oživovala některé z principů starého řeckého a římského umění (antické látky nebo formy, klasický ideál krásy, harmonie a dokonalosti); b) jako označení konkrétních a specifických estetických tendencí v době vyhlašování moderního evropského umění (zhruba v letech 1890–1918, ale i později), a to těch,

kteřé se snažily tehdejší hledání nových cest uměleckého výrazu orientovat k tvarové a stylové kázní a které se konstituovaly a různě realizovaly uvnitř jednotlivých moderních básnických směrů. Je jim vlastní jak odpor k naturalistickému „kopírování“ přírody, tak i k vypjatému subjektivismu estetiky symbolistů, proti nimž novoklasicisté zdůrazňovali problematiku objektivní a intelektuální, aktualizovali formy a antické látky, schopné vyjádřit současné vidění světa; vývojové nejdůležitější je opozice *n.* vůči relativizaci estetických hodnot, zvláště stylových a tvarových, kterou s sebou přinášely avantgardní směry (→ avantgarda).

V kontextu francouzské literatury, kde tyto tendence dozívají prakticky do dneška, se k nejvýznamnějším stoupcům *n.* řadí zvláště P. Valéry, v německé literatuře S. George a jeho okruh, P. Ernst; v anglické literatuře je *n.* reprezentován T. S. Eliotem, který je pokládán také za jeho předního teoretika. V ruské literatuře se tendence *n.* uplatňují u některých akmeistů (→ akmeismus), zejména v tvorbě O. Mandelštama. V české literatuře se tyto snahy neprojevily zvláště výrazně; svou kritikou autoritou je prozazoval před první světovou válkou F. X. Šalda, k uměleckým představitelům *n.* se řadí zpravidla pouze O. Theer a do těchto souvislostí se kladou i spisovatelské počátky Fr. Langra, O. Fischera aj.

Lit.: M. E. Grabar-Passek, *Antičnyje sjužety i formy v zapadoevropejskoj literature*, Moskva 1966. E. Laaths, *Literatur um die Jahrhundertwende*, in: E. L., *Geschichte der Weltliteratur II*, München 1953. V. Žirmunskij, *Ti, čo prekonali symbolismus*, in: V. Ž., *Teoria literatúry*, Bratislava 1969.

tb

■ NOVOROMANTISMUS

(→ romantismus) – označení pro různé umělecké směry a proudy v evropských literaturách v letech 1890–1920, které se rozvíjely souběžně s → novoklasicismem, od jehož objektivizujících tendencí se lišily zdůrazněným subjektivismem. Pojem *n.* není dosud plně vžit a považuje se za sporný, neboť zahrnuje v podstatě odlišné umělecké tendence, které přes časovou souběžnost náležejí k různým vývojovým kontextům literatury. Pod toto pojmenování se jednak řadí literární tvorba tzv. pozdních romantiků, navazujících na romantismus první poloviny 19. stol. (E. Rostand, R. L. Stevenson, J. Conrad, u nás J. Zeyer, J. Vrchlický), jednak nové estetické tendence, které vykrystalizovaly do podoby různých literárních směrů poměrně vyhraněných a zařazovaných též souhrnně k → dekadenci nebo → symbolismu. Jejich bližší specifikace se opírá o několik společných obecných rysů a znaků, jako je např. in-

dividuální básnický zážitek – a to jak vjemový, tak i pocitový a myšlenkově reflexivní – dále jenná odstiněnost melodiky a sémantiky básnického jazyka, zvláště pak vypjatý subjektivismus. Nosnost tohoto souhrnného pojetí různých literárních směrů, považovaných obvykle za počátek tzv. moderní literatury, by bylo třeba prokázat jeho praktickým uplatněním při srovnávacím výzkumu literatur z přelomu století; zatím mu dává přednost zejména literární historie polská, kde se užití tohoto pojmenování považuje za účelnější pro vystižení povahy a širších souvislostí literárního hnutí, označovaného až dosud jako Mladé Polsko.

Lit.: J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963. I. A. Thomèse, *Romantik und Neuromantik*, Haag 1923.

tb

■ NOVÝ ROMÁN

(překlad franc. nouveau roman), též *antiromán* – označení osobitě nového typu románové tvorby – několika soudobých francouzských spisovatelů (N. Sarrautová, A. Robbe-Grillet, M. Butor, C. Simon, R. Pinget, C. Mauriac, C. Ollier aj.), vznikající zhruba od první pol. 50. let do současnosti. Jmenování spisovatelé netvoří sice žádnou jednolitou literární školu nebo hnutí s pevným programem filozofickým nebo estetickým a nejsou vnitřně koherentní skupinou ani z hlediska generační příbuznosti či stupně literárních zkušeností, avšak jejich snažení má společnou platformu v tom, že všichni zaujmají zásadně odmítavý postoj k pojetí i prostředkům tradičního románu 19. stol., zejména balzacovského typu, a že se většinou shodují i v odmítání metod psychologické analýzy; v tom navazují na tzv. destruktivní linii v románové tvorbě, zahájenou dílem J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové, W. Faulknera aj., k nimž se jako ke svým předchůdcům otevřeně hlásí.

Ve své poetice zastávají autoři *n. r.* názor, že se umělecké schéma klasického románu přežilo a že tradiční techniky románových příběhů nejsou s to integrovat nové vztahy, formující se v realitě dnešního složitějšího světa, kde všechno ustupuje od starých konstrukcí a starých norem. Prohlašují přitom, že jim nejde o popření románu jako literárního žánru, nýbrž o hledání nových forem, schopných objevit dnešního člověka. Vývoj románu považují za analogický s vývojem moderního malířství, v němž se umělcův zájem o konkrétní předměty obrací stále intenzivněji ke hře forem, kterou nabízejí. Domnívají se také, že by román již neměl vyjadřovat to, co lze tlumočit filmem, tj. živé povahy a příběhy, čímž vlastně útočí právě na dvě základní složky románové struktury – děj a hrdinu, v nichž spatřují již jen konvenční šablony.

„Objektivnější“ prostředky naproti tomu nachá-

zejí autoři *n. r.* v rozličných formálních postupech a technikách: nejčastěji volí metodu deskripce, při níž je skutečnost v románu redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časoprostorových spojitostí (obdobně „fotograficky“ bývá zachycena i subjektivita podvědomí v jejím okamžitém reagování). V jejich tvorbě mizí „vševědoucí“ vypravěč i konkrétní hrdinové, na jejichž místo nastupují postavy gramatické (on..., ona..., nejednou bezejmenné „já“, podléhající procesu zdvojení či násobení), které jsou bez zřetelné determinace historické, sociální aj. a promítají se vzájemně jedna do druhé, takže je čtenář jen obtížně rozeznává. Podobně nejednoznačnými se jeví redukované zbytky dějových konfliktů: častým „obrazem“ světa je labyrint, v němž se ztrácí postava, donekonečna cosi hledající, opakuje se také motiv bloudění, cestování či policejního pátrání. Tuto omezenou a narušenou syžetovost nahrazují pak „noví romanopisci“ zejména experimentováním s jazykem s cílem objevit jeho nové a literaturou dosud nevyužitě výrazové možnosti, jejichž pomocí chtějí čtenáři sugerovat svět, který „si stačí sám“; právě v této jazykové laboratorní práci je přínos tvůrců *n. r.* nejvíce oceňován, zatímco ostatní jejich snahy vyvolávají spíše rozpaky kritiky i čtenářů.

Od poloviny 60. let mluví francouzská literární kritika též o tzv. „novém novém románu“, jehož autory a propagátory jsou spisovatelé, teoretici a esejisté ze skupiny → Tel Quel a který měl zejména význam polemický, avšak stejně jako *n. r.* nedosáhl ohlasu u širšího čtenářského publika.

Lit.: *J. Felix*, Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe A. Robbe-Grilleta, in: O svetovom románe, Bratislava 1967. *J. O. Fischer*, Pohledy pod pokličku, Praha 1974. *J. Pečbar*, Francouzský nový román, Praha 1968. *A. Robbe-Grillet*, Pour un nouveau roman, Paris 1963.

ko



■ OBDOBÍ LITERÁRNÍ

relativně jednoduší etapa literárních dějin, vyznačující se řadou charakteristických znaků, jež ji odlišují od etapy předchozí i následující; určení a ohraničení *o. l.* vychází vždy z určitých periodizačních zásad (→ periodizace literatury), které jsou dosud málo metodologicky rozpracovány, ač patří k základním otázkám teorie literárního procesu.

Proti dřívějšímu úzu podřizovat mechanicky členění literárních dějin periodizačnímu systému jiných věd, např. historických, zdůrazňuje se dnes – zejména v marxistické literární vědě – požadavek, aby periodizační zásady respektovaly dialektický vztah faktorů vnitřních a vnějších, tj. vzájemnou podmíněnost vývojové zákonitosti literární a procesu společenskohistorického; v tomto smyslu je *o. l.* vytvářeno celou řadou činitelů, jako je pojetí funkce literatury, estetické názory, umělecká metoda, poetika nebo dominující literární směr, podmínky života společenského, politického, kulturního i významné historické události, jež se promítaly do duchovního života celé společnosti.

Hranice *o. l.* mohou ovšem být vždy stanoveny jen přibližně: obvyklé členění podle významných událostí a pevných dat (vydání významného díla, manifestu, vystoupení skupiny apod.) je jen jistou konvencí, přijatou jako orientační schéma. Přechody mezi jednotlivými *o. l.* jsou ve skutečnosti zpravidla zcela plynulé, neboť prvky nového *o. l.* vznikají již v období předcházejícím a naopak dožívají ještě v následujícím. V zásadě nastává nové *o. l.* vždy tehdy, když se – pod vlivem různých historických pohnutek i vnitřních zákonitostí literatury – ustaluje nová hierarchie složek v dobové literární struktuře, tzn. že do popředí pojednou vystupují a začínají zaujímat dominantní postavení prvky a jevy nové, zatímco ty dříve dominující ustupují do pozadí a stávají se z vývojového hlediska činiteli vedlejšími.

O. l. jako literárněhistorický pojem není terminologicky ještě plně ustálený, poněvadž metodologická problematika periodizace literárního vývoje není stále dostatečně vyjasněna; zpravidla se pojmu *o. l.* užívá při periodizaci národních literatur, jejichž dějiny pomáhá členit podle potřeby jak na úseky časově rozlehlejší (zejména v starší literatuře), tak i na etapy poměrně krátké (čím blíže současnosti). Viz též → epocha literární.

Lit.: *J. Hrabák*, Literární komparatistika, Praha 1971. *M. Mann*, Zagadnienie podziału w historii literatury, Warszawa–Lwów 1921. *A. N. Sokolov*, Literaturnyj proces i voprosy terminologii, in: Slavjanskaja filologija, t. V., Moskva 1963. *H. P. Teesing*, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Groningen 1949. *H. Markiewicz*, Prúdy a typy literárnej tvorby, in: Slovo, význam, dielo, Bratislava 1972.

tb

OBECNÁ LITERATURA viz GENERALNÍ LITERATURA

■ OBCHŮZKOVÉ HRY

těž *kolední hry* – druh folklórního divadla; menší divadelní hry svázané s lidovými výročními obyčejí. Předváděly je v určité dny skupiny herců

(nejvíce o deseti účastnících, obvykle však menší), kteří obcházel vesnici, v každém domě předváděli hru a dostávali odměny v naturálních nebo v penězích. Mezi nejrozšířenější typy českých *o. b.* patřily hry pastýřské (s biblickým námětem o narození Páně), tříkrálové, o smrti sv. Doroty, hry „rajské“ (podle biblické legendy o Adamovi, Evě a hadu), řehořské, erotická fraška Salička aj. Náměty i forma *o. b.* závisely v značné míře na umělých a poloumělých pramenech 17. až 19. stol., hlavně na tvorbě kněží, rektorů, písmáků a studentů, avšak v ústní tradici dostaly výrazné lidové rysy. Bývají veršované, nevelkého rozsahu (100–200 veršů), časté jsou v nich zpívané nebo i taneční vložky; kostýmy, masky i rekvizity byly v nich jednoduché. České *o. b.* mají paralely u sousedních slovanských i neslovanských národů.

Lit.: P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. J. Fejfalik, Volksschauspiele aus Mähren, Olomouc 1864. Lidová kultura, in: Čs. vlastivěda III, Praha 1968. M. Leščák–O. Sirovátka, Folklor a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ OBJEKTIVNÍ KORELÁT

(z angl. correlation = souvztažnost) – termín zavedený do literární oblasti anglickým básníkem T. S. Eliotem v esejí Hamlet a jeho problém (1919). *O. k.* je situace (předmět, řetěz událostí), schopná bezprostředně evokovat určitou konkrétní emoci, kterou chce básník tlumočit čtenáři. Nalesení a konstituce tohoto *o. k.* je podle T. S. Eliota jediná cesta, jak v umění emoci vyjádřit. Pojem míří proti vágní náladové tvorbě.

pt

OBDRANÝ viz APOLOGIE

OBDRATEŇ viz PALINDROM

■ OBRAZ LITERÁRNÍ

jedna ze základních kategorií literární tvorby; může znamenat: 1. prostředek, jímž je vyjádřena specifická uměleckého odrazu a vztahu umění k realitě vůbec;

2. díleč součást výstavby literárního díla, a to buď a) *o.* krajiny, události, člověka apod., anebo b) → tropy a → figury;

3. dílo jako celek – nikoli jako mechanický součet jednotlivých obrazů, nýbrž kvalitativně nový jev, přinášející osobité ztvárnění reality.

Historii pojmu *o. l.* významně ovlivnilo Aristotelovo pojetí umění jako nápodoby skutečnosti (→ mimesis), dále názory Kantovy, u něhož je umělecké zobrazení podřízeno celkové estetické koncepci, uvádějící poznávací schopnosti do stavu „svobodné hry“, Hegelova teze „umění jako myš-

lení v obrazech“ a další vývoj až k současnému významu v marxistické estetice (leninská → teorie odrazu). Při vytváření *o. l.* je rozhodující aktivní úloha umělce, jeho světový názor, znalosti objektivní reality a postupné odhalování jejich zákonitostí v průběhu tvorby; s tím souvisí i dynamičnost uměleckého odrazu. Ve vztahu k realitě působí *o. l.* jako dialektický celek; vyjadřuje specifické poznávání zákonitostí reality, a tím současně vlastnosti svébytného předmětu, nové skutečnosti, která podléhá příslušným objektivním zákonům vývoje. V obou aspektech se v *o. l.* uplatňuje v neoddelitelném spojení funkce poznávací a funkce estetická: specifický umělecký odraz skutečnosti je možný jenom díky estetickému ztvárnění v *o. l.* a rovněž estetické působení díla jako nové reality je uskutečňováno prostřednictvím *o. l.* V tomto smyslu je také nutno přistupovat k *o. l.* jakožto jednotě prvků obsahových a formálních: poznávací i estetická funkce se zároveň týkají jak obsahu, tak formy díla (nelze říci, že poznávání je záležitostí obsahu, estetická funkce pak věcí formy). *O. l.* představuje dialektickou jednotu subjektivního a objektivního, výrazu a zobrazení, nutnosti a svobody (zejména pokud jde o vztah autora ke skutečnosti, o výběr „materiálu“ a způsob ztvárnění), obecného a individuálního (tento aspekt se týká i problematiky → typizace a → pravdivosti). Vnitřní struktura *o. l.* je velmi rozmanitá. Jejím elementárním prvkem je srovnání a vzájemné určování (někdy přiřazování, juxtapozice) jednotlivých předmětů, popřípadě obrazů. Navíc *o. l.* obsahuje prvek hodnocení, tj. nejrozmanitější konfrontace obsahu obrazu s autorem uměleckým ideálem.

Lit.: V. C. Aldrich, Image-Mongering and Image Management, in: Philosophy and Phenomenological Research 23, 1962. A. Dremov, Chudožestvennyj obraz, Moskva 1961. A. V. Lunačarskij, Marksizm i literatura, in: A. V. L., Sobranije sočinenij, t. 7, Moskva 1967. Týž, Perspektivy sovetskogo iskusstva, tamtéž. Obraz, metod, charakter, in: Teorija literatury, Osnovnyje problemy v istoričeskom osveščeni, Moskva 1962.

hř

OBRAZNÉ POJMENOVÁNÍ viz NEPRÍMÉ POJMENOVÁNÍ

■ OBROZENÍ

české národní obrození, kulturní a politické hnutí, formování novodobého českého národa (1770 až 1850). Ačkoliv vyrůstá z domácích tradic, je v celoevropském kontextu jednou ze složek procesu probouzejících se národních hnutí, který pramení už v renesanci i dříve a pro nějž je silným impulsem ideologie osvícenství a Velká francouzská revoluce. České národní *o.* vstřebává z tohoto

kontextu celou řadu prvků, v letech 1770–1805 v něm dominuje vliv osvícenství, od r. 1805 postupně vliv filozofie Herderovy, mimo jiné též v praktické aplikaci na národnostní problematiku u německého nacionalisty F. L. Jahna – nicméně všechny vlivy přetváří podle své potřeby ve specifickou soustavu.

Police o. jsou zpočátku velmi slabé, nositelem českého jazyka je venkovský a městský lid, o který se může opírat nepočtená národní inteligence ve svém úsilí. V politických otázkách mohlo o. do jisté míry počítat s nespokojeností odnárodněné české šlechty s centralistickou politikou dvora.

Literatura se stala jednou z klíčových složek procesu obrození. Aby mohla plnit svou funkci při formování moderního národa, musela se sama rozvinout a funkčně rozvrstvit. Tento problém úzce souvisel s problémem zúženého komunikativního okruhu českého jazyka. Česky psaná literatura byla určena téměř výhradně lidovému čtenářstvu. Teprve → thámovci a → puchmajerovci se pokoušejí o vytvoření literatury pro vzdělanější publikum; omezení literárními a jazykovými představiteli klasicismu, pro který navíc nebyly v českém prostředí vhodné podmínky, staví však těmto snahám do cesty značné překážky. Radikálním pokusem o řešení situace v obrozenecké literatuře bylo úsilí příslušníků tzv. jungmannovské generace (Jungmann, Palacký, Kollár, Šafařík aj.), programově orientované na vytvoření literatury vysokého stylu i za cenu odmítnutí řady výsledků generace předchozí (tzv. generace Dobrovského), i za cenu toho, že širší publikum, schopné tuto literaturu vnímat, dosud neexistovalo. Cesta za vysokou literaturou se opírala o rozvinutí myšlenky slovanství, v kterém byla nalezena svěbytná hodnota, pokrevně příbuzná antické (především řecké) kultuře, svrchovaně původní a zároveň syntetická, zahrnující v sobě všechny zárodky, které kdy evropské národy vytvořily.

Zvláštní úlohu sehrálo v o. divadlo (česká představení v Nosticově, později Stavovském divadle a ve „vlasteneckém divadle“ v Boudě aj. od 80. let 18. stol.), které si udržovalo charakter lidové podívané, jenž značně ovlivňoval herecký projev i repertoár (rytířské hry, historické hry a frašky J. N. Štěpánka, obtížněji se prosazující dramaturgie V. K. Klicpery). Jungmannovský program „vysoké“ kultury v českém jazyce se na divadle nemohl uplatnit; české divadlo si tak uchovávalo po celou polovinu 19. stol. výrazně „předjungmannovské rysy“, ale jako jedna z nejvýznamnějších českých institucí v plném smyslu slova veřejných vytvořilo základnu, o kterou se mohly opírat procesy zrealizující dosud značně umělou českou kulturní produkci v 30.–40. letech (J. K. Tyl).

V mladé generaci (Mácha, Havlíček, Němcová, Erben aj.) úsilím o velkou literaturu proniká víc

a více poznání skutečnosti – výlučnost jungmannovské kulturního programu je postupně překonávána. V literárněhistorické periodizaci je proto považován konec 40. let za dokončení procesu obrození (v politickém aspektu pomohl k jeho dovršení i revoluční pohyb v r. 1848), nicméně celá řada prvků obrozenecké ideologie, především ideologie jungmannovské generace, přetrvávala svým vlivem prakticky až do konce 90. let 19. století.

Lit.: Dějiny české literatury II, Literatura národního obrození, Praha 1960. Dějiny českého divadla, Národní obrození, Praha 1969. J. Kočí, České národní obrození, Praha 1978. V. Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ, Praha 1983. V. Štěpánek, K historickému výkladu obrozenecké literatury, Praha 1979. Z. N. Titova, Českýj teatr epochi nacionalnogo vozroždenia, Moskva 1980. F. Vodička, Cesty a cíle obrozenecké literatury, Praha 1958. Týž, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948.

mc

■ OBŘADNÍ HRY

nejživější a nejsilnější vrstva folklórního divadla, drobné scény a výstupy, jež tvoří organickou součást lidových obřadů rodinných (např. svatba) a zejména výročních. Nejpočetnější a nejbohatší o. b. se vyskytují u obřadů spjatých s průvody maškár (masopust, svatodušní obyčeje). Některé o. b. mají zcela jednoduchou stavbu (např. mikulášské obchůzky, pochůzky „perchty“), jiné jsou dějové i divadelně rozvinutější. Děj i postavy o. b. obrážejí život české vesnice minulých století (sedlák, různí řemeslníci, kněz, učitel, žid, dráb, měšťan atd.), objevují se však i figury výjimečné (kat, Turek, černoč) a bytosti démonické (percha, Lucka, smrt aj.). O. b. mají malý rozsah, silný sklon ke komice a parodii, herci dodržují osnovu danou tradicí, avšak uvnitř ní volně improvizují své akce i promluvy. Některé lidové o. b. uvedl na jeviště E. F. Burian.

Lit.: P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. Č. Zibrť, Veselé chvíle v životě lidu českého, Praha 1950. Lidová kultura, in: Čs. vlastivěda III, Praha 1968. M. Leščák–O. Sirovátko, Folklor a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ OBSAH LITERÁRNÍHO DÍLA

skutečnost reprodukována z hlediska určitého aktivního přístupu umělce, tedy světonázorově jednotný soubor předmětů, událostí, charakterů, situací, problémů, názorů, emocí a výzev, komunikovaných literárním dílem. (Často se také užívá termínů ideový, světonázorový nebo společenský o.). Ke komplexnímu o. dospívá interpret: a) na

základě proniknutí → formy, která o. neoddělitelně zpředměťuje, člení a modifikuje, a zažití a pochopení podílu všech dílčích významových kontextů na celkovém výsledném sdělení díla; b) na základě konfrontace díla s objektivní realitou, především mimoliterární (historickou, sociální, ideologickou, filozofickou), a touto konfrontací podmíněného rozlišení významů dominantních (aktuálních) od průvodních. Příkladem uchopení o. proto nemohou být někdejší tzv. „stručné obsahy“ (Pulec, Sahánek, Žďárský, Staněk), redukující skutečný dynamický o. na téma, děj a tezi, nýbrž interpretace v duchu obsahové estetiky (Bělinckij, Lunačarskij, Nejedlý, Václavěk, Hegel, Auerbach aj.). O. jako výsledek historicky konkrétního umělcova poznání je faktorem aktivně ovlivňujícím společenské dění a zároveň axiologickým východiskem pro marxistickou literární kritiku. Srov. → dialektika obsahu a formy.

pt

■ ÓDA

(z řec. ódé = píseň) – forma meditativní lyriky vyznačující se patosem, exaltovaností a nadneseným, oslavným uchopením předmětu; na rozdíl od → hymnu se ó. vyznačuje větší formální sevrěností, pevnějším strofickým a metrickým členěním a reflexivním přístupem k námětu, kterým bývá jen vzácně událost a dějový hrdina, mnohem častěji však obecný princip nebo vlastnost (přátelství, moudrost, příroda, pravda, vlast, láska aj.). Pokud ó. opěvuje jedinečné osoby a věci, pak je nahlížena jako nositelka obecného principu, ke kterému se obrací – nezřídka i přímým oslovením, bezprostředně. Formálně se k ó. přidružily (nikoli jako normativní rysy, ale jako hojně užívané metrické formy) → alkajská, pindarská a → sapphická strofa.

Starořecký význam ó. zahrnoval jakoukoli píseň určenou k hudebnímu doprovodu – a v tomto smyslu byla ó. i součástí řecké tragédie, v níž se střídala s mluveným prozaickým textem (→ epirrhéma). Mezi prvními skladateli ó. vynikli Alkaios, Sappó a Pindaros (6. až 5. stol. př. n. l.), kteří také vytvořili základní ódické formy (srov. výše). Za pindarskou ódu bývá označována ódická poezie v pindarských strofách, inspirovaná Pindarovými olympijskými ó. Za horácovskou ó. považujeme naopak ódickou poezii v alkajských a sapphických strofách, kterých Horatius (65–8 př. n. l.) užil ve sbírce Carmina. Také Davidovy žalmy (10. stol. př. n. l.) bývají pro své meditativní ladění v pozdějších dobách nazývány ó. Vliv antických autorů Pindara a Horatia se plodně obrazil nejen v renesanční poezii španělského autora P. de Leóna a v Odách (1550) P. de Ronsarda, ale také v klasicistní ó. A. Popa a herojské ó. J. Ch. Gottscheda. Vlastního vrcholu však do-

sahuje ó. až v preromantismu (Th. Gray, W. Collins, A. Chénier) a zvláště u Klopstocka, který prodchl horácovskou ó. patosem a hymnickou exaltovaností stylu. Vlivu preromantismu můžeme přičíst i Děržavinovu ó. Bůh a ó. Čelakovského. Nadnesený styl je příznačný i pro hymnicky laděné ó. Hölderlinovy a Hugovy Odes et ballades (1822).

Lit.: C. Maddison, *Apollo and the Nine, A History of the Ode*, Baltimore–London 1960. K. Schlüter, *Die englische Ode*, Bonn 1964. J. Tynjanov, *Oda kak oratorskij žanr*, in: J. T., *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929. K. Vištor, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923.

pb

ODBOČKA viz DIGRESE

■ ODBORNÝ STYL

jeden z tzv. funkčních jazykových stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje odborně zaměřené projevy v oblasti teoretické (vědecké), praktické (pracovní) i popularizační. K základním vlastnostem o. s. patří: a) objektivnost, b) přesnost a významová jednoznačnost vyjádření, c) systematická a logičnost. Základní formou, v níž se o. s. realizuje, je spisovný jazyk, převážně v psané podobě. Po stránce lexikální charakterizuje o. s. převaha nacionálních (pojmových) slov (termíny, přejatá slova cizí aj.), velmi omezený podíl prostředků emocionálních, ustálené obraty a konstrukce apod. K příznačným syntaktickým prostředkům o. s. patří jmenný způsob vyjadřování, pasivní konstrukce, polovětňné vazby (např. přechodníkové, infinitivní, přístavkové), složitá souvětí apod.

K útvarům o. s., založeným na výkladovém slohovém postupu, se řadí odborný výklad, studie, úvaha, přednáška, polemika, diskuse aj. O postup popisný, případně informativní, se opírá odborný popis, referát, kritika, recenze aj. Specifickým útvarem o. s., stojícím na přechodu k → uměleckému stylu, je → esej.

V omezené míře se určitých prvků o. s. užívá i v některých žánrech moderní literatury, a to jak z důvodů tematických (např. ve vědeckofantastické próze), tak i jako působivých uměleckých prostředků (např. v civilizační poezii); srov. využití technické a politické terminologie v básnickém slovníku St. K. Neumanna (Nové zpěvy): telegraf, ventily, atmosféra, elektrárna, internacionála, kolonizace, demokracie aj.

Lit.: B. Havránek, *Studie o spisovném jazyce*, Praha 1963.

jh

ODRAZ v umění viz TEORIE ODRAZU

■ ODSTAVEC

nejnižší nadvětná kontextová jednotka, prvek → horizontálního členění textu. *O.* je formálně vydělená část → promluvy, jejíž členění na *o.* (v písemném projevu vyznačeno graficky, v mluveném projevu znázorněno pauzou) vyplývá především z tematického členění a dále i z hledisek logických (zvl. v odborném sdělení), prostorového a časového průběhu. V závislosti na typu sdělení (dorozumívací, umělecký) mají vliv na členění promluvy do *o.* i činitelé subjektivní, zvláště osobnost autora i jeho umělecký (odborný) záměr. *O.* je relativně samostatný a jeho základní téma je podřízeno základnímu tématu promluvy. Z hlediska vztahu sousedařích *o.* lze rozlišit dvě obecné tendence: přechod obsahově měkký a obsahově ostrý; přechod měkký – charakteristický pro umělecký styl – se vyznačuje tím, že oba sousední *o.* jsou součástí většího obsahového úseku, zatímco při přechodu obsahově ostrém – charakteristickým pro odborný (věcný) styl, zvláště pro enumerativní části – je mezi *o.* výrazný obsahový předěl.

Zvláštní postavení má první a poslední *o.* jazykového projevu, přičemž počátek prvního *o.* je téměř jednoznačně tvrdý (navazuje event. pouze na titul, jinak přináší zcela nové údaje), poslední *o.* je určitým shrnutím předcházejícího textu (zvláště v odborném stylu). V uměleckém stylu *o.* představuje prostředek využívaný i esteticky k naznačení důležitosti a významové síly promluvy i k vyvolání rozporu mezi jeho obsahem a formálním vycílením. Právě nečekané a z hlediska výstavby textu neorganické vysunutí jeho části do zvláštního odstavce (např. jednotlivé repliky v dialogu) představuje obsahové zvýraznění, kterým lze dosáhnout nejrozličnějších estetických účinků.

Lit.: J. V. Bečka, Úvod do české stylistiky, Praha 1948. J. Findra, Poznámky k stavbě odseku, in: Pátý zborník štúdií PF v Banskej Bystrici, Bratislava 1965. Q. Hodura, O slohu, Praha 1955. V. Matbesius, Řeč a sloh, in: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. J. Mistrik, Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968. Týž, Štylistika slovenského jazyka, Bratislava 1977.

vš

■ OFFICIA

(lat. officium = povinnost) – modlitby předepsané římskokatolickou církví kněžím a mnichům k dennímu modlení; středověký liturgický básnický útvar, součást → breviáře. *O.* bývají rýmovaná a využívají rozmanitých strofických forem. Vykládají význam určitého svátku nebo líčí život oslavovaného svätce (odtud též novější název *historia*). Epická a didaktická kostra je naplněna

lyrickým chvalozpěvem, díkůvzdáním nebo prosbou.

Lit.: J. Vilikovsky, Latinská duchovní lyrika v Čechách, in: J. V., Písemnictví českého středověku, Praha 1948.

pt

■ OHLAS

žánr vycházející z poetiky lidové písně jako z estetického vzoru, svým původem však umělý. V českém kontextu bylo pěstování *o.* specificky podmíněno předchozím přerušením tradice umělé literatury, v jehož důsledku se museli básníci uchýlovat k tradici „prostonárodní“ (V. Hanka, F. L. Čelakovský); obdobná orientace se objevila i v dalších slovanských zemích (I. Vazov, T. Ševčenko). V západní Evropě se ohlasová poezie rozvíjí v souvislosti s romantickým kultem folklóru, s překonáváním klasicismu, rokoka, anakreontiky (Goethe, Herder).

pt

■ OIKOTYP

(z řec. oikos = dům, rod; typos = obecná, původní forma, idea) – regionální nebo národní verze folklórních skladeb (pohádek, pověstí, legend, balad, písní atd.), vyznačující se relativní stejnorodostí a zvláštními rysy proti jiným regionálním nebo národním redakcím. *O.* se vyvíjejí působením zvláštních národních nebo krajo- vých vnějších i vnitřních činitelů geografických, hospodářských, etnografických, politických, kulturních aj. Můžeme mluvit např. o českých, moravských, slovenských, polských, jihoslovanských atd. *o.* balady Sestra travička. Termín zavedl švédský folklorista C. W. von Sydow (1927) a užívá se ho hojně ve srovnávacím folkloristickém bádání.

Lit.: L. W. von Sydow, Selected Papers on Folklore, Copenhagen 1948.

os

■ OKTASTICH

(z řec. okto = osm; stichos = verš) – osmiveršová strofa. Je buď složena ze dvou stejných či různých čtyřveršů, anebo je specifickým útvarem, rýmovaným např. ababccdd, abbaaccdd, aabbcddc, aabcbdd, aabcbdd, abbaaccdd aj. Některé ustálené osmiveršové sestavy mají vlastní názvy, např. → siciliana (osmiveršová strofa s dvěma střídavými rýmy) nebo → stance čili ottava rima.

pt

■ OKTÁVA viz STANCE

■ OKTONÁR

(z lat. octōnārius = osmičetný) – římský antický osmistopý verš, latinský ekvivalent řeckého akatalektického tetrametru jambického, trochejského nebo anapestického. Rytmičné osamostatnění stopy učinilo z *o.* stejně jako ze senáru a → septenáru značně mnohotvárný verš.

mc

■ OKTOSYLAB

(z řec. októ = osm; syllabé = slabika), *osmi-slabičný verš* – v české poezii základní veršový útvar, kolem kterého krystalizují ostatní veršové rozměry. V literatuře předhusitské je *o.* téměř jediným rozměrem mluvní (recitativní) poezie, bohatě vnitřně diferencovaným, ať již využitím stylistických možností organizace přízvuku nebo využitím možnosti odchylek v počtu slabik. Na rozdíl od jiných slabičných rozměrů, které se počínají 15. stoletím sporadicky vedle *o.* objevovaly, vytváří *o.* souvislou vývojovou linii až do současnosti, především – i když ne výlučně – jako verš epiky. Geneticky lze český *o.* spojovat na jedné straně se středověkým latinským *o.*, na straně druhé s hypotetickým slabickým nebo k sylabismu tihnoucím veršem praslovanským. Jeho výsadní postavení v české literatuře, ať již jako verše slabického nebo sylabotónického, však souvisí pravděpodobně s tím, že představuje ideální rozměr pro sémantickou náplň české věty. Příklad:

„Záviděníhodný klid to,
s jakým žítte na své žití,
řekl s trochou ironie.

„A což není ani chvílky
v téhle čisté atmosféře,
jež vám stáhne hrdlo hrůzou?
Přemítáte někdy o tom?
Pomyslíte na budoucnost?“

(J. S. Machar)

Lit.: J. Hrabák, Studie o českém verši, Praha 1959.

mc

■ ONĚGINSKÁ STROFA

strofa Puškinova díla Evžen Oněgin, složená ze 14 veršů ve čtyřstopém jambu, které se uvnitř strofy ještě člení rýmem na 3 čtyřverší a závěrečné dvojverší. První čtyřverší má rým střídavý, druhé sdružený, třetí obkročný a závěrečné dvojverší rým sdružený. Schéma: a b a b c c d e f f e g g. Užil jí např. J. Mahen v epické básni Scirocco (1923).

pt

■ ONOMATOPOIE

(z řec. onomatopoiá = tvoření slov), též *zvukomalba* – slovo vzniklé na základě napodobení zvuku; zejména citoslovce a slova od nich odvozená (kukačka, břinkat, vrkat, mňoukat). V uměleckém stylu je *o.* jedním z pomocných prostředků zvýraznění jazyka použitím slov, která svou zvukovou stránkou dokreslují zobrazovaný jev. Např.: „biče svist a pouta chřest“ (S. Čech).

hř

■ OPERA

(ital. = dílo; zkráceno z opera in musica = hudební dílo) – hudebně dramatický žánr, v němž se jevištní akce úzce pojí s hudbou a text je většinou zpíván za doprovodu orchestru.

Počátky symbiózy slova a hudby lze sice najít již u starořecké → tragédie (písňe chóru aj.), objevuje se ve středověkých hrách, ve východních divadelních kulturách, v renesančních komediích apod., avšak teprve koncem 16. stol. vzniká v Itálii *o.* jako zvláštní hudebně dramatický žánr, jenž se rychle konstituuje ve svébytný typ divadla, zřetelně odlišný od činohry; jeho tradice pokračuje od té doby nepřetržitě až do současnosti. Vývoj hudebně dramatického stylu, v jehož rámci se v průběhu posledních čtyř století formovaly různé historické a žánrové varianty *o.*, závisel zejména na různém řešení vztahu hudební a textové složky (polarita mezi áriemi a recitativy, popř. mluveným slovem), byl však podmíněn i obsahem a literární formou → libreta, technickými možnostmi jeviště i dobovými tendencemi inscenačními a v neposlední řadě též širšími souvislostmi obecně historickými.

O. vznikla v době baroka, kdy se v podstatě ustálily všechny základní formy novodobé divadelní tvorby (včetně tzv. kukátkového jeviště), které na divadle převažují dodnes (nehledě k avantgardním pokusům ve 20. stol. o jejich překonání). V původní florentské *o.*, která vznikla vlastně ze snahy o znovuoživení interpretační tradice antického dramatu, se podíl hudby ještě zaměřoval jen k podtržení dramatického výrazu slova, jež bylo deklamováno formou recitativu (tj. zpívanou mluvou); avšak od Monteverdiho první operní reformy (Orfeus, 1607) se hudební složka stávala stále více samostatným činitelem; tento proces pokračoval v celém dalším vývoji italské barokní *o.* (zejména v Benátkách a v Římě) až k jejímu vrcholu v *o.* neapolské, která se již převážně skládala ze zpěvních čísel (árií a ansámbľů) a dávala přednost kráse zpěvu (pěvecký styl „bell canto“) před slovním obsahem a dramatickým výrazem. Italská *o.* ovládala až do konce 18. stol. téměř všechna evropská operní jeviště; mezitím se v jejím rámci vyvinuly čtyři

žánry: vážná *o.* (*o. seria*), hudební → pastorála, mytologická alegorie (*serenatta*) a lidovější komická *o.* (*o. buffa*).

Naproti tomu francouzská *o.* 17. stol. – tzv. tragédie lyrique (lyrická tragédie) –, která vznikla pod vlivem italské *o.*, ale využívala zároveň i domácí tradice, se snažila naplnit klasicistický postulát dramatické pravdivosti, a proto opět sblížovala árii s recitativem. Jako v Itálii *o. buffa*, vznikla i ve Francii prostší komická *o.* (*opéra comique*), a to na základě domácích hry se zpěvy (→ *vaudeville*); v Německu se podobně v 18. stol. vyvinul tzv. → *singspiel*, zpěvohra užívající zpočátku převážně mluveného textu, volně doplněného áriemi a sbory písňového charakteru, který však později splynul s *o.* (Mozartova *Kouzelná flétna*, 1792). Nový program operní tvorby přinesl v druhé pol. 18. stol. osvícenský racionalismus, požadující od *o.* dramatickou pravdivost; tzv. Gluckova operní reforma (*Orfeus a Eurydika*, 1762) předpokládala užší spolupráci skladatele s libretistou, zjednodušila árii, deklamačně i dramaticky prohloubila recitativ a také sboru dala dramatickou funkci.

Na vývoj *o.* silně zapůsobil romantismus, který ve Francii vedl ke vzniku „velké“ výpravné *o.* (*grand opéra* – G. Meyerbeer, Ch. Gounod, J. Massenet aj.), v níž opět dramatická pravdivost ustupovala vnějšímu bohatství pěvecké i orchestrální techniky a zejména námětového a výtvarně scénického efektu. Tato tendence ovlivnila i *o.* italskou (G. Rossini, V. Bellini); na druhé straně však romantismus přinesl – zvláště *o.* německé – nové zdroje tematické i hudební (C. M. Weber). Druhá pol. 19. stol. probíhala již ve znamení operní reformy Wagnerovy (→ *Gesamtkunstwerk*), která položila důraz na stejnou závažnost slova i hudby a definitivně skoncovala s pozůstatky staré tzv. seriální *o.*, skládané v podstatě z jednotlivých hudebních čísel orchestrálních, pěveckých a sborových; v té době vrcholí i italská *o.* dílem G. Verdiho, které již předznamenává realistickou orientaci hudebně dramatické tvorby (Musorgskij, Bizet, Charpentier), ústící v Itálii do → *verismu* (Mascagni, Leoncavallo, Puccini). Ve 20. stol. pak přijímá *o.* vlivy impresionismu (Debussy), expresionismu (Berg), novoklasicismu, grotesku aj.

Česká *o.* má svá vrcholná díla v tvorbě Smetanově, Dvořákově, Janáčkově a B. Martinů, tedy skladatelů, kteří se opírali ve svých nejlepších dílech o kvalitní původní libreta (B. Smetana o Sabinu a Krásnohorskou, A. Dvořák o Kvapila) nebo o upravené literární předlohy (L. Janáček o Preissovou, Čapka, Ostrovského, Těsnohlídka a Dostojevského, B. Martinů o Neveuše, Kazantzkise, Klicperu, Nezvala aj.).

Lit.: G. Černušák, Dějiny evropské hudby, Praha 1972. E. Istel, Die moderne Oper, Leipzig

1923. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919. Z. Nejedlý, Česká zpěvohra po Smetanovi, Praha 1911. Malá encyklopedie hudby, Praha 1983.

kn

■ OPERETA

(z ital. *operetta* = malá, drobná opera) – 1. původně každá drobnější zpěvohra (→ opera); od pol. 18. stol. se obsah pojmu *o.* postupně zužoval a dnes obecně označuje specifický žánr hudebního divadla, který se vyvinul v 19. stol. z francouzské komické opery (*opéra comique*) a německého → *singspielu*; vyznačuje se zábavným (někdy parodistickým, jindy pikantním) dějem, v němž jsou mluvené pasáže prokládány čísly zpěvními (sólovými i ansámblovými) a zpravidla i orchestrálními (baletními); příběh i hudební složka *o.* se obrací k esteticky méně náročnému obecenstvu, jemuž vycházejí vstříc jednoduchým humorem i lehkým hudebním výrazem, hledajícím nejednou inspiraci v kupletu, taneční hudbě apod. *O.* se stala příznačným žánrem buržoazní divadelní kultury, svého vrcholu dosáhla v druhé pol. 19. stol. nejprve ve Francii zásluhou tvorby J. Offenbacha (1819–1880; Krásná Helena, *Orfeus v podsvětí*, Hoffmannovy povídky aj.) a potom na vídeňském jevišti v tvorbě J. Strausse (1825 až 1899; *Netopýr*, *Cikánský baron* aj.); v českém kontextu nalezá *o.* svého mistra především v O. Nedbalovi (1874–1930; *Polská krev*, *Vinobraní*). V průběhu 20. stol. poklesávala úroveň *o.* stále více do běžné bulvárnosti a začala být postupně vytlačována novými typy hudebního divadla (→ *revue*, → *muzikál*);

2. přeneseně značí *o.* též umělecký soubor, který *o.* provozuje, popř. budovu, v níž jsou *o.* předváděny.

Lit.: B. Grun, Dejiny operety, Bratislava 1979. I. Osolobě, Divadlo, které zpívá, mluví a tančí, Praha 1974. V. Kudělka, Perly paní O., Praha 1976.

kn

OPIS viz PERIFRÁZE

OPOJAZ viz FORMALNÍ METODA

■ ORATORIUM

(lat. = modlitebna, kaple) – hudebně dramatická forma pro sóla, sbor a symfonický orchestr, většinou určená (podobně jako → *kantáta*) ke koncertnímu provedení; stavba *o.* se blíží rozsahem i formou zpracování opeře, libreta mají často dějový charakter, zachycují především látky s náboženskou tematikou.

Počátky *o.* lze hledat v středověkých církevních

hrách, také ve slavnostních klášterních oficiích, kde hudba plnila významovou funkci. Když se (koncem 15. stol.) v Itálii obnovila obliba původních italských dialogických chvalozpěvů (→ lauda), založil F. Neri v Římě r. 1551 kongregaci „dell'oratorio“, která měla tyto formy v zájmu prohloubení náboženského citu pěstovat; jako svébytný žánr se pak vlastní *o.* vyvinulo v baroku (jeho vznik se klade do doby kolem r. 1640). Původní *o.* aplikovalo na náboženské látky monodický a recitativní styl; v jeho stavbě se uplatňovaly jednak dialogické části, které měly dramatický charakter, lyrické formy (nejčastěji arie) a pak také části epické, jejichž nositelem byl především tzv. testo, mluvčí; stavbu mělo zpravidla dvoudílnou, tematicky čerpalo z bible, hlavně ze Starého zákona, ale i ze životů svatých, a používalo též alegorických námětů.

Zprvu vzniklo latinské *o.* (pěstovalo se zvláště v Římě: G. Carrissimi) a potom italské *o.* (tzv. oratorio volgare, tj. *o.* lidové), které nebylo budováno s takovou dramatickostí, odstranilo později osobu vypravěče (A. Spagna) a přiblížilo celý žánr opeře (A. Stradella, G. B. Bassani, G. B. Pergolesi aj.). V 17. stol. proniklo *o.* do Vídně, kde vznikla jeho žánrová varianta, zvaná *sepolcro*, usilující zřetelně o formovou i tematickou obrodu žánru a o navrácení *o.* původnímu náboženskému účelu (libretista A. Zeno). V Německu, kde se *o.* objevilo v druhé pol. 17. stol., často splývalo s pašijemi (H. Schütz). V první pol. 18. stol. zdářile reformoval tento žánr v Anglii G. F. Händel, který komponoval jak *o.* biblická (např. Juda Makabejský), tak *o.* světská, převážně s náměty mytologickými (Akis a Galateia aj.). Ve druhé pol. 18. stol. byl další vývoj *o.* ovlivněn hudebním klasicismem (J. Haydn, L. van Beethoven) a v 19. stol. romantismem (F. Liszt).

Původní pojetí *o.* jako skladby náboženského obsahu se později rozpadá; *o.* se diferencuje tematicky, ale též formálně, někdy splývá s → kantátou natolik, že dnes již nelze mezi nimi určit přesnou hranici. Ve 20. stol. se *o.* nejvýrazněji věnovali I. Stravinskij a A. Honegger. V českém kontextu byl původně zřetelný vliv italského *o.* (J. D. Zelenka, J. Mysliveček), první původní české *o.* představuje Dvořákova Svatá Ludmila na text J. Vrchlického.

Lit.: V. Černušák, Dějiny evropské hudby, Praha 1972. *Pazdírkiův* hudební slovník naučný I, Brno 1929.

kn

■ ORDO ARTIFICIALIS

(lat. = umělý řád) – pojem středověkých poetik pro kompoziční uspořádání díla založeného na látce mnohokrát již zpracované (materia usitata);

podle Geoffroi de Vinsauf je osm druhů takového umělého uspořádání: a) začíná se materií od středu, b) začíná se materií od konce, c) začíná se proberbiem a materie může být uspořádána pak od počátku, d) od středu nebo e) od konce, f) začíná se → exemplem a materie pak následuje opět od počátku, g) od středu nebo h) od konce. Komplementárním protikladným pojmem je *ordo nātūrālis* (uspořádání přirozené). Výše bylo hodnoceno uspořádání umělé.

mb

ORDO NATURALIS viz ORDO ARTIFICIALIS

OSLOVENÍ viz APOSTROFA

OSMISLABIČNÝ VERS viz OKTOSYLAB

OSMIVERŠÍ viz OKTASTICH

OSOBA viz POSTAVA

■ OSOBNOST V LITERAURE

– především osoba autora, spisovatele, člověk jako jednotlivec, jako subjekt poznání, jednání a prožívání; je z různého hlediska zkoumán celou řadou věd, např. psychologii, sociologií, historií, filozofií atd. Do oblastí zájmu literární vědy vstupuje *o.* především jako tvůrce uměleckých hodnot, jako původce literárního díla, stranou komplexního zkoumání většinou zůstává podíl dalších individuí účastných literárního procesu, zejména vnímatelů. *O.* ve své jednotě společenského a jednotlivého vnáší do vývoje literatury, který je podmíněn zákonitostmi společenského vývoje a současně vlastní literární tradicí, prvek náhody, jedinečnosti. Bez zkoumání *o.* není tedy možné poznání příčin reálného průběhu literárního vývoje. Literární věda ve svém zkoumání původce literárního díla vychází především ze zpracování historických, zejména přímo biografických materiálů a korespondence.

Při vnímání literárního díla má jeho sepětí s určitou *o.* značnou úlohu a mnohdy v podstatě míře ovlivňuje proces → konkretizace díla. Očekávané nepříznivé důsledky přiřazení vnímaného díla určité *o.* autora mohou vést k snaze po utajení autorství (např. reálná osobnost poštovního zaměstnance V. Vaška se neshodovala s patetickou stylizací básníka Slezských písní, villonská stylizace 52 Nezvalových balad Roberta Davida se křížila s uznávaným společenským statutem básníkovým). Na druhé straně se obraz *o.* autorovy, vznikly na základě jeho literárního díla, často stává náhražkou poznání skutečné básníkovy *o.*, a dokonce zpětně tuto reálnou *o.* ovlivňuje.

Lit.: J. Mukařovský, Problémy individua v umění, in: J. M., Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971.

mc

■ OSVICENSTVÍ

hnutí v evropském duchovním životě 18. stol., zaměřené převážně filozoficky na překonání dosavadního vládnoucího náboženského světového názoru, který tvořil hlavní ideologickou oporu feudálního absolutismu; je pro ně příznačný racionalismus, neotřesitelná důvěra v rozum a jeho objektivitu, v rovině společenské pak pojetí dějinného pokroku jako boje „osvíceného“ rozumu s tmou nevědomosti a předsudků. O. jako ideový výraz úsilí revoluční buržoazie o duchovní emancipaci se stával ve svém progresivním vývoji novodobým světovým názorem, jehož charakteristickým rysem byla zejména svobodomyšlnost, prosazování nezávislosti myšlení a svobody přesvědčení; proti stavovským privilegiím byla zdůrazňována idea přirozené rovnosti lidí, proti despotismu „osvícený“ zákonodárství. S bojem proti církvi, církevním dogmatům a scholastice souviselo i úsilí o laicizaci všech oblastí vědění, v níž byla sledována jedna z cest ke svobodě společnosti i jedince; v tomto smyslu bylo o. naplněním obdobných tendencí → renesance, k níž se také hlásilo.

Osvicenské ideje se začaly prosazovat nejprve v Anglii a Francii, kde přímo navazovaly na domácí tradice jednak anglického filozofického a přírodovědného empirismu, jednak francouzského karteziánského racionalismu předchozího období. Hlavní proud o., které v sobě zahrnovalo řadu odstínů ve filozofických názorech (materialismus, deismus) i v názorech sociálně politických (hlásání osvěty, kritika společnosti, požadavek přestavby společenského řádu), se významně podílel na společenských zápasech po celé 18. stol. K předním jeho představitelům náleželi ve Francii Ch. de Montesquieu, rozvíjejcí ve svém díle Duch zákonů (1748) racionalistické pojetí společnosti, J. J. Rousseau, autor Rozpravy o původu nerovnosti mezi lidmi (1754) a pojednání Společenská smlouva (1762), dále skupina vědců a filozofů, tzv. encyklopedistů, v čele s D. Diderotem a J. d'Alembertem; vedle Diderota se k filozoficky nejvyhraněnějším osvícencům řadí J. La Mettrie, P. Holbach a C. A. Helvétius. V Anglii rozvíjeli osvícenské ideje zejména tzv. volní myslitelé (J. Toland, J. Priestley aj.). V Německu, jehož vývoj probíhal v zaostalých podmínkách, je za reprezentanta pravého křídla o. považován M. Mendelssohn, k radikálnějším představitelům se pak řadí G. E. Lessing a J. G. Herder, který souvisí už úzce s hnutím preromantickým.

Vzhledem k převážně světonázorovému zaměření o. se jeho tendence a ideje prosazovaly zejména v literatuře a v oblasti divadelní tvorby, a to zdůrazněným aspektem osvětové pedagogického a morálního (např. Robinson Crusoe D. Defoea, satiry P. A. C. Beaumarchaise a J. Swifta).

Příznačným rysem této tvorby byl zvláště morální radikalismus, antiklerikalismus a boj proti tmářství a pověrám; zároveň sloužila i k upevňování měšťanského sebevědomí, a to jak po stránce mravní (např. sentimentální román, měšťanské rodinné drama), tak i ideové (zdůrazněný historismus a patriotismus).

Osvicénská literatura netvořila v dějinách literatury samostatný proud nebo směr; v podstatě se v ní prolínaly dvě estetické tendence, z nichž první a starší, zdůrazňující racionalistický prvek tvorby (např. u J. Addisona nebo Voltaira), souvisela ještě s → klasicismem, druhá, novější, zvedávající především individualnost lidského citu a instinktu, souvisela pak s nastupujícím → preromantismem (S. Richardson, L. Sterne v Anglii, G. E. Lessing, J. G. Herder, zvláště pak J. W. Goethe a F. Schiller v Německu, v Rusku A. N. Radiščev). Do českého písemnictví, jehož rozvoj byl v protireformačním období násilně potlačen, pronikaly osvícenské tendence až v poslední třetině 18. stol., a to především v rovině vědeckého bádání (J. Dobrovský, G. Dobner, F. M. Pelcl). Ideové dědictví osvícenského hnutí působilo v české obrozenské literatuře až ve stol. 19., a to jednak v preromantické tvorbě spisovatelů tzv. jungmannovské generace (J. Kollár, V. Hanka, J. Linda, F. L. Čelakovský), jednak důrazem na lidovýchovnou funkci literatury a divadla (V. Thám, V. M. Kramerius, P. Šedivý, v době předbřeznové J. K. Tyl).

Lit.: N. Berkovskij, Evoluce a formy raného realismu na Západě, in: N. B., Analýza syžetu, Praha 1979. E. Boucke, Aufklärung, Klassik und Romantik, Braunschweig 1925. P. Hasard, Die Herrschaft der Vernunft, Das europäische Denken in 18. Jahrhundert, Hamburg 1949. D. Mornet, Histoire de la clarté française, Paris 1929. A. S. Myl'nikov, Epocha prosvětenija v českých zemích. Ideologija, nacionafnoje samosoznanije, kultura, Moskva 1977. Osvícenství, Výbor z literatury 18. stol., Brno 1969. Słownik literatury polskiego Oświecenia, Wrocław 1977. B. Slavič, Od Dobnera k Dobrovskému, Praha 1975.

tb

■ OXYMORON

(z řec. oxys = kyselý; móros = pošetilý) – spojení slov, která si přímo odporují, typ → katchréze. Spolu s → antitezí a paradoxem jedna z rétorických figur, založených na významovém protikladu, oblíbená např. mystickou, romantickou anebo moderní intelektuální poezií. Např.: svítání na západě (Březina), ztrhané struny zvuk (Mácha). O. zván též *antilogie*.

pt

OZVLÁŠTNĚNÍ viz AKTUALIZACE



■ PADĚLKY LITERÁRNÍ

těž *falza* – napodobenina literárního díla určitého autora, doby, tématu, žánru apod., která je vydávána za dílo původní. Většina *p. l.* se objevuje především po smrti autora s cílem podsunout padělaný text do autorových pravých textů a tím pozměnit podle určitých záměrů jeho literární a umělecký odkaz. Např. padělky dopisů K. H. Máchy z jeho pobytu v Litoměřicích, udávající odlišné údaje o jeho pobytu i názvy neznámých (neexistujících) básnických skladeb. Cíle *p. l.*, vztahujících se k určité době, tématu, žánru apod., jsou nejen literární, ale obecně kulturní a společenské, jak o tom svědčí např. padělané Rukopisy královédvorský a zelenohorský z 19. stol., hlásící se svým jazykem do 13., resp. 9.–10. stol. Zvláště příznivé podmínky pro vznik padělků (Ossian, RKZ aj.) vytvořila v období formování novodobých národů ideologie romantismu, orientující zájem na heroicky pojetou dávnou minulost. Pravost sporných textů se prověřuje pomocí metod → atribuce textu.

vš

PAÍÓN viz PEÓN

■ PAJÁN

(řec. *paián*, podle označení boha Apollóna zvaného *Paían*, ve významu *Hojitel, Zachránce*) – 1. druh starořecké sborové lyriky, původně určený k vzývání boha Apollóna, později také jiných bohů a vládařů. Obsahem *p.* byla oslava vítězství, dík za pomoc v boji, prosba v nebezpečí nebo v nemoci. Přednášel se radostně, za doprovodu lyry nebo píšťaly, obvykle i s tancem. *P.* se těšil mimořádné oblibě zvláště ve Spartě o Apollónových slavnostech. Nejoblíbenějším metrem *p.* byl pětidobý *páión* (→ *peón*). *P.* skládal *Thalétas z Kréty* (7. stol. př. n. l.), dále *Alkmán*, *Stésichoros*, *Pindaros*, *Tímotheos* aj. Dochovaly se pouze fragmenty;

2. obecně chvalozpěv, vzdávání díků.

pt

■ PALEOGRAFIE

(z řeckého *palaios* = starý, *dívčjší*; *grafein* = psát) – jedna z pomocných historických věd, studující písmo a jeho vývoj. Cílem *p.* je správná četba a interpretace dochované písemné památky, její zařazení časové, místní, popřípadě i autorské.

K tomu účelu se studuje písmo a písemné znaky z hlediska jejich historického vývoje, v souvislosti zvláště s údaji o historii jazyka. Studuje se však i použitý materiál a psací náčiní, vnější vzhled písemné památky, ozdoby, písařské značky, zkratky, písařské manýry (→ *lusus calami*) aj. V závislosti na alfabetském systému se *p.* dělí na arabskou, řeckou, latinskou, slovanskou atd.

P. úzce souvisí s *diplomatikou*, jejímž cílem je zjištění pravosti, doby vzniku a původu historických dokumentů; k tomu účelu se studuje písmo, použité formule a slovní obraty, vnější vzhled dokumentu aj.

Obdobně využívá výsledků *p.* numizmatika (písmo na mincích), sfragistika (písmo na pečeti), epigrafika (nápis na sochách a stavebních památkách, tj. na trvalém materiálu), papyrologie (texty psané na papýrech).

Lit.: S. A. *Rejser*, *Paleografija i tekstologija novogo vremeni*, Moskva 1970. M. *Kopecký*, *Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků*, Praha 1978.

vš

PAULOGIE viz EPANASTROFA

PALIMBAKCHEJ viz ANTIBAKCHEJ

■ PALIMPSEST

(z řec. *pálim* = znovu, *psáo* = tře) – starověký, resp. středověký rukopis (nejčastěji na pergamentu), jehož původní text byl smyt, resp. vyškrábán a napsán text nový. Příklad: výzkumy doložily, že rukopisné prameny, které dochovaly Rukopisy královédvorský a zelenohorský, jsou palimpsesty.

vš

■ PALINDROM

(z řec. *palindromos* = couvající, vracející se), *ráček*, též *obrateň* (termín utvořený J. Taufrem podle ruského *perevertěn*) – slovo, věta nebo verš, jejichž znění se při čtení od konce (po jednotlivých písmenech nebo slabikách apod.) buď vůbec nemění, nebo alespoň zůstává smysluplné (např. *Jelenovi pivo nelejí, Na pět šidel hledí Štěpán*). Na rozdíl od některých literatur orientálních (např. čínské) je *p.* v soudobé evropské poezii velmi vzácný, omezuje se většinou na nedlouhé úseky textu (např. titul díla – u *Taufra „Téma paměť“*, jméno postavy – *Job u F. Hrubina* symbolizoval opak „boje“, klíčový verš apod.) a působí často jako vumělkovaná hříčka. *P.* pěstovali ruští futuristé, V. Chlebnikov jím napsal básně *Razin* o 150 verších (do češtiny přeloženou J. Taufrem):

Ni Valkýry, ni ryk lavin.

Níva rtů. Nit stínů travin.

Lit.: V. M. *Aleksejev*, Kitajskij palindrom v jeho naučno-pedagogičeském ispolzovanii, in: Pamjati akademika L. V. Ščerby, Leningrad 1951. S. *Kirsanov*, Poezija i palindrom, in: Nauka i žizn', 1966. V. *Majakovskij*, J. *Taufser*, O verši, Praha 1951. J. *Taufser*, Úděly a díla, Praha 1973.
mb+hf

■ PALINODIE

(z řec. palinodiá = odvolání) – báseň, kterou autor v podstatě odvolává nebo popírá obsah svých předchozích básní. Často se může stát ironickou nadsázkou chvály (satirou). První *p.* jsou známy již ze 7.–6. stol. př. n. l. (Stésichoros). Podle legendy oslepl prý Stésichoros po napsání hanlivé básně na Helenu –, a když podle návodu ve snu zjevného napsal oslavnou báseň na ni a odvolal urážky, zrak prý se mu navrátil. Později byly *p.* pěstovány zvláště v humanistické a barokní poezii (Opitz). Nežidka je *p.* výrazem otrocké závislosti autora na momentálně dominujícím životním pocitu nebo vnitřního myšlenkového hráčkářství.

ko

■ PAMÁTIKOVÁ POEZIE

(též albovní, od lat. album = seznam, záznamní kniha) – 1. *doslova* „poezie do památníku“, tj. verše většinou slabé umělecké hodnoty jak po stránce obsahové, tak z hlediska formy, často improvizované nebo naopak nepůvodní, od autorů, kteří zpravidla nemají zkušenosti ani talent opravdového poety a vyhovují pouze společenské konvenci přispíváním do rukopisných památníků. *P.* *p.* diletantských básníků těšila se velké oblibě zejména v ruských literárních salónech první poloviny 19. stol. Psali ji však i skuteční básníci, především Puškin a Lermontov, a pak podržuje si i tato příležitostná poezie nesporně estetické kvality;

2. v *přeneseném smyslu*: sladce sentimentální milostná poezie bez většího uměleckého a společenského významu.

ko

■ PAMĚTI

též *memoáry* (z franc. mémoire = paměť, památka) – písemně zaznamenané vzpomínky určité osobnosti na prožité události, minulé zážitky a setkání s různými významnými nebo jinak zajímavými lidmi; jako literární žánr stojí *p.* na rozhraní mezi literaturou věcnou a uměleckou; zahrnují přitom širokou škálu rozmanitých literárních forem od prosté snůšky více nebo méně za-

jímavých skutečností až po díla vysloveně beletristická, tj. komponovaná se zřetelným uměleckým záměrem jako osobní výpověď o vlastním pohledu na prožité události a podávaná fakta. Podle míry autorovy věrohodnosti a jeho faktografické spolehlivosti mohou *p.* sloužit jako historické prameny a podle jeho schopnosti uměleckého literárního podání mohou i zasahovat do vlastního vývoje beletrie jako její aktivní součást (např. *p.* Casanovy nebo de Sadvy).

V případech beletrizovaných *p.* lze někdy těžko vést zřetelnou hranici mezi vlastními *p.* a → autobiografií, neboť přechod mezi oběma těmito životopisnými formami je plynulý; lze pouze konstatovat, že na rozdíl od autobiografie mají *p.* zpravidla nesystematickou výstavbu (většinou to bývá pouze volné seřazení témat, vybraných podle určitého hlediska), což je dáno menším zřetelem *p.* na celistvé profilování vlastního vnitřního vývoje autora a větším zájmem o prezentaci skutečností vnějších (tj. prostředí, druhých osobností, konkrétních událostí apod.), ačkoliv i zde pochopitelně převažují vždy aspekty subjektivní.

Tradice písemně zaznamenaných *p.* sahá až do antiky (Xenofónovy *Vzpomínky* na Sókrata ze 4. stol. př. n. l., Caesarovy *Zápisky* o válce galské z 1. stol. př. n. l. aj.) a středověku (např. cestopisné *p.* Marka Pola nebo české *p.* Dačického z Heslova); zvláštní oblibu si tento útvar získal zejména ve Francii, a to především za vlády Ludvíka XIII. a XIV. (Richelieu, La Rochefoucauld, Saint-Simon aj.) a potom v dobách revoluce a vlády Napoleonovy (Beaumarchais, Necker, Mme de Staël, Mirabeau, Chateaubriand aj.). Zatímco pro starší období býval příznačný spíše zřetel kronikářský, biografický a historiografický, rozvíjí se zhruba od konce 19. stol. stále více aspekt literárněpublicistický; v současné literatuře pak zaujímají *p.* významné místo v oblíbené → literatuře faktu. Také v našem prostředí byly *p.* vždy oblíbeny (viz již *p.* sedláka Dlaska, rychtáře Vaváka, J. M. Pelcla, J. V. Friče aj., nověji např. V. Nezvala). Zvláště v současné době byl čtenářský zájem provázen zvýšenou produkcí různých pamětí, vzpomínek, jimž jsou věnovány celé ediční řady memoárové literatury, např. *Vzpomínky* (Čs. spisovatel), *Paměti*, *korespondence*, *dokumenty* (Odeon) aj.

Lit.: Z. *Havránková*, Memoárový žánr a jeho místo v literární teorii, Bulletin URJL/–UK, Praha 1966. V. *Kardin*, Segodnja a včerašnem. Memoary i sovremennost', Moskva 1961. V. *Válek*, K problematice poválečné české memoárové literatury, in: Česká literatura 1971. Viz též autobiografie.

tb

■ PAMFLET

(nejspíše podle názvu středověké satirické básně Pamphilet, popř. Pamphilus, z 12. stol.) – literárněpublicistický žánr satirického zaměření, zpravidla společensky aktuálního (nejčastěji politického nebo literárního) obsahu, útočící proti určitým jevům, skupinám nebo osobám s cílem odhalit, zesměšnit a překázat jejich záměry. Vzhledem k dobovému zřeteli bývá *p.* vždy tendenční a zpravidla určený širšímu publiku; proto mívá často formu letáku a jeho styl bývá vypočten na širokou emocionální působivost, avšak na rozdíl od podobně aktuálního a útočného hanopisu (→ paskvil) mívá zásadnější obsah a obecnější platnost. Jako útvar náležející do oblasti → satirické literatury je *p.* žánrově velmi pestrý a využívá jak různých forem výpovědi prozaických i veršovaných, tak i celé škály satirických postupů, přičemž často mísí vyprávění s diskursivními (popř. filozofickými) úvahami.

Tradice *p.* je shledávána již v literatuře antické (filipiky Démostenovy ze 4. stol. př. n. l., dialogy Menippovy ze 3. stol. př. n. l., tzv. menippské satiry Lukriánovy ze 2. stol. n. l. apod.), avšak jeho vznik a jeho první rozkvět se klade do doby renesance a reformace s jejich náboženskými a společenskopolitickými zápasy (Erasmus, Hutten, Pascal, Milton, v našem písemnictví např. kazatelé jednoty bratrské Řehoř a Lukáš aj.); další etapou obliby této formy bylo osvícenství (Swift, Diderot, Voltaire). Od 19. stol., kdy se mu dostalo i teoretického zdůvodnění v Courierově Pamfletu o pamfletu (Pamphlet du pamphlet, 1824), rozvíjí se *p.* buď jako kratší útvar publicistické prózy (V. Hugo, E. Zola, H. Barbusse, u nás K. Havlíček), anebo jako zvláštní druh veršované satiry (H. Heine, V. Majakovskij, u nás K. Havlíček, J. S. Machar aj.).

Obdobně se termínu *p.* běžně užívá i v širším smyslu jako obecného označení pro všechna útočná a společensky kritická díla jak publicistická, tak beletristická.

Lit.: I. Eventov, Puti pamfleta, in: Zvezda 1938. Další viz → satira.

tb

■ PANEGYRIK

(z řec. panegyris = slavnostní shromáždění a panegyrikos = řeč na něm) – slavnostní řeč pronesená na veřejných shromážděních ve starém Řecku, v níž byla dominantním prvkem chvála veřejné činnosti osob, stávajících institucí a předností obce. Přeneseně se *p.* užívá pro označení chvalořeči vůbec. Starořečtí autoři Gorgiás a Isokratés (5.–4. stol. př. n. l.) používají ve svých *p.* na politické potřeby aténského státu. Známý Pancgyrik na císaře Trajána od Plinia Mladšího

z roku 100 n. l. sloužil později jako předloha jiných oslavných řečí na římské císaře.

pb

■ PANTOMIMA

(z řec. pantos = všechno, mímeisthai = napodobovat) – specifická dramatická forma pohybového (tanečního) divadla, vyznačující se tím, že herci (jeden nebo více) na jevišti vyjadřují každou akci (popř. celý dramatický děj) pouze výrazovými prostředky pohybovými. Původně se *p.* rozumělo scénické vystoupení sólového tanečníka (tzv. pantomim), který napodoboval pomocí tanečního a mimického výrazu určitou dějovou situaci, přičemž zpravidla sám představoval více osob. Antická *p.*, využívající s oblibou námětů z mytologie (zvláště milostných příběhů bohů), byla doprovázena recitací nebo zpěvem jiného herce; svého vrcholu dosáhla v Římě koncem 1. stol. př. n. l., kdy bývala též dávana jako dohra po tragédiích, vytlačující přitom z této pozice tradiční atelskou frašku.

Protože *p.* je založena na neverbální komunikaci mezi jevištěm a hledištěm (hercem a divákem), mohla snadno překračovat jazykové hranice a také bývala v celé známé historii evropského divadla hrávána především tlupami kočovných komediantů na jarmarcích apod. Největšího rozkvětu přitom dosáhla v dobách, kdy divadlo bylo vystaveno cenzuře, tj. v 17. a 18. stol.; barokní a pozdější *p.* s oblibou navazovala na tradiční typy, zápletky i jiné scénické prostředky a postupy → improvizovaného divadla (→ commedia dell'arte), s nímž se značně prolínala. Jedním z nejslavnějších herců klasické *p.* se stal český rodák J. G. Deburau (1796–1846), vystupující v pařížském divadle Funambules (Provazochodci). V novověku *p.* nejednou splývala s → baletem; znovuoživení zájmu o *p.* přinesla opět druhá pol. 20. stol. (např. ve Francii M. Marceau, u nás L. Fialka, B. Hybner, C. Turba, B. Polívka).

kn

■ PANTUM

těž *pantoum*, *pantun* – básnická forma malajského původu, sestávající z libovolného počtu čtyřveršových strof se střídavým rýmem, přičemž se druhý a čtvrtý verš každé strofy opakuje jako první a třetí verš strofy následující; forma je uzavřena cyklicky (kruhově) tím, že druhý a čtvrtý verš poslední strofy jsou tvořeny třetím a prvním veršem první strofy (báseň tedy začíná i končí stejným veršem) podle veršového schématu ABCD BEDF EGFH... WXYZ YCZA. *P.* je rozšířen v Malajsi a Indonésii jako oblíbená forma improvizované lidové poezie (připomínající po mnoha stránkách ruskou → častušku), uplat-

nil se však i v literaturách evropských; do německé literatury jej uvedli zejména Schiller a Chamisso, do francouzské romantici (Hugo) a parnasisté (Leconte de Lisle), do anglické A. Dobson, k nám již F. L. Čelakovský (v Růži stolisté) a později J. Vrchlický.

pt

■ PARABÁZE

(z řec. parabasis = odbočka) – vložená část antického dramatu. Ve staré → attické komedii původně epilog chóru, vzývající božstva, častěji však bezprostředně oslovující diváky (s funkcí zrušit dramatickou iluzi); chór zde tlumočil básnickovy názory, vysvětloval jeho umělecké záměry, polemizoval s autorovými odpůrci, kritizoval nepohodlné současníky, ale i politické zřízení (počátky společenskopolitické → satiry). Původ p. je hledán v závěrečné fazi fallického slavnostního průvodu (→ kómos), v němž byli diváci oslovováni a popichováni časovými narážkami. Později se p. přemísťuje do středu komedie, následuje po prvním epeisodiu (→ epizoda). Autor tu ústy mluvčího chóru nebo chóru celého také předkládá své lidské krédo, doporučuje hraný kus, pronáší kritiku společenskou i politickou. Choreuté odkládají při p., která vybočuje z vlastního děje komedie, masky, obracejí se od jeviště, jež pro tuto chvíli zůstává prázdné, tváří k obecenstvu, postupují kupředu a oslovují je. P. tvořilo obvykle sedm částí, z nichž tři patří vůdci, mluvčímu chóru (koryfaíos), zbytek oběma polovinám chóru. První část, tzv. kómmation, obsahuje zpívané lyrické uvedení p., druhá část je vlastní p., koryfaíos pronáší k divákům řeč v → anapestech (čtyřstopý verš), třetí část, → puígos nebo makron tvořil dlouhý výrok v anapestickém hypermetru, který měl být pronášen uceleně, jedním dechem. Ve čtvrté části, v → ódě, jejíž obsah tvořilo zvolání k bohům, zpívá první polovina chóru nábožnou píseň. Pátou částí je → epirrhéma, satirické časové narážky (některé směřovaly přímo do publika); formálně bylo epirrhéma tvořeno libovolným počtem čtyřverší s trochejským čtyřstopým veršem. Antóda, šestá část p., tvoří protějšek ódy a přednáší ji druhá polovina chóru, v poslední části, v → antepirrhématu, ukončuje p. mluvčí chóru. Kromě hlavní p. objevuje se v některých komediích (např. v Aristofanově Míru) ještě p. podružná, vedlejší, většinou již neúplná, a přichází na řadu nejčastěji po třetím nebo čtvrtém epeisodiu. Pozdější potlačování svobodné kritiky spartskou nadvládou (4. stol. př. n. l.) mělo za následek zánik p. Pokusy p. obnovit podle Aristofanova vzoru (např. Rückert v Napoleonovi, 1815) jsou pak již jen ojedinělé.

Lit.: T. Gelzer, Der epirrhematische Agon bei Aristophanes, München 1960. T. Zielinski, Die

Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885.

kn

PARABOLA viz PODOBENSTVÍ

■ PARADIGMATIKA A SYNTAGMATIKA

(z řec. paradeigma = vzor, příklad; syntagma = spojení) – též *paradigmatické a syntagmatické vztahy* – v moderní lingvistice a obecněji i v → sémiotice dva základní druhy vztahů mezi znaky v systému a v textu (sdělení). Paradigmatické jsou vztahy mezi prvky systému, příslušejícími na určité rovině zobecnění do společné kategorie, tzv. paradigmatu (např. soubor tvarů téhož slova, soubor významových ekvivalentů apod.). Syntagmatické jsou vztahy mezi prvky v řadě, v linii souvislosti textu, např. syntaktické vztahy ve větě, vztahy mezi jednotlivými komponenty při kompozici literárního díla apod.

Každý prvek jazykového projevu tak vlastně leží na průsečíku *osy paradigmatické* (neboli tzv. *osy ekvivalence*, výběru z daných možností) a *syntagmatické* (*osy kombinace*, souvislosti s ostatními složkami sdělení). Rozlišení p. a s. bylo poprvé formulováno F. de Saussurem v jeho pojmové dvojici vztahů syntaktických (syntagmatických) a asocičních (paradigmatických).

Lit.: L. Hjelmstev, O základech teorie jazyka, Praha 1972. J. M. Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970.

mc

■ PARADOX

(z řec. paradoxon; para = vedle a doxa = mínění) – 1. neočekávaný, překvapující výrok, zdánlivě protismyslný a odporující běžným soudům pokládáným za správné;

2. rétorická figura, podobně jako → antiteton a → oxymoron, spojující v hlubším významu pojmy, které si odporují; např. „Snih žije, / když taje, / snad nejvíc života svíráme, / když umíráme“ (Závada).

pt

■ PARAFRÁZE

(z řec. paraphrasis = upřesňující popis; z para = vedle, frasis = rčení, výraz) – umělecké dílo nebo jeho část, budovaná na základě analogie k uměleckému dílu nebo k části uměleckého díla jiného tak, aby byla ve větší či menší míře zachovaná tematická (někdy částečně i jazyková) skladba originálu (→ metakreace). Důvody k parafrázování literárních děl mohou být i neumělecké, např. v dětské literatuře didaktické zřetel při → adaptaci knih původně neurčených mládeži. Ve většině případů však parafrázování dává auto-

rovi možnost vyslovit se prostřednictvím již hoto-
vého textu cizího a konfrontovat systém hodnot
s ním spjatých (velmi často polemicky, např. pa-
rafráze Halasových Starých žen Neumannovými
Starými dělníky) s vlastním hodnotovým systémem.

Pokud zaujímá *p.* pouze část uměleckého díla,
blíží se svou funkcí → citátu nebo → aluzi.

mc

■ PARALELISMUS

(z řec. *parallēlos* = rovnoběžný) – 1. stylistická
figura, tzv. *p. syntaktický* (nebo *gramatický*),
vznikající opakováním stejných nebo podobných
syntaktických konstrukcí (syntagmat, popř. celé
větné stavby) ve verších po sobě následujících;
bývá často zdůrazněn počáteční → anaforou, jako
např. v Dalimilově kronice:

„Některé před nimi klekáchu,
některé se k nim lísáchu.“

Syntaktický *p.* může být provázen též shodou
zvukosledu (→ efonie), shodnou délkou mlu-
vních úseků (→ izokólon) nebo shodným zvuko-
vým významem (→ rým). Syntaktický *p.*, nahra-
zující v poezii i v próze jiné zvukové prostředky
rytmizace jako rým a metrum, je konstitutivním
prvkem v mnoha prozodických (→ versifikačních)
systémech, např. v poezii čínské nebo arabské;
hojně se vyskytuje zejména v lyrické i epické
tvorbě folklórní a je i jedním ze základních vý-
razových prostředků → rytmizované prózy;

2. opakováním vyšších strukturálních celků, než
jsou syntagmata nebo věty, vzniká v literárním
dile tzv. *p. kompoziční*, popř. *tematický*;

3. zvláštní případ *p.* vzniká při současném pro-
línání dvou relativně samostatných významových
→ kontextů, jež jsou sémanticky navzájem zdán-
livě nezávislé, neboť se neovlivňují ani na sebe
přímo neregují (např. Selský otcenáš). Na mís-
tech tzv. významových švů, tj. na místech styku
obou kontextů, dochází k silné → aktualizaci vý-
znamů jakoby náhodně se setkávajících; tím vzni-
ká významový kontext nový (zpravidla víceznač-
ný) a oběma dílčím kontextům z hlediska celku
díla nadřazený. Tohoto typu *p.* využívá s oblibou
drama, nechávající např. probíhat dva samostatné
dialogy (popř. dialog a monolog) zároveň na dvou
oddělených dějištích; obdobou v jediném prostoru
je tzv. mluvení stranou.

pb + tb

■ PARALEPSE

(z řec. *paraleipsis* = vynechání) – rétorická figu-
ra, kterou se předstírá, že se nějaký fakt vynechá,
čímž se na něj naopak upozorní. Např.: Nebudu
vypočítávat . . . , protože je to známé.

Lit.: *P. Fontanier*, *Les figures du discours*,
Paris 1968.

vř

PARALITERATURA viz TRIVIALNÍ LITERATURA

■ PARECHEZE

(z řec. *paréchēsis* = napodobení zvuku) – sty-
listické využití slov shodné nebo blízké zvukové
podoby k nové významové asociaci, buďto chybné
(mylná lidová etymologie), anebo záměrné
(→ paronomázie). Např. latinské „per vitem ad
vítam“ (= přes hůl centurionovu k životu, tedy
asi ve smyslu českého „těžko na cvičišti, lehké
na bojišti“) nebo české sliby chyby, třesky plesky
apod. Ve zvláštním případě *p.* vzniká druhý člen
fráze zvukovou variací prvního (např. křížem krá-
žem); viz též → metagram.

pb

■ PAREMIOLOGIE

(od řec. *paroimiá* = přísloví), též *príslovnictví*
– nauka o → příslovích; někdy se užívá též ter-
minu *paremiografie* ve smyslu sběratelském. Pří-
sloví spolu se → rčením a → pořekadlem budilo
jakožto stylistický prostředek zájem filologů od
středověku; významná je zejména kniha *Adagia*
(1515) humanisty Erasma Rotterdamského, v níž
autor vložil několik set řeckých a latinských pří-
sloví. Rovněž v české literatuře se setkáváme
s příslovnickými sbírkami od 14. stol. (Konrād
z Halberstadtu, Smil Flaška z Pardubic); soustav-
nou pozornost věnovali příslovím česko-bratřští
učenci (Matěj Červenka, Jan Blahoslav, Jakub
Srnc z Varvažova, Komenský). V období vědecké-
kého národopisu a folkloristiky od počátku 19.
stol. se paremiologické badání bohatě rozvinulo
ve všech zemích.

Lit.: *W. Bonser*, *T. A. Stephens*, *Proverb Li-
terature*, London 1930. *P. A. Duplessis*, *Biblio-
graphie parémiologique*, Paris 1847. *V. Flajšbans*,
Česká přísloví I, Praha 1911–13. An Index to
„The Proverb“, Helsinki 1934. Lidová kultura,
in: Československá vlastivěda III, Praha 1968.
J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, War-
szawa 1965. *A. Taylor*, *The Proverb*, Cambridge
1931.

os

■ PARENTEZE

(z řec. *parenthesis* = vsuvka) – samostatný, synt-
takticky nezačleněný, do věty nebo souvětí vlo-
žený slovní výraz nebo věta (jednočlenná nebo
dvojčlenná), týkající se obsahu věty (souvětí) buď
po stránce významové (např. zpřesnění, hodno-
cení), nebo formální (např. podotknutí k zvolené
formulaci). *P. příležitostně* tvoří samostatné, in-
tonačně, popříp. graficky oddělené větné úseky;
p. ustálené jsou do věty zvukově včleněny. Pa-
rentetického rázu jsou též modální (způsobové)

částice (např. jistě, možná, prý) a tzv. stykové výrazy (např. dativ sdílnosti).

P. jsou velmi frekventovaným prostředkem mluvených projevů; umožňují mluvčím průběžně doplňovat nebo hodnotit obsah výpovědi a udržovat kontakt s posluchačem, ale pronikají i do projevů psaných, zvláště jako rozmanité poznámky, vysvětlení, odkazy, příklady apod. Např.:

by láska tvá tě šťastnou učinila,

by vášeň – vášeň je-li to – tě nikdy

nezlomila
(St. K. Neumann)

Lit.: B. Rulíková, *Parenteze v současné češtině*, Praha 1973.

jh

■ PARNASISMUS

(od Parnásson = pohoří ve stř. Řecku, kde bylo podle starých bájí sídlo boha Apollóna a Múz) – estetické hnutí a zároveň umělecká skupina, formující se ve francouzské poezii v poslední třetině 19. stol. (*Parnas* nebo škola parnasistů, synonymně nazývaná též *škola umění pro umění* či *pohanská škola*). Programovými předchůdci p. byli Leconte de Lisle (1818–1894), zvláště v předmluvě k vlastní sbírce poezie z r. 1852 *Antické básně* (*Poèmes antiques*), a Théophile Gautier (1811–1872), jehož báseň *Umění* (*L'Art*, 1857) se stala jakýmsi poetickým manifestem parnasistů. Mezi stoupenci p. najdeme asi čtyřicet básníků – jsou to např. Théodore de Banville, autor *Malého pojednání o francouzské versifikaci* z r. 1872 (*Petit traité de la versification française*), José Maria de Heredia (1842–1905), Sully-Prudhomme (1839–1907), François Coppée (1842–1908) aj., kteří se představili ve třech sbornících *Současného Parnasu* (*Le Parnasse contemporain*, 1866, 1871, 1876). Jejich estetika staví na dvou principech: kultu formy (→ lartpoullartismus) a úsilí o neosobní postoj umělce.

Na rozdíl od lyrismu, citového subjektivismu a básnických autostylizací romantického období usilují parnasisté o tvarovou vybroušenost poezie, jež má dosahovat plastické krásy a chladu mramoru (je tu patrná inspirace výtvarným uměním a snaha vytvořit literaturu, do níž by pronikl výtvarný styl). Odpor k přítomnosti ve všech jejích aspektech a k utilitárnímu umění (*art utile*) vedou autory do slonové věže „čistého umění“, jež umožňuje zachovat přísnou „neutralitu“ v pohledu na soudobou společnost. Téma a obsah nejsou proto v parnasistní poezii důležité; pozornost tvůrce je cele soustředěna k jazyku, k moci slova pečlivě vybraného a vhodně použitého. Osobní city překrývá inspirace vědecká a intelektuální, syžety jsou hledány mimo současnost – v dávné minulosti, v mytologii a exotismu. Poezie se blíží pozitivistickým tendencím, kultu vnějšně zachycovaným

a popisovaných detailů, k sošné pozorovatelcké státnosti; působí dojmem odlištění a uměle vytvářených alegorií. Tyto obecné zásady nabývaly v dílech jednotlivých básníků (jimiž byly osobnosti různě talentované) specifické modifikace.

Jako nová „škola“ (v pravém smyslu tohoto slova) existoval p. jen krátce; z francouzské poezie mizí po r. 1870 (poslední sborník je vlastně jen antologií ze současné poezie); jeho zásluhou zůstává obohacení tvárných a prozodických možností francouzského jazyka. Dále p. ovlivnil několik druhoradých německých básníků a španělskou poezii (Rubén Darío).

V české literatuře o básnících p. soustavně informoval Jaroslav Vrchlický, který je také překládal. Někteří → lumírovci a zejména čeští básníci méně významní nekriticky přejímali formalistní koncepcce p.: mezi české obdivovatele p. je nutno zařadit i básníky a spisovatele kolem časopisu *Moderní revue*, z nichž někteří usilovali o přísné formování verše a o jeho náladovou hu-
debnost.

Lit.: P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1925. A. Schaffer, *The genres of Parnassiens poetry*, Baltimore 1944. M. Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris 1930. A. Thérive, *Le Parnasse*, Paris 1929. F. Vincent, *Les Parnassiens*, Paris 1933.

ko

■ PARODIE

(z řec. paródia = přezpívání) – literární žánr imitující a karikující určité literární dílo nebo typ určitých literárních děl zvrzácnějším některých jeho typických rysů a obvykle i jejich konfrontací s prvky, které poetika parodovaného díla nepřipouští. P. je tak v žánrovém systému situována na jiné úrovni než všechny ostatní žánry, není charakterizována jako žánr souborem konkrétních vlastností, jako je např. lyričnost, epičnost, dramatická, rozsah, téma, kompozice aj., naopak tyto kvality přejímá od díla, které napodobuje. Nemůže tedy být popsateľná a charakterizovatelná sama o sobě, ale pouze ze vztahu, který v literárním procesu zaujímá k imitovaným dílům. Proto také dějiny p. jsou vlastně spíše než plynulou vývojovou linií žánru zkratkovitým a zjednodušeným zobrazením dějin celé literatury.

Podle své funkce v literárním procesu – a tedy opět nikoliv podle vnitřních kvalit – lze odlišit p. *komickou* (Leminger, *Cyklistické písně večerní*, 1889; Fa Presto, *Utíkej, Káčo, utíkej*, 1894) a p. *satirickou* (K. Havlíček, J. Neruda, J. Hausmann, nověji V. Lacina aj.), která je polemicky zaměřena proti literárním normám, o něž se opírá parodované dílo. Její existence je projevem přítomnosti zcela jiných představ o podobě a funkci

literárního díla; *p.* sama však neusiluje tyto představy pozitivně formulovat, je pouze negací norm, které v parodovaném textu našly výraz. Např. Čechova parodie poezie mladších lumírovců:

Již prchám jako vánkem vůně květná,
leč vrátím se, jak motýl na lianu
když bleskne duhou v rejí pavianů,
jak živý dýmánek ve všech barvách vzletná.

Úzké sepětí s parodovaným textem znemožňuje do značné míry *p.* samostatný život a činí z ní žánr obvykle úzce vázaný na situaci vzniku. Dosáhnout nadčasového významu se mohlo podařit jen dílům, v nichž původní parodický záměr ustoupil hlubší umělecké koncepci a zobrazení určité literární manýry přerostlo ve vlastní tvorbu, odpovídající novým společenským potřebám (v 18. stol. Fieldingův *Joseph Andrews*, původně parodující *Richardsonův sentimentální román*, na poč. 17. stol. *Cervantesův Don Quijote*, koncipovaný prvotně jako *p.* rytířských románů), nebo v nichž je *p.* jen součástí širšího uměleckého plánu (*Čapková Válka s Mloky*).

Někdy, především ve starších poetikách, staví se *p.* proti → travestii, chápané především jako žánr přejímající téma imitovaných děl a stavějící proti němu zesměšňující formu (např. *Blumaue-rova Aeneida*, 18. stol.).

Lit.: *Donohue J.*, *The Theory of Literary Kinds*, Dubuque (Iowa) 1943. *P. Lehmann*, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1922. *A. A. Morozov*, *Parodija kak literaturnyj žanr*, in: *Ruskaja literatura* 3, 1960. *J. Skalíčka*, *Problémy parodie jako žánru*, in: *AUPO, Philologica* XXV.

mc

■ PARODOS

(řec. = vstup, příchod) – 1. vchod do orchestry (tj. prostoru mezi hledištěm a scénou), umístěný na pravé i levé straně antického divadla, kterým vstupovalo jak obecenstvo, tak chór a patrně i herci;

2. vstupní píseň ve starořeckém dramatu, kterou → chór zpíval při svém příchodu do orchestry; *p.* měl v tragédiích většinou formu → anapestu, a to zvláště v lyrických částech, kdežto v komediích byl obvykle zpracován → jambem nebo → trochejem. *P.* se skládal ze čtyř pravidelných částí: → ódy, → antódy, → epirrhématu a antepirrhématu;

zpěv chóru při jeho druhém vstupu se nazýval epíparodos, vedlejší *p.* přednášel pak při svém vstupu zase druhý, vedlejší chór.

kn

■ PAROLE

(franc. = řeč), v české terminologii též *mluva* – konkrétní a individuální využití jazykových prostředků. Do moderní lingvistiky termín *p.* uvedl švýcarský jazykovědec F. de Saussure (1857 až 1913) ve spojení s pojmem → langue, označujícím nadindividuální systém jazyka. Tato pojmová dvojice byla aplikována i mimo lingvistiku, především v literární vědě. Na literární dílo lze pohlížet jako na *p.* a) vzhledem k souboru prostředků (žánrových, tematických, kompozičních aj.), kterými v dané chvíli literatura disponuje a které umožňují pochopení díla jako uměleckého literárního textu; b) vzhledem k souboru prostředků ve vlastním smyslu jazykových, na jejichž základě může být literární dílo pochopeno jako promluva v určitém národním jazyce. Zároveň si však literární dílo ponechává systémový charakter vůči svým konkrétním realizacím (např. při recitaci) nebo vůči nejružnějším způsobům svého významu, takže z hlediska literární vědy je platnost pojmu *p.* v aplikaci na literární dílo značně relativní.

mc

■ PARONOMAZIE

(z řec. para = vedle, onomazó = jmenují; paronomasiá = chybné tvoření slov, zvláště záměnou písmen), též → *annominace* (v lat. a středověkých poetikách) – rétorická a stylistická figura, zpravidla slovní hříčka, spočívající v záměrném spojení dvou nebo více zvukově shodných nebo značně si podobných slov bez ohledu, zda mezi nimi existuje významová příbuznost, a to za účelem vyvolání vedlejších významů a nových významových asociací; v antice bývalo *p.* nejhodnější užíváno k výkladu vlastních jmen (po vzoru latinského úsloví „nomen – omen“, tj. „osud je spjat se jménem, jméno je znamení“).

Variantami *p.* jsou: a) derivace, spočívající v nakupení slov odvozených od téhož základu (např. *Nezvalovo* „jak zvoní zvonek zvoníku“ nebo ve všech českých poetikách citované *Kollárovo* „slavme slavně slávu Slávů slavných“, jež patrně způsobilo, že v české tradici bývá *p.* mnohdy zužována jen na derivaci); b) → etymologie básnická (popř. mylná lidová etymologie), např. „červenec červiví“ (*Florian*), a obdobná tzv. *figura etymologica*, tj. spojení slova s jeho odvozeninou, např. „divoucí div“ (*Šrámek*).

pt

■ PARONYMA

(z řec. para = vedle, onyma = jméno) – slova zvukově shodná nebo si navzájem podobná; v literatuře je *p.* užíváno buď a) k vyvolávání urči-

tých asociací nebo vedlejších významů (→ paronomázie, anebo b) k charakteristice postav polovzdělanců, užívajících chybně cizích slov (→ malapropismus).
pb

■ PARTHENEION

(z řec. partheneios = panenský) – hymnus dívčího sboru, zpíváný při tanci v průvodu. Pěstitelcem byl Alkmán (druhá pol. 7. stol. př. n. l.), po něm Simónidés, Pindaros a Bakchylidés.
pt

■ PARTIMEN

také jeu-parti (franc., od provens. joc partit) – oblíbená forma středověké → tencóny; veršový útvar, v němž prostřednictvím otázek a odpovědí diskutují dva nebo více básníků. Jeden z nich předloží alternativu dvou názorů (1. strofa), ve 2. strofě se tázaný rozhodne, avšak současně první básník obhajuje názor opačný, každý své tvrzení znovu obnovuje a často podpírá vtípnými argumenty. Z počátku 13. stol. jsou známy p. Guy de Cavaillona a Guillemu de Beaux.
ko

■ PASIONAL

(z lat. passio = utrpení, mučení) – sbírka životopisů svatých a světic různých dob a národů. Původně, jak napovídá etymologie, obsahovaly p. jen legendy o mučednících, posléze však se tento název ustálil pro soubory životopisných legend o všech světcích. P. vznikaly asi od 12. stol. a pořizovaly si je k liturgickým účelům jednotlivé významnější církevní instituce. Nejoblíbenější a nejvlivnější byl p. janovského arcibiskupa Jakuba de Voragine ze 13. stol. Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta (Zlatá legenda), uspořádaný podle pořádku církevního roku od adventu až po posvěcení chrámu. Podle něho byl sepsán za vlády Karla IV. český Pasionál, který spolu s Životem svatých Otců je nejstarším dílem české umělecké prózy.

Lit.: J. Vilíkovský, Staročeský Pasionál a Život Krista Pána, in: J. V., Pisemnictví českého středověku, Praha 1948.
pt

■ PASKVIL

(též paskvináda) – hanobící nebo zesměšňující literární nebo výtvarné dílo, útočně zaměřené proti určité konkrétní osobě, skupině nebo straně apod. P. je považován za nižší, pokleslou odrůdu → pamfletu, od něhož se liší konkrétní adresností a záměrným (popř. až lživým) zkreslováním skutečnosti; bývá často anonymní.

Název p. se odvozuje od italského lidového

pojmenování antické sochy (torza postavy Ajaxe nebo Menelaa), kterou dal kardinál Caraffa po jejím objevu r. 1501 postavit před svůj palác; sochu Římané nazývali Pasquillo (tj. malý Pasquino) po známém autorovi satirických veršů a kousavých epigramů na dobové poměry a události, ševci Pasquinovi, jenž bydlel naproti a své satiry zveřejňoval tak, že je vyvěšoval na oně soše, což se pak stalo v renesančním Římě obecným zvykem; část této tvorby vyšla též tiskem právě s názvem Pasquillo. Dnešního významu hanopis nabyt pojem p. teprve později.

Lit.: W. Karrer, Parodie, Travestie, Pastische, München 1977. Viz též → satira.

tb

■ PÁSMO

též *polytematická báseň* – žánr moderní poezie delšího rozsahu, charakteristický asociativním řazením jen volně spjatých tematických úseků. Stabilizace p. jako žánru, k něž došlo v tomto století (v naší poezii až ve 20. a 30. letech) především pod vlivem Apollinairovy poezie (zejména jeho básně Pásmo), souvisí s obdobným procesem v části prózy, při němž se stává organizujícím principem tematické výstavby více či méně stylizovaný → proud vědomí. Rozklad ústředního tématu do řady relativně samostatných témat dílčích, vyvolávajících představu věrného záznamu myšlenkového pochodu básníka, zdůraznil subjektivní pol tvorby a otevřel cestu reflexi, což spolu s tematickou šíří p. umožnilo v něm podat syntetický a osobně zbarvený obraz světa. Tematická svoboda p., dovolující spojuvat v celek motivy prostorově ani časově bezprostředně nesouvisející, je doplňována často míšením stylů, prolínáním lyrických a epických prvků, což vedlo např. v naší meziválečné poezii k tomu, že p. zastoupilo v žánrovém systému ve 20. letech veršovanou epiku (Wolker, Svatý Kopeček; Nezval, Akrobat; Závada, Panychida aj.). P. se stalo významným žánrem poetistické a surrealistické poezie, již vyšlo vstříc svými základními žánrovými charakteristikami; sblíží se tak s → automatickým textem (Nezval).

Přichází noc tam v dálce na vodě dlouhé
blesky svítí
lemující zlatem koráby jež se křížují na
širém moři
už lezou krabi z podsvětí po zelené skále
vzhůru nad černým zrcadlem až na nejvyšší
palmy

a bláznivý Hamlet oceán
před sebou koulí kokosové ořechy až někam
do Rudého moře
kde potom marně bloudí kolem pustých břehů
Arábie ...

(K. Biebl, Nový Ikaros)

Lit.: Z. Pešat, Apollinaireovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966.

mc

■ PÁSMO POSTAV

jeden ze základních typů promluv ve fabulované próze (vedle → pásma vypravěče). V *p. p.* je mluvčí – jako organizující činitel jazykové výstavby – plně aktivní, promluvy jsou v tomto smyslu označovány za „subjektivní“, mají charakter → dialogu. *P. p.* jako situační promluva pokazuje také k mimojazykové skutečnosti a realizuje základní vztahy jazykového sdělování, tj. vztah k mluvčímu, k posluchači i k věci, resp. k objektu promluvy. V jazykové výstavbě jsou tyto vztahy vyjádřeny prostřednictvím mluvnických osob (1. osoba je přisouzena mluvčímu, 2. osoba posluchači a 3. osoba objektu).

Od pásma vypravěče se *p. p.* liší dále znaky apelu a exprese (realizují se apelovými citoslovci, rozkazovacími a tázacími větami, oslovením atp.). Jazykové prostředky *p. p.* vyjadřují vedle svého předmětného významu také subjektivní hlediska mluvčích postav, jejich sémantický aspekt, a to prostřednictvím hodnocení věcného (kvalifikujícího adjektiva, příslovce způsobu, někdy také podobou obrazu, přirovnáním atd.) a hodnocení modálního (tzn. hodnocení děje pomocí mluvčího a subjektivního zdůvodňování). V základním typu fabulované struktury projevuje *p. p.* tendenci k hovorovému stylu (v syntaxi i v lexiku). Protože je *p. p.* zakotveno v mimojazykové časové situaci, užívá tento kontext všech tří časů; pro volbu je určující okamžik pronášení promluvy, přezens vyjadřuje současnost, préteritum děj, který přítomnost předchází, a futurum děj, který po ní následuje. Vztahy k mimojazykové situaci realizuje *p. p.* prostřednictvím deixe, východisko k poukazování tvoří místo a okamžik, v němž je promluva pronášena, tedy prostorová a časová pozice mluvčící osoby (jazykovými prostředky deixe jsou především příslovce a ukazovací zájmena). *P. p.* bývá ve fabulované struktuře většinou odlišeno také graficky (uvozovkami, pomlčkami apod.). V dialogických pasážích se *p. p.* skládá z řady dílčích, relativně samostatných promluv (→ replik), v nichž se ještě dále prolínají významové kontexty promluv náležejících různým postavám a vyjadřujících jejich subjektivní sémantický aspekt. V moderní próze 20. stol. však došlo ke stírání přímého protikladu *p. p.* a pásma vypravěče, kontextové postupy se dále diferencovaly a rozšířily o přechodné typy mezi oběma pásmo, o → nevlastní přímou řeč, → polopřímou řeč a → smíšenou řeč.

Lit.: K. Bübler, *Sprachtheorie*, Jena 1934. J. Findra, *Rozbor žtýlu prózy*, Bratislava 1971. J.

Mistik, *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968. R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählung*, Halle/Saale 1934.

kn

■ PÁSMO VYPRAVĚČE

ve stylistice jeden ze základních typů → promluvy ve fabulované próze. Tvoří polární dvojici s → pásmem postav, sloužící k rozlišování epických promluv fabulované struktury. Na rozdíl od pásma postav nemá → vypravěč v próze základního typu úlohu organizujícího činitele jazykové výstavby promluvy a *p. v.* charakterizuje tzv. „vypravěčská objektivita“. *P. v.* má charakter monologické promluvy (tvořeno bývá nejčastěji mluvnickou 3., zřídka 1. osobou), původně také nevytvářelo zřetelnější vztah k postavám ani k posluchači; pokud prostředky apelu a exprese narušují v kontextu fabulované struktury základního typu vypravěčskou objektivitu, bývají projevem lyrizace nebo výrazem rétorického patosu – v zásadě však vypravěč ve fabulované struktuře základního typu zachovává „nulový“, tedy objektivní sémantický aspekt. *P. v.* je založeno na plánu „epického času“, předmětem vyprávění jsou minulé děje, proto používá nejčastěji vypravovacího préterita, popř. préteritu historického. Protože v *p. v.* jde většinou o výpověď nesituační, nebývá zde poukazováno k vnější skutečnosti, použité deiktické prostředky odkazují jen na prostorové a časové určení, které vyplývá z kontextu.

Ostrá diferenciaci *p. v.* a pásma postav, platná především pro základní typ fabulované struktury, se v kontextově složitě a diferencované próze 20. stol. stírá, oba základní kontextové postupy se rozšiřují o své přechodné typy (→ nevlastní přímou řeč, → polopřímou řeč, → smíšenou řeč). *P. v.* pak navíc ještě zřetelně porušuje výchozí vypravěčskou „objektivitu“ ve prospěch subjektivního zabarvení vypravěčova sémantického aspektu.

Lit.: viz → pásmo postav.

kn

■ PASO

(špan. = průvod) – původně pašijový průvod (náboženské procesí) s předváděnými výjevy ze života Kristova, později (od 16. stol.) španělská renesanční fraška, určená především k provozování na tržišťích (nejznámějším autorem *p.* byl herec Lope de Rueda), popř. komická mezihra nebo epizoda vložená do delší hry (Lope de Vega).

kn

PASSIONALIA viz ŽIVOTY SVATÝCH

PASTIŠ viz NAPODOBENINA

■ PASTORÁLA

(z lat. *pāstorālis* = pastýřský) – 1. v *nejširším smyslu* totéž co → bukolická poezie, → pastorální literatura;

2. v *užším smyslu* → pastorela a → pastýřská hra;

3. v *dějinnách divadla* krátký, hudebně dramatický útvar, jeden ze žánrů italské barokní → opery, jehož libreta byla buď obdobou → pastýřské hry, nebo zdramatizovanou pastorální (bukolickou) → idylou; též označení pro barokní náboženské zpěvohry nebo kantáty, prováděné o vánočních v kostele (scéna zvěstování Kristova narození pastýřům).

Lit.: M. Delbouille, *Les origines de la pastorale*, Bruxelles 1926.

tb

■ PASTORÁLNÍ LITERATURA

(z franc. *littérature pastorale*, od lat. *pāstorālis* = pastýřský) – básnická, prozaická i dramatická díla (→ idyla, → ekloga, → bukolická poezie, pastýřský román aj.), jejichž tématem je zobrazení života pastýřů a pastýřek uprostřed idylické vesnické přírody a ve společnosti různých božstev – nymf, dryád, faunů apod. Obrazy jemných barev líčí krásnou přírodní scénérii (plně tu vládne i fantazie) a něžné, čisté city „pastýřských“ milenců (důraz je tak – v protikladu k církevnímu asketismu – kladen na pozemský život člověka a jeho bohatství).

Pastorální žánr byl pěstován již v antické literatuře (Vergiliova *Bucolica* z r. 39 př. n. l.), znám je z literatury středověké, ale největšího rozkvětu dosáhl v období renesance, kdy jej ovlivňují ideje novoplatoniků (zejména myšlenka o zachování vnitřního klidu jedince) a kdy se pociťuje nostalgie po životě prostším, klidnějším. Takto chápaný idylický život spolu s povznášejícími city pastýřů a pastýřek je opěvován v rozličných žánrech. Styl se stával postupně vytříbenějším, syžet složitějším. Např. preciózní pastorální román (→ preciózní literatura) 17. stol. ve Francii nezachoval nic z opravdového obdivu k přírodě a z upřímných citů příznačných pro nejslavnější skladby s pastýřskou tematikou vzniklé v Itálii, Španělsku apod.; vystupují v něm toliko konvenční pastýři a pastýřky, jejichž mluva a rafinované způsoby odkazují k salónní společnosti (satiricky reaguje na taková díla např. Ch. Sorel knihou *Potřeštěný pastýř*, *Le Berger extravagant*, 1627). Z italské literatury s pastorální tematikou je známa Boccacciova *Ameta* (1341), Sannazarova *Arcadie* (1502), román v próze prokládaný verši, v němž pastýři představují skutečné šlech-

tice neapolského dvora, a dramatické pastorály A. Poliziana (*Orfeova bajka*, 1480), *Aminta* T. Tassa (1573) a *Věrný pastýř* (1590) od Guariniho. Španělsko 16. stol. je bohaté pastorálními romány (Cervantesova *Galatea* 1585; Lope de Vega *Arcadia*, 1598). V Portugalsku se od 15. stol. rozvíjely všechny pastorální žánry (*Camões*), k neznámějším náleží Montemayorova *Diana* (1559). V Anglii napsal Sidney *Arcadii* (1580), E. Spenser *Kalendář pastýřů* (1579), Fletcher *Věrnou pastýřku* (1610). Ve Francii pěstovali pastorální poezii, vyjadřující nelíbenou lásku k venkovské přírodě, básníci → *Plejády* (P. Ronsard, *Eclouges*, 1560; R. Belleau, *Bergerie*, 1565 až 1572). Obliba pastýřské tematiky se ve Francii udržela velmi dlouho (Moliérova *Mélicerte*, *Galatée* od La Fontaina, romány Florianovy: *Galatée*, 1783, *Estelle*, 1788). V Německu 18. stol. se rozvíjela pastýřská poezie (E. von Kleist, Voss, Gessner). U nás se pastýřská tematika hojně objevuje v literatuře baroka, proniká i do náboženské oblasti (pastýřské motivy najdeme ve vánoční poezii a vánočních hrách – tzv. „jezuitský bukolismus“).

Lit.: W. B. Jones, *The Pastoral*, London 1931. P. Piquet, *La pastorale*, Basel 1927.

ko

■ PASTORELA

(provens. = pastýřka), též *pastoreta*, severofrancouzské ekvivalenty jsou *pastourelle* nebo *pastourelle* – dialogizovaný žánr starofrancouzské (provensálské i severofrancouzské) a německé → kurtoazní literatury z 12.–13. stol., v němž rytíř nebo pastýř (zpravidla jménem Robin) dobývá srdce krásné pastýřky (Marion). Prvním známým autorem p., jež však vykazují i určité rysy staršího lidového původu, byl → trubadúr Marcabrun. Stejně se tehdy nazývaly i krátké dramatické scénky z pastýřského nebo vůbec venkovského prostředí, eroticky zabarvené (avšak zpravidla nikoli v duchu kurtoazní lásky) a oblíbené zejména v měšťanském prostředí severní Francie a přilehlé části Německa; tyto scénky bývaly předváděny i jako zpěvohry s písněmi, tanci a hudebním doprovodem.

Lit.: J. Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Paris 1923. A. Pillet, *Studien zur Pastourelle*, Breslau 1902.

ko

■ PASTÝŘSKÁ HRA

též *bukolické drama* nebo → *pastorála* – látkově a tematicky vymezený dramatický žánr, motivicky blízký → bukolické poezii a → pastorální literatuře vůbec, oblíbený v 16. až 18. stol.: p. b. převážně zpracovávala nadčasově idylické (→

idyla) výjevy ze života pastýřů nebo vůbec lidí žijících v přírodě (rybáři, lovci, někdy i prostí vesničané), popř. mytologické náměty o bájných bytostech obydlejících volnou přírodu (faunové, nymfy, dryády apod.), které byly plny iluzí a snů o svobodě a bezstarostnosti přírodního života a obrazy vlastně stesk dvořanů a měšťanů po jakési ztracené volnosti.

Dramatizované pastýřské látky nebo alespoň motivy lze sice nalézt již ve starých orientálních literaturách, zejména indické (Kálidása, 5. stol. n. l.), jakož i ve středověkých vánočních náboženských hrách (pastýřská scéna zvěstování o narození Krista; → církevní hra) a v kurtoazních → pastorelách, avšak *p. b.* ve vlastním žánrovém smyslu vznikla až v renesanci, a to paralelně s tehdejší oživenou tradicí antické bukolické tvorby a mimořádnou oblibou novodobého pastýřského románu; jeho vzory se stala dramata Aminta od Tassa (1573) a Pastor fido od Guariniho (1590). Po baroku, jež zpracovávalo podobná témata ponejvíce formou opery (→ pastorála), nastal v době rokoka druhý rozkvět *p. b.*, který měl dvě podoby: aristokratickou (*p. b.* a pastoreály byly amatérsky pěstovány jako společenská zábava samotnými šlechtici a jejich úředníky na soukromých zámeckých divadelcích) a měšťanskou (*p. b.* tvořily dramatickou obdobu básnické → anakreontiky osvícenců a byly uváděny profesionálními hereckými společnostmi na tehdy vznikajících městských scénách; např. hry Gessnerovy). Rokoková *p. b.* působila pak i na podobu pastýřských scén v → lidových hrách vánočních a velikonočních, jež jinak navazovaly na tradice středověké církevní hry (→ mystérium).

Lit.: W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, New York 1959. J. Marsan, *La pastorale dramatique en France*, Paris 1925. W. H. Myer, *The Pastoral Drama in Italy and France 1573-1632*, Chapel Hill (N. C.) 1956.

kn

PASTÝŘSKÝ ROMÁN viz PASTORÁLNÍ LITERATURA

PASÍJOVÁ HRA viz CÍRKEVNÍ HRA

■ PATERIK

(z lat. pater = otec) – označení pro středověké sborníky, obsahující poučné příběhy ze života církevních Otců, žijících jako poustevníci (Egyptský *p.*, Sinajský *p.*) nebo v kláštřích (Kyjevsko-pečorský *p.*). V jednotlivých příbězích a anekdotách se úzce prolínají fantastické motivy s obrazy reálného života; některé z nich nebo alespoň jejich motivy se později staly předlohou k dalšímu literárnímu zpracování (např. u N. S. Leskova).

kn

■ PATOS

(z řec. pathos = silné pohnutí mysli, vzrušení, afekce) – původně významový protiklad k pojmu étos (mrav); označoval hnutí, které má záměr vyvolat v posluchačově mysli základní city jako lásku, zálibu nebo naopak nenávisť, odpor, strach; projevoval se ve všech druzích umění slavnostní, vzrušenou (patetickou) řečí nebo vypjatým líčením, popř. podáním postav. Estetická hodnota *p.* je závislá na volbě takového tématu, které se prostředkem *p.* nevzpírá (v opačném případě se stává → parodií), a pak zejména na míře, s níž je *p.* použito (*p.* bývá zneužíván pro zdouhavou kulminaci, jindy je přemrštěn, mluví se pak o bombastičnosti, → góngorismu apod.). Největšího účinku *p.* dosahuje v projevu řečnickém a hereckém, uplatňuje se ovšem obecně v literatuře, také hudbě, ale i ve výtvarném umění. V literatuře se *p.* prezentuje řadou figur jako zvolání (exclamatio), oslovení, dále zapřísahání, prokletí, řečnická otázka atd. *P.* jako adekvátního uměleckého prostředku využívají např. antické tragédie, biblické žalmy, v novověku zejména francouzský klasicismus. V 19. stol. realismus *p.* programově popírá, později, zvláště prostřednictvím → expresionismu, se prostředky *p.* do umění vrací.

kn

■ PAUZA

(z řec. pausis = přerušení) – přerušení proudu řeči. Přítomnost *p.*, fyziologicky podmíněná objemem lidského vdechu a výdechu, se podílí na logikosyntaktickém členění promluvy. Sekundárně, především ve verši, je *p.* využita při rytmické organizaci řeči. V časoměrném verši antickém byla *p.* do značné míry strukturálním prvkem verše jako pevně vymezený časový přerýv o určitém počtu mor (jednodobá *p.* \wedge , dvojdobá *p.* $\overline{\wedge}$, trojdobá *p.* $\overline{\overline{\wedge}}$, čtyřdobá *p.* $\overline{\overline{\overline{\wedge}}}$), ekvivalentní stejnodobému slabičnému úseku, což vyplývalo původně z potřeby sládit rytmus poezie s rytmem hudby. Pozdější teorie antického verše pak mohly využívat pojmu *p.* k dodatečnému zpřesňování metrické osnovy klasických veršů.

V současné době se pojmu rytmické *p.* využívá téměř výlučně pro popis realizace verše, tedy nikoliv pro jeho strukturu, v níž jsou přítomny pouze silnější nebo slabší doporučení pro přerušení řečového proudu, např. meziveršový předěl (zde *p.* nemusí být realizována při tzv. → přesahu), → César, → diereze aj.

Lit.: M. Dluska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962.

mc

■ PEGAS

(podle řec. pégē = pramen) – okřídlený kůň řecké mytologie (syn boha Poseidóna a smrtelné Medúsy, z jejíž krve se zrodil), nosící Diovi blesky. P. s oblibou létal do pohoří Parnas naslouchat zpěvu Múz; jednou, očarován jejich zpěvem, udeřil takovou silou kopytem do skály zpy Helikón, až tu vytryskl zázračný pramen Hippokréné (zasvěcený potom Múzám). Teprve v moderní době začal být básnický vzlet metaforicky přirovnáván k jeho nadoblačnému letu za Múzami a P. se stal obecně známým symbolem básnické inspirace, vyjádřeným představou básníka, který na jeho křídlech letí na Parnas napojit se z pramene Múz.

pt

■ PENTALOGIE

(z řec. penta = pět, logos = řeč) – rozsáhlé umělecké dílo, sestavené z pěti relativně samostatných (tj. v sobě uzavřených) částí – jednotlivých děl, jež jsou spolu nějak tematicky spojena, postupně na sebe navazují a vytvářejí tak širší umělecký celek. Literární p. se skládá z pěti samostatných knih, zpravidla románů, obvykle spojených postavami hlavních hrdinů a dějově na sebe navazujících (např. p. VI. Neffa Sňatky z rozumu, Císařské fialky, Zlá krev, Veselá vdova a Královský vozataj).

vš

■ PENTAMETR

(z řec. pentametron = pětiměr), též *daktylský pentametr* – starý antický verš (doložen již v první pol. 7. stol. př. n. l.), skládající se ze dvou daktylských katalektických tripodií, jež jsou

od sebe odděleny → dieresi – $\overline{\cup \cup} - \overline{\cup \cup} - \parallel - \overline{\cup \cup} - \overline{\cup \cup \cup}$. Název vznikl mechanickým počítáním obou neúplných stop, tj. třetí a šesté, jako jedné úplné. V druhé polovině verše se obvykle nepřipouštěla jinak běžná možnost zastoupení daktylu spondejem. Jen zřídka byl p. používán stichicky, tj. pouze ve spojení s jinými p.; v naprosté většině vytváří spolu s daktylským → hexametrem tzv. → elegické distichon a jako jeho součást se dostal i do sylabotónické metricky, přičemž zde ovšem časoměrnému spondeji, kanonizované variantě daktylské stopy (– –), odpovídá stopa trochejská (– \cup). Celý verš je tak v sylabotónickém systému podobně jako hexametr metrem typologicky daktylotrochejským.

Po všem tedy, po všem! Zavřena okna
i dveře,

únava, stáří a trud, přišerní hosté jsou zde.

(Vrchlický)

Volnější varianta českého p. umožňuje v pozici před dieresi využít slovo dvojslabičné (druhá slabika je pak považována za nemetrickou):

$\overline{\cup \cup} - \overline{\cup \cup} - (\cup) \parallel - \overline{\cup \cup} - \overline{\cup \cup} -$
ten prý bojácnuou úctu před starcem letitým

měl

(J. Bureš, překlad Ovidia)

mc

■ PEÓN

(řec. páiéon, paían, páión a lat. paeon; od řec. Paían = sborový refrén, vzývající boha Apollóna) – v antické metrice stopa o pěti morách, realizovaná čtyřslabičným celkem s pouze jednou dlouhou slabikou v první až čtvrté pozici; podle toho se rozeznával p. první až čtvrtý (I. – $\cup \cup \cup$, II. $\cup - \cup \cup$, III. $\cup \cup - \cup$, IV. $\cup \cup \cup -$). Vyskytoval se především jako varianta → kretiku nebo → bakcheje (p. první a třetí se v antické básnické praxi nevyskytují). V některých sylabotónických poetikách se dosti nadbytečně označují jako p. dipodie trochejské (p. první a třetí) nebo jambické (p. druhý a čtvrtý), v nichž jeden z iktů není podložen přízvukem (českým příkladem na takto uměle chápáný p. první by byl např. verš M. Zd. Poláka: „K jednotejna v osamělých okolinách zpříjemnění“), nebo pak celé verše a veršové útvary o tento typ dipodií se opírající.

mc

PERCIPIENT viz KOMUNIKANT

■ PERIFRÁZE

(z řec. perifrasis = opis) – stylistický prostředek básnického jazyka a řečnického projevu, který nahrazuje známý a běžný název předmětu obsáhlejším opisem několika slov nebo i vět: Japonsko – země vycházejícího slunce, Homér – král básníků, král – Jeho královská Výsost. Smyslem užití p. je vyhnout se častému opakování jednoho obratu, popř. pozvednout a okrášlit prostý styl jazykovým ornamentem nebo navodit rozvlácnost stylu vysokého (→ manýrismus). Jiné případy p. jsou motivovány snahou vyhnout se vulgárnímu obratu (→ eufemismus) nebo nechtěně pochvale (→ litotes).

Druhem p. je *adynaton*, rozvádějící slovo „nikdy“ (např. „na svatého Dyndy“, „až napráš a bude sucho“), a *akumulace*, která uplatňuje výčet jednotlivostí místo shrnutí (např. Wolkrovo: „uprostřed strojů, pák, kotlů a železných tyčí“).

pb

■ PERIODIZACE LITERATURY

(z řec. *periodos* = obíhání, kroužení, opakovaný oběh) – přehledné členění literárního vývoje na časově vymezené historické úseky (periody), a to buď rozsáhlejší (tzv. → epochy literární), nebo kratší (tzv. literární → období nebo etapy), jehož účelem je utřídění literárněhistorického materiálu a zvýraznění vývojových proměn a tendencí celého literárního procesu. O kritériích, podle nichž jsou v literární historii jednotlivé úseky vymezovány, rozhodují tzv. periodizační zásady, které však mohou být velmi různé a v praxi sahají od používání mezníků čistě chronologických (jako např. tradiční italská periodizace podle jednotlivých století) přes aplikaci periodizačních hledisek obecně historických (jako je např. členění podle klíče dynastického, event. podle historických etap vývoje sociálního nebo kulturního) až ke kritériím estetickým (např. stylovým) nebo autonomně literárním (podle data vzniku význačných děl, popř. podle určitých tvarových proměn v literární tvorbě).

Problematika členění literárních dějin se objevila ve chvíli, kdy začala vznikat potřeba přehledného utřídění shromážděného materiálu biografického a bibliografického; o první *p.* literárního vývoje, *p.* analogickou vývoji biologickému, se pokusil J. C. Scaliger v *Poetice* (1561); počínaje 18. stoletím pak nejrůznějších pokusů o *p. l.* stále přibývalo, avšak jako zásadní metodologický a teoretický problém se otázky *p. l.* dostaly do popředí až ve 20. a 30. letech našeho století, a to nejprve v pracích literárních vědců německé duchovněné školy (F. Strich, J. Petersen, H. Cysarz), a zejména pak na II. mezinárodním kongresu literární historie (1935), který však mohl konstatovat pouze nevyrovnanost základních hledisek a nejednotnost terminologickou.

V současné době se teoretickou a metodologickou problematikou *p. l.* zabývá zvláště marxistická literární věda, usilující o překonání dosavadní jednostrannosti jak historicky chronologického členění na základě mechanického aplikování periodizačních systémů jiných disciplín, tak i imanentně vývojového rozlišování vývojových etap podle autonomních hledisek literárních a estetických; dialektický přístup také vede k pochopení jen relativní platnosti a pomocné funkce přesných časových mezníků při periodizaci (→ epocha literární, → období literární).

Lit.: G. v. Below, *Über historische Periodisierung*, München-Berlin 1925. H. Cysarz, *Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft*, Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin 1930. Les *Periodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance*, in: Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences IX, 1937. H. P. H. Teesing, *Das Problem der Perioden in der*

Literaturgeschichte, Groningen 1949.

tb

■ PERIPETIE

(z řec. *peripeteia* = náhlý obrat) – předposlední fáze dramatické stavby antické tragédie nebo dramatu základního typu, která následuje po → krizi a předchází vlastnímu závěru, → katastrofě. Termín *p.* zavedl ve 4. stol. př. n. l. Aristotelés, v jehož pojetí představuje neočekávanou, rozhodující změnu ve vývoji děje; *p.* tedy s sebou přináší obrat, který byl sice motivován, protože tkví svou povahou v události, ale zároveň je překvapující, posouvá hrdinovo rozhodnutí a tím i vlastní děj směrem, který se od počátečního výrazně odlišuje (např. v Sofoklově tragédii *Oidipus vladař* je to zpráva posla a pastýře, odhalující *Oidipovi*, že *Iokasté* je jeho matkou).

V *Aténách* se přesně rozlišovaly tragédie s *p.* a bez ní. *P.* byla měřítkem autorových dramatických i uměleckých schopností; v této fázi děje bývá totiž hrdina postaven tváří v tvář životní situaci a má na základě poznání (→ *anagorize*) rozhodnout o svém dalším životě. *P.* má také obnovit napětí, které ochablo po činu, vyvolaném krizí; podle Freytaga (*Technik des Dramas*, 1863) je v zájmu vystupňování uměleckého účinku třeba omezit v této fázi děje počet jednájících osob a další dramatický vývoj soustředit do velkých scén.

Na rozdíl od dnešního chápání tohoto pojmu *p.* nepředstavovala v antické tragédii nevyhnutelně nešťastný obrat. V obdobném, ale širším smyslu – jako zvrát v ději – je pojmu *p.* užíváno též při analýze stavby komedie a také fabulované prózy či epiky vůbec.

Lit.: Aristotelés, *Poetika*, Praha 1972. G. Freytag, *Technik des Dramas*, Praha 1944. O. Mann, *Poetik der Tragödie*, Bern 1958. R. Peisch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945. V. M. Volkenštejn, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963.

kn

■ PERSONIFIKACE

(z lat. *persōna* = osoba, *facere* = dělat, konat), též *prosopopeia* (z řec. *prosopon* = tvář, osoba; *poiēin* = dělat) – 1. stylistická a rétorická figura, druh → metafory, spočívající v tom, že neživé věci, popř. abstraktní pojmy (v antické rétorice též mrtví lidé) mluví a jednají jako živé osoby, lidské bytosti;

2. též každý → tropus, připisující neživým předmětům, popř. zvířatům, rostlinám nebo abstraktům specificky lidské city, myšlení nebo řeč (tzv. antropomorfizace); např. „slunce se smálo, potůček zpíval a stromy si tichounce šeptaly“.

pb

PERSPEKTIVA viz HLEDISKO

■ PERZIFLÁŽ

(z franc. *siffler* = pískat, sípat, tence mluvit) – druh → ironie, zamaskované jemné zesměšnění něčeho, spočívající zpravidla v posměšném napodobení nebo v ironizujícím posunu jeho významu; v literatuře proto mívá *p.* nejčastěji buď formu → parodie, anebo se projevuje ironizujícími narážkami (→ aluze).

Lit.: → parodie.

tb

■ PETRARKISMUS

směr v milostné poezii, který inspiroval italský renesanční básník 14. stol. Francesco Petrarca; platil mezi jeho obdivovatelé až do přelomu 16. a 17. stol. za estetický kánon. *P.* charakterizuje pevný okruh motivů: chvála ženy, líčení jejich tělesných krás (tvář, zrak), míšení radosti se zármutkem, touha po smrti a důraz na utrpení (v protikladu k → *dolce stil nuovo*). Typickými stylistickými prostředky jsou bohaté antitezey, metafora, libozvuk a pointy. *P.* nalezl stoupence nejen v Itálii (Scaliger, Ariosto, Michelangelo, Tasso, Marino), ale i ve Španělsku (Góngora), Francii (Ronsard a Plejáda) a v Anglii (Shakespeareovy sonety).

pt

■ PIKARESKNÍ ROMÁN

(ze špan. *pícaro* = šibal, šejdlí), též *pikareska*, *pikarský román* – raná forma dobrodružného románu, jedna z významných odrůd tzv. literatury plebejské; je považován za svého druhu osobitou parodii → rytířského románu, směřující na rozdíl od Cervantesova *Dona Quijota* k odlišnému literárnímu typu. Ústřední postavou *p. r.* je šibal „*pícaro*“, zosobňující ideál lidové podnikavosti a chytrosti, vykázaný společenskými podmínkami na okraj života; jeho dobrodružství, řazená lineárně jako sled chytře aranžovaných úskoků a podvodů, tvoří jádro úspěšného nebo méně úspěšného putování od jednoho pána k druhému; vyprávěčem je zpravidla sám hrdina, jeho vyprávění, podané technikou „autobiografie“ a zachycující osudy od narození až do pozdního stáří, nastavuje satirické zrcadlo „*zdola*“ nejrůznějším společenským prostředím a celé době.

Kořeny *p. r.* se shledávají v literatuře starověké (např. v Apuleiově *Zlatém oslu*), a literatuře arabské, ve výpravném žánru zv. *makama*, hojně pěstovaném v 10.–12. stol. Vznik *p. r.* jako specifického žánru a také jeho rozkvět spadá do španělské literatury 16. a 17. stol., v níž je reprezentován zejména díly Lazarillo de Tormes

(1554) od dosud přesně nezjištěného autora a Guzmán de Alfarache (1599) od Matea Alemána; obě tato díla byla poměrně brzy přeložena do jiných jazyků. K uměleckým vrcholům evropského *p. r.* náleží ve Francii Le Sageův *Gil Blas* (1715–1735), přesahující již širkou záběru společenského života a dobových mravů rámeč původního typu, v Německu pak Grimmelshausenův *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669), podávající barvitý obraz epochy a dobrodružství prožitých v době třicetileté války. V anglické literatuře se k tradici tohoto typu řadí některé romány D. Defoea, zejména Moll Flandersová (1722), komponované podle pravidel a tradic *p. r.* se zdůrazněným společenskokritickým hlediskem, Tom Jones (1749) H. Fieldinga aj. Druhá linie *p. r.*, reprezentovaná většinou autory druhořadými, vyznačuje se potlačeným aspektem společenskokritickým a od 19. stol. splývá s dobrodružným románem.

P. r. jako jeden z nejranějších románových žánrů měl velký vliv na vývoj románu vůbec, zejména realistického; technikou kompozice a vyprávění, zvláště však způsobem interpretace skutečnosti „*zdola*“ a pojetím plebejského hrdiny se *p. r.* stal trvalou součástí literární tradice až do současnosti, např. u T. Manna (*Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*) nebo v české literatuře u J. Haška (*Osudy dobrého vojáka Švejka*).

Lit.: *M. Bataillon*, *Le roman picaresque*, Paris 1931. *O. Bélič*, *Španělský pikareskní román*, Praha 1963. *N. Berkovskij*, *Evoluce a formy raného realismu na Západě*, in: *N. B.*, *Analýza syžetu*, Praha 1979. *R. Bjornson*, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison 1979. *W. Iser*, *Picaro-Landstörtzer-Simplicius. Studien von niederen Roman in Spanien und Deutschland*, Köln 1971. *D. Sonlieu*, *Le roman picaresque*, Paris 1980. *J. Striedter*, *Der Schelmenroman in Russland*, Berlin 1961.

tb

PINDARSKÁ ÓDA viz ÓDA

PISEMNICTVÍ viz LITERATURA

■ PÍSEŇ

básnický žánr ztělesňující původní spojení veškeré poezie s hudbou a vyjadřující – zpravidla prostřednictvím jednotné strofické stavby a zpěvného, rýmovaného verše – silný cit nebo náladu. Pro tuto charakteristickou autoreprezentační polohu, někdy zužovanou na žánr výhradně lyrický, nelze však *p.* mechanicky odtrhávat ani od útvarů jako → balada, → romance, → hrdinská píseň, → historická píseň, → kramářská píseň a → dělnická píseň, které přes svůj epický prvek také v minulosti spojovaly nebo dosud spojují slovo

s nápěvem. Volněji bývají v novodobé poezii označovány jako *p.* též kratší strofické básně bez nápěvu (srov. Hálkovy Večerní písně, Nerudovy Písně kosmické, Vrchlického Písně poutníka, Bezručovy Slezské písně), pokud se orientují náplní a zvukovou instrumentací na *p.* ve vlastním smyslu, zvláště lidovou.

P. se rozdělují jednak podle původu na *p.* lidové a umělé (přechodné útvary reprezentují *p.* pololidové a zlidovělé), jednak podle tematiky (přesněji zdroje nebo zaměření vyjadřovaného afektu) na duchovní, světské, vlastenecké, milostné, dělnické apod. Podle celkového naladění se dělí na vážné a žertovné; podle funkce, tj. místa a způsobu uplatnění, se vydělují *p.* církevní, společenské, profesionální, pijácké, taneční aj. Nejprřednějšími básníky *p.* jsou Anakreón, Walther von der Vogelweide, Goethe, Heine, Béranger, Burns, Petöfi, Puškin, Lermontov, u nás A. Michna z Otradovic, Čelakovský, Hálek, Sládek, Toman a Seifert. Viz též → kuplet, → song, → šanson.

Lit.: *L. Janáček*, O lidové písni a lidové hudbě, Praha 1955. *L. Kuba*, Cesty za slovanskou písni, Praha 1953. *Týž*, Slovanstvo ve svých zpěvech, Praha 1929. *Z. Nejedlý*, Dějiny předhusitského zpěvu, Praha 1945–1956. *K. Plicka*, Český zpěvník, Praha 1959. *F. Sušil*, Moravské národní písně s nápěvy do textu vězennými, Brno 1860, 1951. *A. Sychra*, Hudba a slovo v lidové písni, Praha 1948. *B. Václavek*, O lidové písni a slovesnosti, Praha 1963.

pt

PISEN DĚLNICKÁ viz **DĚLNICKÁ PISEN**

PISEN HISTORICKÁ viz **HISTORICKÁ PISEN**

PISEN HRDINSKÁ viz **HRDINSKÁ PISEN**

PISEN KRAMÁRSKÁ viz **KRAMÁRSKÁ PISEN**

PISENĚ JUNÁCKÉ viz **JUNÁCKÉ PISNE**

■ PISMÁCKÁ LITERATURA

literatura v 18. a na počátku 19. stol. tvořící v českém kontextu přechodnou etapu mezi literaturou lidového → baroka a literárním a kulturním úsilím národního → obrození; spoluvytváří kontinuitu český psané literatury v době, kdy byl její vývoj násilně přetržen, a prostředkuje tak mezi ústní lidovou tvořivostí a písemnictvím. Příznačné pro *p. l.* jsou především žánry prozaické, zvláště kroniky a paměti (část obsahovaly opisy důležitých listin, výsad, výpisky z čety, přejaté verše atd.); v próze, jejíž náměty souvisely úzce s tematikou lidových písní, pověstí a pohádek, a které obrážely i aktuální problematiku sociální a historickou (robota, selské bouře, josefínské re-

formy, napoleonské války atd.), se nejvýrazněji uchoval projev a myšlení autorů, tzv. písmáků. *P. l.* úzce souvisela s činností a tvorbou kantorů a kazatelů; stala se také typem literatury, v níž se organicky spojovaly tendence beletristické, výchovné a naukové.

K nejvýraznějším představitelům písmácké prózy patřil F. J. Vavák, jehož Knihy pamětní charakterizuje sklon k satíře, obliba epigramu, didaktické sentence, hojnost časových glos a současně i smysl pro atmosféru venkovské přírody. Vedle Vaváka psali paměti J. Dlask, J. Čermák, T. Jurén, J. a D. Nečasovi, F. Dědina (Robota a první dnové svobody), na Moravě zvláště F. Skopalík, v Čechách později ještě J. A. Prokůpek, J. Volf (Z paměti starého českého sedláka) aj. Naučnou a výchovnou prózu psali V. B. Jestřábský (Katechismus domáci čili rozmlouvání hospodáře s hostem, 1715), B. Racek (Dědeček a vnuk aneb Rozmluva o hospodářství, jak by se plných klasů docílit mohlo, 1848); patří sem i Vavákova protirevoluční brožura Tma ve dne jako v noci na rozumu lidském v národu francouzském učiněná, po světě rozhlášená (1796).

Písmácká poezie se vyvíjela v tradici písně lidové, kramářské i duchovní. Přetrvával ještě typ poezie samoucké, tzv. ovčácké a prakticky hospodářské (např. Veselé písně J. Volného, jež vydal r. 1822 V. Hanka); další fázi tvořila poezie vlastenecky didaktická a historicky poučná (např. T. Kuzník, která usilovala o realistický obraz doby. Náleží sem poezie F. J. Vaváka (Smlouvy aneb chvalitebné řeči svatební, 1802; Písně historická o zkáze, těžkostech a trestech roboty, 1789), V. Kofary, J. Procházký a V. Váně z Jesenic; později tato poezie zřetelněji podléhala vlivu umělé literatury (J. Sršeň, J. Róza, F. Chládek aj.).

Při širším pojetí *p. l.* lze k ní řadit také → lidové hry, jejichž původ ovšem sahá až ke středověkému církevnímu i lidovému divadlu, na které v českém kontextu navazuje drama školské a jezuitské, v lidovém prostředí pak dramatické prvky masopustních zvyků, lidové frašky, improvizované výstupy atp. *P. l.* využívala také lidových her velikonočních, vánočních i tříkrálových, které se hrály až do 19. stol. Na Moravě se v 18. stol. rozšířily hanácké opery (také operety: Jora a Manda, Marena a Kedrota s texty J. M. Bulína a hudbou J. Pekárka); oblíbenou byla hra o selské vojně r. 1775. Na počátku 19. stol. vrcholí písmácké drama u F. Voceďálka (např. Nová komedie o Davidovi).

P. l. později ovlivnila i → insitní umění (A. Beer) a její tradice přetrvávala zvláště v prózách s venkovskou a někdy též historickou tematikou až do 20. stol.

Lit.: *F. Kutnar*, Lidová písmáci a kronikáři v národním obrození, in: Národní obrození seve-

rovýchodních a východních Čech, Hradec Králové 1971. B. Slavík, Písmáci selského lidu, Praha 1940.

kn

■ PLÁČE

těž *plankty* – druh obřadních písní s prastarou tradicí, které se připínají k rodinnému cyklu folklórních obřadů. Podle své funkce jsou obdobou žalozpěvů a pohřebních písní antických (→ thrénu, → nénií, → elegií, → kommu aj.). P. se přednášely při pohřbech a řídějí při svatbách táhlou, lkavou, poměrně jednotvárnou melodií ve vysokých tónech, při níž buď členové rodiny nebo najaté „plačky“ (lat. praeficae) vyprávěli o nebožtíkových vlastnostech, práci, okolnostech jeho smrti, o žalu vlastním i dalších pozůstalých. P. byly nejintenzivnější třetího dne – tj. v den pohřbu – u rakve, cestou na hřbitov a při spouštění rakve do hrobu. Ve středověku byly církví považovány za rezidua pohanství a zakazovány.

Vedle folklórních, světských p. vznikly i p. církevní, a to jako součást mariánského kultu, vystupňovaného ve 12. a 13. stol. Panna Maria v nich sama nebo s apoštolem Janem na Velký pátek naříká nad svým synem. Tyto „pláče Panny Marie“ máme ve staročeské literatuře zachovány tři – dva dramatické a jeden lyrický (obsažený v Rukopise hradeckém).

pt

■ PLAČTIVÁ KOMEDIE

těž *larmojantní činobra* (podle franc. označení comédie larmoyante) – dramatický útvar, přiznačný pro → preromantismus 18. stol. P. k. se zrodila ve Francii, kde navazovala na klasickou komedii moliérovsou; zobrazovala prostředí měšťanstva a usilovala především o dojetí diváka; charakteristické pro p. k. je moralizování. Ve vývoji dramatu je p. k. projevem úsilí o překonání přísného rozdělení dramatické tvorby na komedii a tragédii; vznikala analogicky s podobně orientovanou prózou (např. s Prévostovými Příběhy rytíře des Grieux a Manon Lescaut, 1731). Prvky p. k. lze najít už u Destouche (1680–1754) ve hrách z rodinného prostředí se silnou složkou moralizační; za zakladatele p. k. bývá označován Nivelle de la Chaussée (1692–1754), autor Módního předsudku (1735), Školy přátel (1737), Školy matek (1744), Guvernantky (1747), Školy mládí (1749) aj. P. k. zesměšňoval Voltaire, ale sám se v Marnotratném dítěti (1738), v Nanině čili Překonaném předsudku (1749) a ve Skotce (1760) neubránil jejímu vlivu. P. k. ovlivnila jak francouzskou teorii i dramatickou praxi tzv. → vážné komedie (comédie sérieuse) Diderotovy (1713 až 1784), tak i obdobné německé občanské tra-

gédie Lessingovy (1729–1781), jakož i italské commedie flebile Chiarho (1712–1785), jež vesměs rozvíjely její podněty. Vliv larmojantní dramatiky přežíval v repertoáru bulvárních a předměstských scén v západní i střední Evropě zhruba až do pol. 19. stol.

mb

■ PLAGIÁT

(z lat. plagiare = krást, loupit, unášet lidi) – umělecké, literární, vědecké aj. dílo, při jehož tvorbě bylo použito zcela nebo zčásti dílo jiného autora. Cílem autora p. je zmocnit se cizí práce, zatajit výchozí pramen a vydávat dílo za vlastní. Majetkoprávní otázky, spojené s ochranou výsledků literární a umělecké činnosti, řeší autorské právo.

vš

PLANKTY viz PLÁČE

■ PLATÓNSKÝ DIALOG

žánr filozofické a esejistické literatury; je založen na psychologické účinnosti bezprostřední konfrontace protikladných mínění a názorů (jde tedy o dialog kontroverzního typu), jež má vést k poznání pravdy. Vývoj p. d. začíná u Sókrata, ohlaselem jeho proslulých dialogů (nefixovaných zápisem a známých jen z druhé ruky, zejména z Xenofónových Vzpomínek na Sókrata) byly četné literární dialogy jeho žáků a následovníků, z nichž nejvýznačnější byl Platón (427–347 př. n. l.); podle něho byl také tento žánr pojmenován. P. d. se vyznačuje živostí, dramatickostí, názorností a dobrou charakteristikou mluvčích a bývá považován za vrcholné dílo řecké umělecké prózy.

P. d. psal z Platónových současníků mj. Xenofón, na začátku nového letopočtu oživil umění p. d. Plútarchos. Lúkiános ze Samosaty (2. stol. n. l.) parodoval p. d. a vytvořil nový žánr komického a satirického dialogu lúkiánského. I poté však p. d. byl produktivní a byl adaptován i pro potřeby křesťanství, pěstoval ho např. autor Filozofie učitelky Boéthius (480–524); nového rozvoje došel za renesance (G. Bruno, Dialogy; G. Galilei, Dialog o dvou systémech světa) a v osvícenství (Rozhovor mezi d'Alembertem a Diderotem, Diderotovy Rozhovory o Nemanželském synovi). Ještě v 19. stol. se p. d. běžně objevuje ve všech evropských literaturách (např. v anglickém romantismu „smyšlené dialogy“). K dialogické formě p. d. se někdy vrací i moderní próza (např. Dutourovy Hrůzy lásky, 1963). V české literatuře se projevily vliv p. d. už ve středověkých básnických sporech (→ hádání), od renesančního překlada Lúkiánových dialogů (1507) se rozvíjel žánr komického a satirického dialogu lúkiánského

v rozmanitých Rozmlouváních (např. Paprockého z Hlohol Rozmlouvání aneb hádání chudého s bohatým, 1606). V nové české literatuře se *p. d.* objevuje zřídka (Martenův dialog Nad městem, 1917; tradice lúkiánského dialogu ožívá v předscénách Osvobozeného divadla) a výhod dialogické formy (podobně jako ve všech ostatních zemích) se chápe → interview, → diskuse a různé besedy u → kulatého stolu.

mb

■ PLEJÁDA

(z franc. pléiade, od řec. Pleias, Pleiades = souhvězdí sedmi hvězd, česky zvané Kuřátka) – 1. pojmenování sedmi starověkých alexandrijských tragiků žijících ve 3. stol. př. n. l.; jejich jména nejsou uváděna stejně, vždy se uvádí Lykofrón, Alexandros Aitolos a Filikos z Kerkýry;

2. skupina sedmi francouzských básníků období pozdní renesance (Pierre de Ronsard, 1524–1585, J. Du Bellay, A. de Baif, R. Belleau, E. Jodelle, P. de Tyard, G. des Autels), kteří usilovali o napodobení harmonicky plných a dokonalejších forem antického umění po vzoru Pindarových nebo Horatiových ód důstojně opěvujících vlast, národ apod. Poezie v pojetí *P.* neznamená prázdné veršování bez vyššího cíle; její členové věřili, že básník je volen bohy a že jeho dílo má důležité poslání: stojí ve službách Krásy a jeho cílem bude oslava francouzského národního charakteru. Vnitřní nepokoje Francie druhé pol. 16. stol. nepřály však příliš rozkvětu velké poezie (ztroukal např. Ronsardův pokus o národní epeje s názvem *Franciade*, 1572), a tak básníci *P.* vynikli spíše v drobnějších poetických žánrech (sonety, madrigaly, eklogy apod.), které jejich teorie podceňovala. Výrazným způsobem se také zasloužili o zdokonalení francouzského jazyka: traktát J. Du Bellaye Obrana a oslava francouzského jazyka (*Défense et illustration de la langue française*, 1549) je současně pokládán za programový manifest *P.*, neboť definuje mimo jiné i novou koncepci umělecké tvorby.

Lit.: *H. Camard*, Histoire de la Pléiade, 1–5, Paris 1961–1963. *H. Weber*, La création poétique au 16e siècle en France, Paris 1956. *M. Raymond*, L'influence de Ronsard sur la poésie française, 1–2, Paris 1966. *Z. V. Gukovskaja*, Iz istoriji lingvističeskich vozrenij epochi Vozroždenija, Teorija jazyka u Plejady, Leningrad 1940.

ko

■ PLEONASMUS

(z řec. pleonasmos = přebytek) – rétorická a stylistická figura, vznikající užitím více slov stejného nebo blízkého významu k označení jediné skutečnosti (např. v Máchově verši: „po modrém

blankytu bělavé páry hynou“). Z logického hlediska jde zpravidla o nadbytečné hromadění synonym (popř. o tautologii), které bývá v umělecké literatuře používáno buď za účelem zpomalení toku výpovědi, anebo k zvýraznění určité skutečnosti; někdy bývá užití *p.* motivováno jen hravostí, což je oblíbený způsob zvláště v poezii lidové. S *p.* se často setkáváme i v hovorové řeči (např. „vidět na vlastní oči“), a to zejména při expresi (např. v nadávkách).

hř

■ PNIGOS

(z řec. pnigos = udušení) – pojem antické teorie dramatu, název pro třetí část → parabáze, tvořenou dlouhým shrnujícím výrokem, který měl být pronášen uceleně, bez nádechové pauzy. *P.* měl významově podtrhnout a zavřít odbočení z děje, které parabáze představuje; v obdobném smyslu bývá využit v → agónu nebo jako zakončení → epirrhématu a antepirrhématu.

kn

■ PODOBENSTVI

těž *parabola* (z řec. parabolé = přirovnání, shoda) – nepříliš rozsáhlý epický žánr → didaktické literatury, podávající nějaké naučení (závažnou životní moudrost) vyprávěním analogického příběhu z jiné a zpravidla pro názornost konkrétnější oblasti. Je blízké epicky rozvedenému → přirovnání, od něhož se však liší tím, že podává jen jednu stranu analogie (tedy bez přirovnávajícího „jako“); podobá se svou alegoričností a didaktickým zaměřením těž → bajce, od které se však odlišuje zejména tím, že není příkladem předpokládané myšlenky i v podrobnostech a že nebývá zakončeno formulovanou „morálkou“ (sententia moralis), ale je v sobě uzavřeným vyprávěním, jehož didaktické poučení vyplývá analogicky až z jeho celkového smyslu. *P.* se vyskytuje nejhojněji v náboženské literatuře (zvláště buddhistické, židovské a křesťanské); v evropském kulturním kontextu jsou nejznámějšími biblická *p.* z Nového zákona (např. o zakopaných hřivnách, o marnotratném synovi aj.) a antické *p.* Menenia Agrippy (údajně z r. 495 př. n. l.) o sporu mezi žaludkem a údy lidského těla; tímto *p.* prý přemluvil vzbouřené plebeje, aby se navrátili do Říma a dále pracovali pro patrie. V literatuře novodobé užívali *p.* s oblibou zejména osvícenci a preromantikové 18. stol. (např. v Německu Lessing, Goethe a Herder, v Polsku Krasicki aj.), v moderní české literatuře Karel Čapek (Bajky a podpovídky). Poetika *p.* je vlastní celé řadě děl literatury 20. stol., např. dílům F. Kafky, A. Camuse, Hemingwayově Starci a moři aj.

Lit.: *A. Jolles*, Einfache Formen, Halle 1965.

L. Macneice, *Varieties of Parable*, Cambridge 1965. *K. P. Philippi*, *Parabolisches Erzählen*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte und Geistesgeschichte, 1969.

tb

PODOBIZNA viz PORTRÉT

■ PODTEXT

též *subtext* nebo *druhý významový plán* (popř. rovina) textu – doprovodný, přímo nevysslovený, skrytý význam → promluvy (event. části), který vyplývá z jejího zasazení do určitého verbálního či situačního kontextu nebo se zakládá na alegoričnosti, ustálené symbolice (např. náboženské, sexuální) apod. *P.* citově podbarvuje, posouvá a v různé míře modifikuje explicitně vyjádřený, bezprostřední význam textu. Porozumění *p.*, tj. odkrytí jeho významové náplně, předpokládá čtenářův tvůrčí přístup, dotvářející estetický účinek díla.

Záměrné využívání mnohostranných významových možností *p.* patří k emocionálně působivým uměleckým prostředkům moderní poezie (např. symbolisté), prózy i dramatu (A. P. Čechov, M. Mactierlinck, I. Babel, L. Leonov, E. Hemingway, A. Miller aj.).

Lit.: *K. Hausenblas*, *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972. *R. Ingarden*, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. *V. Skalička*, *Text, kontext, subtext*, Slavica Pragensia III, Praha 1961.

jh

■ PODTITUL

doplnek titulu (názevu) literárního díla, vedlejší titul. Titulem je podmíněna nejenom sama existence *p.*, ale také jeho obsah a povaha; *p.* podává informaci o tom, na co v titulu nebylo místo, velmi často žánrovou charakteristiku díla; jestliže však je toto žánrové určení už součástí titulu, *p.* většinou vůbec odpadá. *P.* ovšem může zároveň naznačit i různé, např. ironické stanovisko autorovo a stylistickou rovinnu díla (např. Johnovy Večery na slavníku, 1920, mají v podtitulu Sólové výstupy, zpovědi, banality a sentimentality), může upozorňovat na zvláštní ráz díla (Johnův román v dopisech Boský osud má *p.* Film lásky z r. 1872), může dílu už v záhlaví dodávat pečeť starobylosti (např. *p.* Vančurových Obrazů z dějin národa českého) ap. Navzdory svému názvu se někdy umísťuje i nad titulem (v novinách a časopisech u jednotlivých článků, zvláště zpráv: pro určení, co je titul a co *p.*, je rozhodující nikoli umístění, ale velikost písma). *P.* se vyvinul z jedné části někdejších dvojdílných i vícedílných titulů, běžných ve starší literatuře.

U názvů časopisů a novin informuje *p.* zpravidla o vydavateli, periodicitě, oboru, povaze a orientaci listu.

Lit.: *J. Hrabák*, *K morfologii současné prózy*, Brno 1969.

mb

■ POÉMA

(z řec. *poiéma* a franc. *poème* = báseň) – původně synonymum pro báseň vůbec, později významově zúženo na rozsáhlejší básnickou skladbu, zpravidla povahy epické (→ epos, eposej) nebo lyrickoepické (→ básnická povídka); v tomto druhém významu je označení poéma běžně užíváno zejména v literatuře ruské (viz poémy Puškinovy, Lermontovovy, Někrasovovy aj.).

tb

■ POETIKA

(z řec. *techné poiétiké* = umění básnické) – 1. součást teorie literatury zabývající se otázkami stavby a tvaru literárních děl, ať již jednotlivé nebo v určitých historických nebo typologických seskupeních. Její vymezování vykazuje značné rozdíly jak v průběhu vývoje myšlení o literatuře, tak i v závislosti na rozdílech v metodologii různých literárněvědných škol, které terminu *p.* používají. Na jedné straně dochází k pokusům vyvést *p.* za hranice literárního bádání a chápat ji jako nauku o básnické funkci jazyka obecně (pak by do oblasti *p.* patily např. i otázky estetické organizace jazyka v reklamě nebo problematika mimoumeleckých titulů, mj. názvů časopisů apod.). Na straně druhé bývá *p.* přímo ztotožňována s teorií literatury. Toto pojetí má své historické zdůvodnění, po celé epochy se teoretické uvažování o literatuře soustřeďovalo nebo přímo omezovalo na otázky vnitřního ustrojení literárních děl, v současnosti však tento přístup vykazuje za hranice literární teorie celou řadu problémů, které netvořily její tradiční náplň a byly formulovány nověji nebo dotýkány jen okrajově (vztah literárního díla ke skutečnosti, vztah literatury a ideologie, otázky společenských funkcí literárního díla, psychologie a sociologie literární komunikace aj.).

Prvním systematickým výkladem *p.* se stala v evropské tradici Aristotelova (4. stol. př. n. l.) Poetika, která shrnuje estetické zkušenosti antického světa; zvláštní pozornost věnovala otázkám podstaty básnictví (→ mimesis), jeho základnímu druhovému rozčlenění a podrobněji pojednala o eposu a tragédii. Později se *p.* stále více pojímá jednostranně prakticky jako bezprostředně instruktivní nauka poskytující návod k básnické tvorbě – tj. jako *p. normativní*. Toto hledisko převládalo již v Horatiově básnickém listu Ad

Pisones (Ars poetica, 1. stol. př. n. l.) a charakterizuje ve skutečnosti celé dlouhé období vývoje *p.* přes středověk (Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, kolem r. 1200) a renesanci (J. C. Scaliger) až do moderní doby. Úzké sepětí s potřebami básnické praxe současně otvíralo poetice postupně přístup k oblastem, které dosud ležely mimo centrum jejího zájmu – tak klasicismus vedl k hlubšímu promyšlení otázek žánrů (N. Boileau, *Art poétique*, 1674). Celou řadu problémů majících styčné plochy s *p.* řeší v 18. a 19. stol. v obecné poloze filozofie a estetiky (G. E. Lessing, G. W. F. Hegel aj.), v denním kontaktu s literární tvorbou a tedy také v méně teoretické poloze literární kritika. Samu do značné míry stagnující *p.* ovlivnil významně vývoj literárněvědného myšlení v Rusku. A. N. Veselovskij (1838–1906) formuloval proti *p.* normativně chápané *p. historickou* jako *p.* induktivní, zakládající se na poznání a vzájemném typologickém porovnávání historických fakt. Svým empirismem předjal Veselovskij pojetí *p.* formulované ruským formalismem (B. Tomaševskij, R. O. Jakobson, V. M. Žirmunskij, J. Tynjanov aj.), které vycházelo z teze o specifickém charakteru básnického jazyka a učinilo první kroky k moderní jazykové, sřeztové a tematické analýze. Tuto tradici rozvinul ve třicátých letech český → strukturalismus jako metodologie → Pražského lingvistického kroužku (J. Mukařovský aj.). V evropském kontextu literárněvědného bádání v tomto století a zvláště v posledních letech opět postupně vzrůstá zájem o otázky *p.* u celé řady literárněvědných škol nejen na Západě (new criticism – J. C. Ransom, A. I. Richards aj.; francouzský strukturalismus – T. Todorov, J. Kristeva aj.), ale i v socialistických zemích (zejména v SSSR a v Polsku). V souvislosti s rozvojem lingvistiky objevují se nové otázky generování textu (→ generativní *p.*) a modelování jeho tematické stavby.

Jako součást literární vědy je *p.* v úzkém vztahu k ostatním literárněvědným disciplínám, především k → teorii literatury, jejíž významnou oblast tvoří, ale i k literární historii. Zvláště těsné vztahy s literární historií navazuje *p.*, pokud zkoumá vývojové proměny svého předmětu, pak se hovoří v tradicích Veselovského o *historické p.* v obecném smyslu slova, nověji – v protikladu k *p. synchronní*, zabývající se určitou literární strukturou bez zřetele k jejímu vývojovému aspektu – o *p. diachronní*. Kromě literární vědy se stýká *p.* důvěrně s lingvistikou vůbec a se → stylistikou zvláště. Stylistika uměleckého jazyka se také stala přímo jednou ze složek *p.*; jejím předmětem je jazyk uměleckého díla ve všech svých vrstvách (zvuková organizace jazykových prostředků, slovník, syntax, kompozice literárních děl apod.). Zvláštní oblastí poetiky s vyhraněným předmětem bádání a do značné míry i vyhraněnou vlastní

metodologií je → versologie (metrika, strofika, prozódie, nauka o rýmu aj.), která přejala a předhodnotila značnou část tradiční náplně starší *p.* Jinou tradiční oblast zájmu *p.* představují básnické → figury a → tropy, jejichž typologie byla propracována v souvislosti s → rétorikou, a teorie žánrů, (→ genologie);

2. jako sám předmět literární vědy označení pro celostní systém prostředků příznakově organizovaných v literárním díle nebo v nějakém historickém či typologickém seskupení literárních děl (*p.* konkrétního díla, *p.* autora, *p.* směru, *p.* žánru apod.); vedle této *p.*, zprítomňované konkrétními literárními díly, tzv. *p. imanentní*, stává se předmětem literárního bádání i tzv. *p. zformulovaná* jako soubor teoreticky shrnutých názorů na literaturu a podstatu literární tvorby. V tomto smyslu se i *p.* jako součást literární vědy může později stát předmětem literárněvědné analýzy a sloužit k poznání dobového literárněvědného procesu.

Lit.: *Aristotelés*, *Poetika*, Praha 1964. *M. Głowiński–A. Okopień-Sławińska–J. Sławiński*, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967. *J. Hrabák*, *Poetika*, Praha 1973. *Issledovanija po poetike i stilistike*, Leningrad 1972. *J. M. Lotman*, *Analiz poetičeskogo teksta*, Leningrad 1972. *Týž*, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. *J. Mukařovský*, *Kapitoly z české poetiky 1*, Praha 1948. *Poetyka i stylistika slowiańska*, Warszawa 1973. *Poetics–Poetyka–Poetika*, Warszawa 1961. *J. Tynjanov*, *Problema stichotvornogo jazyka*, Moskva 1965. *V. V. Vinogradov*, *Stilistika–Teorija poetičeskoj reči–Poetika*, Moskva 1963. *M. Wehrli*, *Základy modernej teórie literatúry*, Bratislava 1965. *V. Žirmunskij*, *Problémy poetiky*, Bratislava 1969.

mc

■ POETISMUS

(od → poezie) – básnický směr v české literatuře dvacátých let 20. století. Jako jediný z moderních básnických směrů se zrodil v Čechách a rozvíjel se výhradně v české kultuře, koncipován přitom v opozici k domácí literatuře a životnímu slohu. Vznikl v prostředí avantgardního hnutí pražského Devětsilu; jeho zakladateli a teoretickými mluvčími byli V. Nezval a K. Teige, nejvýznamnějšími básníky kromě Nezvala K. Biebl a J. Seifert. *P.* se nechtěl stát záležitostí pouze literární, chtěl být „uměním života, uměním žít a užívat“ (Teige), moderním epikureismem, usiloval stát se „metodou, jak nazírat na svět, aby byl básně“; „nechtěl vymýšlet nové světy, ale uspořádat tento svět tak, aby byl živou básní“ (Nezval). Jeho výrazovým prostředkem mělo být nejen slovo, ale také obraz, zvuk, film, divadlo a „skutečnosti tohoto světa, aranžované a řízené

vynalézavostí a senzibilitou“ (Nezval); trvalejších tvůrčích výsledků se však dopracoval jen v poezii a na divadle, pokusem o jeho výtvarnou obdobu byl artificialismus J. Štyrského a Toyen. P. svým lyrismem ovlivnil nejenom vývoj poezie (v době poetismu z české poezie téměř mizí poezie epická, je vytlačena lyrickoepickými útvary, hlavně → pásmem), ale také dramatické tvorby (hry V. Nezvala a V. Vančury), divadla (režie J. Honzla, J. Frejky) a prózy (hlavně V. Vančury).

P. se distancoval od romantického pojetí umělece jako defektního individua a umění jako inspirace (podle Saldových slov „úžasně zmetodičtil“ básnickou tvorbu). Povzbuzen příkladem výtvarného kubismu zdůrazňoval nutnost svébytnosti básnického díla. Navazuje na úsilí Mahenovo snažil se p. osvobodit tvorbu z područí rozumářství: proti pojmu, myšlence a tezi stavěl emoci a obraz, proti logice fantazii, proti dedukci indukci a proti rozvíjení syžetu podle pravidel logiky bleskovou → asociaci. Rozvinul umění rýmu a asonance, vyžadoval oslnivost výsledků a přímo akrobatickou dokonalost v osvojení a užívání básnických prostředků; jazykové deformace a licence starší poezie i následující postpoetistické vlny (Halas) považoval p. za příznaky nezvládnutí básnického řemesla. V poetice výrazně uplatňoval prvek hry.

Básnická praxe p. předcházela zčásti teoretické formulaci principů. Základní básnická kniha poetismu, Nezvalova *Pantomima*, vznikla (a některé její texty byly časopisecky publikovány) dříve, než vyšly první manifesty p. v měsíčníku *Host* (červenec 1924), jimiž byl jednak Nezvalův Pápošek na motocyklu čili O řemesle básnickém, jednak Teigova stať *Poetismus*. S rozporem mezi teorií a praxí p. souvisejí také spory o koncové datum: ti, kdož vycházejí z Teigova vymezení p. z r. 1924, nepočítají do p. už vrcholná díla Nezvalovy a Bieblovy poezie dvacátých let, tj. Nezvalova *Akrobata* a Edisona, Bieblova *Nového lkara*, protože v nich shledávají hlubší pojetí života i tvorby; ve skutečnosti se však p. vyvíjel a právě v *Akrobatovi*, Edisonovi a *Novém lkaroví* překonal své rané naivní stadium, které skončilo v letech 1925–1926, kdy také dobová kritika vyhlášovala konec p. Ve třicátých letech Nezval už své avantgardní úsilí neoznačoval za poetistické a přiklonil se k → surrealismu.

P. významně ovlivnil vývoj meziválečné poezie (zapůsobil i na tvorbu svých odpůrců, jeho stopy najdeme např. v Horově sbírce *Itálie*) a rovněž v následujících desetiletích zůstává příkladem vynalézavé a dokonalé básnické práce. Na některé jeho stránky navázala písňová produkce z konce padesátých a začátku šedesátých let. Také v Bieblově bojovném *Manifestu Vítězslavu Nezvalovi* z konce čtyřicátých let (knižně *Bez obav*, 1951) se uplatnila a nově zhodnotila poetistické dědic-

tví – ve zdůraznění fantazie, funkce poezie (dávat radost a krásu) i nutnosti její „řemeslné“ dokonalosti.

Lit.: J. Baluch, *Poetizm*, Kraków 1969. P. Drews, *Devětsil und Poetismus*, München 1975. V. Nezval, *Dílo XXIV*, Praha 1967. *Týž*, *Moderní básnické směry*, Praha 1937. *Poetismus*, Praha 1967. F. X. Šalda, *O nejmladší poezii české*, Praha 1928. *Avantgarda známá a neznámá 1, Praha 1971, 2, Praha 1972*. K. Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966. M. Blabynka, V. Nezval, Praha 1981. J. Dvořák, *K romantickým kořenům poetismu*, in: *Acta UP Olomucensis, Philologica* 35, 1973. M. Kubínová, *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984. *Magická zrcadla*, Praha 1982. S. A. Šerlaimova, *Česka poezija XX veka*, Moskva 1973.

mb

■ POETISMY

(od → poezie), též *básnická slova* – stylisticky příznakové výrazy, náležející k specifickým lexikálním prostředkům uměleckého stylu (např. vesna, peruť, plam, zkad, kys, luna, дума aj.). Repertoár p. je zpravidla těsně spjat s určitým básnickým směrem, školou nebo osobností, básnická praxe se obvykle vyhýbá p. svých předchůdců. Zvláště hojně jsou p. zastoupeny v české literatuře v básnické tvorbě lumirovců, kde původně působily svou neotřelostí, patetickým charakterem, eufonickými kvalitami, podléhajíce se zároveň na rytmické výstavbě verše. Většina lumirovských p. záhy ztratila svou estetickou hodnotu a uplatňuje se spíše jako prostředek parodie nebo komiky. V moderní poezii přejímají úlohu p. → neologismy, → archaismy, cizí slova, ba i argotismy (→ argot).

jh

■ POEZIE

(z řec. poiesis = tvorba), též *básnictví* – 1. *synkretické pojetí*: nejstarší a nejstabilnější pojetí pojmu p. se ustálilo v antice, kde výraz p. označoval (vedle uměleckého tvoření vůbec) celou oblast umělecké literatury, pokrývající všechny tři umělecké druhy: epiku, lyriku i drama. Podstatným znakem p. byl mimetický vztah ke skutečnosti a rytmicky organizovaná řeč spojená s hudební formou přednesu. Toto synkretické, homogenní a především neproblematické pojetí p. bylo umožněno tím, že jednak nebyl dosud pocítován ostrý předěl mezi literaturou uměleckou a věcnou, jednak neexistoval ještě v rámci umělecké literatury vůči p. protiklad v krásné próze v moderním smyslu – antická próza byla řečnická, dějepisná nebo filozofická;

2. *diferencovaná pojetí*: pozdější koncepce p.

se problematizují a zároveň specializují, a to zejména v důsledku rostoucího významu umělecké → prózy, která se stává v rámci umělecké literatury protikladem *p.*, takže vzniká potřeba definovat *p.* v opozici k ní jako její protipól. Jednotlivé koncepte *p.* pak vycházejí podle povahy podmiňujících poetických a estetických soustav zvláště z kritérií a) formálních, b) hodnotících a c) sémantických.

a) Nejběžnější definování *p.* jakožto literatury psané, na rozdíl od prózy, veršem („řečí vázanou“) se opírá o reálnou skutečnost, že rytmická organizace jazykového materiálu není jen vlastností vnějškovou, ale vystihuje i širší souvislosti – historické a funkční. Rytmická organizace a s ní spjatý hudební doprovod jsou totiž průvodním charakteristickým znakem nejstarších projevů slovesné tvorby, byly vlastní starověkému eposu a lyrické písní, stejně jako dramatu. Verš tedy postihuje poezii jako slovesnou tvorbu, která je zdrojem umělecké literatury vůbec a vyvinula se z těsného sepětí s kultickými a náboženskými obrádky, zpěvem, hudbou, tancem a pracovními úkony. Pojetí *p.* jakožto literatury psané veršem na rozdíl od prózy však zproblematizoval jako jednostranné již Aristotelés v Poetice (4. stol. př. n. l.) poukazem na skutečnost, že filozof a přírodovědec Empedoklés se vyjadřuje veršem stejně jako Homér, a přece je nesprávné označovat jej za básníka. Rovněž pro klasicismus byl verš v *p.* hodnocen spíše jako ornament, nikoli nezbytný zdroj poetična; „veršovec a básník jsou dvě různé věci“ (Jonson). Od 18. stol. už verš nepředstavuje takové kritérium, které by mohlo identifikovat poezii. Pro romantiky se stávají pohádky a romány poetickými žánry. Hledá se „obsah, který je podstatný pro veškerou *p.* a který netkví vždy ve verších“ (P. Hartog, 1926). Pokusem o řešení dilematu je názor, že ne sice všechny verše jsou *p.*, ale že *p.*, aby byla naplněna, musí být ve verších psána (např. Durdík v Poetice). O relativní nezávislosti *p.* a veršové formy však průkazně svědčí existence → básní v próze, které představují plnohodnotný poetický žánr. Je tedy zřejmé, že ne všechny verše jsou *p.*, verš hranice *p.* překračuje, avšak užití básnických prostředků k druhotným účelům (např. veršovaná povídka, veršované dílo filozofické, mneotechnické pomůcky, reklamní slogany, středověké veršované zákoníky anebo sanskrtská veršovaná vědecká pojednání, v indické tradici přísně odlišovaná od pravé *p.*) nemůže nikdy zcela zastíť jejich původní poetickou podstatu.

b) Hodnotící pojetí *p.* je nejabstraktnějším způsobem, jak *p.* oproti próze pozitivně vymezit, ale přitom již bez formálního omezení na řeč vázanou. *P.* se pak rozumí slovesná tvorba nejvyšších tvůrčích kvalit, v závislosti na estetických východiscích se ovšem s nejvyššími tvůrčími kvalitami

spojují různé vlastnosti básnických děl (genialita, výraz ducha doby, výraz tvůrčí osobnosti aj.). Hodnotící pojetí *p.* je charakteristické zvláště pro německou idealistickou tradici. Např. Hegel v Estetice (posmrtně vydané 1836–1838) považuje *p.* ve srovnání s prózou za historicky autentičtější, vnitřně skloubenou totalitu, v níž, na rozdíl od prózy, převládají duchovní zájmy. Próza naopak preferuje vnějškové a konečné poměry vyplývající z praktických zájmů o lhostejné věci, které „hlubší potřebu nechávají naprosto neuspokojenou“. Podobně hodnotí poměr *p.* a prózy i český formalistický estetik Durdík, pro něhož *p.* „značí všechno ušlechtilé, vznešené, vzácné, sváteční, výborné, dobré, krásné, rozumné, ... účelné, myšlenkou ovládané, vytvářené, kosmos proti chaosu“, kdežto prózou rozumí jen výtvoř „všední, obyčejné, ploské, co je bez myšlenky, bez tvaru“ (Poetika, 1881). Je zřejmé, že estetické koncepte nadřazující *p.* próze jsou klasicistně-romantickými ozvěnami antického pojetí *p.* jakožto jediného reprezentanta umělecké literatury a neberou dostatečně v úvahu literární realitu 19. stol. Jsou rovněž v některých případech výrazem emancipace lyriky, probíhající od romantismu (takže někdy slovo *p.* označuje výhradně lyriku), jindy projevem iracionalistických proudů: W. Mahrholtz odděluje velkou, „nadčasovou“ *p.* od „literatury“, it. estetik B. Croce (1866–1952) omezuje *p.* na velmi úzký okruh a ostře ji odděluje od civilizační „literatury“. Literatura jako fenomén civilizace a společnosti nemá podle Croceho vlastní substanci, zatímco *p.* je ztělesněním identity obsahu a formy, výrazem plné humanity, nazará zvláštní v univerzálním a obráceně a vyznačuje nedělitelné krásno. Toto ahistorické nadřazení *p.* próze odezívá i v Šaldově pojetí básníka jako nejvyššího a osudově předurčeného tvůrčího typu, na rozdíl od umělce a spisovatele.

c) Sémantické (jazykově funkční) výměry *p.* jsou charakteristické pro poetiku 20. stol. a reagují na bezbřehost spekulativních estetik. Tak představitelé ruské → formální školy spojovali pod vlivem básnické praxe futuristů podstatu *p.* s užíváním samoučelného poetického jazyka, v němž ustupují praktické účely do pozadí a kde jazykové prostředky (zvuky, morfologické částice) nejsou jen prostředkem sdělení, ale mají samostatnou estetickou kvalitu. Pro stoupence cambridžské školy a angloamerické „nové kritiky“ (I. A. Richards, A. Tate) podstata *p.* splývá s metaforickým (emotivním) myšlením a poetická řeč těží z napětí mezi významy denotativními a konotativními. V těchto teoretických směrech má počátek extrémní ztotožnění *p.* s *p.* experimentální jakožto čistou jazykovou aktivitou, která produkuje aktualizované, tzn. esteticky relevantní vztahy mezi jazykovými elementy, aniž je přitom důležitá osobnost tvůrce a mimojazyková realita. Třebaže

nelze redukovat *p.* na její jazykový aspekt, je nesporné, že *p.* pracuje s řečí výrazně orientovanou na rozvíjení zvukových a významotvorných možností jazyka;

3. v přeneseném smyslu označení pro estetické hodnoty nějakého životního jevu, které odkrývá umělecké dílo; např. *p.* práce, *p.* lásky, boje apod.

Lit.: L. Abercrombie, *The Theory of Poetry*, London 1924. V. G. Bělinskij, *Obecný význam slova literatura*, in: V. G. B., *Stati a recenze II*, Praha 1959. B. Croce, *La poesia*, *Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari 1936. J. Durdík, *Poetika I*, Praha 1881. W. Diltbey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907. K. Górski, *Poezja jako wyraz, Próba teorii poezji*, Toruń 1946. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. G. W. F. Hegel, *Estetika II*, Praha 1966. A. E. Housman, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge 1933. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948. T. Spoerri, *Präludium zur Poesie*, Berlin 1929. D. Stauffer, *The Nature of Poetry*, New York 1946. J. Udine, *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie?*, Paris 1933. E. G. Wolff, *Ästhetik der Dichtkunst*, Zürich 1944.

pt

■ POHÁDKA

řidčeji též *bácborka* – prozaický žánr → lidové slovesnosti, jehož vyprávění podává objektivní realitu jako nadpřirozenou s naivní samozřejmostí, jako by vše bylo skutečné; přes svoji fiktivnost tak zpravidla postihuje některé základní lidské touhy, etické normy a obecné životní pravdy. Na rozdíl od → pověsti se poetický výmysl v *p.* netýká žádné konkrétní historické události, takže čas, místo děje, charakteru a sociální prostředí se v *p.* určují jen rámcově, stereotypně (byl jednou jeden... , za sedmerými horami...) a sémantické těžiště je v napětí ze sledu konkrétně daných problémů, v nichž se hrdina ocitá a které zdařile řeší. *P.* jako výraz dávných kolektivních ideologií uchovávalo až do novějších dob ústní podání. Zakládalo se na ustálených a po celém světě s různými místními variantami rozšířených syžetech, jež přivedly srovnávací folkloristiku v 19. a 20. stol. jednak k obsáhlým soupisům materiálů a katalogizacím (Polívka, Tille, Aarne, Thompson), jednak k různým pokusům vyložit příbuznost *p.* vzdálených etnických oblastí (Benfeyova migrační teorie, Taylorova teorie mytologická, Leistnerova teorie psychologická; → folkloristické teorie). Pohádkový styl je omezen na okruh standardizovaných prostředků, umožňujících plynulost vypravěčské improvizace a plnicích často původně symbolicko-magické funkce: ustálené vstupní a závěrečné formule, ustálené přirovnání a přívlastky, trojitě opa-

kování, odbočky.

Fikce může být v *p.* zastoupena v několikerém stupni a rovněž v různém materiálu, což se promítá i do žánrové diference *p.* Právzorem jsou *p. kouzelné* (fantastické), nejstarodávnější i nejpočetnější, kořenící v původní živé jednotě reálného a fantaskního, lidského a přírodního prvku, v magických obřadech, rodových mýtech, v animismu a totemismu prvobytně společné společnosti. Osnovou jejich syžetů je vždy vítězství dobra nad zlem, slabšího nad silnějším (O dvanácti měsíčkách). Ve *zvířecích p.* (např. O kohoutkovi a slepičce) vystupují jako hlavní nositelé děje zvířata – na rozdíl od *p. kouzelných*, kde plní jen vedlejší role. Jednají jako lidé, ztělesňují mnohde abstraktní lidské vlastnosti (liška lstivost, medvěd dobráctví), a proto *zvířecí p.* nezřídka působí alegoricky nebo mravoučně, což je sblízuje s → bajkou; ta však náleží k útvarům umělé literatury. *P. legendární* staví děj na naivně kreslených biblických postavách (Mojžíš, Kristus, sv. Petr), s oblibou také líčí posmrtné putování duší do nebe. Nejmladší vrstvu tvoří *p. novelistické* (realistické), blízké renesanční → novele a → faceti; fiktivnost potlačují na minimum, volí za nositele děje prostého člověka z lidu a zvyrazňují sociální náplň (Chytrá horákyň).

Významnými sběrateli a někdy spolutvárci lidových *p.* byli v Čechách v 19. stol. K. J. Erben, B. Němcová, J. Malý, ve 20. stol. J. Š. Kubín; na Moravě B. M. Kulda, M. Mikšíček, V. Tille; na Slovensku P. Dobšinský, A. H. Škultéty; v Rusku J. Sacharov, A. N. Afanasjev, J. A. Chudjakov, M. Čutkov; v Polsku K. W. Wójcicki, K. Babiński, A. J. Gliński a v Srbsku V. S. Karadžić. Německé lidové *p.* vydali bratři Grimmové (1812 a 1815). Vůbec nejrozsáhlejší pohádkový soubor Tisíc a jedna noc pochází z Arábie (10. stol.), hojně však vychází i z předloh indických a perských.

Jako skladatelé umělých *p.* prosluli např. Francouz Ch. Perrault (Povídky mé matky Husy; 1697), Dán H. Ch. Andersen, Angličan O. Wilde, ve 20. stol. A. de Saint-Exupéry a K. Čapek.

Lit.: A. Aarne-S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928 (slovenský překlad 1960). Československá vlastivěda III. – Lidová kultura, Praha 1968. J. Polívka, *Pohádkoslovné studie*, Praha 1904. V. J. Propp, *Morfologie rozprávky*, Bratislava 1969. V. Tille, *Soupis českých pohádek*, sv. I., II., Praha 1929–1937.

pt

POINT OF VIEW viz HLEDISKO

■ POINTA

(z franc. *pointe* = špička, hrot) – významový vrchol nebo zvrát na konci libovolného úseku textu a obvyklý v závěru básně nebo vypravování, např. v epigramech, aforismech, anekdotách, novelách, a příznačný především pro humorný, ironický či intelektuální styl. Realizuje se náhlým přechodem od negativního vyjádření ke kladnému, nečekaným zvrátem perspektivy časové, prostorové, proměnou hodnotícího stanoviska, stylové roviny aj. Např.:

Nezemru já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfilidou.

(F. Gellner)

pt

■ POJEDNÁNÍ

těž *rozprava*, *studie*, *disertace* – žánr odborné a vědecké literatury; odborně probírá a rozebírá určitý problém a usiluje na základě konfrontace dosavadního poznání s novým pozorováním a novými fakty podat novou odpověď na danou otázku, formuluje novou hypotézu nebo teorii atd. Pro *p.* je charakteristický věcný („pojednávací“) sloh bez emocionálních příměsků (tím se *p.* liší od → polemiky, → eseje a často i → recenze), dále maximální přesnost terminologická (závažnost odborné terminologie, na rozdíl od eseje, vyjadřujícího se často obrazně) a využití odborného aparátu (poznámky, citace, bibliografické odkazy).

V dnešní době se rozsáhlejší *p.* označuje obvykle výrazem *rozprava*, kratší obecnějším termínem *stat.*, nejčastěji se však místo *p.* užívá slova *studie*. Pod latinským názvem *disertace* se nyní rozumí především spis, který předkládají kandidáti vědeckých hodností k posouzení (doktorská *d.*, kandidátská *d.*).

mb

■ POLEMIKA

(od řec. *polemos* = boj, techné polemiké = válečné umění) – 1. vědecký nebo umělecký spor, vedený většinou veřejně tiskem, bojovné střetávání vyhraněných protichůdných názorů na nejrozličnější otázky, vyvrácení tezí, o jejichž nesprávnosti je polemizující přesvědčen, a obhajoba tezí vlastních. Pro *p.* (jejíž teorií se zabývá *eristika*) je charakteristický temperamentní, vyhrocený a jízlivý sloh, osobní zaujetí a s tím často spojené přehánění (a uvádění protivnickových tezí ad absurdum), předčasné zevšeobecnování. Přesto je *p.* nezbytný prostředek k překonávání přezilých nebo

mylných názorů, koncepcí, směrů a soustav. Nejplodnější *p.* se nespokojují vyvrácením oponentových soudů a tvrzení, ale vedou k nastolení tvrze- ní pravdivějších. Nesmírně důležitou roli sehrály *p.* ve vývoji marxismu-leninismu i ve vývoji literatury (u nás za národního obrození, v procesu vzniku socialistické literatury atd.). Podle před- mětu a zaměření sporu se *p.* rozděluje na zásadní a osobní, k nimž náleží také *p.* generacní, skupi- nové ap.; podle žánru, v němž *p.* probíhá, mlu- víme o básnické polemice apod. *P.*, která se roz- roste do velkých rozměrů a má vleklý průběh, označuje se někdy jako boje (rozodické boje, boje o Rukopisy, boje o Wolkeru);

2. text odborné a někdy i krásné literatury, obracející se bojovně proti tvrzením jiného textu; prvním účelem *p.* není kritické zhodnocení, ale výlučně vyvrácení protivnickových tezí a argumen- tů, popř. obrana tezí a argumentů vlastních. Pole- mická odpověď se nazývá také *replikou*, odpov- ěď na ni *duplikou*. Polemický ráz nebo smysl může mít dílo téměř každého žánru (např. Kaina- rova báseň Zůstali vzhadu polemizuje proti někde- ějším surrealistům, Bieblova báseň Zůstali v řadě je polemickou replikou na ni), polemické vy- ostření je časté v kritické a satirické literatuře. Někdy *p.* ovládne celou literaturu určitého obdo- bí (např. tzv. polemická literatura v druhé pol. 16. stol. na Ukrajině a Bílé Rusi). V české lite- ratuře je *p.* její trvalou součástí, vrcholu dosáhla v díle Šaldově a Fučkově. Čtenářská obliba činí z *p.* důležitý nástroj ideologického působení.

Lit.: O. Fischer, O polemikách, in: O. F., Slovo o kritice, Praha 1947. P. N. Fedosejev a kol., Umění polemiky, Praha 1982.

mb

■ POLITICKÁ LYRIKA

jeden ze základních druhů lyriky, poezie, která je inspirována politickým životem a bojem a do tohoto života a boje také zasahuje. Vyznačuje ji nejen téma a funkce, ale také slohové prvky, které vyplývají též z podmínek a okolností, v nichž *p. l.* obvykle vzniká. Nejvýznačnější díla *p. l.* jsou pravidelně příležitostná. Jejich autoři byli většinou k účasti na politických zápasech přinuce- ni událostmi a tlakem doby, politické otázky se v určité chvíli staly jejich základními otázkami životními. *P. l.* psali alespoň v některém svém období mnozí významní básníci, kromě nich ovšem se *p. l.* věnovali i autoři, jimž se *p. l.* stala osu- dem.

Slohově a žánrově je *p. l.* vnitřně bohatě dif- ferencována, náleží k ní někdy právě tak → ele- gie (v rané poezii antického Řecka) jako → roz- hlásek, satira právě tak jako → sonet atd. Ze své inspirace si *p. l.* přináší pravidelně hněvnost, útočnost a horlitelský patos, někdy také sarkasmus

a hořkou ironií; z nutnosti dorozumět se rychle s co největším počtem čtenářů a posluchačů (časť se obrací písní především k posluchačům) vyplývá jako její samozřejmá vlastnost maximální srozumitelnost, apelativnost, heslovitost a někdy i rétoričnost, téměř vždy však co nejjednodušší kompozice, výraznost obrazová (časté využití symbolů v dané době všeobecně známých) a jazyk zabarvený silnými emocionemi nenávisť k útsku, nepřátelům, zlobě atd. i lásky k vlasti, svobodě atd. Politického smyslu může za určitých okolností nabýt i lyrika reflexivní, přírodní, milostná; tak např. za protektorátu znamenaly pro čtenáře a jejich politický postoj nepřímou posilu i verše milostné nebo verše lásky ku Praze; vlastním žánrem *p. l.* je však politická píseň, politický epigram a všechny odrůdy poezie satirické, někdy óda, hymnus, elegie, v nejnovější době také → agitka. *P. l.* vzniká pravidelně v dobách zvýšeného společenského napětí, za revoluci a válke, a převážně se angažuje v dobových zápasech na straně společenského pokroku, svobody, národní a sociální spravedlnosti.

Vývoj *p. l.* v Evropě začíná už v 7.–6. stol. před *n. l.* v Řecku (Alkaios psal nejen písně milostné a pijácké, ale také se účastnil na Lesbu politických zápasů proti tyranidě a tvořil přímo za bojů písně plné bojového zápalu, hněvu proti nepřátelům, radosti z vítězství atd.). V Římě reagoval na politické události velmi živě např. Horatius (1. stol. př. n. l.). Politická lyrika provázela do boje husity, objevila se ve Francii za bojů mezi katolíky a hugenoty (Ronsard aj.), v době Velké francouzské revoluce (Chénier) i revolucí dalších (Béranger); v Rusku byla odpovědí básníků na válku s Napoleonem i výrazem proticarských nálad. Politickou poezii psali i básníci z linie tzv. poezie prokleté (např. Rimbaudova báseň Paříž se opět zalidňuje proti kontrarevolučnímu běhnutí po porážce Komuny). Velká politická hnutí měla pravidelně své písně ve všech zemích. Česká novodobá *p. l.*, která se ohlašuje už u Kollára, dostupuje svého prvního vrcholu v díle Havlíčkově a Fričově; její druhou vlnu představují básníci kruhu májového (hlavně Neruda a Šolc), třetí se zvedá na přelomu 80. a 90. let 19. stol. a od té doby je trvalou součástí díla většiny českých básníků. Nový impuls pro vývoj *p. l.* přináší ideje socialismu a komunismu, první úspěšná a neporažená socialistická revoluce a vznik Sovětského svazu; významná *p. l.* vzniká v boji proti fašismu a v souvislosti se světovým hnutím obránců míru (např. Nezvalův Zpěv míru), s likvidací kolonialismu atd.

Lit.: F. X. Šalda, Několik myšlenek na téma básník a politika, in: Šaldův zápisník 6, 1933 až 1934.

mb

■ POOLIDOVÁ LITERATURA

slovesná tvorba stojící na přechodu mezi tvorbou umělou a lidovou. Není lidová ve folklórním smyslu, protože nevzniká přímo v lidovém prostředí, ale je pro ně tvořena; nežije ústním lidovým podáním, nýbrž v rukopisech, v podobě tištěných kramářských písní nebo tzv. knížek → lidového čtení. *P. l.* vznikla a rozvíjela se jako projev literární aktivity nižších vrstev měšťanstva nebo drobné venkovské inteligence, u nás zejména v druhé pol. 18. stol. a v první pol. 19. stol. Příkladem české *p. l.* jsou nejen početné kramářské písně a lidové knížky, ale také již starší skladby, jako interludia, Satira na čtyři stavy nebo tzv. Verše o perníkářství apod. S rozvojem kapitalismu byla *p. l.*, jež stále ještě nepřímo obrázela lidový vztah k životu a k světu, vytlačena a nahrazena méněcennou literaturou → bulvární.

Lit.: J. Hrabák, Některé otázky pololidové tvorby v době temna, in: J. H., Ze starší české literatury, Praha 1964.

pt

■ POLOPRÍMÁ ŘEČ

referování o řeči (myšlence) určité postavy, provedené jinou osobou (nejčastěji → vypravěčem), avšak zachovávající celistvý charakter řeči postavy, což umožňuje řeč postavy zpětně rekonstruovat. *P. ř.* se odlišuje od → přímé řeči i → nevlastní přímé řeči, které jsou doslovným citátem (reprodukcí) projevu postavy. *P. ř.* je jistou kumulací vypravěče a postavy; ponechává si znaky charakteristické a) pro vypravěče – v textu není označena formálními grafickými znaky (uvozovky, pomlčky, dvojtečka aj.) a splývá tak s → pásmem (textem) vypravěče; podobně je upravena i mluvnická osoba *p. ř.*, která splývá s osobou vypravěče (3. os. sing.) – tento znak nejvýrazněji odlišuje *p. ř.* od přímé řeči (užívající všech mluvnických osob), b) pro postavu – podobně jako přímá řeč je *p. ř.* prostorově a časově orientována, využívá všech tří časů, používá lexikálních prvků charakteristických pro příslušnou postavu a shodně s přímou řečí zachovává i slohové znaky typické pro hovorový styl. Např.: „Jak se máte, Eržiko?“, řekl vesele mužský hlas. Ne, nemusí se bát, nejde služebně, slyšel jen, že má Eržika po muži nějaké medvědí (Ožbracht) a rád by švagrovi do Čech nějakou poslal (Kolibracht).

I když *p. ř.* patří geneticky k řeči postav, zařazuje se do pásma vypravěče, které oživuje a s nímž je formálně i konstrukčně spojena. *P. ř.* je výrazem snahy moderní prózy po zrušení rozporu mezi vypravěčem (→ autorská řeč) a postavami (→ přímá řeč); povaha *p. ř.* umožňuje její využití při → vnitřním monologu. Na existenci *p. ř.* upozornil v r. 1912 Ch. Bally (style

indirect libre), s jehož pojetím polemizovali němečtí lingvisté Th. Kalepky, E. Lerch aj.; u nás na jejich práce navázal J. Haller, který zavedl i český termín.

Lit.: A. Jedlička aj., *Základy české stylistiky*, Praha 1970. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ POLOVERSŠ

těž *bemistich* (z řec. hemi = polovina; stichos = verš) – jeden ze dvou úseků verše, vzniklých rozčleněním verše střední dieresí; je charakterizován stálým nebo relativně stálým počtem jazykových prvků, organizovaných ve verši příslušného versifikačního (prozodického) systému, a to buď počtem všech slabik, nebo jen slabik přízvučných, popř. počtem a uspořádáním slabik přízvučných a nepřízvučných, nebo počtem dob.

mc

■ POLYPTOTON

(z řec. poly = mnohý, četný, ptóton = pád) – stylistická figura, spočívající v opakování téhož slova v různých mluvnických tvarech; stroj. obměňované opakování podstatného jména „láska“ v úvodních verších Máchova Máje:

Byl pozdní večer, první máj,
večerní máj, byl *lásky* čas.
Hrdliččin zval ku *lásce* hlas,
kde borový zaváněl háj.
O *lásce* šeptal tichý mech;
květoucí strom lhal *lásky* žel,
svou *lásku* slavík růži pěl...

mc

■ POLYSÉMIE

(z řec. poly = mnoho a sémainó = znamenat) – mnohoznačnost slova. Slovo může mít buď význam jediný (slova jednoznačná, např. vlastní jména, termíny apod.), anebo významů několik (slova mnohoznačná, polysémantická, např. hlava, jež může znamenat část těla, kapitolu v knize apod.). Většina slov je mnohoznačných. Lze u nich rozeznávat význam základní (nominativní) a významy druhotné, vzniklé přenesením, a to buď na základě podobnosti (→ metafora) nebo věcné souvislosti (→ metonymie, → synekdocha), popř. jinými významovými posuny. Jednotlivé potenciálně existující významy určitého slova se konkretizují v kontextu nebo v situaci.

Rozlišují se dva typy přenesených významů: a) *lexikalizované*, tj. ustálené, u nichž vztah mezi významem původním a přeneseným je již značně oslaben (např. ucho lidské – ucho džbánů); b) *aktuální* (též obrazné, básnické), v nichž se za-

měňuje obvyklé pojmenování neobvyklým, přičemž se aktivizuje celý sémantický potenciál použitého výrazu, aktualizují se jeho vedlejší, pobočné, latentně přítomné významy (→ konotace) a zároveň dochází k složité konfrontaci jednotlivých významových aspektů mnohoznačného slova. Vzniká mnohotvárný, významově nejednoznačný, esteticky působivý komplex představ, který obráží specifičnost autorova emocionálního a hodnotícího přístupu ke skutečnosti a zaměřuje se k vyvolání adekvátní reakce čtenáře.

V uměleckém stylu se uplatňuje jak pojmenování přímé (ve významu základním nebo přeneseném, lexikalizovaném), tak i různé druhy pojmenování nepřímého, obrazného. Konkrétní formy a způsoby využívání obou typů pojmenování patří ke konstitutivním rysům individuálního autorského stylu, resp. jazykového stylu uměleckého směru.

Lit.: J. Hrabák, *Umíte číst poezii a prózu?*, Praha 1971. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962. J. Mukařovský, *Dvě studie o básnickém pojmenování*, in: J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948.

jh

■ POLYSYNDETON

(z řec. poly = mnoho, syndeton = svázané) – spojení několika větných členů (popř. vět), v němž je každý následující člen nadbytečně připojen spojkou. P. navozuje názornější představu množství, kumulace předmětů a činností, zvyšuje patos řeči apod.; uplatňuje se též jako prostředek zdůraznění nebo stupňování významu slov (→ epizeuxis, → klimax); např.:

a stráně zastřená a vzhůru cesta sívá
a soumrak májový, jenž chvěje se a voní
(St. K. Neumann)

jh

■ POPEVEK

drobná lidová píseň, bezprostřední, zpravidla obsahu vtipného až rozpustilého. Existují p. časové, dětské, masopustní, taneční aj.

V y h r ů ž k a
Počkej, Brandenburku,
já mám na tě kulku,
abys nechodíval
do Čech na cibulku.

(Z Čáslavska)

Umělý politický p. v duchu lidové poezie vytvořil ve Francii J.-P. Béranger, u nás K. Havlíček. Srov. též → čašůška, → krakováček.

pt

■ POPIS UMĚLECKÝ

slohový postup, jehož cílem je konkrétní, smyslově názorné vystižení vnějšího světa, zejména přírody, osob (→ charakteristika), prostředí, okolností apod. Popis místa nazývaly starší poetiky *topografie*, popis osob *protopografie*. Uplatňuje se především v próze. Autor *p. u.* vybírá znaky, které jsou důležité z hlediska výstavby díla a které odpovídají jeho uměleckým záměrům. *P. u.* využívá všech jazykových prostředků příznačných pro → styl umělecký; nejfrekventovanější jsou výstižná substantiva a adjektiva, zatímco úloha sloves bývá podružná. *P. u.* zahrnuje celou škálu projevů, od čistě popisných, objektivních, až k citově zabarveným a ve značné míře subjektivizovaným (tzv. → líčení). Z hlediska kompoziční funkce tvoří *p. u.* např. expozici, závěr nebo rámec děje, jehož průběh může navíc zvýraznit i tím, že je s ním v souladu nebo v kontrastu. Míra uplatnění a forma *p. u.* v literárním díle závisí na dobové estetické normě, literárním směru, individuálním stylu autora (srov. *p. u.* v díle H. de Balzaka, L. N. Tolstého, V. Vančury aj.).

Ve starší literatuře, zejména realistické, jsou popisné pasáže, často zřetelně oddělené od vyprávění, významnou součástí promluvového → pásma vypravěče. Jejich statický ráz, relativní uzavřenost a poměrná zevrubnost zpomalují dějový spád, často tvoří vsuvky nebo odbočky. Takové zobrazení reality směřuje k vyloučení subjektivního hodnotícího hlediska.

V moderní literatuře se funkce *p. u.* podstatně mění. Při výběru a hodnocení evokačně působivých detailů, nahrazujících předchozí enumerativnost, se uplatňují subjektivní (citové, volní i intelektuální) postoje jednotlivých postav, resp. autora díla. *P. u.* se různými prostředky dynamizuje, lyrikuje, ztrácí retardační charakter a aktivně se začleňuje do vyprávění. Objektivní techniku nezaujatého popisu znovu aktualizuje → nový román. Srov. též → popisná báseň.

Lit.: M. Ivanová-Šalingová, *Stylistika*, Bratislava 1965. G. Lukács, *Erzählen oder Beschreiben*, in: G. L., *Probleme des Realismus*, Berlin 1955.

jh

■ POPISNÁ BÁSEŇ

lyrický žánr s převahou statických, deskriptivních motivů, transponující výtvarný („malířský“) způsob ztvárnění reality, především přírody, do slovesné formy. *P. b.* podává zevrubný, barvitý, plastický popis věcné stránky předmětů a jevů, zpravidla obohacený prvky reflexivními nebo didaktickými. Žánrově se *p. b.* vyhraňuje v období → preromantismu v souvislosti s formováním nového filozofického a emocionálního přístupu k přírodě (deismus, J. J. Rousseau). V 18. stol. po-

pisné básnictví teoreticky zdůvodňovali a propagovali J. Spencer, A. C. P. Caylus, J. J. Breitinger, J. J. Bodmer aj., odvolávající se na antické předlohy (Vergilius) a poetiky (Horatius). Stanovením hranic mezi poezií a výtvarným uměním se zabývali J. B. Du Bos, D. Diderot a zejména G. E. Lessing (Laokoon, 1766), který důsledně vymezil specifickou podstatu a prostředky obou uměleckých druhů.

Za nejvýznamnější klasické *p. b.* se považují: A. Pope, Windsorský les; J. Thompson, Roční období; Ch. E. von Kleist, Jaro; A. Haller, Alpy; v české poezii M. Zd. Polák, Vznešenost přírody, 1819. Široká škála popisných motivů a básní, odpovídajících svým pojetím individuálnímu stylu autora a dobovému literárnímu směru, je obsažena i v básnickém díle K. H. Máchy, J. V. Sládka, J. Vrchlického, A. Sovy aj.

Lit.: G. E. Lessing, Laokoon čili o hranicích malířství a poezie, Praha 1960. N. Krausová, *Od Lessinga k Brechtovi*, Bratislava 1959.

jh

■ PORNOGRAFIE

(z řec. porné = děvka; grafein = psát) – jeden z hlavních druhů literárního → braku, ploše, často perverzně a s obscenními detaily zobrazující výjevy pohlavního života; esteticky, ideově i stylisticky bezcenná, společensky škodlivá literatura. Srov. → bulvární literatura.

pt

■ PORTRÉT

(z franc. portrait = podobizna) – 1. *kompoziční složka* syžetového literárního díla, zobrazení člověka s jeho společenskými i individuálními rysy a zvláštnostmi, jak se vynořují a uplatňují i mění v proudu událostí (na rozdíl od popisu nezávislého na ději); podobně jako v malířství i v krásné literatuře se *p.* objevuje až ke konci středověku (předtím postavy postrádaly osobní rysy) a jeho rozvoj souvisí s hlubokou změnou názoru na člověka, kterou přinesla renesance, po níž pak vývoj v dalším prohlubování psychologické kresby pokračoval, až dostoupil maxima za romantismu;

2. zobrazení konkrétní skutečné *historické osoby* v literárním díle: takový *p.* je běžný v historickém románu a dramatu (Jirásek portrétoval Jana Husa ve stejnojmenné hře, dobrošského vlastence Heka v titulní postavě románu F. L. Věk atd.) a v non-fiction literatuře (postavami románu T. Capota Chladnokrevně jsou skutečné osoby). Portrétování se ovšem nesmí zaměřovat s tvorbou podle určitého modelu ze skutečnosti, která směřuje k vytvoření nadosobního typu. Nejenom při vytváření postavy podle modelu, ale i při portrétování se někdy místo skutečných jmen užív-

vají jména smyšlená; jde-li o hlavní postavy díla, mluví se pak o → románů klíčových. *P.* skutečných osob, zejména významných, objevují se v krásné literatuře vždy, když se zobrazuje doba, ve které se společenská (politická) a intimní sféra mnohonásobně prostupuje;

3. žánr *esejistické literatury*, též *podobizna*. Cílem *p.* v tomto významu je výstižné zobrazení vynikající nebo pozoruhodné osobnosti veřejného (politického, hospodářského nebo kulturního) života v jejích zvláštních rysech. *P.* se snaží odhalit dialektiku povahy a skutků, osobnosti a díla, rozlišit podstatné a podružné a odhalit tajemství vývojových peripetií i úspěchů a proher. Na rozdíl od → biografie (životopisu) se *p.* nezabývá soustředěním životopisných faktů a dat, ale klade si především otázky po vnitřní logice vývoje. Rozvoj *esejistického p.* (jemuž se ovšem už dříve přibližovaly některé životopisy) byl společensky podmíněn – podobně jako rozvoj *p.* v syžetové literatuře – růstem významu osobnosti od renesance; důležitou složkou *esejistické literatury* se *p.* stal v 18. a zvláště 19. stol. v Anglii (Macaulay) a ve Francii (Sainte-Beuvovy Portréty současníků, Portréty žen, Literární kritiky a portréty). U nás vrcholil umění *p.* u F. X. Šaldy (v Duši a díle aj.), u J. Fučíka (Tři studie) a u A. Matusky (Profil aj.).

Lit.: F. X. Šalda, K problému literární podobizny, in: Šaldův zápisník 8.

mb

■ POREKADLO

ustálené spojení slov, vyjadřující obrazně jistou situaci. Oproti → rčení není u *p.* ještě obrazný ráz setřen, spolu s významem nepřímým se vy-
bavuje i původní význam bezprostřední. Např.: tancuje jako kráva na ledě; pořídil jako sedláci u Chlumce. V protikladu k → přísloví neobsahují *p.* rozumovou zkušenost, ale smyslový postřeh.

Lit.: J. Zaorálek, Lidová rčení, Praha 1963.

pt

POSLÁNÍ viz ENVOI

■ POSTAVA

1. v epice a dramatu všeobecně každý fiktivní subjekt, vystupující v literárním díle, jenž je v tematickém plánu díla realizován v motivech, které představují jeho vnější podobu a pojmenování jeho vlastností (→ charakteristika přímá), nebo prostřednictvím motivů, které zaznamenávají nebo předvádějí jednání *p.* v konkrétních situacích, její promluvy (→ pásmo postav), popř. motivace jednání (charakteristika nepřímá). Vztahy mezi hlavními postavami jsou obvykle určeny a kompono-

vány podle povahy syžetu, respektive konfliktu daného díla (v dramatu obvykle antagonisticky). Vedlejší postavy charakterizuje často vztah k *p.* hlavním nebo jsou alespoň ve vztahu k ději součástí prostředí, které spoluvytváří vnější svět, v němž se konflikt realizuje. *P.* tvoří v epických a dramatických literárních dílech jeden ze základních fabulačních prostředků; uplatňuje se ve specifické podobě též v lyrických žánrech;

2. ve starším pojetí se často užívalo termínu *brdina* ve smyslu klíčová *p.* literárního díla, tj. postava, která se objevuje v ohnisku fabulačního utváření a aktivně se v epických i dramatických žánrech podílí na jeho vývoji. Různá historická období, různé umělecké epochy a směry vytvářely vlastní pojetí hrdiny (např. antický a středověký → epos, → pikareskní román, → socialistický realismus atp.). Termín hrdina může však svádet k zúženému chápání postavy; v tomto smyslu se pak zrodil též pojem → antihrdina, jako označení typu pasivního a všedního. V novějším pojetí pak pojmy hrdina a antihrdina s termínem *p.* splývají;

3. → dramatická *p.*, která představuje větší nebo také určitý → dramatický charakter, počítá na rozdíl od *p.* epického literárního díla potencionálně s vizuální jevištní představou, jež se skládá z masky, kostýmu, vnějšího chování, hlasového projevu (tj. barvy hlasu, způsobu mluvy, intonace atd.). Označuje se jako *osoba*, tj. fiktivní *p.* dramatického literárního díla, která ve výstavbě dramatu má svou funkci, označovanou též jako *role*. Termín *role* již souvisí s jevištní konkretizací, osoba se jejím prostřednictvím stává na jevišti *bereckou postavou*. Herecká *p.* je na rozdíl od „statické přímé charakteristiky“ *o*by (pohlaví, věk, tělesný zjev, fyziognomie, jednání v zobrazovaných situacích atp.) určována dynamickou nepřímou charakteristikou, která je dána proměnlivým jevištním vjemovým komplexem: podílí se na něm vjemy sluchové (mluva, hlasový projev aj.) a zrakové (jednání, pohyb, gesta, mimika atd.).

Lit.: K. Hausenblas, K výstavbě postavy v prozaickém textu, Bulletin VŠRJL 5, 1961. O. Zich, Estetika dramatického umění, Praha 1931.

kn

■ POSTHUMNÍ DÍLO

(z lat. *postumus* = pohrobek, mylnou etymologií podle *humus* = země, hrob; správně by mělo být „postumní“) – každé dílo vydané poprvé až po autorově smrti. Jestliže je autor připravil k tisku a provedl i korektury, má fakt vydání po jeho smrti jen vnejší důsledek, zejména pro kritiku, která se už nemůže obracet ke spisovateli, ale jen ke čtenáři. Jestliže ovšem bylo *p. d.* vydáno z literární pozůstalosti, podílel se na jeho koneč-

né podobě víceméně vždy editor, jehož povinností je informovat o stavu rukopisu (nebo rukopisů, když je jich víc), o všech problémech a jejich řešení, i o všech opravách a zásadách provedených pro vydání (často bylo nutno dílo pojmenovat, uspořádat, pořídit výbor, odstranit nesrovnalosti časové, místní, ve jménech atd.). Protože těmto povinnostem učí vydavatele teprve moderní textologie (teprve ona prosadila také zásadní nedotknutelnost textu, dříve uznávanou jen u základních děl náboženských a u zvláště uznávaných autorů), není u mnoha *p. d.* ze starší doby (jejichž rukopisné předlohy se už ztratily) snadné rozlišit, co je skutečně autorovo a co je úpravou (nebo dokonce dodatkem) z pera editorova. Zásada co nejobširnější informace o editorově podílu se však často nedodrží ani v nejnovější době – u mnoha posthumních lyrických sbírek chybí poznámka, zda sbírku ještě uspořádal autor sám, nebo zda byla uspořádána podle jeho pokynů, anebo dokonce zcela podle uvážení vydavatele. To pak má důsledky i pro posouzení poslední fáze autorova vývoje.

mb

POSTUP UMĚLECKÝ viz METODA TVŮRČI

■ POSTUP TVÁRNÝ

český ekvivalent pro termín ruské → formální školy „prijom“, označující různé způsoby stylizace a syžetové výstavby, které mají narušovat vžitě literární normy, vyvádět věci z automatizovaných vztahů a souvislostí, ozvláštňovat je, a tak navozovat umělecký účinek. Označení *p. t.* není však jako ekvivalent pojmu „prijom“ dostatečně zřetelné ani dosud vžitě. Ve 30. letech se první překladatel Šklovského do češtiny B. Mathesius rozhodl překládat „prijom“ jako „metoda“, avšak i toto řešení je matoucí, neboť *prijom* souvisí s technologickým a formálně imanentním přístupem k literatuře, kdežto pojem → metoda napopak těsně spíná problematiku literární se světónázorovou.

Lit.: V. Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha 1948.

pt

■ POSUN

v *teorii překladu* posměnění smyslu (významu) překladu oproti originálu; spočívá v ochuzení díla o některé prvky a současně v obohacení prvky jinými. V uměleckém překladu je *p.* objektivně nutným jevem, vyplývajícím z rozdílnosti reálií, prostředí, doby, zvyklostí i jazyka a stylu, popř. literárních tradic. Vedle toho dochází k *p. i* z individuálních příčin, motivovaných výrazovými sklony překladatele. *P.* se může projevovat v různých složkách díla (*p.* výrazový, rytmický, tematický,

druhový, ideový). Při jeho praktické realizaci se uplatňuje zejména → aktualizace a → adaptace.

Lit.: J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, London 1965. J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963. A. Popovič, *Poetika umeleckého překladu*, Bratislava 1971. Týž, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968.

hř

POUČENÍ viz GNÓMA

■ POVĚŘEČNÁ POVÍDKA

též *démonologická povídka* – drobný folklórní prozaický žánr na přechodu mezi → pověstí a → povídkou ze života, sdělující strašidelný zážitek z události způsobené nadpřirozenou silou. V *p. p.*, která je folklórní předchůdkyní dobrodružné četby, se vyskytuje několik charakteristických motivů: hrdinu, nejraději vypravěče samého, vystraší neobvyklý přírodní úkaz (vodník, bludička, skřet), hrdina se setká s neobvyklou, tajemnou osobou (podvržené dítě, obr, umrlec, upír, čarodějnice), hrdina utrpí úraz nebo smrt záhadným způsobem. Strašidelné jádro je v *p. p.*, na rozdíl od pověsti, ústředním dramaturgickým motivem, nečiní si však nárok, aby mu posluchač věřil.

Lit.: Československá vlastivěda III, *Lidová kultura*, Praha 1968.

pt

■ POVĚST

žánr lidové vypravěčské prózy; ve srovnání s → pohádkou je konkrétněji vázán časem, místem, zvláštním předmětem, osobou nebo událostí a činí si nárok na věrohodnost, přestože je spjat s nadpřirozenými jevy. Po stránce obsahové se *p.* vyznačuje vírou v mravní světový řád, a proto zhusta vyúsťuje v → moralitu. Pro *p.* je příznačný jednoduchý děj s jedinou zápletkou, objektivní věcný styl a vypravěčská střídmost (ve folklórním podání mívají *p.* dokonce podobu stručného vysvětlení nebo holé zprávy).

P. se dělí na: a) *p. místní*, v nichž je osou děje určitá lokalita, např. hrad, osada, studánka, kostel; zpravidla podávají naivní etymologii pojmenování lokálního objektu (podle majitele, významné události, zvolání nebo dialogu vedeného ve chvíli založení), vysvětlují vznik a původ lokálních objektů (zkamenělé postavy) a vypravějí o jejich kouzelné moci (o pokladech, o spícím vojsku v hoře, o potopeném zvonu apod.); b) *p. historické*, jež zřetelně odrážejí sociální, politické, právní a náboženské poměry v minulosti (vátky, soudy s čarodějnicemi) a vyjadřující antifeudální smýšlení lidu (*p.* o husitech, o zbojnicích); součástí českých *p. historických* jsou ve své většině i „staré pověsti české“ (pojem Jiráskův), jejichž

základ tvoří *p.* uchované od 12. stol. ve staročeských kronikách (míra jejich historičnosti a lidovosti zůstává však předmětem bádání); c) *p. o původu (etiologické)*, těsně spojené s *p.* místními a podávající mytické vysvětlení vzniku země, nebe, člověka, zvířat, rostlin nebo věcí; d) *p. legendární*, tj. lidová podání umělých legend a náboženských látek; e) *p. erbovní a rodové* (též *heraldické*), vykládají o vzniku šlechtických a městských erbů; f) *p. o lidech*, hraničící s → povídkou ze života, jež se zaměřují na osoby s charakteristickou tělesnou nebo duševní vlastností (o silácích, chytrácích), vypravují o lidských povoláních (o advokátech, mlynářích, ševcích) a o lidských osudech (neštěstí, vraždy, zdanlivě mrtví); g) *p. démonické* (též vydělované jako zvláštní žánr → pověrečné povídky), které tvoří nejobsáhlejší skupinu lidové prózy a vypravují o nějaké nadpřirozené bytosti (víla, vodník, čarodějnice, polednice, smrtka, vlkodlak, šotek, čert).

Lidové *p.* byly sbírány od první pol. 19. stol. (u nás J. Malý, B. M. Kulda, J. S. Menšík, B. Němcová, A. Sedláček, J. Svátek, J. V. Grohmann, J. Polívka). Soudobý výzkum *p.* se zaměřuje na vědeckou katalogizaci dochovaných *p.*, na určení míry jejich lidovosti a na rozlišení motivů specificky národních, popř. kmenových od migrujících.

Lit.: Československá vlastivěda III. – Lidová kultura, Praha 1968. A. Jolles, Einfache Formen, Tübingen 1958. D. Klímová-Rychnová, Příprava katalogu českých pověstních žánrů, in: Slovenský národopis 1963. N. I. Kravcov, Problemy slavjanskogo folklora, Moskva 1972. M. Lühti, Volksmärchen und Volkssage, Bern 1961. J. Mácha, Nákras slovanského bájesloví, Praha 1898. L. Pourová, K otázkám třídění pověstí, in: Český lid 1963.

pt

■ POVÍDKA

žánrově velmi široké označení pro kratší prozaické útvary s jednoduchou fabulí; ve svých krajnostech, tj. jednak tendenci k syžetové a kompoziční uvolněnosti a uplatněním prvků popisných se stýká s → črtou, jednak zaměřením na fabuli a její ztvárnění s → novelou jako prozaickým žánrem formově nejpříbuznějším; podobně jako → román vyznačuje se rozmanitostí a mnohotvárností historicky vzniklých forem a figuruje v systému prozaických žánrů jako souborný název pro krátkou, popř. střední epiku.

Kořeny *p.* se shledávají v staré ústní tradici vypravěčské; za bezprostřední předchůdce *p.* je možno považovat různorodá literární prozaická vyprávění, zvaná do 18. stol. *historie*. Vlastní vznik *p.* je však spjat až s romantismem a jeho tendencí k formové uvolněnosti; v této době se

také konstituují nejrůznější typy kratších próz s jednoduchým syžetem a volnou kompozicí, označované zprvu různými atributy, jako např. *obraz* (K. H. Mácha, Obrazy ze života mého; B. Němcová, Babička – obraz ze života venkovského), *příběh*, *vyprávění* apod., které předznamenávají již vývojovou fází přechodu od romantismu k realismu; v platnosti termínu pro střední epiku se ustaluje v průběhu první poloviny 19. stol. (J. Jungmann, Slovesnost).

Prudký rozvoj povídkové tvorby od poloviny století přináší s sebou snahu o specifikaci a pojmenování rozmanitých forem *p.*, a to podle hlediska tematického (např. → humoreska), syžetové výstavby (např. → romaneto), přičemž se přejímají termíny i z jiných oblastí umění, zejména výtvarného (→ arabeska, *perokresba* apod.). V literárněvědných pracích se poukazuje na obtíže s klasifikací dvou základních typů krátké a střední epiky, tj. povídky a novely, neboť v průběhu historického vývoje nabývají oba typy forem přechodných, strukturně obdobaných a striktně stěží odlišitelných.

Lit.: T. Cieślukowska, Opowiadanie, in: Zagadnienia rodzajów literackich IV, 1/6, 1961. K. Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland, Darmstadt 1969. R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1942. V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1928. Týž, Poznámky o próze ruských klasiků, Praha 1958. J. Trzynałowski, Male formy literackie, Wrocław 1977.

tb

POVÍDKA VE VERŠÍCH viz BÁSNICKÁ POVÍDKA

■ POVÍDKA ZE ŽIVOTA

též *vyprávění ze života* nebo *vzpomínkové vyprávění* – folkloristický pojem J. Polívky, označující živý žánr lidové prózy, vyprávění skutečné příhody ze života, kterou vypravěč buď sám prožil, jejímž byl očitým svědkem anebo o níž od někoho slyšel. Podle tematiky se *p. z. ž.* dělí na vyprávění s náměty historickými, s náměty z každodenního života a na vyprávění žertovná. *P. z. ž.* bývají vděčným materiálem pro umělo literární tvorbu (srov. Sv. Čech, Ve stínu lípy).

Lit.: Lidová kultura, in: Československá vlastivěda III, Praha 1968.

pt

■ POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

(z lat. positivus = stanovený, daný) – směr literárněvědného bádání vzniklý v pol. 19. stol., opírající se o východiska pozitivistické filozofie, zaměřené především k výzkumu objektů, dostupných poznání empirickému a rozumovému. Jako reakce na spekulativnost a apriornost literární

historie předchozí etapy se *p.* vyznačuje kultem věd exaktních a přírodních, úsilím o aplikaci jejich metod na oblast vědy o literatuře; shodně s tendencemi filozofického *p.* (A. Comte, J. S. Mill, H. Spencer) klade důraz na poznání „pozitivních“ faktů a na jejich genetické objasnění, využívá metod věd sociologických, přírodních a experimentálních, přenáší teze a hypotézy biologie a fyziky na oblast literatury a linii historického bádání pojímá ve směru progresivismu a evolucionismu.

V rámci pozitivistického bádání o literatuře se konstituovala řada literárněvědných škol – vlastně jednotlivých badatelských metod –, které jsou spjaty společnými základními filozofickými východisky, různí se však postupy a důsledky metodologickými, a to podle dominujícího aspektu bádání, který se vždy metodologicky opírá o vzor některé vědní disciplíny (např. sociologie, biologie apod.).

K nejvýznamnějším literárněvědným metodám, konstituujícím se ve druhé pol. 19. stol., náleží *metoda sociologická*, reprezentovaná vůdčím představitelem pozitivistické literární vědy francouzské H. Tainem. Ten usiloval uvést do vědy o literatuře přírodovědná hlediska, aplikovaná pozitivismem na celé sociální dění; pozornost soustřeďoval k otázkám antropologické a sociologické povahy, literární dílo pojímal jako společenský fakt, determinovaný třemi základními příčinami – *rasou* (tj. vrozenou fyziologií a dědičnými sklony autora), *prostředím* (sociálním a přírodním) a *momentem* (tj. vlivem situace, v níž dílo vzniklo, a souvislostmi s předchozími díly, příčinae určujícími v dané chvíli ráz díla nového). Poznání literárního díla ztotožnil s objasněním determinujících příčin, směr genetického výzkumu pak opíral o tezi, že sociologické zákony řídí literární dílo stejně jako jiná fakta společenského života. Taine svou metodu vložil v úvodu k *Dějinám literatury anglické* (1864) a rozvinul ve spise *Filozofie umění* (1882). K předním jeho stoupencům náležel J. M. Guyau, u nás F. V. Krejčí.

S biologickými koncepcemi spojil výzkum literatury F. Brunetiére, známý svou teorií literárních druhů; je představitelem tzv. *biologické metody*, aplikující hlediska přírodních věd (zejména Darwinovu teorii vývoje druhů) na literaturu a literární vývoj. Brunetiére pojímal literární dílo jako svého druhu analogii živého organismu; jeho existenci, studované v typové podstatě druhové a žánrové, připisoval funkce životní, odpovídající v biologické oblasti procesu narození, rozvoje, vyvrcholení, úpadku a smrti (vznik druhů nebo žánrů, jeho rozvoj, vyvrcholení a rozklad). Svě evoluční hledisko uplatnil v dílech *Vývoj druhů v literárních dějinách* (*L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1890) a *Vývoj francouzské lyrické poezie v 19. stol.* (*L'évolution*

de la poésie lyrique en France au XIX. siècle, 1894). Některé jeho podněty byly později rozvíjeny směry a metodami, zaměřenými k sledování autonomní oblasti literárních děl.

Vedle vědeckých škol pozitivistických, které obohatily literární historii výkladem faktů, pečlivostí ve studiu díla a života autorova i konstruktivním úsilím o postžení celku literatury (v Německu W. Scherer a jeho žáci, v Čechách zejména J. Vlček, J. Jakubec), formovaly se na okraji *p.* metody a směry méně významné. *Genealogická metoda*, zvaná též hanlivě „vlivologie“, omezovala oblast bádání na jevy literární a uplatňovala genetické a evoluční hledisko v sledování a objasňování souvislosti literárního díla s jinými uměleckými díly (vliv česby) jako zdroje literárního vývoje. Tento přístup přežívá dosud v různých obměnách na periférii literární vědy. Pojetí literárního díla jako specifického produktu jisté země či zeměpisné oblasti vyznačuje *geografickou metodu*. Tendence svazovat tvůrce a tvorbu s regionálními oblastmi jako vlastním zdrojem iniciačním, vyjádřená v hesle regionálního separatismu a autonomie regionálních literatur (J. Nadler), je protikladem tendence spojovat společenskou a literární skutečnost v širších mezinárodních perspektivách; v tomto směru byla také využita fašistickými teoriemi.

Ve 20. stol. se pozdní představitelé *p.* zaměřovali převážně jen k faktografické detailnosti a ztraceli ze zřetelle širší a hlavně hlubší souvislosti (např. u nás M. Hýsek aj.).

K hlavním přínosům pozitivistické literární vědy náleží zejména rozpracování genetického výkladu, uplatňovaného již v předchozích etapách, např. v → biografické metodě, který však byl poprvé postaven na pevnější metodologický základ. Genetický výklad, resp. genetické hledisko, se stalo vlastní i novodobým směrem a metodám literárněvědného bádání, rozvíjeným na odlišných metodologických principech a teoretických východiscích, např. v → marxistické literární vědě, v *genetickém strukturalismu* L. Goldmanna aj.

Lit.: E. R. Curtius, Ferdinand Brunetiére, Strassburg 1914. Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. J. Hrabák, Literární komparatistika, Praha 1971. E. Mann, Ewolucjonizm w historii literatury, Warszawa 1912. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1966. V. Ruml, Základní otázky filozofie logického pozitivismu, Praha 1962. S. Skwarczyńska, Systematika glównych kierunkow w badaniach literackich I, Łódź 1948. F. Šiller, Literaturovedenjeje v Germanii, Moskva 1934. K. Vossler, Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904. M. Wallis, Koncepcje biologiczne w humanistyce, in: Fragmenty filozoficzne, Seria druga, Warszawa 1959.

■ POZNÁMKY SCÉNICKÉ A REŽIJNÍ

těž *remarky* (z franc. *remarque* = poznámka) – tzv. vedlejší text dramatu, tj. vše z textu nějakého dramatického díla, co nemá podobu → repliky (dialogu nebo monologu, tj. → přímé řeči) a co tedy nepatří do tzv. hlavního textu dramatu; označují, kdo je mluvčím které repliky, ke komu se dramatická → postava svou replikou obrací (pokud to nevyplývá z formulace repliky samotné), dále jaké psychické hnutí, mimický výraz, gesto, pohyb nebo akce mluvčího určitou repliku případně provází (nebo vůbec hlasitou repliku němě nahrazuje). *P. s.* udávají také potřebné informace o dějišti (dramatickém prostředí) a postavách, pokud nejsou zřejmé z hlavního textu; rovněž tak zachycují události, zvuky, signály apod., které do dramatického dění zasahují zvenjšku a jeho další vývoj nějak ovlivňují nebo alespoň podbarvují, a vůbec všechny okolnosti, které mají pro rozvoj dramatického děje nějaký význam (tj. jsou nositeli určitého dramatického významu), nezafixovaný v textu hlavním (dialogickém). Všechny takové *p. s.* se přímo podléhají na významovém kontextu dramatického díla jako celku, a tvoří proto jeho organickou součást; naproti tomu takové, jež jenom podrobněji popisují prostředí, situace apod., určené dostatečně již hlavním textem, popř. které líčí psychologický stav jednajících postav tak, že vytvářejí až jakýsi komentář k textu (např. Gogolovy *p. s.* a vysvětlivky k Revizorovi), jsou už spíše návodem k interpretaci díla, a nikoli jeho nezbytnou součástí. V praxi se množství a podrobnost *p. s.* pohybuje od nejnutnějšího minima, které např. nacházíme v textech Shakespearových, jenž dokáže většinu informací o prostředí, čase, okolním dění i vzhledu a chování postav sdělit v dialogu, až po analyticky podrobné a detailní popisy všeho, co má na jevišti být nebo se dít, jež známe zejména z dramát realistických.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963. J. Mistrík, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

POZNÁVACÍ FUNKCE viz FUNKCE LITERÁRNÍHO DÍLA

PRAGMATIKA viz SÉMIOTIKA

■ PRAGMATISMUS

(z řec. *pragma* = čin, jednání) – americký filozofický směr, který se v desetiletích před první světovou válkou rozšířil hlavně v anglosaském světě; redukuje pravdu na její praktické výsledky, ztotožňuje užitečnost s dobrem a odmítá abstrakci a absolutno. Předpokládá, že svět může

být zlepšen a spasen lidskými skutky; jako směr vysloveně relativistický a individualistický vyústil v politické sféře v obhajobu buržoazní demokracie a v kritiku marxismu. *P.* ovlivnil také literaturu, u nás působil zvláště silně na generaci z roku 1914. Nejvýznačnější představitel této generace K. Čapek napsal a knižně vydal o *p.* filozofické pojednání (1918), literární kritik tohoto pokolení M. Rutte propagoval *p.* jako „boj o důvěru v svět“ a „zápas skeptiků o víru“ (v knize Nový svět, 1919). *P.* měl pro názory a dílo K. Čapka a jeho druhů kromě převažujících důsledků negativních (zdůvodňoval relativismus, liberalismus a dodával ideologickou výzbroj pro apologii první republiky) také některé stránky pozitivní, hlavně v tom, že utvrzoval v odporu k abstrakci a absolutu v literatuře. Navzdory svému rozšíření v kruzích liberalistické inteligence *p.* nedošel ani v české literatuře trvalejšího uplatnění. Proti pragmatistickému relativismu se velmi polemicky stavělo zejména pokolení, jež v době Čapkovy a Ruttovy propagace *p.* právě vstupovalo do literatury, tj. generace wolkerovská a nezvalovská, která brzy našla svou orientaci v idejích marxismu.

Lit.: B. Václavek, Od umění k tvorbě, Praha 1928.

mb

■ PRANOSTIKY

(z řec. *prognosis* = předpověď a *prognóstika* = znamení budoucích jevů) → přísloví a → pořekadla tematicky specializovaná na oblast zemědělského hospodaření a meteorologických jevů. Jsou lidovým pokusem formulovat přírodní zákonitosti, důležité pro rolníkovu praxi. (Je-li teplo v lednu, sahá bída ke dnu; v březnu prach a v dubnu bláto, je rolníkovi nad zlato.)

Lit.: K. Pejml, Pranostiky, Praha 1941.

pt

■ PRAVDIVOST UMĚLECKÉ LITERATURY

estetická kategorie, jejíž podstatou je věrný odraz skutečnosti v díle; přitom se „věrným odrazem“ rozumí nikoli naturalistická kopie, ale specificky umělecké ztvárnění reality v její konkrétně historické podobě a zároveň ve vývojové perspektivě. *P.* se týká jak subjektu, tak objektu a metody uměleckého díla. Filozofickým základem pojmu *p.* je Leninova → teorie odrazu. *P.* předpokládá dialektický vztah individuálního a typického; hloubka umělecké analýzy napomáhá postižení a pochopení obecných zákonitostí společenského i uměleckého vývoje, přibližování se k objektivní pravdě. V tomto smyslu je kategorie *p.* (v různých stadiích svého vývoje) vlastní mnoha velkým uměleckým dílům minulosti. *P.* je tedy závislá na

stupni vývoje společnosti i umění. V kategorii *p.* je spojena poznávací funkce s funkcí estetickou: pouze pravdivé dílo působí esteticky a na druhé straně jen vysoce umělecké dílo může být pravdivé; z tohoto hlediska jsou nesprávné teorie, preferující literaturu faktu a podceňující uměleckou specifickou sílu. *P.* je jedním ze základních požadavků metody → socialistického realismu.

hř

■ PRAŽSKÝ LINGVISTICKÝ KROUŽEK

sdužení vzniklé v r. 1926 z diskusních schůzek mladých filologů (V. Mathesius, B. Havránek, M. Trnka, N. S. Trubeckoj, R. O. Jakobson, J. Mukařovský aj.), usilujících o strukturální a funkční výzkum jazykových jevů. Položením teoretických základů *P. l. k.*, především v kolektivních tezích pro I. slavistický kongres v Praze 1929 a v prvních svazcích edice *Travaux du Cercle linguistique de Prague* (Práce Pražského lingvistického kroužku), rozvíjených později zvláště v časopise *Slovo a slovesnost* (od r. 1935), se z původně volného seskupení utvářela kompaktní škola (tzv. „pražská škola“). Její výzkumný program je charakterizován a) přesným rozlišením mezi synchronním a diachronním pohledem na jazyk, aniž je však protiklad mezi nimi (na rozdíl např. od ženevské školy, reprezentované F. de Saussurem a Ch. Ballym) absolutizován, b) pojetím jazyka jako funkčního systému. Tato základní metodologická východiska byla dále rozpracována především ve fonologii, v gramatice, v teorii spisovného jazyka aj. Funkční a systémový pohled na jazyk umožnil také nový přístup k podstatě uměleckého jazyka, který byl studován na pozadí soudobého jazyka „sdělovacího“ jako útvar charakteristický vnitřním sepětím všech svých složek a možností aktualizace i těch z nich, které v neuměleckém jazyce podléhají automatizaci. Rozpracování jazykovědné teorie *P. l. k.* bylo nutno začít od nejširších a nejsnáze modelovatelných úrovní jazykového systému, což se spolu s přijetím některých premis ruské formální školy odrazilo v akcentování otázek zvukové a lexikální výstavby díla a v rychlém rozvoji literárněvědných disciplín, opírajících se o jejich jazykovědné poznání (versologie, poetika). Zároveň však bylo odsouváno do pozadí zkoumání psychologických a společenských aspektů literární tvorby (→ strukturalismus).

Lit.: B. Havránek, 50 let české lingvistiky, in: *Slovo a slovesnost* 29, 1968. L'École de Prague, Paris 1969. Osnovnyje napravlenija strukturalizma, Moskva 1964. Pražskij lingvističeskij kružok, Moskva 1967. U základů pražské jazykovědné školy, Academia, Praha 1970. J. Vachek, The Linguistic School of Prague, Bloomington-London 1966. Z klasického období pražské školy 1925 až

1945, Academia, Praha 1972. V. A. Zvegincev, Funkcionafnaja lingvistika, Istorija jazykoznanija XIX i XX vekov v očerkach i izvlečenijach, II, Moskva 1964. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. R. Wellek, The literary Theory and Aesthetics of The prague School, Ann Arbor 1969.

mc

■ PRECIÓZNÍ LITERATURA

(z franc. précieux = vyumělkovaný, strojený) – tendence ve francouzské literatuře první poloviny 17. stol. vyznačující se rezignací na zobrazení reálné skutečnosti, idealizací aristokracie a zvláště elegantní literárního stylu, obrazyjícího zjemnělý způsob života a mravů tehdejší společnosti. *P. l.* je jedním z projevů evropského → baroka, obdobou španělského → góngorismu, italského → marinismu a anglického → euphuismu (srov. → manýrismus); zároveň obsahovala jak poezii (spíše drobnější útvary, zejména sonet, madrigal, romanci, posláni aj.), tak prózu (zvláště mnohasvazkové romány s pastorální a galantní tematikou, ale i různé epistolární formy) i drama, zpracovávající pastorály v nejružnějších variantách, řídkěji již tragédii, epeje, ódu a jiné žánry, typické pro klasicismus.

Vznik a rozvoj *p. l.* probíhal v intimní atmosféře aristokratických nebo měšťanských patricijských salónů, kde se scházela vybraná společnost, aby diskutovala o událostech v zemi, u dvora i ve městě, ale také o novinkách literárních a divadelních, subtilních otázkách gramatiky apod. Nejvíce proslula „modrá komnata“ Madame de Rambouillet (1588–1665), jejíž návštěvníky byly vedle veličin politického života (kardinál de Richelieu) i více či méně slavní básníci a spisovatelé (F. de Malherbe, La Rochefoucauld, Corneille, G. Marino aj., dále Chapelain, Voiture, Benserade, Sarrasin, J.–L. Guez de Balzac, autor dvacetisvazkové korespondence, A. Godeau aj.). Po vzoru tohoto salónu byly v letech 1640–1650 zakládány podobné v domě Mademoiselle de Scudéry, autorky galantního románu *Velký Kýros* (Le Grand Cyrus, 10. sv., 1649–1653) a Clélie, rovněž desetisvazkového románu, v němž je zobrazena měšťanská společnost spisovatelčina salónu; dále u Mme de Sablé, Mme de Sévigné, autorky stylizovaných dopisů, Mme de Maintenon aj. Podněcovatelem *p. l.* jsou ženy – tzv. *precióznky*, milující duchaplnou konverzaci, lehkou „causerii“, v níž nechybějí poetické hádanky, kalambúry, vtipné slovní hříčky apod., a hlásající určité morální a sociální zásady, inspirované starým rytířským ideálem, oživeným prvky renesančního platonismu: láska je v pojetí *precióznky* vážnou hrou se striktními zákony, citové vztahy představují delikátní psychologické a morální problémy, které

jsou předmětem galantní kasuistiky. Ta má sice i mnohé směšné stránky (např. Mapa něžné lásky, La Carte du Tendre, od Madeleine de Scudéry, osvětlující milostné teorie preciózek), na druhé straně však způsobila, že celá společnost včetně básníků a spisovatelů přivykla neustálému analyzování lidského srdce a všech jeho „hnutí“. Literatura se tak obrací k ženskému publiku, jež ovlivňuje výběr témat; preferovány jsou láska, kult dámy a drobné epizody společenského života, dále antická a idylická témata, pro něž byl bohatým zdrojem několikadvazkový pastýřský román Astrée (1607–1627) od Honoré d'Urfé, v poezii pak převládá petrarkismus, lyrické reminiscence, mytologismus atd. Pokud jde o charakter literárního slohu, jsou na něj kladeny požadavky vytištěnosti, jazykové čistoty a kultivované formy. Oblíbeny jsou perifráze, metafory, přirovnání atd., vedoucí však k vnější dekorativnosti a rétorické deklamativnosti. Věci se již nenazývají pravým jménem (voda je např. „nebeské zrcadlo“), i nejbánálnější myšlenky jsou vyjadřovány s neúměrnou emfází. Tyto tendence reprezentované *p. l.* vyústily v → manýrismus; *p. l.* tak byla kritizována již svými současníky (Ch. Sorel napsal satirický román *Le Berger extravagant* [Potrhlý pastýř], 1627), preciózkám se vysmíval Molière, barokní vumělkovanost stylu a archaickou kompozici vytýkal *p. l.* Boileau.

Lit.: R. Bray, *La Préciosité et les précieuses*, Paris 1960. R. Picard, *Les Salons littéraires*, Paris 1943. L. Riève, *Les salons littéraires parisiens*, 1962, *Romanciers du 17e siècle*, Paris 1958. B. Somaize, *Dictionnaire des Précieuses*, Paris 1856. G. Mongrédien, *Les Précieux*, Paris 1939. E. Magne, *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*, Paris 1929–30. P.-G. Castex, P. Surer, *Manuel des études littéraires françaises*, 17e siècle, Paris 1966.

ko

■ PRERAFaelitě

(podle italského renesančního malíře Raffaella Santiho) – anglická literární a umělecká škola, která předznamenala vývoj evropského → symbolismu. Její vznik je datován založením Prerafaelitického bratrstva v roce 1848 a magazínu *Germ* (Zárodek) roku 1850: členy byli D. G. Rosseti, A. Ch. Swinburne, W. Morris, Ch. G. Rossettiová aj. Specificky symbolistickými rysy *p.* bylo spojení tělesné smyslovosti s mysticismem, kultu těla s náboženskou duchovností a smysl pro dekorativní exotismus. W. Morris byl utopický socialista, básník alegorických románů, obdivovatel středověku a starožitného umění, zakladatel výtvarnické dílny, která provedla revoluci v chápání dekorativního umění.

pb

■ PREROMANTISMUS

(tj. předromantismus; z lat. *prae* = před) – označení pro soubor různých uměleckých projevů a estetických tendencí, vznikajících a rozvíjejících se v průběhu 18. stol. v opozici proti teorii a praxi → klasicismu a vytvářejících složitou a vnitřně rozpornou etapu přechodu k → romantismu; zahrnuje různorodé podoby postupného a často kompromisního překonávání racionalistického umění a klasicistické estetiky 17. stol. i různé formy prosazování citovosti a fantastičnosti, jež se v době předrevolučního a revolučního kvasu začínaly uplatňovat ve všech oblastech kultury evropské, nabývajíce přitom různé podoby podle rozdílných podmínek v jednotlivých zemích.

Pod pojem *p.* řadí současná literární historie i ty konkrétní projevy nových tendencí v literatuře, které pro svou ideovou a formovou vyhraněnost dostaly již dříve v literární historii vlastní směrové označení jako → sentimentalismus a → Sturm und Drang a které se vyznačovaly mísením ideových prvků a uměleckých postupů přechájejícího klasicismu na jedné a nastupujícího romantismu na druhé straně. Vzhledem k těmto specifickým znakům *p.* přiřazuje se k němu i část tvorby osvícenců (→ osvícenství) jako představitelů historicky nejzávažnějšího ideově progresivního hnutí v 18. stol.

Pojem *p.* byl ražen teprve počátkem našeho století D. Mornetem, na evropské literatury jej rozpracoval a aplikoval zejména komparatista P. Van Tieghem, dodnes však tento pojem není přijímán obecně; někteří badatelé považují *p.* jen za pouhé synonymum staršího a užšího pojmu sentimentalismus, někteří jej zcela odmítají a řadí jednotlivá díla nebo tendence buď ještě ke klasicismu, nebo již k romantismu, a to podle převahy charakteristických znaků, a jako svébytný proud vydělují pouze sentimentalismus.

Umělecké tendence *p.* se začaly projevovat nejdříve v Anglii, kde se prosadily nejprve v ideové a teoretické rovině jako požadavek tvůrčí originality, založené na subjektivně intuitivní povaze nového estetického vkusu (A. Shaftesbury, E. Young) a později v koncepci „přirozeného“ umění, jež preferovala tvorbu vyjadřující individuální prožitky jednotlivce ve světě přírody a považovala za prvotní a nejčistší etapu umělecké tvorby lidové umění (Th. Percy). Ve vlastní umělecké tvorbě našly zvýšená citovost a subjektivita výraz v tzv. → sentimentálním románu (S. Richardson, L. Sterne), v baladickém ladění děl E. Younga, Th. Graye nebo v iracionálních záhadách a fantastičnosti → černého románu 18. stol. Ve Francii se tyto tendence projeví zvláště v tzv. → plačtivém a občanském dramatu (L. S. Mercier, D. Diderot) a v tzv. rodinných románech (A. Prévost, P. Marivaux); zásadní roli

zde sehrály zejména ideje J. J. Rousseaua a jeho koncepcie vztahů člověka a společnosti, které značně ovlivnily i básníky německé, zejména představitel individualisticky vyhrčeného a sociálně kriticky zaměřeného → *Sturmu und Drangu* (J. W. Goethe, F. Schiller, J. Lenz aj.). Pro německý *p.* je současně charakteristická výrazná teoretická aktivita osvícenských myslitelů, v prvé řadě G. E. Lessinga, který prosazoval (v kritickém zápase i vlastní dramatickou tvorbou) novou národní, občanskou dramaturgii, a později J. G. Herdera, s jehož jménem je spjata koncepcie lidové tvorby jako původního zdroje umělecké tvořivosti. V Rusku se sentimentální proud *p.* výrazněji prosadil zejména v díle A. N. Radiščeva, v českém prostředí se v důsledku pozdního rozvoje národní literatury projevil nejprve na poli lidové dramaturgie a tzv. knížek lidového čtení z konce 18. stol., avšak skutečný rozvoj uměleckých tendencí *p.* nastal zde až v první třetině 19. stol. v generaci jungmannovské (Hankovy rukopisné padělký, próza J. Lindy, dramata Klicperova a zvláště poezie J. Kollára a F. L. Čelakovského).

Lit.: *D. Mornet, Le romantisme en France au 18ème siècle, Paris 1912. P. Van Tieghem, Le Prérromantisme, Paris 1947.*

tb

PROCES viz **LITERÁRNÍ PROCES** viz **TVŮRČÍ PROCES**

PRODUKTOR viz **KOMUNIKANT**

PROGRAM LITERÁRNÍ viz **MANIFEST LITERÁRNÍ**

■ PROKELEUSMATIK

(z řec. prokeleuó = před něčím dávám do pohybu) – v časoměrné metrice stopa o čtyřech morách, realizovaná čtyřmi krátkými slabikami (U U U U).

mc

■ PROKLETÍ BÁSNÍCI

označení skupiny francouzských básníků poslední třetiny minulého století, upadlých v opovržení oficiální buržoazní společnosti. Označení vyšlo z názvu Verlainovy brožury z r. 1884 (doplněné vydání 1888) *Les poètes maudits*. Básníci sem zahrnutí – Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine (pod anagramem *Pauvre Lelian*), Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam – netvořili žádnou soudržnou školu; byli výluční tím, že způsobem života i tvorbou ignorovali utilitárnost a prostřednictvím tehdejší měšťácké společnosti, psali protitradiční verše odvážné imaginace a nezřídka zatrpklého obsahu. Počet těchto básníků by mohl být rozšířen, jak upozorňuje F. X. Šalda, přinejmenším o Baudelaira, Laforguea, Nervalu, Jarry-

ho, Touleta a Lautréamonta.

Lit.: *P. Verlaine, Prokletí básníci, Praha 1966.*
pt

PROLEPSE viz **ANTICIPACE**

PROLETÁRSKÁ LITERATURA viz **SOCIALISTICKÝ REALISMUS**

■ PROLETÁRSKÁ POEZIE

básnický směr českého socialistického umění s těžištěm v letech 1919–23. Pod vlivem revolučních událostí v Evropě a pod vlivem ruské revoluční poezie (Majakovskij, Bědnýj, Blok) prosazoval proti individualistickému, liberálnímu a pesimistickému buržoaznímu umění zájmy a potřeby proletariátu jakožto nepokrokovější dějnotvorné síly. V programových formulacích se opíral o historický materialismus. Po stránce obsahové *p.* zobrazovala s účinnou názorností třídní protiklady, dynamiku sociálního zápasu, směřující k revoluční přeměně světa, a proletářský kolektivismus (v protikladu k → unanimitu však nechtěla umělecky vyjádřit jen hnutí mas, ale též důvody a historický smysl těchto hnutí). Slohově usilovala o přístupný a názorný umělecký výraz blízký prostotě lidového čtenáře; ve snaze o odosobnění a objektivizaci směřovala k epizaci (Wolker) a k preferování patetických žánrů, upomínajících na hymnus a ódu; aktualizovala → pamflet, → agitku, → dělnickou píseň, využívala prostředků politického manifestu i politického projevu a veškeré postupy posilující bezprostřední a jednoznačnou tendenci do děla – jako typizace, symbolizace a alegorizace sociálních procesů, řečnické otázky, zvolání, výzvy aj.

P. p. v české literatuře poprvé zásadně vyhotvila komplex teoretických otázek, týkajících se pozitivní funkce literatury v procesu revoluční přeměny společnosti, např. problém vztahu umění a politiky, všeobecné sdělnosti, angažovanosti, optimismu aj., a podala několik různých pokusů o jejich umělecké řešení. Určitá dobová omezenost některých z nich souvisela se skutečností, že novátorství v rovině obsahu se vždy adekvátně neprojevilo i v rovině formy, takže byly namnoze jen přejímány nebo k agitačním účelům adaptovány dosavadní umělecké prostředky; rovněž postavu proletáře spíše než jako bytost empirickou zobrazovala *p. p.* jako zidealizovaný symbol anebo alegorii.

Zduchovnělého výrazu se dostalo *p. p.* v humanismu sbírek Horových (Strom v květu, Pracující den, Srdece a vřava světa), radikální revoluční apel zdůraznil St. K. Neumann (Rudé zpěvy) a klasicky syntetické podoby dosáhla ve Wolkerově *Těžké hodině*. Dalšími stoupenci programu byli J. Seifert (Město v slzách), K. Biebl

(Zlom), J. Hořejší, na Slovensku J. Rob Poničan a L. Novomeský. Proletářskou prózu, méně vyhraněnou, reprezentuje J. Hora (Socialistická náděje), M. Majerová (Nejkrásnější svět), I. Olbracht (Anna proletářka), Vl. Vančura (Pekař Jan Marhoul), satirik J. Haussmann, J. Hůlka. Tribunou *p. p.* byly Neumannovy časopisy Červen a Kmen, Nejedlého Var, Proletkult a na Slovensku Dav.

Lit.: Avantgarda známá a neznámá I, Praha 1971. A. M. Piša, Proletářská poezie, Praha 1936. Proletářská poezie (výbor), Praha 1981.

pt

■ PROLETKULT

(zkratka rus. proletarskaja kultura = proletářská kultura) – sovětská kulturně osvětová organizace, ustanavená krátce před Říjnovou revolucí jako široká platforma pro systematickou výchovnou práci mezi dělníky; jejím cílem bylo zpřístupnit dělníkům poznatky kultury, vědy a umění a vytvořit „samostatnou duchovní kulturu dělnické třídy“. S existencí *P.* je spjata výstavba široké sítě lidových univerzit, klubů, dělnických uměleckých studií, v nichž pracovali kromě dělníků též profesionální umělci a vědci; zájem byl však převážně zaměřen na oblast literatury a divadla, zvláště na problematiku jejich rozvoje, a to v souladu s teoriemi proletářské kultury jako kultury „čistě“ třídní.

P. byl budován a zamýšlen jako autonomní nezávislé hnutí, které mělo pracovat paralelně s hnutím politickým, odborářským a družstevnickým; těžiště jeho činnosti spadá do let 1917 až 1920, kdy soustřeďoval asi 400 000 členů (z toho 80 000 aktivně pracujících v uměleckých studiích a kroužcích) a vydával řadu časopisů (asi 20). K pozitivním stránkám činnosti *P.* patří skutečnost, že se mu podařilo soustředit na půdě kulturní činnosti široké proletářské masy, k negativním pak zúžené, sektářské pojetí proletářské kultury pouze jako kultury vytvořené dělníky, ignorování rolnictva, nedoceníení inteligence a její role při budování nové kultury a konečně radikalistický vztah ke kulturnímu dědictví. K předním teoretikům *P.* náleželi A. Bogdanov a P. Lebeděv-Poljanskij. V prvních letech činnosti soustřeďoval *P.* ve svých řadách téměř všechny významné básníky a prozaiky, později členy programově se diferencujících proletářských literárních skupin jako Oktabr, Kuznica aj. *P.* usiloval i po revoluci o uchování nezávislosti; v letech 1920 a 1921 byla jeho činnost, zvláště jeho sektářská pozice, podrobena kritice stranických orgánů, poté jeho význam upadal a od r. 1923 existoval již jen jako organizace, zabývající se činností divadelních skupin a klubů, později včleněná do odborů.

Po Říjnové revoluci vznikaly organizace *P.* i za hranicemi Ruska (v Německu, Litvě, Lotyšsku); v Československu byl *P.* založen roku 1921 na základě usnesení ÚV KSČ jako jednotná soustředěná organizace pro proletářskou kulturu a jako organizační složka pro šíření komunistických idejí mezi pracujícími; sekretářem byl St. K. Neumann, členy M. Majerová, Z. Nejedlý, I. Olbracht aj. Působil do r. 1924 a vydával časopis Proletkult (1922–1924). Jako složka komunistické strany představoval čs. *P.* organizaci jiného typu než sovětský.

Lit.: Dokumenty o proletkultach, in: Lenin o literaturě i iskusstve, Moskva 1969. Očerki istorii ruskooj sovětskoj žurnalistiki I, Moskva 1966.

tb

■ PROLOG

(z řec. prologos = úvod, předmluva), 1. *v teorii dramatu* vstupní → scéna, uvozující vlastní drama prostřednictvím jedné, více nebo všech osob hry; seznamuje diváka s postavami a událostmi, které předcházejí vlastnímu ději, někdy naznačuje poslání hry, nověji slouží také k vyjádření obecných estetických názorů (např. u Nezvala). *P.* je prostředkem známým již od starověku, Aischylos i Sofoklés v něm sledávají integrální součást dějové výstavby. Podobně jej využívá většina dramatických žánrů až do 19. stol. *P.* kromě toho, že poukazuje k následujícímu ději, obsahuje nejednou i autorovo oslovení publika s prosbou o pozornost (např. u Shakespeara, zvláště však v → lidové hře, u H. Sachse aj.). Postupně s vývojem dramatu splyývá *p. s* → expozicí; jeho významově specifická se však nepřestává využívat (ve 20. stol. např. F. Wedekind, P. Claudel, B. Brecht, T. Wilder aj.).

P. někdy přerůstá v situační obraz a pak funguje jako celistvá předehra k vlastnímu dramatu (Schillerova Panna Orleánská a zejména Goethův Faust); v takovém případě však dramatik *p.* koncipuje jako samostatný dramatický celek s vlastní expozicí, → zauzlením, vyvrcholením a závěrem;

2. *ve středověké literatuře* sbírka krátkých životopisů svatých, sestavená podle kalendářního pořádku. Přeneseně se pak jako *p.* označují také jednotlivé → legendy z těchto sbírek.

Lit.: G. Freytag, Technika dramatu, Praha 1944. M. E. Knapp, Prologues and Epilogues of the 18th Century, New Haven 1961.

kn

■ PROMĚNA

v divadle změna scény (dějiště) v rámci jednoho dějství (např. ulici nahradí interiér). Klasické drama *p.* odmítá a požaduje jednotu místa (→

dramatické jednoty). Naopak středověké, renesanční, realistické drama a především dramatika 20. stol. počítá s *p.* jako s významným jevištním prostředkem. Časté *p.* však ruší plynulost děje a jeho dramatické napětí.

kn

■ PROMLUVA

každá celistvá jednotka řeči (tj. konkrétní realizace jazykového systému), která se vyznačuje těmito vlastnostmi: a) je sémanticky uzavřená, tj. obsahuje úplné sdělení; b) je relativně samostatná, přičemž na jedné straně existují *p.*, které nemají vztah k jiným *p.* (*p.* monologické), na druhé straně existují *p.* s různým stupněm vzájemného vztahu, kdy *p.* je reakcí na *p.* předcházející anebo stimulem *p.* následující – popř. obojím (dialog); c) původcem *p.* je jeden mluvčí, který určuje její jazykovou výstavbu, sémantické zaměření i styl a k němuž se orientují gramatické kategorie (slovesné osoby a časy) a význam deiktických prostředků; d) má konkrétní cíl a funkci a realizuje určitý záměr; e) vzniká za konkrétních okolností prostorových a časových. „Každá promluva má svůj věcný obsah a vyrůstá ze zvláštní situace a v každé se obráží aktuální postoj mluvčího ke skutečnosti, kterou *p.* vyjadřuje, a jeho vztah k posluchači, ať skutečnému nebo myšlenému“ (V. Matthesius).

Stavbu *p.* tvoří jazykové plány v určité hierarchii. *P.* obsahuje akt *pojmenovávací* (autor *p.* volí pojmenování pro vyjadřovanou skutečnost) a akt *usouvztažňovací* (zvolená pojmenování jsou uváděna do vztahu podle mluvnických pravidel jazyka). Kromě této jazykové výstavby se *p.* skládá z plánu *kompozičního*, jehož součástí je plán *tematický* (výběr, řazení a uspořádání složek tematických – motivů a jednotek vyšších) a plán *textový*, ve kterém se rozlišuje → členění horizontální a vertikální textu (v jiné terminologii též mikrokompozice a makrokompozice). Živá *p.* využívá i nejjazykových prostředků z různých znakových systémů, zvláště mimiky, gestikulace apod.

P. je např. replika v dialogu, *p.* může tvořit i jediná výpověď, jediné slovo, avšak *p.* je i celý jazykový projev, např. román, který se dále skládá z dílčích *p.* Rozsáhlejší *p.* se vyskytují zejména v psaných projevech (vědecká pojednání, monologické *p.*). Umělecká literatura, zvláště romány, povídky, novely apod., má sice jednoho autora, ovšem je stylizována jako posloupnost *p.* různých mluvčích. Rozsáhlejší *p.* jsou vzhledem k jejich obsahové nejednotnosti a k zvýšené přehlednosti i srozumitelnosti členěny do → odstavců a → kapitol.

Lit.: A. Jedlička aj., *Základy české stylistiky*, Praha 1970. V. Matthesius, *Řeč a sloh*, Praha 1966. J. Mistrik, *Stylistika slovenského jazyka*,

Bratislava 1970. V. Skalická, *Promluva jako lingvistický pojem*, in: *Slovo a slovesnost* 30, 1937. vs

PROSOPOGRAFIE viz POPIS UMĚLECKÝ

■ PROSOPOPEIA

(z řec. *prosopon* = obličej, osoba; *prosopopoió* = zosobňovat) – druh → personifikace, tropus spočívající v tom, že autor nechá mluvit, jednat apod. osobu nepřítomnou, mrtvou, nereálnou atd., resp. obecnou, jako Múza, Sláva, Poezie apod.

Lit.: H. Morier, *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris 1961. vs

■ PROSTOR

1. *p.* literárním dílem zaujímáný. Většinou jde o záležitost lineární, graficky dvojrozměrný záznam v textu obvykle slouží pouze k pasívnímu zápisu díla, jen v některých případech (obrazové básně, kaligramy, akrostichy aj.) se stává jeho plnoprávnou součástí. *P.* literárním dílem zaujímáný se pak přibližuje prostoru výtvarného díla. Velikost *p.*, zaujímáného dílem (tj. rozměr textu), bývá předem s větší nebo menší tolerancí vymezena normou, stává se často žánrovou charakteristikou. Důležitou úlohu v *p.* díla hraje kategorie začátku a konce; právě zobrazení nekonečného smyslově názorného prostoru, jenž člověka obklopuje, v ohraničeném, konečném prostoru díla je základním rysem uměleckého osvojení skutečnosti;

2. myšlený, *fiktivní p.*, který je v literárním díle „zobrazován“, vytvářen jazykově tematickými prvky. Tento *p.*, stejně jako *p.* zobrazovaný v kterémkoliv komunikátu, je vzhledem k smyslově názornému prostoru nutně schematický, zachycující jen výběr jevů, jejich vlastností a vztahů. Zároveň se v něm velmi často na vztahy prostorové vrství vztahy v zásadě neprostorové, hodnotící. Významným rysem tohoto *p.* bývá jeho rozčlenění ve dva nebo více podprostorů (kontinuů); některé postavy jsou vázány na to či ono kontinuum, jsou pak v zásadě statické, jiné postavy, obvykle hlavní, nejsou výlučně vázány k žádnému z nich. Např. ve Wolkerově *Baladě o očích topičových patř* k jednomu kontinuu (elektrárna) dělník, k druhému kontinuu (domov) žena s dítětem, Antonín patří oběma světům, to- várně i domovu.

Na druhé straně již hodnotové rozvrstvení v tematicce, které s sebou nese angažovanost díla, vytváří v něm určitý prostorový model, v němž jsou do různých podprostorů umísťovány postavy podle toho, kterých ideologických komplexů jsou nositeli. Úzké sepětí kategorií čistě prostorových

(nahoře, dole, bližší, vzdálenější, ohraničený, neohraničený) a kategorií hodnotících (dobrý, škodlivý, náš, cizí, organizovaný, chaotický aj.) v lidském myšlení podmiňuje, že i tento abstraktní prostor tematického rozčlenění nezřídka nabývá konkrétní podoby.

Lit.: J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, in: *Sewanee Review* 53. K. Hausenblas, *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*, in: *Realita slova Máchova*, Praha 1967. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. G. Vološinov, *Prostranstvo i vremja u Dostojevskogo*, in: *Slavia* 12, 1933.

mc

■ PROTAGONISTA

(z řec. prótagonístés = první závodník, od prótos = první a agónístés = účastník her) – ve starořeckém divadle první ze tří stálých herců, který vytvářel největší a nejtěžší úlohy. Zprvu byl vybírán přímo autorem, později jej autorům losem přiděloval archón basileus, který řídil Dionýsie. Od 4. stol. př. n. l. byl p. placen státem a sám si vybíral druhého (→ deuteragonistu) a třetího herce (tritagonistu). V počátcích řeckého dramatu vystupoval jen jeden herec, druhého zavedl Aischylos (535–456 př. n. l.) a třetího Sofoklés (asi 496 až 406 př. n. l.).

Pojmu p. se používá dodnes pro předního herce souboru (popř. určité inscenace nebo filmu), někdy též přeneseně pro hlavní postavu literárního díla, častěji obecně pro výraznou vedoucí osobnost vůbec.

kn

PROTESONG viz SONG

■ PROTOGRAF

(z řec. prótos = přední a grafein = psát), též *prototyp* nebo *antigrafon* – pojem užívaný v → textologii při studiu textu díla, zvláště při znázorňování genealogických vztahů (→ stemma); označuje takový textový pramen, který je uvažovanému opisu textově nejbližší (prototyp). Na rozdíl od → archetypu, od kterého se opis může textově velice lišit, p. je opis textově nejbližší.

Někdy nelze pojmu archetyp vůbec užívat, např. v případech, kdy text vznikl spojením (→ kontaminace) několika různých redakcí a sám byl ještě přepracován atd. Každou takovou redakci označujeme jako p. Obecně tedy nelze u každého textu (opisu) předpokládat existenci archetypu, avšak každý text – kromě autografu – má svůj p. (jeden nebo více).

Lit.: D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Moskva 1962.

vš

■ PROUD LITERÁRNÍ

1. různé proměny a tendence umělecké teorie a praxe uvnitř jednoho literárního směru, které vznikají v průběhu jeho historického vývoje, odrážejí ideové i společenské procesy v daném období (např. některé proudy uvnitř českého realismu 19. století: národopisně dokumentární, kritický aj.);

2. základní nadsměrový princip („supertaxon“), spjatý s jednou nebo několika velmi blízkými konstantními tendencemi, realizujícími se během historického vývoje v časově a místně vyhraněných útvarech – směrech. Za základní proudy, zpravidla přesahující hranice jednoho druhu umění, se obvykle považují: proud expresivní, symbolický (dobově aktualizovaný a konkretizovaný zvláště v symbolismu), konstruktivní, popisný aj.

Lit.: D. S. Nalivajko, *Iskusstvo, napravlenija, tečenija, stili*, Kijev 1981. G. N. Pospělov, *Problemy literaturnogo stilja*, Moskva 1970. J. Volek, *Otázky taxonomie umění*, in: *Estetika* 7, 1970.

jh

■ PROUD VĚDOMÍ

(doslovný překlad angl. stream of consciousness) – narativní metoda moderní prózy, dovršující obrat buržoazního románu od vnějších životních projevů k podvědomému životu vnitřnímu. Usiluje o racionálně nekorigovaný záznam toku podvědomých impulsů vědomí, odtrženého od rozumového nazírání vnější reality. Průkopníky metody p. v. byly romány J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové a D. Richardsonové. Jako prozaický postup sleduje p. v. nikoli tok vnější skutečnosti, nýbrž realitu samotného vědomí v jeho procesuální, polojazykové a podvědomé podobě, smazávající mj. časové a prostorové vztahy předmětů. Metoda p. v. upouští od tradičních kategorií románu jako zápletky, děj, charakterizace postav a popis prostředí; jejím základním výrazovým prostředkem je → vnitřní monolog vědomí. U Joyce p. v. teží zejména z podvědomé sexuality a podvědomé mystické konstanty, u Woolfové je vědomí redukováno na nižší vjemové a představové formy (čichové a hmatové počítky, podvědomé asociace).

Formálně se p. v. projevuje ich-formou, rozkladem tematické stavby textu, uvolněním větné syntaxe, asociativním lineárním řazením představ, jazykovými neologismy apod. Teoreticky nečerpá p. v. pouze z Freudovy a Jungovy psychoanalýzy, ale také ze starší asociativní psychologie.

Lit.: M. Friedmann, *Stream of Consciousness*, 1955. H. Levin, *James Joyce*, Norfolk 1947. H. Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkley 1960. G. Poulet, *Études sur le Temps humain*, Paris 1950.

pb

■ PROVERB

(z franc. *proverbe*, od lat. *proverbium* = přísloví, úsloví, pořekadlo) – dramatický žánr, většinou lyrická komedie o jednom aktu, improvizovaná podle scénáře a ilustrující v živém podání platnost nějakého přísloví nebo pořekadla, jehož znění měli diváci na konci představení uhadnout. *P.* byl pěstován v šlechtických salónech od 17. stol. (→ salónní literatura), v 18. stol. proslul svými *p. malíř* a rytec L. Carrogis, zvaný Carmontelle (1717–1806), z pozdějších autorů je známý E. Gosse (1773–1834) a Th. Leclercq (1777–1851). Svěrázným způsobem oživil *p.* v 19. stol. A. de Musset (1810–1857), navazující na tradici Mari-vauxových konverzačních komedií o lásce a vytvářející v duchu *p.* rozsáhleji strukturované komedie i obrazy melodramatického rázu; z jeho souboru *Komedie a proverb* (*Comédies et proverbes*, 1840) jsou nejznámější *Se srdcem divno hrát* (*On ne badine pas avec l'amour*, 1835) nebo *Na nic nepřísahat* (*Il ne faut jurer de rien*, 1836).

Lit.: C. D. Brenner, *Le développement du proverbe dramatique en France au XVIIIe siècle*, Berkley–London 1937. H. Lefebvre, *Alfred de Musset dramaturge*, Paris 1955. J. Mahen, *Před oponou*, Brno 1920. R. Werner, *Zur Geschichte des Proverbes dramatiques*, Berlin 1887.

ko

PROVERBIUM viz PRÍSLOVÍ

■ PRÓZA

(z lat. *prosa* *ōratiō* = řeč postupující přímo, tj. nedělená na verše) – 1. v jazykové stylistice smyslu označení pro všechny → promluvy (stylizované jazykové projevy), psané i mluvené tzv. řečí „nevázanou“, tj. neutrálním, „přirozeným“ jazykovým stylem. V tomto smyslu je *p.* obecně chápána jako protiklad verše, užívajícího řeči „vázané“ (srov. např. rozlišování „dramatu ve verších“ od „dramatu v próze“); na tom nic nemění skutečnost, že např. za symbolismu vznikaly i tzv. → básně v próze (a to jako krajní případ dobové tendence k uvolnění veršové formy poezie; → volný verš); „prozaičnost“ jejich formy spočívá vlastně v grafickém (optickém) potlačení veršovosti při zachování ostatních hlavních principů symbolistické poezie;

2. v literárněvědném smyslu je *p.* souhrnným označením pro všechna neveršovaná a nedramatická literární díla, jedním ze tří členů základní druhové triády (→ druhy literární), členící celou oblast literatury podle jazykové stylistické formy na → poezii, *p. a* → drama (na rozdíl od klasického dělení na → lyriku, → epiku a drama, které je povahy estetické).

■ Při chápání pojmu literatura jako souboru všech

psaných stylizovaných projevů vůbec (tedy ve významu „písemnictví“ – na rozdíl od ještě širšího pojetí jako psané i mluvené „slovesnosti“) rozeznáváme tyto základní oblasti *p. literární*: a) *p. naukovou* (odbornou), b) *p. rétorickou* (řečnickou), c) *p. dokumentární* (listiny, korespondence), d) *p. publicistickou* (žurnalistickou a popularizační), a zejména pak e) rozsáhlou oblast tzv. *p. umělecké*, zahrnující vlastně všechnu neveršovanou epiku.

P. umělecká se dále vnitřně člení, jednak na tzv. základní prozaické žánry, jako jsou → román, → novela, → povídka a vyprávění (nejen folkloristické; → skaz), z nichž každý má zase řadu svých žánrových variant historických, tematických, kompozičních apod. (→ žánry literární), jednak na menší prozaické útvary (zejména tzv. → jednoduché formy). Jako zvláštní typové varianty existují v rámci *p. umělecké* též lyrizovaná *p.*, → rytmizovaná *p.* a dialogizovaná *p.* (např. → platónský dialog), v nichž se projevují tendence ke sblížení *p.* s ostatními jazykově stylistickými druhy literatury – s poezií a dramatem.

V dějinách literatury evropské patří počátky psané *p. literatury* odborné (řecká filozofie, římská historiografie) a řečnictví (Cicero, Caesar), vznik antické *p. umělecké* spadá až do pozdní římské doby (Seneca, Petronius aj.). Středověká *p.* se uplatňovala převážně jen v oblastech, jež je možno označit za funkčně praktické; na poli *p. umělecké* to byla tvorba → didaktická a náboženská, jež také jediné byly tehdy určeny i pro nižší společenské vrstvy. Vznik novodobé *p. umělecké* i naukové a jejich počáteční diferenciaci přináší až první nástup měšťanstva za renesance; ještě v 17. stol. je však umělecká *p.* řazena klasicistickou estetikou a poetikou pouze k útvarům „nižším“ (tj. neklasickým).

V průběhu 18. stol. – tedy v době preromantismu a osvícenství – význam umělecké *p.* postupně narůstá a již počátkem 19. stol. (za romantismu) dosahuje rovnocenného postavení mezi ostatními druhy umělecké literatury. V té době probíhá proces konstituování novodobých národů, při němž má právě umělecká *p.* (spolu s tzv. občanským dramatem) důležitou funkci, a to nejen ideovou, ale zejména jazykovou – pro dotváření národních jazyků a stabilizaci jejich spisovné normy; zaujímá v rámci umělecké literatury úlohu stále významnější a univerzálnější, což se nakonec projevuje i stále dominantnějším postavením prozaických žánrů v literatuře 19. a 20. stol. Pozoruhodné historické zdůvodnění tohoto jevu podal v rámci svého filozofického a estetického systému G. W. F. Hegel (1770–1831), podle něhož se *p.* stává vedoucím druhem literatury právě koncem 18. a počátkem 19. stol. vlastně proto, že svět buržoazie, která se tehdy ujímá vedoucího postavení ve společnosti, je v podstatě „říší ži-

votní prózy“, a její epocha je tedy i epochou umělecké p.

Mohutný kvantitativní rozvoj téměř výhradně prozaické literatury zábavné (bulvární literatura), jenž nastal v 19. stol. s rozvojem kapitalismu, však nakonec vyvolal – počínaje již přelomem století – celou řadu pokusů o konstituování umělecké p. na nových základech; v rámci literatury je to zejména souvislá linie tzv. antitradičního románu (od Joyce a Kafky až po „nový román“), hledající obnovu p. v nových formách ztvárnění skutečnosti, kdežto v literatuře socialistické je to úsilí o literaturu socialisticko-realistickou, které naopak znamená pokus o renesanci umělecké p. novým obsahem.

Lit.: G. W. F. Hegel, Estetika I–II, Praha 1966. A. Potěbnja, Poezija – proza, Sguščennyje myslj, in: A. P., Sobrannyje sočinenija, tom 1, Petrograd 1922. V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1948. V. V. Vinogradov, O chudožestvennoj proze, Moskva 1930.

tb

■ PROZAISMUS

(od → próza) – v protikladu k → poetismu slovo nebo obrat z oblasti hovorového, vědeckého, technického či politického jazyka, které z hlediska dobové estetické normy ještě není vžitou součástí uměleckého vyjadřování, zvláště v poezii, a působí příznakově. P. jsou časté např. u K. Havlíčka, J. Nerudy, J. S. Machara, Fr. Halase, M. Holuba; v próze zejména u J. Haška a K. Čapka. Převládnou-li, dochází k tzv. → prozaizaci. P. přispívají nejen k rozleptávání kanonizovaných ustrnulých forem, ale i obsahů, nezřídka jsou průvodním znakem realistického zaměření. Nerudovy p. ocenil Šalda výrokem širší platnosti: „Měl strašnou odvahu, že vzal slova z ulice, nemytá a nečesaná, jak je zastihl, a učinil z nich posly věčnosti.“

pt

■ PROZAIZACE

(od → próza) – součást literárního procesu, dialekticky protikladná k poetizaci; projevuje se důrazem na mimoliterární fakty, na oblast literární a estetické periférie. V lexiku převládá neobrazné pojmenování, využívá se intonace lidové mluvy a hovorových obrátů, vznešený básnický obraz nebo květnatá perifráze jsou parodovány, dochází k ironické a komické konfrontaci banálních představ se vznešenými, k odvržení umělých autostylizací aj. V české literatuře dochází k p. např. v letech 90., kdy zásluhou J. S. Machara (zvláště veršovaným románem Magdalena) začíná překonávání abstraktní poezie lumírovského a ručovského typu, anebo v druhé pol. 50. let

tohoto stol. v poezii tzv. generace Května. V ruské literatuře prozaizoval např. Puškin starý hrdinský epos ve své poemě Ruslan a Ludmila.

pt

■ PROZODICKÉ BOJE

(od → prozódie) – v české literární historii označení pro spory o adekvátní prozodický (versifikační) systém v české poezii. Spory, vedené v oblasti teorie i v básnické praxi, se táhly od Dobrovského kodifikace normy českého sylabotónického verše v České prozodii (Böhmische Prosodie, 1795) po celé 19. stol. Po prvním období téměř všeobecného přijetí sylabotónické kodifikace (veřejně byla odmítnuta vlastně pouze V. Stachem) vystupuje vydáním Šafaříkových a Palackého Počátků českého básnictví (1818) klasicistní snaha navázat na starší pokusy o českou časomíru. Kvantitativní prozódie si však udržela určité postavení v teorii i v praxi vedle prozódie sylabotónické pouze v tzv. generaci jungmannovské, od třicátých let 19. stol. časomíra z básnické tvorby téměř mizí, takže Durdíkova obhajoba její oprávněnosti (1878), stejně jako Hostinského snaha o kompromis (1870), jsou již do jisté míry akademické. V oblasti teorie je konečně v devadesátých letech 19. stol. v souladu s vývojem básnické praxe spor definitivně rozhodnut studiem J. Krále. Viz též → časoměrný systém.

Lit.: K. Horálek, Počátky novočeského verše, Praha 1956. J. Král, O prozodii české, Historický vývoj české prozodie, Praha 1923. J. Mukařovský, Dobrovského Česká prozodie a prozodické boje jí podnětené, in: Česká literatura 2, 1954.

mc

PROZODICKÉ SYSTÉMY viz VERSIFIKACNÍ SYSTÉM

■ PROZÓDIE

(z řec. prosódia = nauka o rytmu, původně o přízvuku) – 1. soubor doprovodných zvukových vlastností hlásek, jako jsou přízvuk, výška tónu, délka apod., zároveň také odvětví versologie zkoumající využití těchto vlastností z hlediska výstavby verše. V průběhu vývoje básnictví mohou být využívány různé prozodické vlastnosti jazyka, v českém verši sylabotónická versifikace využívá relativně silného slovního přízvuku, historicky omezená versifikace časoměrná se opírala o výrazné rozdíly v kvantitě samohlásek, volný verš se opírá především o intonaci;

2. ve smyslu *prozodický systém* – vžitě, ale nepřesně označení pro → versifikační systém.

mc

PROPOVED viz SENTENCE

PRŮVODCE viz BEDEKR

PRVOTINA viz DEBUT

PŘEHRA viz PROLOG

PŘEDRÁŽKA viz ANAKRUZE

■ PŘEDSCÉNA

výstup hraný na proscéniu, nejčastěji před oponou, v němž jedna nebo více osob komentují děj, popř. vedou rozmluvu na vlastní fabuli zcela nezávislou, především o časových problémech. Vznik *p.* souvisí s potřebou přestavby za oponou; používala jí nejprve divadla, která postrádala kvalitnější technický aparát, teprve odtud přecházela na dobře vybavená jeviště. *P.* se stala výraznou součástí zejména komediálních a revuálních žánrů; u nás byla využita nejúspěšněji Voskovcem a Werichem v repertoáru Osvobozeného divadla.

kn

■ PŘEKLAD STROJOVÝ

převod textu z jednoho jazyka do druhého, prováděný samočinným počítačem. Tento proces sestává z analýzy (lexikální, syntaktické, frazeologické, sémantické) vstupního překládaného textu a dále ze syntézy výstupního textu, spočívající v přiřazování odpovídajících prvků jazyka, do kterého se překládá. Do paměti počítače je proto třeba předem uložit soubor pravidel, která za pomoci slovníku umožní přiřazovat vstupním jednotkám jednotky výstupní. Experimenty s *p. s.*, které byly započaty v padesátých letech (USA, SSSR aj.), jsou závislé jednak na rozvoji lingvistického výzkumu, jednak na stavu výpočetní techniky. Nelze však dosud předpokládat uskutečnění překladač uměleckého; z tohoto důvodu je cílem současných experimentů s *p. s.* překlad odborné literatury, popř. překlad pomocný, vyžadující ještě redakční úpravy.

Lit.: Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. *P. Sgall aj.*, Úloha a postavení algebraické lingvistiky, in: Časopis pro moderní filologii 51, 1969. *P. Vašák*, Statistický přístup k strojovému překladač, indexování a anotování textu, in: Československá informatika 14, 1972. *P. Sgall a kol.*, Učíme stroje česky, Praha 1982.

vš

■ PŘEKLAD UMĚLECKÝ

realizace již vytvořeného díla v jiném jazyce a v odlišném kulturním prostředí. Předmětem *p. u.* na rozdíl od původní tvorby není přímo konkrétní realita, ale umělecké dílo: proto cílem *p. u.* je dosáhnout toho, aby dojem, jímž působí na čte-

náře, byl pokud možno co nejbližší dojmu, jaký zanechává ve vnitřnosti originál, a aby byly zachovány estetické hodnoty originálu.

Proces překládání uměleckého díla zahrnuje překladačovo seznámení s předlohou a uvědomění si jejich ideově estetických kvalit, dále → interpretaci originálu, při níž se vedle vlastních hodnot díla uplatňuje i stanovisko překladače, a konečně vlastní vyjádření díla v jazyce překladače. K vystižení smyslu a dosažení estetické působivosti využívá *p. u.* veškerých možností jazyka, do něhož se překládá, jeho významových, stylistických i emocionálních prostředků vyjádření: zde má své místo i → substituce jednotlivých výrazů i stylových vrstev jazyka; přitom nejde o doslovnost nebo kopii určitých stylových prostředků, ale o dosažení obdobného účinku, často jen náznakem. Neadekvátnost využitých výrazových prostředků clového jazyka vede k nivelizaci a ke snížení umělecké hodnoty díla. Významnou úlohu v překladačském procesu má dialektika celku a částí, s níž souvisí dialektický vztah věrnosti a volnosti; vztah volnosti a věrnosti v *p. u.* závisí vždy na konkrétních podmínkách – na vztahu obou jazyků, popřípadě blízkosti národních kultur, na úrovni literatury, estetických názorů, myšlení atd. Důležitý zde je světový názor a estetické zaměření překladače, dobové estetické normy a požadavky, ovlivňující případnou aktualizaci *p. u.* (např. Hvězdoslavovy romantizující překlady z ruštiny), literární a překladačské tradice.

Vztah *p. u.* k původní literatuře závisí na řadě činitelů, např. na konkrétním stavu vývoje daného národního jazyka a literatury (překladačová díla mohou v některých obdobích – např. u nás v době národního obrození – původní literaturu částečně nahrazovat), na vztazích mezi literaturou v jazyce originálu a literaturou v jazyce překladače, na širších kulturně politických stycích obou národů i na úrovni překladačské praxe a vývoji teorii překladače a na jejich poměru k teorii literatury. Podle hodnocení místa překladače v národní literatuře dochází někdy i k vydávání překladačů za původní dílo (Puchmajer) nebo naopak díla původního za překlad (např. u nás některé detektivky a westerny ve 20. a 30. letech). Nezřídka znamenají překlady obohacení jazyka, jeho výrazových prostředků (viz po této stránce programové překlady Jungmannovy, dále Čapkovy, Taufrovy).

Přeložené umělecké dílo není pouhou náhražkou originálu, ale specifickou kulturní hodnotou, součástí národní literatury. Ve srovnání s původní literaturou má navíc specifickou poznávací funkci – informovat o originálu a jeho prostřednictvím o cizí kultuře. Spojení a vzájemný vliv kontextu domácí a cizí kultury, přímého ztvárnění reality autorem a zprostředkovaného ztvárnění překladačem vedou v *p. u.* ke vzniku nové kvality –

překladovosti – jakožto estetické hodnoty.

Lit.: *K. Čukovskij*, Vysokoje iskusstvo, Moskva 1964. *J. Etkind*, Poezija i perevod, Moskva–Leningrad 1963. *A. V. Fjodorov*, Vvedenije v teoriju perevoda, Moskva 1953. *Týž*, Osnovy obščej teorii perevoda, Moskva 1953. *K. Horánek*, Příspěvek k teorii překlada, Praha 1966. Kniha o překládání, Praha 1953. *J. Levý–B. Ilek*, Kapitoly z teorie a metodiky překlada, Praha 1956. *J. Levý*, Umění překlada, Praha 1963. On Translation, Cambridge 1959. *A. Popovič*, Poetika umeleckého překlada, Bratislava 1966. *Týž*, Preklad a výraz, Bratislava 1968. *I. Revzin–V. Rozenecvejs*, Osnovy obščego i mašinogo perevoda, Moskva 1964. Teorija i kritika perevoda, Leningrad 1962. Voprosy chudožestvennogo perevoda, Moskva 1955.

hř

PŘENÁŠENÍ VÝZNAMU viz NEPŘÍMÉ POJMENOVÁNÍ

PRERÝVKA viz ČESURA

■ PŘESAH

těž *enjambement* (franc., čti anžámbmán), ve starší poetice také *překročení verše větou* – nesoulad veršového a syntaktického členění básnického textu, nastávající tehdy, když veršový předěl připadá dovnitř věty mezi slova (popř. větné členy), mezi nimiž podle větného členění není syntaktický šev: *p.* bývá zvláště nápadný, když přesahující část věty vyplní jen část verše, do něhož se „přelévá“. *P.* rozrušuje jednotvárnost rytmicky pravidelných veršů, „rozvlňuje“ rytmus básně a tím pak na druhé straně paradoxně slouží i k vyznačování meziveršového předělu. Po významové stránce je *p.* činitelem básnické → aktualizace věty, neboť vyděluje a akcentuje slova, větné členy a vztahy na švu veršů; proto bývá hojně využíván zejména ve veršovaném dramatu.

Podle situace na konci přesahovaného verše rozeznáváme a) *p.* z verše syntakticky zřejmě neukončeného (srov. např. Tomanovo: „Polední prudké slunce bije | žár bílý v dlažbu. Melodie | uspaná fádni vzduchem chví.“) nebo b) *p.* z verše syntakticky zdánlivě uzavřeného (např. Wolkerovo: „Říkám vám, že zima není žádný stařec | v kočichu, s dřevěnou nůš, | naopak je to polonahá dívka, | která si v šestém poschodí promoklé střevíčky suší | nad zmodralým srdcem.“). Někdy *p.* překlenuje i předěl mezi strofami (tzv. *p. strofický*); k extrémnímu případu *p.* dochází při → rýmu lámaném (*p. slabičný*). S *p.* se setkáváme v celé historii poezie, nebyl však vždy stejně oblíben a hodnocen. Velkého rozmachu dosáhl za romantismu, jehož básníci v něm spatřovali symbol osvobození od klasicistických pravidel, avšak uplatňoval se i za klasi-

cismu (v nižších žánrech – v komedii a bajce). V české poezii je znám už v nejstarší době (Slovo do světa stvoření, Alexandreida).

mb

■ PŘIKLONNÁ SLOVA

v lingvistice slova, která v proudu řeči nemají nebo druhotně ztrácejí svůj přízvuk a připojují se tak rytmicky k nejbližším slovům přízvučným ve viceslovné celky, spjaté jedním hlavním přízvukem, v tzv. přízvukové takty. *P. s.*, která se připojují k předcházejícímu přízvučnému slovu, se nazývají *enklitika* (vlastní slova příklonná, *příklonky*), *p. s.*, spínající se s přízvučným slovem následujícím, se nazývají *proklitika* (předklonná slova, předklonky). Obou termínů se užívá často v teorii verše. Jako proklitika se chovají např. jednoslabičná slova na počátku jambických rytmických úseků (veršů, poloveršů), např.:

„Jak dlouhá noc – jak dlouhá noc –
Však delší mně nastává, – – –
Pryč, myšlenko!“ – A hrůzy moc
myšlenku překonává. –

(K. H. Mácha)

V češtině, kde je přízvuk na první slabice slov, mají převahu takty sestupné (sama existence vzestupných taktů v češtině bývá někdy považována za pochybnou, proklitika se pak považují za taktové předrážky k taktům sestupným), takže základními *p. s.* tu jsou *enklitika*, např.: „Tak málo mám krve a ještě mi teče z úst“ (P. Bezruč).

Lit.: *Fr. Daneš*, Intonace a věta ve spisovné češtině, Praha 1957.

mc

■ PŘÍMÁ ŘEČ

doslovná reprodukce projevu určité postavy (osoby) tak, jak byl realizován v průběhu zobrazovaného děje. *P. ř.* často doprovází → uvozovací věta (součást → autorské řeči), kterou se uvádí a referuje, kdo a za jakých okolností časových, situačních, prostorových, citových aj. projev pronesl; v moderní próze se uvozovací věta často vynechává. Nejvýraznějším znakem *p. ř.* je její grafické odlišení od autorské řeči: od uvozovací věty je obvykle oddělena dvojtečkou, dále bývá ohraničena uvozovkami apod. Slovesa i zájmena *p. ř.* mohou být ve všech třech osobách – na rozdíl od autorské řeči (třetí, popř. první osoba); v *p. ř.* se vyskytují všechny tři časy (přezens, přeteritum, futurum), využívá se i hovorových jazykových prostředků, zvláště k bližšímu charakterizování postav apod.

Statistický průzkum ukazuje, že věta *p. ř.* je vcelku (průměrně) kratší – v počtu použitých slov – než věta autorské řeči, což souvisí se snahou doslovně reprodukovat projev realizovaný v prů-

běhu děje a zobrazit jeho bezprostřednost. V umělecké próze se *p. ř.* nejčastěji vyskytuje v dialogu, popř. jako součást vyprávění, které ožívuje a kde plní funkci citátu (dokreslení); podobně ve vědeckém a publicistickém stylu, kde se pomocí *p. ř.* cituje cizí myšlenka.

Lit.: B. Havránek-A. Jedlička, Česká mluvnice, Praha 1960. A. Jedlička aj., Základy české stylistiky, Praha 1970. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962. J. Mistrik, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970.

vš

PŘÍMĚR viz PŘIROVNÁNÍ

■ PŘIRODNÍ PRÓZA

těž *beletrie o přírodě* – označení pro prozaické útvary (črta, povídka, novela, román), umělecky zobrazující přírodní realitu. Primárním problémem *p. p.* se stalo ztvárnění relace člověk-příroda, postavení člověka v přírodě a sloučení odborného hlediska se subjektivním pohledem spisovatele v umělecky vyvážený celek. V naší literatuře se *p. p.* vyvinula v druhé polovině 19. stol. z popularizačních prací, které chtěly zprostředkovat snadnější poznání živočichů, rostlin a přírodního koloběhu. Umělecké úrovně dosáhl v této oblasti až Josef Thomayer. Během vývoje se *p. p.* formově a tematicky rozrůžňuje a kultivuje, do popředí se dostává vztah autora k přírodě (Vrba, Mahen, Marcha) a diferencuje se a individualizuje přístup k přírodnímu celku. Lidská determinovanost přírodou je v současnosti nahrazena varováním před nešetnými civilizačními zákroky do přírodního prostředí (Tomeček). V některých případech zasahuje *p. p.* do jiných žánrových oblastí, do literatury pro mládež nebo do sféry populárně naučné literatury. Značné obliby u nás dosáhly také práce cizích autorů, zejména R. Kiplinga, E. T. Setona, J. Londona, M. Prišvina, V. Biankiho aj.

sb

■ PŘIROVNÁNÍ

těž *příměr* – stylistický prostředek opisného vyjádření, jehož účelem je vytknutí některé vlastnosti nebo stránky určitého jevu, věci, osoby nebo představy. *P.* je založeno na jednom ze základních postupů poznávacího procesu, na srovnávání. *P.* má tři členy: to, co se přirovnává (comparandum), to, k čemu se přirovnává (comparatum), a to, co je pro předcházející dva členy společné (tertium comparationis). Protože comparatum má osvětlit a přiblížit comparandum, přirozeně se předpokládá, že je to něco objektivně existujícího, a právě tou vlastností nebo stránkou, která tvoří tertium comparationis, dokonce obecně

známého (např. „stařík moudrý jako Sókratés“).

Vnější znak *p.* (gramatická spojka „jako“) může být přitom vynechán („Stařík, moudrý Sókratés, odešel...“) a na *p.* se tím nic podstatného nezmění. Naopak slůvko „jako“ ještě nezaručuje, že jde skutečně o *p.* (tak např. Nezvalův verš z Edisona: „Pocítil jste smutek tak jako já včera“ není ve skutečnosti *p.*, ale básnický obraz, jehož účelem není učinit Edisonův smutek názornějším, ale postavit vedle sebe básníka a vynálezce jako rovnocenné partnery). Podobně pojmenuje-li básník v divadelní hře jednu postavu trvale Sókratem (nebo strýcem Sókratem, jako to učinil Nezval ve hře Milenci z kiosku), není to *p.*, ale → metafora, která se pak v komedii rozvíjí (realizuje).

Mnohá přirovnání jsou v hovorové řeči již vžitá (zautomatizovaná), vznikají však vždy i nová, a to z potřeby originálního afektivního pojmenování. *P.*, které je od antických dob jedním z důležitých prostředků výstavby textů krásné literatury, doposud nehlouběji analyzoval Hegel, který odmětal vidět účel *p.* ve zvyšování živosti a zřetelnosti a oceňoval u něho „hřížovost fantazie a citu, která se zahlubává“, obraznost, která srovnávacím prodlévá u důležitějších předmětů, a hlavně osvobodivou funkci. Mnohá *p.*, která Hegel v této souvislosti uvádí, jsou podle dnešních představ *p.* jen po formální stránce, ve skutečnosti jsou to však *metaforická p.* nebo metafory; to ovšem odpovídá Hegelovu pojetí metafory jako zestručněného přirovnání. Metaforický živel je nepochybně dosti silný i u mnoha klasických *p.*: ani v nich není comparatum jen trpným znázorňovatelem a zvyšovatelem jasnosti a zřetelnosti comparanda.

Rozvinuté *p.* se nazývá → podobenství (parabola), *p.* bez výslovně uvedeného, nicméně nepochybného a jednoznačného tertium comparationis je → paralelismus, negativní *p.* se označuje jako → antiteze.

Lit.: G. W. F. Hegel, Estetika, Praha 1966. V. Nezval, Dvojitá obraznost, in: V. N., Moderní básnické směry, Praha 1937.

mb

■ PŘÍSLOVÍ

(lat. proverbium) – stručně a jadrně stylizovaný soud obsahující zásady nebo zevšeobecněné zkušenosti kolektivu. Nadosobní, imperativní a poznávací obsah *p.* vyniká zvláště v kontrastu s příbuznými folklórními útvary, → pořekadlem, → rčením a → úslovím, v nichž převládá tvořivost fantazijní a čistě jazyková. *P.* se dělí na *metaforická*, v nichž se doslovná výpověď nekryje se svým smyslem (např. Slepý o barvách souditi nemůže znamená, že nemáme soudit o tom, čemu nerozumíme), a *gnómičká* (blízká → sentencím a → gnómám), jež vyslovují mravní naučení přímo

a abstraktnějším jazykem (pýcha předchází pád, chudoba cti netratí). Po stránce tematické se *p.* dotýkají všech oborů praktického života lidu; práce, vztahů mezi kolektivem a jednotlivcem, sociálních rozporů, člověka a jeho vlastností, přírody i meteorologických jevů (→ pranostiky).

P. je využíváno uměleckou literaturou v próze i poezii v mnoha odstínech a pro rozmanité účely: pro poučení, osvětlení řeči, pro potvrzení a podepření názoru, k zjemnění výrazu, k vyjádření distance, k nápodobě lidového stylu i k jeho parodování. Např. hojná přísloví v Babičce B. Němcové zdůrazňují v souladu s romantickým pojetím folklóru lidovou moudrost, zobecňující normativní povahu lidové zkušenosti; A. V. Šmilovský v Baronu Krušinovi nebo J. Š. Kubín v pohádkách naopak využívají obrazného rázu *p.* a pořekadel, aktualizují a zatraktivňují jimi významovou výstavbu; Vančurova próza Hrdelní pře aneb Příslaví využívá *p.* k parodování pseudointelektuální rétoriky, J. Suchý v písňových textech vyvolává parafrázemi, citacemi a „vytvářením“ *p.* nových efekty humorné, satirické a depoetizační (Kdo jinému jámu chystá / ten se asi lekne / když sám do té jámy zčista- / jasna sebou sekne). Sběrateli českých *p.* byli zejména Komenský (Moudrost starých Čechů), Dobrovský (Českých přísloví sbírka), Čelakovský (Mudrosloví národu slovanakého ve příslovích) a V. Flajshans (Česká přísloví).

Lit.: Československá vlastivěda III, Lidová kultura, Praha 1968. J. Mukařovská, Příslaví jako součást kontextu, in: J. M., Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. O. Zich, Lidová přísloví z logického hlediska, Praha 1956.

pt

PŘÍZVUČNÁ PROZODIE viz TÓNICKÝ SYSTÉM

■ PŘÍZVUK

komplexní prozodická kvalita odlišující některé slabiky proudu řeči od slabik jiných; její součástí je zesílení hlasu, změna tónu, popř. prodloužení slabiky a ténbr. Podle převládající složky je *p.* charakterizován jako *dynamický* (silový, výdechový), např. v češtině, nebo jako *melodický* (tónový), např. v staré řečtině, čínštině atd. Podle umístění *p.* se rozlišuje *p. stálý* (vázaný na pevnou slabiku, např. v češtině na první, v polštině na předposlední atd.), *přízvuk volný* (na určitou slabiku nevázaný) a *pohyblivý* (přesouvající se v různých tvarech téhož slova z jedné slabiky na druhou, např. v ruštině). Podle charakteru úseku, v němž *p.* diferencuje jednotlivé slabiky, rozeznává se *p. slovní*, *p. taktový* a *p. větný*. *P. slovní*, spočívající v češtině vždy na první slabice osamocené slova, je pouze potenciální, neboť slovo funguje normálně jako část výpovědi, v níž může být *p.* některých slov (příklonky, předklon-

ky) potlačen, takže vzniká i několikaslavný celek, takt, podřízený jednomu *p. taktovému*. Termínem *větný p.* se označuje skutečnost, že v každé výpovědi existuje přízvukový takt, jehož přízvučná slabika se stává zvukovým centrem výpovědi, přičemž však vynikání této slabiky není dáno – na rozdíl od *p. slovního* nebo *taktového* – především intenzitou. U přízvuku *slovního* nebo *taktového* se někdy navíc odlišuje *p. hlavní* a *p. vedlejší*, který je slabší, nemá mluvnické funkce a je pouze záležitostí fyziologickou.

Přízvuk slovní (taktový) se v systému → tónickém a → sylabotónickém stává základní rytmicky organizovanou prozodickou kvalitou.

Lit.: F. Daneš, Intonace a věta ve spisovné češtině, Praha 1957. J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1957.

mc

PSEUDOKLASICISMUS viz KLASICISMUS

■ PSEUDONYM

(z řec. *pseudos* = lež; *onyma* = jméno) – nepravé jméno autora, např. Ivan Olbracht, pův. Kamil Zeman; Jaroslav Vrchlický, pův. Emil Frída; Karel Toman, pův. Antonín Bernásek; Jiří Mahen, pův. Antonín Vančura; Anatole France, pův. Jacques Thibault; Stendhal, pův. Henri Beyle; Ivan Krasko, pův. Ján Botto. *P.* plní různé funkce – utajuje skutečného autora před veřejností, mění autorův společenský stav (Jiří Karásek ze Lvovic, pův. Jiří Antonín Karásek; naopak Novalis, pův. Friedrich von Hardenberg), estetickou hodnotu příjmení (Otokar Březina, pův. Václav Jevavý), podsouvá jménu symbolický význam (Petr Bezruč, pův. Vladimír Vašek; Pavel Bojar, pův. Karel Krejčík; Ivan Skála, pův. Karel Hell), blíže určuje autorův původ (K. V. Slanský, pův. K. A. Vinařický, M. Kutnohorský nebo T. Hornák, pův. J. K. Tyl) aj.

Pro některé formy pseudonymu existují zvláštní názvy řeckého původu: → *allonym* (vypůjčené jméno od jiného autora, např. B. Václavek publikoval za okupace pod jménem L. Cívrného a B. Mathesia), → *anagram* (vzniká přehozením písmen původního jména (např. Voltaire = Arouet l. j., tj. Arouet mladší), *anonym* (obrácené jméno, např. R. E. Jamot = J. Thomayer, K. E. Barrey = Č. Jeřábek, A. K. Buk = František Kubka), *asteronym* (nahrazení jména hvězdičkou), *kryptonym* (nové jméno je sestaveno z počátečních písmen nebo slabik křestního jména a příjmení, např. T. Svatopluk, vl. jm. Svatopluk Turck), *telonym* (značka z posledních písmen autora skutečného jména, častá šifra, např. -ra = Josef Hora, ek = Bedřich Václavek aj.).

Lit.: R. Frattarolo, Anonimi e pseudonimi, Caltanissetta 1955. S. Halkett, J. Laing, A Diction-

nary of Anonymous and Pseudonymous English Literature, Edinburgh-London 1926-1935 (7. sv.). M. Holzmann, H. Bobatta, Deutsches Pseudonymen-Lexikon, Wien, Leipzig 1906. G. A. Stonebill, A. Block, H. W. Stonebill, Anonyma and Pseudonyma, London 1926 (4 svazky). A. Taylor, F. J. Mosher, The bibliographical List of Anonyma and Pseudonyma, Chicago 1951. A. Dolenský, Slovník pseudonymů a kryptonymů v československé literatuře, 3. vyd., Praha 1934. J. Vopravil, Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře, Praha 1973.

pt

PSEUDOROMANTISMUS viz ROMANTISMUS

■ PSYCHOANALÝZA

(z řec. psýché = duše), též *freudismus* – původně léčebná metoda neurotických stavů; proměnila se postupem času už v díle svého průkopníka S. Freuda (1856-1939) v nauku aspirující vyložit celý duševní život člověka, a to už od dětství, ze sexuálních pohnutek a sexuální povahy lidského nevědomí. Sexuální determinaci a freudovský pansexualismus se později pokusil nahradit C. G. Jung „archetypy“ kolektivního nevědomí a A. Adler spatřoval jako určující moment lidské psychiky pud k moci a komplexy s ním spojené. Po druhé světové válce došlo k dalším proměnám *p.*, zejména ve zdůraznění společenských faktorů (E. Fromm). Ve všech těchto stádiích měla *p.* živý kontakt s literaturou, na kterou se odvolávala při prokazování svých tezí (např. své učení o oidipovském komplexu, tj. sexuálním vztahu k matce a průvodní žárlivé nenávisli k otci, demonstrovala na Hamletovi apod.), ale na niž také přímo působila, a to jak na tvorbu, tak na její interpretaci, tj. na literární vědu.

Freudovo učení podstatně ovlivnilo vývoj části literatury a umění hlavně v době mezi světovými válkami. Freudův způsob nazarání na sen, teorie spontaneity a do značné míry i freudovský pansexualismus a odpor vůči cenzuře rozumu, proti morálce a dalším společenským normám i nechuť vůči kultuře převzal → surrealismus, který opřel o freudovské učení svou orientaci k nevědomí i svou tvůrčí metodu odhalování tohoto nevědomí. Surrealismus se po určitou dobu pokoušel o syntézu freudismu a marxismu, avšak s freudismem se rozcházel v pojetí lásky a poezie, i v politické a estetické orientaci (freudismus je nauka v podstatě idealistická, společensky konzervativní; Freud se také od surrealismu distancoval). *P.* ovlivnila kromě surrealismu v různé míře i řadu dalších autorů 20. století (její vliv byl hledán u J. Joyce, D. H. Lawrence, Sh. Andersona, F. Kafky, Th. Manna, F. Scotta Fitzgeralda aj.), zatímco u jiných (např. u M. Prousta)

byly sledávány bezděčné analogie.

S aplikací *p.* na vědu o umění a literatuře začal už S. Freud, který se k umění dostal při hledání argumentů pro svou hypotézu, později pak věnoval umění speciální pozornost (Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci). Freudismus aplikovali na interpretaci literatury E. Jones (Psychoanalytický rozbor Hamleta, 1910), O. Rank (Umění a umělec, 1932) aj. *P.* v tomto stadiu nedospěla však při výkladu literatury dál než k odvozování díla z osobních komplexů tvůrce; dílo se chápalo jako prostředek odhalení neznámého a neovladatelného v člověku, pozornost se soustřeďovala spíše k mechanismu geneze. Umělec je podle Freuda v zásadě člověk, který se odvrací od skutečnosti, protože se nehodlá zřít realizace svých instinktů; realizuje je ve sféře představ, avšak materializací těchto představ v díle nalézá cestu ke skutečnosti, vytváří novou skutečnost, která se jeví jako odraz autentického života. Freudismus zdůraznil opět díla s tvůrcem, nebyl s to však postihnout nic z umělecké specifčnosti, z problému hodnoty atd. Určitý krok k posízení specifčnosti umění představuje až jungovská fáze vývoje *p.*; vztahem svého učení o archetypech k básnickému umění se zabýval už sám Jung (knižně v Příspěvcích k analytické psychologii, 1928), který věřil, že „prvotní obrazy“, archetypy, které trvají v kolektivním nevědomí, se přenášejí biologicky; na Junga navázala M. Bodkinová (→ archetypální kritika). Na jinou stránku Jungova učení navazovala J. Evansová (Vkus a temperament, 1939), která aplikovala Jungovu typologii extrovertů a introvertů na třídní umění.

Psychoanalytické výklady literatury byly od začátku podrobovány ostré kritice z nejrůznějších pozic. Formalistickou opozicí vyjádřil Roger Fry v díle Umělec a *p.* (1924), *p.* však byla odmítána i teoretiky zdůrazňujícími osobnost a tvůrčí akt (např. F. X. Šaldou). Marxistická kritika nejprve, zejména v anglosaském světě, kde *p.* byla nejrozšířenější a také se nejčastěji aplikovala na literaturu (K. Burke, Trvání a změna, 1935; Filozofie literární formy, 1951), uvažovala o spojení *p.* s marxismem, později se došlo k přesvědčení o neslučitelnosti (z buržoazních pozic L. Fraiberg, Psychoanalýza a americká literatura, 1960). Trvalý boj s *p.* v literatuře vede sovětská literární věda. U nás se pokoušeli aplikovat *p.* na výklad literatury zejména surrealisté (hlavně v máchovském sborníku Ani labuť ani luna, 1936), marxistická literární teorie a kritika však brzy vycházela ze zjištění, že „jakýkoli smír mezi marxismem a freudismem je vyloučen“ (předmluva k 6. sv. Knihovny Levé fronty, Marxismus a freudismus, 1933).

Lit.: J. Levý, Západní literární věda a estetika, Praha 1966. W. Musbg, Psychoanalyse und Li-

teraturwissenschaft, Berlin 1930. V. *Nezval*, Čím je surrealismu S. Freud, in: Tvorba 1936. *Reich*, *Sapir*, *Jurinec*, Marxismus a freudismus, Praha 1933. *Ot. Fischer*, Duše a slovo, Praha 1929.

mb

■ PSYCHOLOGICKÉ DRAMA

typ divadelních her, jejichž syžet je podobně jako u → charakterového dramatu využit k divadelně účinnému exponování hlavních postav, popř. k jejich sebepoznání v průběhu hry (→ anagorize); typ *p. d.* rozvinul zvláště realismus 19. stol. (A. S. Gribojedov, A. N. Ostrovskij), ale již předtím W. Shakespeare aj. Neobyčejně se *p. d.* podílí na dramatické 20. stol., vedle → analytického dramatu sem patří tvorba A. Millera, T. Williamse, M. Gorkého, J. Anouilhe atd.

kn

■ PSYCHOLOGICKÝ ROMÁN

(z řec. *psyché* = duše) – románový žánr příznačný pro realistickou prózu 19. stol. (ve Francii Stendhal, Balzac, Flaubert aj., v Anglii Thackeray aj., v Rusku Tolstoj, Dostojevskij aj., v Německu Hauptmann, T. Mann aj.), zaměřující se na vykreslení duševního života, chápaného jako střetání protikladných stavů a pocitů. Zobrazení niterných reakcí postav poutá autorovu pozornost v míře daleko větší než objasnění vnějších motivů, jimiž je chování hrdinů determinováno. Vzhledem k rozmanitosti psychologické problematiky můžeme *p. r.* dělit na psychologicko-analytický, psychopatologický (např. díla E. T. A. Hoffmanna), sentimentální; zkoumáme-li žánr v perspektivě děje, lze rozlišit *p. r.* historický, společenský, ze současnosti atd., častá je také kombinace psychologismu a dobrodružnosti.

Za přímého předchůdce *p. r.* je označován tzv. *analytický román*, např. Kněžna de Clèves od Mme de Lafayette (1678), Prévostova Manon Lescaut (1731), Nebezpečné známosti Choderose de Laclose (1782), a především Adolf (Adolphe, napsán 1807, publikován 1815) B. Constanta, ukazující rozštěpenost lidské psychiky, vztah vědomí a podvědomí, roli potlačovaných citů a odhalující pravdivé pohnutky lidského jednání. Zájem o duševní život postav, charakterizující mnohé spisovatele preromantického a romantického období (Rousseau, Wieland, Goethe, Musset aj.), nelze směřovat s metodami *p. r.* poloviny 19. stol., které se – v kontextu světové literatury – vyznačují novými způsoby analýzy. V racionalistické poetice např. mají rozpory duševního života formálně logický základ: chápou se jako střetávání dvou různě směřujících, vzájemně se zaměřujících, přitom ale pevně uzavřených jednotek – dvou protikladných vášní, nebo nějaké

vášně a povinnosti, či vášně a egoismu (Adolphe) apod. Podobná polarita je přítomna i v romantismu, ačkoliv protiklad tu nabývá jiného významu: netýká se již vášní stojících mimo člověka, nýbrž obrací se k rozporům celého individua v rámci jednotné lidské osobnosti.

Princip vědomé historické a sociální podmíněnosti vnášel stále hlubší změny do struktury duševních protikladů; v raném realismu je tato sociálně historická determinovanost velmi široká a intenzivní, neruší však ještě binární mechanismus vášni a usilování (vynikající ukázkou je v tom smyslu Stendhalův román Červený a černý: má ještě charakteristické rysy analytického románu, ještě je tu romantický hrdina, zmítaný mezi dvěma vášněmi – láskou a ctižádostí, ale současně je vše zasazeno v systému sociální a historické podmíněnosti). V procesu rozvíjení realismu pronikala historie stále více do zobrazení citů, událostí, charakterů; dějiny tak již nehýbou pružinami klasických vášní, ale vyvolávají v současném člověku nové historické vlastnosti, které vstupují do nových, dosud neznámých vztahů. Zároveň je také podmíněnost historická, fyzilogická, životní atd. diferencovanější, dosahuje různých kvalit a významů. Metoda *p. r.* je pak vlastně analýza – zjevná i skrytá, přímá i nepřímá, soustředěná k záhadám jednání, zkoumající rozpory mezi činy a city. Toto střetání neočekávanosti (až paradoxálnosti) se zákonitostí bylo dovedeno do krajní míry Tolstým (a před ním Flaubertem), jehož tvůrčí přístup je označován za nejvyšší stupeň analytického psychologismu.

Ve 20. stol. se vlivem Freudovy → psychoanalýzy rozvíjí technika tzv. → vnitřního monologu, umělecká transpozice proudu vědomí, která odhaluje skryté mechanismy lidského poznání, rozličné psychické komplexy apod. (Joyce, Proust, Woolfová, Musil, Kafka aj.). V dílech některých spisovatelů se psychologický popis duševních hnutí stává cílem sám o sobě: nálady a prožitky hrdinů jsou podány v detailním záběru, na druhé straně není však dostatečně zvýrazněna konkrétní spojitost s jejich projevem vnějším. Odtud pramení zobrazení nejružnějších patologických stavů, typické zvláště pro tvorbu existencialistických spisovatelů (A. Camus, H. Hesse; → existencialismus v literatuře). V kontextu moderního románu je psychologická problematika stále živá a neomezuje se pouze na román (dokladem jsou četné psychologické novely a jiné prozaické žánry).

Lit.: L. Edel, *The Psychologic Novel*, New York 1959. L. Ginzburgová, *Psychologická próza*, Praha 1982.

ko

■ PSYCHOLOGIE LITERATURY

těž *literární psychologie* – odvětví psychologie, aplikované na literární tvorbu a vnímání literárního díla. Z obecné psychologie se jí úzce dotýká učení o vjemech, učení o citu a učení o představách. Zvláštností *p. l.* je, že se jen v omezené míře může opírat o empirické metody, počínaje přímým pozorováním, experimentem, dotazníkovou činností a besedami konče (mezi první podnětné práce toho druhu patří Binetův a Passyho dotazníkový průzkum mezi soudobými francouzskými dramatickými umělci, 1894). Vedle těchto fakt, jejichž zpracování je již poměrně metodologicky prověřeno, slouží jako materiál *p. l.* mimo jiné také samo literární dílo, které však dosud po mnoha stránkách psychologickému výzkumu vzdoruje, neboť nepředstavuje bezprostřední a „věrný“ odraz psychiky autora (vliv tradice, nadosobní repertoár uměleckých prostředků apod.). Cesta od díla k autorovi je značně problematická a skýtala především prostor k postulování hypotéz. Např. → psychoanalýza vidí v literárním díle projev a „sublimaci“ podvědomých sexuálních pudů, které již nejsou řešitelné snem, a složitost uměleckých prostředků pojímá často jen jako způsob maskování tohoto konfliktu, čímž nutně redukuje sdělnou funkci umění. V návaznosti na psychoanalýzu Jungova škola vidí v literárním díle → archetypy, základní formy lidské kolektivní psychiky, a usiluje o jejich dešifraci. Zdá se, že v současném stadiu *p. l.* je nejschůdnější cesta ke vnímání; literární dílo se pak z psychologického aspektu jeví jako systém podnětů vědomě organizovaných, aby vzbudily estetickou (a psychickou) reakci.

V oblasti *psychologie tvorby*, ačkoliv se jako relativně samostatné odvětví *p. l.* zformovala až v nedávné době, má celá řada otázek již značně dlouhou kontinuitu. Už v antice bylo věnováno mnoho pozornosti podstatě geniality (teorie božského vnutnutí, posedlosti, pojetí nadání jako kompenzace za tělesný nedostatek apod.), která se těšila pozornosti i v moderní psychologii, nicméně byla zde řešena příliš úspěšně z jednostranného psychopatologického stanoviska, bez přihlídnutí ke kulturně společenskému významu umění. Např. M. de Tours a soustavněji pak C. Lombroso a M. Nordau (druhá pol. 19. stol.) položili přímo rovnítko mezi geniálním umělcem a neurotikem. Současná psychologie tvorby stojí před otázkou postavit na vědecký základ tradiční pojmy, jimiž byly popisovány některé fáze → tvůrčího procesu, jako inspirace, intuice apod.

Tradičně je *p. l.* úzce spjata se → sociologií literatury; společně a bez ostrého rozlišení pronikaly zřetelne k společenské a individuálně psychologické stránce literárních jevů do literární vědy koncem minulého století (Taine, Hennequin). Pře-

devším psychologie vnímání literárního díla navazuje se sociologií velmi úzké svazky, orientující se na společenskou podmíněnost a nadindividuální charakter dobových konkretizací díla; ale styky obou disciplín jsou mnohem hlubší, jsou podmiňeny dialektikou individuálního a sociálního faktoru geneze díla. Tuto stránku umělecké tvorby postihla již raná marxistická sociologie umění, hledající v literárním díle odraz psychiky společenského člověka (Plechanov aj.). Značná část *p. l.* tak spadá vlastně již do sociální psychologie, která zkoumá všechny aspekty společenského chování člověka.

Lit.: O. Fischer, *Otázky literární psychologie*, Praha 1917. A. Jurovský, *Duševný život v společenských podmínkách*, Bratislava 1965. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1952. L. S. Vygotskij, *Psychologie umění*, Praha 1981. R. Wellek–A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1962.

mc

■ PUBLICISTICKÝ STYL

(z lat. *pūblicus* = veřejný) – jeden z tzv. funkčních stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje projevy publicistiky psané (v denním a ne odborném periodickém tisku) a projevy publicistiky mluvené (ve sdělovacích prostředcích apod.) s funkcí informační (zpravodajskou), agitační (přesvědčovací a získávací) nebo obecně vzdělávací. Z funkcí *p. s.* vyplývají požadavky ideovosti a aktuálnosti projevu i požadavky srozumitelnosti, přehlednosti a úspornosti vyjádření.

Základní formou realizace *p. s.* je spisovný jazyk. Specifickou vrstvou lexikálních prostředků *p. s.* tvoří např. frekventované termíny některých vědních oborů (mj. filozofie, ekonomie, práva), běžná cizí slova (např. ve sportovní terminologii), různá automatizovaná spojení, obraty apod. V publicistických projevech se podle situace uplatňují i některé prostředky hovorové, expresivní nebo slangové. V syntaktické stavbě projevů *p. s.* se užívá řady prvků přejatých z → odborného stylu (např. jmenné a pasivní konstrukce), některých prostředků expresivně zabarvených (např. řečnické otázky, zvolací věty) apod.

Útvary *p. s.* lze rozdělit na a) zpravodajské (zpráva, zpravodajské interview, noticka, komuniké aj.), b) analytické (úvodník, komentář, recenze, posudek aj.), c) řečnické (veřejný projev, řeč) a d) tzv. beletristické (reportáž, črta, causerie, fejeton, glosa, sloupek aj.). Beletristické útvary *p. s.* využívají v určité míře výrazových prostředků → uměleckého stylu, avšak na rozdíl od obdobných žánrů umělecké literatury je pro ně příznačná aktuálnost, jednoznačnost a konkrétnost. V uměleckém stylu se prostředků *p. s.*, přizpůsobených strukturálním potřebám literárního díla, uží-

vá k charakterizaci postav nebo prostředí, často se záměrem parodickým nebo satirickým (srov. např. mnohostranné využití publicistických žánrů v Čapkově románu *Válka s Mloky*).

Lit.: A. Jedlička, *Jazyk a styl novin a česká jazykověda*, in: *Novinářský sborník* 10, Praha 1965. J. Mistrík, *Štylistika slovenského jazyka*, Bratislava 1970 (s bibl.).

jh

■ PUCHMAJEROVCI

básnická škola počátku českého národního obrození, k níž patřili básníci vystupující v Puchmajerových almanaších 1795–1814 (V. a J. Nejedlý, A. J. Puchmajer, Š. Hněvkovský, P. Šedivý a další). P. značně rozšířili repertoár vznikající obrozenecké poezie ve srovnání s předcházejícími → thámovci, a to o bajku, popisnou lyriku, baladu, a především o vrcholky klasicistické poezie, ódu a epos. Proti převážně sylabické poezii thámovců přijali a rozpracovali Dobrovského kodifikaci české sylabotónické versifikace a pokusili se převést do sylabotónické soustavy metrická schémata antických veršů. Přestože při hledání přízvučných ekvivalentů rozmanitých antických stop později teoreticky uvažovali i o rytmických hodnotách kvantit, absolutizovali úlohu přízvučky ve verši uzákoněním shody přízvučky a metrického důrazu (iktu). Zásah p. do vývoje literatury splnil svou úlohu jako cesta k vysoké poezii, pro níž se v duchu klasicistních představ jevilo zčesťnění antických meter jediným prostředkem, nicméně příliš zdůrazněná stopovost verše se záhy svou rytmickou jednotvárností stala překážkou právě tomuto cíli.

Lit.: K. Horálek, *K poetice A. J. Puchmajera a jeho školy*, in: *Slovesná věda 1948–1949. Týž*, *Počátky novočeského verše*, Praha 1956. V. Jiráč, *Lyrika českého obrození*, Praha 1940. J. Mukařovský, *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, in: *J. M., Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948.

mc

■ PYRICHUJ

(řec. pyrřhichios, od řec. pyrřhiché = válečný tanec), též *dibrach* – v antické metrice stopa o délce 2 mor, realizovaná dvěma krátkými slabikami (U U).

mc



QASIDA viz KASIDA

QIT'A viz KITA

■ QUATTROCENTO

(it. = čtyři sta, čti kvattrocento) – 1. název pro 15. století v italském renesančním umění a literatuře;

2. označení vystihující charakter umělecké a literární tvorby v Itálii 15. století. Q. se inspiroje novým životním ideálem → renesance a novou orientací v myšlení (→ humanismus), osvobozenou od středověké teologie a scholastiky. V důsledku příznivých ekonomických podmínek nastává v Itálii rozvoj dvořanské a literární kultury s jejími různými středisky ve velkých městech země. Zatímco ve století předcházejícím byla antika vzorem v oblasti vědění, promítá se nyní její kult do imitování starověkých literárních forem, jejichž prostřednictvím je viděn současný svět, člověk i příroda. Autor nemá na mysli konkrétní představu, nýbrž tu či onu frázi klasických básníků, Vergilia, Horatia aj.; nezáleží na tom, co je řečeno, ale jak je to řečeno. S obratem k antice souvisí i kult latiny, modulované v literárních dílech té doby s velkým půvabem a hbitostí. Latinská tendence se setkala s odporem zejména ve Florencii, kde italština měla již bohatou tradici. Nejzřetelnější výraz literatury q. lze spatřovat v latinsko-italské tvorbě básníka Angiola Poliziana (1454–1494).

ko

■ QUINTILLA

(špaň., portug. *quintilha*, čti kintilja) – španělská a portugalská pětiveršová strofa, složená zpravidla z osmislabičných rýmovaných veršů. Nejčastější rýmové uspořádání: abba nebo abaab.

pt



RÁČEK viz PALINDROM

■ RADIF

(arabsky) – též *redif*, slovo nebo skupina slov kladených v orientálních formách poezie (např. v → gazelu) za rým a tím tvořící určitý refrén.

Smím růží východní ti věnčit skráň,

ó Prabo?

Vzdát cizí písní tobě lásky daň, ó Prabo?

Hle s básní růže, mám jich plný klín,

Již beru slzou porosené v dlaň, ó Prabo.

(Vrchlický)

vš

■ RAJOŠNIK

jedna z forem ruské lidové poezie; člení se na verše se zcela volným počtem slabik, volným přízvukem a koncovým rýmem, zpravidla sdruženým. Název je odvozen od jarmarečního zpěváka, tzv. rajošnika, který své obrázky doprovázel rýmovaným vyprávěním s četnými průpovědkami a narážkami, nezřídka aktualizujícími.

Forma *r.* je příznačná pro staroruské lidové hry (Car Maximilián aj.), uplatňovala se i v ruské poezii 17. a 18. stol., byla však zatlačena zprvu sylabickým a později sylabotónickým veršem; později v 19. a 20. stol. se objevuje jen ve stylizacích (např. v Puškinově Pohádce o popovi a jeho dělníku Baldovi, u Někrasova aj.). Hojně užívala *r.* sovětská revoluční poezie (D. Bědnyj, V. Majakovskij) a → agitky.

Lit.: B. I. Jarcho, Ritmika t. n. „romana v stichach“, in: Ars poetika II, 1928. L. Šeptajev, Russkij rajošnik XVII veka, in: Uč. zapiski LGPI im. Gercena 87, 1949.

tb

■ RANK

(angl. = pořadí), řidčeji v češtině též *rang* (podle něm. Rang = řád, stupeň, pořadí) – číslo vyjadřující pořadí slova ve → frekvenčním slovníku. Uspořádají-li se jednotky (lexikální jednotka, slovní tvar, slovo) frekvenčního slovníku postupně podle → frekvence, tj. od frekvence nejvyšší k nejnižší, je číslo, vyjadřující pořadí v této uspořádané řadě, *r.* dané jednotky slovníku; viz též → Zipfův zákon.

vš

■ RAPP

(rus. zkratka pro Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej = Ruská asociace proletářských spisovatelů) – ruská sovětská literární organizace v letech 1925–1932. Zaměřila se na proletářskou literaturu jako na masové hnutí, získávala a podporovala spisovatele z dělnických řad. Na rozdíl od → Proletkultu uznávala nutnost stranického vedení v oblasti literatury. Představitelé *R.* zdůrazňovali třídní charakter literatury a význam světového názoru v ní. Jejich nedostatečné teoretické znalosti marxismu a zejména podceňování Lenina odkazu však vedly k eklekticismu a ke ko-

lísání tvůrčího programu (od přezírání kulturního dědictví k heslu „učit se od klasiků“, k teoriím „živého člověka“ a „bezprostředních dojmů“ atd.). V realizaci jejich zásad se často projevoval nehistorický, zjednodušený přístup, mechanické přenášení pouček dialektického materialismu do literatury a s tím spojené podceňování specifčnosti literatury a její pojetí jako „služky politiky“. V praxi *R.* se vyskytovaly některé přežitky Proletkultu – sklony k sektářství a absolutizaci vlastních názorů, osobování si práva rozhodovat, kdo je „spojenec“ či „nepřítel“, hrubé a nespravedlivé napadání spisovatelů, mj. i Gorkého, Majakovského, Alexeje Tolstého. V posledních letech své existence se *R.* zřekl některých chybných hesel, nový program však nevypracoval. Organem *R.* byl časopis Na literaturnom postu (1926–1932) a teoretický časopis RAPP. K nejvýznamnějším představitelům *R.* patřili L. Averbach, J. Libedinskij, A. Bezumenskij, A. Selivanovskij, V. Kiršon, V. Jermilov a A. Fadejev, který však později od chybných metod ustoupil a stal se jedním z propagátorů socialistického realismu. Termín *rappismus* označuje netrpělivý, neleninský postup v kulturní politice – negativní vztah ke kulturnímu dědictví, sektářství, podezřívavost vůči spojencům, nechápání specifčnosti literatury.

Lit.: A. Metčenko, Krovnoje zavojevannoje, Moskva 1971. S. Šešukov, Neistovyje revniti, Moskva 1970.

hř

■ RAPSÓD

(z řec. raptein = sprádat, ódié = zpěv) – u starých Řeků přednášeč epických básní, který putoval od města k městu a vystupoval na vladašských dvorech nebo na slavnostních shromážděních. *R.* recitovali za doprovodu lyry, ozdobení vzácným rouchem, vavřínovým věncem a berlou. Zprvu šířili básně vlastní, později, v době rozkvětu poezie, převážně části homérských eposů, tzv. *rapsódie*; rapsódií se rozuměla homérská poezie v rozsahu odpovídajícím jednomu vystoupení *r.* (někdy byla ztotožňována s jedním „zpěvem“ eposu). Obdobné formy interpretace slovesného díla se uplatňovaly u mnoha národů též ve středověku (srov. → hrdinská píseň). Tvorbu *r.* charakterizuje ze svého hlediska odmítavě Plátón v dialogu *Ión*.

pt

■ RČENÍ

lexikalizované obrazné spojení slov, tj. takové ustálené slovní spojení, jehož původní obrazný ráz už je (na rozdíl od → pořekadla) setřen, takže automaticky vnímáme jen význam nepřímý, sekundární. Např.: má brouky v hlavě, držet ně-

komu kázání, stokrát nic umorilo osla.

Lit.: J. Zaorálek, Lidová rčení, Praha 1963.

pt

■ REALISMUS

(z lat. *reālis* = věcný, skutečný) – 1. *obecně estetický pojem*, týkající se vztahu tvorby a díla k realitě jakožto svému předmětu, ztvárnění této reality v uměleckých dílech i zamýšleného působení díla ve společnosti. V dějinách estetiky a literární vědy se obvykle s tímto pojmem spojuje v antice jméno Aristotelés (jeho „*mimesis*“ – umění jako napodobení), za renesance L. Alberti, L. da Vinci, A. Dürer, v 18. stol. G. E. Lessing a D. Diderot, který dosavadní teorie prohloubil koncepcí „volného napodobování“, dále pak J. W. Goethe, J. G. Herder a Mme de Staël; rovněž I. Kant v Kritice soudnosti užívá označení „*r*“. K většímu teoretickému zájmu o tento pojem dochází po vzniku → kritického realismu. Rozhodující význam pro stanovení i pro další rozvoj teoretické problematiky *r.* měly práce klasiků marxismu-leninismu, a to jak jejich teorie a filozofie, tak i Marxovy, Engelsovy a Leninovy výroky o literatuře a umění. Pro teorii *r.* je zvláště důležitá teorie poznání, kterou pozvedli na novou úroveň Marx a Engels a kterou rozpracoval v Materialismu a empiriokriticismu. Z českých teoretiků významně přispěli k vymezení termínu *r.* zejména O. Hostinský, Z. Nejedlý a představitelé české marxistické meziválečné literární kritiky (v souvislosti se → socialistickým realismem). Problematice *r.* věnuje velkou pozornost sovětská literární věda (srov. diskusi o *r.* v letech 1957–1963).

Podstatou *r.* je jeho směřování k převaze objektivního principu v umělecké tvorbě, k poznávání objektivních zákonitostí života na základě pravdivého poznání reality. Na tomto zaměření *r.* se podílí jednak sama tato realita (ve svém historickém vývoji i ve své konkrétní podobě) jakožto předmět umělecké tvorby, jednak autorský subjekt – jeho světový názor, jeho vědomé úsilí o poznání pravdy a podstaty jevů i jeho umělecký talent. Realistické dílo může řešit i dílčí, speciální otázky, které však jsou v souladu s celkovou umělcovou koncepcí světa. Mezi uměním realistickým a nerealistickým (s převahou subjektivního principu) nemusí být vždy protiklad, analogický protikladu mezi marxistickou, tj. revoluční, a reakční ideologií: vztah mezi nimi je velmi složitý a obsahuje momenty boje i vzájemného ovlivňování a doplňování. Proto nejsou správné názory, ztotožňující v historii umění pojmy *r.* a „umění“ a v důsledku toho považující za umění jen umění realistické, nebo naopak rozšiřující pojem *r.* na veškeré umění (Garaudyho koncepce „*r.* bez břehů“). V současné socialistické společnosti se

však celkově jako mnohem adekvátnější a perspektivnější prokázalo umění realistické, zejména → socialistický realismus;

2. v *historickém smyslu* umělecký proud, který se rozvíjel v souvislosti s vývojem společnosti, společenského vědomí i s vývojem umění. V literatuře se *r.* postupně vyvíjel od jednotlivých realistických prvků v dílech nerealistické (např. mytologické) koncepce k uceleným příběhům, čas- to komického ladění (→ fabliaux, Schwänke, novely), a cyklům, zejména za renesance (Dekameron, Canterburské povídky, ve Španělsku později pikareskní román). Další stupeň znamenalo rozpracování typizace v klasicismu, osvícenský román a drama, zobrazení duchovního světa člověka za sentimentalismu a zvláště za romantismu. *R.* v literatuře se tedy vyvíjí k syntéze, která má dialektický vztah k předchozím vývojovým etapám – navazuje na ně, zahrnuje je v sobě a zároveň je určitým způsobem popírá. K nejvýznamnějším projevům *r.* již v této syntetické podobě patří → kritický realismus (v 19. i 20. stol.) a jeho kvalitativně nový, vyšší stupeň → socialistický realismus.

Vzhledem k neomezenosti reality a k bohatství a složitosti problematiky, již se realistické umění zabývá, je pro *r.* charakteristická i mnohostrannost a rozmanitost tvůrčích postupů a prostředků. *R.* je svou podstatou antinormativní. V současném pojetí *r.* je jeho základním estetickým principem pravdivost, věrnost skutečnosti: v tom je obsažena konkrétní, bezprostřední hodnověrnost, již má realistické dílo působit, i postižení obecných zákonitostí života v jednotě detailů a celku, ve specifickém uměleckém zobecnění. Toho je dosahováno prostřednictvím → typizace, kde v konkrétních, individuálních obrazech jsou obsaženy podstatné otázky a konflikty, jejichž objasnění přispívá k přiblížení se objektivní pravdě. Přitom má velký význam světový názor umělce, jeho zaujetí pro současné společenské problémy i úsilí sdělit svým dílem toto zaujetí čtenářům. Důležitou složkou *r.* je humanismus, obražující se v autorově postoji k předmětu umění – zobrazení člověka v celé složitosti i postižení jeho společenské úlohy nejen jako bytosti sociálně, biologicky atd. determinované, ale jako aktivního činitele ve vývoji. K tomu je zapotřebí uměleckého ztvárnění veškeré konfliktnosti, protikladnosti a dynamičnosti života. Nezbytné je uplatnění historického zřetel- le, z čehož zejména v socialistickém realismu organicky vyplývá revoluční perspektiva, zaměření na specifický podíl umění a literatury na tvoření společenských, etických i estetických hodnot – formování lidské osobnosti, vztahů mezi lidmi i umění nové, komunistické epochy.

Lit.: E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. B. Brecht, *Über Realismus*, Leipzig 1968. V. Dněp- rova, *Problémy realismu*, Praha 1961. G. Fridlen-

der, K. Marks i F. Engel's i problémy realizma, Moskva 1964. O. Hostinský, O umění, Praha 1956. K. Konrad, O revoluční tradici české literatury, Praha 1980. G. Lukács, Probleme des Realismus, Berlin 1955. Z. Nejedlý, O realismu pravém a nepravém, in: Var 1948. P. Nikolajev, Realizm kak teoreticko-literaturnaja problema, in: Sovetskoje literaturovedenije za 50 let, Moskva 1967. B. Sučková, Historické osudy realismu, Praha 1976. B. Václavěk, Česká literatura XX. stol., Praha 1935. Týž, Tvorba a společnost, Praha 1961. Týž, Tvorbou k realitě, Praha 1937.

hř

■ RECENZE

(od lat. recensere = konat přehlídku, ale též v duchu přehlížet, uvažovat) – 1. žánr literární, umělecké a vědecké kritiky, posudek literárního, uměleckého nebo vědeckého díla po jeho vydání (hodnocení rukopisu před vydáním – bez publikování, pro interní potřebu nakladatelství – se označuje jako *lektorský posudek*). R., citující větší pasáže posuzovaného díla nebo doplněná úryvkem z něho, je r. s *ukázkami*. R. více knih se nazývá *soubornou r.*, kritickým obzorem, přehledem nebo rozhledem. *Autorecenzí* se nazývá posudek vlastní práce (svá díla nebo knihy, na nichž měl autorský podíl, často recenzoval A. Novák). R. se publikují v kulturních rubrikách novin (též ve → fejetonu) a v časopisech, dodatečně pak někdy v knižních souborech, obvykle ve svazcích shrnujících r. jednoho kritika o různých dílech (např. A. M. Píša, Stopami poezie, 1962), méně často se soustřeďují r. různých kritiků o jednom díle nebo autorovi (k vydaní Vančurova Pekaře Jana Marhoula z r. 1972 byl připojen výběr z r. prvního vydání).

R. se píše zpravidla o novinkách, popř. o novém vydání (uvedení) staršího díla. Uvádí základní bibliografická data, informuje o koncepci, všech složkách díla a jejich vzájemných vztazích, o tom, jak se dílo začleňuje do souvislostí společenských, literárních (uměleckých), popř. vědeckých i o tom, co znamená ve vývoji autorově, a to vše také hodnotí; velmi často je r. zaměřena k tomu, co v díle nebo i mimo ně podle kritikova názoru představuje nejvýznamnější problém, a pod zorným úhlem tohoto problému zkoumá všechny složky a vztahy díla a dochází k závěru o jeho celkovém významu a vyslovuje nebo naznačuje soud o hodnotě, užitečnosti nebo zbytečnosti díla. Rozsáhlejší r. přechází plynule v kritickou stať. Někdy je řada r. průpravou a polotovarem pro vznik takové stati (časté např. u B. Václavka). V některých obdobích bylo zvykem publikovat r. anonymně (např. v Anglii za romantismu), jindy recenzenti užívají šifer průhledných (fxš, amp, SKN) i nejasných (např. Reed = B. Václavěk)

a pseudonymů (B. Ptáčník = F. X. Šalda). Termínu r. se užívá většinou o posudcích knih a někdy i o posudcích děl divadelních (zde je přesnější termín → referát).

Recenzentská činnost je značně náročná, protože je to první kritický kontakt s uveřejněným dílem a recenzent se nemůže opřít o vyslovené už soudy. R. naopak slouží jako přípravný a dokumentární materiál k větším kritickým studiím a rozborům, psaným obvykle z většího časového odstupu. Jisté vodítko nalézá r. v hodnocení předcházejících děl téhož autora, generace, směru apod., v autorových projevech o vydávaném díle (konfesích a interviewech) a v informacích z nakladatelských a knižnických pramenů, divadelních programů ap.

Vývoj r. má svou prehistorii v kritických pasážích a výrociích nejrůznějších textů v antice a za středověku (zvláště dopisy); dějiny r. v dnešní podobě začínají po vynálezu knihtisku, když se ukázala potřeba registrovat a třídit rychle rostoucí knižní produkci a kdy si rozvoj humanistické kultury vynutil vznik prvních knižních katalogů a pak i časopisů. V první fázi je vývoj r. spojen s vývojem bibliografie – r. vzniká z krátké hodnotící poznámky (*anotace*) o obsahu knihy jmenované v bibliografickém soupise. S pravidelným recenzováním nových knih započal týdeník *Journal des Savants* r. 1665 ve Francii, před koncem téhož stol. se v Německu i jinde objevují recenze psané dialogickou formou, dopisovou formou (čtenářské dopisy) a na prahu 18. stol. první recenze s ukázkami. Velký rozmach r. přineslo osvícenství; od něho se r. jako zvláštní žánr stala trvalou součástí literatury vědecké, od romantismu pak i umělecké.

Teorie r. se rodila ve sporech recenzentů s autory už v 18. stol.; u nás vychází r. 1809 v Košicích německý spisek Jána Feješe (opožděného osvícence, iniciátora Učené společnosti malohontské) O recenzentech a recenzích; ve stejné době vyšla také první ruská práce o r., Stanevičův *Způsob, jak rozebírat knihy a jak je posuzovat* (1808). Rozvoj r. v české literatuře začíná u Dobrovského v *Abhandlungen* Královské české společnosti nauk v poslední čtvrtině 18. stol. Podobně jako v jiných literaturách, i u nás se recenzentské práci intenzivně věnovali kromě kritiků specialistů (Šalda, Václavěk) také vynikající básníci, prozaikové, reportéři (Neruda, Neumann, Čapek, Pujmanová, Fučík);

2. v *textologii* pojem nadřazený pojmu *redakce*; redakci se například v bádání o staročeské bibli rozumí úprava některých biblických knih, recenzí celková úprava textu; v tomto významu se slovo *recensio* užívalo v textové kritice již před vznikem r. jako žánru kritické literatury.

Lit.: J. Zika, Knižní recenze, Praha 1947.

■ RECEPTCE

(z lat. *recipio* = přijímám) – příjem textu uměleckého díla, tj. proces jeho společenské realizace. V tomto procesu se text uměleckého díla mění konkrétním komunikačním aktem (čtením, poslechem, zrakovým vnímáním apod.) v umělecké dílo. *R.* je poslední fází → komunikačního řetězce autor–dílo–příjemce, který ovšem má být z hlediska příjemce formulován jako autor – text díla – příjemce, neboť příjemce při komunikačním aktu nepřijímá dílo, ale pouze jeho text. Na počátku *r.* je text díla, který je přítomen v komunikačním systému dané společnosti v podobě materiální fixace, hmotného celku: rukopis, opis, časopisecký otisk, kniha, zápis na magnetickém médiu, holografu apod., stejně tak v rovině ne-literárního umění jako notový záznam, výtvarný a sochařský objekt atd. Není podstatné, zda text, přítomný fyzicky ve společenském systému, je již autorem považován za konečný prvek tvůrčí geneze díla, ač jde pouze o torzo (např. nedokončené dílo). O neukončenosti z hlediska autora nemusí příjemce ani vědět. Torzovitost je ovlivněná i možnostmi materiálního dochování – srov. antické „torzovitě“ umění.

Text díla (resp. jeho torza či části) je připraven s autorovým vědomím (ale též bez něho, resp. proti němu) vstoupit do nejrůznějších společenských významových, estetických, ideologických atd. kontextů a souvislostí. V tomto okamžiku se jazykové (znakové) sdělení od svého původce reálně odpoutává, funguje ve společnosti nezávisle na něm, autor k jeho vlastnostem nemůže nic dodat, resp. cokoliv změnit. Může ovšem reagovat např. na ohlasy (→ recenze) díla, vyjádřit se k nim apod., to je však již jiná rovina *r.*

Text díla jako počátek procesu *r.* má charakter statický a dynamický. Z hlediska statického je dílo představeno v podobě textové fixace, ideově estetická informace je zakódována v příslušných obecně srozumitelných signálech (písmo); příznaky dynamiky jsou v textu implicitně připraveny k probuzení (pohybu) v každé recepční činnosti – a tím ke vzniku díla. Umělecké dílo žije (funguje) v individuálních komunikačních příjmech, které spolu vytvářejí jeho společenskou realizaci (receptci). Tato *r.* spočívá v tom, že percipient (čtenář, posluchač apod.) s různou mírou aktivity a úspěšnosti dekóduje (přijímá) ideově estetickou informaci obsaženou v textu díla, zařazuje si ji – vědomě i podvědomě – do společenských souvislostí a kontextů (ideových, estetických, filozofických, lingvistických, literárních, náboženských atd.). Příjem (*r.*) ovlivňují nejen vlastnosti textu díla, ale také individuální znalosti a schopnosti příjemce, jeho psychicko-fyziologická aktivita, prostředí atd., dále informace o autorovi textu, jeho autorská pověst atd. Důsledkem procesu *r.* je určitý poznávací,

estetický, emocionální, rekreativní aj. účinek (pozitivní i negativní) na příjemce, z čehož může vyplynout jeho další aktivita.

Proces *r.* ovšem není souhrnem („součtem“) individuálních receptcí, ale tvoří → systém prvků a vzájemných vztahů. Na základě textu díla vzniká procesem *r.* větší či menší společenský ohlas, společenské (event. kritické) povědomí, čtenáři, posluchači atd. mezi sebou o díle diskutují, polemizují, o díle se „všude mluví“ atd. Někteří příjemci výsledek své recepční činnosti ukládají do samostatného sdělení – např. literární kritika (recenze díla).

Základním předpokladem procesu *r.* je tedy text díla, hmotně fixovaný a komunikačně rozšířený. Rozšiřování textu ovšem souvisí s rozšiřováním (receptcí) díla a obráceně; mezi textem díla a dílem existuje dialektický vztah. Text se realizuje jako materiální věc (např. tiskem, opisováním apod.) právě proto, že autor (nakladatel aj.) předpokládá u percipienta aktivní vztah k potenciálnímu dílu (třeba i prostřednictvím autorské pověsti); nelze vyloučit, že percipient si text pro příjem sám realizuje (opisuje), např. ve středověku před vynálezem knihtisku (→ kniha), později zvláště u děl zakázaných → cenzurou. Důležitou součástí procesu *r.* je predikce: autor v procesu geneze vychází vědomě i podvědomě ze společenských souvislostí a kontextů, za nichž text díla vzniká, predikuje účinek potenciálního díla na ně, resp. přímo na percipienty, což se zpětně může odrazit ve vytvářeném textu díla volbou tématu, ideovým zaměřením, volbou žánru, postavy, jazykovým zpracováním apod. Autor tím sleduje určité funkční hledisko. Obdobně příjemce není v procesu *r.* pasivní, často jde komunikačnímu řetězci autor – text díla vstříc, vyhledává odpovídající texty (event. i za pomoci reklamy, třídění fondů v knihovnách apod.), které mu mohou splnit momentální funkční potřebu – vzdělávací, výchovnou, estetickou, rekreativní atd. Percipient tak provádí predikci recepčního účinku na sebe.

Proces *r.* uměleckého díla je v zásadě neukončený, neboť materiálně fixovaný text díla je stále společenskému systému k dispozici k dalším příjmům (→ dědičtí literární; tato *r.* není obecně historicky stejná).

Výzkum *r.* literárního díla se soustřeďuje na analýzu postojů příjemce (čtenáře, posluchače). Užívá se k tomu metod literárních, průzkumů sociologických a psychologických, dále založených na textové analýze jazyka dokumentů *r.* (např. recenzí), s využitím matematické lingvistiky. Problematikou účinků uměleckého díla na percipienta se zabývá recepční estetika, rozvíjená v poslední době (západoněmecká tzv. konstanzská škola).

Srov. → komunikace literární, → konkretizace.

Lit.: *F. Miko-A. Popovič*, Tvorba a receptcia, Bratislava 1978. *R. Lesňák*, Literárne dielo a

čitateř, Bratislava 1982. P. Vařák, Změna textu v dílo, Estetika 1983. Týž, Pojem národní literatury, Česká literatura 1981. Problemy odbioru i odbiorcy, Wrocław 1977.

vř

RECEPTOR viz KOMUNIKANT

REDÍF viz RADÍF

■ REDONDILLA

(špaň., čti -lja) – španělská básnická forma ze 16. stol., tvořená z osmislabičných čtyřveršových strof s obkročným rýmem abba.

pt

■ REDUNDANCE

(z lat. redundare = přetékat, rozlévat se), též *nadbytečnost* – pojem teorie informace, kde označuje veličinu vyjadřující podíl těch složek textu (jazyka), které jsou předpověditelné z vlastního systému. Redundance je definována matematicky

jako $R = 1 - \frac{H}{H_{\max}}$, kde H je skutečná →

entropie uvažovaného textu (jazyka) a H_{\max} jeho nejvyšší možná entropie. R. se většinou udává v procentech. Pro většinu přirozených jazyků je r. asi 70 %, tzn., že např. výběr následujícího symbolu smysluplného textu je v průměru v 70 % určen samotnou strukturou použitého jazyka.

R. je nedílnou součástí běžné lidské komunikace a umožňuje např. zkrátit text telegramu vypouštěním předpověditelných slov (předložky, spojky aj.), opravit text při některých druhích chyb a zkomolenin (např. v → textologii, zvláště při studiu rukopisného textu a při jeho opravách: → emendace). Redundantními, tj. předpověditelnými, jsou v textu literárního díla různá opakování (slov, skupin slov, rytmických a rýmových schémat aj.), využitá k stylisticko-estetickým účinkům, kde ovšem podstatnou úlohu hraje moment naplněného, popř. nevyplněného očekávání.

Pojem „redundantní“ je nutno chápat relativně, nelze se domnívat, že redundanntní prvky jsou „zbytečné“, „překážející“; jde o nadbytečnost z hlediska celého systému. Např. malá r. lexikálních jednotek svědčí o bohatém slovníku jako celku, příliš nízká r. naopak může způsobit obtížnou srozumitelnost textu (srov. např. texty futuristů, → zaumný jazyk aj.).

Lit.: A. M. Jaglom, I. M. Jaglom, Pravděpodobnost a informace, Praha 1964. J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. Zeman, Poznání a informace, Praha 1962.

vř

■ REFERÁT

(od lat. referre = nésti zpět, opakovat, posuzovat) – 1. žánr politické, odborné a vědecké literatury, obširnější zevrubná hodnotící zpráva o určitém tématu, obvykle nejprve přednášená (r. na sjezdech, konferencích ap.); někdy bývá doprovázena *koreferátem*, který se jako doplněk k hlavnímu r. podrobněji zabývá vybranými důležitými tezemi r., aplikuje obecné myšlenky r. ap.; další doplňky k r. se pak nazývají diskusními příspěvky a jejich souhrn → diskusi;

2. žánr umělecké a vědecké kritiky. V tomto významu se zčásti kryje s → recenzí; recenzí se obvykle nazývají posudky knih, zatímco pro označování posudků divadelních představení, filmů, koncertů, výstav a pořadů rozhlasu a televize se prosazuje termín r.;

3. pověření řízením určitého úseku; užívá se v úřadech, ale i v novinách a časopisech; ten, kdo řídí divadelní referát (= rubriku) v určitém deníku, dává někdy psát divadelní referáty i jiným kritikům.

mb

REFERENCE viz VÝZNAM

REFLEXIVNÍ LYRIKA viz LYRIKA

REFORMACE viz REFORMAČNÍ LITERATURA

■ REFORMAČNÍ LITERATURA

(z lat. reformatiō = přetvoření, obnova) – literární tvorba, vznikající jako projev nábožensky a sociálně reformního hnutí měšťanstva a lidových mas, které probíhalo v západní a zvláště střední Evropě v době tzv. první krize feudalismu; počátky reformace spadají ke konci 14. stol. a její vývoj uzavírá třicetiletá válka (1618–1648), jež rozdělila Evropu na část protestantskou (reformovanou) a katolickou (protireformační).

Reformace vycházela z opozičního hnutí lidových mas, projevujícího se již od 12. stol. vznikáním různých náboženských sekt (albigenští, valdenští, adamité aj.), vlastní reformační ideologii však zformuloval až koncem 14. stol. Angličan John Wiclif v díle *Triologus* (1382); na jeho myšlenky navazovali v Čechách již tzv. předchůdci Husovi (K. Waldhauser, J. Milíč z Kroměříže, Matěj z Janova a Tomáš ze Štítného) a po nich i Jan Hus. České reformní úsilí vedlo ke vzniku husitství (1419–1434), které představuje první masové revoluční hnutí v Evropě, vyvolané myšlenkami reformace; v pohusitském období pokračovaly české reformační snahy dále, nejprve v díle P. Chelčického a později v činnosti humanisticky orientované jednoty bratrské (tzv. českých bratří; J. Augusta, J. Blahoslav), která pokračovala po

bělohorské bitvě (1620) již jenom v emigraci (J. A. Komenský). Po Anglii a Čechách zasáhla reformace v 16. stol. ještě zejména Německo (95 tezí M. Luthera, 1517) a Švýcarsko (J. Calvin, *Institutio religionis christianae*, 1536), ovládla i Holandsko a Švédsko, nedokázala se však upevnit v Itálii a byla zlikvidována ve Francii.

R. L. podobně jako → husitská literatura, která tvoří vlastně její součást, rozvíjela především žánry, v nichž převládala apelativní funkce uměleckého díla, tedy spisy převážně agitační a polemické, popř. didaktické; byly to zejména → traktáty, → kázání, → satiry různého druhu, → pamflety, alegorické spory (→ hádání) a hlavně pak duchovní písně. Mimořádný význam lidového sborového zpěvu vyzdvihovala zvláště reformace středoevropská (česká a německá), jejíž písní tvorbou, vycházející ještě z tradice gregoriánského chorálu, ale přijímající i podněty novější a starší lyriky duchovní i světské, byla shrnována v tzv. kancionálech (např. husitský kancionál Jistebnický, bratrské kancionály Šamotulský a Ivančický aj.); menší význam měla píseň ve vývoji reformace v Anglii a ve Švýcarsku. Reformačním cílům sloužilo i divadlo, zvláště humanistické (školské), v Německu též pašijové hry. Reformace přinesla vesměs i nové překlady bible do národních jazyků (v Anglii Wiclif a Tyndale, v Německu Luther, u nás překladatelé Bible kralické).

kn

■ REFREŇ

(z franc. refrain = opakování) – část verše, verš nebo několik veršů, úsek textu, který se v básni opakuje, a to buď beze změny, anebo pozměněně. Někdy se r. vrací v pravidelných intervalech (v písních, v ustálených lyrických formách), jindy nikoli. Bývá umístěn na začátku a zejména na koncích strof a odstavců, ale objevuje se též mezi těmito krajními pozicemi. Někdy se ve skladbě proplétá i několik refrénů. Významově se r. pohybuje od slov a slabik úplně nebo téměř nesmyslných („la la la“, jódlování) až ke gnómičným resumé celého díla (např. r. Nezvalova Edisona). Někdy je vztah r. k ostatnímu textu zcela volný (r. je domněle „zbytný“), jindy je r. pevnou a nezbytnou součástí textu a vytváří např. jeho pointu. Někdy zůstává r. formálně i významově beze změny, jindy se v souvislosti s ostatním textem a situací proměňuje nebo alespoň nabývá nového významu a slouží gradaci (v Pooově Havranu). V písních, litaních apod. se někdy r. vyhrazuje chóru (lid), zatímco ostatní („proměnlivý“) text představuje sólový part (kněz). R. má obvykle výraznou podobu i významnou funkci rytmickou a je důležitým prostředkem kompozičním v lyrice a v poezii lyrickoepické. Pro svou psychologickou naléhavost je nejen v poezii, ale

v literatuře vůbec prostředkem velmi vyhledávaným od nejstarších dob. Objevuje se už v sumerských litaních, hebrejských žalmech, ve starém Egyptě, u Theokrita i u Catulla, je běžný v lidové slovesnosti všech národů a trvalou součástí evropské poezie je od dob occitanských (provensálských) → trubadurů. Je součástí mnoha pevných lyrických forem (villonské balady, rondó a rondelu, trioletu, gazelu), najdeme ho však i ve volných verších.

Lit.: F. B. Gummere, *The Beginnings of Poetry*, London 1908. G. Thomson, *Marxismus a poezie*, Praha 1979. G. T. Thurau, *Der Refrein in der französischen Chanson*, Berlin 1901. V. Žirmunskij, *Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, Peterburg 1921.

mb

■ REGIONALISMUS

(z franc. région = kraj, oblast) – lokální hnutí, usilující o zdůraznění svéráznosti a posílení významu určité krajové oblasti v rámci vyššího územního celku; objevuje se jednak snahami o větší ekonomickou (popř. i správní) samostatnost vůči centru i jiným oblastem, jednak vyzdvihováni krajové specifčnosti přírodní (geografické), etnické a kulturní. Proto se zpravidla objevuje i literárně (→ regionální literatura); z dějin francouzské literatury je např. známo hnutí provensálských felibrů z poloviny 19. stol. (félibrige), usilující o obnovení jihofrancouzského spisovného jazyka, literární tvorby jím psané a o kulturní autonomii celé Provence.

R. nabývá v různých obdobích různého společenského dosahu, neboť se do něho zpravidla promítají různé cíle ekonomické a politické, jež ovlivňují i jeho snahy a zájmy kulturní; např. v období mezi dvěma světovými válkami využívaly r. zejména směry konzervativního až reakčního zaměření, zdůrazňující protiklad mezi zemědělským venkovem jako uchovatelem starého mravního a sociálního řádu na jedné straně a industrializovanými městskými centry, která tento řád rozkládají a přinášejí vlastní civilizaci a s ní i pokrokové socialistické tendence, na druhé straně (srov. → asfaltová literatura, → ruralismus).

Lit.: viz → regionální literatura.

ko

■ REGIONÁLNÍ LITERATURA

(z franc. régional = krajový, oblastní) – 1. v běžném pojetí všechna literární díla, v nichž se výrazným způsobem odráží autorův vztah k určitému kraji, k jeho zvláštnostem společenským, kulturním i jazykovým, k jeho etnické i přírodní osobitosti;

2. v užším smyslu literatura, která slouží spe-

čifickým kulturním potřebám určité krajové oblasti a spoluvytváří místní kulturní život.

Lit.: *F. Buriánek*, Literární historie a regionalismus, in: Var 1, 1948. *Týž*, K otázce krajových vztahů literárních, in: sborník Čin, Plzeň 1963. *A. Ferré*, Géographie littéraire, Paris 1946. *J. Hrabák*, O některých problémech regionální slovesnosti, in: *J. H.*, Šest studií o nové české literatuře, Brno 1961. *J. Nadler*, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften I–III, Regensburg 1912–1918. *A. Pražák*, Anketa o regionalismu, Kdyně 1928. *VI. Stěpánek*, Příspěvek k otázce regionální literatury a jejích dějin, in: Česká literatura 11, 1963.

ko

RELACE viz ZPRÁVA

REMARKY viz POZNÁMKY SCÉNICKÉ A REŽIJNI

■ RENESANCE

(z franc. renaissance = znovuzrození, obrození) – jedna z nejvýznamnějších epoch v evropském sociálním a duchovním vývoji, spjatá s ekonomickým, politickým a kulturním vzestupem měšťanstva; vznikla na přelomu 13. a 14. stol. v Itálii, šířila se dále do Anglie (14. stol.), Francie (15. stol.), Španělska, Německa a střední Evropy (16. stol.) a skončila upevněním feudalismu v letech 1550 (založení jezuitského řádu jako počátek protireformace) až 1650 (stabilizace feudálně absolutistických režimů po třicetileté válce).

R. nepředstavuje jednotlé ideové hnutí, jako bylo např. → osvícenství, ani esteticky vyhraněný směr ve smyslu stylovém, jako např. gotika a → baroko; byl to široký světonázorový proud, směřující v nejrůznějších ideových podobách a lokálních variantách k likvidaci středověké feudální ideologie s jejím teologickým mysticismem a církevně dogmatickým univerzalismem a k jejich překonání v duchu raně měšťanského individualismu a racionalismu. Ideové podněty dodávaly renesančnímu myšlení souběžně dvě pokroková duchovní hnutí, která vznikla v 13. stol. jako výraz počínající světonázorové krize středověkého feudalismu, tj. na jedné straně hnutí humanistické (→ humanismus), navazující na myšlenkový a kulturní odkaz antiky, a na druhé straně hnutí → reformační, opírající se o lidovou základnu, zůstávající však ještě na poli náboženském; v díle některých myslitelů (Erasmus Rotterdamský, Jan Amos Komenský) se oba původně vyhraněné a nezávislé proudy spojují.

R. se svým filozofickým zájmem o člověka jako jedince, se svým zdůrazňováním objektivní síly a moci lidského rozumu ve vztahu k objektivní realitě věcí (přírody) se stala živnou půdou, z níž

vyrůstaly mimořádně velké tvůrčí osobnosti, jako Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci, William Shakespeare, nebo vědci, jako byli Mikuláš Kopernik, Giordano Bruno a Galileo Galilei, jejichž ideje a přírodovědné objevy se staly základem novodobé přírodní vědy a vědeckého názoru na svět vůbec.

Vznik a rozvoj renesančního písemnictví souvisel úzce s rozvojem humanistického hnutí, které vycházelo nejprve z filologického studia antických textů, pokračovalo jejich nápodobami a potom tvořivými pokusy o relativně samostatnou aplikaci estetických (zejména formových) norem antické klasické literatury; z tohoto ožívování ducha antiky je také odvozen název této epochy (v italské podobě *rinascimento* byl použit prvně r. 1550 G. Vasarim v Životopisech nejvýznamnějších italských malířů, sochařů a architektů). Vlastní literární renesanční tvorba se však neomezovala na pouhé napodobování klasických vzorů, ale vyznačovala se – na rozdíl od tvorby humanistické – esteticky svébytnou snahou o mnohostranný a pravdivý obraz člověka, lidských osudů a vztahů, přičemž klasická tradice zde sloužila jako vzor ideově estetický, a nikoli jako závazný model; v tomto smyslu tvořila výchozí základnu novodobé literatury, a to jak z hlediska ideového (humanismus, demokratismus, kriticismus), tak i z hlediska estetického, neboť zde nalzáme počátek většiny hlavních žánrů novodobé prózy, poezie i dramatu (např. → novely, → utopie, → historického dramatu aj.).

Prvními velkými představiteli r. v literatuře byli spisovatelé italské – Dante Alighieri, Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio, z představitelů pozdější etapy Lodovico Ariosto a Pietro Aretino. Ve francouzském písemnictví se s prvními tendencemi r. setkáváme v básnické tvorbě François Villona, k vrcholným dílům renesanční literatury se řadí humoristický a satirický román Gargantua a Pantagruel (1532–35) od Fr. Rabelaise; francouzská renesanční poezie je reprezentována tvorbou básníků skupiny → Plejáda (P. Ronsard, J. Du Bellay). Ve španělské literatuře vyvrcholila r. v 16. stol., v tzv. zlatém věku španělského písemnictví; jejím hlavním představitelem na poli prózy byl Miguel de Cervantes a na poli dramatickém Lope de Vega. Z portugalských renesančních autorů vynikl zvláště epik Luís de Camões. Do anglické literatury pronikaly renesanční tendence již koncem 14. stol. (Canterburské povídky G. Chaucera), podstatněji se však uplatnily v 16. stol. v poezii E. Spensera aj.; renesanční literaturu anglickou proslavila hlavně dramatická tvorba Williama Shakespeara.

V české literatuře – podobně jako v německé – převládají buď starší tendence vzdělaněckého humanismu latinského (Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic) a národního (Viktorin Kornel ze

Všehrd), anebo náboženské vlivy reformační, v nichž převládají zřetele didaktické nad estetickými. K nejvýraznějším postavám se řadí Jan Blahoslav a Jan Amos Komenský, v jejichž tvorbě se slučuje humanistická vzdělanost s náboženskou ideologií reformační. Příznačné tendence světské se v české literatuře objevují jen v málo rozvinuté podobě u Hynka z Poděbrad a Mikuláše Dačického z Heslova.

Lit.: *M. Bachtin*, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975. *K. Burdach*, Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1926. *A. K. Dživelegov*, Načalo italfjanského Vozroždenija, Moskva 1925. *M. Kopecký*, Literární dílo Mikuláše Konače z Hodlíškova. Příspěvky k poznání české literatury v období renesance, Praha 1962. *S. Łempicki*, Renesans i humanizm w Polsce, Warszawa 1952. *L. Pfandl*, Geschichte der spanischen National Literatur in ihrer Blütezeit, Freiburg 1929. Poetika humanizma i renesance, Beograd 1963. *E. Pražák*, Oldřich Velenský a cesta českého humanismu k světovosti, in: Čs. literatura 1966. *Týž*, Český humanismus a husitská tradice, in: Studia z dawnej literatury czeskiej, slowackiej i polskiej, Warszawa–Praha 1963. *W. Sypber*, Od renesance k baroku, Proměny umění a literatury 1400–1700, Praha 1971. *Z. Tichá*, Básnická škola Hynka z Poděbrad, Praha 1964. *J. Trublář*, Počátky humanismu v Čechách, Praha 1892. *L. R. Weise*, Humanismus in England, Oxford 1957. Zum Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969. tb

RENASANČNÍ LITERATURA viz RENESANCE

REPETITORIUM viz KOMPENDIUM

■ REPLIKA

(z franc. répliquer = odpovídat) – 1. v jazykovědné stylistice každý jednotlivý projev (promluva) účastníka → dialogu, reagující a navazující zpravidla na předchozí *r.* partnerovu a vyvolávající obvykle zase jeho další *r.* (tzv. kontrarepliku); dialog je tak vlastně definován jako v čase probíhající sled *r.* dvou nebo více účastníků hovoru; je-li *r.* rozsáhlejší a významově relativně uzavřená, blíží se → monologu;

2. v teorii dramatu je proto *r.* základní jednotkou významové výstavby dramatického textu vůbec (jako v poezii verš nebo v próze věta). Sled všech *r.* jedné postavy dramatu tvoří tzv. významový kontext postavy neboli – jak se označuje v divadelní teorii i praxi – roli.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *V. M. Volkenštejn*, Otázky teorie dramatu, Praha 1963. *J. Mistrik*, Dramatický text, Bratislava 1979. kn

■ REPORTÁŽ

(z franc. reportage, od reporter = přenášet) – prozaický žánr rázu publicisticko-beletristického, zobrazující skutečnost na základě konkrétních (dokumentárních) faktů, zčásti též pomocí uměleckých obrazů; *r.* se pohybuje na pomezí stylu → publicistického a → uměleckého, takže v jednotlivých *r.* mohou být buď oba styly v rovnováze, nebo může převažovat jedcn z nich. Tím je dána možnost existence různých typů *r.*, a to jak čistě faktografického (publicistického), tak umělecky dokumentárního (→ literatura faktu) i čistě uměleckého (*r.* umělecká). *R.* s převahou publicistických prvků souvisí mnoha znaky s informativními žánry, jako je → zpráva, → referát, → interview atd., avšak na rozdíl od nich využívá ke zvýšení poutavosti a působivosti kromě konkrétní faktografie i prvků estetických; naproti tomu *r.* s převahou prostředků beletristických – i když vychází rovněž z faktů, popř. z osobního zážitku – se vyznačuje již zvýrazněním osobního hodnocení a dějovou pointou (např. Fučílkova Reportáž psaná na oprátce).

Podstatným znakem *r.* je věcnost, přesný a pravdivý popis skutečnosti, uvádění i zcela konkrétních údajů (např. čísel, jmen apod.) a soustředění na určitou centrální myšlenku; proto se v *r.* zpravidla neuzívá neobvyklých výrazů, náročnějších metafor ani uměleckých přirovnání a také její věty mají jednodušší syntaktickou konstrukci; naproti tomu záměrné využívání jazykových prostředků z různých stylových vrstev (popř. i prostředků nespisovných) zvyšuje autentičnost *r.*

vš

REPRINT viz EDICE

■ RESPONSORIUM

(z lat. responsäre = odpovídat) – při katolické i protestantské bohoslužbě střídavý zpěv kněze a věřících nebo sboru. Recituje se obvykle na určitém tónu – a teprve závěrečná slova vět mívají melodickou ozdobu.

pt

■ RETARDACE

(z lat. retardātiō = zdržení) – kompoziční prostředek dramatu a epické prózy, zpomalení, zdržení dějového postupu, které zesiluje dějové napětí a má významnou funkci především v závěrečných fázích děje; *r.* pozdržuje rozuzlení zápletky a stává se tak prostředkem poznávání (→ anagorize) nebo plní estetickou funkci → aktualizace. K retardacním prostředkům náleží např. opakování (→ tautologie, → paralelismus), v kompoziční výstavbě prózy kupř. vyprávění jednajících postav,

které tvoří vsuvné novely, asociativní řazení fabule v → lyrické próze, ve stavbě dramatu např. → peripetie apod.

Lit.: V. Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha 1948. B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1972.

kn

RÉTORICKÁ OTÁZKA viz **ŘEČNICKÁ OTÁZKA**

RÉTORICKÉ FIGURY viz **FIGURY**

■ RÉTORIKA

(z řec. rhétor = řečník; techné rhétoriké = řečnictví) – v evropské kulturní tradici jedna z prvních disciplín, zabývajících se systematicky studiem jazykových projevů. Zformovala se v 5. až 6. stol. př. n. l. ve starověkém Řecku, kdy došlo (na jedné straně v souvislosti s rozvojem demokracie athénskými obcí, který si vyžádal potřebu obecné znalosti řečnického umění, na straně druhé vlivem filozofických koncepcí sofistů, kteří obrátili pozornost filozofického myšlení k jazyku) k syntéze dosavadních poznatků v ucelený systém. Jak už naznačuje rozčlenění starořeckého vědění o jazyce, koexistovala zde r. především s gramatikou a s → poetikou (ale i s logikou), v mnohém však zároveň překračovala hranice dnešní lingvistiky, neboť byla pojímána především jako teorie přesvědčování (agitace).

Pod vlivem agnosticismu sofistické filozofie nebyla v r. jako relevantní uznávána v zásadě otázka pravdy; místo objektivní pravdivosti události, k níž se řeč vztahuje, znali řečníci rétorikové často pouze „pravdivost“ či spíše pravděpodobnost samotného sdělení, jeho schopnost přesvědčit. Zkoumání se tak cele soustředilo jednak na psychické faktory řeči (na straně řečníka i posluchačů), jednak na faktory jazykové, což umožnilo r. dobrat se významných a mnohdy překvapivě moderních poznatků o povaze jazykových jevů (např. klasifikace řečnických projevů podle funkcí, vědomí o existenci stylotvorných faktorů, ovlivňujících jazykový projev, a pochopení řeči v jejím komunikativním aspektu u Aristotela, 4. stol. př. n. l.). Vcelku měla ovšem r. především normativní charakter, což bylo mimo jiné dáno jejím úzkým sepnutím se soudobým školstvím a jejím praktickým cílem: poskytovala návod, jak si aktivně osvojit „umění řečnické“. Soustředila se z tohoto hlediska na strukturu projevu a na jednotlivé fáze jeho geneze, z nichž rozlišovala především volbu tématu (v latinské terminologii inventio), jeho uspořádání (dispositio), vyjádření jazykovými prostředky (elocutio), dále pak zvládnutí v paměti a přednes.

Rozvoj r. pokračoval i po přenesení kulturního centra do Říma, ovšem již od 1. stol. př. n. l. (Quintilianus) lze sledovat postupné sblížení r.

s literaturou, což souviselo s oslabením společenské funkce řečnictví za císařství. Předmět r. se postupně zúžil na popis a typologii stylistických prostředků (→ figur a → tropů) a její někdejší orientaci na živý řečnický projev naznačovala už jen obliba řečnických cvičení na zadaná společensky neaktuální témata. Zužování předmětu a cíle rétoriky prostupuje pak celým středověkem (obliba řečnických disputací ovlivnila vznik středověkého žánru → hádání) až do novověku, kdy se postupně r. rozpoště v jiných filologických disciplínách. Hlavním dědicem r. je soudobá → stylistika. Celá řada termínů z r., především terminologický aparát sloužící k popisu odchylek od „neutrálního“ vyjadřování, přešla do terminologie dnešní literární vědy, která má v r. (obsahující již od doby římské i zárodky teorie prózy), stejně jako v antické poetice a metrice, své předchůdce.

Lit.: Antičnyje teorii jazyka i stilja, Leningrad 1936. G. Z. Apresjan, *Oratorskoje iskusstvo*, Moskva 1972. V. Gofman, *Slovo oratora, Rétorika i politika*, Leningrad 1932. J. Kraus, *Rétorika – disciplína moderní*, in: *Slovo a slovesnost* 35, 1974. H. Lusberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*, München 1960. Ch. Perelman-L. Olbrechts, *La nouvelle rhétorique*, Paris 1958. J. Triška, *Studie a prameny k rétorice a k univerzitní literatuře*, Praha 1972.

mc

■ RETROGRÁDNÍ SLOVNÍK

(z lat. retrōgradī = kráčet zpět) – abecedně uspořádaný seznam slov, při jehož řazení nerozhoduje počátek slova, ale naopak konce slov. Základní využití r. s. je v lingvistice při studiu gramatické struktury jazyka; je však využíván i při hledání rýmujičích se slov apod. Z tohoto hlediska je možno r. s. považovat za → rýmovník.

Lit.: J. Šindlová, *Podruhé o retrográdních slovnících*, in: *Slovo a slovesnost* 27, 1966. J. Mistrík, *Retrográdný slovník slovenčiny*, Bratislava 1976.

vš

RETROSPEKTIVA viz **KOMPOZICE RETROSPEKTIVNÍ**

■ REVERDIE

(franc. = znovuzazelenání) – ve starofrancouzské lyrické poezii truverů (12.–13. stol.) píseň, jejímž námětem byla oslava přicházejícího jara.

ko

■ REVUE

(franc. = přehled, obzor) – 1. časopis poměrně velkého rozsahu, vycházející v delších časových intervalech (nejméně 14 dní) a přinášející rozsáhlejší statě i přehledné informace o aktuálním stavu a problematice určitého oboru nebo oblasti (umělecké, vědecké, hospodářské nebo politické);

2. divadelní žánr, jehož dramatická stavba bývá více nebo méně uvolněná; tvoří ji obvykle řada poměrně samostatných výstupů (čísel), sestavená tak, aby vznikl zdánlivě jednotný proud scénického dění. *R.* vznikla koncem 19. stol. v pařížských zábavních podnikcích (Chat noir, Moulin rouge) z kabaretních programů, když jednotlivé skeče, šansony i taneční výstupy začaly být sestavovány v souvislejší scénické sledy. Později začali autoři rámovat *r.* prologem a epilogem, aby vytvořili alespoň zdání jednotného děje a zajistili *r.* dramaticky celistvější podobu. Postupně, jak se odlišovala od → kabaretu, stávala se *r.* dramaticky sevřenější a žánrově se přibližovala k → vaudevillu (podobným vývojem prošla revuální forma např. v Osvobozeném divadle od Vest Pocket Revue až po Pěst na oko, 1927–1938). Vývoj *r.* od žánru hudebně zábavného až k formě plnící společensko-apelativní funkci předjímal již V. Majakovskij (Mysteria buffa, 1918) a po něm zejména E. Piscator. Jiná vývojová větev žánru *r.* směřovala naopak stále více k velké výpravné podívané (zpravidla na úkor hlubší dramatické souvislosti) a blížila se spíše → féerii; tato forma *r.* se pak uplatnila zejména ve filmu (revuální film) a nověji též v televizi (revuální estráda).

kn

■ REZONÉR

(z franc. raison = rozum) – postava v literárním díle syžetovém (ponejvíce románovém nebo dramatickém), která se zpravidla nepodílí na vlastním rozvíjení děje a jejíž funkce spočívá v tom, že reflektuje odehrávající se události, uvažuje o jednajících postavách, o společnosti apod.; v myšlenkách *r.* se často ozývají autorovy osobní názory a postoje. V antickém dramatu mívá funkci *r.* → chór; jako postava se *r.* objevuje ponejvíce v dílech filozofujícího, moralizujícího nebo poučujícího zaměření, proto se nejčastěji vyskytuje v uměleckých dílech osvícenců a preromantiků 18. stol. (např. u Rousseaua, Voltaira, Diderota, Richardsona, Lessinga, Goetha aj.). Později se pojem *r.* rozšířil na každou postavu literárního díla, která příliš zjevně, aniž to autor umělecky motivoval, slouží jako nositel jeho názorů.

kn

■ RIMA

(islandsky = rým) – středověká islandská píseň k tanci, složená ze čtyřveršových rýmovaných slok a ztvárňující historické, mytické nebo rytířské náměty.

■ RISPET

(z ital. rispetto = úcta) – lidová lyrická báseň toskánského původu (ze 14. stol.), složená z 8 veršů členěných na 1 čtyřverš a 2 dvojverš rýmovaných a b a b c c d d. Vyjadřovala úctu k milované osobě. Těto formy užívali s oblibou např. Lorenzo de Medici (15. stol.) a G. Carducci (19. stol.), u nás J. Vrchlický, St. K. Neumann (v prvotině Nemesi, bonorum custos..., 1895, aj.).

R u č k y m é d e c e r y

Až ručky tvoje, dnes tak měkké, bílé,
zlé budou musit uvykati práci;
věř, svatvečer ti bude vzácná chvíle,
tvou duši potáhnou pak snové sladci.

Ty ručky děcka budou ruce ženy,
a tuhou prací budou posvěceny.

Však něha mojich polibků v nich zbude,
a budou měkké zas ty ruce chudé.

(J. Vrchlický)

pt

■ RITORNEL

(z it. ritornello, od ritorno = návrat) – tříveršová strofa lyrického obsahu s volným metrem a rýmy a b a, nejčastěji ženskými. Pěstovala se v italské, později i francouzské středověké poezii a jejím námětem bývala jednoduchá myšlenka, prostá otázka s odpovědí, poetická apostrofa apod. U nás psal *r.* např. J. Vrchlický:

C h u d o b k y

Chudobky v husté trávě
vždy šlapané a vždycky neuznané,
snad proto srdci nejdražší jste právě!

ko

RITUÁL viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ ROBINSONÁDA

žánrová forma dobrodružného románu, rozvíjející motiv ztroskotání na pustém ostrově a budování podmínek lidské existence od samého základu; jeho syžetová výstavba bývá nezřídka tendenčně

podřizována různým ideovým koncepcím problematiky civilizace, kultury a člověka. Název *r.* je odvozen ze jména hrdiny románu Daniela Defoea *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (Život a velice neobyčejné příhody Robinsona Crusoe, 1719), psaného formou fiktivní autobiografie, avšak na základě skutečných zážitků námořníka A. Selkirka. Mimořádný čtenářský úspěch Defoeovy knihy vyvolal již zkrátka množství překladů, úprav i nápodob nejrozličnější hodnoty (např. v Německu jen do roku 1800 asi sto děl); nejoblíbenější, osvícenská úprava J. H. Campa (Robinson mladší, 1779), zpracovaná formou rozhovoru otce s dětmi a s četnými ponaučeními, byla přeložena do češtiny *r.* 1797 a zůstala až do konce 19. stol. prakticky jediným textem, z něhož bylo u nás Defoeovo dílo obecně známo.

Pro vývoj *r.* jsou příznačné tři základní tendence: a) směr zdůrazňující aspekt filozofický a orientovaný ke společenské → utopii (J. G. Schnabel, *Ostrov Felsenburg*, 1731; N. Jaque, *Ostrov pirátů*, 1917; ironicky koncipovaný *Ostrov velké matky* od G. Hauptmanna, 1924); b) směr zdůrazňující hledisko výchovné a utilitaristicky využívající formu *r.* k hlásání pedagogických, politických aj. zásad (Švýcarský *Robinson* J. D. Wyses, 1822; *Nový Robinson* G. H. Schuberta, 1848); c) směr preferující dobrodružnou fabuli a splývající s obvyklým románem dobrodružným (F. Marryat, *Kormidelník Ready*, 1843; J. Verne, *Tajuplný ostrov*, 1874, *Škola Robinsonů*, 1882, *Dva roky prázdnin*, 1888).

Lit.: N. Berkovskij, *Analýza syžety*, Praha 1979. E. Brüggemann, *Utopie und Robinsonade*, Weimar 1914. H. Ullrich, *Defoes Robinson Crusoe, die Geschichte eines Weltbuchs*, Berlin 1924. tb

■ ROKOKO

(podle fran. *rocaille* = oblíbený ornamentální motiv lastury) – evropský umělecký sloh, šířící se především v polovině 18. stol. z Francie, geneticky spjatý s vyvrcholením a krizovými momenty dvorské kultury; oživují se v něm na jedné straně v pokřivené formě prvky umění → barokního, avšak barokní monumentalita je tu vytlačena graciózní hravostí a extatická smyslovost přerůstá v epikurejství; na druhé straně se však *r.* ne zcela ostře odděluje od širších společenskoculturních jevů → osvícenství a → klasicismu. Literatura *r.* se soustřeďuje na žánry z hlediska klasicistního systému nízké, v dramatu na pastýřskou hru, baletní → féerii aj., v epice na galantní epos a povídky ve verších („contes“ – Gresset, Grécourt), v lyrice převládá rozmarňá a erotická poezie (poésies fugitives, petits vers, poésie légères atd. – Parry aj.). Z antické literatury hod-

notí období *r.* vysoko Horatia a Anakreonta (→ anakreontika).

Spíše svými vnějšími projevy než životním stylem (kult erotiky, uvolnění norem dvorské etikety Ludvíka XIV.), který byl příliš úzce vázán na společenskou situaci ve Francii, působilo *r.* i v Itálii, Polsku, Německu a v dalších evropských zemích. Především prostřednictvím německé anakreontské poezie (Wieland, Gleim, Götz) zasáhlo *r.* do vývoje literatury české, kde znamenalo vznik první novověké básnické školy, tzv. → thámovců (bratří Thámové, Kramerius, Štván aj.).

Lit.: A. Anger, *Literarisches Rokoko*, Stuttgart 1962. V. Jiráč, *Lyrika českého obrození 1750 až 1850*, Praha 1940. F. Schnür, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, Leipzig 1928. mc

■ ROLLENGEDICHT

(něm. ve smyslu „báseň-rolé“) – německý termín, který nemá odpovídající český ekvivalent, a proto bývá užíván i českou literární vědou pro označení takové formy lyrické poezie, v níž → lyrickým subjektem není sám básník, ale jiná postava (zpravidla určitý typ, např. poutník, pastýř, nešťastný milovník apod.). Tuto postavu → lyrického hrdiny však nelze považovat za autorskou → autostylizaci, ale pouze za „rolí“, v níž zde autor vystupuje; nerozlišování mezi autostylizací a „rolí“ vede zpravidla nejen k neadekvátní konkretizaci smyslu básně, ale i k mylné interpretaci autorova vlastního postoje a názoru.

Formy *r.* používala hojně jak pastýřská poezie antická i pozdější (zejména → anakreontská), tak valná část → kurtoazní lyriky středověké (trubadúrská poezie, minnesang) a nalézáme ji i rovněž v tvorbě básníků renesančních a barokních (např. v → petrarkismu) stejně jako u preromantiků, romantiků a symbolistů (viz např. v německé lyrice linii, vyznačenou jmény Goethe, Brentano, Rilke). V české poezii se forma *r.* uplatnila nejvíce v → deklamovánkách a setkáváme se s ní např. i v tzv. proletářské poezii (zejména u J. Hořejšího). mc

■ ROMÁN

(z franc. roman = původně literární dílo psané národním, lidovým jazykem; od lat. lingua romana = jazyk románský, tj. lidový, na rozdíl od lingua latina = latina) – velký prozaický epický žánr, vyznačující se volnou a elastickou strukturou; zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací, připouští různorodost obsahovou, látkovou

a motivickou, mnohotvárnost kompoziční výstavby a uměleckých prostředků. Vzhledem k značné pružnosti formálních schémat, poddávajících se různorodému životnímu materiálu, vyznačuje se největší kapacitou poznávací; fabule, základní prvek konstrukce *r.*, je na rozdíl od → novely a → povídky široce větvená, rozvíjí vedle motivu hlavního řadu motivů vedlejších, rozbíhá se do četných epizod a zahrnuje tak rozmanité osudy hrdinů a četná společenská prostředí. Kromě specifické estetické funkce plní *r.* též řadu funkcí jiných, sleduje cíle poznávací, zřetele filozofické, didaktické aj.; krajním případem dominance těchto funkcí je *r.* dokumentární, filozofický, výchovný. Od dob Hegelových (počátek 19. stol.) je *r.* charakterizován jako buržoazní epos, jako novodobá epopěj, která plní stejnou funkci v době novější jako → epos v kultuře antické; náleží k nejmladším epickým žánrům, vývojově nejproměnlivějším.

Rozvoj *r.* jako žánru určeného ke čtení souvisel s rozvojem knihtisku, jeho historie pak s řadou jevů sociologické povahy (rozšíření čtenářského publika, jeho diferenciací). Jeho vzniku předcházely staletý vývoj výpravných neveršovaných forem v literatuře starověké i orientální (Indie, Čína, Japonsko) s tematikou historickou, milostnou, fantastickou nebo dobrodružnou, příznačnou i pro prozaická díla literatury starořecké a římské (Héliodóros, Longos, Apuleius aj.), dále ve středověku rozvoj veršovaných epických skladeb (Tristan a Isolda; Alexandreida; Roman du Brut, 1155, první dílo, které nese název *r.*) a četná prozaická zpracování tematických okruhů eposů rytířských, zejména cyklu bretoňského, historie karolinské a námětů antických (např. Kronika trojanská; Apollón, král tyrský). Na jejich motivickou a fabulační tradici navazuje bezprostředně → rytířský *r.*, jehož prozaickou linii reprezentuje v 16. stol. Amadís Waleský, jedno z nejznámějších zpracování pochází od G. Ordóñeze de Montalva, a dovršuje v 17. stol. rozsáhlý Roman des romans Gilberta Saumiera; jeho tradice doznívá v heroicko-galantním a *pseudohistorickém r.* Mlle de Scudéry a La Calprenède (→ kurtiozní literatura). Rytířský *r.* spolu s pastýřským *r.*, který čerpal z námětů antických a mísil realitu citového prožitku s fiktivním prostředím antických kulis (Montemayorova Diana, 1558; d'Urféova Astrée, 1607–1627, aj.), předchází a doprovází vznik novodobého románu.

Mezník a současně počátek novodobé tradice *r.* představují Rabelaisův Gargantua a Pantagruel (1532–1535) a zejména Cervantesův Don Quijote de la Mancha (1605), jež jsou svého druhu parodie fabulačních schémat *r.* rytířského a pastýřského a znamenají obrat ke sféře reálné životní skutečnosti. Tato tendence je příznačná i pro → pikareskní román španělský (anonymní

Lazarillo z Tormesu, 1554; Život Guzmána z Alfarache Matea Alemána, 1594), představující jednu z nejvýznamnějších odrůd literatury plebejské; tato románová forma, inklinující v dílech četných následovníků k prohlubující se kresbě společenského prostředí (Scarron, Le Roman comique, 1651) a rozrůstající se v Grimmelshausenově díle Dobrodružný Simplicius Simplicissimus (1669) v širokou dobovou fresku, nadlouho ovlivnila vývoj *r.*, zvláště techniku románového děje, kompozici a typ hrdiny (Le Sage, Gil Blas, 1715–35; Fielding, Tom Jones, 1749; Defoe, Moll Flandersová, 1722 aj.). V 18. stol. vedle tohoto románu společensko-časového a mravopisného, navazujícího na tradici pikareskního typu, se rozvíjí → výchovný román, různé formy dobrodružného románu a román → filozofický (Diderot, Voltaire), mající význam pro vývoj *r.* jako typ fabulační konstrukce, seřazující sled epizod do celostné ideové koncepce. Epocha preromantismu a romantismu přinesla další žánrové formy *r.* a jejich varianty; v okruhu tendencí sentimentálních se rozvíjela tvorba, vyznačující se zájmem o vnitřní svět jedince, o citové motivace činů a intimní doznání (Richardson, Rousseau, Marivaux, Goethův Werther), dovršená v tvorbě Sternově (Tristram Shandy) odklonem od dobových konvencí vypravěčských a fabulačních (→ sentimentální román); vedle → černého a → historického *r.* se rozvíjel *r.* → psychologický, směřující k typu *r. analytického* (B. Constant, Mme de Staël), jakož i *r. fantastický* (E. T. A. Hoffmann aj.).

Počínaje romantismem začíná se projevovat zřetelně dvojkojelnost v chápání *r.* jednak jako žánru zábavného, určeného širokým čtenářským vrstvám (rozmach → triviální a → bulvární literatury), jednak jako žánru umělecky náročné literatury, až dosud v normativních poetikách opomíjeného, jemuž je třeba vybojovat místo mezi ostatními uznávanými literárními žánry. V tomto směru hlavní roli sehrál realismus, privilegující *r.* jako dominantní literární útvar; ten vnesl do *r.* rovnováhu mezi fikcí a autentičností, dokumentaci dobových mravů, vkusu, společenského života, pojetí fabule jako prostředku všestranné prezentace člověka v dané historickospolečenské skutečnosti; různorodé žánrové formy, jak byly realizovány zejména v tvorbě Balzakově, Dickensově, Thackerayově, Turgeněvově, Dostojevského, Tolstého aj., se staly vzorem; na ně pak navazoval – pozitivně nebo negativně – další vývoj *r.* až do současnosti. První reakci znamenal *r. naturalistický* (→ naturalismus), koncipovaný v duchu pozitivismu jako objeovávání zákonů, které řídí společnost; odtud vyrůstá tendence odmítat *r.* jako výmysl, fikci a snaha koncipovat jej na faktech (odpovídá tomu i dvojdmost v anglické terminologii: the novel – the fiction), a současně tendence „objeovat“ zákony nitra, vědomí a pod-

vědomí jedince, jež vedla k novým technikám, např. k uvedení → vnitřního monologu (poprvé E. Dujardin, později A. Schnitzler aj.).

Ve 20. stol. vedle bohatství žánrových forem, navazujících na odkaz tradice realistické, obohacené již zisky pozdějšího vývoje (Th. Mann, J. Steinbeck, M. Šolochov, → socialistický realismus), existují velmi různorodé tendence opoziční k tradici realistické, jako je např. kladení samotného procesu utváření díla do středu děje (Gidovi Penězokazi), rozrušování románových složek a míšení s filozofickým esejem (Mannův Doktor Faustus, Musilův Muž bez vlastnosti), přetváření fabule a rozpouštění pevných obrysů dějových (V. Woolfová; J. Dos Passos), nahrazení fabule volným plynutím vědomí vypravěče nebo postav (J. Joyce, W. Faulkner, H. Broch) nebo pro existencialistický r. příznačné odmítání „odpovědnosti“ autora vůči hrdinovi, jemuž nelze „předpisovat“ činy ani jednání. Radikální rozchod s tradicí představuje koncepce tzv. antirománu (→ nový román).

V české literatuře se datuje rozvoj novodobého r. až první polovinou 19. stol.; přední místo zaujímal r. historický, jehož tradice, počatá J. K. Tylem, P. Chocholouškem a V. B. Třebitzkým, trvá přes A. Jiráska do současnosti (Vl. Vančura, M. V. Kratochvíl, Vl. Neff, O. Daněk), dále různé obměny r. časového, společenského, vesnického apod. (J. K. Tyl, K. Světlá, G. Pflieger-Moravský, K. M. Čapek-Chod, K. V. Rais, J. Holeček), r. psychologického (M. A. Šimáček, R. Svobodová) a sociálního (J. Arbes). Česká románová produkce 20. stol. navazuje jednak na tradice tvorby 19. stol., jednak na experimenty a výboje pozdějšího vývoje (K. Čapek, I. Olbracht, Vl. Vančura, V. Režáč aj.).

R. stál na okraji teoretického zájmu prakticky až do konce 18. stol.; v normativních klasicistických poetikách zaujímal podřadné místo (Cyrano de Bergerac, Lettre contre un liseur des romans, 1663; N. Boileau, Dialog sur les héros de roman, 1664; P. D. Huet, Essai sur l'origine des romans, 1670). Byla mu přiznána pouze schopnost zobrazit mravy, a tím jistý význam pro duchovní život společnosti. Počínaje romantismem zájem o teorii r. stoupá a od poloviny 19. stol. se dostává do středu literárněkritické a literárněteoretické pozornosti. Rozsáhlá, dnes již téměř nepřehledná literatura je věnována vedle syntetických nebo monografických prací o dějinách r. též okruhům otázek obecně filozofických, estetických a typologických až k nejruznějším specifickým problémům poetiky r. Zejména otázky třídění a typologie r. stojí dnes v popředí zájmu; vedle teoreticky zobecňujících a zcela abstraktních typologií (jako je např. Lukácsovo dělení na r. abstraktně idealizující, deziluzivní a na syntézu obou) prosazuje se v literárněvědné praxi přede-

vším potřeba přehledného utřídění tematického a formového bohatství různých podob r. od jeho vzniku až do současnosti. Dnes je již v této otázce jasno alespoň tolik, že se různé podoby r. dají tříditi podle několika hledisek, přičemž se v jednotlivých dílech může realizovat i více klasifikujících měřítek zároveň. Za takové základní třídící kategorie je třeba považovat: a) žánry historicky vzniklé a časově zřetelně vymezené, jako např. r. → pikareskní, → rytířský, galantní, → černý apod.; zvláštní skupinu zde tvoří směrově rozlišování na r. sentimentální, romantický, realistický, naturalistický, existenciální atd.; b) žánry definované svým obsahem (tj. tematicky), členěné jednak podle prostředí, z něhož je téma čerpáno (např. r. vesnický, z uměleckého prostředí, společenský, rodinný, sociální apod.), jednak podle zpracovávané tematické oblasti (např. r. → historický, → fantastický, → utopický, → dobrodružný, → detektivní, cestopisný, mravoličný, → psychologický, milostný, → biografický atd.); c) žánry definované svým tvarovým principem (nejčastěji kompozičním), jako např. r. deníkový, r. v dopisech, dialogizovaný, tzv. antiromán aj.; d) to zvláště buď z hlediska funkčního zaměření (r. didaktický, tendenční apod.), anebo podle specifického literárního způsobu zpracování látky (r. humoristický, satirický, experimentální, reportážní apod.).

Lit.: R. M. Albérès, Histoire du roman moderne, Paris 1967. M. Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980. W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago 1983, bibl. s. 459–520. M. Butor, Répertoire, Praha 1969. V. Dněprov, Čerty romána 20 v., Moskva–Leningrad 1965. H. Doderer, Grundlagen und Funktionen des Romans, Nürnberg 1959. E. M. Foster, Aspekty románu, Bratislava 1971. K. Friedemann, Die Rolle des Erzählens in der Epik, Leipzig 1909. R. Fox, Román a lid, Praha 1967. L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris 1964. B. Griřcov, Teorija romana, Moskva 1927. K. A. Horst, Das Spektrum des modernen Romans, München 1960. J. Hrabák, Čtení o románu, Praha 1981. W. Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart 1960. H. Keiter, T. Kellen, Der Roman: Theorie und Technik, Essen 1912. V. Klotz, Zur Poetik des Romans, Darmstadt 1965. V. V. Kožiov, Proischozhenije romana, Moskva 1963. N. Krausová: Epika a román, Bratislava 1964. E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1967. G. Lukács, Theorie románu, in: Metafyzika tragédie, Praha 1967. Moderna teorija romana, Beograd 1979. F. Spielbagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883. F. K. Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen 1965. V. Šklovskij, Theorie prózy, Praha 1948. O. Walzel, Formeigenschaften des

Romans, in: O. W., Das Wortkunst, Leipzig 1926.
J. Trzgnadłowski, Rozważania nad semiologią po-
wiesci, Wrocław 1976.

tb

■ ROMÁN CYKICKÝ

(z lat. cyclicus a řec. kyklikos = kruhový) – označení pro románovou skladbu dvou nebo několika svazkovou, koncipovanou jako celek – na rozdíl od románových cyklů (→ cyklus), jejichž jednotlivé části jsou ve značné míře autonomní (Balzaková Lidská komedie). Označení nemá platnost pevně ustáleného termínu. Viz též → trilogie, → tetralogie, → pentalogie.

Lit.: H. Gmelin, Der französische Zyklusroman, Heidelberg 1950.

tb

■ ROMÁN – FEJETON

(z franc. feuille, čti fej = lístek) – označení pro román publikovaný na pokračování v časopisech a novinách pod čarou, na místech vyhrazených → fejetonu, a vyznačující se řadou technik k zvýšení dějové napínavosti. Poprvé byl tímto způsobem otištěn roku 1836 v listě Siècle starší → pikareskní román Život Lazarilla z Tormesu, ještě téhož roku Balzaková Stará panna, o rok později v Journal de Débats pátý díl Soulíčových Pamětí d'abloyých, psaný již pro potřeby žurnálu po částech, na pokračování. Na tuto tradici navázala řada autorů, a to i spisovatelů prvního řádu, neváhajících rozkouskovat nebo psát na pokračování svá díla pro potřeby deníků (Balzac, Musset, Sandová). Hlavním tvůrcem a představitel *r.-f.* je E. Sue, v jehož tvorbě se také ustalují jeho zvláštní rysy, dané zaměřením na široký okruh čtenářstva, a zejména zvýraznění sociálního aspektu dobrodružné tematiky, čerpané ze zdrojů → černého románu a → hrůzostrašného románu. Po roce 1848 *r.-f.* téměř mizí z literárního dějiště, ojediněle se uplatňují některé jeho principy i později, např. u Dostojevského v Uražených a ponížených, psaných na pokračování bez autorovy představy, co bude následovat; z české literatury lze uvést jako příklad Továrnu na absolutno K. Čapka.

Lit.: N. Atkinson, Eugène Sue et le roman-feuilleton, 1929. H. Bender, Klassiker des Feuilletons, Stuttgart 1969. H. Knobloch, Vom Wesen des Feuilletons, Halle 1962. J. Veselá, Fejeton, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974.

tb

■ ROMÁN FORMOVÁNÍ

český překlad německého termínu Bildungsroman; viz → vývojový román.

■ ROMÁN GENERAČNÍ

(z lat. generatiō = pokolení, vznik, plození) – románový žánr, který je na pomezí → vývojového románu, sledujícího vnitřní formování člověka pod vlivem doby, okolí, rodinných poměrů, školy, milostných zkušeností atd., a románu společenského, zabírajícího celou šíři vývoje společnosti v dané době. *R. g.* se neomezuje na jedince, ale přináší obraz doby prostřednictvím záznamu zrání generace, tvořené většinou příslušníky různých společenských vrstev. V české literatuře představují výrazně žánr *g. r.* např. Mahenovi Kamarádi svobody (1909), z literatury 80. let pak Pluhařův román V šest večer v Astorii a V. Adlové Trpká vůně podzimu, ze světové literatury např. Myrerův Poslední kabriolet.

vl

■ ROMÁN KLÍČOVÝ

(podle franc. roman à clef) – románová skladba, ve které pod změněnými jmény vystupují skutečné postavy ve skutečných situacích a vzájemných vztazích; velmi často to bývají románové pamflety nebo autobiografie. Čistá forma *k. r.* je velmi vzácná, většinou jde o více či méně rozvinuté narážky na skutečné osoby nebo události, např. v Českém románě O. Scheinpflugové (1946) část postav vystupuje pod vlastním jménem, zatímco jiní pod přezdívkami nebo pseudonymy. V nejstarší době byla předchůdcem *r. k.* historická alegorie (např. v Anglii koncem 14. stol. Langlandův Petr Oráč), s níž moderní *r. k.* sdílí zálibu v anagramatických obměnách jmen (např. Jean-Sol Partré místo Jean-Paul Sartre u Borise Viana v románě Pěna dní). Za příklad *r. k.* mohou ze světové literatury posloužit Mandarín S. de Beauvoirové (1954), portrétní prostředí francouzských levicových intelektuálů, u nás pak Horova Socialistická naděje (1922) a Zavřelův Fortinbras (1930 a 1934).

mb

■ ROMÁN – KRONIKA

též *románová kronika* – označení rozlehlé románové skladby, která volným, fabulačně nesevěřným dějovým tokem zachycuje v chronologickém sledu a v rozsáhlejších časových úsecích životní osudy rodu v několika generacích, popř. koloběh životního dění v nějakém sociálním prostředí a jeho proměny. Uvolněná kompozice, která se rozbíhá do četných popisů, líčení a epizod, slouží

k reliéfnímu a podrobnému prokreslení daného společenského, soukromého nebo přírodního prostředí. Označení *r.-k.* nemá platnost pevně fixovaného termínu a v mnohém se překrývá s podobně dosud nevyjasněnými pojmy, jako je → román cyklický nebo → román-řeka. Označení *r.-k.* je příznačné zejména pro českou literaturu od konce 19. stol. a vztahuje se zvláště k románovým dílům Naši J. Holečka, Do třetího a čtvrtého pokolení J. Herbena aj.; používá se však i pro charakteristiku novějších románů (např. trilogie M. Pujmanové nebo pentalogie Vl. Neffa) i jednosvazkových (např. Sírěna M. Majerové), které zachycují historické proměny doby na osudech určitého rodu nebo rodiny. V tomto smyslu je možno označit za *r.-k.* ve světové literatuře např. román Buddenbrookovi Th. Manna nebo trilogie J. Galsworthyho Sága rodu Forsytů a Moderní komedie.

tb

■ ROMÁN-ŘEKA

(podle franc. roman-fleuve) – označení přejaté z francouzského literárního kontextu pro rozsáhlé koncipovaná románová díla, zpravidla vícesvazková, zachycující v chronologickém sledu (toku) široce větvených románových příběhů a epizod osudy jedince, skupiny nebo rodiny v menších i větších časových úsecích a rozlohách. Za autora termínu je považován francouzský romanopisec A. Maurois; užití termínu je však velmi vágní a jeho vymezení neustálené. K typu *r.-ř.* jsou přiřazována díla značně různorodá, z německé literatury Buddenbrookovi Th. Manna, z francouzské Hledání ztraceného času M. Prousta, Lidé dobré vůle J. Romainse, Jan Kryštof a Okouzlená duše R. Rollanda, z anglické Galsworthyho Sága rodu Forsytů, z polské M. Dąbrowské Noci a dny, ze sovětské M. Šolochova Tichý Don aj., přičleněvaná také k typu → románu cyklického nebo typu rodinné kroniky, románové ságy apod. V českém kontextu není označení *r.-ř.* běžně vžito. Viz též → román-kronika.

Lit.: M. Butor, Balzac a skutečnost, in: M. B., Repertoár, Praha 1969. A. Frydrychs, Problèmes concernant „le roman-fleuve“, in: Zagadnienia rodzajów literackich 11, 1/20; 1968. Z. Karcew-ska-Markiewicz, Struktura Jana Krzysztofa, Warszawa 1964. M. R. Mayenowa, Poetyka opisowa, Warszawa 1948.

tb

ROMÁN SENTIMENTÁLNÍ viz SENTIMENTÁLNÍ ROMÁN

■ ROMÁN VE VERSÍCH

veršovaný lyrickoepický žánr, spojující organicky románově větvené vyprávění s principem lyrickým jako tmelící a pořádající složkou; na rozdíl od prozaického románu je daleko silněji vázán konvencemi básnické formy. Prostá fabule, rozvíjející zpravidla motiv cestování, dobrodružství apod., se rozpadá v řadu epizod a situací navzájem volně spolu spjatých a do popředí vystupuje postava vypravěče, zaujímajícího distanci vůči hrdinovi i vyprávěnému ději, který je přerušován a často dává jen podnět k autorským komentářům, úvahám, reminiscencím a lyrickým vsuvkám; tím se liší od → básnické povídky, vyznačující se jednotnou emocionální i ideovou perspektivou vypravěče a hrdiny.

R. ve v. spolu s básnickou povídkou představují dvě podoby pronikání lyriky na půdu básnictví epického, příznačné pro literární vývoj počínaje romantismem. Tradici *r. ve v.* zahajuje Byron svým Donem Juanem (1819–24), který také platí za vzor tohoto žánru. K němu se řadí Puškinův Evžen Oněgin (1825–30), Beniowski J. Slowackého (1841), v české literatuře pak Pan Vyšinský G. Pflagra-Moravského (1858–59). Podobně jako básnická povídka, je *r. ve v.* považován za žánr úzce spjatý s epochou romantismu; v současné literatuře jeho tradice oživil J. Tuwim (Kwiaty polskie) a B. Pasternak (Spektrskij).

Lit.: A. I. Beleckij, Sud'by boľšoj epičeskoj formy v russkoj literature XIX–XX vv, in: A. I. B., Izbrannij trudy po teorii literatury, Moskva 1964. K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovany, Praha 1964.

tb

ROMÁN VÝCHOVNÝ viz VÝCHOVNÝ ROMÁN

ROMÁN VÝVOJOVÝ viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ ROMANCE

(špan., od provens. romans = románský, tj. v národním, lidovém jazyce, nikoliv latinsky) – 1. původně poetický žánr španělské literatury, vzniklý ve 14.–15. stol. a přednášený zprvu za doprovodu hudebního nástroje. Vyznačuje se osmislabičným veršem a asonancí na konci sudých rytmických řad, nejstarší *r.* však mají verš šestnáctislabičný, rozdělený na dvě půlverší o osmi slabikách. Po stránce tematické jsou inspirovány bojem španělských křesťanů s Maury (hlavně v 16. stol.). Rozlišují se *r.* „staré“ (navazující na hrdinské epické skladby typu → chansons de geste, např. cyklus písní o Cidovi), „učené“ (pěstované v kultivovaném prostředí rytířském v průběhu 16. stol.), „umělecké“ (jsou nejčtenější a působí krásou lyrického výrazu);

2. od 16. stol. menší lyrickoepická báseň rozmanitého obsahu, nejčastěji s tematikou milostnou nebo romantickou, lehčího tónu a vyznívajíc na rozdíl od → balady optimisticky. V české literatuře proslul svými *r.* zejména J. Neruda (Balady a romance, 1883); v jeho podání jde o básně se stručným epickým námětem, dotýkající se obecně lidských problémů, např. dobra a zla (Romance helgolandská), zachycující podstatné rysy českého národního charakteru (Romance o jaře 1848) nebo zobrazující svět českých lidí a jejich poměr ke světu (Romance štedrovečerní). Příznačné pro Nerudu je i kladení titulu *r.* k básním, jejichž obsah se blíží spíše k baladě, a naopak.

ko

■ ROMANCERO

(špaň., čti romansero) – 1. původně v 16. stol. soubor nebo sbírka lidových písní středověké španělské literatury, tzv. → romanci (na rozdíl od sbírky umělých písní, zvané cancionero). *R.* zachycují základní rysy španělského národního charakteru a jsou jedním z nejstarších pramenů španělského písemnictví;

2. později též název básnických sbírek novodobých autorů (např. na počátku 17. stol. L. de Góngora, v 19. stol. H. Heine), označující zpravidla díla romantického a revolučního obsahu (např. F. García Lorca, Cikánské romancero, 1928); několik *r.* se datuje i z doby odboje španělského lidu proti frankistické diktatuře.

ko

■ ROMANETO

(podle ital. romanetto = malý román) – prozaický žánr, specifický pro českou literaturu; základ tvoří důmyslně prokomponovaný fantastický nebo dobrodružný příběh, jednotlivé epizody a epizodické děje jsou spjaty ústředním motivem, který je také hlavním organizujícím a konstruktivním elementem tohoto žánru. Logickou návazností epizod, rozvíjejících vždy motiv epizody předchozí, postupným odhalováním tajemné události až k závěrečné pointě se *r.* blíží → novele.

Vznik a rozvoj *r.* je spjat se jménem a tvorbou J. Arbesa, jehož prostřednictvím nabyl hlubšího významu v českém literárním vývoji. Poprvé použil Arbes tohoto označení pro svého Svatého Xaveria r. 1872, a to na návrh Jana Nerudy; ujalo se i pro další prózy stojící na rozhraní mezi novelou a románem. Arbesova *r.* se váží svou zdůrazněnou fantastičností a logickým rozvíjením fabule k povídkám a novelám E. A. Poea.

Lit.: J. Janáčková, Romaneto v české próze 19. stol., Praha 1972. K. Krejčí, Jakub Arbes, Praha 1946.

tb

■ ROMANTISMUS

(z franc. romantique = původně „jako v románu“, románový, později ve smyslu tajemný, fantastický) – jedna ze základních vývojových etap evropské literatury a umění, vytvářející v první polovině 19. stol. široký a vnitřně diferencovaný umělecký proud. Od samého počátku, kdy se *r.* začal vyhraňovat (tj. kolem r. 1800), definoval se v opozici k doktríně klasicistické (→ klasicismus) a všem jejím pozůstatkům v umění 18. stol. (včetně racionalistických tendencí v → osvícenství); vycházejí z ideových pozic buržoazního individualismu, likvidoval jakoukoli normativnost v umění a literatuře jakožto přežitek pozdně feudálního světového názoru aristokracie s jeho neměnnou sociální hierarchií, mocenským absolutismem a centralismem, které nerespektovaly člověka jako jedince a bezvýhradně ho podřizovaly nadosobnímu, „absolutním“ zákonům. Naproti tomu *r.* navazoval a dále rozvíjel tendence předcházejícího → preromantismu, jimiž se do umění, a zvláště do literatury, prosazoval již v průběhu 18. stol. nový buržoazní světový názor, dávající přednost jedinci, jeho osobním, soukromým zájmům a vnitřním prožitkům před všemi nadosobními příkazy a dogmaty. Proti klasicistickému (a ještě osvicenskému) diktátu objektivit, rozumové a formální kázně a nápodoby kladl *r.* do popředí požadavek originality, svobodné hry imaginace a tvůrčí aktivity umělce, proti vzávanosti umění zdůrazňoval absolutní svobodu, spontaneitu a emocionální angažovanost, prosazoval míšení žánrů a stylů, rozbíjeje přitom klasicistický kánon a žánrovou hierarchii; preferoval formy neklasické (zvláště lidové) a otevřené (např. → fragment), kultivoval žánry, které stály až dosud mimo hlavní magistrálu uměleckého zájmu (povídka, román, lyrickoepické žánry) nebo byly zařazovány do oblasti literatury pokleslé (→ černý román, → melodrama).

R. se konstituoval jako umění vyhraněné subjektivistické a individualistické, jež reagovalo na tehdejší vítězství kapitalistických ekonomických vztahů ve společnosti a vyjadřovalo převratné, rozporné a stále se měnící životní podmínky jedince v epoše buržoazních revolucí let 1789 až 1848, napoleonských válek a nacionálních hnutí. Nová morálka a obchodnická věcnost v lidských vztazích, ostře kontrastující s revolučními idejemi, následující reakční útlak, dobovací války a osvobozenecké boje vytvářely nové rozpory a nové antagonismy; jejich prožívání a zobrazování, a to jako konfliktu jedince a společnosti, se stalo také příznačným pro veškeré romantické umění.

Tento základní a pro *r.* charakteristický konflikt, básnický též vyjadřovaný jako protiklad „srdce a světa“, nabýval v tvorbě romantiků různých podob rozčarování a zklamání, v něž vyzní-

valo téma rozporu mezi krásným osobním snem (vidinou, představou, touhou nebo ideálem) na jedné straně a nepřátelskou skutečností na straně druhé. Východisko z tohoto rozporu bylo shledáváno příslušníky starší romantické generace, kteří přisuzovali antagonistům života platnost nikoli pouze společenskou, ale i metafyzickou, v úniku do ideálních vysněných světů; jedni idealizovali minulost, patriarchální vztahy (např. někteří z německých romantiků), druzí se uchýlovali do světa fantastiky a exotiky (E. T. A. Hoffmann), jiní zase hlásali návrat ke křesťanství, a to nejen k jeho morálce, ale i k jeho legendám a mystice (Chateaubriand), někteří nacházeli východisko v principu lásky, mocnější nad všechny rozpory (J. K. Tyl). Naproti tomu ti romantikové, kteří nepodléhali iluzivním řešením, zvaní též romantikové aktivní nebo revoluční, vyjadřovali svůj konflikt se světem v podobě romantického „světobolu“ a „rozervanectví“ (K. H. Mácha), nebo tzv. kosmického pesimismu (Byron), vyúsťujícího v popření všech řádů lidských i božích. Pocit vlastního „odcizení“ světu a „osamocení“ byl promítán do vypjatě individualistického gesta vzpoury; podle povahy tohoto gesta se někdy v literární historii rozlišují vedle → byronismu i jiné typy romantického postoje, tzv. *titanismus* (P. B. Shelley), *démonismus* (M. J. Lermontov), *satanismus* aj. Třetí formou překonávání romantického konfliktu jedince se světem byl aktivní zájem umělců o národ a o lid jako o jediné pozitivní společenské hodnoty; projevoval se především zájmem o lidovou tvorbu, o národní dějiny a v neposlední řadě i o samotný život lidu.

R. jako literární a filozofické hnutí se formaloval koncem 18. stol. v Německu, a to především v tzv. jenském kruhu, soustředujícím se kolem idealistického filozofa J. G. Fichteho; zde také byla rozvíjena romantická teorie umění a literatury (v dílech Fr. Schlegela, F. W. Schellinga, básníka Novalise, jehož obraz „modrého květu“, po němž člověk touží, a nikdy ho nedosáhne, příznačně symbolizuje postoje raného německého r.). V pozdějším období zaujal vůdčí postavení tzv. heidelberský kruh, k němuž náleželi autoři, vycházející z lidové tvorby a opírající se o ni (A. von Arnim, C. Brentano, bratři Grimmové aj.); zvláštní postavení zaujímali E. T. A. Hoffmann a Jean Paul (vl. jménem Jean Paul Richter), pronikající ke skutečnosti prostřednictvím jedinečně uplatňované fantastiky. Druhou zemí, kde se r. rozvinul do šířky a hloubky, byla Anglie. Za mezník poetické formy se považuje vydání *Lyrických balad* W. Wordswortha (1798–1802), k vrcholům anglického r. se řadí G. G. Byron, P. Shelley, J. Keats; osobitě místo se zde přisuzuje W. Scottovi jako tvůrci moderního → historického románu, na jehož zakladatelské a podnětné dílo navázali romantikové ostatních zemí. Ve

Francii byly počátky r. zasaženy novoklasicistickými tendencemi revoluce a císařství, romantická témata vzpoury, pesimismu, vzdoru a nudy byla poplatná tzv. style noble (Chateaubriand, Lamartine); z konfúzních počátků se teprve ve dvacátých letech 19. stol. vyvinulo soudržné hnutí, od r. 1827 v čele s V. Hugem, jehož předmluva k dramatu *Cromwell* se stala manifestem francouzského r., v následujícím desetiletí však již podstatně modifikovaného a diferencovaného v tvorbě mladého Balzaka, Mérimého, Nodiera, Sandové, Musseta, Janina aj. R. zasáhl silně nejen všechny ostatní evropské literatury (v Itálii A. Manzoni, G. Leopardi), ale zapůsobil i na vývoj literatury americké (H. W. Longfellow, E. A. Poe, R. W. Emerson). Mimořádně závažnou roli sehrál v literaturách slovanských. V ruské literatuře rozkvět r. souvisel s přechodným uvolněním carského absolutismu po vítězství nad Napoleonem a s pronikáním západoevropských liberálních myšlenek do vzdělané společenské vrstvy, které bylo po nezdaru děkabristického povstání r. 1825 vystřídáno tuhou absolutistickou reakcí; v těchto podmínkách vznikla díla ruského r., k němuž se mj. řadí mladá tvorba A. S. Puškina a zejména celoživotní tvorba M. J. Lermontova. Z ostatních literatur slovanských národů, pro něž byl v daném období příznačný boj za udržení a upevnění národnosti a za svobodu národních a politických, náležející k předním představitelům r. Poláci A. Mickiewicz, J. Slowacki a u nás K. H. Mácha; významnou roli sehrál r. při konstituování slovenského národního sebeuvědomění, a to v tvorbě tzv. generace štúrovců (E. Štúr, S. Chalupka, A. Sládkovič, J. Král).

Lit.: Begriffsbestimmung der Romantik, Darmstadt 1970. N. Berkovskij, Německá romantika, Praha 1976. O. Čepan, Literární romantizm, Bratislava 1974. S. Čiževskij, On Romanticism in Slavic Literature, Haag 1957. B. Ejchenbaum, Statji o literature, Moskva–Leningrad 1961. J. O. Fischer, Époque romantique et réalisme, Problèmes méthodologiques, Praha 1977. F. Gundolf, Romantiker I–IV, Wilmserdorf 1920–1931. J. Kobrs-Strobsneider, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960. Z. Klátič, Slovenský romantizmus. Typológia literárnych druhov, Bratislava 1977. Literaturnyje teorii nemckogo romantizma, Leningrad 1934. Literární romantizmus, Bratislava 1974. Z. Lempicki, Renesans, oświecenie, romantyzm, Warszawa 1923. Manifesty romantyzmu (Anglija, Niemcy, Francja), Warszawa 1975. E. C. Mazon, Deutsche und englische Romantik, Berlin 1959. L. Mittner, Romantische Ambivalenz, Tübingen 1954. Problemy polskiego romantyzmu, Warszawa 1971. Realita slova Máchova, Praha 1967. Russkij romantizm, Leningrad 1927. A. Tborlby, The romantic Movement, London 1966. P. Van Tieghem, Le ro-

mantisme dans la littérature européenne, Paris 1948. V. V. Vanslov, Estetika romantizma, Moskva 1966. V. M. Žirmunskij, Bajron i Puškin, Leningrad 1924.

tb

■ RONDEL

(z franc. rond = kulatý, okrouhlý) – lyrická forma středověké románské poezie, složená z 12 až 15 veršů ve třech strofách a o dvou rýmech. První dva verše se opakují v klasickém případě na konci druhé a třetí strofy.

pt

■ RONDÓ

(z franc. rondeau, od rond = kulatý) – forma francouzské lyrické poezie; nevelká básně se dvěma rýmy, vzniklá na konci 14. stol. jako varian-ta → rondelu. Může být trojího typu: a) osmi-veršové r., v němž se první a druhý verš opakují na konci básně a první verš ještě na místě verše čtvrtého; b) třináctiveršové r., v němž se začáteční slova prvního verše opakují v devátém a v posledním verši; c) patnáctiveršové r., v němž se rovněž začáteční slova prvního verše opakují ve verši devátém a posledním. Jindy jde o básně složenou ze dvou až tří strof, na jejichž koncích se opakuje úvodní verš básně nebo alespoň jeho první slovo; refrén, tvořený pouze jediným slovem nebo souslovím, nemusí být v závěru každé sloky (není také zpravidla součástí rýmového vzorce), ale každé r. jím končí. Hlavní myšlenka básně bývá plynule rozvíjena v periodických návratech uvnitř jednotlivých slok. Ve francouzské literatuře psali r. zejména Charles d'Orléans (15. stol.), Cl. Marot (16. stol.), Voiture (17. stol.), v německé Fischart (16. stol.). V české literatuře oživovali formu r. např. J. Vrchlický, J. Mahen, V. Nezval a J. Seifert.

ko

■ ROTROUENGE

(čti: rotruanz; z provens. retroencha) – ve středověké francouzské lyrice taneční píseň s erotickým námětem a s refrémem po každé strofě.

ko

■ ROZHĽÁSEK

žánr publicistické literatury, vtipný veršovaný komentář k nejrůznějším politickým, kulturním aj. událostem nebo aktuálním otázkám, umístovaný v novinách na místě → sloupku, → entrefiletu nebo → fejetonu. Je pravidelně výrazně a nápaditě rýmován, někdy užívá písňové formy a vyznačuje ho lehký styl. Předchůdce má v drobné

veršované satíře (např. v Neumannově Hrsti květu z různých sezón), v kabaretních písních aktuálního zaměření (Červená sedma) a skrze ně i v písni kramářské. Vznikl ve dvacátých letech 20. letí v Lidových novinách a byl tam pojmenován na závěr Týdne radiofonie (7.–13. února 1926); název byl inspirován kampaní propagující u nás rozšíření rozhlasu (předtím byly podobné komentáře ke dni otiskovány v úvodu rubriky Denní zprávy bez žánrového označení). První týdenní rozhlasový psal do Lidových novin E. Bass (který v nich navazoval i na své Letáky), kromě něho K. Čapek, R. Těsnohlídek, J. Drda aj., po druhé světové válce mj. také Josef Kainar, který tento žánr znovu oživil koncem 60. let (ve Světě práce).

mb

■ ROZHĽASOVÁ HRA

literárně dramatický žánr, jehož vznik a rozvoj je závislý na technickém charakteru rozhlasu jako sdělovacího prostředku; r. b. má k dispozici výhradně akustické prostředky, pracuje pouze s mluveným slovem, hudbou a zvukovými efekty. Pro stavbu r. b. je proto příznačný zejména komorní příběh, a to buď se sevrěným dějem, nebo naopak rozvíjený asociativními prostředky; obvykle pracuje s menším počtem osob, délka r. b. se pohybuje kolem jedné hodiny. V době svého vzniku (první r. b. byla vysílána v r. 1923 v Glasgowě) byl teprve se rodící žánr pod zřetelným vlivem jednak dramatu (→ adaptace), jednak kratších epických žánrů, povídky, novely aj. (→ dramatizace). Jako svébytný žánr se r. b. konstituovala postupně spolu s rozvojem technických možností rozhlasového vysílání; její stavbu poznamenaly zejména prostředky montáže, takže je dnes schopna pracovat např. s vnitřním monologem adekvátněji než samotné drama. V souvislosti se specifickou rozhlasu rozvinuly se postupně různé typy pásmu, → feature, mikrokomedie, → seriály aj. K nejvýraznějším autorům r. b. ve světové literatuře patří B. Brecht, S. Zweig, P. Hirsche, A. Afinogenov, L. Leonov, B. Lavrentjev, S. Beckett, F. Dürrenmatt, u nás F. Kožík, J. Solovič, V. Cibula, M. Rejnuš, J. Vilímek, I. Bukovčan, O. Zahradník aj.

Lit.: M. Havel, Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu, Praha 1942. Sborník Rozhlasové hry, Bratislava 1966. J. Mistrík, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

ROZHĽOVOR viz ROZMLUVA

ROZĽUKA viz DIERESE

■ ROZMLUVA

těž *rozbor* – žánr esejistické literatury, navazující na → platónský dialog; na rozdíl od → interviewu jsou v ní mluvčími víceméně rovnoprávní partneři (např. představitelé různých oborů kulturní práce, různých úseků veřejného života), kteří spolu probírají určitou otázku nebo soubor problémů (často z pomezí svých oborů nebo úseků); k r. se blíží takový interview, v němž se úlohy tazatele ujala význačná osobnost. Při větším počtu účastníků se r. nazývá → diskusí, popřípadě → kulatým stolem. R. může být též fiktivní, dialog slouží jen výraznému podání rozporu (např. V. Vančura napsal r. 1934 o vztazích mezi nakladateli a spisovateli Nakladatelovu rozmluvu s autorem). Ve srovnání s žurnalistickým interviewem je esejistická r. žánrem mnohem náročnějším a vzácnějším.

mb

ROZPRAVA viz POJEDNÁNÍ

■ ROZUZLENÍ

ve stavbě dramatu (a obecně ve fabulované struktuře vůbec) ukončení základního → konfliktu, který fabulační vývoj nebo dramatické jednání hlavních hrdinů dovádí buď k tragickému vyvrcholení (katastrofě), nebo naopak ke šťastnému závěru; r. je tedy ukončením děje, které především obsahuje vyřešení → zápletky. Významově těžiště dramatického díla se k vlastnímu r. soustřeďuje jen zřídka, směřuje většinou k → peripetii nebo k momentu vrcholného napětí (epitasis), které r. předchází a poskytují ještě příležitost k více řešením (např. dialog Antigony a Kreonta v Sofoklově Antigoně). R. v sobě může dokonce skrývat ještě některé prvky → expozice (→ analytické drama) a tak zpětně osvětlit předchozí fabulační vývoj; jde o tzv. r. regresivní (H. Ibsen, Divoká kachna). S počáteční fází r. bývá úzce spojena → anagorize, popř. → katarze. R. proto většinou vyplývá z → dramatických charakterů (W. Shakespeare, Othello), jen zřídka z vnějších událostí (→ deus ex machina). Ve Freytagově schématu stavby dramatického díla je r. zahrnuto v pojmu → katastrofa. Problematicnost tohoto pojetí spočívá v tom, že termín katastrofa už nemůže obsáhnout diferencované možnosti ukončení dramatické struktury, navíc však v tragédii katastrofa někdy vlastnímu r. dramatického děje předchází (F. Schiller, Úklady a láska – obžaloba viníků); konečně už Aristotelés (450 až 385 př. n. l.) označil závěrečnou fázi tragédie – s důrazem na důsledky vlastního vývoje konfliktu – jako scény patosu, utrpení (katarze, anagorize), a tak se r. jejího děje nemusí vždy křít se závěrem hry.

Lit.: G. Freytag, *Technika dramatu*, Praha 1944.

kn

■ RUBÁI

(z arab. rubá'í) – čtyřveršový poetický útvar, rýmovaný obvykle a b a b, řídkěji a a a a, oblíbený hlavně v Persii. První dva verše – sdružené rýmované – exponují téma, třetí nerýmovaný přináší novou, často nečekanou myšlenku, čtvrtý pak (rýmující se s oběma prvními) uzavírá básněn pointou. Někdy je na konec každého rýmovaného verše připojen tzv. → radf, tj. slovo nebo skupina slov opakující se vždy ve stejné podobě, jakýsi refrén. Forma r. je výtečně způsobilá k aforistickému vyjádření myšlenek o životě a světě. Metrické uspořádání (klasická perská poezie je převážně časoměrná) má 24 povolených variant. Klasikem r. byl perský básník Omar Chajjám z 1. pol. 12. stol., jemuž se přičítá autorství asi 750 r. Střední Evropě objevil tuto perskou formu anglický překlad E. Fitzgeralda (*Rubáijjât*, 1859).

Lit.: J. Štýbr, *Čtyřverší Omara Chajjáma*, Praha 1930.

pt

■ RUCHOVCI

generační seskupení spisovatelů vstupujících poprvé do literatury koncem padesátých let 19. stol. a sdružujících se o deset let později kolem almanachu *Ruch* (1868). Poezie r. vyrůstala z dobové atmosféry patetických projevů národního uvědomění, přijímala impulsy rozvíjejícího se politického řečnictví (v metaforice, v syntaxi apod.) a přivedla k vrcholu vlasteneckou a reflexivní lyriku. Tematicky i ideologicky r. v mnohém navázali bezprostředně na snahy druhé čtvrtiny 19. století oživením myšlenky včeslovanské sounáležitosti a zvýšeným citem pro historickou tradici. Podíl vnějších činitelů na utváření skupiny byl natolik silný, že s rychlou proměnou dobové nálady skupina zaniká, velká část r. přestává literárně tvořit (J. Dürich, V. Šnajder, F. Vlňa) nebo se věnuje vědecké kariéře (J. Goll, J. Durdík), takže si větší literárněhistorický význam podržují z nich jen S. Čech a J. V. Sládek.

Řada rysů – zejména nadnesený verbalismus – spojuje r. se skupinou → lumfrovců a její poetikou (Sládek se dokonce stává redaktorem časopisu *Lumír*).

mc

RUKOPIS viz AUTOGRAF, viz ÉCRITURE

■ RUNY

(z fin. runo = píseň) – 1. finské a karelofinské lidové epické písně zachycující ve zlomcích národní mytologii. Jsou psány osmislabičným veršem (větší počet slabik je výjimkou) trochejského spádu, obvykle nerýmovaným, ale s velmi bohatými aliteracemi. Příznačným rysem *r.* je častá tematická nesamostatnost sudých veršů, které obměněně opakují motiv verše předchozího. Tento jev geneticky souvisí se způsobem přednesu *r.*, při němž se střídali dva pěvci tak, že druhý většinou obměňoval verš přednesený pěvcem prvním, zatímco první tak získal čas k utvoření nebo připomenutí verše nového.

Moje mysl sobě žádá,
mozek můj mě ponabádá,
abych počal píseň pěti,
abych jal se vyprávěti,
abych spustil píseň rodnou,
zanotoval runu vhodnou;
slovy ústa oplývají,
hlaholy z nich vytékají,
po jazyku pospichají,
brány zubův otvírají.

(Překlad J. Holečka)

Jednotlivé *r.*, k nimž vedle skutečných epických zpěvů patří i tzv. *loitsuruny* (zařikávdla), v 19. stol. sebral a spojil E. Lönnrot v souvislý cyklus o 33 zpěvech, finský národní epos Kalevalu, obsahující kromě hlavního děje (znik světa, zrození pána vzduchu Väinämöinen a jeho námluvy) ještě 27 vedlejších mytických témat. V nejstarších vrstvách *r.* je zřetelná souvislost s mordevskou a estonskou epikou (podle vzoru Kalevaly vytvořil F. R. Kreutzwald uměle estonský národní epos Kalevipoeg, Syn Kalevův). Runový verš Kalevaly byl ojediněle využíván i v umělé epice mimo ugrofinský kontext (H. W. Longfellow, Píseň o Hiawathovi).

2. (z gót. runa = tajemství), písmena staro-germánské abecedy. První runové nápisy pocházejí ze 3. stol. n. l., z dočasně registrovaných přibližně dvou set nápisů nejstarších *r.* (do 9. stol.) byla většina nalezena v Norsku, Švédsku a Dánsku (na zbraních, amuletech, náhrobcích apod.). Runové nápisy – obvykle o jednom nebo několika málo slovech – měly především magický význam, dochovaly však i některé verše nebo básnické formule.

Lit.: V. J. Jevsejev, Istoričeskije osnovy karelo-finskogo eposa 1–2, Moskva 1957–1960. Kalevala, Praha 1894 (doslov J. Holečka). Světové mytologie, Praha 1973. W. Steinitz, Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, in: FF Communications, Helsinki 1934. V. Žirmunskij, Narodnyj geroičeskij epos, Moskva 1962.

mc

■ RURALISMUS

(z lat. rūrālis = venkovský) – český literární směr, proklamovaný ve třicátých letech 20. stol. skupinou autorů zabývajících se vesnickou tematikou. Zárodky pozdějšího autorského seskupení (A. Matula, J. Čarek, J. Knap, F. Křelina, J. V. Sedlák, V. Prokůpek, Z. Rón, V. Martínek) krystalizovaly již ve dvacátých letech kolem regionálních časopisů, především kolem Knapova Severu a Východu a později kolem kulturní rubriky Venkova. Samostatného označení *r.*, raženého A. Matulou, se užívá až po r. 1932, kdy se skupina začíná postupně ustavovat formálně a vystupuje na veřejnost řadou sborníků (Básníci selství, 1932; Tváří k vesnici, 1936), kritických studií (J. Knap, Literatura české púdy, 1939), kritik, programových statí a v neposlední řadě edicí Hlasy země. Od dvacátých let lze také sledovat, jak na podporu uměleckých snah o zobrazení novodobé vesnice vyrůstá ideologická konstrukce „filozofie selství“, polemicky orientovaná proti modernímu umění vůbec a umění levicovému zvláště. Tato konstrukce, přejímající některé prvky Holečkova patriarchy, tehdejší agrární ideologie, mystiku púdy a rodu, blízkou oficiální nacistické ideologii (Blut und Boden), a kult přírody a božského řádu, staví proti hrdinovi proletářské literatury kult sedláka jakožto nositele národních tradic, proti obrazu revoluce stabilitu přírodního řádu a tradicionalismu venkova.

Formulace názorové základny *r.* pod patronací agrární strany byla nutně úzká pro moderní literární tvorbu, takže zůstávala pouhým programovým schématem nenaplnitelným a nenaplněným ve významnějších dílech s *r.* spjatých (románový cyklus V. Martínka, epická poezie J. Čarka aj.).

Lit.: J. Knap, Literatura české púdy, Praha 1939.

mc

■ RUSKÉ BYLINY viz BYLINY

■ RUSKÝ FORMALISMUS viz FORMÁLNÍ METODA

■ RÚZNOČTENÍ

v textologii odchylná znění jednotlivých míst dochovaných → textových pramenů daného literárního díla. *R.* registrovaná v edičních poznámkách vědeckého vydání (→ edice) patří ke kritickému aparátu (→ komentář), ukazují proměnu textu v jeho historickém vývoji a jejich smyslem je odhalení autorova tvůrčího úmyslu, jeho proměn i realizace v jednotlivých zněních (textových pramenech) literárního díla.

Lit.: D. S. Lichačev, Tekstologija, Moskva 1962. Editor a text, Praha 1971.

vš

■ RÝM

(etymologie není zcela vyjasněna, odvozuje se obvykle od staršího německého *rim* ve významu verš) – zvuková shoda konců slov, slov nebo slovních skupin většinou na koncích rytmických řad (na koncích veršů a jejich částí, na koncích syntaktických úseků prózy). V novočeském verši se obvykle vyžaduje, aby shoda, která nemusí být absolutní (za *r.* se považují také dvojice podoblé : od vedra), počínala poslední přízvukovou samohláskou (*dává : mává*); při rýmování více než dvojslabičných slov je však nutné, aby shoda počínala předposlední samohláskou, i když na ní není přízvuk (*upíná : Zvičína*; jako *r.* se nehodnotí dvojice typu *neudá : příroda*), tj. český *r.*, pokud nekončí alespoň na jedné straně jednoslabičným slovem, musí být dvojslabičný. U rýmu rozlišujeme *strany* (je to přesnější termín než „rýmové slovo“ a praktičtější než „člen rýmové dvojice“), které mohou být *jednoslovné* (libežná) nebo *víceslovné* (dobře zná); každý *r.* má minimálně dvě strany, ale běžné jsou i *r.* o více stranách – tak v řetězu tercín je závazný *r.* o třech stranách, ve villonské baladě se vyskytují *r.* i o čtrnácti stranách (např. u Nezvala panice : chránit se : štvance : světnice : denice : sestřenice : pěnice : pranice : hanice : nejvíce : sanice : hranice : sklenice : na lžice). Souhlásku, která předchází první rýmující se samohláске, označujeme jako *opěrnou* (ve starší poezie též *podloha* rýmu) a to, co po ní následuje, jako *rýmovou podstatu* (rýmovka, vlastní *r.*). Rozložení rýmu ve strofě a básni se nazývá *rýmové schéma* a vyjadřuje se písmeny (např. a b b a c c), někdy se přitom rozlišují typem písma (protikladem kapitálek a minuskulí) *r.* mužské a ženské. Jestliže slabiky, které se rýmují, nejsou na obou stranách souhláskově akcentovány (rýmuje se přízvuková s nepřívukovou), působí to v novočeské poezii jako odchylka, která se v některých případech hodnotivala záporně, ačkoli bývá esteticky záměrná, a navíc třeba signalizuje souvislost s lidovou poezií (u Erbena) nebo se slabismem staročeského verše; jindy se taková neshoda v přízvuku téměř nepocituje (ve verších skutečně zpívaných ustupuje přízvuk melodii). Rozdíl v kvantitě rýmujících se slov v českém verši *r.* nevadí (*mráz : klas, kára : stará*). Od → asonance, definované jako shoda samohlásek, se *r.* liší víceméně závaznou shodou také souhlásek; jestliže však alespoň jedna rýmová strana končí jednoslabičným slovem a rýmující se slabika je otevřená, pocituje se shoda samohlásky v takovém případě jako *r.*, nikoli jako asonance (*tvá : zná; znamená : má*).

R. má v české poezii (podobně jako u jiných národů) čtvero funkcí: a) čistě eufonickou (příčemž *r.* bývá někdy součástí složitější zvukové výstavby verše), b) rytmickou (zesiluje konce ver-

šů nebo jejich části, vyznačuje je), c) stavebnou (váže verše ve vyšší celky, v dvojverší a strofy a někdy i strofy v báseň) a d) sémantickou (souvzvukem konfrontuje slova významově odstíněná, vzdálená i protikladná, a prostřednictvím těchto slov slouží ke konfrontaci myšlenek, obrazů atd.). Kromě toho mívá *r.* také funkci mnemotechnickou. Ta vystupuje do popředí mj. u reklamních textů a u rýmované prózy. *R.* naplňuje estetickou zásadu jednoty v rozmanitosti a rozmanitosti v jednotě, a to už v rovině zvukové (naprostá shoda zvuku začíná obvykle až opěrnou souhláskou nebo po ní), a hlavně v poměru (protikladu) stejného zvuku a rozdílného významu (podle Durdicha *r.* je „souvzvuk částek veršových při smysle jích co možná rozdílném“, podle Nezvala úkolem *r.* je „sblížovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty“ souzvukem slova a vynalézati „podivuhodná přátelství“). *R.* se někdy chápe také jako zvláštní případ metafory (jako tertium comparationis tu vystupuje zvuková podoba) nebo metonymie (pokud obě strany *r.* těží ze stejné představové oblasti). Rýmové strany mohou být do verše zapojeny netoliko metricky, ale také frazeologicky (rýmová strana je součástí ustáleného úsloví), anebo i prostředky hláskové výstavby verše, např. → aliteraci, která jindy stupňuje shodu rýmových stran (*porozenie : pokolenie; sbrěšenie : stvořenie*), jindy křížově spojuje různé *r.* v téže strofě (celé lidské *pokolení / mělo by víc pokoj / kdyby bylo to co není / a nebylo to co je*). Poměr *r.* k ostatnímu textu bývá i významově nejrůznější. Někdy se v *r.* koncentrují klíčová slova básně (*r.* tvoří páteř významu), jindy je jejich poměr k obsahu a významu téměř nulový (tzv. „šterková“ slova, též „vycpávky“). Někdy k nim verš spěje spontánně (*r.* je součástí ustáleného obratu), jindy se verš neobejde bez inverze a velmi umělé syntaxe. Užívání i hodnocení všech těchto případů je podmíněno dobou i situací. Hodnotící smysl mívala v normativních poetikách také klasifikace *r.*, třídění podle různých zřetelů, jak to naznačuje i terminologie (*r.* bohatý, planý atd.); dnešní třídění rýmů slouží jako pomůcka pro popis *r.*, z ohledu na historickou poetiku užívá vžitých termínů, aniž je chápe etymologicky nebo jako prostředky hodnocení.

V třídění *r.* se uplatňuje řada aspektů. *R.* se třídí

a) podle přízvuku (na *r.* → mužské, → ženské, → daktylské);

b) podle počtu rýmujících se slabik (jednoslabičné, dvojslabičné, tříslabičné = *klouzavé*, více-slabičné = *kolébavé* n. *blabolné*);

c) podle rozsahu, povahy a dokonalosti souzvuku (→ absolutní = identické, homonymní, tklivé, úplné a → neúplné, → bohaté a → chudé, → přesné, → useknuté, → grafické = optické, vizuální, → inverzní, → rýmová echa);

d) podle gramatické povahy rýmových podstat (→ gramatické = koncovkové, → kmenové, → štěpné);

e) podle myšlenkového rozpětí (→ jadrné, → repetiční, → myšlenkové, tautologické → absolutní *r.*);

f) podle umístění ve verši (→ koncové, → vnitřní, → čelní);

g) podle umístění v proudu veršů (→ sdružené, → střídavé, → obkročné, → postupné, → přerývané, → sporadické, → tirádové, → ocasaté);

h) podle provenience rýmovaných slov (domácí, → exotické aj.), zvláštní případ je → *r. kalamburní* a → *r. lámaný*. Jako náslovný *r.* bývá označována → aliterace; shoda pouhých samohlásek není *r.*, ale → *asonance*, zatímco pro shodu souhlásek byl ražen termín konsonance, který se však obecně neujal vzhledem k tomu, že slovo konsonance označuje souzvuk vůbec, a nikoli jen souzvuky typu: vada × vody.

V antické poezii se *r.*, běžný v básních orientálních, objevoval celkem vzácně, hlavně v tzv. → leoninských verších (kde se rýmovala dvě hemisticha navzájem). V evropské poezii zdomácněl a rozvinul se za středověku, kdy pronikl i do prózy. Vedle rýmovaných veršů psaly se však téměř vždy také verše bez *r.*, např. → blankvers. Česká poezie rozvinula umění *r.* už v 13. stol., jednotlivé vývojové etapy se dají charakterizovat mj. také způsobem nazírání na *r.*, výběrem *r.*, rozdílnou rýmovou technikou, rozdílným hodnocením jednotlivých druhů *r.* apod. *R.* se stal natolik příznačným znakem verše, že i verše bez *r.* se hodnotí obvykle na pozadí rýmované poezie jako esteticky záměrné odchýlení od hypotetické (a ani nejnORMATIVNĚJŠÍMI poetikami nevyžadované) normy.

Charakteristika jednotlivých druhů *r.* byla vyléčena do samostatných hesel.

Lit.: *M. Giergielewicz*, *Rym i wiersz*, London 1957. *I. Gołąbek*, *Sztuka rymowania*, Lwów 1939. *J. Hrabák*, *K metodologii studia rýmu*, in: *J. H.*, *Studie o českém verši*, Praha 1959. *V. Majakovskij*, *J. Tauffer*, *O verši*, Praha 1951. *J. Tauffer*, *Úděly a díla*, Praha 1973. *L. Pszczolowska*, *Rym*, Warszawa 1972. *S. M. Tolstaja*, *O fonologii rify*, in: *Trudy po znakovym sistemam 2*, Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, Tartu 1965. *B. Tomaševskij*, *Stich i jazyk*, Moskva 1959. *Viliam Turčány*, *Rým v poetizme*, in: *O literárnej avantgarde*, Bratislava 1966. *V. Žir-munskij*, *Rifma, jago istorija i teorija*, Peterburg 1923. *Týž*, *Poetika a poezie*, Praha 1980.

mb

■ RÝM ABSOLUTNÍ

těž *rým homonymní*, *tklivý*, *identický* nebo *tožový* – zvláštní případ rýmu, v němž rýmové strany se zvukově naprosto kryjí, nikoli ovšem nutně v grafice (bili × byly : plot × plod) a bez přihlížení ke kvantitě (dráha × drahá), mají však jiný význam a někdy ještě také náležejí k jiné gramatické kategorii apod.; rozdílnost významu, popř. gramatické kategorie, vyplývá jen z kontextu. Zvláštním případem toho *r.* bývá → rýmové echo. Od *r. a.* je třeba odlišovat opakování slova v rýmové pozici, tj. *rým tautologický*, ve kterém se na pozadí stejného zvuku nerealizuje diference významová, i když zapojením slova do různých kontextů dochází i v tautologickém rýmu k určitému významovému posunu. *R. a.* se někdy chápe jako prostředek komický, např. v „Cimrmanově“ dvojverší: „naše staré hodiny / bijí čtyři hodiny“; komika je tu však dána kontextem a není vlastností tohoto druhu rýmu, jak je patno např. z Bieblova rýmu: čínský kulí × osmimilimetrovou kulí. Příkladem z Biebla ukazuje také tendenci zahrnout pod stejný zvuk významy co nejrozdílnější (konfrontují se slova označující osobu a věc, domácí substantivum s nesklonným substantivem cizím, nominativ s akuzativem).

mb

■ RÝM BOHATÝ

těž *rým přeplněný* – rým, v němž se shoduje také opěrná souhláska, tj. zvukový rozdíl rýmujících se stran je omezen na minimum (zdali × vdaly); za *b. r.* se také někdy pokládají rýmy spojené navíc aliterací (smáli × stáli). Jak ukazuje termín „přeplněný“ v srovnání s termínem „bohatý“, hodnocení tohoto rýmu v dějinách poezie a poetiky kolísá od krajního souhlasu až k úplnému odmítní. Až na určité výjimky odmítal *b. r.* např. *J. Durdík*.

mb

■ RÝM ČELNÍ

těž *rým přední* – rým, jehož alespoň jedna strana je na začátku verše. Někde jsou na začátku verše obě strany *r. č.* (např. v Taufrově dvojverší: „Zavoní hlína / Zavoní sníh“), jindy se rýmuje začátek s koncem téhož verše (když × myš v Halasově verši: „Když probudí se hlína je to myš“) a ještě jindy konec verše se začátkem verše následujícího (Taufser: „... à la thèse. / Dnes téma...“) nebo se slovem představujícím celý následující verš (ulica / lica...) a kombinuje se třeba i s rýmem kalamburním, zejména lámaným (Majakovskij: „lehko operlis' nogi / no - gi - / bel' fonarej...“). Od *r. č.*, poměrně vzácného, zvláště v češtině, je třeba odlišovat aliteraci →

anaforu. Teoretikové, definující rým jako souzvuk na konci verše nebo větěného úseku (nanejvýš na konci úseku verše – vnitřní rým), přirozeně neuznávají existenci *r. č.* a řadí zvukové shody na začátcích veršů bez další specifikace mezi prostředky zvukové organizace verše nebo strofy; existenci *r. č.* polemicky hájil Majakovskij.

mb

■ RÝM DAKTYLSKÝ

rým tříslabičných, popř. víceslabičných slov v daktylských verších; *r. d.* není možno označit ani za ženský, ani za mužský (vedlejší přízvuk na třetí slabice je v daktylském metru minimální); tam ovšem, kde v daktylských verších se v poslední úplné stopě objevuje alespoň na jedné straně rýmu na samém konci verše jednoslabičné slovo, přechází *r. d.* v rým mužský. V Bezručově Poli na horách se střídají *r. d.* (veselý × v neděli; nasype × zaskřípe) s rýmy mužskými (vezme rýc × jak jde pryč).

mb

■ RÝM EXOTICKÝ

r., v němž na jedné nebo na obou stranách se rýmuje slovo cizího původu (u Biebla – za divného tvora; navigátora; Sókrata: odplata; tágu: Epiagu); *r. e.* jsou příznačné pro některé básnické školy a směry (např. pro čes. dekadenci, symbolismus, poetismus ap.).

mb

■ RÝM GRAFICKÝ

běžný v jazycích, kde stejná grafická podoba vyznačuje někdy různou výslovnost; rýmové strany se tak v anglickém grafickém *r.* rýmují jen v písmu, nikoli ve výslovnosti. Náběh k *r. g.* v české poezii představují rýmy českých slov s podobně psanými, ale běžně jinak vyslovovanými cizími slovy. Taková neshoda slouží ke komickým efektům, např. v *r. Dumas* × u mas (u Seiferta a u Suchého), kde slovo Dumas se může vyslovovat správně (a komický efekt dochází jen posluhači, který si uvědomuje, jak se jméno Dumas píše), anebo se vyslovuje tak, jak se píše.

mb

■ RÝM GRAMATICKÝ

těž *planý* – *r.* vytvářený slovy téhož slovního druhu ve stejném tvaru (např. rýmování dvou infinitivů stejné slovesné třídy; ve většině případů se tento *r.* kryje s *r. koncovkovým* (rýmování gramatických koncovek, přičemž se může rýmovat např. genitiv číslovky s genitivem adjektiva –

patého × svatého). V některých obdobích se *r. g.* pocítoval jako málo vynalézavý a nehodnotný (odtud označení *planý*) na rozdíl od rýmu → štěpného, užívají ho však i nejvýznačnější básníci (např. O. Březina aj.).

mb

RÝM HLAHOLNÝ viz RÝM

RÝM HOMONYMNÍ viz RÝM ABSOLUTNÍ

■ RÝM CHUDÝ

těž *rým dostačující, přesný* – rým, v kterém se rýmuje pouze rýmová podstata, nikoli opěrná souhláska (např. kost × solidnost; kvetou × četou); je to opak rýmu bohatého či přeplněného, a jak naznačují jeho různé názvy, hodnotil se v různých obdobích zcela rozdílně, ba protikladně.

mb

RÝM IDENTICKÝ viz RÝM ABSOLUTNÍ

■ RÝM INVERZNÍ

(od lat. *inversio* = obrácení), též *rým zvratný, metatetický* nebo *s přesmýčkou* – zvláštní případ → rýmu kalamburního: rýmují se v něm slova, jejichž hláskové nebo slabičné složení se liší hlavně uspořádáním (v Taufrových překladech z Majakovského: vyletěl si × velitelství; aviator × Traviato; leze × nelze; u Halase: ta má tma × ta tma má). Krajním případem využití *i. r.* proslul ruský futurismus (zejména D. Burljuk, ale i V. Chlebnikov a V. Majakovskij). U nás nalézáme *i. r.* v → poetismu a u jeho následovníků.

mb

■ RÝM JADRNÝ

rým, v němž se koncentruje významový protiklad (padli × kradli), který někdy odhaluje vnitřní prázdnotu uznávaných nebo vznešených pojmů doby (např.: monarchie × hnije). Zvláště běžný je *r. j.* v satirické poezii: „Takový pasák se tady chvástá / cylindr mluví k celému národu / ale když v noci po barech chlastá / sotva se dovleče někam k záchodu“ (Biebl). Uplatňuje se však významně i v jiných žánrech poezie (např. u Nezvala: hráč × pláč; barů × k jaru atd.).

mb

■ RÝM KALAMBURNÍ

rým, v němž se souzvuku dosahuje hříčkou, např. přesmýčkou (→ rým inverzní), hrou s mezislovními předěly (např. u Nezvala: spí na sukni × spíná sukni; bělá se květ × bělásek vět) apod.; vystupňování hry s mezislovními předěly vede k → rýmu lámanému.

mb

RÝM KLOUZAVÝ viz RÝM

RÝM KMENOVÝ viz RÝM STĚPNÝ

RÝM KOLÉBAVÝ viz RÝM

■ RÝM KONCOVÝ

nejběžnější rým v poezii, vyznačuje konce veršů (na rozdíl od → rýmu vnitřního). Zavedení koncového rýmu se považuje za jednu z největších tvarových revolucí v evropských literárních dějinách.

mb

RÝM KONCOVKOVÝ viz RÝM GRAMATICKÝ

■ RÝM LÁMANÝ

rým, umožněný roztržením slova do dvou veršů, např.:

jak anděl stráž-
ný, který mečí
svůj otčenáš

(V. Nezval)

V *r. l.* si libují autoři a směry pojímající poezii jako hru, najdeme je však i u jiných básníků, např. v satirické poezii (St. K. Neumann ve sbírce *Srdce a mračna* rýmuje: přelétá × prole-tá-řů).

mb

■ RÝM MUŽSKÝ

rým, v němž připadá přízvuk (alespoň slovní přízvuk vedlejší) na poslední slabiku verše (svět × květ; podoba × velmi dbá).

mb

■ RÝM MYŠLENKOVÝ

těž *rým repetiční* – rým, ve kterém se rýmový souzvuk realizuje ve slovech významově blízkých, logicky sounáležitých, např.: hluk × zvuk; takovýto rým je zvláštním případem → metonymie.

mb

RÝM NÁSLOVNÝ viz ALITERACE

■ RÝM NEÚPLNÝ

prostřední článek mezi → asonanci a tzv. rýmem úplným; je to neúplná shoda rýmujících se částí slov (např.: v lásce × v zátce); označení „neúplný“ nevypovídá nic o estetické hodnotě nebo nehodnotě; neúplné rýmy mohou mít značnou estetickou hodnotu (např. v poezii přesycené rýmy úplnými).

mb

■ RÝM OBKROČNÝ

rým, spojující první verš se čtvrtým, zatímco druhý a třetí verš jsou spojeny → rýmem sdruženým, takže celé čtyřverší má schéma a b b a. Tohoto rýmu užívá často italský sonet v obou čtyřverších, villonská balada na začátku strof, rondó a jiné formy lyriky.

mb

■ RÝM OCASATÝ

těž *rým bolý* – rým na konci strofy nebo básně, jednou svou stranou často vyplňující celý krátký poslední verš a působící jako protiklad k ostatním veršům, např.:

Dokonal dílo. Předě mnou klečí.
Snad živá jsem, snad socha jen něčí.
Objal mne, kamennou, modle, klna:
Bolestiplná!

(Fr. Šrámek)

mb

RÝM PLANÝ viz RÝM GRAMATICKÝ

■ RÝM POSTUPNÝ

rým v rýmovém schématu veršů a b c (d) a b c (d).

mb

■ RÝM PŘERÝVANÝ

rýmové spojení jen některých veršů, zatímco jiné (např. liché) zůstávají bez rýmu (např. ve schématu a b c d e f e g h i h atd.).

mb

RÝM PŘESNÝ viz RÝM CHUDÝ

■ RÝM SDRUŽENÝ

rým, spojující sousední verše podle schématu a a b b c c . . .

mb

■ RÝM SPORADICKÝ

rým, který se objevuje ve verších většinou nerýmovaných; např. v Tomanově básni *Červen* je v každé strofě jen jeden rým:

Stín stromů zelený tě na svět uvítal,
zahrada jarní tišila tvůj pláč.

A s každým červnem vzpomínáme,
co ti ten první dal,

a s tebou koupáme se v jeho slunci.

S. r. se velmi často objevuje ve finále básně nebo dramatické scény, někdy jako → rým ocasatý.

mb

■ RÝM STŘÍDAVÝ

uspořádání rýmů podle schématu a b a b c d c d . . . , často kombinované s analogickým střídáním rýmů mužských a ženských.

mb

■ RÝM ŠTĚPNÝ

rým, v jehož rýmové podstatě se kromě koncovky rýmuje alespoň část slovního kmene; je to opak → rýmu gramatického a býval v mnoha obdobích ceněn jako dokonalejší než rým planý.

mb

■ RÝM TIRÁDOVÝ

rým, probíhající celou básní, tedy podle vzorce a a a a a a . . . ; je vnitřně uzpůsoben k vyzdvížení monotonie a užíván v ódách, hymnech, v tzv. → monorymech.

mb

■ RÝM USEKNUTÝ

vzniká konfrontací slov s poslední slabikou uzavřenou a otevřenou (např. jede × sedém); i navzdory poměrně značné frekvenci v češtině působí zpravidla nezvykle, zatímco v ruštině je běžný; objevuje se velmi často právě v překladech, v nichž signalizuje pro domácího čtenáře cizí provenienci textu.

mb

■ RÝM VNITŘNÍ

rým, jehož alespoň jedna strana je uprostřed verše; např.:

Je opuštěný *trůn* v smutečním smyku *strun*
králové bez *korun* se rozpadají v prachu
se světlo sedmi *lum* jež hlídá texty *run*
se tříští na portál a uhasíná v strachu

(V. Nezval)

R. v. vyznačuje často vnitřní členění verše, někdy může sloužit eufonicko-sémantické výstavbě bez ohledu na rytmické členění.

mb

■ RÝM ŽENSKÝ

rým vždy nejméně dvojslabičný, v němž přízvuk je na předposlední slabice (králi × pálí × nedohráli); jméno ž. r. vzniklo ve francouzské poezii, kde takovéto rýmy umožňují jen jména ženského rodu (s němým e na konci).

mb

■ RÝMOVANÁ PRÓZA

próza, jejíž syntaktické úseky jsou vyznačovány rýmem. Takováto próza byla běžná ve starší české literatuře, občas se objevuje i v próze novověké (např. v Johnových Diamantových stěvičkách, v Kapitánu Sekvencovi a v „jarmarečním ševcovském románě“ Honda Cibulků).

mb

■ RÝMOVÉ ECHO

zvláštní případ homonymního rýmu, při němž se jedno slovo celé opakuje na druhé straně rýmu, např.: měl jsem doma *mince*, byly po *mamince*.

mb

■ RÝMOVNIK

slovník rýmů, ve starších dobách sestavovaný jako pomůcka pro básníky; posmrtně byl vydán Puchmajerův Rýmovník nebo rýmovní slovník (1824); pro dnešní poetiku mají rýmovníky význam dokumentu dokládajícího dobovou normu výběru. Jiný účel mají rýmové slovníky pořizované jako pomůcka ke studiu vrcholných děl a etap poezie (např. J. Budkovské Slovník rymów Mickiewiczza, 1970). Srov. → retrogradní slovník.

mb

■ RÝMOVÝ KOEFICIENT

číselné vyjádření rozsahu rýmu ve verši. Tak v Nezvalově verši „Naše životy jsou těšivé jak smích“ je rýmový koeficient 1:11 (rýmuje se jedna slabika z jedenácti); ve verši Jiřího Suchého „měl jsem doma mince“ je rýmový koeficient 4:6, tj. $\frac{2}{3}$ (rým doma mince × po mamince zabírá dvě třetiny verše). Hodnota verše ani rýmu nezávisí na velikosti r. k., avšak r. k. může signalizovat stupeň tvárného úsilí ap.

mb

■ RYTÍŘSKÁ HRA

dramatický žánr 18. a 19. stol., který je příbuzný s → historickým dramatem, na rozdíl od něho zde historie však není vlastním záměrem, ale pouhou zámkou; r. b. je vybudována na heroizaci rytíře, který se však v tomto dobovém kontextu jako literární schéma stále zřetelněji vzdaloval od skutečnosti. Pro r. b. je charakteristické dále ustálené pojetí postav, černobílý protiklad dobra a zla, vznešeného a vulgárního, věrnosti a zrady. Dramatický konflikt, tvořený na základě milostné zápletky, mívá v rozvedení na jedné straně zřetelný sklon k naturalismu, na straně druhé bývá naopak řešen pomocí nadpřirozených zásahů nebo se strašidelnou tajemností. R. b. se

objevuje v kontextu dramatické tvorby J. W. Goetha (Götz von Berlichingen, 1773), H. Kleista (Princ Bedřich Homburský, 1811), V. Huga aj. V českém prostředí vznikaly na konci 18. stol. v rámci *r. b.* naše první historické hry (J. N. Štěpánek), schémat *r. b.* využíval s oblibou V. K. Klicpera, který žánr rozšířil o fantastické a pohádkové prvky (Blaník, 1813), později o prostředky parodie (Hadrián z Římsů, 1822), podobně jako S. K. Macháček (Ženichové, 1826).

kn

■ RYTÍŘSKÝ ROMÁN

1. zvláštní forma románu, příznačná pro 15. a 16. stol., představující z hlediska látkového a motivického prozaické zpracování středověké rytířské epiky; na rozdíl od rytířského eposu (→ *chanson de geste*), v němž dominuje problematika etická, a eposů dvorských, soustředěných k otázkám milostné psychologie (→ kurtoazní literatura), je pro *r. r.* charakteristický zřetel k dějovým složkám, sloužícím k zvýšení napínavosti; děj je zpravidla situován do fantastického světa, zabydleného obry a pohádkovými nestvůrami, jež musí hrdina přemoci, aby získal srdce své dámy. K nejstarším *r. r.* náleží anonymní Rytíř Cifar (Caballero Cifar) z první poloviny 14. stol., nejslavnějším dílem je pak Amadis Waleský (Amadis de Gaula, 1508) od G. Ordóñez de Montalva; jeho popularita uvedla tento žánr do módy, která přetrvala celé 16. stol. a vyvolala k životu široký okruh románů o Amadisovi, parodovaných v Cervantesově Donu Quijotovi (1605–1615);

2. druh triviálního románu z konce 18. a počátku 19. stol. (→ triviální literatura), který vznikl s oživením zájmu o středověk v době preromantismu a romantismu; z hlediska tematického je pro něj příznačná problematika boje dobra a zla, děj je situován do výrazně romantické scenerie. Za typického představitele tohoto žánru je považován Ch. H. Spiess. V německé literární historii se tento typ *r. r.* (na rozdíl od významu 1.) označuje jako rytířský a loupežnický román (viz též → hrůzostrašný román). V době romantismu je rytířská tematika často náplní novodobého historického románu (např. W. Scott: Ivanhoe, 1820);

3. někdy se termínu *r. r.* užívá jako označení pro dvorský epos (→ kurtoazní literatura), což vede k nedorozumění, neboť v tomto případě jde nikoliv o prozaickou formu, nýbrž o veršovanou epiku.

Lit.: J. W. Appel, Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, München 1968. P. Haškovec, Počátky novodobého románu francouzského, Praha 1917.

ko

RYTMICKÝ IMPULS viz IMPULS RYTMICKÝ

■ RYTMIKA

(z řec. *rhythmikos* = pravidelný, plynulý) – 1. nauka o → rytmu vůbec, zkoumající jeho obecné zákonitosti ve všech podobách, především pak v projevech tří múzických umění – poezie, hudby a tance. Vznik takto pojaté nauky ve starověku byl podmíněn synkretismem básnického slova, hudebních a tanečních prvků v starém řeckém umění; postupně osamocování jednotlivých umění vedlo také k osamostatňování jednotlivých oddílů *r.*, tj. – *metriky* jako nauky o rytmické organizaci básnických útvarů, *harmoniky* jako nauky o hudebních tónech a *orchestriky* jako nauky o rytmu tělesných pohybů. Celá řada termínů *r.* se stala – byť většinou významově pozměněna – součástí terminologického aparátu moderní → versologie;

2. nauka o rytmu verše, formující se ve dvacátých letech našeho století; v odporu proti tradiční metrice, jež zabsolutizovala předem dané normy veršové výstavby, soustředila se *r.* na zkoumání a popis zvukových jevů praměnicích z reálné konkretizace těchto norem. Základy takto pojaté *r.* položila v Německu akustická teorie verše (tzv. Ohrenphilologie), která významně rozšířila dosavadní pojetí → rytmu; v Rusku byl jejím průkopníkem A. Bělyj (1880–1934). Polemicky vyhraněný protiklad mezi zkoumáním normativní stránky verše a jeho konkrétní podoby sehrál sice v teorii verše dočasně významnou úlohu, nicméně další rozvoj versologie mohl pokračovat jen v dialektické jednotě obou přístupů k verši.

Lit.: A. Kolář, De re metrica poetorum Graecorum et Romanorum, Praha 1947. J. Král, Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913. F. Novotný, Řecká a římská metrika, Praha 1935. B. V. Tomaševskij, O stiche, Leningrad 1929. J. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965.

mc

■ RYTMIZOMENON

(z řec. *rhythmizō* = rytmuji) – rytmicky ztvářovaná látka, základní pojem starověké rytmiky, označující rytmicky amorfní materiál, at již řeč v poezii, tóny v hudbě nebo lidské pohyby v tanečním umění, které teprve vnějším působením rytmu mohou nabýt pravidelného tvaru. Tato představa, která je ostatně v těsné souvislosti s antickými filozofickými koncepcemi o polaritě formy a látky, znamenala absolutizaci rytmu, jeho odtržení od vlastností „materiálu“.

mc

■ RYTMIZOVANÁ PRÓZA

próza rytmicky organizovaná, v níž se projevuje tendence k pravidelnému využívání zvukových prostředků jazyka. Nejčastěji se tu uplatňují pravidelnosti v intonačním členění větných úseků, které úzce souvisí s nejrůznějšími druhy syntaktického paralelismu. Na tuto základní osnovu zvukové organizace prozaického textu se pak často vrství nejrůznější opakování prvků hláskových, lexikálních aj., druhotně také pravidelnosti v uspořádání prozodických kvalit jazyka – přízvuku, kvantity (tak tomu bylo např. pravidlem v antické a středověké próze, srov. *rytmické* → *klauzule*). V moderní próze přináší s sebou vlastní každá významnější rytmizace zvukových prostředků v textu přiblížení lyrice, prosazuje se tedy především v prozaických útvarích lyrickoepických (→ *báseň v próze*, → *lyrická próza* aj.).

Lit.: *Ars poetica*, Moskva 1928. *J. Hrabák*, *Umíte číst poezii a prózu?*, Praha 1971. *G. Sainsbury*, *History of English Prose Rhythm*, London 1922. *B. Tomaševskij*, *O stiche*, Leninograd 1929.

mc

■ RYTMUS

(z řec. *rhythmos* = tok, proud) – 1. *v obecném smyslu* každé zákonitě periodické opakování týchž nebo podobných jevů v jejich časové nebo prostorové následnosti. V tomto smyslu byl *r.* pojímán antickou rytmikou a dosud je tak chápán především v estetice; hovoří se pak o rytmu hudebního, výtvarného, literárního díla apod.;

2. *ve versologii* reálné uspořádání zvukových prostředků verše, v němž je v dialektické jednotě spínáno abstraktní rytmické schéma, spočívající v pravidelném opakování určitého zvukového prvku nebo komplexu prvků (a opakování všech zvukových prvků, které se na toto základní rytmické schéma vážou) s protikladnými tendencemi, jež toto opakování narušují. Pojem *r.* je tak těsně spjat s pojmem → *metra*, *normy verše*. Zatímco *metrum* jako každá norma míří k tradicím veršové výstavby, *r.* je výsledkem jedinečných potřeb, vznikajících stále nově v procesu tvorby; prosazuje se v něm autorský záměr, možnost daného jazyka atd. Na rozdíl od *metra*, které normuje prvky, vymezující závazný tvar daného útvaru (počet slabik v sylabické versifikaci, počet přízvuků v tónické versifikaci apod., ale mnohdy i rozmístění rýmů, mezislovních předělů, Césarů atd.), *r.* zahrnuje celý komplex jevů organizovaných fakultativně. Např. v rámci všech našich versifikačních systémů je využíváno pravidelnosti v intonačním výstavbě verše, ve verši sylabickém se fakultativně využívá normování počtu přízvuků, přísluší sem i hlásková instru-

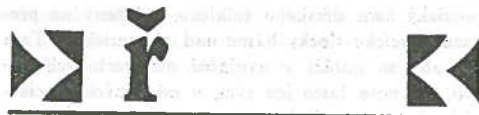
mentace verše.

Odlišování rytmu a *metra* je v literární vědě tradiční, ovšem tato opozice a zároveň i náplň obou termínů procházely četnými změnami. V antické → *rytmice* bylo *metrum* pojímáno jako konkrétní případ *r.* v materiálu (→ *rytmizomenon*) jazyka; tento obecný, širší charakter pojmu *r.* umožnil jej také rychleji vyvést za hranice časoměrné versifikace: ve středověku se v protikladu k veršům metrickým (časoměrným) označovaly verše sylabické jako rytmické, „*rytmy*“. Jindy se využívalo mnohoznačnosti termínu *metrum* u starých metriků a označovala se jím opakující se složka rytmu, rytmický úsek;

3. *v próze* – syntaktickou výstavbou podmíněné členění prozaického textu na mluvní takty, na něž se potenciálně navrhuji nejrůznější typy opakování, ať již na rovině fonetické, gramatické, lexikální nebo sémantické apod. Mezi veršem a prózou tedy není absolutní protiklad řeči rytmizované a nerytmizované, ale protiklad relativní, jež umožňuje vznik hybridních útvarů, jako je → *báseň v próze*, → *rytmizovaná próza* apod.

Lit.: *J. Hrabák*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. *J. M. Lotman*, *Lekcii po strukturalnoj poetike*, *Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta*, Tartu 1964. *J. Mukařovský*, *Kapitoly z české poetiky*, Praha 1948. *B. Tomaševskij*, *Stich i jazyk*, Moskva 1959. *J. Tynjanov*, *Problemy stichotvornogo jazyka*, Moskva 1965. *Wiersz I*, *Rytmika*, Wrocław 1963.

mc



■ REČNICKÁ ODPOVĚĎ

rétorická figura, spočívající v rozložení monologického sdělení v otázku a odpověď, přičemž funkcí otázky (na rozdíl od → *řečnické otázky*, která nevyžaduje odpověď) je předběžně formulovat problém a uvést odpověď jako vlastní sdělení, které jej teprve řeší. V uměleckém textu ovšem bývá tohoto spojení otázky a odpovědi využíváno složitěji, otázka ztrácí svůj pomocný, zprostředkující charakter a ř. o. jako celek bývá pak často nečekanou konfrontací otázky a odpovědi s významovým zvratem mezi nimi, např.:

A co je zpěv? I toto: slyšet kapat
krev z pravého ucha Pilátova,
uťatého prvním měsíčním paprskem.

(*Vl. Holan*)

mc

■ ŘEČNICKÁ OTÁZKA

těž *retorická o.* – stylistický prostředek, využívající formy věty tázací pro vyjádření nějakého tvrzení; ačkoliv je po formální (gramatické) stránce otázkou, po stránce obsahové je silně expresivně zabarvenou větou oznamovací, která vyjadřuje důrazné tvrzení, jako např. u J. Kainara: „Je ale nutné vrískat do všech stran / že pravda spaluje mne?“ (srov. neutrální oznamovací větu: „Není nutné vrískat do všech stran...“). *Ř. o.* byla velmi oblíbenou figurou antické řečnické prózy a dosud je pro svůj silný kontaktní charakter (zdnalivě vybízí posluchače nebo čtenáře k reakci) běžným prostředkem publicistického stylu. Také v uměleckých textech se prosazuje především tam, kde je snaha navázat úzký kontakt s adresátem.

Ř. o. jako modifikované, zesílené tvrzení nevyžaduje odpověď, je jí proto nutné rozlišovat jak od otázky, která je součástí → řečnické odpovědi, tak od otázky vlastní, která pouze zůstává nezodpovězena (např.: „Jdeš? Zdalipak víš, kam jde ta cesta?“ – V. B. Nebeský).

mc

ŘEČNICKÉ FIGURY viz FIGURY

ŘEČNICKÉ OSLOVENÍ viz APOSTROFA

ŘEČNICKÉ ZVOLÁNÍ viz ZVOLÁNÍ

■ ŘÍKADLO

poetický žánr dětského folklóru, založený na převaze rytmické složky básně nad sémantickou. Tato převaha se odráží v uvolnění meziveršových vazeb, jež nese často jen rým, v odvážných asocičních skocích a někdy až v destrukci slova; v rovině přednesu se projevuje zvláštním skandováním na přechodu mezi zpěvem a recitací. Nejoblíbenějšími básnickými prostředky *ř.* jsou → personifikace, → apostrofa, → dialog a → eufonie. Svěrázná zacházení s jazykem v *ř.* slouží některým specifickým funkcím a potřebám dětského světa. *Ř.* napomáhají při rozdělování úloh v dětských hrách (*rozpočítadla*), zlobí, dobírají si dětského adresáta (*škádlivky*), provčívají řeč (*žazykolamy*), doprovázejí rytmicky dětskou činnost (např. Otloukej se, pišálíčko). Se spontánní dětskou žvatlavostí a jazykovou hravostí souvisí tzv. *žkomoleniny*, s dávnými magickými obřady dospělých pak → zaříkadla a *vyvolávánky*. Umělá literatura uchovává *ř.* především jako vůdčí žánr dětské poezie, obdobný postoj k významu a stavbě slova však má např. i poetismus (V. Nezval), abstraktní a experimentální poezie (Ch. Morgenstern, V. Chlebnikov).

Lit.: Československá vlastivěda 3, Lidová kul-

tura, Praha 1968. K. Čukovskij, Od dvou do pěti, Praha 1975. K. J. Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, Praha 1862–64. V. Nezkušil, Spor o specifičnost dětské literatury, Praha 1971.

pt



■ SÁGA

(staroisland. saga = prozaické vyprávění) – 1. prozaický *žánr staré islandské literatury* z 12. a 13. stol.; dělí se na a) *královské s.*, tj. historická vyprávění o norských králech nebo o legendárních postavách z mytických dob před osídlením Islandu, a na tzv. b) *rodové s.*, které jsou nejvlastnějším žánrem staroislandské prózy, nemajícím obdobu v celé středověké literatuře. *Rodové s.* vypravují o událostech z doby od osídlení Islandu do 11. stol., především o sporech mezi rody, které vznikaly často z nepatrných příčin a vedly ke krvavým konfliktům; vyznačují se básnickým viděním všední skutečnosti, přísně objektivním a neozdobným stylem, častými → digresemi, strohými dialogy a uváděním složitých rodokmenů;

2. v *moderní literatuře* rozsáhlá románová skladba, kronika (→ román-kronika) rozvětveného rodu, která líčí zpravidla osudy několika generací (Galsworthyho *Sága* rodu Forsytů nebo román norského spisovatele O. Duuna *Lidé z Juviku*).

pt

■ SAINETE

(špaň. = kořeněná lahůdka, fraška) – jeden z charakteristických projevů tzv. *género chico* (čti chénero čiko = drobný žánr) ve španělském divadle 18. a 19. stol., mravoličná jednoaktovka s hudbou a zpěvy, jež navázala na tradici pozapomenutých mezihér (→ *entremés*). Zachycuje lokální typy a výjevy z madridského lidového prostředí. *Satirické s.* Ramóna de la Cruz (1731 až 1794) inspirovaly Goyovy *Caprichos*.

Lit.: M. Zurita, *Historia del género chico*, Madrid 1920. J. Deleito Piñuela, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid 1949.

hš

■ SALÓNŇNÍ LITERATURA

(z franc. *salon* = přijímací pokoj) – 1. obecně druh literární tvorby, libující si ve formální uhlazenosti a duchaplnosti a odtržené od života;

2. užívá se též konkrétně jako označení jedné z tendencí francouzské literatury 17. stol., pěstované ve významných literárních salónech; v tomto smyslu je označení totožné s přesnějším termínem → preciózní literatura.

ko

■ SALUT D'AMOUR

(franc., čti saly damúr = milostný pozdrav) – veršovaný žánr středověké provensálské lyriky, rozvíjený později v poezii → trubadúrů (12. stol.); úvodní slova vyznávají lásku osobě, již je báseň adresována.

ko

■ SAPPICKÉ METRICKÉ ÚTVARY

v antické časoměrné versifikaci metrické útvary epjaté se jménem básničky Sappó (6. stol. př. n. l.), charakterizované normovaným počtem slabik a střídáním stop s arzi jednoslabičnou se stopami s arzi dvojslabičnou, tj. tzv. logaedičností (→ logaedy). *Sappický hendekasyllab* (*sappický verš menší*) je jedenáctislabičný logaedický verš akatalektický o pěti tezích a s dvojslabičnou arzi po třetí z nich (– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡). *S. verš větší* je patnáctislabičný verš logaedický, lišící se od *s.* verše menšího vsunutou choriambickou stopou po úvodní trochejské dipodii (– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡). *S. verš čtrnáctislabičný* je označení pro daktylskou pentapodii s první stopou dvojslabičnou. *S. strofa větší* je čtyřverší se *s.* veršem větším na sudých místech a s tzv. veršem aristofanským o tvaru – ◡ ◡ – ◡ ◡ na místě lichém. K nejvíce zdomácnělým antickým strofám v české poezii, ať již časoměrné nebo sylabotónické, patří *s. strofa menší*, která je tvořena trojím opakováním *s.* verše menšího se závěrečným veršem → adónským (– ◡ ◡ – ◡).

Žádané šerí a bělá se ráno!

Záře růžová za horou se mihá.

Háj budí se: pěj, duše má, nové to ráno uvítej!

(K. Vinařický)

Lit.: *Metrika grecka i lacińska*, Wrocław 1959. *F. Novotný*, Řecká a římská metrika, Praha 1955. *J. Král*, Řecká metrika, Praha 1890. *Týž*, Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913.

mc

■ SARKASMUS

(od řec. sarkadzein = sekát do masa, rvát maso; sarkasmos = zraňující výsměch) – kousavý, jedovatý výsměch, jízlivý vtíp či posměšek, nejvyšší stupeň hořké → ironie. Jestliže ironické vyjádření může působit ještě přátelsky nebo dobro-

myslně, v *s.* převažuje nenávistný nebo cynický pocit, autorem nikterak nezastíraný. V antice (Démostenés, Cicero) byl *s.* velmi oblíben a je často užíván i v novodobé literatuře: např. anglický spisovatel a satirik Jonathan Swift (1667 až 1745) ve svém Skromném návrhu, jak zabránit tomu, aby děti irských chudáků nebyly na obtíž svým rodičům nebo své zemi (ze sbírky Pamphlets and Satires, 1729), sarkasticky radí pojídat jednoroční děti a zdůrazňuje, že skutečností takového plánu ulehčí bídnou situaci rodičů, zvýší počet šňatků, zlepši ekonomické podmínky lidu a přinese nové chutné jídlo džentlmenům; zvláště doporučuje tuto „kanibalskou delikatesu“ statkářům, kteří „když už sežrali velké množství rodičů, mají jistě plné právo i na jejich potomstvo“.

ko

■ SATIRA

(z lat. satura, pozd. satira = plná ovocná mísa, směs, všeho chuť) – původně posměšná báseň, kritická k společenským i osobním lidským nedostatkům. Postupem času se žánrová určitost *s.* rozplynula a nověji rozumíme *s.* každé literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetičského komična s konkrétním společenským záměrem kritiky. Základními literárními žánry, využívanými k satirickým cílům, jsou → epigram, → anekdota, satirický román a → satirická hra, → směšnohrdinský a komický epos aj. *S.* namířená svým kritickým ostřím vůči konkrétním osobám se nazývá → paskvil nebo → invektiva. Zesměšnění literárních osob, stylů a děl je cílem *s.* literární (→ parodie, → travestie). Každá *s.* předpokládá záporné hodnocení skutečnosti, viděné z výsměšného nadhledu, ale i existenci mravního či společenského ideálu, kterým jsou kritizované nedostatky poměřovány.

Název *s.* se poprvé objevuje v sbírce Saturae římského básníka Ennia v 2. stol. př. n. l. Mravokárný a výsměšný ráz vtiskl však *s.* až Lucilius (150 př. n. l.). Nezávisle na tom byly starými formami *s.* starořecké jamby – posměšné básně v jambickém metru, jimiž proslul zvláště Archilochos (650 př. n. l.), lidová kázání kynicko-stoických potulných kazatelů → diatriby, posměšné básně v hexametru, zvané → silloi, kterými v 6. stol. př. n. l. Xenofanés zesměšňoval homérské představy o bozích, a tzv. menippská *s.* (→ menippea), která podle vzoru svého tvůrce Menippa (250 př. n. l.) pranýřovala základní všelidské slabosti. Klasickými díly římské *s.* byl Petroniův Satyricon, plný pohrdavé *s.* menippské, opatnické epigramy Martialovy a rozhořčené Juvenalovy (oba kol. 100 př. n. l.).

Ve středověku se záhy objevují stavovské *s.*, kterými se navzájem dobírají měšťané, sedláci a

rytířů; podobné prvky se objevují i v → zákovské (vagantské) poezii. Od 15. stol. se prvky stavovské s. objevují i v masopustních hrách, útočících proti židům, sedlákům a loupežným rytířům. Širokou oblibu s. za reformace předznamenala Brantova Loď bláznů (Narrenschiff, 1494) a Erasmova Chvála bláznovství (Encomium moriae, 1509), které vyvolaly celou vlnu „bláznovské“ a → grobiánské literatury. Podle antického vzoru Petroniova a Lúkiánova vzniká satirický román renesanční (F. Rabelais, Gargantua a Pantagruel, 1532), nežádka jako parodie románu rytířského (Cervantes, Don Quijote, 1605). Plautovský vzor Istitvého sluhu se znovu objevuje v německém šelmovském a španělském → pikareskním románu. Barokní → alomodová literatura si satiricky brala na mušku kosmopolitismus sfilého měšťanstva. Klasicismus uvolnil novou vlnu zájmu o směšnohrdinské básnictví a literární s. (Hlupákiáda A. Popea, The Dunciad, 1728). Formy cestovatelského románu využívali tehdy v anglické literatuře kromě J. Swifta (Gulliverovy cesty, 1726) i H. Fielding a L. Sterne. Proti klasicistní úsměvné s. Boileauově jsou Voltaire i Béranger ve francouzské literatuře mistři břitké společenské s., zatímco v romantismu převažuje spíše s. literární. Jean Paul, H. Heine a J. N. Nestroy v Německu, Gribojedov a Saltykov-Ščedrin v Rusku, Polák Krasicki, Ir G. B. Shaw a naši autoři K. Havlíček a J. Hašek tvoří základy novodobé světové s. Havlíčkovy satirické skladby jsou politicky útočné, Haškov román ozvláštňuje lidový humor, který se stává měřítkem militaristické frašky. V moderní literatuře se satirický živel poddává prvkům groteska (Fr. Kafka, → expresionismus Wedekindův a Brechtův, → absurdní drama).

Lit.: K. C. Eliot, The Power of Satire, Princeton 1960. G. Hight, The Anatomy of Satire, Princeton-London 1962. B. Serežnikov, Satira i jumor, Moskva 1928. H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strassburg 1894. M. Szpachta, Satyra, Warszawa 1952.

pb

■ SATIRICKÁ HRA

(z lat., → satira) – 1. v antickém Římě druh krátkých žertovných scének, v nichž při různých příležitostech (vinobraní, občinky aj.) vystupovala mládež. Od r. 364 př. n. l. přibýly o slavnostech, zvaných ludi Romani, ke hrám v cirku také scénické hry, označované jako satiry, později byly provozovány i na divadlech. Od vystoupení Livia Andronika (240 př. n. l.) se podle řeckého vzoru začala hrát vážná dramata a s. b. k nim byly připojovány jako dohry (→ exodium), postupně však ustoupily → atelláně;

2. obecně typ → komedie, jejíž námět je za-

měřen k aktuální společenské kritice nebo se vysmívá lidským pošetilostem a charakterovým chybám (→ satira). V zájmu umocnění kritického i výsměšného ostří pracuje s. b. s nadsázkou, neváhá skutečnost zveličovat, hyperbolizovat nebo karikovat. Satirické prvky jsou v tomto smyslu obsaženy v komedii již od antického divadla (Aristofanés, Plautus), oživuje je opět renesance (→ improvizované drama, Shakespeare), objevují se za klasicismu (Molière), osvícenství (Voltaire, Beaumarchais, Sheridan), v 19. stol. (N. V. Gogol, O. Wilde). Četných impulsů se dramatické satife dostalo ve 20. stol. (Majakovskij, Dürrenmatt, → absurdní drama), kdy se satirické dramatické prvky výrazně uplatnily v → kabaretu a v → revui (u nás např. hry Osvobozeného divadla, Větrníku, Večerního Brna).

kn

SATIRICKÝ ROMÁN viz SATIRA

■ SATURNSKÝ VERŠ

(lat. versus Sāturnius, podle jména boha Sāturna, k označení starobylosti) – základní veršový útvar staré latinské poezie, který byl expanzí řecké metriky počínaje 3. stol. př. n. l. postupně zatlačován na periferii literatury (daktylskému hexametru odolal do jisté míry jen jako verš náhrobních nápisů). Dochovaný materiál, přibližně 150 veršů z pozdějších opisů, a tedy již pod možným vlivem řecké poezie, poskytuje nedostatečný podklad pro poznání jeho normy. Statistické zpracování (A. W. de Groot) s. v. ukazuje tendenci k izosylabismu a k poměrně stálé délce verše (12 až 13 slabik, tj. nejčastěji 5 slov rozložených 2 2 3 3 3). Každé → kólon začínalo slabikou přízvučnou a končilo seskupením slabiky přízvučné a nepřízvučné. Zjištěná pravidelnost v rozložení kvantit je s velkou pravděpodobností výsledkem pozdějších zásahů do starobylé veršové struktury. Významnou úlohu v s. v. hrála → aliterace, což by naznačovalo jeho sepětí s prastarou indoevropskou versifikací.

Lit.: Studia antiqua, Praha 1955.

mc

■ SATYRSKÁ HRA

(z řec. satyros = satyr, v řeckém bájesloví polobůh, divoká lesní bytost zčásti lidské a zčásti zvířecí podoby, tvořící se svými druhy rozpustilý průvod boha Dionýsa) – nejstarší forma starého řeckého dramatu, poukazující svým fraškovitě komediálním rázem k původu ve starobylém fallickém kultu boha plodnosti, a to zřetelněji než později vzniklá → tragédie, která se rovněž vyvinula z dithyrambů, zpívaných při Dionýziích. Podle Aristotela tvořila právě s. b. rudimentální

základ tragédie, od níž se lišila zejména tím, že zobrazovala komickou stránku mýtu, aniž by však přitom usilovala o jeho zesměšnění.

S. b. tak představuje historicky počáteční podobu dramatické struktury, tvořenou → dialogem mezi jediným hercem, který představoval boha Dionýsa, a sborem převlečeným za jeho družinu – prohnané, smyslné a zbabělé satyry v polozvířecí masce s dlouhýma (koňským) ušima, ocasem a v zástěře z kozlí kůže; sbor satyrů vedl obvykle opilý stařec Silén, vychovatel a neodlučný druh Dionýsův. Burlesknost formy s. b. spočívala ve vulgárních vtipech, rozpuštělých písňích a rychlých komických tancích, prováděných ponejvíce obscenními pohyby a gesty; její děj se zpravidla odehrával v pustém lese a předváděl rozličné komické příhody satyrů při hledání, popř. obveselování jejich pána Dionýsa.

Za mytického tvůrce s. b. bývá pokládán bájný pěvec Aríón. Po vzniku tragédie rozvinula se s. b. v tzv. *satyrské drama*, které bývalo předváděno na závěr dramatického → agónu (soutěže dramatiků), tj. po třech tragédiích (tragické → trilogii), s nimiž vytvářelo jeden inscenační celek, tzv. dramatickou → tetralogii, předváděnou vždy v jediném dnu; funkcí s. b. v tomto celku bylo psychické uvolnění diváků po silném hnutí myslí, jež v nich vyvolala tragická → katastrofa. Vlastním zakladatelem a prvním úspěšným autorem satyrského dramatu byl Pratinas (520–467 př. n. l.), z jehož 32 kusů se však dochoval pouze jediný fragment; cele dochovaným satyrským dramatem je – vedle jiných fragmentů, např. od Aischyla nebo Sofokla (Slídiči) – Eurípidův *Kyklop*.

Když se koncem 5. stol. př. n. l. upustilo od formy tetralogie, tvořila s. b. předehru k představením tragédií, avšak později byla vystřídána i v této funkci jinými komediálními žánry, nemajícími již chór satyrů. Satyrské drama se udrželo jen při slavnostních hrách se zápasu básníků, kostýmy herců i vlastní náplň byly však už méně obscenní; přežilo tak až do římské doby a jeho pravidla nacházíme ještě v Horatiově *Umění básnickém* (*Ars poetica*, konec 1. stol. př. n. l.).

kn

■ SBÍRKA BÁSNICKÁ

určitým jednotčím prvkem spojený soubor básní jednoho autora, vydávaný zpravidla v podobě samostatné knihy. Jednotným autorstvím se odlišuje především od básnických souborů, uspořádaných k rozmanitým praktickým nebo náboženským účelům z autorů různých (např. srov. → kancionál, → almanach, → antologie, → florilegium). Jednotčím principem, nejednou zřetelným už ze samého názvu sbírky, může být v s. b. hledisko druhové (básně lyrické – epické), žánrové (např.

Horatius: *Epódy*) nebo ideově tematické (Neumann: *Rudé zpěvy*). V moderních literaturách bývá tmelem sbírky i určitý speciální epizující motiv, např. zápisků z cest (Horova *Itálie*) nebo kalendářového cyklu (Tomanovy *Měsíce*). Nejednou básník posiluje jednotu ideově tematickou navíc jednotou formální (srov. *Hviezdoslavovy Krvavé sonety*, Hálkovy *Večerní písně*, Nezvalových 52 hořkých *balad* věčného studenta Roberta Davida).

Vnitřnímu uspořádání s. b. dosud – s výjimkou klasické Jirákovy studie *Architektonika Nerudových Písní kosmických* – nevěnovala odborná literatura náležitou pozornost. Nesporné je, že určité literární směry mají sklon preferovat jistou charakteristickou kompozici sbírky, např. realisté záměrně kompozici uvolňují a tím zdůrazňují podobu lyrického deníku. Na vzájemně významové sepětí básní podle zákonů gradace a kontrastu se naopak soustředila zejména generace symbolistů (Březina); snaha evokovat uspořádáním sbírky podobu literární revue je příznačná pro poetisty apod.

Lit.: V. Jiráč, *Architektonika Nerudových Písní kosmických*, in: V. J., *O smyslu formy*, Praha 1946.

pt

■ SCÉNA

(z řec. skéné, lat. scaena) – 1. *ve starořeckém divadle* původně dřevěná bouda (řecky *skéné*) mimo dohled diváků, která sloužila výhradně jako herecká šatna; počátkem 5. stol. př. n. l. byla přemístěna za orchestru (otevřené okrouhlé jeviště, na němž vystupoval chór a herci) a stala se jejím dekorativním pozadím (obvykle představovala průčelí paláce, chrámu atp.). Postupně bylo ke skéné připojeno *proskénion* (sloupoví s dekoracemi pro jednotlivé kusy) a *paraskénion* (postranní přístavky), až se nakonec změnila v bohatě zdobenou, většinou se už příliš neměnicí stavbu z kamene. Tento výraz si s. podržela po celé období řeckého i římského divadla; dnes se tímto pojmem běžně rozumí jeviště (jevištní prostor) a někdy se používá termínu s. i ve smyslu výtvarného řešení jevištního prostoru pro danou divadelní hru („scénu navrhl ten a ten“).

2. *část divadelní hry*, zvaná též *obraz*; uzavřená fabulačně rozvedená část dramatického děje, která se chápá obvykle v rovině širší než pouhý → výstup, ale zase užší, než je → akt dramatu; dramaticky svébytná část celku, která někdy plní funkci retardační, jindy naopak zrychluje dramatický spád děje, popř. směřuje k → anagorizi či k prohloubení → katarze apod. Ve středověku se pojmu s. v tomto smyslu ještě neuznává, přinášejí ho s sebou až renesanční poetiky, které ovšem – podle vzoru Senekových tragédií – chápou s. ši-

roce jako dějství; později naopak se s. ztotožňovala s termínem → výstup. Na rozdíl od výstupu se rozvržení s. jen zřídka řídí příchodem nebo odchodem jednáících postav hry, není tedy určeno počtem osob na jevišti, ale většinou proměnami dramatického jednání nebo → situací. Pojem s. později analogicky přejímají také epické žánry, kde jako dějová stavební jednotka funguje v obdobném smyslu. S. v divadelní hře však na rozdíl od s. v epických žánrech, která děj evokuje prostředkovavě, staví svou specifiku bezprostředně na → dramatické akci.

kn

■ SCÉNÁŘ

(z ital. scenario = náčrt scén) – pojem divadelní a filmové praxe mající různý význam: 1. v *divadelní praxi* od středověku úplný, popř. zkrácený divadelní text (tj. mluvený text divadelního představení, zpravidla dramatu), doplněný konkrétními praktickými údaji k jeho jevištní realizaci (→ inscenaci), určený zejména pro inspicienta, osvětlovače, jevištní techniku aj.; v něm jsou označeny proměny dekorací, rekvizit apod. a stanoveny změny osvětlení, nástupy a odchody účinkujících, zvuk atd. Později, koncem 19. stol., kdy se začíná měnit funkce režiséra, jež se postupně stává integrujícím činitelem divadelní inscenace, se s. někdy rozumí také tzv. režijní kniha, tj. divadelní text s režisérovými poznámkami k jeho jevištní interpretaci;

2. v → *improvizovaném dramatu* náčrt scén („scenária“), popř. → libreto, v němž se vlastní dějový vývoj hry rozděluje do jednotlivých dějství, někdy také dále do scén; s. tohoto typu sloužil hercům jako podklad nebo rozvrh k jejich hře;

3. *ve filmové, televizní a rozhlasové praxi* literární předloha a textový podklad k natáčení (tj. k technickému záznamu) filmu, popř. inscenace televizní nebo rozhlasové hry; uvádí (zpravidla ve dvou paralelně probíhajících sloupcích) na jedné straně mluvený text díla (dialogy) a na druhé straně orientační údaje obrazové (např. pohyb kamery, typy záběrů, charakter detailů apod. při filmování), popř. zvukové (v rozhlasu).

Lit.: Y. Biró, *Teorie filmové dramaturgie*, Praha 1973. K. Kratochvíl, *Komedie dell'arte*, Praha 1973. J. Mistrik, *Dramatický text*, Bratislava 1979.

kn

■ SCIENCE FICTION

(angl., čti sajens fikšn; science = věda, fiction = fikce), český *vědeckofantastický román* – žánr → fantastické literatury (viz též → utopie), tematicky čerpající z poznatků moderní vědy a

techniky; na rozdíl od fantastiky pohádkové, demologické, iracionální opírá se fantastika s. f. o obecné povědomí o současném stavu vědy a jejích vývojových možnostech; rozvíjí ty její aspekty, které jsou pocítovány jako aktuální a zajímavé, operuje s neexistujícími, avšak hypoteticky možnými technickými vynálezy a rozšiřuje tak představy o budoucnosti, o nových neznámých světech, popř. předjímá možné důsledky, jež by rozvoj vědy a techniky mohl přinést do společenského života lidstva. „Vědecká“ fantastika spolu s projektováním děje do budoucnosti nebo mimo sféru současného světa (planety, hlubiny země nebo moře) jsou hlavními znaky žánrového specifika s. f., jimiž se odlišuje od ostatních strukturálně blízkých žánrů fantastické dobrodružné a cestopisné literatury.

Za předchůdce s. f. jsou považovány fantastické cestopisy operující s motivy vynálezu, jako např. Cyrano z Bergeraku v Cestě na měsíc (1657). Vlastní vznik s. f. je úzce spjat s rozvojem vědy a techniky a klade se do konce 19. stol.; je reprezentován v té době jednak romány Vernových, předjímajícími aplikaci výsledků, jichž dosáhla současná věda, jednak díly Wellsovými, předjímajícími samy výsledky vědy. V rozsáhlé produkci s. f., která se stala jedním z nejrozšířenějších zábavných žánrů a záležitostí masového konzumu, vyděluje se linie anticipační (Jefremov, Lem aj.), vycházející z optimistické představy o tvořivém genu člověka a z víry v jeho charakter, a linie kriticko-reflexivní, navazující na tradici satiricko-fantastických a sociálně kritických → utopí (Huxley, K. Čapek); díla tohoto typu se vyznačují atmosférou obav z budoucnosti lidstva (R. Bradbury, Simac aj.).

→ Lit.: K. Amis, *New Maps of Hell; A Survey of Science Fiction*, New York 1960. R. Bretnor, *Modern Science Fiction, its Meaning and its Future*, New York 1953. M. Butor, *Krise růstu vědeckofantastické literatury*, in: M. B., *Repertoár*, Praha 1969. *Fantastika III*, Moskva 1966. S. Lem, *O science fiction*, in: *Wejście na orbite*, Kraków 1962. P. Moore, *Science and Fiction*, London 1957. M. Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction*, Stuttgart 1957. D. Swin, *Poetik der Science – Fiction*, Frankfurt a. M. 1972. D. Slobodník, *Genéza a poetika science-fiktion*, Bratislava 1980. M. Genčiová, *Vědeckofantastická literatura*, Praha 1980. O. Neff, *Něco je jinak*, Praha 1981.

tb

■ SECENTISMUS

(z it. secento, čti sečento = šest set, it. označení pro 17. stol.) – pojmenování charakterizující nové pojetí a styl literatury v období od konce 16. stol. do konce 17. stol.; kryje se vlastně

s označením barokní literatura 17. stol. Termín vznikl původně v Itálii, lze jím však pokrýt obdobné národnostní varianty v evropských literaturách, např. španělský → góngorismus, francouzskou → preciózní literaturu, anglický → euphuismus apod.; v kontextu italské literatury je synonymní s → marinismem. Vedle literární oblasti se s. vztahuje i na výtvarné umění a rozkvět italské kultury v 17. stol. obecně, vyznačující se hledáním nových forem a výrazových prostředků, požadavkem vzbudit úžas nebo ohromit za každou cenu, snahou vymanit se z únavy a neplodnosti, způsobené kultem uměleckých vrcholů minulosti.

ko

■ SECESE

(z lat. *sēcessiō* = odchod, odtržení se) – sloh z konce 19. a začátku 20. století, který se z výtvarného umění (malířství, sochařství, grafika, architektura a užité umění) rozšířil do všech oblastí kultury (literatura, divadlo, tanec, hudba, móda atd.). Samotný název s. nebo jemu synonymní výrazy modern style, Jugendstil, art nouveau se však prosazoval především ve výtvarném umění, v literatuře se staly nositelem secesního slohu především proudy tradičně označované jako → symbolismus nebo → dekadence. Charakteristickým rysem s. je její tendence k ornamentálnosti, v níž je viděn nikoliv přídatný a nepodstatný prvek, ale „základ a kořen všech umění“ (F. X. Šalda, 1903). Ornamentální stylizaci se podřizuje i pohyb, je buď redukován v statické výtvarné gesto (srov. secesní prvky u Bezruče: „což kdybych tak jednou ... půlkruhem od země k obloze vzhůru / kladivo zdvihl a jiskřící oči ...“), nebo se celý rozvíjí v charakteristickém ornamentálním pásu (motiv řetězu rukou u Březiny). S ornamentálností secese souvisí její záliba v linii a plošnosti („Klid spících linií se kreslí v tichém vzduchu“, Karásek ze Lvovic), která je vyvážena výraznou barevností („umdlený odlesk v tmách pyšného praporce ...“, jenž kdysi vlál poddaným v purpurech, zlatech a modřích“, Hlaváček). Secesní vkus v literatuře ovlivňuje rovněž zálibu v květinových a zvířecích motivech a v erotických asociacích s nimi spjatých, souběžně pak zasahuje do tematiky vyvoláním zájmu o exotická témata, především japonská.

Přestože přirozené centrum soudobé kultury se utvořilo v umění výtvarném, za ideální umění je považována hudba, přičemž nejen plynulost a hudebnost soudobého verše, ale samotné vývojové změny v malířství jsou teoreticky motivovány snahou připodobnit se hudbě.

Základní pozitiva s. spočívají v tom, že ukázala cestu k modernímu umění, obrodila knižní grafiku a všechny druhy uměleckého průmyslu.

Lit.: B. Mráz, M. Mrázová, Secese, Praha 1971. J. Mukařovský, Mezi poezií a výtvarnictvím, in: J. M., Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

mc

SEDMIVERŠÍ viz SEPTET

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA viz METATEXT

■ SEKVENCE

(z lat. *sequēns* = následující) – druh středověké duchovní písně, jejímž charakteristickým znakem byla sylabičnost (každému tónu odpovídala jedna slabika) a melodická dvojdišnost. Na rozdíl od druhého hlavního typu latinského liturgického zpěvu, → hymnu, vznikla s. daleko později (až v 9. stol.) a užívala zpravidla i v rámci téže skladby rozmanitých strofických forem; její jazyk je ozdobnější a umělejší. Počet strof v s. kolísá mezi 6–8, výjimečně dosáhne až 14. Strofa obsahuje 6–8 veršů. Tematicky se s. vztahovaly k hlavním svátkům církevního roku (s. vánoční, adventní aj.), k oslavám mariánským a ke kultu dalších světců – sv. Ludmily, Václava, Vojtěcha, Prokopa aj. Nejstarší z našich dochovaných rukopisů s texty s. je Dražický misál, psaný před r. 1342, z pozdějších souborů je důležitý sekvenciář Arnošta z Pardubic z r. 1363. Počet s. zapsaných v našich rukopisech a v cizině nezjistěných dosahuje asi sta. Texty s. jsou shrnuty v Drevesově souboru *Analecta hymnica* (Leipzig 1888–1905).

Lit.: Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. J. Vilikovsky, Latinská duchovní lyrika v Čechách, in: J. V., Písemnictví českého středověku, Praha 1948.

pt

SELANKA viz IDVLA

■ SÉMANTICKÉ GESTO

(z řec. *séma* = znak, znamení a lat. *gestus* = držení těla, posunek, tváření se) – pojmenování pro obsahově nespecifikovaný významotvorný princip, „jímž básník prvky svého díla slučuje ve významovou jednotu, tedy významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jejíž četba v čtenáři znovu navozuje“ (J. Mukařovský), užívaný pouze v pracích tzv. pražské školy (→ strukturalismus). S. g. má ukazovat na způsob, „jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti“; jeho možnosti naznačil Mukařovský především ve studiích *Genetika smyslu v Máchově poezii*, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*, *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka a Záměrnost a nezáměrnost v umění*.

Jednostranně formální analýza ukazuje dílo jako sled a relace formálních jednotek, aniž by sledovala, jakým způsobem se na tomto sledu a vytváření relací podílí potenciální významová náplň jednotek. Na druhé straně jednostranná obsahová analýza má tendenci k zredukování složité významové výstavby díla na tzv. ideu, kterou pak pojmenovává v jednoduché formuli. S. g. má sledovat, jak se pod jeho vlivem významové jednotky seskupují – počínaje elementárními jednotkami a konče tematickými a obsahovými komplexy.

Důraz na dynamický charakter díla, vzájemnou souvislost jeho složek a pokus o sepětí této souvislosti s problematikou tvůrčí osobnosti mohly znamenat přínos v oblasti problematiky uměleckého stylu. V praxi však zůstalo sepětí s tvůrčí osobností nepostiženo a dynamické pojetí individuálního stylu bylo omezeno úsilím najít jeho společného jmenovatele v jediné stylové kvalitě, postihované pak jednoduchou, obsahově vágní formulkou.

Lit.: V. Dostál, O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru, in: Nová mysl 14, 1961. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948. Týž, K otázce individuálního slohu v literatuře, in: Česká literatura 6, 1959. mc

■ SÉMANTICKÉ POLE

(z řec. séma = znak, znamení), též *asociační pole* – sémiotický termín (→ sémiotika) pro sít vztahů, které spojují slovo s jinými na základě nějaké příbuznosti (ať formální, nebo významové, popř. obojí); patří sem např. souvislosti slov, odvozených od stejného kořene, slov spojených významovou podobností, dále → homonyma atd. S. p. určitého slova může být velmi proměnlivé, neboť se do něho promítá jak vzdělanost a asociační schopnost toho kterého jednotlivce, tak i podobné vlivy kolektivní (sociální); odvisí též od aktuální situace individuální i společenské apod. Pojem s. p. ukazuje na potenciální souvislosti, z nichž je dané slovo aktualizováno (→ aktualizace) a které jsou ve větší nebo menší míře pocíťovány v pozadí slova; tím je namířeno proti atomismu, který má tendenci vidět především izolované jednotky nějakého celku.

Sémantika literatury má v s. p. termín, který ukazuje k nutnosti zkoumat souvislosti přesahující bezprostřední kontext díla. Lze zkoumat nejen pole jednotlivých slov, ale i symbolů, celých motivů, témat atd. Tak se do sémantických rozborů, které byly často zaměřeny především na vnitřní strukturu díla, mohou dostat širší souvislosti psychologické, společenské atd.

Viz též → paradigmatika a syntagmatika.

pt

SÉMANTIKA viz SÉMIOTIKA

■ SÉMAZIOLOGIE

(z řec. sémasia = význam, logos = slovo, řec) – disciplína lingvistiky, zabývající se výzkumem významů slov a zákonitostmi procesu jejich změn. mc

■ SÉMIOTIKA

(z řec. sémeion = znak), též *sémiologie* – vědecká disciplína, zabývající se výzkumem znaků a znakových systémů; vychází v zásadě z předpokladu, že všechny jevy kultury, tedy nejen přirozený jazyk, ale i umění, etiketa, módy, móda apod., slouží mj. k vnitrosociálnímu předávání informací, a jsou tedy znakové povahy. Mimo tuto vlastní oblast svého působení nachází s. předměty zkoumání okrajově i v živočišném světě (dorozumívací prostředky zvířat, např. „jazyk“ včel apod.); její metody pronikají do jiných disciplín, které pak využívají komunikačního procesu k modelování procesů poznávacích nebo biologických (např. lékařská s., předávání genetické informace v biologii apod.).

Původem i věcně je s. úzce spjata především s lingvistikou a logikou. Na přelomu 19. a 20. stol. se v jazykovědě začala více prosazovat potřeba vidět přirozený jazyk v souvislosti s obdobnými prostředky sdělování informací (F. de Saussure), současně se pak v logice ukázalo, že k řešení celé řady specificky logických problémů je výhodné přihlížet k otázkám významovým (G. Frege, B. Russell). Ve zkoumání těchto problémů se mohlo vyjít z dlouhé tradice antického a středověkého myšlení, jehož prvků bylo znovu využito v zakládajícím díle Ch. S. Peirce (1839–1914). Zejména úzce je sepětí s. s lingvistikou, vědním oborem zabývajícím se zkoumáním zvláštního znakového systému – přirozeného jazyka. Na jedné straně tato skutečnost značně urychlila rozvoj s. a usnadnila její vliv v jiných vědních oborech (s. např. pracuje s velkou částí pojmového a terminologického aparátu vypracovaného lingvistikou nebo alespoň dříve v lingvistice ověřeného; → paradigmatika a syntagmatika, → langue a → parole), na druhé straně však využití specifického lingvistického přístupu jako obecně sémiotického vede někdy k mechanickému hledání analogií k jevům přirozeného jazyka v oblasti jevů jiného řádu.

Znaky zkoumá s. – v souvislosti se svým odlišením tří základních činitelů znakového procesu (sémióza), tj. znaku, jevu jím označovaného a uživatele znaku – ze tří hledisek: syntaktického, sémantického a pragmatického. Ze syntaktického hlediska je kladen důraz na způsoby spojování znaků ve větší celky (v přirozeném jazyce např.

slov do vě), ze sémantického hlediska je věnována pozornost vztahu znaků a označovaných předmětů a celé problematice významové, z pragmatického aspektu je zkoumán znak ve vztahu k cílům, možnostem, potřebám uživatelů znaku. Tyto několikráté úrovně sémiotické analýzy nelze často účelně oddělit, a proto se teoreticky navrhované (Ch. Morris) rozdělení *s. na sémantiku, syntaktiku a pragmatiku* příliš nevžil.

S., zkoumající z jednoho hlediska velké množství značně různorodých projevů lidské kultury, se vnitřně člení podle povahy předmětu, kterým se zabývá (*s. kultury, s. umění* aj.). Pro literární vědu má značný význam *s. kultury*, která vidí literární jevy neizolovaně, v širších souvislostech kulturních, a konečně pak *s. literatury*, kladoucí si otázku znakové povahy literárních jevů. Přestože je *s. literatury* mladým vědním oborem, prochází v poslední době prudkým rozvojem jak na Západě (zvláště ve Francii a v Itálii), tak v socialistických zemích (SSSR, Polsko, NDR aj.). Do českého prostředí byla sémiotická terminologie poprvé uvedena r. 1820 Logikou Antonína Marka.

Lit.: R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris 1964. U. Eco, *Pejzaž semiotyczny*, Warszawa 1972. Lingvistické čítanky I, *Sémiotika 1–2*, Praha 1972. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. *Týž, Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallinn 1973. V. V. Martynov, *Kibernetika, semiotika, lingvistika*, Minsk 1965. M. R. Mayenowa, *Semiotics Today*, in: *Social Science Information 6. I. Oslosobě, Fifty Keys to Semiotics*, in: *Semiotica 7*, 1973. M. Procházka, *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*, Praha 1969. L. Reznikov, *Gnoseologičeskie voprosy semiotiki*, Leningrad 1964. S. Šabouk, *Jazyk umění*, Praha 1969. Trudy po znakovym sistemam 1–7, *Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, Tartu 1964 až 1976. S. Zółkiewski, *Semiotika a kultura*, Bratislava 1969.

mc

■ SENĀR

(z lat. *sēnārius* = šestičetný, šestistopý) – šestistopý verš římské poezie, především *s. jambický*, který byl latinskou obdobou řeckého → trimetru; na rozdíl od něho byla jeho rytmickou jednotkou stopa (a nikoli metrum), což mělo obdobné důsledky pro mnohotvárnost verše jako u → septenāru a oktonāru.

mc

■ SENTENCE

(z lat. *sententia* = mínění, úsudek), též *přípověď* – hutně, výstižně a výrazně formulovaná vážná myšlenka nebo mravní zásada. Na rozdíl

od subjektivněji pojatého → aforismu, podávaného jako vtipný, duchaplný nápad, vyjadřuje *s.* všeobecně platné nadčasové soudy. *S.* bývají uspořádány v samostatných sbírkách (např. tzv. *Disticha Catonova*, dílo neznámého autora z 2. až 4. stol. př. n. l.), nebo jsou včleněny do jiných literárních textů. K nejznámějším antickým autorům *s.* patří mj. Tacitus, Varro, Seneca, Martialis aj. (1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l.). V české literatuře se *s.* rozmanitého původu objevují např. v *Kosmově kronice*, v díle J. Blahoslava, J. A. Komenského aj., ojedíněle i u autorů moderních (V. Vančura, J. Čapek).

jh

■ SENTIMENTALISMUS

(z angl. *sentimental* = citový, přecitlivělý) – směr v evropských literaturách 18. stol., představující nejvýznamnější složku vývojového proudu označovaného souhrnně jako → preromantismus. *S.* vznikl a rozvíjel se jako literární výraz ideových a sociálních tendencí měšťanstva, které se postupně konstituovalo jako vedoucí složka nové společnosti a vytvářelo si v tomto procesu svou vlastní protifeudální a protiabsolutistickou kulturu; v protikladu k nadosobnímu racionalismu předchozího období zdůrazňoval *s.* citovost, individuální prožitky a pocity nearistokratického jedince v konkrétní životní situaci, v citu sledoval hlavní kritérium hodnoty člověka i jeho jednání; proto bylo v literárních dílech *s.* častým zdrojem silného emocionálního náboje právě utrpení ctnosti a její případné vítězství nebo tragická záhuba. V rovině umělecké bylo pro *s.* příznačné osvobozování literatury od klasicistického kánonu estetických norem a rozvíjení formově volnějších žánrů nových nebo neklasicistických (→ sentimentální román, → plačtivá komedie), popř. forem původně lidových.

S. se objevuje nejprve v Anglii, kde jsou jeho počátky shledávány v tzv. „morálních týdenících“ (*The Tatler*, *The Spectator* aj.), kritizujících v drobných prozaických formách mravy tehdejšího dvorského a aristokratického života; plného rozvoje dosáhl *s.* v tvorbě S. Richardsona, autora rodinného románu *Pamela* nebo *Uchovaná ctnost* (1740), který stojí na počátku řady obdobných a značně oblíbených děl. K nejvýznamnějším autorům sentimentálních románů náleželi dále O. Goldsmith, H. Fielding a zejména L. Sterne, podle jehož ironizující knihy *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* (1778) také obdržel celý směr své jméno. Ve Francii se *s.* uplatnil nejprve na divadle v tvorbě D. Diderota a L. S. Merciera, avšak typ anglického sentimentálního románu se tu neprosadil; zato hluboce na celý proud zapůsobila díla osvícenského myslitele J. J. Rousseaua, a to zejména emocionálním zdůrazně-

ním protikladu života v přírodě a ve společnosti. Německý *s.* se spojuje s básnickou tvorbou F. G. Klopstocka a jeho druhů (Ch. F. Gellerta a S. Gessnera) a s rozvojem sentimentálního občanského dramatu a tzv. měšťanské tragédie (G. E. Lessing); vrcholu dosáhl v prozaické prvotině J. W. Goetha *Utrpení mladého Werthera* (1774). Částečného ohlasu došel *s.* i v literatuře italské (Ugo Foscolo) a ruské, kde se umělecky uplatnil ve společenskokriticky zaměřeném dile A. N. Radiščeva *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (1790) a v drobných prózách N. M. Karamzina. V české literatuře se – vzhledem k jejímu celkově opožděnému vývoji v 18. stol. – nemohl *s.* uplatnit; s výrazně sentimentálními tendencemi a prvky se zde setkáváme (ovšem již v jiném celkovém kontextu literárního vývoje) až ve 30. a 40. letech 19. stol., a to zejména u J. K. Tyla.

Lit.: A. *Jelistratova*, Anglijskij roman epochi Prosvěščenija, Moskva 1966. G. N. *Pospelov*, U istokov ruskogo sentimentalisma, in: Vestnik MGU 1948. E. *Smidt*, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875. M. *Wieser*, Der sentimentale Mensch, Gotha 1924. W. T. *Wright*, Sensibility in the English Prose Fiction, Urbana 1937.

tb

■ SENTIMENTÁLNÍ ROMÁN

žánrová forma románu, jejíž vznik a působnost jsou spjaty s obdobím → preromantismu a jejíž vliv byl tak veliký, že dal název celému literárnímu hnutí v tomto období (→ sentimentalismus); bývá považován za předchůdce románu psychologického. *S. r.* obráží dobové konceptce člověka a společnosti (filozofie Shaftesburyho, sledávající v citu zdroj a základ morálky, názory D. Huma a J. J. Rousseaua o lidské přirozenosti a dobrou jako jejím prapůvodním jádrem aj.); vyznačuje se soustředěným zájmem o osudy jedince, o jeho citové vztahy a otázky osobního štěstí, důraz klade na emocionálnost podání, které umožňovalo čtenáři nejen prožívat s románovými hrdiny citové aspekty lidského života, nýbrž současně přispívalo i k jeho vlastní citové výchově, k zjemnění kultury prožitků.

S. r. uvedl v anglické literatuře S. Richardson sérií románů v dopisech (Pamela, 1740–41; Clarissa Harlow, 1747–48; Sir Charles Grandison, 1753–54); forma dopisů nebo deníků se stala do značné míry pro *s. r.* příznačnou (J. J. Rousseau, Nová Heloisa, 1761; J. W. Goethe, Utrpení mladého Werthera, 1774). Tradičně se k *s. r.* řadí díla anglického prozaika L. Sterna (Tristram Shandy, 1759–67; Sentimentální cesta po Francii, 1768), v nichž sentimentálnost, pojímaná jako uvědomělá kultivace vnímavosti, jedině umožňuje pochopit uzavřený svět sebe i druhých, je dovedena až do krajnosti a nabývá nezřídka pa-

rodistického charakteru; důsledným uplatňováním metody introspekce, výstavbou románového světa po zákonu svobodné asociace a odtud vyplývajícím narušováním tradiční románové formy překračuje však již Sterne dobovou podobu *s. r.*, a je proto považován za hlavního předchůdce moderního psychologického a experimentálního románu. V české literatuře lze do blízkosti *s. r.* zařadit raná díla J. K. Tyla, stojící na rozhraní mezi povídkou a románem (Poslední Čech), a některé prózy B. Němcové.

Lit.: A. *Biedrzycka*, Sentimental Novel, in: Zagadnienia rodzajów literackich 11, 1/20, 1968. Viz též → sentimentalismus.

tb

■ SEPTENAR

(lat. septēnārius = sedmičetný) – římský antický verš sedmistopý, latinský ekvivalent řeckého katalektického tetrametru, ať již trochejského, jambického nebo anapestického. Jeho základní jednotkou byla stopa, na kterou byla v trochejském a jambickém *s.* přenesena charakteristická výsada řeckého dipodického metra, obojetnost slabiky ve vnější arzi (⊖ – ⊖ –, – ⊖ – ⊖), což vlastně znamenalo možnost nahradit každou krátkou slabiku slabikou dlouhou. Ačkoliv byla tato volnost omezoována na koncích verše a někdy i poloverše, učinila spolu s možností nahradit každou dlouhou slabiku dvěma slabikami krátkými ze *s.* stejně jako ze → senáru a oktonáru značně mnohotvárný verš (jambický *s.* mohl například vřelovat vedle jambických i stopy daktylské – ⊖ ⊖, anapestické ⊖ ⊖ ⊖, spondejské – ⊖, tribrachické ⊖ ⊖ ⊖ nebo prokeleusmatiky ⊖ ⊖ ⊖ ⊖).

Lit.: Metryka grecka i łacińska, Wrocław 1959. F. *Novotný*, Řecká a římská metrika, Praha 1955. J. *Král*, Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913.

mc

■ SEPTET

(z lat. septem = sedm), v řecké tradici též → *bepstich* – sedmiveršová sloka.

pt

■ SERENA

(od provens. sera = večer) – lyrický žánr poezie provensálských → trubadúrů s motivem zakázané lásky (k vdané ženě), zpravidla opakující na konci každého verše slovo „sera“ (= večer); předchůdce pozdější italské → serenády.

ko

■ SERENÁDA

(z ital. serenata = krásná noc, od lat. serēnus = jasný) – písňový žánr středověké italské poezie (→ serena), který býval s oblibou zpíván za doprovodu hudebních nástrojů v noci, pod oknem určité osoby, nejčastěji mladé ženy, již se měla takto vyjádřit náklonnost, obdiv nebo úcta.

ko

■ SERIÁL

(z lat. seriēs = řetěz, řada) – dílo zveřejňované na pokračování, dnes především v televizi a rozhlase. S. má své předchůdce už ve starověké a středověké epice (dlouhý epos nemohl být přednášen a vnímán naráz, šlo o přednes po částech), v románu na pokračování, který se objevuje v denním tisku ve druhé pol. 19. stol. – a udržel se dosud, a také ve filmu (v desátých a dvacátých letech vycházela na pokračování každý týden dobrodružství Fantomasova a příhody populárních komiků).

První televizní s. Miluji Lucii byl vyslán v USA v roce 1952 – a od té doby se stal s. nejoblíbenějším televizním žánrem, vyváženým též do zahraničí (např. Sága rodu Forsythů byla vysílána v 50 zemích, Bonanza v 85). Příběhy hrdinů s. tvoří celek, ačkoliv každý díl obsahuje uzavřenou epizodu. Jednoty všech dílů se dociluje i vnějšími prostředky, např. hudebním motivem nebo písní, která uvádí všechny části, připomenutím z úst hlasatele, co se odehrálo v předchozích dílech, případně se užije filmové zkratky předěšlých událostí. Televizní s. je obzvláště vhodný pro zachycení delšího časového úseku.

Značné obliby dosáhl u nás rozhlasový s. Jak se máte, Vandrovi? (podle scénářů různých autorů), v televizi dominuje především J. Dietl (Muž na radnici, Žena za pultem, Nemocnice na kraji města, Okres na severu aj.) a před ním J. Otčenášek.

Lit.: N. Chbrenov, Mnogoserijnijj telefilm, Moskva 1976. Š. Vlašín, Specifičnost televizních seriálů, in: České drama v epoše socialismu, Opava 1982.

vl

■ SESTINA

(od ital. sesto = šestý) – 1. obecně: šestiveršová strofa;

2. složitá lyrická forma provensálského (ocitanského) původu, skládající se ze 6 šestiveršových strof a závěrečného trojverší. Jambické desetislabičné nebo jedenáctislabičné verše (→ endecasillabo) se nerýmují, ale v přísně normovaném pořadí vzájemně variují na konci veršů šest různých slov (zpravidla nejzávažnějších pro téma

básně). V jednodušší variantě a) se pevně pořadí závěrečných slov veršů mění pouze tak, že na konec prvního verše každé strofy přechází koncové slovo posledního verše sloky předchozí podle vzorce (1 2 3 4 5 6 – 6 1 2 3 4 5 – 5 6 1 2 3 4 – 4 5 6 1 2 3 – 3 4 5 6 1 2 – 2 3 4 5 6 1); ve variantě b), tj. obtížnější variantě, se poslední slova jednotlivých veršů střídají podle vzorce 1 2 3 4 5 6 – 6 1 5 2 4 3 – 3 6 4 1 2 5 – 5 3 2 6 1 4 – 4 5 1 3 6 2 – 2 4 6 5 3 1, takže mezi dvěma po sobě jdoucími strofami a stejně i mezi poslední a první strofou platí pevné schéma střídání koncových slov: 6 → 1, 1 → 2, 5 → 3, 3 → 4, 4 → 5, 3 → 6; např. první dvě strofy Vrchlického básně Sestina v srpnu:

Pod starými a košatými stromy
na vlhké, husté, neshlapané trávě
sám ležím v dumě, skrze větve v dále
zřím do kraje, jenž v stříbrné spí mlze
tím navený nekonečným žářem
jak dlouhým bděním navené oko.

A slunce, velké Kyklopoovo oko,
se zadívalo pevně mezi stromy,
zem, vodu, vzduch opjíc dusným žářem,
a sotva brouk se pohne zvuce v trávě,
a pouze jako stěnu v modré mlze
stát vidím lesy na obzoru v dále.

V sedmé sloce, která je trojveršová, se pak opakuje těchto 6 koncových slov ještě jednou v libovolném pořadí na konci poloveršů a veršů:

Ó, staré stromy, jak tu ležím v trávě,
sem neste z dále bouř, jež dřímá v mlze,
taj pronikne nad oko blesků žářem!

Forma s., kterou vytvořil v 12. stol. provensálský rytíř a → trubadúr Arnaut Daniel, se rozšířila za renesance do všech románských literatur: italské (Dante, Petrarca), španělské (Riderio), portugalské (Camoëns) a francouzské (Pontus de Thyard); v italské lyrice 16. stol. vznikla dokonce dvojitá s. s 12 koncovými slovy. Zájem o tuto formu oživil pak ještě v 19. stol. (německý romantismus, francouzský parnasismus, u nás lumírovci).

pt

■ SEVDALINKA

(z turec. sevda = láska) – druh jihoslovanské lidové milostné písňové tvorby, jež se vyvinula ve středověku na území Bosny a Hercegoviny pod vlivem islámské turecké poezie. Texty s., prokládané tureckými výrazy, se vyznačují otevířením smyslovou erotikou a toužnými, sentimentálními náladami; po stránce hudební užívá orientálních taktů s asymetrickou stavbou. Typickými

motivy *s.* jsou oslava lásky, služba dámě, večerní rozhovor pod okny harému či ve dveřích zahrady apod.

pt

■ SEXTET

(z lat. *sex* = šest), v řecké tradici též *hexastich* – šestiveršová sloka.

pt

■ SCHEMATISMUS

(z řec. *schéma* = postava, tvar, vnější vzhled) – označení používané marxistickou literární kritikou pro souhrn takových postupů literární tvorby, které nezobrazují skutečný život tvůrčím způsobem, ale pouze tak, že naplňují literárními obrazy předem daná (stanovená nebo vymyšlená) schémata dějová i charakterová.

tb

■ SCHOLIA

(z řec. *scholé* = škola) – systematický nebo výběrový textový komentář humanistických filologů (překladatelů a vydavatelů), umístovaný po okrajích zveřejňovaného textu (obyčejně klasiků nebo bible). Po vynálezu knihtisku byla *s.* v této podobě tištěna spolu s textem (zpravidla menšími typy písma), někdy, zvláště později, byla *s.* k určitému dílu klasikovu vydávána i samostatně. V českém písemnictví se bohatými *s.* vyznačuje hlavně šestidílné vydání Bible kralické (1579 až 1593).

vš

SCHŮDKY viz VERŠ

■ SICILIÁNA

(podle názvu ostrova Sicílie) – strofa nebo básně složená z 8 jambických veršů se střídavým rýmem a b a b a b a b, která vznikla asi ve 13. stol. na Sicílii a stala se základem → stance.

pt

SIGNIFIANT viz VÝZNAM

SIGNIFIÉ viz VÝZNAM

SIGNIFIKACE (označování) viz VÝZNAM

■ SILLOI

(nejasného původu, snad od řec. *sillos* = šilhavý) – starořecké satirické básně v hexametru, které zesměšňovaly názory básníků, doktríny filozofů a filozofických škol. Jako první skládal *s.* nej-

spíš Xenofanés z Kolofónu, který v nedochovaných skladbách napadal Homérovu a Hésiodovu mytologii. Nejslavnějším tvůrcem *s.* byl skeptik Tímón z Fleúntu (asi 320–230 př. n. l.), po němž se dochovaly zlomky pamfletů na dogmatické filozofy.

Lit.: K. Wachsmuth, *Sillographi Graeci*, Leipzig 1885.

pt

■ SILVA

(lat. = les) – 1. v *antice* básnická forma, složená z desetislabičných veršů se střídavým rýmem, rozšířená zejména v římském písemnictví prvního století n. l. jako forma improvizované příležitostné poezie (pro různá blahopřání apod.); poměrná chudost obsahu bývá v *s.* překrývána nánosem poetických formulí, vypůjčených u Vergílie, Horátia, Ovidia nebo prostě z rétoriky;

2. ve *španělské literatuře* básnická forma, složená z jedenáctislabičných a sedmislabičných veršů v nepravidelném pořadí a s rýmem střídavým.

ko

■ SILVAE

(čti silvé; lat. = lesy, dříví) – v římské a později i v renesanční literatuře sbírka (kolekce) obsahově i formálně různorodých kratších útvarů básnických i prozaických (např. od Statia, 1. stol. n. l.).

ko

■ SINGSPIEL

(něm. = zpěvohra, hra se zpěvy) – hudebně dramatický žánr, v němž se střídá mluvené slovo se zpěvními čísly (árie, sbory). *S.* vznikl v souvislosti s výpravnou vídeňskou činohrou na poč. 18. stol., nejsilněji zakořenil v Německu. Námětově vycházel vstříc širšímu okruhu obecnstva, odmítl patos vážné italské opery a hudebně se obrátil k písňové inspiraci (podobně francouzská opera comique využívá tradice šansonu). K nejvýraznějším tvůrcům *s.* náleží W. A. Mozart (*Únos ze serailu*), prvky *s.* se uplatnily v tvorbě C. M. Webera (*Čarostřelec*) i L. van Beethovena (*Fidelio*), v českém kontextu se o tuto inspiraci opírá Škroupův *Dráteník*.

kn

■ SIRVENTÉS

(od provens. *sirvent* = sluha) – žánr středověké provensálské (12.–13. stol.) poezie, využívající formy → kancóny s rozmanitou sestavou rýmů, zakončené kratší strofou → poslání (→ tornáda). Na rozdíl od milostných námětů dvorské

kancóny býval obsah *s.* vždy příležitostně tendenční, a to zpravidla mravokárný nebo společenskokritický; celkový ráz *s.* byl většinou útočný, často satiricky vyhocený. Označení *s.* znamenalo původně „služební píseň“, neboť je skládali autoři ve službách feudálního pána nebo básníci, sice nezávislí, avšak hájící názory vlivné osoby, popř. zájmy obecně společenské. Od konce 13. stol. zahrnoval již pojem *s.* vlastně všechny žánry provenzálské lyriky, jež nepatřily ke → kurtoazní poezii; ve 14. stol. se označení *s.* užívalo i pro poezii náboženskou (zejména pro kancóny, skládané na počest P. Marie). Po vzoru provenzálského *s.* vznikl v tvorbě severofrancouzských trubců obdobný žánr zvaný *serventois* a v Itálii *serventeses*. Původně volná forma *s.* se v průběhu doby ustálila na rýmovém schématu a a a b b b c c c d . . . , který byl vlastně již předstupněm danťovské → terciny.

ko

■ SITUACE

(z franc. situation = poloha, postavení, poměry) – 1. v literární teorii část → vyprávění, v dramatu významově samostatná jednotka → zápletky, která se může kryt někdy s pojmem → výstup, jindy s termínem → scéna;

2. ve filozofii původně jedna z deseti kategorií Aristotelových, v současné západoevropské filozofii (např. v existencialismu) představuje *s.* způsob „umístění“ člověka do světa, který je mu cizí; realizuje se lidskou angažovaností, a tedy spojuje danost světa s individuálním lidským záhalem do světa.

kn

SKALD viz HRDINSKÁ PÍSEŇ

■ SKALDSKÁ POEZIE

– poezie skaldů, básníků na dvorech severogermánských vládařů (od 9. stol., na Islandu až do stol. 13.). Na rozdíl od eddické poezie, s níž souvisela svým tvarem (aliterace, složité ustálené perifráze), měla *s. p.* příležitostný ráz; k jejím nejběžnějším žánrům patřila tzv. drapa, oslavná básně.

mc

■ SKANDOVÁNÍ

(z lat. scandere = scoupat, vystupovat) – v teorii verše umělá recitace podtrhující ve verši jeho metrickou osnovu přízvukováním metricky příznakových (iktovaných) slabik a potlačováním jazykového přízvuku u slabik metricky nepříznakových (neiktovaných), např. v Kollárově časoměrném hexametru „Ó věkové dávní, jako noc vůkol

ležící“ nebo v sylabotónickém trocheji J. J. Langra „Není každý vesel / kdo zpívá a skáče“ *s.* zdůrazňuje kurzívou vylisťené slabiky.

mc

■ SKAZ

(rusky) – 1. ruský folklórní vypravěčský žánr, vyznačující se používáním běžné hovorové řeči;

2. recitativní způsob přednesu ruských bylin;

3. „forma vypravěčské prózy, která z hlediska lexikálního, syntaktického a intonačního se projevuje zaměřením na mluvenou řeč vypravěče“ (Ejchenbaum). Cílem *s.* je vytvoření iluze přímého kontaktu mezi autorem a čtenářem; obsahuje signály, usměrňující čtenáře na tento projev jako na vzniklý konkrétním mluvením (a nikoli psaním). V tomto smyslu lze *s.* chápat jako mluvené vyprávění. Pojem *s.* v tomto významu byl do literární vědy zaveden ruskou formální školou (Ejchenbaum, Vinogradov). Z české literatury lze za *s.* označit např. Čapkovy povídky, v kterých autor vytvořil řadu vypravěčů, charakterizovaných mj. jazykem jejich povolání.

Termínu „skazová forma“ se užívá ve smyslu → ich-forma.

Lit.: Teória literatúry, Výber z „formálnej metódy“, Bratislava 1971. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

SKAZITEL viz BYLINY

■ SKEČ

(z angl. sketch = spěšný, kvapný) – krátký dramatický výstup (scénka), trvající zpravidla jen několik minut, v němž je dějové jádro naznačeno jen v hrubých rysech, aby pak předložené → situace bylo plně využito k humorně nebo satiricky zaměřené → pointě, která je zpravidla nárázkou na určitý aktuální jev. Kořeny *s.* je třeba hledat v Americe, v současné době tvoří součást kabaretních a estrádních pořadů jevištních, rozhlasových i televizních v celém světě.

kn

■ SKUPINA LITERÁRNÍ

literárněhistorická kategorie, která označuje skupení spisovatelů neformálně sdružených (tím se liší od literárních či jiných spolků, svazů a organizací, řídících se stanovami nebo jinými závaznými předpisy a stavějících si odborové, ekonomické nebo společenské cíle). *S. l.* je však třeba odlišovat i od přátelských kroužků vrstevníků, neboť ve srovnání s nimi má silnější vědomí soudržnosti, a v tomto smyslu se také obrací ke čtenářům prostřednictvím svých orgánů, formuluje

svůj ideově literární program (pozitivní nebo pouze negativní vůči dobové literární situaci). *S. l.* je nečastější literární → generace, v jejímž rámci mohou existovat vzájemně se lišící *s. l.*; spojuje je společný historický okamžik a jeho prožitek, zaujímaná stanoviska i řešení dané problematiky ovšem mohou být rozdílná. V polské literární vědě se rozlišují literární skupiny *situční* a *programové*. V prvních prvek negace vůči dobové literární situaci převládá nad pozitivním programem (např. skupina Skamander), druhé mají program výrazně zformulovaný. Vznik a vývoj *s. l.* souvisí s novodobým literárním životem, s rozvojem literárního tisku a kritiky, které umožňují v co nejkratší době poznat novou tvorbu, vyslovovat vlastní kritické soudy, postuláty a programy.

Lit.: *S. Kawyn, Zagadnienie grupy literackiej, Lublin 1946. K. Wyka, Pokolenia literackie, Kraków 1977. M. Glowicki, Grupa literacka a model poezji, Przykład Skamandra, in: Z problemów literatury polskiej, sv. 2., Warszawa 1965.*

pk

■ SLANG

(z angl. language = jazyk, s = přípona převlastňovací; lze číst sleng i slang) – druh tzv. sociálního nářečí (→ dialekt), soubor výrazových prostředků, typických pro určité zájmové společenství (např. *s. studentský, vojenský, hornický*). Mezi charakteristické rysy *s.* patří mj. záměrná deformace slov (např. *prófa, děják*), hojně přejímání cizích nebo argotických výrazů (např. *lágr, prachy*), metaforická pojmenování (např. *šerif místo ředitel*), záliba v synonymech apod. Slangové prostředky jsou výrazně nespisovné a expresivní. Jejich užití v literárním díle je motivováno jednak úsilím o oživení textu neotřelými, emocionálně působivými prvky, jednak snahou individuálně charakterizovat literární postavu spjatou s určitou pracovní nebo zájmovou oblastí. U nás nejdříve pronikly do dramatu a prózy (J. Hašek, K. Poláček, K. Čapek, M. Majerová, E. Bass aj.), ojedinelé se uplatnily i v poezii (překlady J. Horejšího, básně Voskovce a Weriacha aj.).

Lit.: *K. Horálek, K teorii nespisovných prostředků umělecké literatury, in: Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia 4, 1962. Fr. Oberpfalcer, Argot a slang, in: Československá vlastivěda III, Praha 1934. P. Trost, Argot a slang, in: Slovo a slovesnost 1, 1935.*

jh

■ SLOH viz STYL

■ SLOHOTVORNÍ ČINITELÉ

soubor podmínek a faktorů, které ovlivňují vznik mluveného nebo psaného projevu. K objektivním, tj. na autorovi nezávislým *s. č. patř.*: funkce projevu a jeho specifické zaměření (projev hovorový, odborný, publicistický a umělecký), prostředí nebo situace, v nichž vzniká (projev soukromý, veřejný), jazyková forma (mluvená, psaná), míra připravenosti projevu, kontakt s adresátem (přímý, nepřímý) a zřetel k jeho osobnosti, dialogičnost nebo monologičnost, vztah autora k tématu projevu (intelektuální, emocionální) aj.

K individuálním *s. č.*, určeným subjektivními dispozicemi autorovými, se mj. řadí: intelektuální úroveň mluvčího, jeho povahové vlastnosti a temperament, stupeň a charakter vzdělání, osobní sklony a zájmy, jazykové záliby (užívání → slangu, → archaismů, expresivně zabarvených slov apod.) i momentální duševní stav. Zvláště výrazně se subjektivní *s. č.* projevují v → individuálním stylu autorově.

Objektivní a subjektivní *s. č.* se při vzniku a realizaci jazykových projevů uplatňují v různém rozsahu a proměnlivých vztazích; jejich komplex tvoří nejvýznamnější složku stylovtvorného procesu. Srovnej též → funkční stylistika.

Lit.: *A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmánková, Základy české stylistiky, Praha 1970. J. Mistřík, Slovenská štylistika, Bratislava 1965.*

jh

■ SLOKA viz STROFA

■ SLOUPEK

žánr novinářské prózy, tematicky blízký → fejetonu, rozsahem kratší; je tištěn v politické části novin, odlišen typograficky kurzívo­vým písmem, odtud též zván *kurzívo*. K. Čapek vtipně charakterizoval *s.* jako „... něco kratšího než fejeton a delšího než glosa, něco, co není dost dlouhé, aby to bylo nudné, ani dost nudné, aby to slulo článěk...“ V české literatuře *s.* psali kromě K. Čapka též K. Poláček, J. Drda aj.

tb

■ SLOVESNÉ UMĚNÍ viz LITERATURA UMĚLECKÁ

■ SLOVNÍK

1. slovní zásoba jazyka nebo její vymezená část, např. soubor slov použitých v určitém slovesném díle nebo ve vymezené skupině slovesných děl (dílo jednoho autora, literárního směru apod. – např. *s. Vrchlického, s. ruchovců* aj.);

2. obecně uspořádaný seznam slov (popř. též slovních spojení), doplněný překladem nebo výkladem jejich významu. Obecně se rozlišují tři

odlišné typy takovýchto *s.*, mající dále různé speciální varianty: a) *s. jazykové*, a to buď překladové (dvou i vícejazyčné), normativní a kodifikační (např. Příruční slovník jazyka českého, Slovník spisovného jazyka českého), anebo speciální, tj. zabývající se různými aspekty jazykového systému (např. *s. synonymický*, *s. etymologický*, *s.* → frekvenční, *s.* → retrogradní aj.); zvláštním případem *s.* je → konkordance; b) *s. oborové*, vztahující se ke slovní zásobě a odborným termínům určitého oboru; např. v literární vědě to jsou jednak *s. literárněteoretické*, vykládající zejména pojmy poetiky a metodologie literární vědy (např. *s. Timofějevův*, *Wilpertův*, *Shipleyův* aj.), jednak *s. literárněhistorické* (např. *s. autorů*, *literárních směrů*, *pseudonymů* a *šifer*, *literárněhistorických reálií* apod.); c) *s. všeobecné*, *encyklopedické*, a to buď *s. naučné* (encyklopedie), anebo tzv. *tezaury*, tj. *s. věcné*, členící lexikální zásobu daného jazyka nikoli abecedně, ale z hlediska sémantického. V závislosti na cílech a zaměření určitého *s.* mohou být uvedena kritéria, rozhodující o zařazení a typu výkladu hesla, též kombinována.

vš

■ SMĚR LITERÁRNÍ

časově a místně vymezená, sociálně i historicky podmíněná, dynamicky se vyvíjející jednota základních ideově uměleckých rysů tvorby relativně ohraničené skupiny autorů. Kategorie *s. l.* se uplatňuje jako základní prostředek periodizačního členění vývoje jednotlivých národních literatur, resp. širších celků, v porenasanní epoše (např. klasicismus, romantismus, realismus, moderní směry).

Příslušníky *s. l.*, sdružující se v různých skupinách, „školách“ apod., především spojuje: a) teoretická platforma, tj. shodné ideové a estetické principy, zpravidla vyjádřené v programech, deklaracích, manifestech apod.; b) polemický až negativistický postoj vůči programům a uměleckým výsledkům jiných, soudobých i předchozích *s. l.*; c) afinita k názorově spřízněným předchůdcům; d) shodná tematická orientace; e) preference některých literárních druhů, žánrových forem, uměleckých postupů (např. symbolizace, typizace apod.); f) specifický výběr jazykových prostředků, obrazných pojmenování aj. Významným pojítkem většiny *s. l.* jsou též společné publikační prostředky (časopisy, almanachy, sborníky).

Uvnitř *s. l.* lze rozlišit tzv. „jádro“, tj. skupinu teoretiků a spisovatelů názorově těsně spjatých, aktivně vyjadřujících, propagujících a tvořivě uplatňujících komplex ideově uměleckých zásad, a přimykající se jednotlivce, více či méně se ztožňující s danou orientací.

Z vývojového hlediska se *s. l.* rozpadá do tří

etap: období vzniku, v jehož průběhu se vytváří a teoreticky propracovává ideově estetický program, vrcholné období, v němž se přijatý program objektivizuje v umělecky adekvátní, stylově vyhraněné formě, a závěrečné období, charakterizované prohlubující se názorovou diferenciací a postupným rozkladem *s. l.*

V procesu utváření *s. l.* se výrazně uplatňují nadnárodní vlivy a tendence, jejichž recepce v dané národní literatuře je podmíněna jednak vnějšími činiteli, tj. obdobným sociálním a politickým vývojem, jednak existující literární tradicí. V poslušnosti (středění) literárních směrů se odrážejí i obecné zákonitosti vývoje umění. Srovnávací studium analogických směrů v různých družích umění přispívá k hlubšímu poznání každého z nich.

Lit.: *H. Markiewicz*, *Glówne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965. *G. N. Pospělov*, *Problemy literaturnogo stilja*, Moskva 1970. *A. N. Sokolov*, *Literaturnoje napravlenije*, in: *Izvestija AN SSSR*, Olja 21, 1962. *M. Webri*, *Základy modernej teorie literatury*, Bratislava 1965. *B. Svozil*, *V krajinách poezie*, Praha 1979. *K. Krejčí*, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975. *H. Markiewicz*, *Aspekty literatury*, Bratislava 1979. *W. Sypber*, *Od renesance k baroku*, Praha 1971.

jh

■ SMĚŠNOHRDINSKÝ EPOS

též *heroikomický epos* (od řec. *hērós* = hrdina) – parodický epický žánr, oblibený zejména v renesanci a klasicistické poezii jako zlehčení hrdinského → eposu, kterého se přidržuje vnějškovou formou i původem. Zesměšňuje bombastickým „hrdinským“ výpravným rámcem v jádru maličerné a nicotné činy postav.

Klasickým vzorem *s. e.* byla starořecká Žabomyší válka (*Batrachomyomachia*, 6.–5. stol. př. n. l.), která byla záměrnou parodií homérské Iliady. Podobně i dvorský epos (→ kurtoazní literatura) poskytl vhodnou formu pro společenskou satiru, již si v renesanci poezii šlechta dobírala nemotornost a obhrublost vesničanů, nebo naopak později sebevědomé měšťanstvo výstřední a nabubělou šlechtu (např. německý *Wittenweilervův Der Ring* vypráví o selské svatbě, imitující šlechtické mravy turnajem, v němž za přílbice slouží plechové hrnce). Vedle Aristova *Zufivého Rolanda* (1516) založilo *Tassoniho Uloupené vědro* (*La secchia rapita*, 1614), v němž se při obléhání města jedinou válečnou kořistí stává vědro, svéráznou odnož *s. e.*, oblibenou zvláště v klasicistní literatuře, v níž je zpravidla sváden srdnatý boj o zcela bezcenný předmět. *Popeův s. e. Krádež kadeře* (*The Rape of the Lock*, 1712), v němž mladý lord uloupí dámě kadeř,

stojí na počátku poslední vlny zájmu o směšno-hrdinský žánr; v *s. e.* z 18. stol. se vesměs setkáváme s rokokovou společností, s láskou, v níž odpor kladený dámou je přirovnáván k dobývání hradu, a s římskými bohy Amorem, Minervou nebo Venuší, kteří zaujímají místo Homérových olympských bohů. Ozvěnou této vlny je i český *s. e.* Děvin od Šebestiána Hněvkovského (1805) s námětem dívčí války. S překonáním vlivu klasicistické estetiky koncem 18. a počátkem 19. stol. upadl i zájem o heroikomický žánr. Immermannův Tulipánek a jiné satiry 19. stol. si z něho už přisvojují pouze izolované prvky.

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

pb

■ SMÍŠENÁ ŘEČ

řeč vypravěče, ve které jsou obsaženy výrazy převzaté z řeči těch postav, o kterých se pojednává. *S. ř.* se tak vyznačuje všemi znaky typickými pro → pásmo vypravěče, avšak jako určité signály se v ní vyskytují i znaky → pásma postav. Vzhledem k míšení znaků charakteristických pro vypravěče i postavu je *s. ř.* založena na stejném principu jako → polopřímá řeč, ve které je však úloha postavy výraznější a úloha vypravěče omezenější. *S. ř.* jako dvojnásobný útvar je literárním výrazem dynamizace vztahu mezi vypravěčem a postavou.

Lit.: Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ SOCIALISTICKÝ REALISMUS

základní směr (koncepte) literatury v SSSR a v literaturách socialistických zemí, k němuž se řadí i díla mnoha pokrokových spisovatelů v kapitalistických státech. Historicky je vznik *s. r.* podmíněn novou realitou – nástupem proletariátu, epochou socialistických revolucí, utvářením a rozvojem socialistického společenského zřízení a budováním komunistické společnosti. Z hlediska literárního vývoje navazuje *s. r.* na progresivní tradice některých předchozích i soudobých směrů a hnutí: ze směrů 19. stol. např. na kritický realismus a na určité prvky romantismu, ve 20. stol. měl na formování literatury *s. r.* vliv realismus 20. století a zejména tzv. proletářská literatura, která byla jedním z bezprostředních předchůdců *s. r.* Zároveň *s. r.* tyto tradice přetváří a rozvíjí dosavadní vývoj literatury jako celku: ve vztahu k němu je jeho dalším stupněm i syntézou. Termínu *s. r.* bylo – alespoň v programovém smyslu – poprvé použito v úvodníku časopisu Literaturnaja gazeta 29. 5. 1932, *s. r.* jako realita však existoval již předtím – „avant la lettre“ – pod

názvy „sociální realismus“, „proletářský realismus“, „nový realismus“ aj. Na jeho definici se významně podíleli A. V. Lunačarskij a M. Gorkij, z našich literárních vědců B. Václavek a K. Konrad (ten hlavně v článku Ztvárněte skutečnost z r. 1933 a v referátu O socialistickém realismu z r. 1934). Pojem *s. r.* se neustále vyvíjí v souvislosti s rozvojem společnosti, literatury i literární teorie.

Vztah *s. r.* ke skutečnosti je určován Leninovou teorií odrazu: umění vychází ze skutečnosti, avšak není jejím pasívním odrazem, nýbrž jako nová realita na tuto skutečnost – především na společnost a společenské vědomí – aktivně působí. U *s. r.* je tento vztah vědomě aktivní v zájmu ideálů komunismu. Důležitou úlohu přitom má marxistický světový názor samotného autora. Autorův přístup k objektu díla spočívá v tom, že hledá odpovědi na otázky vytyčované novou realitou, usiluje o pronikání do podstaty životních jevů, o všestranné zobrazení skutečnosti a o poznání jejích zákonitostí.

Předmětem *s. r.* je skutečnost v celé své šíři, především však člověk. Podle slov K. Konrada „nejdůležitějším znakem socialistického realismu je jeho orientace na člověka v celé jeho rozmanitosti, na společenského člověka v celé jeho perspektivě“. Jde tedy o komplexní zobrazení člověka v jeho vývoji, o zachycení nových stránek lidské osobnosti i změn ve vztazích mezi lidmi, jež vznikají v důsledku rozvoje socialistické společnosti, o postížení nových hodnot (jednou z nich je např. tzv. „pracovní koordináta“ – úloha práce při formování člověka socialistické epochy a s tím související nový vztah k práci, pojem pracovního hrdinství).

Mezi nejdůležitější znaky metody *s. r.* patří: → *stranickost* jako vyznění a působení díla přispívajícího svým specifickým způsobem k realizaci ideálů komunismu a utváření nového člověka; s ní je těsně spojena → *lidovost* jakožto dovršení demokratických tradic dosavadního literárního vývoje, kdy umění tím, že slouží lidu a pozvedá jeho ideovou a estetickou úroveň, plní své vlastní poslání a pozvedá svou vlastní úroveň. Dále → *pravdivost* – nikoli jako pouhá dokumentární věrnost, nýbrž jako spojení konkrétních dílčích pravdivých obrazů s obecnější podstatou, s odhalováním historické pravdy, s perspektivou a dynamičností vývoje: to se realizuje prostřednictvím → *typizace*, typických obrazů, v nichž se odráží jak autorova schopnost uměleckého zobecnění, ztvárněného v konkrétních postavách a dějích, tak i historické podmínky tohoto zobecnění (včetně autorova světového názoru). V *s. r.* jde nejen o zobecnění nové skutečnosti, ale i o nové zobecnění – hlubší, dokonalejší, pravdivější. S typizací souvisí dialektická jednota individuálního a obecného i oprávněnost ideálu hrdiny, který by svým příkladem ovlivňoval čtenáře. Nezbytným

předpokladem *s. r.* je vysoká umělecká náročnost: *s. r.* umožňuje využívat veškerého bohatství tvárných a výrazových prostředků.

S. r. se vyvíjí na základě nových skutečností i vývoje literatury. Je obohacován nejen díly ruské sovětské literatury, ale i literatur ostatních národů SSSR, socialistických zemí i pokrokových spisovatelů v kapitalistických státech. Mezi jeho nejvýznamnější představitele patří v české literatuře St. K. Neumann, J. Wolker, I. Olbracht, M. Majerová, M. Pujmanová, V. Řezáč aj., v sovětské literatuře M. Gorkij, M. Šolochov, A. Tolstoj, A. Fadějev, L. Leonov, V. Majakovskij, A. Tvardovskij aj.

Lit.: V. Dostál, Směr Wolker, Praha 1975. K. Konrad, Ztvárněte skutečnost, Praha 1963. D. F. Markov, Geneze socialistického realismu, Praha 1973. St. K. Neumann, Umění a politika I, Praha 1953. A. I. Ovčarenko, Socialističeskij realizm i sovremennij literaturnij process, Moskva 1968. Socialistický realismus (sborník), Praha 1935. Problemy socialističeskogo realizma, Moskva 1961. Socialističeskij realizm i klassičeskoje nasledije, Moskva 1970. B. Václavěk, Česká literatura XX. století, Praha 1935. Týž, Tvorba a společnost, Praha 1961. Týž, Tvorbou k realitě, Praha 1937. Š. Vlašín, Padesát let KSC a česká literatura, in: Česká literatura 19, 1971. Základy marxisticko-leninské estetiky, Praha 1961.

hř

SOCIOLOGICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ SOCIOLOGICKÝ EKVIVALENT

(z lat. *aeque* = stejně, *valēre* = platit, mít váhu) – v rané marxistické estetice kategorie kauzálně přiřazující k danému jevu literární strukturu určitý jev struktury společenské. Objevení *s. e.*, tj. slovy G. V. Plechanova převedení smyslu uměleckého díla „z jazyka umění do jazyka sociologie“, bylo považováno za hlavní úkol vědeckého rozboru díla. Bohatý vztah literárního díla ke skutečnosti byl mechanickou aplikací této kategorie redukovanán na řadu disparátních vztahů elementů díla (v extrémním pojetí i jednotlivých metafor, veršového rytmu, žánrových charakteristik) k formám třídní psychiky a k jevům ekonomické základny. Umělecké dílo tak ztrácelo svou specifičnost a jako předmět teoretické analýzy sloužilo především k ilustraci jiných forem ideologie. mc

■ SOCIOLOGIE LITERATURY

(z lat. *socialis* = společenský a řec. *logos* = slovo, nauka) – vědní disciplína z pomezí sociologie a literární vědy, zkoumající problematiku

vlivu sociální skutečnosti na literární dílo a zároveň zpětné působení literárního díla na sociální skutečnost.

V prvním případě jde o základní vědomí sociálních předpokladů vzniku uměleckého díla a o uplatnění požadavku historické konkrétnosti při jeho studiu a interpretaci. Sociologický aspekt má zpravidla na mysli analýzu obsahové stránky uměleckého díla, v němž spatřuje určité specifické sociální svědectví, dokument i mobilizující sdělení, dále pak otázky sociálního vysvětlení problematiky formy uměleckého díla (tak např. maďarský marxista G. Lukács poukázal na závislost forem dramatu na změnách sociální skutečnosti); dále sem patří otázky individuality spisovatele, jeho „sociálního já“, i otázky uměleckého díla jako výsledku sociálních vztahů jeho tvůrce, otázky politického, morálního i občanskoprávního postavení umělce ve společnosti; konečně se zajímá sociologie umění o tzv. interakci komentára (čtenáře) a uměleckého díla, studuje „čtenářský zážitek“.

Vzhledem k tomu, že tyto aspekty většinou zahrnuje zvláště marxistická literární věda již jako samozřejmé, klade se v tomto smyslu otázka oprávněnosti sociologie literatury a umění jako speciální vědní disciplíny, i když snahy o její ustavení jsou nesporným výrazem metodologické přitažlivosti marxistické literární vědy a estetiky, které právě sociologické aspekty umění nejpřesvědčivěji zdůraznily a rozpracovaly. Současné úvahy o potřebnosti osamostatnění sociologie umění jako „úsekové disciplíny“ obecně sociální vědy nejsou nijak přesvědčivé.

V druhém případě, týkajícím se otázek zpětného působení literárního díla na sociální skutečnost, jež ovšem nelze redukovat na obligátní studium „čtenářského zážitku“ ve smyslu tzv. interakce čtenáře a uměleckého díla, má zřejmě sociologie literatury a umění více šancí na relativní samostatnost, zejména ve vědecky řízené socialistické společnosti.

Jestliže v předsocialistických společenských útvarech je umění vládnoucí třídou více či méně trpěno a chápáno jako zábava, ideology pak zase vysvětlováno jako pouhá seberealizace lidského individua, pak v socialismu a komunismu se umění stává sociální potřebou, nejen ovšem jako zmíněná seberealizace jedince, nýbrž především jako výraz i nástroj tvorby pozitivních společenských aktivit. Jaký význam přikládá socialistická společnost umění, to lze názorně ukázat na příkladu filmu, jehož zrod jako druhu umění je bezprostředně spjat se zrodem socialistického státu a s osobní iniciativou V. I. Lenina.

Ačkoli v rozvinuté socialistické společnosti význam umění dávno přesáhl funkci dobového uvědomovacího nástroje, základní funkce výchovného nástroje v nejširším slova smyslu mu zůstává i na-

dále, byť oblasti i formy citové výchovy představují obrovskou tematickou rozlohu od přímých politických aktivit až k nejobecnějším lidským sférám zájmu o problémy lásky, krásy, cti, smyslu života atd. Čím širší je a bude sféra sociálního působení umění, tím více je a bude zřejmé, jak hluboce souvisí sama existence i vývoj umění se sociální skutečností, s jejím rozvojem, se změnami v její struktuře a do jaké míry, v jaké sféře a jakými estetickými prostředky může ten který druh či žánr umění tuto skutečnost aktivně ovlivňovat. Studium těchto a dalších otázek fungování uměleckých děl ve společnosti tvoří nejlustnější a relativně samostatnou sféru sociologie literatury a umění. Na základě výsledků speciálních výzkumů lze dosáti vědeckého programování uměleckých pořadů zejména v masových sdělovacích prostředcích podle potřeb a zájmů socialistické společnosti, která je s to mnohostranně využít především těch uměleckých děl, jež se vyznačují velkou ideovou hloubkou a zpodobením bohatého, pravdivého životního materiálu.

Průzkum sociálního účinku uměleckého díla se stává zvláště v některých druzích a žánrech umění samozřejmou součástí celkového komplexního bádání o něm, neboť např. drama, filmový scénář, televizní hra aj. jsou esteticky dotvářeny teprve bezprostředním stykem s masovým příjemcem, jemuž jsou určeny. Takový úkol nelze chápat jako pouhou okamžitou utilitární „kontrolu“ účinnosti uměleckého díla a jako objektivní „vysvědčení“ dílu, nýbrž jako dlouhodobě chápanou pomoc programovým pracovníkům, autorům i příjemcům umění, jako jejich výchovu v procesu vzájemného ovlivňování.

Při posuzování sociologických otázek umění nutno odlišit otázky optimálního užití sociologických aspektů hodnocení umění od problémů sociologie literatury a umění jako samostatné vědní disciplíny, jejíž nejnosenější sférou bude pravděpodobně sféra vlivu a působení umění v sociální skutečnosti. Ani v jednom, ani v druhém případě nelze však zapomenout, že umění je takový sociální jev, jehož sociálnost se projevuje i v tom, že se vede základní společenské podmíněnosti, zcela podceňované formalisty všeho druhu, řídí také svými vlastními vnitřními zákony. Podceňování např. otázek psychologie uměleckého tvůrčího procesu a otázek uměleckého díla jako složité hodnoty *estetické*, jak se s tím u některých sociologů literatury a umění setkáváme, vede vždy k vulgarizaci a redukci mnohostranného sociálního významu umění.

Lit.: J. Cigánek, Úvod do sociologie umění, Praha 1972. R. Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris 1960. L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris 1964. K. Krejčí, Sociologie literatury, Praha 1944.

■ SOLECISMUS

(z řec. soloikismos, podle jména města Soloi v Malé Asii, jehož řečtí obyvatelé užívali slov z jazyka původního neřeckého osazenstva) – z hlediska jazykové normy nesprávný tvar, užitý v mluvním nebo literárním projevu; odchylka od správného tvoření slov, tvarosloví, syntaxe nebo slovosledu, jen zřídka funkční jako záměrný stylistický prostředek. Stylistickou funkci s. nabývá jako → barbarismus při literárním působení kolize dvojího jazykového živlu, nebo jako → metaplasmus, kdy je užití nesprávného tvaru podminěno metrickými, rýmovými či eufonickými důvody (např.: zasnětili by jsme se řádu křížovníků).

pt

■ SONET

(z it. sonetto = jemný zvuk, též malá skladba; od lat. sonāre = znít), *znělka* – nejrozšířenější pevná forma evropské lyrické poezie, vyznačující se závazným počtem čtrnácti veršů, členěných obvykle do čtyř strof (dvě čtyřverší a dvě trojverší), přičemž obě → kvarteta i obě → terceta zpravidla tvoří relativně uzavřený celek; první dvě strofy bývají rýmovány podle vzorce a b b a a b b a (nebo také a b a b a b a b, popř. v jiných variacích), kdežto závěrečná trojverší mívají rýmové vzorce různé c c d e e d, c d c e d e, c d e c d e, c d d c e e, c d c d e e apod.). Také významové členění s. je poměrně ustálené: poměr prvních dvou strof k následujícím býval přirovnáván k otázce a k odpovědi, k problému a jeho řešení (odtud se odvozovaly vnitřní dispozice sonetu pro poezii reflexivní i didaktickou), nyní se shledává v sonetu dialektická triáda (první kvarteto teze, druhé antiteze, obě terceta syntéza). Pro stavbu s. je příznačná symetrie (vždy dvě strofy o stejném počtu veršů) v asymetrii (osm veršů k šesti); toto uspořádání umožňuje uplatnit paralelismy i → gradaci apod. Metrum s. bývá nejrůznější – ruská poetika uvádí jako klasické metrum pěti-stopý jamb, francouzská → alexandrín.

Co na té formě, že mne vždycky láká?
Já nad ní uzavřel už účty žití,
přec rádo srdce vždycky něco cítí
jak ztlumený vzlyk vězněného ptáka.

Co ještě ve mně touží nad oblaka?
Co z věčných zdrojů žádá újok pítí,
se zvedá, vzlétá, hledá, vzkvétá, řítí,
je hvězdný vír to, dětského let draka?

Já nevím? Svému následuji pudu.
Ó formo Petrarkey, ó formo Tassa!
Ó kotvo v lásce, v zoufalství i trudu!

Nad zemskou vřdycky pozvedáš mne hrudu,
a čím hrud' rve se, zápolí a jása,
vše rájem v tobě – jiný sotva budu!
(J. Vrchlický, Sonet o sonetu)

Vedle této klasické podoby *s.*, jemuž se také říká *s. italský*, vyvinula se i jiná forma, tzv. *s. anglický*, a to v přímé závislosti na omezenějších rýmových možnostech angličtiny. Anglický *s.*, psaný často bez členění na strofy, tvoří obvykle tři čtyřverší a na závěr dvojerší (rýmové schéma a b a b c d c d e f e f g g). Také významové členění odpovídá tomuto schématu – stupňování myšlenky o třech fázích ústí v ostře oddělený závěr:

A proto odpouští má láska mému koni
na cestě od tebe tu jeho loudavost.
Vždyť když tě opouštím, nač spěchat, co nás
honí?

Dokud se nevracím, je na spěch času dost.
Ale co omluví pak toho ubožáka,
až se mi bude zdát pomalý každý let,
až bych i na víchru, až bych i s křídly ptáka
vždy ještě stál a štal ostruhou oře vpřed?
Potom už žádný kuň nepostačí mé touze,
a ona, zrozena z nečistší lásky mé,
jak oheň bez těla dá se v let ržajíc dlouze;
mé herce láska však pro lásku promine:
že kdysi nechtěla od tebe ani jít,
já k tobě poletím a koně nechám být.
(W. Shakespeare)

Vznik *s.* není přesně datován ani lokalizován, klade se buď do Provence v 12. stol., anebo do 13. stol. na Sicílii, připouštějí se i vlivy arabské. Rozvinul se ve 14. stol. v Itálii (Dante, Petrarca), v 16. stol. zdomácněl ve Francii i jinde, v 18. stol. byl opuštěn, za romantismu znovu objeven. První ruské sonety psal V. K. Tredjakovskij (18. stol.), první české J. Jungmann. Již v první polovině 19. stol. dosahuje *s.* v české poezii vysoké frekvence jako forma lyriky vlastenecké (Kollárova Slávy dcera) a reflexivní (Máchovy sonety), aby se pak v následujících obdobích stal vyhledávanou formou také lyriky milostné a přírodní. Na domácí tradici *s.* i na oblibu *s.* u prokletých básníků, často u nás překládaných, navazuje moderní česká poezie 20. stol. (např. V. Nezval psal *s.* po celý život). Podobně jako jinde, i v české poezii byly pokusy o obměnu této lyrické formy: nerýmovaný *s.* najdeme u Sovy, „obrácený“ (3+3+4+4 verše) u Tyla, obměnou je i „skokáda“ J. Holého. *S.* se velmi často píše a vydávají v celých cyklech, které někdy vyznačuje i určitý děj (Nezvalova kniha 100 sonetů zachránkyni věčného studenta Roberta Davida je vlastně román v sonetech), jindy se ve stavbě cyklu opakuje stavba sonetu (→ znělkový věnec).

Lit.: N. Beniaková, Sonet v slovenskej poézii,

Bratislava 1950. L. Grossman, Poetika soneta, in: L. G., Borba za stil, Moskva 1927. W. Mönch, Das Sonett, Gestalt und Geschichte, Heidelberg 1955.

mb

■ SONG

(angl. = píseň) – forma lyrické poezie, obvykle občanské (politické), pravidelně ostře kriticky vyrocované proti vykořisťovatelské společnosti a její morálce. *S.* navazuje na starší kabaretní píseň a na píseň pouliční, vznikl a největšího rozmachu dosáhl po první světové válce v Německu, kde se také uplatnil jako vložka v divadelních hrách ve funkci poetického komentáře dramatického děje (Brechtovo → epické drama). Z Německa se spolu s ostatní antifašistickou poezií dostal ve 30. letech k nám, a to nejen v překladech (St. K. Neumann, J. Taufer), ale také jako forma původní politické lyriky; v Neumannově cyklu *Songy nenávisti* (Srdce a mračna) jsou přetištěny překlady německých *s.* vedle Neumannových *s.* původních. Ve třicátých letech se *s.* objevuje také na českém jevišti, a to nejen v Osvozeném divadle, kde převažuje politická píseň jiné proveniencce, ale hlavně u E. F. Buriana a ojedinele i jinde (např. v inscenaci Nezvalovy Věštířny delfské – na rozdíl od knižní podoby hry). K renesanci *s.* došlo v šedesátých letech, a to v podobě tzv. *protestsongu*, jenž se staví do opozice ke komerčnímu → šansonu i k beatové vlně (od obojího je odlišen tematicky i ideově, od beatu navíc důrazem na text), ale jakožto útvar poezie zpívané podřizuje se zákonům trhu a jeho společenský protest ztrácí své ostří a postrádá ujasněnost cílů.

Lit.: I. Kučma, Pieseň revolúcie, revolúcia piesní, Bratislava 1981.

mb

■ SOTIE

(též *sottie*, čti soty, z franc. sot = bláznivý, hloupý) – 1. žánrový typ středověké francouzské frašky 15. a 16. stol., psané v osmlislačitelném verši s rýmem sdruženým. Na rozdíl od soudobé → farce zahrnuje *s.* převážně jen úlohy bláznů, šašků apod., zejména knížete bláznů (prince des sots) a matky bláznivých (mère des sottes), jež bývala rovněž představována mužským hercem. *S.* se hrávalo ve dvoubarevných šaškovských kostýmech, které bývaly jinými zaměňovány jen výjimečně, a to k zesílení satirického účinku (např. při parodii církevních obřadů). Jazyk *s.* tvořila lidová mluva, dialog se realizoval na slovní hříčce, nedorozuměních a obscénním humoru, obsahem byla často ostrá politická a společenská satira. V slavnostních programech bývala *s.* zařazo-

vána vedle rýmovaného prologu, morality a → mystéria, největšího rozkvetu dosáhla za Ludvíka XII. (přelom 15. a 16. stol.). Mezi nejvýznamnější autory s. patří P. Grigoire (1475–1538) a André de la Vigne (1470–1515); s. nevznikala vždy jako dílo jedince, ale častěji jako spontánní výraz přirozeného lidového pohledu na život z jeho veselé stránky. Nalezla i ve středověku prostředky, jak zachytit konkrétní lidové typy v neobvyklých, výrazných situacích;

2. druh středověké francouzské → balady, složené z jedenácti veršů, rýmovaných podle schématu ababccddede, přičemž se na místě poslední přízvukně samohlásky postupně střídají vokály a, e, i, o, u mezi stejnými souhláskami.

Lit.: E. Picot, Recueil général des sotties I–III, Paris 1902–12.

kn

■ SODNIČKA

žánr publicisticko-novinářský, využívající podobně jako → fejeton prostředků prózy fabulační; jde většinou o nevelký útvar, tematicky čerpající z faktických událostí ze soudních síní a podávající je formou humorných příběhů. V podstatě s. jako druh novinářské črty nepřesahuje trvání novinářské aktuality, jen ojediněle se vyznačuje kvalitami črty umělecké. U nás se vyvíjí od 20. let, knižně vydány soubory R. Těsnohlídka, F. Němce, K. Poláčka.

tb

■ SPÁD

rozložení přízvuků ve verši. S. *trochejský* je charakterizován následností slabiky nepřízvukně za slabikou přízvuknou (x x | x x . .), s. *jambický* následností opačnou (x x | x x . .), s. *daktylský* je dán opakovanou následností dvou slabik nepřízvukných po slabice přízvukně (x x x | x x x . .). V některých sylabotónických teoriích verše se rozoznává ještě s. *amfibracibický* (x x x | x x x . .), *anapestický* (x x x | x x x . .) aj. Verše, v nichž přízvukná slabika stojí na konci opakovaného rytmického celku (jamb, anapest), jsou s. *vzestupnébo*, verše, v nichž přízvukná slabika předchází slabiku nepřízvuknou, jsou s. *sestupnébo*. S. je vhodnější termín pro popis sylabotónického verše než tradiční → stopa, protože se opírá o charakter celého verše a nikoliv pouze o jeho zloemek, často jen teoreticky vyčlenitelný.

mc

■ SPENSEROVA STANCE

anglická varianta italské → stance, strofa složená z 9 jambických veršů (8 pětistopých a závěrečného alexandrina) rýmovaných a b a b b c b c c;

vytvořil ji Edmund Spenser (1550–1599) ve svém eposu Královna víl (The Fairy Queen), po něm ji pěstovali zejména J. Thomson, R. Burns, W. Wordsworth, G. Byron, J. Keats, P. B. Shelley aj.

pt

■ SPONDEJ

(od řec. spondé = oběť; spondeios = k oběti náležející, hl. hudba) – v antické metrice stopa realizovaná dvěma dlouhými slabikami (– –). Jako stopa o délce čtyř mor alternoval s. velmi často s daktylem, např. v hexametru.

mc

■ SPONDEJSKÝ VERŠ

(lat. versus spondiacus) – daktylský → hexamet, v němž se připouští alternace spondejské stopy za stopu daktylskou i na pátém místě verše, obvykle vyhrazeném daktylu; např.

– $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – –
| – $\overline{\text{U}}$

constitut atqu(e) oculis Phrygi(a) agmina circum
spexit.

(Vergilius)

mc

SPOR viz HADÁNÍ

■ SROVNÁVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

též *komparatistika* – literárněvědná disciplína, zabývající se srovnáváním děl, literárních škol, směrů a celků různých literatur, zjišťováním vzájemných vztahů a souvislostí, a to buď v rovině dvou literatur (vztahy bilaterální, z lat. bi = dvoj, latus = bok, strana), nebo více literatur (vztahy multilaterální, z lat. multus = mnohý). Východiskem je pojem světové literatury jako svého druhu pracovní hypotéza a literárněhistorická kategorie, opírající se o výsledky srovnávacího studia vztahů a souvislostí uvnitř národních literatur i uvnitř celků vyšších (→ světová literatura, → generální literatura). Směr bádání s. l. v. se zaměřuje: a) k prosté konfrontaci literárních faktů jednotlivých literatur, b) k zjišťování vlivů, daných bezprostředními kontakty, recepce; c) k zjišťování příbuznosti z hlediska společného původu, tj. k srovnání historickogenetickému; d) k zjišťování paralel a analogií, geneticky nespojených, tj. srovnání historickotypologickému. Členění má opodstatnění vzhledem k existenci těchto jevů v literárním procesu, ve vlastní badatelské praxi se však tyto směry vzájemně prostupují a promíňují.

O s. l. v. jako samostatné disciplíně se vedou

spory, které trvají dodnes; vycházejí ze skutečnosti, že základní pracovní postup *s. l. v.* je pracovním postupem literární historie a historické poetiky vůbec, že při dnešních mezinárodních komunikacích nelze národní literaturu pochopit a vysvětlit bez jejích vazeb k jiným literaturám, tedy bez vazeb nadnárodních, které tvoří také vlastní předmět *s. l. v.* V tomto smyslu bývá pojímána jako prodloužení literární historie a poetiky. Vlastní okruh problémů, přesahující tuto sféru, vyžaduje si však z hlediska metodického zvláštní vymezení předmětu zkoumání v celém rozsahu, tedy jak vztahů a souvislostí uvnitř jedné nebo více literatur, tak i meziliterárního vývojového procesu a vymezení vycházejícího z představy světové literatury a opodstatňujícího tento pojem vědeckým výzkumem.

Počátky *s. l. v.* se kladou do počátku 19. stol., kdy se začínají uplatňovat srovnávací hlediska (ojedinělá již v obdobích předchozích, zejména od renesance, systematictější v souvislosti s romantickým historismem a jeho koncepcí umění). Název se odvozuje od Noëlova a Deplaceova spisu *Cours de la littérature comparée* (1816), za průkopníky jsou považováni A. F. Villemain, autor přednášek o vlivu francouzských spisovatelů 18. stol. na cizí literatury (1829), a J. J. Ampère, autor spisu *Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères* (Dějiny francouzské literatury ve středověku porovnané s cizími literaturami, 1841). Vlastní rozkvět *s. l. v.* spadá do období pozitivismu; prvním pokusem o její ustavení jako samostatné disciplíny bylo dílo angl. vědce H. Posnetta *Comparative literature* (1886); teoretické a metodologické podněty pro rozvoj moderní *s. l. v.* poskytl koncem 19. stol. srovnávací bádání v oblasti folkloristiky, reprezentované A. N. Veselovským, znalcem slovanského folklóru a tvůrcem historické → poetiky. Jako univerzitní disciplína se konstitovala ve Francii v 90. letech 19. stol., rozvíjena J. Textem, a zachovala si zde vliv prakticky až do druhé světové války: reprezentují ji P. Hazard, F. Baldensperger a P. Van Tieghem, jehož spis *La littérature comparée* (1931) se stal na dlouhou dobu základní příručkou; s jeho dílem je spjata prosazování termínu → generální literatura, který označuje na rozdíl od běžného srovnávání jedné literatury s druhou (literatura srovnaná, la littérature comparée) zkoumání vztahů v širších literárních celcích. Jestliže pro meziválečnou fázi *s. l. v.* bylo charakteristické převážně bádání genetické, po druhé světové válce se stále silněji prosazuje směr bádání typologického. Je příznačný pro americkou komparatistiku, v sovětské literární vědě je reprezentován V. Žirmunským, navazujícím na mnohé stránky odkazu Veselovského a obohacujícím ho zejména v poválečných letech širokými aspekty

historikotypologickými; v současné době se srovnávací bádání rozvíjí v Gorského institutu světové literatury (J. G. Neupokojeva aj.).

V českém vědeckém kontextu se hlediska srovnávací uplatnila již v dějinách slovanských literatur P. J. Šafaříka (*Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*, 1826), v polovině století např. ve statích V. B. Nebeského o české středověké literární tvorbě z hlediska celoevropského literárního kontextu. V oblasti folklóru významný podíl na mezinárodní komparatistice měli J. Polívka a V. Tille. Významnou úlohu v rozvoji *s. l. v.* sehrála česká věda v meziválečném období, zejména dílo F. Wollmana, jehož *Slovesnost Slovanů* (1928) a *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (1936) svými metodologickými a teoretickými podněty se uplatňují v současném srovnávacím bádání, soustředěném kolem Ústavu pro českou a světovou literaturu a na univerzitách (zejména v Brně). Na Slovensku je *s. l. v.* zastoupena pracemi M. Bakoše, D. Ďurišina aj.

Lit.: *Conférence de littérature comparée*, in: *Acta Litteraria 5*, Budapest 1962. *M. Bakoš*, *Literární historie a historická poetika*, Bratislava 1973. *Comparative Literature*, Proceeding of the second Congress of the International Comparative Literature Association, 1959. *Česko-ruskije literaturnyje otnošenija*, Moskva 1968. *D. Ďurišin*, *Z dejín a teórie literárnej komparatistiky*, Bratislava 1970. *Týž*, *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava 1975. *M. F. Guyard*, *La littérature comparée*, Paris 1951. *J. Hrabák*, *Literární komparatistika*, Praha 1971. *P. Van Tieghem*, *La littérature comparée*, Paris 1931. *F. Wollman*, *Slovesnost Slovanů*, Praha 1928. *Týž*, *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*, Brno 1936. *H. Janaszek-Ivaničková*, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980.

tb

■ STANCE

(z ital. stanza, čti -c- = síň, stavba; zde ve smyslu rýmovaná stavba), též *ottava rima* nebo *oktáva* – základní strofa italského a vůbec románského renesančního eposu (popř. lyriky), skládající se z osmi jedenáctislabičných veršů (→ endecasillabo), rýmovaných zpravidla a b a b a b c c. S. vznikla ve 13. stol. v italské duchovní lyrice (→ siciliána), do renesanční poezie ji uvedl Boccaccio (1313–1375), po něm jí začali užívat nejen v Itálii (Ariosto v *Zuřivém Rolandovi*, 1516 až 1532; Tasso v *Osvobozeném Jeruzalému*, 1575–1581), ale i v Portugalsku (Luís de Camões v *Lusovicích*, 1572) a ve Španělsku (Lope de Vega); později se uplatnila i v poezii německé (Wielandův *Oberon*, 1780; Goethovo věnování k *Faustovi*, 1808) a anglické (Byronův *Don Juan*, 1818–1820); v Anglii kromě toho

vznikla samostatná devítiveršová varianta této strofy, zvaná → Spenserova stance. V české literatuře se *s.* uplatnila nejvíce v tvorbě J. Vrchlického, zvláště v jeho překladech.

pt

■ STASIMON

(z řec. *stasimon melos* = píseň na stanovišti) – v antickém dramatu, hlavně v tragédii, píseň chóru, která měla vyplnit pauzu, vytvořenou na jevišti mezi dvěma dialogickými scénami herců (→ epizoda); chór zpravidla *s.* zpíval, když bylo jeviště prázdné, a to – na rozdíl od písně vstupní (→ *parodos*) a závěrečné (→ *exodos*) – na svém již vykázaném místě v orchéstru. Původně *s.* vyjadřovalo reflexe nebo vzrušený duševní stav, adekvátní dějovému vývoji, později – od Agathóna (4. stol. př. n. l.) – *s.* tvořilo tzv. „*embohlíma*“, čistě hudební mezihry bez vztahu k ději, které sloužily pouze k oddělení jednotlivých scén, resp. aktů. Zvláštním typem *s.* bylo → *hyporchéma*, jímž se za zpěvu a tance vyjadřovala jášavá radost. *S.* bylo v dramatu obvykle několik, zpíval je většinou celý chór, jen výjimečně připadal jejich přednes polosborům nebo jednotlivým choreutům. U Aischyla se *s.* zpravidla skládá ze tří strofických dvojic (tzv. *syzygii*), u Sofokla a Eurípida obvykle ze dvou. Kromě pravidelných strof a antistrof se v kompozici *s.* objevují také → epódy nebo *kommatické* členění. U Aischyla se *s.* vyznačují rozmanitostí a rytmickým bohatstvím, zatímco u Sofokla a častěji i u Eurípida převažuje logaedická stavba. U Aischyla a Sofokla je *s.* ještě svým obsahem součástí vlastní dramatické stavby, u Eurípida se vzájemná vazba již zřetelně uvolňuje. V antické komedii se sborové zpěvy objevovaly pouze v části, která následovala po → *parabázi*, měly však jen malý rozsah.

Lit.: W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.

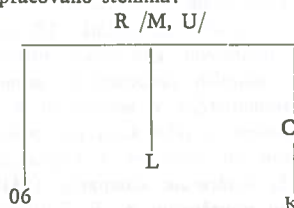
kn

■ STEMMA

(řec. = věnec) – v textologii grafické znázornění vztahů posloupnosti (*filiace*) mezi → textovými prameny (rukopisy, opisy, tisky) určitého literárního díla. *S.* může obsahovat i textové prameny nedochované, popř. hypotetické, jejichž existence se dá předpokládat na základě studia textů zachovaných pramenů nebo z literárněhistorických informací, týkajících se daného díla. *S.* nejen přehledně graficky uspořádává textové prameny, nýbrž v některých případech umožňuje i restituci nedochovaných, popř. poškozených míst v textu (→ *emendace*). Na *s.* lze rovněž pohlížet jako na graf ve smyslu matematické → *teorie grafů*, užívané dnešní textologií při metodách sestavo-

vání *s.*, nyní i s použitím samočinného počítače.

Příklad: autorský rukopis (R) Máchových *Cikánů* se nedochoval. Dokládá se, že historicky vznikl jako text o dvou vrstvách: spodní, máchovská (M), psaná v zásadě v řádku, respektive se projevující máchovským škrtem (nadpisem, přepisem); dále horní, nemáchovská (U), vzniklá zásahy upravovatele, v zásadě umístěná nad řádkem a zároveň se projevující škrty (nadepsanými) spodní vrstvy. K románu *Cikáni* se dochoval Schulzův opis (06), otisk prvních sedmi kapitol v časopise *Lumír* z r. 1851 (L), první úplné knižní vydání z r. 1857 (C), druhé vydání z r. 1861 (K). Všechny tyto prameny vycházely z Máchova rukopisu R, složeného ze dvou vrstev, tj. R (M, U). K zachycení vývojových vztahů bylo vypracováno stemma:



Lit.: J. Froger, *La critique des textes et son automatisaton*, Paris 1968. D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Moskva 1962. P. Vašík, *Metody určování autorství*, Praha 1980.

vš

■ STICHOMETRIE

(z řec. *stichos* = verš, *metreo* = měřím) – označování veršů nějakého díla pořadovými čísly, nejčastěji souvisle v rámci celého díla od prvního verše do posledního, řidčeji jeho jednotlivých částí (kapitola, stránka, díl apod.). Potřeba měření počtu řádků vznikla historicky v antice, kdy byl písař odměňován podle počtu opsaných (napsaných) řádků. Pořadová čísla se umísťují po kraji tisku, většinou po násobcích pěti (5, 10, 15 atd.). Očíslování se užívá výhradně v vědeckých vydání (→ *edice*), které mají zároveň obsáhlý historický a kritický → *komentář* (různé vysvětlivky). Ten se potom odvolává přímo na očíslovaný text, bez jeho citování.

Příklad: vědecké vydání Máchova *Máje* z r. 1959 obsahuje očíslované verše úvodní básně Čechové jsou národ dobrý (1–41) a vlastního textu *Máje* (1–824), na které se odvolává kritický *komentář*. Takto lze očíslovat i prózu, většinou se číslují jednotlivé řádky daného vydání. Příklad: *Spisy Jiřího Wolckra v Knižně klasiků*, ve kterých je každý řádek vydání jednotlivého prozaického celku (povídka, pohádka aj.) od počátku číslován.

vš

■ STICHOMYTIE

(z řec. stichos = řádek, verš a mýthos = řeč, pověst) – forma → dialogu veršovaného dramatu, v němž pro promluvu nebo → repliku zúčastněné postavy stačí jeden řádek textu; později – od Eurípida (5. stol. př. n. l.) – připadají každé postavě dva verše (distichomytie), popř. pouze polovina verše (hemistichomytie). Obecně je s. formou vzrušeného názorového střetnutí dvou nebo více postav dramatu, oživuje dialog, zrychluje jeho tempo a podtrhuje vyhocení, popř. přebírá nebo obrací význam slov z předcházející repliky protivníkovy (→ anaklasis). V antické tragédii se s. objevuje nejčastěji u Eurípida, v římské ji nalezneme především u Seneky (1. stol. n. l.), jehož vliv je pak patrný ještě v dramatech evropského baroka (zvláště v Německu). S. se objevuje i později, např. u Goetha a Schillera (v jehož Nevěstě messinské je v tomto směru zřetelný řecký vliv), a mívá obvykle za úkol spoluvytvářet antikizující náladu kusu.

Lit.: W. Jens, Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie, in: Zetemata 11, 1955. J. L. Myres, The Structure of Stichomythie in Greek Tragedy, New York 1950.

kn

■ STOPA

těž *takt* – nejmenší jednotka sylabotónického a časoměrného verše, vyčlenitelná pouze ve vztahu k jeho celistvosti jako určité charakteristické skupení slabik na základě jejich relevantních prozodických vlastností. V souvislosti se spádem celého verše se uvnitř s. odlišuje slabika metricky příznaková, *teze*, která nese → iktus, a slabika nebo slabiky neiktované, *arze*. Ve verši → spádu vzestupného je s. uzavřena slabikou iktovanou, ve verších sestupných slabikou neiktovanou, ve verši vzestupně sestupném je iktovaná slabika stopy obklopena neiktovanými. Zatímco v teorii sylabotónického verše se termínu s. užívá obvykle výlučně pro úsek metra, v teorii časoměrného verše slouží i k popisu jeho rytmických variant. Byl v ní tedy vypracován důkladný terminologický systém pro popis všech kombinací dlouhé (–) a krátké (∪) slabiky ve dvojslabičných až pěti-slabičných celcích. Z dvojslabičných stop se rozeznával *pyrichij* neboli *dibrach* (∪∪), *jamb* (∪ –), *trochej* (– ∪), *spondej* (– –), z trojslabičných *tribrach* (∪∪∪), *anapest* (∪∪ –), *amfibrach* (∪ – ∪), *daktyl* (– ∪∪), *bakcbej* (∪ – –), *krétik* neboli *amfimakr* (– ∪ –), *antibakcbej* (– – ∪), *molos* (– – –), ze čtyřslabičných pak *dipodie* (dvojstopa) pyrichijská, jambická, daktylská, trochejská, spondejská, čtyři možnosti → *péoni* (s. s jednou dlouhou a třemi krátkými slabikami), čtyři typy → *epiritid* (jedna krátká, čtyři dlouhé), *iónik menší* (∪∪ – –),

iónik větší (– – ∪∪), *antispast* (∪ – – ∪) a *choriamb* (– ∪∪ –). Z útvarů pěti-slabičných, vlastně již spíše → kól, má v antické metrice větší význam → *dochmij*.

Pro popis sylabotónického verše se repertoár stop zužuje již proto, že je v kombinaci slabik přízvukných a nepřízvukných obdobná svoboda vyloučena; v zásadě není možné počítat se stopami se dvěma nebo více slabikami přízvuknými, jen okrajové a dosti umělé se např. v polské poetice rozeznává → *krétik* (– ∪ –); mnohdy (jako v českém verši) je okruh možných stop redukován pevným umístěním přízvuku v jazyce. V české sylabotónické poezii, kde přízvuk spočívá na slabice první, se nejběžněji operuje s pojmem s. daktylské a trochejské, jen podmíněně se s. jambickou. V českém trocheji a daktylu navíc splývá „teoretické“ členění verše na s. s → frázováním verše, tj. s rozložením slovního materiálu ve verši. S. se tak stává jazykovou realitou, takový verš je označován jako *verš stopový*.

S. bývaly tradičně klasifikovány podle jiných kritérií než podle počtu slabik (v antickém verši v zásadě nebyl slabičný rozsah verše normován). Základem třídění se stával nejčastěji počet → mor (dob) a odlišovaly se pak s. dvojdobé, třídobé atd., jejich spád (vzestupné, sestupné, obstupné čili vzestupně sestupné), možnost dalšího rozložení (jednoduché, složené) nebo vnitřní stavba, číselný poměr arze a teze apod.

mc

■ STRANICKOST LITERATURY

estetická kategorie marxistické literární vědy, jejíž podstatou je angažovanost díla, realizovaná uměleckými prostředky, pro osvobození člověka od sociálního útlatku a všestranný rozvoj lidské osobnosti, zejména pro ideje socialismu a komunismu.

Pojem s. l. byl v daném smyslu poprvé užít V. I. Leninem ve stati Stranická organizace a stranická literatura z r. 1905. Historicky je vznik tohoto pojmu podmíněn epochou rozhodujícího boje proletariátu o moc a příslušným vývojovým stupněm umění a literatury. Od tendenčnosti, tj. od vědomého hájení určitých společenských a politických pozic autorem (→ tendence), se s. odlišuje předně náplní – nejde o vyjadřování idejí jakékoli třídy, ale třídy nejkrokovější, přelvoje všeho pracujícího lidu, idejí, jejichž uskutečnění vede k převratným změnám ve společnosti i v umění, idejí, které se zánikem antagonistických tříd nabývají stále více všelidového charakteru (z tohoto hlediska je s. vyšším stupněm → lidovosti). Za druhé je s. především pravdivé, pokrokové a objektivní vyznění díla: v některých případech se s. a tendenčnost díla neshodují a

mohou být i v rozporu – zejména u umělců, kteří genialitou svého talentu zobrazili objektivní vývoj skutečnosti a vášnivě kritizovali společenské zlo, ale jejichž politické přesvědčení bylo vzdáleno revolučnosti. Otázka umělcova světového názoru je však důležitým činitelem stranickosti: *s.* dfla je významně posílena, jestliže si autor uvědomuje sociální i estetickou úlohu své tvorby, jestliže aktivně, bojovně a s veškerou uměleckou silou obhajuje ideje komunismu, jestliže usiluje o to, aby působení jeho dfla bylo pokrokové jak ve smyslu sociálním, tak estetickým. Ve *s.* dfla je totiž neoddělitelně spojen jeho sociální účinek s účinkem estetickým; oba faktory se navzájem podmiňují a posilují. Aktivní účast umění v boji za ideje komunismu napomáhá na jedné straně vytváření nejlepších podmínek pro rozvoj umění a jeho vnímání, na druhé straně významně zvyšuje estetickou hodnotu konkrétních uměleckých děl. Náhorné to lze vidět např. při konfrontaci předrevoluční a porevoluční tvorby Gorkého či Majakovského, kde právě pochopení socialistické revoluce oběma autory mělo nesporný kladný vliv na rozvíjení a prohloubení jejich uměleckého vidění světa a na poznání reality v jejich dílech.

Lit.: V. I. Lenin, O literatuře, Praha 1950. A. V. Lunačarskij, Lenin a literární věda, in: A. V. L., Pozitivní estetika, Praha 1972. Týž, Stati o umění, Praha 1975. B. Mejlach, Lenin i problémy ruské literatury konca XIX – načala XX veka, Moskva–Leningrad 1951.

hř

■ STROFA

(z řec. *strophé* = obrat), též *sloka*, *sloba* – 1. původně označení pro taneční obrat chóru v řeckém dramatu a pro první úsek jeho zpěvu (druhá část se shodnou stavbou se nazývala → antistrofa a část závěrečná → epóda);

2. významový a intonační veršový celek, pravidelně se v básni (sbírce) opakující. Jednotlivé verše uvnitř *s.* mohou přitom mít stavbu jak shodnou, tak různou, rozhodující pro vznik *s.* je pouze opakování jejich systému v básni. Na konstituci *s.* jako svébytně organizované jednotky se podílí počet veršů, typ jejich metrické stavby, intonace, syntaktické členění, lexikální paralely, zhusta také rým a členění grafické. Při rozlišování strofických útvarů se přihlíží především k počtu obsažených veršů. V antice bylo obvyklé nazvat *s.* podle počtu veršů, např. → distichon, → tristich, → tetrastich (též kvartet), → kvintet, → sextet. Jiným antickým (ale dnes již málo rozšířeným) způsobem bylo označování strofických útvarů podle jejich tvůrců, např. *s.* → alkajská, → sapfická atd. Četné rafinované komponované *s.*, užívané zvl. v románských literaturách, se odvozují ze středověké trubadúrské poe-

zie: → stance, → sestina, → siciliana, → ritornel, → rondó, → rondel, → triolet, → madrigal, → concóna, → respet. Forma básně bývá tvořena jednak větším počtem *s.* (→ sonet, → sestina, → balada francouzská), ale také *s.* jedinou (ritornel, triolet). Lze tedy hovořit i o básni monostrofické, tvořené jedinou *s.*; třebaže v takovém případě neexistuje opakování *s.*, označení zůstává oprávněné, pokud takovou básněň tvoří standardizované, ustálené seskupení veršů, anebo pokud se toto seskupení vyskytuje v delších básních zpravidla ve funkci *s.*;

3. nepřesně bývají jako *s.* označovány v moderní poezii početné shodné veršové úseky, např. dvoj-, troj- nebo čtyřveršové, které se sice jako myšlenkové a intonační celky neopakují, mění v průběhu básně svůj tvar, avšak asociují strofickou formu.

Lit.: J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1958. Týž, Z problémů českého verše, Brno 1964. Poetyka III/6, Strofika, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

pt

■ STROFIKA

(od → strofa) – oddíl → versologie, studující skladbu strofy (slohy, sloky), její druhy a strofickou kompozici básni.

Lit.: viz → strofa.

pt

■ STROJOVÝ TEXT

text vzniklý aplikací formálních pravidel jazykové syntézy, většinou pomocí samočinného počítače. Pojem → text zde znamená každou řadu symbolů (písmen, slov), která vznikla použitím určitých pravidel na zásobu (abecedu, slovník) těchto symbolů.

Lze rozlišit *s. t.* statistický a strukturální: a) východiskem pro *s. t. statistický* jsou četnosti výskytu symbolů (písmen, slov). Příkladem těchto textů jsou tzv. Shannonovy aproximace, známé z → teorie informace: vyjdeme-li např. z četnosti výskytu všech dvojic symbolů v češtině, vznikne např. „text“: ŽEC DNIKNY JILÁ BÍ-RATINEZPODRA. Při známých četnostech trojic symbolů vznikne např. text: MI KLIVYRVA SEM JAK JEMNYCH PLÁ KNOHLENA; b) při *s. t. strukturálním* je udán slovník určitých slov a soubor pravidel, udávajících způsob, jak ze slovníku tvořit věty správné gramaticky, nikoli však sémanticky. Soubor těchto pravidel je naprogramován pro počítač, který na základě slovníku uloženého v paměti tvoří „věty“, např. MILENEK KTERÉHO DOBRÉ SÁZEJÍ KLIDNĚ NEJÍ.

Tyto aproximace obecně opouštějí jazyk jako

prostředek vyjadřování a obrací se k jazyku jako materiálu; protože neexistují dostatečné popisy jazykové sémantiky, vznikají *s. t.* bez ohledu na význam. Praktický smysl těchto experimentů spočívá v prověření pravidel jazykové analýzy a syntézy zvláště pro účely strojového zpracování (strojový překlad), rovněž i pro gramatický a stylistický rozbor. Obdobným způsobem vzniká umělá hudba, počítačová grafika (computografie) aj.

Lit.: *S. Schmidt*, Člověk, stroj a báseň, Liberec 1969. *M. Bense*, Teorie textů, Praha 1967.

vš

■ STRUKTURA

(od lat. *struere* = vrstvit, stavět; *strūctūra* – stavba, složení) – množina (soubor) vazeb mezi prvky, ať přímých nebo zprostředkovaných, udržující je ve vzájemné funkční součinnosti a hierarchii. *S.* není zjevná a je proto dostupná jen skrze své projevy a účinky (→ funkce), jejichž je zakládajícím i organizujícím činitelem. Paralelně s protikladem formy a obsahu se pak rozlišuje *s. povrchová* od *s. bloubkové*. *S.* v umělecké literatuře existuje v různých rovinách – na úrovni díla i literárního procesu. Dílo obsahuje struktury *jazykové* (*s.* věty, verše, odstavce, kapitoly) nebo *ideové tematické* (např. syžet). Literární proces lze analyzovat z hlediska *s. synchronní* (např. vazby mezi díly téže doby, téhož směru, různých směrů jedné historické etapy), anebo *diachronní* (vazby mezi postupně vzniklými díly téhož autora, mezi básnickými školami rozdílných historických period aj.).

Pojem *S.* zdomácněl nejdříve v přírodních vědách, poč. 20. stol. v psychologii, ve 30. letech se stal jedním z ústředních pojmů exaktních i humanitních věd. Souvisí v uměnovědě těsně s herbartovským pojmem formy. Liší se však jednak dynamismem a jednak závislostí na infrastrukturách (metastrukturách). Dynamismus *s.* znamená, že hierarchie prvků ve *s.* není dána jednou provždy, nýbrž v závislosti na sociálním vývoji se přeskupuje, dílo (nebo jiný strukturální prvek) dostává nové významy, zatímco jiné ustupují do pozadí. Podmíněnost infrastrukturou znamená, že autonomie (svěbytnost) každé *s.* je pouze relativní a dočasná – *s.* jsou při své genezi i při svém fungování otevřeny vlivům přicházejícím ze systémů širších, zejména z oblasti ekonomické, politické a ideologické.

Při podcenění těchto dialektických zákonitostí *s.* dochází k její fetišizaci, známé z holismu, estetického formalismu (→ formální škola) a → strukturalismu. *S.* je pak posuzována ahistoricky, v odtrženosti od historických podmínek svého vzniku (imanentismus), a dehumanizovaně, tj. v odtrženosti od subjektu tvůrce i vnímatele. (Jako reakce na ahistorismus strukturalismu se

vyvinul tzv. strukturalismus genetický, sledující „strukturu vývoje“ – jeho nejznámějším představitelem je francouzský sociolog umění L. Goldman.) Zatímco fetišizace *s.*, projevující se přeceněním samovyvoje i autonomie literárního díla, souvisí s racionalistickým idealismem a s neoprávněným přenášením scientistické metodologie do oblasti umění, nerespektování a popírání strukturální organizace vede naopak k atomismu, k přehlížení specifických zákonitostí předmětu a k jeho redukování na zárodečné vývojové etapy, kdy předmět ještě nenabyl rozvinuté a samostatné existence. Literatura se pak nesprávně posuzuje jako „forma ideologie“, která je vysvětlena tím, že se převede do ideologického jazyka, nebo jako přímý odraz ekonomické reality. Dochází také k iracionalistickému popírání jakékoli ustálenosti vztahů mezi elementy (např. současný franc. formalista R. Barthes).

Lit.: *R. Bastide*, Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales, Paris 1962. *L. Hjelmslev*, Jazyk, Praha 1971. *Týž*, O základech teorie jazyka, Praha 1972. *J. M. Lotman*, O razgraničienii lingvističeskogo i literaturovedčeskogo ponjatija struktury, in: Voprosy jazykoznanija 1963. Issledovanija po poetike i stilistike, Leningrad 1972. *J. Metallman*, Problemat struktury i jeho dominující stanovisko w nauce współczesnej, in: Kwartalnik filozoficzny 11, 1963. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. *J. Revzin*, O celach strukturного izučenia chudoževnennogo tvorčestva, in: Voprosy literatury 1965. *S. Šabouk*, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. *L. Štoll*, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. *J. Zelený*, O logické struktuře Marxova Kapitálu, Praha 1962.

pt

■ STRUKTURALISMUS LITERÁRNĚVĚDNÝ

(od → struktura) – metoda vycházející z předpokladu, že umělecké dílo je strukturální celek, jenž je více než pouhý součet jeho prvků, neboť je řízen vlastním vnitřním řádem (například dům jako architektonický celek je více než souhrn cihel, oceli apod.). Směr, původně inspirovaný ruskou formální školou (→ formální metoda), vznikl ke konci 20. let v Praze. Prošel složitým vývojem, jednotliví strukturalističtí badatelé v jednotlivých svých pracích dokázali přejít od pouhého průzkumu struktury formy literárního díla k hodnocení všestrannějšímu, v němž rozhodující roli sehrává zřetel sociálně historický. Tohoto stavu zdaleka nebylo dosaženo ve všech případech, a proto je nutno hodnotit přívržence strukturalismu individuálně a diferencovaně.

V první fázi svého vývoje projevoval *s.* výlučný zájem o techniku stavby literárního díla; sna-

žil se přiblížit uměnovědu vědám exaktním a stavět se „materialisticky“ k uměleckému dílu tím, že je zkoumán jeho materiál. Později, od poloviny 30. let, především díky teoretickým pracím J. Mukařovského, lze zaznamenat určité příznivé změny, projevující se zájmem strukturalismu o sociologické aspekty, příznačné pro estetiku inspirovanou dialektickým a historickým materialismem. Došlo k tomu pod vlivem styku s marxismem a konkrétně to znamenalo rozšíření výzkumu, původně redukováného jen na finální tvarové stránky umění, o výzkum autorských individuálních i širších sociálních souvislostí vzniku i působení uměleckého díla. Přes tento zřetelný zájem o sociologické zřetěle zůstal však s. jako celek apatický vůči sociálně historickým a ideologickým aspektům a hleděl si i nadále převážně tzv. vnitřní vývojové řady i vnitřního uměleckého uspořádání díla.

Strukturalisté nemohli sociologický zřetel do své metodologie zařadit organicky, protože přes všechnu snahu v podstatě nepochopili, že ani v uměleckém díle jednotlivě, ani v celkovém vývoji umění neexistují izolované „řady“, na jedné straně formální a na druhé obsahové, nebo zase řady imanentního samovývoje umění a celkového vývoje společnosti. Proto také nutně zůstali na pozicích idealismu. Nelze tedy v pravém slova smyslu hovořit o sblížování s. s marxismem nebo dokonce o možnosti nahrazení marxistické estetiky a literární vědy s., nýbrž v nejlepším případě o vývoji některých strukturalistických badatelských osobností k marxistické metodologii.

Svou nadřídíni akcentací tzv. antropologické konstanty člověka pomáhal s. odvádět pozornost od konkrétních dobových ideologických aspektů hodnocení uměleckých děl. Vskutku vědecké hodnocení s. nemůže jít cestou pouhého konstatování faktu některých jeho kladných stránek, projevujících se při speciální analýze uměleckého díla, nýbrž cestou konkrétních rozborů těchto jeho dílčích kladů. Svým smyslem pro strukturu a řád jevů pomáhá s. neutralizovat vyloučeně spekulativní a iracionální tendence, které po příkladu buržoazní metodologie pronikly do naší uměnovědy a kritiky. Takový vztah ke s. zaujímala česká meziválečná marxistická estetika, především s iniciativy K. Konrada a B. Václavka.

Lit.: J. M. Lotman, Analiz poetičeskogo teksta, Leningrad 1972. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. Týž, Studie z estetiky, Praha 1966. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. G. Schiwy, Der französische Strukturalismus, Hamburg 1969. J. Piaget, Štrukturalizmus, Bratislava 1972. M. Greckij, Francúzsky štrukturalizmus, Bratislava 1972. S. Šabouk, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. P. Horák, Struktura a dějiny, Praha 1982.

STŘEDNÍ STYL viz GENERA DICENDI

■ STŘEDOVĚKÁ LITERATURA

slovesná tvorba, jejíž počátky sahají v Evropě do éry raného křesťanství a která se začíná konstituovat a intenzivněji rozvíjet od 8.–9. století. Konec s. l. se spojuje s nástupem humanismu a renesance v jednotlivých národních literaturách (v kulturním vývoji českých zemí je to rozhraní 15. a 16. století). Specifický charakter s. l., projevující se v rovině ideové (vyjádření středověké filozofie) a obsahové (priorita náboženských námětů), utváří se v průsečíku sil, které určovaly pohyb feudálního uspořádání ve všech jeho společenských i duchovních vrstvách. V uměleckých prostředcích se projevuje potlačování individuálních prvků a zdůrazňování obecnosti (→ alegorie, → symbol) a při používání pro středověk typických uměleckých postupů podřízenost normativním poetikám a rétorikám (Horatius, Cicero, Galfridus de Vino Salvo, Eberhard aj.), jejichž vliv však nelze přeceňovat. Ve s. l. se totiž projevuje stálé napětí mezi snahou naplnit normu a nejrůznějšími činiteli uměleckými a mimouměleckými, kteří působí proti ní, což umožnilo vývoj a životaschopnost uměleckého projevu ve středověku. Pro s. l. je typické přejímání a zpracování určitých děl – předloh, aniž by tento vztah byl považován za epigonický. Kromě hospodářského a politického vývoje feudální společnosti, středověké filozofie a teologie působila na s. l. v nemalé míře i tradice lidové ústní slovesnosti.

Typickým znakem s. l. je její mluvní, přednesový ráz. Vzhledem k pozvolnému šíření znalosti písma a k omezení této znalosti pouze na určité skupiny (církve, studenti, později šlechta) bylo středověké literární dílo určeno hlavně k hlasitému přednesu nebo zpěvu (→ lyrika). Recitativní a hudební charakter díla působil na jeho formální a ideovou stránku. Zaměření k publiku si vyžadovalo např. ustálených obrátů a slovních spojení, rytmizace a rýmů (hlasitý přednes díla je také jedním z důvodů převahy poezie nad prózou ve starším období s. l.), ale neslo s sebou také větší podřízenost ideové stránky díla publiku a veřejnosti než osobnímu přesvědčení autora.

Stabilizace feudalismu přispěla kromě jiného k vytvoření národnostních celků, což byl jeden z hlavních předpokladů pro formování národních literatur, bohatší zárnovou diferenciací a celkovou postupnou změnu společenské funkce s. l. (charakteristickým rysem je vzrůst světské literární produkce).

Vývoj literárních druhů a žánrů s. l. lze obecně určit ve vztahu k dvěma hlavním dialektickým vývojovým osám s. l.: 1. okruh tvorby *latinské* a tvorby v *národních* jazycích, 2. okruh tvorby *duchovní* a *světské*. Nejstarší středověké

pisemnictví bylo spojeno s latinskou nebo církevně-slovanskou liturgií (→ evangeliáře, → žaltáře, mešní knihy, opisy biblí, → legendy, → církevní hry apod.). Z modliteb a písní se později vyvinula → duchovní lyrika (latinská i v národních jazycích). Úzký rámec náboženské produkce překračují → letopisy a → kroniky. Diferenciace středověké literární tvorby podle národnostních celků (zhruba od 12.–13. stol.) je kromě omezení latiny spojená s využíváním světské tematiky, a to ve dvou podobách: dvorské (hrdinská a rytířská epika, kurtoazní milostná lyrika) a městské (→ fabliaux, → bajka, zvířecí → epos, → farce, → sotie apod.). Česká s. l. sleduje všechny hlavní vývojové proudy a žánry s. l. evropské (zvláště francouzské a německé), přetváří si je však podle domácích tradic a podmínek; zejména v období husitského revolučního hnutí je ideologicky i výrazově přizpůsobuje novému sociálnímu a světonázorovému kontextu (→ husitská literatura).

Lit.: A. Baumgartner, *Geschichte der Weltliteratur I–V*, Freiburg 1925. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1965. E. Faral, *L'art poétique du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1923. J. Hrabák, *Starší česká literatura*, Praha 1964. *Kultura středověku*, Praha 1972. A. Škarka, *Nástin dějin české slovesnosti v obdobích před rozkladem feudalismu I*, Praha 1955. J. Vilíkovský, *Pisemnictví českého středověku*, Praha 1948.

mr

STUDIE viz POJEDNÁNÍ

■ STURM UND DRANG

(něm. = bouře a vzpoura) – německé literární hnutí v poslední třetině 18. stol., představující ideově nejprogresivnější a umělecky nejvyhraněnější proud německého → preromantismu; časově je vymezeno lety 1767 (vyjití Herderových Fragmentů) až 1785 (počátek období německé klasiky, tzv. výmarského → klasicismu). Proti intelektualismu osvícenců a racionalismu klasicistů staví S. u. D. cit a vášně, proti společenské hierarchii a estetické kanonizaci předchozího umění zdůrazňuje tvořivou svobodu osobnosti, proti znásilňující síle městské civilizace klade volnost přírody a života v ní; vzhledem k idealizaci individuální vzpory silného jedince, „originálního génia“ v prométheuském smyslu, bývalo toto hnutí ve své době nazýváno Genieperiode (období génia) a v pozdější literární historii Geniezeit.

K nejvýznamnějším dílům S. u. D. patří hlavně dramata, a to zvláště rané hry Goethovy (Götz von Berlichingen, Clavigo, Stella) a Schillerovy (Loupežníci, Úklady a láska, Fiesco), dále Len-

zovi Vojáci (Die Soldaten) a dramata F. M. Klingera, podle jehož hry Sturm und Drang (1776) dostalo celé hnutí název. Pro poezii S. u. D. byl patřičný příklon k formově volné tradici lidové tvorby, a to zejména písněové a baladické (např. balady Goethovy a Schillerovy, Bürgerova Lenora aj.), z klasických forem pak oblíba ódy a hymnu. Menšího významu dosáhlo hnutí na poli prozaickém; přičítají se k němu Goethovo Utrpení mladého Werthera, které však vyjadřovalo spíše tendence → sentimentalismu než snahy S. u. D.

Lit.: E. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturmes und Dranges*, Weimar 1959. C. Stockmeyer, *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges*, Frankfurt/M. 1922. T. Silman, *Dramaturgija epochi Buri i natiška*, in: *Rannij buržuažnyj realizm*, Leningrad 1936.

tb

■ STYL

(z řec. stýlos = rydlo), též *slob* – původně označení nástroje užívaného k psaní na voskové destičce, v přeneseném smyslu již v klasickém římském období (Terentius, Horatius, Cicero) osobitý způsob výrazu, souhrn individuálních zvláštností projevu v rétorice i básnictví, později i v jiných druhích umění (např. hudba, architektura aj.). Od 19. stol. se pojem s. rozšiřuje i na analogické jevy ve všech oblastech společenské praxe (např. životní s., sportovní s. aj.). V obecném smyslu se s. rozumí specifický a jednotný způsob výběru a kombinace dílčích prvků, popř. postupů při výstavbě záměrně vytvářených celků. Na hotovém výtvoru se s. jeví jako „integrační princip výstavby celku“ (K. Hausenblas). Analýzou základních rysů s. jako jevu společného nejrozličnějším oblastem lidské činnosti se zabývá v současnosti se konstituující obecná teorie s., všeobecná stylistika.

V literární vědě (popř. uměnovědě, estetice aj.) představuje s. jednu z nejstarších odborných kategorií s velmi složitým, nestabilním, rozdílně interpretovaným významem:

1. ve významu *absolutním* („platónském“), vycházejícím z přesvědčení o nezbytné jednotě ideje a jejího vyjádření, obsahu a formy, účelu a prostředků, se s. pokládá za samostatnou, neměnnou hodnotu, kterou jedno dílo má a jiné postrádá. S. se v tomto pojetí stává pro umělce nejvyšším, jen obtížně dosažitelným stupněm dokonalosti (srov. např. Flaubertovo úsilí nalézt „pravé slovo“, Goethův výměr s. jako „rozpoznání podstaty věcí“ apod.), zatímco nepřítomnost s., považovaná za důsledek tvůrčí omezenosti nebo neschopnosti, se negativně kvalifikuje jako nestylovost, manýra atd. Pojmu s. se zde užívá

jako synonyma pro znamenitost, vybranost, popř. původnost a vyjadřuje se jím kritikův hodnotící soud;

2. ve významu *relativním, genetickým*, nehodnotícím („aristotelským“) se *s.* jako specifický, diferencovaný způsob utváření uměleckého díla, popř. skupiny děl, považuje za vlastnost inherentní každému z nich. *S.* je analyzován a klasifikován jako výsledek stylotvorného procesu, na němž se podílejí jak rozmanité faktory objektivní, dané určitým kontextem sociálním a kulturním, tak i subjektivní dispozice autora. Podle jednotlivých činitelů a okolností, v různém směru a stupni abstrakce lze rozlišovat: a) singulární *s.* konkrétního díla (Werkstil), b) *s.* určité skupiny děl jednoho autora (např. *s.* Nerudovy prózy), c) → individuální *s.* autorský (např. Homérův, Shakespearův, Vančurův), d) *s.* uměleckého směru, literární skupiny, školy, družiny apod. (např. *s.* impresionistický, *s.* lumírovský apod.), e) v aspektu časově historickém, chronologickém: *s.* generace, doby, epochy aj. (např. *s.* devadesátých let, *s.* barokní), f) v aspektu lokálně geografickém: *s.* regionální, kmenové, národní, *s.* kulturní oblasti apod. (např. *s.* attický, dórský, řecký, *s.* evropský apod.), g) *s.* jednotlivých umění (popř. materiálu), druhů a žánrů (např. *s.* slovesného umění, *s.* prózy, *s.* románu), h) z hlediska tematického (např. *s.* dobrodružný), i) podle sociální diferenciace: *s.* lidový, *s.* dvorský apod., j) podle zaměření, funkce, speciálního rázu (např. *s.* sarkastický, majestátní, humorný aj.). Jednotlivá určení se vzájemně doplňují a lze je neomezeně kombinovat. Specifičnost *s.* v různém aspektu a stupni zobecnění se projevuje při srovnání s jiným *s.* téže roviny a druhu.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Mistrík, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. K. Svoboda, O literárním slohu, Praha 1943. V. V. Vinogradov, Stilistika, teorija poetičeskoj reči, poetika, Moskva 1963. L. Spitzer, Sprache und Dichtung, München 1957. Týž, Stilstudien I–II, München 1928. F. Miko, Text a štýl, Bratislava 1970.

jh

■ STYL JAZYKOVÝ

charakteristický a jednotný způsob organizace jazykového projevu, založený na výběru a využití jazykových prostředků všech plánů. Specifický způsob výstavby může být příznačný i pro celé skupiny jazykových projevů.

V různém směru a stupni zobecnění lze rozlišovat: I. *s. j.* jednotlivého konkrétního projevu

(→ promluvy), II. individuální *s. j.* (např. významného spisovatele, vědce), dále III. *s. j.* interindividuální, tj. a) *s. j.* literárního směru, školy, generace, období, b) *s. j.* druhu a žánru, c) *s. j.* objektivní, diferencovaný podle jednotlivých mimojazykových → slohotvorných činitelů, a to 1) funkční *s. j.* (→ hovorový, → publicistický, → odborný, → umělecký), 2) *s. j.* projevů písemných a ústních, 3) *s. j.* projevů soukromých a veřejných, 4) *s. j.* projevů monologických a dialogických aj. Kombinací několika činitelů vznikají *s. j.* komplexní (např. *s. j.* projevů běžně mluvených).

Podle postoje autora k obsahu sdělení se rozlišuje *s. j.* věcný a emocionálně zabarvený (např. slavnostní, patetický, elegický). Podle jazykových kritérií lze rozlišovat: *s. j.* nominální (jmenný způsob vyjadřování) a verbální (slovesný); *s. j.* implicitní a explicitní; *s. j.* jednoduchý a ozdobný; dále *s. j.* verbalistický (nabubřelý, příliš obecný, málo konkrétní), *s. j.* frázovitý (myšlenkově chudý, nepůvodní, vyznačující se množstvím otřelých obrátů a spojení, → fráze, → klišé), *s. j.* perifrastický (opisný, vysvětlující), *s. j.* pregnantní (stručný, výrazově přesný, vytříbený, výstižný). Celkový charakter či ladění *s. j.* se označuje i méně určitými, zpravidla přenesenými, metaforickými výrazy, např. *s. j.* květnatý (velmi umělý, s přemírou básnických tropů, figur apod.), *s. j.* lakonický (podle příznačného vyjadřování obyvatel řecké Lakonie, tj. stručný, úsečný, zhuštěný, přiléhavý, nezřídka ironicky vyhrocený), *s. j.* lapidární (původně „vytesaný v kameni“, tj. stručný, jadrný, výstižný, shrnující, konciční) aj.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba slovesných komunikátů a stylistika, in: Československé přednášky pro VI. mezinár. sjezd slavistů v Praze, Praha 1968. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmanová, Základy české stylistiky, Praha 1970.

jh

■ STYL UMĚLECKÝ

funkční → styl jazykový, zahrnující slovesné projevy, které mají vedle obecné funkce sdělné i specifickou funkci estetickou (→ funkční stylistika). V *s. u.* se ve značné míře uplatňují subjektivní → slohotvorní činitelé, podmiňující širokou, velmi diferencovanou škálu jazykových stylů jednotlivých děl, stylů individuálních, dobových apod. (→ styl jazykový). *S. u.*, jako jeden z funkčních stylů se specifickým postavením v systému ostatních stylů spisovného jazyka, je předmětem zkoumání lingvistické stylistiky. Jazykový *s. u.* jednotlivého díla tvoří s mimojazykovými složkami (tematickou, kompoziční, ideovou) vyšší celistvou jednotou, označovanou též jako *literární styl*, jehož rozbořením se zabývá literární

věda. Základním kritériem lingvisticky orientované analýzy *s. u.* konkrétního díla je funkční zařazení jazykových a kompozičních prostředků do jeho estetické struktury s přihlédnutím k normě spisovného jazyka.

Výběr jazykových prostředků a stylistických postupů závisí na ideových a uměleckých záměrech autora, podřizuje se specifickým strukturálním zákonitostem díla a usiluje o aktivizaci všech potenciálních významových možností jazykového vyjádření.

Vzhledem k mnohotvárnosti a proměnlivosti *s. u.* lze vytknout pouze jeho obecné znaky: a) variabilita vyjadřovacích prostředků a postupů; b) nejširší výběr jazykových prostředků a jejich různorodé uplatnění; c) → aktualizace (zejména v poezii); d) sémantická mnohoznačnost (→ polysémie); e) emocionalita; f) subjektivní zabarvení aj.

Zvláštní charakter stylové normy *s. u.* umožňuje autorovi volit prostředky ze všech oblastí a vrstev spisovného jazyka. Zcela ojediněle se literární díla realizují → dialektem nebo ve větší míře čerpají z materiálu cizího jazyka (např. němčina u A. Jirásky, francouzština u L. N. Tolstého). Rozmanitým způsobem se též využívá nespisovných prvků (obecná čeština, → slang, → argot, → dialektismy, → vulgarismy aj.), dále → expresivně zabarvených slov, → synonym apod. Vedle všech typů obrazného pojmenování (→ tropy) patří k specifickým lexikálním prostředkům *s. u.* básnické neologismy, slova knižní, → poetismy apod. Při dotváření dobového koloritu se uplatňují → archaismy, zastaralá slova aj.

V oblasti *s. u.* se funkčně využívá a přetváří i celý repertoár syntaktických prostředků spisovného jazyka, např. různé typy vět (podle členitosti, podle postoje mluvčího apod.) a souvětí, odchylky od pravidelné stavby větné (→ anakolut, → aposiopese, → kontaminace, → zeugma aj.), různě motivované změny ve slovosledu (→ inverze, → aktuální členění větné, → polysyndeton, → asyndeton aj.). Zejména v moderní próze je časté vytýkáni a osamostatňování větných členů, volné řetězení vět bez explicitního vyjádření vztahu apod. Specifickým syntaktickým a intonačním prostředkem *s. u.* jsou tzv. → figury.

Z hlediska zvukového uspořádání literárního textu (zejména poezie) se při výběru jazykových prostředků uplatňuje jak zřetel k jejich rytmickým kvalitám (→ eurytmie), tak i k jejich vlastnostem estetickým (eufonie, → onomatopoeie).

Vedle jazykové stránky zahrnuje problematika *s. u.* i otázky kompoziční výstavby (např. kontextové postupy, horizontální a vertikální → členění textu aj.), značně diferencované podle jednotlivých literárních druhů a žánrů (→ lyrika, → epika, → drama).

Lit.: J. Findra, Rozbor stylu prózy, Bratislava

1971. K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. J. Mistrik, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. L. I. Timofejev, Základy teorie literatury, Praha 1965. A. Popovič a kol., Interpretácia umeleckého textu, Bratislava 1981.

jh

■ STYLISTIKA JAZYKOVĚDNÁ

těž *lingvostylistika* – nauka o → stylu jazykovém ve všech druzích jazykových projevu, považovaná za relativně samostatnou součást lingvistiky.

Problematika současné *s. j.* zahrnuje tyto okruhy: a) podstata jazykového stylu, rozbor stylových norem a kategorií; b) slohotvorní činitele, typy a druhy stylu (→ individuální styl, interindividuální styly, zejména styly funkční); c) výstavba jazykového projevu (→ promluvy) v plánu jazykovém a kompozičním; d) stylové rozvrstvení a využití jazykových prostředků; e) klasifikace stylových postupů a útvarů aj.

Podle předmětu výzkumu, metod a zaměření se rozlišují: a) *s. národního jazyka*, zkoumající stylistické využívání jazykových prostředků v systému daného jazyka (např. *s. česká, ruská*); b) *s. srovnávací, konfrontační, porovnávací* stylové jevy v příbuzných i nepříbuzných jazycích; c) *s. historická*, sledující vývoj jednotlivých funkčních stylů a stylových vrstev daného jazyka; d) *s. synchronní*, zkoumající současnou stylovou normu; e) *s. obecná*, zabývající se podstatou stylových kategorií a jevů, vztahem *s. j.* k ostatním disciplínám apod.

Od *s. j.* je třeba odlišovat *stylistiku literárněvědnou* (součást → poetiky, → teorie literatury), zkoumající tzv. styl literární, tj. styl slovesného uměleckého díla ve všech jeho složkách (včetně jazykové). Vzájemný vztah, hranice a kompetence obou disciplín v oblasti → stylu uměleckého nejsou vymezovány jednotně.

Metody stylistického výzkumu se člení na tradiční, empirické, které spočívají v intuitivním poznávání stylistických jevů a v jejich subjektivním hodnocení, a moderní, zejména transformační a matematicko-statistické.

S. j. jako vědecký, teoretický obor se formuje teprve od počátku 20. stol.; ve starověku vznikla a dále se rozvíjela stylistika jako praktická filologická disciplína didaktického rázu, určující zásady a pravidla správného, přiměřeného a výstižného vyjadřování. Na rozdíl od rétoriky (umění řečnického) a dialektiky (nauky o vedení rozhovoru) se zabývala jazykem psaným, podobně jako příbuzná poetika, charakterizující zvláštnosti básnické řeči. Hranice jednotlivých disciplín byly zpočátku plynulé a proměnlivé, později se réto-

ríka a dialektika včlenily do stylistiky, zatímco poetika se dále vyvíjela poměrně samostatně.

Mezi nejvýznamnější představitele antické stylistiky patří Aristotelés (Rétorika, Poetika), Q. Horatius Flaccus (De arte poetica), M. Tullius Cicero (De oratore), M. Fabius Quintilianus aj. Nejpозoruhodnější stylistické práce z období 16. až 18. stol. jsou L'Art poétique od N. Boileaua, obsahující kodex klasicistní poetiky, Ruská gramatika a Rétorika od M. V. Lomonosova, rozvíjející antickou teorii tří stylů (→ genera dicendi), dále poetiky J. C. Scaligera, M. Opitze, G. V. Graviny, J. F. Marmontela aj. I v 19. stol. se stylistika, příklánějící se buď k Hegelově, nebo Herbartově estetice, omezuje na zkoumání jazyka umělecké literatury.

Na začátku 20. stol. se stylistika sblíží s jazykovědou a metodologicky se značně diferencuje. Pod vlivem estetiky Croceho vznikl v Německu a v Itálii tzv. neolingvistický směr (K. Vossler, L. Spitzer aj.), který považuje styl za individuální tvůrčí akt a podřazuje jazykovědu stylistice. Individuální styl autorský stojí v popředí zájmu i jiných stylistických teorií, vycházejících ze subjektivně psychologických, intuitivních, estetických aj. hledisek (R. de Gourmont, H. Gaertner, J. Kleiner aj.). S. j. jako moderní systémové pojetí jazykovědnou disciplínu konstituoval Saussurův žák Ch. Bally, jenž se zaměřil na otázky expresivních výrazových prostředků. K jeho pokračovatelům patří J. Marouzeau, M. Cressot, G. Devoto, A. H. Sechehaye aj. Lingvisticky se orientovala též ruská → formální škola (V. Šklovskij, B. Tomaševskij, J. Tyňanov aj.), ztotožňující stylistiku s teorií básnického jazyka. V anglosaské oblasti se literární stylistickou problematiku paralelně zabývá tzv. cambridžská škola (J. A. Richards, W. Empson aj.), později se zformoval i v současnosti významný, strukturálně orientovaný → new criticism (C. Brooks, J. C. Ransom, R. P. Blackmur) a opoziční novoaristotelická chicagská škola (R. S. Crane, R. McKean, E. Olson). Jazykově analytická východiska při interpretaci literárního textu v různé míře uplatňují i četní další badatelé (E. Staiger, W. Kayser, R. Ingarden, V. V. Vinogradov, A. I. Jefimov aj.).

Z podnětu strukturální lingvistiky a ruského formalismu vychází → funkční stylistika. Současná s. j., přijímající podněty z teorie informace, → sémiotiky, generativní lingvistiky, statistiky a jiných disciplín, směřuje k exaktnímu zkoumání stylových jevů, zbavuje se pozůstatku empirismu a subjektivismu a usiluje o syntetizaci dosavadních poznatků.

Lit.: J. V. Bečka, Úvod do české stylistiky, Praha 1948. M. Bense, Theorie textu, Praha 1967. Contemporary Essays on Style, Linguistic and Criticism, Glenview 1969. A. V. Fedorov, Očerki

obščej i spostaviteľnoj stilistiki, Moskva 1972. I. R. Galperin, Stylistics, Moskva 1971. P. Guiraud, Essais de stylistique, Paris 1969. B. Havránek, Studie o spisovném jazyce, Praha 1963. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmánková, Základy české stylistiky, Praha 1970. J. Mistrík, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. H. Seidler, Allgemeine Stilistik, Göttingen 1963. La Stylistique, Paris 1970. B. V. Tomaševskij, Stilistika i stichosloženiye, Leningrad 1959. V. V. Vinogradov, Stilistika, teorija poetičeskoj reči, poetika, Moskva 1963.

jh

■ STYLIZACE

(z franc. stylisation = upravení, vyjádření) – vztah mezi zobrazením a zobrazovaným předmětem (popř. představou, která je zobrazením vyvolávána), jehož podstatou je určité záměrné zjednodušení, zhuštění a tím zvýraznění charakteristických rysů daného předmětu. S. je důležitým mezičlánkem mezi napodobením (→ mimesis) a umělým vytvořením. Ve výstavbě uměleckého díla se princip s. projevuje různými způsoby – nejen ve ztvárnění jazykových prostředků, ale zasahuje i do oblastí kompozice. V užším slova smyslu znamená s. způsob výstavby promluvy, v němž se využívá zvláštností stylu určité žánrové formy, autorské individuality nebo jednotlivé promluvy. Týká se nejen řeči postav, ale i způsobu zobrazení prostředí a života (někdy i zobrazení autorovy osobnosti, → autostylizace). Zvláštní funkci má s. např. ve → skazu a → parodii.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1971.

hř

■ STYLOMETRIE

(z řec. stýlos = rydlo, metron = míra) – statisticko-stylistická metoda vypracovaná a používaná klasickou filologií od druhé poloviny 19. stol. především ke studiu Platónových děl. Cílem s. bylo přispět k řešení otázky pravosti některých Platónových dialogů a listů a stanovení jejich relativní chronologie, tj. určení pořadí, v jakém byly psány. S. se opírala o zjišťování počtu výskytů (→ frekvence) některých pomocných slov (spojky, částice aj.) a → hiátů. Uspořádáním výskytu sledovaných jazykových jevů podle číselného vzestupu, popř. poklesu pro různé Platónovy texty byla dána i jejich relativní chronologie; na základě porovnání výskytů pro pravé a sporné Platónovy texty bylo usuzováno na jejich autentičnost.

Z hlediska obecné použitelnosti s. řešila jednak otázku volby vhodných jazykových jevů, přede-

vším nezavislých na tematicke, jednak problém, zda lze u autora předpokládat rovnoměrný vzestup, resp. pokles v užívání některých jazykových jevů. S rozvojem jazykové a literární stylistiky i matematické statistiky základní myšlenka s. ožila při matematických metodách → atribuce textu.

Za zakladatele s. je považován Campbell (1867), i když teprve Dittenberger v r. 1881 podal její ucelený výklad. U nás na jejich práce navázal v klasické filologii (ve studiu Platóna) Fr. Čáda a zvláště Fr. Novotný.

Lit.: Fr. Čáda, Datování Platónova Faidra, in: Listy filologické 28, 1901. Fr. Novotný, Příspěvek k řešení otázky o pravosti listů Platónových, in: Listy filologické 33, 1906. Týž, Platónovy listy a Platón, Brno 1926. P. Vašák, Metody určování autorství, Praha 1980.

vš

■ SUBJEKT LITERÁRNÍHO DÍLA

(z lat. *subiectum* = podkládané) – termín užívaný v lingvistice a v literární teorii ve smyslu „prožívající bytost“, ať již je vyjádřena (představena) v promluvě (*interní s.* promluvy) nebo stojící vně promluvy (*externí s.* promluvy). Především jde o s. obou → komunikantů, produktora a receptora (skutečného autora a čtenáře), a eventuálních dalších účastníků komunikačního aktu (překladatel, redaktor, recitátor aj.). Z interních s. l. d. jsou nezbytnými složkami každé promluvy s. „autora“ (tj. autora, jak je v textu představován) a s. adresáta. V s. „autora“ se odráží skutečný původce komunikátu, rozumí se jím významový celek původce, jak se utváří ve vědomí vnímatele s postupným vnímáním jazykového projevu a jak je původcem v komunikátu realizovaný, totiž jako významový korelát všech jeho složek. Je přítomen samou existencí komunikátu, vztahují se k němu prostorově (vlevo, vpředu apod.) a časově údaje (dříve, později apod.), poukazuje k němu rozsah a způsob využití daného jazyka, zabarvení jazykového projevu, textem zpřístupněné hierarchie hodnot, určité → hledisko sjednocující celý jazykový projev. V interním s. adresáta se odráží vnímatel, tak jak je realizován textem, totiž jako vyžadovaná schopnost porozumění textu (požadavek na znalost jazyka, na určitou věkovou nebo sociální kategorii čtenáře, na znalost reálií apod.).

Vedle těchto závazných interních s. promluvy existují v ní často ještě s. fakultativní (v některých typech promluv ovšem závazné), s. → postava. Pokud je tematizován interní s. „autora“ (poukazují k němu slovesa v 1. osobě, zájmena apod.), stává se také postavou, a dokonce může být přijímán jako stylizovaný obraz skutečného původce textu (→ autostylizace).

Interní subjekt „autora“ bývá v lyrice označo-

ván jako → lyrický subjekt nebo → lyrický hrdina, v epice se hovoří o → lyravěci. Srov. též → autor, → osobnost, → Rollengedicht.

Lit.: M. Glowinski, A. Stawinska, J. Stawinski, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. K. Hausenblas, Subjekty v promluvě, in: Sesja naukowa międzynarodowej komisji budowy gramatycznej języków słowiańskich, Warszawa 1969. A. Macurová, Subjektová problematika jazykového projevu, in: Slovo a slovesnost 25, 1974. Táž, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983.

mc

SUBJEKT LYRICKÝ viz LYRICKÝ SUBJEKT

■ SUBSTITUTE

(z lat. *substituere* = nahrazovat) – v teorii překladu nahrazení idiomatických obrátů, případně celých stylových vrstev a typů domácími výrazy na základě společné významové či stylistické hodnoty. S. je možná jen tam, kde obecný význam převládá nad zvláštním. Její použití závisí na druhu díla – uplatňuje se např. v historicky ne локалиzovaných komediích (Shakespearových, Molièrových, Goldoniových), v pohádkách apod.; je téměř vyloučena v literatuře faktu. Při s. stylistických typů nejde o naturalistickou kopii příslušného typu, ale spíše o jeho náznak nebo stylizaci využitím prvků obvyklých v jazyce překladu, které nejsou přesně vázány na určité domácí prostředí; tak vhodnější než náhraďa dialektu dialektem je užití některých hovorových výrazů, příznačných např. pro řeč venkovského lidu. V české teorii překladu prosazoval s. zejména O. Fischer a jeho škola; v jejich pojetí však s. často přerůstala v → aktualizaci a někdy působila až rušivě.

Lit.: J. Levý, Umění překladu, Praha 1963. A. Popovič, Preklad a výraz, Bratislava 1968. Týž, Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971.

hř

SUPRALIBROS viz EXLIBRIS

■ SURREALISMUS

(z franc. *surréalisme* = nadrealismus) – literární a umělecký směr, který vznikl ve dvacátých letech ve Francii jako umělecká reakce na první světovou válku, na její odraz v literatuře (→ dadaismus) i jako reakce na dosavadní literaturu vůbec. Slova s. užil poprvé Apollinaire, když hledal vhodnou charakteristiku svého dramatu Prsy Tírésiovy (1916), surrealistické hnutí však ustálilo jiný význam slova. Za první autentické dílo s. se pokládají Magnetická pole André Bretona a Philippa Soupaulta (1920). Manifesty

s. (1924, 1929) formuloval André Breton, který spolu s Paulem Éluardem, Louisem Aragonem, Benjaminem Péretem, Robertem Desnosem, Renéem Crevelem aj. patřil k nejvýznamnějším básníkům s. ve Francii.

První definice charakterizovaly s. jako „čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení“. S. usiloval o vyloučení „kontroly vykonávané rozumem“ a odmítal „jakékoli estetické nebo mravní zaujetí“. Později se za vlastní metody s. kromě automatického textu (rychlý zápis sledu představ a myšlenkových pochodů s vyloučením kontroly a zásahů logického myšlení) považovala ještě paranoicko-kritická metoda („spontánní metoda iracionálního poznání, založená na kritické a soustavné objektivaci blouznivých asociací a interpretací“), dále surrealistický objekt („předmět, který je schopen jistých mechanických úkonů a pohybů a který se zakládá na fantazmatech a představách, jež mohou být vyvolány realizováním nevědomých aktů“), zkoumání snu, technika koláže a frotáže a surrealistická hra (jeden z účastníků hry se táže, druhý, aniž zná otázku, odpovídá).

Surrealistický antitradicionalismus hledal oporu v linii → prokletých básníků, z nichž vyzvedal zvláště G. de Nerval, markýze de Sade (v jejichž šílenství spatřoval korektiv všeovládající racionality a záruku volné obraznosti) a Lautréamonta (ztotožňoval se s jeho vizí poezie, kterou budou dělat všichni, dále s jeho bizarností náhod) i Rimbauda (vypjatá obraznost). S. nechtěl být literární školou, ale souhrnem metod, kterými má být člověk osvobozen. Podle s. má ústřední problém svobody dvojí podobu i řešení – sociální a individuální. Proto se surrealisté hlásili k myšlence sociální revoluce jako předpokladu skutečné svobody ducha, ale zároveň hledali cestu k individuální svobodě v učení zakladatele → psychoanalýzy S. Freuda. Eklektickému odvolávání na Marxe i na Freuda odpovídala rozkolísanost filozofických a politických stanovisek. Surrealisté odmítali velmi ostře náboženství, liberalismus i fašismus, solidarizovali se s obránci republiky ve španělské občanské válce (Péret se jí účastnil se zbraní v ruce), dočasně byli i členy Francouzské komunistické strany, nepodřídili se však nikdy revoluční kázní a nepřekonalí idealistická východiška své tvorby.

Surrealistická tvorba se zřídka jakéhokoli apriorního plánu, důvěřuje náhodě, od níž očekává, stejně jako od šílenství, snu a nekontrolovaného podvědomí, překvapivé obrazy. Kromě poezie (která se v s. zřídka pravidelného rytmu, rýmu a všech prostředků zvukové a sémantické výstavby verše) se s. uplatňoval také v próze, pro niž je charakteristická dualita automatických textů,

zápisu snů a kalendářového zápisu na jedné straně a esejistické interpretace na straně druhé, dále v dramatu, ale též ve výtvarném umění, ve filmu aj.

Surrealistické hnutí se rozpadá v předvečer druhé světové války, kdy řada významných básnických představitelů tohoto směru poznává svá práva a povinnosti revolučního básníka a dává přednost angažované tvorbě před surrealistickou experimentací.

S. se rozšířil z Francie do mnoha zemí, např. do Jugoslávie, Velké Británie, USA, Japonska aj.; v Československu je meziválečné avantgardě po určitý čas s. nepřijatelný svou svetonázorovou neujasněností. Intenzivnější zájem vyvolává až druhý manifest s. (1929), který se hlásí k revolučnímu dělnickému hnutí a marxismu. V té době prochází → poetismus závěrečnou krizí, a tak se s. jeví jako východisko další tvorby. Surrealistickou skupinu v ČSR zorganizoval v roce 1934 V. Nezval, který stojí pak v čele pražské skupiny až do roku 1938, kdy ji na protest proti antisovětským názorům některých jejích členů rozpouští. Kromě něho se na surrealistické aktivitě podílel K. Biebl, malíři Toyen a Štyrský, teoretikové K. Teige a B. Brouk, hudební skladatel J. Ježek aj. Politický vývoj s. byl obdobný jako ve Francii a vedl ke stejnému rozpadu skupiny; tvůrci postupně nalézají cestu k angažované tvorbě, teoretik Teige však dogmaticky hájí principy hnutí. Za války a po ní se objevuje další surrealistická vlna (skupina RA) a brzy po ní opožděná třetí vlna, která usiluje rehabilitovat pozdního Teiga a pokračovat v surrealistické experimentaci, aniž k tomu dobově a tvůrčí předpoklady.

Samostatně se vyvíjel s. na Slovensku v letech 1938–1942, a to pod názvem *nadrealismus*; během této doby vyšly čtyři sborníky (Áno a nie, Sen a skutočnosť, Vo dne i v noci, Pozdrav), v nichž se jako básníci uplatnili Michal Považan (také teoretik), Rudolf Fabry, Štefan Žáry, Vladimír Reisel, Ján Brezina, Ján Rak aj. K objasnění podstaty s. významně přispěla česká marxistická kritika 30. let.

Lit.: A. Breton, Co je surrealismus, Praha 1937. B. Kováč, Alchymia zázračného, Bratislava 1968. Magnetická pole, Praha 1967. M. de Micheli, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. Surrealismus v diskusi, Praha 1934. Surrealismus, Praha 1936. V. Brett, Ideologická podstata surrealismu, in: Časopis pro moderní filologii, 1971.

mb

■ SVĚTOVÁ LITERATURA

pojmem ražený poprvé J. W. Goethem jako označení pro vzájemné spojitosti kulturních oblastí,

vznikající historicky v důsledku zvětšujících se možností vzájemné komunikace a výměny kulturních statků. V průběhu doby nabyl pojem různých významů, v současnosti se užívá:

1. jako označení pro soubor všech národních literatur světa a všech dob, tj. v pojetí sumarizujícím bez ohledu na jejich specifickou a vnitřní vzájemnou souvislost, bez ohledu, zda jde o literatury velké nebo malé, významné nebo méně významné;

2. jako označení pro soubor mistrovských děl různých literatur, která se vzhledem ke svým uměleckým kvalitám a obecně lidským obsahům stala majetkem všeobecným (užívá se v akademické vědě americké), tj. ve významu jistého panteonu klasických, mistrovských děl;

3. jako termín, uplatňující se v → srovnávací literární vědě, nejbližší původnímu goethovskému pojetí; označuje hypotetický strukturální celek, vzniklý v procesu vzájemného působení národních literatur, jednotlivých spojů, vlivů a navzájem se nezávisle vyvíjejících tendencí, směrů a proudů v jistých obdobných podmínkách historickospolečenských a kulturních; k němu se dospívá cestou komparace jednotlivých národních literatur a kulturních celků (viz též → generální literatura).

Lit.: J. Hrabák, Literární komparatistika, Praha 1971. F. Strich, Goethe, Idee einer Weltliteratur, Dichtung und Zivilisation, München 1929. Týž, Goethe und Weltliteratur, 1945. F. Wollman, Generální literatura, její funkce světová a mezinárodní, in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968.

tb

mr

■ SVĚTSKÁ LYRIKA

básnické skladby 11.–15. stol., určené ke zpěvu, na nejrůznější světští (tj. nenáboženská) témata, nejčastěji milostná. Spojení slova s hudbou ovlivnilo formu s. l. podle dvou základních typů, → písně a → lechu. Pro písně, vzniklou z církevního hymnu, je typické trojdílné strofické členění, většinou s jednoduchou čtyřveršovou strofou a osmlabličným veršem. Rým je nejčastěji dvojslabičný nebo gramatický, prozódie slabická s trochejským nebo jambickým spádem. Lech vznikl z církevní → sekvence a jeho charakteristickým znakem je opakování určitého množství tónových řad podložených textem. S. l. vznikla jako jeden z projevů vyspělé rytířské kultury šlechtických dvorů v jižní Francii na konci 11. stol. V tomto prostředí se vytvořilo a ustálilo pojetí lásky jako vazalského a služebného vztahu rytíře k paní a stalo se nejčastějším motivem s. l. Vyjádření citů není zde projevem individuálního subjektivního prožitku v moderním slova smyslu, je zobrazením spíše obecných vztahů a situací podle schématu kurtoazních představ.

Tyto písně byly skládány a interpretovány na Západě provensálskými → trubadúry, severofrancouzskými trubéry, popř. německými → minnesängry; nerozšířenějšími druhy s. l. jsou → kancóny, → alby, → pastorely.

U nás spadají počátky s. l. až do 14. stol., kdy politický, hospodářský a kulturní vývoj společnosti (především šlechty a měst) vytvořil podmínky pro přejímání a rozvíjení vlivů západní dvorské kultury, které doléhaly do Čech rozmanitým způsobem a prostřednictvím (Itálie, německý minnesang). Působení latinské poezie zprostředkovávali vysokoškolsí studenti (žáci), kteří také byli, vedle šlechty, hlavní tvůrčí silou v produkci s. l. Česká s. l. čerpala formálně, esteticky i tematicky ze západoevropských vzorů, navazovala však i na domácí tradici lidové taneční písně. Vytvořila se tak široká škála ideově i formálně různorodých projevů (Stratilaf jsem milého, Dřevo se listem odievá, Závašova píseň). Ojedinelé rysy lidové balady nese lyrickoepická Píseň o Štemberkovi. Dále vznikala reflexivní lyrika (Píseň o Pravdě) a satirické skladby (Píseň veselé chudiny).

V 15. stol. dochází k mohutnému rozvoji písněvé tvorby, která je tematicky a ideově podřízena aktuálním požadavkům husitské revoluční doby. Tradice s. l. je v dalším literárním vývoji využívána a modifikována nejen v umělé, ale také v lidové písněvé tvorbě.

Lit.: Zd. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. Staročeská lyrika, Praha 1940.

SVITANIČKO viz ALBA

■ SYLABICKÝ SYSTÉM

též *syllabismus* (z řec. syllabé = slabika, složení) – versifikační systém, vyžadující závazné normování počtu slabik ve verši, které může (a nemusí) být provázeno pravidelnostmi v uspořádání prozodických prvků jazyka (přízvuku, lexikální nebo větné intonace, slabičné délky aj.). Zdá se, že tihnutí k s. s. je zvláště podporováno v těch versifikacích, kde je v jazyku stabilizováno místo přízvuku (dodnes je v s. s. nejběžnější versifikací v poezii polské a francouzské) nebo kde je přízvuk příliš slabý (poezie japonská).

Kratší slabické verše, čtyřslabičné nebo pěti-slabičné, se vnitřně nečlení, u veršů o délce šesti až devíti slabik je vnitřní členění možné, u delších veršů je přímo závazné, protože by jinak stálý počet slabik nemohl být pocítován při vnímání básně. Verš je pak → dieresí (nejčastěji ve středu verše) rozdělen ve dva poloverše (řidčeji dvěma dieresemi ve tři veršové segmenty). Např. francouzský → alexandrin má závazný mezináboženský

ní předěl po šesté slabice, polský trináctislabičný verš po slabice sedmé, francouzský → dekasylab po čtvrté. Členění verše na dva (nebo tři) segmenty zasahuje podstatně do rozložení slovního materiálu a nese s sebou v zásadě ve všech sylabických poeziích i pravidelnosti v rozložení přízvuku. V současném verši polském (v polštině je přízvuk vázán na předposlední slabiku slova) a francouzském (ve francouzštině je přízvukována slabika poslední) je normování přízvuku na konci verše nebo poloverše přímo konstantou. Mezi *s. s.* a systémem → sylabotónickým, vyžadujícím i normování počtu a rozmístění přízvuků, není z těchto důvodů absolutní protiklad.

Zvlášť je to patrné v poezii české. Naprostá libovolnost v rozmístění přízvuků je v staročeském verši sylabickém výjimečná, možnost volby mezi větším nebo menším zřetelem na rozmístění přízvuků je naopak významným stylotvorným činitelem.

Ach živ jsem! sotva živý,	7 slabik
jako bych tonul na vodě,	8 slabik
stin smrti neduživý,	7 slabik
tělo moje jako loď.	8 slabik

(*B. Bridel*)

Protiklad tendence k malému a naopak ke značnému normování přízvuků se vyhranil jako protiklad zcela rozdílných versifikačních systémů teprve na přelomu 18. a 19. stol. v průběhu polemiky dvou novočeských básnických škol.

Nejběžnějším sylabickým veršem v české poezii je verš osmislabičný, → oktosylab.

Lit.: *J. Hrabák*, *O charakter českého verše*, Praha 1970. *Týž*, *Polyglotta*, Brno 1971. *Týž*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. *Sylabizim*, Wrocław 1956.

mc

■ SYLABOTÓNICKÝ SYSTÉM

sylabotónismus (z řec. *syllabé* = slabika, složení; *tonos* = natažení, napětí) – versifikační systémem vyžadující uspořádanost v počtu slabik ve verši a v počtu a rozložení slabik přízvukových (*x*) a nepřízvukových (*x̄*). Spolu s versifikačním systémem sylabickým a versifikačním systémem tónickým vytváří tak *s. s.* velmi úzce spjatý celek, v němž zaujímá středovou polohu. V některých literaturách – v závislosti na vlastnostech příslušného národního jazyka – dominuje v rámci sylabotónického systému tendence po normování počtu slabik a tendence po normování přízvuků hraje úlohu druhotnou (český *s. s.*), v jiných jsou obě tendence relativně vyváženy (*s. s.* ruský, německý aj.), v dalších naopak dominuje normování počtu přízvuků a počet nepřízvukových slabik mezi nimi má tendenci kolísat (*s. s.* anglický).

Podle délky opakujícího se úseku metra, jemuž

přísluší jeden metrický důraz (→ iktus), tzv. taktu nebo stopy, rozlišujeme veršové systémy s dvojslabičnou alternací, → trochej (*xx̄ . . .*) a → jamb (*x̄x . . .*), veršové systémy s trojslabičnou alternací, → daktyl (*xxx . . .*), → amfibrach (*xx̄x . . .*), anapest (*xx̄x̄ . . .*) a řidčeji veršové systémy s čtyřslabičnou alternací, → péóny. V českém *s. s.* se vytvořily v závislosti na charakteru českého jazyka pouze tři z nich, trochej, jamb a daktyl. Značná omezení repertoáru meter zde kladla skutečnost, že český přízvuk je vázán na první slabiku slova. Tento fakt souvisí s jiným charakteristickým rysem českého *s. s.*, tj. se ztotožněním členění verše na trochejské a daktylské taktý a členění verše na slovní celky, s tzv. → frázováním verše. Stopovost v českém sylabotónickém trocheji a daktylu není tak pouhou stylistickou možností, jak tomu bývá v sylabotónické poezii u jiných národů, ale je zákonem vynuceným jazykovou normou. Obnažení metra, které odtud pramení, je pak v českém verši oslabováno jinými prostředky, např. zvláštním zřetelem ke kvantitě samohlásek (jejich umístění v neiktovaných pozicích stopovost zastírá).

Lit.: viz → versifikační systém.

mc

■ SYMBOL

(z řec. *symbolon* = značka, znak, poznávací znamení) – 1. *obecně* vše, co smyslově, předmětně nebo jazykově (slovně) zastupuje a konkrétně představuje abstraktní pojem nebo jev, a v tom smyslu má širší a hlubší význam než samo o sobě; v exaktních vědách konvenční označení veličin, prvků, procesů a úkonů, v technických oborech zkratkovitě grafické znázornění, v účetnictví dohodnuté heslo pro manipulaci s peněžními částkami. Už v této rovině praktického použití *s.* předpokládá společenství (např. společenství specializované pracovní disciplíny) a je jedním z jeho konstitutivních prvků; zvládnutí celého určitého systému *s.* předpokládá i umožňuje odbornou kvalifikaci pro daný obor. Ve společenství záměrně uzavřeném má *s.* někdy charakter emocionálně zabarveného prostředku víceméně tajné vnitřní komunikace: je plně srozumitelný jen příslušníkům daného společenství, z jejichž mentality vychází a již dotváří; je výrazem i organizátorem jejich představ, obav, tužeb i programu a vně daného společenství není pochopitelný v celém svém významu a dosahu, zvlášť citově;

2. *v umění a literatuře* univerzální estetická kategorie, vymežovaná často ze srovnání se → znakem a → obrazem; sovětská literární věda chápe *s.* jako obraz nazíraný z hlediska jeho znakovosti a zároveň jako znak obdařený vlastnostmi mytu a nevyčerpitelnou mnohovýznamovostí obrazu. Vztah mezi *s.* a symbolizovaným je

dialektický; *s.* je tím obsažnější, čím více a všestranně symbolizuje. „Na rozdíl od mimouměleckého symbolu (jako je číslo, vlajka atd.) nesmí být znak nijak libovolný, ale v jeho smyslovém tvaru, v jeho obrazovém charakteru musí už tkvít charakteristické části požadovaného významu obrazově uzavřeny. Jeho jev musí již zahrnovat podstatu, jeho forma musí jakožto přírůbek obsahovat výpověď“ (R. Weimann). *S.* patří k základním prostředkům uměleckého zobrazování světa; jeho sugestivnost je v jeho náznakovosti. *S.* je nepřímá nápodoba, obsahuje ideu a poetické dojetí, „jako květ vyjadřuje rostlinu, jíž se přece nepodobá“ (D. Mornet); už v tom se může, ale nemusí lišit od metafory; od metonymie se odlišuje složitější, a hlavně méně zjevnou a logicky těžko postizitelnou a formulovatelnou souvislostí mezi označujícím a označovaným. Někdy se *s.* chápal jako předstupeň nebo méně vyvinutá forma rozměrnější → alegorie; na rozdíl od ní přechází však ze staršího umění a literatury i do tvorby moderní, ba právě v ní se dále vyvíjí a namnoze zaujímá i místo neproduktivní alegorie; poměr *s.* k alegorii se podobá poměru metafory k přirovnání. *S.* náleží k nejspécifičtějším prostředkům uměleckého osvojování skutečnosti; je také východiskem a stavebním materiálem → mýtu. K samé podstatě *s.* v literatuře a umění patří jeho společenská: i u nejenergičtějších novátorů a experimentátorů se opírá o společenskou psychologii onoho kolektivu, k němuž autor přísluší i promlouvá, a zároveň tuto společenskou psychologii obohacuje; do *s.* se přitom promítá také umělecká a literární tradice i autorovo individuální vidění a citění; je tedy *s.* výslednicí mnoha součinitelů, neopakovatelnou, a přece zakotvenou ve společenském vědomí. Určení základních *s.* v díle velkých tvůrců přispívá k pronikavému pochopení smyslu příslušného díla – tak např. F. X. Šalda ve své studii Mácha snivec a buřič vyložil autora Máje ze tří symbolů, do nichž Mácha „uzavřel svůj poměr k světu a k životu“, totiž ze symbolů poutníka, vězně a země. Podobně lze zjistit *s.* charakteristické pro celé literární skupiny, generace, hnutí i epochy – např. pro českou avantgardní slovesnost 20. let našeho století jsou mj. příznačné *s.* akrobata, alchymie, cesty do světa, pro určitou část mladší poezie 60. let *s.* spodních vod ap. O autorovi (nebo skupině autorů, případně o jednotlivém díle) a o jeho základní orientaci i výzkumu můžeme ovšem usuzovat až na základě analýzy celého systému *s.* – Význam *s.* absolutizoval literární směr → symbolismus, založený na metodické exploataci *s.*, neobyčejný význam připisovaly *s.* mnohé další moderní básnické směry (Yeats právě tak jako Nezval atd.);

3. v literární vědě se jako *s.* chápe někdy celé umělecké dílo nebo skupina těchto děl; vý-

znam *s.* zdůrazňovala zejména idealistická estetika spjatá s modernistickou linií ve vývoji umění a literatury, která také ve shodě se sémantickými agnostikou a filozofií 20. století dovádí ad absurdum poznatky o náznakovosti, proměnlivosti i relativní autonomii *s.*; západní new criticism, stejně jako tzv. škola archetypální a další teorie, vycházející jako teorie archetypu z freudismu, který symbolice (původně hlavně sexuální) věnoval velkou pozornost, jakož i badatelé navazující na filozofii *s.* Ernsta Cassiera atd. uvádějí v pochybnost komunikativní funkci *s.*, trhají vztah *s.* a symbolizovaného, chápou *s.* jako do sebe uzavřenou strukturu a interpretaci uměleckého díla tím redukuje na „zprávy o možnosti“ (W. Y. Tindall) nebo o možnostech výkladu; ignorují přitom objektivní obsahovost *s.* i jeho historicky konkrétní význam, ač nejednou spatřují v *s.* klíčový pojem interpretace vyššího stupně (W. Emeric). Neobyčejný zájem západní nemarxistické literární vědy a estetiky o *s.*, dokumentovatelný množstvím prací o *s.* a symbolice, často velmi rozsáhlých a znovu vydávaných (např. Hedwig von Beit, Symbolik des Märchens, téměř osmistránková kniha, poprvé vydaná 1952, vyšla 1971 už ve 4. vydání), a dobře patrný například na reprezentativní ročence „für Symbolforschung“ Symbolon (1. sv. 1960, 6. sv. 1968), nepochybně souvisí s módním studiem filozofie různých náboženství a dogmatické teologie; všechna náboženství se vyznačují vypracovanými systémy *s.* – Marxistické pojetí *s.* a jeho významu v umění (R. Weimann, S. Šabouk) se rodí v polemice s rychle se rozrůstající nemarxistickou literaturou předmětu.

Lit.: S. Bayrav, Symbolisme médiéval, Istanbul 1957. A. F. Losev, Očerki antičnogo simvola i mifologii, Moskva 1930. Týž, Problema simvola v svjazi s blizkimi k nemu literaturovedčeskimi kategorijami, in: Izvestija AN SSSR, OLJa 29, 1970. Týž, Simvol i chudožestvennoje tvorčestvo, in: Izvestija AN SSSR, OLJa 30, 1971. V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937. Týž, O české poezii od Vrchlického po poetismus, in: Česká literatura 20, 1972. S. Šabouk, Břehey realismu, Praha 1973. W. Y. Tindall, The Literary Symbol, Bloomington 1955. L. V. Uvarov, Obraz, simvol, znak, Minsk 1967. R. Weimann, New Criticism, Praha 1973.

mb

■ SYMBOLISMUS

(od slova → symbol) – 1. obecně každý myšlenkový systém nebo umělecký směr, který staví na → symbolech a operuje s nimi jako se základními články nebo prostředky poznání nebo výrazu. V literatuře a umění se termín *s.* vyhrazuje obvykle básnickému a literárnímu *s.* z poslední

čtvrtiny 19. století, ve filozofii a teorii kultury se jím zpravidla rozumí novokantovská nauka Cassirerova; slova se však užívá i při výkladu kulturních jevů jiných období, vycházejí např. knihy o symbolismu v umění středověku ap. Někdy se za *s.* označuje jazykový symbol, „symbolický výraz“, slovo nebo slovní obrat ve funkci symbolu; tu se termín *s.* přičleňuje po bok takových termínů, jako jsou → archaismus, → neologismus a zvláště naturalismus (ve významu „naturalistický výraz“ – na rozdíl od → naturalismu – uměleckého směru), jehož je protějškem a opakem. Jazykový *s.* bývá v podstatě metaforou nebo metonymií; často je lexikovaný, např. „chrám“ (ve významu posvátný stánek nejenom náboženský), „or“ (pro vystižení básnického vzletu a vzepětí), „strdí“ (při naznačování úrodné hojnosti); v procesu synonymické diferenciaci významů a slov přestává se některých slov užívat v jiném smyslu než symbolickém; mnoho uživatelů úsloví o mléku a strdí už ani neví, co to strdí původně je;

2. *v idealistické filozofii a teorii kultury* se za symbolistické označuje učení Ernsta Cassirera, mladšího reprezentanta marburské školy; podle něho je symbolistický ráz kultury východiskem a oporou její funkční jednoty. Marxistická kritika vytýká tomuto *s.* vydělování a absolutizaci symbolu na úkor ostatních faktorů a stránek kulturotvorné činnosti člověka, zatímco symbolistická interpretace kultury (kultura jako proces tvoření symbolů) má oprávnění jen ve zvláštních případech, kdy kulturotvorný proces se skutečně realizuje za pomoci symbolů;

3. *v literární historii* – básnické a umělecké hnutí původně francouzské, vnitřně bohatě diferencované, s proudy zřetelně divergentními, konstituované v 80. letech 19. století a ovlivňující vývoj poezie a zčásti i dramatu a prózy také v mnoha dalších zemích, zvláště koncem 19. a začátkem 20. století. Jako o básnickém směru píše o *s.* poprvé v předmluvě své sbírky *Kantilény* (1886) J. Moréas, který je také autorem *Manifestu s.* (18. září 1886 ve *Figaru*) spolu s G. Kahnem, zakladatelem revue *Symbolisme* (od 1886) a teoretikem, kritikem i historikem směru. Rychlému rozkvětu i rozpadu hnutí napomáhala řada osobností i časopisů dalších; v letech 1886–1889 se časopisem *s.*, reprezentujícím „nejúplněji nové umělecké snahy“ (*Salda*), stala *Revue indépendante* v rukou E. Dujardina, který už předtím v *Revue wagnérienne* (zal. 1884) přispěl ke krystalizaci nového uměleckého programu; ve službách *s.* programu vycházely též časopisy *Vogue* (v něm byly 1886 poprvé publikovány Rimbaudovy *Záblesky*, které ovlivnily vývoj *s.*) a *Écrits pour l'art* (R. Ghil), později *Plume*, od r. 1895 byl nejvýznamnějším orgánem *s.* *Mercure de France*; program *s.*, který nebyl

nikdy přesně stylizován, nehlouběji propracovali „kritičtí kronikáři“ *Revue indépendante* St. Mallarmé, J. K. Huysmans, J. Laforgue a Th. Wyzewa, vystřídány pak G. Kahnem. *S.* na divadle se uplatňoval jednak v experimentálním *Théâtre de l'art* (1890–1893), založeném P. Fortem, v divadle (*Oeuvre* aj., jednak v kabaretech pařížské bohémy (*Chat noir* aj.). Z prozaiků ovlivnil *s.* alespoň na čas tvorbou P. Adama, A. Gida, C. Maublaira, R. de Gourmonta, M. Schwoba aj.; těžiště *s.* bylo však v poezii, v níž různé pojetí básnické tvorby představoval na jedné straně St. Mallarmé, na straně druhé E. Verhaeren. *Ydavatelsky* se *s.* soustřeďoval kolem nakladatele L. Vaniera. Rozklad *s.* byl v proudu už na začátku 90. let, kdy Moréas otiskl ve *Figaru* manifest nové románské školy (*s.* požadavkem návratu ke srozumitelnosti a k tradicím renesanční a klasicistické jasnosti); odstředivé tendence byly už také v Ghilových pokusech o sblížení poezie s vědou (*Pojednání o slovu*, od 1886). Na přelomu století se po smrti Mallarméově epocha *s.* považuje namnoze za uzavřenou a oživování programu *s.* se charakterizuje buď jako úsilí „druh symbolistické generace“, jako neosymbolismus apod. (Claudel, Valéry). Velmi nezřetelná hranice odděluje *s.* od dekadence a dalších moderních básnických směrů, takže tytéž osobnosti a díla bývají chápány a vykládány jednou jako dekadentní, jindy jako symbolistické.

Už dlouho před svou teoretickou manifestací se *s.* uplatňoval a formoval v básnické praxi, a to jednak v zásadním sporu s pozitivismem a → naturalismem, jednak v opozici k → parnasismu. *Symbolicky* se *s.* charakterizuje jako výraz krize evropské duchovní kultury a umění ve zvláštních podmínkách francouzské společnosti po porážce Pařížské komuny. Ve své první fázi je pro *s.* charakteristický odvrát od společenských zápasů (nejúspěšněji u Mallarméa), teprve u Verhaerena se *s.* angažuje sociálně; ve vztahu k náboženství není *s.* jednotný, u některých autorů (jako u Verlaina, který kolísá mezi vírou a rouháním) je silně religiozní (tak v druhé generaci *s.* u Claudela), jindy je vůči náboženství indiferentní (S. Mallarmé), někdy i ateistický. Proti naturalistické metodě podrobně popisné a atomizující usiluje *s.* o „syntézu všech sil a hodnot životních“, vnější svět je mu přitom pouze látkou uměleckého podobnění; *s.* se snaží proniknout „v samy základy bytí“, touží po zidealizování, odhmotnění básnického umění, chce ztělesňovat *Myslenku* ve smyslové podobě, ale tato podoba není cílem, jen slouží k postžení tajemství ukrytého v nitru věcí. Podle Mallarméa má básník skutečnost vyvolávat, sugerovat, nikoli pojmenovávat, protože „pojmenovat předmět znamená potlačit tři čtvrtiny prožitku, jež tvoří rozkoš poněnáhlého uhadování“; výrazovým prostředkem poezie *s.* je proto

názna; s ním souvisí mnohoznačnost a ambivalentnost básnických obrazů i celých textů. Na rozdíl od → impresionismu, s nímž sdílí citlivost vůči slovu, s. usiluje o slova s vlastnostmi magických krystalů, které koncentrují maximum významů a vrhají na sebe vzájemně oslnivá světla, přičemž smysl vyplývá právě z tohoto zrcadlení. Velkou zásluhu má s. o rozvoj básnické obraznosti a na druhé straně i o zhudebnění poezie. Myšlenka ztajená pod povrchem je člověku dostupná pouze v hudbě a poezii, které jsou nástrojem vyššího stupně poznání a vědění; hnutí s. se odvolává na soudobou moderní hudbu („básníkům odchovaným na moderní hudbě symfonické bylo třeba harmonií bohatších a smělejších, vytěžených z hlubších disonancí“ – Šalda), zvl. na R. Wagnera; odtud zájem básníků o slovo jako hudební element, sblížení poezie s hudbou a nakonec i revoluce prozodická, vytvoření → volného verše (tu se iniciativa přisuzuje zejm. G. Kahnovi), který je z nejnápadnějších vnějších znaků s., ale má hlubší motivaci: „stará harmonie rytmická, jak byla uzavřena a kodifikována v tradičním verši francouzském, nemohla postčítit bohatství nového nervového a citového života, dmutí nových tuch a touh“ (Šalda). Hudební orientace odlišuje s. od → parnasismu s charakteristickou inspirací zkliďujících uměň plasticích. Pro s. je ovšem příznačná synestézie; mezi předchůdci se kromě Poea, Wagnera, Villierse de l'Isle-Adam a Verlaine (ten bývá někdy chápán už jako básník symbolistický) počítají též Baudelaire a Rimbaud; na poetiku s. měly vliv dva sonety, Baudelairovy Souvztažnosti (v nichž „vůně, barvy, tóny odpovídají si“) a Rimbaudovy Samohlásky (v nichž Rimbaud podle vlastního komentáře snad ironického „vynalezl barvu samohlásek“); zejména sonet Rimbaudův se stal východiskem nesčítných spíše kuriózních pokusů o instrumentální a harmonizátorskou poezii než o skutečně básnickou tvorbu.

Menší význam měl s. pro drama a prózu; v nich se projevoval především jako reakce na naturalismus, přinášel maximální stylizaci, ale též nezábavnou abstraktnost; v divadle měl být vpádem poezie na jeviště, ale zůstával často pouhou dialogizovanou lyrikou; v divadle se zprvu spokojoval objevem Ibsena a velkých dramatiků antických a renesančních, nejvýznamnějším dramatikem s. se stal Belgičan Maeterlinck.

Francouzský s. měl velký ohlas, následovníky a modifikace ve většině evropských zemí i v Americe. V Rusku, kde se okolo r. 1910 stal jedním z nejvýznamnějších projevů kulturního života, měl i hluboké domácí kořeny (V. Solovjev) a našel množství autorů (V. Brjusov, Z. Gippius, F. Sologub, D. Merežkovskij, K. Balmont, A. Belyj, V. Ivanov). V Rakousku se s. souvisí tvorba R. M. Rilka a H. von Hofmannsthal. V Anglii

W. B. Yeats, G. Russel aj., v USA Amy Lowellová, T. S. Eliot, ve Španělsku A. Machado, J. R. Jimenez a J. Guillén, do Dánska s. uváděl G. Brandes, do Norska K. Hamsun, do Maďarska E. Ady, v Polsku představoval s. jeden z proudů poezie Mladého Polska (Staff, Wyspiański, Przesmycki-Miriam a zvl. B. Leśmian). Velký vliv měl s. na vývoj české poezie v devadesátých letech, kdy v něm vyrůstá jeden z největších českých básníků vůbec, Ot. Březina, a kdy má k s. blízko Březinův nejhlubší vykladač a přítel F. X. Šalda; v české poezii měl s. význam především jako podvojná reakce na Vrchlického parnasismus a na macharovský realismus, jako protiváha sovsokého impresionismu a jako směr vyzdvihující básnickou obrazotvornost; Březinova symbolistická poezie „učinila český jazyk vpravdě majestátním a velkolepým“ (Nezval).

Lit.: F. X. Šalda, Symbolisté, in: Ottův slovník naučný, XXIV, Praha 1906. V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937. Francouzský symbolismus, Praha 1974. André Barre, Le symbolisme, Paris 1911. P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris 1958. M. Décaudin, La crise des valeurs symbolistes, Toulouse 1960. G. Kahn, Symbolistes et décadents, Paris 1902. J. Máchal, O symbolismu v literatuře polské a ruské, Praha 1935. G. Michaud, Message poétique du symbolisme I–III, Paris 1961. D. Oblomijevskij, Francuzskij simbolizm, Moskva 1973. W. P. Szymański, Neosymbolizm, Kraków 1973.

mb

■ SYMPLOKA

(z řec. symploké = propletení, objetí) – rétorická figura daná sloučením → anafory a → epifory, tzn. opakováním stejného slova na začátcích a zároveň (jiného slova) na koncích paralelních veršů, např.:

Já kopu, já pod zemí kopu,
já balvany jak hada kůže se jiskřící kopu.
(P. Bezruč)

pt

■ SYNEKDOCHA

(z řec. synekdoché = pochopení záměny výrazu) – druh básnického → tropu, zvláštní případ → metonymie, v němž je věc pojmenována označením své části, nebo naopak vyššího celku, vůči kterému vystupuje sama jako část. S. předpokládá, že část je natolik charakteristická pro celek a celek natolik charakteristický pro část, že aktuální význam se implicitně rozumí. Stylistickou funkcí s. je potřeba vyhnout se opakování a obrazná poetizace jazyka. Charakteristický vztah celku a části umožňuje nejčastěji synekdochickou záměnu mezi jednotlivcem a skupinou, skupinou

a institucí, druhem a exemplářem, jednotlivcem a částí těla apod.

S. „pars pro toto“ (= část za celek) se nazývá označení nějakého celku jeho částí, např. „mnoho jar“ nebo „let“ místo „mnoho roků“, „v orchestru chybí buben“ místo „chybí bubeník“; častěji se však uplatňuje jako poetismus, např. Kollárovo: „Stůj, noho, . . .“ Příbuzným typem je *s. „singularis pro plurali“* (= jednotné číslo za množné), v níž o skupině lidí nebo věcí mluvíme jménem jediného představitele; např. u St. K. Neumanna: „Buď vůle tvá nám vším, jak ptáku je a hmyzu, / pokorné bylině i zpívající vodě.“ *S. „totum pro parte“* (= celek za část) naopak označuje část pojmenováním celku; např. „londýnská City“ ve smyslu „obchodní střed Londýna“, „vyslychalo nás gestapo“ místo „příslušníci gestapa“. Jíným případem *s.* je označení neurčitě velkého počtu určitým číslem, např. lat. „sescenti“ (šest set) ve významu „velmi mnoho“, „pádit o sto šest“ aj.

S. se objevuje hojně i v hovorové řeči jako lexikalizovaná slovní jednotka nebo ustálený slovní obrat. V básnickém jazyce vystupuje ve funkci → poetismu a chová se vůči historickému pohybu estetických norem spíše bezpříznakově.

pb

■ SYNESTÉZIE

(z řec. *syn* = spolu; *aisthesis* = vjem) – míšení vjemů různého smyslového původu, popř. vyhledávání analogií mezi nimi; *s.* je tedy, psychologicky vzato, způsobena současným podrážděním dvou smyslů podnětem působícím objektivně jen na jeden z nich. Proslulou ukázkou *s.* v literatuře je Rimbaudova (1854–1891) báseň Samohlásky, v níž je zvuk každé samohlásky spojován s určitou barevnou hodnotou: „A čern, E běl, I nach, O modř, U zelen hlásek . . .“ Vedle tohoto „barevného slyšení“, jehož kuriózním dokladem je např. i Castelův barevný klavír z 18. stol., existuje také sluchové vidění („hudba světla“), čichové slyšení („hlas houslí voníček po orchidejích“) i hmatové slyšení („hebký zpěv“). *S.* souvisí se synkretismem různých umění, poezie, malířství a hudby, prosazujícím se např. u romantiků a symbolistů; rovněž je oblíbena básníky usilujícími o integrální zásah smyslů (např. Nezvalovy „diagramy souvztažnosti“ mezi dny v týdnu, barvami a pocity).

Lit.: O. Fischer, *Splyívání počitků*, in: O. F., *Duše a slovo*, Praha 1929.

pt

■ SYNCHRONIE A DIACHRONIE

(z řec. *syn* = spolu, současně; *chronos* = čas) – dvě teoreticky vymezené roviny vztahů uvnitř

zkoumaného jevu; *s.* postihuje vzájemné souvislosti prvků existujících současně, v tomtéž časovém momentu (v literární vědě např. vztahy mezi složkami díla, mezi jednotlivými soudobými díly apod.), *d.* zahrnuje vztahy prvků následných, tedy vztahy procesuální (geneze literárního díla, otázky tradice literárněhistorického vývoje aj.). Oddělení obou principů je metodologickou abstrakcí. Poprvé k němu došlo v rámci lingvistiky (F. de Saussure) v souvislosti s úsilím překonat omezení tradiční historické jazykovědy a soustředit zájem k výzkumu systému jazyka.

mc

■ SYNKOPA

(z řec. *synkopé* = srážka) – v antické teorii básnictví potlačení krátké (⊖) nebo obojetné (⊙) slabiky metra v lyrických, tj. hudbou doprovázených verších. Např. jambické metrum (⊖ – ⊖ –) mohlo být realizováno krátkem (– ⊖ –) nebo bakchejem (⊖ – –). Není jisté, zda při realizaci verše potlačený prvek zanikal beze stopy nebo jestli se projevilo příslušným prodloužením slabiky sousední. Existence *s.* v antické lyrice souvisela s potřebami hudebního doprovodu.

mc

■ SYNONYMIE

(z řec. *synonymia* = stejnojmennost, souznačnost) – jazykový jev, jehož podstatou je vyjadřování stejného nebo obdobného významu různými slovy nebo mluvnickými prostředky. V uměleckém stylu se *s.* (především lexikální v podobě řazení synonym) uplatňuje jako stylistický prostředek k zesílení expresivity a barvitosti vyjadřování. Z českých autorů mistrně využíval *s.* např. K. Čapek: „. . . a ta řeka vám hučí a duní, řve, bučí a řinčí, rachotí a troubí samými loděmi, remorkéry, parkoboty, sklady, loděnicemi a jeřáby.“

hř

■ SYNOPSIS

(z řec. *synopsis* = přehled, soubor) – 1. v *textologii* porovnávání stejných nebo podobných míst různých textů tím způsobem, že se srovnávaná místa textů kladou souběžně vedle sebe (v několika paralelních sloupcích, popř. na dvou protilehlých stranách); původně se *s.* uplatňovala zejména při studiu podobnosti a odlišnosti jednotlivých biblických evangelíí (zvláště Matoušova, Markova a Lukášova), později používána běžně k vyzdvižení obdobných partií různých textů vůbec;

2. v *jezuitském divadle* tištěný program s obsahem či přesněji průběhem dávaného kusu, zvaný též *periocha*;

3. *dnes obecně* stručný obsah divadelní hry nebo filmu v časovém sledu hlavních scén.

kn

SYNOPTICKÁ EDICE viz EDICE

SYNTAGMA viz PARADIGMATIKA A SYNTAGMATIKA

SYNTAKTIKA viz SÉMIOTIKA

■ SYNTETISMUS

(z řec. *synthesis* = skládání) – programně estetický termín Šaldův, jehož výkladem ve stati *Syntetismus v novém umění* (1892) nastoupil svoji kritickou dráhu. Zobecnil a označil jím dobové symbolistické snahy o umění, které evokuje prostřednictvím intuice v živém konkrétním tvaru „adekvátnost Výrazu a Podstaty“, obsahu a formy, zření a vidění, směřuje k celistvosti a vyšší jednotě. S. mří Šalda proti analytickému abstraktivismu, formalismu, pozitivismu a naturalismu. Opírá se přitom zvláště o dobové teoretiky symbolismu V. Picca, Ch. Morice a C. Maublaira. Snaha pochopit socialistický realismus jako velkou syntézu pokrokového umění minulosti se objevuje u marxistických estetiků 30. let, zejména u B. Václavka.

Lit.: V. Dostál, *Pojem a problém syntézy v české marxistické estetice*, in: V. D., *V tomto znamení*, Praha 1975.

pt

■ SYSTÉM

(z řec. *systema* = soustava) – soubor (množina) prvků, nacházejících se ve vzájemném vztahu (interakci). Existují různé definice s., lišící se výběrem aspektů, na jejichž základě se pojem definuje. Jádrem definic je vymezení s. jako množiny prvků M a množiny vztahů mezi nimi R, které společně určují vlastnosti celku. Vztahy R, relativně stabilní, invariantní vůči změnám, se nazývají → struktura. Ve vymezení s. jako množiny prvků a množiny vztahů je proto struktura pojmem významově nižším, vyjadřuje pouze omezený aspekt systému. Množina prvků M se někdy nazývá *repertoárem*. Mezi oběma množinami M a R existuje dialektický vztah, prvky nelze chápat bez jejich vlastností (vztahů) a obráceně.

Každý s. je zároveň v určitém vztahu ke svému okolí, vzniká na základě dlouhodobého procesu odrazu (vstup a výstup systému) a podle toho se rozlišují tři druhy s.:

1. absolutně uzavřené, tj. bez styku s okolím;
2. relativně uzavřené (otevřené), tj. takové, při kterých jsou jmenovitě udány vstupy s. (vliv okolí) a výstupy s. (vliv na okolí);
3. otevřené, tj. uvažují se všechny možné vlivy

na okolí a obráceně.

Toto členění je modelové, vždy je nutno uvést, z jakého hlediska je s. otevřen (uzavřen).

Prvek s. je dále nedělitelná část celku; o nedělitelnosti rozhoduje rozlišovací úroveň (systémotvorné kritérium), zvolená na počátku při zavádění s. a kterou je nutno dále dodržovat, neboť vstup dovnitř prvku je v jejím rámci už principiálně neoprávněný. Důležitým aspektem je však relativita prvku a systému, neboť každý s. může být součástí vyššího s. (metasystému) a v tomto smyslu je sám prvkem. Zároveň každý prvek lze chápat jako s. Příklad: česká literatura je prvkem systému „literatura evropských zemí“, nebo také „literatura socialistických zemí“ apod.; zároveň je však sama systémem prvků (literárních děl, autorů aj.) a jejich vztahů.

Dílo autora je prvkem z hlediska dobového literárního s. národní literatury, národní kultury. Tento prvek je však sám složitým s. autorových děl, včetně autorových dalších uměleckých a společenských aktivit.

Vztahů mezi prvky množiny M může být nespočet mnoho, některé jsou nepodstatné; jejich nepodstatnost je dána funkcí, existencí s., jeho činností. Pro společenskovevědní systémy (literární, literárněvědné, lingvistické aj.) jsou typické vztahy informační, spojené s přenosem, uchováním a změnou → informace. Vztah nelze chápat jako formu nějakého ustrnulého pasivního spojení prvků, ale jako výsledek interakce, vyrovnávání dialektických rozporů informační (hmotné, energetické aj.) úrovně uvažovaných prvků. Jde tedy o vztahy činné, projevující se funkcí zabezpečující nějaký cíl. S. je proto nutno chápat s vědomím aktivní činnosti prvků. S. není redukovatelný na souhrn vlastností jeho prvků, má i vlastnosti další, integrativní, které vystihl už K. Marx v *Kapitálu*, „...mechanický součet sil jednotlivých dělníků se liší od společenské síly, která se vyvíjí, jestliže s. mnoho rukou současně účastní těžce nedílné operace“.

V teorii systémů se dále např. rozlišují:

1. s. s cílovým chováním – reaguje na podněty (vstupy) tak, aby bylo dosaženo předem definovaného stavu (cíle). Takovým s. je např. textový proces, který reaguje na podněty tak, aby vznikl požadovaný cíl – text literárního díla.

2. s. se zpětnou vazbou – je charakterizován takovým vztahem mezi vstupem a výstupem téhož prvku, při kterém je vstup závislý na výstupu. S tím souvisí např. u textového procesu (vzniku textu díla) princip predikace, tj. předvídaní účinku vznikajícího díla na soudobý společenský kontext, což se zpětně odrazí v textu díla např. výběrem motivů, jazykovými formulacemi apod.

3. Regulovaný s. – regulací se rozumí takové účelové působení na s., aby výstupy s. odpovídaly předem stanoveným cílům. Takový s. je ge-

neze textu díla, regulovaná principem odrazu jako mírou pravdivosti uměleckého zobrazení poznávané skutečnosti (samoregulace), dále záměrnou autoregulací autorskou (její součástí je též autocenzura), též však regulací společenskou (např. politickým a ekonomickým řízením kultury, literární kritikou, nakladatelským procesem atd., též však → cenzurou).

4. Řídící s. – je s. s cílovým chováním, který ovlivňuje další s. tak, aby dosáhly požadovaných cílů. Řídícím s. jsou např. společenské mechanismy, totalita společenského vědomí působícího v procesu vzniku díla.

Při zavádění s. na nějakém objektu, tj. při uplatňování systémotvorného kritéria, je nutno si uvědomit, že při jiném kritériu dostaneme jiný s.: na objektu lze definovat nekonečně mnoho s. (odlišujících se prvky, vztahy apod.). Při zavádění s. lze rozlišovat s. abstraktní a s. konkrétní, a to podle směru zavádění systému. Abstraktní s. je hypotetickým konstruktem, modelem poznávané reality, na níž s. zavádíme. Reálný s. vychází z dosaženého stavu reality, což už samo o sobě je s. (celkem) vzájemně působících složek; tento stav analyzuje a zobecňuje.

Pojem s. má dávnou historii používání, počínaje antikou (podle Aristotela je celek víc než souhrn částí), ve filozofii mj. rozvíjen Kantem, Schellingem, Hegelem a dalšími, v Marxových, Engelsových a Leninových pracích patří s. k základním pojmům: „Poznání, že celek přírodních procesů systematicky souvisí, nabádá vědu, aby tuto systematickou souvislost všude, v jednotlivostech i v celku, prokázala“ (Engels). V přírodních vědách (matematika, fyzika, astronomie, chemie, biologie aj.) se pojem užíval (někdy i bez jazykového označení systém) jako organická součást oborové metodologie, ke které často vedl i sám zkoumaný objekt. I když se v oblasti literární vědy a lingvistiky systémový přístup užíval – opět někdy bez pojmu s. – již na přelomu 19. a 20. století (u nás jako první Vilém Mathesius ve stati O potencialnosti jevů jazykových, 1911) a později, impuls k současnému užívání vyšel z → kybernetiky, resp. z využívání → matematických metod ve vědě, v rámci integrace vědeckého poznávání. Chápání jevů (zvláště jazykových) v rámci celku, v němž funkčně působí, se objevuje též ve → strukturalismu, zvláště v pracích → Pražského lingvistického kroužku (jazyk jako funkční systém). Systémový přístup ovšem není modifikací strukturalismu, neboť „dlouho předtím, než se objevil strukturalismus (...), prováděli Marx, Engels a Lenin důkladná zkoumání struktury různých aspektů a jevů společenského života a jejich systémových vztahů. (...) Marxistický systémový přístup není nová metoda, ale konkrétně a další rozvoj principů, které vypracovali zakladatelé marxismu-leninismu“ (M. Chrapčenko).

Systémový přístup vede i v oblasti literární vědy mj. k pojmové přesnosti (k odlišování problémů věcných a terminologických) a k zobecňování: literární prvek je nutno po jeho vymezení zobecnit a vymezit systém (systémy), ve kterých funkčně působí. Zároveň s. přispívá k obecnému pojmovému zacházení se zkoumanou oblastí a tím i k žádoucí vědecké integraci, jejímž důsledkem je přenos poznatků mezi obory.

Lit.: Dialektika a systémový přístup, Praha 1979 (tam další klasická literatura). J. Habr, J. Vepřek, Systémová analýza a syntéza, Praha 1973. J. Zeman, Teorie odrazu a kybernetika, Praha 1978. M. Chrapčenko, Úvahy o systémové analýze literatury, Společenské vědy v SSSR, 1975. D. F. Markov, Geneze socialistického realismu, Praha 1973. F. Miko, Štrukturalizmus a súčasná veda, Slovenská literatúra, 1977. Umění a skutečnost, Praha 1976. P. Vašák, Systémy v literární vědě, in: Česká literatura, 1983.

vš

■ SYŽET

(z franc. sujet = námět, látka, téma) – označení pro systém tematických složek (děje, postav, vnějšího prostředí, vypravěče), jak vyplývá z celkové konstrukce a z celkového průběhu epického díla. Oproti → fabuli, která je řadou chronologicky a kauzálně podmíněných událostí obsažených v díle, se s. jeví jako příznakový protiklad, její konkrétní uplatnění a provedení. Zatímco čtenář na základě s. rekonstruuje fabuli, tvůrčí proces autorův naopak vychází z fabule a směřuje k s. Autor, vytvářející z fabule s., rozhoduje tyto hlavní problémy: a) kdo, jaký vypravěč nebo která postava bude uvádět jednotlivé motivy fabule; b) v jakém časovém pořádku a s jakou motivací; c) jak budou zdůrazněny jednotlivé části fabule, zdali budou rozvedeny (např. zdůrazněná expozice), anebo zůstanou netematizovány, naznačeny pouze kontextem (např. tzv. náhlý začátek), zastřeny odbočkami, zrcadleny → leitmotivy atd. S. je tedy, jinak řečeno, specificky vyprávěná, komponovaná a tematizovaná fabule literárního díla.

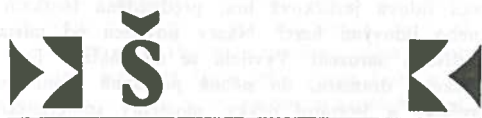
Ve vývoji literární teorie byly korelativní pojmy s. a fabule vykládány leckdy nedialekticky. S. byla přičítána pouze funkce formální a fabuli pouze obsahová, což všeobecně neplatí. Fabule nemusí vycházet z reality, a naopak syžetová výstavba může vnuknout i banální fabuli nový smysl. Obsah díla se konstituuje zpravidla v konfrontaci mezi fabulí a jejím ztvárněním. Metody syžetové výstavby podrobil objemné analýze V. Šklovskij.

Při rozličných typech syžetové výstavby (syžetových postupech) může být hlavní váha položena na děj (dobrodružná literatura) a postavy (psy-

chologický román), na prostředí (románová kronika), na konflikt mezi postavami (drama). Syžetové postupy se uplatňují buď zahalené – téma je rozvíjeno co nejméně (realistický román), anebo obnažené, záměrně zdůrazněné, takže se dokonce s. může stát novým vlastním tématem (román o románu, → parodie). Literární směry a školy jeví sklon syžetové postupy kanonizovat.

Lit.: N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972. Litteraria XII, Problémy sujetu, Bratislava 1971. V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1948. B. Tomaševskij, Poetika, teória literatury, Bratislava 1971.

pt



■ ŠAIRI

(gruz.) – osmistopé čtyřverší se střídavým rýmem ve starogruzínské poezii.

pt

■ ŠANSON

(franc. psáno chanson = píseň) – osobitý soudobý žánr zpívané poezie, francouzského původu, zpravidla pro jeden hlas a s variabilním refrémem; na rozdíl od beatu dominuje v š. slovo, na rozdíl od jazzové písně a pop-music (zejména amer. „country and western“) nenavazuje š. na folklór, od politizujícího songu se liší námětově (láska a vůbec soukromá témata) a často i melodicky a ve srovnání s tzv. zábavnou produkcí tanečních písní (šlágrů) mívá nejenom hlubší ponor citový a myšlenkový, ale také „znepokojivý“ nepevný rytmus, „svobodnější frázování“ a předpokládá individuálně prožitý, „dramatický“ přednes.

Tradice francouzského š. vychází z populární písně tvorby Bérangerova (1780–1857), jako specifický žánr se konstituoval v 80. letech 19. stol. v prostředí proslulých pařížských kabaretů (Moulin rouge, Chat noir aj.). Styl moderního š. vytvořil M. Chevalier, interpretace též Edith Piaf, jeho významnými představiteli jsou dnes ve Francii Y. Montand a G. Bécaud; u nás vynikli jako autoři textů š. J. Suchý a P. Kopta, z interpretů H. Hegerová.

mb

■ ŠKOLA LITERÁRNÍ

tradiční literárněhistorická periodizační kategorie,

analogicky utvořená podle vzoru škol filozofických (např. š. alexandrijská, Hegelova) nebo škol výtvarných (š. barbizonská, Rubensova, Leonardova);

1. v užším významu představuje věkově relativně homogenní, vnitřně diferencovanou, hierarchicky uspořádanou skupinu následovníků, žáků, popř. epigonů vlivného, uznávaného, zpravidla o generaci staršího autora. Její příslušníci vycházejí jak po tematické, tak i po formální stránce z různých aspektů a složek tvůrčí koncepce svého učitele (mistra), nedosahující však většinou jeho myšlenkové hloubky ani umělecké velikosti (např. š. Vrchlického);

2. v odlišném, širším pojetí š. l. – stejně jako synonymické kruh, kroužek, družina, plejáda apod. – označuje skupinu několika (nejméně tří) významných, společným ideově uměleckým programem spjatých stoupenců určitého → směru literárního, který může v rozmanitě modifikované podobě reprezentovat více příbuzných seskupení, případně organizačně nezávislých jedinců.

Konkrétního obsahu nabývá významově nevyhraněný pojem š. l. pouze v příslušném literárně-historickém kontextu. O periodizaci vývoje české poezie 19. stol. z hlediska posloupnosti jednotlivých š. l. se pokusil F. Strejček.

Lit.: J. Cigánek, Nástin sociologie umění, Praha 1972. F. Strejček, České básnické školy 19. věku, Praha 1923.

jh

■ ŠKOLA NÁRODNÍ

česká literární skupina z období sedmdesátých a osmdesátých let 19. stol., k níž se řadí jednak básníci tzv. → ruchovci (Sv. Čech, L. Quis, O. Červinka, F. S. Procházka), jednak autoři, kteří se sdružovali kolem revue Osvěta (E. Krásnohorská, F. Schulz, V. Vlček, F. Zákrejs aj.). Ideově estetické principy š. n., formulované jejími předními teoretiky (Krásnohorská, Schulz), se vyhranily v průběhu intenzivních, nezřídka subjektivisticky předpojatých sporů s → lumírovci; dotýkaly se zásadních otázek úlohy umění v národní společnosti a celkové orientace literárního vývoje. Obecně lze koncepci š. n. charakterizovat těmito rysy: a) konzervativní pojetí vlastenectví, akcentující národní specifičnost, iluzivní ideál jednotného, třídně nediferencovaného národa; b) jednostranná absolutizace národně a mravně výchovné funkce umění, vyjádřená v tendencím programu tzv. ideálního realismu, jenž ústil v zjednodušené, statické, ideových i sociálních konfliktů zbavené zobrazení skutečnosti z „poetické“, často idylicky patriarchální perspektivy; c) požadavek angažovanosti, společenské aktuálnosti umělecké tvorby, potlačení básnického subjektu; d) odmítání analytické, kritické funkce umění, obřezující se např.

v odporu k naturalismu; e) vědomé látkové i formální přimknutí k domácí obrozené tradici, zejména k odkazu K. J. Erbena, F. L. Čelakovského a B. Němcové, zaměření na národní tematiku historickou i současnou; f) živý zájem o historii a kulturu slovanských národů, zvláště východních a jižních; g) snaha o sdělnost, přístupnost, široký čtenářský dosah. V poetice básněk *š. n.* převažuje tendence k rétorickému, pateticky laděnému, často až frázovitému a vnějškově efektnímu podání společenských nebo obecně humanistických témat; protivivá tvoří neproblematická, optimisticky laděná „prostonárodní“ popěvková lyrika. Literární odkaz *š. n.* obsahuje řadu společensky progresivních a účinných děl, jež překračují hranice dobové ideové a politické omezenosti a představují pozitivní umělecké hodnoty (např. část díla Sv. Čecha, E. Krásnohorské).

Lit.: J. Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře*, Praha 1926. A. Novák, *Ruchovci a lumírovci v bojích proti klivdění a za právo*, Praha 1938. F. Strejček, *Lumírovci a jejich boje kolem r. 1880*, Praha 1915.

jh

■ ŠKOLSKÉ DRAMA

historický dramatický žánr, pěstovaný zejména v 15. a 16. stol. na humanistických městských školách za účelem didaktickým, tj. s hlavním záměrem podpořit praktický výuku žáků v latině, řečnické obratnosti a dobrém vystupování; proto bylo psáno ponejvíce latinsky a svůj vzor vidělo v Plautovi a Terentiovi. V Čechách (a podobně i v Německu) bylo humanistické školství úzce spjato s hnutím reformačním, a proto v době zápasu s protireformací (zhruba od poloviny 16. stol.) přistoupila k didaktickému úsilí i snaha působit na širší okruh diváků a začalo vznikat i *š. d.* v národním jazyce; z českého *š. d.* se nám zachovaly hry od Kyrmezera, Konáče, Komenského a Kolčavy, v Německu patří k představitelům *š. d.* J. Reuchlin, C. Macropedius aj., později A. Gryphius.

Od nástupu protireformace začal jezuitský řád v rámci své misijní (tj. nábožensky a církevně agitační) činnosti budovat vlastní školy (koleje) a v nich též využívat *š. d.*; od poloviny 17. stol. patřilo již všechno školství pouze dvěma katolickým řádům – piaristům a jezuitům. Zatímco piaristé pokračovali i nadále v interním didaktickém poslání *š. d.*, začali je jezuité využívat k veřejnému působení. Jezuitské školské divadlo bylo již plně barokní, snažilo se působit na prostého diváka okázalou nádherou výpravy, zaměřovalo se na předvádění zážraků (navazujíc přitom na tradici středověkých → moralit) a libovalo si i v alegorických scénách, které zpravidla pompézně oslavovaly příznivce řádu z řad šlechty a cír-

kevní hierarchie. Vrchol divadelní aktivity jezuitských kolejí spadá do druhé pol. 17. stol., během první pol. 18. stol. pak *š. d.* postupně zaniká. Z českých her jezuitského školního divadla se nám dochovaly pouze tituly jednotlivých kusů, popř. jejich stručné obsahy (→ synopse, periochy); hodnota barokního *š. d.* byla různá, ponejvíce omezená časově i lokálně, látkově však dosti ovlivnilo české → lidové hry.

Lit.: Dějiny českého divadla I, Praha 1968. Slovník světových dramatiků, Italští autoři, Praha 1983.

■ ŠOPKA

(polsky szopka = chlév, kůlna) – původně polská lidová ješličková hra, předváděná loutkami nebo lidovými herci. Název odvozen od místa Ježíšova narození. Vyvíjela se na základě liturgického dramatu, do něhož postupně pronikaly světské a literární prvky, momenty společenské a sociální (kromě postav známých z evangelia objevovaly se světské postavy tehdejšího života: pastýři, vojáci, sedláci, šlechtici, Židé ap.). Žánr se dotvářel v 16. století. K oblíbě *š.* mezi lidem přispěla nepochybně možnost ztotožňovat se s dramatem chudobného mateřství. Konstruktivní princip *š.* spočívá na střídání tanečních a zpívaných čísel, zpravidla monologických, zřídka dialogických. Bohatě využití prvků fantastických doprovází v *š.* snaha o zachování situační konkrétnosti a cit pro detail. V 19. a 20. století pronikaly do *š.* vlastenecké, politické a sociální akcenty, zvláště v šopkách upravovaných a psaných spisovateli (T. Lenartowicz, W. L. Anczyc, M. Konopnicka, L. Rydel aj.). Forma šopky ovlivnila tvorbu řady významných autorů (J. Słowacki, S. Wyspiański aj., ze současných K. I. Gałczyński, J. Harasymowicz, E. Bryll).

Na základě *š.* vyvinul se specificky polský literární žánr – politická *š.* satirického a parodistického rázu, v níž svá „čísla“ zpívaly loutky představující prominentní osobnosti politického, společenského a kulturního života. Tento druh měl svůj začátek v krakovském kabaretu Zielony balonik (1906–1912), v meziválečném období obnovili ho autoři kabaretu Pod Pikadorem (J. Tuwim, A. Slonimski, J. Lechoń aj.). Tato forma *š.* se rozšířila do časopisů, rozhlasu a televize, především v období vánočním a novoročním. Svěrázným projevem tohoto žánru byla Hra o Herodesovi W. Wandurského, v níž místo personální satiry uplatnil autor třídní satiru kolektivní (personifikace konfliktu kapitalismu-proletariátu).

Lit.: hk [Helena Kapelusz], *Jasełka*, in: Słownik folkloru polskiego, Warszawa 1965. Ryszard Wierzbowski, *Szopka, Zagadnienia rodzajów literackich XIV, 1971–1972*, č. 2.

■ ŠTÓLA

(z řec. stolē = odění, slavnostní roucho) – 1. dvě stejně vybudované a na stejnou melodii zpívané části třídílné strofy německé středověké lyriky (Minnesang a Meistersang);

2. první dva hlavní přízvuky, spojené → aliterací v první části tzv. aliteráčního verše.

mr

■ ŠTÚROVCI

generace nastupující a formující se na Slovensku v 30. letech 19. stol. jako literární škola kolem osobnosti Ludovíta Štúra (1815–1856); její působení se v zásadě kryje s obdobím romantismu ve slovenské literatuře. Centrum literárního úsilí š. spočívalo v poezii, v níž navazovali na tvorbu J. Kollára a J. Hollého, zpočátku nejen tematicky, ale i jazykově (byla ještě psána česky); později však – a to v souvislosti s úspěšným pokusem L. Štúra o vytvoření spisovného slovenského jazyka (na základě středoslovenských nářečí), jakož i s novou, romantickou orientací na lidovou píseň a s odvratem od elegického dávnověku k aktuální národnostní a sociální tematice – stali se vlastně zakladateli novodobé poezie ve slovenském jazyce. Vedle L. Štúra vynikli v této generaci zejména S. Chalupka, J. Král a A. Sládkovič; k š. patřil též básník a prozaik J. M. Hurban a v úzké souvislosti s jejich tvorbou je i poezie mladšího J. Botta.

mc

■ SUM

v teorii informace různé druhy poruch a zkreslení, která vznikají v různých článcích → komunikačního řetězu při přenosu informace (zprávy). Lze rozlišit: a) š. *technický*, týkající se vlastního přenosu, tj. zahrnující rušící elementy prostředí, kterým se informace předává (tzn. → kanál). Při přenosu jazykové a literární informace jsou tímto š. např. chyby písařů opisujících text (→ haplografie, → dittografie), špatná kvalita papíru, způsobující porušení a nečitelnost písma (→ koruptele), rovněž špatná akustika sálu, špatná výslovnost apod. při přednesu; b) š. *sémantický*, týkající se určení smyslu přijímané informace příjemcem (→ komunikant), tj. jejího dekodování. Při literární komunikaci dochází k š. *sémantickému* např. při každé realizaci (→ interpretaci) díla, tj. při četbě, při recitaci atd.; vzniká zejména při neshodě → kódu autora a kódu čtenáře (posluchače), kdy příjemce nezná všechny souvislosti a narážky obsažené v textu. Obdobný š. vzniká při překladu, kde je dán jednak odlišnými schopnostmi dvou jazykových systémů, jednak vlastním š. překladatele, vyplývajícím z mezer jeho jazykových zna-

lostí, ze špatné interpretace díla (→ metakreace) atd. Rovněž mechanické a neorganické zásahy do textu díla (→ textologie, → text kanonický), živly cenzurní (→ *cenzura*) aj. lze označit za š. vzhledem k autorskému textu. Částečné odstranění důsledků š., zvláště technického, obecně umožňuje → redundance.

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. Zeman, Poznání a informace, Praha 1972. Týž, Teorie odrazu a kybernetika, Praha 1978.

vš



TAKT viz STOPA

■ TANKA

(jap. = krátká báseň) – klasické japonské pěti- i sedmislabičným a druhým, čtvrtým a pátým veršem sedmislabičným. Je typickým útvarem dvorské poezie, poznamenaným velmi přísnými normami jazykovými a tematickými, které omezovaly okruh použitelných motivů a přímo určovaly potřebné lexikální prostředky, často značně archaické. Spolu s → haiku, která na základě tanky vznikla v 16.–17. století, představuje t. jednu z nejznámějších a dosud živých forem japonské poezie. Její vnější tvar, tematika a uvolněná obraznost, opírající se o potlačování logických vztahů mezi jednotlivými významovými celky (z naší perspektivy je do značné míry podmíněna samým charakterem japonského jazyka), byly napodobovány i v evropské poezii; vyňata z vazeb tradice, které ji poutají v japonské poezii, byla zde pocítována jako útvar značně nekonvenční. Volnou obdobou t. (i po stránce sylabického rozsahu) jsou některé texty v české antologii Verše psané na vodu.

mc

■ TAUOGRAM

(z řec. tautos = týž, gramma = písmeno) – též *tauticismus* – (k maximu vystupňovaná → aliterace; všechny verše nebo i všechna slova veršů začínají stejnou literou; jako klasický příklad bývá uváděna latinská báseň Ch. Pieria o tisíci hexametrech, v níž všechna slova začínají písmenem c; nyní se t. spíše než v poezii uplatňuje v různých společenských hrách, kdy vypravěč dostává za úkol vyprávět určitý příběh, jehož téma je dáno slovy, která všechna začínají stejnou hláskou.

mb

■ TAUTOLOGIE

(z řec. *tautos* = týž a *logos* = slovo) – 1. v *logice* chybná definice, vysvětlující pojem jím samým nebo jeho synonymem, popř. opisem;

2. v *literatuře* stylistická figura, rozvedení téhož sdělení dvěma synonymními výrazy (např. „zde a nikde jinde“, „položivot a polosmrť“), které má daný jev zvýraznit, upoutat k němu pozornost. Na rozdíl od podobného → pleonasmu nevyvolává však pocit nadbytečného hromadění synonymních výrazů, např. v Erbenově Vodníkovi (první a třetí verš):

Nevesely, truchlivý
jsou ty kraje vodní,
v poloutmě a v polousvětle
míne tu den po dni.

hř

TEATROLOGIE viz DIVADELNÍ VĚDA

■ TECHNIKA LITERÁRNÍ

(z řec. *techné* = řemeslo) – suma „řemeslných“ dovedností a vědomostí, umožňujících autorovi využívat při tvůrčím výkonu účinně a podle konkrétní potřeby nejrozmanitějších jazykově stylistických výrazových prostředků i literárně tektonických postupů, druhů, žánrů, žyztů, strofických útvarů, meter aj. Technická stránka reprezentuje při tvůrčím procesu v protikladu k činitelům vrozeným složku získanou a naučenou, ať již praxí nebo studiem → poetiky. V protikladu k činitelům obsahovým reprezentuje technika stránku formální, ve starších poetikách označovanou speciálním termínem „vnější forma“. Úlohu *t.* zdůrazňují racionalistické směry (antika, klasicismus, formalismus). Naopak iracionalisticky zabarvenými směry a teoriemi bývá *t.* podceňována jako druhořadá, mechanická složka tvůrčího procesu (romantismus, surrealismus) a jsou snahy ji eliminovat.

Lit.: Jak se dělá básně, Praha 1970. V. *Majakovskij*, Jak dělat verše, in: V. M., J. *Taufer*, O verši, Praha 1951. V. *Šklovskij*, Technika pisatelskogo remesla, Moskva 1927. I. *Wiegand*, Abriss der lyrischen Technik, Fulda 1951.

pt

■ TELEOLOGICKÁ METODA

(z řec. *telos* = cíl, účel) – účeloslavný metodologický přístup v literární vědě, rozvíjený zejména v 20. století jako reakce na pozitivistický determinismus a kauzalismus tainovského typu, který vycházel od přírodní a sociální determinace díla. Zastánci *t. m.* vidí prvotní organizační princip estetické struktury v pojmu účelnosti a funkce. V jeho intencích je chápán: a) estetický zážitek jako bezprostřední obsah percipujícího vě-

domí a vlastní účel uměleckého díla; b) dílo samo je nazíráno jako funkčně celostný organismus, v němž jsou jednotlivé části ve funkčním vztahu k celku; c) dílo samo je účelným výrazem konfliktů psychické situace autora. Postup od empirické danosti estetického zážitku k dílu je vůbec obecným rysem subjektivně idealistických estetických koncepcí.

Účeloslavné estetické koncepce nacházely u nás mezi dvěma světovými válkami oporu v myšlení K. Engliše a J. L. Fischera. Jejich vliv lze sledovat i v druhém typu teleologických estetických vztahů, které byly předmětem zájmu strukturalistických studií J. Mukařovského. Čeští strukturalisté zastávali zpočátku teleologickou koncepci literárního procesu, podle níž se vývoj literatury neděje v závislosti na procesu společenského vývoje, ale účelným samohybem imanentní struktury. V předstrukturní podobě razil účeloslavné pojetí v literární vědě Pavel Fraenkel ve své studii o Březinovi (1937). Zabývá se jazykovou formou díla z hlediska účelného vyjádření psychického naladění autora. Umělecké dílo má pro něho podobně jako ve freudovské psychoanalýze smysl v kompenzaci psychického konfliktu, má roli výkupnou, spásnou. *T. m.* je zcela protikladná dialektikomaterialistickému výkladu uměleckých jevů, chápání společenského vědomí jako odrazu společenského bytí.

pb

TELESTICH viz AKROSTICH

■ TELEVIZNÍ HRA

dramatický žánr, který se vyvinul s potřebami televize zprvu jako přechodný dramatický typ, oscilující mezi žánry divadelními a filmovými jak po stránce tematické, tak především z hlediska vnitřní výstavby. Postupně začala *t. b.* respektovat specifické požadavky, které na ni televizní obrazovka klade, a využívat jich jako nových možností. Ve stavbě *t. b.* se uplatňují prostředky → dramatu i filmového → scénáře, v zásadě však – pokud nejde o seriál, který se obvykle rozrůstá do epické šíře – se *t. b.* dějově soustřeďuje na komorní příběh s menším počtem jednajících postav, délka hry se pohybuje v rozmezí jedné až půldruhé hodiny, dějištěm se stává nejčastěji pokoj, přičemž dramaticky i inscenačně se *t. b.* soustřeďuje na jednání postav v detailu. *T. b.* je také vlastní filmová technika montáže, → adaptace, lyrizace děje nebo naopak zase prostředky dokumentaristiky. K významným autorům *t. b.* náleží P. Chayefsky, E. Wesker, C. Hubalek, R. Rose, R. Kipphardt, u nás především J. Dietl, J. Hubač, J. Solovič, R. Hlaváč aj.

Lit.: G. *Eckert*, Die Kunst des Fernsehens, 1953. A. *Swinson*, Writing for Television, London

1960. J. Mistřík, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

■ TEL QUEL

(franc. = takový, jaký) – skupina francouzských spisovatelů (Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean-Louis Baudry aj.), teoretiků a esejistů (Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida aj.), která vznikla r. 1960 a vydává čtvrtletník téhož jména; aktivita skupiny se soustřeďuje především na výzkumy v oblasti jazyka a na strukturální analýzu uměleckého textu. Původní programové zaměření T. Q. bylo úzce estetické: sestávalo z výkladů preferovaných autorů minulosti (Dante, Sade, Lautréamont, Rimbaud), kteří inspirovali řadu studií, přímé podněty se hledaly v psychoanalýze a surrealismu. Po jistou dobu sympatizovala T. Q. s úsilím autorů tzv. → nového románu; její estetice ve světle závěrů A. Robbe-Grilleta se blížila románová tvorba některých členů T. Q. a bylo jí věnováno i několik teoretických publikací. V souvislosti s T. Q. hovoří francouzská kritika dokonce o „novém novém románu“, který vychází z lingvistického strukturalismu, na rozdíl od původní generace „novorománové“, která se zformovala na bázi fenomenologie. Od r. 1964 však T. Q. vystupuje s kritikou „nového románu“, který prohlašuje za „idealistický“ a „metafyzický“; současně se odmítavě staví i k tzv. „angažované“ literatuře, neboť je prý založena na „buržoazním naturalismu“ 19. stol. T. Q. klade nyní důraz na strukturální metodu a lingvistickou orientaci teoretických rozborů: jazyk literárního díla již není chápán jako prostředek „vyjádření“, ale jako „materiál“ románu; T. Q. se v tomto smyslu považuje za dědice ruské formální školy.

Osobitá terminologie, kterou T. Q. vypracovává, činí její teoretické práce dostupné pouze úzkému kruhu odborníků. Od r. 1970 nese časopis T. Q. podtitul „Filozofie, politika“ a jeho orientace směřuje k propagaci maoismu, k němuž T. Q. přivedly zjednodušené a dogmatické výklady marxisticko-leninské filozofie.

Lit.: J. E. El'sberg, Sovremennaja buržoaznaja literaturnaja teorija, Moskva 1972. Neoavantgardistické tečeníja v zarubežnych literaturach 1950–1960, Moskva 1972. Théorie d'ensemble, Paris 1969.

ko

■ TÉMA

(z řec. thema = položka, to, „co je položeno“ do popředí, do středu zorného pole sdělování) – rovina zobrazení skutečnosti, složená z postav, vypravěče, vnějšího světa a děje a zakotvená

v souslednosti významových elementů jazyka. T. vystupuje v různých modifikacích, ať už jako *t.* přejaté z vnější skutečnosti (např. literatura faktu), *t.* předstírající svoji realnost, *t.* záměrně zastiřané, nerozvinuté (např. v lyrické poezii), popř. zcela eliminované (v poezii abstraktní).

Uvedením určitého *t.* (tematizací) jsou v díle jedny významové složky vyzdvíženy nad jiné, takže se v každém díle utváří svěbytná hierarchie směřující od *t.* základního přes *t.* vedlejší, epizodní, až k prvkům čistě jazykovým, netematickým. Vedle této funkce perspektivní plní *t.* literárního díla ještě funkci prospektivní (Hausenblas). Jsouc vždy nějakým způsobem signalizováno (někdy již titulem), stává se dispozicí, která do značné míry předurčuje významový okruh, rozsah textu, množství informace, popř. žánr. Např. úzké *t.* není únosné pro velkou epickou formu, a bude-li přesto autorem zvoleno, pak s nevyhnutelným důsledkem rozvleklosti, digresí, metaforizace, subjektivismu atd.

T. se spolupodílí na vyjádření celkového obsahu díla; obsah tedy je tématem podmíněn, ale není jeho přímým rezultátem. Proto např. román s historickou tematikou může mít aktuální obsah a naopak *t.* ze současnosti může zapůsobit ve svém smyslu neživě. Ze stejného důvodu má i lyrická poezie svůj obsah, třebaže její *t.* zůstává obvykle nerozvinuté nebo je „rozpuštěno“ do obrazů.

T. bývá někdy interpretováno pouze geneticky jako předmět nebo surovina uměleckého zpracování stojící vně díla (dříve zpravidla označovaný též → látka, → materiál), nebo ještě zúženěji jako objektivně reálný základ obsahu literárního díla. Při tomto výkladu ovšem četné útvary založené na umělecké fikci (např. pohádka nebo utopický román) by zůstaly stranou jako díla atematická; vhodnější se proto jeví chápat *t.* širěji a v přímé souvislosti s dílem. Marxistická teorie pracuje hlavně s pojmem → ideově tematický základ díla, čímž zdůrazňuje, že *t.* a jeho zhodnocení jsou pouze dvě vzájemně spjaté stránky konkrétního celkového tvaru.

Vztah jednotlivých literárních směrů k *t.* byl v antické a ve starší poezii vůbec zpravidla vyhraněný. Většinou literárních žánrů konvence předepisovala určité *t.* V moderní literatuře se vazby k *t.* uvolňují a pozornost se často přesouvá až na tvůrčí postupy jeho zpracování. Vznikají útvary polytematické, např. pásmo nebo montáž, a jindy se *t.* stává jen minimální odrazovou plochou pro hru metafor a symbolů, takže je leckdy nelze ani identifikovat. Nevšimavost k *t.* ovšem neplatí všeobecně. Směry jako civilismus, proletářská poezie, poetismus, ruralismus aj. specifická *t.* vždy preferují, třebaže se mohou rozcházet reálná díla s programními proklamacemi. (Kupř. Nezval prohláшал, že poetismus nespočívá v *t.*,

ale přesto všichni poetičtí básníci psali např. o žárovice jako symbolu civilizace a pokroku.)

Lit.: *Fr. Daneš*, Typy tematických posloupností v textu, in: *Slovo a slovesnost* 19, 1968. *K. Hausenblas*, Co je to téma, in: *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972. *J. Pelc*, O pojetí tematu, Warszawa 1962. *P. Plutko*, Vztah témy a kontextu v lyrickej poézii, in: *Literárna komunikácia*, Martin 1973.

pt

■ TEMATIKA

(podle řec. thema = položka) – souhrn → témat, zvláště okruh sourodých témat, jako např. *t.* venkovská, městská, válečná, budovatelská, historická, současná, utopická aj. Role *t.* v literárním vývoji je určována tím, že se ve změnách tematických odrážejí změny společenské, takže prostřednictvím *t.* působí život na strukturu literárních děl – a naopak literární zpracování ovlivňuje čtenáře.

pt

■ TEMATOLOGIE

(z řec. thema = položka, logos = slovo) – jeden z badatelských postupů → srovnávací literární vědy, zabývající se zkoumáním tematických (popř. látkových nebo motivických) souvislostí v literaturách různých dob a různých národů. Označení *t.* bývá někdy užíváno v pejorativním smyslu, neboť značná část podobného bádání vychází z idealistického pojetí dějin jako historie subjektivního vědomí, v němž se věčně opakují mýty, archetypy, struktury a tematické modely plynoucí z kolektivního podvědomí lidstva. Blízká *t.* je též tzv. ikonologie, ideografie, poetika syžetu, strukturální komparatistika a rozvíjejí ji nezávisle na sobě různé směry literárněvědného bádání ve 20. stol., např. škola Veselovského (poetika syžetu, historická poetika), psychoanalytická kritika, → archetypální kritika (M. Bodkinová), ruská → formální metoda (strukturální přístup k tématu u V. Proppa a V. Šklovského), německé školy existenciální a mytologické interpretace atd.

pb

■ TEMPO

(it. = čas) – pojem přejatý z hudby: stupeň rychlosti průběhu uměleckého projevu v čase. Celkové *t.* uměleckého projevu je předurčováno třemi hlavními činiteli: a) fónickou organizací – např. text intonace splyvavé nebo protkaný výraznými eufonickými figurami bude vyžadovat přednes pomalejší než text s převahou expirace a důrazů; b) stylisticky – např. text provázený

citovým odstínem radosti nutí k přednesu rychlejšímu než text zabarvený smutkem; hovorově prostředky asocií vyšší *t.* než styl patetický a řečnický; c) sémantickou hustotou – např. při vyšší stručnosti, při rychlém střídání témat sousledných vět, při ustavičných proměnách vypravěčských a časových perspektiv vzniká dojem *t.* rychlejšího – a naopak při vyšší sémantické soudržnosti dojem *t.* pomalejšího. Objektívni struktura díla předurčuje však *t.* přednesu vždy toliko relativně, nikoli absolutně, a do značné míry záleží na recitátorovi, který význam a náladu při recitaci vyzdvihne.

Změny celkového *t.* (tzv. agogika, podle řec. agogé = vedení) v průběhu díla jsou dvojí, akcelerační a retardační. Signálem pro změny *t.* v uměleckém projevu jsou ostré kontrasty, k nimž při fónické, stylistické a sémantické výstavbě dochází. Např. střetnutí verše značně dlouhého s velmi krátkým, nečekaná proměna emocionálního zabarvení, nečekaný přechod od objektivní autorské řeči k hovorovému dialogu, vystupňování významové závažnosti v pointě.

Lit.: *J. Mistřík*, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. *J. Mukařovský*, O jazyce básnickém, in: *J. M.*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

pt

■ TENCÓNA

(čti -s-, provens. tenso = spor, hádka) – dialogizovaný písňový žánr středověké provensálské poezie, strukturou podobný dvojité → kancóně. *T.* má formu galantního sporu mezi dvěma či více básníky (→ trubadúry), případně fiktivními osobami, a inspiruje se určitým teoretickým problémem, nejčastěji však tématem dotýkajícím se otázek milostné kazuistiky. Jestliže se spor předkládal k rozhodnutí ve formě alternativy mezi dvěma názory, nazývala se *t.* → partimen. Zpravidla bývá *t.* zakončena → tornádou.

ko

■ TENDENCE

(z lat. tendere = směřovat, usilovat) – 1. k určitému významovému cíli zaměřený smysl díla, promyšlený tvůrčí záměr. Umělecká tvorba je přes všechny intuitivní prvky, jež obsahuje, racionálně vyloužitelná činnost a umělecké dílo výsledkem promyšleného tvůrčího záměru.

Výklad *t.*, záměru nebo smyslu díla je třídní, světonázorově a dobově podmíněn. Zatímco poražené a historicky retardující třídy obvykle inklinují k pojetí *t.* jako ryze estetického, autonomního uměleckého názoru, jenž je prost účasti na dobových společenskopolitických svárech, třídy nastupující spatřují v uměleckém díle jeden z ná-

strojí svého boje a nacházejí v něm esteticky realizované *t.* ideové. Ale nejen příjemci uměleckého díla, nýbrž především jeho tvůrce sám zamýšlí svoji práci z té či oné míry jako specifickou estetickou odpověď na sociálně politické otázky své doby; tato odpověď má záměrný, vědomý ideologický charakter. Umělecká činnost nepředpokládá tedy pasivní, receptivní vztah k ideologii, nýbrž vztah aktivní a tvůrčí.

V uměleckých dílech se projevuje *t.* různou měrou a různým způsobem v závislosti na kulturní úrovni společnosti nebo její části, jíž je dílo určeno, na uměleckém naturelu tvůrce i na druhu a žánru umění. Vzniká otázka, jak *t.*, tj. samostatně myšlenkové a umělecké jádro díla, jeho umělecký a společenský smysl spolehlivě poznat, odlišit a zhodnotit.

Autoři literárních děl prosazují svá stanoviska v přímých autorských komentářích, v lyrických a filozofických odbočkách atd. Tento způsob nebývá však nejčastější, setkáváme se s ním spíše v literatuře 19. stol. než v literatuře současné.

Ideový záměr lze nejspolehlivěji přečíst v promluvách hrdinů, a to jak hrdinů tzv. kladných, kteří často přímo tlumočí autorova ideová stanoviska, tak také hrdinů záporných, v dialogích postav, v konfrontaci jejich názorů. Tato konfrontace je nutná, neboť ta či ona izolovaná hodnocení vyjadřovaná jednotlivými hrdiny nebývají ani v neoptimalnějších případech zcela totožná s hledisky autorovými.

Konfrontovat je však třeba nejen různé hlasy postav, ale především jejich jednání a vztahy, spojení ve výstavbové struktuře díla, nejruznější skryté vazby. Nositelem *t.* je i materiál, jež autor z životní reality vybral; záleží na způsobu autorova záměrného výběru, na tom, jak s tímto záměrně vybraným materiálem naložil, jak jej ztvárnil v kompozici, jak jej využil ve stylu, ve slovníku, v celkové výstavbě a atmosféře díla, neboť to vše je v uměleckém díle ideově a esteticky záměrné.

Autorem připravená *t.* může však budít iluzi nezáměrnosti a čtenář ji nepocituje jako něco, co mu autor vnucuje, nýbrž nabývá naopak dojmu, že teprve on sám z vlastní vůle, vlastním nápadem si tuto *t.* vytvořil.

Metoda zdánlivě bezzájmového řazení životních faktů patří k nejužívanějším uměleckým prostředkům prosazování ideových *t.* a tvoří vlastně zároveň podstatu velké části slovesného umění vůbec. Někdy má tato metoda formu opakování určitého motivu (v soudobé literatuře např. v Páralově Soukromé vichřici i jinde v dílech tohoto autora; idea odhalené maloměstské životní rutiny a stereotypu má podobu nápadně častého opakování popisu určitých lidských skutků a úkonů, ale i myšlenek, vět i jednotlivých slov). Za takových a podobných okolností a za předpokladu,

že se určitý slovesný způsob nestane manýrou, nepřestane být esteticky a odtud i ideově účinný, může se autor zcela vzdát přímého komentáře k zobrazovanému materiálu, a přece se výrazně prosadí jeho „autorský jazyk“.

Metoda konfrontace a zřetězování může být užita v detailech, ale i ve velkých kompozičních celcích, kdy na čtenáře nepůsobí bezprostředně a „okamžitě“, nýbrž jako mozaika teprve z odstupe. Tak je např. v rozsáhlé románové skladbě M. Gorkého Život Klima Samgina užito konfrontace barev: proti ponurému, chmurnému a temnému zabarvení toku sebesžířavého a zlostného kabinetního života Samginova, jež tvoří základní ladění knihy, staví Gorkij živý, čilý a barevný svět spontánních a svobodomyšlných lidí, spjatých s čínorodou, pestře ozářenou přírodou. Po delším estetickém působení daném opakováním tohoto střetání kalného a barevného světa se ve čtenáři postupně utváří (vlivem působení i řady dalších prvků složité skladby díla) negativní vztah k hrdinovi vylíčenému v přímé autorské řeči jako by zcela bezzájmově a neutrálně.

Významnou roli sehrávají i prosazování *t.* i nejruznější, zdánlivě nepatrné stylistické prostředky. Autor prosazuje své sympatie nebo antipatie k těm či oněm hrdinům a odtud i k těm či oněm životním postojům také tím, že v tzv. polopřímé řeči, v nevlastní přímé řeči a smíšené řeči sotva postřehnutelně mísí řeč postav s vlastní autorskou řečí a tak skrytě, a tudíž zvlášť účinně, ovlivňuje své čtenáře ve shodě se svými ideovými cíli. V naší literatuře může být výrazným příkladem takového postupu styl prozaické trilogie M. Pujmanové.

Volba skryté, iluzivní metody prosazování *t.*, popř. metody přímé, antiiluzivní, realizované otevřenými autorskými vstupy, je závislá na druzích a žánrech literatury (lyrika bude vždy v tomto smyslu přímější, otevřenější, kdežto epika iluzivnější, skrytější); volba metody bývá ovlivňována i celkovou společenskou situací, někdy i časově převládajícími literárními zvyklostmi, módou. Celkově lze vypozařovat určitou zákonitost: v dobách prudkých revolučních nástupů i v jiných pohledných údobích vystupuje do popředí metoda antiiluzivní, přímého uplatňování ideových stanovisek, kdežto v údobích charakterizovaných stabilizací poměrů se shledáváme se skrytějšími způsoby umělecké realizace ideologických zájmů. Mnoho závisí též na uměleckém naturelu tvůrce, na jeho mentalitě, typu. Typologická závislost platí do jisté míry též při volbě toho či onoho druhu *t.*, jednak tradiční, obecněji již přijaté a zasahující problematiku všelidské morálky, jednak občanský průkopnické, adresně dobové politické; u některých autorů budou převažovat ty, u jiných ony *t.*, jejich vzájemný poměr se bude rovněž odlišovat v závislosti na tématu atd. Největší

umělci bývají dobově nejvíce angažováni, a přitom zpravidla tak, že dobové politické tendence, jež vyjadřují, jsou vybrány a osvětleny takovým způsobem, že mají nadčasový, obecně lidský význam.

Tendenční je však nepochybně každé dílo umělecké literatury, jen *t.* jsou různé a různé jsou také způsoby jejich uměleckého prosazování. Tyto okolnosti působí určité potíže při interpretaci pojmu, neboť obvykle za umělecky nepravá a nedostatečná jsou považována ona umělecká díla, která obsahují *t.* pro interpretujícího nepřijatelnou, anebo zase jsou v té nebo oné době nebo pro ten či onen druh příjemců uměleckého díla nepřijatelné ty nebo ony způsoby její umělecké akcentace, takže je pak sama *t.* hodnocena pejorativně. Valná část příjemců akcentuje onu *t.*, jež v nich bezděčně vyvolává iluzi netendenčnosti. Právě taková *t.* je považována za uměleckou, protože založenou na umění autora ideu nepozorovaně a účinně prosadit.

Čím talentovanější, lidský i umělecky zkušenější je autor, čím občansky odpovědnější, citlivější i pravdivější, tím ideově esteticky záměrněji a promyšleněji je jeho dílo koncipováno;

2. viz → konstanta a tendence.

js

■ TEORIE DRAMATU

(z řec. *theórein* = pozorovat, poznávat) – disciplína divadelní vědy, zabývající se vznikem a vývojem dramatu, stavbou dramatického textu a později, díky rozvoji divadelní vědy jako samostatného uměnovědného oboru, také jeho funkcí v divadelní inscenaci. Divadelní věda se v té šíři, jak ji chápeme dnes, formovala až na přelomu 19. a 20. stol. Počátky *t. d.* sahají svými kořeny až k Aristotelovi (384–322 př. n. l.), je tedy nepochybně starší než vlastní divadelní věda a souvisí tak obecně s literární teorií, resp. s → literární vědou. V současnosti tvoří pak *t. d.* hraniční obor mezi divadelní a literární vědou; svědčí o tom zejména diskuse o literárním nebo divadelním pojetí dramatického textu (→ drama).

Lit.: *Aristotelés*, Poetika, Praha 1964. Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *G. Freytag*, Technika dramatu, Praha 1944. *P. Szondi*, Teória modernej drámy, Bratislava 1969. *O. Zich*, Estetika dramatického umění, Praha 1931.

kn

■ TEORIE GRAFU

matematická disciplína, jejímž předmětem studia je graf. Pojem graf lze přesně definovat pouze matematicky jako množinu s binární relací. Zhruba však lze říci, že graf vystihuje u dané množiny

prvků (např. množiny všech textových pramenů díla) strukturu vztahů jejich prvků (např. časovou návaznost jednotlivých textových pramenů).

T. g. je používána téměř ve všech vědních oborech, v moderní lingvistice zvláště při studiu větných aj. vztahů; používá se rovněž v literární vědě, zejména v textologii při studiu vztahů posloupnosti textových pramenů díla. Tento vztah zachycuje → stemma, které je vlastně grafem. Pojem graf se používá rovněž při modelování geneze literárního díla jako rozhodovacího procesu, jak vyplývá z používání → teorie her v literární vědě.

Lit.: *J. Sedláček*, Kombinatorika v teorii a praxi, Praha 1964.

vš

■ TEORIE HER

matematická disciplína, zabývající se teorií optimálního rozhodování v určitých konfliktních situacích. Vychází ze zobecněného pojmu hry (zhruba odpovídající běžné představě), která je popsána soustavou pravidel, určujících chování hráčů (systémů) a popisujících každý tah, tj. volbu z určitého počtu alternativ. Rozlišují se taky: a) osobní – alternativa je volena hráčem; b) náhodné – alternativa je určena náhodným způsobem. Rozlišují se hry s dokonalou informací (každý hráč zná při osobním tahu výsledky všech tahů předchozích), hry s nedokonalou informací aj.

T. b., jejíž základy položili E. Borel (1921), J. von Neumann (1928) aj., byla aplikována v řadě oborů, mj. i v literární vědě (J. Levý, J. Lotman). Významnějších výsledků bylo dosaženo při modelování geneze uměleckého překladu, rovněž i geneze a recepce literárního díla. Při modelování se vychází z předpokladu, že tvorba i recepce díla je rozhodovací proces, spočívající ve výběru jedné alternativy ze všech možných alternativ v dané situaci. Takový model lze pak považovat za hru o jednom účastníku (překladatel, autor nebo čtenář), dále za hru s dokonalou informací (znalost výsledků předchozích rozhodnutí). Určitým zdůvodněním uvedeného modelování jsou existující popisy racionálních kroků („tahů“) při umělecké tvorbě (např. E. A. Poe).

Adekvátnost modelování pomocí *t. b.* v literární vědě je dána naší schopností udat alternativy rozhodování v dané situaci.

Lit.: *D. Blackwell*, *M. A. Girsbick*, Teorie her a statistického rozhodování, Praha 1964. *J. Levý*, Geneze a recepce literárního díla, in: *J. L.*, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. *Tyž*, Umění překladu, Praha 1983. *J. Lotman*, Lekcií po strukturalnoj poetike I, Tartu 1964. *E. A. Poe*, Filozofie básnické skladby, in: Jak se dělá báseň, Praha 1970.

vš

■ TEORIE INFORMACE

matematická disciplína (součást → kybernetiky), jejíž základy položili C. E. Shannon a W. Weaver v r. 1949; zabývá se především studiem otázek přenosu informace (zprávy, sdělení) komunikačním (sdělovacím) → kanálem. *T. i.* vznikla z praktických potřeb sdělovací techniky (telekomunikační přenos); později, zvláště v souvislosti s pojmem → entropie a jejím odhadem v přirozených jazycích, byla *t. i.* aplikována i na oblast společenských věd (jazykověda, literární věda, estetika aj.). Ústředním pojmem *t. i.* je pojem → informace, který je ovšem chápán ve smyslu selektivním (statistickým), neboť udává počet elementárních rozhodnutí (ano-ne; → bit), nutných k nalezení určitého jevu (zprávy) v souboru všech možných jevů (zpráv) daného procesu. Při aplikaci *t. i.* v literární vědě se vychází z předpokladu, že literární dílo je druh sdělení, které je výsledkem selekční a kombinatorické činnosti autora; následnost jednotlivých prvků je potom zkoumána jako posloupnost, v níž možnost výskytu každého prvku je podmíněna předcházejícími prvky.

Přístup *t. i.* k literárnímu dílu je však komplikován tím, že ne vždy jsme schopni a ne vždy je možno udat úplný soubor možných prvků daného procesu (jeho „abecedu“) a jejich vzájemné vztahy. Kromě toho *t. i.* vychází z pojmu informace selektivní (statistické), kterou nelze adekvátně postihnout estetickou hodnotu (i když byly činně pokusy); zcela stranou zůstávají otázky ideové aj. *T. i.* je proto použitelná jen „jako pomocná metoda pro přesnou analýzu vnitřního uspořádání díla“ (J. Levý).

T. i. je někdy chápána jako synonymum širší oblasti, teorie komunikace, ve které je prováděna všestranná analýza přenosu sdělení komunikačním kanálem (jazyková, literární → komunikace).

Lit.: C. E. Shannon, W. Weaver, A Mathematical Theory of Communication, Urbana 1949. C. E. Shannon, Prediction and Entropy of Printed English, in: Bell System Technical Journal 30, 1951. A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Paris 1958. J. Levý, Teorie informace a literární proces, in: J. L., Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1972. Teorie informace a jazykověda, Praha 1964. vš

■ TEORIE LITERATURY

jedna ze tří hlavních disciplín → literární vědy, studující obecné principy, kritéria a kategorie a) umělecké literatury a b) literární vědy samé. Do prvního případu patří dvě skupiny vzájemně podmíněných problémů, totiž jednak *teorie literární*

bo díla (→ poetika), zahrnující otázky literárního stylistické, versologické, strofické, genologické a textologické, jednak *teorie literárního procesu*, studující podstatu a obecné vývojové zákonitosti literatury jakožto formy společenského vědomí, obecné aspekty vztahů literatury k společenskému životu individuálnímu, kolektivnímu i k literaturám jiných národnostních řad. Je proto v těsném kontaktu s psychologii literatury, → sociologií literatury a se → srovnávací literární vědou, která stojí již na přechodu mezi *t. l.* a literární historií. Druhou integrální složkou *t. l.* je studium principů a kritérií samotné literární vědy, tedy otázky metodologické, filozoficko-estetické, světonázorové a ideologické, exponované programově zvláště marxistickou literární vědou a těsně spjaté s problematikou literární kritiky.

Literárněteoretická problematika byla až do počátku 20. stol. součástí rozličných oborů – filologie, poetiky, estetiky a filozofie umění. Až do druhé pol. minulého stol. existovala jenom jako pomocná součást bádání literárněhistorického, nedostatečně od něho diferencovaná. Jako samostatný obor uvnitř literární vědy se *t. l.* konstituovala – analogicky s marxistickým rozlišením historického a dialektického materialismu a s de Saussurovým rozlišením diachronního a synchronního badatelského přístupu – po první světové válce, a to v procesu překonávání jednostranného historismu a → pozitivismu v humanitních disciplínách.

Termín „*t. l.*“ vstoupil do literárněvědného systému vlivem mladé sovětské literární vědy (Tomaševskij, ovšem v pojetí zúženém na poetiku, později Timofejev), zatímco v Německu nadále ještě převládá označení „allgemeine Literaturwissenschaft“ (obecná literární věda); termín „*t. l.*“ se však poslední dobou vžívá i v západních zemích, a to hlavně vlivem Wellekovy a Warrenovy knihy Theory of Literature (1942).

Lit.: M. Glowinski, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. F. M. Golovenčenko, Vvedenje v literaturovedenje, Moskva 1964. J. Hrabák, Poetika, Praha 1973. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. Týž, Studie z estetiky, Praha 1966. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London 1955. S. Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze I–III, Warszawa 1954–65. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1972. Teorija literatury I–III, Moskva 1962–65. L. J. Timofejev, Základy teorie literatury, Praha 1965. B. Tomaševskij, Teorie literatury, Praha 1970. M. Webrli, Základy modernej teórie literatury, Bratislava 1965. R. Wellek, A. Warren,

Theory of literature, New York 1963.

pt

■ TEORIE ODRAZU

těž *leninská teorie odrazu* – základní princip dialektickomaterialistické gnosologie (teorie poznání) a zároveň i estetiky. Na rozdíl od dřívějších stupňů materialismu, které rovněž z teorie odrazu vycházely, avšak bez aplikace dialektického pojetí, marxismus nechápe odraz jako pasivní „fotografování“ vnějšího světa, ale jako rozporný a složitý proces poznání smyslového i rozumového, teorie i praxe. V tomto procesu nedává se člověk jen trpně ovlivňovat vnějším světem, nýbrž působí na něj a prací jej přetváří pro své cíle.

Z Leninových úvah o otázkách estetiky, obsažených v knize *Materialismus a empiriokriticismus*, jasně vyplývá, že zákony teorie odrazu platí i pro umění; estetika a umělecká kritika získávají kritéria pro rozpoznání pravdivého zobrazení života i tvorbě jen tehdy, uznají-li lidské počítky a představy za odraz objektivních věcí a procesů.

Podrobnější výklad → obraz literární, → mimesis, → socialistický realismus.

Lit.: B. Mejlach, Lenin a problémy ruské literatury konce 19. a počátku 20. století, Praha 1953. S. Šabouk, Umění, systém, odraz, Praha 1973.

vl

■ TEORIE UMĚLECKÉHO PŘEKLADU

někdy též *translatologie* – literárněvědný obor, který se jako relativně samostatná vědecká disciplína konstitoval poměrně pozdě, až v 50. a 60. letech 20. stol. Využívá poznatků a metod srovnávací lingvistiky, srovnávací stylistiky, literární komparistiky a obecné teorie literatury, opírá se o dějiny překladu, překladatelských teorií a o dějiny literatury vůbec i o kritiku a pro všechny tyto obory zároveň slouží jako pomocná věda, která nabízí řadu podnětů. V posledních letech *t. u. p.* usiluje o přechod k exaktním metodám, a to příklonem k teorii informace a komunikace, poučením v teorie her apod.

Proces překladu chápe *t. u. p.* jako sémiotickou operaci, jejímž cílem je podat maximálně invariantní informaci, ale jejímž výsledkem je variant originálu, který se v optimálním případě nepocituje jako variant a začleňuje se do domácí literatury a kultury. Na překlad se *t. u. p.* dívá jako na pojem historický (různá vývojová období vkládala do tohoto pojmu různý obsah a vyžadovala různý vztah k původnímu textu) a umění překladu charakterizuje jako zvláštní druh umění reprodukčního (přirovnává se často k herectví). Každý překlad má v podstatě dvě fáze: *analýza* originálu směřuje k dokonalému poznání smyslu

i výstavby celku i částí původního textu i k vyhodnocení shod a rozdílů v poměru k literatuře, do níž se má překládat; v této fázi se úkol překladatele blíží úkolu kritika, popř. textové kritiky; *syntéza* pak představuje vybudování nového textu v jazyce, do něhož se překládá, a to vybudování díla v plně jednotě obsahu a formy a s respektem k národní a individuální specifitě; v této fázi se překladatel stává zvláštním případem autora, na rozdíl od autora originálu však vychází ze skutečnosti už slovesně umělecky ucelené zformované, při své práci ovšem mobilizuje i své vlastní poznání skutečnosti. Protože někdy k naplnění obou fází překladu chybějí předpoklady u jedince (znalost jazyků, zejména exotických, není vždy spojena se schopností psát např. dobré verše), dochází někdy (zvláště v poezie) ke kooperaci jazykového znalce (který se také dobře vyzná v kultuře a společenském pozadí originálu) a autora (nejčastěji básníka); znalec provede analýzu a připraví esteticky neztracený překlad (tzv. podstrojník nebo interlineární překlad) s co nejbohatším komentářem, básník pak na těchto základech vybuduje nový text. Jestliže originál je z jakýchkoli důvodů nedostupný, překládá se někdy z překladu do jiného jazyka; takovému překladu se říká překlad z druhé ruky a *t. u. p.* ho připouští jen v krajních případech (např. ztracené originály řecké literatury se překládají z latinských překladů).

Marxistická *t. u. p.* prosazuje realistický překlad, který je nikoli naturalistickou kopií, nezachovává pouhé formální obrysy textu, ale především jeho významovou a estetickou hodnotu; proto marxistická *t. u. p.* zpracovává metodiku rekonstrukce skutečnosti a zdůrazňuje i pro překlad kategorie třídnosti, lidovosti a stranickosti; zároveň odmítá idealistické předpoklady o neopakovatelnosti tvůrčího aktu a vyvrací teze o nepřeložitelnosti. Každý překlad je vždy dobovou, společensky, literárně i individuálně podmíněnou konkretizací a interpretací díla. Jeho úkolem je učinit cizí dílo faktem domácí literatury, ale zároveň je zachovat jako tvůrčí projev jiné národní kultury a jiné tvůrčí individuality. Z toho vyplývá základní problematika a obtížnost překladatelského aktu, která závisí také na jazykové podmíněnosti díla (je větší v poezie než u prózy apod.) a stupňuje se, není-li úroveň vyspělosti stejná u obou jazyků, kultur a národů. Na výsledek překladatelského úsilí působí také kromě toho stav překladatelské tradice a tvůrčí schopnosti překladatele. Při každém překladu dochází k určitým posunům, z nichž některé jsou objektivně nevyhnutelné (vyplývají z rozdílů obou kultur, z nestejného repertoáru výrazových prostředků) a zmenšují se metodou → substitucí (popř. → kompenzací), jiné jsou individuální; jestliže překladatel neuplatňuje žádný stylistický přístup

(překládá bez koncepce), dochází k výrazové nivelizaci díla; jestliže nahrazuje původní styl funkčně podobným stylem domácím, jeho poetika pohlcuje poetiku originálu; ideálním případem je vytváření nového „adekvátního“ stylu, který často znamená obohacení domácího stylistického rejstříku o nový rukopis. Překlad také prodlužuje život literárního díla – v cizím jazykovém prostředí může živě působit i dílo, které je ve své původní literatuře z jazykových důvodů již „zastaralé“.

T. u. p. se zformovala nejdříve v SSSR a v socialistických zemích, zcela v souladu s vysokou překladatelskou tradicí. V západních pracích o překladu dlouho dominovalo hledisko lingvistické, sovětská překladatelská teorie se vyvíjela v plodném sporu linie lingvistické (A. V. Fjodorov) a literárněvědné (K. Čukovskij, I. Kaškin aj.). Průkopník české vědecké *t. u. p.* J. Levý, podobně jako sovětská *t. u. p.* vyšel z domácích překladatelských teorií.

Lit.: J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963. *Masterstvo perevoda I–VI*, Moskva 1959–69. A. Popovič, *Poetika umeleckého překladu*, Bratislava 1971 (s bibliografií a slovníkem pojmů).

mb

TEORIE VERŠE viz VERSOLOGIE

TERCETO viz SONET

■ TERCÍNA

(z ital. terza = třetí) – italská strofa složená ze tří desetiřádkových nebo při ženském závěru jedenáctiřádkových veršů jambického spádu, rytmovaných aba, bcb... yxx, (y). Prostřední verš se tedy pojí rýmem s lichými verši sloky následující atd., až k závěrečnému verši básně, jímž se obvykle prostřední rým poslední sloky uzavírá. *T.* optimálně umožňují členit a gradovat myšlenku podle triadického schématu teze, antiteze a syntézy. *T.* byla přejata z Provensálska (→ sirventés) italskými renesančními básníky. Místrem *t.* se stal Dante v *Božské komedii*, v české poezii je poměrně vzácná (Vrchlický).

pt

■ TERMINUS A QUO

(lat. = datum, od něhož), též *terminus post quem* (= datum, po němž) – výrazy užívané v historickém bádání při datování jevu, jehož přesný časový údaj neznáme; označují dolní časovou hranici (tj. nejstarší možné datum), kdy mohl zkoumaný jev nastat, zjištěnou nepřímou podle určitých známých souvislostí onoho jevu. V literární historii a v textologii se tímto způsobem dospívá zejména k dataci určitého literárního díla (textu): např. v *Máchově Poznamenání* se vysky-

tuje název vrchu Klíč, který Mácha – jak vyplývá z jeho *Zápisníku* – poznal 2. srpna 1832; tím je dán *t. a. q.* (*t. p. q.*) pro vznik *Poznamenání*.

Opakem *t. p. q.* je *terminus ad quem* (= datum, k němuž), zvaný též *terminus ante quem* (= datum, před němž), označující horní časovou hranici (tj. nejpozdější možné datum), do které sledovaný jev mohl nastat; např. *Máchův dopis Hindlovi* z ledna nebo února 1836, v němž se zmiňuje o dokončení svého románu *Cikáni*, udává *t. a. q.* pro jeho vznik. Zjištěním jak *t. p. q.*, tak *t. a. q.* je tedy vymezen časový úsek, v němž ke zkoumanému jevu došlo.

vš

■ TETRALOGIE

(z řec. tetra = čtyři, logos = řeč) – v obecném významu čtyřsvazkové umělecké dílo, budované jako soubor motivicky, látkově nebo problémově více nebo méně spjatých. Původně v antice označoval soubor tří → tragédií a jednoho → satyrského (později i vážnějšího) dramatu, předváděný v soutěžích o athénských svátcích dionýsiích (→ trilogie).

Prozaickou tetralogií je např. *Jiráskova kronika U nás* (Úhor, Novina, Osetek, Zeměžluč), napsaná v letech 1897–1904; v poezii známe „válečnou tetralogii“ Viktora Dyky (Lehké a těžké kroky, Anebo, Okno, Poslední rok).

tb

■ TETRAMETR

(z řec. tetrametron = čtyřměr) – v antické metrice verš rozčlenitelný ve čtyři tzv. metra (→ metrum 2), tj. stejné metrické jednotky nižšího řádu, stopy nebo dvojstopy; např. trochejský *t.* katalektický (– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ ∪) nebo jambický *t.* akatalektický (∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ ∪) aj.

mc

■ TETRAPODIE

(z řec. tetrapodiá = čtyřstopa) – metrický celek ze čtyř úzce spjatých stop, v antické metrice např. tetrapodie daktylská, jedna z nejčastějších daktylských řad v lyrických partiích | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪.

mc

■ TETRASTICH

(z řec. tetra = čtyři, stichos = verš), v názvosloví latinského původu též kvarteto, kvartet – čtyřveršová strofa. Uplatňuje se např. v → sonetu.

pt

■ TEXT

(z lat. *texere* = tkát, stavět; *textum* = utkané) – 1. *obecně* každý výsledek řečové činnosti, tj. jazykový útvar, vzniklý konkrétní realizací jazykového systému. Pojem text tak na nejobecnější rovině není omezen pouze na psanou (tištěnou) podobu, ale zahrnuje produkt řečové činnosti vůbec. Někdy se však termínem *t.* rozumí pouze: a) psaná, popř. tištěná podoba záznamu (v tomto smyslu jsou *t.* i texty počítačové), nebo b) jazykový útvar jakýmkoli způsobem zaznamenaný a uchovaný (např. v psané nebo tištěné podobě, zaznamenaný na magnetickou pásku, popř. na jiném zařízení pro uchování informace apod.); zdůrazňuje se možnost další reprodukce.

Pojem *t.* je víceméně synonymem obecnému pojmu → jazykový projev (promluva), dále pojmu → komunikát, při jehož užívání se zdůrazňuje komunikační aspekt, tj. proces přenosu informace (zprávy, jazykového sdělení) komunikačním → kanálem;

2. z *hlediska* → *textologie* je pojem *t.* chápán ve dvou aspektech: a) jako konečný jazykový tvar, výsledek tvůrčí činnosti autora na literárním díle za daných okolností a podmínek, nebo b) jako grafický zápis výsledku tohoto tvůrčího úsilí, se schopností předávat literární dílo a umožňující jeho další reprodukci.

Lit.: viz → *textologie*.

vš

■ TEXT KANONICKÝ

těž *text kanonizovaný* (z řec. kanón = hůlka, měřítko, pravidlo) – 1. v *teologii* text (např. biblické knihy) oficiálně uznaný církví za závazný (za kánon);

2. v *literární vědě* text, vzniklý na základě textové kritiky → textu výchozího a přijatý jako základ pro všechny typy kritického vydání (→ *edice*) literárního díla na daném stupni jeho studia, tj. pokud nové zkoumání historie textu díla nepřinese nové výsledky. I když textologem určený výchozí text je poslední autorovou tvůrčí redakcí díla, je nutno v něm opravit (→ *emendace*) všechna nečitelná a porušená místa. K porušení textu nejčastěji dochází cizími vlivy (chyby opisovačů, sazečů, mechanické a neorganické zásahy redaktorů, cenzurní vlivy atd.), někdy i zásahem samotného autora, např. při mechanickém a nedůsledném opravení chyby i při změnách motivovaných jinými cíli než uměleckými. Při posuzování, co je a co není porušení textu, se přihlíží k celé historii textu díla a každá změna se hodnotí z hlediska její příčiny, původu a důsledku v textu. Rozlišují se proto změny, které jsou v souladu s autorovým tvůrčím záměrem, a změny tento záměr porušující. vš

TEXT STROJOVÝ viz STROJOVÝ TEXT

■ TEXT VÝCHOZÍ

jeden z historicky existujících → textových pramenů literárního díla, určený textologem jako základ pro přípravu → textu kanonického a posléze vydání literárního díla (→ *edice*). *T. v.* není výsledkem náhodné volby ze všech existujících textových pramenů díla, ale vyplývá ze studia vývoje textu díla, jeho historie i všech materiálů, vztahujících se k dílu a autorovi. Za *t. v.* nelze mechanicky volit poslední autorovu redakci díla ani vydání poslední ruky, tj. poslední vydání připravené pro tisk ještě autorem, popř. jím autorizované, protože změny provedené v textu mohly být motivovány i jinými zřeteli než uměleckými. Proto se za *t. v.* volí poslední tvůrčí autorova redakce díla, ve které se naposledy realizoval autorův umělecký záměr, vyznačující se aktivním uměleckým vztahem tvůrce k dílu. Rozpoznání konečného jazykového záznamu autorova uměleckého záměru, tj. určení *t. v.*, je cílem této etapy textologovy (editorovy) práce (→ *textologie*); tak např. proto, že B. Němcová nemohla pro nemoc již důsledně revidovat text *Babičky* pro druhé vydání z r. 1862, volí editoři za *t. v.* znění prvního vydání z r. 1855, které je poslední úplnou tvůrčí redakcí, a přejímají do něho jen → *emendace* nedopatření, opravených ve druhém vydání.

vš

■ TEXTOLOGIE

(z lat. *texere* = tkát, stavět, *textum* = utkané a řec. *logos* = slovo, nauka) – literárněvědná a lingvistická disciplína, která studuje genezi, historii a autorství → textu literárního díla (obecně lze uvažovat i o díle neliterárním). Cílem *t.* je rekonstrukce textového procesu, tj. všech fází, které proběhly do vzniku textu díla. V tomto smyslu je textový proces cíleným → systémem, jeho funkcí je z hlediska autora vytvoření textu díla. Teprve procesem recepcí se text mění v dílo. Při rekonstrukci textového procesu vychází textolog z množiny → textových pramenů (dochovaných, ale i nedochovaných), jejichž vzájemnou závislost zkoumá a vztah posloupnosti event. znázorňuje → *stemmatem*. Základní metodický princip současně *t.* spočívá v tom, že textový proces se nestuduje izolovaně v jednotlivých místech různých znění (→ *varianty*), ale jako funkční systém textových pramenů, existující v rámci dobových souvislostí, za kterých text díla a jeho prameny vznikají. Praktickým výsledkem rekonstrukce textového procesu je příprava vydání textu díla tiskem (→ *edice*); součástí této přípravy je zhodnocení všech textových pra-

menů, určení → textu výchozího a na základě jeho kritického prověření a opravení (→ emendace) ustavení → textu kanonického, úprava textu k vydání, uspořádání spisů a jednotlivých svazků, příprava → komentářů. Textový proces se studuje též pro potřeby literární historie, kdy osvětluje genezi a společenskou recepci textu díla; studiem stylistiky textových proměn napomáhá adekvátnímu pochopení smyslu díla (→ interpretace).

Textologické studium proto nevede nutně k edici díla; každá edice však nezbytně vyžaduje textologickou analýzu.

Pojem *t.* byl zaveden ve 20. letech sovětským vědcem B. Tomaševským jako náhrada na Západě dosud užívaného termínu *textová kritika* (textual criticism, Text-kritik, critique des textes). Jestliže dříve označení oboru bylo důsledkem odlišné metodologie, dnes lze konstatovat oborové sblížení, i když se uchovávají tradiční jazykové pojmy. T. vznikla v kritickém ovzduší humanismu při vydávání antických děl, ale též i bible (biblická kritika) na základě praktické potřeby, protože dochované texty byly často porušené a neúplné. Bylo nutno získat původní znění (→ archetyp) studiem dochovaných pramenů. Později byl tento přístup aplikován i na texty středověké, v novější době se na základě konstituování *t.* jako samostatné vědecké disciplíny rozšířila i na texty novověké. Podle toho se někdy rozlišuje *t.* antická, středověká a novověká. Pro současnou *t.* je metodologicky charakteristické využívání matematiky a jejího pojmového aparátu, též i samočinných počítačů (→ matematické metody v literární vědě).

Lit.: Editor a text, Praha 1971. D. S. Lichačev, Tekstologija, Moskva 1962. Osnovy tekstologii, Moskva 1962. B. Tomaševskij, Pisatel i kniga, Leningrad 1928, Moskva 1959. J. Hrabák, F. Tenčík, Úvod do studia literatury, Praha 1970. F. Miko, Text a štýl, Bratislava 1970. P. Vašák, Metody určování autorství, Praha 1980.

vš

TEXTOVÁ KRITIKA viz TEXTOLOGIE

■ TEXTOVÝ PRAMEN

každé rukopisné nebo tištěné znění (i částečné) → textu díla, na kterém je prokázána autorova účast. Pojem *t. p.* zahrnuje rukopisy (→ autograf) a pracovní texty prokazatelně revidované autorem, tj. rukopisné náčrty díla i jeho čistopis, strojopis psaný autorem nebo diktovaný a autorem revidovaný, autorem opravované tiskárenské korektury aj. Z tištěných znění do *t. p.* patří všechny otisky díla, na kterých je možno autorovu úplnou účast dokázat nebo předpokládat, tj. časopisecká a jiná vydání vyšlá před knižní pub-

likací, knižní vydání vyšlá za autorova života, posmrtná vydání připravená pro tisk ještě autorem aj. Jestliže scházejí autentické a autorizované prameny, používají se při přípravě vydání díla (→ edice) i cizí neautorizované opisy, popř. vydání pořízená bez autorovy aktivní účasti. Za důkaz o autorově účasti na vydávání díla slouží jednak doklady materiální, tj. existující rukopis, autorem opravené předcházející vydání sloužící jako předloha pro tisk, korektury, autorova korespondence, deníky, redakční, nakladatelské i cenzurní dokumenty aj., jednak doklady vyplývající z textové kritické (→ textologie) i stylistické analýzy textu, tj. především z jeho srovnání s jinými díly téhož autora. V některých případech nebývá znám autor díla nebo některého *t. p.* a je nutno určit jeho autorství, tj. provést → atribuci textu.

Povinností textologa při přípravě kritického vydání (→ edice) je shromáždit, srovnat a kriticky zhodnotit veškeré dostupné *t. p.* (→ textologie) i prozkoumat dokumentační materiál, týkající se vývoje a publikační historie vydávaného díla.

Historický i textový vztah posloupnosti dochovaných nebo i předpokládaných *t. p.* daného díla graficky znázorňuje → stemma.

Lit.: viz → textologie.

vš

■ TEZE

(z řec. thesis = položka), též *těžká doba* verše – metricky důrazná část stopy, taktu (protiklad lehké doby čili → arze), obvykle označovaná *x*, *∟* aj.

pt

■ THÁMOVCI

skupina básníků z počátků českého národního obrození, seskupená kolem dvousvazkového almanachu *Básně v řeci vázané* (1785), redigovaného V. Thámem. Literatura *t.* (V. Thám, V. Stach, F. Knobloch, T. Pavelka a později B. Dlabáč) znamená odvrát od úzké náboženské tematiky barokní poezie a svým přehodnocením české literární tradice a pokusem vyjít vstříc souboré poezii evropské získala i přes svou odvozenost značný význam ve vývoji české literatury. Poezie thámovského seskupení, tematicky i žánrově většinou omezená na → anakreontiku, selanky a pastorály, je někdy podle celoevropského kulturního proudu označována jako české literární → rokoko.

mc

■ THRÉNOS

(řec. = žalozpěv) – žánr starořecké lyriky, smutčný zpěv nad mrtvým, opěvující jeho ctnosti, činy nebo zásluhy. *T.* jsou v poezii řecké zastoupeny v tvorbě Simónidesové a Pindarové, v literatuře římské u Ovidia a Naevia. Na antickou tradici navázali renesanční básníci – humanisté, např. F. Petrarca, G. Pontano aj., v polské literatuře zvláště J. Kochanowski, jehož sbírka *Treny* (1580), žalozpěvy nad ztrátou básnickovy dvouleté dcery, představují z hlediska námětu i z hlediska kompozičního (jsou budovány jako cyklus s náznakem epického děje a filozofickou sentencí) dílo jedinečné v evropské literatuře.

kn

■ TIRÁDA

(z franc. tirade = nabubřelá chvála) – 1. v *retorice* – záplava slov, mnohomluvnost, která je často planým povídáním, vyjádřeným však nadneseným deklamačním stylem nebo frázovitým způsobem. Ve stejném významu jako *retorika* užívá *t.* i literatura, nejhojněji se *t.* vyskytuje v starých románských památkách;

2. v *poetice* – řada veršů spojovaných → asonancí (prostředek oblíbený zejména ve starofrancouzském eposu);

3. v *budbě* – dlouhá řada rychle hraných nebo zpívaných tónů, popř. druh melodické ozdoby.

kn

TIRÁDOVÝ RÝM viz RÝM TIRÁDOVÝ

■ TITUL

(z lat. titulus = nápis, návěstí, jméno), *nadpis* – úvodní samostatná část literárního díla jmenné nebo větné povahy, sloužící jako jeho označení (Temno; Života bído, přec tě mám rád). Je to jediná součást literárního díla, která je přímo předurčena k tomu, aby figurovala v neliterární komunikaci, tj. nikoliv jen jako součást sdělení, jímž je dílo, ale zároveň jako součást sdělení o díle (v kritikách knihy, literárněvědných studiích, rozhovorech čtenářů apod.). Zároveň – vedle své funkce pojmenovavací – přináší *t.* čtenáři první informaci o knize, naznačuje žánr díla (52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida), téma (Rok na vsi), hlavní postavu (Ondřej Čerňáček), uvádí jeho základní, velmi často symbolický motiv (Siréna, Němá barikáda) a současně se tak obrací přímo k určitému kruhu čtenářů (některými svými rysy se pak částečně přibližuje reklamnímu sloganu).

Před objevem knihtisku *t.* v dnešním smyslu neexistoval, první informace o díle byla buď zcela od díla oddělována, anebo se přesunula na

vlastní začátek textu (→ incipit). *T.* se poprvé objevuje se zavedením zvláštního listu před vlastním textem a liší se od *t.* v dnešní době zvýšeným zdůrazněním své informativní funkce (tu dnes často přejímá např. sdělení na záložce knihy), což postihovalo výrazně jeho strukturu: skládal se z prostého pojmenování díla a z bližší informace o něm (Labyrint světa a ráj srdce: to jest Světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání; ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí uspokojení a radosti že přichází). V dalším vývoji se druhá část *t.* postupně zkracuje a časem buď mizí, nebo je nahrazena → *podtitulem*.

Lit.: J. Hrabák, *K morfologii současné prózy*, Brno 1969. J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1984.

mc

TONÁLNÍ SYSTÉM viz VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM

■ TÓNICKÝ SYSTÉM

tónismus (z řec. tónos = protažení, přízvuk) – versifikační systém stabilizující počet přízvukných slabik ve verši bez ohledu na počet a rozmístění slabik nepřízvukných. *T. s.* je typický především pro poezii starogermánskou (Beowulf, Edda) a staroruskou (byliny). Principy *t. s.* se dosud silně prosazují zejména v poezii anglické, neboť angličtina jim vychází vstříc svým izochronismem taktů, a to i v rámci verše sylabotónického. V anglické sylabotónice totiž tendence po normování přízvuků převažuje nad tendencí po normování počtu slabik. V moderním ruském verši ožil principy *t. s.* v zásadě již volný tónický verš V. Majakovského.

V české poezii má *t. s.* značně odvozené postavení. Uplatnil se především jako verš ohlasové (F. L. Čelakovský) nebo překladové poezie. V systému českého verše je spíše pocítován jako volnější varianta sylabotónického systému, v zásadě – stejně jako slabičně nestálý hexametr nebo pentametr – nepřekračující hranice sylabotónismu. O jeho programové osamostatnění v našem kontextu se pokusil až O. Theer (drama *Faëthon*, 1916), mnohem výrazněji se však zákonitosti *t. s.* mohly v českém verši prosadit v krátkém období po r. 1945 pod vlivem ruské poezie sovětské, zejména pak Majakovského.

Lit.: J. Hrabák, *O charakter českého verše*, Praha 1970. Týž, *Polyglotta*, Brno 1971. Týž, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956.

mc

TOPIKA viz TOPOI

TOPOGRAFIE viz POPIS UMĚLECKÝ

■ TOPOI

(množ. č. od řec. topos = místo), též *loci communes* (lat. = obecná místa) – 1. původně termín antické rétoriky a logiky, v nichž tzv. topika studovala *t.* jakožto všeobecná formální hlediska umožňující diskusi o daném objektu;

2. v soudobé literární vědě jsou jako *t.* označována pevná klíše nebo myšlenková a výrazová schémata, společná celé kulturní oblasti a přecházející z antické literatury přes latinský středověk, renesanci a baroko až k současnosti, např. „locus amoenus“ neboli líbezná krajina (tradiční přírodní kulisa s loukami, potůčky, pahorky, svěžím vánkem a zpěvem ptactva), „puer-senex“ (lat. = hoch-stařec) jako protiklad mládí a stáří, „slavík“ anebo „zraněný pastýř u pramene“ atd.

Literárněvědná *topika* (něm. Toposforschung) jakožto výzkum literárních *t.* sleduje jednak literární tradici určitých ustálených obrazů, motivů a myšlenkových formulí, jednak se zabývá tradicemi určitých zobrazovacích technik. Hlavní přínos topiky, kterou rozpracoval zejména švýcarský romanista E. R. Curtius, spočívá ve vyvrácení romantizujícího názoru, že básnictví je bezprostředním výrazem citu.

Lit.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948. J. Hrabák, *Ze starší české literatury*, Praha 1964.

pt

■ TORNÁDA

(z provens., podle lat. tornare = točit, vířit) – 1. v širším smyslu → refrén;

2. v užším smyslu závěrečná strofa obvyklá u básnických forem provensálského původu, u → kancóny, → sirventésu, → balady, zvaná též poslání (→ envoi). Obsahuje pointu, pozdrav básníka posluchači či mecenášovi, doporučení nebo resumé básně.

pt

■ TORZO LITERÁRNÍ

(z ital. torso = pařez, špalek) – zprvu archeologický pojem, označující poškozené nálezy antických artefaktů, později přeneseny do oblasti umění a literatury vůbec; na rozdíl od → fragmentu, který označuje pouze část nebo úryvek nějakého celku, znamená *t.* neúplný celek díla (část chybí z důvodů různých, např. poškození, nedokončení apod.). V kritické praxi se tyto pojmy většinou nerozlišují.

tb

■ TRADICE LITERÁRNÍ

(z lat. tradere = odevzdávat, předávat) – řada relativně stabilních idejí, skutků, symbolů, popř. literárních postupů a tvarů, které se po dlouhou dobu přenašejí z minulosti a slouží k prosazování určitých národních a třídních cílů. Kategorie *t. l.* patří do teorie kultury. V literárněvědné rovině vyhrcoje otázky kontinuity a diskontinuity historického vývoje literatury a potvrzuje diferenciaci veškeré literární tvorby z hlediska leninské teorie dvojí kultury. Podle společenské funkce tak rozlišujeme *t. konzervativní*, zaměřené k uchování daných sociálních pořádků a existující hierarchie hodnot, a *t. progresivní*, vyjadřující úsilí literatury o vyšší společenský řád.

T. tvoří párovou, komplementární kategorii s kulturním → dědictvím (literárním odkazem). Obě slouží k reinterpretaci a requalifikaci, k znovuosvojení literárních hodnot minulosti ve světle nově vznikajících společenských podmínek a potřeb. Mezi oběma kategoriemi se obvykle striktně nerozlišuje. V pracích badatelů NDR převládá pojetí kulturního dědictví jakožto kategorie syntetičtější a obecnější ve srovnání s dílčím pojmem *t.* Netypické je naopak pojetí nadřazující pojem *t.* kulturnímu dědictví.

V závislosti na historické, sociální a ideologické motivaci vznikají rozličné uměleckohistorické koncepce *t.*

a) *Buržoazní tradicionalismus* se rozšířil v literární vědě 19. století, kdy odrážel evolucionistické iluze o nepřetržitěm vzestupném vývoji buržoazní společnosti a spontánní důvěru v pojem *t.* Krize imperialistického období pojem *t.* problematizuje a atomizuje, sílí iracionalistické, subjektivistické a imanentistické přístupy k *t.*, buržoazní tradicionalismus poklesá v značně vyprázdněný instrument státotvorné ideologie a pokouší se diskreditovat revoluční hnutí pro údajnou destrukci národních *t.* (A. Novák).

b) *Antitradicionalismus moderny* programově odvrhne pokrytecký a formální poměr vládnoucí třídy k *t.*, krizi buržoazního tradicionalismu však mylně zaměňuje s krizí *t.* vůbec. Ve snaze prosadit umění nové a neposkvřené estetismem minulosti vyúsťuje mnohdy v mechanickou negaci *t.* (Teige).

c) *Dialektiku t. a modernosti, t. a inovace*, propracovali zejména představitelé marxistické meziválečné kritiky (Z. Nejedlý, J. Wolker, B. Václavek, J. Fučík), vycházejíce často z podnětů Šaldových. *T.* pojali jako integrační politický faktor, umožňující obranu kultury a obranu kulturou za předpokladu, že literatura nepodlehne nebezpečí konzervatismu a tvůrčím způsobem rozvíjí „velké“ *t.* bojovného demokratického lidovosti a pokrokového folklóru. Takto chápaná *t. bojovní* se stává základnou budování nové socialistické

ké kultury a komunisté jejími legitimními dědici.

Pro progresivní společenské působení *t.* je rozhodující nadvláda tvůrčího přístupu k *t.* nad přístupelem imitativním. Z *t.* nelze přejímat hotové formy a vzory, ale především podněty. Exaktní východisko pro zkoumání *t.* v literatuře vytváří tzv. nitranská škola analýzou literární metakomunikace, která probíhá v širokém rejstříku zjevných anebo skrytých, komplementárních anebo selektivních, afirmativních anebo kontraverzních *vztahů metatextu k prototextu*. Podle A. Popoviče „tradice je výběr z literární minulosti, přenos anebo odevzdávání současných textů jako živé aktivity přítomnosti“, přičemž motivaci výběru nevysvětlíme z vnitřních potřeb literatury, ale ze vztahu literatury k aktuální skutečnosti.

Lit.: Dialog über Tradition und Erbe (sb.), Berlin 1976. Literárna a literárnomúzejná tradícia (sb.), Dolný Kubín–Nitra 1980. *Z. Nejedlý*, Komunisté – dědici velikých tradic českého národa, Praha 1946. Tradition in der Literaturgeschichte. Beiträge zur Kritik des bürgerlichen Traditionsbegriffs bei Croce, Ortega, Eliot, Leavis u. a. (sb.), Berlin 1972. *S. Wollgast*, Tradition und Philosophie. Über die Tradition in Vergangenheit und Zukunft, Berlin 1975. *J. Peterka*, Metamorfózy tradice, Praha 1983.

pt

■ TRAGÉDIE

(z řec. tragóidía = zpěv kozlů; od tragos = kozel a óidés = zpěv; i ve slově óidés se psalo, ale nevyslovovalo) – jeden ze základních a nejstarších dramatických žánrů, → drama vážného obsahu, zobrazující → tragično; obdobně jako → satyrské hry a → komedie odvozuje se i původní antická *t.* z bohoslužebných zpěvů, oslavujících boha Dionýsa (písně, tzv. dithyramby, přednášel většinou sbor převlečený za satyry, Dionýsovy průvodce, někdy – zvláště na Peloponésu – přímo za kozly). Postupným dramatičováním dithyrambů se zrodila dramatická forma, která se v průběhu vývoje diferencovala nejprve na *t.* a satyrskou hru (jiný výklad spojuje vznik *t.* s písní při obětování kozla). První k vývoji dramatické formy přispěl Arión; přerušoval zpěvy sboru epickým vyprávěním náčelníka chóru, který líčil Dionýsovy příběhy. Z peloponéských dithyrambů vznikl dramatický útvar teprve v Attice (střediskem byly Athény); Thespis uvedl – podle tradice v letech 536–533 př. n. l. – první *t.*, postavil v ní proti → chóru sólového herce, který rozmlouval se sborem v jambické promluvě, nebo na otázky chóru, popř. jeho náčelníka, odpovídal (býval proto označován jako hypokrités, ten, kdo vysvětluje); tak byl vytvořen předpoklad pro vznik dramatického → dialogu. Aischylos později zavedl druhého, Sofoklés ještě tře-

tího herce (každý z nich hrál dvě i více rolí), otevřeli tak cestu k propracování dramatického → konfliktu.

Antickou *t.* otvíral většinou → prolog (→ expozice), po něm nastupuje chór (→ parodos), který zůstává na scéně často po celou hru, odchod chóru v závěru je označován pojmem → exodos. Mluvené, dialogické části hry (→ epizoda; psány byly obvykle v antickém nářečí s jambickým třístopovým veršem) se střídaly s písněmi chóru (v lyrických metrech a dórským nářečí; → stasimon), do hry se vkládaly také sborové tance, žalozpěvy (→ kómos), sólové zpěvy (→ monódie) nebo střídavé zpěvy herců (dvou, tří) za doprovodu dobových nástrojů (kitharis). Antická *t.* spolu s komedií postavila základy k dramatickému umění, objevila princip stavby syžetu, konflikt, požadavek → dramatické jednoty děje (popř. též místa a času), umění stavět → scénu, využít → peripetie, vytvořila zároveň předpoklady k žánrové diferenciaci dramatu.

K nevýznamnějším tvůrcům starořecké *t.* po Thespidovi patřili Frynichos, Choirilos, její vývoj však kulminoval myšlenkově i dramaticky v 5. stol. př. n. l. v díle Aischyla, Sofokla a Eurípida. Aischylos (Oresteia, Spoutaný Prométheus) hledá ještě příčinu pádu svých hrdinů v tom, že se svými omezeními lidskými silami marně stavějí proti vyšší síle osudu. Vývoj *t.* byl ve starém Řecku původně spjat se státním kultem (odtud tematické omezení a výrazná orientace na mýtus). Počínaje Sofoklem (Král Oidipus, Oidipus na Kolónu, Antigóné, Ělektra) proniká do *t.* náhoda, vina už není jednoznačně určena osudem, ale její příčiny tkví přímo v postavách (tragický omyl – Oidipús); zde se rodí → peripetie. U Eurípida (Média, Trójanky, Ífigeneia v Aulidě, Ífigeneia na Tauridě, Ělektra) se obráží krize patriarchální společnosti, klesá význam mytologických látek, chór, který je v antické *t.* původně dramaticky organickým činitelem hry, ustupuje do pozadí, zatímco narůstá dramatická plastičnost a psychologická hloubka hlavních postav. Do *t.* proniká rodná a milostná problematika, → rozuzlení nemusí být nevyhnutelně tragické (Ífigeneia).

Starořecká *t.* zůstávala ve spojení s Dionýsovémi slavnostmi, předvádění her se uskutečňovalo obvykle formou soutěže, každý autor uváděl většinou tři *t.* – nejčastěji spojené v → trilogii – a jednu satyrskou hru (→ tetralogie). Divadla, v nichž byly *t.* hrány, podměnila některé rysy antické *t.*, zdůvodňující užívání → masek, které omezily individualizaci postav. Nedostatek jevištní techniky bránil měnit místo děje, proto o řadě událostí se musil divák dovědět ze zpráv posílů (odtud také staticčnost a epičnost antické *t.*).

Současně s krizí řecké společnosti ve 4. stol. př. n. l. je zaznamenán úpadek *t.*; v helénistické

době – zvláště v Alexandrii – je *t.* pěstována převážně epigonsky (3. stol. př. n. l.), proslula tzv. plejáda tragických básníků, nejznámější byl Lykofrón. V lidových vrstvách se počal ujímat nový žánr, → mimus.

Rímané *t.* převzali od Řeků již jako svébytný dramatický žánr; poprvé uvedl v Římě řeckou *t.* (v latinském překladu) Livius Andronicus (r. 240 př. n. l.). Římské *t.*, které z řeckých vzorů (nejčastěji z Eurípida) vycházely tematicky i formálně, se označovaly jako *crepidata* (= v řeckém sandálu), další tematický okruh římské *t.* tvořily trojské pověsti, zpracovávány byly však také domácí historické náměty (*fabula praetexta* = v lemované římské tóze). K nejznámějším autorům náleží G. Naevius (270–201 př. n. l.), Q. Ennius a zvláště M. Pacuvius (220–130 př. n. l.) a L. Accius (170–86 př. n. l.). V době úpadku římské *t.* v 1. stol. n. l., kdy jeviště opanovala → atellána a mimus, byly v okruhu vzdělanců pěstovány tzv. knižní *t.* (→ knižní drama), určené k předčítání (Seneca, pod jehož jménem se dochovalo deset *t.*, ale též Ovidius aj.).

Středověk přerušil vývoj *t.*, zprvu dokonce odmítá drama vůbec. Na antickou *t.* navazuje až renesance, zpočátku pouze prostřednictvím Senekových her; antické *t.* – pro malou znalost řečtiny – zpřístupňovaly převážně latinské překlady; vzorem novověké *t.* se stává v prvé řadě Eurípidés.

Novověká *t.* se tematicky neomezuje na mýtus, čerpá z historických námětů, také ze současnosti; jestliže ústředním motivem antické *t.* je rozpor lidské vůle s vyšší mocí, novověká *t.* se soustřeďuje na rozpory mezilidské, státnické, v → katarzi je sledován zřetel psychologický; dramatická stavba předpokládá větší počet herců, na druhé straně však prakticky vymizel chór. Objevení textu Aristotelovy Poetiky (1498) otevřelo cestu ke snaze nově řešit otázky dramatické stavby *t.* R. 1570 formuluje L. Castelvetro kategoricky požadavek tří → dramatických jednot; v čisté podobě jej naplnil až francouzský → klasicismus (17. stol.), umělecky nejpresvědčivěji P. Corneille (Cid), J. Racine (Berenika, Faidra). Francouzský klasicismus přinesl také požadavek, aby se dramatická střetnutí (vraždy, souboje apod.) odehrávala výhradně za scénou, podle antických vzorů epigonsky vyžadoval státnost, patetičnost a rétoričnost, dramatická stavba nejednou postrádá rozvinutou → kolizi.

Novověkému pojetí *t.* byla bližší renesance španělská (Lope de Vega) a anglická (Marlowe, Shakespeare) tím, že kladla oproti pozdějšímu klasicismu důraz na realistické oživení *t.*, využila přínosu středověkého divadla a zdůrazňovala pouze jednotu děje (podobně jako Aristotelés), požadavek jednoty času a místa většinou odmítala. Tímto směrem se v reakci na francouzský klasi-

cismus vyvíjí *t.* v Německu; významný předěl v jejím vývoji tvoří přelom 18. a 19. stol., doba rozkvětu starořeckých studií, která evropskému dramatu přinesla nezkreslený odkaz řecké *t.* Německé drama usiluje dílem Lessingovým (Emilia Galotti), Goethovým (Faust) a Schillerovým (Don Carlos, Marie Stuartovna) vyrovnat se také např. s myšlenkovou závažností tohoto základního dramatického žánru.

T. se jako dramatický žánr uplatňuje v různých modifikacích také ve 20. stol., např. v díle H. Ibsena, A. Strindberga, G. Hauptmanna, M. Gorkého, E. O'Neill, A. Millera, F. Garcíi Lorcy, J. Anouilhe aj. Trvalým přínosem pro evropskou dramatikou je také tematický odkaz antiky (Antigoné, Médeia, Elektra, Héraklés atd.). Z našich autorů se *t.* nebo jejímu námětovému vlivu věnovali P. O. Hviezdoslav, bratři Mrštíkové, J. Vrchlický, J. Zeyer, O. Theer, J. Hilbert.

Lit.: Aristotelés, Poetika, Praha 1964. N. Berkovskij, Eseje o tragédii, Praha 1962. K. Fritz, Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962. A. Lesky, Die griechische Tragödie, Stuttgart 1957. C. Leech, Tragedy, Norfolk 1974. G. Lukács, Metafyzika tragédie, Praha 1967. L. Lucas, Tragedy, New York 1957. O. Mann, Poetik der Tragödie, Bern 1958. Fr. Nietzsche, Zrození tragédie, Praha 1922. G. Thomson, Aischylos a Athény, Praha 1952.

kn

■ TRAGÉDIE OSUDOVA

1. typ → tragédie, v které se děj soustřeďuje ke střetnutí postavy s nepřízní osudu, proti němuž se jedinec touží vzepřít silou své vůle i činů; *t. o.* přihlíží víc k vnějším skutkům, jimiž se porušuje předurčený osud nebo stanovený mravní řád, než k psychologickému uchopení a pravděpodobnosti konfliktu. Motiv osudu je příznačný zvláště pro starořeckou tragédii ovlivněnou mýtem (viz zejména Sofoklés, Král Oidipús), kde se osud stává projevem vůle bohů. Motiv osudu se později objevuje v 17. stol. u Calderona a zvláště výrazně především v německé dramatičce 18. stol., která v této stránce osobitě navazuje na řeckou tradici (Goethe, Ífigeneia na Tauridě a především Schiller, Nevěsta messinská).

Radikální změnu vnaší do pojetí osudu romantismus, v němž osud splývá s démonickými prvky (E. T. A. Hoffmann) nebo je chápán fatalisticky: významný je v této souvislosti zvláště motiv dědičné kletby, který později tak příznačně poznamenal dramatik H. Ibsen;

2. v užším smyslu se *t. o.* někdy nazývají hry videňského lidového divadla se strašidelnými prvky, jejichž tématem je provinění se proti křesťanské etice (např. Raupach, Mlynář a jeho dítě).

Lit.: M. Enzinger, Das deutsche Schicksalsdram-

ma, Innsbruck 1922. O. Görner, Vom Memorabile zur Schicksalstragödie, Berlin 1931.

kn

■ TRAGIČNO

způsob zpodobení vážného uceleného děje obvykle většího rozsahu, který se vyskytuje ve všech literárních druzích, nejvýrazněji ovšem v → dramatu, kde prostřednictvím → dramatické akce, přímo, nikoli pouhým → vyprávěním, působí na divákovy city. Základním rysem *t.* je utrpení ústředních postav, které v divákovy probouzí soustrast s hrdiny a strach o ně. *T.* se však neměří pouze bolestmi tělesnými nebo zase jen duševními, ale utrpením mravním, které většinou provází hrdinovo poznávání (→ anagorize). Utrpení hrdiny bývá důsledkem vážného, většinou neřešitelného sporu, v němž navíc mají významnou úlohu rozdílné pohnutky a zájmy jednotlivých protihráčů. Hrdina se má rozhodnout mezi klidem života a klidem svědomí, vnější konflikt bývá tedy umocněn ještě vnitřním sporem, hrdinovým váháním (Shakespeare, Hamlet). Závěr takového děje tvoří nejčastěji hrdinova záhuba, nejednou však také smír (Corneille, Cid), někdy vyplyne z logiky syžetu, jindy z vnějšího nečekaného zásahu (*deus ex machina*).

Ve shodě s dějem tragédie, vážným a důstojným, také její hrdinové jsou ušlechtilější, vznešenější, zkrátka ideálnější (nezapomeňme na kulturní původ → tragédie) než obyčejné nebo karikované osoby komedie. Nejdříve to jsou sami bozi, později vládcové, teprve za renesance proniká do tragédie reálnější živel; → měšťanská truchlohra jde dokonce tak daleko, že volí hrdiny z nižších vrstev a řeší také problematiku společenskou a sociální. Podstatou *t.* tedy není pouze svár nebo pád vznešené osobnosti, ale spíše vzpoura jednotlivce proti osudu, mravním řádům, zákonům přírodním, později i společenským, tedy zápas mezi dobrem a zlem, jindy také mezi svobodou vůle a nutností. Poměr mezi vinou a trestem bývá v tragédiích různý a obvykle podtrhuje tragičnost konfliktu; trest nad vinou někdy vysoko převažuje (Sofoklés, Antigoné), jindy je naopak mírný (Shakespeare, Král Lear). Na mravním i estetickém působení tragédie se neodmyslitelně podílí → katarze, která podtrhuje její konečné vyznění.

Lit.: Aristoteles, Poetika, Praha 1964. G. W. F. Hegel, Estetika, Praha 1966. G. Lukács, Metafyzika tragédie, Praha 1967. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1968.

kn

■ TRAGIKOMEDIE

divadelní žánr, který slučuje dramatické prostředky → tragédie i → komedie; pojem *t.* není přesně vymezen, někdy se jí rozumí vážný děj s humorným rozuzlením, jindy naopak komediální zápletky ústící do vážného nebo tragického řešení. V obou variantách se → tragično i → komično organicky prolínají, ať už formou kontrastu (typické zvláště pro Shakespeara), nebo stálou přítomností komického i tragického živlu v syžetu i postavách (Molière).

Kořeny tohoto žánru lze najít už v římské lit. 3. stol. př. n. l. u Plauta (*Amfitryón*), vlastního rozvoje se mu dostalo za renesance (Guarini, *Pastor fido*, 1590). Na tuto novou tradici navazují tzv. hořké komedie W. Shakespeara (především *Troilus a Kressida*), ve Francii nejlépe Molière (*Tartuffe*, *Misantróp*). *T.* ovlivnila také dramatikou německou (Lessing, Hebbel) a na přelomu 19. a 20. stol. se stala svou nedůvěrou ve vypjatou dramatickou linii tragédie i v úsměvný nahléd komedie inspiračním impulsem k novému vývoji dramatu; svými prostředky se uplatňuje v hrách Ibsenových, Čechovových, u A. Schnitzlera, G. B. Shawa, později zřetelně u F. Dürrenmatta a v hrách → absurdního dramatu. Ve vývoji *t.* jsou zřetelné linie jak směrem k tragédii, tak ke komedii, zároveň však také linie k umocnění obou komponent, z které se zrodila *tragiřaška* (A. Jarry, E. Ionesco aj.).

Lit.: K. S. Gubke, Die moderne Tragikomödie, Theorie und Gestalt, Göttingen 1968. M. T. Herrick, Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England, Urbana 1962. J. L. Styan, The Dark Comedy, The Development of Modern Comic Tragedy, Cambridge 1968.

kn

■ TRAKTÁT

(z lat. *tractatus* = výklad, pojednání) – starší označení pro teoretickou práci, objasňující některý důležitý problém z oboru věd nebo umění; ve středověku původně učené pojednání o náboženských otázkách, později se termínu *t.* užívalo i pro práce filozofické (např. Spinozovy *t.* ze 17. stol.) nebo estetické (Lessing, Černyševskij). Ve starší české literatuře nese název *t.* řada prací, např. *T.* o mládeci marnotratném (tiskem 1515), *T.* o sesazení krále Jiřího (dílo Hilaria Litoměřického z doby poděbradské), Chelčického *T.* o zákonech aj. Petr Chelčický (15. stol.) patří mezi nejvýznamnější autory staročeských *t.*

ko

■ TRANSAKCENTACE

(z lat. *trans* = přes a *accentus* = důraz) – neusoulad mezi místem přízvuku, jaké vyžaduje mluvnická norma a jaké vyžaduje metrum sylabotónického verše; projevuje se při skandování verše přemístěním přízvuku z místa vyžadovaného normou jazykovou na místo vyžadované normou metrickou. mc

TRANSLATOLOGIE viz **TEORIE UMĚLECKÉHO PŘEKLADU**

■ TRAVESTIE

(z ital. *travestire* = převléci, parodovat) – žánr humoristické literatury, karikující témata tradičně pojímaná jako vznešená. Přestože samo travestování je příznačné pro středověkou literaturu (podkladem jsou tu často biblické texty), jako žánr se *t.* stabilizuje až za renesance (F. Berni, *Orlando rifatto*, 1514). Vrcholným obdobím *t.* je osvětenství (Baumauerova *Aeneida*, 1783, v české lit. J. P. Koubek, *Básníková cesta do pekla*, 1842, *t.* mýtu orfeovského). Podobně jako u → parodie, i podstata *t.* a samotná její „žánrovost“ spočívá na vnějších vztazích díla, a nikoliv na jeho vnitřních vlastnostech. Ze současného hlediska tak oba tyto dříve přísněji odlišované žánry splývají, takže lze *t.* posuzovat jako typ parodické poezie, jenž ponechává vznešené téma (obsahové složky) parodovaného útvaru a komiku těží ze směšného, snižujícího způsobu jeho ztvárnění. mc

■ TREATMENT

(čti *trítment*, angl. = zacházení, pojetí) – termín označující fázi vzniku filmového → scénáře, která již pokročila od prozaické literární podoby filmové povídky; funkcí *t.* je podat představu o dramatickosti a také filmovosti zvoleného příběhu. *T.* je proto již psán formou dialogů a člení filmový dramatický děj do jednotlivých dějových úseků (obrazů, → scén), jak by měly být pak realizovány ve filmu. Pro vznik scénáře hraneho filmu se u nás *t.* objevuje jen zřídka, obvykle se však používá při práci na scénáři animovaného filmu.

Lit.: *Film a filmová technika*, Praha 1974. V. Vančura, *Rád nové tvorby*, Praha 1972. kn

■ TRIBRACH

(z řec. *tribrachys* = s trojí krátkostí) – v časoměrné metrice stopa o délce tří mor, realizovaná třemi krátkými slabikami (○○○). mc

■ TRILOGIE

(z řec. *tria* = tři a *logos* = slovo, řeč) – 1. *původně* soubor tří starořeckých → tragédií, tvořících dohromady jeden tematický celek, čerpající z téhož mýtu a předváděný při athénských slavnostech tzv. dionýsií v jediném dni; spolu se závěrečnou → satyrskou hrou tvořila tragická *t.* čtyřdílnou → tetralogii. Z původních starořeckých *t.* se cele dochovala pouze Aischylova *Oresteia* z r. 458 př. n. l., jež tvořila tetralogii spolu s nedochovaným satyrským dramatem *Próteus*;

2. *dnes obecně* rozměrné literárně umělecké dílo, sestávající ze tří relativně samostatných částí, zpravidla více nebo méně spjatých tematicky (látkově), motivicky nebo problémově (→ cyklus). Novodobou dramatickou *t.* je např. Schillerův *Valdštejn* (Wallenstein, 1800), skládající se z dramatu *Valdštejnův tábor*, *Piccolominiová a Valdštejnova smrt*. V moderní české próze tvoří *t.* např. románový cyklus M. Pujmanové *Lidé na křižovatce*, *Hra s ohněm a Život proti smrti*, válečné romány B. Benešové *Úder*, *Podzemní plameny* a *Tragická duha* aj. Trojdílný soubor menších slovesných děl (např. básní) se nazývá *triplych* (podobně i soubor tří výtvarných děl). tb

■ TRIMETR

(z řec. *trimetron* = trojzrámek) – 1. *v antické metrice* verš rozčlenitelný ve tři tzv. metra (→ metrum 2), tj. ve tři stejné metrické jednotky nižšího řádu, stopy nebo dvojstopy; např. jambický *t.* ○ – ○ – | ○ – ○ – | ○ – ○ – ;

2. *v moderní versologii* verš se dvěma závaznými → dieresemi, tedy verš intonačně trojdílný. mc

■ TRIOLET

(franc. podle ital. *trio* = trojice, tj. trojí opakování) – lyrická forma básni duchaplného, epigramatického obsahu, skládající se z jediné strofy o osmi zpravidla osmislabičných verších, spojených jen dvěma rýmy, přičemž první verš se opakuje celkem třikrát (odtud název *t.*), druhý dvakrát, a to podle veršového schématu A B a A a b A B nebo A B b A a b A B. *T.* je blízký formě → *rondelu*; ve Francii jej skládali např. Marigny a Daudet, v Anglii Henley, v Německu Goethe, Platen, Chamisso aj., u nás J. Vrblický (Přípitek):

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

jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou píšeš, první není.

pt

■ TRIPODIE

(z řec. tripús, gen. tripodos = trojstopý) – v antickém básnictví metrický celek ze tří úzce spjatých stop, např. tzv. *bémiepés*, tj. poloviční hexametr, připojovaný obvykle jako epóda (dopěvek) k delším veršům; je katalektickou tripodií daktylskou (- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | -).

mc

TRIPTYCH viz TRILOGIE

■ TRISTICH

(z řec. tria = tři; stichos = verš) – trojveršová strofa. Vyskytuje se zejména v → tercínách, → ritornelech a v závěrečných tercetech → sonetu.

pt

■ TRIVIÁLNÍ LITERATURA

(z lat. trivium = trojcestí, křižovatka; později triviális = obecně dostupný, pouliční) – 1. *historicky* označení pro literaturu prozaickou a dramatickou, zaměřenou jako tzv. „pokleslá“ rovina umění na široký okruh nenáročného čtenářstva a diváctva. Rozvoj *t. l.* spadá hlavně do druhé poloviny 18. stol. a počátku 19. stol. a souvisí s tehdejšími rychlým růstem městského obyvatelstva, jehož vkusu (zejména méně vzdělaných vrstev, spjatých ještě se starými barokními uměleckými tradicemi) vycházeli vstříci: rozvíjí tradiční prvky barokní tvorby, především dobrodružnou fantastiku plnou kouzel a nadpřirozených postav, líbují si v drastické komice a naturalistickém líčení hrůz. Typickým produktem této *t. l.* jsou především jarmareční tisky a knížky zábavného → lidového čtení, jejichž tituly (např. Zavražděný utopí svého vraha, Příběhy z časů rytířstva aj.) již samy charakterizují obsah i povahu *t. l.*, k níž se dále řadí též → hrůzostrašný román a čtené odrůdy a napodobeniny klasického → černého románu, šířené v laciných vydáních, podobně jako loupežnické romány tehdy oblíbeného autora Ch. A. Vulpiuse (jehož román o italském banditovi Rinaldu Rinaldinim z r. 1797 se dočkal nesčetných přepracování, nápodob a pokračování). Dramatickou obdobu *t. l.* představuje tzv. melodramatický repertoár (→ melodrama) divadelních scén předměstského typu, zaměřený na stejný okruh publika. *T. l.* v nemalé míře zasáhla svým vlivem i do oblasti literatury nejvyšší (→ preromantismus, → romantismus);

2. *obecně* souhrnné označení pro prozaickou produkci, která se nevymezuje ani historicky, ani

tematicky nebo žánrově, ale označuje pouze jistý typ literární produkce, zaměřený výhradně k zábavě publika; vyznačuje ji jednostranné soustředění na děj, pohlcující ostatní složky díla, schematická kompozice, zjednodušená kresba postav, záliba ve vnějších efektech, rozvíjení děje na základě povrchní motivace s tradičním → happy endem. Jazykové prostředky *t. l.* jsou zaměřeny jen ke snadnému čtení. *T. l.* není totožná s označením zábavná literatura, ale rází se jako termín nadřazený (dosud však obecně nevídaný) pro celou oblast literatury „pokleslé“ ve všech etapách jejího historického vývoje, tedy též literatury → bulvární, konzumní apod., nověji se zavádí též termín *paraliteratura*.

Lit.: H. O. Burger, Studien zur Trivialliteratur, Frankfurt a. M. 1973. D. Bayer, Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963. M. Beaujon, Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans, München 1970. J. Hrabák, K morfologii současné prózy, Brno 1969. M. Greiner, Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur, Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts, Reinbeck 1964. M. Thalmann, Die Romantik des Trivialen, München 1970.

tb

■ TROBAR CLU (NEBO CLUS), LEU A RIC

trojí styl provensálské (occitánské) poezie ve druhé pol. 12. stol.; *t. clus* a *t. ric* stály v opozici ke „snadnému“ slohu *t. leu*. Básníci *t. clus* (uzavřeného, hermetického stylu) zahalovali své skutečné nebo často jen domněle hluboké myšlenky do hádankovitých, temných a dvojakých výrazů, aby tím ještě vystupňovali dojem hloubky a nepřístupnosti. Vycházeli z poznání, že slova mají vedle svého doslovného významu také význam obrazný, a dospěli až k programovému popírání sdělnosti své poezie. Marcabru proklašoval, že jeho veršům rozumí jen velmi málo lidí a že ani jemu samému se vždy nepodaří jim porozumět. Jeho žák Alegret byl pyšný na své umění obdařovat své texty dvojmýslivým významem. *T. ric* (bobatý styl), jehož představiteli byli vynálezce → sestiny Arnautz Daniels, Giraut(z) de Bornelh, Ra(ì)mbautz d'Aurenga aj., neusiloval o hloubku myšlenky, ale o virtuózní žonglérské zvládnutí verše, rýmů a podobných prostředků. Lибоval si v málo obvyklých slovech a tvarech a zakládal si na pracné vytříbenosti. Zatímco *t. clus* zůstal omezen na svou vlast a na krátký čas pronikl jen do Itálie, *t. ric* ovlivnil vývoj evropské poezie. Výraz *t. clus* se stal pověstný a někdy se ho užívá jako synonyma pro hermetickou, nerosozumitelnou poezii vůbec a zaměřuje se i s → góngorismem.

Lit.: A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934. Týž, *La poésie occitane des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1945.

mb

■ TROCHEJ

(z řec. trochaíos = rychlý, běžící), řidčeji též *chorej* (z řec. choreios = patřící k tanci) – 1. v antické metrice stopa o délce tří mor, realizovaná následností dlouhé a krátké slabiky, v sylabotónické versifikaci následností slabiky přízvučné a nepřízvučné;

2. celý verš, opírající se o trochejskou metricou osnovu. V české sylabotónické poezii je *t.* nejběžnějším veršovým útvarem, neboť klade značně menší požadavky na výběr lexikálního materiálu než → jamb a → daktyl. Protože každý dvojslabičný slovní celek potenciálně realizuje trochejskou stopu a každý slovní celek čtyřslabičný trochejskou dipodii, stoupá v českém trocheji frekvence dvojslabičných a čtyřslabičných slov, každé užití tříslabičného celku pak v zásadě bývá kompenzováno souběžným užitím jednoslabičného slova v arzi. V českém sylabotónickém systému stojí *t.* a jamb v opozici k daktylu jako verše s dvojslabičnou alternací, s přísně normovaným počtem slabik, ale naopak s volnějším podkládáním iktovaných pozic přízvukem.

mc

TROJVERŠÍ viz TRISTICH

■ TROPUS

(z řec. tropos = obrat) – zpíváný liturgický text, tvořící vložku nebo doplněk liturgického zpěvu, jako např. Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictamus apod. Jeho význam měly *t.* blíže vysvětlit nebo citově umocnit. Rozlišují se zpravidla dva druhy *t.*: jedny zachovávají celkovou stavbu liturgického zpěvu, a jejich rozsah je tedy předem určen existujícím nápěvem, zatímco druhé bohoslužebný zpěv rozšiřují o nové textové hudební vložky. *T.* jsou dosvědčeny od počátku 10. stol., nejstarší *t.* vzniklé v Čechách obsahuje tzv. svatovítské troparium z r. 1235.

Lit.: Z. Nejedlý, *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, Praha 1904. J. Vilikovsky, *Latinská duchovní lyrika v Čechách*, in: J. V., *Pisemnictví českého středověku*, Praha 1948.

pt

■ TROPY

(z řec. tropos = obrat) – 1. v poetice souborné označení pro → metaforu, → metonymii a → ironii a pro všechny jejich druhy a účelové odrody. Všem *t.* je společně užívání slova ve více-

méně nezvyklém, „přeneseném“ významu, který vyplývá (je zjistitelný) jen z konkrétní situace (kontextu); tak ve Wolkrově verši „nezavřel očí svých jenom dům jediný“ je význam obratu „nezavřel očí svých“ dán gramatickou (syntaktickou) závislostí na slově „dům“ (očí domu = okna; očí svých nezavřel = v oknech se nepřestalo svítit = neustala práce = nenastal odpočinek). *T.* jsou běžné v hovorové řeči, v žurnalistice, rétorice i v krásné literatuře. Ve všech těchto oblastech se objevují *t.* „jediného (mimofádného) použití“, počítované jako objev, plod fantazie apod., vedle *t.* lexikalizovaných, u nichž pocit nezvyklosti se už ztratil a ani se již obvykle nevybavuje původní význam slova nebo obratu (např. vodovodní „kohoutek“), zvláště když došlo navíc k morfolo- gickému odlišení (zdrobněním apod.).

K lexikalizovaným *t.* tihne jazyk odborné literatury (např. „ječáb“ jako název stroje, „koruna“ hráze) i řeč hovorová, publicistická a krásná literatura; poezie a umělecká literatura jim přitom někdy navrácí jejich nezvyklost; např. v Bieblově básni Oldřichův dub dochází k takové deautomatizaci lexikalizovaného obratu „padnouti ve válce“ ve verších: „duní Oldřichův dub / málemže také nepad za války“. Jak v hovorové řeči, tak v žurnalistice a krásné literatuře se vedle lexikalizovaných *t.* vyskytují též *t.*, které chtějí zapůsobit svou originalitou; v krásné literatuře jsou navíc výrazným prostředkem obrazové výstavby díla.

Přenašení významu v *t.* může probíhat trojím způsobem: a) na principu věcných nebo logických souvislostí (→ metonymie), b) na základě podobnosti (→ metafora) nebo c) kontrastu (→ ironie); někdy se chápe i ironie jako zvláštní druh metonymie (kontrast je zvláštní druh logické souvislosti) nebo metaforu (negativní podobnost). Velké množství *t.* je možno vykládat dvojím způsobem, zároveň jako metaforu i metonymii; např. obrat „padnout za války“ je jak metaforou (smrt většiny postupujících nebo prchajících vojáků se podobá pádu), tak metonymií (pád je jen jedna fáze smrti, ale „padli“ i vojáci, které zasáhla střela, když leželi), jako metaforu i ironii apod.

T. se těšily pozornosti již v antice. Aristotelés v Poetice a Rétorice (4. stol. př. n. l.) užíval pro všechny *t.* výraz metafora a rozeznával v tomto „přenesení jména jedné věci na druhou“ tři případy: přenesení „z rodu na druh“, „z druhu na rod“ a „z jednoho druhu na jiný druh podle obdoby“. Zaměňování metaforu a *t.* trvá doposud ve výrazu metaforika, kterého se užívá místo přesnějšího termínu *tropika* (např. studie o Nezvalově metaforice si všímá nejen všech metafor, ale i metonymií). Učení o *t.* rozvinul v antice Quintilianus, doposud však *t.* představují málo prozkoumaný komplexní problém z pomezí lingvistiky, psychologie, noetiky a poetiky;

2. v rétorice antických skeptiků značily *t.* metodická pravidla, která umožňovala zdržet se úsudku. Ainesidémova soustava měla deset *t.*, Agrippova pět, v poslední vývojové fázi antického skepticismu byl počet *t.* zredukován na dva (zkoumatelná věc není poznatelná ze sebe sama ani prostřednictvím jiné věci).

Lit.: J. Hrabák, Poetika, Praha 1973. V. I. Korolkov, Semasiologičeskaja struktura metafory, in: Učenyje zapisky MGPIJJa 41, 1968. Týž, O vnejazыkovom i vnutrijazykovom aspektach issledovanija metafory, tamtéž 58, 1971. Poetics—Poetyka—Poetika, Warszawa 1961. B. V. Tomaševskij, Stich i jazyk, Moskva 1959. P. Trost, Notes pour une description structurale de la métaphore poétique, in: Cahiers de linguistique appliquée 1962. K. Tumlriz, Poetik I, Die Sprache der Dichtkunst, Leipzig 1912.

mb

■ TRUBADŮR

(z provens. trobador, od trobar = nalézat, vynalézat) – středověký provensálský básník, v 12. a 13. stol. autor textů i nářevů jihofrancouzské → kurtoazní lyriky, zpívané za doprovodu hudebního nástroje; obdobný dvorský básník se v severní Francii nazýval truvér, v Německu → Minnesänger. Tvorba *t.* byla psána v jihofrancouzském „langue d’oc“ (provensálštině) a interpretovali ji profesionální zpěváci, tzv. → žongléři (franc. jongleurs, český žakéři). Sami *t.* pocházeli z rozličných vrstev: byli mezi nimi jak panovníci a feudálové, tak talentovaní jedinci v dvorských službách. Sociální postavení *t.* a vznik jejich poezie byly přímým důsledkem ekonomického a duchovního rozkvětu jihofrancouzské feudální společnosti, jejíž mravy a způsob života se začaly od pol. 11. stol. výrazně kultivovat; relativní míra poměrná nezávislost jižních feudálů na královské moci podněcovaly smysl pro přepych, jehož vítaným doplňkem se stal i zájem o křehkou poezii, inspirovanou převážně kultem ženy a opěvující tzv. kurtoazní (dvorskou) lásku. Originalitu spatřovali *t.* v uplatňování zvláštních strofických forem, z nichž mnohé byly převzaty z lidové poezie (např. → pastorála, → alba, → serena aj.). Někteří *t.* záměrně usilovali o nesrozumitelný výraz a nejasné obrazy (→ trobar clu), zatímco jiným šlo naopak o zřetelnost vyjádření (trobar leu).

Lit.: F. Diez, Leben und Werke der Troubadours, Leipzig 1882. Týž, Die Poesie der Troubadours, Leipzig 1883. K. A. Ivana, Trubadury, truvery i minnesingery, S. Petersburg 1901.

ko

■ TRUCHLOHRA

(podle něm. Trauerspiel) – český ekvivalent pro novodobou → tragédii; neužívá se zpravidla pro označení tragédií antických. Dnes již zní poněkud archaicky.

kn

■ TVAR

termín přejatý z tvarové psychologie pro označení organizace nebo konfigurace prvků (zvláště formálních), jež vytvářejí jedinečný, neredukovatelný a zároveň smysluplný celek. Analýzy *t.* se – podobně jako výzkum struktury – snažily (vycházejíce od básnického jazyka a verše) postihnout nejspecifičtější významy a aspekty básnického díla; na rozdíl od pozdějšího a propracovanějšího přístupu strukturalistického byl tvarový přístup silněji spjat s duchovnědnými a filologickými tradicemi (A. Novák, O. Fischer, V. Jiráč).

Lit.: O. Fischer, Duše a slovo, Praha 1929. Týž, Slovo a svět, Praha 1937. V. Jiráč, Duch a tvar, Praha 1967. Týž, O smyslu formy, Praha 1946. J. Mukaiovský, Tradice tvaru, in: J. M., Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. V. Vančura, Řád nové tvorby, Praha 1972.

pt

■ TVŮRČÍ PROCES

(z lat. processus = postup), též *proces kreativní* (od lat. creator = původce, stvořitel) – specifický proces odrazu skutečnosti, jehož výsledkem je původní slovesné dílo. Po stránce gnoseologické je určen mnohonásobnou dialektikou činitelů objektivních a subjektivních, vrozených vlastností a získaných schopností, recepce a projekce, přičemž se uplatňuje primát objektivní reality (bytí) před vědomím tvůrce, praktického života před tvůrčím zobrazením, vnímání před fantazií aj. Komplexnost *t. p.* redukuje idealistické teorie 20. století absolutizací iracionálních, popř. patologických momentů (Freud) nebo popíráním historickospolečenské podmíněnosti tvůrceva vědomí (Jung); koncepce naivně materialistické naopak nedoceňují roli tvůrčího subjektu, zvláštních kvalit umělecké osobnosti – uměleckého typu, temperamentu, charakteru, talentu, osobní kultury, intuíce, senzibility, fantazie. Těsná souvislost *t. p.* a světónázorového přesvědčení se promítá v tvůrčí → metodě, která je osou každého důsledně realizovaného *t. p.*

Shrnutím individuálních psychologických rozborů (prováděl je např. Taine u Flauberta, Dilthey u Goetha, Mabillea u Huga, Toulouse u Zoly, C. Paricková u 55 různých básníků) se dospělo k rozlišení čtyř hlavních fází umělecké činnosti:

a) fáze přípravná, kdy se rýsuje motiv a autor k němu zaměřuje jednotlivé podněty, prameny a třídí materiál; b) fáze inkubační – postupně a někdy dlouhodobě zkoumání možností realizace, hledání logiky děje, stavba zápletek; c) fáze inspirace – náhle přicházející stav citového napětí, vnitřního rozjasnění a soustředění k předmětu tvoření, spojené s aktivizací fantazijní činnosti a výrazným ujasněním celkové koncepce. Inspirace vzniká z fáze inkubační začasť za velmi specifických podmínek a z nejrozmanitějších osobních pohnutek; d) fáze ověřování – první autorské konkretizace díla, spojené s revizí získaných hodnot, dotvářením stylu, přepracováním textu, jak je odhaluje textologické studium variant. Výsledná hierarchie, ztělesněná v ukončeném literárním díle, může vznikat jednak cestou převážně deduktivní (od celkové představy k detailům), pravidelnou a povolnou systematizací prvků, jak ji vylíčil např. E. A. Poe (1809–1849) ve Filozofii básnické skladby, anebo naopak převahou indukce – postupným sjednocováním detailů, při němž některá epizoda může převážít nad ostatními.

Vedle psychologie a textologie přispívá v oboru literární vědy k analýze *t. p.* nejnověji i → generativní poetika, která hledá v díle rozhodovací procesy, jež provázely jeho vznik a jsou v něm fixovány jako určitá řada logicky podmíněných sousledností.

Lit.: S. *Drota*, Osobnost a tvorba, Praha 1973. S. *Fischer*, Otázky literární psychologie, Praha 1917. Jak se dělá báseň, Praha 1970. A. G. *Kovalev*, Psychologija literaturnogo tvorčestva, Leningrad 1960. J. *Levý*, Geze a receptce literárního díla, in: J. L., Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. V. *Majakovskij*, Jak dělat verše, in: V. M., J. *Tausfer*, O verši, Praha 1951. Psychologie umění, Praha 1968. L. S. *Vygotskij*, Psychologie umění, Praha 1981. A. G. *Cejlin*, O práci spisovatele, Praha 1973.

pt

■ TYP

(z řec. *typos* = obrys, tvar) – umělecký obraz, jenž v konkrétní, individualizované podobě obsahuje specifické umělecké zobecnění. Při vytváření uměleckého *t.* má velký význam autorova životní i umělecká zkušenost, vztah k realitě, způsob výběru a ztvárnění a zároveň vliv reality na autora, jeho historická a společenská určenost. Pro *t.* je nutná jednota a vyváženost individuální a obecné stránky. *T.* není mechanickým sloučením již známých obecných a individuálních kvalit, ale je novou kvalitou, směřující k uměleckému poznání zákonů reality, k přiblížení se k objektivní pravdě. *T.* nezobrazuje vždy jevy nejběžnější, nýbrž takové, které zachycují hlavní tendence spo-

lečenského vývoje a jeho nejcharakterističtější projevy. Pojetí *t.* je rozdílné v různých historických obdobích, národních literaturách i literárních směrech. V literatuře socialistického realismu má při tvorbě *t.* velký význam zachycení revolučních perspektiv a zobrazení bojovníků za novou společnost (např. obraz Gamzy a Dimitrova z románu M. Pujmanové Lidé na křižovatce a Hra s ohněm).

Lit.: *Bersenbuch*: Zum Problem des Typischen in der Kunst, Weimar 1956. S. *Bočarov*, Charaktery i obstojatelstva, in: Teorija literatury. Osnovnyje problemy v istoričeskom osvěščenii. Obraz, metod, charakter, Moskva 1962. A. *Dremov*, Chudožestvennyj obraz, Moskva 1961. K. *Konrad*, O revoluční tradici české literatury, Praha 1980. T. *Pavlov*, O typickém ve skutečnosti a o jeho odrazu v umění, Praha 1956. V. *Ščerbina*, Problema tipičnosti, in: V. Š., Lenin i voprosy literatury, Moskva 1967.

hř

■ TYPIZACE

(viz → typ) – specifický proces uměleckého zobecnění a tím odhalování podstaty skutečnosti; týká se nejen „materiálu“ díla z oblasti objektivní reality, ale i jeho subjektivní stránky – autorových představ, myšlenek, citů atd. V tomto smyslu je *t.* jednou z nejdůležitějších vlastností literární tvorby. Není omezena pouze na jeden určitý literární směr, žánr apod. V *t.* se uplatňuje několikerym způsobem historičnost: ve vývoji pojmu (od pojetí *t.* v klasicismu, romantismu, kritickém realismu až po socialistický realismus), dále v působení konkrétního historického momentu – společenského a literárního vývoje – na literární tvorbu i v samotném uměleckém ztvárnění např. typických charakterů v jejich historické podmíněnosti a v jejich vývoji se zřetelem k perspektívám. Základem *t.* je dialektická jednota obecného a individuálního (nevyváženost těchto složek vede buď k hrubému → naturalismu, nebo ke → schematismu); jejím cílem je specifické umělecké poznání podstaty skutečnosti a jejich zákonů, „věrnější pojetí pravdy“. Výsledkem *t.* je typizační umělecký obraz; z toho vyplývají její podmínky – jednota zobrazení a výrazu, jednota subjektivního a objektivního, jednota noetické a estetické funkce díla a rovněž jednota částí a celku – vzájemná závislost a vliv typičnosti detailů a celkové struktury díla. *T.* je kvalitativním příznakem umělecké metody: nedá se tedy omezit pouze na zobrazování podstatných či nejčastěji se vyskytujících jevů.

hř

■ TYPOLOGIE LITERATURY

(viz → typ) – jedna ze speciálních oblastí teorie literatury, zabývající se problémy třídění (klasifikace) literární tvorby; *t. l.* vyhledává určité základní formy nebo obecné tvůrčí principy literatury, podle nichž pak stanoví kritéria klasifikace.

Nejstarší taková hlediska vypracovala již antická rétorika (Theophrastos, 4.–3. stol. př. n. l.), rozeznávající tři druhy řečnického stylu (tzv. → genera dicendi), a to: a) lehký styl (genus tenue, subtile, humile nebo gracile), vyznačující se jednoduchostí, nepoužívající stylistických figur (řečnických ozdob) a napodobující vlastně běžnou hovorovou řeč za účelem prostého sdělení nebo poučení (docere); b) střední styl (genus medium, mediocre, modicum nebo floridum), užívající již rétorických figur a usilující o líbivé, ale přesto jasně vyjadřování s cílem spíše příjemně pobavit (delectare) než tendenčně poučit nebo ovlivnit; c) vznešený, těžký styl (genus sublime, grande, vehemens nebo amplum), náročný a užívající maxima řečnických ozdob s cílem vyvolat citové vzrušení a pohnutí myslí a dovolený jen u vznešených látek, který přecházel často až do stylu temného, těžko srozumitelného (genus tumidum). Ve středověkých poetikách bylo toto členění zprvu uplatňováno i na literaturu a bylo vztahováno zároveň tematicky na tři tehdejší třídy – pastýře, rolníky a válečníky (po vzoru Vergiliových děl *Bucolica*, *Georgica* a *Aeneis*). Později se však začalo užívat spíše dělení dvojčlenného na ornatus facilis (lehké zdobení) a ornatus difficilis (těžké, obtížné zdobení).

Teprve koncem 18. stol. dochází k pokusům o specifickou klasifikaci umělecké literatury z hledisek filozofických a estetických. První je Schillerovo rozlišování básnictví → naivního a sentimentálního (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795–96), vycházející z předpokladů antropologických: zatímco „naivní“ básnictví odpovídá přirozenosti člověka, žijícího v přírodě, usiluje o pokud možno největší věrnost v napodobení skutečnosti (jako např. Homér, Shakespeare, Goethe), „sentimentální“ básník hledá přirozenost, kulturu a civilizaci ztracenou, ve vzdáleném ideálu, přičemž teprve vzájemným doplňováním obou principů (tj. naivního a sentimentálního) dospívá k ideálu lidskosti a krásy („krásné lidskosti“). Na Schillerovo členění navázala celá řada obdobných dvojčlenných typologických variant, a to v podobě základní dialektiky umění klasického a romantického, kterou vytyčili již teoretikové romantismu bratři Schlegelové a kterou rozpracoval ve svém estetickém systému Hegel, dále Nietzscheho rozlišování typu → apollinského a → dionýského (→ typy básníků). Typologie naznačená Schillerem dojrála v estetické teorii dvou základních uměleckých přístupů ke sku-

tečnosti – realistického a romantického; u nás toto pojetí rozvíjel již Ot. Hostinský, v sovětské literární vědě navazuje se na Bělinského hegelovské rozlišování umění reálného a ideálního např. v pracích Timofejevových aj.

V první polovině 20. stol. prošla *t. l.* kvantitativním rozvojem zejména v literární teorii německé, kde po řadě pokusů o nejrůznější dvojčlenné třídění (např. na typ auditivní a vizuální, plastický a múzický, lineární a malebný, uzavřený a otevřený, absolutistický a relativistický atp.; → typy básníků) plodně vyústila v novou klasifikaci E. Staigera (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946), vycházející z uplatnění principů epického, lyrického a dramatického v konkrétním literárním díle.

Zvláštní postavení v *t. l.* má třídění literárních děl podle jejich druhových (popř. rodových) a žánrových vlastností; také je předmětem speciální literárněvědné disciplíny, tzv. → genologie (viz též → druhy literární, → žánry literární). V širším smyslu setkáváme se s *t. l.* i v literární historii, a to v podobě klasifikace literárních děl podle tzv. historických stylů (např. gotika, baroko, rokokó apod.) nebo v marxistickém zásadním rozlišování třídního charakteru literární tvorby (literatura feudální, buržoazní, proletářská, socialistická); pokusem o speciální literárněhistorickou *t. l.* je rovněž → archetypální kritika, vzniklá v USA (N. Frye).

Lit.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berlin 1948. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*, München 1960. Th. Spoerri, *Der Weg zur Form*, Hamburg 1954. E. Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1967. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam 1929. O. Zich, *O typech básnických*, Praha 1937.

tb

■ TYPY BÁSNIKŮ

(viz → typ) – různorodé, zpravidla dvojčlenné nebo trojčlenné třídění básníků nebo umělců z obecně psychologických, estetických a jiných hledisek, přihlížející zejména k specifickým zvláštnostem tvůrčího procesu.

Již Aristotelés (Poetika) odlišoval básníky rozumové, vyrovnané, od básníků vášnivých, vzrůzněných. F. Schiller (O → naivním a sentimentálním básnictví, 1795) stavěl do protikladu básníky tzv. naivní – spontánní, přirozené, zaměřené k objektivnímu, realistickému ztvárnění skutečnosti (např. Homér, Shakespeare) a tzv. sentimentální – reflexivní, subjektivní, tvořící podle svých ideálů (např. Horatius, Ariosto, romantické konce 18. stol.). Analogicky bratři Schlegelové rozlišovali v historickém aspektu básníky

klasičké, tj. antičké, a básničky romantické, moderní, k nimž řadí většinu středověkých i novověkých autorů (např. Petrarca, Dante, Cervantes, Novalis), F. Nietzsche (Zrození tragédie, 1872) rozděluje umělecké druhy na apollinské (harmonické, klidné, jasné) a dionýské (mysteriózní, vášnivé, orgiastické). Představitelé dionýského umění – hudebník, tanečník, herec a lyrický básník – stojí v protikladu k apollinským umělcům – malíři, sochaři a epickému básníkovi. U nás např. J. Vrchlický rozeznával tzv. umělce, tvořící nadčasová, všeobecně srozumitelná díla (např. Homér, Goethe aj.) a tzv. věštce, vášnivě promlouvající ke své době a národu (např. Byron, Lermontov aj.). F. X. Šalda (Boje o zítřek, 1905) vytvořil osobitou hierarchii tří kategorií, a to: spisovatel – jev průměrný, netvořivý, odvozený; umělec – silný, opravdový, hluboký autor (např. Flaubert); básník – skutečný tvůrce, génius, „vzývatel a vyvolence osudu“ (např. Shelley, Kleist).

K nejvýznamnějším odborným, obecně psychologickým typologiím, aplikovaným na básníky, resp. umělce, patří: a) psychokonstituční typologie Kretschmerova, vědecky problematická, která rozlišuje duševní typ schizotypní (se sklonem k schizofrenii) a typ cyklotypní (se sklonem k manickodepresivním stavům). Společensky nepřizpůsobiví, náladově nevyrovnaní schizotypové se údajně vyznačují smyslem pro vnitřní napětí, rytmus, formu uměleckého díla: jsou reprezentováni romantiky, tragickými patetiky a naturalisty (např. Schiller, Hebbel, Strindberg). Cyklotypové se v literární tvorbě projevují sklonem k epice, humoru a realistickému zobrazování (např. Balzac, Keller); b) psychokosmická typologie Jungova, idealisticky, metafyzicky založená, rozděluje umělce na typ introvertní, obrácený do vlastního nitra, a typ extravertní, zaměřený k vnějšímu modelu, inspirující se objektivní skutečností. S jinými klasifikačními koncepcemi vystoupili E. Jaensch, G. Pfahler, T. Ribot aj.

Z psychologického hlediska je možno rozdělovat umělce též podle charakteru představitosti, a to na typ a) sluchový (akustický), b) zrakový (vizuální) a c) pohybový (motorický). Např. typologie O. Zicha (O typech básnických, 1937) rozeznává z tohoto hlediska tři vnitřně diferencované skupiny básníků: a) typ mluvní (např. Machar, Březina); b) typ hudební (např. Mácha); c) typ obrazový (např. Vrchlický aj.).

Lit.: O. Fischer, Otázky literární psychologie, Praha 1917. K. G. Jung, Psychologische Typen, Zürich 1921. E. Kretschmer, Körperbau und Charakter, Berlin 1921. Psychologie umění, Praha 1968. O. Zich, O typech básnických, Praha 1937. L. S. Vygotskij, Psychologie umění, Praha 1981.

jh



■ UKOLÉBAVKA

lyrická lidová píseň, podle svého vzniku určená k doprovodu při uspávání dítěte. Vyznačuje se houpavou melodií a bývá stylizována jako citově vroucí monolog matky, adresovaný dítěti.

pt

UMĚLECKÁ LITERATURA viz LITERATURA UMĚLECKÁ

UMĚLECKÁ PRÓZA viz BELETRIE

UMĚLECKÉ DÍLO viz DÍLO LITERÁRNÍ

UMĚLECKÝ STYL viz STYL UMĚLECKÝ

UMĚNÍ PRO UMĚNÍ viz LARTPOURLARTISMUS

■ ÚSLOVÍ

přechodný útvar mezi → rčením a → pořekadem, tedy ustálené obrazné spojení slov, bez zřetele k tomu, je-li jeho metaforičnost už setřena či nikoli. Např.: myslí na zadní kolečka.

Lit.: J. Zaorálek, Lidová rčení, Praha 1963.

pt

■ UTOPIE

(z řec. *ú* = ne, *topos* = místo; původně název latinského spisu Angličana Th. Mora, 1516, znamenající vlastně „neexistující zemi“) – prozaický žánr, druh → fantastické literatury, líčící domněle dokonalé společenské poměry v pomyslné zemi. Dominantní funkce společenskovočinná a naučná se v *u.* zpravidla literárně realizovaly jako autentické svědectví cestovatele o dosud neznámém ostrově, takže *u.* obsahovaly aspoň v náznaku i dobrodružný a tajemný prvek.

Mýšlenkové pravzory *u.* vytvořili v antice Euhémeros, Iambúlos, Lúkiános (120–180 n. l.), především ale Platón v Ústavě a později Aurelius Augustinus (354–430) v díle O státě božím. K vlastnímu rozkvětu *u.* jako specifického žánru dochází na úsvitu novověku v souvislosti s epochálními zámořskými objevy i v důsledku formování protifeudálního vědomí. Mezi klasická utopická díla patří vedle Morovy Utopie (1516), která má zakladatelský význam, Campanellův Sluneční stát (1623) a Baconova Nová Atlantida (1626). Prostředků utopického vyprávění využíval později rozmanitě i román společenskohistorický (srov. Swiftovy Gulliverovy cesty, 1727, nebo Ostrov tučňáků od A. France, 1908); z jeho zá-

kladu vznikala v rozvinuté buržoazní společnosti literatura vědeckofantastická (→ science fiction) a tzv. *antiutopie*, podávající pesimistický obraz lidské budoucnosti v přetechnizovaném světě (K. Čapek, A. Huxley). Historický význam *u.* tkví v tom, že v předvědecké rovině formulovaly mnohdy ideály, které našly praktické zastánce v utopických socialistech a staly se podnětem i pro tvůrce vědeckého socialismu.

Lit.: J. Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968. K. Kardyni-Pelikánová, *Utopie i antiutopie w literaturze czeskiej*, in: *Prace Polonistyczne XXXI*, Łódź 1975.

pt

OVODNÍK viz ŽURNALISTICKÉ ŽANRY

■ UVOZOVACÍ VĚTA

součást → autorské řeči, pomocí které se doprovází a z hlediska stavby děje uvozuje → přímá řeč i → nevlastní přímá řeč. *U. v.* dokládá, kdo a za jakých okolností projev pronesl. V *u. v.* se využívá synonymity sloves mluvení (verba dicendi) a myšlení (verba sentiendi), např. říkat, povídat, myslet si aj. Použitá slovesa také uvádějí, zda projev je otázka nebo odpověď, dále vztah mluvčího k ostatním účastníkům, různou míru citového vztahu k obsahu atd. Ve starší epice je *u. v.* často strohou informací o projevu postavy, např. „vece kat“, „praví zbrojnoš“ (Mácha, Křivoklad). V moderní próze se *u. v.* často vynechává a srozumitelnost dialogu je graficky zajištěna tím, že každá replika začíná na novém řádku, popř. celý dialog je uvozen předcházejícím textem.

U. v. může být různě umístěna; jednotlivé varianty (před přímou řečí, za ní nebo uvnitř aj.) lze využít i esteticky a významově k postižení různé míry průběhu děje, ke zvýraznění významového jádra výpovědi apod.

Lit.: J. Mistrík, *Stylistika slovenského jazyka*, Bratislava 1970.

vš

UZUS viz NORMA



VAGANTSKÁ POEZIE viz ŽAKOVSKÁ POEZIE

■ VARIACE

(z lat. *variatio* = obměna, různost) – 1. *v komparatistice* (→ srovnávací literární věda) literární obměna určitého díla, tématu, motivu nebo básně, zachovávající ideový základ předlohy, ve srov. s → parafrází, popř. s napodobeninou tvarově samostatnější; na rozdíl od → parodie a travestie nemá k předloze odmítavý, ale obdivný nebo neutrální vztah. Za příklad *v.* mohou sloužit např. renesanční obměny Božské komedie, romantické obměny Goethova *Utrpení mladého Werthera*, různé *v.* na biblické náměty (Miltonův *Ztracený ráj*, Mannův *Josef a bratři jeho*) anebo na náměty mytologické (např. Hrubinova *Proměna*, Updíkův *Kentaur*). *V.* může vycházet z díla téže národní literatury (např. Horovy *Máchovske variace*), ale právě tak z díla literatury cizí (srov. Hanzlíkovu báseň *Rimbaudovská variace* ve sbírce *Krajina Euforie*);

2. *v poetice* kompoziční postup, který využívá opakování motivů ve spojení s částečným významovým posunem, obměnou. Realizuje se buď v rámci jedné básně, a to nejčastěji v písních, litaních nebo blues (→ refrén je pak jakýmsi mezním případem.), ale rovněž někdy v rámci celé sbírky (tak např. Nerudova *Hřbitovní kvítí* je řadou *v.* na „poslední věci člověka“) anebo celého prozaického díla (např. *Variace pro temnou strunu* od L. Fukse).

pt

■ VARIANTA

(z lat. *variare* = proměňovat, zpestřovat) – v literární teorii různotvar na kterékoliv úrovni literárního díla, charakteristický proměnlivostí některých prvků při zachování prvků jiných, neproměnných (→ invariant). Nejčastěji se s pojmem *v.* pracuje v textologii, kde jednotlivé *v.* textu představují fáze geneze výsledné podoby díla, jejichž výzkum umožňuje sledovat tvůrčí proces v jeho průběhu. Např. některé básně Bezručovy máme v řadě *v.* – rukopisné, časopisecky otištěné a v několikaleté podobě knižního otisku, jak básník stále do textu zasahoval.

mc

■ VAUDEVILLE

(franc., čti vódvil, odvozováno od Val-de-Vire = údolí řeky Vire v Normandii, někdy též od voix-de-ville = hlas města) – 1. původně satirická populární píseň s jednoduchou, lehce zapamatovatelnou melodií; takové písně skládal na přelomu 14. a 15. stol. lidový básník Olivier Basselin, který je prý pojmenoval *v.* podle svého normandského domova. Basselinovy písně přežívaly až do konce 16. stol.; ještě v Boileauově poetice (*L'art poétique*) je *v.* pojmenováním pro zlidovělou satirickou nebo pijáckou, někdy též příležitostnou prostou píseň. V 17. a 18. stol. představuje *v.* ve Francii oblíbenou formu městského folklóru (podobně jako v Anglii balada nebo v českém kontextu jarmareční kramářská píseň): na starý známý název je tvořen nový text, přičemž hudební podklad prodělává pouze lehké změny a přizpůsobuje se rozměrům textu;

2. francouzský veseloherní dramatický žánr, používající s oblibou též písní. V 18. stol. se *v.* jako písňový žánr stal součástí tzv. *opéra comique en vaudeville*, která představovala typ anekdotické, burleskní komedie s hudebním doprovodem, v němž se využívaly známé a široce oblíbené melodie *v.* Z tohoto hudebně dramatického žánru se postupně vyvíjí divadelní *v.* jako žánrový typ lehké francouzské situační komedie (opéra comique začala nahrazovat vaudevillové písně původními ariettami, tak vznikla tzv. comédie à ariettes), která ve své stavbě zprvu počítala ještě s hudebními čísly (později je přesouvá na konec děje), postupně však *v.* jako divadelní žánr ztrácí svou souvislost s *v.* v původním smyslu. Fabulačně se *v.* zakládá na situační zápletce plné náhod, která tvoří základ složitě intriky. Podobně jako → melodrama také *v.* měl zpočátku jisté společensky kritické nebo satirické zaměření (tento prvek často ve *v.* koncentrovaly písňové vložky, zvané → kuplety), postupně se však vytrácelo a *v.* se stával především žánrem lehké zábavy. Nejznámějším a neplodnějším autorem *v.* byl E. Scribe (1791–1861), v jehož pojetí má *v.* prudké dějové tempo, živý dialog a vcelku ustálené typy postav: bystrého sluha, hubatou služku, naivního a dobrotivého strýčka, zamilovanou dvojici atd.; Scribe ovládal prostředky *v.* s technickou suverenitou (jeho kompoziční metoda byla proto označována jako „la scribie“), jejíž divadelní účinnost zajišťovala zejména důsledná orientace na → dramatickou akci (tzv. scènes à faire). *V.* také shodně s melodramatem užívá dějové, náhodně ozřejmené předhistorie, která je efektně vkomponována do vlastního děje. *V.* se ve svých ustálených typech postav nesoustřeďuje k jejich psychologickému propracování, zaměřuje se více na obraz života a mravů soudobých společenských vrstev. Podle převahy prostředků užitých ve stavbě *v.*

se ve Francii rozlišovaly v 19. stol. *dramatický v.* (*drame-v.*), *veseloberní v.* (též *komický v.*, *comédie-v.*) a *bláznivý v.* (*folie-v.*, vlastně fraška). V 18. stol. se žánru opéra comique en vaudeville (postupně comédie-v.), který v Paříži provozovaly Opéra comique a Théâtre Italien, věnovali především Le Sage, Piron a Favart, v 19. stol. zvláště Scribe a Labiche, v Německu hlavně Holtei; *v.* se rozšířil i v dalších evropských zemích, zejména v Rusku (Gribojedov, Někrasov).

Lit.: I. Osolsobě, Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Praha 1974.

kn

■ VÁŽNÁ KOMEDIE

(franc. comédie sérieuse, čti sériéz), též *občanská* nebo *městanská tragédie* – dramatický žánr 18. a 19. století především ve Francii a Německu, tvořící přechod mezi klasickou komedií a tragédií. Vyznačovala ji jednoduchá zápletka, ale zároveň návrat k vznešeným citům a ctnostem i konfliktům klasické tragédie. Nechtěla už na jevišti ukazovat charakter, ale lidská povolání, která se zdála bohatším a užitečnějším zdrojem zápletky než povahy, odsunované do druhé řady. *V. k.* se stavěla proti jednostrannému zobrazování lidí (nechtěla je ukazovat, jakými mají být, ale jací jsou). Navazovala na → plačtivou komedii a na anglické městanské tragédie (Londýnského kupce od G. Lilla, 1731, a na Hráce Edw. Moora, 1753).

Teorii *v. k.* vyložil v Rozmluvách o Nemanželském synovi (1757) a v Rozpravě o dramatické poezii (1758) D. Diderot, který se také pokusil svou představu *v. k.* realizovat ve svých hrách Nemanželský syn (1757) a Otec rodiny (1758). Za nejlepší dílo *v. k.* 18. století ve Francii se považuje Bezděčný filozof (1765), jehož autorem je M.-J. Sedaine. K *v. k.* se počítá také méně významná část Beaumarchaisova dramatického odkazu, jeho první hry Eugénie (1767) a Dva přátelé (1770). Obě *v. k.* Diderotovy do němčiny přeložil Lessing, který také svým dramatickým dílem dále rozvíjel praxi *v. k.*, již věnoval značnou pozornost též ve své Hamburské dramaturgii (1767–68). Největšího úspěchu dosáhla marvioličná *v. k.* v 19. stol. ve hrách Augierových a mladšího Dumase.

mb

VĚCNÁ LITERATURA viz LITERATURA VĚCNÁ

VĚDECKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

VĚNEC SONETŮ viz ZNĚLKOVÝ VĚNEC

■ VERISMUS

(z it. *verismo*, od *vero* = pravý, pravdivý) – směr v italské literatuře a umění konce 19. stol., nejbližší svými principy francouzskému → naturalismu. Na rozdíl od Zoly a jeho stoupenců, kteří tihli k možnostem aplikace experimentálních vědeckých metod v oblasti literatury a románového žánru především, italský *v.* abstrahuje od všech vědeckých teorií i pokusů začlenit je do literární praxe, přijímá však pojetí umělecké tvorby jako pravdivého odrazu skutečnosti, věrné kopie životních faktů a lidských charakterů. Po stránce tematické se inspiroje zvláště italským venkovem (v tom navazuje na některé podněty italského romantismu), ale čerpá i z prostředí městského. Člověk v dílech *v.* není kreslen jako determinovaný produkt zděděných vlastností, vy-stavený bezohlednému tlaku společenských sil, jako je tomu v dílech francouzských naturalistů, ale podléhá určitému fatalismu, způsobujícímu, že prudké a primitivní vášně hrdinů jakoby potvrzují nevyhnutelnost tragického osudu, jenž je jim určen. Tento rys *v.* lze nejlépe vystopovat v tvorbě jeho největšího představitele, sicilského novelisty Giovanniho Vergy (1840–1922). Z dalších italských vyznavačů *v.* vynikl spisovatel Luigi Capuana (1839–1915), který usiluje o nezaujatě objektivní zobrazení různých patologických jevů.

Lit.: P. Arrigbi, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris 1937. *Italianskije novelly. 1860–1914*, Moskva–Leningrad 1960.

ko

■ VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM

(z franc. *versification* = veršování, podle lat. *versus* = verš a *ingere* = tvořit), též *versifikace*, tradičně též *prozodický systém*, *prozódie* – typ výstavby verše, určený souborem vnitřně spjatých a hierarchizovaných prostředků, jejichž organizace konstituje verš. *V. s.* využívá především prozodických vlastností daného jazyka; ty jsou v něm však využity příznakově, odlišně od jejich neutrálního využití v próze. Srovnávací zkoumání jednotlivých versifikačních systémů není dosud dovedeno k souhrnným poznatkům, které by vyšly z exaktního rozboru veršů všech národních literatur, dokonce je zřetelný nepoměr mezi poznáním jednotlivých *v. s.* v rámci těžší evropské tradice. Relativně málo zůstávají prozkoumány *v. s.*, které využívají prvků fonologie věty (někdy také označované jako nenumerické *v. s.*), např. *v. s.*, o němž se opírá v naší literatuře → bezrozměrný verš nebo → volný verš. Mnohem soustavnější jsou již poznatky o *v. s.* → časoměrném, → sylabickém, → tónickém nebo → sylabotónickém. Někdy je samostatně vyčleňován *v. s. tonální*, opírající se o organizaci uspořádání slabik

odlišených různými tónovými přízvukem. Tento *v. s.* je však možné považovat za zvláštní typ *v. s.* časoměrného (kde je protiklad tónů vybudován na základním protikladu kvantity, např. v klasickém verši čínském) nebo tónického (kde se opírá o základní protiklad přízvučnosti – nepřízvučnosti).

Hranice mezi jednotlivými *v. s.* není absolutní, na nejobecnější rovině se *v. s.* většinou opírají o alternaci kontrastních zvukových kvalit, ať již je to snížení a zvýšení větné intonace, protiklad přízvučné a nepřízvučné slabiky, protiklad slabiky dlouhé a krátké apod., někdy – i když značně umělé – i sylabický *v. s.* bývá pojímán jako vybudovaný na protikladu slabikotvorných a neslabikotvorných fonémů slabiky. V praxi dochází k prostupování jednotlivých *v. s.* již z toho důvodu, že představují jediný výběr z několika potenciálních možností jazyka. Uvnitř časoměrné versifikace se tak v lyrice aiolské uplatňuje druhotně jako konstanta z hlediska časoměry zcela irrelevantní počet slabik; obdobně splývá sylabismus a časoměrný *v. s.* u některých útvarů indické poezie (→ indická metrika). V čínském sylabické poezii se prosazuje pravidelné uspořádání tónových přízvučností. V posledních fázích antické poezie se zase jako stylistický prostředek prosazují určité zákonitosti v rozmísťování přízvučností, zejména v klauzulích verše. V české obrozené poezii se do časoměrného verše často tlačí trochejský přízvučný spád, přízvučností může nahradit v některých případech kvantitu a paralelně pak dochází k pokusu smířit časoměru se sylabotónismem na sylabotónickém základě (puchmajerovská prozodická úprava).

Velmi často dochází ke koexistenci dvou i více *v. s.* i v rámci jediné literatury ve stejné historické epoše. Prozodické možnosti jazyka tedy neurčují jednoznačně možnost existence toho či onoho *v. s.*, nanejvýš k němu poskytují více či méně důrazné doporučení. Na vzniku i zániku *v. s.* se totiž zároveň podílí celková kulturní atmosféra epochy a společenské úkoly, které před literaturou stojí. Tak časoměrný systém zůstal v antické literatuře rozhodujícím *v. s.* i poté, co zanikl pro něj zvláště výhodný tónový přízvučností ve staré řečtině a dokonce mohl být přenesen do Říma bez ohledu na to, že charakter latinského přízvučností byl pravděpodobně dynamický. Obdobně zavedení časoměrného *v. s.* do české poezie se křížilo s existencí silného dynamického přízvučností v češtině, ale přesto mohlo splnit svou historickou úlohu jako – z hlediska potřeb českého obrození – dočasně plně oprávněná cesta za monumentální poezií. Na straně druhé *v. s.* ovšem vždy potlačuje určité prozodické možnosti jazyka jenom proto, že využívá prozodických možností jiných; není však deformační jazyka, ale jeho specifickým využitím.

Lit.: *M. Dluska*, *Průba teorie wiersza polskiego*, Warszawa 1962. *A. Heusler*, *Deutscher und antiker Vers*, Strassburg 1917. *J. Hrabák*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. *A. Meillet*, *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*, Paris 1923. *J. Mukařovský*, *Dějiny českého verše*, in: *Československá vlastivěda III*, Praha 1934. *Style in Language*, Cambridge 1960. *B. Tomaševskij*, *Metrika*, Peterburg 1923. *Poetyka III*, 2, *Wiersz 1*, *Rytmika*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963. *V. Žirmunskij*, *Vvedenije v metriku*, in: *V. Ž.*, *Teorija sticha*, Leningrad 1925.

mc

■ VERSOLOGIE

těž *teorie verše* – odvětví literární vědy (úžeji → *poetiky*), zabývající se zkoumáním verše. Relativní samostatnost uvnitř *v. si uchovává* → *metrika*, nauka o normách organizace verše, a s ní těsně spjatá → *strofika*, nauka o kompozici veršových projevů a jejich ustálených útvech, strofách, → *prozódie*, nauka o prozodických vlastnostech jazyka a o možnostech jejich využití ve verši. Tradičně se *v. soustřeďovala* především na zvukové vlastnosti verše, teprve nověji byly kladeny na jedné straně otázky po funkci veršových jevů, po sepětí určitých metrických, strofických aj. útvarů s určitou tradicí, žánrem a tématem, na druhé straně byly zkoumány sémantické důsledky složité zvukové výstavby verše, což obojí vedlo k uvědomění nutnosti zkoumat verš z významového hlediska.

Bádání o verši v evropské tradici vyrůstá ze základů položených antickou → *rytmikou* (Aristoxenos z Tarentu, 4. stol. př. n. l., aj.), která zkoumala rytmické jevy z obecného hlediska, a mladší → *metrikou*, omezující se na otázky rytmu verše. V *metrice* se prosadily dvě protichůdné metrické soustavy, pravděpodobně starší, rozeznávající osm–devět meter základních (Héfaistion Héliodóros) a tzv. varronská soustava, rozeznávající jen dvě metra původní (daktylský hexametr a jambický trimetr), z nichž ostatní metra byla uměle odvozována. Pokusy o studium veršových jevů byly však již koncem starověku v souvislosti se soudobými potřebami poetiky a rétoriky orientovány spíše ve směru postulování norem. K nejvýznamnějším středověkým spisům, dotýkajícím se otázek verše, patří *Poetria nova* od Geoffroie de Vinsauf (13. stol.), která byla známa i v našich zemích.

Úzké sepětí s básnickou praxí se projevuje v prvních českých pracích zabývajících se veršem především v soustředění na otázky prozodické; u Blahoslavově *Muzice* (1569), u Benediktioho z Nudožer, Benešovského a Komenského jsou pokládány základy teorie českého časoměrného verše. Dobrovský (1795) poprvé přesně formuloval

pravidla verše sylabotónického, nicméně polemiky o adekvátnosti časoměrné nebo sylabotónické versifikace českému jazykovému systému od vystoupení Šafaříka, Palackého a Jungmanna (1818 až 1820) pokračovaly až do devadesátých let 19. stol. (Sušil 1856, Hostinský 1870, Durdík 1878 a především Král 1890 a dále), tj. až do doby, kdy v evropském myšlení o verši dochází k významným změnám, které vlastně konstituují moderní versologii.

V pracích experimentálních fonetiků Verriera, Scriptura aj. a Sieverse a Sarana ze skupiny německé Ohrenphilologie byla vyhraněna otázka poměru verše a prózy a s ní související problém specifičnosti verše; na nové základy byl také postaven protiklad rytmu a metra. Tyto impulsy přispěly k rychlému rozvoji *v. ruské* (od dvacátých let Bělyj, Tomaševskij, Tyňanov aj.), od třicátých let v souvislosti s prosazením moderní lingvistiky vyvolaly významné změny i u nás (Mukařovský, Hrabák, později Levý aj.).

Zaměření *v. na otázky zvukové výstavby verše*, která je poměrně snadno formalizovatelná, dovoluje v rámci *v. s úspěchem aplikovat* matematické metody (A. N. Kolmogorov), především metody statistické.

Lit.: *J. Hrabák*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. *M. R. Mayenowa*, *Miejsce nauki o wierszu w literaturoznawstwie*, in: *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1958. *Taż.*, *Podstawowe kategorie opisu wiersza*, in: *Poetyka III*, 2, 1. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963.

mc

■ VERS

(z lat. versus, od vertere = vrátit, obrátit) – 1. jazykový projev charakteristický specifickou organizací, jejíž minimální podmínkou je segmentace v rytmické úseky, označované v češtině homonymně týmž termínem (→ *verš 2*). Na tuto minimální podmínku se často vrší ještě další zákonitosti organizace; verš se pak opírá o jisté systematické využití jazykových prvků, ať již jsou to primárně prvky fonologie větné ve *v.* → bezrozměrném, ve *v.* → volném aj. nebo počet slabik ve *v. sylabickém* (→ *sylabický systém*), počet slabik přízvučných a nepřízvučných ve *v. sylabotónickém* (→ *sylabotónický systém*), pouze počet slabik přízvučných ve *v. tónickém* (→ *tónický systém*), slabičná délka ve *v. časoměrném* (→ *časoměrný systém*), intonace slabičná (tón) ve *v. tonálním* (→ *versifikační systém*). Jazykové prvky (často prvky prozodické), které jsou ve *v. organizovány*, určují jeho příslušnost k určitému jazykovému a historicky podmíněnému → versifikačnímu systému.

Organizace těchto prvků zároveň vrství na primární ekvivalenci úseků veršové řeči (veršů) ja-

kožto rytmických jednotek ekvivalence další. Minimálně pouze ekvivalence opřávají se o opakování určitého intonačního schématu, u některých versifikačních systémů ještě ekvivalence v počtu slabik (izosylabismus), v počtu slabik přízvucných (izotónismus), vyrovnání časového trvání veršů (izochronismus) atd. Tyto ekvivalence jsou z větší části dány spíše kolektivně přijatou normou než objektivními vlastnostmi verše (viz např. konvenční pojetí „doby“, → mora, v časoměrné poezii nebo skutečnost, že v japonské sylabické poezii je dnes již neslabičné „n“ tradičně hodnoceno jako samostatná slabika). Ekvivalence, které příslušný versifikační systém normuje, se stávají složkou → metra verše. Ve v. se však prvky posilující princip ekvivalence střetávají s prvky, které jsou nositeli různosti. V. tak současně existuje jako řada vzájemně souměřitelných úseků i jako následnost svou stavbou i významem odlišených jazykových jednotek. Konfrontace obou těchto tendencí je základem dialektické podstaty veršového → rytmu jako jednoty různého;

2. základní jednotka veršové řeči, vyčleněná delimitačními signály, které bývají v českých versifikačních systémech soustředěny v → klauzuli verše. Svou intonační strukturou se v. blíží intonační struktuře výpovědi, v zásadě se v něm prosazuje před střední dieresí → antikadence a před meziveršovou pauzou kadence konkluzivní. Průběh této ideální intonace je však modifikován průběhem intonace spjaté s jeho logickosyntaktickou výstavbou, takže výsledná intonace verše vyplývá z konfrontace obou. Segmentace veršové řeči na jednotlivé v. je obvykle podtrhávána grafickým záznamem, jednotlivé v. bývají řazeny pod sebe, někdy se navíc v. pravidelně vyznačuje velkými začátečními písmeny, v moderním verši jsou často potlačovány i grafické signály syntaktického členění projevu (interpunkční znaménka). To vše má silné účinky na vnitřní celistvost a autonomnost verše.

Jiné způsoby záznamu v., ať již jako próza (in continuo), nebo jiným zvláštním rozmístěním v ploše, jako je tomu u obrazových básní (→ čarmen figuratum, → kaligram) nebo ve východoasijské kaligrafii, musí se opírat o vyhraněnější delimitační signály zvukové a velmi často jsou přijímány přímo jako vědomé zastírání veršovosti (Fortovy balady). Zvláštním způsobem grafického záznamu v. jsou tzv. *schůdky*, tj. řazení segmentů verše stupňovitě pod sebe (Majakovskij).

Sám o sobě jediný v. zřídka nese příznak veršovosti. Kromě extrémních případů, jakými jsou tzv. → monostichy, které vyžadují buď pevné zakončení v tradici, nebo velmi nápadnou organizaci jazykových prvků, představuje v. úsek veršové řeči, v němž se určitým způsobem reflektuje způsob výstavby úseku předcházejícího a následu-

jícího (→ rytmický impuls). V. je tedy jako v. uvědomován především konfrontací alespoň s jednou obdobně organizovanou jednotkou.

Viz též → klauzule (v. mužský, v. ženský), → spád (v. sestupný, v. vzestupný, → antická metrika (v. antické).

Lit.: J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1956. J. M. Lotman, Lektii po strukturalnoj poetike, Tartu 1964. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. Poetyka III, 2, Wiersz 1, Rytmika, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963 (s bibliografií).

mc

VERŠ BEZROZMĚRNÝ viz BEZROZMĚRNÝ VERŠ

VERŠ VOLNÝ viz VOLNÝ VERŠ

VERTIKÁLNÍ ČLENĚNÍ viz ČLENĚNÍ HORIZONTÁLNÍ A VERTIKÁLNÍ

■ VERZE

(z lat. versare = obracet, přemítat, rozvažovat) – redakce nebo → recenze díla nebo jeho části; označení, jehož se užívá pro jednotlivá, vzájemně odlišná znění (nebo i pro různá provedení) téhož díla; také rozcházející se zprávy o těžce události se nazývají různými v. Jednotlivé v. se mohou lišit v detailech a odstínech, ale také zcela zásadně; někdy rozdílly vyplývají z přizpůsobování díla pro jiný druh publikace, a tu se blíží → adaptaci. Různé v. díla jsou obvyklé mezi památkami starší literatury, v novodobé literatuře jsou běžné v. pracovní, rukopisné, časopisecké, rané, zralé, příp. pozdní; u textů několikrát přepracovaných podle spolehlivosti rozeznáváme v. autentické a v. z druhé (popř. další) ruky, podle přizpůsobování pro jiné způsoby šíření v. rozhlasové, televizní, filmové aj., též v. jevištních nebo knižních prací; občas se vyskytují také různé v. zakončení (např. u K. Čapka, v Shakespearově Králi Learovi aj.). Zhodnocení různých v. v textu díla je úkolem textové kritiky (→ textologie). Rozdílnost jednotlivých v. zpráv a událostí bývá často také námětem literárního díla, které může být založeno na konfrontaci různých v. příběhu (např. Čapkův Hordubal).

mb

■ VESELOHRA

(podle něm. Lustspiel) – české označení pro novodobou → komedii; neuvžívá se v případě komedií antických. Termín užil poprvé J. Ch. Gottsched v 19. stol. Jde o typ → činohry.

kn

■ VILLANCICO

(čti viljansiko, špaň. = koleda) – původně španělská jednoduchá lidová skladbička s nepravidelným veršem. Jednotlivé strofy tematicky doplňují (glosují) strofu úvodní, která se celá nebo fragmentárně – zpravidla první dvojverší – na jejich konci opakuje a působí jako metrický impuls celého útvaru (zvláště forma refrénu zvaná → estribillo). V. patří k nejstarším básnickým formám ve Španělsku. Objevuje se trvale v umělelém zpracování, v bukolické poezii bývalo námětově spojeno s vánočními svátky (ukolébavky, vánoční koledy).

hš

■ VILLANELLA

(z ital., od lat. villanus = rolnický, vesnický) – ve středověké italské poezii pastýřská nebo rolnická píseň, skládající se nejčastěji ze čtyř osmiveršových strof, zakončených jedno nebo dvouveršovým refrémem. Za renaissance se v. stala i básnickou formou francouzské → bukolické poezie (J. Du Bellay aj.); zde se postupně její forma ustálila: šest tříveršových strof (tercet) a jeden závěrečný verš, přičemž první a třetí verš se rýmují a ve všech tercetech opakují a všechny mění se střední verše tercet mají jiný společný rým. V této podobě užíval formy v. ještě v 19. stol. Th. Gautier.

ko

■ VIRELAI

(od starofranc. virer = otáčet se a lai = píseň) – ve středověké francouzské lyrice taneční píseň (obdoba → lai), skládající se ze čtyř až šesti strof, z nichž každá má dvě tříveršové poloviny (terceta), přičemž první dva verše obou tercet se navzájem rýmují a třetí, kratší verš je spojen rýmem se závěrečným veršem strofy; první dva verše se zpravidla opakují po každé strofě jako refrén.

ko

■ VITA

(lat. = život) – v antice a ve středověku hojně užívaný titul děl biografických, popř. autobiografických (srov. např. Suetoniovy Životopisy z 1. stol. n. l. nebo autobiografii Karla IV. Vita Caroli ze 14. stol., založenou na deníkových zápiscích), který se stal za středověku žánrovým označením pro životopisy vůbec, zejména pro životopisy svatých.

Lit.: B. Mouchová, in: Suetonius, Životopisy dvanácti císařů, Praha 1974.

tb

■ VITALISMUS

(od lat. vīta = život) – literární tendence v české literatuře těsně po první světové válce, vzniklá jako reakce na totální destrukci všech iluzí a hodnot, kterou přinesla světová válka. Po přestálé válečné katastrofě nastoupila nová atmosféra nejprudší radosti z žití; zejména v poezii se začal rozvíjet „kult smyslů“, oslava citového a smyslového vyžití, nadšení nad krásou prosté existence, odsunující dočasně jakoukoliv intelektuální problematiku. Nový životní pocit pomáhal oprošťovat i slovesné výrazové umění od všech složitých a odvozených tvarů. V. ovlivnil tvorbu generace předválečné (St. K. Neumann, F. Šrámek), příslušníky tzv. generace z r. 1914 (K. Čapek) i autory poválečné (J. Wolker). Ačkoliv období v. nemělo dlouhého trvání, specifickým způsobem zasáhlo individuální tvůrčí činnost; jeho význam v kontextu české literatury spočívá v obrození kladného poměru k životu, jeho smyslu a kráse.

ko

VLIV LITERÁRNÍ viz SROVNAVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

VLIVOLOGIE viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

VNIMATEL viz KOMUNIKANT

■ VNITŘNÍ MONOLOG

(srov. → monolog) – ve výstavbě fabulovaného literárního díla útvar, který usiluje postihnout myšlení vyprávějího subjektu (→ postavy, → vyprávěče) přímo v jeho zrodu, v jeho nehotovém, často ještě chaotickém, protikladném a dynamickém stavu. Cílí zachytit → „proud vědomí“ (v angličtině se tato technika označuje jako stream of consciousness) slouží jazyková výstavba v. m., její prostředky lexikální a syntaktické i prvky výstavby kontextové. Z kontextového hlediska se v. m. vyjadřuje nejčastěji → polopřímou řečí a → nevlastní přímou řečí, méně typické je užití → přímé řeči. V. m. se tak stává jedním z prostředků, který stírá protiklad mezi promluvovým → pásmem vyprávěče a → pásmem postav. Techniky v. m. používali již autoři 19. stol., jeho tvůrcem ve smyslu umělecké aktualizace je E. Dujardin (Les Lauriers sont coupés, 1887); v. m. výrazně poznamenal tvorbu J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové, W. Faulknera, T. Manna, H. Brocha aj., v české literatuře se objevuje např. u Vl. Vančury, K. Konráda, K. Čapka, příznačný je pro slovenskou → lyrizovanou prózu atd.

Lit.: E. Dujardin, Le monologue intérieur, Paris 1931. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. N. Krausová, Rozpráváč a románové kategorie, Bratislava 1972. E. Lämmert, Baufr-

men des Erzählens, Stuttgart 1955. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

kn

■ VOKABULÁŘ

(středolat. vocābulārium, od lat. vocābulum = slovo), též *thesaurus* (řec. thesauros = poklad) nebo *nomenclator* (z lat. nōmen = jméno a calāre = volati) – označení středověkých → slovníků, a to věcných i abecedních, které obsahovaly výklad pojmů zprvu jen latinsky; z mnemotechnických důvodů býval výklad zpravidla veršovaný. Slovníkářství se zvláště bohatě rozvíjelo v období humanismu, který byl orientován silně filologicky. V českých dějinách souviselo slovníkářství zpravidla též s národnostním cítěním: tak např. již ve 14. stol. se pokusil Bartoloměj z Chlumce (alias mistr Klaret) vyložit českou latinskou slovní zásobu (zejména odbornou terminologií) a sestavil tři slovníky: Vokabulář (gramatický), Bohemář a Glosář (nejrozsáhlejší z nich, o sedmi tisíci slovech). Pro českou lexikografii je dále významný čtyřjazyčný věcný slovník (Nomenclator quadrilinguis) Daniela Adama z Veleslavína, který byl též autorem čtyřjazyčného abecedního slovníku (Silva quadrilinguis, oba 1598). Ve středověku rozšířené slovníčky k biblí se nazývaly *mamotrektý*.

Lit.: *J. V. Novák*, O slovníkářských pracích Daniela Adama z Veleslavína, in: Časopis Českého muzea 29, 1855. *B. Ryba*, K rukopisným latinsko-českým slovníkům ostrihomským, in: Listy filologické 1951. *Týž*, K latinsko-českým mamotrektům, in: Listy filologické 1940.

pt

■ VOLNÝ VERŠ

(podle franc. vers libre) – verš moderní poezie (od druhé poloviny 19. stol.), charakteristický minimem prvků v něm normovaných. Je považován jako svérázný útvar, opírající se o již rozvinutou tradici verše „pravidelného“, k níž místy odkazuje lokálním využitím jeho rytmických možností. Podle toho, na pozadí kterého tradičního versifikačního systému je vnímán, hovoříme o *v. v.* orientovaném slabicky, tónicky nebo sylabotónicky. Vzhledem k tradičnímu verši se *v. v.* mnohem více opírá o prvky fonologie věty – především je organizován opakujícím se intonačním schématem – a o celou soustavu opakování syntaktických, lexikálních a tematických. Redukcí veršotvorných prvků na minimum se však *v. v.* přibližuje próze jen zdánlivě. Vyhrocuje totiž protiklad mezi veršem a prózou zdůrazněním hlavního konstruktivního principu veršové řeči, totiž jejího rozčlenění v základní rytmické jednotky, jednotlivé verše. Ve *v. v.* se tak zesiluje tlak

veršového členění na členění logikosyntaktické, které je základem rytmu prózy, přičemž dochází k motivované konfrontaci obou. Zvláště je zde aktualizován → přesah, který již není vynucován mechanickou potřebou dodržet předem dané metrické schéma a stává se tak důležitým prostředkem významového zdůraznění. S neexistencí metra jako konstantního rytmického schématu obecně platného pro všechny verše souvisí ve *v. v.* zvýšená úloha → impulsu rytmického. Konfrontace rytmu očekávaného s rytmem skutečným, ve *v. v.* zvláště vyhrčená, vytváří základ jeho vysoké vnitřní dynamiky; např. u *A. Sovy*:

Z luk chladné trávy šumí píseň večerní.

Je ticho nesmírné.

Z mlčících sosen prořídilých

žluť západu tak zvolna stéká v tůň potoka,

po šedých balvanech a zvlhlém písku, po kapradí,

po černých vlasech jejích a po těch rukou

hebkých,

stínících temně zamyšlený zrak.

Přestože se *v. v.* jako svébytný typ verše objevuje až v druhé polovině 19. stol. (Whitman), jeho kořeny sahají až k → preromantismu a → romantismu. Do české literatury vstoupil *v. v.* spolu se → symbolismem (Březina, Sova), odpoutal se však od determinujícího sepětí se symbolistickou poetikou a otevřel se aktuální společenské tematice (Neumann).

Některými svými rysy se mu blíží typy veršů, které s ním vývojově přímo nesouvisí, např. → bezrozměrný verš, verš lafontainovský nebo jeho český ekvivalent, puchmajerovský → volný verš stopový.

Lit.: *M. Dluska*, Próba teorii wiersza polskiego, Warszawa 1962. *J. Hrabák*, Úvod do teorie verše, Praha 1956. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948. *Style in Language*, Cambridge 1960. *J. Tynjanov*, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965.

mc

■ VOLNÝ VERŠ STOPOVÝ

verš o značně proměnlivém počtu slabik, který však zachovává tíž spád (tj. lze ho segmentovat na opakující se stejné rytmické jednotky, stopy). V české poezii se objevuje jako ekvivalent lafontainovského verše v Puchmajerových bajkách, později též v → deklamovance jako tzv. *verš deklamační*. *V. v. s.* je nutno odlišovat od vývojově s ním nespjatého → volného verše.

Tichou jako holubinku

vyvolit si krasotinku,

no, to ještě – ale –

tiché řeky ... a tak dále.

S ženou
zoubkem zlatým ozbrojenou,
s tou mi dejte pokoj svatý.
Zoubek kousá, třebaš zlatý,

(F. J. Ruběš)
mc

V TIP viz ANEKDOTA

■ VULGARISMY

(z lat. *vulgāris* = obecný, obyčejný, nízký) – slova a obraty s negativním citovým zabarvením, užívané při „nespolečenském“ způsobu vyjadřování (např. nadávky, hrubé výrazy apod.). V uměleckém díle se v. jako účinné expresivní prostředky uplatňují v promluvách postav (zde se jich užívá jako prvků charakterizačních) i v autorské řeči, kde zpravidla vyjadřují rozhořčení, odpor, rozhodný nesouhlas.

jh

VYDÁNÍ viz EDICE

■ VÝCHOVNÝ ROMAN

těž *román didaktický* – žánrová forma románu, přejímající a plnící funkce didaktické poezie (→ didaktická literatura), příznačná pro rané období vývoje románu; z hlediska tematiky a syžetové výstavby navazuje na román dobrodružný, utopický, satirický nebo fantastický, prvky epické výstavby však zcela podřizuje výchovným cílům a využívá fabule se záměrem poučovat zprostředkovat pedagogická, morální nebo náboženská poučení jako praktické zásady pro život.

Za předchůdce v. r. bývá označována Xenofontova *Kýrú paideiá* (O Kýrově vychování, 4. stol. př. n. l.), v níž jsou úvahy na témata politická a morální rámována pseudohistorickými příběhy o životě a činech perského vládce Kýra, ztělesňujícího – v Xenofontově pojetí – ideál panovníka. Vlastní rozvoj v. r. jako specifického románového žánru však souvisí až s reformními snahami 17. a 18. stol., kdy také za osvětlenství jeho obliba kulminuje; potom jako zvláštní útvar zaniká a je nahrazen jednak románem tendenčním a jednak románem → vývojovým, které se již vyhybají přímé didaxi. Ke klasickým dílům v. r. náleží Fénelonovy *Příběhy Telemachovy* (*Les aventures de Télémaque*, 1699), psané s přímým pedagogickým záměrem pro vnuky Ludvíka XIV., a Rousseauův *Emil* neboli *O výchově* (*Émil ou de l'éducation*, 1762), představující svérázné spojení románové tvorby a politického traktátu. Jejich ohlas a vliv zasáhl prakticky všechny evropské literatury; v polské literatuře vznikl např. I. Krasického *Pan Podstoli* (1778–83), v německé Pestalozziho *Lienhard und Gertrud*

(1781–87); v české literatuře – vzhledem k opožděnému vývoji zvláště románových žánrů – se s v. r. klasického typu nesetkáváme, jeho funkci plní zde až novodobý román tendenční.

Lit.: viz → didaktická literatura, → vývojový román.

tb

■ VYPRAVĚČ

fiktivní subjekt mluvčího (→ subjekt literárního díla), který v literárních dílech epických, ojediněle dramatických, tvoří z kompozičního hlediska součást syžetu a prostředkuje mezi vnímatelem (čtenářem) a obsahem sdělení. Vypravěče nelze zaměňovat s psychofyzickou osobností autora, nelze jej jednoznačně ani pokládat za mluvčího autorových postojů a názorů. Vypravěčovo stanovisko se konstituuje v esteticky objektivizovaném vztahu autora ke skutečnosti. Teoretické řešení problematiky v. lze rozdělit do dvou základních oblastí, které se ovšem vzájemně prolínají: a) oblast vypravěčských postupů (věnuje se jí literární i lingvistická stylistika), b) oblast vypravěčských postojů.

Z hlediska postoje v. k předmětu vyprávění, k postavám atp. lze rozlišit čtyři základní typy v.: a) *autorský v.*, označovaný též jako v. „*vševědoucí*“, se objevuje ve fabulované próze základního typu, která ještě zřetelně rozlišuje promluvu → pásmo v. od → pásmo postav a nestírá jejich protiklad přechodnými kontextovými postupy. V. tohoto typu rozebírá děj i jednáň → postav z perspektivy „zvenku“ i „zevnitř“, popisuje, může však též anticipovat činy nebo skryté myšlenky postav (odtud označení „*vševědoucí*“); takové pojetí v. je charakteristické zvláště pro klasický román (Flaubert, Jirásek aj.), objevuje se však už v antice (např. Homér); b) *personální v.* představuje vypravěčský typ, jehož „*vševědoucnost*“ je omezena sémantickým aspektem jedné z postav, tzn. že vyjadřuje to, co může prožívat, vědět a vidět postava, s jejíž perspektivou pohledu se v. ztotožnil (H. James, Holubičí křídla; K. Čapek, Hordubal). *Personální v.* se ovšem nestává bezprostředně hlavní postavou díla, může totiž postavy, do nichž se v jediném díle vtěluje, z kompozičního hlediska střídát (v. několikanásobný, např. V. Woolfové *K majáku*, Čapkův *Povětrň*). *Personální v.* se realizuje pomocí → vnitřního monologu, → ich-formy (skazu) atp., tzn. že se v pásmu v. uplatňuje prostřednictvím kontextových postupů pásmo postav; c) *přímý v.* se projevuje jako postava literárního díla; vypravěčův postoj je v tomto pojetí určen perspektivou „zevnitř“, sémantický aspekt postavy se prosazuje jako aspekt v. (ich-forma). *Přímý v.* nemusí ovšem tvořit zároveň hrdinu vyprávění (např. v Mannově *Doktoru Faustovi*,

1947, je v. Zeitzblom, ale hrdinou Leverkühn); d) tzv. „oko kamery“, pojetí v., které se omezuje důsledně na popis vnějších projevů postav, jejich jednání, gest (pásmo v.) a reprodukci dialogů (pásmo postav). Psychologická informace je označována pouze předmětnými údaji, jde tedy o perspektivu pohledu „zvenku“, o objektivní vyprávěčský aspekt, od něhož se odlišují subjektivní aspekty postav (dialogy). Uvedené pojetí v. preferuje např. → nový román, J. Dos Passos (1896 až 1970) atd.

Pojetí v. se podílí také na vzniku vyprávěčského času, který vzniká na pozadí dichotomie mezi časem → vyprávění a časem příběhu, který je předmětem vyprávění. V dramatických dílech se v. uplatňuje jako komentátor děje (např. v Shakespearově Jindřichu V.), někdy je v tomto smyslu spojen s některou z postav hry (A. Miller, Pohled z mostu), často se v. objevuje v adaptacích prozaických děl pro divadlo, ale též pro rozhlas, televizi a film.

Lit.: E. M. Forster, *Aspekty románu*, Bratislava 1971. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. N. Krausová, *Rozpráváč a románové kategorie*, Bratislava 1972 (s bibliografií). F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955. M. Jasińska, *Narrator w powieści, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1962. M. Żmigrodzka, *Problem narratora w powieści XIX i XX wieku*, *Pamiętnik Literacki* 1963, sv. 2.

kn + pt

■ VYPRAVĚNÍ

pojem, jímž se všeobecně označuje zobrazování fiktivního nebo i skutečného děje; v širším smyslu se termínem v. rozumí výstavba celé fabulované struktury, respektive žánru, jejichž základním prostředkem je → fabule (např. → pásmo v. → román, → novela, → pohádka), v užším pojetí se pojem v. chápe jako stylový útvar, který je součástí fabulačních prostředků. Z kompozičního hlediska je tedy v. protikladem → popisu, mezi motivy je navázán kauzální vztah, tzn. že jednotlivé prvky výstavby v. dostávají svůj skutečný význam až z hlediska vyšších celků, které spoluvytvářejí. Vlastní technika v., která se orientuje vždy podle konkrétního epického žánru, nalézá svůj výraz v → kompozici a kontextových postupech (→ pásmo vyprávěče, → pásmo postav, → smíšená řeč aj.) a uskutečňuje se v syžetovém zpracování fabule.

Lit.: J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955. J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*, Bratislava 1968. J. Müller, *Novelle und Erzählung*, in: *Etudes Germaniques* 16, 1961. B. Tomašev-

skij, *Poetika*, Bratislava 1971.

kn

■ VÝRAZOVÁ SOUSTAVA

v moderní slovenské stylistice struktura elementárních výrazových (stylových) kategorií, která je k dispozici uživateli jazyka. Vzhledem ke stylu, jak se projevuje v daném jazykovém projevu, tedy ke stylu v jeho syntagmatickém aspektu, je v. s. jeho aspektem paradigmatickým (→ paradigmatica a syntagmatica). V praxi používaný model v. s. zahrnuje téměř padesát elementárních výrazových kategorií, seskupených podle vzájemných vztahů, přičemž za základní stylovou opozici se považuje protiklad „operativnost“ a „ikoničnost“, tj. protiklad mezi výrazem orientovaným na komunikaci a výrazem orientovaným na zobrazení. Propracování relací mezi jednotlivými výrazovými kategoriemi dává předpoklady k rozvoji generativní stylistiky a bylo již plodně využito zejména v teorii překladu (např. pro kvalifikování stylového posunu překladu od originálu).

Lit.: F. Miko, *Estetika výrazu*, Bratislava 1969. Týž, *Text a štýl*, Bratislava 1971. A. Popovič, *Překlad a výraz*, Bratislava 1968. Týž, *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava 1971.

mc

VYSOKÝ STYL viz GENERA DICENDI

■ VÝSTUP

pojem teorie dramatu; původně se jím označovalo konkrétní vystoupení herce na vyvýšené jeviště, později se jako v. rozumí nejmenší dějová jednotka dramatu, vymezená příchodem nebo odchodem některé z jednajících postav; motivace této jevištní akce se stala jedním z významných prostředků organizace dramatického díla. Původně, např. v antické tragédii (a podobně i za klasicismu), nebyl v. ještě takto využíván, neboť děj se většinou odehrával na abstraktním místě a hrdinové přicházeli jeden po druhém, aby poté, co přednesli příslušný dramatický part, opět bez motivace odešli. Důraz na realistickou motivaci v. s sebou přinesla renesance, plného rozvoje se však dočkala až v 19. stol., kdy realistická motivace neovlivňovala pouze stavbu dramatického díla, ale pronikala zároveň i do jevištní herecké praxe.

Termín v. se od 17. stol. překrývá někdy s pojmem → scéna, na rozdíl od ní však lze v. segmentovat, už pouze na výpovědi jednotlivých postav, → repliky.

Lit.: J. Mistrík, *Dramatický text*, Bratislava 1979.

kn

VÝVOJ LITERÁRNÍ vřz LITERÁRNÍ PROCES, vřz PERIODIZACE LITERATURY

■ VÝVOJOVÝ ROMÁN

těž román *formování* – novější obměna didaktického románu (→ výchovný román) 17. a 18. stol., od něhož se liší jednak potlačením žtetelů pedagogických a prvků poučujících, jednak širším a celistvějším záběrem dobového života sociálního i kulturního. Dějový základ *v. r.* tvoří životní osudy hrdinovy od dětství nebo jinošství až k jistému stupni charakterové zralosti, přičemž dominování osobního žtetele určuje jeho kompozici, která v bohatě větveném ději a v časové chronologii spojuje různá prostředí a situace do širokého obrazu doby; v tom se *v. r.* blíží → biografickému románu, jehož fiktivní variantu vlastně představuje. V sociálním a kulturním kontextu zobrazovaného okolního světa dozrává postupně hrdinova osobnost, a to jak svým úsilím, tak svými omyly, přičemž zpravidla ztēlesňuje do jisté míry ideál doby a autora; v tom se *v. r.* blíží až k → autobiografickému románu, což často zdůrazňuje i užíváním tzv. → ich-formy vyprávění.

Vznik *v. r.* souvisí s pietismem 18. stol., pro nějž bylo charakteristické inklinování ke kontemplaci a noření se do vlastního nitra, vedoucí k přednostnímu zájmu o duševní život jedince; v tom je *v. r.* zároveň i příznačným produktem literárního → preromantismu. *V. r.* vzniká v polovině 18. stol. v Anglii (Fieldingův *Tom Jones* aneb *Historie nalezence*, 1749; Sternův *Život a názory pana Tristrama Shandyho*, 1759–67), a zatímco ve Francii s její racionalistickou tradicí ještě vrcholil oblība románu didaktického (Rousseauův *Emil* aneb *O výchově*, 1762), ujmá se brzy zejména v Německu (Wielandův *Agathon*, 1766–67), kde potom vytváří celou bohatou tradici, do níž nejvýrazněji zasáhl J. W. Goethe svými romány o Vilému Meisterovi (Viléma Meistera léta učednická, 1795–96; Viléma Meistera léta tovaryšská, 1821). Tato tradice pokračovala po celé 19. stol. (Novalisův *Heinrich von Ofterdingen*, 1799; Kellerův *Zelený Jindřich*, 1854; Stifterovo *Podletí*, 1857) a žije v moderní německé literatuře (např. Th. Mann, *Doktor Faustus*, 1947).

Německá literární teorie rozlišuje na jedné straně vlastní *v. r.* (*Entwicklungsroman*), který představuje život člověka zcela obecně (tedy po způsobu biografie) a je pěstován hlavně v dobách psychologického zájmu, a na druhé straně tzv. román formování (*Bildungsroman*), který zpodobuje vnitřní formování člověka v jeho konfrontaci s okolním světem kulturním a osobním. *V. r.* je považován za specifický románový žánr německý (ačkoliv pod tuto definici nesporně patří

i taková velká díla jiných literatur, jako je např. Dickensův *David Cooperfield* nebo Rollandův *Jan Kryštof*). K oběma těmto typům se přiřazuje někdy i starší → výchovný román (*Erziehungsrroman*), přičemž se přiznává, že hranice mezi jednotlivými typy (*Entwicklungs-*, *Bildungs-*, *Erziehungsroman*) jsou plynulé a že se často v jediném literárním díle spojují znaky dvou nebo i všech tří typů.

V české literatuře se *v. r.* jako zvláštní románový žánr příliš nerozvinul a setkáváme se tu vlastně jen s jeho určitými postupy, např. v Jiráskově *F. L. Věkovi* nebo v Majerové *Nejkrásnějším světě*.

Lit.: B. Berger, *Der moderne deutsche Bildungsroman*, Bern 1942. M. Gerbard, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*, Halle 1926. J. Hytier, *Le roman de l'individu et la biographie*, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 19, 1967. L. Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman*, Stuttgart 1969. H. Orłowski, „Entwicklungsroman“ – poetyka historyczna – kategoria „rolí“, in: *Literatura i metodologia*, 1970. Z. Żygulski, *Bildungsroman*, in: *Zagadnienia rodzajów literackich* 11, 1969.

tb

■ VÝZNAM

obsahová, sdělná hodnota určitého výrazu, složka → znaku, jejímž prostřednictvím znak poukazuje ke skutečnosti mimo sebe. Ačkoliv se termínu *v.* užívá zcela běžně, představuje *v.* složitý problém, zasahující bezprostředně do oblasti filozofické (otázka souvislosti *v.* a poznávacích procesů), psychologické (otázka souvislosti *v.* a pojmu) aj. Složitost problematiky *v.* vyplývá také již ze samé složitosti dorozumívacích (komunikativních) procesů, v jejichž průběhu dochází k prolínání řady objektivních i subjektivních činitelů (např. různá zkušenost účastníků komunikace, celá řada „kódů“ a zkušenostních komplexů, kterými účastníci komunikace mohou disponovat, rozdílnost hledisek, s nimiž účastníci komunikace ke sdělení přistupují, apod.). V rámci *v.* lze odlišit obsahové prvky o různé závažnosti, o různé míře pojmové uchopitelnosti, např. intelektuální a neintelektuální složky významu. Neterminologizovaně nebo poleterminologizovaně se pak hovoří nejednou o „ladění“, „atmosféře“, „významových odstínech“ apod. Tato různá míra závažnosti složek významu bývá často v různých koncepcích postihována také terminologickým odlišením → denotace a → konotace, významu a smyslu apod.

Snaha upřesnit užití termínu *v.* byla dosud úspěšnější při jeho vymezení negativním. Především se odmítá jako naivně mechanická představa o totožnosti významu a označovaného předmětu,

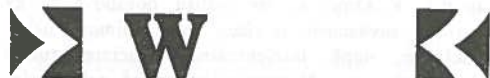
obdobně pak bezprostřední ztotožnění *v.* s pojmy nebo představami. Pokusy o kladné vymezení termínu *v.*, k nimž docházelo především v lingvistice a obecné sémiotice, si dosud převážně uchovávali omezenější platnost. *V.* tak bývá někdy vymezován jako soubor podmínek užití výrazu (znaku) nebo svým vztahem k významům ostatních výrazů (tj. místem v celkovém systému), jindy je *v.* chápán jako ekvivalent v jině nebo téže znakové soustavě (což až příliš optimisticky nepočítá s „významovými ztrátami“ takového převodu).

Pro literární vědu má zvláštní důležitost otázka významové hodnoty jednotlivých složek literárního díla, ať již jsou to jazykové prvky, které mimo literární dílo svou vlastní významovou stránku běžně nemají (sémantizace hlásek v básnickém textu apod.), nebo útvary nadjazykové, specificky literární, spjaté s významy jiného řádu (významová hodnota určitých veršových útvarů daná vztahem mezi volbou veršového útvaru a tematikou básně, významová hodnota volby žánru apod.). Jiný okruh problémů, který literární vědu z tohoto hlediska zvláště zajímá, je proces významové výstavby literárního díla, při němž se různorodé složky díla spojují v jednotný celek. Zde se literární věda úzce stýká se → stylistikou.

Lit.: J. R. *Firth*, *Papers in Linguistics* 1934–1951, London 1964. K. *Hausenblas*, *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972. *Lingvistické čítanky* I, 1–2, Praha 1970 (skripta). J. M. *Lotman*, *O probleme značenij vo vtoričnyh modelirujuščich sistemach*, in: *Trudy po znakovym sistemam* 2, Tartu 1965. C. K. *Ogden*, I. A. *Richards*, *The Meaning of Meaning*, London 1923. A. *Schaff*, *Úvod do sémantiky*, Praha 1963. R. A. *Waldron*, *Sense and Sense Development*, London 1967. G. *Wotjak*, *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung*, Berlin 1971.

mc

VÝZNAMOTVORNÝ PRINCIP viz SÉMANTICKÉ GESTO



■ WESTERN

(angl. = západ) – 1. původně označení pro jeden z nejstarších a nejpopulárnějších žánrů dobrodružného filmu, dějově situovaný do doby kolonizace amerických západních území, tzv. Divokého západu; vedle široké produkce málo hodnotných komerčních děl vznikla i na tomto poli v 30. letech a po druhé světové válce řada děl

umělecky významných (Fordovo Město bezpráví, Zinnemanovo V pravé poledne aj.);

2. nověji též označení pro tematicky obdobnou odrůdu dobrodružné literatury, vyznačující se v převážné většině fabulačními schémata se silně zdůrazněným dramatickým konfliktem boje dobra proti zlu, stereotypními epizodami (pronásledování, střelba, dostihy, rodeo, bitka v křemě, přepadení apod.) a scénérii podtrhující drsnost přírody i životního prostředí. Zpravidla se rozlišují dva základní typy literárního *w.*: a) typ navazující na tradici dobrodružného románu J. F. Coopera (*Poslední mohykán*, 1826; *Průkopníci*, 1822) a charakterizovaný převahou prvků epických a snahou o historické vystižení prostředí i doby prostřednictvím více nebo méně fiktivních příběhů; b) typ reprezentovaný zejména díly německého prozaika K. Maye (1842–1912) a vyznačující se jednak převahou prvků senzačních, jednak tím, že tu je historický rámeček jen zámkou pro rozvíjení dobrodružných dějů. Kromě těchto dvou klasických linií zahrnuje *w.* i masovou produkci tzv. *indiánek a kovbojek*, jež nakonec vyvolaly vznik dalšího, a to parodického typu *w.* (např. v české literatuře Limonádový Joe J. Brdečky).

Lit.: A. *Bazin*, *Évolution du western*, in: *Cahiers du cinéma* 54, 1955. O. *Cbaloupka*, *K základním postupům dobrodružné literatury*, in: *Česká literatura* 13, 1965. J.-L. *Leurat*, *Le Western*, Paris 1973.

tb



■ XÉNIE

(z řec. *xenos* = cizí) – drobné básně, epigramy a aforismy, obsahu humorného, pochvalného nebo výsměšného. Výrazem *x.* označil *Martialis* (1. stol.) třináctou knihu svých epigramů, míněných jako doprovod k dárkům pro hosty. V ironickosatirickém významu tak pojmenoval Goethe soubor posměšných básní napsaných spolu se Schillerem na adresu literárních odpůrců a soudobého uměleckého života.

pt



■ YULOVA KONSTANTA

statistická veličina, zavedená anglickým matematikem G. U. Yulem při studiu autorství spisu *De imitatione Christi* jako pokus o charakteristiku → individuálního stylu autorského z hlediska lexikálního. Vyjadřuje vztah mezi počtem slov majících určitou → frekvenci, jejich pořadím (→ rank) ve → frekvenčním slovníku a délkou textu, tj. počtem všech slov uvažovaného textu. Yule předpokládal, že přibližně stejné hodnoty této veličiny pro dva různé texty jsou jistým argumentem pro jejich shodné autorství. Přes matematické zdůvodnění není jasné, jak se tato veličina mění v různých textech téhož autora, zvláště při přechodu na jiný funkční styl. Svě uplatnění však Y. k. nachází zvláště při studiu → bohatosti slovníku.

Lit.: G. U. Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge 1944. Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. P. Vašák, *Statistika a sporné autorství*, in: *Slovo a slovesnost* 27, 1966.

vš



ZAKONČENÍ DÍLA viz EXPLICIT

■ ZÁPLETKA

dynamický motiv fabule, který určuje další vývoj děje; pojmu z. se nejčastěji užívá pro stavbu dramatu, obsah termínu – na rozdíl od → zauzlení (kolize) – nevytváří již první konfliktní střetnutí jednajících osob, ale tvoří jej až vlastní základní → konflikt děje (např. motiv lásky, která naráží na překážky, viz Shakespeare, *Romeo a Julie*). Tak z. může obsahovat už → expozice (Hamlet), ale může být také přesunuta až do další fáze hry (motiv žárlivosti v *Othellovi*), zatímco předcházející část děje vyplňují vedlejší epizody (v *Othellovi* v tomto smyslu únos Desdemony, konflikt Cassia a Jaga atp.), které před otevřením vlastního konfliktu hry odhalují charakter jeho hlavních aktérů.

Lit.: B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1971.

kn

■ ZAŘIKAVÁNÍ

též *zařikadlo*, *zaklínání*, *zažebnavání* – slovní formule, založené na víře v magickou sílu slova a magii vůbec. Jejich prostřednictvím se mělo působit na okolní svět a vyvolat praktické žádané účinky hospodářské (úrodu, užitek dobytka), léčebné (odvrátit nemoc) nebo osobní (milostné úspěchy, majetek). Patří k nejstarším a nejrozšířenějším útvarům folklóru a jsou doloženy už v starých kulturách (u Chaldejců, Peršanů, Židů, Řeků, Římanů aj.); německá kniha z. Merseburger *Zaubersprüche* pochází asi z poloviny 10. stol. Pod tlakem křesťanské ideologie pronikaly do z. v hojně míře církevních představy a prvky. Z. patřila k pevným součástem vesnického folklóru, ale v posledním století u nás, stejně jako jinde, téměř vymizela. Objevovala se samostatně nebo ve spojení s magickými praktikami. Mívají obvykle formu rytmizovaných veršů s koncovými rýmy nebo asonancemi, časté jsou v nich apostrofy, trojnásobné invokace, gradace, jazykové archaismy a deformace.

Lit.: H. Bausinger, *Formen der „Volkspoesie“*, Berlin 1968. K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha 1864. K. Moszyński, *Kultura duchowa II*, in: *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1968. M. Leščák–O. Sirovátková, *Folklór a folkloristika*, Bratislava 1982.

03

■ ZAUMNÝ JAZYK

(podle rus. um = rozum; tedy řeč za hranicemi rozumu), též *zaum* – básnický jazyk vytvářený bizarními kombinacemi hlásek a slabik přirozeného jazyka. Psali jím v druhém desetiletí 20. stol. ruští básníci spříznění vesměs s futuristickou skupinou (Chlebnikov, Kručonych, Zdaněvič, Gurová, Těrentěv, Rozanová, Kamenskij). Jejich experimentální ověřování nejzazších a pomezních možností jazyka vycházelo z jazykové hry známé již z folklóru (→ říkadlo) a bylo do krajnosti dovedeným raně futuristickým „slovotvořičstvím“, při němž si ještě křížením vzniklé neologismy uchovávaly zřetelný význam. Podle V. Chlebnikova, který se pokusil poezii zaumu odůvodnit, je v morfémech a fonémech slov skryt základ jakéhosi univerzálního jazyka, takže „slova“ (kategorie) vzniklá jejich libovolnými kombinacemi sice nepatří žádnému přirozenému jazyku, ale zároveň napovídají „cosi nezachytitelného, přece však existujícího“.

O futuristickou praxi se opralo též rozlišení poetického a sdělovacího jazyka u ruských formalistů (→ formální metoda). Z. j. nebyl ve své době jen křečovitým políčkem veřejnému vkusu, jak jej prezentovali nejednou i jeho tvůrci. Měl obrodit zvětralý jazyk symbolistů o nově

smyslové hodnoty; ve své snaze dát základ „univerzálnímu“ jazyku budoucnosti, který by sjednotil lidi, když „rozumné jazyky je už rozečtvály“ (Chlebnikov), je z. j. mysticky scestnou, ale umělecky důslednou reakcí na individualismus pozdně buržoazní kultury, kdy se hroubí společenské normy, i řeč přestává být nástrojem komunikace a stává se ideologickou maskou vládnoucí třídy. Dnešní anachronické kopie snižují tuto historicky autentickou tvorbu na akademický experiment (srov. např. básnickou sbírku M. Topinky Utopír, Praha 1969). Srov. též → dada, → lettrismus, → konkrétní poezie, → experimentální poezie, → absolutní poezie.

Lit.: J. Taufer, Předmluva, in: V. Chlebnikov, Čmáranice po nebi, Praha 1964. M. Topinka, Poezie zaumu, in: Orientace 5, 1970.

■ ZAUZLENÍ DĚJE

počátek a rozvíjení základního → konfliktu ve fabulované struktuře, nejčastěji v dramatu. Termín z. d. ve stavbě dramatu splyvá obvykle s pojmem → kolize, zahrnuje v sobě podobně ty okolnosti děje, které ve výchozí situaci směřují k otevření základního konfliktu hry. V širším smyslu z. d. představuje část dramatu od jeho → expozice až po okamžik obratu (→ peripetie), od něhož nastává → rozuzlení děje.

Lit.: Aristotelés, Poetika, Praha 1964. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

■ ZCIZOVACÍ EFEKT

(z něm. Verfremdungseffekt) – základní prostředek Brechtova → epického dramatu (divadla) funkcí z. e. je rušit iluzi dramatické reality průběhu prostřednictvím epických prostředků (prolog, komentování děje, songy, sbory, projekce, mezititulky, režijní a herecké postupy, které navozují odstup od děje nebo postavy); v dané situaci tak aktualizuje moment „hry“, realitu jejího předvádění.

■ ZEUGMA

(řec. = spojení), *spřežení vazeb* – odchylka od pravidelné stavby větné, spočívající v užití jen jedné syntaktické vazby u souřadně spojených řídicích členů, z nichž každý vyžaduje odlišnou vazbu k témuž větnému členu závislému (např. Řídíme se a učíme se z příkladů vzorných pracovníků...). Dochází k němu někdy např. v překladech pod tlakem syntaxe originálu, mj. v posledním českém překladu Anny Kareninové. „... nesnáším, bojím se, nenávidím vás...“ (sply-

vá tu vazba akuzativní s genitivní).

hř

■ ZIPFŮV ZÁKON

vztah vyjadřující závislost mezi → frekvencí (četností) slova a jeho pořadím (→ rankem) ve → frekvenčním slovníku. V nejjednodušší podobě je Z. z. vyjádřen vztahem

$$f \cdot r = \text{const.},$$

tj. součin frekvence (f) slova a jeho pořadí (r) je konstantní. Např. z frekvenčního slovníku Odyseea (J. Joyce) zjistíme:

pořadí slova r	frekvence f	součin r. f.
10	2653	26 530
20	1311	26 220
100	265	26 500
300	84	25 200
5000	5	25 000

Jisté závislosti mezi frekvencí a pořadím slova si prvý povšiml francouzský stenograf Estoup, vztah však formuloval a interpretoval – zvláště z hlediska jazykového a psychologického (princip nejmenšího úsilí: principle of least effort) – až americký psycholog a lingvista G. K. Zipf. V základní podobě však Z. z. platí pouze pro slova ze střední části frekvenčního slovníku, tj. neplatí pro slova s vysokou a nízkou frekvencí. Vztah později zpřesnil B. Mandelbrot na tzv. kanonický tvar; celý funkční vztah se proto někdy nazývá zákon Estoupův–Zipfův–Mandelbrotův.

Základní povaha tohoto vztahu však dosud není uspokojivě vysvětlena, zvláště proto, že obdobná závislost platí nejen pro slova v textu, ale i pro výskyt příjmení, velikosti měst apod.

Lit.: Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. G. K. Zipf, Human Behavior and the Principle of Least Effort, New York 1949.

vš

■ ZNAK

v sémiotice smyslově vnímatelný předmět nebo jev zastupující v procesu poznávání či sdělování jiný předmět nebo třídu předmětů a sloužící tak k předávání informací o nich. Z bližšího pohledu se pak v současné praxi vyhraňuje v podstatě dvojití pojetí znaku. Na straně jedné pojetí dvojčlenné, které vidí ve z. jednotku složenou z nositele významu (signifiant, označujícího) a významu (signifié, označovaného). Toto pojetí vycházející z chápání z. u F. de Saussura (1857–1913) se ukázalo jako výhodné zejména v lingvistice, která pracuje se z. s velmi ustálenými významy (např. se slovy), jejichž sepětí s nositelem významu (tj. se zvukovou nebo psanou podobou slova)

je těsné. Na straně druhé se uplatňuje často i pojetí jednočlenné, které vidí ve z. jen nositele významu, význam sám do pojmu z. pak nezahrnuje. Ten je z tohoto hlediska ke z. přiřazován až na základě určitého poznávacího pochodu v procesu *sémiózy*, tj. v procesu, v němž předmět nebo jev vystupuje jako z., případně nabývá povahy znaku. Toto „dynamičtější“ pojetí, kladoucí důraz na proces sémiózy a na kontext, v němž se z. vyskytuje, vychází z pojetí Ch. S. Peirce (1839–1914). Je v něm současně potvrzena poznávací aktivita vnímatele, která i v předmětech primárně neznakové povahy, např. v užitečných předmětech, přírodních jevech apod. může objevit nositele významu. Tyto nepravé, mimovolné z., které nemají skutečného odesílatele, neodkazují ke kódu ve vlastním smyslu slova, ale jen ke zkušenosti příjemce – např. horečka signalizuje nemoc, červec na východě znamená „vychází slunce“, nevybraná schránka na dopisy v domě označuje „nikdo není doma“ – jsou někdy označovány jako z. *diagnostické* (Morris). Mezi oběma těmito přístupy není ovšem rozdíl zásadní, zdůrazňují jen jiné aspekty styku člověka se z., oba nutně pracují jak s prvkem nesoucím význam, tak s významem.

Na základě vztahu z. ke skutečnosti se zakládá typologie z. ze sémantického (→ sémiotika) hlediska. Běžně se odlišují z., jejichž vztah k označovanému předmětu nebo jevu je v zásadě nemotivovaný, tak je tomu např. u většiny slov přirozených jazyků. Pro tento typ z. se užívá nepřilíš vhodně termínu *symbol* (který současně v tradičním pojetí označuje z. motivované, např. symbol kříže, váhy jako symbol spravedlnosti apod.). Mezi z., jejichž ustrojení přímo souvisí s charakterem předmětů, které označují (a je tedy jim motivováno), se vydělují mimo jiné především *ikony*, z. zakládající se na vztahu podobnosti k předmětu (např. onomatopoická slova napodobující určité zvuky, výčty, v nichž pořadí prvků vypovídá o reálném, např. společenském významu jimi označených předmětů nebo o jejich rozmístění v prostoru) a *indexy* (*indicie*), spočívající na věcné, příčinné souvislosti s označovaným předmětem. Tyto jednotlivé typy z. se většinou nevyskytují v čisté podobě, obvykle se v konkrétních znacích jejich motivovaná i nemotivovaná stránka prolíná.

Marxistický přístup v oblasti sémiotiky zdůrazňuje složitou gnoseologickou problematiku znaku. Z. se tu jeví nástrojem společenského uchování a sdělování poznatků dosažených v procesu poznávání, prostředky vnitřního řízení společnosti. Z tohoto hlediska je podrobováno kritice přečtenování nemotivovanosti a konvencionality z., které v některých koncepcích staví z. nejednou proti procesu poznávání. Zatímco v oblasti lingvistiky a částečně obecné sémiotiky je problema-

tika z. z marxistického hlediska již mnohem více propracována (především pak současnou lingvistikou a sémiotikou sovětskou), v literární vědě má doposud hypotetický charakter. Souvisí to konečně se složitostí procesu sdělování uměleckým dílem. V sovětské sémiotice umění a literatury se objevují pokusy podtrhnout souvislost poznávacího a sdělovacího aspektu uměleckého díla využitím pojmu → model, někdy se zdůrazňuje sepětí z. a odrazu (u nás např. S. Šabouk, J. Hrabák). V konkrétních rozbořech díla je poměrně jasno o indexikální povaze některých složek díla (citáty, aluze), ba i celých autorských stylů. Současně se zdůrazňuje – v souvislosti s dávnými povědomími o mimetickém, zobrazovacím charakteru literárního díla a v souvislosti s marxistickým chápáním vztahu díla a skutečnosti – ikoničnost budovaná s využitím jazykových prostředků, tedy z. primárně „nezobrazovacích“.

Lit.: Dvanáct esejů o jazyce, Praha 1970. U. Eco, *Pejzaž semiotyczny*, Warszawa 1972. J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973. C. Cherry, *On Human Communication*, London 1957. Lingvistické čtenky I, 1–2, Praha 1972. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. S. Šabouk, *Jazyk umění*, Praha 1969. *Týž*, *Břeby realismu*, Praha 1973. *Týž*, *Umění, systém, odraz*, Praha 1973. I. Osolobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974. *Trudy po znakovym sistemam* 2–5, Tartu 1965–1975. J. Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha 1971. Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge 1931–1958.

mc

ZNĚLKA viz SONET

■ ZNĚLKOVÝ VĚNEC

těž *věnec sonetů* – cyklus patnácti → sonetů (znělek), které tvoří celek nejen obsahový, ale též formální; poslední verš každého sonetu je zároveň prvním veršem sonetu následujícího a poslední verš čtrnácté znělky je zároveň prvním veršem sonetu prvního. Prvních čtrnáct sonetů je tak zřetězeno v kruh, zatímco poslední, patnáctá znělka, tzv. *mistrovská*, je tvořena prvními verši všech čtrnácti předcházejících. V české poezii tvořili v této náročné formě L. Quis, Fr. Táborský, J. Seifert a Fr. Hrubín.

mb

ZOSOBNĚNÍ viz PERSONIFIKACE

■ ZPĚV

1. kompozičně ucelená část větší epické nebo lyrickoepické básně (stov. Máchův Máj, Vergiliová *Zpěvy pastýřské*);

2. → hrdinská píseň a → historická píseň,

někdy označované jako „zpěv“ hrdinský nebo historický.

pt

■ ZPĚVNÍ A MLUVNÍ LYRIKA

dvojí sloh v lyrice, který se vyvinul z dvojího možného určení básně, buď ke zpěvu, anebo k recitaci (popř. k tichému čtení). Protiklad se vyvinul tím, že od lyrické poezie, která byla původně jen písňová (toto dávné sepětí básně se zpěvem naznačuje už samo slovo lyrika, podle lyra, či melika, podle melos = píseň, a přezívá ještě do nové doby ve rčení „básník zpívá, opěvuje“, či v označení básníka za pěvce), se v průběhu vývoje odštěpovaly různé žánrové formy, u nichž zpěvní složka zanikla, nebo které byly určeny pouze k recitaci a později k četbě.

První mluvní poezie byla asi didaktická a satirická, ve folklóru byla pro recitaci určena některá říkadla k rodinným a výročním obřadům, v liturgii některé modlitby. Význam zpěvní lyriky neobyčejně vzrostl kupř. v době husitské, a proto se v české literatuře 15. stol. vyhroutil zřetelný protiklad verše zpěvního a mluvního: verš zpěvní zachovával přesný počet slabik, kdežto verš mluvní byl bezrozměrný.

Napětí mezi zpěvní a mluvní lyrikou žije i v moderní poezii, třebaže o zpěvnosti tu (s výjimkou písňových textů) nelze hovořit v původním smyslu, ale jen obrazně. Zpěvnost lze v případě moderní poezie chápat jako určitou stylově sémantickou dispozici pro možnost zhudebnění, která souvisí především s celkovou zvukovou instrumentací. Charakteristickým znakem zpěvnosti je větší zvuková, metrická, veršová i strofická pravidelnost, plynulost intonační linie, jednoduchost dikce, citová vroucnost a prostota. Mluvní lyrika naopak směřuje k nepravidelné výstavbě (volný nebo nerýmovaný verš, astrofie), text a jeho intonace nejsou normovány melodií, proto se slova významově osamostatňují, nápadněji se využívá rétorických figur, prozaických postupů a hovorového jazyka. Příkladem této polaritý zpěvní a mluvní lyriky je protiklad Hálkových Večerních písní a Nerudova Hřbitovního kvítí nebo protiklad stylu Čelakovského a Kollárova. Moderní lyrika využívá tohoto napětí mluvnosti a zpěvnosti často k osobitým efektům. Neopakovatelné sepětí polohy mluvní a zpěvní představuje např. poezie K. Tomana; jiní básníci zas, zpravidla podle ideově tematických podmínek, oba slohy střídají (např. u M. Floriana převažuje zpěvnost ve sbírce *Otevřený dům* z r. 1957, mluvnost naopak ve *Svaté pravdě* z r. 1969).

Lit.: J. Hrabák, *O charakter českého verše*, Praha 1970.

pt

■ ZPĚVOHRA

v českém kontextu původně termín překrývající se s pojmem → opera (např. u Smetany), postupně je však užíván spíše jako český ekvivalent k termínu → singspiel (např. u Mozartovy *Kouzelné flétny*), někdy také → opereta, popř. v nejširším smyslu jako hra se zpěvy.

kn

■ ZPRÁVA

1. text soukromého nebo úředního rázu, důvěrný (tajný) nebo veřejný, jehož hlavním posláním je informovat o určité události, společenské činnosti nebo situaci. Z tohoto posláním vyplývají požadavky na z. kladené: maximum dat v minimu textu, věcnost, přesnost, úplnost, spolehlivost, objektivnost, včasnost, rozlišení podstatného a podružného; informační minimum každé z. tvoří odpovědi na čtyři otázky, kdy, kde, kdo a co. Spěšné a naléhavé z. se často bez ohledu na způsob dopravy označují jako telegram (i v novinách). Soukromé z. se obvykle dopravují poštou (→ dopis, telegram); z. o soukromých událostech, určené omezenému okruhu přátel a známých, jsou často vysoce formalizovaná (standardizovaná) oznámení, která se umísťují ve stejnojmenné rubrice v tisku, zejména lokálním, nebo se rozesílají tištěná poštou (svatební oznámení, oznámení o promoci, o nové adrese, o úmrtí = parte); tato oznámení mívají ozdobnou úpravu. Z. pro veřejnost vydávají též různé instituce, organizace a podniky (úřední a obchodní zprávy), a to buď prostřednictvím hromadných médií, nebo plakátů. Vyhlaškou se obvykle publikují (v tisku, rozhlasu i na plakátech) z., které nejenom oznamují, ale také vybízejí, popř. zavazují adresáty k určitému reagování (vyhláška o odvodu, o zdravotnické karanténě apod.). Soustředěním a dodáváním z. do novin, rozhlasu a televize, zejména z. politických, ekonomických, kulturních a sportovních, se zabývají zpravodajské agentury (tiskové kanceláře), v ČSSR ČTK, v SSSR TASS, v Jugoslávii Tanjug, na Západě AP, Reuter aj.; tiskové kanceláře bývají zřizeny i při nejdůležitějších státních a jiných institucích. Ze z. šířených agenturami bývají některé výslovně označovány jako oficiální nebo polooficiální, někdy naopak bývá zdroj utajován a nanejvýš naznačen („z dobře informovaných kruhů“).

Jiného druhu jsou úřední z., které jsou výsledkem nějakého šetření (vyšetřování) a uzavírají je (z. komisí pověřených vyšetřováním katastrof, atentátů ap.). Úřední z. o průběhu a výsledcích důležitých státních, zvláště diplomatických jednání se nazývá *komuniké*. Pracovní z. (jejichž druhem jsou z. cestovní) podávají sdělení o průběhu a výsledcích pracovního úsilí a jsou většinou určeny

nadřazeným. Jim do určité míry podobné jsou vědecké z., které se někdy označují jako *sdělení* a jsou nižším stupněm jednoho druhu → referátu; jsou určeny tzv. odborné veřejnosti nebo pro interní potřebu pracoviště. K pracovním z. a referátům mají blízko také z. o činnosti za určité období, podávané představiteli různých organizací členstvu na konferencích, sjezdech a v tisku. Pro pracovní a vědecké z. i pro z. o činnosti je příznačná hodnotící složka a funkce, bilanční charakter; někdy je jejich součástí také doporučení dalšího postupu. Hodnotící moment se naopak někdy zcela vylučuje u z. podávaných jako svědectví (výpověď) u soudu, který vyžaduje „holé“ informace, jejichž posouzení si vyhrazeje. Jako interní jsou označeny z. pro vybraný okruh osob (z jednoho pracoviště, organizace apod.) a vyznačuje je už jistý stupeň důvěrnosti. Důvěrnými z. jsou z. vyžadující utajení z důvodů vojenských (vojenské zpravodajství), bezpečnostních, obchodních apod.; někdy se pro důvěrné interní z. užívá názvu *relace* (v buržoazních státech policejní relace o sledovaných osobách, o náladách obyvatelstva – většinou z. souhrnnějšího charakteru), zatímco termín *relace* v rozhlasu zahrnuje i jiné typy pořadů než z. Do skupiny důvěrných z. náleží též *udání* (soukromá z. o činnosti nebo postoj osoby nebo osob, adresovaná příslušným představeným nebo represivním složkám státního aparátu; jejich účelem je vyprovokovat úřední zárok a postih udaného);

2. základní *žánr žurnalistiky*, spjatý s jejím vznikem a rozvojem. Některé časopisy mívají množ. číslo „zprávy“ přímo v názvu (zejména časopisy vědecké – „Nachrichten...“, „Wiadomości...“, ale též deník: *Izvestija*). Podle tématu a obsahu se z. dělí na politické (včetně parlamentních), hospodářské, kulturní a sportovní (ty všechny z domova a ze zahraničí), dále lokální, spolkové, denní (včetně černé kroniky a kuriozit); podle zdroje se rozeznávají z. úřední, poloúřední, neoficiální, ústní („podle pověstí kolujících v...“); tu se ovšem ocitáme už u klasifikace kvality (negativně se hodnotí z. nevěcné, nezaručené, nepřesné, kusé, tendenční a opožděné). Rozměr se vyznačuje žánrovým označením jen u krátkých z. (*noticky*, *drobničky*). Noviny a ostatní masové sdělovací prostředky kladou velký důraz na čerstvost (novost) z. V souvislosti s tím užívá z., která musí být formulována velmi rychle a pohotově, vžitých a ustálených obrátů, které spolu s výběrem a seřazením faktů činí i ze sebeobjektivnějších z. článek a nástroj hodnocení a ideologického působení.

Už stylizace z. vyjadřuje autorovo stanovisko. Pro bulvární žurnalistiku je charakteristická bombastická stylizace, která může vést až k zcela protikladným pojetím téže události. Na rozdíl od z. žurnalistických si vědecké z. zakládají na klid-

ném tónu bez afektivních příměsků (tím se liší od → polemiky), na věcnosti, přesnosti a střizlivosti.

Také krásná literatura bohatě využívá z., a to jednak tím, že je (skutečně nebo fiktivně) v podobě → dokumentů začleňuje do textu a tím zvyšuje fikci autenticity, jednak nápodobou některých jejich stylistických vlastností: moderní lyrika se nejednou inspiroje např. rozhlasovými pořady překotně letících denních z. (např. v Nezvalově Signálu času a v některých drobnějších básních), na věcnost vědeckých z. navazuje označování románů, novel či povídek podtitulem „zpráva“ (např. *Homo Faber* Maxe Frische). Také esejistická kniha J. Palce nese titul *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Rozhlasové z. a z. z novin se objevují často i v dramatu (např. v Čapkově *Matce*). Viz též → žurnalistické žánry.

mb

■ ZVOLÁNÍ

též *řečnické z.*, *exklamace*, *eksfónésis* – jedna z tradičních rétorických figur, stylistický prostředek vyjadřující formou věty zvolací emocionální vztah mluvčího k obsahu výpovědi. Je běžný v stylové oblasti hovorové, v útvarech publicistického i uměleckého stylu (zde se často označuje též jako básnické z.).

mc

ZVUKOMALBA viz ONOMATOPOIE



■ ZAKĚR

(z lat. *ioculātor* = šprýmař, vtípkář), též *žertěř* – obdoba středověkého → žongléra, lidový pěvec, hudebník a recitátor z povolání, obveslující svým uměním jak panstvo na královském dvoře a na hradech, tak i prostý lid. Žádná zmínka v našich pramenech neuvádí, zda byli čeští ž. tvůrci svých básní nebo pouhými interprety autorů jiných; jejich význam spočívá v tom, že pěstovali a uchovávali českou ústní slovesnost. Existence ž. u nás je doložena už z doby Kosmovo (není vyloučeno, že navazují na nějakou starší tradici domácích lidových pěvců), působili až do období husitských válek a ojedinele se objevují ještě na počátku 16. stol. (tehdy už mj. jako sluhové placení městem Prahou). Historie připomíná např. ž. Dobřatu, oblíbence kněžete Vladislava I. (1109 až 1125), nebo Kojatu, kterého preferoval kníže

Soběslav II. (1173–1178).

ko

■ ŽAKOVSKÁ POEZIE

těž *vagantská poezie* (z lat. *vagari* = toulat se) – středověké světské básnické skladby, spjaté s kulturním ovzduším univerzit a psané latinsky, popř. příslušným národním jazykem nebo kombinací jazyků obou (→ makarónská poezie). Ž. p. si udržovala v zásadě celoevropský ráz, což vyplývalo nejen ze specifiky soudobého univerzitního života, ale konečně ze samé povahy středověkého myšlení, které směřovalo spíše k obecnému, univerzálnímu než k individuálnímu. Charakteristickým rysem ž. p. je její úzké sepětí se středověkou rétorikou. Z jedné strany jsou tak skladby ž. p. omezeny okruhem kanonizovaných témat, ze strany druhé okruhem ustálených stylistických prostředků, a to nejen v žánru tzv. *žebravých listů*, které se opíraly o zvlášť propracovanou stylistiku psaní dopisů, ale i v *píjáčských písních* a v *písních milostných*. Ve srovnání s poezií trubadúrskou vystupuje do popředí specifika erotiky ž. p. Ta je sociálně podmíněna již skutečností, že převažala latiny v ní ji uzavírá ženám; ž. p. se obrací k mužskému posluchači, místo ustálených trubadúrských motivů marného vzývání ženy vyšší společenské třídy v ní zaujmají – byť stejně nesubjektivní a kanonizované – motivy smyslné lásky.

V ž. p. psané v národních jazycích, které nedosahovaly stylistické stability latiny, je sepětí s rétorickými konvencemi mnohem volnější. Ž. p. se tak mohla více otevírat aktuálním otázkám, takže v mnohem předznamenala v české literatuře tendence husitství.

Lit.: J. Vilikovsky, *Latinská poezie žakovská v Čechách*, Praha 1932.

mo

■ ŽALM

(z řec. *psalmos* = píseň k doprovodu lry) – náboženský → hymnus křesťanské liturgie, opírající se o starozákonní Knihu žalmů, která obsahuje 150 žalmů anonymních židovských autorů z 10.–2. stol. př. n. l., z nichž je asi polovina připisována králi Davidovi. Ž. jsou židovským protějškem řecké hymnologie, současně však pokrývají širší rejstřík žánrových typů: chvalozpěvné a děkovné ž. k Bohu, elegicky laděné smuteční a útěsné ž., ž. naučné. Formálně se ž. vyznačují nedostatkem metrické a rýmové organizace, jejíž funkci zastupuje → paralelismus syntaktického, slovosledného či myšlenkového členění verše, využití rytmického účinku shody či neshody veršové délky (→ izokólon), popř. i → anafora či → epifora. V hudebním přednesu ž. se navíc počítá

s dialogizací textu mezi členy chóru.

Už záhy po svém vzniku byly ž. v židovské literatuře pokládány za celistvý soubor, který byl postupně přejet do kánonu Starého zákona a kolem 9. stol. samostatně přeložen do několika jazyků (staroslověnské žaltáře). Ve zkrácené podobě žaltáře se ž. objevily i jako součást → breviáře. Když vznikla v době reformace snaha zavést do oficiálních bohoslužeb národní jazyky, řada ž. byla volně přebásněna protestantskými reformátory (Lutherem, Kalvínem, hugenotem Cl. Marotem aj.). První překladatelé žaltáře do češtiny se pokoušeli vtisknout ž. metrickou formu. Vavřínc Benedikt z Nudožer přebásnil r. 1606 část žalmů v časomíře, celý překlad vypracoval též Komenský (dochovalo se však jen 64 žalmů). Ž. se staly předlohou nové tvorby náboženských duchovních písní, která se v baroku rozšířila i v okruhu katolické církve. Přesto se ž. nestal živým žánrem novověké poezie, která se dotýká ž. jen přeneseně, nahodile nebo okrajově (sbírka *Žalmy K. Hlaváčka*). Plodnější vliv měla žalmová předloha ve vývoji gregoriánské a novější moderní hudby (Dvořákovy Biblické písně).

pb

ŽALOPĚV viz ELEGIE

ŽALTÁŘ viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ ŽÁNRY LITERÁRNÍ

(z franc. *genre* = rod, druh) – souhrnné označení pro takové skupiny (soubory) literárních děl, které se vyznačují určitými společnými znaky, a to zejména kompozičními, tematickými nebo formovými (popř. jejich různou kombinací). Na rozdíl od druhového členění literatury (→ druhy literární), které vychází z obecných, zpravidla estetických principů, a používá proto nadčasových kategorií (lyrika, epika, drama), spočívá žánrová klasifikace literárních děl v jejich odlišování (třídění) podle charakteristických rysů, které jsou vesměs konkrétní, historicky vzniklé a v čase proměnlivé. Pod pojem ž. l. tedy spadají různorodé skupiny a soubory děl, a to od nejširších a relativně stabilních, jako je např. epos, óda, román, povídka, tragédie, komedie apod. (jež bývají někdy nazývány též „žánrovými formami“, popř. jsou v zastaralém trojstuňovitém členění literatury na rody, druhy a žánry označovány za literární druhy), až po nejužší a nejspecifikovanější, které jsou historicky jen krátkodobě vymezeny (např. pikareskní román, občanská tragédie).

Principy žánrového členění se v průběhu času dosti měnily a s nimi prodělávaly změny i jednotlivé pojmy (viz např. složitou historii užívání pojmu → komedie); byly rovněž doby, kdy se dbalo o pečlivé vymezení a dodržování žánro-

vých pravidel (např. za klasicismu), a naproti tomu existovaly i etapy, jež hranice mezi žánry rušily a záměrně je směšovaly (např. romantismus). Přitom vědomé dvojitupňové rozlišování na literární druhy a žánry se vlastně datuje až od konce 18. stol. (Goethe), i když jeho předpoklady sahají až k Aristotelovi (4. stol. př. n. l.). Proto má také většina evropských jazyků pro obě vrstvy pouze jeden pojem (např. francouzština *genre*, němčina *Gattung* apod.), přičemž si každý z nich řeší terminologické i teoretické problémy stupňovitého členění po svém (např. v německém kontextu se nyní prosazují tři stupně: *Gattung*, *Art*, *Typ*). S tímto stavem se dosud nevypořádala ani zvláštní literárněvědná disciplína, zaměřená speciálně k problematice literárních druhů a žánrů, → genologie. Z tohoto důvodu bývá pojem žánr a druh užíváno i v naší literární vědě často jen přibližně, bez přesnějšího terminologického povědomí.

Také v typologii ž. l. není dosud zaveden žádný pevný řád a neexistuje ani přehledná systematizace třídících hledisek; v praxi je žánrová klasifikace prováděna vlastně podle potřeby z mnoha různorodých aspektů. Nejpreciznějším se zatím jeví základní třídění žánrů na základě druhového schématu, tj. na žánry lyrické, epické a dramatické, popř. lyrickoepické apod., jež potom může pokračovat dále vnitřním členěním na jednotlivé žánry románové, povídkové, komediální aj. a jejich žánrové formy. Značně nepřehledné je třídění podle jednotlivých specifikujících rysů; zhruba můžeme rozlišovat třídění podle hledisek tématických (např. fantastická povídka, historické drama, biografický román), kompozičních, popř. formových (např. román v dopisech, aktovka, sonet, gazel), dále žánry kombinované (tj. specifikované tematicky i kompozičně, jako např. detektivka) a synkretické, jež stojí na pomezí umělecké literatury, jako např. některé žánry literární publicistické nebo odborné (fejton, eseje). Ani tím však není různorodost žánrového členění vyčerpána, neboť se v praxi často setkáváme i s jinými adjektivními určeními různého typu, jako je např. satirická črta, humoristická povídka, romantická povídka apod.

Lit.: *I. Bebrns*, *Die Lehre von Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, Halle 1940. *R. Bray*, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1951. *F. Brunetière*, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1910. *M. Glowinski*, *Literární druh a problémy historické poetiky*, in: *Slovo, význam, dílo*, Bratislava 1972. *J. Hrabák*, *Poznámky o zanikání a vzníkání žánrů v literatuře husitské doby*, in: *J. H.*, *Ze starší české literatury*, Praha 1964. *Týž*, *Úvahy o problematice žánrového povědomí v současné české próze*,

Česká literatura 1963. *P. Van Tieghem*, *La question des genres littéraires*, in: *Helicon* 1, 1938. *K. Vištor*, *Die Geschichte literarischer Gattungen*, in: *K. V.*, *Geist und Form*, Bern 1952. *Zanr* (evolucija i specifika), Kišinev 1980.

tb

■ ŽARGON

(franc. psáno *jargon* = hantýrka) – soubor slov a výrazů, používaných v hovorové řeči určité sociální nebo profesionální skupiny lidí (šlechtická aristokracie, příslušníci některých povolání, městská spodina; → *argot*) s cílem učinit tuto řeč nesrozumitelnou pro nezasevěnce. Ž. existuje vždy na základě určitého národního jazyka; do něho jsou vnášena četná slova cizího původu, význam slov domácích se značně pozměňuje (přenašeni významu), někdy dochází i ke změnám tvaroslovným. V umělecké literatuře se ž. využívá jako stylistického prostředku k charakteristice určité postavy či prostředí. V pronikání ž. do umělecké literatury existují rozdíly mezi jednotlivými žánry: ž. se začalo užívat dříve v próze a dramatu než v poezii, dříve v písňových textech než v básních. V české překladové poezii se ž. objevuje dříve než v poezii původní (stov. např. Hořejšího překlady básní Jehana Rictuse).

hč

ZENSKÝ RÝM viz RÝM ZENSKÝ

ZERTĚŘ viz ZAKĚR

ŽIVOTOPISNÝ ROMÁN viz BIOGRAFICKÝ ROMÁN

■ ŽIVOTY SVATÝCH

(lat. *acta sanctorum* = skutky svatých), zvané též *calendária*, *passionária*, *martyrologie* – v širším smyslu seznamy svatých s připojením jejich životopisu; u užšího smyslu jde o rozsáhlou sbírku, která obsahuje všechn dostupný materiál k poznání života a činnosti světců a světic katolické církve. Uspořádání sbírky je kalendářní, vycházet začala v roce 1643 v redakci tzv. bollandistů (podle zakladatele, belgického jezuitu Jana Bollandy) a vydávání pokračovalo i po zrušení jezuitského řádu (1773) prakticky do 19. stol. Podobné pokusy vydávat životopisy svých světců jsou vlastní i jiným náboženským proudům, uapř. hinduismu.

kn

■ ŽONGLĚR

(franc. psáno *jongleur*, od lat. *ioculātor* = šprýmař, nebo od špaň. *juglar* = kejklíč, trubadúr) – ve středověku typ potulného lidového umělce,

kteřý byl zároveň zpěvákem, akrobatem a nejednou i tvůrcem svých písní; tyto písně (tzv. vulgaria carmina) většinou měly formu desetislabičných veršů spojených asonancí. V 9. až 11. stol. se uchovávaly na pergamenech kapesního formátu. Volba prostředí, kde ž. vystupovali, se řídila možností výdělku: navštěvovali hrady, kláštery, ale nejvíce lidové slavnosti a jarmarky, kde svou zpěvnou recitací přizpůsobovali publiku, popř. ji dobově aktualizovali; interpretovali i umělé eposy (pod vlivem dvorského románu rýmované a psané většinou → alexandrinem), jejichž autoři, → trubadúři, → menestrelové a → minnesängři, se zvláště výrazně od postavení ž. neodlišovali. Nezávislý způsob života a ničím nespoutané mravy stavěly ž. nezřídka do rozporu s církví. Staročeskou obdobou ž. byli tzv. → žakéři.

ko

ZURNALISTIKA viz **PUBLICISTICKÝ STYL**

■ ŽURNALISTICKÉ ŽÁNRY

(z franc. journal = deník, noviny) – skupina publicistických žánrů přímo v novinách zrozených nebo pro potřeby novin a časopisů adaptovaných. Základním ž. ž. je → zpráva, která má velké množství druhů a variant. Už v ní se uplatňuje světonázorové a politické stanovisko (výběr a řazení zpráv, formulace). Hodnotící složka si vytvořila i specializovanou skupinu žánrů výkladových (interpretačních), tzv. → komentáře, v nichž na rozdíl od zprávy ustupuje informační stránka do pozadí za stránku hodnocení; hlavním politickým komentářem je úvodník, komentářem k věcem kultury, životního slohu aj. bývá → fejeton a → sloupek, denní drobnější události komentuje prozaický → entrefilet a veršovaný → rozhlásek; zvláštním druhem komentátorství je i řada rubrik – v kulturní rubrice zřetelně převládají nad zprávami komentáře k výročním významným osobnostem a komentáře k nové (nebo nově uváděné) tvorbě, tj. → recenze a → referáty, sportovní rubri-

ka mívá vedle bohatství zpráv také četné komentáře („poznámky“, glosy). Komentátorství převládá také v → soudnickách. V novinách se často otiskují též *texty krásné literatury*, např. romány na pokračování; někdy jde jen o dodatečný otisk nebo o publikování z komerčních důvodů (noviny si hodlají románem na pokračování získat stálé odběratele, pro autora je otisk v novinách před knižním vydáním vhodný už proto, že je určitou formou reklamy a že rozhodně nesnižuje zájem o knihu), existují však i autoři, kteří přizpůsobili požadavkům novin i tradiční literární útvar – z románu se tak stal → román-fejeton (např. Čapková Továrna na Absolutno) apod. Většina novin pěstuje také rubriku humoru, popř. satiry. Kromě toho jsou pro noviny (a zvláště pro sobotní – dříve nedělní – přílohy) typické tzv. zájmové koutky (mototuristika, turistika, šachy a hádanky, móda, jídelníčky atd.); pro ně je charakteristická tendence (která se ovšem může projevit, jen když má „koutek“ dostatek prostoru) žánrově se diferencovat, opakovat v malém struktuuru novin – zprávy vedle komentářů atd.

Protože noviny vyžadují velké množství textu a protože zvláště v minulosti byly dost častým občanským zaměstnáním mnoha spisovatelů, ovlivňovaly jednodu a vývoj literatury. Práce v nich umožňovala autorům denní živý styk se společenskou skutečností, učila je psát srozumitelně, poutavě a zajímavě. Z ryze žurnalistických žánrů je pro českou literaturu od dob Nerudových a Čapkových zvláště důležitý → fejeton, zásluhou Čapkovou a Poláčkovou sloupek, díky Bassovi, Čapkoví a Kainarovi rozhlásek; nejlepší tato dílka vycházela a vycházejí dodatečně v knižních výběrech. Pro rozvoj literatury mají velký význam také kulturní rubriky (→ recenze a → referáty), → ankety, → polemiky atd.

Lit.: K. Štokán, *Publicistické žánry*, Praha 1980.

mb

BIBLIOGRAFIE

(sestavil Josef Peterka)

SLOVNIKY

- K. Beckson-A. Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms. London 1961
- O. F. Best, Handbuch literarischer Fachbegriffe. Frankfurt am Main 1972
- J. V. Bečka, Slovník synonym a frazeologismů. Praha 1982
- J. Brukner-J. Filip, Větší poetický slovník. Praha 1968
- B. Deutsch, Poetry Handbook. New York 1957
- Dictionnaire des types et caractères littéraires. Paris 1978
- Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton 1965
- Encyklopedie antiky. Praha 1973
- Encyklopédia Larousse Méthodique. Les belles - lettres. Paris 1955
- R. Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms. London 1975
- E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1962
- M. Głowiński a kol., Słownik terminów literackich. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976
- W. Kayser, Kleines literarisches Lexikon III. Sachbegriffe. Bern-München 1966
- H. Kindermann-M. Dietrich, Taschenlexikon der Weltliteratur. Wien 1954
- Kratkaja literaturnaja encyklopedia I-VIII. Moskva 1962-1975
- A. Kvjarkovskij, Poetičeskij slovar, Moskva 1966
- Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert I-II. Freiburg 1960
- Literaturnaja encyklopedia I-XI (A-F). Moskva 1930-1939
- Malá encyklopédia spisovateľov sveta. Bratislava 1978
- A. Marino, Dicționar de idei literare I. București 1973
- P. Merker-W. Stammer, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte I-II. Berlin 1925-1927; 2. přeprac. vyd. W. Kohlschmidt-W. Mohr. Berlin 1955
- H. Morier, Dictionnaire de poétique et rhétorique. Paris 1961
- H. Pongs, Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Stuttgart 1956
- R. Pytlík, Malá encyklopedie českého humoru. Praha 1982
- Rečnik na literaturnite termini. Sofia 1969
- D. E. Rozental-M. A. Telenkova, Spravočnik lingvističeskich terminov. Moskva 1972
- J. T. Shipley, Dictionary of World Literature - Criticism, Forms, Technique. New Jersey 1960
- S. Sierotwiński, Słownik terminów literackich. Wrocław 1970
- Slovníček básníků. Praha 1978
- Slovník antické kultury. Praha 1974
- Slovník českých spisovatelů. Praha 1964
- Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře. Praha 1973
- Slovník ruských spisovatelů od počátků ruské literatury do roku 1917. Praha 1978
- Slovník spisovatelů. Asie a Afrika. Praha 1967
- Slovník spisovatelů. Bulharsko. Praha 1978
- Slovník spisovatelů. Dánsko, Finsko, Norsko, Švédsko, Island, Nizozemí, Belgie. Praha 1967
- Slovník spisovatelů. Francie, Švýcarsko, Belgie, Lucembursko. Praha 1966
- Slovník spisovatelů. Itálie. Praha 1968
- Slovník spisovatelů. Maďarsko. Praha 1971
- Slovník spisovatelů. Polsko. Praha 1974
- Slovník spisovatelů. Řecko. Antická, byzantská a novořecká literatura. Praha 1975
- Slovník spisovatelů. Sovětský svaz. Literatura ruská, ukrajinská, běloruská, literatury sovětského Pobaltí, literatury sovětského východu. 2 sv. Praha 1977
- Slovník spisovatelů. Spojené státy Americké. Praha 1979
- Slovník spisovatelů. Španělsko, Portugalsko. Literatura španělská, portugalská, katalánská, galicijská, baskická. Praha 1968
- Slovník světových dramatiků. Autoři národů Asie a Afriky. Praha 1974
- Slovník světových dramatiků. Bulharští autoři. Praha 1975
- Slovník světových dramatiků. Maďarští autoři. Praha 1972
- Slovník světových dramatiků. Autoři NDR. Praha 1973
- J. Sławiński a kol., Słownik terminów literackich. Wrocław 1976
- Sociologický slovník. Praha 1970

Stručný filozofický slovník. Praha 1966

L. Timofejev–N. Vengrov, Stručný slovník literárnovedných termínov. (Slovenské vydání doplnili a zpracovali M. Bakoš a R. Brtáň.) Bratislava 1956

L. I. Timofejev–S. V. Turajev, Slovar literaturovedčeských terminov. Moskva 1974

Š. Vlašín a kol., Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1977

G. von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1969

J. Zorálek, Lidová rčení. Praha 1963

PŘÍRUČKY LITERÁRNÍ TEORIE A POETIKY

G. L. Abramovič, Vvedenije v literaturovedenije. Moskva 1965

Ars poetica. Z úvah o básnickém umění od starověku po dnešek. Praha 1976

J. V. Bečka, Úvod do české stylistiky. Praha 1948

J. Durdík, Poetika. Praha 1981

M. Głowiński a kol., Zarys teorii literatury. Warszawa 1967

F. M. Golovenčenko, Vvedenije v literaturovedenije. Moskva 1964

J. Hrabák, Poetika. Praha 1977 (2. vyd.)

A. Jedlička–V. Formánková–M. Rejmánková, Základy české stylistiky. Praha 1970

W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1948

J. Körner, Einführung in die Poetik. Frankfurt 1949

J. Krzyzanowski, Nauka o literaturze. Warszawa 1969

Literaturkunde. Beiträge zu Wegen und Formen der Dichtung. Leipzig 1965

J. Menšík, Úvod do poetiky. Praha 1948

J. Mukařovský, Studie z poetiky. Praha 1983

K. Oliva, Teorie literatury pro vyšší třídy středních škol. Liberec 1946

J. Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. Berlin 1939

I. A. Richards, Principles of Literary Criticism. London 1961

J. Sedlák, O díle básnickém. Jeho podstata a výklad. Praha 1935

S. Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze I–III. Warszawa 1954–1965

V. Štěpánek a kol., Teorie literatury. Praha 1965

Teoria literatury 1–3. Moskva 1962–1965

L. I. Timofejev, Základy teorie literatury. Praha 1965

B. Tomaševskij, Poetika. Teória literatury. Bratislava 1971

B. Tomaševskij, Teorie literatury. Praha 1970

M. Wehrli, Základy modernej teórie literatury.

Bratislava 1965

R. Wellek–A. Warren, Theory of Literature. New York 1942

SOUHRNNÉ PŘÍRUČKY LITERÁRNĚHISTORICKÉ

Antika a česká kultura. Praha 1978

E. Auerbach, Mimesis. Praha 1968

Avantgarda známá a neznámá I–III (antologie). Praha 1970–1972

B. Balajka, Přehledné dějiny literatury. Praha 1970

O. Bělič, O kubánské literatuře. Praha 1964

O. Bělič, Španělská literatura. Praha 1968

M. Blahynka, Pozemská poezie. Kapitoly k české poezii 1945–1975. Praha 1977

H. Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Hamburg 1969

F. Buriánek, Česká literatura 20. století. Praha 1968

F. Buriánek, Česká literatura první poloviny XX. století. Praha 1981

F. Buriánek, Ohlédnutí. Kapitoly z české literatury 1945–1975. Praha 1978

L. Cejp, Anglická literatura. Praha 1970 (skriptum)

B. Crémieux, Panoráma soudobé literatury italské. Praha 1930

E. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1965

Čítanka české literární kritiky. Uspořádal F. Buriánek. Praha 1974

Čítanka českého myšlení o literatuře. Vybral F. Buriánek. Praha 1976

Čítanka z dějin české a slovenské estetiky XIX. století. Uspořádal V. Dostál. Praha 1972

Dějiny anglické literatury I–II. Praha 1963

Dějiny českého divadla I–III. Praha 1968, 1969, 1977

Dějiny české literatury I–III. Praha 1959, 1960, 1961

Dějiny literatur Latinské Ameriky. Praha 1966

Dějiny ruské sovětské literatury I–IV. Praha 1965

Dějiny slovanských literatur. Praha 1955

Dějiny slovenskej literatury I–IV. Bratislava 1958 až 1975

Dějiny světové literatury. 2 sv. Bratislava 1963

Dějiny světových literatur. Praha 1966

A. Filon, Dějiny anglické literatury od počátku až po naši dobu. Praha 1903

J. O. Fischer a kol., Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 1–3. Praha 1966, 1976, 1979

J. O. Fischer a kol., Francouzská literatura. Stručný nástin vývoje. Praha 1964

J. Fitzmaurice–Kelly, Dějiny španělské literatury do konce XVIII. století. Praha 1912

- A. Frinta, Lužičtí Srbové a jejich písemnictví. Praha 1955
- Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin 1965
- T. P. Grigorjeva, Japonskaja literatura. Kratkij očerk. Moskva 1964
- J. Hrabák, Starší česká literatura. Úvod do studia. Praha 1964
- H. Hrzalová, Spoluvytvářet skutečnost. K vývoji české socialistické kritiky a prózy v letech 1945 až 1975. Praha 1976
- J. Chabás, Dějiny španělské literatury. Praha 1960
- Istorija ruskog literatury I–III. Moskva 1958 až 1964
- Istorija sovremennoj japonskoj literatury (překl. z jap.). Moskva 1961
- J. Jakubec, Dějiny literatury české I–II. Praha 1929–1934 (2. vyd.)
- O. Jiráni, Slovesné umění starého Říma. Praha 1925
- V. Jiráť, Lyrika českého obrození 1750–1850. Praha 1940
- J. Jungmann, Historie literatury české. Praha 1849 (2. vyd.)
- R. Kejzlar, Dějiny norské literatury 1814–1914. Praha 1967
- R. Kejzlar, Dějiny norské literatury 1914–1970. Praha 1974
- L. Kellner, Anglická literatura doby novější od Ch. Dickense až k Shawovi. Praha 1928
- H. Kindermann, Theatergeschichte Europas I–IX. Salzburg 1957–1971
- A. Kolář, Řecká komedie. Praha 1919
- J. Kopal, Dějiny francouzské literatury. Praha 1949
- K. Krejčí, Dějiny polské literatury. Praha 1953
- G. Lanson, Dějiny novodobé literatury francouzské. Praha 1900
- Literatura černé Afriky. Praha 1972
- Literatura česká 19. století I–III. Praha 1902 až 1907
- J. Máchal, Dějiny českého dramatu. Praha 1917
- J. Máchal, Slovanské literatury I–III. Praha 1922 až 1929
- K. Martinek, Dejiny sovietskeho divadla. Bratislava 1980
- V. Mathesius, Dějiny literatury anglické. Od zavedení knižtisku až po realistický román XVIII. století. Praha 1933
- D. Mornet, Dějiny soudobého písemnictví a myšlení francouzského 1870–1927. Praha 1930
- Z. Nejedlý, Dějiny husitského zpěvu. Praha 1954 až 1956 (2. vyd.)
- Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách. Praha 1904
- A. Novák, Přehledné dějiny české literatury od nejstarších dob až po naše dny. Olomouc 1939
- J. Petrmichl, Patnáct let české literatury. Praha 1962 (3. vyd.)
- M. Pohorský, Portréty a problémy. Praha 1974
- Prameny. (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře.) Manifesty a stati. Praha 1978
- A. Pražák, Dějiny slovenské literatury. Praha 1950
- Průvodce po dějinách české literatury. Praha 1976
- Přehled ruské literatury. Od nejstarších dob po dnešek. Praha 1973
- J. Rypka a kol., Dějiny perské a tádžické literatury. Praha 1956
- V. Ržounek, Řád socialistické tvorby. Praha 1977
- C. Salinari, O moderní italské literatuře. Praha 1964
- F. de Sanctis, Dějiny italské literatury. Praha 1959
- A. J. Saraiva–Ó. Lopes, Dějiny portugalské literatury. Praha 1972
- H. Siebenschein, Stručné dějiny německé literatury do roku 1250 s ukázkami originálů a jejich překlady. Praha 1968 (skriptum)
- V. Sládek, Dějiny řecké literatury doby klasické. Praha 1898
- V. Stejskal, Moderní česká literatura pro děti. Praha 1962
- F. Stiebitz, Stručné dějiny řecké literatury pro střední školy. Praha 1940 (2. vyd. s názvem Stručné dějiny řecké literatury. Praha 1972 – skriptum)
- F. Stiebitz, Stručné dějiny římské literatury pro střední školy. Praha 1938 (2. vyd. Stručné dějiny římské literatury. Praha 1972 – skriptum)
- P. J. Šafařík, Dějiny slovanského jazyka a literatury všech nářečí. Bratislava 1973
- O. Šimek, Dějiny francouzské literatury v obrysech I–III. Praha 1947–1949
- S. Šmatlák, 150 rokov slovenskej lyriky. Bratislava 1971
- H. Taine, Dějiny literatury anglické I–III. Praha 1902–1910
- A. Thibaudet, Dějiny francouzské literatury od r. 1789 až po naše dny. Praha 1938
- Z. Tichá, Česká poezie 17. a 18. století. Praha 1974
- V. Tille, Soupis českých pohádek I–II. Praha 1929–1934
- M. Tomčík, Slovenská literatura 20. storočia. Praha 1967 (skriptum)
- B. Trnka, Dějiny anglické literatury. Praha 1965
- I. M. Tronskij, Dějiny antické literatury I–II. Praha 1955–1956
- B. Václavek, Česká literatura XX. století. Praha 1974 (3. vyd.)
- L. Václavek, Literatura v německém jazyce od počátku 20. století. Praha 1970 (skriptum)
- Z. Vančura, Anglická literatura od převratu r. 1688 k období Francouzské revoluce. Praha 1967
- Z. Vančura a kol., Evropské literatury 1945 až

1958. Praha 1959
- J. Vilikovský, Písemnictví českého středověku. Praha 1948
- J. Vlček, Dějiny české literatury I-II. Praha 1951 (3. vyd.)
- J. Vlček, Dejiny literatury slovenskej. Martin 1933 (3. vyd.)
- O. Vočadlo, Anglická literatura XX. století. Praha 1947 (2. vyd.)
- O. Vočadlo, Současná literatura Spojených států. Praha 1934
- J. Vondráček, Dějiny českého divadla I-II. Praha 1956-1957
- J. Voráček, Česká literatura pro mládež. Praha 1971
- Wiese a Percopo, Dějiny literatury italské. Praha 1908
- F. Wollman, Slovesnost Slovanů. Praha 1928
- Praha 1940; slovensky Ludové divadlo české a slovenské. Bratislava 1973
- P. Bogatyrev, Souvislosti tvorby. Praha 1971
- J. Bogdanov, Dynamika literárných zkušeností. Bratislava 1982
- B. Brecht, O realismu. Praha 1969
- H. Bremond, Čistá poezie. Praha 1935
- C. Brooks-R. P. Warren, Understanding Fiction. New York 1943
- F. Brunetière, L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris 1890
- K. Budzyk, Stylistika, poetika, teoria literatury. Wrocław 1966
- K. Bühler, Sprachtheorie. Jena 1934
- A. Bušmin, Metodologičeskije voprosy literaturovedčeskich issledovanij. Moskva 1970
- Ch. Caudwell, Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry. London 1937
- A. G. Cejtin, O práci spisovatele. Praha 1973
- S. Cenek, Úvod do teorie literární výchovy. Praha 1979
- J. Cigánek, Sociologie umění. Praha 1973
- B. Croce, Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou. Praha 1907
- B. Croce, La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura. Bari 1936
- K. Čapek, Marsyas čili na okraj literatury. Praha 1948
- N. G. Černyševskij, O literatuře. Praha 1955
- A. Červenák, Socialistický realizmus v diskusii. Bratislava 1983
- Česká a slovenská literatura od Února k současnosti (sb.). Praha 1978 →
- Československá vlastivěda III. Lidová kultura. Praha 1968
- Čtení o jazyce a poezii I (sb.). Praha 1942
- K. Čukovskij, Od dvou do pěti. Praha 1975
- M. Dietrich, Das moderne Drama. Stuttgart 1961
- van Dijk-A. Teun, Beiträge zur generativen Poetik. München 1972
- W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1905
- M. Dłuska, Próba teorii wiersza polskiego. Warszawa 1962
- V. Dněprov, Problémy realismu. Praha 1961
- N. A. Dobroljubov, Vybrané literární stati. Praha 1950
- J. Donohue, The Theory of Literary Kinds I-II. Dubuque 1943-1949
- G. Dorfler, Proměny umění. Praha 1976
- V. Dostál, Směr Wolker. Praha 1975
- V. Dostál, S realismem na křižovatce. Praha 1975
- V. Dostál, V tomto znamení. Praha 1976
- P. Drevs, Devětsil und Poetismus. München 1975
- S. Drvota, Osobnost a tvorba. Praha 1973
- J. Durdík, Všeobecná estetika. Praha 1875
- J. Dvořák, Zdeněk Nejedlý a nová česká literatura. Praha 1978
- VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE
LITERÁRNĚTEORETICKÝCH PRACÍ**
- Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung. Berlin 1968
- Aktuální problémy literární vědy (sb.). Praha 1973
- R. M. Albérès, Histoire du roman moderne. Paris 1962
- Aristotelés, Poetika. Praha 1964
- B. Arvatov, Sociologičeskaja poetika. Moskva 1928
- M. Bachtin, Formální metoda v literární vědě. Kritický úvod do sociologické poetiky. Praha 1980
- M. Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 1975
- M. Bachtin, Román jako dialog. Praha 1980
- M. Bakoš, Literární historie a historická poetika. Bratislava 1973
- M. Bakoš, Vývin slovenského verša. Martin 1939
- J. Barabaš, Voprosy estetiky i poetiky. Moskva 1977
- R. Barthes, Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie. Praha 1967
- H. Bausinger, Formen der „Volkspoesie“. Berlin 1968
- A. F. Begiašvili, Filozofie a poezie. Praha 1979
- V. G. Bělinskij, Stati a recenze I-V. Praha 1955 až 1973
- W. Benjamin, Dilo a jeho zdroj. Praha 1979
- M. Bense, Teorie textu. Praha 1969
- N. Berkovskij, Německá romantika. Praha 1976
- Ph. A. Böckh, Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. Leipzig 1877
- M. Bodkin, Archetypal Patterns of Poetry. Oxford 1934
- P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské.

- D. Ďurišin, Teória literárnej komparatistiky. Bratislava 1975
- Editor a text. Úvod do praktické textologie. Praha 1971
- B. Eichenbaum, Melodika ruského liričeského sticha. Petrohrad 1922
- S. Ejzenštejn, O stavbě uměleckého díla. Praha 1963
- T. S. Eliot, Eseje. Bratislava 1972
- J. El'sberg, Ideologičeskaja bor'ba i raspad buržuaznoj literaturnoj teorii. Moskva 1964
- J. El'sberg, Sovremennaja buržuaznaja literaturnaja teorija. Moskva 1972
- V. Erlich, Russian Formalism. History - Doctrine. Gravenhage 1955
- J. Etkind, Poezija i perevod. Moskva-Leningrad 1963
- J. Findra, Rozbor štýlu prózy. Bratislava 1971
- J. O. Fischer, Kritický realismus. Balzac, Stendhal a základní otázky realismu. Praha 1979
- O. Fischer, Otázky literární psychologie. Praha 1917
- O. Fischer, Slovo a svět. Praha 1937
- O. Fischer, Slovo o kritice. Praha 1947
- P. Fontanier, Les figures du discours. Paris 1968
- Formirovanije socialističeskogo realizma v literaturach zapadnych i južnych slavjan (sb.). Moskva 1963
- E. M. Forster, Aspekty románu. Bratislava 1971
- R. Fox, Román a lid. Praha 1964
- G. Freytag, Technika dramatu. Praha 1944
- G. M. Fridlenděr, Literatura a estetika. Praha 1976
- K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910
- J. Fučík, Stati o literatuře. Praha 1951
- H. N. Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Bonn 1964
- Funkcia umeleckej kritiky (sb.). Bratislava 1981
- G. Gačečladze, Vvedenije v teoriju chudožestvennogo perevoda. Tbilisi 1970
- A. A. Gadžiev, Romantizm i realizm. Teorija literaturno-chudožestvennych tipov tvorčestva. Baku 1972
- A. Gardiner, The Theory of Speech and Language. Oxford 1932
- M. Genčiová, Vědeckofantastická literatura. Praha 1980
- G. Genette, Figures I-III. Paris 1966, 1969, 1972
- A. I. Gercen, Ob iskusstve. Moskva 1954
- Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin und Weimar 1976
- K. E. Gilbertová-H. Kuhn, Dějiny estetiky. Praha 1965
- L. J. Ginzburg, O lirike. Moskva-Leningrad 1964
- R. Girard, Lež romantismu a pravda románu. Praha 1968
- L. Goldmann, Humanitní vědy a filozofie. Praha 1967
- L. Goldmann, Pour une sociologie du roman. Paris 1964
- K. Górski, Sztuka edytorska. Warszawa 1956
- A. J. Greimas, Sémantique structurale. Paris 1966
- A. J. Gurevič, Kategorie středověké literatury. Praha 1978
- V. J. Gusev, Estetika folklóru. Praha 1978
- M. Guyau, Umění z hlediska sociologického. Praha 1925
- J. Hájek, Boje o realismus. Praha 1979
- J. Hájek, Hovory o kritice. Brno 1978
- F. Halas, Imagená, Dílo 4. Praha 1971
- K. Hamburger, Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957
- K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl. Praha 1972
- A. Hauser, Filozofie dějin umění. Praha 1975
- B. Havránek, Studie o spisovném jazyce. Praha 1963
- G. W. F. Hegel, Estetika I-II. Praha 1966.
- A. Heidsieck, Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart 1969
- Ě. Hennequin, Vědecká kritika. Praha 1897
- J. Heřtová, Lenin, Tolstoj a revoluce v literární vědě. Praha 1978
- A. Hiersche, Sowjetliteratur und wissenschaftlich-technische Revolution. Berlin 1976
- L. Hjlemslev, Jazyk. Praha 1971
- L. Hjlemslev, O základech teorie jazyka. Praha 1972
- J. Hora, Duch stále se rodící. Praha 1981
- K. Horálek, Filozofie jazyka. Praha 1967
- K. Horálek, Příspěvky k teorii překladu. Praha 1966
- K. Horálek, Studie o slovanské lidové poezii. Praha 1962
- O. Hostinský, Studie a kritiky. Praha 1974
- J. Hrabák, Čtení o románu. Praha 1981
- J. Hrabák, K morfologii současné prózy. Brno 1969
- J. Hrabák, Literární komparatistika. Praha 1976
- J. Hrabák, O charakter českého verše. Praha 1970
- J. Hrabák, Studie o českém verši. Praha 1959
- J. Hrabák, Umíte číst poezii a prózu? Praha 1971
- J. Hrabák, Úvod do teorie verše. Praha 1956
- J. Hrabák, Z problémů českého verše. Praha 1964
- J. Hrušovský, Dialektika bytí a kultúry. Bratislava 1975
- A. Hutnikiewicz, Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX. st. Toruń 1967
- J. Hvišč, Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979
- F. Hyhlík, Psychologie mladého čtenáře. Praha 1963
- O. Chaloupka, Perspektivy literární výchovy. Praha 1980
- O. Chaloupka, Rozvoj dětského čtenářství. Praha 1982

- O. Chaloupka-V. Nezkusil, Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I-III. Praha 1973, 1976, 1979
- O. Chaloupka-J. Voráček, Kontury české literatury pro děti a mládež. Praha 1979
- R. Chmel, Kritika a kontinuita. Bratislava 1975
- R. Chmel, Sondy. Bratislava 1983
- E. G. Cholodov, Kompozicija dramy. Moskva 1957
- V. Choma, Od futurizmu k literatúre faktu. Bratislava 1972
- R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1960 (2. vyd.)
- R. Ingarden, O poznávání literárního díla. Praha 1967
- Istorija estetiki I-IV. Moskva 1962
- A. M. Jaglom-I. M. Jaglom, Pravděpodobnost a informace. Praha 1964
- R. Jakobson, Studies in Verbal Art. Michigan 1971
- Jak se dělá báseň (sb.). Praha 1970
- F. Jameson, Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature. Princeton, New Jersey 1971
- H. Jechová, Rozbor literárního díla z hlediska přímého a nepřímého zobrazení skutečnosti. Praha 1965
- J. Jelínek-J. V. Bečka-M. Těšitelová, Frekvence slov, slovních druhů a tvarů v českém jazyce. Praha 1961
- V. Jiráč, Duch a tvar. Praha 1967
- V. Jiráč, O smyslu formy. Praha 1946
- V. Jiráč, Portréty a studie. Praha 1978
- A. Jolles, Einfache Formen. Tübingen 1958
- G. Kahlo, Die Wahrheit des Märchens. Halle (Saale) 1954
- I. Kant, Kritika soudnosti. Praha 1975
- W. Kayser, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg-Hamburg 1957
- K interpretaci uměleckého literárního díla (sb.). Praha 1970
- Z. Klátik, Slovanský a slovanský romantismus. Typológia epických druhov. Bratislava 1977
- Z. Klátik, Svetová literatúra pre mládež. Bratislava 1978
- Z. Klátik, Vývin slovenského cestopisu. Bratislava 1968
- A. Kolář, De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum. Prague 1947
- A. Kondratov, Matematika i poezija. Moskva 1962
- K. Konrad, O revoluční tradici české literatury. Praha 1980
- N. J. Konrad, Západ a Východ. Praha 1973
- Kontext 1973. Literaturno-teoretičeskije issledovanija. Moskva 1974
- A. G. Kovalev, Psihologija literaturnogo tvorčestva. Leningrad 1960
- J. Kozák, Prameny tvorby. Praha 1981
- V. Kozinov, Druhy umění. Praha 1964
- V. Kozinov, Zrození románu. Praha 1965
- J. Král, Česká prozódie. Praha 1909
- J. Král, O prozódii české. Praha 1923
- J. Král, Řecká metrika. Praha 1980
- A. H. Krappe, The Science of Folklore. London 1962
- N. Krausová, Epika a román. Bratislava 1962
- N. Krausová, K teorii literárných druhov. Bratislava 1980
- N. Krausová, Príspevky k literárnej teórii. Bratislava 1967
- N. Krausová, Rozprávač a románové kategórie. Bratislava 1972
- Krátký slovník koncepce Pražského týmu pro studium vyjadřovacích a sdělovacích systémů umění. Praha 1977
- N. I. Kravcov, Problemy slavjanskogo folkloru. Moskva 1972
- K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha 1975
- K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964
- K. Krejčí, Sociologie literatury. Praha 1944 (skriptum)
- Kritika buržoázných koncepcí v literárnej vede. Bratislava 1982
- Kritičeskij realizm XX. veka i modernizm. Moskva 1967
- J. Krzyżanowski, Nauka o literaturze. Wrocław 1966
- Kulturně historický sborník II, díl 1-2. Praha 1975
- P. Lafarque, Literární studie. Praha 1956
- E. Lämmert, Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955
- R. Langbaum, The Poetry of Experience. New York 1957
- G. Lanson, Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire. Paris 1965
- E. Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text. Stuttgart 1973
- V. I. Lenin, O kultuře a umění. Praha 1962
- V. I. Lenin, O literatuře. Praha 1950
- R. Lesňák, Literatúra medzi ľuďmi. Bratislava 1977
- G. E. Lessing, Hamburgská dramaturgie. Laokoón. Stati. Praha 1980
- J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou? Praha 1971
- J. Levý, České teorie překladu. Praha 1957
- J. Levý, Umění překladu. Praha 1963, 1983
- J. Levý, Západní literární věda a estetika. Praha 1966
- P. Liba, Kontexty populárnej literatúry. Bratislava 1983
- M. A. Lifšic, Problémy umění a filozofie. Praha 1975

- M. A. Lifšic, *Vítr dějin*. Praha 1974
- M. A. Lifšic–L. J. Rejngardtová, *Krise modernismu*. Praha 1976
- D. S. Lichačev, *Člověk v literatuře staré Rusi*. Praha 1974
- D. S. Lichačev, *K pramenům ruského realismu*. Praha 1975
- D. S. Lichačev, *Poetika staroruské literatury*. Praha 1975
- D. S. Lichačev, *Tekstologija*. Moskva 1962
- J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München 1974
- Literárna a literárnomúzejná tradícia (sb.)*. Dolný Kubín–Nitra 1980
- Literárna komunikácia (sb.)*. Martin 1973
- Literárne múzeum v komunikácii (sb.)*. Dolný Kubín 1977
- Literárneoretické texty I. Antika, stredovek, renesance*. Praha 1972 (skriptum)
- Litteraria XIX. Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatury*. Bratislava 1977
- J. M. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*. Moskva 1972
- J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva 1970
- L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*. Neuwied–Berlin 1964
- P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. London 1965
- G. Lukács, *Ästhetik I*. Neuwied–Berlin 1963
- G. Lukács, *Historický román*. Bratislava 1976
- G. Lukács, *Metafyzika tragédie*. Praha 1967
- G. Lukács, *Probleme des Realismus*. Berlin 1955
- G. Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha 1976
- A. V. Lunačarskij, *Positivní estetika*. Praha 1972
- A. V. Lunačarskij, *Stati o umění*. Praha 1975
- E. Macek, *Bibliografie české beletrie a literární vědy. Metodická příručka*. Praha 1969 (ÚČSL)
- V. Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha 1983
- J. Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře 1880–1900*. Praha 1926
- J. Máchal, *O bohatýrském epose slovanském*. Praha 1894
- J. Máchal, *O symbolismu v literatuře polské a ruské*. Praha 1935
- J. Machatka–J. Hubáček, *Literárněvýchovné interpretace*. Praha 1977
- Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. století*. Praha 1950
- O. Mann, *Poetik der Tragödie*. Bern 1958
- S. Marcus, *Poetica matematică*. Bucuresti 1970
- V. Marčok, *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Bratislava 1980
- F. Marek, *Psychologie literární četby*. Chomutov 1972
- H. Markiewicz, *Aspekty literatury*. Bratislava 1979
- H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965
- H. Markiewicz, *O marxistowskiej teorii literatury*. Wrocław 1953
- D. F. Markov, *Geneze socialistického realismu*. Praha 1973
- K. Marx–B. Engels, *O umění a literatuře*. Praha 1951
- Marxismus und Literatur I–III*. Hamburg 1969
- Marxistische Literaturkritik in England (sb.)*. Darmstadt–Neuwied 1973
- Z. Mathauser, *Spirála poezie*. Praha 1967
- A. Matuška, *O literatuře*. Bratislava 1973
- M. R. Mayenowa, *O sztuce czytania wierszy*. Warszawa 1963
- F. Mehring, *Stati o dramatu*. Praha 1954
- B. Mejlach, *Lenin a kultura*. Praha 1948
- B. Mejlach, *Medzi vedou a umením*. Bratislava 1974
- Metodologické otázky výzkumu českého divadla*. Praha 1970 (ÚČSL)
- Metryka grecka i łacińska*. Wrocław 1959
- M. de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964
- F. Miko, *Estetika výrazu*. Bratislava 1969
- F. Miko, *Hodnoty a literární proces*. Bratislava 1982
- F. Miko, *Poézia, človek, technika*. Bratislava 1979
- F. Miko, *Text a štýl*. Bratislava 1971
- V. Mináč, *O celistvost umění*. Praha 1982
- J. Mistrík, *Kompozícia jazykového prejavu*. Bratislava 1968
- J. Mistrík, *Rétorika*. Bratislava 1978
- J. Mistrík, *Štylistika slovenského jazyka*. Bratislava 1970
- Ch. W. Morris, *Signs, Language and Behavior*. New York 1955
- J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971
- J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I–III*. Praha 1948
- J. Mukařovský, *Stranickost ve vědě a umění*. Praha 1949
- J. Mukařovský, *Studie z estetiky*. Praha 1966
- J. Mukařovský, *Studie z poetiky*. Praha 1982
- J. Nejedlý, *Balada a moderní epika*. Praha 1975
- Z. Nejedlý, *Otakara Hostinského estetika I. Všeobecná estetika*. Praha 1921
- Z. Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha 1973
- Z. Nejedlý, *Z české literatury a kultury*. Praha 1972
- S. K. Neumann, *Rozumění umění*. Praha 1976
- V. Nezkusil, *Spor o specifičnost dětské literatury*. Praha 1971
- V. Nezkusil, *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*. Praha 1983
- V. Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy. Dílo XXIV–XXVI*. Praha 1967, 1974, 1976
- V. Nezval, *Moderní básnické směry*. Praha 1979

- S. Nikolskij, Fantastika a satira v díle Karla Čapka. Praha 1978
- A. Novák, Kritika literární. Praha 1925 (2. vyd.)
- M. Novák, Česká estetika. Praha 1941
- M. Novák, Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti. Praha 1963
- F. Novotný, Řecká a římská metrika. Praha 1955 (skriptum)
- L. Novyčenko, Úvahy a výhledy. Praha 1977
- Očerki istorii rimskoj literaturnoj kritiky. Moskva 1963
- O literaturno-chudožestvennych tečenijach XX veka. Moskva 1966
- Osnovy tekstologii. Moskva 1962
- O umeleckej forme socialistického realizmu (sb.). Bratislava 1975
- J. Pavelka, Anatomie metafory. Brno 1982
- J. Pavelka, Hledání místa v dějinách. Válka a česká poezie 20. století. Praha 1983
- T. Pavlov, O typickém ve skutečnosti a jeho odrazu v umění. Praha 1956
- T. Pavlov, Teorie a tvorba. Praha 1981
- R. Parolek, O realismu v literatuře. Praha 1964
- J. Pelc, O pojetí tematu. Wrocław 1961
- J. Peterka, Metamorfózy tradice. Praha 1983
- J. Peterka, Principy a tendence. Praha 1981
- R. Petsch, Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und Ihre Formen. Halle 1939
- R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle/Saale 1934
- R. Petsch, Wesen und Formen des Dramas. Halle 1945
- J. Pilař, Strom života. Praha 1982
- D. I. Pisarev, Vybrané stati. Praha 1951
- Platón, Dialóg o krásě. Praha 1979
- G. V. Plechanov, Umění a literatura. Praha 1956
- Poetyka i matematyka. Warszawa 1965
- Poetika, rytmus, verš. Praha 1968
- Poetik und Hermeneutik, sv. I. Nachahmung und Illusion. Giessen 1969
- J. Polívka, Pohádkoslovné studie. Praha 1904
- A. Popovič, Preklad a výraz. Bratislava 1968
- A. Popovič, Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava 1975
- G. N. Pospělov, Problémy historického vývoje literatury. Praha 1976
- Prace z poetyki (sb.). Wrocław 1968
- H. Prang, Formgeschichte der Dichtkunst. Stuttgart 1968
- Problémy sujetu - Litteraria XII. Bratislava 1971
- Problemy teorii literatury. Warszawa 1976
- Proces historyczny w literaturze i sztuce. Warszawa 1967
- Prolegomena scénografické encyklopedie 1-20. Praha 1971-1973
- V. J. Propp, Morfológia rozprávky. Bratislava 1969
- V. J. Propp, Problemy komunizma i smecha. Moskva 1976
- Překlad literárního díla (sb.). Praha 1970
- Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů (sb.). Praha 1974 (ŮČSL)
- Příspěvky k teorii socialistického realismu (sb.). Praha 1960
- Psychologie umění (sb.). Praha 1968
- R. Pytlík, Česká literatura v evropském kontextu. Praha 1982
- R. Pytlík, Sedmkrát o próze. Praha 1978
- Realizm i jeho sootnošenija s drugimi tvorčeskimi metodami. Moskva 1962
- S. A. Rejser, Paleografija a tekstologija novogo vremena. Moskva 1970
- Renessans - Barokko - Klasicizm. Moskva 1966
- K. Rosenbaum, Památ literatury. Bratislava 1978
- Rytmika. Warszawa 1963
- Rytmus a metrum - Litteraria XI. Bratislava 1968
- V. Rzounek, K teoretickým základům literární vědy. Praha 1974
- V. Rzounek, Realismus a soudobá próza. Praha 1973
- V. Rzounek, Tajemství básnického tvaru. Praha 1980
- J. Sabol, Základy exaktního rozboru verše. Bratislava 1969
- F. de Saussure, Cours de linguistique générale. Paris 1922
- L. Schücking, Sociológia literárneho vkusu. Trnava 1943
- J. Sedlák, Epické žánre v literature pre mládež. Bratislava 1972
- H. Seidler, Die Dichtung. Stuttgart 1959
- J. Sekera, Angažované diagnózy. Praha 1973
- J. Sekera, Umění slova. Ostrava 1980
- P. Sgall a kol., Cesty moderní jazykovědy. Praha 1964
- C. E. Shannon-W. Weaver, A Mathematical Theory of Communication. Urbana 1949
- I. Skála, Kontinuita 1-2. Praha 1980
- V. Skalička, Text, kontext, subtext. Praha 1961
- S. Skwarczyńska, Pomiedzy historia i teorią literatury. Warszawa 1975
- D. Slobodník, Genéza a poetika science fiction. Bratislava 1980
- J. Sławiński, Dzieło - Język - Tradycja. Warszawa 1974
- Slovo, písmo, akce, hlas. Praha 1967
- Slovo, význam, dílo. Antológia poľskej literárnej vedy. Bratislava 1972
- Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu. Praha 1966
- Socialistický realismus (sb.). Praha 1935
- Socialističeskij realizm i klasičeskoe nasledstvije. Moskva 1966
- A. N. Sokolov, Teorija stilja. Moskva 1968
- Sovětská literární věda. Praha 1972 (skriptum)
- E. Staiger, Die Kunst der Interpretation. Studien

- zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955
- E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich 1963 (3. vyd.)
- E. Staiger, Základní pojmy poetiky. Praha 1969
- F. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien 1955
- L. N. Stolovič, Estetično v skutočnosti a v umení. Bratislava 1961
- Strofika. Kraków 1964
- Struktura a smysl literárního díla (sb.). Praha 1966
- J. L. Styan, Prvky dramatu. Praha 1965
- Style in Language. Cambridge 1960
- B. L. Sučkov, Historické osudy realismu. Praha 1976
- A. Sychra, Hudba a slovo v lidové písni. Praha 1948
- Sylabizm. Wrocław 1956
- W. Sypher, Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury. 1400–1700. Praha 1971
- L. Sziklai, Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst. Budapest 1978
- P. Szondi, Teória modernej drámy. Bratislava 1969
- V. Šabík, Indície imaginárneho. Bratislava 1972
- S. Šabouk, Břehy realismu. Praha 1973
- S. Šabouk, Člověk a umění ve struktuře světa. Praha 1974
- S. Šabouk, Jazyk umění. Praha 1969
- S. Šabouk, Umění, systém, odraz. Praha 1973
- F. X. Šalda, Boje o zítřek. Praha 1905; 1950 (7. vyd.)
- F. X. Šalda, Časové i nadčasové. Praha 1936
- F. X. Šalda, O předpokladech a povaze tvorby. Praha 1978
- S. A. Šerlaimova, Česká poezija XX veka. 20–30 gody. Moskva 1973
- V. I. Ševčuk, Českij satiričnij roman XX storočija. Moskva 1978
- D. Šindelář, Tvořivá estetika. Praha 1983
- D. Šindelář, Estetika situací. Praha 1976
- D. Šindelář, O typičnosti v umění a literatuře. Praha 1953
- V. Šklovskij, Návrat Odysseův. Praha 1975
- V. Šklovskij, Technika pisatelskogo remesla. Praha 1940
- V. Šklovskij, Teorie prózy. Praha 1948
- S. Šmatlák, Program a tvorba. Štúdie o slovenskej proletárskej literatúre. Bratislava 1977
- S. Šmatlák–J. Števíček, Literárne rozhovory. Bratislava 1981
- J. Števíček, Estetika a literatúra. Bratislava 1977
- J. Števíček, Lyrizovaná próza. Bratislava 1973
- L. Štoll, Básník a naděje. Praha 1975
- L. Štoll, Občan F. X. Šalda. Praha 1977
- L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění.
- P. Vašák, Metody určování autorství. Praha 1980
- Vedeckotechnická revolúcia a literatúra (sb.). Bratislava 1982
- C. Vincent, Théorie des genres littéraires. Paris 1951
- I. I. Vinogradov, Problémy obsahu a formy v li-Praha 1972 (2. vyd.)
- L. Štoll, Umění a ideologický boj I–II. Praha 1972
- H. Taine, Filozofie umění. Praha 1897; slovensky Filozofia umenia. Bratislava 1957
- H. Taine, Studie o dějinách a umění. Praha 1978
- R. H. Tawney, Social history and literature. London 1950
- K. Teige, Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let. Praha 1966
- Teória literatury. Výber z „formálnej metódy“. Bratislava 1970
- Teorie informace a jazykověda (sb.). Praha 1964
- Teorie verše I. Brno 1966
- Teorii, školy, koncepcii. Chudožestvennyj obraz i struktura. Moskva 1975
- A. Thibaudet, Fyziológia kritiky. Bratislava 1964
- G. Thompson, Marxismus a poezie. Praha 1979
- P. van Tieghem, La littérature comparée. Paris 1931
- T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970
- T. Todorov, Théories du symbole. Paris 1977
- B. Tomaševskij, O stiche. Leningrad 1929
- B. Tomaševskij, Pisateľ i kniha. Leningrad 1924
- B. Tomaševskij, Stich i jazyk. Moskva 1959
- Torzo a tajemství Máchova díla (sb.). Praha 1938
- Tradice české meziválečné marxistické kritiky. Václavkova Olomouc 1975. Praha 1978
- Tradition in der Literaturgeschichte. Berlin 1972
- B. Truhlář, Socialistickou cestou k realitě v literatuře. Bratislava 1981
- V. Turčány, Rým v slovenskej poézii. Bratislava 1975.
- Tvorčeskij metod (sb.). Moskva 1960
- Trudy po znakovym sistemam I–VII. Tartu 1963 až 1976
- J. Tynjanov, Problemy stichotvornogo jazyka. Moskva 1965
- Umění a skutečnost. Praha 1976
- B. A. Uspenskij, Poetika kompozicii. Moskva 1970
- B. Václavek, Od umění k tvorbě. Praha 1928
- B. Václavek, Písemnictví a lidová tradice. Praha 1947
- B. Václavek, Poezie v rozpacích. Praha 1930
- B. Václavek, Tradice a modernost. Praha 1973
- B. Václavek, Tvorba a skutečnost. Praha 1980
- B. Václavek, Tvorba a společnost. Praha 1961
- B. Václavek, Tvorbou k realitě. Praha 1937
- A. Vala, Moderní literatura a skutečnost. Ostrava 1977
- M. Válek, O literatuře a kultúre. Bratislava 1979
- V. Vančura, Řád nové tvorby. Praha 1972
- V. V. Vanslov, Estetika romantizma. Moskva 1966

- terárnom diele. Bratislava 1960
- V. V. Vinogradov, O teorii chudožestvennoj reči. Moskva 1971
- V. V. Vinogradov, Sjužet i stil. Moskva 1963
- Š. Vlašín a kol., Spoluvytvářet pravdu zítřka (česká meziválečná marxistická kritika). Praha 1982
- F. Vodička, Cesty a cíle obrozenské literatury. Praha 1958
- F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské. Praha 1948
- F. Vodička, Struktura vývoje. Praha 1969
- V. Voigt, Úvod do sémiotiky. Bratislava 1981
- J. Volek, Základy obecné teorie umění. Praha 1968
- V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu. Praha 1963
- V. Vondráček, Fantastické a magické z hlediska psychiatrického. Praha 1972
- J. Voráček, Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež. Praha 1982
- J. Voráček, Vývoj teorie a kritiky české literatury pro mládež. Praha 1972
- Východiska a cíle (sb.). Praha 1974
- L. S. Vygotskij, Psychologie umění. Praha 1981
- R. Weimann, „New Criticism“ a vývoj buržoazní literární vědy. Praha 1973
- H. Weinrich, Tempus. Stuttgart 1964
- R. Wellek, A History of Modern Criticism (1750 až 1950) I–IV. New Haven 1955
- W. Wimsatt, The Verbal Icon. New York 1954
- P. Winczer, Poetika básnických smerov. Bratislava 1974
- F. Wollman, K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno 1936
- M. Zahrádka, Literatura a válka. Praha 1980
- Základy marxisticko-leninské estetiky. Praha 1961
- D. Zatonkij, Dvacáté století. Praha 1963
- J. Zeman, Kybernetika a moderní věda. Praha 1964
- M. Zeman, O marxistickou syntézu. Praha 1983
- O. Zich, Estetika dramatického umění. Praha 1931
- O. Zich, Lidová přísloví z logického hlediska. Praha 1956
- O. Zich, O typech básnických. Praha 1937
- V. M. Žirmunskij, Poetika a poezie. Praha 1980
- H. Życzynski, Teoria dramatu. Cieszyn 1922

REJSTŘÍK LITERÁRNĚVĚDNÝCH POJMŮ

(sestavila Jiřina Táborská)

Rejstřík obsahuje tři roviny odkazů. Kurzívou jsou zvýrazněny termíny, které mají ve slovníku vlastní výkladové heslo; spolu se stránkovým údajem podávají zároveň přehledný obsah knihy. Druhou vrstvou tvoří odkazy slovní, kterými jsou jiné odborné pojmy použité v textu vztahovány k jednotlivým heslům, v jejichž rámci jsou vysvětleny nebo alespoň významově lokalizovány; jde většinou o pojmy synonymické, nebo obsahově odkázaným heslům blízké, popřípadě nadřazené nebo podřazené. Do třetí skupiny patří běžné odkazy na stránky, jež mají za cíl podchytit významové souvislosti a charakteristické užití uvedených pojmů v literárněvědném kontextu; tím nejen doplňují výklad základních terminů, ale navíc rozšiřují záběr díla na celou šíři odborného jazyka české literární vědy.

A

- abecedáriu viz akrostich
 absolutní poezie 9 – 117, 123
 abstraktivismus 37
 abstraktní poezie 9–10 – 117, 160, 298, 334, 377
 absurdní drama 10 – 11, 24, 83, 120, 130, 179, 183, 232, 248, 336, 390
 absurdní literatura 10–11 – 62, 237, 248
 viz též absurdismus 37
 absurdno viz komično
 adamismus viz akméismus
 adaptace 11 – 15, 39, 247, 263, 287, 324, 376, 402, 406
 adespota 11
 adónský verš 11 – 24, 335
 adresát viz komunikant
 ad usum delphini viz edice
 adynaton viz perifráze
 ajereze 11 – 26, 135, 227
 aforismus 12 – 62, 99, 222, 282, 341, 408
 agenda viz liturgická literatura
 agitace viz rétorika
 agitační funkce (tendence) 51, 73
 agitační literatura 12 – 38, 62, 123, 312
 agitka 12 – 69, 110, 283, 293, 307
 agogika viz tempo
 agón 12–13 – 23, 145, 176, 276
 aiolská metrická soustava viz antická metrika
 aiolská píseň 13 – 223
 též aiolská lyrika 400
 ajtys 13 – 15
 akalektika 13 – 168
 akce dramatická viz dramatická akce
 akcentace viz přízvuk
 akméismus 13 – 250
 akronym 13–14
 akrostich 14 – 129, 192, 295
 viz též akroteleuton 192
 viz též mezostich 192
 viz též telestich 192
 akroteleuton viz akrostich
 akt 14 – 15, 97, 337
 viz též dějství 166
 akt pojmenování viz promluva
 aktivismus 14–15
 aktovka 15 – 14, 83, 415
 viz též jednoaktová hra, jednoaktovka 31, 33, 110, 334
 aktualizace 15 – 11, 22, 71, 106, 108, 118, 143, 161, 180, 217, 245, 247, 264, 287, 291, 299, 300, 314, 340, 361, 363, 410
 viz též deformace 11, 118, 227, 230, 279, 346
 viz též deautomatizace 17, 393
 aktuální členění větné viz kontextové členění
 akumulace viz perifráze
 akyn 15 – 13
 alamedová poezie 16 – 42
 viz též alamedová literatura 336
 alba 16 – 194, 365
 albovní poezie viz památníková poezie
 alegoreze viz alegorie
 alegorie 16–17 – 33, 39, 44, 53, 74, 108, 130, 153, 161, 166, 192, 235, 293, 320, 358
 viz též alegoričnost 276
 viz též jinotaj 20, 53, 108

- alexandrin* 17 – 48, 59, 350, 365, 416
 algebraické metody viz matematické metody v literární vědě
 algoritmus viz generativní poetika
aliterace 17 – 43, 136, 137, 229, 327–328, 336, 375
 aliterační verš viz štóla
alkajské metrické útvary 18 – 24, 64, 133, 211
 viz též alkajská strofa 24, 61, 254, 356
 aligát viz konvolut
allonym 18 – 53, 239, 302
almanach 18 – 26, 125, 216, 337
 alterkace viz hádání
aluze 18 – 22, 52, 264, 273, 411
 viz též narážka 18, 192
 ambiguita významová viz lexikologie
amfibrach 18 – 151, 355, 366
 amfimakr viz krétik
 amplifikace viz extenze významu
 amplifikatio viz epilog
 anacyklická strofa 13
anadiploze 18–19 – 92, 112
anafora 19 – 51, 92, 93, 112, 137, 138, 159, 161, 264, 329, 369, 414
anagnorize 19 – 33, 272, 304, 314, 325, 337, 390
 viz též poznání 33
anagram 19 – 192, 302, 320
 anagrammonym viz anagram
anaklasis 19 – 23, 355
 viz též diafora 23, 112
anakolut 19–20 – 107, 138, 161, 361
 anakopa viz metaplasmus
anacreontika 20 – 242, 270, 317, 385
 viz též anacreontská poezie 317
anakruze 20
 anály viz letopisy
analytické drama 20 – 83, 105, 224, 304, 325
 analytický román viz psychologický román
analýza 20–21
 ananym viz pseudonym
anapest 21 – 24, 151, 263, 266, 355, 366
anastrofa 21 – 112, 143
anekdota 21 – 15, 74, 94, 108, 109, 141, 161, 237, 282, 335
 viz též vtíp 178
angažovanost literatury 21–22 – 36, 45, 146, 147, 189, 293, 295, 355
 anglický sonet viz sonet
anketa 22 – 77, 416
annominace 22 – 266
anonym 23 – 11, 53, 202, 239
 anotace, anotování viz bibliografie
antagonista 23
antanaklasis 23 – 22
antepirrbéma 23 – 263, 269, 276
antibakchej 23 – 355
anticipace 23 – 53
antická metrika 23–24 – 11, 18, 25, 26, 30, 40, 61, 65, 97, 144, 145, 151, 158, 159–160, 176, 188, 211, 234, 306, 315, 352, 383, 392, 393, 402
antidrama 24 – 10, 83
 antiestetismus viz kubofuturismus
 antigrafon viz protograf
antifona 24 – 49, 55, 142
 antifonář viz liturgická literatura
antifráze 24 – 31
 antihra viz antidrama
antibrdina 25 – 286
 antikadence viz kadence
antiklimax 25 – 129, 172
antilabé 25
 antiméria viz enallaga
antimetalepse 25
 antiromán viz nový román
antispast 25 – 355
 antistasis viz antanaklase
antistrofa 25 – 77, 97, 356
 antiteton viz kontrast
antiteze 25 – 42, 51, 102, 112, 138, 161, 169, 187, 222, 259, 273, 301
 antiutopie viz utopie
antóda 25–26 – 23, 263, 266
antologie 26 – 115, 337
antonomázie 26
antonyma 26
 antonymie viz lexikologie
 antropologická konstanta viz strukturalismus literárněvědný
 – škola 29, 240
 – teorie viz folkloristické teorie
 antropomorfismus, atropomorfizace viz personifikace
 aparát kritický (odborný) viz komentář
apokalypsa 26 – 169
apokopa 26 – 112
apokryf 26–27 – 102
apollínský typ 27 – 76, 396–397
 apolog 45
 apologetika viz apologie
apologie 27
aposiopese 27 – 107, 112, 138, 161, 361
apostrofa 27 – 70, 112, 161, 409
 viz též oslovení 12, 270
apoteóza 27
 aproximace Shannonovy viz strojový text
arabeska 27–28 – 288
 aragato viz kabuki
argomento 28
argot 28 – 26, 72, 279, 346, 361, 415
 viz též argotismy 28, 70, 279
archaismy 28 – 135, 161, 192, 200, 279, 346, 361, 368, 409
archaizace 28 – 43
archetyp 28–29 – 38, 116, 162, 230, 303, 305, 367, 378
 archetyp (v textologii) 296, 385

archetypální kritika 29 – 206, 230, 303, 378, 396
 viz též archetypální škola 367
 viz též archetypální teorie 116
archifoném viz archisém
archimímus viz mimus
archisém 30
árjá viz indická metrika
arsis viz arze
art nouveau viz secese
artefakt 30 – 47, 73, 153
artificielismus viz poetismus
arze 30 – 23, 54, 335, 342, 355, 385, 393
asfaltová literatura 30 – 312
asklepiadské metrické útvary 30 – 24, 64
asociace 31–32 – 149, 179, 190, 192, 218, 264, 267, 279, 342, 364
asociační pole viz sémantické pole
asociační vztahy viz paradigmatika a syntagma-
 tika
asonance 31 – 19, 136, 144, 166, 279, 327, 328, 330, 386
asteismus 31 – 24
asteronym viz pseudonym
astrofie 31 – 412
asyndeton 31 – 112, 361
ašug 31 – 138
atellána 31–32 – (též atellská fraška) 51, 57, 82, 104, 120, 150, 176, 220, 230, 231, 262, 336, 389
ateteze 32 – 35, 86
atribuce textu 32 – 35, 86, 184, 222, 260, 363, 385
attická komedie 33 – 12, 13, 14, 23, 26, 50, 63, 95, 111, 120, 145, 176, 184, 263
auto 33 – 55, 83, 239
autobiografický román 33–34 – 34, 182, 407
autobiografie 34 – 27, 33, 70, 148, 182, 261, 273, 317, 320, 403
autocenzura viz cenzura
autograf 34–35 – 87, 385
autocharakteristika viz charakteristika
autointerview viz interview
autokomunikace 35 – 182
automatický text 35 – 30, 267, 364
automatismus psychický viz automatický text
automatizace jazyková 35 – 15, 291
autor 35–36 – 18, 23, 32, 44, 47, 52, 66, 75, 147, 160, 181, 182, 183, 190, 205, 226, 227, 258, 310, 363, 381, 384–385, 405
autorizace 36 – 34, 157, 384–385
autorská řeč 36 – 245, 283, 300, 311, 378, 398, 405
autorský styl viz individuální styl
autorský záměr 76, 333, 384, 394
autostylizace 36 – 113, 146, 265, 298, 317, 362, 363
avantgarda 37 – 10, 22, 31, 123, 154, 188, 207, 220, 250
axiologie literatury 37–38

B

báčborka dramatická 39 – 83, 211
báčborka prozaická viz pohádka
bádenská škola 38
bachši 39 – 138
bajan 39
báje viz mýtus
bájesloví viz mytologie
bajka 39–40 – 16, 45, 74, 94, 108, 123, 170, 276, 281
bakbej 40 – 271, 355
balada 40 – 13, 85, 86, 94, 109, 166, 194, 202, 214, 255, 273, 306, 322, 337, 359
balada italská viz balata
balada francouzská (villonská) 40 – 64, 91, 312, 327, 330, 352, 356, 387
balada lidová viz lidová slovesnost
balata, italská balata 41 – 64, 80
balet 40–41 – 63, 83, 91, 111, 139, 155, 163, 200, 237
bandurista 76, 86, 138
Bänkelsang viz kramářská píseň
barbarismy 41 – 161, 350
bard 41 – 26, 138
baroko 41–42 – 103, 239, 256, 274, 291, 317
 viz též barokní literatura 339, 385
báseň 42–43 – 44, 76, 277, 356
báseň deskriptivní viz popisná báseň
 – dialogická viz byronismus
 – monostrofická viz strofa
 – polytematická viz pásmo
 – popisná viz popisná báseň
 – obrazová 52, 295, 402
báseň-rolé viz Rollengedicht
báseň v próze 43 – 216, 280, 297, 333
básnická etymologie viz etymologie
 – licence viz licentia poetica
básnická povídka 43–44 – 51, 214, 277, 321
básnická próza viz lyrická próza
 – řeč (básnický jazyk) viz jazyk umělecké literatury
 – slova viz poetismy
 – sbírka viz sbírka básnická
básnický obraz viz obraz básnický
 – přívlastek viz epiteton
básnictví viz poezie
 – epické viz epika
 – gnómičké viz gnóma
 – naivní a sentimentální viz naivní a sentimentální básnictví
básník 44 – 238, 280, 396–397
bastarda viz inkunábule
bedekr 44
bejt 44
beletrie 44 – (též beletristická literatura) 207, 208, 261
beletrie publicistická viz literatura věcná
bestiář 44–45

- bestseller viz kniha
bezrozměrný verš 45 – 142, 157, 228, 400, 401, 404
 biblická kritika viz textologie
biblické drama 45–46 – 55, 83
 bibliofil viz kniha
bibliografie 46 – 68, 206, 272, 309
 viz též anotace (anotování) 46, 91, 309
biedermeier 46
Bildungsroman viz vývojový román
biografická metoda 47 – 68, 289
biografický román 47 – (též životopisný román) 136, 407
biografie 47 – 68, 205, 272, 289, 403, 407
 viz též životopis 403
 biologická metoda (biologismus) viz literární věda, viz pozitivismus v literární vědě
bit 48 – 152, 381
blankvers 48 – 69, 133, 328
 bláznovská literatura viz satira
blues 48 – 104, 398
 Blut und Boden 30, 326
 bod zvratu viz novela
 body mind 29
bobatost slovníku 48–49 – 132, 150, 200, 222, 409
 bohatýrský epos viz epos
 bohatýrský zpěv viz hrdinská píseň
 borgiska viz věčná literatura
bouts rimés 49
brachylogie 49
brak literární 49 – 78, 195, 237, 242, 285
breviář, breviř 49 – 211, 258, 414
 brouillon viz koncept
 budovatelská píseň viz dělnická píseň
budovatelský román 49–50 – 12
 buffa viz opera
buffonáda 50 – 51, 59, 120
bukolická poezie 50 – 88, 269, 403
 bukolické drama viz pastýřská hra
 bukolismus viz pastorální literatura
bulvární literatura 50–51 – 49, 71, 78, 176, 187, 189, 283, 285, 298, 318, 392
 viz též masová literatura 189, 392
 bulvární žurnalistika 413
burlaska 51 – 50, 59, 98, 119, 132, 141, 155, 167, 176
 buržoazní epos viz román
byliny 51 – 25, 86, 138, 386
 viz též skomoroch 138, 150
byronismus 51–52 – 323
 viz též moderní epos 214
 byronská povídka viz básnická povídka

C

- cajavolská fraška 57
 calendaria viz životy svatých
 cambridžská škola 29, 71, 209, 280, 362

- cansoniero viz romancero
 cansons viz kanzóna
 cantilena viz kantiléna
 caractères 75
carmen figuratum 52 – 43, 129, 165, 402
causerie 52 – 111, 210, 291, 305
cento 52
cenzura 52–53 – 202, 310, 372, 375
 ceremoniál viz liturgická literatura
cestopis 53–54 – (též cestopisná literatura) 44, 70, 78, 104, 203, 208
 viz též cestovatelský román 336
césura 54 – 59, 134, 229, 270, 333
ciceronismus (ciceronianismus) 54
cimélie (též kimélie) 54
 circuitus 24
církevní bra 54–55 – 33, 41, 45, 82, 110, 120, 155, 167, 238, 257–258, 270, 359
 viz též náboženské drama 235, 238
 viz též pašijová hra 312
cisioján 55 – 164
citát 56 – 18, 21, 52, 74, 115, 157, 237, 264, 301, 411
 civilismus 377
civilizační poezie 56 – 254
Clarté 56
 close reading viz filologie
 coda viz kóda
comédie mixte 56 – 83
comédie à ariettes viz vaudeville
 comédie-vaudeville viz vaudeville
comics 56–57 – 119
commedia dell'arte 57–58 – 28, 56, 83, 120, 130, 133, 150, 153, 167, 176, 220, 262
commedia erudita 58 – 57, 83, 176
commedia flebile 275
commedia sostenuta 57
 commentarii viz komentář
 commiseratio viz epilóg
 comparandum, comparatum viz přirovnání
conchetto 58–59 – 218
 concetismus 218
 contes 317
 contradictio in adiecto viz katachréze
 contrasti 58
copla 59
coq-à-l'âne 59
couleur locale 59
 viz též kolorit 28, 136
 country and western 373
crazy komedie 59 – 177
 crepidata viz tragédie
cuaderna via 59
 cursus viz klauzule
 cyklický román viz román cyklický
cyklus 60–61 – 308, 351, 391

Č

čas v literárním díle 60–61 – (též dramatický čas, epický čas) 82, 94, 179, 215, 268

časoměrný systém 61 – (též časomíra, časoměrná metrika, časoměrná versifikace, časoměrná prozódie) 18, 19, 21, 23–24, 150–151, 159, 195, 228, 229, 235, 293, 298, 335, 400–402, 414
viz též kvantitativní systém 23, 298

časová píseň 142

častuška 62 – 12, 44, 65, 70, 175, 262, 284

černý humor 62 – 10, 178

černý román 62 – 71, 109, 121, 136, 137, 153, 292, 322, 392

Česká moderna 62–63

četba 63 – 202, 203

četba dětská viz literatura pro děti a mládež
– dobrodružná

četnost viz frekvence

činobra 63 – 82, 134, 176, 177, 237, 238, 256

činohra larmoažantní viz plačtivá komedie

čistá poezie 63 – 8, 117, 123, 158

čistopis viz koncept

členění grafické a syntaktické viz strofa

členění horizontální a vertikální 64 – 257, 295, 361

črta 64 – 132, 210, 288, 305, 352

črta fyziologická viz fyziologická črta

– novinářská viz soudníka

čtenářské vydání viz edice

čtení viz četba

čtení lidové viz lidové čtení

čtyřverší 64 – 59, 373

viz též kvartet (kvarteto) 64, 350, 356, 383

D

dada, dadaismus 64–65 – 9, 37, 118, 124, 184, 192, 232, 363, 410

daina 65

daktyl 65 – 18, 24, 134, 160, 355, 366, 393

daktylský hexamet 401

daktylotrochej 65 – 134

dastan 65–66

dastančí viz dastan

Dav 66

debut 66

decima 66 – 128

dědictví literární 66–67 – 310

deestetizace viz kubofuturismus

deformace viz aktualizace

děj 67 – (též dramatický děj, epický děj) 14, 28, 75, 81–82, 85, 93, 95, 168, 179, 183, 191, 237, 249, 250, 286, 290, 294, 314, 325, 337, 372, 405, 406, 409

děj vedlejší viz epizoda

dějiny divadla viz divadelní věda

dějiny literatury 67–68 – (též historie literatury, literární dějiny, literární historie) 38, 97, 125,

127, 156, 184, 190, 205, 205–206, 219, 222, 243, 251, 272, 278, 288–289, 347, 353, 368, 373, 381, 383

dějová odbočka viz digrese, viz exkurs
dějství viz akt

děkabristická poezie 68–69 – 86

dekadence 69 – 114, 128, 197, 250, 329, 339

dekanonizace 37

dekasylab 69 – 18, 366

deklamační styl 386

deklamační verš viz volný verš stopový

deklamovánka 69–70 – 12, 317

dekódovač viz komunikant

dekódování viz kód

délka viz kvantita

dělnická píseň 70 – 12, 273, 293

démonismus viz byronismus, viz romantismus

démonologická povídka viz pověrečná povídka

deník 70 – 34, 47, 60, 143, 148, 183, 207, 213, 342

denotace 70–71 – 31, 184, 241, 407

depoetizace 71 – 193

derivace viz paronomázie

desaterec 71 – 69

descort 71 – 196

deskriptivní lingvistika 246

deskriptivní báseň viz popisná báseň

detektivka, detektivní román viz detektivní literatura

detektivní literatura 71–72 – 29, 50, 78, 153, 187, 189, 237

viz též detektivní román 237

dětská četba, dětská literatura viz literatura pro děti a mládež

dětská poezie viz říkadlo

dětský folklór viz lidová slovesnost

deus ex machina 72 – 169, 237, 325, 390

deuteragonista 72 – 23, 296

Devětšil 72 – 65, 278

devětiverší viz nona

dezautomatizace viz aktualizace

diafora viz anaklasis

diachronie viz synchronie a diachronie

diakopa viz hyperbola

dialektika (nauka o vedení rozhovoru) 361

dialektika individuálního a obecného (typického) 290, 348, 395

dialektí 72 – 28

dialektika obsahu a formy 72–73 – 20, 117, 118, 219, 220, 252, 254, 280, 299, 357, 359, 388

dialektismy 73 – 72, 161, 361

dialog 73–74 – 10, 14, 19, 25, 27, 55, 57, 72, 81–83, 84, 85, 94, 150, 156, 177, 187, 234, 255, 264, 268, 275, 295, 301, 314, 334, 337, 338, 355, 388, 391, 398

dialog lúkiánský viz platónský dialog

– platónský (sokratovský) viz platónský dialog

dialogická báseň viz byronismus

dialogizace 197, 205, 382, 414

- dialogizovaná próza viz próza
 dialysis viz hyperbaton
diastola 74 – 227
diatriba 74 – 335
 dibrachij viz pyrichij
didaktická literatura 74–75 – (též didaktická poezie, próza, tvorba) 12, 31, 39, 44, 85, 93, 94, 103, 169, 208, 276, 297, 312, 350, 405, 407, 412
 viz též literatura naučná 202
 didaktický román viz výchovný román
didaskalia 75
 diegetikon viz epithalamion
dierese 75 – 17, 135, 157, 229, 271, 284, 365, 391
digest 75
 digram viz grafém
digrese 75 – 67, 104, 236, 270, 271, 334, 377
dílo literární 75–76 – (též básnické dílo, umělecké dílo) 23, 66, 72, 111, 151, 155, 156, 160–161, 181, 188, 204, 206, 227, 246, 252, 258, 260, 266, 275, 277, 278, 286, 288–289, 305, 349, 352, 358, 377, 380, 381, 383, 384, 386, 394, 395
dilogie 76
dímetr 76
Dinggedicht 76
dionýský typ 76 – 27, 396–397
 diplomatické vydání viz edice
diplomatika 76 – 113, 260
 dipodické metrum 342
dipodie 76–77 – 11, 76, 77, 229, 234, 271, 355, 393
 viz též dvojstopa 383
 disertace viz pojednání
 disimilace (sylabická) 45
diskuse 77 – 22, 156, 192–193, 254, 276, 311, 325
 dispositio viz rétorika
 disputace viz hádání
 distichomytie viz stichomytie
distichon 77 – 62, 88, 356
 viz též dvojverší 45, 101, 134, 151
 distichon elegické viz elegické distichon
 distichon lidové viz častuška
dithyramb 77 – (též dithyrambos) 76, 142, 145, 215, 223
ditrochej 77
dittografie 77 – 132, 375
 divadelní hra viz hra
 divadelní představení viz inscenace
 divadelní text 138, 338
divadelní věda 77–78 – 77, 380
 viz též teatrologie 183
 divadlo (též divadelní útvar, divadelní žánr) 14, 15, 57, 58, 63, 72, 132, 133, 139, 153, 163, 201, 212, 216, 220, 224, 232, 251, 253, 272, 337, 338
diván 78 – 26
divčí román 78
 doba verše lehká viz arze
 těžká viz teze
 základní viz mora
 dobový styl viz styl umělecký
dobrodružný román 78 – 29, 51, 104, 153, 273, 316–317, 405
 viz též dobrodružná četba 131, 287
 viz též dobrodružná literatura 109, 208, 338, 372, 408
 dodekasylab 18
doggerel 78–79
 dohra viz epilóg
dočmij 79 – 24, 355
doina 79
dokument 79 – 47, 70, 79, 80, 81, 143, 155, 207, 384–385, 413
dokumentace 80
 dokumentaristika 47, 376
 dokumentární próza viz literatura faktu
 dokumentární vydání viz edice
dolce stil nuovo 80 – 273
dolník 80
 dopěvek, dozpěv viz epóda
dopis 80–81 – 19, 79, 95, 148, 157, 291, 309, 342, 412, 414
 viz též epistolární literatura 169, 291
 viz též korespondence 143, 172, 258, 302
 viz též list 414
 dórská fraška 176
 dórská komedie 120
drama 81–83 – (též dílo dramatické, dramatika) 14, 15, 23, 45, 54, 60, 63, 72, 76, 84, 85, 92–93, 94, 104, 108, 139 153, 157, 177–178, 187, 191, 193, 204, 215, 233, 251, 264, 272, 286, 290, 294, 314, 315, 316, 324, 325, 338, 345, 351, 373, 388–390, 399, 405, 406, 409, 410, 414
 viz též dramatická literatura 77
 viz též teorie dramatu
 drama absurdní viz absurdní drama
 – analytické viz analytické drama
 – antické (řecké, římské) 13, 19, 23, 25, 72, 75, 95, 97, 104, 144, 233, 238, 266, 272, 337, 354, 383, 388–390, 391
 – biblické viz biblické drama
 – duchovní 197
 – epické viz epické drama
 – extemporané viz extemporané drama
 – historické viz historické drama
 – charakterové viz charakterové drama
 – hudební viz hudební drama
 – improvizované viz improvizované drama
 – japonské 163, 247
 – jednoaktové viz aktovka
 – knižní viz knižní drama
 – lyrické viz lyrické drama
 – lyrickoepické 247
 – měšťanské viz vážná komedie

- náboženské viz církevní hra
 - naturalistické 20
 - novodobé (renesanční, klasicistické, moderní apod.) 95, 170, 187, 275, 292-293, 313, 317, 359, 389
 - občanské viz vážná komedie
 - osudové viz tragédie osudová
 - písmácké viz písmácká literatura
 - psychologické viz psychologické drama
 - rodinné viz vážná komedie
 - satyrské viz satyrská hra
 - středověké (též středověké divadlo) 54, 66, 95, 232, 238, 239, 389
 - školské viz školské drama
 - drama veršované* 83-84 - 25, 82, 83, 300, 355
 - dramatická akce* 84 - 40, 73, 78, 81, 139, 187, 234, 338, 390, 399
 - dramatická báchorka viz báchorka dramatická
 - literatura viz drama
 - dramatická postava* 84 - 15, 133, 212, 286, 290
 - dramatická satira viz satirická hra
 - stavba 388
 - struktura 73, 325
 - dramatické dílo viz drama
 - dramatické jednoty* 84 - 66, 82, 295, 388
 - dramatický čas viz čas v literárním díle
 - děj viz děj
 - dialog viz dialog
 - dramatický charakter* 84 - 15, 33, 144, 169, 186, 193, 286, 325
 - dramatický konflikt viz konflikt
 - princip 85
 - text 153, 200, 212, 290, 314, 380
 - žánr 56, 59, 110, 130, 135, 138, 139, 144, 150, 176, 177, 187, 213, 223, 233, 235, 256, 269, 297, 324, 331, 374, 376, 388, 399, 415
 - dramatičnost 391
 - dramatika viz drama
 - dramatizace* 84 - 11, 45, 83, 324
 - dramma per la musica* 84 - 139
 - drapa viz skaldská poezie
 - drobnička viz zpráva
 - druhy literární* 85-86 - 81, 127, 205, 209-210, 289, 297, 347, 358, 361, 379, 396, 414
 - též druhy poetické 242
 - druhý významový plán viz kontext
 - družina literární 360, 373
 - dubia* 86 - 32
 - dubitace* 86
 - duchověda, duchovědná metoda 68, 134, 272, 394
 - duchovní drama 197
 - duchovní lyrika* 86 - 142, 165, 166, 312, 339, 353, 358-359
 - viz též duchovní píseň 197, 198, 339
 - viz též náboženská píseň 247
 - dumy* 86 - 25, 69, 138
 - duplika viz polemika
 - důraz metrický viz iktus
 - dvojměr viz dimetr
 - dvojestopa viz dipodie
 - dvojtrochej viz ditrochej
 - dvojerší viz distichon
 - dvorská literatura (lyrika, poezie, román) viz kurtoazní literatura
 - dvorský epos 332, 347
 - dynamika významová viz kontext
 - dysfemismus* 87 - 107
- ## E
- écriture* 87
 - edická poezie viz skaldská poezie
 - edice* 87-88 - 35, 53, 64, 86, 326, 354, 384, 385
 - viz též editor 89, 286-287
 - editio princeps* 88
 - ediční poznámky viz komentář
 - editor viz edice
 - egofuturismus viz kubofuturismus
 - echo rýmové viz rýmové echo
 - eidos 28
 - eirón viz ironie
 - ekfonésis viz zvolání
 - ekloga* 88 - 50, 269, 276
 - ekologická teorie viz folkloristické teorie
 - elegické distichon* 88 - 61, 77, 89, 93, 271
 - elegie* 88-89 - 61, 129, 134, 147, 162, 215, 223, 245, 275, 282
 - elevatio viz arze
 - elipsa* 89 - 107, 112, 138
 - elíze* 89 - 135
 - elocutio viz rétorika
 - elogium viz chvalozpěv
 - emblém viz symbol
 - embolima viz stasimon
 - emendace* 89 - 177, 311, 354, 384-385
 - emmeléia viz chór
 - enallaga* 90 - 143
 - encyklopedie* 90 - 347
 - encyklopedisté* 90 - 259
 - endecasillabo* 90 - 48, 343, 353
 - enigma viz hádanka
 - enjambement viz přesah
 - enklitika viz příklonná slova
 - enkómion* 90-91 - 145, 223
 - enneasylab 18
 - entr'acte* 91 - 14, 229
 - viz též mezihra
 - entrejilet* 91 - 210, 324, 416
 - entremés* 91 - 110, 155, 229, 334
 - viz též mezihra
 - entropie* 91 - 129, 152, 311, 381
 - Entwicklungsroman viz vývojový román
 - enumeratio viz epilog
 - envoi* 91-92 - 40, 387
 - viz též poslání 69, 291, 387

- epanadiploze* 92
epanafora viz *anafora*
epanalepse 92 – 112
epanastrofa 92 – 51, 161
epanortoze 92
epiesodion viz *epizoda*
epenteze viz *metaplasasmus*
epická báseň viz *epika*
epická šíře 92, 96, 98, 179, 180, 218, 245
epické dílo viz *epika*
epické drama 92–93 – 10, 83, 84, 145, 351, 410
epickodramatický útvar viz *epika*
epickolyrický žánr viz *duma*
epický čas viz *čas v literárním díle*
 – princip 85, 94, 212
 – žánr 108, 128, 131, 135, 138, 144, 249, 273, 281, 288, 317–319, 326, 414, 416
epičnost 388
epifonéma 93
epifora 93 – 25, 51, 92, 112, 138, 161, 314, 369
epifráze 93
epigon 93 – 242
epigonská literatura 226
epigonské básnictví 93
epigraf 93
epigrafika 113, 260
epigram 93 – 12, 61, 62, 68, 74, 88, 93, 120, 215, 218, 282, 283, 335, 391, 408
epika 94–95 – 56, 60, 67, 81, 85, 97, 98, 105, 108, 119, 134, 157, 170, 179, 198, 213, 214, 215, 216, 234, 249, 256, 273, 279, 286, 288, 297–298, 307, 317–319, 326, 361, 363, 414, 415
epika hrdinská 144, 358
 – rytířská viz *kurtoazní literatura*
 – veršovaná 318, 332
epilog 95 – 45, 73, 81, 263, 316
 viz též *dohra* 33, 104, 336
epinik 95 – (též *epinikon*) 146, 223
epiparodos viz *parodos*
epirrbéma 95 – 23, 25, 254, 263, 266, 276
epistolární literatura viz *dopis*
epištola 95–96 – 12, 80, 102, 199
epištolař viz *liturgická literatura*
epitaf 96 – 215
epiteton 96 – 51, 98, 138, 161, 203, 226
epitbalamion 96
epitomé 96
epitrit 97 – 355
epitropa 97
epizace 83, 84, 92–93, 293
epizeuxis 97 – 92, 161, 284
epizoda 97 – 14, 21, 141, 149, 176, 263, 268, 317–319, 354, 388
epóda 97 – 337, 354
epocha literární 97 – 251, 272, 360, 367
epopej 97–98 – 94, 277, 291
epopej novodobá viz *román*
epos 98 – 31, 44, 60, 85, 90, 94, 109, 119, 134, 136, 138, 152, 170, 210, 238, 277, 280, 286, 318, 406, 414, 416
epos buržoazní viz *román*
 – *dvorská* viz *kurtoazní literatura*
 – *galantní*
 – *heroikomický* viz *heroikomika*, viz *směšnohrdinský epos*
 – *homérský* (též *homérská poezie*) viz *rapsód*
 – *hrdinský* viz *chanson de geste*
 – *komický* 335
 – *moderní* viz *byronismus*
 – *národní* 326
 – *směšnohrdinský* viz *heroikomika*, viz *směšnohrdinský epos*
Er-Erzählung 36
er-forma 98–99 – 36, 148
Er-Text 36
eristika viz *polemika*
erótikon viz *melika*
Erziehungsroman viz *výchovný román*
esej 99 – 111, 114, 132, 157, 191, 210, 222–223, 254, 282, 415
 viz též *esejistická literatura* 275, 286, 325
esej básnický 43
espínela viz *decima*
esteticismus 206
estetická funkce 205, 207, 209, 318, 360
 – viz též *funkce literatury*
estetická hodnota 299, 350, 356, 381
 – *informace* viz *informace*, viz *teorie informace*
 – *norma* 205, 285, 298, 341
 viz též *norma*
estetika 99–100 – 72, 170, 171, 190, 193, 205, 219, 308, 333, 381
estetika informační viz *experimentální poezie*
 – *programová* viz *kritika literární*
estopsychologie 100–101
estráda viz *kabaret*
estribillo 101 – 403
etiologická pověst viz *pověst*
etnografie strukturální 116
étos viz *patos*
etymologie 101 – 102, 200, 264, 266
eufemismy 101 – 87, 112, 161, 200, 210, 214, 271
eufonické figury 101–102 – 136, 378
eufonie 102 – 43, 136, 149, 161, 164, 193, 264, 279, 334, 361
 viz též *libozvučnost (libozvuk)* 164, 273
euchografická lyrika viz *duchovní lyrika*
euphuismus 102 – 42, 59, 129, 219, 291, 339
eurymie 102 – 361
evangeliář 102 – 199, 211, 359
evangelium 102 – 12, 199, 370
evidentní poezie viz *konkrétní poezie*
exclamatio viz *zvolání*
exegetika viz *filologie*
exegeze 103 – 113, 134, 156
exemplum 103 – 21, 123, 203

existencialismus v literatuře 103 – 10, 60, 100, 206, 237, 239, 304, 378
 exklamace viz zvolání
exkurs 103–104 – 75
exlibris 104
exodium 104 – 231, 336
exodos 104 – 354, 388
exotismus 104
 expedient viz komunikant
 experimentální literatura 43
experimentální poezie 104–105 – 184, 280, 334, 409–410
 experimentální román 243, 342
explikation de texte 105 – 113, 156, 246
explicit 105 – 150
expoze 105 – 14, 15, 67, 82, 93, 175, 176, 177, 183, 234, 285, 294, 325, 388, 409, 410
expresionismus 105–106 – 14, 37, 42, 45, 216, 232, 239, 257, 270, 336
expresivita 107 – 112, 138, 200
expresivně zabarvená slova 107 – 138, 161, 346
extempum 107
extempore 107 – 163
extemporované drama 108 – 58, 107, 152
 expirace 378
extenze významu 108 – 15, 71, 104–105
 viz též amplifikace 112
 externí subjekt viz autor
 ezopská bajka viz bajka
ezopský jazyk 108 – 53

F

fabliaux 108 – 103, 110, 196
 fabula crepidata viz tragédie
 – palliata viz komedie
 – praetexta viz tragédie
 – togata viz komedie
 fabulační výstavba viz kompozice
fabule 109 – 32, 33, 57, 60, 62, 64, 67, 71, 92, 94, 110, 136, 148, 157, 163, 183, 195, 197, 224, 286, 288, 314, 318–321, 322, 352, 372, 403, 405, 406, 409
 fabulovaná struktura 268, 325, 403, 406, 410
facetie 109 – 21, 120, 203, 281
 fotografie viz pozitivismus v literární vědě
 faksimilované vydání viz edice
 Falkentheorie viz novela
 falza viz padělky literární
fantastická literatura 109–110 – (též fantastický román) 61, 78, 208, 338, 397, 405
 fantastická povídka 415
 fantastika vědecká viz science fiction
farce 110 – 50, 55, 82, 120, 155, 176, 235, 351
 fard viz diván
fatras 110
feature 110–111 – 324
féerie 111 – 316, 317
fejton 111 – 52, 99, 128, 132, 210, 222, 305,

309, 320, 324, 346, 352, 415, 416
 felibrige (felibří) viz regionalismus
fenomenologie v literární vědě 111–112 – 20, 38, 60, 76, 100, 122, 155, 184, 206, 209
ferekratejský verš 112 – 24, 30, 65, 211
figury 112 – 11, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 43, 59, 87, 90, 92, 93, 97, 125, 129, 137, 143, 144, 159, 161, 169, 172, 195, 210, 215, 225, 226, 252, 259, 263, 264, 266, 270, 272, 276, 278, 284, 315, 333, 361, 369, 376, 396, 412, 413
 figury eufonické viz eufonické figury
 figura etymologica viz paronomázie
fikce 112–113 – 33, 73, 94, 136, 207–208, 209, 317–319, 377, 405
 fiktivní autobiografie 34, 317
 fiktivní mluvčí 36
filigrán 113 – 35
filipika 113 – 262
 film 11, 14, 60, 119, 130, 137, 153, 169, 180, 200, 235, 245, 296, 316, 338, 349, 376, 391, 406, 408
 filmová groteska viz groteska
 filmová povídka viz treatment
filologie 113–114 – 68, 103, 134, 191, 204, 205, 206, 221, 361, 362, 394
filozofický román 114
 filozofie umění 381
fin de siècle 114
 finále 330
 viz též muzikál
 finská škola viz folkloristické teorie
florilegium 115 – 337
 flyák 51, 120, 176
 viz též fraška
 folklór viz lidová slovesnost
folklorismus 115
folkloristické teorie 115–116 – 67, 118, 197, 229, 235, 281
 folkloristika srovnávací 254, 281, 353
foném 117 – 9, 101, 129, 184, 400, 409
 fonetika viz fonologie
 fónická poezie viz konkrétní poezie
fonologie 117 – 291, 400, 401, 404
 viz též fonetika 164
forma literárního díla 117 – 68, 72–73, 85, 118, 148, 151, 197, 213, 219, 242, 246, 252, 254, 263, 265, 280, 288, 357
 forma básnická 344
 – lyrická (písňová) 324, 343, 351, 391
 – skazová viz skaz
 – vnější viz technika literární
formalismus 117–118 – 20, 47, 73, 100, 122, 123, 146, 197, 204, 213, 350, 357, 362, 371, 376
formální metoda 118 – (též formální škola, formalismus ruský) 20, 29, 122, 156, 160, 204, 206, 246, 280, 291, 349, 357, 362, 377, 378, 409

formule 119 – 233, 281, 326, 344, 387, 409
 formy jednoduché viz jednoduché formy
fotoromán 119 – 169
fragment 119 – 30, 322
 francouzská balada viz balada francouzská (vil-lonská)
fraška 119–120 – 31, 51, 58, 59, 82, 108, 133, 139, 155, 176, 231, 268, 351, 399
 fraška atellská viz atellána
 – cajavolská 57
 – dórská 176
 – lidová viz masopustní hra
 – lokální viz lokální fraška
 – vídeňská viz lokální fraška
fráze 120 – 35, 360
 frazeologismy 41
frázování 120 – 54, 355, 366
frekvence 121 – 32, 91, 129, 132, 161, 184, 307, 362, 409, 410
frekvenční slovník 121 – 150, 200, 232, 307, 347, 409, 410
frénetická literatura 121–122 – 62, 137
 freska 318
 freudismus viz psychoanalýza
 frotáž viz surrealismus
funkce literatury 122–123 – 22, 38, 73, 75, 112, 118, 146, 160, 197, 207, 208, 219, 251, 252, 265–266, 277, 282–283, 299, 317–318, 357
 funkcionalismus 185, 207, 240
 funkčně strukturální teorie viz folkloristické teo-rie
funkční stylistika 123 – 138, 254, 305, 351, 360, 361, 362
 viz též funkční styl 360, 409
futurismus 123–124 – 37, 56, 106, 118, 149, 165, 184, 192, 193, 218, 232, 260, 280, 311, 329, 409
 futurismus ruský viz kubofuturismus
 fyziolog 44
fyzilogická črta 124 – 64, 244

G

gag 124 – 50, 59, 120, 130, 221
 galantní literatura viz preciózní literatura
gavenda 124–125
gazel 125 – 44, 78, 104, 169, 215, 234, 306, 312, 415
 genealogická metoda viz pozitivismus v literární vědě
genera dicendi 125 – 123, 362, 396
 generace jungmannovská viz obrození
generace literární 125–126 – 18, 35, 205, 360, 367, 375
generální literatura 126 – 352, 353, 365
 generativní lingvistika 362, 406
generativní poetika 126–127 – 122, 204, 278, 395
género chico 91, 334

genetická metoda (genetické bádání) viz pozitivismus v literární vědě, viz srovnávací literár-ní věda
 genetický strukturalismus 289, 357
 geneze literárního díla viz tvůrčí proces
 Genieperiode (Geniezeit) viz Sturm und Drang
génius 127 – (též genialita) 100, 305, 359
genologie 127 – 85, 118, 205, 381, 396, 415
 genre séricieux 63
 geografická metoda (geografismus) viz pozitivis-mus v literární vědě
 geografickohistorická metoda viz folkloristické teorie
georgika 128
genus medium (mediocre, medicum floridum) 125, 396
 – sublime (grande, vehemens, amplum) 125, 396
 – subtile (humile, tenue, gracile) 125, 396
 – tumidum 396
Gesamtkunswerk 128 – 139, 257
gesta 128
glosa 128 – 143, 156, 274, 305, 346
glosář 128
glykónský verš 128 – 24, 30, 64, 211
gnóma 129 – 12, 74, 123, 215, 301
 gnómické básnictví viz gnóma
góngorismus 129 – 42, 59, 219, 270, 339, 392
 gotický román viz černý román
gradace 129 – 19, 25, 51, 112, 169, 172, 179, 312, 337, 350
 graduál viz liturgická literatura
grafem 129 – 117, 184
 grafické členění 356
grafické prostředky 129
 grafologie 32
 gramatika viz filologie
grobiánská literatura 130 – 131, 336
groteska 130 – 10, 15, 27, 59, 98, 109, 120, 124, 141, 150, 248, 257
 groteskno viz komično
 guslar 138, 162

H

bádání (spor) 130–131 – 73–74, 275, 312, 315
bádanka 131 – 137, 161, 202, 208, 255
bagiografie 131 – 47
 haikai viz haiku
haiku 131 – 104, 375
 hanopis viz pamflet
bajducké písně 131–132 – 162
 hamartia viz anagnorize
 hanácká opera (opereta) 201, 274
banswürstláda 132 – 58, 133, 150, 168, 229
bapax legomenon 132 – 49
baplografie 132 – 77, 375
happening 132–133
bappy end 133 – 105, 119, 195, 237, 392
barlekynáda 133 – 132, 150, 168, 201, 221

- harmonika viz rytmika
 hegemon 95
 hémiepés viz tripodie
 hemistich viz poloverš
 hemistichomytie viz stichomytie
bendekasylab 133 – 18, 335
bendiadys 133
beptamet 133
beptastich 134 – 342
 herbarium viz bestiář
 herecká postava viz postava
bermeneutika 134 – 113, 156, 191
heroic verse 134
héroidy 134 – 81, 215
 heroikomický epos viz heroikomika, viz směšno-
 hrdinský epos
heroikomika 134 – (též heroikomický žánr) 38,
 188, 347
 viz též básnictví směšnohrdinské 336
béroina 134
bexametr 134–135 – 24, 54, 61, 65, 75, 88, 142,
 146, 199, 229, 234, 271, 336, 352, 386, 392
bexastich 135 – 344
bidt 135 – 24, 26, 89, 362
 historia viz officia
 historická metrika viz metrika
historická píseň 135 – 138, 273, 411
 historická poetika viz poetika
historická povídka 135
 historická škola viz folkloristické teorie
 historická veselohra viz historické drama
historické drama 135–136 – 83, 285, 313, 331,
 415
 historickogenetické srovnání viz srovnávací lite-
 rární věda
 historickotypologické srovnání viz srovnávací li-
 terární věda
historický román 136 – 29, 50, 245, 285, 323
 historie viz povídka
 historie literatury viz dějiny literatury
 historie textu 384
 historiografie 206
 historismus (v literární vědě) 28, 381
 historismy viz archaismy
 hlásková instrumentace verše 136
 hlava viz kapitola
 hlavní a státní akce (Haupt- und Staatsaktion)
 viz hanswurstiáda
 hlavní a vedlejší text dramatu viz poznámky scé-
 nické a režijní
bledisko 136–137 – 285, 363
 viz též perspektiva 43, 148, 282
 hodnocení literatury viz kritika literární
 hodnota estetická 250, 300, 350, 356, 381
 hodnota literární 123, 147, 156, 171, 205, 309
 viz též axiologie literatury
 hodnotící soud viz axiologie literatury
 homiliář viz liturgická literatura
homilie 137 – 169
 homérská poezie viz rapsód
 homérský epos viz epos, viz rapsód
homoiarkton 137 – 112
 homoioproteron viz homoiarkton
 homoioptoton viz homioioteleuton
homioioteleuton 137 – 112
bomonyma 137 – 23, 164
 horizontální členění viz členění horizontální a ver-
 tikální
horor 137 – 109
 hory viz modlitba
bovorový styl 138 – 123, 172, 283, 360
 viz též hovorová řeč 415
 viz též hovorový jazyk 412
bra 138 – 229, 232
 hra církevní viz církevní hra
 – divadelní 59, 110, 229
 – jednoaktová viz aktovka
 – konverzační viz konverzační hra
 – lidová viz lidová hra
 – loutková viz loutková hra
 – masopustní viz masopustní hra
 – pastýřská viz pastýřská hra
 – pohádková viz báchorka dramatická
 – rozhlasová viz rozhlasová hra
 – rytířská viz rytířská hra
 – satirická viz satirická hra
 – satyrská viz satyrská hra
 – se zpěvy viz zpěvohra
 – vídeňská lidová viz lokální fraška
 hrdina viz postava
 – kladný 12, 50, 57, 122, 379
 – lyrický viz lyrický hrdina
 – záporný 122, 379
 viz též antihrdina
 hrdinská epika 144, 196, 359
 viz též epos
hrdinská píseň 138 – 12, 29, 86, 135, 273, 307,
 411
 hrdinský epos 298, 347
 viz též epos
brúzostrašný román 138–139 – 137, 332, 392
 viz též loupežnický román 332, 392
 hry dětské viz lidová slovesnost
 – hrdinské viz lidová hra
 – liturgické viz církevní hra
 – občůzkové viz občůzkové hry
 – obřadní viz obřadní hry
 – pašijové viz církevní hra
 – rajske viz občůzkové hry
 – řehořské viz občůzkové
 – selské viz lidová hra
 – tříkrálové viz církevní hra, viz lidová hra
 – vánoční viz lidová hra
 – velikonoční viz lidová hra
 hřbitovní poezie 89
 hříčka slovní 19, 52, 108, 131, 137, 178, 203
 až 204, 248, 266, 351
 hudebně básnické dílo viz kantáta

budební drama 139 – 81, 83, 85, 128, 155, 200, 233, 256–257, 269, 344
budební komedie 139 – 237–238
 hupebnost viz eufonie
bumanismus 139–140 – 45, 306, 313–314, 344, 358, 374, 404
humor 140–141 – 62, 130, 177–178, 335, 351
 humor černý (šibeniční) viz černý humor
humoreska 141 – 288
humoristická literatura 141 – 109, 148, 217, 391
humorka 141 – 202
busitská literatura 141–142 – 312, 359
hybridky 142
 kymenáios viz melika
hymna 142
 hymnár viz liturgická literatura
 hymnická poezie viz hymnus
 hymnologie viz hymnus
hymnus 142–143 – (též hymnos, hymnická píseň) 49, 61, 86, 91, 146, 215, 223, 233, 238, 247, 254, 267, 283, 293, 331, 339, 359, 365, 414
hypallaga 143
hyperbaton 143 – 158
hyperbola 143 – 42, 87, 112, 141, 161, 210
 viz též nadsázka 50, 51, 59, 119, 192, 210, 224
 hyperbolizace 109, 150, 176
hyperkatektika 143
 hypodochmij viz dochmij
 hypermetrum 263
hypomnéma 143
hyporchéma 143 – 223, 354
 hysteron proteron viz hyperbaton
 hysterologie viz hyperbaton

CH

chalik-akyn viz akyn
chanson de geste 144 – 17, 321, 332
 viz též rytířský epos 318
 charakter dramatický viz dramatický charakter
charakteristika 144 – (též charakterizace) 28, 36, 73, 165, 213, 285, 286, 296, 305–306, 346, 405, 415
 charakterová komedie viz charakterové drama
charakterové drama 144 – 83, 167, 176, 304
 viz též charakterová komedie 33
chiasmus 144 – 21, 112, 225
 chicagská škola 127, 206, 362
choliamb 144
chór 145 – 12, 14, 23, 25, 45, 73, 74, 82, 95, 104, 176, 234, 263, 266, 316, 337, 354, 388
chorég 145 – 75
 chorégiá viz chorég
 chorej viz trochej
choreut 145 – 95, 263, 354
choriamb 145 – 30, 355
 chrematosémie viz personifikace
 chrestomatie viz antologie

chronodistichon viz chronogram
 chronostichon viz chronogram
chronogram 146
 chronos prótos 23, 235
 chvalořeč 146, 167
 viz též panegyrik
chvalozpěv 146 – 90, 142, 197

I
idea v literatuře 146 – 151, 242, 340
 viz též ideovost literatury 187
 ideál estetický 190, 213
 ideografie viz tematologie
 ideogram viz kaligram
ideologie 147–148 – 21, 146, 355
ideově tematický základ 147 – 377
 ideovost literatury viz idea v literatuře, viz též angažovanost literatury
idiolekt 147 – 199
idyla 147–148 – 20, 50, 88, 89, 94, 141, 146, 269
 Ich-Erzähler viz ich-forma
 Ich-Erzählung viz ich-forma
ich-forma 148 – 33, 34, 36, 98, 183, 296, 345, 405, 407
 Ich-Text viz ich-forma
 ikon viz znak
 ikonický znak viz znak
 ikoničnost viz znak
 ikonologie 230
iktus 148 – 23, 65, 306, 345, 355, 366
 viz též důraz metrický 34, 383
 iluminace 102, 174
imagismus 148
 imanentní vývoj viz formální metoda
imažinismus 148–149 – 232
impresionismus 149 – 38, 45, 105, 106, 206, 216, 246, 257, 369
improvizace 149 – 56, 77, 79, 107, 154, 163, 194, 281
 improvizovaná poezie 344
improvizované drama 150 – (též improvizované divadlo) 57, 83, 108, 124, 132, 167, 200, 262, 338
 impuls metrický viz impuls rytmický
impuls rytmický 150 – 157, 402, 404
 též impuls metrický 403
incipit 150 – 386
 index (indicionální znak) viz znak
 index konkordanční viz konkordance
index opakování 150 – 49, 121, 200
 indexování 91
 indicie (index) viz znak
 indiánka viz western
indická metrika 150–151 – 61, 400
 indoevropská versifikace 336
 individualizace 114
individuální styl 151–152 – 32, 35, 200, 219,

247, 284, 285, 340, 346, 359–361, 409
 inductorium viz institutio
 informace 152 – 48, 91, 105, 160, 165, 174, 181
 až 182, 195, 221–222, 340, 371, 381, 384, 410
 infrastruktura viz struktura, viz teorie informace
 iniciační román 152–153
 inkunábule 153–154
 inscenace 153 – 82, 184, 231, 256, 296, 338, 380
 též scénické provedení 173
 též režie, režisér 231, 338
 isitní literatura 153–154 – 274
 inspirace 154 – 149, 158, 197, 279
 též vnuknutí 305
 institutio 154
 instrumentace hlásková viz hlásková instrumentace verše
 intence sémantická viz denotace
 intencionalita 155 – 111–112
 viz též intencionální předmět 209
 interlineární překlad viz teorie uměleckého překladu
 interludium, interlude 155 – 55, 93, 229, 283
 intermedium 155 – 50, 82, 155, 229
 intermezzo 155 – 41, 229
 interní subjekt viz subjekt literárního díla
 interpolace 156
 interpretace 156 – 17, 20, 67, 83, 84, 103, 113
 až 114, 134, 156, 173, 182, 186, 190, 205
 až 206, 254, 290, 299, 303, 307, 317, 349, 362, 364, 367, 375, 378, 382
 interview 156–157 – 22, 210, 276, 305, 314, 325
 intonace 157 – 43, 45, 107, 158, 161, 163, 174, 176, 215, 356, 378, 400, 402, 412
 intonační linie 412
 intonační předěl 45
 intonační schéma 404
 intonační výstavba verše viz rytmika
 intrika 157–158 – 15, 33, 57, 82, 145, 177, 212
 intuice 158 – 76, 154, 305
 invariant 158 – 398
 invektiva 158 – 335
 invence 187, 192
 inventio viz rétorika
 inverze 158 – 21, 23, 107, 112, 143, 327, 361
 inverze efonická viz efonické figury
 inverze motivická 249
 invokace 158 – 112, 203, 238, 409
 iónik 158 – 19, 355
 iónská metrika viz antická metrika
 iónská píseň viz melika
 ironie 159 – 24, 27, 31, 51, 70, 98, 107, 111, 141, 161, 178, 200, 273, 283, 335, 393
 isagogé viz institutio
 islamská poetika viz gazel
 italská balada viz balata
 italský sonet viz sonet
 izochronismus 159 – 386, 402
 izokólon 159 – 43, 264, 414

izometrie 159

izosylabismus 159 – 151, 336, 402

izotónismus 402

J

já-vyprávění viz ich-forma

jamb 159–160 – 17, 20, 30, 48, 54, 65, 79, 151, 195, 266, 355, 366, 393

viz též iambos 159

jamb romantický viz daktylotrochej

jambický trimetr 401

jamby viz satira

jarmareční píseň viz kramářská píseň

jazyk viz langue

– básnický viz jazyk umělecké literatury

– hovorový viz hovorový styl

– literárního díla viz jazyk umělecké literatury

jazyk umělecké literatury 160–161 – (též jazyk literárního díla) 118, 122, 204, 209, 215, 221 až 222, 277, 291, 361, 366, 377

viz též jazyk básnický 394

jazykolamy viz říkadlo

jazykověda viz lingvistika

jazykový plán 361

jazykový projev 161 – 73, 166, 186, 205, 207, 222, 263, 263, 295, 360, 361, 384, 401, 406

jazykový styl viz styl jazykový

jazykový útvar viz text

jednání viz akt

jednoaktová hra, jednoaktovka viz aktovka

jednota individuálního a obecného (typického) 290, 348

viz též typizace

jednota místa, času, děje viz dramatické jednoty

– obsahu a formy viz dialektika obsahu a formy

jenský kruh viz romantismus

jeremiáda 162 – 89

jevištní konkretizace (realizace) dramatu viz inscenace

jezuitské drama viz školské drama

jezuitský bukolismus 269

jinotaj viz alegorie

Jugendstil viz secese

junácké písně 162 – 25, 131–132, 139

viz též hajducké písně

juvenilie 162

jungmannovská generace viz obrození

juxtapozice 162 – 252

K

kabaret 162–163 – 194, 316, 324, 336, 345, 373

viz též estráda 316, 345

viz též kabaretní píseň 351

kabuki 163 – 83, 247

kadence 163–164 – 171, 402

viz též antikadence 402

kakofonie 164 – 102, 124, 136

- kalambúr* 164 – 161, 226, 291
kalendář 164 – 18, 21, 55, 203
 kaligrafie 402
kaligram 164–165 – 30, 52, 129, 184, 192, 295, 402
 viz též *carmen figuratum*
kalk 165
kanál komunikační 165 – 181–182, 375, 381
 viz též *signál* 174
 kanál sdělovací viz *teorie informace*
kancionál 165–166 – 312, 337
kancóna 166 – 80, 90, 194, 215, 345, 356, 365, 378, 387
 kánon viz *norma*
 kanonický text viz *text kanonický*
kantáta 166 – 223, 233, 257, 258, 269
kantiléna 166
kapitola 166 – 64, 237, 295
kapucináda 167 – 169
karikatura 167 – 130, 141, 178
karnevalová kultura 167 – 31, 57, 231
kasída 167 – 44, 78, 169, 234
kasperliáda 167–168 – 132
kasus 168 – 161
katachréze 168 – 112, 225, 259
 katakoimétikon viz *epithalamion*
katalektika 168 – 13, 151
katarze 168 – 99, 325, 337, 389, 390
katastrofa 168–169 – 20, 67, 72, 82, 179, 272, 325, 337
 kategorie stylové (výrazové) viz *výrazová soustava*
Katolická moderna 169
kázání 169 – 12, 42, 74, 137, 167, 197, 312
 kimélie viz *cimélie*
 kinetická poezie viz *konkrétní poezie*
kinoromán 169 – 119
 kijomoto viz *kabuki*
kiša 169 – 78
kjógen 170
 kladný hrdina viz *postava*
 klarismus viz *akméismus*
klasicismus 170–171 – 17, 42, 68, 84, 100, 218, 249–250, 253, 259, 280, 292, 317, 322, 359, 376, 389
 klasicismus výmarský 359
klasická literatura 171 – 66
 klasifikace žánrů viz *žánry literární*
 klasika německá 171, 359
klauzule 171–172 – 134, 151, 333, 400, 402
 klauzule herojská viz *hexamet*
 klauzule jambická viz *indická metrika*
 kletba viz *modlitba*
 klerická škola viz *cuaderna vía*
 klíčový román viz *román klíčový*
klimax 171 – 25, 179, 284
klišé 172 – 35, 71, 120
kniba 172–173 – 153, 310
 kniha režijní viz *scénář*
Knittelvers viz *doggerel*
 knížky lidového čtení viz *lidové čtení*
knížní drama 173–174 – 58, 82, 389
 knížní slova viz *styl umělecký*
 kobzar 86, 138
kód 174 – 122, 160, 181–182, 375, 407
 viz též *dekódování* 152, 181
kóda 174
kodex 174
 kodifikace viz *norma*
kodikologie 174–175
 kódování viz *kód*
 kódovač viz *komunikant*
kolace 175
 koláž 192, 364
koleda 175 – 201, 202, 403
 kolekta viz *liturgická literatura*
 kolektivní vědomí 29
 kolektivismus 37
kolíže 175 – 67, 78, 82, 105, 179, 191, 389, 409, 410
kolomyjka 175
kólon 176 – 23, 79, 211, 336, 355
 viz též *membrum* 23
 kolorit viz *couleur locale*
kolportážní literatura 176
 kombinované žánry viz *žánry literární*
komedie 176–177 – (též *komediální žánry*) 12, 20, 31, 33, 38, 50, 51, 58, 59, 63, 82–83, 93, 95, 110, 119, 132, 133, 136, 141, 144, 150, 157, 159, 170, 178, 218, 220, 237, 238, 266, 275, 297, 299, 336, 354, 363, 395, 402, 415
 viz též *fabula togata* 231
 komedie attická viz *attická komedie*
 – *dell'arte* viz *commedia dell'arte*
 – *dórská* 120
 – *hudební* viz *hudební komedie*
 – *charakterová* viz *charakterové drama*
 – *intriková* (*zápletková*) 33
 – *konverzační* viz *konverzační hra*
 – *lyrická* 297
 – *masek* viz *masky*
 – *mravoličná* viz *vážná komedie*
komedie mravů 177 – 63
 – *plačtivá* viz *plačtivá komedie*
komedie pláště a dýky 177
 – *situční* 175, 399
 – *učená* viz *commedia erudita*
 – *vážná* viz *vážná komedie*
komentář 177 – 87, 326, 385
 viz též *kritický* (*odborný*) *aparát* 326
 komerční literatura 242
 komický epos 335
 viz též *epos*
komično 177–178 – 140, 141, 159, 176, 335, 390
 viz též *komika* 124, 130, 134, 141, 155, 159, 211, 212, 230, 266, 270
 kommatické členění viz *stasimon*
 kommaton viz *parabáze*

- kommos* 178 – 263, 275, 386
kómos 178 – 33, 111, 176, 263
 komparatistika literární viz srovnávací literární věda
 komparatistika migrační viz folkloristické teorie
kompéndium 178–179 – 210
kompenzace 179 – 382
kompilace 179 – 96
kompozice 179–180 – 64, 105, 149, 150, 235, 237, 242, 258, 263, 283, 317–318, 320, 337, 362, 406
kompozice chronologická 178
 kompozice kronikářská viz román-kronika
kompozice paralelní 180
kompozice prstencovitá 180
kompozice rámcová 180 – 148, 179
kompozice retrospektivní 180 – 179
kompozice řetězová 180 – 179
kompozice stupňovitá 180 – 179
 kompoziční postup (princip) 398
 kompoziční plán 295, 360
komunikace jazyková 181 – 35, 36, 75, 160, 184, 195, 222, 311, 406, 407
komunikace literární 181 – 35, 75, 117, 122, 165, 174, 182, 226–227, 310, 375
 komunikace neliterární 386
 komunikace neverbální 262
 komunikační proces viz komunikační řetěz
komunikační řetěz 181–182 – 36, 165, 227, 310, 375
 viz též komunikační proces 75, 226, 340
komunikant 182 – 165, 174, 181, 363, 375
 viz též adresát 75, 122, 161, 334, 363
 viz též expedient 35, 174, 181–182
 viz též mluvčí 181, 295
 viz též percipient 35, 174, 181
 viz též příjemce, přijímač 35, 165, 181, 182, 226, 227, 375
 viz též vnímatel 75, 411
 viz též vysílač 181
 komunikát viz text
koncept 182
kondenzace 182
konfese 182–183 – 27, 157
konflikt 182–183 – 20, 72, 73, 81–82, 84, 105, 133, 136, 157, 168, 175, 176, 179, 191, 193, 212, 213, 214, 286, 325, 331–332, 388–399, 409, 410
kongenitálnost 183
 konjektura viz emendace
 konkordanční index viz konkordance
 konkordanční slovník 200
konkordance 183–184 – 121
konkretizace 184 – 15, 63, 75, 84, 111–112, 155, 181–182, 202, 248, 258, 299, 305, 317, 382, 395
 viz též realizace literárního díla 375
 konkretizace jevištní viz inscenace
konkrétní poezie 184 – 9, 30, 43, 160, 165, 199,
- 409
konotace 184–185 – 31, 71, 241, 280, 284, 407
 konsonance viz asonance
konstanta a tendence 185 – 160, 248, 380
 konstanta antropologická viz strukturalismus literárněvědný
konstruktivismus 185 – 56, 207, 232
kontaminace 185 – 138, 164, 296, 361
kontext 186 – 18, 67, 107, 182, 226, 246, 264, 277, 284, 290, 372, 393
kontextové členění 186
 viz též aktuální členění větné 107, 138, 361
 kontextové postupy 361, 405
 kontinuum viz prostor
 kontrareplika viz replika
kontrast 187 – 19, 26, 31, 179, 212, 337, 378, 393
 viz též antiteton 263
 konvence viz konvenční tvorba
 konvencionalismus 123
konvenční tvorba 187
 viz též konvence 123, 193
konverzační bra 187 – 177
 viz též konverzační komedie 297
konvolut 187
 konzumní literatura 392
 kopie viz autograf
 kordax viz chór
 koreferát viz referát
 korelát objektivní viz objektivní korelát
 korelát významový 363
 korespondence viz dopis
 koryfaos, koryfej viz chór, viz chorég
koruptela 188 – 375
 kovbojka viz western
krakováček 188 – 284
 krakowiak viz krakováček
kramářská píseň 188 – 65, 70, 273, 274, 324, 399
 viz též jarmareční píseň 73
 viz též Bänkelsang 93
 krásná literatura viz literatura umělecká
 krásná próza viz beletrie
 kraze viz hiát
kreacionismus 188
 kreativní proces viz tvůrčí proces
krétiik 188 – 271, 355
 krimi, krimiromán viz kriminální literatura
kriminální literatura 189
 kritický esej 190
kritický realismus 189–190 – 237, 243, 308–309, 348–349
 viz též (realistický) román 318, 319, 371
 viz též socialistický realismus
 kritika archetypální viz archetypální kritika
 – biblická viz textologie
 – divadelní viz divadelní věda
 – estetická viz filologie
 – filologická viz filologie
 – historická viz filologie

- impresionistická viz impresionismus
- kritika literární 190–191* – (též kritika umělecká) 28, 37, 37–38, 99, 149, 154, 155, 157, 188, 205–206, 219, 226, 246, 254, 278, 286, 308
viz též kritika (žánr) 111, 113, 157
- kritika textová viz textologie
- vědecká 309, 311
- križe 191* – 82, 175, 179, 272
- kronika 191–192* – 21, 60, 136, 143, 180, 199, 274, 288, 359
- kruh heidelbergský viz romantismus
- kruh jenský viz romantismus
- kruh literární viz škola literární
- kruh májový viz májovci
- kryptogram, kryptografie 192* – 302
- kubismus literární 192–193* – 37, 56, 106, 165, 279
- kubofuturismus 193* – 9, 185
viz též futurismus ruský 260, 329, 409
- kuklení 193*
- kulatý stůl 193–194* – 22, 77, 156, 276, 325
- kulteranismus viz gógorismus
- kulturně antropologická škola 29
- kulturní dědictví viz dědictví literární
viz též kulturní dědictví 100, 294, 307
- kundálíka viz indická metrika
- kuplet 194* – 12, 70, 108, 211, 224, 257, 274, 399
viz též hudební vložka 139
- kursus viz klauzule
- kurtoazní literatura 194* – 80, 196, 269, 317, 318, 332, 345, 347, 359, 394
viz též dvorský román 196
viz též rytířská epika 142, 196, 198, 203, 332, 359
viz též rytířská poezie 138
viz též rytířský román 318
viz též trubadúrská poezie 317, 414
- kurzíva viz sloupek
- kvantita 195* – 23, 61, 151, 159, 306, 327–328, 336, 400
viz též délka 61, 298
viz též pozice 61, 271
- kvantitativní metody viz matematické metody
- kvantitativní systém viz časoměrný systém
- kvartet, kvarteto viz čtyřverší
- kojntet 195* – 356
- kybernetická poezie viz konkrétní poezie
- kybernetika 195* – 222, 372, 381
- kýč literární 195* – 187
viz též konvenční tvorba
- kyklos 195–196* – 112

- L**
- lafontainovský verš viz volný verš stopový
- lai 196* – 199, 231
- laicizace 196* – 27, 142
též sekularizace 198
- lakoničnost viz styl jazykový
- lamentace viz jeremiáda
- langage 196*
- langue 196* – 20, 117, 340
- lapidarium viz bestiář
- larmojantní činohra viz plačtivá komedie
- lartpoullartismus 197* – 9, 69, 117, 265
- látka literárního díla 197* – 222, 377
viz též materiál
- lauda 197* – 146, 258
- laudatio funebris 197* – 146, 169, 245
- lazzi viz commedia dell'arte
viz též 221, 229, 299
- Lef 197–198* – 12, 193, 207
- legenda 198* – 12, 26, 65, 115, 123, 131, 142, 157, 161, 191, 211, 212, 255, 267, 288, 294, 359
- lehká doba verše viz arze
- Lehrstück viz epické drama
- leis 198*
- leitmotiv 198* – 128, 139, 237, 372
- lejh 198–199* – 231, 365
- lekcionář 199* – 49, 102
- lektorský posudek viz recenze
- leninská teorie odrazu viz teorie odrazu
- leonínský verš 199* – 328
- lesbická píseň viz melika
- letopisy 199* – 34, 191, 359
- lettrismus 199* – 9, 30, 43, 52, 165, 184, 415
- lexikografie viz lexikologie
- lexikologie 199–200* – 185
viz též lexikografie 113, 128
- libozvučnost, libozvuk viz eufonie
- libreto 200* – 28, 41, 139, 238, 256, 257, 348
- licentia poetica 200–201* – 89, 90
viz též básnická licence 89, 90, 279
- ličení 201* – 149, 285, 320
- lidová balada viz lidová slovesnost
viz též 359, 365
- lidová fraška viz masopustní hra
- lidová hra 201* – 31, 46, 55, 83, 133, 167, 168, 198, 231, 239, 254, 270, 274, 294, 307, 374
- lidová hra vídeňská viz lokální fraška
- lidová kultura viz folklorismus
- lidová píseň 201–202* – 12, 17, 51, 65, 70, 78, 175, 198, 208, 255, 258, 273, 274, 284, 316, 322, 326, 359, 365, 397
viz též pololidová píseň 201, 274
viz též zlidovělá píseň 274
- lidová poezie viz lidová slovesnost
- lidová próza viz lidová slovesnost, viz pověst
- lidová slovesnost 202* – 23, 25, 27, 42, 65, 115 až 117, 154, 194, 201, 207, 209, 258, 263, 281, 283, 287, 288, 290, 293, 307, 312, 323, 327, 343, 358, 359, 394
viz též folklór 174, 209, 229, 251, 253, 255, 283, 345, 373, 409
- lidové čtení 202–203* – 130, 164, 212, 283, 293, 392

- lidové knížky viz lidové čtení
- lidovost* 203 – 100, 187, 189, 208, 232, 288, 348, 355, 382
- limerick* 203–204
- lingvistická stylistika viz stylistika jazykovědná
- lingvistika* 204 – 101, 108, 113, 117, 123, 126, 129, 147, 162, 163, 164–165, 176, 181, 186, 199, 205, 222, 236, 263, 266, 278, 291, 300, 315, 361, 380, 382, 401, 408, 410–411
- viz též jazykověda 117, 129, 147, 186, 195, 196, 227, 340, 361, 385
- lingvistika generativní 126, 362
- deskriptivní 246
- matematická 132, 200, 222
- srovnávací 382
- strukturální (lingvistický strukturalismus) 362
- lingvostylistika viz stylistika jazykovědná
- lipogram* 204
- list, listář viz dopis
- litánie* 204–205 – 198, 233, 312, 398
- literárněvědná stylistika viz stylistika jazykovědná
- literárněvědné školy (směry) viz literární věda, viz pozitivismus v literární vědě
- literární avantgarda viz avantgarda
- brak viz brak
- dějiny viz dějiny literatury
- dílo viz dílo umělecké
- epocha viz epocha literární
- generace viz generace literární
- historie viz dějiny literatury
- hodnota viz axiologie literatury
- kritika viz kritika literární
- komparatistika viz srovnávací literární věda
- komunikace viz komunikace literární
- kubismus viz kubismus literární
- manifest viz manifest literární
- mystifikace viz mystifikace literární
- období viz období literární
- obraz viz obraz literární
- padělky viz padělky literární
- periodizace viz periodizace literatury
- podvrh viz padělky literární
- pozůstalost viz posthumní dílo
- literární proces* 205 – 44, 67, 125, 205, 210, 220, 242, 265, 272, 278, 298, 352, 357, 376, 381
- viz též vývoj literatury (literární vývoj) 289, 348, 373
- viz též vývojový proces 97
- literární program viz manifest literatury
- projev 350
- proud viz proud literární
- psychologie viz psychologie literatury
- publicistika viz literatura věcná, viz žurnalistické žánry
- literární rody* 205
- literární skupina viz skupina literární
- směr viz směr literární
- sémantika viz sémantické pole
- sémiotika viz sémiotika
- sociologie viz sociologie literatury
- styl viz styl umělecký
- struktura viz struktura
- škola viz škola literární
- technika viz technika literární
- teorie viz teorie literatury
- tradice viz tradice literární
- typologie viz typologie literatury
- literární věda* 205–206 – 20, 32, 38, 47, 67, 68, 70, 77, 79, 80, 103, 113, 115, 117, 122, 125, 126, 127, 146, 147, 154, 155, 162, 164, 181, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 195, 204, 219 až 220, 221–222, 227, 232, 243, 246, 258, 266, 277–278, 288–289, 291, 303, 308, 315, 332, 340, 345, 349, 352–353, 359–360, 361, 367, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 384–385, 387, 395, 396, 401, 406, 411
- literární věda marxistická viz marxistická literární věda
- věda srovnávací viz srovnávací literární věda
- vliv viz srovnávací literární věda
- vývoj viz literární proces
- žánry viz žánry literární
- literární život* 207
- literárnost viz intencionalita
- literary criticism viz kritika literární
- literatura* 207 – 10, 12, 15, 21, 30, 37, 38, 50, 63, 205, 241, 279–281, 289, 297, 303, 304, 316, 357, 381
- viz též písemnictví 297
- literatura absurdní viz absurdní literatura
- agitační viz agitační literatura
- alamodová viz alamodová poezie
- analytická viz literatura věcná
- asfaltová viz asfaltová literatura
- barokní viz baroko
- beletristická viz beletrie
- bláznovská viz satira
- braková viz brak
- bohoslužebná viz liturgická literatura
- bulvární viz bulvární literatura
- cestopisná viz cestopis
- detektivní viz detektivní literatura
- dětská viz literatura pro děti a mládež
- didaktická viz didaktická literatura
- dobrodružná viz dobrodružný román
- dokumentární viz literatura věcná
- dramatická viz drama
- dvorská viz kurtoazní literatura
- epigonská viz epigon
- epistolární viz dopis
- esejistická viz esej
- existencialistická viz existencialismus v literatuře
- literatura faktu* 207–208 – 47, 53, 70, 189, 197, 248, 261, 291, 314, 363, 377
- literatura fantastická viz fantastická literatura
- galantní viz preciózní literatura
- generální viz generální literatura

- grobiánská viz grobiánská literatura
- humoristická viz humoristická literatura
- husitská viz husitská literatura
- insitní viz insitní literatura
- klasická viz klasická literatura
- kolportážní viz kolportážní literatura
- komerční 242
- konzumní 392
- krásná viz beletrie, viz literatura umělecká
- kriminální viz kriminální literatura
- kritická viz kritika literární
- kurtoazní viz kurtoazní literatura
- liturgická viz liturgická literatura
- masová 71
- memoárová viz paměti
- moderní viz modernismus
- náboženská 137, 198, 276
- naivní viz insitní literatura
- národní viz národní literatura
- naučná viz didaktická literatura
- neintencionální viz literatura pro děti a mládež
- obecná viz generální literatura
- odborná viz literatura věcná
- pastorální viz pastorální literatura
- písmácká viz písmácká literatura
- plebejská 273, 318
- literatura polemická viz polemika
- pololidová viz pololidová literatura
- populárně naučná viz literatura věcná
- praktická viz literatura věcná
- preciózní viz preciózní literatura
- literatura pro děti a mládež* 208 – 301
- literatura proletářská viz socialistický realismus
- psychoanalytická viz psychoanalýza
- publicistická viz literatura věcná, viz žurnalistické žánry
- reformační viz reformační literatura
- regionální viz regionální literatura, viz regionalismus
- renesanční viz renesance
- salónní viz salónní literatura
- satirická viz satira
- sekundární viz metatext
- srovnaná viz generální literatura, viz srovnávací literární věda
- středověká viz středověká literatura
- světová viz světová literatura
- tendenční viz tendence
- triviální viz triviální literatura
- literatura umělecká 208–210* – (též krásná literatura) 15, 44, 122, 123, 160–161, 205, 207, 279, 393, 413, 416
- literatura věcná 210* – 12, 44, 123, 161, 234, 279 viz též literatura odborná 161, 179, 207, 209, 279, 282, 309, 310, 311
- viz též literatura populárně naučná 300
- viz též literatura praktická 208, 209
- viz též posudek 305–306, 309
- literatura vědeckofantastická viz science fiction
- zábavná viz beletrie
- litotés 210* – 101, 112, 271
- liturgická literatura 210–211* – 24, 38, 49, 102, 131, 165, 199
- liturgické hry viz církevní hra
- liturgický zpěv viz tropus
- loci communes viz topoi
- logaediická stavba 354
- logaedy 211* – 24, 64, 112, 128, 335
- logická sémantika 70, 184
- logocentrismus 87
- logograf 211*
- loitsurony viz runy
- lokální fraška 211–212* – 120, 167, 177
- lokální zbarvení viz couleur locale
- loupežnický román 139, 333, 392
- loutková bra 212* – (též loutkové divadlo) 63, 83, 130, 132, 163, 168, 202, 208
- lumírovci 212–213* – 20, 26, 62, 69, 107, 265, 266, 279, 325, 343, 373
- lusus calami 213* – 260
- lyrická forma (též lyrická báseň) 125, 128, 169, 198, 316, 324, 343, 391
- lyrická komedie 297
- lyrická poezie viz lyrika
- lyrická próza 213* – 43, 216, 314, 333
- lyrická tragédie (tragédie lyrique) viz opera
- lyrické drama 213–214* – 83, 84
- lyrickodramatický žánr 51
- lyrickoepická poezie (též báseň) 312, 321, 411
- lyrickoepické žánry 214* – (též lyrickoepický útvar, forma) 43, 51, 94, 277, 321, 322, 323, 333, 365, 415
- lyrickoprozaický žánr (též forma) 43
- lyrický cestopis 213
- lyrický brána 214* – 18, 36, 113, 124, 215, 234, 317, 363
- lyrický princip 85, 321
- lyrický subjekt 214* – 12, 38, 60, 75, 215, 317, 363
- lyrický žánr 216, 217, 247, 273–274, 285, 317, 342, 386, 415
- lyrično 214–215*
- lyrika 215–216* – (též lyrická poezie) 27, 60, 69, 81, 85, 89, 94, 106, 112, 122, 123, 129, 143, 149, 166, 180, 194, 213, 214, 234, 245, 279 až 281, 282, 312, 317, 321, 324, 333, 335, 345, 350, 358–359, 361, 377, 412, 413, 414
- lyrika aiolská viz aiolská píseň
- apelativní 215
- autoprezentační 215
- bezprostřední 215
- deskriptivní viz popisná báseň
- didaktická viz didaktická literatura
- duchovní viz duchovní lyrika
- dvorská viz kurtoazní literatura
- euhografická viz duchovní lyrika
- folklórní viz lidová píseň
- galantní viz preciózní literatura

– kreativní 215
 – kurtoazní viz kurtoazní literatura
 – lidová viz lidová píseň
 – meditativní viz meditativní poezie
 – milostná 215, 283, 351
 – mluvní viz zpěvní a mluvní lyrika
 – náboženská 215
 – náladová 215
 – občanská viz politická lyrika
 – osobní viz melika
 – píšňová viz píseň
 – politická viz politická lyrika
 – popěvková (zpívaná) viz šanson
 – popisná viz popisná básně
 – preciózní viz preciózní literatura
 – předmětná 215
 – přírodní 283, 351
 – reflexivní 31, 215, 283, 325, 365
 – sborová viz melika
 – vlastenecká 215, 325, 351
 – zpěvní viz zpěvní a mluvní lyrika
 lyrismus 265
 lyrizace 84, 285, 376
 lyrizovaná próza 216 – 75, 132, 180, 201, 213, 403
 lýsiódie 216 – 217

M

madrigal 216 – 155, 276, 291, 356
magazín 216–217
magódie 217 – 216
májovci 217 – 212
 viz též kruh májový 283
makarónská poezie 217 – 142, 414
makarónský styl 217
 makrolingvistika viz lingvistika
 makrokompozice viz promluva
 makron viz parabáze
malapropismus 217–218 – 267
malý román 218
 mamotreky viz vokabulář
manifest literární 218 – 193, 248, 265, 276, 282, 347, 368
 viz též program literární 37, 363–364
 manuale viz liturgická literatura
manýra 218 – 269, 359, 379
manýrismus 218–219 – 42, 58, 102, 271, 291, 292
marinismus 219 – 42, 58, 129, 291, 339
 martyrium viz lidová hra
 martylogium viz liturgická literatura
 marxistická estetika (metodologie, teorie) 230, 358, 371, 372, 377, 382
 marxistická literární kritika 308, 344, 369, 387
marxistická literární věda 219–220 – 68, 120, 147, 190, 205, 206, 232, 251, 254, 272, 289, 303, 349, 355, 377, 382
 marxistická sociologie umění 305

masques viz masky
masky 220–221 – 31, 33, 50, 130, 150, 176, 270, 286, 388
masopustní bra 221 – 110, 132
 viz též lidová fraška 229, 231
 masová literatura 71
 masová píseň viz dělnická píseň
 matematická lingvistika viz lingvistika
 matematická poezie viz konkrétní poezie
matematické metody v literární vědě 221–222 – 32, 48–49, 121, 195, 363, 372, 401
materiál 222 – 205, 252, 377, 394, 395
 mátra viz indická metrika
 mátrasamakam viz indická metrika
 mauktamála viz indická metrika
 maureska viz groteska
maxima 222 – 74, 75
medailón 222–223
meditatívni poezie 223 – (též meditativní lyrika) 215, 254
 Meistergesang 375
melika 223
 viz též melické písně 13
 viz též sborová lyrika (píseň, zpěv) 142, 260, 354
melodram 223 – 82, 128, 163, 233
melodrama 223–224 – 177, 322, 392, 399
 membrum viz kólon
 memoáry, memoárová literatura viz paměti
memorable 224 – 161
menestrel 224 – (též minstrel) 40, 108, 416
menippea 224 – (též satira menippská) 51, 114, 262, 335
 měšter de clericia viz cuaderna vía
 měšťanské drama, měšťanská tragédie, měšťanská truchlohra 259, 342, 390, 399
metabola 225
metafora 225–226 – 17, 58, 87, 96, 101, 112, 126, 129, 131, 142, 161, 200, 222, 246, 272, 284, 292, 301, 314, 327, 346, 349, 366–367, 368, 393
 metaforické epiteton 225
 metaforické pojmenování 346
 metaforičnost 397
 metaforika viz tropy
 metaforizace 213, 377
metafráze 226
 metafyzická poezie 42
 metagoga viz personifikace
metagram 226 – 264
metajazyk 226 – 227
metakomunikace 226 – 36, 181, 227, 388
metakreace 226 – 227, 263, 375
metalepse 226 – 228
metaplasmus 227 – 11, 26, 74, 226
 metastruktura viz struktura
metatext 227 – 226, 388
metateze 227
 metoda biografická viz biografická metoda

- biologická viz pozitivismus v literární vědě
- formální viz formální metoda
- genetická viz pozitivismus v literární vědě
- genealogická viz pozitivismus v literární vědě
- geograficko-historická viz folkloristické teorie
- paranoicko-kritická viz surrealismus
- sociologická viz sociologie literatury, viz pozitivismus v literární vědě
- strukturální viz strukturalismus literárněvědný, viz též 377
- teleologická viz teleologická metoda
- životopisná viz biografická metoda
- metoda tvůrčí (umělecká)* 227 – 147, 152, 287, 291, 382, 394, 395
viz též tvůrčí postup 377
viz též umělecký postup 347
- metody algebraické viz matematické metody v literární vědě
- kvantitativní viz matematické metody v literární vědě
- literárněvědné viz literární věda, viz pozitivismus v literární vědě
- matematické viz matematické metody v literární vědě
- metonymie* 227–228 – 101, 161, 200, 225, 226, 246, 284, 327, 330, 367, 368, 369, 393
- metra epikta (mixta) viz antická metrika
- episynteta (composita) viz antická metrika
- kathara (simplicia) viz antická metrika
- metrická norma 150
- osnova viz metrum
- stavba 356
- metrické schéma 404
- metrické útvary alkajské viz alkajské metrické útvary
- asklepiadské viz asklepiadské metrické útvary
- sapfické viz sapfické metrické útvary
- metrický důraz viz iktus
- metrický impuls viz impuls metrický
- metrika* 228 – 113, 278, 332, 401
- metrika antická viz antická metrika
- časoměrná viz časoměrný systém
- indická viz indická metrika
- iónská viz antická metrika
- metron viz metrum
- metrum* 228–229 – 23–24, 43, 65, 75, 76, 133, 134, 143, 148, 234, 264, 333, 341, 355, 375, 383, 391, 400–402, 404
viz též metrická osnova 345, 393
- metrum Anaium viz choliamb
- metrum Hipponactem viz choliamb
- meziaktí viz entr'acte
- mezibra* 229 – 14, 41, 55, 82, 91, 120, 155, 176, 268, 354
- mezostich viz akrostich
- migrační teorie* 229 – 115, 281
viz též folkloristické teorie
- míchanice* 229–230
- míchanina viz míchanice
- mikrokomedie 324
- mikrokompozice viz promluva
- mikrolingvistika viz lingvistika
- mimesis* 230 – (též miméze) 76, 82, 99, 170, 188, 252, 277, 308, 363
- mimetická forma 167
- mimus* 230–231 – 32, 50, 55, 82, 120, 124, 150, 153, 176, 216, 217, 229, 289
- Minnesänger* 231 – (též Minnesang) 16, 138, 194, 317, 365, 375, 394, 416
- minstrel viz menestrel
- míra neuspořádanosti viz entropie
- miraculum viz mirákl
- mirákl* 231 – 55, 82, 93, 110, 235, 239
- misál viz liturgická literatura
- miscelanea* 231
- mizanscéna* 231
- Mladé Německo viz biedermeier
- Mladé Polsko viz novoromantismus
- mluva viz parole
- mluvčí viz komunikant
- mluvené vyprávění viz skaz
- mluvní lyrika viz zpěvní a mluvní lyrika
- mluvní takt viz rytmus
- mnohoznačná slova viz polysémie
- model* 231–232 – 204, 222, 278, 406, 411
- model generativní viz generativní poetika
- konfigurační viz generativní poetika
- strukturální viz morfologie
- syžetový viz morfologie
- symbolický 29
- modelování viz kybernetika
- modern styl viz secese
- moderná česká viz Česká moderna
- katolická viz Katolická moderna
- umělecká viz avantgarda
- moderní epos viz byronismus
- modernismus* 232–233 – 9, 69
viz též moderní literatura 250
- modlitba* 233 – 86, 211, 255
- molos* 233 – 355
- moment prvního napětí viz expozice
- moment vrcholného napětí viz rozuzlení
- monodie* 233 – 223
- monodrama* 233–234 – 83
- monogeneze viz folkloristické teorie
- monografie* 234 – 27, 47, 210
- monolog* 234–236 – (též monologičnost) 14, 27, 35, 73, 81–83, 85, 94, 212, 246, 264, 268, 290, 314, 403
- monolog vnitřní viz vnitřní monolog
- monometr* 234
- monopodie* 234 – 188, 234
- monorým* 234 – 331
- monosylaba 47
- monostich* 234–235 – 402
- monostrofická báseň viz strofa
- montáž* 235 – 14, 163, 207, 247, 324, 376, 377
- mora* 235 – 18, 21, 23, 65, 145, 151, 158, 188,

233, 271, 355, 402
moralita 235 – 16, 28, 55, 74, 82, 110, 231, 352, 374
 morální týdeníky viz sentimentalismus
morfém 236 – 23, 101, 117, 129, 184, 409
 morfém nepravý (quasimorfém) viz etymologie
morfologie 236
motet 236
 motivém viz morfologie
motiv 236–237 – 26, 28, 29, 39, 60, 78, 105, 115–116, 128, 141, 144, 147, 172, 186, 194, 198, 202, 206, 212, 229, 249, 285, 286, 318, 322, 337, 372, 375, 378, 379, 387, 394, 398, 406
motivace 237 – 21, 67, 179, 195, 286, 372, 392, 406
 motivická inverze 249
moto 237 – 93
 meta cum liquida viz časoměrný systém
 mravoličná komedie viz vážná komedie
muzikál 237–238 – 63, 139, 257
Múzy 238 – 271
 mužský rým viz rým mužský
 my-vyprávění viz autorská řeč
mysterium 238–239 – 55, 82, 93, 150, 155, 231, 235, 270, 352
mysticismus v literatuře 239
mystifikace literární 239–240 – 23
 mytologická interpretace 378
mytologická poezie 240
 mytologická škola viz archetypální kritika
 – teorie viz folkloristické teorie
mytologie 240–241 – 39, 44, 74, 113, 241, 326
 viz též bájeslovi 98
mýtus 241 – 28–29, 36, 40, 109, 152, 153, 161, 189, 230, 232, 236, 238, 240, 367, 378, 389
 viz též báje 41, 212
 mýtus autorský viz autor

N

náboženská literatura 26, 137, 169, 197, 276, 297
 náboženská píseň viz duchovní lyrika
 náboženské drama viz církevní hra
 nadrealismus viz surrealismus
 nadsázka viz hyperbola
naivní a sentimentální básnictví 242 – 396
 naivní literatura viz insitní literatura
 námět viz téma, viz fabule, viz děj
napodobenina 242 – 260
 narátor viz vypravěč
 narážka viz aluze
 národní epos 237, 326
 viz též epos
národní literatura 242–243 – 68, 126, 171, 189, 205, 228, 251, 293, 299, 347, 352, 358, 365, 495
 národní obrození viz obrození
 nářečí viz dialekt

nasíb viz kasida
naturalismus 243–244 – 69, 100, 105, 318, 368, 371, 395, 400
 naturalistický román 319
naturální škola 244 – 64, 124
naturismus 244
 naugata viz kabuki
 naučná beletrie viz literatura pro děti a mládež
 naučná literatura viz didaktická literatura
 naučné básnictví viz didaktická literatura
 nauka o rýmu 278
 nauka o verši viz metrika, viz versologie
 nauková próza viz próza
 neintencionální literatura viz literatura pro děti a mládež
nekrolog 244–245
 nelibozvuk viz kakofonie
 německá klasika viz klasicismus
 nembucu viz kabuki
 nemetrická slabika 17
nénie 245 – 89, 146, 275
 neobrazné pojmenování viz prozaizace
 nenumrické veršové systémy viz versifikační systém
 neofolklorismus viz folklorismus
 neoklasicismus viz klasicismus
 neolingvistika 362
neologismy 245 – 15, 43, 76, 101, 129, 161, 164, 185, 200, 279, 296, 361, 368, 409
 viz též novotvary 192
neorealismus 245
 neosymbolismus viz symbolismus
 neoverismus viz neorealismus
 nepravidelný verš 45
neřímá řeč 245–246 – 56
neřímé pojmenování 246 – 43, 53, 284
 neverbální komunikace viz pantomima
nevlastní přímá řeč 245–246 – 268, 283, 379, 398, 403
new criticism 246 – 29, 119, 156, 206, 232, 278, 280, 362, 367
nibelunská sloka 246–247
nivelizace 247 – 299
 nízký styl viz genera dicendi
nó 247 – 41, 83, 163, 220
 nomenclator viz vokabulář
 nominace viz lexikologie
nomos 247
nona 247
non fiction 247–248 – 285
nonsense 248 – 10, 59, 204
norma 248 – 23, 38, 76, 123, 159, 170, 185, 197, 200, 205, 228, 265, 287, 298, 327, 333
 norma estetická 151, 341
 – jazyková 42, 391
 – metrická 391
 norma mluvnická viz transakcentace
 normativní poetika viz poetika
 nositel významu viz znak

- noticka viz zpráva
 nová kritika viz new criticism
novas 249
 novátorství 37, 67, 194, 293
novela 249 – 21, 58, 108, 109, 141, 166, 179, 203, 281, 282, 288, 295, 297, 301, 308, 313, 314, 318, 322, 407, 413
 novela psychologická 304
 – rámcová viz kompozice rámcová
 – vsuvná viz retardace
 novinářská črta viz črta
 novinářské žánry viz žurnalistické žánry
 novodobá epopěj viz román
 novohumanismus viz humanismus
novoklasicismus 249–250 – 13, 257
novoromantismus 250 – 69, 213
 novotvary viz neologismy
 nový realismus viz socialistický realismus
nový román 250–251 – 37, 118, 232, 285, 298, 319, 377, 406
 viz též antiromán 10
-
- občanská tragédie, občanské drama 275, 292, 297, 342, 399, 414
 viz též vážná komedie
období literární 251 – 35, 97, 205, 272, 286, 360
 obecná literatura viz generální literatura
obchůzkové bry 251–252
 objekt uměleckého díla 290
objektivní korelát 252
 objektivní poezie viz konkrétní poezie
 obrany viz apologie
 obrat děje viz peripetie
 obraťen viz palindrom
obraz literární 252 – (též básnický obraz, umělecký obraz) 43, 59, 113, 149, 209, 225, 298, 344, 366, 382, 395
 obraz scénický 14, 27
 obraz ze života viz povídka, viz črta
 obrazné pojmenování viz nepřímé pojmenování
 obraznost 31, 148
 obrazová báseň viz carmen figuratum, viz kaligram
 viz též 295, 402
obrození 252–253 – 171, 211, 274, 299, 306, 385, 400
obřadní bry 253 – 150
 obřadní písně 275
obsah literárního díla 253–254 – 28, 72–73, 95, 117, 118, 242, 252, 280, 377
 obsekvále viz liturgická literatura
óda 254 – 25, 69, 70, 85, 95, 146, 147, 170, 215, 263, 266, 283, 291, 293, 306, 331, 359, 414
 odbočka viz digrese, viz exkurs
 odborná literatura viz literatura věcná
 odborný styl 254 – 123, 255, 305, 360
 odpověď řečnická viz řečnická odpověď
 odsuvka viz aferze
 otázka řečnická viz řečnická otázka
 odraz v umění viz teorie odrazu
odstavec 255 – 64, 103, 166, 183, 295, 312
officia 255 – 210, 258
 viz též liturgická literatura
officia divina viz liturgická literatura
officia ecclesiastica viz liturgická literatura
oblasť 255 – (též ohlasová poezie) 203
 Ohrenphilologie 332, 401
oikotyp 255 – 116
 oko kamery viz vypravěč
oktastich 255
oktáva viz stance
oktonár 256 – 24, 341, 342
oktasyllab 256 – 196, 366
oněginská strofa 256
 onomastika viz lexikologie
onomatopoeie 256 – 124, 161, 255, 361, 411
 onomaziologie viz lexikologie
 opakování viz epanalepse
 op-art 37
opera 256–257 – 15, 28, 41, 51, 63, 82, 83, 134, 139, 155, 163, 200, 233, 237, 258, 269, 344, 412
 též operní divadlo 134
 opera buffa 50, 229, 257
 opéra comique en vaudeville viz vaudeville
 opera féerická viz féerie
 – hanácká viz lidová hra, viz písmácká literatura
 – seriální 257
opereta 257 – 63, 83, 111, 139, 200, 237, 238, 274, 412
 opereta hanácká viz lidová hra
 opěrná samohláska viz rým
 opis viz perifráze
 oponentský posudek viz literatura věcná
 Opojaz viz formální metoda
 opozita viz antonyma
oratorium 257–258 – 166, 224, 233
 ordinář viz liturgická literatura
ordo artificialis 258
 ordo naturalis viz ordo artificialis
 orfická poezie viz mysticismus
 organizace tónická 378
 orchestrá viz scéna
 orchestrika viz rytmika
 ornatus difficile viz typologie literatury
 ornatus facilis viz typologie literatury
 osa ekvivalence a kombinace viz paradigmatika
 a syntagmatika
 oslovení viz apostrofa
 osmislabičný verš viz oktasyllab
 osmiverší viz oktastich
 osnova metrická viz metrum
 osoba viz postava
 osobní lyrika viz melika

osobnost v literatuře 258 – 35, 45, 47, 127, 151, 155, 205, 206, 279–280, 363, 405
ossatura viz *commedia dell'arte*
osudová tragédie, osudové drama viz *tragédie osudová*
osvobozená slova viz *futurismus*
osvícenství 259 – 20, 39, 42, 68, 90, 171, 252, 292, 297, 313, 317, 322, 359, 391, 405
otevřenost uměleckého, literárního díla 66
ottava rima viz *stanice*
ovčácká poezie viz *písmácká literatura*
oxymoron 259 – 96, 112, 161, 168, 263
označované (signifié) a označující (signifiant) viz *znak*
označování (signifikace) viz *denotace, viz* *konotace*
ozvláštnění viz *aktualizace*

P

padělky literární 260 – 239–240
páión (páieón, pacon, paian) viz *péon*
paján 260 – 142, 146, 223
paleografie 260 – 32, 35, 113, 205
palilogie viz *epanastrofa*
palimbakchej viz *antibakchej*
palimpsest 260
palindrom 260–261
palinodie 261
palliata viz *komedie*
památníková poezie 261 – 216
paměti 261 – 27, 34, 183, 274
 viz též *memoáry, memoárová literatura* 34, 70, 157, 207
pamflet 262 – 12, 81, 109, 122, 146, 158, 191, 224, 267, 293, 312, 320, 344
panegyrik 262 – 146, 167
pansofie viz *encyklopedie*
pantomima 262 – 41, 57, 58, 63 83, 90, 132, 133, 138, 163, 200, 216, 229, 230
pantomimus viz *mimus, viz* *mezíhra*
pantum 262–263
papyrologie viz *paleografie*
parabáze 263 – 12, 23, 25, 92, 95, 145, 176, 276, 354
parabola viz *podobenství*
paradigmatika a syntagmatika 263 – 108, 147, 340, 406
paradox 263 – 62, 112, 161, 178, 259
parafráze 263–264 – 52, 92, 157, 398
paragoga viz *metaplasmus*
paralelismus 264 – (též *paralela*) 19, 43, 51, 65, 101, 112, 137, 138, 144, 159, 161, 179, 180, 301, 314, 333, 351, 414
paralelismus eufonický viz *eufonické figury*
paralepse 264
paraliteratura viz *bulvární literatura*
paranoicko-kritická metoda viz *surrealismus*
paraskénion viz *scéna*

parastátés viz *chór*
parecheze 264
paremiografie viz *paremiologie*
paremiologie 264
parenteze 264–265 – 93, 143
parison 102
Parnas viz *Pegas*
parnasismus 265 – 117, 197, 212, 343, 367–368
parodie 265–266 – 11, 26, 33, 51, 98, 109, 120, 122, 134, 141, 146, 163, 167, 176, 178, 191, 270, 273, 279, 318, 332, 335, 347, 352, 362, 373, 391, 398
parodos 266 – 23, 25, 95, 145, 176, 354, 368, 369, 388
parole 266 – 117, 196, 340
 viz též *mluva* 266
paronomázie 266 – 22, 23, 112, 161, 264, 267
paromoion 102
paronyma 266–267
partheneion 267 – 223
partimen 267 – 378
pasionál 267 – 131, 211
pars pro toto viz *synekdocha*
paskvil 267 – 178, 262, 335
pásmo 267–268 – 278, 377
pásmo postav 268 – 36, 64, 73, 101, 286, 348, 403, 405, 406
pásmo vypravěče 268 – 36, 64, 98, 246, 268, 285, 286, 348, 403, 405, 406
paso 268
passionala viz *životy svatých*
pastiš viz *napodobenina*
pastorálie 269 – 50, 55, 194, 257, 270, 291, 394
pastorální literatura 269 – 147, 269, 291
 též *pastýřský román* 269, 319
pastorální romance viz *ekloga*
pastorela 269 – 270, 365
pastoreta, pastourelle, pastourette viz *pastorela*
pastýřská hra 269–270 – 55, 201, 252
pastýřská píseň 403
pastýřská poezie viz *bukolická poezie*
 viz též *Rollengedicht*
pastýřský list viz *dopis*
pastýřský román viz *pastorální literatura*
pašijová hra viz *církevní hra*
paterik 270
patos 270 – 27
 viz též *ctos*
paauza 270 – 43, 175, 402
Pegas 271
peiosis viz *figury*
pentalogie 271 – 320
pentamet 271 – 24, 65, 88, 134, 135, 146, 199, 386
pentapodie 18, 320, 335
péon 271 – 260, 355
percipient viz *komunikant*
perifráze 271 – 87, 101, 112, 126, 225, 292, 298

- perikopa 102, 112
 viz též liturgická literatura
- perikopář viz evangeliář
- perioda básnická (periodos) viz antická metrika
- perioda větná 54, 137
- periodický styl 54
- periodizace literatury* 272 – 97, 125, 126, 251, 253, 373
- periocha viz synopse
- peripetie* 272 – 19, 67, 82, 137, 179, 191, 314, 325, 388, 410
- permutacionální poezie viz konkrétní poezie
- perokresba viz povídka
- personifikace* 272 – 16, 39, 55, 96, 126, 225, 295, 334
- perspektiva viz hledisko
- perspektiva hodnotící viz kritika literární
- perzyláž* 273 – 141, 178
- pes viz stopa
- pesimismus kosmický viz byronismus
- petit vers viz rokoko
- petrarkismus* 273 – 140, 242, 292, 317
- pietismus viz sentimentalismus, viz vývojový román
- píjácká píseň 414
- pikareska viz pikareskní román
- pikareskní román* 273 – 180, 286, 318, 319, 320, 336, 414
- pikarský román viz pikareskní román
- pindarská óda viz óda
- pindarská strofa viz óda
- písemnictví viz literatura
- píseň* 273–274 – 13, 115, 142, 194, 197, 198, 216, 245, 254, 255, 312, 315, 322, 324, 343, 345, 351, 365, 373, 398, 399
- píseň aiolská viz aiolská píseň
- dělnická viz dělnická píseň
- duchovní viz duchovní lyrika
- historická viz historická píseň
- hrdinská viz hrdinská píseň
- hymnická viz hymnus
- iónská viz melika
- jarmareční viz kramářská píseň
- kramářská viz kramářská píseň
- lesbická viz melika
- lidová viz lidová píseň
- masová viz dělnická píseň
- melická viz melika
- milostná 196, 343, 414
- náboženská viz duchovní lyrika
- obřadní 275
- pastýřská 403
- pijácká 399, 414
- pohřební 275
- pololidová viz lidová píseň
- politická viz politická lyrika
- pouliční 351
- příležitostná 399
- rituální 77
- rolnická 403
- satirická 399
- sborová viz melika
- taneční 324
- zlidovělá viz lidová píseň
- pismácká literatura* 274–275 – 153, 154
- písně hajducké viz hajducké písně
- junácké viz junácké písně
- uskokové viz hajducké písně
- pitaval viz kriminální literatura
- pláče* 275 – 89, 162
- plachtivá komedie* 275 – (též plachtivé drama) 292, 341, 399
- plagiát* 275 – 32, 93, 179, 242
- plán jazykový viz stylistika jazykovědná
- plán kompoziční viz promluva, viz stylistika jazykovědná
- plán tematický, textový viz promluva
- plankty viz pláče
- platónský dialog* 275–276 – 74, 77, 114, 156, 157, 297, 325
- Plejiáda* 276 – 170, 218, 269, 313
- pleonasmus* 276 – 161, 376
- plurál maiesticus viz enallaga
- pnigos* 276 – 263
- pocket book 51
- podčárník viz fejeton
- podloha rýmu, podstata rýmová viz rým
- podobenství* 276–277 – 74, 94, 301
- viz též parabola 92
- podobizna viz portrét
- podstročnik viz teorie uměleckého překladu
- podtext* 277 – 53, 213
- podtitul* 277 – 64
- viz též titul
- podvrh literární 26, 115, 239
- poéma* 277 – 69, 98
- poésies fugitives, poésies légères viz rokoko
- poeta viz básník
- poetika* 277–278 – 85, 96, 111, 118, 125, 126 až 127, 150, 159, 170, 185, 193, 197, 205, 215, 232, 258, 280, 291, 300, 315, 327, 353, 358, 361, 376, 378, 381, 391–392, 396, 401
- poetika historická viz poetika
- generativní viz generativní poetika
- islámská 125
- normativní 248, 318, 327
- románu viz román
- strukturální 126
- syžetu viz tematologie
- poetismus* 278–279 – 31, 37, 65, 72, 107, 148, 165, 218, 248, 267, 329, 334, 361, 364, 377
- poetismy* 279 – 11, 21, 200, 228, 245, 298, 361, 370
- poetizace viz prozaizace
- poezie* 279–281 – 29, 44, 132, 150, 158, 161, 164, 170, 180, 192, 193, 199, 208, 213, 219, 225, 238, 248, 282, 285, 291, 297, 298, 313, 317, 332, 351, 356, 358, 361, 364, 368, 369,

- 373, 375, 382, 403, 415
 viz též básnictví 298, 359
- poezie absolutní viz absolutní poezie
- abstraktní viz abstraktní poezie
 - alomodová viz alomodová poezie
 - albovní viz památníková poezie
 - antická 135
 - barokní 129, 385
 - bezpředmětná viz abstraktní
 - bukolická viz bukolická poezie
 - civilizační viz civilizační poezie
 - čistá viz čistá poezie
 - děkabristická viz děkabristická poezie
 - dětská viz říkadlo
 - didaktická viz didaktická literatura
 - dvorská viz kurtoazní literatura
 - epická viz epika
 - erotická 317
 - evidentní viz konkrétní poezie
 - experimentální viz experimentální poezie
 - fónická viz konkrétní poezie
 - hřbitovní viz preromantismus
 - hymnická viz hymnus
 - improvizovaná 344
 - kinetická viz konkrétní poezie
 - konkrétní viz konkrétní poezie
 - kybernetická viz konkrétní poezie
 - lesbická viz antická metrika
 - lidová viz lidová slovesnost
 - lyrická viz lyrika
 - makarónská viz makarónská poezie
 - matematická viz konkrétní poezie
 - meditativní viz meditativní poezie
 - metafyzická 42
 - milostná 261, 273
 - monumentální 400
 - mytologická viz mytologická poezie
 - naivní viz naivní a sentimentální básnictví
 - nepředmětná viz abstraktní poezie
 - ohlasová viz ohlas
 - orfická viz mysticismus v literatuře
 - ovčácká viz písmácká literatura
 - památníková viz památníková poezie
 - parnasistní viz parnasismus
 - pastorační viz pastorační literatura
 - pastýřská viz bukolická poezie
 - permutační viz konkrétní poezie
 - písmácká viz písmácká literatura
 - preciózní viz preciózní literatura
 - proletářská viz proletářská poezie
 - překladová 386
 - příležitostná 261, 283, 344
 - reálná viz naturální škola
 - reflexivní 31, 93, 351
 - rytířská viz kurtoazní literatura
 - satirická viz satira
 - sentimentální viz naivní a sentimentální básnictví
 - seriální viz konkrétní poezie
 - strojová viz strojový text
 - sylabotónická viz alexandrín
 - světská viz světská lyrika
 - trubadúrská viz kurtoazní literatura
 - vagantská viz žakovská poezie
 - vizuální viz konkrétní poezie
 - výpravná viz epika
 - zaumu viz zaumný jazyk
 - žakovská viz žakovská poezie
- pobádka* 281 - 29, 39, 44, 65, 94, 109, 115, 131, 161, 187, 196, 202, 208, 212, 229, 236, 237, 255, 274, 280, 287, 363, 377, 406
- pohádková hra viz dramatická báchorka
- pohanská škola viz parnasismus
- point of view viz hledisko
- pointa* 282 - 15, 21, 57, 60, 93, 141, 174, 179, 193, 249, 273, 345, 378, 387
- pojednání* 282 - 191, 234, 295, 390
 viz též disertace 210
 viz též rozprava 210
- pojmenování metaforické 346
- neobrazné 298
 - nepřímé viz nepřímé pojmenování
 - obrazné viz nepřímé pojmenování
 - přímé 284
- pojmenovací akt viz promluva
- pole asociální viz sémantické pole
- pole sémantické viz sémantické pole
- polemika* 282 - 12, 22, 77, 113, 158, 191, 210, 254, 311, 413, 416
- politická lyrika* 282-283 - (též politická píseň) 215, 351
- polokadence viz kadence
- pololidová literatura* 283 - 188, 194, 274
- polopřímá řeč* 283-284 - 245, 268, 348, 379, 403
- poloverš* 284 - (též půlverší) 17, 71, 151, 211
 viz též hemistich 328
- polygeneze viz folkloristické teorie
- polyptoton* 284 - 22, 196
- polysémie* 284 - 137, 164, 200, 361
- polysyndeton* 284 - 31, 112, 161, 361
- polytematická báseň viz pásmo
- pontifikál viz liturgická literatura
- pop-art 37
- popěvek* 284 - 175
 viz též popěvková lyrika 374
- popis odborný viz odborný styl
- popis umělecký* 285 - 123, 138, 144, 201, 213, 285, 296, 320, 379, 406
- popisná báseň* 285 - 285, 306
 viz též popisná lyrika 123, 306
- pornografie* 285 - 50
- portrét* 285-286 - 223
- porušení textu viz text kanonický
- pořekadlo* 286 - 202, 264, 290, 297, 301, 307, 397
- positio viz teze
- poslání viz envoi

- viz též 64, 291, 344
- postava* 286 – 25, 36, 60, 94, 105, 119, 144, 157, 178, 195, 236, 245, 246, 283, 290, 296, 304, 314, 316, 346, 348, 363, 373, 379, 392, 403, 406
- viz též *hrdina* 25, 43, 133, 144, 178, 180, 183, 251, 286, 318, 326, 348, 379, 405
- viz též *osoba* 286
- viz též *role* 97, 286, 314, 317
- posthumní dílo* 286–287
- postup tvárný* 287
- posudek viz *literatura věcná*
- posun* 287
- poučení viz *gnóma*
- pouliční píseň 351
- pověrečná povídka* 287 – 202, 288
- pověst* 287–288 – 40, 65, 94, 109, 115, 161, 191, 196, 198, 202, 208, 212, 236, 255, 274, 281, 287
- povídka* 288 – 85, 94, 103, 109, 130, 141, 202, 208, 216, 218, 249, 295, 297, 301, 317, 322, 324, 413, 414
- povídka básnická* viz *básnická povídka*
- *byronská* viz *básnická povídka*
- *démonologická* viz *pověrečná povídka*
- *fantastická* viz *fantastická literatura*
- *filmová* viz *treatment*
- *humoristická* viz *humoristická literatura*
- *pověrečná* viz *pověrečná povídka*
- *rámcová* viz *cyklus*
- *povídka ve verších* viz *básnická povídka*
- povídka ze života* 288 – 202, 224, 287, 288
- pozice viz *kvantita*
- pozice iktová viz *iktus*
- pozdní romantikové viz *novoromantismus*
- pozitivismus v literární vědě* 288–289 – 68, 69, 100, 105, 118, 125, 126, 206, 229, 243, 353, 376, 381
- poznámky ediční viz *komentář*
- poznámky scénické a režijní* 290 – 56, 75, 81–83, 84
- poznání viz *anagorize*
- poznávací funkce viz *funkce literárního díla*
- pozůstalost literární viz *posthumní dílo*
- praetexta viz *tragédie*
- pragmatika viz *sémiotika*
- pragmatismus* 290
- pramen textový viz *textový pramen*
- pranostiky* 290 – 164, 202, 203, 302
- pravdivost umělecké literatury* 290–291 – 38, 112, 118, 189, 203, 219, 232, 252, 349
- pravzor viz *archetyp*
- pražská škola viz *Pražský lingvistický kroužek*
- Pražský lingvistický kroužek* 291 – 278, 372
- preciozní literatura* 291–292 – (též *preciozní poezie*) 42, 58, 219, 222, 269, 335, 339
- viz též *galantní literatura (román)* 319
- predikce viz *anticipace*, viz *cenzura*
- preface viz *liturgická literatura*
- prerafaelisté* 292 – 69, 239
- preromantismus* 292–293 – 62, 68, 138, 224, 259, 275, 285, 297, 322, 332, 341, 342, 359, 392, 404, 407
- prézens historický 36, 90, 94, 268
- prijom viz *postup tvárný*
- princip lyrický, epický a dramatický viz *druhy literární*
- *nadsměrový* viz *proud literární*
- *významotvorný* viz *sémantické gesto*
- proces komunikační viz *komunikační řetěz*
- *kreativní* viz *tvůrčí proces*
- *literární* viz *literární proces*
- *mimoliterární* 126
- *rozhodování* viz *teorie her*
- *stylotvorný* 346, 360
- *tvůrčí* viz *tvůrčí proces*
- produkcí teorie* viz *folkloristické teorie*
- produktor* viz *komunikant*
- program literární* viz *manifest literární*
- programová estetika* viz *estetika*
- projev (řeč)* 12, 315, 346, 398
- *jazykový* viz *jazykový projev*
- *literární* 350
- *mluvní* 350
- *umělecký* 378
- prokeusmatik* 293 – 151, 342
- prokletí básníci* 293 – 9, 364
- proklitika* viz *příklonná slova*
- prolepse* viz *anticipace*
- proletářská literatura* viz *socialistický realismus*
- proletářská poezie* 293–294 – 12, 56, 70, 317, 377
- proletářská próza* viz *socialistický realismus*
- proletářské umění* viz *Devětsil*
- proletářský realismus* viz *socialistický realismus*
- Proletkult* 294 – 307
- prolog* 294 – 45, 73, 82, 92, 95, 105, 176, 316, 352, 388, 410
- viz též *předehra* 337
- proměna* 294–295 – 14
- promluva* 295 – 25, 73, 83, 120, 144, 161, 166, 176, 232, 255, 266, 268, 270, 277, 297, 360, 361, 363, 384
- proroctví* viz *lidové čtení*
- proscénium* viz *předscéna*
- proskénion* viz *scéna*
- prosodion* viz *melika*
- prosopografie* viz *popis umělecký*
- prosopopeia* 295 – 16
- prostor* 295–296 – 94
- prostředí* viz *couleur locale*
- protagonista* 296 – 72
- protest song* viz *song*
- proteze* viz *metaplasmus*
- próthysteron* viz *hyperbaton*
- protihráč* viz *antagonista*
- protograf* 296 – 29
- prototyp* viz *protograf*

- proud literární* 296 – 67, 97, 308, 322, 341, 359, 365
- proverb* 297 – 83
- proverbium viz přísloví
- próza* 297–298 – 30, 44, 60, 72, 82, 85, 94, 98, 109, 112, 131, 133, 149, 158, 159, 161, 170, 179, 187, 189, 207, 213, 225, 237, 268, 272, 279, 280, 283, 285, 288, 291, 296, 303, 313, 315, 333, 341, 358, 364, 382, 392, 401, 403, 414
- próza básnická viz lyrická próza
- lidová viz lidová slovesnost
 - lyrická viz lyrická próza
 - lyrizovaná viz lyrizovaná próza
 - novinářská viz žurnalistické žánry
 - proletářská viz proletářská poezie
 - přírodní viz přírodní próza
 - publicistická viz žurnalistické žánry viz též pamflet
 - rýmovaná viz rýmovaná próza
 - rytmizovaná viz rytmizovaná próza
 - řečnická 159
 - vypravěčská viz skaz
- prozaická literatura viz próza
- prozaismus* 298
- prozaizace* 298
- prozodické boje* 298
- prozodický systém viz versifikační systém
- prozódie* 298 – 195, 278, 298, 302, 355, 369, 400–401
- průpověď viz sentence
- průpovídka viz gnóma
- prvotina viz debut
- prvotisk viz inkunábule
- průvodce viz bedekr
- předehra viz prolog
- předěl viz diereze
- předěl intonační (mezislovní) 17
- předěl meziveršový viz pauza
- předklonky, předklonná slova viz příklonná slova
- předmět intencionální viz intencionalita
- předmluva viz argomento
- přednáška viz odborný styl
- předrážka viz anakruze
- předscéna* 299
- překlad interlineární viz teorie uměleckého překladu
- překlad strojový* 299
- překlad umělecký* 299–300 – 182, 226, 380
- překladová poezie 386
- překročení verše viz přesah
- přenašení významu viz nepřímé pojmenování
- přenos informace viz komunikační řetěz
- přerývka viz césura
- přesab* 300 – 120, 270, 404
- přesmyčka 19
- převlékání viz kuklení
- příběh viz povídka
- příjemce, přijímač viz komunikant
- příklonná slova* 300
- viz též příklonky, předklonky 302
- příležitostná poezie (píseň) 261, 344
- přímé pojmenování viz polysémie, viz styl umělecký
- přímá řeč* 300–301 – 56, 132, 245, 283, 290, 398, 403
- příměr viz přirovnání
- přírodní próza* 301
- přirovnání* 301 – 70, 142, 225, 276, 292, 314, 367
- viz též tertium comparationis 327
- příslovní* 301–302 – 115, 123, 161, 202, 229, 264, 286, 290, 298
- příslovnictví viz paremiologie
- přívlastek básnický viz epiteton
- přizvučná prozódie viz tónický systém
- přizvuk* 302 – 17, 24, 148, 157, 176, 195, 229, 298, 306, 327, 333, 345, 365–366, 386, 391, 393, 400
- viz též akcentace
- psaní viz écriture
- pseudoartefakt viz artefakt
- pseudocpigraf viz epigraf
- pseudohumanismus viz humanismus
- pseudoklasicismus viz klasicismus
- pseudonym* 302–303 – 18, 19, 53, 239, 347
- viz též anagram (anagramatický) 19, 320
- pseudotendence viz méchanice
- psychický automatismus viz surrealismus
- psychoanalýza* 303–304 – 100, 206, 237, 296, 304, 364, 376
- viz též freudismus 230, 239
- psychoanalytická kritika viz tematologie
- psycholinguistika viz komunikace jazyková
- psychologické drama* 304 – 82
- psychologický román* 304 – 318, 342, 372–373
- viz též analytický román 318
- psychologie literatury* 305 – 381
- psychologismus v literární vědě 155, 206
- publicistická beletrie viz literatura věcná
- publicistická próza viz próza
- publicistický styl* 305–306 – 123, 168, 172, 301, 314, 360
- publicistika, publicistické žánry viz žurnalistické žánry
- publicistika literární viz kritika literární
- puchmajerovci* 306 – 50, 65, 171, 253, 400
- půlverší viz hemistich
- půs viz stopa
- původce (tvůrce) literárního díla viz autor
- pyrichij* 306 – 355
- pyrrhiché viz hyporchéma

Q

quasída viz kasída

qit'a viz kita

quasimorfém, nepravý morfém viz etymologie

quattrocento 306

quintilla 306

R

ráček viz palindrom

radíř 306 – 325

rajošník 307

rámcová povídka viz cyklus

rank 307 – (těž rang) 121, 409, 410

RAPP 307 – 30, 185

rappismus viz RAPP

rapsód 307 – 138

rapsódie viz rapsód

rčení 307–308 – 264, 286, 301, 397

realismus 308–309 – 27, 36, 73, 122, 188, 220, 244, 304, 318

realismus kritický viz kritický realismus

– nový viz socialistický realismus

– proletářský viz socialistický realismus

– socialistický viz socialistický realismus

– sociální viz socialistický realismus

realistická tvůrčí metoda viz metoda tvůrčí (umělecká)

realizace literárního díla viz konkretizace

reálná poezie viz naturální škola

recensio viz recenze

recenze 309 – 111, 191, 210, 254, 282, 305, 311, 416

recepc 310–311 – 66, 67, 160, 380

recepční estetika viz recepc

receptor viz komunikant

recitace, recitátor 69, 79, 334, 345, 412

recitativ 175, 233, 238, 256

redakce viz verze

redíř viz radíř

redondilla 311

redundance 311 – 129, 375

referát 311 – 111, 191, 210, 254, 309, 314, 413, 416

reference viz význam

reflexivní lyrika, reflexivní poezie 31, 93, 215, 351

reformace viz reformační literatura

reformační literatura 311–312

viz těž reformace 313, 374

refréns 312 – 62, 97, 101, 194, 215, 306, 324, 325, 373, 387, 398, 403

regionalismus 312

regionální literatura 312–313 – 289

relace viz zpráva

remarky viz poznámky scénické a režijní

renesance 313–314 – 41, 42, 47, 50, 52, 78, 88, 109, 139, 170, 249, 259, 285, 297, 306, 358, 406

renesanční literatura viz renesance

repetitorium viz kompendium

replika 314 – 73, 84, 268, 290, 295, 355, 398, 406

reportáž 314 – 12, 60, 64, 110, 132, 166, 210, 235, 247, 305

reprint viz edice

responsorium 314 – 211

retardace 314–315 – 180

rétorická otázka viz řečnická otázka

rétorická próza viz próza

rétorické figury viz figury

rétorika 315 – 49, 54, 95, 112, 113, 125, 133, 150, 278, 344, 358, 359, 361, 386, 393, 394, 396, 401

retrogradní slovník 315 – 331, 347

retrospektiva viz kompozice retrospektivní

reverdie 315

revue 316 – 83, 111, 163, 212, 216, 257, 299, 336

rezonér 316

režie, režisér viz inscenace

režijní kniha viz scénář

režijní poznámky viz poznámky scénické a režijní

rima 316

rispet 316 – 64, 356

ritornel 316 – 356, 392

rituál (kniha) viz liturgická literatura

rituál (obřad) viz archetypální kritika

rituální píseň 77

robinsonáda 316–317

ročenka viz almanach

rodinné drama měšťanské 259

rody literární viz druhy literární

rokoko 317 – 20, 52, 385

role viz postava, viz těž Rollengedicht

Rollengedicht 317 – 363

román 317–320 – 33, 34, 78, 82, 85, 94, 97, 103, 109, 114, 122, 130, 141, 166, 170, 183, 189, 207, 210, 216, 218, 247, 249, 250–251, 280, 288, 296, 297, 301, 316, 322, 405, 406, 407, 413, 414

viz těž antiromán

viz těž fotoromán

viz těž kinoromán

román analytický viz psychologický román

– antitradiční 298

– autobiografický viz autobiografický román

– biografický viz biografický román

– budovatelský viz budovatelský román

– cestopisný viz cestopis

– cestovatelský 336

román cyklický 320 – 60, 321

román černý viz černý román

– deníkový viz deník

– detektivní viz detektivní literatura

– dialogizovaný viz román

– didaktický viz výchovný román

– dívčí viz dívčí román

– dobrodružný viz dobrodružný román

– dvorský viz kurtoazní literatura

– existenciální viz existencialismus v literatuře

– experimentální 243, 319, 342

- fantastický viz fantastická literatura
- román-fejeton* 320 – 111, 119, 416
 - viz též román na pokračování 416
- román filozofický viz filozofický román
- román formování* 320
 - viz vývojový román
- román fragment viz fragment
 - galantní viz preciózní literatura
- román generační* 320
- román gotický viz černý román
 - historický viz historický román
 - hrůzostrašný viz hrůzostrašný román
 - hrůzy viz černý román
 - humoristický viz humoristická literatura
- iniciační viz iniciační román
- klasický viz vyprávěč
- román klíčový* 320 – 207, 286
- román kriminální viz kriminální literatura
- román-kronika* 320–321 – (též románová kronika) 109, 192, 321, 355
- román loupežnický viz hrůzostrašný román
 - malý viz malý román
 - milostný viz román
 - mravoličný viz román
 - na pokračování viz román-fejeton
 - naturalistický viz naturalismus
 - nevymyšlený viz non-fiction
 - nový (též nový nový román) viz nový román
 - pastorální, pastýřský viz pastorální literatura
 - pikareskní (pikarský) viz pikareskní román
 - psychologický viz psychologický román
 - realistický viz kritický realismus
 - reportážní 319
 - rodinný 292, 341
 - rytířský viz rytířský román
- román-řeka* 321
- román satirický
 - sentimentální viz sentimentální román
 - sociální 319
 - společenskokritický viz román, viz utopie
 - společenský viz román
 - šelmovský viz satira
 - špionážní 50
 - tendenční viz román, viz výchovný román
 - triviální viz triviální literatura
 - utopický viz utopie
 - v dopisech viz dopis
- román ve verších* 321
 - viz též lyrickoepické žánry (veršovaný román)
- román vědeckofantastický viz science fiction
 - veršovaný viz kurtoazní literatura
 - vesnický viz román
 - výchovný viz výchovný román
 - výrobní 38
 - vývojový viz vývojový román
 - zasvěcení viz iniciační román
 - životopisný viz biografický román
- romance* 321–322 – 40, 88, 94, 273, 291, 322
- romancero* 322
- romaneto* 322 – 109, 153, 288
- románová biografie viz biografický román
- románová forma (tradiční) viz sentimentální román
- kronika viz román-kronika
- romantická ironie viz ironie
 - tvůrčí metoda viz metoda tvůrčí (umělecká)
- romantické drama 14, 157
- romantismus* 322–324 – 27, 42, 43, 51, 73, 100, 104, 119, 121, 139, 189, 197, 214, 239, 250, 262, 280, 285, 288, 292, 297, 318, 332, 343, 348, 375, 376, 389, 392, 404, 414
- rondel* 324 – 64, 312, 324, 356, 391
- rondó* 324 – 64, 174, 215, 312, 330, 356
- rotouenge* 324
- rozervanectví viz byronismus, viz romantismus
- rozblásek* 324 – 95, 282, 416
- rozblasová bra* 324 – 11, 153, 338
- rozhodovací proces viz teorie her
- rozhovor viz rozmluva
- rozluka viz diereze
- rozmluva* 325 – 157
- rozpočítadlo viz říkadlo
- rozprava viz pojednání
- rozuzlení* 325 – 10, 14, 15, 67, 169, 176, 179, 180, 224, 388, 410
- rubái* 325 – 44, 78, 234
- rubrika 309, 311, 416
- rubovci* 325 – 212, 373
- rukopis viz autograf, viz écriture
- runy* 326 – 138
- ruralismus* 326 – 15, 30, 312, 377
- ruské byliny viz byliny
- ruský formalismus viz formální metoda
 - futurismus viz kubofuturismus
- různočtení* 326 – 176
- různotvar viz varianta
- rým* 327–328 – 43, 49, 102, 105, 136, 137, 161, 215, 225, 229, 234, 264, 278, 329–331, 333, 356, 358, 392
- rým absolutní* 328
- rým bobatý* 328
- rým čelní* 328–329
- rým daktylský* 329
- rým domácí viz rým
 - dostačující viz rým chudý
 - epiforický viz rým absolutní
- rým exotický* 329
- rým grafický* 329
- rým gramatický* 329
- rým hlaholný viz rým
 - holý viz rým ocasatý
 - hononymní viz rým absolutní
- rým chudý* 329
- rým identický viz rým absolutní
- rým inverzní* 329
- rým jadrný* 329
- rým kalambúrní* 329–330
- rým klouzavý viz rým

rým kmenový viz rým štěpný
 – kolčbavý viz rým
rým koncový 330
 rým koncovkový viz rým gramatický
 – konstantní 45
rým lámaný 330
 rým metatetický viz rým inverzní
rým mužský 330
rým myšlenkový 330
 rým náslovný viz aliterace
 – nedokonale viz asonance
rým neúplný 330
rým obkročný 330
rým ocasatý 330
 rým optický viz rým grafický
 – planý viz rým gramatický
rým postupný 330
 rým přední viz rým čelní
 – přeplněný viz rým bohatý
rým přerývaný 330 – 188
 rým přesný viz rým chudý
 – repetiční viz rým myšlenkový
 – s přesmyčkou viz rým inverzní
rým sdružený 330
rým sporadický 330
rým střídavý 331
rým štěpný 331
 rým tautologický viz rým absolutní
rým tirádový 331 – 59
 rým tklivý viz rým absolutní
 – totožný viz rým absolutní
 – úplný viz rým absolutní
rým useknutý 331
 rým vizuální viz rým grafický
rým unitní 331
 rým zvrtný viz rým inverzní
rým ženský 331
rýmovaná próza 331 – 327
rýmové echo 331 – 327, 328
 rýmové schéma 31, 327, 345
 rýmovka, rýmová podstata 327
rýmovník 331 – 315
rýmový koeficient 331
 rytířská epika viz kurtoazní literatura
rytířská bra 331–332
 rytířská poezie viz kurtoazní literatura
rytířský román 332 – 139, 194, 266, 273, 318
 rytmická organizace (výstavba) 23, 280
 rytmická řada 24, 160, 327
 rytmický impuls viz impuls rytmický
rytmika 332 – 113, 228, 333, 401
 rytmizace 159, 358
 viz též rytmizovaná próza
rytmizomenon 332
rytmizovaná próza 333 – 43, 129, 158, 159, 264, 297
 rytmizovaná řeč viz rytmus
rytmus 333 – 30, 43, 105, 148, 150, 157, 215, 228–239, 298, 300, 332, 349, 401–402, 404

Ř

řada rytmická 24, 160, 327
 řeč viz langue
 řeč (projev) 27, 305
 – autorská viz autorská řeč
 – básnická 361
 – hovorová 415
 – nepřímá viz nepřímá řeč
 – ncvázaná 85, 297
 – polopřímá viz polopřímá řeč
 – postavy viz polopřímá řeč
 – přímá viz přímá řeč
 – přímá nevlastní viz nevlastní přímá řeč
 – rytmizovaná viz rytmus
 – smíšená viz smíšená řeč
 – vázaná 85, 297
řečnická odpověď 333 – 161, 334
řečnická otázka 334 – 12, 70, 107, 112, 161, 188, 270, 305, 333
 řečnické figury viz figury
 – oslovení viz apostrofa
 – umění viz rétorika
 – zvolání viz zvolání
 řečnický styl viz genera dicendi
 řečová situace viz hovorový styl
řikadlo 334 – 9, 202, 208, 248, 409

S

sága 334 – 29, 94, 109, 138, 161, 196,
sainete 334 – 91, 229
 sakramentář viz liturgická literatura
salónní literatura 334–335 – 216, 297
salut d'amour 335
 sannio viz mimus
sapfické metrické útvary 335 – 11, 24, 61, 133, 211, 254
 sárangi viz indická metrika
sarkasmus 335 – 141, 161, 178, 282
 satanismus viz byronismus, viz romantismus
satira 335–336 – 12, 21, 33, 38, 40, 42, 51, 64, 69, 70, 74, 93, 95, 109, 120, 130, 134, 140, 141, 142, 146, 155, 167, 168, 170, 175, 178, 191, 217, 218, 224, 261, 262, 263, 267, 283, 300, 312, 336, 344, 347, 351, 390, 412, 416
 viz též satirická poezie 283, 300, 412
 viz též satirické žánry 120
 viz též satirický román 318, 405
 satira menippejská viz menippejská
satirická bra 335–336 – 176, 335
 satirická poezie viz satira
 satirický román viz satira
saturnský verš 336 – 24
satyrská bra 326–337 – 82, 104, 141, 145, 220, 337, 388, 391
 viz též satyrské drama 104, 337, 383
 satyrské drama viz satyrská hra
sbírka básnická 337

- sborová lyrika, sborová píseň, sborový zpěv viz melika
scéna 337–338 – (těž scénka) 14, 27, 155, 175, 221, 294, 336, 345, 388, 391, 406
 viz též orchestra 145, 354
scénář 338 – 28, 57, 107, 133, 150, 221, 245, 337, 350, 391
 scenario viz scénář
 scènes à faire viz vaudeville
 scénické dílo viz inscenace
 scénické poznámky viz poznámky scénické a režijní
science fiction 338 – 53, 57, 78, 110, 398
 viz též vědeckofantastická literatura (proza, román) 237, 254
 sdělení jazykové viz komunikace jazyková
 sdělení (literární) viz komunikace literární
 sdělovací kanál viz teorie informace
 sdělování informací viz sémiotika
 sdružování představ viz asociace
secentismus 338–339 – 218
secese 339
 sedmiverší viz septet
 segmentace 402
 sekularizace viz laicizace
sekvence 339 – 86, 101, 198, 365
 sekvence eufonická viz eufonické figury
 – prozaická viz hymnus
 sekvenciář viz sekvence
 selanka viz idyla
sémantické gesto 339–340 – 117
 sémantické kalky 108
sémantické pole 340
 sémantický diferenciál viz informace
 sémantika viz sémiotika
 sémantika literatury viz sémantické pole
 sémantika logická viz denotace, viz konotace
 sémantizace 406
sémaziologie 340 – 200
 semiautobiografie viz autobiografie
 sémiologie viz sémiotika
sémiotika 340–341 – 31, 76, 152, 168, 206, 231
 až 232, 240, 241, 246, 263, 340, 362, 407
 až 408, 410–411
 viz též pragmatika 152, 341
 viz též sémantika 152, 158, 204, 206, 246
 semióza viz sémiotika
senár 341 – 24, 256, 342
sentence 341 – 75, 115, 129, 222, 229, 237, 274, 301
 sententia moralis 276
sentimentalismus 341–342 – 20, 63, 70, 292, 342, 359
 sentimentální básnictví viz naivní a sentimentální básnictví
sentimentální román 342 – 78, 259, 266, 292, 318, 341
 sepolcro viz oratorium
septenár 242 – 24, 133, 256, 341
septet 342 – 134
serena 342 – 343, 394
serenáda 343
 serenata viz opera
seriál 343 – 56, 169, 324, 376
 seriální poezie viz konkrétní poezie
 sermonář viz liturgická literatura
 serventese, serventois viz sirventés
sestina 343 – 215, 356, 392
sevdalinka 343–344
sextet 344 – 135, 356
 sfragis 13
 sfragistika viz paleografie
 Shannonovy aproximace viz strojový text
 schéma fabulační 408
 – intonační 404
 – metrické 404
 – rýmové 31, 327
 – rytmické 171
schématismus 344 – 50, 187, 395
scholia 344
 schůdky viz verš
 Schwänke 308
siciliana 344 – 255, 353, 356
 sicilská fraška viz fraška
 signál viz kanál komunikační
 signifiant, signifié viz význam, viz znak
 signifikace (označování) viz význam
 sikinnis viz chór
silloi 344 – 335
silva 344
silvae 344
singspiel 344 – 15, 39, 83, 139, 256, 412
 singularis pro plurali viz synekdocha
sirventés 344–345 – 194, 231, 383, 387
situace 345 – 15, 57, 78, 81–82, 119–120, 178, 183, 211, 252, 284, 286, 290, 321, 338, 345, 410
 viz též děj
 situace mimojazyková viz kontext
 – řečová 138
 situační komedie 176, 399
 – komika 124, 211
 skald viz hrdinská píseň
skaldská poezie 345
skandování 345 – 148, 334, 391
skaz 345 – 297, 362, 405
 sakzitel viz byliny
 skazová forma viz skaz
skeč 345 – 110, 163, 316
 skéné viz scéna
 skica 94
 sklonky viz annominace
 skokáda viz sonet
 skolia viz melika
 skomoroch viz byliny
skupina literární 345–346 – 18, 67, 125, 197, 212, 218, 265, 276, 293, 325, 326, 346, 360, 367, 373, 377

- slang* 346 – 26, 72, 361
 slepac (slepce) viz junácké písně
 slogan 386
 sloh viz styl
 sloha viz strofa
slohotvorní činitelé 346 – 360, 361
 viz též stylotvorní činitelé 151
 slohový postup, slohový útvar viz funkční stylis-
 tika
 sloka viz strofa
 sloka nibelunská viz nibelunská sloka
sloupek 346 – 111, 210, 305, 324, 416
 viz též kurzíva 111, 346
 slova básnická viz poetismy
 – knižní viz styl umělecký
 – šterková viz rým
 slovesné dílo viz dílo literární
 – umění, slovesná tvorba viz literatura umělecká
 slovesnost viz literatura
 – lidová viz lidová slovesnost
 – ústní 413
 slovní hříčka 19, 58, 108, 131, 137, 178, 204,
 248, 266, 351
slovník 346–347 – 48–49, 147, 150, 152, 179,
 199–200, 278, 404
 slovník frekvenční viz frekvenční slovník
 – konkordanční viz konkordanční slovník
 – retrogradní viz retrogradní slovník
 slovníkářství viz lexikologie
směr literární 347 – 18, 64, 114, 117, 125, 129,
 148, 149, 155, 170, 184, 185, 189, 192, 199,
 205, 218, 227, 232, 242, 243, 244, 249, 250,
 251, 278, 279, 284, 285, 286, 293, 296, 337,
 341, 346, 348, 352, 357, 359, 360, 363, 365,
 367, 373, 378, 395, 400
 směry literárněvědné viz literární věda, viz pozi-
 tivismus v literární vědě
 směšnohrdinské básnictví viz heroikomika
směšnohrdinský epos 347–348 – 98, 134, 335
smíšená řeč 348 – 245, 268, 379, 406
 snář viz lidová četba
socialistický realismus 348–349 – 12, 22, 49, 50,
 118, 140, 190, 203, 220, 227, 230, 237, 286,
 291, 298, 307, 308, 319, 371, 382, 395
 sociální realismus viz socialistický realismus
 sociologická metoda viz pozitivismus v literární
 vědě
 sociologická škola 240
sociologický ekvivalent 349
sociologie literatury 349–350 – 305, 381
 sociologismus 87
 sokratovský dialog viz platónský dialog
solecismus 350
sonet 350–351 – 40, 64, 80, 90, 158, 174, 215,
 276, 282, 291, 330, 356, 383, 392, 411, 415
song 352 – 12, 48, 70, 92, 202, 274, 373, 410
sottie 351–352 – (též *sottie*) 55, 82, 110, 167,
 176, 235, 359
 soud hodnotící viz axiologie literatury
soudnička 352 – 64, 416
spád 352 – 355, 402, 404
 speculum viz encyklopedie
Spenserova stance 352 – 354
 spirituál 48
spondej 352 – 24, 134, 144, 151, 335
spondejský verš 352 – 134
 spor viz hádání
 spřechzení vazeb viz zeugma
 srovnaná literatura viz generální literatura
 srovnávání historickogenetické viz srovnávací li-
 terární věda
 – historickotypologické viz srovnávací literární
 věda
 srovnávací folkloristika viz folkloristické teorie
 – lingvistika 382
srovnávací literární věda 352–353 – 68, 126,
 205, 206, 281, 365, 378, 398
 viz též literární komparatistika 127, 197, 205,
 206; 229, 243, 382, 398
 srovnávací stylistika 382
stance 353–354 – 166, 196, 215, 247, 255, 344,
 352, 356
 stance Spenserova viz Spenserova stance
 stariny viz byliny
stasimon 354 – 97, 143, 176, 229, 388
 stasiótikon viz melika
 statika významová viz kontext
 statistické metody viz matematické metody v lite-
 rární vědě
 stať 210, 282
 stať kritická viz recenze
stemma 354 – 29, 222, 296, 380, 385
stichometrie 354
stichomytie 355 – 25
 stichos viz verš
 stichos epodos viz epóda
stopa 355 – 17, 20, 23, 25, 40, 54, 65, 97, 143,
 144, 158, 160, 176, 188, 229, 233, 234, 256,
 271, 293, 306, 335, 341, 352, 383, 385, 391,
 392, 393, 404
 viz též takt 148, 151, 159, 176, 302, 385, 386
 stopovost 75, 366
 stopový verš viz stopa
stranickost literatury 355–356 – 12, 21, 100,
 122, 146, 187, 203, 232, 348, 382
stroja 356 – (též sloka) 24, 31, 42, 44, 48, 64,
 66, 77, 97, 134, 150, 195, 246, 247, 255, 256,
 306, 312, 316, 327, 328, 343, 344, 352, 353,
 375, 383, 387, 392, 401, 403
 strofa alkajská viz alkajské metrické útvary
strojika 356 – 24, 174, 278
 strojový překlad 91
strojový text 356–357 – 9, 104, 118, 184
struktura 357 – 73, 87, 94, 179–180, 184, 205,
 231, 240, 246, 251, 311, 340, 371, 376, 378,
 394, 395, 406
 struktura dramatická 337
 – epická 94

- fabulovaná 268, 406, 410
- imanentní viz teleologická metoda
- symbolická 29
- strukturalismus genetický 357
- lingvistický 377
- strukturalismus literárněvědný* 357–358 – 29, 38, 47, 100, 119, 184, 204, 206, 209, 246, 278, 291, 339, 357, 372, 376
- strukturálně typologické studium viz morfologie
- strukturální etnografie 118
 - metoda viz Tel Quel
 - modely viz morfologie
- strukturní analýza viz dějiny literatury
 - komparatistika 378
 - poetika 126
 - popis viz morfologie
- střední styl viz genera dicendi
- středověká literatura* 358–359 – 23, 131, 294
- studie viz pojednání
- studie kritická viz kritika literární
- Sturm und Drang* 359 – 174, 292, 293
- styl* 359–360 – 32, 49, 54, 73, 87, 103, 117, 125, 134, 138, 170, 206, 218, 227, 247, 282, 287, 392, 396, 406
- styl autorský viz individuální styl
 - esejistický 132
 - hovorový viz hovorový styl
 - individuální viz individuální styl
- styl jazykový* 360 – 121, 123, 151, 284, 360, 361
- styl lehký viz genera dicendi
 - literární viz styl umělecký
 - makarónský viz makarónský styl
 - odborný viz odborný styl
 - nízký viz genera dicendi
 - periodický viz ciceronismus
 - publicistický viz publicistický styl
 - řečnický 396
 - střední viz genera dicendi
 - těžký viz genera dicendi
- styl umělecký* 360–361 – 67, 89, 123, 137, 151, 204, 227, 247, 254, 255, 279, 284, 285, 287, 291, 305, 314, 338, 339, 360, 361, 370, 392 viz též styl literární 242
- styl vědecký 301
 - vysoký viz genera dicendi
- style noble viz romantismus
- stylistické figury viz figury
- stylistika funkční viz funkční stylistika
 - generativní 406
- stylistika jazykovědná* 361–362 – 15, 32, 54, 64, 67, 121, 123, 125, 161, 186, 201, 204, 206, 221, 245, 246, 278, 297, 314, 315, 405, 407 viz též stylistika literární
- stylistika lingvistická viz stylistika jazykovědná
 - literární viz stylistika jazykovědná
 - srovnávací 382
 - všeobecná viz styl
- stylizace* 362 – 28, 159, 163 viz též autostylizace
- stylometrie* 262–263 – 32, 222
- stylotvorní činitele viz slohotvorní činitele
- slohotvorný proces 360
- stylová vrstva viz funkční stylistika
- stylové kategorie viz výrazová soustava
- stylový sloup viz funkční stylistika
- stylový typ viz funkční stylistika
- stylový útvar
- subjekt externí viz autor
- subjekt literárního díla* 363 – 36, 69, 84, 94, 148, 214, 286, 394, 403
- subjekt lyrický viz lyrický subjekt
- subtext viz podtext
- substituce* 363 – 179, 299
- summa viz encyklopedie
- supertaxon viz proud literární
- supralibros viz exlibris
- suprastruktura viz model
- surrealismus* 263–364 – 10, 31, 35, 37, 65, 107, 118, 124, 130, 148, 193, 218, 232, 238, 267, 279, 303, 376, 377
- surrealistická hra viz surrealismus
- surrealistický objekt viz surrealismus
- svár viz hádání
- světobol viz byronismus, viz romantismus
- světová literatura* 364–365 – 126, 205, 352
- světská lyrika* 365 – (též světská poezie) 142, 194, 196
- svítáníčko viz alba
- syabická disimilace 45
- syabický systém* 365–366 – (též syabismus, syabická prozódie, syabická versifikace) 45, 65, 159, 228, 256, 306, 327, 332, 355, 366, 400 až 401, 404
- syabotónický systém* 366 – (též syabotónismus, syabotónická versifikace) 18, 21, 24, 54, 61, 65, 75, 80, 135, 148, 151, 159, 160, 188, 195, 228–229, 271, 298, 302, 306, 355, 366, 386, 393, 400–401, 404
- sylepse 112
- syllaba indifferens (anceps) 24
- symbol* 366–367 – 16, 28–29, 91, 161, 232, 283, 293, 340, 358, 367–368, 377, 411
- symbolická struktura viz archetypální kritika
- symbolický model viz archetypální kritika
- symbolika 69, 277
- symbolismus* 67–369 – 13, 69, 145, 148, 153, 161, 185, 193, 239, 250, 292, 297, 329, 339, 371, 404
- symbolizace 293
- symploka* 369 – 92
- sympotikon viz melika
- synalefa viz aferceze
- synekdocha* 369–370 – 26, 161, 200, 228, 246, 284
- synestézie* 370 – 42, 76, 149, 225, 369
- synchronie a diachronie* 370
- synchysis viz hyperbaton
- synkopa* 370 – 112, 227

synkretické žánry viz žánry literární
 synkretismus 42, 74, 210
synonymie 370 – (též synonymum, synonymika)
 200, 276, 346, 361, 376
synopse 370–371 – (též periocha) 374
 synoptická edice viz edice
 syntagma, syntagmatika viz paradigmatika a syntagmatika
 syntaktické členění viz strofa
 – vztahy viz paradigmatika a syntagmatika
 syntaktika, syntax viz sémiotika
syntetismus 371
systém 371–372 – 173, 181, 263, 310, 384
 systém časoměrný viz časoměrný systém
 – metrický 23, 151
 – prozadický viz versifikační systém
 – sylabický viz sylabický systém
 – sylabotónický viz sylabotónický systém
 – tonální viz tónický systém
 – tónický viz tónický systém
 – versifikační viz versifikační systém
 systola viz diastola
 syzygie 354
syžet 372–373 – (též syžetovost, syžetová stavba, výstavba) 58, 59, 60, 62, 67, 81, 94, 97, 109, 115–116, 118, 133, 151, 179, 183, 197, 202, 213, 223, 224, 236, 279, 281, 286, 287, 288, 376, 377, 388, 390, 405, 406, 410
 syžetové postupy 235, 372
 syžetové útvary 237
 syžetový model 236
 syžetovost 251

Š

šairi 373
 šamisen viz kabuki
šanson 373 – 70, 163, 274, 316, 344, 351
 šelmovský román viz satira
 šibeniční humor viz černý humor
 šifra 19, 347
 viz též anagram
 šantán viz kuplet
 škádlivka viz říkadlo
 škola archetypální viz archetypální kritika
 – básnická viz škola literární
 – cambridžská 29, 71, 209, 280, 362
 – finská viz folkloristické teorie
 – chicagská 127, 206, 362
 – klerická viz cuaderna via
škola literární 373 – (též škola básnická, škola umělecká) 35, 205, 218, 228, 242, 279, 292, 306, 357, 360, 375
škola národní 373–374 – 62
 škola naturální viz naturální škola
 – pohanská viz parnasismus
 – pražská viz Pražský lingvistický kroužek
 – sociologická 240
 – učeného básnictví viz cuaderna via

– ženevská 291
 školy literárněvědné viz literární věda, viz pozitivismus v literární vědě
 školské divadlo viz školské drama
školské drama 374 – 45, 55, 83, 198, 235, 312
 šlágr 70
 štěrková slova viz rým
šopka 374
štola 375
štúrovci 375 – 323
šum 375 – 174, 181–182

T

takt viz stopa
 takt mluvní viz rytmus
tanka 375 – 247
 tableau viz mezihra
 tauticismus viz tautogram
tautogram 375
tautologie 376 – 118, 276, 314
 teatrologie viz divadelní věda
tebnika literární 376
teleologická metoda 376
 telestich viz akrostich
televizní hra 376–377 – 11, 350
 televizní estráda 316, 345
 televizní inscenace 338
 viz též inscenace
 telonisnym viz pseudonym
Tel Quel 377 – 251
téma 377–378 – 147, 166, 197, 207, 236, 242, 254, 255, 267, 315, 340, 391, 401
 viz též fabule, viz syžet
 tematické žánry viz žánry literární
 tematický model 378
 – plán 286, 295
tematika 378 – 146, 213, 363, 405, 408
 tematizace viz téma
tematologie 378 – 197
 tembr 157, 161, 302
tempo 378 – 43, 105, 157, 161
tencóna 378 – 194, 267
tendence 378–380 – 21, 74, 147, 155, 355
 viz též tendenční literatura 123
 viz též tendenční román 405
 teogonie 74
 teorie agitace viz rétorika
 – antropologická viz folkloristické teorie
 – archetypální viz folkloristické teorie
 viz též archetyp, archetypální kritika
 – automatů 221
 – básnického jazyka 362
 – divadla viz divadelní věda
teorie dramatu 380 – 12, 19, 63, 105, 175, 276, 294, 314, 406
 teorie dvou kultur viz estetika
 – ekologická viz folkloristické teorie
 – funkčně strukturální viz folkloristické teorie

- teorie grafů* 380 – 221, 354
teorie her 380 – 195, 222, 380
teorie informace 381 – 48, 91, 129, 152, 165, 174, 181, 184, 195, 222, 226, 311, 356, 362, 375, 382
teorie komunikace 36
 – literárního díla viz *teorie literatury*
 – literárního procesu viz *teorie literatury*
teorie literatury 381–382 – (též *literární teorie*) 28, 68, 72, 95, 99, 109, 125, 127, 154, 156, 158, 184, 190, 195, 204, 205, 236, 243, 277 až 278, 299, 345, 348, 361, 363, 380, 382, 396
teorie migrační viz *migrační teorie*, viz *folkloristické teorie*
 – mýtů viz *mytologie*
 – mytologická viz *folkloristické teorie*
teorie odrazu 382 – 99–100, 118, 195, 209, 219, 230, 252, 290, 348
 viz též *odraz* 76, 155, 209, 290, 394, 411
teorie produkční viz *folkloristické teorie*
 prózy 118, 315
 přesvědčování viz *retorika*
 recepční viz *folkloristické teorie*, viz *recepce*
teorie uměleckého překladu 382–383 – 11, 15, 104, 156, 179, 182, 183, 247, 287, 363, 406
teorie systémů viz *systém*
 – umění viz *estetika*
 – včítění 100, 149, 206
 – verše viz *versologie*
tercet, *terceto* 350, 392, 403
tercina 383 – 90, 215, 327, 345, 392
termín viz *lexikologie*
terminus a quo 383
terminus ad quem (ante quem, post quem) viz *terminus a quo*
tertium comparationis viz *přirovnání*
tetralogie 383 – 83, 141, 320, 336, 388, 391
tetrametr 383 – 342
tetrapodie 383
tetrastich 383 – 64, 356
text 384 – 35, 43, 48, 52–53, 64, 89, 116, 121, 137, 147, 150, 154, 161, 165, 173, 181–182, 183, 185, 206, 213, 226–227, 260, 263, 277, 282, 287, 290, 296, 310, 311, 312, 326, 344, 354, 356, 363, 371, 375, 378, 382, 384, 385, 398, 408, 409
text automatický viz *automatický text*
 – autorský 385
 – divadelní viz *scénář*
 – dramatu hlavní a vedlejší viz *poznámky scénické a režijní*
text kanonický 384 – 89, 177, 188, 206, 375, 385
text strojový viz *strojový text*
text výchozí 384 – 89, 176, 385
textologie 384–385 – (též *textová kritika*) 11, 18, 29, 32, 34, 53, 68, 87–88, 89, 103, 113, 121, 140, 175, 184, 185, 204, 206, 221–222, 287, 296, 309, 310, 326, 354, 370, 375, 380 až 381, 383, 385, 395, 398, 402
textová kritika viz *textologie*
textový plán viz *promluva*
textový pramen 385 – 32, 34, 35, 87, 89, 296, 326, 354, 380, 384
teze 385 – (též *těžká doba verše*) 30, 54, 148, 160, 335, 355
těžká doba verše viz *teze*
tbámovci 385 – 253, 306, 317
thesis viz *teze*
thrénos 386 – 146, 223, 245, 275
tiráda 386
tirádový rým viz *rým* *tirádový*
titanismus viz *byronismus*, viz *romantismus*
titul 386 – 237, 276
tmésis viz *hyperbaton*
togata viz *komedie*
tokiwazu viz *kabuki*
tonální systém viz *versifikační systém*
tón viz *verš*
tónický systém 386 – (též *tónismus*, *tónická prozodie*, *tónická versifikace*) 65, 80, 148, 228, 302, 400, 401, 404
topoi 387
topografie viz *popis* *umělecký*
toráda 387 – 344, 378
torzo literární 387 – 30, 119
totum pro parte viz *synekdocha*
tradice literární 387–388 – 37, 38, 67, 68, 125, 192, 232, 273, 287, 299, 313, 347, 367, 374, 385, 401
tragédie 388–389 – 13, 14, 17, 19, 38, 42, 63, 72, 77, 79, 81–83, 84, 85, 91, 95, 99, 104, 120, 136, 144, 145, 150, 157, 159, 168, 170, 176, 214, 220, 224, 237, 238, 254, 256, 266, 270, 272, 275, 277, 291, 325, 336, 337, 342, 355, 383, 390, 391, 394, 406, 414
tragédie lyrique (*tragédie lyrická*) viz *opera*
tragédie měšťanská (*občanská*) 275, 342, 399
tragédie osudová 389–390 – (též *osudové drama*) 20, 83
tragično 390 – 140, 141, 178, 388
tragifraška viz *tragikomedie*
tragikomedie 390 – 82, 130
 viz *tragifraška* 120, 176
tragikomično viz *komično*
traktát 390 – 12, 142, 312, 405
transakcentace 391
translatologie viz *teorie uměleckého překladu*
travestie 391 – 51, 98, 120, 134, 141, 167, 176, 178, 191, 266, 272, 335, 398
treatment 391
tribrach 391 – 355
trigram viz *grafém*
trilogie 391 – 83, 104, 320, 337, 383, 388
trimetr 391 – 24, 144, 157, 229, 340, 401
triolet 391–392 – 174, 215, 312, 356
trionfo 41

tripodie 392 – 112, 151, 234, 271
 triptych viz trilogie
tristich 392 – 356
 tritagonista 72, 296
triviální literatura 392 – 50, 138, 189, 318, 332
 viz též triviální román 318, 332
trobar clu (nebo clus) leu a ric 392–393 – 394
trochej 393 – 65, 77, 143, 144, 151, 160, 185, 266, 355, 366, 393
 trojverší viz tristich
 tropika viz tropy
tropus 393 – 55
tropy 393–394 – 17, 87, 96, 101, 112, 143, 161, 168, 172, 225, 227, 246, 252, 272, 278, 295, 345, 361, 369
 viz též metaforika 69, 325
trubadúr 394 – (též truvér) 16, 71, 138, 194, 224, 231, 233, 269, 312, 315, 335, 342, 343, 315, 361, 369
 trubadúrská poezie viz kurtoazní literatura
truchlobra 394 – 83, 390
 třídnota literatury 100, 187
 viz též stranickost literatury
tvar 394
 tvůrčí kritika viz literární věda
 – metoda viz metoda tvůrčí (umělecká)
 – postup 377
tvůrčí proces 394–395 – 107, 149, 154, 305, 350, 398
 viz též geneze literárního díla 67, 79, 126, 303, 305, 380, 384
 viz též kreativní proces 99
typ 395 – 107, 212, 230, 232, 248, 285
 typ dramatický (divadelní, jevištní) 176, 220, 230, 238, 399
 – stylový viz funkční stylistika
 typičnost 38, 189, 230
typizace 395 – 28, 73, 122, 209, 243, 252, 293, 308, 348
 typogram viz grafické prostředky
 typologie literárních žánrů viz literární žánry
typologie literatury 396 – 71, 85, 94, 127, 205, 277, 353
 typologie románu viz román
 typy básníků 396–397 – 27, 44, 76, 242, 396

U

učená komedie viz *commedia erudita*
ukolébavka 397 – 202, 403
 umělé formy viz jednoduché formy
 umělecká literatura viz literatura umělecká
 – metoda viz metoda tvůrčí (umělecká)
 – moderna viz modernismus
 – próza viz beletrie
 umělecké dílo viz dílo literární
 umělecký obraz viz obraz literární
 – popis viz popis umělecký
 – postup viz metoda tvůrčí (umělecká)

– překlad viz překlad umělecký, viz teorie uměleckého překladu
 – styl viz styl umělecký
 umění interpretace 156, 206
 – pro umění viz lartpourlartismus
 – řečnické viz rétorika
 – slovesné viz literatura umělecká
 unanimitas 56, 232, 239, 292
 upačítar viz indická metrika
 uskokové písně viz hajducké písně
úslovi 397 – 301, 327
 usouvztažňovací akt viz promluva
 ústní slovesnost viz lidová slovesnost
 utopický román viz utopie
utopie 397–398 – (též utopický román) 12, 54, 61, 109, 114, 153, 313, 317, 319, 338, 377, 405
 úvaha 52, 123, 190–191, 210, 254
 úvodník 210, 305, 416
uvozovací věta 398 – 36, 246, 300
 úzus viz norma

V

vagantská poezie viz žakovská poezie
 vaitálíjam viz indická metrika
 vánoční hry viz lidová hra
variace 398
varianta 398 – (též variant) 35, 79, 88, 116, 158, 162, 182, 202, 206, 222, 382, 384, 395
vaudeville 399 – 50, 59, 82, 108, 139, 176, 257, 316
vážná komedie 399 – 275
 viz též měšťanské rodinné drama 259
 viz též občanské drama 292, 297, 342
 věcná literatura viz literatura věcná
 věda divadelní viz divadelní věda
 vědecká fantastika (vědeckofantastická literatura, vědeckofantastický román) viz science fiction
 vědecká literatura viz pojednání, viz recenze, viz referát
 vědecké vydání viz edice
 vědecký styl 301
 vedlejší text dramatu viz poznámky scénické a režijní
 velikonoční hry viz lidová hra
 věnc sonetů viz znělkový věnc
verismus 400 – 244, 257
vers commun 48
 versifikace viz versifikační systém
 – časoměrná viz časoměrný systém
 – indoevropská 336
 – sylabická viz sylabický systém
 – sylabotónická viz sylabotónický systém
 – tónická viz tónický systém
versifikační systém 400–401 – (též versifikace) 61, 148, 157, 228, 264, 265, 284, 298, 306, 365, 366, 386, 401
 verso sciolto viz blankvers

- versologie* 401 – (těž teorie verše) 20, 23, 30, 118, 148, 150, 163, 204, 205, 221–222, 228, 278, 291, 298, 333, 345, 356, 381, 391
- verš* 401–402 – 13, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 30, 42, 45, 48, 52, 61, 65, 66, 69, 71, 78, 80, 90, 97, 101, 102, 110, 112, 120, 128, 133, 134, 136, 146, 148, 150, 157, 159, 161, 174, 188, 194, 206, 208, 211, 215, 228, 234, 235, 256, 260, 270, 271, 279–280, 284, 287, 300, 312, 327–331, 332, 333, 336, 339, 341, 342, 355, 356, 365, 378, 383, 385, 391, 393, 400–402
viz též *stichos* 23
- verš adónský viz adónský verš
- aliterační 375
 - alkajský viz alkajské metrické útvary
 - antický 229
 - aristofanský viz saphické metrické útvary
 - bezrozměrný viz bezrozměrný verš
 - céсурový viz céсура
 - časoměrný 128, 229, 235, 355, 401–402
 - deklamační viz volný verš stopový
 - ferekratejský viz ferekratejský verš
 - glykónský viz glykónský verš
 - jambický 17
 - lafontainovský viz volný verš stopový
 - leoninský viz leoninský verš
 - marteliánský 17
 - mluvní viz zpěvná a mluvní lyrika
 - nepravidelný 45
 - saphický viz saphické metrické útvary
 - saturnský viz saturnský verš
 - spondejský viz spondecjský verš
 - stopový 355
 - sylabický 228, 256, 307, 333, 401
 - sylabotónický 17, 65, 120, 135, 211, 229, 256, 298, 307, 355, 386, 391, 401
 - tonální 401
 - tonický 135, 228, 386, 401
 - volný viz volný verš
 - volný stopový viz volný verš stopový
 - zpěvná viz zpěvná a mluvní lyrika
- veršovaná epika (veršovaná epická skladba) 318
- kronika 98
- veršované drama viz drama veršované
- veršovaný román viz román ve verších
viz též *kurtoazní literatura*
- verze* 402 – 79, 185
- veselobra* 402 – 83, 132, 136, 177
viz též *veseloherní dramatický žánr* 399
- veselohra historická viz historické drama
- věta uvozovací viz uvozovací věta
- videňská fraška viz lokální fraška
- videňská lidová hra viz lokální fraška
- villancico* 403 – 101
- villanella* 403
- villonská balada viz balada francouzská (villon-
ská)
- virelai* 403
- vita* 403
- vitalismus* 403
- vizuální poezie viz konkrétní poezie
- vlastenecká lyrika viz lyrika
- vlastní životopis viz autobiografie
- vliv literární viz srovnávací literární věda
- vliologie viz pozitivismus v literární vědě
- vnější forma viz technika literární
- vnímatel viz komunikant
- vnitřní monolog* 403–404 – 144, 215, 283, 296, 304, 319, 405
- vokabulár* 404
viz též *tezaurus* 347
- volný verš* 404 – 45, 157, 228, 297, 300, 312, 369, 400, 404, 412
- volný verš stopový* 404–405
- volný verš tónický 386
- vsuvka viz parenteze
- vsuvná novela 315
- vtip viz anekdota
- vulgaria carmina viz žonglér
- vulgarismy* 405 – 107, 193, 231, 361
- vycpávky viz rým
- vydání viz edice
- autorizované 384
 - poslední ruky viz text výchozí
- výchovná literatura viz didaktická literatura
- výchovný román* 405 – 38, 148, 152, 318, 407
viz též *román didaktický* 319, 405
- výchozí text viz text výchozí
- výjev dramatický 14, 15
- výklad odborný viz odborný styl
- výmarský klasicismus viz klasicismus
- vypravěč* 405–406 – 36, 43, 60, 67, 81, 92, 94, 98, 124, 136–137, 148, 212, 214, 216, 234, 245, 246, 251, 258, 268, 283, 345, 348, 363, 372, 403
- vypravěčská próza viz skaz
- vyprávění* 406 – 36, 56, 94, 123, 179, 285, 297, 300, 345, 390, 406
- vyprávění mluvené viz skaz
- vzpomínkové viz povídka ze života
 - ze života viz povídka ze života
- výpravná literatura viz epika
- báseň viz epos
- výpustka viz elipsa
- výrazová soustava* 406 – 126
- výrazové kategorie viz výrazová soustava
- výrobní román 38
- vysílač viz komunikant
- vyšoký styl viz genera dicendi
- výstup* 406 – 14, 167, 337, 338, 345
- vysvětlivky ediční viz komentář
- vyšínutí z vazby viz anakolut
- vývoj literární viz literární proces, viz periodizace literatury
- vývojová hodnota literárního díla viz axiologie literatury
- vývojový román* 407 – 148, 320, 405
viz též *román formování* 320

vyvolávanky viz říkadlo
výzev viz epifonéma
význam 407–408 – 87, 108, 111, 118, 147, 181, 182, 185, 186, 199–200, 254, 284, 340, 368, 410–411
viz též signifiant a signifié 72–73, 184, 410 až 411
viz též signifikace 161, 199
významotvorný princip viz sémantické gesto
významová ambiguita 39, 200
– statika a dynamika viz kontext
významový kontext viz kontext
– korelát 214, 363
vztahy asociční a syntaktické viz paradigmatika a syntagmatika
vzpomínky viz paměti

W

western 408 – (též kovbojka) 29, 50, 104

X

xénie 408

Y

Yulova konstanta 409 – 32, 49

Z

zábavná četba viz četba
zábavná literatura viz beletrie
základní doba verše viz mora
zaklínání viz zaříkadla
zakončení díla viz explicit
záměr autorský 76, 136, 214
zápletka 409 – 19, 33, 57, 58, 72, 82, 105, 119, 133, 144, 157, 172, 176, 179, 180, 223, 296, 314, 325, 345, 395, 399
záporný hrdina viz postava
zařikávání 409 – (též zaříkadlo) 202, 232, 326, 334
zaum viz zaumný jazyk
zaumný jazyk 409–410 – 9, 193, 311
zauzlení děje 410 – 14, 144, 169, 175, 179, 183, 294, 409
zažehnávání viz zařikávání
zcizovací efekt 410 – 10, 92
zdroj informace viz komunikační řetěz
zeugma 410 – 58, 89, 112, 161, 361
zibaldone viz masky
Zipšuv zákon 410 – 121, 307
zkomoleniny viz říkadlo
zlidovělá píseň viz lidová píseň
znak 410–411 – 56, 72, 76, 111, 122, 147, 152, 160, 209, 226, 231, 246, 263, 340, 366, 407
viz též ikon (ikonický znak) 160, 231
viz též index (viz též indiciální znak, indicie)

56, 410

viz též označované a označující 72–73, 160, 367, 407

znakový systém, znaková soustava 153, 174, 184, 215, 300, 340

znělka viz sonet

znělkový věnec 411 – 59, 351

zosobnění viz personifikace

zpěv 411–412

– bohatýrský viz hrdinská píseň

– liturgický viz tropus

zpěvní a mluvní lyrika 412

zpěvník viz kancionál

zpěvovbra 412 – 63, 82, 257, 269, 344

zpověď viz konfese

zpráva 412–413 – 110, 210, 305, 313, 416

zpráva (v teorii informace) 384

zvířecí bajka viz bajka, viz bestiář

zvířecí epos 44

zvířecí pohádka 44

zvolání 413 – 12, 93, 125, 158, 161, 270

zvukomalba viz onomatopoeie

Ž

žakéř 413–414 – 55, 167, 416

žákovská poezie 414 – 336

viz též vagantská poezie 130

žalm 414 – 24, 211, 254, 270, 312

žaltář 49, 211, 359, 414

žalozpěv viz elegie, viz jeremiáda, viz kommos

žanr (obrázek) 147

žánr epickolyrický viz dumy

– lyrický viz lyrika

– publicisticko-novinářský viz žurnalistické žánry

žánrová forma 78, 85, 162, 194, 319, 347, 362

žánrový typ 351

žánry literární 414–415 – 67, 82–83, 85, 94, 127, 167, 170, 179, 197, 198, 205, 207, 210, 236, 278, 280, 289, 297, 322, 335, 358, 360, 376, 377, 379, 395, 396, 405, 413

žánry lyrickoepické viz lyrickoepické žánry

– lyrickodramatické 51

– lyrickoprozaické 43

– novinářské viz žurnalistické žánry

– publicistické viz žurnalistické žánry

– žurnalistické viz žurnalistické žánry

žargon 415

žebřavé listy viz žákovská poezie

ženevská škola viz Pražský lingvistický kroužek

ženský rým viz rým ženský

žertěť viz žakéř

žirši viz hrdinská píseň

život literární viz literární život

životopis viz biografie

životopis vlastní viz autobiografie

životopisná metoda viz biografická metoda

životopisný román viz biografický román

životy svatých 415

žonglér 415-416 - 108, 128, 144, 224, 394, 413

žurnalistické žánry 416 - (též žánry nebo útvary

žurnalistické, žánry novinářské, žánry publicis-

tické) 22, 110, 119, 156-157, 193, 222-223,
305, 352

žurnalistika 52, 157, 191, 393, 413, 416

Slovník literární teorie

Zpracoval kolektiv Ústavu pro českou
a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně.
Redigoval Štěpán Vlašín.

Bibliografii sestavil Josef Peterka,
rejstřík literárněvědných pojmů Jiřina Táborská.
Obálka, vazba a typografie Václav Jedlička.

Vydal jako svou 5182. publikaci
Československý spisovatel v Praze roku 1984.

Odpovědná redaktorka Eva Šimůnková.

Technická redaktorka Ivana Škorpilová.

Vytiskla Stráž, tiskařské závody, n. p., Plzeň,
závod ve Vimperku.

AA 65,22, VA 66,80. 505/22/857. Stran 468.

Náklad 18 000 výtisků.

Vydání druhé, rozšířené. 12/13. 22-141-84

Cena Kčs 60,-

UPOZORNUJEME
NA LITERÁRNĚVĚDNOU EDICI
KRITICKÉ ROZHLEDY,
V NÍŽ DOSUD VYŠLO:

1. Z. Nejedlý, Z české literatury a kultury - Kčs 45,-
2. F. Buriánek, O české literatuře našeho věku - Kčs 20,-
3. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění - Kčs 20,-
4. A. V. Lunačarskij, Pozitivní estetika - Kčs 27,-
5. A. G. Cejtin, O práci spisovatele - Kčs 28,-
6. D. F. Markov, Geneze socialistického realismu - Kčs 23,-
7. O. Hostinský, Studie a kritiky - Kčs 34,-
8. L. Novomeský, Moderní česká literatura a umění - Kčs 25,-
9. Kolektiv autorů, Východiska a cíle - Kčs 23,-
10. J. Hájek, Letorosty - Kčs 26,-
11. G. Markov, Život, literatura, spisovatel - Kčs 26,-
12. K. Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské - Kčs 29,-
13. K. Wyka, O potřebě literární historie - Kčs 27,-
14. V. Dostál, S realismem na křižovatce - Kčs 22,-
15. St. K. Neumann, Rozuměti umění - Kčs 33,-
16. G. N. Pospělov, Problémy historického vývoje literatury - Kčs 26,-
17. Kolektiv autorů, Umění a skutečnost - Kčs 26,-
18. F. X. Šalda, O předpokladech a povaze tvorby - Kčs 45,-
19. M. Blahynka, Pozemská poezie - Kčs 28,-
20. V. Pekárek, Dila a osobnosti - Kčs 28,-
21. L. Novyčenko, Uvahy a výhledy - Kčs 21,-
22. R. Pytlík, Sedmkrát o próze - Kčs 19,-
23. V. Ozerov, Svět očima spisovatele - Kčs 28,-
24. M. Blahynka, Denní chléb - Kčs 27,-
25. Kolektiv autorů, Prameny - Kčs 35,-
26. O. Rafaj, Zápas o současnost - Kčs 24,-
27. E. Urx, Umění a proletariát - Kčs 28,-
28. K. Konrad, O revoluční tradici české literatury - Kčs 32,-
29. B. Václavek, Tvorba a skutečnost - Kčs 39,-
30. V. Ržounek, Tajemství básnického tvaru - Kčs 20,-
31. Š. Vlašín, Ve škole života - Kčs 26,-
32. J. Peterka, Principy a tendence - Kčs 18,-
33. J. Hrabák, Jedenáct století - Kčs 29,-
34. J. Hora, Duch stále se rodící - Kčs 31,-
35. O. Rafaj, O literaturu našich dní - Kčs 26,-
36. R. Pytlík, Česká literatura v evropském kontextu - Kčs 20,-
37. F. Buriánek, O současné české literatuře - Kčs 25,-
38. Š. Vlašín a kolektiv, Spoluvytvářet pravdu zítřka - Kčs 28,-
39. J. Hájek, Různočení - Kčs 25,-

alkajské metrické útvary

■ ALKAJSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

v antické metrice útvary nazvané po starořeckém básníkovi Alkaiovi (7.-6. stol. př. n. l.). *Alkajský hendekasylab* je jedenáctislabičný verš logaedický akatalektický (tj. úplný) o schématu $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup$, *a. dodekasylab* je dvanáctislabičný verš vzestupný logaedický katalektický (tj. neúplný) o schématu $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup$, *a. dekasylab* je desíslabičný verš logaedický sestupný o schématu $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup$. Jako *a. enneasylab*, devítslabičný verš, bývá někdy označována *ambichická pentapodie* (pětistopý verš) jambická katalektická $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup$. Dva *a.* verše jedenáctislabičné, *a.* verš devítslabičný (jambická pentapodie katalektická) a závěrečný *a.* verš desítslabičný se spojují v tzv. *a.* strofu, která byla využívána i v české poezii slabotónické:

Já pral se v smutku: „Jak to jen možné jest,
to že jsou vnuci století, které kdys
před všemi neslo velké světlo
urvané z pochodně revoluce? ...“
(J. Vrchlický) mc

■ ALLIGÁT viz KONVOLUT

■ ALLONYM

(z řec. *allos* = jiný; *onyma* = jméno) – v etymologii vypůjčené jméno autora, obvykle z důvodů cenzurních a politických. Oproti pseudonymu se při *a.* autorství přesouvá na jiného skutečného autora. Např. Poláčkův Hostinec U kamenného stolu, který vyšel v 1. vydání r. 1941 za německé okupace pod jménem V. Rady, Václavkův překlad Jovkovova Statku na hranicích v roce 1942, který kryl svým jménem Bohumil Mathesius, aj. pt

■ ALMANACH

(z arabského *al* – manah = výpočet) – sborník, ročenka, kalendář obsahující literární příspěvky různých autorů, často poprvé publikujících. V české literatuře mají *a.* tradici od obrození. Sloužily většinou nastupující literární generaci nebo terární směru (*a.* Puchmajerovy, *a.* Ruch, *a.* Máj apod.). Někdy též reprezentační výběr z tvorby určitého období, např. v době meziválečné Almanachy Kmene (tj. Klubu moderních nakladatelů), v padesátých letech Básnické almanachy, vydávané SNKLU. pv

ALTERKACE (z lat. *altercātis* = slovní pře) viz HADANI

■ ALUZE

(z lat. *alludere* = hrát si, žertovat), též *narážka* – nepřímý odkaz k politickému, historickému, literárnímu aj. kontextu, zařazený do stavby literárního díla; např. verše St. K. Neumanna „Na tvé zdraví plji, dave, kaleidoskope, hluku! Ztotožňuji se s vámi a nechci nic vědět o domýšlivosti básníků“ jsou *a.* na individualismus lyrického hrdiny v Theerově básni V neděli v restauraci.

Zvláštní pozornost je v poetice věnována *polocitátové a.*, odkazující k jinému slovesnému útvaru, obvykle literárnímu dílu, volnou parafrází nebo využitím charakteristických prostředků textu, k němuž odkazuje. Je blízká → citátu, ale na rozdíl od něho se zapojuje do díla těsněji, bez vnějších příznaků cizosti; stov. ironickou *a.* v Halasově verši „pod zemi krásnou pod zem milovanou“ k verši K. H. Máchy „Ach v zemi krásnou, v zemi milovanou“.

Lit.: K. Górski, Literárna alúzia, in: Slovo, význam, dielo, Bratislava 1972. mc

■ AMFIBRACH

(z řec. *amfibrachys* = z obou stran krátký) – stopa tvaru $\cup - \cup$; v časoměrné metrice má trvání čtyř → mor, realizovaná seskupením tří slabik, v němž dlouhá vnitřní slabika je obklopena dvěma slabikami krátkými; v slabotónické metrice realizovaná seskupením slabiky nepřízvučné, přízvučné, nepřízvučné. Metonymicky se amfibrachem rozumí také verš nebo celý básnický útvar členěný v amfibrachické stopy. Zatímco např. v slabotónické poezii polské je *a.* obvyklým veršem (každé tříslabičné slovo v polštině je přirozenou amfibrachickou stopou, neboť má přízvuk na předposlední slabice), v české slabotónice odpor jazykového materiálu vyžadujícího akcentování první slabiky slova v zásadě znemožnil existenci *a.* jako zvláštního metra. I formálně čisté amfibrachy jsou v českém verši pocítovány jako obměny daktylu, tj. jako katalektické daktyly s předrážkou:

$\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$
ať zářilo slunce, ať večer se šelil,
 $\cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$
já semknutou brvou jsem vrahy ty měřil ...
(P. Bezruč) mc

■ AMFIMAKR viz KRÉTIK

■ AMPLIFIKACE viz EXTENZE VÝZNAMU

■ ANADIPOZE

(z řec. *ana* = počáteční, *diplósis* = zdvojení) – rétorická figura, při které se na začátku věty opakuje slovo, vyskytující se v posledních pozicích