Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů

ÚSTAV PRO ČESKOU A SVĚTOVOU LITERATURU ČSAV

ÚSTAV PRO ČESKOU
A SVĚTOVOU LITERATURU ČSAV

Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů

LITERÁRNĚVĚDNÉ PRÁCE
svazek 15

Řídí
MILOŠ POHORSKÝ s redakční radou
Redaktorka
MILADA CHLÍBCOVÁ

Tyto práce vznikly v oddělení slavistiky
Ústavu pro českou
a světovou literaturu ČSAV
(vedoucí oddělení
SLAVOMÍR WOLLMAN)

Redigoval
VLADIMÍR SVATOŇ

Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů

ÚSTAV PRO ČESKOU
A SVĚTOVOU LITERATURU ČSAV
PRAHA 1974

Vědecký redaktor
KAREL KREJČÍ

Recenzenti
JULIUS DOLANSKÝ
A ŠTĚPÁN VLAŠÍN

O B S A H

Úvodem 7
Karel KREJČÍ: Vznikání a život literárních termínů . 11
Slavomír WOLLMAN: Generální literatura a literatura srovnaná (La littérature générale - la littérature comparée) 49
Josef VLÁŠEK: Velkomoravská literární škola 87
Jiří CEJPEK: Prolegomena ke studiu pohádkoslovné terminologie 97
Věnceslava BECHYŇOVÁ: Balada 129
Alena MORÁVKOVÁ: Groteska 171
Jiřina TÁBORSKÁ: Novela 185
Jasna VESELÁ: Fejeton 213
Resumé 225

Bádání o morfologii a sémantice literárních termínů věnuje se v poslední době zvýšená pozornost, přičemž ovšem volba látky je tu více méně nárazová, jak vyplývá z potřeby šíře založeného studia určitého literárního jevu. Zejména často obrací se k těmto studiím literární genologie, nauka o literárních žánrech, ale i průzkum literárních směrů a epoch, které již mají své stabilní, obecně uznané pojmenování, nebo i takových, pro něž se toto pojmenování teprve hledá. Bylo by možno citovat již značnou řadu monografií o literárních druzích a směrech, které ve vstupní stati se podrobně zabývají vznikem a sémantickým vývojem příslušného termínu a sledují jej, pokud prameny to dovolují, až k jeho prvnímu použití (tak máme např. s přibližnou přesností zjištěno, kdy se po prvé objevilo označení "romantický, romantismus" u Němců, kdy v Anglii, Francii a jinde). V mnohých případech je tak možno opřít další práci o solidní, dobře připravenou základnu materiálovou. Soustavnou pozornost těmto otázkám věnuje zvláště časopis, věnovaný literární genologii, který od r. 1958 vydává v Lodži v Polsku prof. Stefania Skwarczyńska pod názvem Zagadnienia rodzajow literackich (Problémy literárních druhů).

Problematice morfologie a sémantiky literárních termínů bude věnována i publikační řada, jejíž první svazek tu předkládáme. Studie zde uveřejněné vyhýbají se záměrně jakékoli normativnosti. Jejich účelem není navrhovat nebo doporučovat určité termíny a vyslovovat se se zdáním auto-

ritativnosti o jejich přesné náplni. Jejich účelem je zachytit objektivně v pokud možno největší šíři život termínu, jeho významové posuny i rozdíly v běžném úzu různých dob a národů, případně i ve zvláštním pojetí jednotlivých význačných autorů a teoretiků. Tím budou se tyto studie lišit od běžné praxe ve slovnících literárních termínů. Jak vyplývá z charakteru problematiky, práce budou založeny na pokud možno široké bázi komparativní, ovšem se zvláštním zřetelem k vývoji a praxi prostředí českého.

Jednotlivé stati nemají se podobat encyklopedickému heslu, ale budou zpracovány tak, aby náležitým zhuštěním a formálním sjednocením bylo možno takové heslo na jejich podkladě vytvořit a byl tak poskytnut základ k úplnému encyklopedickému dílu odlišného charakteru než literární slovníky a encyklopedie běžného typu.

Bibliografie prozatím bude omezena na nezbytné minimum; budou citovány jen práce základní, a pak ty, na něž autoři se přímo odvolávají. Úplnější, třeba i jen výběrový seznam literatury předmětu, narážel by na značné potíže, protože tato literatura je značně rozptýlena a její aspoň přibližně vyhovující zachycení by vyžadovalo časově značně náročnou práci přípravnou. Všeobecně jen poznamenáváme, že hlavním pramenem vedle monografií a monografických statí, věnovaných jednotlivým termínům, budou encyklopedie literární, a pak encyklopedie různých dob a národů. Pokud jde o encyklopedické řady, po delší dobu vycházející vždy v no-

vých, modernizovaných vydáních, bude brán zřetel nejen na vydání nejnovější, ale i na různá vydání starší, protože tu srovnání podává zajímavý materiál, ilustrující významové posuny jednotlivých termínů, zejména takových, u nichž sám pojem byl podroben radikálním vývojovým změnám. Např. definice romantismu nutně jinak vypadá v slovnících a estetikách z počátku XIX. století, jinak ve vydáních o několik desítiletí mladších, až po dobu nejnovější. Takto nutno přihlédnout nejen k nejnovějším vydáním Brockhause nebo Larousse, ale i k vydáním starším, nejen k Ottovu Slovníku Naučnému, ale i k slovníku Riegrovu apod.

Výběr materiálu se nebude omezovat na některý užší, vymezený okruh termínů - např. názvy literárních směrů, žánrů, schémat veršových a básnických prostředků, nýbrž bude si všímat i označení ze široké oblasti literárního života jako je např. kýč, plagiát, kolportážní literatura, precióznost apod.

Proto v tomto prvním sborníčku jsme se nesnažili seskupit práce do určitého jednoho tématického okruhu, i když většina z nich je věnována termínům, označujícím literární žánry, což je oblast poměrně nejlépe propracovaná. Vedle nich však zařazujeme i stati o takových termínech, jako je "generální literatura" a "moravská škola církevněslovanská", tedy termíny, jejichž obsah a používání nejsou ještě plně ustáleny, aby tím byla aspoň naznačena šíře celkové problematiky.

VZNIKÁNÍ A ŽIVOT LITERÁRNÍCH TERMÍNŮ

Jako každá oblast lidské práce má i literatura svá speciální označení pro různé jevy, které se v jejím rámci vyvíjejí. Účelem těchto označení-termínů, je přispět k vzájemnému dorozumění těch, kteří se jimi zabývají.

Literární termíny jsou velmi rozmanitého druhu a charakteru. Označují literární druhy a žánry, stylistické prostředky a postupy, v novější době celé směry a epochy, sloužící k periodizaci literatury. Mnohdy se vztahují k bližšímu vystižení charakteru určitého díla, autora, nebo jeho zaměření. Bohatou soustavu termínů si vytváří literární kritika, publicistika i knižní trh. Jsou zvláštní skupiny termínů, které si záměrně tvoří určitá kritická nebo teoretická škola a které mají náležitou přesnost a jednoznačnost v rámci tvorby skupiny uživatelů pevně semknutých pracovní pospolitostí, ztrácejí ji však, octnou-li se v kontextu jiném.

Termíny, kterých je používáno ve více méně upřesněném významu jako termínů technických, vznikají obvykle dvojím způsobem. Buď jsou tvořeny záměrně a od samého počátku jsou usměrněny k jednomu významu, nebo vznikají živelně z empirického postřehu a potřeby nově zachycený jev pojmenovat; po určitou, mnohdy velmi dlouhou dobu jaksi poletují v prostoru, nabývají určité mnohoznačnosti, pak však, ne ovšem vždy, jsou zachyceny, přišpendleny a je jim dána jednoznačnost a přesnost termínů technických; dále se pak vyvíjejí jako

skupina první. V prvním případě jde hlavně o objekty, kdy pojmenování vzniká zároveň s předmětem, v druhém o atributy, kdy do kolektivního povědomí vstupuje nějaká nově odpozorovaná vlastnost určitých jevů, která si žádá pojmenování; znamením pevného vykrystalizování pojmu je pak fakt, kdy z adjektiva stane se substantivum; daleko starší je adjektivum "romantický, romaneskní" než substantivum "romantismus".

V případě prvním je situace naprosto jasná. Můžeme se značnou přesností, mnohdy přímo s naprostou exaktností zjistit datum vzniku termínu, známe jeho původce, víme, z jakých důvodů příslušné pojmenování volí a jaký mu dával obsah a zbývá už jen ověřit, zda a v jakém rozsahu byl termín přijat se zamýšleným významem, či zda došlo k významovému posunutí nebo modifikaci, jak dlouho se udržel v praxi i jaký byl jeho vývoj.

Příkladem může nám být A r b e s o v o romaneto. Zde přesně známe rok, skoro i měsíc a den jeho vzniku, víme, že je razil sám Arbes na radu Nerudovu, on také se určitě vyjádřil o jeho významu, což si zároveň můžeme ověřit na dílech, která tak označoval. Můžeme pak sledovat snahu o zobecnění termínu, známe Arbesovy následovatele, kteří po něm tohoto označení použili a lze tak konfrontovat jejich pojetí s významem původním.

Podobně je tomu u některých literárních směrů, pojmenovaných svými zakladateli, které pak s jejich jménem zůstávají spjaty po celou dobu svého trvání. Tak je možno uvést M a r i n e t t i h o futurismus s jeho

slovníkem, zvláště se specifickým označením toho, co jeho přívrženci pokládali za přímý protiklad svých snah, totiž passéismus. Podobně je tomu u dadaismu T r i s t a n a T z a r y , surrealismu B r e t o n o v a a pozdějšího N e z v a l o v a aj. Také některé umělecké prostředky zůstávají nerozlučně spjaty se jmény svých zakladatelů, jako např. termín zaumnyj jazyk se jménem básníka C h l e b n i k o v a .

Jinak je tomu u termínů, vznikajících živelně. Zde původ termínu a jeho prvotní význam, zvláště je-li posunut daleko do minulosti, ale leckdy i u termínů relativně mladých, bývá nejasný a vede k různým dohadům, jež pak situaci ještě dále komplikují. Nutno ovšem říci, že termíny nerozluštitelné mají tu výhodu, že nevedou k dvojsmyslům a netvoří tak zábranu pro obecné přijetí. Jestliže termíny jako renesance nebo realismus právě svou jasnou etymologií, vyvolávající však různé asociace, vedou k nedorozuměním, termín barok svou naprostou jazykovou nejasností nesugeruje rozdíly v jeho chápání těmi, kteří ho používají. (Renesance znamená "obrození", a jestliže termín "české národní obrození" překládáme, což se zhusta stává, do některého cizího jazyka, může snadno vzniknout záměna dvou epoch. O víceznačnosti označení "realismus" viz dále, v první stati.)

Značnou významovou variabilitu vykazují termíny, označující pojem, který se vyvíjí, jehož obsah se bě-

hem tohoto vývoje obohacuje o nové rysy, a tím se modifikuje, takže jeho chápání je vždy určováno souhrnem znaků, které v daném momentu pronikly do kolektivního povědomí. Jestliže termín jako např. hexametr, záležející v určitém počtu a kombinaci slabik, délek a přízvuků, zůstává v podstatě neměnný po celou dobu, kdy se tohoto metrického schématu používá, je zcela jiná situace u termínu jako romantismus.

Tento termín, nejprve ve formě adjektivní, jako romantický, romanesknĺ se začíná objevovat od století XVII., koncem století XVIII. se pak doplňuje substantivem, to znamená že z atributu se stává samostatný pojem. Je přirozeno, že tento termín byl chápán jinak v době svého vzniku, kdy mohl být spojován jen s jménem Ariosta,Tassa a básníků příbuzných, jinak se jevil vzdělanci XVIII. století, který nově pochopil folklór a Shakespeara a poznal Ossiana a Werthera, jinak tomu, kdo znal již také bratry Schlegly a Novalise, ale neznal ještě Byrona, jinak čtenářům Byronovým, kteří ještě neznali romantiky francouzské, Huga, Lamartina a Musseta, ani slovanské, Puškina a Mickiewicze, a jinak konečně těm, kteří uprostřed století mohli poznávat tento myšlenkový proud v celé jeho bohatosti od vzniku až k pozdním epigonům nebo autorům, kteří na této základně již začínali tvořit umění nové, příbuzné, ale kvalitativně odlišné (Baudelaire, Wagner).

Z obou těchto skupin je třeba vydělit bohatou a významnou skupinu termínů, jež byly kanonizovány klasickou

estetikou, vycházející z Aristotela a Horatiova listu "ad Pisones", na níž budovaly pak po půldruhého tisíciletí všechny evropské poetiky a rétoriky až po básnický kodex klasicismu francouzského, vytvořený Boileauem, který nabyl platnosti celoevropské.

Termíny, které zde byly zachyceny, měly od počátku pevnou formu technických termínů, danou normativností, která spolu s označením předpisovala i obsah a tvar pojmu, byla pak dále upevňována dlouhou tradicí používání. Tyto termíny i přes romantickou revoluci a všechny zvraty modernistické si zachovávají svou platnost podnes. Formy nově vznikající zatlačují a částečně nahrazují formy staré a vytvářejí si svá nová pojmenování, přičemž však pojmy staré i se svými pojmenováními zůstávají v platnosti.

Patří sem základní označení literárních druhů a žánrů jako epika, lyrika, dramatika, pak tragédie, komedie, epos heroický a heroikomický, óda, elegie, idyla apod.; dále máme termíny, označující určitá veršová nebo strofická schémata, která vlastně musí zůstat neměnná, protože pronikavější změnou se ruší sám pojem, jako trochej, jamb, daktyl, hexametr, elegické distichon, různé systémy budování strof - strofa saphická, alkajská, konečně básnické prostředky zvané figury a trópy - metafora, metonymie, asonance apod.

Pozdější doba k nim připojila termíny další, z nichž některé si zachovaly od počátku svou pevnou podobu jako veršové a strofické formy: alexandrin,

blankvers, desaterac, sonet, oktáva (ottava-rima) aj.; různá období, zvláště středověk a barok, přidávaly k nim bohatý doprovod forem nově tvořených, které však zhusta zůstávaly časově ohraničeny co do svého používání, ale termín přitom neměnil svůj obsah.

Některé z těchto forem však podléhaly pronikavým vývojovým změnám, obdobným zmíněným již vývojovým změnám pojmu romantismus, a to zvláště takové, které nebyly zachyceny klasicistní estetikou.

Dochází tu někdy k pronikavému posunu významovému setkáním umělé literatury s různými variantami tvorby lidové. Tak folklór provençalský a francouzský měl zvláštní písňový útvar spojený s tancem, zvaný baladou od provençalského slova "balar-tančit"; ten pronikl do literatury umělé jako lyrický popěvek a byl tu vypěstěn ve velmi rafinovanou formu, jak svědčí zvláště balada villonská. V raném romantismu však pod tímto názvem pronikl do evropské literatury útvar značně odlišný z folklóru anglo-skotského slavnou sbírkou staroskotských balad biskupa Percyho, podle níž se pak většinou ustálilo pojímání balady jako básně lyricko-epické, vypravující tragický příběh ve zhuštěné formě s dramatickým spádem, jehož hybnou silou jsou představy lidové víry, zosobněné síly přírody, duchové a démoni. Tato dvojí forma balady, románská a anglosaská, nejsou ovšem naprosto na sobě nezávislé, obojí princip, lyricko taneční a epicko-dramatický, se v nich často setkává; uvědomovali si to někteří

skladatelé balad, zvláště zabývali-li se etnografií, jak svědčí např. taneční rytmus některých partií balad Erbenových. Neruda předmětem své "Balady o polce" učinil opojení tancem, což je sice v této formě lidovému pojímání vzdáleno, ale vychází to volnou asociací z původní funkce žánru.

Toto křížení dvojího pojímání vlastní podstaty balady vedlo ovšem k terminologickému tápání, s nímž se setkáváme v pojmenováních, jež sami básníci přikládali svým skladbám. U N e r u d y se setkáváme s označením balada u skladeb, které bychom podle běžných definic jim asi rozhodně nedali ("Balada pašijová", "Balada horská", "Balada česká"),někdy i takových, které svým parodickým nebo žertovným zaměřením s tradiční baladou přímo kontrastují ("Balada májová", "Balada rajská"); naproti tomu některé skladby o charakteru výrazně baladickém jsou označeny jako romance ("Romance helgolandská"). Hledáme-li kritérium, podle kterého Neruda rozděloval své básně do těchto dvou kategorií, nejspíše usoudíme, že jako balady jsou označeny básně psané v duchu lidovém, bez ohledu na všechny znaky další, jako romance básně, které látkou, dějištěm nebo myšlenkovou náplní se lidovému prostředí vymykají. S podobnými rozpory se setkáváme i u básníků jiných a s touto mnohoznačností termínu musí literární věda počítat.

Snad hlavní oblastí, kde stálá změna obsahu pojmů vyvolává velkou terminologickou, mnohdy přímo

chaotickou rozmanitost, je oblast umělecké prózy. Klasická estetika krásnou prózu v dnešním smyslu slova neznala. Její teorií prózy byla rétorika, která se soustředila na řečnictví a tu si vytvořila své kategorie stylistické, jako bylo řečnictví deliberativní, vhodné pro jednání senátu, řečnictví soudní, panegyrické apod. V době křesťanské na této základně se vyvíjela próza kazatelská. Vedle toho postupem času byly rozeznávány ještě jiné druhy prózy, jako byla próza filosofická, historická, epistolární aj. Avšak výpravná próza beletristická zůstávala bez povšimnutí, nebo byla zahrnována pod analogické žánry veršované.

Vývoj prózy, z níž se postupně vytvářela dnešní beletrie, probíhal tak živelně, nebyl vázán přísnými pravidly estetiky ani přirozenými potřebami rytmičnosti a melodičnosti jako poezie, a tak vytvářel velké bohatství různých tvarů a pojmenování.

Nejběžnější možnost dělení byla tu dána kratším či delším rozsahem, a tak se v literatuře umělé zásadně vyhranily dvě kategorie se zvláštními pojmenováními, a to novela nebo povídka a román.

Formy kratší se nejbohatěji vyvíjely v rámci slovesnosti ústní, již můžeme nazvat folklórní, ovšem v širším smyslu, protože nepojímala jen folklór vesnický, ale i kupecký, vojenský, žákovský i jiný, vegetující nebo žijící plným životem v každém prostředí, kde se setkávali lidé podobného sociálního zařadění, se stejným vkusem i obdobnými zájmy a bavili se vyprá-

věním zajímavých příběhů. Když B o c c a c c i o ve svém "Dekameronu" spojil řadu takových příběhů skutečně uměleckou, rafinovanou formou, která byla nazvána novelou a akceptována vyšší literaturou, byly odtud vyvozeny základní rysy, které tomuto zprvu neurčitému a mnohoznačnému termínu daly charakter technického termínu pro označení přesně definovatelného literárního druhu.

Avšak kolem této novely, která byla uznána za klasickou, bohatě vegetovaly nejrozmanitější varianty drobných epických příběhů, vyprávěných, později zapisovaných prózou, které si vytvářely určitou zákonitost a pro něž se tvořila pojmenování. A tak vedle sebe žily pohádka, pověst, povídka, facécie, anekdota, německý schwank, ruský skaz, polská gavenda aj. Produktivita tohoto tvoření forem se stále zvětšuje. V novější době se vyvíjela snaha aspoň některým z těchto tvarů, zejména novele, dát stabilní, definovatelnou podobu, jasně vyjádřenou pojmenováním, zároveň však docházelo k jejich stálému křížení, které přesnou klasifikaci činí téměř nemožnou.

Román je možno sice pokládat za nástupce a dědice starého i folklórního eposu, ale později s folklórem souvisí jen velmi slabě. Je to forma eminentně knižní, která vyžaduje nikoli posluchače, nýbrž čtenáře, takže její ohromný rozvoj byl podmíněn rozšířením znalosti psaní a čtení, a pak ovšem vysoce vystupňován vynálezem knihtisku.

Postupně ustaloval se pro tyto velké epické

skladby prozaické termín román, kterého zprvu užíváno i pro těžko zařaditelná díla veršovaná ("Roman de la Rose"). Nejprve se vyvíjela ovšem nejbohatěji taková forma románu, která byla vlastně montáží samostatných drobných příběhů, spojených jedním hlavním hrdinou, později se však román vyvíjel v přesně logicky skloubený a rozčleněný příběh jeden, kterážto metoda převládla ve století XIX., kdy nabyla převahy nad všemi žánry jinými.

Zároveň však se tvořilo takové množství variant, že těžko je bylo všechny vtěsnat pod univerzální označení román, odpovídající názvům ódy nebo elegie. Rozlišení se uskutečňuje pomocí přívlastků, které se tvoří uměle i živelně podle nejrozmanitějších principů a je nesmírně těžko uvést je v soulad jednotným systémem, do něhož by všechny tyto varianty mohly být výstižně zařazeny.

Tak pro starší období se vytvořily kategorie románu pikareskního, galantního, triviálního, dobrodružného, fantastického, utopického, sentimentálního, měšťanského, filosofického, epistolárního, v novější době zvláště ve školských učebnicích se rozlišuje román historický, vesnický, sociální, kriminální, detektivní, lyrický, psychologický, v šedesátých letech minulého století figuroval jako zvláštní útvar román politický. Jiný druh názvů byl volen od vládnoucích literárních směrů, jako román romantický, realistický, naturalistický, expresionistický, nebo, pokud šlo o formu zvlášť vyhraněnou, od autora, který byl pokládán za iniciátora nebo hlavního představitele tvoření tohoto typu, jako román walterscottovský, dumasovský, balzacovský, flaubertovský apod.

Literární badatelé, kteří se snažili o systemizaci žánru, tvořili si často skupiny s nově volenými pojmenováním, které však neměly vždy možnost, aby zevšeobecněly i mimo rámec jejich systému.

Pozorujeme tu tedy koexistenci velkého počtu termínů, vytvořených na velmi různorodých principech, které vždy označují určitou vymezenou skupinu jevů; tyto skupiny se mnohdy částečně překrývají a mísí, netvoří však jednolitý systém. I kdyby se podařilo vytvořit plně vyhovující systém všech existujících nebo vznikajících forem, starší, opuštěné termíny sotva ztratí úplně svou praktickou použitelnost a ve své většině budou žít dál.

Opět jiné je postavení satiry, kterou dnes nelze pokládat za žánr ve vlastním slova smyslu. Je to spíše útočně-výsměšné zaměření proti určitým osobám, společenským skupinám nebo obecným zlořádům veřejného, někdy i soukromého života, k jehož vyjádření je použito některých specifických prostředků, jako je výsměšek, ironie, karikatura, jinotaj. Souhrn těchto prvků však v samostatné, vysublimované formě se skoro nevyskytuje, nýbrž musí se zachytit jako parazitní rostlina na některé existující žánrové formě, která tím neztrácí svého dominantního charakteru. V o l t a i r o v a "Pucelle" nebo H a v l í č k ů v "Křest svatého Vladimíra" přes svůj eminentně satirický charakter jsou heroikomickými eposy, S w i f t ů v Gulliver nebo

H a š k ů v Švejk jsou romány. V některých případech, kdy satirické zaměření zasáhlo skutečně všechny složky literárního tvaru, konstituovaly se žánry samostatné, jako parodie nebo travestie, které ovšem jen v některých případech mají charakter útočně satirický.

Na druhé straně za podklad satiry mohou dnes sloužit skoro všechny žánry. Máme satirické básně, epické i lyrické, obšírné poémy i epigramy, satirické drama i satirický román, dokonce i satirickou elegii, náhrobní nápis nebo pohřební řeč. Sotva však by bylo možno vytvořit satirickou tragédii, pokud by se nezměnila v parodii; takových výjimek není však mnoho.

V historickém vývoji došlo však k tomuto stavu určitým zlomem, protože pro klasicistní estetiku satira žánrem, a to přesně definovatelným, byla. Tyto klasické satiry, jejichž příkladem byly satiry H o r á c o v y, a zvláště J u v e n á l o v y, jsou však útvarem značně odlišným. Jsou to rozhorlené básně karatelské, používající často hyperboly, v nichž však prvek výsměšný a jinotajný, téměř neodmyslitelný od satiry dnešní, se skoro vůbec nevyskytuje. V této podobě se satira dobře včleňovala do systému klasicistní lyriky vedle ódy, elegie, básnického listu aj. Tak byla satira pojímána klasiky starořímskými, ale i jejich následovníky humanistickými, např. naším Bohuslavem Hasištejnským z Lobkovic.

Satira v dnešním smyslu se vyskytuje ovšem také, zvláště v komediích Aristofanových; ty jsou však klasifikovány jako komedie, nikoli jako satiry. Později, v křesťanské Evropě, se zvláštní výsměšná satira vyvíjí v oblastech literatury neoficiální, v literatuře měšťanské a žákovské; slouží jí zvláště francouzské fabliaux, facecie, poezie vagantů, dramatická interludia, epigram ve všech svých obměnách aj. Zvláštního zaostření a přesné adresnosti nabývá tato satira za vášnivých politických i náboženských bojů, kdy také plní svou přesně zaměřenou funkci, aby diskvalifikovala odpůrce jeho zesměšněním. Tvoří si tu svůj arsenál specifických prostředků, spojuje se však jako satira dnešní s některým existujícím žánrem jiným.

Tento druh se vyvíjí paralelně vedle satiry klasicistní, dochází mezi nimi ke kontaktům i míšení, konečně pak dochází skoro k pohlcení útvaru klasicistního bohatou a mnohotvárnou produktivitou tohoto typu druhého, patos je nahrazen výsměchem. Ještě B o i l e a u vyvozuje onu "lehčí" satiru lidovou z vážné satiry klasicistní, vyhrazuje jí však postavení zvláštní pod názvem vaudeville, což ukazuje k městu jako jejímu hlavnímu semeništi. Konec sedmnáctého století a celé století osmnácté se Swiftem, Voltairem a jinými hlasateli osvícenských myšlenek je už klasickou dobou, kdy satira k svým účelům si přizpůsobuje nejrůznější literární žánry.

Počátek satiry se obecně spojuje s proniknutím řeckého divadla do Říma a její název se odvozuje od satyrských her, pojmenovaných podle groteskního bůžka

antické mytologie. Jest však ještě jedna hypotéza o počátcích satiry a jejím pojmenování, která nás v literární terminologii zavádí opět jinam. Vyvozuje se totiž od krátkých, několikaveršových vložek, jimiž herci nebo publikum prokládali etruské hry a které mohly být obsahu nejrůznějšího, přičemž ovšem situace byla zvlášť příhodná pro verše rázu žertovného i satirického. Sám termín se pak odvozuje od původního "satura", což znamenalo mísu se smíšeným ovocem; byl to pojem, který vyvolal bohatou produkci terminologickou u různých národů, vyvíjející se převážně v jazyku kulinárním (mixed pickles, tutti fruti, olla potrida, eintopfgericht, misch-masch, všehochuť, míchanice). V literatuře pak navazují na to podobné žánry, vyvíjející se spontánně ze společenské zábavy, charakterizované stručností, improvizačním charakterem a zejména naprostou volností co do výběru látky a jejího podání. Takový charakter měl románský lidový madrigal, který, když přešel do literatury umělé, vyvinul se ve velmi rafinovaný typ poezie galantní, polská měšťanská i šlechtická fraška (která není totožná s žánrem, který tak nazýváme my, pro nějž mají Poláci termín farsa), se svou folklórní vesnickou obdobou v krakowiaku, který je opět příbuzný s ukrajinskou kolomyjkou, a různé typy epigramu jako nápisy na hřbitovech, zápisy do památníků apod.

Tak se ve vývoji satiry jako pojmu i jeho pojmenování pravděpodobně spojovalo několik cest, které nakonec vedly k stavu dnešnímu.

Těchto několik příkladů snad stačí, aby ukázalo, jak velká nejednota, ztěžující vzájemné dorozumění, převládá v oblasti literární terminologie. Vedle určitého, jednou provždy omezeného počtu termínů řeckých a latinských, které se staly v plném smyslu slova termíny mezinárodními, máme tady, možno říci, celé moře pojmů a termínů, tvořících se živelně, buď vůbec nezávisle nebo jen ve volném spojení u různých národů, které vedou k tomu, že nejen týž pojem je označován termíny několika, ale, což je závažnější, že týmž termínem jsou označovány pojmy velmi rozdílné.

Tak např. ve většině jazyků existuje termín novela, jehož obsah a vymezení může být sice velmi rozmanité, ale vždy jde o prozaickou formu kratší. Naproti tomu v angličtině novel, částečně i francouzské nouvelle zahrnuje i obsáhlé skladby románové. V některých jazycích se termínem literární kritika označuje výlučně činnost posuzující a hodnotící, kdežto francouzské critique littéraire znamená veškerou literární vědu i s její složkou čistě teoretickou a historickou; v tomto smyslu se pokusil uvést k nám tento termín A r n e N o v á k ve svém přehledu literárně-vědních teorií, který vyšel po prvé r.1916 pt. "Kritika literární"; dnes bychom v tomto smyslu použili termínu literární věda; podobně jinak odstíněný význam má anglo-americký výraz criticism. Různý význam českého a polského výrazu fraška byl už připomenut. Někdy dvojsmysl vzniká překladem některého slo-

va do jiného jazyka. Snad všechny evropské jazyky přijaly pro označení velkého duchovního hnutí ve XIV. a XV. století francouzské označení renaissance 'renesance'. Někdy se však tento výraz překládá, např. polské odrodzenie a tu se sráží s výrazem obrození, kterým se označuje národně-jazykové hnutí některých, zvláště východoevropských národů v počátcích romantismu, nebo opět pro osvobozenecké hnutí italské risorgimento; k podobné nesrovnalosti se dochází, máme-li opět český termín obrození přeložit do francouzštiny.

S rozvojem mezinárodních vztahů a budováním badatelské základny pro studium srovnávací vzrůstá stále potřeba určitého sjednocení nebo aspoň sblížení odborné terminologie jednotlivých národů, aby si jejich příslušníci aspoň rozuměli. Slouží tomu mezinárodní setkání a práce na terminologických slovnících buď obecných, nebo pro určité skupiny národů, jako jsou např. národy slovanské. I když bude velmi obtížné, pracovně i časově náročné odstranění nebo aspoň určité uhlazení všech diferencí - jednotlivé jazyky by se těžko vzdávaly běžných a dlouhým užíváním vžitých termínů - k určitému vyrovnání se soustavným úsilím dospět může.

Bádání literárně terminologické kromě tohoto cíle čistě praktického má ovšem ještě svou druhou stránku. Literární termín, je-li v praxi nahrazen vhodnějším, nemizí tím se světa, nýbrž tvoří dál součást materiálu, zkoumaného literární vědou. I když máme své nové, uznané definice pojmů a jejich pojmenování, stále je

důležito vědět, co např. baladou nazýval Villon, co Mickiewicz, co Neruda a co Erben, jehož pojetí se nám dnes jeví jako směrodatné. I když je vhodno směřovat k určité normativnosti, je třeba respektovat termíny, které autoři sami připojili k některým svým dílům, i když se neujaly nebo jsou přímo v rozporu s pojetím, uznaným za platné. Taková Nerudova "Balada horská" zůstane baladou, i když bychom ji nazvali spíše legendou nebo podobně, a nikoho nenapadne ji přejmenovávat. Literární věda má ovšem povinnost výskyt tohoto termínu vzít na vědomí a vyložit.

Avšak vývoj termínů nám může velmi výrazně přispět i k osvětlení vývoje pojmu a tím k jeho plnému pochopení, zvláště jde-li o pojem s dlouhou tradicí a náležitou šíří, který během staletí, ač v podstatě stále byl spojen s týmž jevem, podléhal vývojovým změnám. Neosvětlíme plně pojem romantismus, nevíme-li, co pod tímto označením rozuměl Schlegel a co G. Brandes.

Literární věda v oblasti terminologické kromě poslání čistě praktického, utilitárního, má tak dvojí poslání teoretické: musí se zabývat morfologií a sémantikou termínů. Musí si klást otázky, kdy a za jakých okolností určitý termín vzniká, za pomoci jakých jazykových prvků je tvořen, kdy a proč se někdy z obecného, nepřesného pojmenování stává tzv. termínem technickým s přesně vymezeným významem, jak se pak šíří, jakým podléhá změnám, případně kdy a proč zaniká.

Zvláštní pozornosti si zasluhují určité rodiny

termínů, tvořených podle analogie pomocí téhož sufixu. Jsou to např. velmi hojně se vyskytující názvy s příponou -ismus. Této latinské přípony, připojované zhusta ke kmeni z jiného jazyka, nejprve z řečtiny, pak i z jazyků moderních, se s velkou oblibou používá pro tvoření hybridních tvarů, označujících určitou specifikovanou činnost. Slouží také od určité doby pro pojmenování literárních proudů a směrů. Tyto literární -ismy mají však svůj zajímavý vývoj, který dává hlouběji nahlédnout do vlastního vývoje literárního.

Jednou z nejproduktivnějších skupin jsou termíny, jejichž kmen tvoří vlastní jméno osoby, která je pokládána za zakladatele nebo hlavního představitele směru. Nejprve se tyto termíny rozšířily pro označování určitých směrů filosofických nebo náboženských. Tak mezi základní termíny, takto tvořené, patří platonismus, pythagoreismus, epikureismus, arianismus, tomismus, husitismus, lutheranismus, kalvinismus, voltairianismus aj. Vedle toho ovšem neméně bohaté jsou termíny, odvozené touto příponou od některé hlavní teze učení, jako eudaimonismus, hédonismus, mysticismus, nominalismus apod.; spíše ojediněle se vyskytují slova, odvozená od některé okolnosti průvodní, jako stoicismus.

Pro literaturu celého dlouhého období od antiky až po renesanci mohli bychom uvést jedině humanismus, ale ten označuje spíše směr obecně duchovní, v němž literatura je jen jednou složkou, a to nikoli dominantní. Termíny jako anakreontismus nebo petrarkismus jsou pravděpodobně původu značně pozdějšího, z doby, kdy toto tvoření i v této oblasti zdomácnělo.

Hlavní příčina tkví asi v tom, že samo pojímání literárních směrů a stylů v dnešním smyslu slova je značně novější. Starší doba neznala pojem a termín literatury renesanční, baroko bylo označením pro styl výtvarných umění, hlavně architektury. Byly ovšem rozeznávány skupiny autorů a děl, které vykazovaly určitou sounáležitost, ale ty byly označovány různým způsobem jiným, jako poezie trubadúrů a truvérů, Minnesang a Meistergesang, dantovský dolce stil nuovo, Ronsardova plejáda aj. Hlavně v německém baroku se ujímá termín básnické školy pro označení skupiny básníků, sdružených teritoriálně, jako dvě školy slezské a podle tohoto vzoru později jenská a heidelberská škola romantická, ještě později švábská škola, v podobném duchu anglická škola jezerní atd.

V rámci poezie barokní objevují se také první -ismy, odvozené od jmen básníků, gongorismus a marinismus. Klasickou dobou těchto -ismů je pak století osmnácté, kdy se v různých vlnách začínají objevovat příznaky nového stylu, který si teprve hledá své pojmenování. Vzniká řada -ismů, odvozených od jmen autorů nebo hrdinů jejich děl, kteří vyvolali vlny napodobení. Tak máme rousseauismus (vztahující se stejnou měrou na literární jako na myšlenkovou náplň díla ženevského filosofa, na rozdíl od voltairianismu, jímž je převáž-

ně míněno filosofické ostří vedoucího myslitele osvíceného věku), dále ossianismus, gessnerismus, youngismus, herderismus, wertherismus aj., jež dnes se sdružily pod společným názvem preromantismus, který pochopitelně nemohl vzniknout dřív, než se pevně konstituoval sám romantismus.

Je příznačné, že tento příval literárních -ismů náhle končí ve chvíli, kdy se ustálil termín romantismus. Máme ještě byronismus a walterscottismus, ale neutvořily se nebo aspoň nezdomácněly termíny jako balzakismus, gogolismus, mickiewiczismus, baudelairismus, verlainismus, nemluvě o silných proudech, u nichž jména nositelů se svou koncovkou příponě -ismus vzpírají jako Hugo, Poe, Dostojevskij apod.

Snaha po určení a pojmenování literárních směrů podle vzoru klasicismus-romantismus používá prostředků jiných; tak uprostřed století francouzský filosof J u l e s M i c h e l e t tvoří termín renaissance, který je obecně přijat; z architektury je i pro literaturu přijat termín barok, baroko, dějí se i pokusy o určení literatury gotické.

Zatímco literatura toto tvoření dočasně opouští, zůstává mu věrna filosofie, přijímající nové termíny tohoto druhu, jako hegelianismus, schopenhauerismus, marxismus, nietzscheismus, tolstojismus, bergsonismus, freudismus, leninismus.

Až zase konec století a počátek století dvacátého, tedy opět klasická doba tvoření nového stylu, vrací

se k pojmenováním svých jednotlivých proudů takovýmito termíny, které však již nejsou tvořeny od jmen autorů. Některé z nových -ismů jsou tvořeny celkem tradičně (symbolismus, surrealismus), velmi mnohé jsou převzaty z výtvarných umění (impresionismus, expresionismus), mnohé záměrně, až provokačně zdůrazňují hybridní charakter svého vytvoření, jako futurismus a jím ražené označení pro zaměření protikladné, passéismus, dadaismus, akméismus apod.

Jako kdysi všechny preromantické -ismy splynuly pod společné označení romantismus, tak dnes jeví se snaha zdánlivou roztříštěnost nových tendencí od devadesátých let, z nichž žádná nemůže obsáhnout dobový literární proud v jeho celku, sjednotit pod obecným názvem modernismus, vyzdvihujícím jen jeden rys skutečně společný všem komponentám proudu, totiž úsilí o nové umění.

Máme ještě další řadu přípon, stále produktivních při tvoření příbuzných termínů. Tak přípona -ada, jejíž pravzor vytvořila homérská "Iliada", slouží pro názvy heroických a heroikomických eposů; název bývá odvozen od jména hlavního hrdiny ("Henriada", ruské "Petriady", "Jobsiada") nebo od bojujících kolektivů (různé "myšiády", "blešiády"), vyskytuje se i v některých groteskně-komických hybridních pojmenováních jako "rozesmaliáda"; v poněkud modifikovaném smyslu se jí používá pro označení série děl, soustředěných kolem jedné postavy, která vytvořila typ, jako jsou robinsoná-

dy, münchhauseniády, wertheriády, broučkiády, švejkiády apod.

Ve starší době pro-eposy heroické a heroikomické se občas používalo označení se substantivní příponou -machia, jejíž pravzor tvořila antická batrachomyomachia, a pak podle tohoto vzoru gigantomachia, monachomachia aj.

V ruské literatuře uprostřed minulého století začala se příponou -ština, připojenou k jménu některé literární postavy, tvořit označení pro určité patologické společenské jevy, které na této postavě byly demonstrovány jako bazarovština, šigalevština, něčajevština, karamazovština, pak však i dostojevština.

V Polsku toto tvoření s příponou -ština (szczyzna) bylo koncem století přejato pro označení udánlivě nezdravého přerostu vlivu některého autora ve společenském životě; tak se mluví o przybyszevštině, wyspiaňštině, žeromštině apod.

Vedle těchto termínů, tvořených podle jedné šablony, vzniká však řada termínů samostatných, kde někdy určitý jev dosti dlouho hledá své výstižné označení.

Jednou z nejčastějších tendencí literatury je čtenáři stále žádaná snaha po vyvolání hrůzy a děsu. Tento rys se vyskytoval zvláště v literatuře barokní, kdy byl spojen s náboženskými představami smrti, posledního soudu a pekelných trestů. Ani osvícený věk XVIII. tyto tendence nevymýtil, jen je zracionalizoval a koncem století v Anglii dokonce vytvořil speciální žánr románu

černého nebo gotického, protože v duchu preromantického kultu středověku se strašidelné děje odehrávaly v gotických zámcích. Paralelně se tento směr vyvíjel v Německu, a to nejen v románu, pod názvem Schauerromantik; přešel pak do Francie, kde byl nazván literaturou frenetickou. Vedle toho užíváno ovšem ještě termínů jiných jako příšerný román, román hrůzy, román terroru. Čtenářská potřeba po silném vzrušení docházela pak bohatého nasycení po vzniku románu fejetonového a románu kolportážního. Tehdy román hrůzy přestává být zvláštním žánrem, nýbrž prostupuje žánry všechny podobně jako satira v bohaté stupnici hodnot a pahodnot od novel E. A. Poea přes romány E. Suea až k literatuře kriminální a křiklavým krvákům. V poslední době, kdy se opět objevuje tendence po organizaci literární hrůzy jako žánru, objevil se a rychle skoro všude zdomácněl anglický termín horror a nahradil starší terror, který díky francouzské revoluci a anarchistickým atentátům plně přešel do terminologie politicko-apolečenské.

Ještě zajímavější a pro poznání literárního procesu významnější je sémantika některých literárních termínů, která může značně přispět k výkladu geneze i vývoje samotného pojmu. Příkladem může nám být termín romantismus, romantický, romantik. Přes nejrůznější definice sám obsah slova je dnes obecně jasný, a to v různých oblastech života a umění.

Romantikem v životě jeví se ten, kdo žije a pracuje ve víře v představy, jež se jeho současníkům jeví

neuskutečnitelnými, což je určováno souhrnem možností, dohledných v té které době. Tak v minulém století mohl být pokládán za romantika ten, který věřil v rozpadnutí habsburské monarchie a obnovení českého státu, ve vyrovnání sociálních rozdílů v takovém rozsahu, jak je to dnes skutečností, kdo bral vážně utopie Verneovy o možnostech vědeckého a technického pokroku. Dnes by ovšem okruh romantických iluzí byl vymezen zcela jinak.

V literatuře jsou pro běžného čtenáře taková díla romantická, která jej přenášejí do světa, kde se dějí věci v životě normálním vůbec nemožné nebo aspoň těžko představitelné. Je to pohádka nebo báje s bytostmi nadpřirozenými, historický příběh se stereotypy rytířů, loupežníků, křižáků, poustevníků, případně i strašících duchů, jsou to vyprávění fantastická a dobrodružná, ale i zvlášť stylizovaný příběh milostný, který líbivými, vzrušujícími peripetiemi spěje k happyendu nebo k vyústění tragickému; romantika milostných příběhů končí obvykle na prahu manželství.

Pro člověka obeznalého s literárním vývojem je pojem romantismus spjat s určitými literárními jevy, více méně přesně umístěnými časově a spojenými s určitými jmény autorů. Je to nejčastěji duševní exaltace a vůbec výjimečnost hrdinů, neurčitý smutek a touha do dálky, inspirace umíráním a hřbitovy, světobol, rozervanost, buřičství a vzpoura, vášeň milostných vztahů nebo věčně neuspokojená erotika, záhadné charaktery, nadšení divokou přírodou nepěstěnou rukou lidskou.

K tomu někdy přistupuje vzrušení iracionálnem nebo pradávnou minulostí, středověk, fantastika, lidová víra v upíry a vlkodlaky, často různá forma mysticismu.

Představa takto zaměřené literatury je pak spojena se jmény lorda B y r o n a , V i c t o r a H u g a , A l f r e d a d e V i g n y , P u š k i n a , L e r m o n t o v a , M i c k i e w i c z e ; Němec k nim připojí N o v a l i s e , Ital M a n z o n i h o , Čech M á c h u , Slovinec P r é š e r n a , Srb B r a n k a R a d i č e v i ć e , Skandinávec O e h l e n s c h l ä g r a , Rumun E m i n e s c a. Skoro každá literatura má svého romantika par excellence.

Někdo zaváhá u jmen autorů "Fausta" a "Loupežníků" nebo u Heinricha Heina; zneklidnění způsobí zjištění, že zároveň s plným rozkvětem literatury, charakterizované výše uvedenými jmény, rozvíjí se tvorba takových autorů, jako je Sten al, Balzac, Dickens, Gogol.

Úplně dezorientovat pak může někoho, kdo o romantismu myslí v obecně přijatých kategoriích, zjištění, že v Anglii až do druhého desítiletí XIX. století termín romantický v dnešním smyslu vůbec nebyl znám, ač tam již od 90tých let století XVIII. působila jasně romantická škola jezerní, rovněž Byron až do své smrti se za romantika vůbec nepokládal, naopak, proti romantikům bojoval, hlásil se ke klasicistním vzorům, a dokonce navzdory romantickým současníkům jiných národů

snažil se uvést do anglického divadla principy, jež byly pokládány za nejcharakterističtější příznaky zkostnatělého klasicismu, jako zásadu "tří jednot" v dramatu. Že naopak Stendhal a Balzac nejen se za romantiky prohlašovali, ale aktivně se podíleli na polemických kampaních svých literárních druhů pro romantismus. Dále že německá věda většinou Goetha a Schillera, přes "Werthera", "Fausta" a "Loupežníky", klade přímo do protikladu k romantikům jako představitele nové německé klasiky.

Konečně je tu ještě další nesrovnalost v chronologii, že totiž věda anglická a německá uzavírá svou romantickou epochu dvacátými lety minulého století, kdy začíná romantismus polský, ruský, francouzský, italský, český, kdežto romantismus španělský se datuje teprve od let čtyřicátých, rumunský a bulharský se formuje až v druhé polovině století.

Při řešení všech těchto otázek nám značně může přispět sémantický průzkum vývoje termínu, zjištění, co kdo z těch, kteří ho používali, si pod ním představovali.

Termín romantismus zprvu převážně, možná výlučně ve formě adjektivní romantický nebo romaneskní začíná se ve slovníku evropských národů objevovat v XVI.-XVII. století, termínem technickým se stává na konci století XVIII. zásluhou básníka N o v a l i s e a teoretika F r i e d r i c h a S c h l e g l a , o něco později dává heslo a program nové lite-

rární škole, konečně je zobjektivizován pro označení literární epochy.

Prvotní význam slova romantický a jeho etymologie jsou značně nejasné. Schlegel a Novalis, a podle nich mnozí teoretikové i autoři encyklopedických hesel, jej odvozovali od slova román a vykládali jej rysy, typickými pro barokní románovou tvorbu. Společná etymologie obou slov, román i romantický je sice evidentní, ale jejich vzájemná závislost tak bezpečně doložena není. Ostatně pokud bychom chtěli vyložit název romantický od slova román, nastala by nám nová nesnáz, jak vyložit onen termín prvotní; soudit, že jde o literární formu, nejvíce rozšířenou u románských národů, nemůže plně uspokojit.

Nejstarší doklady pro použití termínu zdají se ukazovat jinam. První zmínky o romantickém nebo romaneskním v literatuře rozlišují poezii heroickou a romaneskní, kterou spojují se jmény P u l c i h o , B o i a r d a , A r i o s t a a T a s s a . Zdá se tedy, že již od počátku atribut romantický byl používán pro literární druh, který byl v XV. a XVI. století vytvořen uvedenými básníky a postaven jako zvláštní článek mezi poezii heroickou a heroikomickou, jež měly svůj původ v antice. V XVIII. století pak toto označení zobecnělo pro poému ariostovskou, jež se tehdy neobyčejně rozšířila a byla tolerována i Boileauem.

Původ názvu jak tohoto druhu poémy, tak i románu, mohli bychom tedy skutečně etymologicky spojovat

s románskými národy a jejich jazyky, ne ovšem v jejich podstatě etnické, nýbrž v jejich vztahu ke klasické latině. Románské jazyky byly ty, jejichž základ sice tvořil jazyk starých Římanů, ale promíšený a deformovaný prvky barbarských dialektů. Tak podobně mohly být vytvořeny názvy pro hybridní literární druhy, v nichž klasický základ byl narušen barbarismy.

Během XVIII. století se atribut, ne ještě termín, značně rozšířil a bylo ho používáno v různých významech; jednak pro poému ariostovskou, jednak ve všeobecnějším významu něčeho bizarního, malebného, nezvyklého, jednak i ve smyslu chronologickém pro označení umění středověkého s přízvukem spíše pejorativním.

Souběžně s touto fluktuací označení romantický probíhá však v Evropě důležitý proces postupného uvědomování si, že vedle kanonizované a přísně normované literatury klasicistní existuje ještě typ druhý, při nejmenším rovnocenný, který byl nalézán v čerstvě objevovaných nebo nově oceňovaných hodnotách, jako byl Shakespeare nebo folklór. Pod vlivem těchto exkurzí do minulosti nebo do neznámých oblastí tvoření se vynořují první vlny, odklánějící se od stylu vládnoucího.

Hledá se označení pro tuto nově se tvořící literaturu, zejména atributy, které by vyjádřily dichotomii dvou koexistujících stylů. Rodí se ismy, vznikají básnické školy s vyhraněným programem a dávají si zvláštní názvy, zejména v Německu, jako je Göttinger Hain a částečně protikladný Sturm und Drang.

Koncem století tvoří se dvojice výrazů, které mají narůstající rozpor mezi starým a novým vyjádřit. Mluví se o poezii naivní a sentimentální (S c h i l l e r), nejčastěji se však dává do protikladu krásné (das Schöne') s nějakou jinou estetickou kategorií, jako pitoreskní, bizarní, nejčastěji pak charakteristické ('das Charakteristische'), což vyjadřuje ozvláštnění, které může být v určité deformaci, ale může též znamenat obrat od abstrakta ke konkrétu a blížit se tak tomu, co dnes označujeme jako realismus. Vzorem kategorie první bylo jednoznačně umění antické a klasicistní, příklad umění druhého shledáván především v Shakespearovi, který opravdu pojmu charakteristického plně odpovídal v obojím uvedeném významu.

Termínu romantický se sice používá pro některé žánry, které jsou počítány do oné druhé kategorie, zvláště pro poému ariostovskou, ale až teprve r. 1798 zmocňují se ho N o v a l i s a S c h l e g e l a pojmenovávají základní stylový protiklad jako klasicismus a romantismus, aplikovaný tehdy především na minulý vývoj.

Friedrich Schlegel a jeho bratr August Wilhelm pak ve svých cyklech universitních přednášek propracovávají podrobně teorii dvojího umění, na jedné straně klasicismu jako stylu literatury řecko-římské a té, která byla od ní odvozena, zejména klasicismu francouzského XVII. a XVIII století, na druhé straně romantismu, do něhož zahrnují všechny hodnoty, které

od této linie se odchylují, bibli, folklór, středověk, Danta, Petrarcu, barok, Shakespeara, Cervantesa, Calderóna, Miltona až po první projevy nového stylu v době současné.

Z této historizující koncepce vyvozuje pak Schlegel program romantismu jako nového stylu "progresivní univerzální poezie". O tom, jak sám obsah nové poezie, k níž se hledaly cesty, byl nejasný, svědčí to, že týž Friedrich Schlegel ještě několik let předtím, než objevil termín romantismus a s ním jeho nový obsah, představoval si nové umění jako krajně disciplinované, podléhající přísným normám, tedy jakýsi klasicismus "non plus ultra", pravý opak toho, k čemu vzápětí došel.

Jeho teorie byly přijaty romantickými školami německými a nalezly pak opěrný bod v mezinárodním kulturním středisku, které vytvořila M m e d e S t a ë l ve švýcarském Coppetu, odkud si nový styl razil vítězně cestu Evropou. Byl zpočátku pokládán za německý nebo germánský, pro své protiklasicistní zaostření za směr protifranfouzský, což vysvětluje zábrany, na které narážel v zemích románských, zvláště ve Francii. Nejprve, kromě Německa a Anglie, zachytil se v zemích skandinávských, pak však, v letech dvacátých, náhle vybuchá romantická revoluce v Itálii, Rusku a Polsku, konečně i ve Francii. Dochází k vášnivému boji mezi klasiky a romantiky, který přerůstá v boj mladých proti starým.

Sám jev, který nyní našel své pojmenování, ovšem neustále mění svůj obsah. Termín umění charakteristického, který byl v oběhu za Sturmu und Drangu, tedy v době, kdy nový směr umělecký byl různými skupinami mladých literátů teprve tušen a hledán, dal se sice aplikovat na Shakespeara i na díla mladého Goetha, Schillera a jejich druhů, avšak nehodil se už na zaměření romantických škol německých ani jezerní školy anglické, ba ani na dílo Byronovo. Proto také ustoupil pojmenování jinému, které svou neurčitostí mohlo obsáhnout větší počet jevů.

Termín charakteristické je opuštěn, ale to, co původně vyjadřoval, i s modelem, k němuž se vztahoval, vrací se v této fázi pod jménem romantismu s novou silou. K tomuto pojetí hlásí se r. 1827 V i c t o r H u g o ve své slavné předmluvě k shakespearovskému dramatu "Cromwell", jež je pokládána za první manifest francouzského romantismu. Označuje tu za hlavní rys nové literatury pravdivý obraz života, zachycující jej v jeho složkách ohyzdných a nízkých, jako v krásných a vznešených. Za jakousi jejich syntézu pokládá groteskност, která je mu hlavním znakem nového, romantického umění. Za patrona a hlavní vzor směru pokládá Shakespeara.

Některé pasáže Hugovy předmluvy znějí skoro jako proklamace zolovského naturalismu. Ve vlastní tvorbě Hugově, prvních jeho románech a shakespearovských dramatech, složka bizarní a groteskní má absolutní převa-

hu, ale tato deformující složka v dalším vývoji slábne, jak dosvědčují jeho "Bídníci". Realistické chápání charakteristického se pak plně uplatňuje v díle romantiků S t e n d h a l a a B a l z a c a , jejichž spojitost s romantickým hnutím, manifestovaná jejich vlastními projevy, je tak zdůvodněna tímto obratem ve vývoji pojmu romantismu. Balzakovský realismus jeví se nám tak nikoli jako zvláštní směr, vyvíjející se vedle romantismu nebo proti němu, nýbrž jako jeho integrální součást, která postupně nabývá převahy nad prvky deformujícími skutečnost, až se úplně osamostatňuje a vytváří samostatný styl nový.

Tzv. realistická revoluce ve Francii padesátých let, která má mnoho obdobných rysů s revolucí romantickou, nemůže být pokládána za základnu nové fáze v literárním vývoji, který dospěl takových vrcholů, jako je francouzský a zvláště ruský román druhé polovice století. Velcí realisté této doby nevyrůstají z díla "malých" realistů (Champfleury, Duranty), kteří zásady realismu probojovávali, nýbrž z odkazu realismu romantického, tak jako ruská škola naturální vyrůstá z Gogola.

Realismus jako literární jev existoval tedy dávno předtím, než byl bojovně proklamován, nové je jen plné odtržení od romantismu a pojmenování, které má ovšem také svou dlouhou tradici, jež prošla převratným vývojem, takže termín přešel na pojem přímo protikladný tomu, který označoval původně.

Jde tu o to, co se rozumí pod slovem, z něhož je vyvozeno: res-věc. Pro nás dnes věc znamená konkrétní, hmatatelný předmět, což odpovídá dnešnímu významu termínu realismus. Pro antiku a středověk však to naopak označovalo abstraktní pojem, platonskou ideu (res publica). Proto ve scholastické filosofii byl tak pojmenován platonský směr idealistický (res ante nominalia), kdežto pojem opačný, odpovídající spíše pojetí našemu, byl nazván nominalismem (nominalia ante rem).

Neméně zajímavý je vývoj slova moderní pro označení určitých literárních jevů. Toto slovo pochází sice z pozdně latinského modernus, ale v evropských jazycích je cítěno jako francouzské (podobně jako futurismus), protože z Francie se rozšířilo a je s ním spojena představa něčeho, co udává tón, a to byla od dob Ludvíka XIV. Paříž, ať již šlo o oblékání, společenské mravy nebo umělecký a literární vkus. Není totožné s označením nový, protože označuje něco nápadně, mnohdy až provokativně nového, co svádí k napodobení; ne každý nový klobouk nazveme moderním.

V literatuře se toto slovo stalo technickým termínem dvakrát, a to s velmi značným časovým odstupem, Po prvé to bylo na konci XVI. století, kdy významná literární polemika ve Francii a v Anglii byla nazvána "querelle des Anciens et des Modernes".

Stanovisko těchto prvních "modernistů", i když pro literární vývoj mělo dalekosáhlé důsledky, v dobovém kontextu, a zvláště s perspektivy dnešní se nám jeví jako velmi skromné, ještě skoro bojácné zjištění něčeho, co dnes je nám samozřejmostí. Nešlo totiž o nic více, než o zjištění, že dílo novodobého umělce se může vyrovnat nebo snad dokonce předčít uznávané vzory z antiky.

Teprve koncem století osmnáctého se začíná vynořovat myšlenka, že se blíží chvíle, kdy bude třeba umění zrevolucionovat, a to ne návratem k něčemu starému, ale vytvořením něčeho nového. Z počátku kromě atributu absolutní novosti autorům ještě vůbec není jasno, v čem ta novost má záležet. Když se pak nové umění skutečně konstituovalo v protikladu proti starým a přijalo jméno romantismus, používá se slova "moderní-moderne" sice volně, ale plně v dnešním smyslu slova. Řeklo-li se o nějakém starším autorovi, že je "tout à fait moderne", znamenalo to, že plně odpovídal kontextu nové doby. Romantismus byl tak prvním evropským modernismem a tento atribut přijímaly postupně směry ještě novější, které nastupovaly na jeho místo.

Charakter termínu technického v pravém smyslu slova získává pak slovo na konci století devatenáctého, kdy se současně začíná prosazovat několik proudů, které sice byly jednotny v negaci starého a ve snaze tvořit nové umění, jinak však bylo těžko převést je na

jednoho jmenovatele. Tehdy se atribut moderní změnil v technický termín modernismus pro tuto tendenci k rozchodu se starým a hledání nových cest. V některých literaturách byl pak přijat pro souhrn všech nových proudů, jejichž dílčí označení - symbolismus, dekadence, expresionismus, novoromantismus - nedala se aplikovat na hnutí jako na celek.

Dnes se projevuje snaha o syntetické pojetí všech těchto vln jako kdysi vln preromantických, jež se spojily v romantismu, a přijmout pro jejich souborné pojmenování termín nejvšeobecnější, tj. modernismus a odlišit je tím také od pozdějších novátorských proudů, značně odlišných, které se opět sdružují pod souhrnným označením literárních avantgard.

Je třeba se zmínit ještě o jedné skupině literárních termínů. Kolem literárních jevů, jež vytvořily zvláštní kategorie s jejich pojmenováním jako technickým termínem poletuje řada adjektiv, pravidelně přikládaných k určité skupině jevů, takže se z nich stává epiteton constans. Tak před tím, než vznikl pojem a název sentimentalismus jako určitý literární směr, stal se módní přívlastek sentimentální. Byl sentimentální román i sentimentální drama, dobový typ byl nazván 'člověkem sentimentálním'-l'homme sensible. Tehdy L. Sterne nazval svůj cestopis "sentimentální cestou" a podle jeho vzoru tehdejší Evropa, v níž byl vzbuzen cit pro místní kolorit, začala cestovat "sentimentálně"; když pak pokračující hnutí romantic-

ké oživovalo smysl pro historické, přírodní i etnografické zvláštnosti, "sentimentální" cesty byly nahrazeny cestami "pitoreskními-malebnými" a tento přívlastek se začíná objevovat v titulech cestopisů. Přívlastky "hybridní" a bizarní" začaly se šířit hlavně ve spojení s groteskou.

Svá typická slova si vytvářely i některé literární směry, a ta se stala jakýmsi znakem stylu i ve formě izolované, mimo ostatní kontext dobového, skupinového nebo autorského slovníku. Takovými slovy pro dekadenci byla například adjektiva "morbidní" nebo"morózní", spolu s názvem květu "tuberóza", který působil především zvukově a asociací na tuberkulózu.

Zvláštní skupinou terminologickou bývá zvláště v poslední době souhrn označení, které si s výslovným zaměřením k termínům technickým vytvářejí některé školy literárně-teoretické a estetické, snažíce vtisknout jim naprostou přesnost a jednoznačnost. Tyto termíny nezbytně potřebují příslušný kontext, z něhož vznikly a který pomáhají vyjádřit. Stává se však, že některé jednotlivé, izolované termíny se oprostí z rámce školy a začnou žít vlastním životem, jsou akceptovány a modifikovány školami jinými, někdy zobecňují a ztrácejí tím svou ostrou vyhraněnost. Je pak třeba pozorné analýzy, abychom dobře vystihli, co v tom kterém kontextu tato označení mají znamenat. Tak je tomu např. s termíny jako struktura, mýtus apod., což je komplikováno ještě překlady do jiných jazyků; tak výraz

ozvláštnění může snadno být zaměněn s výrazem odcizení. Některé termíny jsou v podstatě nepřeložitelné, a mají-li v některých jazycích svůj poměrně výstižný ekvivalent, tradice jeho užívání, pokud nedojde k záměrně organizovanému splynutí, si zachovává určitý odstín odlišnosti. Tak např. Šklovského termínu prijom může být sice ve francouzštině nahrazen výrazem procédé, přece však není to jedno i totéž; potíže ještě větší působí všechny pokusy o vyjádření tohoto pojmu v češtině.

Těchto několik příkladů ukazuje, že terminologické bádání je velmi komplikované a je nutno vždy dobře volit vhodný postup, jak ke které otázce přistupujeme. Paušalizování vedlo by na scestí. Snahy po zjednodušení, upřesnění a pokud možno nejširší zevšeobecnění hlavních literárních termínů mají nesmírnou praktickou důležitost a je nezbytno v nich pokračovat, aby literární vědci různých národů a generací si vůbec rozuměli. Nemenší důležitost mají však podrobná, objektivně zaměřená bádání morfologická a sémantická, opřená o podrobnou a spolehlivou dokumentaci, které jsou důležitým přínosem k poznání literárního procesu i samy o sobě, zároveň pak mohou zpevnit základnu rozumně unifikujícího úsilí praktického.

Karel Krejčí

GENERÁLNÍ LITERATURA A SROVNANÁ LITERATURA
(LA LITTÉRATURE GÉNÉRALE - LA LITTÉRATURE COMPARÉE)

Generální literatura dnes znamená nejčastěji určitý komplex mezinárodních literárních souvislostí v určitém kulturně geografickém prostoru zahrnujícím větší či menší počet národních literatur. K tomuto smyslu termínu došla především francouzská škola, zvláště P a u l v a n T i e g h e . Jeho pojetí převzali badatelé v jiných zemích, počínaje už H e r g e š i ć e m a O c v i r k e m v Jugoslávii; stalo se jednou z otázek metodologické diskuse mezi francouzskou a americkou školou; v Československu je propracovával zejména F r a n k W o l l m a n , v jehož výkladu se pojem generální literatura stýká s regionálně zonálním principem vypracovaným sovětskou komparatistickou školou.

Pojem generální literatura patří od 30. let a zejména také v období po 2. světové válce nejen k často užívaným pojmům ve speciální terminologii literární komparatistiky, ale stává se čas od času i předmětem odborných sporů, které dokonce přesahují druhdy i do oblasti obecně ideologické a které se skoro vždy týkají základní koncepce mezinárodního literárního procesu.

Už tato aktualizace je dostatečným důvodem k tomu, aby se slovní spojení generální literatura stalo předmětem úvah metodologických i terminologických. Při nich se ovšem hned narazí na několik charakteristických

rysů tohoto výrazu, které jsou jednak důležité, pojednává-li se o metodě a teorii srovnávacího zkoumání literatury, jednak dávají zajímavou problematiku, sleduje-li se morfologický a sémantický vývoj literárních termínů.

Především: výraz generální literatura, la littérature générale, general literature ani jeho více méně adekvátní překlady se vůbec nevyskytuje ve velkých jazykových slovnících výkladových ani překladových, a to ani tam, kde se uvádí řada slovních spojení adjektiva generální jako general welfare, g. pronunciation, G. American, G. Assembly, G. Court, g. delivery, g.election, g. staff, g. store, g. strike atd. (Webster; pod. Duden, Sprach-Brockhaus aj.). Nevyskytuje se ani v běžných encyklopediích a v specializovaných slovnících, a to ani skrytě v heslech věnovaných literatuře a literární vědě. Nejnovější a nejzevrubnější ze speciálních slovníků, "Kratkaja literaturnaja enciklopedija", neuvádí nejen výraz generální literatura ani jeho možné překlady, ale ani termín světová literatura (rus.'mirovaja', nebo 'vsemirnaja literatura'). Termín světová literatura chybí ostatně i jinde, kde je uvedena řada slovních spojení adjektiva světový, a najde se konečně jako heslo teprve ve "Velkém Brockhausovi", díky německé důkladnosti a díky tomu, že termín 'Weltliteratur' razil 1827 Goethe. - Kdybychom nevěděli o virulenci výrazu generální literatura v řadě diskusí a polemik, vyvodili bychom z negativních výsledků slov-

níkové a encyklopedické rešerše nejen to, že výraz nezobecněl, ale dokonce i to, že se snad neujal ani jako odborný termín v literární vědě.

Tato situace je však dána dvěma dalšími charakteristickými rysy výrazu generální literatura.

Za prvé: Ani v literární komparatistice nejde totiž o termín zcela nezávislý, nýbrž o termín, který se vyskytuje v kontextu s jinými pojmy jako světová literatura, světový literární proces, srovnaná literatura ('la littérature comparée'), mezinárodní literatura, mezinárodní společenství atd. Pojem generální literatura buď splývá s pojmem světová literatura, nebo se od něho naopak výslovně odlišuje. V jednom i druhém případě však záleží na tom, jaký obsah se vkládá do termínu světová literatura, a to zase záleží na metodologickém přístupu k literárnímu vývoji vůbec a na pojmové klasifikaci celého souboru kategorií, kterých při jeho výkladu užívá ta která vědecká škola. Vedle toho a současně s tím má zde ovšem svůj vliv i povšechná a velmi mlhavá představa o světové literatuře a stejně nespecifická představa o mezinárodní souvislosti kulturních jevů, která koluje v široké veřejnosti. Zplodiny tohoto kolování pronikají pak v podobě metaforických rčení o "vkladech do pokladnice světové kultury" a jiných podobných i do vážné vědy a svou zdánlivou "srozumitelností" ještě více zatemňují celou problematiku.

Za druhé: Výraz generální literatura může být dobře srozumitelný jako termín v tzv. odborné hantýrce, ale je poměrně široký v běžném jazyce, kde samo adjektivum generální implikuje různé významy, a to i v jazycích, kde plně zdomácnělo.

Z toho plyne další důležitý fakt, že totiž výraz generální literatura (podobně jako jiná slovní spojení adjektiva generální) někdy má, jindy nemá terminologickou platnost a že i jako termín může být různě vykládán. - Tak "Le nouveau petit Larousse illustré" vykládá heslo 'Général' jako universel (consentment g.), vague, indécis (parler en termes généraux) a jako opositum k particulier, individuel, spécial. "Webster" má také významy not local; of, for, or applying to a whole genus, kind, class, order, or race (g. classification); existing or occuring extensively; common; usual (g. pronunciation); concerned with the main or over-all feature; lacking in details; not specific (g. characteristics); not precise (he spoke in g. terms); senior or highest in rank; not connected with or limited to one branch or department of learning, business, etc.; not specialized (g. store) - jako substantivum: the main or over-all fact, condition, idea, etc.; the public; populace - synonyma: common, universal.

Výraz generální literatura je jedním z těch případů, kdy pojmová hodnota slova, jeho odlišení, "ozvláštnění", nebo terminologické zabarvení vystupuje do popředí právě při použití v jazycích, v nichž slovo samo není běžné, resp. v nichž je méně běžné než v jazyce, z kterého bylo přejato. Přejetí cizího slova může mít rozmanité důsledky, které lze naznačit na příkladech z běžné slovní zásoby. Především se objevuje početná skupina slovních dvojic, v nichž se za účasti přejatého slova tvoří významové odstíny, nepřeložitelné zpět do dávajícího jazyka. Např. seriózní - vážný, vize - vidění, sentimentální - citový, šarm - kouzlo, šik - vkusný. Pod. v jiných jazycích, tak v něm. offiziell - amtlich, v angl. incredible - unbelievable, voyage - journey, v ruš. vizit - poseščenije. Za druhé nastává posun či změna významu, např. čes. trasa > angl. trace (‚stopa'), čes. bufet > franc. buffet, rus. menju > franc. menu. Nebo nastává povýšení obyčejného slova na termín, např. dispečer, kontejner, trend, chozrasčot.

S těmito jevy setkáváme se také v literární a literárněvědné terminologii a v příbuzných oblastech umění. Povýšení slova na termín, často s posunutím jeho významu pozorujeme v takových případech jako šanson, kuplet, pop music, folk song. Na slovíčku muzikál se budují vážné teoretické úvahy o specifice "nového" žánru, aniž se přihlíží k jeho skutečné genealogii (angl. musical comedy je konec konců totéž co naše dobrá, stará 'hudební komedie'). Překlad rus. slova obraz (které ve skutečnosti znamená 'podobu', 'vidinu', 'způsob', něm. především 'Gestalt') českým 'obraz' ovlivňuje jednu z klíčových oblastí teorie

literatury. Deformace se v češtině stala silně akcentovaným termínem, ačkoli ve francouzštině je běžným a i v odborném textu bezpříznakovým slovem. Slovní výpujčkou vznikl nový pojem artista. Adj. artistní neznamená dnes 'umělecký', ale spíše 'vyumělkovaný', ačkoli tento pojem vyjadřuje francouzština slovem raffiné, které rovněž přešlo do češtiny, ovšem nikoli ve svém základním významu 'zjemnělý', ale zejm. jako 'zchytralý','prohnaný'; přeložit le style raffiné do češtiny je pak stejným úskalím jako přeložit do francouzštiny artistní styl (je ostatně zřejmé, že ani význam 'vyumělkovaný' není spolehlivým můstkem k překonání těchto jazykových rozdílů). V čes. nebo sloven. textu vypadá slovo artefakt jako akcentovaný a pregnantní termín a jeho frekvence je v poslední době poměrně značná. V mezinárodní terminologii je však toto slovo nepoužitelné; ve franc. a angl. znamená totiž cokoli, co bylo uděláno člověkem, zvl. rukodělný výrobek (v archeologii jen toto), v patologické anatomii malformaci.

Všechny naznačené okolnosti nutno mít na paměti, když se historicky sleduje užívání výrazu generální literatura a jeho povýšení na odborný termín. Současně však nutno přihlížet především k historickospolečenským podmínkám, za kterých ho bylo užito, k celému komplexu okolností, v nichž se postupně vyvíjela moderní literární věda.

Na první pohled by se zdálo, že veškerou pozornost nutno v našem případě soustředit na přívlastek

generální. Ve skutečnosti je však nezbytné obrátit se nejprve aspoň stručně k zdánlivě indiferentnímu substantivu literatura, které se nám dnes zdá samozřejmé a existující od nepaměti. V. V. K o ž i n o v ("Kratkaja literaturnaja enciklopedija", heslo "Literatura") upozornil nedávno, že slovo i pojem jsou poměrně mladé, že "sám termín literatura vznikl ne dříve než v XVIII. st., v Rusku až v XIX. st.", třebaže slova užil už Lomonosov. V představě literatura cítila se tehdy patrně především souvislost tvorby Starého světa, kterou osvícenský universalismus dokonce ještě podtrhl. Tato představa literatury vůbec převažovala v syntézách a přehledech od jejích počátků, tedy od st.XVI. a XVII., od G. Gesnera ("Bibliotheca universalis", 1545-49), Posseviniho, Lambecka, F. Bacona aj. Byly už ovšem i literární obrany jazyka a národa, nejen u Slovanů, ale dříve ještě u Francouzů (tak Joachim du Bellay, "Défense et illustration de la langue française", 1549), a také pokusy o vylíčení literární posloupnosti u jednoho národa (už D. Morhof, "Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätze. Wobei auch von der reimenden Poeterei der Ausländer gehandelt wird", 1682). P i e t r o d e ´C o n t i d i C a l e p i o už dokonce formuloval srovnávací téma ("Paragone della poesia tragica d´Italia con quella di Francia", 1732), avšak podobně jako další autoři nepodal ještě výsledky, které bychom dnes označili jako srovnávací.

Celá kapitola by se mohla napsat o tom, kdy a jak se vedle pojmu literatura, ve smyslu úhrnném a v singuláru, začal uplatňovat plurál literatury, kdy a jak se na tyto partikulární celky národních literatur začal klást důraz, kdy a proč je užití singuláru nebo naopak plurálu pojmově příznakové čili nic. Dostali bychom se tím až do oněch diskusí, v nichž různí badatelé byli chytáni za slovo a obviňováni, že užitím singuláru sugerují jednotnost světové, evropské, popř. slovanské literatury, slovesnosti, nebo že zastírají nacionální zvláštnosti a onen příslovečný "vklad". Avšak i post tot discrimina rerum se pořád znovu ukazuje, že gramatické určení je pro podstatu věci bezpříznakové: "Istorija vsemirnoj literatury" chystaná moskevským Ústavem světové literatury, stejně jako "La littérature européenne" chystaná AILC, jsou díla po výtce srovnávací a naprosto nechtějí předstírat jednotnost vývoje.

Jakousi vnitřní členitost pojmu literatura začali si ovšem uvědomovat už učenci humanistického a předosvícenského období. Tak J. F. R e i m a n n ve svém "Versuch einer Einleitung in die Historia literaria" (1708) už formuluje tři stupně úkolů: historia literaria universalis (die Allgemeine), h. l. particularis (die Besondere) a h. l. singularis (die Allerbesonderste). Vědomí jakési etnické, jazykové, národnostní nebo geografické členitosti pojmu literatura musilo předcházet vzniku termínu generální literatura.

Pokud víme, objevil se německý termín allgemeine Literatur dříve než termín francouzský. Na přelomu XVIII. a XIX. st., tedy na přechodu od tzv. osvícenské k tzv. romantické vědě, se opakuje hned v několika klasických dílech, tak u C. J. B o u g i n é "Handbuch der allgemeinen Literaturgeschichte", 1789 - 1802), u J. G. E i c h h o r n a ("Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa", 1796), u L. W a c h l e r a ("Versuch einer allgemeinen Geschichte der Literatur", 1793-1801) a ovšem u H e r d e r a, B o u t e r w e k a a b r a t ř í S c h l e g e l ů.

Pojmoslovná náplň německého výrazu byla však proměnlivá a zůstavala poměrně nejistou i v dalším vývoji. (Navenek se to projevovalo také kolísáním mezi allgemeine Literatur a allgemeine Geschichte der Literatur, které většinou nebylo metodologicky motivováno a které nemělo vliv na formování a vývoj pojmu generální literatura.) Cítí se to ještě v nové předmluvě, kterou J o h a n n e s S c h e r r předeslal 7. vydání svého spisu "Allgemeine Geschichte der Literatur" (1887), přeloženého už předtím do ruštiny Pypinem, do polštiny Lewestamem, do dánštiny Hornem, do italštiny Fontanou, do maďarštiny a angličtiny (překlad S. Novakoviće do srbocharvátštiny 1873 ani Scherr neuvádí). Scherr ještě pokládá za nutné vyčlenit z obecného pojmu literatury (vom allgemeinen Begriffe der Literatur) pojem Fachliteratur a Nationalliteratur, ale paradoxně prohlašuje svůj název za odůvodněný právě snahou

podat nacionálně literární vývoj veškerých národů, což činí paralelně a odděleně. "Freilich dürfte sich dieser Begriff der Nationalliteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die 'eigentümlich-nationalen Töne' vielfach verwischt und getrübrt sind oder auch buntwechselnd ineinander spielen" - praví Scherr (4) a dodává: "...die Geschichte der Literatur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, weil ja die Literaturen der verschiedenen Völker die höchste Blüte ihres Wesens ... ausmachen." Scherr se hlásí více k Schlegelům než ke Goethovi, o jehož postulované Weltliteratur se zmiňuje jen letmo. Na sklonku života dovolává se stále ještě ideálů revolučního roku 1848 a za své životní krédo prohlašuje pravdu, svobodu a krásu, za základní motiv literatury však označuje nakonec ideu vlasti, která prý neznamená konec "naší universality" a která se projevila v hrdinsky a nádherně vedené válce 1870-71: "Auf dem Amboss geduldiger Kulturarbeit hat der Hammer des Gedankes das deutsche Siegesschwert geschmiedet, und alle, welche mitschufen an unserer Wissenschaft und Literatur, an unserer Philosophie, Geschichtsschreibung, bildenden Kunst, Dichtung und Musik, haben auch mitgeschaffen an dem neuen deutschen Reichsbau" (13). S jakými asi pocity četli někdejší překladatelé a propagátoři této vlivné knihy o obecné a společné literatuře vyznání o skutečné motivaci jejího autora...

Francouzský termín la littérature générale dostal se poprvé do širšího oběhu přednáškami N. L. L e m e r c i e r a konanými v Paříži 1811, které vyšly ve 4 sv. jako "Cours analytique de littérature générale" (1817). V a n T i e g h e m ("La littérature comparée", 22 - 23) připomíná, že už takový Marmontel, Frénon, La Harpe zabírali širší než jen francouzský horizont a kladli díla různého původu vedle sebe, ale jejich metoda byla stále ještě estetická a dogmatická; v XVIII. st. se sice literární vztahy za panujícího intelektuálního kosmopolitismu stávají intimnějšími, překlady se množí, avšak literární historie se teprve měla zrodit, a tak i srovnávací literatura, která je její částí, nemohla existovat.

Van Tieghem tedy začíná dějiny vědecké komparatistiky až Villemainovými přednáškami 1827, které vyšly 1828, ačkoli už Noël a Laplace vydali "Cours da la littérature comparée" 1816 (téhož roku jako lingvistický srovnávací spis Fr. Boppa) a přestože už Lemercier (1817) mluvil o klasifikaci druhů, tedy nahmatal už aspoň poslepu jeden z klíčových problémů generální literatury v tom smyslu, který tomuto výrazu byl dán později.

O c v i r k ("Teorija primerjalne literaturne zgodovine", 1936, 14) uvádí vznik vědecké komparatistiky v souvislost s novými metodikami jiných věd; připomíná spisy o srovnávací anatomii (1801 - 1805), srovnávací erotice (1806), srovnávací embryologii (1837) a dílo D. de Blainville "Cours de physiologie générale

et comparée" (1833), kde se objevuje pojmová dvojice známá pak z literární vědy.

Kupodivu se při hledání analogií, metodologických podnětů a pojmových modelů dosud nepřišlo na pojem grammaire générale et raisonnée. Je to překvapující tím spíše, že vznik a vývoj literární komparatistiky se právem vykládá především v kontextu s celým vývojem filologických věd. Termínem grammaire générale et raisonnée se označovalo učení o čistých jazykových formách, tj. o ideálním typu formy, který by byl základem všech jazyků, Tato koncepce, velmi významná zejm. v XVII. a XVIII. st., se opírala o aristotelovské učení o kategoriích a to znamená, že se snažila odhalit obecné zákonitosti. Pojmenování 'generální a filosofické gramatiky' formuloval již Bacon Verulamský (1561 - 1621). Jansenistická škola v Port Royal vydala 1660 dílo "Grammaire générale et raisonnée". Tuto koncepci pak rozvíjeli další autoři francouzští a němečtí. Učení mělo vliv také na Humboldtovu "Idee der Sprachvollendung" a bylo předmětem zájmu až do období romantismu, to znamená přinejmenším do 1. třetiny XIX. st.

Pro konstituování literární komparatistiky byla zřejmě rozhodující 10. a 20. léta XIX. st. Roku 1812 vyšel 6. svazek nedokončené Eichhornovy syntézy koncipované ještě v duchu tradic XVIII. st. ("Geschichte der Literatur von ihrem Ursprung bis auf neueste Zeiten"), 1817 Lemercierův kurs generální literatury, který je už předzvěstí nového úsilí o vyšetření universálních a evropských rysů literárního vývoje vedle rysů národních. Ale ještě dokonce před Lemercierem rodí se představa regionálnosti, zonálnosti v tomto mezinárodním procesu, a to poprvé na materiálu jihoevropském, když Sismondi (1813) tiskne svůj nástin "De la littérature du Midi de l'Europe". Šafaříkova "Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten" vychází 1826, tedy rok před Villemainovými přednáškami.

Zdůraznil-li van Tieghem právě Villemaina a rok 1827, byl si patrně vědom toho, že téhož roku vyslovil G o e t h e své myšlenky o světové literatuře. Goethova Weltliteratur není ovšem zobecněním zkoumaného, srovnávaného materiálu, ale především axiologickým postulátem a historickou prognózou: Doba světové literatury se blíží, praví Goethe Eckermannovi, a každý je povinen pečovat o urychlení toho. Je dostatečně známo, že Goethe si tuto Weltliteratur představoval jako soubor vrcholných děl všeho lidstva. Chtěl touto vizí čelit rozpadu osvícenského universalismu, který prožíval ve svém mládí, a nástupu stále ostřejšího nacionalismu, jehož první následky sledoval a soudil ve zralém a kmetském věku po napoleonských válkách. Méně známo je to, že Goethe měl také už určité představy o střídání uměleckých epoch, o síti a interferenci vlivů jdoucích od různých národů, tedy představy, které by sdílel a ocenil teoretický komparatista. Ale pokračovatelům uča-

roval hlavně básníkův programový ideál všelidských literárních hodnot a u epigonů záhy vznikla otázka, co k nim patří a co nikoli. Formulace takové otázky už vlastně předem vylučuje zkoumání mezinárodního literárního procesu a jeho rozmanitých rovin, mezi nimiž tvorba masová, triviální, frenetická, pouliční, pololidová a lidová zaujímají zdaleka ne bezvýznamné místo. Do popředí se pak naopak dostává sestavování jakéhosi vrcholného repertoáru, tedy selekce více nebo méně subjektivního rázu.

Dlouhá řada učených pojednání, počínající Elsou Beil ("Zur Entwicklung des Begriffes Weltliteratur", 1915) a pokračující mj. K. Vosslerem ("Nationalliteratur und Weltliteratur", 1928), F. Strichem ("Goethes Idee einer Weltliteratur", in: "Dichtung und Zivilisation", 1928) a dalšími, nedokázala odstranit základní nedorozumění plynoucí pro vědeckou komparatistiku už ze samotné koncepce výběrového "Pantheonu", jak to brzy po Goethovi nazval E. Quinet. Nepomohl ani výrazný titulek Farinelliho, který takovou světovou literaturu nazval snem ("Il songo di una letteratura mondiale", 1923). S t r i c h sám sice věci aspoň částečně modifikoval, když místo hesla Weltliteratur navrhl termín Weltliteraturgeschichte. Současně se Strich postavil proti názoru zahrnujícímu do světové literatury všechnu dosavadní tvorbu lidstva; toto druhé krajní pojetí odvádělo od skutečného srovnávání k pouhé inventarizaci a nepřehlednému popisu a bylo odmítnuto právem. Ale Strich věci současně zase zkomplikoval, když znovu zdůraznil hodnotový princip a prohlásil, že světově významná je ta literatura, která vytvořila národní svéráz i všelidské hodnoty a působila na jiné literatury ("Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte", 1930).

Odtud se pak proud zastánců Weltliteratur dostal na bludné cesty. Výběr podle měřítka všelidské hodnoty se přenesl z jednotlivých děl na celé literatury a učení nacisté mohli klást otázku, které literatury vstupují do této světové literatury a které nikoli.

V polemice s touto tezí bylo už použito moderního pojetí littérature générale, jak je vypracoval P a u l v a n T i e g h e m . Toto pojetí vznikalo a postupně krystalizovalo ve francouzské komparatistické škole i u Tieghema samého od počátku XX. st. Aniž bychom mohli jmenovat všechny, kdo se na tom podíleli, naznačme aspoň několik bodů celé linie. L.-P. Betz upozornil mj. na specifickou problematiku mezinárodních literárních proudů ("Internationale Strömungen und kosmpolitische Erscheinungen", in: "Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte", 1902); Tieghem poprvé načrtl své pojetí srovnávací literatury ("La notion de littérature comparée", Revue du Mois 1906), P. Hazard nastolil otázku roztřídění komparatistické práce ("La classification des travaux en littérature comparée", Revue universitaire 1913; srov. také jeho práci z r. 1914), Tieghem formuloval rozdíl mezi srovnanou literaturou v užším smyslu slo-

va a generální literaturou ("La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale", Revue de Synthèse historique 1920) a pojednal o poměru vlivů a analogií ("Influences et simultanéités en histoire littéraire", The Romanic Review 1929). Ve 20. letech už také Tieghem vydal dvě velké syntézy, kde svá metodologická kritéria prakticky propracovával a ověřoval. Z této konkrétní historickosrovnávací práce mu plynulo závažné poznání, že za daného stavu lze syntetizovat pouze materiál ve vymezené kulturně geografické oblasti a že výsledkem není ještě "světová literatura" ani literatura v širokém smyslu "internacionální".

Po těchto zkušenostech teprve přikročil Paul van Tieghem k definitivní formulaci svých metodologických názorů v díle "La littérature comparée" (1931; zde odkazujeme na 3. vydání 1946, nepatrně pozměněné a bibliograficky doplněné). Generální literatuře je věnována celá třetí část knihy (169 - 213). Hned úvodem zde Tieghem vykládá, proč a jak dospěl k dvojímu významu termínu littérature comparée. V širším smyslu, jak patrno už z názvu knihy, rozumí jím stále celou literární komparatistiku. V tom je především implikováno, že Tieghem nepřijímá dělení na nějaké srovnávací studium a generální studium literatury, které se někde objevovalo před ním i po něm. (Po válce také zvl. u E. Georgieva, "Obšto i sravnitelno slavjansko literaturoznanie", 1965; zevrubný rozbor a hodnocení tohoto spisu podal Frank Wollman, Slavia 36, 1967, 115 - 128.) Tieghem zdůrazňuje, že littérature comparée zaměřená pouze na binární vztahy, tedy to, čemu říká littérature comparée proprement dite, nevyčerpává celou problematiku literární komparatistiky (169). Má své speciální pracovní postupy a kritéria, a také svou tematiku, jak to bylo již vyloženo v předcházejících částech knihy. Podobně se nyní snaží Tieghem propracovat kritéria toho úseku komparatistiky, kde se zkoumá větší počet elementů různého národního původu a kde vystupují do popředí skutečně mezinárodní jevy a problémy. "Histoire générale de la littérature, nebo krátce littérature générale se jmenuje ten druh výzkumu, který se obírá fakty společnými více literaturám, ať již jde o vzájemné závislosti, nebo o koincidence" (174). Liší se jak od jednotlivých národních literatur, od psychologického, či estetického studia literatury a od vlastní "srovnané literatury", tak od dějin universální, tedy světové literatury ("L´histoire littéraire générale n´est pas non plus l´histoire littéraire universelle", 174). Generální literatura - dodává Tieghem (ibid.) - má dosti široký internacionální zorný úhel a současně může studovat velmi ohraničené problémy ve velmi krátkých obdobích; charakteristické pro ni je prostorové rozpětí, geografická šíře.

Z toho už vyplývá rámcové rozdělení práce do jednotlivých oblasti, k nimž Tieghem (175)připojuje hned instruktivní příklady: "A. Nacionální literatura: místo 'Nové Heloïsy' ve francouzském románu XVIII. st. - B. Internacionální literatura. a) Littérature com-

parée: Richardsonův vliv na romanopisce Rousseaua. - b) Littérature générale: evropský sentimentální román pod vlivem Richardsonovým a Rousseauovým."

Prostorové, geografické vymezení pojmu generální literatury je tedy jen jednou stránkou věci. Druhou a podstatnější stránkou je obsahové vymezení, vytyčení specifických problémů a úkolů, jemuž také Tieghem věnuje hlavní pozornost. Praví především: "Generální literatura se snaží integrovat to, co jiné metody diferencují; je tudíž současně jak přesnější, tak abstraktnější" (177). Ponechává historikům národních literatur - pokračuje Tieghem - vše, co se týká jednotlivých spisovatelů individuálně a jednotlivých literatur kolektivně. Podobně ponechává badatelům ve vlastní srovnávací literatuře vztahy mezi dvěma spisovateli, mezi dvěma literaturami, kontakty, napodobení, prameny, překlady, šíření děl a roli prostředníků mezi dvěma literaturami (ibid.). Generální literatura "však neustále používá výsledků dosažených srovnávací literaturou v užším smyslu slova: tato vzájemná výměna idejí a forem, tyto vlivy, tyto reakce jsou cenná fakta, jež /generální literatura/ vyzvedá z jejich izolace, aby je přiblížila jiným analogickým /faktům/, aby je kombinovala a sestavila v celky /ensembles/. Rozumí se samo sebou, že se nesnaží nahradit ani literární dějiny jednotlivých národů, ani srovnanou literaturu. Paralelně s nimi a po nich buduje syntézu odlišného typu" (177 - 178).

Vlastní předmět generální literatury, hlavní problémy a skupiny jevů, které do ní patří, probírá pak Tieghem ve zvláštní kapitole (184-199). Shrneme-li stručně, jsou to jednak paprskovité vlivy, mezinárodní literární módy, skutečné mezinárodní proudy, - jednak projevy simultánnosti jiného druhu, tj. podobnosti bez vlivu, při čemž se v rámci generální literatury mají zkoumat také jejich možné příčiny. Tento výčet by ovšem ve světle dalšího vývoje literární komparatistiky musil být zpřesněn a doplněn (sám Tieghem dodal později srovnávací studium žánrů), ale i ve své původní podobě ukazuje, že generální literatura byla v Tieghemově pojetí charakterizována také určitým specifickým předmětem. Tieghemovo pojetí generální literatury bylo vědeckokritickou alternativou pojmu Weltliteratur, který byl nadále příliš mlhavý a snadno se spojoval s rozmanitými historiosofickými představami. Zatímco Weltliteratur zůstávala postulátem, byla generální literatura už nálezem: označovala literární strukturu určitého internacionálního společenství zjištěného v určitém kulturně historickém prostoru. Tieghem sám si ověřil existenci takového společenství v oblasti západoevropské, resp. západoevropsko-americké. Uvědomoval si ovšem, že nemá potřebné předpoklady k tomu, aby se pokusil o celoevropskou syntézu kontinentální, která by vzala náležitě v úvahu generální jevy středoevropské a východoevropské, tedy především slovanské, a hledal v této oblasti spolupracovníky.

Tieghemovo pojetí dobře pochopili dva jihoslovanští badatelé, I v o H e r g e š i ć ("Poredbena ili komparativna književnost", 1932) a A n t o n O c v i r k ("Teorija primerjalne literarne zgodovine", 1936). Podchytili také dvojpólovost Tieghemova konceptu, kde generální literatura jednak nahrazuje širší a mlhavou světovou literaturu, jednak už vystihuje regionální mezinárodní spojitosti. Oba proto zdůraznili a do této souvislosti uvedli oblastní syntézy, především syntézy slovanských literatur od Šafaříka, Eichhoffa, Talvj přes Pypina, Karáska, Dorošenka až po Brücknera, Máchala a Franka Wollmana. Ponechali samozřejmě stranou diskuse a polemiky o možnosti jednotného uchopení látky slovanských literatur, o jejich společenství, o společném dědictví (u Mazona patrimoine commun), o domnělém kulturním schizmatu a o předmětu slovanské filologie (Jagić, Mazon, Iljinskij, Brückner, Weingart, Lednicki, Horák, F. Wollman, Goląbek, Hruševskyj aj.): námitky proti syntetickému zpracování slovanských literatur musily se jim ve světle Tieghemova pojetí jevit jako podružné, ne-li přímo bezpředmětné.

Ale právě tyto věci náhle nabyly prvořadého významu, když do sporů o srovnávací studium slovanských literatur zasáhly politickoideové záměry velkoněmecké. Vnesl je tam především docent pražské německé university K o n r a d B i t t n e r ("Methodologisches zur vergleichenden germanisch-slavischen Literaturwissenschaft", Germanoslavica 3, 1935; 1 - 18, 241-276). Právě on, a to i v protikladu k pozitivní německé vědecké tradici, ztotožnil Weltliteratur se společenstvím výtvorů a vztahů v germánsko-románské oblasti a položil onu uměle konstruovanou otázku, které národní literatury vstupují či nevstupují do světové literatury. Z Fritze Stricha vzal právě to nejslabší, totiž představu skoro biologickou, že Weltliteratur je jakýsi živý organismus, jemuž slouží národní literatury jako údy (Glieder). Podíl slovanských literatur na literatuře světové nejdříve zpochybnil, potom připustil, že do ní vstupují jednotlivě, a to ve vztahu k literatuře germánské, tj. především německé.

F r a n k W o l l m a n v polemickém spise "K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské"(1936) opřel se při zdrcující kritice Bittnerových tezí zejména o Tieghemovo pojetí generální literatury, prokázal nutnost a historickou oprávněnost zkoumání mezislovanských vztahů právě ze stanoviska světové a generální literatury, zdůraznil význam genetických souvislostí slovanské ústní slovesnosti a význam vědomí sounáležitosti Slovanů jako literárního faktoru (15 - 17, 92 et pass.). Bittnerovu otázku, zda do světové literatury vcházejí slovanské literatury jako jednota, či jako uzavřené, svéprávné, užší celky národní, odmítl Wollman jako metodologicky nesprávnou (93): "Do světové slovesnosti - ať už to chápeme jako genetickou vyvíjející se existenci nebo přímo jako vědecký systém,

zobrazující tento organismus, tedy jako schematický komplex - vcházejí ze slovanských literatur, tak jako z jiných literatur, jen jednotlivé tvary se svými vztahy genetickými." (Srov. podrobně v recenzi K. Krejčího, Slavia 15, 1937-38, 251 - 255, kde je také celková analýza polemiky a ocenění nových vědeckých metod užitých Wollmanem.) Některá díla - dovozuje Wollman dále - jsou uzavřena do rámce národní tradice, jiná spolutvoří tradici mezislovanskou, která se pak jeví jako "menší kruh v kruhu, tedy jako organický systém slovanské slovesnosti v ohrommém organickém systému světové slovesnosti", jako "malý schematický komplex ve velkém schematickém komplexu" (93 - 94). "V tomto smyslu se tedy může a musí mluvit o jednotném systému nebo o organickém systému slovanské slovesnosti. Nepochopení tohoto literárněvědného komparačního stanoviska přičítám starofilologickému a ideologickému aspektu na literatury, ne-li šovinismu, který z politických důvodů přeceňuje fakt jedné národní literatury, vytvářeje mystiku národnosti, aniž si chce uvědomiti, že literární struktury, v podstatě internacionální, také národy tvořily, šovinismu, který vede druhdy konec konců k jasnému protislovanskému stanovisku, zakrývanému důvody jen zdánlivě vědeckými" (94 - 95).

Ze stanoviska vědecké komparatistiky a v odporu proti nacionalismu akcentoval Wollman mezinárodní genetické a strukturní vztahy literárních děl a hustší sítě těchto vztahů v různých oblastech, které představují

úseky studia světové literatury. Tieghemovu představu generální literatury, která byla vypracována jako alternativa nejistého koncep Weltliteratur a stála ještě v jeho blízkosti, vzta l Wollman jak na světovou literaturu, resp. na širší mezinárodní kruh, tak na její úseky, na užší oblastní kruhy, které širší syntézu umožňují:"Má-li generální (obecná) slovesnost světová své vědecké oprávnění, má je také generální (obecná) slovesnost slovanská. Má dokonce methodicky oprávnění větší: neboť vědecký systém slovanské slovesnosti připravuje teprve systém světové slovesnosti. Platí tedy bez výhrady také pro synthesu slovanskou Tieghemova methodická zásada: 'La synthèse doit se construire progressivement et parallèlement à l´analyse'" (97).

Posuzováno z hlediska morfologie a sémantiky termínu generální literatura, zdůrazňoval Wollman zejména onu "generálnost" danou existencí internacionálních souvislostí, představu jejich vědeckého komplexu, určitého zjištěného schematického systému vztahů a struktur v daném prostoru.

Představu generální literatury F. W o l l m a n dále propracovával v poválečném období, a to počínaje statí "Naše pojetí slovanské filologie a její dnešní úkoly" (Slavia 18, 1947-48), kde shrnul výsledky polemiky, a konče posledními studiemi napsanými v letech 1967-69 v souvislosti v VI. mezinárodním sjezdem slavistů. Své poslední stanovisko formuloval zejm. ve sjezdové přednášce pod názvem "Generální literatura, její

funkce světová a mezislovanská" (in: "Čs. přednášky pro VI. mezin. sjezd slavistů", 1968, 181 - 188). Zde vytkl už zřetelný rozdíl mezi stále hypotetickou světovou literaturou a generální literaturou. "Srovnávací probádání podobností a vztahů slovesných v jednotlivých kulturních oblastech, regiónech, zónách a dobách je nutný stupeň k dosažení poznatků, ze kterých se dá usuzovat na světový slovesný proces" - praví Wollman (183) a podává pak určitou představu konkrétních literárních komplexů a kulturních prostorů, z níž plyne také metodologické stanovisko k pojmu a termínu generální literatura: "Internacionálně generální problematika, která spojuje několik, někdy mnoho literatur, je před našimi zraky. Nejlepším dokladem internacionálně generální literatury ... je sovětská literatura. Není to suma literatur, ale je to všecko to, co vytváří celistvost tohoto souboru. Tu celistvost je hledat především ve významové, tj. ideové a emocionální oblasti, v tematice i ve formové tradici... Ale uznáme-li generální problematiku literární v tomto politickém útvaru, kulturním regionu, nemůžeme ji nevidět jinde, např. v čínské, japonské, indické, perské, arabské atd. literatuře... Nemůžeme nevidět generální problematiku literární v rámci západoevropském... A hned nám ovšem vyvstane na mysli generální problematika latinskoamerických literatur. A už se hlásí také generální problematika literatur afrických národů... Na evropském kontinentu se nyní pevně rýsuje sovětská literatura (slovesnost) s přesahem do Asie a tzv. atlantická literatura (slovesnost) s přesahem do Ameriky. Mezi nimi je oblast (region) literatur (slovesností) středoevropských a balkánských, tedy především západoslovanských a jihoslovanských" (184). Internacionálně generální metodické postupy se Wollmanovi jeví jako "záchytné srovnávací síto", jímž se zjišťuje nacionální svéráz i zákonitosti "toho světového procesu, který trvá nebo se uskutečňuje hypoteticky a na který se usuzuje ze zachycených generálních zákonitostí" (183). "Každý slovesný výtvor už svým jazykem hlásí se k určité národní literatuře a k její struktuře předmětově, významově i formově. Ale zároveň konverguje také do struktury internacionálně generální slovesnosti svého kulturního prostoru" (186).

Takto domýšlel F. Wollman to, co plynulo především z teorie a praxe české srovnávací školy a sovětské školy, jejíž vývoj soustavně komentoval na stránkách poválečné Slavie. To se týká zejména představy mezinárodních literárních regiónů a zón uplatňované od konference komparatistů v Moskvě 1960. I. G. N ě u p o k o j e v o v á pojala pak tuto otázku do svého návrhu koncepce mnohosvazkových dějin světové literatury ("Metodologičeskije principy postrojenija 'Istorii vsemirnoj literatury' /Vvedenije k Prospektu/", 1965, 19): "Velký význam při organizaci materiálu má zkoumání synchronních literárních procesů v literaturách spjatých v daném období historickým a kulturním společenstvím (obščnost´ju), nebo blízkostí podmínek svého

vývoje. Takový 'regionální' způsob zkoumání ('regionální' v širokém smyslu, jako vztah dané skupiny literatur, historicky vzájemně spojených, k světovému literárnímu procesu) dodává naší představě o tomto procesu lepší měřítko, dovoluje jasněji vidět jak obecné zákonitosti vývoje nacionálních literatur ve shodných podmínkách, tak také svérázné projevy těchto zákonitostí v různých literaturách. Dovoluje také při výzkumu široce uplatnit takový důležitý nástroj poznání zákonitostí společenského vývoje, jakým je historickosrovnávací metoda, která, je-li podřízena obecným principům marxisticko-leninské metodologie zkoumání společenských jevů v jejich historické konkrétnosti, dává nové možnosti širokých zobecnění."

Termínu generální literatura, jeho definici a jeho distinkci v poměru k národní literatuře, srovnané literatuře, k ostatním uměním, k historii a k estetice věnuje mnoho pozornosti S i m o n e J e u n e v knize "Littérature générale et littérature comparée - Essai d´orientation" (1968). Praví, že až donedávna byl certifikát o studiu generální literatury (certificat d´études littéraires générales) generálním jen proto, že nepředstavoval žádný přesný program. To je hodnocení až překvapivě kritické, když autor mluví o zemi, kde literární komparatistika má tak bohatou tradici už od 20. let XIX. st. Nicméně Jeune prohlašuje, že tento stav změnila teprve nedávná reforma vysokoškolského studia a konstatuje: "Výuka dějin generální literatury (histoire littéraire générale), zcela odlišená od /výuky/ francouzské /literatury/, představuje de facto extenzi srovnané literatury." Dodává pak, že vztahy mezi littérature générale a littérature comparée jsou mimořádně těsné a že nelze mluvit o littérature générale, aniž by se evokovala současně littérature comparée (5 - 6). Své názory a poznámky pojmoslovné podává Jeune zvláště v kapitole "Genèse de la littérature comparée". Nejprve porovnává termín generální literatura s termínem histoire littéraire générale, který je uveden v oficiálním studijním programu francouzských universit. Zdá se mu, že littérature générale označuje teoretické studium žánrů, struktur a tendencí bez výslovného zřetele k časovému faktoru, zatímco histoire littéraire générale se obírá chronologií, popisuje směry a vývoj, vyšetřuje prameny, hodnotí vlivy a jejich výsledky (29). Mám za to, že takovéto odstínění nevyplývá z dosavadní praxe ani v rámci francouzské školy: hned Jean-Jacques Ampère, kterého Jeune staví jako teoretika proti Villemainovi jako praktikovi a prvnímu autorovi velkého díla historickosrovnávacího, mluvil přece právě o "histoire comparative des arts et des littératures chez tous les peuples" (36). Správné je proto Jeunovo konstatování, že zobecněl termín generální literatura (29). Toto zobecnění ovšem platí jen v kruhu odborníků; není bez zajímavosti Jeunova doplňující informace (29), že v nakladatelské a knihkupecké praxi se termínem littérature générale označuje umě-

lecká literatura a literární věda (la littérature pure et la critique littéraire).

Hned na počátku kapitoly Jeune definuje "generální literaturu jako tu, jež spojuje navzájem různé literatury národní, a dále jako tu, která staví mosty mezi literaturou a výtvarnými uměními" (29). To je ovšem příliš povšechné (pod spojováním národních literatur i pod mosty k jiným uměním si lze představovat cokoli nebo nic) a nepřihlíží to k dosaženým výsledkům srovnávací vědy (ani francouzské), ba ani ke konkrétním výkladům, které následují a v nichž Jeune dobře uplatnil galský racionalismus a kriticismus. Ukázal především, že vlastní pojem srovnané literatury (a tedy ani pojem generální literatury) nemohl se vyvinout v epoše klasicismu, již proto, že italská, španělská a francouzská literatura se navzájem jevily jako rodné sestry, jako blížení a že tedy nevznikal pocit skutečně "cizí" literatury (30). Formování vědecké komparatistiky je v dalším výkladu dobře historicky odůvodněno a dokumentováno.

To, co Jeune nazývá kuriózním osudem výrazu generální literatura, stojí za stručnou reprodukci: Objevil se patrně dříve než výraz littérature comparée, jistě už u Lemerciera 1817, a to hned ve významu, který bychom nazvali skoro moderním (37). Romantikům okolo r. 1830 se více zalíbilo v "srovnávací literatuře" a generální literatura vedle "světové" (mondiale, universelle) označovala pak studium velkých autorů všech literatur (38). Goethovu Weltliteratur a Quinetův "rozlehlý Pantheon, do něhož budou připuštěny všechny formy krásna", vidí Jeune jako předchůdce málo specializované literární výuky 2. poloviny XIX. st., oněch "velkých historických kavalkád, které poletují po vrcholcích"; má na mysli zejména popularizační kursy generální literatury v USA. Takto chápaná generální literatura byla na evropských universitách (podle Jeuna) pokládána za unáhlenou, povrchní, ne-li přímo za školáckou (38).

"Avšak - praví Jeune poté - slovo bylo konečně znovu přijato jako označení pro určitá komparatistická studia, širší a náročnější než ostatní. Nejde tedy ani tak o světovou literaturu, jako o studium mezinárodních směrů a proudů o větším či menším rozpětí" (38 - 39). A tím už vlastně dostáváme definici metodologicky pojatou; můžeme říci, že ji Jeune odvodil se zřetelem k stavu oboru objektivně.

Zbývá ještě rozlišit littérature comparée a littérature générale. Littérature comparée zkoumá podle Jeuna především vlivy mezi autory nebo mezi národními literaturami; často se vyznačuje minuciózní přesností a protivníci přirovnávají komparatistu k celníkovi, který kontroluje na hranici pohyb zboží: Jeune je připraven hájit kvality dobrého celníka. "Littérature générale se naproti tomu povznáší nad nacionální hranice a nad nacionální hledisko. Vypracovává syntézy. Jejím východiskem není jednotlivý autor nebo ze-

mě, ale element povýtce internacionální: téma nebo typ, literární žánr, směr" (39).

Jeune pak shrnuje poněkud figurativně, přesto však dost přesně to, co stále ještě je celkem v souladu se zkušenostmi srovnávací vědy a s pregnantními tezemi van Tieghemovými: "Zatímco littérature comparée tká svého druhu pavučinku mezi autory z různých literatur, littérature générale, tato komplexní síť literárních interkonexí, využívajíc nálezů littérature comparée, jde dále" (39 - 40). Je s podivem, že na tomto místě Jeune opouští racionální koncepci van Tieghemovu a uzavírá takto: Littérature générale "napíná obrovské 'velum', nebo staví rozlehlou kopuli nad nacionálními literaturami" (40). Tím vlastně už definovaný pojem a termín generální literatura znovu rozmělňuje a ruší její odlišení od Weltliteratur, od výběrových Pantheonů všeho druhu a popularizujících kavalkád. Vysvětlení tohoto skluzu se najde na konci knihy (143), kde Jeune shrnuje polemiku mezi francouzskou a americkou školou a vyvozuje z toho jakési usmíření, toleranci, a dokonce vzájemnou podporu obou koncepcí (tuto kapitolu nazval "L´unité dans la diversité").

Zjištění, že přímá polemika skončila, neznamená ovšem ještě, že by zmizely specifické rozdíly dané už základními podmínkami, v nichž její účastníci pracují, stanovištěm, z něhož literární materiál obzírají. Nacionální členitost Evropy a její tíhnutí k diferenciaci a naproti tomu Severní Amerika a její převážně in-

tegrační trendy, prostor, kde kontinentálnost, státnost a nacionálnost se do značné míry překrývají - to je rozdíl, který má závažné důsledky i v literární komparatistice. Obviňování francouzských účastníků diskuse z nacionalismu a amerických účastníků z denacionalizace literatury nebylo beze vztahu k oněm rozdílným podmínkám a zorným úhlům. S nimi souvisí i rozdílný poměr k pojmu generální literatura a rozdílný obsah, který se do tohoto pojmu vkládá.

Doznění polemiky ovšem také neznamená, že by se mělo v zájmu kompromisu zapomenout na to, k čemu dospěl van Tieghem. H e n r y H. H. R e m a k , jeden z někdejších představitelů "amerického" hlediska (to slovo dává sám do uvozovek), se nesnaží sloučit protiklady, ale hledí se vědecky vyrovnat jak s názory van Tieghemovými, tak s pojmem a termínem generální literatura vůbec, přestože nadále - ze svého zorného úhlu - je "spíše ochoten věřit, že striktní dělba práce mezi odborníky pro nacionální literaturu, srovnávací literaturu a generální literaturu není ani proveditelná, ani žádoucí" ("Comparative Literature. Its Definition and Function", in: Comparative Literature. Method and Perspective", 1971, 16).

Remak začíná tím, že termínu generální literatura se nejdříve užívalo (v USA ovšem) pro věci, které nezapadaly do přihrádky žádné katedry; někdy se jím označují trendy, problémy a teorie vzbuzující "obecný" zájem (of "general" interest); do této kategorie

byly zařazovány sbírky textů a studií nebo komentářů vztahujících se k řadě literatur. Remak správně připomíná, že termín generální literatura stejně jako termín světová literatura nepředpisuje sám o sobě srovnávací postup, že takové kursy a publikace z "generální literatury" mohou být výbornou základnou pro srovnávací studium, ale samy nemusí být nutně srovnávací. Dodává, že značná mlhavost termínu byla v Americe dokonce jeho výhodou.

Tieghemovu definici generální literatury uznává Remak za daleko přesnější a soudí, že tato definice zasluhuje pozornost, ačkoli prý nebyla široce přijata za hranicemi Francie. Pokládejme toto poslední tvrzení především za prostředek diskuse: sám Remak poznal, že jde o vážné teze a vážného předchůdce. Tieghemův krajan Jeune by to měl pokládat za lekci; on totiž odbyl Paula van Tieghema jedinou znevažující a hrubě nesprávnou poznámkou pod čarou (o.c. 7), že A.-M. Rousseau a C. Pichois právě vydali knihu, která "nahrazuje" Tieghemovu "La littérature comparée".

Z třetí části Tieghemova spisu Remak (14) zhuštěně reprodukuje diferenciaci úkolů dějin národní literatury, littérature comparée a littérature générale. K tomu dodává tuto svou obraznou interpretaci: "Vyjádřeno vizuálně, byla by národní literatura studiem literatury uvnitř hradeb (within walls), srovnaná literatura přes hradby (across walls) a generální literatura nad hradbami (above walls - lépe by to vystihovala slovenská předložka "ponad")." Je to dosti názorné, ale je v tom ovšem i malý posun: to, co si Tieghem (175) představuje spíše jako možné roztřídění tří "disciplin", nebo "domén" vedle sebe ("on peut sérier ainsi les trois disciplines"), jeví se u Remaka (14) stupňovitě jako tři roviny, úrovně nad sebou ("three consecutive levels"). Další interpreti by z toho mohli vyvodit i onu hierarchizaci s generální, světovou, globální, či jinou literaturou jako "rozlehlou kupolí nad nacionálními literaturami" (Jeune 40), která se u Tieghema nenajde.

Velmi dobře vystihl Remak (15) to, že van Tieghem sledoval svým rozdělením littérature comparée a littérature générale především účelnou dělbu práce. Avšak tato dělba se Remakovi nezdá dost dobře proveditelnou v praxi, proto závěrem soudí (16): "Přikláníme se /spíše/ k názoru (We are inclined to think), že přísná dělba práce mezi odborníky pro národní literaturu, srovnávací literaturu a generální literaturu není ani proveditelná, ani žádoucí. Odborníci pro národní literaturu by si měli uvědomit povinnost rozšířit své perspektivy a jednat podle toho a měli by být povzbuzováni, aby tu a tam podnikali exkurze do jiných literatur nebo sfér spjatých s literaturou. Odborníci pro srovnávací literaturu by se měli čas od času vracet do vymezenějších oblastí některé národní literatury, aby se ujistili, že aspoň jednou nohou stojí na pevné půdě." Pokud jde o možnost "přísné dělby práce", do-

dává ještě pod čarou (pozn. 16): "Stejně nepřijatelný, protože umělý je kompromisní návrh Wernera P. Friedericha, že by se odborníci pro srovnávací literaturu mohli omezit při vyučování na 'francouzský systém', avšak při výzkumech by si mohli dopřát 'americké hledisko'."

Také citovaný názor z r. 1958 byl pronesen pod dojmem francouzsko-americké polemiky, která zřejmě ovlivňovala mnohé metodologické úvahy na obou stranách. Sama otázka pojetí generální literatury se však takto u Remaka i Friedericha změnila v otázku jinou, která, zdá se, vyplynula ze zvláštností vývoje americké komparatistiky jako oboru badatelského, a především universitního. Je fakt, že Tieghem ve své instruktážní příručce pojednává nejen o koncepci, vymezení a rozčlenění oboru, ale zdůrazňuje také (21) potřebu odborníků-komparatistů, a mluvě o jejich "výzbroji" lingvistické a faktografické (64 - 67), konstatuje nutnost určitých pracovních specializací prostorových (např. anglo-francouzské vztahy) a časových (např. renesance, klasicismus, romantismus nebo současná evropská literatura). Avšak pokud vím Tieghem nikde nenavrhuje, aby se komparatisté rozestoupili na odborníky pro srovnávací literaturu a odborníky pro generální literaturu. Bylo by to ostatně v rozporu s jeho pojetím srovnávací literatury (littérature comparée) jako oboru a s jeho návrhem rozdělení předmětu literárněvědného zkoumání na (A) národní literaturu, (B) mezinárodní

literaturu a v jejím rámci dále na (a) srovnanou a (b) generální literaturu (Tieghem 175, 170 et pass.).

Pojem internacionální literatury a závěrečnou programovou kapitolu (Vers l'histoire littéraire internationale) nevzal Remak ve své diskusi s Tieghemovými tezemi v úvahu. Pokud jde přímo o generální literaturu, omezil se Remak na Tieghemovo "prostorové" vymezení a ponechal zcela stranou jeho vymezení věcné a Tieghemův výčet hlavních problémů generální literatury: paprskovité vlivy, internacionální módy a proudy, podobnosti bez vlivů a jejich možné příčiny. Aniž se vyrovnal s Tieghemovými poměrně zevrubnými výklady právě o těchto věcných, obsahových aspektech konceptu generální literatury a "skutečně internacionální" literatury, uzavřel Remak (16 - 17) svou diskusi s ním - prozatím - takto: "Žádný z diskutovaných termínů není úplně vyjasněn. Překrývání existuje mezi všemi. Nicméně definice a distinkce národní a srovnávací literatury je dostatečně jasná, aby mohla být užitečná. Hlásíme se k širší (more inclusive) 'americké' koncepci, ale současně naléháme, aby témata, která mají být zahrnuta do této oblasti, byla podrobena užšímu výběru na podkladě přísnějších kritérií než dosud. Světová literatura jako literatura tak mimořádného významu a ohlasu, že získala mezinárodní pozornost, je užitečný (serviceable) termín, ale nesmí se ho užívat nepřesně jako svého druhu alternativy za srovnávací literaturu, nebo generální literaturu. Nutno

doufat, že se vyvarujeme termínu generální literatura, kdykoli je to možné. Znamená, přinejmenším v současné době, příliš mnoho různých věcí pro příliš mnoho lidí. Na jeho místě bychom měli používat pro zamýšlenou konotaci synonym: srovnávací literatura nebo světová literatura nebo západní literatura nebo literární teorie nebo struktura literatury nebo prostě literatura podle toho, o jaký případ jde."

Jenomže, dodáváme k tomu, bylo by třeba nejdříve dokázat, že všechny ty rozmanité věci se skutečně termínem generální literatura vážně označují. Občasné nadužívání termínu z nedorozumění nebo neporozumění není ještě důvodem, abychom se ho vzdali. To bychom se brzy musili vzdát většiny termínů vůbec. Ostatně klauzule "kdykoli je to možné", připojená z opatrné zkušenosti, naznačuje, že vždy to snad ani není možné ani při stanovisku Remakově: fakt a pojem je přece jen před našimi zraky a otázkou je spíše jeho účelné terminologické vyjádření.

Narážíme ovšem občas na to, že termín generální literatura působí obtíže některým pracovníkům v komparatistice nebo se nesetkává s jejich souhlasem, i když chápou jeho pojmový obsah a i když jinak projevují velký smysl pro terminologii a její metodologickou náplň, ani nehledí na věci z toho zorného úhlu, z něhož se skoro nebo zcela kryje nacionálnost, regionálnost resp. zonálnost a kontinentálnost. Termín generální literatura se jim jeví jako příliš zatížený rozmanitými významy,

které byly do něho vkládány, a jako těžko odlišitelný od termínu světová literatura, s nímž byl někdy zaměňován. Otázku, zda termín generální literatura není v důsledku toho příliš opotřebován, a zda proto nemá být opuštěn a nahrazen, nelze ovšem šmahem odbýt. Stárnutí termínů je faktem, stejně jako je faktem i renesance termínů. Rozhodnutí záleží obyčejně na řešení otázky, čím termín nahradit. Kdybychom místo o generální literatuře mluvili o nadnárodních literárních celcích, jak se navrhuje, sotva to bude terminologicky výraznější, nehledě k tomu, že nadnárodnost může být odiózní přes ujišťování, že tím není míněna beznárodnost; nejde ani o celky sensu stricto. Kdybychom mluvili o literárních zónách, znamenalo by to zase nadměrné povýšení zóny, pojmu především geografického, a přílišné zdůraznění hranic takové zóny, ačkoli ve skutečnosti máme spíše na mysli konvergence; představu zonálních hranic zkompromitovali ostatně nedávní hlasatelé hochkultury. Kdybychom termín generální literatura všude nahradili termínem zonální, resp. regionální struktury, akcentovali bychom jen jiné substantivum s rozmanitými možnými významy. Kdybychom zvolili výraz zonální literatura, mohli bychom brzy narazit na podobné potíže, rozpaky a námitky jako s generální literaturou. Výraz mezinárodní společenství by zase byl nepřesný, protože jde přece o to pracovně označit literární výsledky takového historicky vzniklého, poměrně stabilního a současně proměn-

livého společenství. - Ostatně termín generální literatura je živý - o tom svědčí zde dokumentované diskuse o něm - a užívá se ho ve vědecké praxi - o tom svědčí práce jednotlivců i kolektivů.

Slavomír Wollman

VELKOMORAVSKÁ LITERÁRNÍ ŠKOLA

Slovního spojení velkomoravská literní škola použil jako termínu poprvé významný český paleoslovenista J o s e f V a š i c a . Nešlo o okamžitý nápad, ale o logický výsledek dlouholeté objevné badatelské práce se staroslověnskými literárními památkami, jejíž plody shrnul do dosud nepřekonaných "Literárních památek epochy velkomoravské" (Praha 1966, dále jen Vašica). Podívejme se na nový Vašicův termín trochu blíže a snažme se zjistit, zda může být přínosem pro literární historii a zda odpovídá požadavkům kladeným na literární termín.

Vašica si povšiml určitých výrazných společných prvků, jimiž se vyznačují díla velkomoravského písemnictví. Ve své knize se zabýval tímto okruhem literárních památek: překlady biblických textů, dvě předmluvy k slovanskému překladu evangelia, sinajský zlomek mešní liturgie, slovanská liturgie sv. Petra, Kyjevské a Vídeňské listy, písňový kánon o sv. Dimitriovi, hymny na svátek Konstantina, zpovědní řád velkomoravský, Frizinské památky, Řeč o přenesení ostatků sv. Klimenta (Chersonská legenda), adhortace k soudcům-knížatům, překlad nomokánonu, Zakon sudnyj i ljudem, penitenciál Zapovědi, staroslověnské legendy o Konstantinu a chvalořeč o Konstantinovi a o obou věrozvěstech. (Okruh velkomoravských literárních památek

se už vcelku ustálil; pro srovnání lze uvést novější práci F. V. M a r e š e "Konstantinovo kulturní dílo po 1100 letech", Praha 1970, zejména pak tabulkově zpracovaný Přehled zachovaného díla cyrilometodějského podle literárních druhů na str. 25.)

Hned na počátku kapitoly nazvané Velkomoravská škola literární (Vašica, 85-87) říká o těchto společných prvcích: "V tomto souboru, který představuje literární památky velkomoravské, jeví se přes žánrovou rozmanitost jistý jazykový i myšlenkový soulad. Bylo to dílo inspirované osobnostmi světového významu, které si k jeho uskutečnění dovedly najít oddané a schopné spolupracovníky. Bez nadsázky možno mluvit o literární škole velkomoravské, která zvláště za druhé období Metodějova arcibiskupství (874 - 885) rozvinula bohatou činnost překladatelskou i původní." K tomuto jasnému a přesnému vymezení pojmu lze dodat snad jen to, že v souboru literárních děl vzniklých na Velké Moravě nezjišťujeme jen soulad "jazykový i myšlenkový", ale také - a to rozhodně v neposlední řadě - l i t e r á r n í s o u l a d , patrný především v oblasti poetiky (podrobněji o tom pojednávám ve stati "Struktura a typ staroslověnského písemnictví velkomoravského období", Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů, v tisku).

Charakteristické pro termín, který se rodí (tedy termín in statu nascendi), je, že není užíván jednotně a v jednotné podobě. I u Vašici dochází k vytvoření

několika variant i synonymních výrazů. Díky jim můžeme i dnes ještě sledovat cestu, která přivedla ke konečnému řešení.

Nejde tu jen o drobné varianty, jako např. je literární škola velkomoravská (změněný slovosled) nebo moravská literární škola, kde jde jen o zjednodušenou, zkrácenou podobu termínu, o jakousi pracovní variantu, kterou lze užít jen tehdy, jestliže je z kontextu zřejmé, že Morava = Velká Morava.

Mluví se však také o velkomoravském literárním středisku (Vašica, 87), případně o velehradském literárním středisku (Vašica, 21). Tato spojení neužívá autor jako termín, ale pouze jako variantní prostředek (v prvním případě i ze stylistických důvodů) k označení pojmu velmi blízkého nebo totožného s pojmem vyjádřeným termínem velkomoravská literární škola.

O něco volněji je s tímto termínem spjato spojení moravská (= velkomoravská) literární družina (Vašica, 86; 85). Synonymicky je slova družina použito se školou ve významu Metodějova družina = Metodějova škola, když se hovoří o autorovi (autorech?) velkomoravských Životů (Vašica, 89). Zde ovšem dochází současně k jemné smyslové nuanci: pojem Metodějova škola se nekryje cele s pojmem velkomoravská literární škola, ale ukazuje na její druhou, metodějovskou fázi ...

Z uvedených příkladů vyplývá, že Vašica pociťoval už delší dobu teoretickou i praktickou potřebu vytvoření adekvátního termínu a že se snažil najít jeho nej-

vhodnější podobu. Přes určité váhání, tak typické právě pro hledání termínu, je výsledná situace jasná: Vašica vybírá spojení velkomoravská literární škola (zatím s volným slovosledem a s možností v jednoznačné souvislosti zkrátit velkomoravská na moravská). Název jedné z nejdůležitějších kapitol zní výslovně Velkomoravská škola literární - nikoli tedy středisko nebo družina. Vašica podal své řešení pro tento termín a je otázkou budoucnosti, zda se z něho stane skutečný terminus technicus. Teoretické předpoklady k tomu, jak jsme viděli a ještě uvidíme, nesporně má, ale v těchto záležitostech patří výdy poslední slovo praxi.

Termín velkomoravská literární škola byl vytvořen per analogiam. V pracích věnovaných staroslověnské literatuře se dnes už běžně hovoří o ochridské a přeslavské literární škole (v jasné souvislosti se vynechává obyčejně slovo literární). Např. E. G e o r g i e v nazývá kapitoly: Sǎzdavaneto na Ochridskata knižovna škola a Sǎzdavaneto na Preslavskata knižovna škola (v knize "Razcvetǎt na balgarskata literatura v IX - X v.", Sofija 1962; B l . K o n e s k i nazval svou studii "Ohridska književna škola" (Slovo 6-8, 1957, 177-194) atd. Pro zajímavost ještě dva citáty ze "Slovanských literatur", díl I. (Praha 1922, str. 18). J a n M á c h a l píše o Klimentovi: "Shromáždiv kolem sebe veliký počet učedníků, zřídil v Ochridě zvláštní školu literární, jejímž předním úkolem bylo vzdělávati písemnictví církevně-slovanské

v duchu cyrilo-metodějském. (...) Jiné středisko se silným vlivem byzantským utvořilo se na východě bulharském při dvoře cara Symeona v Přeslavi."

Těchto termínů pochopitelně používá i Vašica. O Klimentovi a Naumovi např. píše, že "v Ochridě vytvoří školu literární ..." (Vašica, 86). Je zajímavé, že slovo škola někdy (obyčejně ze stylistických důvodů) nahrazuje stejně jako v sousloví velkomoravská literární škola - slovy středisko, skupina: "Jedna část bývalých spolupracovníků Metodějových ... vytvořila v okolí Ochridu vynikající středisko literární /.../ Proti přeslavské literární skupině ..."

Další školu se snažil uvést do dějin staroslověnské literatury E. G e o r g i e v ; jde o více méně fiktivní brěgalnickou literární školu ('bregalniška knižovna škola', viz např. op.cit., str. 42n.). Zdá se však - a E. Georgievovi se zatím nepodařilo dokázat opak - že připisovat této domnělé brěgalnické epizodě jádro velkomoravských literárních památek je přinejmenším nekritické. Není však úkolem této stati, aby se zabývala spornými otázkami patřícími do historie staroslověnské literatury, pro nás je důležité zjištění, že termín škola je v tomto odvětví stále "živým" termínem, že je produktivní (jak říkají jazykovědci), a to nejen v českém prostředí.

Ochridská i přeslavská literární škola dostala jméno podle svého působiště. Také E. Georgiev volil u nedoložené brěgalnické školy zeměpisný název (tento-

krát podle řeky). U velkomoravské literární školy by zatím bylo předčasné uvažovat o jejím sídle, vždyť ani ono "velehradské literární středisko" (Vašica, 21) neznamená přesné určení. Přívlastek velkomoravský však je opodstatněn nejen negativně (dosud neznáme skutečné sídlo, popřípadě sídla školy), ale i pozitivně: na území tohoto státního celku byla pouze jediná slovanská literární škola (na rozdíl od dvou v Symeonově říši) a měla tedy, jak bychom asi řekli dnes, povahu celostátní, velkomoravskou. Ostatně uvidíme ještě dále, že právě přívlastek velkomoravská byl zvolen velmi vhodně.

Ve druhé polovině XIX. století zdomácněl i v češtině termín škola ve významu "...skupina stoupenců jednoho směru, skupina žáků jednoho učitele, zprav. filosofická, umělecká n. vědecká" ("Příruční slovník jazyka českého", V., str. 1081). Kupodivu o tomto významu neví nic "Příruční slovník naučný".

Obdobně je tento význam definován i v naučných slovnících, za všechny uvedeme alespoň tři: sovětský, polský a německý. Jak uvidíme, liší se pouze v detailech, v množství příkladů a jejich volbě apod.

a/ Velká sovětská encyklopedie:"Škola (v iskusstve) - chudožestvennoje napravlenije, tečenije, predstavlennoje gruppoj učenikov i posledovatelej k.-l. chudožnika (napr. venecianskaja škola), libo gruppoj chudožnikov, objedinennych obščimi tvorčeskimi principami (napr. aleksandrijskaja škola v elenistič. isk.). Inogda terminom "Š." charakterizujut živopis', skul'pturu i t.d. celoj strany, v slučaje, jesli ich svojeobrazije opredelilos' dostatočno četko (napr. flamandskaja škola živopisi 17 v.)."

b/ Polská encyklopedie (5. význam heslového slova "szkoła"): "Określony kierunek w nauce, filosofii, sztuce, literaturze, wychowaniu, sporcie itd., którego przedstawicieli łączą pewne wspólne poglądy podstawowe poglądy i metody w pracy twórczej i nauczaniu (np. polska sz. matematyczna, krakowska sz. historyczna, fizjologiczna sz. pawłowska, sz. kantowska w filozofii."

c/ Brockhaus: "S. in weiterem Sinn ist gegenwärtig jede durch persönl. Gemeinschaft oder Gefolgschaft entstandene Richtung, gemäß dem Vorbild eines Führers Fragen der Kunst, der Philosophie oder anderer Wissenschaften zu Lösen (Malerschulen, Kunstschulen, Philosophenschulen u a.)."

Poněkud z jiné strany osvětluje tento pojem"Reallexikon der deutschen Literatur", kde v obšírném hesle Dichterschule je mimo jiné uvedeno: "Unter Dichterschule (im weiterem Sinne Dichterkreis) versteht man eine Gruppe - z.T. lokal - landschaftlich, z. T. durch freundschaftliche Beziehungen verbundener Dichter mit gleichem oder doch ähnlichem künstlerischem Wollen (Gehalt) und vor allem auch formal gleichstrebender Gestaltungsrichtung (Form). Ein feststehender zuverlässiger Grundsatz für die Zuteilung und gruppierung in D./sch. besteht ebensowenig wie eine strenge Scheidung

von S.-Sch. und D.-Kr. Bald läßt man - unter individualistischen Gesichtspunkten - Schulen sich anschließen an einen hervorragenden Führer ("Geibelsche Schule"), bald sieht man das Schule bildende Element in den theoretischen Leitgedanken einer Gruppe kritischer Anreger (ältere romant. Schule, naturalistische Schule)."

Slovo škola bylo v tomto smyslu poprvé použito ve spojitosti s ochridským nebo přeslavským centrem stsl. písemnictví nejspíše už někdy koncem XIX. století. V této době bylo slovo škola hojně používáno v přeneseném smyslu (např. ve filosofii a různých vědních disciplínách), běžné bylo i ve filologii, např. v pojmenování mladogramatická škola. A protože stsl. písemnictvím se v XIX. i na poč. XX. století zabývali vesměs filologové (a to buď příslušníci mladogramatické školy nebo její odchovanci) vycházející z jazykové, nikoli z literární problematiky, je nasnadě, že právě oni zavedli termín škola do stsl. písemnictví. Dnes už i praxe dokázala, že to byl šťastný počin.

O kompaktnosti velkomoravské literární školy svědčí i skutečnost, že řešení otázky individuálního autorství je vždy neobyčejně složitou záležitostí a dodnes téměř u žádného díla stsl. literatury velkomoravského období není autorství zcela bezpečně a nevyvratitelně určeno. Toto platí, i když v poněkud menší míře, i o škole ochridské a přeslavské. A opět tento fakt nelze posuzovat jen a jen z hlediska negativního (že dosud

neznáme, nevíme, nezjistili jsme). Je třeba brát v úvahu právě specifickou tvůrčí atmosféru školy, kde jednak byly nesporně podmínky pro vznik kolektivního díla, jednak docházelo k takovému autorskému sblížení vlivem obou vůdčích osobností i vzájemným ideovým i uměleckým sblížením jejich žáků, lidí "stejného ducha", jak bylo o nich právem napsáno. Mnohem snadněji se i po staletích určuje škola, v níž památka vznikla, zatímco otázka vlastního autorství zůstává velmi často sporná. Ostatně termín literární škola je právě z tohoto důvodu velmi výhodný pro středověkou literaturu, zejména pro byzantskou oblast. Obdobná je autorská anonymita i v jiných odvětvích umění, např. ve výtvarném umění a v hudbě.

Velkomoravská literární škola byla školou "mateřskou". Na její odkaz navazovaly bezprostředně školy "dceřinné": ochridská a přeslavská. Obě, zejména ve svém počátečním stadiu, k ní měly natolik blízko, že v určitých případech nelze dosud spolehlivě určit, zda dílo vzniklo v pozdějším období velkomoravské literární školy nebo v počátečním období ochridské školy (ta má totiž blíž k velkomoravskému centru než přeslavská škola, v níž se začínají projevovat silné byzantské vlivy).

A ještě na jeden důležitý moment nesmíme zapomenout. Velkomoravská literární škola se nestarala jen o vznik (popřípadě výběr, překlad, úpravu) literárního díla, ale přímo i o jeho "výrobu" - její členové

byli autory, překladateli, zpracovateli, redaktory i vydavateli. I tato skutečnost bezpochyby přispívala ke kompaktnosti veškeré tvorby literární školy. Stejné tvrzení lze vztáhnout i na Ochrid a Přeslav.

Zbývá ještě přívlastek velkomoravská, Zdá se, že Vašicovo řešení bylo šťastné a výstižné i v tomto případě. Zamysleme se znovu nad definicí z "Velké sovětské encyklopedie", zvláště nad jejím závěrem: "Inogda terminom "Š." charakterizujut živopis', skul'pturu i t.d. celoj strany, v slučaje, jesli ich svojeobrazije opredelilos' dostatečno četko..." A to jistě platí i pro případ velkomoravské literární školy.

Josef Vlášek

PROLEGOMENA KE STUDIU POHÁDKOSLOVNÉ TERMINOLOGIE

Na rozdíl od ostatních příspěvků sborníku vychází tato studie výhradně z lidové slovesnosti: o pohádce v literatuře umělé bylo by třeba pojednat zvlášť.

Pohádkosloslovné terminologie patří k nejméně jednotným názvoslovným okruhům. Jednotlivé národní terminologie jsou tak rozkolísány, že je téměř nemožné dospět k internacionálně jednotné terminologické koncepci. To ovšem velmi ztěžuje překlad odborné literatury. Je totiž jen málo dokonalých korespondencí v různých jazycích. Při překladu tím dochází k nechtěným posunům v pojmech. Terminologická rozkolísanost je ostatně příznačná pro celou terminologii folkloristickou a nikoliv jen pro terminologii pohádkoslovnou. Příznačné je mj. i to, že se v historickém vývoji náplň jednotlivých pojmů měnila a specializovala. Podchycení těchto změn by mělo být součástí jakékoliv práce z oboru pohádkoslovné terminologie. Vzhledem k rozsáhlosti oboru, rozmanitosti etnické a relativně nízkému stáří pohádkoslovných studií je to úkol víc než obtížný. K tomu ještě předěly mezi lidovou a umělou slovesností zdaleka nejsou přesně ohraničeny. Obecně sice platí, že lidová slovesnost vždy předchází vzniku a rozvoji umělé literatury, ale neméně nespornou skutečností je, že existuje řada mezních projevů, kde určení příslušnosti k té či oné kategorii je velmi problematické. V řadě případů umělá literatura zpětně

ovlivňuje, zejména námětově, lidovou slovesnost, bylo by ovšem velmi nesprávné takové zlidovění námětu z umělé literatury interpretovat šmahem jako "pokleslou kulturní hodnotu".[1] (Více o tom viz C e j p e k , Irán-ská lidová slovesnost, "Dějiny perské a tádžické literatury", Praha 1963, v Prolegomenech.) Z uvedeného důvodu nutno proto brát při terminologických úvahách zřetel i na pohádky, pověsti atd. v umělém zpracování a neméně i na přechodné útvary mezi pohádkou a novelou, pohádkou a povídkou ap.[2]

Etymologické zařazení jednotlivých termínů a pokus o jejich sémantickou charakteristiku jsou nezbytnými předstupni k pokusu o vytvoření terminologického systému. Při živelném vývoji jednotlivých národních terminologií je to ovšem úsilí dosti nevděčné. Chronologie jednotlivých termínů je obtížná a ne vždy postižitelná. Vzhledem k neustálenosti většiny národních terminologií a mnohoznačnosti většiny termínů je také nesnadné zdržet se kritiky jednotlivých termínů. Je to spíše žádoucí, zejména tam, kde mnohoznačnost je na úkor jasnosti a může způsobit zmatky a nesnáze.

Oblast pohádkoslovné terminologie musí být chápána v rozsahu co nejširším. Při užším vymezení by totiž unikly četné posuny v terminologii a její jednotlivé charakteristické rysy. Právě to se jistě nechtěně stalo B o l t e m u a P o l í v k o v i (v Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm", sv. IV, Leipzig 1930, str. 1 - 2). Nejenže mnohé ter-

míny a jejich znění se ukázaly nepřesné nebo nesprávné a nedoložitelné, ale došlo tam k vysloveným chybám a omylům, protože termíny jsou citovány bez překladu, interpretace a kritiky použitých pramenů.

Široký rozsah chápání pohádkoslovné terminologie je účelný i proto, že by bylo pochybené ohraničovat rozsah pojmu pohádka úžeji,než jak je vymezen mezinárodním katalogem A a r n e - T h o m p s o n o v ý m (druhá revize z r. 1961, FFC No. 184). Naopak,spíše by bylo namístě ještě širší chápání S t i t h T h o m p s o n o v o ("Motiv-Index of Folk-Literature", 2nd ed., Kopenhagen 1955-1958); neunikaly by tak pomezní útvary.

Vymezení a ohraničení pojmu pohádka a pojmů blízkých je věnováno 4. vyd. vynikající monografie M a x e L ü t h i h o , "Märchen", Smlg. Metzler, sv. 16, Stuttgart 1971, zvláště str. 1-16.[3]

Pro orientaci je ve stručném přehledu uvedeno členění druhé revize AaTh. Vedle českého překladu termínů je uvedeno slovenské znění podle slovenského překladu 1. revize katalogu AaTh, vydaného v Praze 1960 jako rkp., ruské znění podle Andrejevova "Ukazatel' skazočnych sjužetov po sisteme Aarne", Leningrad 1929, německé znění podle Lüthiho studie, anglické podle katalogu z r. 1961. Vzniká tím jakási konkordance pojmů.

Aarne-Thompsonův katalog pod typy 1-299 zaznamenává bajky ('apology') sl. 'rozprávky o zvieratách', r. 'životnyje skazki', něm. 'Tiermärchen', angl. 'animal tales'. Vlastní pohádky (AaTh 300-1199), sl.

'vlastné ľudové rozprávky', r. 'sobstvenno skazki' , n. 'eigentliche Märchen', a. 'ordinary folktales' se dělí na několik podskupin. Pod čísly AaTh 300 - 749 jsou fantastické pohádky, sl.'magické rozprávky', r. 'volšebnyje skazki', n. 'Zaubermärchen', a.'fantastic tales', 'tales of magic'. Na číslech AaTh 750 - 849 jsou legendární pohádky, sl. 'rozprávky-legendy', r. 'legendarnyje skazki', n. 'legendenartige Märchen', a. 'religious, legendary tales', 'legends'. Typy AaTh 850 - 999 zahrnují novelistické n. romantické pohádky, sl.'rozprávky-novely' ('romantické rozprávky'), r. 'novellističeskije skazki', n. 'novellenartige Märchen', a.'novelle', 'romantic tales'. Pod čísly AaTh 1000 - 1149 jsou pohádky o hloupém čertu (obludě), sl.'rozprávky o hlúpom čertovi' (o hlúpych obludách), r. 'skazki o glupom čorte' (velikane), n. 'Märchen vom dummen Riesen oder Teufel', a. 'tales of the stupid ogre'. Typy AaTh 1200 - 1874 klasifikují žertovné pohádky a anekdoty, sl. 'žartovné rozprávky' a 'anekdoty', r. 'anekdoty', n. 'Schwänke und Anekdoten', a. 'jokes and anecdotes'. AaTh 1875 - 1999 třídí nebylice (prolhané pohádky), sl. 'rozprávky o klamároch', r. 'nebylicy', n. 'Lügenmärchen', a. 'tales of lying'. Konečně pak čísla AaTh 2000 - 2499 zahrnují formulové a kumulativní pohádky, sl. 'rozprávkové formuly', r. - , n. 'formelartige', 'kumulative Märchen', a. 'formula tales', 'cummulative tales'.

Velkou nesnází přítomné studie je její značně omezený rozsah. Při rozsáhlosti a počtu jednotlivých termínů nemůže být podrobněji rozebírán vývoj terminologického nazírání a nelze ani konfrontovat definice i jen základních pojmů u jednotlivých badatelů v oblasti pohádkoslovných studií. Musí to být odloženo do obsáhlejší monografické studie pozdější. Takové studii také zůstává vyhrazeno rozšíření výkladu o rozbor terminologie dalších etnických oblastí. Zejména pak zaslouží pozornosti pohádkoslovné názvosloví islámských národů, už pro vzájemné vztahy s Evropou, ale pominuty by neměly být ani oblasti jižní a východní Asie a terminologie národů neindoevropských.[4]

Těžištěm přítomné, svým charakterem rozhodně jen předběžné a úvodní studie je pokus o postižení pohádkoslovné terminologie nejdůležitějších etnických skupin evropských z ie. jazykové rodiny.

Praktické důvody vedly k rozčlenění výkladu podle oblastí (slovanské, románské a germánské). Podle možnosti se studie také pokouší o některá srovnání a zobecnění.

Obecně lze dovodit, že je zřejmá souvislost mezi vyprávěním a vypočítáváním, značná část termínů pak má nebo aspoň dříve měla charakter expresívní, někdy až pejoratívní. Jistý podíl na tom by mohla mít i neváž-nost, kterou středověcí i pozdější literáti pociťovali k mimoliterárním (a někdy i předkřesťanským) formám slovesnosti. O tom více na příslušných místech.

S l o v a n s k ý o k r u h

Slovanské pohádkoslovné termíny v podstatě znamenají "vypravovat" a ještě původněji "říkat, povídat, mluvit" s výrazným podílem "vymýšlet, hádat, představovat si".

Později se jednotlivé národní systémy silně diferencovaly nejen podle jazyků, nýbrž někde i podle nářečí. Starobylá pojmenování přetrvávají vedle vyslovených novotvarů, případně posunutých významů starších pojmenování. Kvalita jednotlivých pojmenování je různá. Otázka terminologické platnosti jednotlivých označení bývá často problematická. Nejde totiž o slovesnost písemně od počátku fixovanou (až na některé pozdní zápisy), a tu více méně náhodné zaznamenání jednotlivých termínů může být pro chronologii hodnoty sporné.

Č e s k é p o h á d k o v é n á z v o s l o v í je charakterizováno značnou rozkolísaností svého historického vývoje. Neutrální název, ražený P o l í v k o u a částečně i T i l l e m, totiž povídka, resp. lidová povídka (dvojslovné pojmenování je ovšem nevýhodné z hlediska tvoření odvozenin) by vyhovoval především pro svou neurčitost a nevyhraněnost (a tedy schopnost pojmout všechny příbuzné žánry). Zdá se ale, že právě tato neutrálnost byla spíše v neprospěch. Neudržel se v původním užití ani starobylý a zřejmě všeslovanský termín basň, báseň. Obrozenecká poetická terminologie specializovala tento termín jako označení pro poetickou veršovanou skladbu nejrůznějšího charakteru a tím jej posunula do zcela jiné roviny. Příbuzný, rovněž starobylý termín bajka pak zůstal omezen na žánr folklórních vyprávění o zvířatech. Termín báje je obrozenecký novotvar. Archaicky dnes zní termíny báchora, báchorka (od stejného základu), používané v období obrozeneckém (B. Němcová a ještě i Jakub Malý). Dnes termín báchorka, ostatně starobylý, má i tu nevýhodu, že je do jisté míry expresívní. Nejběžnější a dnes nejrozšířenější termín pohádka je sice znám již jako slovo staročeské, nesnáz je však v tom, že staročeský význam byl 'spor, hádanka, záhada', vše odvozeno od slovesa 'hádati'. Sekundárně ještě přistupoval význam 'rozmluva'. Současného významu se dostalo slovu pohádka až v době obrozenecké, a to zřejmě přikloněním k polskému "gadać" 'mluvit, vyprávět, tlachat'. V tomto novém významu (který ale u Jungmana ještě není doložen) slovo pohádka vcelku jako termín vyhovuje, pokud nám ovšem nevadí určitý protimluv, jenž se objevuje ve spojení "pohádky realistické".

S l o v e n s k á t e r m i n o l o g i e je mnohem šťastnější a výstižnější. Zatímco český termín povídka je terminologicky mnohoznačný a nezbytně potřebuje upřesňující označení lidová, pro pohádku umělou pak vůbec nemá možnosti, slovenský termín rozprávka není zatížen žádným z těchto nedostatků. Označení rozprávka nacházíme ostatně porůznu i v českých dialektech. Z termínů okrajových připomeňme, že označení č. pověst, sl. povest má ve slovanském kontextu nevýho-

du interference s termínem ruským a částečně i polským, které se specializovaly pro pojem mimo oblast folklórní, totiž 'román'. Staroruský úzus měl ovšem přibližně význam 'kronika' s některými folklórními prvky.

P o l s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e setrvala při starobylém termínu bajka. J u l i a n K r z y ż a n o w s k i jej sám označuje za obtížný, protože mnohoznačný, s nezbytným použitím doplňujícího označení: bajka łańcuszkowa (řetězová, formulová pohádka), bajka magiczna, fantastyczna, bajka-śpiewanka (fr. chante-fable), bajka zwierzęca. Omezeně se používá označení basń vedle termínu bajka magiczna. Velmi mnohoznačný je termín gadka (vyprávění, rozhovor, pověst, povídka, anekdota), užívaný již od XVI. st. Převládá význam 'pověst', ale také 'humorka', v tomto posledním významu vedle výpůjčky anegdota; od XV. st. se užívá také synonyma facecja. Jiná synonyma jsou apoftegmat, dykteryjka, kawał. Termín gawęda (vyprávění, rozhovor, beseda) předpokládá vyprávění účastníka nebo svědka vyprávění autentické události, bohatě vyšperkované fantazií vyprávějícího. Gawendě odpovídá rus. 'skaz', také některé prokomponovanější facecje jsou blízké gawendám. Pojem klechda (staré lidové podání, báj - etymologie nejasná) zavedl 1837 K. W. W o j c i c k i , od počátku je pociťován jako archaismus. Opowiadanie (vyprávění, povídka, povídání) podle"Słowniku folkloru polskiego" (Warszawa 1965) je zřejmě specializováno pro oblast mimofolklórní, stejně

jako opowieść ('povídka'). Podanie (podání, tradice) koresponduje s rus. 'predanije', něm. 'Sage', fr.'legende locale'. Powieść (ve folklórním smyslu s determinativem ludowa) zahrnuje při nejmenším 3 typy: starý, obecný (anonymní, spřízněný s pohádkami a středověkou literaturou typu Magelona, Fortunat, Kronika trojánská ap., často rámcového charakteru), novější (asi tak na úrovni knih) a nejnovější (charakteru masové literatury); tímto termínem se dnes označuje i román, stejně jako v ruštině. Mnohoznačný je také termín przypowieść (termín už staropolský, o významu průpověď, přísloví, úsloví, podobenství, zvířecí bajka).

L u ž i c k o s r b s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e (konkrétně dolnolužická, má pro pojem 'povídka' termíny wulicowanje, basnja, powědańko,pro 'bajku' označení basń, basnja, basnica, bajanki (pl.). Pro pojem 'pohádka' jsou termíny basnicka, bajka, basnja, basnje (pl.), pro 'humorku' žort, směšk. Pro 'pověst' je označení powesć, bajka, powědanje. Je tedy dolnolužická terminologie blízká systému polskému.

S l o v i n s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e užívá termínů bajka (báje, bajka, pohádka), basen, basna (bajka, báchorka, výmysl), izmišljava (báchorka, výmysl), marnja (povídačka, tlach, báchorka, anekdota), kvanta (fraška, šprým, švanda, též slovní spojení babja kvanta), pravljica (pohádka, povídačka, báchorka), pripovest,

povedka (povídka), povest (pověst, vypravování, povídka).

S r b o c h o r v a t s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e má se slovinským názvoslovím některé styčné body, ale také odlišnosti. Užívá se: basna (bajka), basma (kouzelné zaříkání, zaklínání), gatka (vypravování), gatalica (kniha pohádek, báchorek); pozornosti zaslouží termín gatalo (věštec, bajkář, pleskal), gatnja (vypravování), pripovedanje (vyprávění, povídačka), pripovest, pripovestka (povídka, povídačka). Mnohoznačný je termín priča (pohádka, báchorka, pověst, povídka, pořekadlo). Pričanje ovšem značí 'vypravování, povídání'.

B u l h a r s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e používá těchto termínů: basnja (bajka), legenda, prikazka (pohádka, zpravidla s přesnějším označením, jako narodna, bitova, fantastična pr.). Pritča označuje 'podobenství, parabolu'.

R u s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e má značnou výhodu v poměrně vyhovující systematičnosti. Používají se tyto termíny: apolog (zvířecí bajka, v rus. úzu od konce XVIII. - zač. XIX. stol., termín se ostatně používá jako učené slovo i v předchozích slovanských jazycích), jeho ruské synonymum basnja (bajka, zejména didaktická), legenda, priskazka (pohádková úvodní, středová nebo koncová formule), pritča (podobenství, parabola),

skaz (vyprávění, srv. pol. gawęda), skazanije (vyprávění, historie, legenda, již staroruský žánr), skazka (pohádka, často s upřesňujícími označeními).

U k r a j i n s k á t e r m i n o l o g i e je celkem totožná s ruskou a je odlišná v podstatě jen v jazykové formě, s některými drobnými odlišnostmi: apolog (zvířecí bajka), bajka, facecija (žert, na Rusi a Ukrajině od XVII. stol. prostřednictvím polským), kazka (pohádka s upřesňujícími adjektivními dodatky), legenda, prytča (podobenství, parabola), skazannja (- rus. skazanije, staroruský literární a folklorní žánr).

Ve východoslovanské terminologii se zřejmě příznivě uplatnila skutečnost, že produkce skazočníků (ap.) přestaly být živou záležitostí až v době historicky nedávné. Východoslovanské termíny pohádkoslovné jsou v podstatě neutrální, neexpresívní, bez pejorativního přídechu.

R o m á n s k ý o k r u h

Charakteristickým znakem tohoto názvoslovného okruhu je společný původ všech jeho jazyků z latiny, resp. z vulgární latiny. Ze složitých vzájemných vztahů v pozdněantické Říši římské pak vyplývá i neméně závažný komponent řecký, jehož podíl ostatně jen ještě zvětšila druhá vlna řeckého vlivu v renesanci.

Románská oblast Evropy se liší potud od oblasti slovanské a germánské, že společný prajazyk není pouhou hypotézou, nýbrž nesporno u a konkrétní skutečností. To na jedné straně ulehčuje, na druhé ale i komplikuje výklad. V protikladu k oblasti germánské a slovanské jde o ob-

last (až na výjimku v případě Rumunů a Řeků, kteří patří do sféry ortodoxního pravoslaví) jednotnou i náboženský, a tedy v podstatě procházející srovnatelným kulturním vývojem, i když velmi komplikovaným a rozmanitým rozvojem společenským.

Z praktických a pochopitelných důvodů kontextových je pojata do tohoto oddílu i terminologie řecká a novořecká a rozbor terminologických systémů jimi začíná.

S t a r o ř e c k á t e r m i n o l o g i e

Pro pojem 'vyprávění' se užívá označení afégésis, historia, resp. diégéma, afégéma. 'Malé vyprávění' je diégémation, mythos, mythologéma, apologos (báječné, s určitým charakterem didaktickým). 'Pověst' (spíše historického charakteru a s racionálním jádrem) se označuje jako logos. Vymyšlená 'pověst' je mythos, 'bajka', 'malá pověst' je mytharion, mythidion. Pro 'ezopovskou bajku' se ustálily termíny apologos, sinos. Pro pojem 'historka', 'vyprávění' se vedle již uvedeného diégéma používá též termínu apomnémoneuma. 'Pohádka' se označuje jako mythos, pro pojmy 'výmysl', 'smyšlenka' se užívá označení plasma, léros.

N o v o ř e c k á t e r m i n o l o g i e v podstatě podržuje staré termíny, ovšem v moderní výslovnosti: pro pojmy 'pohádka', 'bajka', 'pověst' je označení mythos, hovorově paramythi, pro 'vyprávění' diégésis, afégésis.

L a t i n s k á t e r m i n o l o g i e rovněž není příliš bohatá a rozmanitá. Pro 'vyprávění' se užívá označení narratio, relatio. Každé 'vymyšlené vyprávění', 'pohádka' je fabula, menších rozměrů je fabella. Nezbytné je adjektivní upřesnění, tedy fabula ficta, commentitia, composita, poëtica atp. Pro 'bajku' (s moralizujícím nebo didaktickým obsahem se užívá řecký zlatinizovaný termín apologus. Vymyšlené a nepravděpodobné 'vyprávění' se přímo nazývá commentum, mendacium. Pro pojem 'historie', 'historka' je narratio, pro pojem 'anekdota', 'žert' též narratiunculla. Příběh racionálně a historicky podložený se nazývá historia. Pro pojem 'pověst', 'zvěst', 'mythus' je fabula, fabella. Existuje také souborný termín, totiž historia fabularis.

Rozbor t e r m i n o l o g i c k ý c h s y s t é m ů r o m á n s k ý c h j a z y k ů lze upravit tak, že nejdříve se probírají termíny společné všem nebo většině románských jazyků, pokud je možno je odvodit ze společného, zpravidla pozdně latinského pramene. Na to navazuje výčet osobitých termínů jednotlivých románských jazyků a případné stylistické a sémantické zvláštnosti termínů probíraných již dříve v mezinárodních souvislostech. Dodatkem se pak uvádí ještě terminologie rumunská, v důsledku osobitého vývoje značně svérázná, zejména svými slovanskými souvislostmi.

Obecně se užívají tvary odvozené od lat. fabula, buď v širším významu obecném, nebo se zúžením na pojem 'bajka'. Bez grafické proměny zůstává fabula

ve špan. (širší význam) a portugalštině (užší význam), určitými hláskovými změnami prošly: it. fiaba (bajka) ale také favola (bajka, děj, předmět), katal. faula (bajka), provensál. faula (významově převládnutí pejorativního 'lež'), fr. fable (již od XII. st., 'vyprávění','pohádka','námět dramatu', pejor.: 'pomluva', 'klep').Stejně obecně se užívá odvozenin od základu lat. legenda: již staroital. lienda (ale také s pejor. přídechem 'nudné vyprávění'), fr. légende (již od XII. stol., ve spojení l. épique také ve smyslu 'epos', 'román'), špaň. leyends, port. lenda, katal. llegenda, lligenda. Lat. apologus má sice pokračování ve fr. apologue (XV. st.), it. a šp. apologo a katal. apòleg (vesměs 'podobenství', 'bajka', 'poučné vyprávění'), ale pociťovalo se zřejmě převážně spíše jako učený termín. Jako označení pro kazatelské příběhy se ustálil termín lt. exemplus (fr. exemple, var. essample - již ve XII. st., it. esempio, port. exemplo, šp. ejemplo). Z lat. facetia vzešlo např. it. facezia (dobrý nápad), fr. facétie (XV. st.). Ř.-lat. historia mělo zajímavé osudy; víme, že neznamenalo vždy jen 'dějepis' ap., nýbrž, a možná hlavně, 'vyprávění', 'anekdota'. V tomto smyslu je užito fr. histoire (pod tvarem estoire již ve XII. st.), r. 1957 se objevuje dokonce i deminut. historiette (historka, malé vyprávění). It. storia má pak již jen význam 'pohádka', 'bajka', 'vymyšlenost'; stejně tak šp., katal. historia, historieta (též 'anekdota').

Port. vokativ "historia!" může dostat až i pejor. vedlejší význam 'nesmysl', 'klep', 'smyšlenka'. Lat. narratio dalo fr. narration (již ve XII. st.), šp. narración, it. narrazione, port. narraçao; mezi historia a narratio a jejich derivacemi existují určité sémantické protiklady.

Velice složitý a rozmanitý byl vývoj z pozdnělat. základu computare (pp. computus). Vývojové produkty tohoto základu jsou prakticky ve všech románských jazycích s výjimkou rumunštiny. Jak slovesa, tak nominální odvozeniny mají v románských jazycích dva protikladné významy, totiž 'počítat' a 'vyprávět', přičemž zřejmě 'počítání' bylo významem původnějším. Tato zásadní dvojznačnost se zachovává neoslabena ve všech jazycích dodnes. Psychologicky by bylo možno vývoj chápat nejspíše tak, že vyprávěč (lt. computator) vypočítával (třebas i na prstech) jednotlivé body svého smyšleného příběhu. Fr. conter (sloveso), conte (subst.) jsou doloženy již od XII. stol. Ve XIII. st. došlo k umělé ortografické diferenciaci compte (účet, počet): conte (vyprávění, pohádka - i v pejor. smyslu). Obdobně je tomu se šp. cuento, port., it. conto , katal. compte (častěji se ale používá demin. comptella).

Neméně složitý a pozoruhodný byl i vývoj raněkřesťanského ř.-lat. parabola (podobenství), které dalo ve vulg. lat. paraule, z čehož se v historickém vývoji stalo fr. parole (slovo), doložené již v XI.-XII. st. Forma parabole se nadále používala ve smyslu 'slovo boží', 'podobenství'. Podobně provens. paraula,

ital. parabola (podobenství): parola (slovo), port. parabola (podobenství): parolice (klep), katal. paraboła (podobenství).

Pro označení pojmu 'humorka' mají románské jazyky dvojí možnost, často paralelně využívanou. Jednak derivace od lat. facetia (klas. lat. má facetiae, pomnož.), fr. facétie (XV. st.), ital. facezia (též 'dobrý nápad'), port. šp. facecia; tyto výrazy zřejmě měly do určité míry vyšší stylistickou hodnotu. Druhé pojmenování se tvoří derivacemi od lat. farsua (nacpaný, nacpaný nádivkou ze sekaného masa; přeneseně i pro fraškovitou 'nádivku', vloženou do mysteria). Fr. farce (XIII., obrazně XIV. st.) v přeneseném významu 'fraška', 'žert' platí jak pro útvary scénické, tak i pro příběhy určené k četbě. M e y e r - L ü b k e (Roman. etym. Wb) dovozuje, že it. šp., port. společný tvar farsa ve významu 'fraška', 'švank' je odvozen z fr. Druhá forma lat. participia fartus a její derivace ('nacpaný', 'nasycený') se specializovaly pro doslovný význam v port. 'farto', katal.'fart', špaň. 'harto'.

Dnes celkem obecně užívaný termín, odvozený od lat. traditio ve významu 'podání', 'lidové ústní podání' je kupodivu zřejmě až humanistického původu (poprvé v tomto smyslu 1541 Calvin). Předtím (1291 i později) fr. ve smyslu transmission (právnický termín, 'předání'), až v pejor. smyslu 'zrada', 'kapitulace' ap. V obdobném pojetí i katal., prov., špaň., port. Dnešní význam 'podání', 'tradice' bez pejorativního přídechu 'zrada' možná vzal svůj původ v jazykově psychologickém postupu 'dodržovat tajemství - prozradit tajemství, předat dále' ap. Přesun k významu 'tradice' byl možná také ovlivněn Calvinovým použitím v neprávnickém smyslu. Sluší již zde zaznamenat, že angl. úzus posunuje zejména v odvozeninách význam výrazně směrem k literárnímu a folklórnímu pojetí. It. tradizione (oba významy), šp. tradición (především 'tradice', ale také 'předání'), port. tradição (jen 'tradice'), stejně katal. tradició (oral). Sluší zaznamenat, že už od XII. st. existuje fr. dubleta traïson, trahison pro pojem 'zrada'; podobně také v port. traição.

Tvary odvozené od ř.-lat. mythus, až do XIX. st. v románských jazycích dost řídké, jsou zřejmě učeného, humanistického původu.

Mimo společné rysy mají jednotlivé románské národní pohádkoslovné terminologie určité svéráznosti. Někde jde o vzájemné vztahy mezi dvěma sousedními celky.

Tak je tomu se dvěma f r a n c o u z s k ý m i o z n a č e n í m i pro fraškovitá humorná vyprávění, totiž bouffonnerie (přes fr. bouffon a it. buffone na it. buffa ve významu 'šprým', 'taškařice') a burlesque (z it. burlesco, to z it. burla a lat. burra). V XVI.-XVIII. st. se ostatně užívalo ve fr. i slova bourle, jasné výpůjčky z ital. Zdá se, že zde měla určitý podíl i it. commedia dell'arte, pronikající v období živého kontaktu za francouzských výbojů v Itálii

zač. XVI, st. Také třetí termín, totiž fourberie (1640, 'taškářství', 'taškařice') jde přes 'fourbe' (1455, původně fr. argotová výpůjčka z it. furbo - 'ničema') až na starogerm. furbjan (pův. význam 'čistit', 'pulírovat'), přičemž rozhodující zřejmě byl přenesený význam 'protřelý'. Formy lidové slovesnosti, jejichž terminologii se pokoušíme charakterizovat, patří nesporně právě k tomu, co lze označit jako vysloveně 'prostonárodní', ne-li dokonce 'sprostonárodní'; odtud možná pochází jak rozmanitost terminologická, tak i možná až argotový její původ.

Etymologicky nejasný a sporný je termín sornette (pošetilost ap.). Daleko k němu zřejmě nemají označení pro dramatickou frašku, totiž 'sotie' (od XII. st., jako dramat. žánr. od XV.-XVI. st.) a od něho odvozené 'sotise' (pošetilost, hloupost - od XIII. st., později nahradilo zákl. slovo).

Francouzská terminologie zřejmě prošla dosti složitým vývojem a mnohost termínů má i své odůvodnění v sémantických nuancích. Platnost různých termínů se postupem času propracovávala a diferencovala. Od staršího fable pochází nesporně již starofr. fabliau (pikardská forma). Původní význam termínu conte byl do jisté míry pejorativní a asi posměšný (contes de ma mère l'Oye, c. de la cigogne - snad nejspíše: husí kejhání, čapí klepání, pohádky této hodnoty). Conte v jiných spojeních je již méně expresívní až zcela neutrální. Označení conte bleu, resp.

bibliothèque bleue (poslední ve významu 'sbírka lidových pohádek') je pak odvozeno od modré barvy obálek lidových tisků. Závěrem ještě synonymika některých franc. výrazů 'raconter' (vyprávět pro poučení), 'conter' (vyprávět pro zábavu), 'narrer' (přednášet uměle rétorickou formou), 'réciter' (již v XII. stol. u Marie de France, 'předčítat nahlas'). Podobně: allégorie (vyprávění, přirovnání), parabole (podobenství, biblické p.), similitude (rétorický příměr), comparaison (přirovnání).

Z i t a l s k é t e r m i n o l o g i e jen několik názvů dříve necitovaných: rosaria označuje řetězené vyprávění (na způsob růžence), pastocchia (klep, podvod, chvast), panzana, panzanega (nesmysl, vymyšlenost, smyšlenka); poslední dva výrazy zřejmě korespondují s něm. Lügenmärchen, r. nebylica).

Svým způsobem zajímavé jsou dva k a t a l á n s k é t e r m í n y pro pohádku či vyprávění, totiž deminutivní tvary comptarella a rondalla (v posledním případě nelze odmítnout souvislost s označením pro skupinu zpívajících a hrajících mladíků).

Z t e r m i n o l o g i e š p a n ě l s k é zaslouží zmínky conseja (pohádka, poučná bajka), chasco, chascarillo (taškařice, šprým), hablilla s významem 'povídačka', 'klep' (odvozeno od stř.-lat. fabulare, šp. hablar, které jako výpůjčka ze šp. ve fr. habler dostalo význam 'chvástati se'), a konečně šp. patraña (kachna, lež, smyšlenka) a port. patranha (pohádka, lež, smyšlenka). Výrazy tedy, s výjim-

kou prvního (conseja), vesměs spíše z jazyka hovorového, a tedy stylisticky nikoliv nejvyššího.

R u m u n s k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e je pod silným vlivem slovanským. To s ohledem na historický vývoj východních Románů není nic překvapujícího.

Pro 'vlastní pohádku' je termín basmul propriu zis (basm - výpůjčka ze slovanštiny), platný i pro kouzelnou pohádku. Basmul nuvelistic (novelistická pohádka) je terminologickým rozvinutím řady. Pro 'bajku o zvířatech' používá V r a b i e (Folclorul, Bucureşti 1970) název poveşti cu animale (také poveşti je slov. původu). Neméně je slovanského původu třetí termín povestire (vyprávění). Pod tento sběrný termín spadá farsa erotice (romantická pohádka, humorka), povestirea anecdotice (anekdota), povestirea legendară (legenda, legendární vyprávění), povestirea superstiţioase (pověrečné vyprávění), povestirea tradiţionale (pověst - ve folklórním smyslu).

G e r m á n s k ý o k r u h

Těžiště výkladu je samozřejmě v rozboru terminologie anglické a německé (včetně nejdůležitějších tvarů nářečních). Nicméně je užitečné všimnout si některých zvláštností terminologických v ostatních jazycích germánských.

Pro n o r d i c k o u o b l a s t je příznačné ustálení termínu eventyr (švéd., nor.) resp. seventyr (dán.) pro pojem 'pohádka'. Neznamená to nic více a nic méně, než že v této oblasti zřejmě převažuje povědomí, že v pohádkách převládají náměty dobrodružné a hrdinské. Pro pojem 'pohádka' se pak užívá i starého termínu saga, nor. soge, pravda, značně širokého (znamená i 'pohádka', i 'pověst'). Nedostatek místa nedovoluje věnovat pozornost i ostatním pohádkoslovným termínům nordickým.

A n g l i c k é p o h á d k o s l o v n é n á z v o s l o v í jednak přejímá (přes normanský dialekt staré francouzštiny, ale i cestou pozdějších výpůjček, převážně opět z francouzštiny) mezinárodně ustálenou terminologii románského okruhu, např. apologue, fable (ve značně širokém významu, totiž 'bajka', 'pověst', 'pohádka', 'vymyšlená historka', 'výmysl'), facetiae (zachovává se lat. forma a pomnožný charakter), fiction ('fantasie', 'výmysl', ale také 'román'), legend (v širokém pojetí, totiž 'legenda', 'pověst', 'pohádka'), myth ('mythus', 'pověst', 'fabule', 'bajka', 'výmysl'), narration, narrative ('vyprávění'), parable ('podobenství'), tradition ('tradice', 'pověst'). Pozoruhodným vývojem prošly produkty ř.-lat. základu historia: pro význam 'dějepis' apod. zůstalo history (pojem 'vyprávění' vyjde až z kontextu), pro pojem 'vyprávění' (liter.-folklór. charakteru) vzniklo synkopované story. Od lat. jocus ('žert') je angl. joke. Anglických termínů germánského původu je málo: gossip (již anglosas. 'boží rod', pak posunuto na 'kmotr', 'kmotra', odtud pejorativizováno na 'klepna', po dalším posunu

'klep', 'drb', 'výmysl'). Někdejší liter. termín gospell ('boží příklad', 'podobenství') se dnes přesunul do oblasti církevní terminologie.

Neobyčejně široký je význam angl. tale ('počet', 'množství'; 'počítání'; 'obnos', 'suma'; 'vyprávění', 'zpráva'; 'pohádka', 'pověst'; 'novela', 'příběh'). Proto je nezbytný dodatek adjektivní nebo složenina: folktale, animal tale, religious tale, romantic tale atp. Drollery ('žert', 'humorka', 'nezbednost') přešlo do angl. prostřednictvím francouzštiny ne později než v XVI. stol., a to z holandštiny nebo vlámštiny.

V protikladu k terminologii anglické, která je převážně románského původu, je h o l a n d s k á t e r m i n o l o g i e výlučně germánská a má zajímavé souvislosti s některými termíny v německých dialektech. Základním termínem je sprookje (demin. od kmene p.p. slovesa 'spreken', ve významu 'pohádka'). Bohatá rozmanitost je v termínech pro 'povídku', 'vyprávění', totiž vertelling, vertelsel (také 'pohádka', 'bajka' - blízko příbuzné je a. tale). Verhaal, verhaaltje a ve výrazech pro označení 'frašky', resp. 'humorky', totiž aardigheit, grap, klucht, kluchtspel (také dramat. forma), kwinkslag, poets. Pro souvislosti je zajímavé označení ratel ('klep'). Neutrální jsou gelijkenis ('podobenství', 'parabola'), geschiedenis ('příběh') a mare, maar, tijding ('zpráva', 'zvěst').

N ě m e c k á p o h á d k o s l o v n á t e r m i n o l o g i e přejala dva základní termíny z lat. bez německé ekvivalentní náhrady. Z lat. fabula přes stfr. fable ('pohádka', 'vyprávění') bylo začátkem XIII.st. přejato označení Fabel s významem značně širokým; L u t h e r chápal Fabel spíše v pejorativním smyslu jako 'povídání', 'smyšlenka'. Ve smyslu 'ezopská bajka' je však slovo teprve od doby G e l l e r t o v y (žil 1715-1769). Něm. Legende přešlo do stř.h.n. z pozdní latiny. Ve spojení s významem 'příběhy svatých' přistoupil později ještě význam 'nepravděpodobná historka', 'zpráva' a od toho byl již jen krůček k reformačnímu posměšnému znetvoření 'Lügende' (prolhaná). Gleichnis (nyní n., dř.také f.) nahradilo většinou starou výpůjčku Parabel. Doloženo je již ve st. h. n. a stř. h. n. ve významu 'co se dá s něčím jiným srovnat', 'vzor' (v tomto významu ještě u S c h i l l e r a !), dnes již jen ve významu 'podobenství'. Ostatní pohádkoslovné termíny jsou jednoznačně germánského původu bez konkurence terminologické výpůjčky z cizího jazyka.

Velmi starobylým termínem je Beispiel, původně 'poučné vyprávění', 'podobenství', ze starého germánského základu spël (již gótské spill - 'pověst', 'bajka', 'pohádka', starosas. a as. a angl. spell, srv. výše gospel, etymologicky nejasné). Význam 'příklad' (z.B. - např.) je sekundární.

Slovo Geschichte mělo původně(sth.n. gisciht)

význam 'událost', 'příhoda', 'to,co se stalo', stř.h.n. geschicht má mimoto i význam 'věc', 'způsob', 'vrstva' (zde ale došlo k homonymii ze dvou různých základů). Od raného období novohornoněmeckého přibývá ještě význam 'vyprávění o události'. Zásluhou K a n t o v o u a H e r d e r o v o u se obsah pojmu Geschichte prohloubil a vytlačil do značné míry termín Historie (v něm. od XIII.st.) ve smyslu 'příhoda'; tím se dovršil proces, jehož počátek je doložen již koncem XVII. st. Dnes se užívá termínu Historie většinou ve významu 'dějepis'.

Nejdůležitější něm. termín je Märchen. Je to deminutivum od Märe ('zvěst', 'zpráva', 'pověst'), doloženého již v sth.n. mārī a středohornoněm. maere. Střed.h.n. maerlin se užívalo jako označení pro 'malé veršované vyprávění'. Raně novohornoněm. deminutivum Märlein bylo v XVIII. st. nahrazeno středoněmeckým tvarem Märchen (s poněkud rozšířeným významem, ještě M u s ä u s užívá Märchen pro případy, kde by se dnes užilo spíše Sage). Od vydání knihy "Kinder- und Hausmärchen" bratří G r i m m ů (1812) se užívá v dnešním smyslu.

Termín Sage značí dnes 'pověst', ale sthn. saga a stŕhn. sage znamenají 'řeč', 'výpověď', 'vyprávění', 'pověst', 'povídačka'. Dnešní omezení termínu začíná v XIV. st., ale prosazuje se teprve v XVIII.stol.

Pro pojem 'humorka', 'žert' existují dvě označení, totiž Schnurre (etymologicky dosti nejasné), patrně pův. 'klapání' (pusou ap.), a Schwank (původně

'šermířský úder', 'švih', odtud 'kousek, který má být proveden', 'taškařice' - tak ještě u G o e t h a), nyní značí 'veselý kousek', 'vyprávění' (nebo dramatické předvedení) žertu'.

Konečně nutno uvést ještě Erzählung ('vyprávění'), termín mnohoznačný, patřící jak do názvosloví pohádkoslovného, tak do literárního. Velmi zajímavé jsou souvislosti. Erzählung souvisí s angl. tale, holand. vertelling, to vše se základním významem 'počítati', podobně jako je tomu ostatně i v jazycích románských.

Označení pro 'pohádku' v n ě m e c k ý c h d i a l e k t e c h jsou rozmanitá. Často chybí specializovaný termín. V dolnoněmeckých dialektech jsou obvyklá označení jako Löögschen, Leuschen, obecně se užívá Vertelsel, v Münsterlandu se užívá tvaru Vertellsel, Vertellselken, Verteelstückchen, Puts (srv. hol. poets, 'šprým'), pro pověstní vyprávění pak Waorheid, aolle Waorheid, waore Geschichte (pověsti se má věřit, pohádka má bavit). Středoněmecké termíny jsou Verzälche, Verspelchen, Stickelche, v lotrinském dialektu je Gschichte, Rätsle, podobně jako bývalo v chebském dialektu Ratsel ve významu 'pohádka', ve švýcarských něm. dialektech pak je Zelleni, Märeni. Výčet není ani zdaleka úplný a vyčerpávající. I tak však jistě dobře ilustruje jazykový vývoj a souvislosti.

Závěrem

Snad postačí podotknout, že již i jen nepatrně komentovaný výčet nejužívanějších termínů naznačuje složitost celé problematiky. Ukazuje se také, že bez zřetele na terminologii folklórní nelze uspokojivě kodifikovat terminologii literárněvědnou.

Jiří Cejpek

POZNÁMKY

1/ K nedorozumění dochází zřejmě proto, že středověká epika jak francouzská, tak německá se nedochovala v původní lidové podobě, nýbrž až v literárních zpracováních původně lidových předloh; z klamného zhodnocení sociologické kvality a funkce tedy vychází i mylné hodnocení literárně historické.

2/ Značná nesnáz je i v tom, že snaha o odbornou terminologickou jednoznačnost a úsilí o vybudování systému se dostává nejednou do rozporu s obecným a laickým povědomím. Odráží se to ostatně jak v románské, tak v germánské terminologii.

3/ V následujícím odstavci se nicméně činí pokus aspoň v hlavních rysech vytknout to, co je nejrůznějším definicím pojmu pohádka společné, mimoto pak i rozlišení jednotlivých žánrů pohádky a pojmů sousedních. Především třeba zdůraznit, že pohádka je převážně původu folklórního; časté však jsou také pohádky umělé, zejména v období vrcholícího baroka, rokoka a romantismu. Důrazně nutno připomenout, že pohádková tvorba ve svém původním zaměření rozhodně nebyla určena jen nebo především dětem, právě naopak, zaměření pohádkové tvorby na děti je rozhodně zjev až značně pozdní. To, že pohádky začaly být posléze zaměřovány pro účely estetické a etické výchovy dětí, nemusí nijak udivovat. Určitý didaktický podtext byl mnohým

druhům pohádek vlastní odedávna. Zejména to platí o bajkách a humorkách. Významnější je jiný postřeh: zatímco dospělí v pohádkách uvědoměle hodnotí umění a působivost výmyslu, děti přijímají pohádku za reálnou skutečnost. Podobné rozdíly v apercepci pohádek ostatně vždy byly a nerozhodoval zde zdaleka jen dosažený věkový stupeň. Nižší společenské zařazení a nižší míra vzdělanosti tu více, tu méně přibližovaly chápání pohádkových dějů úrovni dětské apercepce. Až teprve zralejší věk a vyšší stupeň vzdělanosti chápou pohádkové zápletky a zejména nadpřirozené motivy jako výmysl.

Podle E r n y P o m e r a n c o v o v é je pohádka ústně tradovanou epickou formou zejména prozaickou, nejrůznějšího charakteru (kouzelného, dobrodružného, novelistického); cílem je vylíčení vymyšleného obsahu. R a n k e (Betrachtungen z. Wesen u. zur Funktion des Märchens", 1958) chápe pohádku (zejména kouzelnou) jako vyprávění zázračného obsahu, nečinící si nároku na věrohodnost, vyprávění nezávislé v čase, prostoru a příčinnosti na skutečném světě. W e s s e l s k i míní, že pohádka je umělou formou vyprávění, které vedle společných motivů používá při rozvíjení děje rozhodující měrou zázračné motivy. L ü t h i pak zdůrazňuje, že pohádky (kouzelné) se vyznačují členěním do většího počtu episod, jasnou stavbou (na rozdíl od pohádek umělých, které fabulují bez jakéhokoliv omezení), charakteristickou umělou fiktivností; tím se liší pohádky od zpráv

o událostech viděných, vyprávěných, zažitých a za událé přijímaných; pohádkám je vlastní hravost, lehkost, v protikladu k příbuzným žánrům pověsti, legendy, mýtu; ve srovnání s bajkami a kazatelskými exemply nepatrný podíl didaktiky, konečně pak příznačné směšování skutečného s neskutečným. Různí další autoři uvádějí další definiční hlediska.

V širším smyslu se počítají k pohádkám (tak S t i t h T h o m p s o n ve svém již zmíněném katalogu) také pohádky novelistické (např. AaTh 875, "Chytrá horákyně" od B. Němcové), legendární (AaTh 780, "Zpívající kosti", KHM 28) a nebylice (AaTh 1930 - "Schlaraffenland", "Země lenochů"). Také bajka (AaTh 1 - 299) patří k okruhu vyprávěcích žánrů; v protikladu k pohádce je chápána svým tvůrcem, posluchačem nebo čtenářem jako vymyšlené vyprávění účelového charakteru; hrdinou vyprávění jsou povětšině zvířata, někdy také rostliny nebo předměty, podíl člověka, pokud vůbec vystupuje, je podřízený. Alegorický charakter většiny bajek je většinou sbližuje se žánrem paraboly, podobenství, kde ovšem podíl člověka na ději bývá velmi podstatný, výrazná přítomnost didaktiky pak s kazatelskými exemply a legendami. Přechodným útvarem mezi pověstí a pohádkou jsou legendy. S pověstí má legenda společný charakter vyprávění, které si činí nárok být považováno za vyprávění o události původně místně i časově determinované, aspoň částečně nebo domněle historické nebo historických osobností se týkající.

K pohádce přibližuje pověst, příp. legendu určitý, někdy velmi výrazný podíl nadpřirozeného elementu. Náboženská pověst (tj. legenda) zpravidla, ale zdaleka ne vždy je spojena s náboženskou ideologií doby svého vzniku, někdy však odráží i epochu předchozí, nebo neortodoxní rysy. Grimmovské konstatování, že pohádka je poetičtější, pověst (a tedy i legenda) historičtější a emocionálnější, rozhodně není nepřípadné. Konečně třeba ještě připomenout, že žert, humorka, anekdota (Schwank ap.) je podstatnou složkou a významným žánrem pohádkové tvorby, jak už samo významné postavení v katalogu AaTh nasvědčuje. S novelistickými pohádkami mají humorky společný minimální, až nulový podíl nadpřirozeného elementu.

4/ Nevýhodou pohádkoslovné terminologie je, že zdaleka není jednoznačná. Taková označení jako vyprávění, Geschichte, conte, tale ap. jsou vesměs mnohoznačná. Navíc jsou pro lidovou slovesnost používána jako terminologické označení nepochybně ex post: slovesný útvar již existoval a pak se teprve hledalo označení. U forem umělé literatury tomu bývalo jinak: pojmenování novela se objevilo aspoň téměř současně s literárním útvarem. Nelze také přehlížet, že nejedno označení folklórního žánru pocházelo od osob, jimž folklórní vyprávění nebylo vrcholem umělecké tvorby. Proto už samo pojmenování mívalo často pejorativní přídech (č. pohádka, bajka, atd.) nebo tento pejorativní

přídech pochází z použitých přívlastků nebo části složenin (v němčině již v XIII.-XVI. stol. lügemaere, tandmaere, entemär, gensmär), velmi výrazně pak ve franc. XVII.-XVIII. stol. - Contes de ma mère l´Oye, contes de la cigogne ap.; jiného druhu jsou terminologicky nepřesná označení, jako angl. fairy tale , fr. contes de fées ap., která by byla přijatelná pouze jako označení pohádky o vílách, pokud bychom to, arci značně násilně, nechtěli chápat jako vyjádření původu těchto pohádek od přeludu, a tedy neskutečných a nehodnověrných.

Na zvláštní samostatnou studii by vystačila problematika fluktuace forem a pojmů mezi lidovou slovesností a umělou literaturou. Tyto procesy probíhají v různých kulturních a společenských podmínkách různě; pro folkloristickou i literární terminologii z toho vyplývají rozmanité komplikace. Zatímco něm. Heldensage je výrazně spojena s pověstí a má mnohé rysy pohádkové, fr. légende épique má aspoň svým původem (např. "Chanson de Rolande") velmi blízko k legendě náboženské a místní (píseň o Rolandu snad byla formulována mnichy kláštera, kde podle tradice měl být jeho hrob). Tu je pak velmi nesnadno a věcně obtížno pokoušet se o jednotný terminologický systém. Neudivuje tedy, že je nesnadno dosažitelná terminologická jednotnost tam, kde těžko dosahovat identity pojmenování i z hlediska věcného.

BALADA

Český čtenář přijímá dnes baladu jako epickou báseň, která nás uvádí do světa nejistoty a osudovosti ve vyprávění poměrně krátkém a dramaticky vyhroceném, často lyricky zabarveném. J. W. G o e t h e viděl v baladě z hlediska její žánrové podoby 'praformu', v níž jsou nerozlučně spjaty všechny tři základní literární druhy jako v živém organismu (Ur-Ei). Také dnešní badatelé se věnují zkoumání epické, lyrické a dramatické složky balad, pro období rozkvětu umělé balady koncem XVIII. stol. a ve stol. XIX. pak zdůrazňují zvláště její složku epickou, z níž vycházejí v bližších charakteristikách nebo přímo v definicích tohoto žánru.

Termín balada však není jednoznačný. Balada, jak ji dnes chápe český a středoevropský čtenář, se liší od středověké balady, pěstované ve Francii a v Itálii. Abychom si ujasnili rozdíly v užívání termínu balada v různých zemích a v různých dobách minulosti, musíme si dovolit historický a srovnávací exkurs, který by nám vysvětlil v podstatě dvojí formu balady středověké, a dále pak podstatu balady anglicko-skotského typu, rozvíjené zvláště v literatuře německé.

Název všech těchto typů balad je totiž odvozen z latinského slovesa ballare = tančit, avšak rozdíly mezi jednotlivými básněmi nazývanými u různých národů a v různých dobách baladami jsou tak podstatné, že je na první pohled jasné, že názvu se užívalo pro básně

různého typu.

1. V Itálii a ve Francii se až do XIII. stol. rozuměla baladou taneční píseň, zpočátku zpívaná a později určená jen k recitaci. Románská balada skutečně tanečního původu měla v obou zemích dlouhý a samostatný vývoj.

Francouzská balada (ballade) byla původně starý provensalský tanec, později taneční píseň, jejíž hudební struktura a metrická forma byly velmi rozmanité. Až do počátku XIV. stol. se skládala ze tří až pěti kupletů s posláním nebo bez něho. Ve XIV. stol. se zásluhou básníka G u i l l a u m a d e M a c h a u t balada konstituovala v pevněji určenou formu: Tvořily ji tři kuplety, z nichž každý byl provázen refrénem, neměla poslání a byla určena ke zpěvu za doprovodu jednoho nástroje. Po Machautovi se balada vyvíjela dále, ale nebyla už zpívána.

Balada recitovaná přijala pak formu tří strof, zpočátku bez poslání a později s posláním skládajícím se z poloviční strofy. Všechny strofy měly týž rým, užívaný v témže pořádku, poslední verš každé strofy a poslední verš poslání byly rovněž shodné. Stará forma balady, častá u E u s t a c h a D e s c h a m p s e , měla strofy osmiveršové a verše desetislabičné kromě pátého verše sedmislabičného a byla vždycky bez poslání. Šestnáct příkladů jiné nesnadnější formy balady se vyskytovalo v "Le livre des cent ballades", v knize čtyř vězňů v Caire z roku 1388-9. Její strofy se skládaly z dvanácti nestejných veršů sedmislabičných a tříslabičných v ustáleném pořádku a se změnou dominantního rýmu v druhé polovině básně.

V XV. stol. skládaly se balady většinou z veršů stejného rozměru, a to veršů deseti-, osmi- nebo sedmislabičných. Strofy mohly mít sedm až třináct veršů. Nejrozšířenější byly desetiveršové strofy se čtyřmi rýmy a osmiveršové se třemi rýmy v pořádku ABABBCBC. Byla to forma používaná zvláště v básních A. C h a r t i e r a , F. V i l l o n a a Cl. M a r o t a a z balad těchto básníků se zejména balady Villonovy staly světovým literárním pojmem.

Po Villonovi upadla stará francouzská balada v zapomenutí, až v XVII. stol. ji opět pěstoval La Fontaine. Později se dočkala rozkvětu osmiveršová balada s verši osmislabičnými, doplněná čtyřveršovým posláním, baladu plnou vzruchu vnesl do své komedie "Cyrano z Bergeracu" rovněž E. Rostand. Ale všechny francouzské lyrické balady XIX. stol. znamenají jen umělé navazování na balady středověké a na balady XVII. stol.

Od balady francouzské se od počátku lišila balada italská. Staroitalská balada byl poetický útvar lidového původu, provázený zpěvem a tancem (nazývala se také canzone a ballo). Neměla pevné metrické schéma a řídila se jen vyšším principem kompozičním. Úvod tvořila krátká strofa o jednom až pěti verších (ripresa) a následující strofy se skládaly ze tří částí: ze dvou skupin o jednom verši až třech verších se shodným po-

řádkem rýmů (piedi) a z dozpěvu (volta), který často přejímal rým částí předcházejících.

Pro poezii střední Itálie byla v druhé polovině XIII. stol. charakteristická forma jedenáctislabičných veršů nebo jedenáctislabičných střídaných se sedmislabičnými. Strofy měly zpravidla část čtyřveršovou (ritornel) a osmiveršovou (stanci). Poslední verš stance se vázal shodným rýmem na první verš ritornelu a stance byly v italské baladě zpravidla čtyři. V druhé polovině XIII. stol. vstoupila pak italská balada stejně jako o něco dříve balada provençalská a francouzská z oblasti tance do sféry umělecké lyriky.

Baladu podle provençalských vzorů uvedl do Itálie G u i t o n e d´ A r e z z o , škola dolce stil nuovo (asi 1280-1340) ji pak přetvořila ve vážnou báseň o velké lásce. Od canzony se tehdy balada lišila jen úvodní ripresou, tj. úvodním opakovaným veršem nebo verši. Mistrem balady byl G u i d o C a v a l c a n t i , ale také D a n t e A l i g h i e r i, L a p o G i a n n i aj. Doba rozkvětu italské balady byla ve XIV. stol., ještě F r a n c e s c o P e t r a r c a psal hluboké a vážné balady. Již ve druhé polovině XIV. stol. se však balada stala vedle madrigalu nejoblíbenější formou lehké milostné lyriky předního měšťanstva. Na rozdíl od balady XIII. stol. byla opět zhudebněna a tomu děkovala za své rozšíření.

O důležitosti <u>měšťanské poezie</u> (<u>poesia musicale</u> nebo <u>poesia borghese</u>) v italské společnosti svědčí v polovině XIV. stol. zařazení balad do B o c c a c i o v a "Decameronu" a kolem roku 1400 potvrzují důležitost tohoto poetického žánru balady S i m o n y P r u d e n z a n i "Liber solatii".

V XV. stol. byla balada vytlačena z hudby a literatury jednak vítězstvím flámsko-burgundské hudební školy, za druhé zálibou italského humanismu ve spisech filosoficko-historických. Teprve koncem XV. stol. se objevila v poetické tvorbě na knížecích dvorech v Mantui, ve Ferraře, a především ve Florencii, kde ji pěstovali zvláště Lorenzo de´Medici a Angelo Poliziano. Ještě koncem XIX. stol. se pokoušeli vzkřísit tento žánr Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Giovanni Marradi a konečně Gabriele d´Annunzio.

Do Francie i do Itálie byla za romantismu přenesena i umělá epická balada anglicko-skotského typu, neboť i v zemích románských měla vliv umělá baladika německá (Bürger, Goethe, Schiller). Itálie však na rozdíl od Francie zná také lidovou epickou baladu s látkou náboženské legendy nebo s látkou románovou. Tyto balady se však v Itálii označují termínem <u>canzone popolare</u> ('lidová píseň'), zatímco termín ballata je vedle středověké balady vyhrazen epické umělé baladě. Stáří lidových epických písní, podobných baladám, lze těžko určit. Tyto písně byly však zpívány zvláště v Piemontu a na Sicilii potulnými pěvci (cantastorie, tj. pěvci příběhů).

2. Existence francouzských a italských balad ukazuje na to, že pod název balada jsou zahrnovány básně v podstatě dvojího druhu. Jednak středověké písně tanečního původu, určené jistými formálními znaky, jednak epické básně specifického charakteru, rozšířené v Evropě zvláště za romantismu. Pro tento druhý typ básní se však názvu balada užívá až od XVIII. stol.

V XVIII. stol. upoutaly totiž pozornost světa anglické epické lidové písně, zaznamenané v rukopisech ze XVII. stol., ale původu staršího (Popular Ballads). Baladu o vražedné bitvě dvou nepřátelských rodů na hranicích Anglie a Skotska (Chevy Chase) publikoval A d d i s o n , řadu jich pak přinesla zejména proslulá sbírka T. P e r c y h o "The Relicues of Ancient Poetry" (1765-1794), rozšířená krátce nato W. S c o t t e m ve vydání "Minstrels of the Scottish Border" (1802-1803). Sbírka Percyho měla velký význam pro rozvoj umělé baladiky v jiných zemích, zároveň však také přispěla k ujasnění žánrových znaků anglicko-skotské balady.

Balada anglicko-skotského typu je totiž podle dnešního pojetí právě tím, co nejčastěji rozumíme pod názvem balada. V literárních terminologických slovnících nerománských zemí se dokonce někdy pod názvem balada rozumí právě jen tento baladický typ, v Evropě rozhodně nejrozšířenější.

Do tohoto žánru patří jak balada lidová, tak balada umělá, T. Percy i W. Scott byli sami nejen sběrateli, ale zároveň také výbornými přepracovateli lidových ba-

lad. Stáří anglicko-skotských lidových balad lze těžko odhadnout, protože vývoj nesměřoval vždy od jednodušího tvaru k tvaru složitějšímu. Dobou rozkvětu anglicko-skotské balady bylo však XVI. stol. Stejně tak jako je obtížné určit stáří balad, které čerpají nejen z národního, nýbrž i ze společného světového látkového bohatství epiky, je obtížné také odlišit lidovou baladu od balady umělé nebo oddělit pozdější umělý nános a znaky literárního přepracování v baladě lidové. - Mezi anglicko-skotské balady patří balady historické, balady o pohraničních bojích se Skotskem (Border Ballads), balady o zbojnících (Robin Hood), o zločincích, o nadpřirozených jevech, zvláště o duchách.

Podle anglického vzoru se názvu balada začalo užívat pro podobné písně i v germánské oblasti, zejména v Dánsku a v Německu, kde se baladické básnictví velmi rozšířilo. Dodnes zpívané balady o Nibelunzích představují např. jeden proud šíření ságy o Nibelunzích. V Německu bylo vůbec na rozdíl od Anglie citelnější spojení balady s germánskou hrdinskou písní (tak písně o Hildebrandovi a Smrt Ermenrichova se vyskytují v pozdním středověku jako balady). Toto těsné spojení balady se ságou je také příčinou rozdílů v názorech na stáří německých lidových balad, podle některých badatelů sahá rozkvět lidové balady německé až do XIV. stol.

Epická balada je žánr volný, pro nějž není charakteristický určitý typ verše, strofy, a dokonce ne ani určitá tematika. Přesto má většina balad zpěvný

verš, je stroficky členěna a čerpá svá témata z určitého okruhu látek, z něhož jen některé látky se poddávají působení literárních směrů. Ačkoli je pro balady typický tragický obsah, známe i balady humoristické a parodizující.

Lidová balada byla původně zpívána a měla charakter buď plynulého, nebo úryvkovitého vyprávění s tendencí koncentrovat děj na jeho kritické momenty. Událostí zachycovala jen v jejich hlavních rysech a nepodávala jejich podrobný popis. Z toho vyplynula určitá tajuplnost, nejasnost, ale také sugestivnost jejího vyprávění, takže se často mluví o baladickém tónu nebo baladických náladách také s ohledem na jiné poetické žánry.

Balady s převážně dialogickou formou nezapřou zpravidla souvislost balady s dramatem. Avšak o dramatismu balady svědčí ještě častěji začátky balad, uvádějící nás "in medias res", věcné popisy "scény" děje, vyznačující se konkrétností, a kondenzace dramatické dynamiky, docilovaná nečekanými zvraty v ději a jeho překvapivým vyřešením.

Lyrický "smysl" balad se nejčastěji vyjadřuje zprostředkovaně, a to konfrontací faktů a syžetovým paralelismem, založeným na významové paralele nebo kontrastu a neprovázeným výkladem vypravěčovým. Zřídka se projevují znaky lyriky v přírodních popisech a projevech citové účasti na ději.

Ze stylistických figur jsou v lidové baladě nejfrekventovanější tzv. figury gramatické, paralelismus slovní a paralelismus větné výstavby, provázený často paralelismem ve výstavbě veršové. Dále si balady libují v opakováních, a to v opakováních jednotlivých slov, částí veršů, celých veršů, veršových skupin, až delších strofických refrénů. Epiteta jsou v baladách prostá, mnohdy stereotypní, metaforické obrazy řídké nebo velmi jednoduché.

Tematika balad je velmi široká a podle ní se rozlišují různé druhy balad. Tematem balad bývají tragické historické události, války, zločiny, milostné tragédie, ale také fantastické příběhy lidových pohádek a pověstí. Podobně jako lidové pohádky a pověsti zachycují totiž balady vztah člověka se záhrobím, vliv magické moci přírody a nadpřirozených sil na jeho život.

Mladší lidové balady, které úzce souvisí s novinovými a kramářskými písněmi a někdy jsou dokonce od nich nerozlišitelné, líčí zločiny specifickým vypravěčím způsobem těchto písní, také s určitými stereotypy úvodu a závěru. Pro polskou městskou epiku různého druhu je dokonce obecně užíváno termínu ballady podwórzowe (tj. kramářské písně). Tento termín nese v názvu i nové vydání polské městské epiky: B r o n i s ł a w W i e c z o r k i e w i c z , "Warszawskie ballady podwórzowe", Warszawa 1971.

Poněvadž balady mají vesměs tematiku, která se může vyskytovat i v jiných žánrech, necharakterizuje

je do té míry tematika jako specifický vyprávěcí způsob, který je v nejnovější době často zkoumán. Balady stírají všechno individuální a zvláštní a směřují k zobecnění příběhu, vyhýbají se místnímu i časovému určení děje, nezaznamenávají osobní zvláštnosti lidí a uchylují se k typickým motivům a scénám. Dokonce i jména hrdinů a hrdinek často nahrazují jen označením jejich stavu. V historických baladách pak zpravidla nejde o zachování historické věrnosti. Právě pro silný sklon k typizaci je nemožné určit v nich historické dědictví, historické pozůstatky spojují se v nich vždycky s běžně užívanými motivy.

Čím jsou lidové balady mladší, tím je v nich více citu. Opouštějí velkolepou ukrutnost starých balad, a pokud se v nich přece ukrutné činy vyskytují, jsou nově a přesněji motivovány, aby rovněž působily na cit. Ale v mladších baladách je hlouběji podán i smutek, dojetí, bázeň atd. Mají sklon k hyperbolizaci viny nebo zločinu, zatímco epická zpráva v nich bývá ryze formální. Také citová vyznání jsou v nich někdy výrazově tak přebujelá, že vedou až k porušení obsahové linie příběhu.

Spolu s bajkou a epickou písní patří balady mezi nejdůležitější žánry lidové poezie. Nejrozšířenější byly balady v prostředí anglickém a skotském, bohatou baladiku mělo Německo, a dále zejména Dánsko. Dánská balada má na rozdíl od balady německé taneční charakter, ale v poměru k středověkým baladám románským je

tento její charakter jen vnějším znakem epické balady.

Nejčastější veršovou formou lidových balad jsou strofické básně se strofami dvouveršovými a čtyřveršovými. První a třetí verš bývá zpravidla čtyřiktový, druhý a čtvrtý tříiktový nebo rovněž čtyřiktový. V německé lidové baladě se výjimečně objevují také strofy sedmiveršové.

3. Cesta k baladě anglicko-skotské a k baladě německé nevedla tedy, jak vyplývá z jejich stručného popisu, ani od francouzské, ani od italské středověké balady. Staré anglicko-skotské balady se většinou vracely k epickým předlohám, buď k eposu, nebo k jednotlivé situaci eposu. Ve vzájemném vztahu eposu a balady existovalo však také spojení opačné: např. epos o Gudruně je podle W. Kaysera složen z básní, které dále žijí v baladách.

Už pro G. H e r d r a , který překládal balady ze sbírky Percyho a vydal je ve svých proslulých "Stimmen der Völker in Liedern", byly balady, zařazované jím do lidových písní, prastarými slovesnými výtvory. Toto pojetí se velmi rozšířilo za romantismu a podle představ romantickým autorů tvořil písně a balady lid ještě ve svém přirozeném a nezkaženém stavu. Jako prastaré balady kolektivního původu byly básně ze sbírky Percyho přijímány ve všech zemích, do jejichž jazyků byly balady z této sbírky překládány. W. S c o t t však už nepovažoval balady za kolektivní výtvory lidu, nýbrž za tvorbu potulných zpěváků, tzv. minstrelů.

Angličtí a američtí badatelé hledali dlouho důkazy pro kolektivní původ balad (F.B. Gummere, R.G. Moulton, W.M. Hart, S. Mackenzie aj.), stranou byla ponechána etymologie balady od ballare, jen pro Moultona zůstal základní složkou balady baladický tanec, který mu dokazuje spojení verše s hudebním doprovodem. Taneční a hudební prvky se pak dále hledaly i v refrénech balad a častých opakováních textu, v nichž byly spatřovány hlavní stylistické znaky balady. To ovšem nevysvětlovalo anglické a skotské balady netanečního charakteru.

Představu o kolektivním původu anglicko-skotských balad vyvrátila L o u i s a P o u n d o v á v práci "Poetic Origins and the Ballad" (1921), v níž ukázala na charakteristickou epičnost balad, která balady odlišuje od lyrických balad chórických. Zničila rovněž legendu o nepěstěném jazyce a formě nejstarších balad. Její závěry jsou ve folkloristice obecně uznávány.

Názvu "ballad" se v Anglii a Skotsku až do XVIII. stol. používalo libovolně a až v XVIII. stol. se tento název poněkud upevnil a užívalo se ho pro epické písně. W. S c h m i d t v práci "Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden" (1933) počítá za nejdůležitější pro vznik tohoto typu balady jednak převzetí skandinávských balad, dále přetvoření hrdinských písní, dvorských eposů, lidových pověstí a pohádek a vznik nových výtvorů v prostředí nižší šlechty a svobodných sedláků.

Ale jistě teprve v ústním oběhu si razily cestu struktura a styl baladických básní a teprve stejným způsobem řízené a shodně působící tendence vytvořily uzavřený žánrový charakter anglicko-skotských balad toho typu, jaké sbíral Američan F. J. C h i l d . (Jeho sbírka "British Popular Ballads" , 1882-1898, obsahuje celkem 305 balad. Mnohé z těchto balad byly rozšířeny i v USA.) Básně se teprve ve svém dalším životě staly baladami.

Jedině Angličané rozdělují pojmově i slovně čistě lyrické balady (ballades) od epických básní (ballads) typu sbírky Childovy. To ovšem neznamená, že také anglické epické básně by nesměřovaly k lyrizaci. Název "Lyrické balady" ("Lyrical Ballads") nese významný svazek umělých balad W. W o r d s w o r t h a a S. T. C o l e r i d g e a (1798), které jsou pokládány za počátek anglického romantismu.

Jinde ovšem neexistuje terminologické rozlišení a názvu "balada" (ballade) se užívá jak pro výše popsaný středověký žánr taneční a písňový, nazývaný v středověké Francii a Itálii ballade a ballata, tak pro anglicko-skotské ballads a pro nově vznikající epické umělé básně.

Často bývaly však konstatovány taneční prvky i v baladách typu anglicko-skotského a vynořila se samozřejmě otázka po možné souvislosti středověké chórické balady s baladou novověkou. W. K a y s e r v práci

"Die Geschichte der deutschen Ballade" (1936) možnost této souvislosti odmítl, protože francouzská balada nemůže pomoci určit baladu germánskou. Norská balada může být sice taneční, může mít různé refrény nebo jeden opakující se refrén, ale taneční charakter takové balady není strukturotvorný. Refrén nemá nikdy obsahovou funkci a jako statický prvek nabývá důležitosti jen ve výkladu kolektivního původu balady.

Od epických písní hrdinských, historických, milostných liší se podle většiny badatelů balada tím, že rozhodujícím činitelem v ní není děj, nýbrž napětí, jehož se dosahuje specifickým vyprávěcím způsobem. Životní prostor hrdinů a hrdinek balady, kteří bývají výjimečnými individualitami, je pevně určen nadosobními spojeními - sounáležitostí s rodem, vztahy věrnosti, posvátností přísahy, přikázáními cti. Přitom je životní prostor balad jednotný, nerozpadá se na realitu a nadrealitu. Zkrácené podání děje vede k stylistické stručnosti, na níž je závislá a z níž vyplývá i síla jednotlivých slov.

Mnohé znaky německých lidových balad, jako např. vystoupení vypravěče, záliba v dialozích nebo přesné určení doby děje, jsou už obsaženy v německých 'vagantních eposech' (Spielmannsepen). Také opakování částí textu bylo už znakem těchto eposů a z toho vyvozuje W. Kayser, že balady musily žít v téže sféře.

Rozkvět německé baladiky, závislé na domácí epice, spadá sice podle některých badatelů už do XIV. stol., ale otázka převzetí látek a motivů není pro tuto nejstarší dobu lidové balady ještě jasná. Teprve v XV.-XVI. stol., v době dalšího rozkvětu balady, objevují se baladické básně, které už jasně prozrazují svůj látkový původ (Paní z Weissenburgu, Vévoda z Braunschweigu, Tannhäuser aj.).

Mladší lidové balady ze stol. XVII. jsou tzv. balady zločinecké (rodiče v nich zabijí nepoznaného syna; muž prodá těhotnou ženu loupežníkům), které se ze zámků a z prostředí šlechty přestěhovaly k nižším lidovým vrstvám, a proto se už neodehrávají na zámcích, nýbrž v hostinci, na silnici apod. Téměř všechny tyto lidové balady měly pevný vztah k písním a mají také tutéž strofickou výstavbu (převládá strofa čtyřveršová).

Pozdější německé balady mají však nejužší vztahy k těmto žánrům: k tzv. Meistergesangu (minnesangu), k historické písni, k novinové písni a k písni kramářské. Pro Meistergesang jsou balady látkovým pramenem, ale opačně se z něho balada nemohla vyvinout, protože už rozdílná forma (délka, styl) to činila nemožným.

Rozkvět historických písní ovšem sahal do téže doby jako rozkvět balad a vztah historických písní k baladám byl v jiných zemích obdobný jako v Německu. Vrátíme se proto k němu v dalším výkladu o poměru slovanské balady k historické písni.

Novinovou píseň jako předstupeň písně kramářské odhalilo až nové bádání. Novinová píseň se pěstovala v době od XVI. do XIX. stol. a německé rýmované

"fliegende Blätter" byly různého druhu. Tématem těchto písní byly vždycky nové události, ale byly to jak události spjaté s významnými osobami, tak události útočící na cit (pálení čarodějnic, vraždy Turků). Sympatie novinového pěvce byly přitom vždy na straně chudých a společným znakem rozdílné tematiky byla její citová stránka, protože hlavním obsahem novinových písní byly zrady a neštěstí. Styl novinové písně se vyznačoval přesnými údaji o osobách, údaji místními a časovými, stereotypní úvody písní obsahovaly výzvu, aby křesťané vyslechli píseň, a také na konci básně projevoval zpěvák své vztahy k publiku. Jazyk novinových písní se snaží o spisovnost a je vzdálen jazyku písní lidových, protože obsahuje šroubované stylistické obraty a knižní konstrukce. Už od XVI. stol. obsahovaly novinové písně výrazný titul, který předem oznamuje obsah písně. Jestliže jedinečná událost získala typičnost a obecnou platnost, jestliže sdělení se už nevázalo na přesné místo a čas, písně byly zpívány a šířeny ústně, přiblížily se k baladám, které v té době rovněž začaly usilovat o citovou působivost. Cesta od novinové písně k baladě byla ulehčena tím, že některé písně používaly melodií balad.

Už J. W. G o e t h e rozpoznal v mnoha písních sbírky "Des Knaben Wunderhorn" kramářské písně. Jarmareční zpěvák kramářských písní byl totiž přímým nástupcem zpěváka novinového. Nové byly v kramářských písních jen ilustrace, na něž zpěvák ukazoval hůlkou, takže za

předchůdce balady můžeme považovat jak písně novinové, tak písně kramářské.

4. V prostředí obdobných příbuzných žánrů jako baladika německá se vyvíjela téměř celá umělá baladika evropská, která také látkově čerpala z některých těchto žánrů. Vedle anglicko-skotské balady lidové a balady ohlasové bylo však pro vývoj evropské baladiky nejdůležitější už počáteční období německé baladiky umělé s baladami J.W. Gleima, G.A. Bürgra a zejména J.W. Goetha a F. Schillera. Balady těchto básníků se v originále i v překladech rozšířily téměř po celé Evropě, podle Bürgrovy "Lenory" byly např. napsány stovky balad jiných, někdy dokonce už pod vlivem zprostředkovaným jinou baladou, napsanou podle Bürgrova vzoru.

V německé literatuře se balada pěstovala dlouhou dobu. Balady se psaly od konce XVIII. stol. až do počátku stol. XX., a proto německá literatura využila velkého množství baladických látek. Umělé balady byly také odborníky velmi důkladně roztříděny látkově i podlo uměleckých směrů, k nimž se i baladická tvorba hlásila, takže německé práce mohou pomoci při klasifikaci a charakteristice baladiky jiných národů.

V první době byly skládány balady pod vlivem kramářských písní (Gleim), dále se pěstovaly balady přírodně magické, numinózní, nazývané též balady o duchách nebo balady hrůzné (Geister- nebo Schauerballaden), ve všech dobách se objevovaly balady historické a zvláštního významu si dobyly balady ideové, které do

německé literatury uvedl J.W. Goethe a zejména F. Schiller. Pod vlivem sbírky E. A. A r n i m a a C. B r e n t a n a "Des Knaben Wunderhorn" (1805-1808) se německá baladika (J. Eichendorff, E. Mörike, J. Kerner aj.) dostala opět do vztahu k lidové slovesnosti, ale k lidové slovesnosti takové, jakou ji viděl romantismus, uhlazené a upravené sběrateli tohoto období. Měšťáckému světu biedermeieru nevyhovovala tragika ani hrůznost starších balad, proto tento směr vedl jedině k zcitovění balady a tzv. dojemná balada je nejčastěji právě plodem biedermeieru. Mladší romantici se v baladě jednak obracejí k lyrice, jednak navazují na její satirické počátky, které vyplynuly z příbuznosti s kramářskou písní (L. Uhland, H. Heine). T. F o n t a n e vnáší do balady aktuální otázky politické a balada trvá v Německu po celé XIX. stol. a vyskytuje se v německé literatuře i ve stol. XX. Dokladem je sbírka "Balladen" B. von Münchhausena i sociální balada XX. stol., z níž se rodí nový tendenční typ kabaretní balady B. B r e c h t a .

Umělá baladika evropská vycházela obvykle podobně jako G l e i m o v o přepracování M o n c r i f o v y "romance", známé pod názvem "Marianne", z novinové a kramářské písně. Pro tyto písně byl charakteristický už jejich název, který shrnoval celý děj. Francouzská romance Moncrifova měla název "Les constantes amours d´Alix et d´Alexis", Gleim ji však ve svém přepracování obdařil dlouhým názvem "Traurige und betrübte Folgen

der schändischen Eifersucht..." s následující přesnou datací příběhu, takže jak názvem, tak přesným časovým určením příběhu navazoval na kramářské písně. A také obsahově ještě podtrhl charakter vražedné historie přidanou sebevraždou manžela zavražděné Marianny, nevinně podezírané z nevěry. Celé názorné vylíčení příběhu, typické i pro baladu pozdější, bylo do té doby v literatuře neznámé, vyskytovalo se jedině v kramářské písni.

Podobně jako Gleim skládal v českém prostředí balady na způsob kramářských písní Š. H n ě v k o v s k ý , který někdy dokonce uváděl do balady jarmarečního zpěváka a připomínal jeho rekvizity. Tak např. v baladě "Drahomíra" (1814) s podtitulem "Přesmutná historie o Drahomíře, kterak se na Hradčanech s vozem i s koňmi propadla, zpívaná od písničkáře o Hradčanské pouti", dotvrzuje písničkář pravdivost svého vyprávění verši: "Zde, co má leží krabice /s písněmi, byla díra,/ kde se ta lítá dračice / propadla Drahomíra".

"Kramářské" údobí umělé baladiky, které charakterizuje také ironie vyprávění, nebylo v žádné evropské literatuře dlouhé, už Bürgrova baladika, nejhojněji v Evropě napodobená, přinesla do balady nové rysy ponuré tragiky a německý Sturm und Drang přivedl německou baladu k takovému rozkvětu, který jí zajistil dlouhodobou popularitu v evropských zemích.

Literárním směrem, v němž se baladě nejlépe dařilo, ba přímo její doménou byl pak téměř ve všech evropských zemích, kromě zemí románských, literární romantismus. V období romantismu byla dokonce přenesena německá balada i do románských zemí, které znaly pouze žánr balady středověké. Tak např. ve Francii pěstoval baladu německého typu V. Hugo, v Itálii s menším úspěchem Giovanni Prati aj.

S romantismem korespondovala balada už pro "lidovost" tohoto žánru, protože romantičtí básníci se zpravidla obraceli k lidu jako k nositeli uměleckých i etických hodnot. Přijímali vesměs balady jako velmi staré výtvory lidové slovesnosti a oceňovali jejich zpěvnost i archaický charakter, což někdy vedlo přímo k napodobení lidových balad. Ale romantikům vyhovovala i neobvyklost a tajemnost tematiky balad, jejich chmurný a tragický charakter, někdy i významová nejasnost baladických příběhů a záhadnost charakterů jejich hrdinů. Přitažlivé bylo i to, že výjimečné bylo v baladách postaveno proti všednímu a typickému, ale že přitom v nich zůstávalo vždy spojení s lidovým prostředím, zvláště s prostředím venkovského lidu.

Ač měla německá baladika vliv na celou baladiku evropskou, balady se v některých evropských literaturách zdaleka nepěstovaly tak hojně jako v Německu. Vyplývalo to většinou z charakteru domácí epiky v těchto zemích. Tam, kde v domácí lidové slovesnosti a později i v domácí umělé literatuře dlouhou dobu

vládl epos, neměla balada tak široké uplatnění jako v národních oblastech, které lidový epos neměly a za romantismu se jej někdy s malým úspěchem snažily vytvořit.

Středověký lidový epos neměla ani kulturní oblast česká a slovenská, a proto je v obou literaturách balada tak rozšířena. V jiných slovanských literaturách jsou však poměry rozdílné. Pokud tyto literatury měly bohatou lidovou epiku, byla tato epika různého charakteru a to ovlivnilo nejen rozšíření, nýbrž i charakter baladických látek. Balada lidová a později i baladika umělá byla v těchto zemích různě zastoupena a baladika umělá se také v rozdílné době dočkala svého rozkvětu.

5. V slovanské baladice lidové se ovšem vyskytuje řada látek společných. Takové látky jsou např. v nejstarší vrstvě balad, která je ohlasem starých názorů animistických, v baladách o přeměně člověka (většinou dívky) v strom nebo ve zvíře. Z ruských balad považuje N. P. A n d r e j e v v anatologii "Russkaja ballada" (Leningrad 1936) za velmi staré balady s látkami zčásti mytologickými, ale ukazuje se, že jde o balady mladší, v nichž se patrně buď zachovaly některé obrazy staré mytologie, pověry apod. (Devica-Mudrenica, Sem´ zagadok), nebo v nichž je zpracován úryvek byliny (Knjaginja i zmej).

Ovšem samy syžety balad jsou někdy skutečně velmi staré. Tak syžet proměny lidí v stromy, který je roz-

veden např. v ruské baladě o milencích "Vasilij i Sof´-ja" nebo v české baladě "Vandrovali hudci" a v slovenské baladě "Išli hudci horou", je znám v celé Evropě a dokonce v Číně byl už ve III. stol. literárně zpracován.

Nejsložitější vztah lidové balady k jinému žánru je její vztah k historické písni. Dříve byly totiž balady s historickou tematikou zařazovány vůbec pod historické písně, teprve v nové době se vědci snaží z historických písní balady vydělit. Za hlavní rozdílný znak balady považují postavu hrdiny, který je v baladě vždycky obyčejným člověkem, zbaveným historické monumentálnosti i v případě, jestliže je velkou historickou osobností (Razin, Ivan Hrozný, car Petr, král budínský Matyáš atd.). Většina historických balad má však hrdiny anonymní.

Na rozdíl od epických písní nelíčí balady války a boje celonárodního významu, ani nepodávají široké epické obrazy bojů národních hrdinů nebo národních armád. Nejsou soustředěny kolem národních středisek, a zatímco historické písně líčí jedinečný, neopakovatelný příběh, balady líčí příběhy obecnější a často vůbec zbavené dobových znaků. Také proto lze balady tak těžko datovat a spojovat s konkrétními historickými fakty. Historicky objasněny mohou být někdy reálie, ale ne syžety balad, vyplývající z celých historických vrstev lidového života.

Z historických balad ruských jsou nejstarší balady o tatarském vězení, většina z nich existovala už ve XIV. stol. Řada jiných balad jsou básně přechodného typu od byliny k baladě, tak např. balada "Avdotja Rjazanočka". Odvážný čin hrdinky je v ní spjat s celonárodním osudem, třebaže v ní nejsou zachována historická jména ani jména místní, a také její kompozice je blízká kompozici byliny. Rozdíl ruské historické balady od historické písně probírá B. N. P u t i l o v v práci "Slavjanskaja istoričeskaja ballada" (Moskva-Leningrad 1965).

Ruská folkloristika tedy bylinu a historickou píseň od balady právem rozlišuje, kdežto v západních encyklopediích se bylina ztotožňuje s baladou a v západních antologiích balad jsou také byliny uváděny jakožto ruské balady. Tak je tomu např. i v nové německé antologii "Europäische Balladen" (Stuttgart 1967). Nejsou v ní přitom otištěny jen typy přechodné, ale skutečné příklady ruského lidového eposu.

Podobně komplikované jsou poměry v názorech na epiku jižních Slovanů. Jugoslávští folkloristé, jak je zřejmé z materiálů folkloristických sjezdů, snaží se zejména přesněji stanovit význam termínů balada a romance v lidové slovesnosti, Bulhaři zase tradičně zařazují balady pod písně mytologické, historické, junácké a hajdučké. Tak je tomu i v dvanáctisvazkovém souboru "Bălgarsko narodno tvorčestvo" (Sofija 1961-1963).

V jihoslovanské oblasti je vůbec největším problémem vyčlenit baladu ze skupiny epických písní. Zpřesňují se sice charakteristiky jihoslovanské lidové balady, ale to nepomáhá při třídění slovesného materiálu, který si folkloristé zvykli klasifikovat podle látek. V nových pracích o baladách se začínají kombinovat badatelské metody literárněvědné, zdůrazňující strukturu balady jako žánru, a metody folkloristické, vycházející ze srovnávacího studia látkového.

Západní badatelé zařazují podobně jako byliny také jihoslovanské hrdinské písně (junácké a hajducké) pod pojem balad (např. v knize "Heroes of Serbia. Folk Ballads retold by N a d a Ć u r č i j a P r o d a n o v i ć", New York 1964). Vyčleňování balad z epických písní přináší však i ve folkloristice a literární vědě samých jižních Slovanů již také trvalejší výsledky. Tak mezi balady se dnes už všeobecně zařazuje proslulá srbská "Hasanaginica" nebo "Omer i Mejrime", přestože se tyto písně stále ještě tisknou ve sbornících epických písní.

Do oddílu jihoslovanských lidových balad patří podle tematiky i formy balady bulharské, makedonské, srbské a charvátské, vybočují však z něho balady slovinské, které v historickém vývoji nenásledují za lidovým eposem a nevyvíjejí se v kontaktu s ním. Tomuto faktu odpovídá, že J i ř í H o r á k ve studii k vydání "Slovenské ľudové balady" (Bratislava 1958) ve svém rozdělení oblastí balady v Evropě spojuje na základě blízkých vzájemných vztahů balady srbocharvátské a bulharské, ale slovinskou baladu připojuje k baladice západoslovanské.

V baladice západoslovanské jsou poměry jednodušší. Převládají v ní balady o osobních tragediích sirotků, smrti rozloučených milenců, setkání příbuzných, vraždách milenky, muže nebo nemanželského dítěte. Historickou vrstvu balad zastupují v baladice české a slovenské balady z tureckých časů, slovenská balada se od české liší ještě také baladami o Jánošíkovi, kterých je však mnohem méně než prozaických povídek, pověstí a anekdot.

V Polsku byla předchůdkyní umělé balady duma, nižší literární žánr určený širokým kruhům čtenářstva a opírající se o starou tradici lyricko-epických písní rytířských. Jako titul básní se název "duma" objevuje v Polsku na přelomu XVI. a XVII. stol. Polské dumy na rozdíl od lidových dum ukrajinských (s látkami z bojů protitatarských a protitureckých) nejčastěji chválily bohatýry a želely jejich smrti. V době svého vzniku se patrně vázaly na aktuální události, ale časem se změnily v historické písně věnované velkým historickým postavám.

Dumy nebyly původně jako nižší žánr součástí literatury, do literatury vstoupily až na konci XVIII. a na počátku XIX. stol. I. K r a s i c k i nazval dumami M a c p h e r s o n o v y "Písně Ossiana", F. K a r p i ń s k é h o "Duma Lukier-

dy" navázala na staré polské písně tohoto typu a J. U. Niemcewicz vydal kolem roku 1790 své první historické dumy. Niemcewiczova "Duma o Štěpánu Potockém" vyšla v českém překladu J. Jungmanna v jeho "Slovesnosti". Sentimentalismus, který se neuzavíral před nižšími literárními žánry, přejal dumu do literatury. Její vztah k baladě rozebírá Czesław Zgorzelski v práci "Duma, poprzedniczka ballady" (Toruń 1949).

6. Vývoj balady umělé u Slovanů byl předznamenán jejich rozdílnou lidovou epikou, poněkud rozdílnou lidovou baladikou a různým stupněm rozšíření žánrů příbuzných baladě v jednotlivých slovanských literaturách. Balada má ve všech slovanských literaturách rozkvět za romantismu, ale v západoslovanských literaturách, které neměly lidový epos, je její místo v literatuře významnější. I v oblasti slovanských literatur navazuje na rozličné žánry a v dalším vývoji literatur jednotlivých slovanských zemí má rozdílný osud.

Umělé balady české se objevují nejprve v Puchmajerově "Sebrání básní a zpěvů" (1795), v němž jsou uveřejněny překlady a přepracování balad Bürgrových, vedle toho však už i originální balada Š. Hněvkovského, která se i názvem hlásí ke kramářské písni "Vyšehradský sloup aneb Podivná historie o sedláku, jak od čerta oklamán byl; item kterak týž čert z Říma sloup ukradv od sv. Petra potrestán byl. Pověst o kameni na Vyšehradě zpěvná").

Hněvkovský otiskl několik balad ještě do konce devadesátých let (mezi nimi i baladu "Vnislav a Běla"), pokračoval pak v baladice ještě v druhém desetiletí XIX. stol., kdy byla balada v Čechách už velmi rozšířena. Pěstoval ji V. Nejedlý, V. Hanka, J. Rautenkranc, K. S. Šnajdr ("Jan za chrta dán") aj.

Ve dvacátých letech XIX. stol. byly už do češtiny přeloženy významné balady Bürgrovy a Goethovy, Jungmann v prvním vydání "Slovesnosti" uveřejnil svůj překlad Goethova "Čarodějnického učně". Od třicátých let XIX. stol. se do češtiny překládala zejména baladika polská a z ní na prvním místě balady Mickiewiczovy, které také v českém prostředí nejsilněji působily. První balady skutečně umělecké přinesl však až F. L. Čelakovského "Ohlas písní českých" (1839), zahájený baladou "Toman a lesní panna", v té době nejlepší českou baladou.

Ve čtyřicátých letech překládal a psal balady J. J. Kalina, lyrické baladě se blížil J. Langer a první balady publikoval K. J. Erben. Erbenova sbírka "Kytice" (1853) přinesla nejlepší balady českého romantismu a podle Čyževského znamená patrně vrchol slovanské balady vůbec. Erbenovy balady mají většinou nestárnoucí jazyk lidové slovesnosti, složitou kompozici a jsou látkově i svým zpracováním velmi rozmanité. Prvnímu období české baladiky je věnována dosud jediná citovaná práce o české baladě - F. Schulze "Česká balada a romance" (Osvě-

Baladu pěstovali dále básníci kruhu Májového (Neruda, Hálek, Heyduk), v jejichž tvorbě vyniká zejména baladika N e r u d o v a . Má vysokou uměleckou úroveň a hlásí se k slovesnosti lidové a k baladice Erbenově. Z básníků almanachu Ruch byl baladikem především L. Q u i s , který je přechodným článkem mezi národní baladou Nerudovou a baladou Vrchlického. I "kosmopolita" V r c h l i c k ý se v baladách svých dvou knih "Mythů" a v "Selských baladách" obracel k látkám českým, takže i on udržoval tradici národního charakteru české balady. Z lumírovců psal balady dále zejména J. V. S l á d e k .

Realiastickou baladu vytvořil J. S. M a c h a r, v devadesátých letech byla nejvýznamnější baladická tvorba A. S o v y . Ani později balada z české literatury zcela nezmizela. Pěstovali ji zejména básníci mezi dvěma válkami, u nichž se zvláštní oblibě těšila balada sociální. Jako moderní čeští baladikové se projevili zvláště P. B e z r u č , J. W o l k e r a J. H o r a . Také k baladě starofrancouzské se však moderní české básnictví vrátilo v efemérní, anonymně vydané sbírce V. N e z v a l a "52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida".

Slovenská balada se v době svého vzniku za romantismu vyvíjela v úzkém styku s baladou českou a řada slovenských básníků věnovala významnou část své tvorby baladě. Především jako baladikové prosluli slovenští básníci J a n k o K r á l a J á n B o t t o .

Na rozdíl od balady české, kterou reprezentovaly pouze dvě starší antologie V. N o v á k a ("Česká balada ve druhé polovici devatenáctého století (1848-1894)", I-II, Praha 1931; "Česká balada doby nejnovější (1894-1928)", Praha 1929), byla æpoň balada slovenského romantismu literárně historicky zpracována v knize C. K r a u s e "Slovenská romantická balada" (Bratislava 1966).

Velmi hojně pěstovali baladu romantikové polští a zvláště balady A. M i c k i e w i c z e měly význam pro vývoj literatury polské i jiných literatur slovanských. Mickiewiczovou sbírkou "Ballady i romanse" se totiž přihlásil ke slovu polský romantismus. Polské baladě je věnováno několik zajímavých prací I. Opackého a Cz. Zgorzelského, zejména I. O p a c k i: "Ewolucja balladowej opowieści" (Lublin 1961); I. O p a c k i - C z . Z g o r z e l s k i : "Ballada" (Wroclaw-Warszawa-Kraków 1970. Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Dzial I, tom VII). Cz. Zgorzelski pořídil také obsáhlou antologii polské balady se zasvěceným úvodem "Ballada polska", Wroclaw 1962).

Mickiewiczowský název sbírky balad "Ballady i romanse" opakoval sice i S t . W i t w i c k i (1824) a A. E. O d y n i e c (1825), avšak název romance se v polštině nevžil. Pro romanci se v polštině někdy užívá nově rovněž názvu duma (Zgorzelski).

Také polská literatura se balady ani po době jejího rozkvětu za romantismu nevzdala, neboť ji pěstovalo

jak Mladé Polsko, tak básníci XX. stol. Oblibě balady v Polsku odpovídala i instrumentální balada hudební (F. Chopin), krajní hudebnost vykazují literární balady Leśmianovy a Zegadlowiczovy.

Historie ruské umělé balady, kterou sleduje F. W. Neumann v knize "Geschichte der russischen Ballade" (Königsberg (Pd.)-Berlin 1937), začíná až sentimentálními baladickými básněmi N. M. Karamzina, baladami písňového charakteru I. I. Dmitrijeva a už rozvitou baladikou ruských sentimentalistů a romantiků - V. A. Žukovského ("Ludmila", "Pohár") a A. S. Puškina. Zvláštní skupinu tvoří Žukovského přepracování cizích balad a romancí, závislých na kramářské písni.

Protože tematickým pramenem ruské balady byly zčásti i byliny, byla v ruské baladické tvorbě zastoupena i skupina hrdinských balad tohoto typu (Žukovského "Geroj", Batjuškovův "Plennyj"). Za romantismu byla nejvýznamnější baladika K. F. Rylejeva, A. S. Puškina a zejména M. J. Lermontova. Na ruské básníky, kteří i později pěstovali baladu, měla největší vliv balada německá a polská. V polovině XIX.stol. se v Rusku objevuje i komická balada, zvláštní pozornost pak zasluhuje baladika spjatá s národní historií (např. balady o Petru Velikém). Na byliny XVI. stol. a na jiné lidové písně navazují některé pozdější ruské

balady I. Z. Surikova, K. K. Slučevského a zejména A. K. Tolstého, v jehož baladách vystupují všichni známí hrdinové ruských bylin. Po roce 1880 v Rusku balada upadala v zapomenutí, pěstovali ji jen ještě symbolisté.

Zajímavý je osud balady v Rusku porevolučním. Zatímco u západních Slovanů se v této době baladická tvorba vyskytuje už jen sporadicky, sovětští autoři opět tento žánr obnovují a v baladách zpracovávají novou revoluční a válečnou tematiku. Balady si oblíbil N. S. Tichonov, S. A. Jesenin, lyrické balady psal B. L. Pasternak, vznikala bohatá politická baladika z druhé světové války.

Patrně ještě rozšířenější než v literatuře ruské byla balada v literatuře ukrajinské, která byla v užším vztahu s literaturou polskou. Po prvních baladách P. P. Hulaka-Artemovského a L. I. Borovykovského psali balady T. Ševčenko, J. Fedʹkovyč, I. Franko, P. Hrabovśkyj, L. Ukrajinka. Také ukrajinští básníci podobně jako ruští pěstovali baladu i v době porevoluční. Balady psali P. Tyčyna, M. Rylśkyj, M. Bažan, L. Pervomajśkyj, A. Malyško aj.

U jižních Slovanů nebyla balada do té míry rozšířena jako u Slovanů západních, měla u nich také odlišné domácí lidové zdroje. Protože měl u jižních Slovanů ještě za romantismu neobyčejnou důležitost epos, pěsto-

valy se i proto méně jiné epické žánry.

Také u jihoslovanských básníků období romantismu znamenala však balada jako žánr vyznání příslušnosti k lidové poezii, i když byla umělá balada zpracována rozdílným způsobem než balady lidové, např. i novým sylabotónickým veršem a ne veršem slabičným. Tak je tomu např. u populární balady B o t e v o v y "Hadži Dimitr", pouze okruhem tematiky připomínající hajducké písně. Většinou se ovšem spojení s lidovou slovesností v jihoslovanské umělé baladě projevuje i ve verši, sylabické jsou např. první charvátské umělé balady z období tzv. ilyrismu, jejichž autorem byl Slovinec S t a n k o V r a z . O rozvoji charvátské umělé balady pojednává nově Mira Sertićová, Razvitak umjetne balade u hrvatskoj književnosti. Umjetnost riječi. Časopis za nauku o književnosti XIV (1970).

Ani u jihoslovanských básníků balada s romantismem zcela nezanikla. Důkazem je např. sbírka slovinského básníka A n t o n a A š k e r c e "Balady in romance" (1890), která je projevem epického realismu proti lyrickému novoromantismu J. Stritara a S. Gregorčiče. V době druhé světové války a po ní objevila se v jihoslovanských literaturách bohatá baladika v oblasti partyzánské poezie.

Zatímco západní Slované pěstovali baladu zvláště za romantismu a o některých básnících tohoto období lze říci, že byli přímo baladikové, u Slovanů východních a jižních se balada objevuje rovněž v době sentimentalismu a romantismu, ale kromě ukrajinské a slovinské literatury, které jsou v užším styku s literaturami západoslovanskými i s literaturou německou, není v těchto zemích její rozvoj tak významný. Zato se ve východoslovanských a jihoslovanských zemích pěstuje balada hojněji ve XX. stol., kdy se rodí balada revoluční a partyzánská a kdy také městský folklór přináší skladby baladického charakteru.

V úvahách o osudech balady v přítomné době nejsou konečně ani západní badatelé skeptičtí a ukazují na totožné nebo příbuzné formy, které lze nazývat baladami, jak ve folklóru, tak v jiných oblastech kultury. Také nejnovější lidové balady se zabývají soudobými historickými událostmi, např. sicilská lidová balada zavražděním presidenta Kenedyho. - V soudobé psané literatuře se vyskytuje balada různých druhů, od balad náladových až k moritátům, k parodii a ke grotesce. Z německých básníků píší balady např. E. K ä s t n e r , C. Z u c k m a y e r , J. B o b r o w s k i , G. G r a s s , z francouzských B l a i s e C e n d r a r s , J a q u e s P r é v e r t , M. F a m b e u r e aj. V USA se stala balada v nejnovější době politickým agitačním prostředkem. Je provázena kytarou a autorem textu je často sám zpěvák. Tato moderní balada je známa pod názvem folksong a protestsong a vyznačuje se tím, že její původce a zpěvák je outsider společnosti, v níž žije.

7. Ve svém počátečním údobí a za romantismu byla balada v úzkém vztahu k lidové slovesnosti, protože s ní souvisela aspoň látkově a někdy i vystoupením lidového vypravěče, a také jinými rysy (sociálním prostředím balad, blízkostí stylu k lidovým písním). Baladě jsou proto blízké i jiné epické žánry lidové slovesnosti, k nimž se zvláště básníci období romantismu rádi hlásili a nazývali své balady pověstmi, legendami, obrázky ap. Ale ani pozdější básníci neztratili vědomí souvislosti balad s příbuznými žánry, proto E. K r á s n o h o r s k á označuje sbírku, obsahující také balady, názvem "Zvěsti a báje", J. D u r y c h baladu "Cikánčina smrt" písní z jarmarku.

Balada má však nejpříbuznější a v některých literaturách přímo totožný žánr v romanci, španělském protějšku balady anglicko-skotské a německé. Pokud jde o způsob vyprávění balady a případně o její kompozici, bývá balada nejčastěji srovnávána s novelou. S blízkostí balady k těmto dvěma žánrům se vyrovnávají téměř všechny nové práce o baladě, jde však o blízkost různého druhu. S romancí bývá balada samými básníky často ztotožňována nebo se obou názvů užívá promiscue, s novelou má balada společné jen vedení děje, jinak se oba žánry liší už druhově, neboť jeden patří próze a druhý poezii.

Příbuznost balady a romance je v evropské baladice pochopitelná. Do Německa přišly anglicko-skotské balady takřka současně se španělskými romancemi G ó n g o r o v ý m i . Roku 1765 vyšly totiž P e r c y h o "Reliques of Ancient English Poetry" a o dva roky později vydal J. G. J a c o b i německý překlad romancí Gongórových, které obohacovaly učené básnictví a naprosto nebyly návratem k lidovosti. Vedle toho se šířily také komické romance, které byly přidány ke zpěvohrám Favartovým a Marmontelovým.

Romance byla však pěstována ve Španělsku už od XIV.-XV. stol. a rozšířena tam byla zvláště ve stol. XVI.-XVII. Zpočátku se pěstovaly romance historické, v XVI.-XVII. stol. romance rytířské, maurské, lyrické, pastorální, burleskní nebo satirické. Nejvýznamnějšími autory romancí byli L u i s d e G ó n g o r a y A r g o t e , L o p e d e V e g a a F. G. d e Q u e v e d o y V i l l e g a s . Nejužívanější formou starošpanělské romance byl osmislabičný verš trochejský. Na rozdíl od balady bylo původně vyprávění romance zhuštěnější, živější, a protože romance často nebyly určeny ke zpěvu, měly rozvitější epickou složku a byly veselejší a barvitější. To všechno jsou ovšem rozdíly dosti subjektivní, které nedávají pevný základ k žánrové charakteristice jednotlivých básní, označovaných třeba samými básníky za romance, ale literární historií vykládaných jako balady. Za jedinou obecnější tendenci romancí je dnes označováno jejich tíhnutí k větším celkům, jaké zná např. literatura německá (F o u q u é , "Romanzen von Tale Roncewal"; F. S c h l e g e l , "Roland, ein Heldengedicht in Romanzen"). Protože však hlavní charakteristické

znaky romancí spočívají ve formálních jevech (za charakteristický znak je např. pokládána i jejich hudebnost), a protože světový řád, který v nich vládne, je zcela subjektivní, nebývají dnes zpravidla romance považovány za samostatný žánr.

Do německé literatury přinesl název romance J. W. G l e i m a názvu bylo použito jako eufemistického označení kramářské písně. Název byl pak přejat i pozdějšími básníky a ujal se vedle názvu balada jako paralelní název téhož žánru. Už L. Ch. H ö l t y a G. A. B ü r g e r označují často své balady jako romance, G o e t h e vydává soubor "Balladen und Romanzen", tedy s titulem později velmi rozšířeným, F. S c h i l l e r proměňuje označení týchž básní v různých tiscích za "Ballade" a "Romanze". Němečtí badatelé (Eschenwurf, Kayser) zastávají názor, že mezi baladami a romancemi není žádný podstatný rozdíl a že jsou proto pokusy oddělit baladu od romance marné.

Tendence oddělit romanci od balady však dosud existují a patrně budou existovat i nadále. B. E c h t e r m e y e r považuje např. ještě etické tendence za bytostné znaky romance, zatímco balada podle něho líčí volné přírodní síly. I toto rozdělení je subjektivní, nehledě na to, že některé druhy balady často spojují líčení volných přírodních sil s morálním naučením pro svět lidský. Zejména vyspělá umělá baladika pak často spojuje různé druhy balad v jediném výtvoru.

V Polsku, jak jsme viděli, se název romance neujal, protože Polsko mělo starší protějšek balady v dumě, v české literatuře charakterizuje baladu a romanci jako dva odlišné žánry už J. J u n g m a n n , a to poněkud rozdílně v 1. vydání "Slovesnosti" (1820) a ve vydání 2. (1845). Jungmannova stručná charakteristika rozdílu obou žánrů zní: "Jméno romance pošlo ze zkaženého románského, t. latinského nářečí, v kterém od desátého století smyšlené rozprávky o vojenských a zamilovaných dobrodružstvích skládáno. Mezi baladou a romancí zpočátku nebylo rozdílu, poněvadž obě k hudebným provozením a někdy k tanci zpívány bývaly, a obě posud týž způsob tlumočení u lidu pospolitého pronášejí. Nyní baladě dějové vážní, tragičtí a tkliví, romanci veselí a směšní se připisují. Mnozí rozdílu toho nešetří" (Slovesnost 1820, LVIII).

V teoretické části "Slovesnosti" pak pro Jungmanna balada patří do "vyššího" a "vážného" básnictví a romance do "nižšího", přičemž pro něho balada "formu historickou s lyrickou spojuje a tedy způsob písně pronáší, jako již samo jmeno upomíná, pocházeje od galického bal, t. tanec, ples, protože k tanci zpívána byla. Starožitná prostnost a síla jest nejpěknější okrasa její" (str. 379).

V druhém vydání "Slovesnosti", v němž Jungmann publikoval už řadu balad původních i přeložených a přepracovaných, a to jako příklady básní lyrickoepických (romancí), satirických, báchorek a balad,

charakterizuje baladu krátce: "Balada jest fantastická romance a má její pravidla až na rozdíl fantastického. Jest buď opravdová, buď veselá" (str. 153). A právě toto úzké pojetí balady zavinilo rozdělení balad do několika oddílů.

Teoretické soudy, které nebyly jen specifickým znakem teorie Jungmannovy, protože v poměru k baladě a k romanci panovaly na počátku XIX. stol. všeobecné rozpaky, ovlivnily pak samozřejmě i baladiky v době romantismu, protože básníci se řídili nejen svými uměleckými vzory, ale snažili se aspoň v názvech svých básní být v souhlase s dobovými teoriemi.

Zejména Jungmannovo původní pozorování, že básníci baladu a romanci nerozlišují, vystihovalo nejen situaci počátků české baladiky, ale platilo i pro dobu pozdější. Stejně tak se udrželo mínění, že baladě přísluší vážné a tragické děje, kdežto romanci děje hravější a komické. Školské příklady libovolného užívání termínu balada a romance bývají většinou demonstrovány na N e r u d o v ě sbírce "Balady a romance", ale vyskytují se také u jiných básníků. Už stereotypní názvy básnických sbírek, označovaných za "Balady a romance" v Německu, v Polsku, v Čechách i jinde znamenají uznání příbuznosti obou žánrů, ale také jejich snadné zaměnitelnosti, podporované tím, že básníci sami nedbají rozdílu.

Když Neruda pojmenoval chmurnou báseň o vraždě z lakomství "Romancí helgolandskou" a hravý legendární příběh založený na biblické látce "Baladou o svatbě v Kanaan", hlásil se k oběma příbuzným žánrům svobodnou volbou jednoho z nich do titulu svých básní. Pro čtenáře pak byly baladami a romancemi právě ty básně, které byly jako balady nebo romance samými básníky označeny. Nechceme-li neustále opravovat básníky a vysvětlovat "chyby" v názvech jednotlivých básní, měli bychom přijmout názor vyplývající z průzkumu balad německých a přijatý už většinou badatelů, že totiž snahy o rozlišení balady od romance jsou marné. Balada jako žánr má svůj osobitý život v různých zemích a tam, kam přišlo povědomí o španělské romanci zároveň s poznáním baladiky anglicko-skotské a německé, od počátku oba žánry splývaly. Termínu romance se dnes v literární vědě obvykle užívá jen pro básně, které přímo napodobují staré romance španělské.

8. Novela je blízká baladě pouze výstavbou. Jako novela vyžaduje totiž i balada přímé vedení děje bez odboček, a to od počátku akce nebo zrodu konfliktu až do konce akce nebo vyřešení konfliktu. Dramatická konstrukce balady vynucuje si stejně jako novela omezený čas vyprávěcí, a vyprávění se proto soustřeďuje jen na to podstatné, co může objasnit konflikt a přispět k jeho řešení. Ohraničenost vyprávěcího času v baladě i v novele způsobuje, že kategorie času je ve vyprávění balady i novely pociťována velmi silně. Z hlediska logiky vyprávění musí být vyprávěcí čas naplněn převážně narativními prvky, které rozvíjejí akci, za-

tímco prvky popisné a statické jsou redukovány.

Podobně jako v novele je i v baladě důležitý vypravěč. Vystupuje v baladě buď bezprostředně a upozorňuje na sebe svou okamžitou reakcí na rozvíjející se děje, nebo je přítomen zprostředkovaně (např. v silně dramatizované nebo lyrizované kompozici). Také charakter balady po stránce stylistické ovlivňuje nejcitelněji postava vypravěče. Děj balady může být totiž situován do daleké minulosti a vyprávění balady pak bývá v určité míře archaizující, za romantismu často vypráví balady vypravěč lidový, který do balad vnáší vypravěčské postupy lidové slovesnosti, někdy pak jako by text balady byl sklouben z vyprávění dvojího - z bezprostředního vyprávění a z dodaných morálních a didaktických sentencí, takže se někdy mluví o dvou vypravěčích jedné balady.

Pro dobu rozkvětu balady za romantismu je nejcharakterističtější bezprostřední vyprávění baladického příběhu, v němž reakce vypravěčovy oživují neobvyklý a zhuštěný děj. Už za romantismu však narůstá také lyrická složka balady a pro literární dobu, o níž lze v české literatuře i v některých literaturách jiných mluvit jako o době baladománie, je charakteristická právě lyrická balada, uvedená do literatury Goethovou "Mignon". Tato lyrická balada se v literatuře udržuje poměrně dlouho přes upadající uměleckou hodnotu konkrétních balad i přes nepřízeň kritiky.

Některé z vypravěčských postupů balady jsou tak stereotypní, že bývají snadno parodovány. Jsou to např. vypravěčské otázky, které prozrazují vypravěče neobeznámeného se situací. Vyprávěčský způsob balady je však konzervativní a téměř se neproměňuje, a proto se i vypravěčské otázky udržely i v baladě moderní, např. v Bezručově "Maryčce Magdónové" končí většina strof otázkami adresovanými hrdince. I když jsou tyto otázky podle baladické tradice také výrazem údivu vypravěčova, mají zároveň jinou důležitější funkci: Ptají se stále po téže absurdní skutečnosti, a zdůrazňují tedy ideu básně.

Protože balada má přece jen okruh obvyklých témat, její význam v literatuře po době romantismu klesá. V moderní literatuře se už nepěstují balady numinózní nebo přírodně magické, nevytvářejí se však také žádné nové baladické druhy. Jediné novum v literárním vývoji je balada sociální, která však nezapře své příbuzenství s baladou ideovou. I v moderní poezii si balada zachovává svou poměrně širokou srozumitelnost, a právě to jí otvírá cestu jak do sociální poezie, tak do nižších vrstev literatury, které někdy ani nevstoupily do literárních dějin.

Lidová balada je žánr výrazný, odpovídající určité normě, protože v ústní slovesnosti se neprojevoval tak zřetelně historický sled literárních tendencí. Balada literární není žánr tak přísně určený a i v jejích charakteristikách a definicích se od počátku objevují rozdíly. Výrazným žánrem je balada za roman-

tismu, jindy ji lze těžko oddělit od žánrů příbuzných - lyrickoepické písně, historické písně, legendy, veršované pohádky apod. Podle I. O p a c k é h o nejde však při studiu balady do té míry o vymezení hranic žánru, tj. o přesné určení hraničních míst mezi "polem balady" a sousedními žánry, ale o vymezení jádra (centra) žánru a jeho nejvýraznějších "manifestačních" realizací při pouze zběžném zachycení hraničních oblastí pole balady ("Ballada", str. 8).

Průzkum balady jako žánru lze nejlépe uskutečnit na materiálu literatury romantismu a k poznání charakteristických znaků balady také nejvíce přispěly literárně historické a literárněvědné práce věnované baladě za romantismu.

Věnceslava Bechyňová

GROTESKA

Pod pojmem groteska si většinou představujeme literární útvar, který deformací skutečnosti vyvolává dojem směšnosti, ale mnohdy i hrůzy. V obecném povědomí nejvíc zakotvila groteska filmová, spojená s populárním Ch. C h a p l i n e m , dvojicí L a u r e l e m a H a r d y m nebo tvůrcem kreslených filmových grotesek W. D i s n e y e m. Méně rozšířená v obecném povědomí je groteska hudební. Vznikla původně z grotesky zvukové, nesourodé směsice zvuků, a později získala širší uplatnění. K autorům hudební grotesky patří např. L. S t r a v i n s k i j , z českých hudebních skladatelů I. K r e j č í aj. Taneční groteska je zpravidla charakterizována jako tanec s přepjatými a nepřirozenými pohyby. V tiskárenské terminologii existuje druh písma zvaný grotesk. Je to druh blokového písma bez patek, které se vyznačuje stínováním. Působí nezvykle, bizarně.

V literární oblasti termín groteska patří do skupiny termínů posteriorních. Vznikl ve výtvarném umění podobně jako např. termín impresionismus a postupně se rozšířil do dalších sfér. Je zajímavé, že čistou grotesku nenajdeme např. v architektuře, kde by byla v rozporu s účelovostí.

Termín groteska je odvozen od ital. slova grotta - 'jeskyně'. Později se rozšířil do jiných jazykových oblastí. Termín vznikl podle nalezených maleb v troskách antických paláců a therm, které se podobaly jeskyním (v Titových lázních, Adrianově vile v Tivoli, v Pozzuoli aj.). Nálezci pojmenovali malby grotesky (koncem XV. století). Pod vlivem subst. groteska vzniklo ital. adjektivum grotesco (podivný, bizarní), označující cosi nepřirozeného, podivínského, ošklebného, pitvorného, fantastického, bizarního, podivného, s vedlejším pojmem směšnosti (Příruční slovník naučný), přecházejícího z krvavě vážného v směšné, neboli groteskního. Dalším zpřízněným pojmem je subst. groteskност, kterou Přír. slovník naučný charakterizuje jako způsob umělecké deformace skutečnosti, působící záměrně dojmem podivínským, nepřirozeným, mnohdy i směšným.

Grotesky ve výtvarném umění patří k formám dekorativního výtvarného projevu. Vyskytly se na sloupech i na stěnách. Řekové, kteří horovali pro čistotu formy, je neznali. Připisují se Etruskům. Postupně je převzali a zdokonalili Římané. Počátkem n.l. dokonce tvořily novou módu. Renesanční umělec V a s a r i uvádí při popisu objevů v Titově paláci citát z V i t r u v i o v a díla "De architectura", kde tento současník Augustův charakterizuje grotesky a odsuzuje tuto novou barbarskou módu. Vitruviův názor přesto nezabránil jejich rychlému rozšíření.

Název grotesky se uplatňuje brzy po tom, co byly objeveny renesančními umělci, r. 1502 ve smlouvě s P i n t u r i c c h i e m . Smlouva jedná o výzdobě Librerie domu sienského. Také peruginský malíř B e n e d e t t o B o n f l i g l i maloval pro papeže Innocence VII. "krásné a ozdobné grotesky". Studoval je Morto da Feltre (1492-95) a ovlivnily výrazně italské renesanční umění. Vrcholného rozkvětu dosáhly v díle R a f f a e l o v ě a jeho žáků (vatikánské loggie). Dále jsou spojovány se jmény umělců U d i n a a P e r i n a d e l V a g y . Udinovy grotesky tvořily výzdobu villy Madonny u Říma, ve Farneziu, v paláci Grimani v Benátkách, Doriově paláci v Janově, vévodském paláci v Mantově aj. G o e t h e v díle "O arabeskách" zdůrazňuje veselý, hravý charakter Raffaelových grotesek.

"Larousse" je nazývá dessins capricieux. Představují souhrn dekorativních forem nástěnných i nástropních, v nichž umělcova fantazie slučuje v organický ornamentální celek lupeny, květiny, stuhy, ovoce, mušle, zbraně, zvířata, masky i lidské postavy - od věcí reálných až k hravě snivým a měkkým stylizacím, od přesného geometrického ornamentu až k báječným přechodům vegetabilního do zvířecího a lidského. Esteticky působí taková fantazie elementárními momenty dekorativního umění - symetrií, řaděním, opakováním, ale i kontrastem a hrou barev, světla a stínu. G. může být pouze lineární nebo barevná, reliéfní

nebo plochá, naturalistická nebo stylizovaná. Je chápána jako stylizované pokračování skutečné příležitostné dekorace (Ottův slovník naučný). Podle Riegrova slovníku jsou g. fantastické ozdoby z louti a květenců, spojených a propletených lasturami, škraboškami, gerriemi, osobami, zvířaty atd. Zdůrazňuje se seskupení překvapivých a bizarních předmětů a fantastických, zpitvořených zvířat.

Výskyt zvířecích fantastických motivů, typický pro g., odlišuje tuto formu od arabesky, kde převažují floreální motivy a čáry. Základním znakem g. je hybridnost, míšení dvou různorodých prvků, které vyvolává směšnost i hrůzu (to je charakteristické i pro literární g.). Grotesky se zároveň liší od karikatury, založené na zveličení určitých rysů (např. lidských neřestí).

Zvířecí fantastické motivy stejně jako monstruózní fantastické bytosti provázejí výtvarné umění od nejstarších dob. Velmi časté jsou např. v kulturách Egypta, Babylónie a Asýrie. Do křesťanství tyto symboly pronikly pravděpodobně z Orientu a dostalo se jim nového významu. Můžeme mluvit o románské, později o gotické grotesce. Středověk byl zabydlen množstvím monstruózních a fantastických bytostí, které nechyběly v umělcově repertoáru (významně se uplatnily např. ve výzdobě gotických katedrál, v podobách chrličů, v rozvedení obrazů apokalypsy, posledního soudu, pokušení sv. Antonína apod.). Bohatým zdrojem zmíněných

prvků byl folklór (např. lidové obrázky na skle, lidová vyprávění s častým motivem snu, lidové legendy apod.). V této linii pokračuje např. H. B o s c h svými apokalyptickými obrazy-vizemi (1450-1516), po něm P. B r e u g h e l mladší, zvaný ďábelský (kolem 1564-1638). Oba inspirovali pozdější dílo J. C a l l o t a a obrazy G o y o v y , z nich nejznámější "Hrůzy války" (o Callotových ilustracích ke commedii dell´arte se zmiňuje v souvislosti s groteskními prvky D i d e r o t).

Při posuzování děl středověkých umělců je důležité stanovisko vnímatele: mnohé výtvory, které se středověkému divákovi zdály hrozivé, dnešnímu vnímateli připadají směšné (např. některé středověké obrazy ďábla).

Renesance vyzvedla význam g. jako druhu dekorativního umění. Postupně ve 2. pol. XVI. století vliv antických grot na soudobé italské umění mizí (za příklad úpadku tohoto žánru považují uměnovědné prameny výzdobu dóžecího paláce v Benátkách, dílo B. F r a n c a z r. 1538). O vzniku výtvarné grotesky píše ve 2. pol. XVI. stol. Armenini. G. postupně pronikají z Itálie do Francie a podmaňují si všecky oblasti ornamentiky, ovlivňují kresbu i rytinu. Po r. 1580 jsou bohatě využívány v nábytkářství (Fontainebleau). V XVII. stol. je vytvářejí J. d u C e r c e a u , E. d e L a u n e a j.

V XVIII. stol. pozorujeme jejich vliv na tvorbu W a t t e a u o v u , D e s r a i s o v u , D u g o u r o o v u , Q u e v e d o v u . Rozvoj g. je v XVIII. a XIX. stol. úzce spjat s vývojem karikatury (W i e l a n d , H o g a r t h , později v XIX. stol. H. Daumier a W. Busch). Příznivé pro rozkvět g. je období romantismu.

Koncem XIX. stol. pozorujeme oživení g. v umění přelomu století, které se vyznačovalo míšením forem. G. nezaniká ani v moderním výtvarném projevu. Její působení nacházíme v dílech M. E r n s t a , M. C h a g a l l a , autorů surrealistické malby aj. Bývá využívána i pro účely animovaného filmu, reklamy, v plakátové tvorbě apod.

V průběhu vývoje výtvarné g. se postupně formují dva základní typy, které objevujeme i ve sféře literární: groteska komická a groteska hrůzná.

V literatuře nachází g. široké uplatnění. Známe příklady g. veršované, prozaické, bohatě vyvinuta je g. dramatická.

Podle "Brockhause" je literární g. definována jako druh komického označení pro přehnané individuální znaky, jejich odchýlení od příslušných druhových a zpitvoření individuálních vlastností jejich zvelič[illegible]ním.

Krátké vypravování, novela či drama, účinně vystupňované, s výstředními, neobyčejnými, tajemnými hrdiny v ději záhadném a překvapivém ("Masarykův slovník naučný").

Díla, v nichž osoby či děje jsou zkarikovány ("Příruční slovník naučný" - tato definice je nepřesná).

Jeden z aspektů komična, který vzniká z nevyváženosti, chtěné disproporce mezi elementy zobrazení, nebo z kontrastu mezi dramatičností, velikostí objektivního znázornění, mezi postavou a paradoxním nebo satirickým duchem, který do ní autor vkládá a tímto prostřednictvím nečekaně řeší situaci, která není komická ("Dizionario encyclopedico italiano").

Básnický druh drsně komického, bláznovsky výjimečného, který částečně ironicky staví vedle sebe i uvádí do souvislosti zdánlivě protikladné a nespojitelné svébytným a překvapivým způsobem, částečně dokonce s dávkou životní moudrosti. Typický je zvrat tvaru v beztvaré, účelného v nesmyslné až přímo v démonické ("Wilpert").

Umělecká metoda, založená na nadměrném zvelič[illegible]ní, spojení ostrých kontrastů reality a fantastiky, tragického a komického, ostrého sarkasmu a dobráckého humoru ("Bol´šaja sovetskaja enciklopedija").

Jeden z druhů typizace (především satirické), založený na deformaci reálných životních vztahů, kde pravděpodobné ustupuje karikatuře, fantastice, ostrému spojování kontrastů... G. je obvykle výraz ostrých kontrastů skutečnosti. Neomezuje svou satirickou povahu na zdůraznění, zhuštění, vyzdvižení některých rysů předmětu, ale zdánlivě narušuje jeho strukturu, vytváří nové zákonitosti a vztahy. Takto vzniká zvláštní

groteskní svět, který je důležitý pro odhalení reálných protikladů skutečnosti. Proto je g. vždy dvouplánová: to, co se na první pohled může zdát náhodné, svévolné, ve skutečnosti je hluboce zákonité. Komičnost g. nespočívá v zesílení "nízké komiky", ale souvisí s její dvouplánovostí.

G. vystupuje i jako stylistický prvek v negroteskních, satirických dílech. Charakterizuje ji snaha o zobecnění, postižení podstaty, humor i sarkasmus, míšení komických a tragických prvků, někdy g. obrazy mají filosofický charakter (např. u Voltaira). G. vystupuje samostatně ve vztahu k reálné rovině, ale přitom na ni závisí. Porušením dvouplánovosti dochází k destrukci g. K podobnému narušení zákonů g. dochází v řadě děl buržoazního umění a je způsobeno společenskými okolnostmi ("Kratkaja literaturnaja enciklopedija").

Podobně jako u výtvarné g. zdůrazňuje se v literární g. fantastičnost, hybridnost, bizarnost, překvapivá spojení, střídání kontrastů.

Termín g. po určitou dobu působil v literatuře paralelně vedle termínu burleska. Přitom v italské oblasti se užívalo častěji burleska, ve francouzské groteska. Oba termíny byly směšovány, později dochází k významovému odlišení.

Ve francouzštině adj. grotesque původně sloužilo k označení směšných postav nebo komických slov, tzv. consonances bizarres, čehosi výstředního, extravagantního, směšného (paralelně s adj. ridicule).

Burleska vznikla z ital. subst. burla- 'žert'. Vyznačuje se vulgarizací vznešených pojmů a motivů. Naproti tomu groteska je hyperbolické zveličení, přesahující meze myslitelné možnosti; oba principy se prolínají v 'burleském stylu' (le style bouffon). Jeho základem je míšení vysokého a nízkého, vznešeného a malicherného)(o tom podrobně K. K r e j č í, "Heroikomika v básnictví Slovanů", str. 25). B o i l e a u v díle "L´Art poétique" horuje pro čistotu formy a neuznává snižování vznešeného. Za typického představitele g. považuje S c a r r o n a.

G. nabývá nového významu v období romantismu. V. H u g o r. 1827 v předmluvě k dramatu "Cromwell" proklamuje nové umění, které se má odlišovat od obecně uznávaných norem. Za předchůdce nového umění pokládá Shakespeara: v jeho dílech najdeme míšení tragických i komických prvků. Autoři se mají snažit o zobrazení skutečnosti. Nové umění by mělo obsáhnout vše: tragické i komické, směšné i hrůzné, jak to obvykle bývá v životě. Základním znakem nového umění je přirozenost. Autoři se nemají vyhýbat zobrazení symbolu zvířecího v člověku, které je protikladem božského. Ve středověkém umění existovaly g. prvky, ale odděleně. Dokonce i antika jich měla dostatek - příkladem slouží "Ilias". Za předchůdce g. považuje V. Hugo Ariosta, Cervantese a Rabelaise, které nazývá "trois Homéres bouffons". Nejvhodnější formou soudobé literatury je drama, které

navazuje na shakespearovské tradice. Cromwell má být jednou z ukázek "nového umění" v dramatu.

T h. G a u t i e r v práci "Les Grotesques" (1844) řadí vedle sebe různé autory, kteří se odchylují od normy. Teprve postupně dochází k termínovému zpřesnění.

Postupně se vyhraňují i v literární sféře dva základní typy: g. komická a g. hrůzná. Pro soudobou literaturu je častější typ druhý.

V souvislosti s vývojem g. uvádějí shodně všecky prameny díla E. T. A. H o f f m a n n a , J e a n a P a u l a , L. T i e c k a , A. E. P o e a (tvůrce hrůzné grotesky), W. B u s c h e , G. M e y r i n c k a , F. K a f k y , T h . M a n n a , některé (např. "Kratkaja literaturnaja enciklopedija") M. T w a i n a .

Za předchůdce novodobé g. považují z literatury XVIII. stol. J. S w i f t a . G. prvky vystupují v dílech CH. D i c k e n s e a F. M. D o s t o j e v s k é h o (podle Kratk. lit. enc.).

Sovětské příručky, zejména "Kratkaja liternaturnaja enciklopedija", zdůrazňují, že v ruské literatuře našla g. široké uplatnění. Tento fakt souvisel s vyhrocením společenských kontrastů. Za nejvýznamnější reprezentanty g. v ruské literatuře XIX. stol. považujeme N. G o g o l a , M. S a l t y k o v a - Š č e d r i n a , A. S u c h o v o - K o b y l i n a .

Bouřlivý vývoj zejména v novodobém dramatu zaznamenává dramatická g. Jejími zdroji v minulosti byly středověké žákovské hry, interludia, slavnosti bláznů, sottie, schwank, loutkové divadlo, tradice skomorochů apod. Na tuto linii navazuje renesanční commedia dell' arte, která ovlivňuje pozdější vývoj světové dramatiky. Významným prvkem v rozvíjení dramatické g. je maska (vývoj divadla masek).

V literatuře XIX. stol. nacházíme prvky g. v německém romantickém dramatu. W. K a y s e r je zaznamenává v dramatu "Woyczek" G. B ü c h n e r a a v dílech J. M. R. Lenze. V ruské dramatice XIX.stol. je g. reprezentována G o g o l e m , A. S u c h o v o - K o b y l i n e m , v dramatice přelomu století A. B l o k e m , L. A n d r e j e v e m aj. Ze sovětských dramatiků této formy využívá J. Š v a r c , a zejména V. M a j a k o v s k i j . Jeho protiměšťácky zaměřené satiry plní aktivní společenské poslání. K této tradici se hlásí ze současných sovětských autorů V. A k s j o n o v (dramatická groteska "Vždycky na prodej") aj.

V německé oblasti pokračuje v rozvíjení g. F. W e d e k i n d , F. S c h n i t z l e r , B. B r e c h t , F. D ü r r e n m a t t aj. V anglické g. B. S h a w , ve francouzské A. J a r r y , autor "Krále Ubu", v italské L. P i r a n d e l l o , L. C h i a r e l l i , zakladatel "teatra grotesca", E. D e F i l i p p o .

E. I o n e s c o , S. B e c k e t t a A. A d a m o v jsou známí jako autoři absurdní g., zobrazující rozpad všech jistot buržoaz. světa. Zajímavé je srovnání Hugova výroku o g. a o dramatu jako vůdčí formě "nového umění" se slovy F. D ü r r e n m a t t a : "Náš svět to dotáhl právě tak ke grotesce, jako k atomové bombě, stejně jako jsou groteskní i apokalyptické obrazy Hieronyma Bosche. Ale groteska je jen smyslovým výrazem, smyslovým paradoxem, totiž podobou něčeho, co podoby nemá, tváří světa bez tváře, a jako se naše myšlení už neobejde bez pojmu paradoxu, jak se zdá, právě tak je to i s uměním, s naším světem, který existuje už jenom proto, že existuje atomová bomba: ze strachu před ní" ("Stati a projevy o divadle", str. 94).

T e o r i e g. Prvním, kdo se věnoval zevrubně zkoumání literární g., byl K. P l ö g e l ("Geschichte des Groteskkomischen", 1788). Autor sleduje vývoj g. ve starší literatuře. G. jako formu "přírodního umění" vyzdvihuje F r . S c h l e g e l v "Rozhovoru o poezii", 1800). G o e t h e v práci "O arabeskách" směšuje g. hrůznou a komickou a obě odsuzuje pro jejich nesmyslnost. K dané problematice přispěl K. J. W e b e r ("Demokritos", Stuttgart 1853-54), který zkoumá g. literární paralelně s výtvarnou. Kromě zmíněné H u g o v y předmluvy k dramatu "Cromwell", která nám poskytuje ucelený obraz pojetí romantické g., pokouší se o souhrnné hodnocení H. S c h n e e g a n s ("Geschichte der grotesken Satire", Strassburg 1894). Ve své monografii se opírá především o materiál z oblasti výtvarného umění. Shrnuje předchozí názory na g. do dvou skupin: jedni badatelé zdůrazňovali prvek karikatury jako základ g., druzí spatřovali podstatu g. ve fantastice a humoru. Autor se pokouší o syntézu obou hledisek.

Je příznačné, že teoretické práce i jednotlivé postřehy o formě g. se objevují v dobách zvýšeného autorského zájmu o tento literární druh. Nejbohatší materiál nám nabízí období romantismu, později konec století, a konečně práce posledních let, kdy zájem o g. sílí. Bohužel, nemůžeme zde uvádět všecky výsledky bádání. Většinou jde o jednotlivé stati, souhrnných děl a monografií najdeme málo. W. K a y s e r v práci "Das Groteske in Malerei und Dichtung" z r. 1960 se soustřeďuje na oblast německé literatury a dramatu a zabývá se podrobně g. ve výtvarném umění. Pomíjí vývoj g. ve starší literatuře. Dále se danou problematikou zabývali G. K i t c h i n v práci "A Survey of Burlesque and Parody in English" , Edinburg 1931, T h . W r i g h t v práci "A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art", London 1865, B. B e l a k , N. K r a v c o v , A. M o r o z o v v knize "Russkaja literaturnaja parodija", Moskva 1930, J. E l s b e r g v práci "Voprosy teorii satiry", Moskva 1957, J. B o r e v (" O komičeskom", Moskva 1957). Hodnotným

příspěvkem k teorii g. je práce M. B a c h t i n a "Tvorčestvo Fransua Rable", Moskva 1965 a dále kniha J. M a n n a "O groteske v literature", Moskva 1966.

Alena Morávková

NOVELA

Pojem novela se v české literární tradici zpravidla spojuje s představou prozaického útvaru velmi vyhraněného, vyhraněnějšího a určitějšího než např. povídka. Užívá se také jako fixovaný literárněvědný termín, který vymezuje hlavní příznaky vlastní tomuto útvaru: omezený rozsah, neobyčejnost vyprávěného příběhu, stručnost a spádnost děje, dramatická stavba a konečně neočekávané, překvapivé rozuzlení, tvořící závěrečný efekt, pointu. S pojmem povídka se pak váže představa prozaického útvaru ve srovnání s novelou podstatně volnějšího, otevřenějšího a tedy definicí daleko obtížněji postižitelného: charakterizuje se podobně jako novela omezeným rozsahem, ovšem hranice, které tento rozsah určují, zůstávají značně vágní a stanovit je zdá se nemožné. Od novely se odlišuje volnějším rozvíjením děje a hojnějším používáním statických motivů, tj. popisů - obráceně se pak říká, že novela se liší od povídky dramatickou sevřeností děje a převahou prvků dynamických - v definici však postrádáme ony příznaky, které by povídku blíže vymezovaly např. k románu. Spokojujeme se zde kvantitativním rozlišením, jak ukazuje umělecká praxe značně problematickým, nebo charakteristikou obsahové úspornosti povídky, aniž by se pojmenovaly hlavní konstruktivní znaky; pod pojmem povídka se tak dostává bohatá škála útvarů krátkých,

rozsáhlejších i velmi rozsáhlých, vyznačující bohatství forem, jež se pohybují mezi románem na jedné straně a novelou jako žánrem z krátkých prozaických útvarů formově nejvyhraněnějším na straně druhé.

Při studiu četných definic, jak je podávají výkladové a speciální literární slovníky naše a cizí, zjišťujeme, že novela není zdaleka určena tak jednoznačně, jak by se na první pohled zdálo; v řadě literatur se setkáváme se značnou rozkolísaností ve výkladu i ve frekvenci termínu, v některých literaturách dokonce jen s obtížemi nacházíme termín nebo jeho ekvivalent, jenž by odpovídal našemu. Je možné říci předem, že vstupní úvaha, která stručně a pochopitelně zjednodušeně reprodukuje u nás běžné představy, má po pravdě ten háček, že vychází z literární tradice, přesněji řečeno, tradice myšlení o literatuře, vlastní některým evropským oblastem jazykovým a kulturním; rozsáhlá literatura věnovaná novele a teorii novely, zaujímající v literárněvědné produkci zvláště posledních desetiletí až překvapivě významný podíl, odkrývá nám názorně celý komplex problémů, na něž při studiu novely v různých literárních kontextech narážíme.

x x

x

S pojmem novela nebo jemu odpovídajícím ekvivalentem se setkáváme v řadě evropských jazyků: např.

v ital. 'novella', špaň. 'novela', franc. 'nouvelle', něm. 'Novelle', nor. 'novell', rus. 'novella', pol. 'nowela', ukrj. 'novela', bulh. 'novela'. Většina encyklopedií nebo speciálních slovníků ji definuje jako rozsahem kratší prozaický útvar nebo krátké vyprávění: "Kürzere Erzählung von straffen Aufbau...: ("Schweizer Lexikon in sieben Bänden", Zürich 1945), "Eine Prosaerzählung meist geringeren Umfangs..." ("Der Grosse Brockhaus", Wiesbaden 1955), "Breve narrazione, per lo più in prosa..." ("Dizionario enciclopedico italiano", Roma 1958), "Prosaberättelse av mindre omfäng..." ("Nodrisk Familjenbok", Stockholm 1931), "Malaja forma povestvovatel'nogo žanra..." (Bol'šaja sovetskaja enciklopedija", Moskva 1940), "Odyn iz epičnych žanriv literatury, neveličkyj za rozmirom rozpovidnyj prozaičnyj chudožnyj tvir..." ("Ukrajinska radjanska enciklopedija", Kyjiv 1962), "Krótki utvor proza vyrosly z opoviadania o konstrukcji dramatycznej..." ("Zagadnenia rodzajów literackich", 4/1, 1961), "Sredno beletristično proizvedenije; razkaz, dobližavašč se po obem i ramki na izobraženije do povestta..." ("Rečnik na literaturnite termini", Sofia 1968).

Všechny tyto definice se shodují pokud jde o rozsah, rozcházejí se však podstatně, pokud jde o bližší specifikaci. Některé vymezují novelu jako jeden ze tří základních prozaických žánrů - román, novela, povídka - a určují její základní charakteristické znaky: v té nebo oné míře reprodukují a parafrázují některé defini-

ce, jak byly formulovány od konce XVIII. stol. počínaje Goethem, Tieckem přes Heyse a Spielhagena k P. Ernstovi: např. G o e t h ů v výrok o novele, jejíž jádro tvoří neobyčejná událost, jež se přihodila ("sich ereignete, unerhörte Begebenheit"), T i e c k ů v bod zvratu ('Wendenpunkt'), tj. vypointování epicky podaného vyprávění, převracející jeho průběh, dále H e y s o v u teorii o sokolu ('Falkentheorie') opírající se o rozbor Boccacciovy novely a řadu dalších, jež váží novelu na princip "krajní situace", na "leitmotiv", "ideu", "symbol", "distanci" aj. Shodně kladou důraz na obsahovou svébytnost a specifičnost struktury, jež novelu odlišují a vymezují ve vztahu k ostatním prozaickým žánrům, zejména románu a povídce. Některé definice naproti tomu nerozlišují mezi novelou a povídkou, upozorňují dokonce na obtíže s rozlišením těchto dvou žánrů ("Il paraît souvent difficile de distinguer la nouvelle du conte...", "Grand Larousse encyclopédique", Paris 1960). Např. zase "Dictionnaire encyclopédique Quillet", Paris 1958, charakterizuje novelu ("nouvelle") ve vztahu k románu, a to pouze kvantitativně, rozsahem (tj. novela může mít jen několik stránek, román má jeden nebo i více svazků). "Dizionario enciclopedico Italiano", Roma 1958, definuje novelu jen velmi obecně a upozorňuje na tendenci preferovat termín obecnější, a to žánrově širší racconto. Mohli bychom uvést řadu dalších příkladů, podstatné je však zjištění, že v různých literárních oblastech existují různá pojetí novely, že jako literárněvědný termín vykazuje značnou rozkolísanost dokonce i v jediném kulturním kontextu.

Srovnáme-li definice např. v encyklopediích, literárních slovnících a příručkách německých, které respektují žánrovou svébytnost novely, zjistíme celou škálu různých pojetí - od značně úzkého ("Kleines literarisches Lexikon", Bonn und München 1961), přes striktní, nicméně širší žánrové vymezení (G. v. W i l p e r t , "Sachwörterbuch der Literatur", Wien-Stuttgart 1950), až k pojetí velmi širokému, vyúsťujícímu v závěr, že uspokojivé určení novely není možné vzhledem k mnohotvárnosti novelistického vyprávění, "das in der Neuzeit alle literarischen Stile in sich aufgenommen hat" ("Der Grosse Brockhaus", Wiesbaden 1955). Autor hesla v "Brockhausu" dokumentuje historický vývoj novely uměleckými díly a autory velmi různorodými; sleduje původ a zdroje od literatury staroindické, od sbírek Pančatantra ("ins Amoralische gehende Lebensklugheit"), knihy Sindibadovy, přes antiku (Hérodotos, Petronius aj.) k středověkým legendám, francouzským fabliaux, lais, facetiím; rozkvět žánru a vznik termínu klade do renesance (G. Boccaccio, Matteo Bandello, G. F. Straparola, M. Cervantes, Markéta Navarrská, G. Chaucer), jeho vývoj pak sleduje až do současnosti (Ch. M. Wieland, J.W. Goethe, H. Kleist, L. Tieck, A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann, J. Eichendorff, G. Keller, A. Stifter, G. Storm, P. Heyse, W. Raabe,

P. Ernst, H. Franck, Th. Mann, H. Mann, A. Zweig, S. Zweig, P. Mérimée, G. Flaubert, G. Maupassant, A. France, E.A. Poe, Bret Harte, R. Kipling, O. Wilde, M. Twain, N. Björnson, S. Lagerlöfová, M. A. Nexö, A.S. Puškin, N.V. Gogol, I.S. Turgeněv, N.S. Leskov, A. P. Čechov, G. d´Annunzio, Farina, Borgese a další). Stručně řečeno proti pojetí novely jako žánru proměňujícímu se v čase, v závislosti na různých literárních tradicích a literárních kontextech, tj. formy otevřené, stojí pojetí prosazující formovou uzavřenost; mezi těmito extrémními póly, jež jsou dány odlišnými přístupy, v prvním případě historickým, v druhém pak normativním, existuje řada pokusů, jež se pokoušejí spojit oba přístupy, vždy však jeden nebo druhý převažuje a jejich organické spojení se zdá nemožné.

S dalším problémem se setkáváme, sledujeme-li frekvenci termínu v jednotlivých literaturách; ve většině literatur je totiž výskyt - s výjimkou literatury německé - velmi malý, zpravidla se více užívá označení žánrově méně vyhraněné - ´povídka´, ´povest´, ´opowiadanie´, ´conte´, ´racconto´, ´tale´ apod. V některých jazycích existuje vedle termínu novela, tj. termínu italského původu, termín domácí, který je pojímán někdy jako synonymum, někdy jako označení prozaického žánru typově odlišného. Např. ruština má termín rasskaz, přičemž tento označuje jak krátkou povídku, tak i novelu; tento úzus je v ruském literárním kontextu běžný, v překladatelské praxi vede

k nejasnostem a nepřesnostem, totiž k preferování méně vyhraněného termínu, dokonce i v případech, kde ruský originál volí termín novela. Např. stať M. P e t r o v s k é h o "Kompozicija novelly u Mopassana" byla u nás přeložena jako "Kompozice Maupassantovy povídky" a obdobně stať A. R e f o r m a t s k é h o "Opyt analiza novellističeskoj kompozicii" jako "Pokus o analýzu kompozice povídky". V současné době se proti koncepcím, jež ztotožňují termín novella a rasskaz (L. I. T i m o f e j e v , N. V e n g e r o v , "Kratkij slovar´ literaturovedčeskich terminov", 1963), razí pojetí, jež zdůrazňuje jejich žánrovou specifičnost, nicméně jak v konkrétní umělecké praxi, tak i v kritické a odborné literatuře dochází stále k jejich ztotožňování. S podobnou situací se setkáváme v ukrajinské literatuře, kde vedle novely, objevující se až koncem XIX. stol., existuje termín opovidannja nebo také opovidka, jak také byly v ukrajinckém překladu nazvány novely Boccacciova "Dekameronu" (viz V. M. L e s y n , O. S. P u l y n e c´, "Slovnyk literaturoznavčych terminiv", 1965).

V literárněvědné terminologii vznikají tak nejasnosti a nejednotnost, komplikované ještě navíc faktem, že v anglosaské oblasti novel, mající stejný původ v italském novella, tj. novinka, označuje román. Pro krátký prozaický útvar se ustálil v XIX. stol. termín short story, jenž se vztahuje jak k novele, tak i k povídce; ojediněle se též v anglické poetice uvádí

long short story, přičemž ve vztahu k short story se zdůrazňuje jen vnějšně kvantitativní rys - rozsah. V kontextu americkém se shledáváme s termíny novella a Novelle, a to vedle termínu novel; jsou však vztahovány pouze k tradici evropské a takto také definovány. V slovníku literárněvědných termínů J. T. S h i p l e y , "Dictionary of Word Literature", 1960, se novella vymezuje jako krátký prozaický útvar, jehož tvůrcem byl Boccaccio a jenž je zastoupen tvorbou jeho bezprostředních následovníků ("Short prose narrative, sometimes moral, usually realistic, satiric... Developed by Giovanni Boccaccio..."). Novelle je pak je charakterizována jako útvar menšího rozsahu než román, přičemž rozsah je stanoven od tří až do tří set stránek, a výklad je spojen výhradně s německou tradicí ("Prose narrative shorter than novel- 3 pages, Kleist, Das Bettelweib von Locarno to 300, Ludwig, Die Heiterethei - developed in G. in 19th c. Defined by A.W. Schlegel 1804, Goethe 1827, as a single incident, strange yet actual; Tieck, 1829, as marked by a Wendepunkt, an unexpected turn. Heyse, 1871, developed the 'silhouette and falcon' theory: a compact outline and a climax. Th. Storm, 1881, brought it toward the then developing concept of the short story").

Klade se nutně otázka, kde tkví kořeny této nejednotnosti. Vzhledem k zaměření článku, který sleduje problematiku terminologickou, zdá se cesta nejvhodnější sledovat ji v plánu historickém, tj. v hlavních momentech vzniku a vývoje novely, vzniku termínu a jeho frekvence, a konečně v souvislosti se vznikem a vývojem teorie novely, tak jak byla formulována na pozadí rozvoje prozaických žánrů.

x x

x

Novela, jak již bylo řečeno, se odvozuje od italského novella, tj. novinka, jeho etymologie se pak spojuje s Justiniánovým kodexem, v němž jako právnický termín znamenala - a dodnes znamená v mezinárodní terminologii - doplněk zákona, jeho novou interpretaci. Vznik termínu označujícího žánr literární se klade do italské renesance. Někteří badatelé poukazují v současné době k původu jinému, k staroprovensalským novelas nebo též novas (XII.-XIII. stol.), tj. krátkým vyprávěním veršovaným nebo prozaickým rozmanitého, převážně anekdotického charakteru; byla to vesměs zpracování starých látek, čerpaných z antických a orientálních zdrojů, vzhledem k formě podání a aktualizaci látek a motivů přijímaná na pozadí ustáleného repertoiru jako novost. Z těchto staroprovensalských novelas, jak dokládá ve své studii H. T i e m a n n ("Die Entstehung der mittelalterischen Novelle in Frankreich", Hamburg 1961), přejímali italští autoři nejen látky, nýbrž i označení v podobě italského novella, jež se také v tomto literárním kontextu ustálilo na přelomu středověku

a renesance. Ponechme stranou tuto otázku, která zůstává sporná; vzhledem k sledované problematice je také irelevantní.

Pro čtenáře znalého literárního vývoje se zrod novely přirozeně a pochopitelně spojuje s Boccacciovým "Dekameronem" (1353), který se také stal modelem četných teorií vznikajících od konce XVIII. stol. až do současnosti. Předchází mu sice sbírka neznámého autora "Novellino" z poloviny XIII. (vydaná později v Bologni r. 1525 pod názvem "Cento novelle antiche"), zahrnující stovku krátkých příběhů výrazné dikce, nicméně vlastní počátek novely a jejího rozkvětu se shledává v Boccacciově "Dekameronu". V jeho stínu zůstala řada autorů - G. Straparola, A. Firenzuola, G. Cinzio, G. Parabosco a Matteo Bandello, po Boccacciovi nejznámější italský novelista, autor více než dvou set novel vesměs zápletkových, dramaticky spádných, žertovných i tragických; v jeho sbírce našel Shakespeare příběh o Romeovi a Julii. Italskému vlivu, především vlivu Boccacciově je poplatná francouzská sbírka z r. 1462 "Cent Nouvelles nouvelles", dílo neznámého autora, připisované tvůrci fabliaux Antoine de la Salle, z něhož čerpal Goethe předlohu pro svůj příběh o prokurátorovi v "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". V "Heptameronu" (1559) Markéty Navarrské se přímo shledává reflex prvního překladu "Dekameronu" do francouzštiny. Pod vlivem italské renesanční

novely se nacházeli autoři španělští, např. Juan de Timoneda, inspirující se "Dekameronem" nebo sbírkou G. Cinzia "Gli hecatommithi", v níž se také nachází příběh Othellův.

Všechny tyto sbírky, v renesanci tak oblíbené, zahrnovaly krátké prozaické útvary, jímž byly vlastní v podstatě pouze dva příznaky: krátkost rozsahu a zejména způsob podání příběhu, umění označované v němčině případným výrazem novellieren. Toto umění bylo vnímáno jako něco nového, co se odráželo od kontextu, v němž vznikalo, vyhoštěno z rámce vysoké literatury, ceněno jen jako záležitost dobrého pobavení v dobré společnosti ("per cacciar la malinconía della femmine", jak pravil Boccaccio). Mělo také možnost rozvíjet se svobodně, nespoutano pravidly normativní poetiky a estetiky. Odtud také ono bohatství forem, jež můžeme sledovat v tvorbě renesančních autorů, dokonce v jediném díle, v Boccacciově "Dekameronu". Jak konstatuje E. Auerbach v "Mimesis" (český překlad Praha 1968), Boccaccio nedbal o jednotu celku, psal knihu, v níž řadí vedle sebe mnohé, spjaté pouze jediným společným cílem, jímž je pobavení vzdělané společnosti. Druhá nejvýznamnější renesanční sbírka, Cervantesovy "Novelas ejemplares" (1613), se dokonce liší od Boccacciových novel natolik, že někteří pozdější badatelé se snažili vystihnout jejich specifičnost různými přívlastky; např. H. Pongs v knize "Das Bild in der Dichtung" (Hamburg 1939)

razil označení "ironické". Cervantes těžil z bohatství látek a motivů tradice románské, využíval tradičních rekvizit literatury dobrodružné, převleků, útěků, neočekávaných setkání a znovunalezení, využíval je však k novému významu - dobrodružné, milostné příběhy jsou příležitostí k prověření a konfrontaci charakterů hrdinů. Odtud také bývá někdy Cervantesova novela nazývána novelou charakterovou (Charakter-Novelle) na rozdíl od dějové novely Boccacciovy (Handlung-Novelle).

Historie renesanční novely poskytuje obraz tak mnohostranný a mnohotvárný, že stěží můžeme určit její specifické žánrové znaky. Boccaccio v úvodu k prvnímu dni "Dekameronu" charakterizoval své dílo jako "sto povídek či pohádek, či podobenství, či historek, či jak je nazveme". Někteří renesanční autoři a teoretici, jak uvádí T. M i c h a ł o w s k a ve studii "Historia ´nowelistyczna´" (Zagadnienia rodzajów literackich, 14/2/27, 1972), shledávali v novele následovnici facetií, rozsahem delší (C a s t i g l i o n e , P a r a b o s c o), jiní zase podtrhávali její aspekt tragický a morální (G. Cinzio, M. Cervantes). Přední teoretik renesanční novely F. B o n c i a n i v traktátu "Lezzione sopra il compore delle novelle" (1574) shledával v novele literární útvar značně pružný, schopný pojmout látku, jež je vlastní různým formám básnickým, jako je komedie, tragédie a epos; přívlastek "komický", "tragický" a "heroický" odkazoval u Boncianiho nejen k jisté látce a jistému typu hrdiny, jež může být vlastní novelám, nýbrž zahrnoval logicky, v souladu s tehdejším myšlením o literatuře, i jisté rozdílné způsoby podání, stylu a výstavby.

V tomto smyslu je možné říci, že označení novela v renesanci bylo pociťováno žánrově velmi široce, že zahrnovalo krátké a kratší prozaické útvary zábavného charakteru, v nichž se prosazoval proti asketismu, symbolice, mysticismu a obecnosti literatury středověké živel reálný, společensko-dobový; složka fantastická, zázračná, legendární je zatlačena do pozadí motivací reálnou, jež často pouze obměňuje a aktualizuje příběhy starých antických a orientálních vyprávění; motivická tradice středověkých legend, exempel aj. je zde využita nejednou k satirickým záměrům jako např. v "Dekameronu", v němž shledal italský literární historik a kritik F r a n c e s c o d e S a n c t i s "středověk nejen popřený, ale zesměšněný" (F. de Sanctis, "Dějiny italské literatury, Praha 1959). Stručně řečeno, novela se konstituovala jako novodobý prozaický útvar ve srážce s dobovými konvencemi do mnohotvárných podob, naznačujících vývojové možnosti moderní umělecké prózy vůbec.

x x

x

Krátký historický exkurs poskytl nám do jisté míry východisko k sledování historických souvislostí a příčin dnešní terminologické nejednotnosti, existenci

různých pojetí novely a různou frekvenci termínu v různých literaturách evropských.

Zmínili jsme se již o literaturách románských, o literatuře italské, španělské a francouzské, které jsou domovem novely renesanční. Všechny se mohou pochlubit řadou sbírek, které nesou v titulu označení novela - "Cento novelle antiche", "Novelas ejemplares", "Cent Nouvelles nouvelles", "Le Grand parangon de nouvelles honestes et delectables" aj. Pro tuto oblast je příznačné, že se zde prakticky až do dneška uchovává pojetí novely žánrově značně široké, vymezující novelu jako útvar novodobý, obsahu reálného, světského. Dokumentuje to názorně literatura francouzská, kde dodnes přetrvává tato tradice v některých definicích novely zdůrazňujících její reálný charakter, jež vylučuje všechno zázračné, fantastické ("un conte satirique en prose, d´ou est exclu tout élément merveilleux"); pro prozaické útvary s prvky fantastickými se zde vyhrazuje termín ´conte´; ovšem ani toto rozlišování nebylo v praxi uplatňováno. Již L a F o n t a i n e v titulu své sbírky veršovaných skladeb, inspirovaných Boccacciem a Ariostem, uvádí název "Nouvelles" (1664), o rok později vydané pokračování pak označuje "Contes et nouvelles". Toto rozlišování, které znamená, jakkoli se to zdá paradoxní, vlastně již ztotožňování obou pojmů, pokračuje až do první poloviny XIX. stol. (A. M u s s e t , Contes et nouvelles); je dáno skutečností,

že francouzské ´conte´ v průběhu novodobého porenesančního literárního vývoje nabývalo kvalit, jež byly připisovány ´nouvelle´, tj. realistický charakter nebo tón, příznačný např. pro Scarrona v jeho "Nouvelles tragicomiques" (1652). V období realismu pak vítězí termín ´conte´ (M a u p a s s a n t , "Contes du jour et la nuit" aj.)

V literatuře španělské se setkáváme s obdobnou situací. Jak ukazuje W. K r a u s ve své studii "Novela - Novella - Roman" (W. K r a u s , "Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft", Frankfurt a. M. 1949), získala novela, přejatá z italské literatury, domovské právo mezi ostatními literárními žánry díky Cervantesově sbírce; ani poté nebyla však žánrově specifikována, označovala nejrůznější prozaické útvary krátké i rozsáhlé, blížící se typu dobrodružného románu (novela piraresca); v XVIII.stol. byla chápána jako ekvivalent k francouzskému termínu román a vykazovala tendenci označovat výpravné prozaické formy v celém rozsahu. V pozdějším vývoji se ustaluje ve významu povídka, tj. v širší žánrové platnosti.

V anglosaské oblasti se novel, mající etymologický původ v italském novella, tj. novinka ("Our word, stemming from the Italian novella and roughly equivalent to ´news´, suggests a new kind of anecdotal narrative that claims to be both recent a true..."), definitivně ustálilo na rozdíl od španělské literatury v platnosti termínu pro román. Již

od renesance se pro typ krátkých výpravných útvarů veršovaných i prozaických odpovídajících románským novelám užívalo označení tale ("a narrative, usually loosely, woven and told for entertainment; in verse or prose"). Připomeňme C h a u c e r o v y "Canterbury Tales" (1387) nebo pozdější satirickou S w i f t o v u "A Tale of a Tub" (1696), D i c k e n s o v u "A Tale of Two Cities" (1851), nebo P o e o v y "Tales of the Grotesque and Arabesque" (1839); teprve později v průběhu XIX. stol. se vytváří pro krátký prozaický útvar sevřené a dějově pointované dramatické stavby termín 'short story'. V staré anglické literatuře existuje vedle tale ještě označení romance (od romanieus, v románském duchu), tj. veršované nebo prozaické příběhy milostné a dobrodružné původu italského a francouzského, později figurující jako termín pro španělské a provensalské romance. S názvem novela se setkáváme ojediněle v XVI. stol. v italském znění v P a i n t r o v ě "Palace of Pleasure" (1566-7), souborném vydání nejrůznějších příběhů vybraných z Livia, Hérodota, Aula Gellia a renesančních autorů Boccaccia, Bandella, Markéty Navarrské aj. Anglický ekvivalent se objevuje v XVIII. stol., kdy poprvé takto nazval svůj román v dopisech "Clarissu Harlowe" (1747-8) R i c h a r d s o n ; dá se předpokládat, že na pozadí tradice pikareskní, dobrodružné literatury byl tento útvar pociťován jako typově odlišný, nový, soustředěný dějově kolem několika málo osob; můžeme snad i předpokládat, že samo označení, mající původ v italském novella, tj. novinka, bylo původně chápáno v tomto prvotném významu, tedy jako dnešní novelty, tj. nové ideje, nové scény, nový tvar.

Ukazuje se, že v literaturách, kde existovala nepřerušená tradice prozaická od renesance, nefiguruje novela v platnosti striktně vymezeného žánru, přesněji řečeno, neformuluje se zde pojetí novely jako vyhraněného prozaického útvaru zaujímajícího v systému prozaických žánrů osobité místo vedle povídky a románu.

S odlišnou situací se setkáváme v literatuře německé; také většina výkladových a speciálních literárních slovníků, pokud žánrově specifikuje novelu, vychází z bohatého arsenálu myšlenek, úvah a názorů, který náleží do kontextu německého, jenž je také z hlediska sledované problematiky nejzávažnější.

x x

x

V německé literatuře, jak dokládá ve své práci "Novelle" B e n n o v. W i e s e (Stuttgart 1963), nebyl pojem novela znám téměř do konce XVIII. stol. V překladech renesančních novel se užívalo označení 'Historie' nebo 'Neue Fabel'; ještě L e s s i n g r. 1751 přeložil Cervantesovu sbírku "Novelas ejemplares" jako "Neue Beispiele". Zásluha

o uvedení se připisuje W i e l a n d o v i , který se také prvý pokusil o definici novely v poznámce k druhému vydání svého "Dona Silvia von Rosalva" z r. 1772, kde praví: "Novelami se nazývá onen druh vyprávění, jenž se liší od velkých románů jednoduchostí plánu a malým rozsahem fabule, nebo který se k oněm vztahuje, jako se vztahují malé hry k velkým tragediím nebo komediím." Wieland uvádí novelu do německého kontextu jako malý žánr, odlišující se od dosavadních, jako byla 'Historie', 'Fabel', 'Beispiel' aj. (tj. útvarů psaných veršem nebo prózou) formou prozaickou a krátkým rozsahem, a z hlediska obsahového vymezuje ji o tři desetiletí později, zcela v tradici románské, reálným aspektem, tj. jako žánr, kde "všechno přirozeně a pochopitelným způsobem probíhá, a i když událost není všední, přece se může za stejných podmínek, každý den ... přihodit".

Od chvíle, kdy je novela do německé literatury uvedena, je její výskyt provázen nesčetnou řadou úvah. Jsou to především výroky Goethovy a Tieckovy, které jsme citovali výše, uváděné v četných lexikonech; k nim se přiřazují úvahy A. W. Schlegela, F. Schlegela, A. von Arnima, J. Eichendorffa, S t o r m o v o vymezení novely jako "sestry dramatu", teoreticky domyšlené počátkem XX. stol. v knize P. E r n s t a "Der Weg zur Form" (1906). K nejčastěji citovaným náleží již zmíněná tzv. 'Falkentheorie' P. H e y s e ,

opírající se o analýzu Boccacciova příběhu o sokolu (Den pátý, příběh devátý), na jehož základě se autor pokusil stanovit to specifické, co novelu odlišuje od "tisíců jiných" prozaických děl; je to jeden konflikt, jeden děj, jedna situace, to vše spojené v jednotu jediným motivem, jímž je právě v dané povídce sokol. V Heysově teorii, ve skutečnosti pětiřádkové úvaze v prvním svazku vydání jeho "Deutscher Novellenschatz" (München 1871) se shledává stručné a výstižné pojmenování konstitutivních znaků vlastních novele jako specifického, osobitého žánru; spolu s výrokem Goethovým a Tieckovým Wendepunktem tvoří pak základní osnovu definic, majících platnost zákona, a určujících základní principy a schéma.

Přímo se vnucuje představa, jakoby v německé literatuře zaujala novela svébytné místo v systému prozaických žánrů, od samého počátku provází četnými úvahami a definicemi, blíže precizujícími její žánrovou podstatu. Tato představa však zcela opomíjí skutečnost, že jde o soubor výroků a úvah značně diskurzívních, které vznikaly v různých literárních souvislostech a měly různou platnost, a konečně nepřihlíží dostatečně ke konkrétní literární praxi. Např. sám Heyse při sestavování sbírky "Deutscher Novellenschatz" uplatnil při výběru pojetí značně široké, daleko širší než ukazuje jeho teoretická úvaha, pojetí ostatně příznačné právě pro období romantismu, kdy se novela dostává do středu zájmu.

Studujeme-li hlouběji prameny, docházíme k zjištění, že např. Goethovy a Tieckovy výroky o novele nejsou ničím jiným než poznámkami na okraj, nebo náčrtky myšlenek, které jen stěží je možné považovat za obecně platné. Goethův výrok z "Rozhovorů s Eckermannem" - "Denn was ist eine Novelle anderes als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit", byl formulován, jak ukazuje kontext rozhovoru, právě proti striktnímu vymezení novely a vztahoval se také bezprostředně ke Goethově "Novelle", která přísně vzato by neobstála v prověrce definice, jak se ustálila později a jak žije v našem literárním povědomí. Tieckův 'Wendepunkt', tradovaný jako závazný pro novelu, vykládá sám autor na různých místech různě; také Tieckova próza "Der junge Tischlermeister", již autor v podtitulu označil jako "Novelle in sieben Abschnitten" a anglický badatel E. K. Bennet v knize "A History of the German Novelle" (Cambridge 1961) charakterizoval jako "the longest of the Novelle", bychom stěží považovali za novelu nejen vzhledem k rozsahu asi 400 stránkovému, nýbrž i vzhledem k celkové výstavbě. S neurčitostí žánrového vymezení se setkáváme zejména v úvahách F. Schlegela, které jsou pro pojetí novely v období jak raného romantismu, tak i v jeho období vrcholném nejpříznačnější. Kromě myšlenek obsažených v práci "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio" (1801), jsou to zvláště poznámky, jež se dochovaly v jeho denících, vydaných r. 1957 H. Eislerem ("Literary Notebooks 1791-1801"). Charakterizuje-li zde Schlegel novelu jako "fragment, studii, náčrtek v próze - jedno nebo všechno dohromady", píše-li na jiném místě, že "bez znalosti novely není možné pochopit Shakespeara", zdůrazňuje-li její schopnost "pojmout do sebe mnohé", pak zdůrazňuje především otevřenost této literární prozaické formy, nespoutané žádnými estetickými kánony a pravidly, formy, poskytující dostatečný prostor pro hru romantické imaginace a originality. A konfrontujeme-li tyto výroky s jeho úvahami na téma románu, zjistíme, že do popředí vystupuje to, co je navzájem spojuje více, než to, co je odlišuje; že jsou to sice výroky a úvahy značně vágní a neurčité, nicméně více v souladu s romantickou doktrínou namířenou proti racionalismu, normativnosti, a zčásti také proti žánrům a jejich stabilizaci, než snahy o striktní a jasné vymezení.

S neurčitostí a vágností žánrového pojmu novela korespondovala umělecká praxe, nebo zase naopak můžeme říci, že umělecká praxe byla zdrojem této neurčitosti a vágnosti. Porovnáme-li např. novelu Goethovu s novelou Kleistovou, E.T.A. Hoffmanna, J. Eichendorffa nebo A. von Arnima, již na první pohled postřehneme, že jde o útvary značně různorodé, prostírající se v rozmezí od prozaického útvaru krátkého až k románu. Literární historik F. S e n g l e ve studii "Voraussetzungen und Erscheinungsformen der Restaurationsliteratur" (DVjs, 30, 1956), věnované ně-

mecké prozaické produkci prvních desetiletí XIX. stol., dospěl k názoru, že v rozhodující většině tzv. novely nebyly ničím jiným než značně různorodými útvary menšího nebo většího rozsahu, z hlediska formy stěží specifikovatelnými ("...keine klar geformte Dichtungen, sonder Berichte, Gespräche, Skizzen und, wie noch Stifter sagte, 'Studien'").

Je možné uzavřít, že v romantismu, kdy se próza dostala poprvé do středu uměleckého a teoretického zájmu jako rovnocenná složka umělecké literatury, s pojmem novela se vázala představa prozaické formy v žánrově nespecifikovaném pojetí, tj. v nejobecnějším slova smyslu. Prakticky do poloviny století jediným společným jmenovatelem úvah na téma novely byl prohlubující se smysl pro tvarovou složku prózy, pro její výstavbu, tj. ujasňování si základních otázek strukturních, kompozičních a obsahových, jež kladl nově rozvoj prózy jako novodobého literárního druhu stojícího až dosud na periferii uměleckého zájmu; rozhodující zřetel nebyl tedy zaměřen k těm nebo oněm příznakům, jež novelu specifikovaly ve vztahu k jiným prozaickým žánrům, nýbrž k těm kvalitám, jimiž se vřazovala do systému literatury jako prozaický útvar umělecký par excellence. A je zajímavé, že tato tradice přežívá až do dneška a obráží se ve dvou koncepcích, které shodně kladou důraz na složku "uměleckosti" novely, přičemž jedna ji chápe jako záležitost výstavby, tvaru, architektoniky bez hodnotícího aspektu, druhá pak jako kriterium hodnotící, tj. složky tvaru, architektonické výstavby chápe jako záležitost vyšší umělecké hodnoty novely. Uveďme jako příklad na jedné straně Lukáczovo pojetí, vyjádřené pregnantně v charakteristice novely jako formy v "nejčistším slova smyslu artistní" (G. Lukácz, Metafyzika tragédie", Praha 1967), nebo na straně druhé Remakovo pojetí architektoniky výstavby jako příznaku kvalitatitvní povahy (H.H. Remak "Theorie und Praxis der Novelle". In: "Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur", München 1962).

Pokusy o specifikaci novely jako útvaru, zaujímajícímu svébytné místo v systému prozaických žánrů, se datují až druhou polovinou XIX. stol. a vyúsťují počátkem XX. stol. v striktní žánrovou koncepci. Spadají až do doby, kdy v kontextu dynamického rozvoje literatury zaujala próza dominantní postavení a rozvinula se do bohaté rozmanitosti forem: teprve v této souvislosti vznikaly a sílily tendence směřující k diferenciaci prózy a vymezení jejich jednotlivých žánrových forem. (Připomeňme pro větší názornost snahu příznačnou pro českou literaturu druhé poloviny minulého století vystihnout a rozlišit rozmanitost prózy pomocí různých názvů přejatých i z jiných oblastí umění jako arabeska, skizza, perokresba, obrázek, nocturno, capricio, romaneto, silueta aj.). Do středu soustředěné teoretické pozornosti se dostává próza především v pracích Spielhagenových věnovaných románu, v nichž autor na pozadí specifických znaků výstavby románové formy, sledované

z hlediska charakterů a děje, stanoví specifické znaky malé výpravné formy, tj. novely, jako formy operující s hotovými charaktery, představenými v jednom zajímavém konfliktu, schopném odhalit jejich čistou podstatu. Na tradici Stormova pojetí novely jako sestry dramatu z r. 1881 (v dřívějším období Storm také charakterizoval novelu jako jednu z odrůd lyrického básnictví) navazují teoretické úvahy P. Ernsta z počátku našeho století, považované za vyvrcholení tzv. klasické linie teoretického myšlení o novele, myšlení, striktně zdůrazňujícího specifické příznaky vlastní pouze novele (dramatická výstavba, soustředění na jeden konflikt, dějová sevřenost bez digresí a epizod). Heysovu teorii o sokolu (Falkentheorie), budovanou na rozboru novely Boccacciovy, rozvíjejí četné koncepce, shledávající v duchu Heysově v renesanční novele ideální typ, a vymezují na jejím základě hlavní konstitutivní znaky.

Sledujeme-li v základních obrysech vývoj názorů a teorií novely, jak byly formulovány v průběhu XIX. stol., docházíme tedy k závěru, že teprve ve chvíli, kdy se v konkrétní umělecké praxi projevila plně otevřenost a vývojeschopnost této prozaické formy, doznávající v kontextu dynamického rozvoje prózy podstatných změn a modifikací, prosadila se plně tendence definovat novelu v její žánrové specifičnosti a architektonické svébytnosti; odtud také snaha klást problém její žánrové specifičnosti do úzkého vztahu s problémem

klasického vzoru, modelu, ideálního typu, ať je to novela renesanční, nebo novela německá; aplikace na literaturu nutně však vedla a vede k omezení práva zvát se četným prózám, považovaným za vrchol světové novelistiky, novelami. Je příznačné, že tyto tendence vyvrcholily v Německu zhruba v prvních dvou desetiletích XX. stol., v době krize a rozpadu tradičních forem v expresionismu; byly reprezentovány nejen stanoviskem P. Ernsta, dovršitelem"klasického" pojetí novely, nýbrž i z protichůdného, zcela nenormativního hlediska koncepcí R. Musila, který sice zdůrazňoval, že v novele "kromě nutnosti dostat do omezeného prostoru to, co je třeba, nepodmiňuje jednotný formový charakter druhu žádný princip", nicméně v ní shledával výtvor výjimečný, výplod šťastné chvíle silného umělce.

Od 20. let našeho století, v závislosti na tom, jak postupně vcházel do zorného pole teoretických úvah literárněhistorický materiál a aspekt historické proměnlivosti žánru, problematizovala se nebo byla problematizována úzce formová a striktní žánrová koncepce novely. Od 30. let, kdy se otázky žánrů dostaly v celém rozsahu do středu pozornosti (Congrès international d´historie littéraire, Lyon 1939), rozvíjelo se bádání o novele ve dvou základních liniích. Jedna na základě literárněhistorického materiálu polemizuje přímo nebo nepřímo s normativním přístupem, odmítá specifičnost novely a připouští pouze existenci různých typů novel; ztotožňuje je v podstatě s různými typy vyprávění, čímž dospívá

k preferování širšího a vícevýznamového pojetí, odpovídajícímu pojmově ´Erzählung´ (vyprávění). Druhá usiluje o organické spojení normativního a historického přístupu; máme na mysli pokusy o diferenciaci novely z hlediska vývojového (n. renesanční, romantická, realistická atd.), nebo z hlediskatypologie (n. epická, lyrická, dramatická) aj. První etapu bádání shrnul ve své práci W. Pabst "Die Theorie der Novelle in Deutschland" (Romanistisches Jahrbuch II, 1949), druhou pak K. K. Polheim v knize "Novellentheorie und Novellenforschung"(Stuttgart 1965), koncipované jako konfrontace historicko-genetického a normativního přístupu; ve stručných charakteristikách zhodnotil všechny významné práce, jejichž počet, blížící se dvěma stům, svědčí o stoupajícím zájmu o problematiku novely.

x x

x

V těchto souvislostech se nutně vynořuje otázka: lze hovořit o novele jako o specifickém útvaru, zaujímajícím vedle románu a povídky svébytné místo v systému žánru? Náleží-li toto pojetí především kontextu německému a teprve dotud můžeme vysledovat jeho vliv v oblastech středoevropských literatur a literatury ruské není to pouze záležitost jisté tradice myšlení o literatuře ohraničené oblastí jejího bezprostředního vlivu? Současné práce dávají na tuto otázku odpověď. V sovětské literární vědě se prosazuje členění prozaického systému podle dvou epických typů; na jedné straně

je to ´rasskaz´ a ´povest´ navazující na starou epickou tradici, na straně druhé ´novella´ a ´roman´, jako formy konstituující se v literatuře novodobé. V polském kontextu např. v materiálech k "Slovníku literárních žánrů" se prosazuje hledisko historické; pro novelu předromantickou se razí termín ´historia novelistyczna´, u novodobé novely se zdůrazňuje její historická proměnlivost (Zagadnenia rodzajów literackich, IV, 1961, XIV, 1972). V českém kontextu se pojetí novely ustálilo jako jednoho ze tří základních prozaických žánrů diferencovaných z hlediska výstavby.

Je možné říci, že zájem o problematiku novely vzrůstá dnes i mimo literární a literárněvědný kontext německý. Rozhodující většina badatelů respektuje princip žánrové specifiky, odmítá však striktní vymezení složek strukturní,kompoziční a tematické výstavby; i když tento přístup vede k tomu, že novela ztrácí přísný architektonický charakter, přesto toto pojetí více odpovídá skutečnému vývoji žánru, než snahy podřizující jej systematizujícím nárokům. Ukazuje se, že problematika novely je záležitostí širší žánrové problematiky, že je tedy řešitelná pouze v kontextu celkového systému prozaických žánrů a jeho terminologického upřesnění a sjednocení; je to také naléhavý úkol současné genologie,rozvíjené dnes zejména v SSSR a Polsku.

Jiřina Táborská

FEJETON

Literárním termínem fejeton poprvé označil r.1800 abbé Jules Geoffroy svou divadelní kritiku. Je nám tedy přesně známa doba i okolnosti jeho vzniku. Fejeton je těsně svázán s rozvojem tisku a novinářství, je to tedy literární útvar i termín poměrně mladý. Přesto jistě už před rokem 1800, kdy byl napsán první fejeton, který tak byl nazván, existovala jakási dřívější obdoba tohoto publicistického útvaru. "Encyklopedia powszechna Ultima thule" (Varšava 1930) připomíná např. slavné Lessingovy články, podobné fejetonu, které vycházely v letech 1751-1755 ve Vossische Zeitung a knižně pod názvem "Hamburgische Dramaturgie".

Fejeton je slovo francouzského původu a znamená doslova lístek. První fejeton totiž byl skutečně lístek menšího formátu, který byl vložen r.1800 do francouzských novin Journal des Débats. Do ostatních jazyků byl tento termín přijat většinou v původní francouzské podobě, např. do angličtiny, do němčiny, původně i do češtiny, jindy je slovo psáno foneticky pozměněnou formou - např. v polštině, v ruštině, v nové češtině. V češtině jako v jednom z mála jazyků je zaznamenána snaha vytvořit pro francouzský termín český ekvivalent. Š a l d a v "Ottově Slovníku naučném" definuje r. 1902 fejeton takto: "Fejeton

je zvláštní odstavec v novinách, hlavně v dennících, který je od ostatního textu již zevně nějak oddělen, nejčastěji čarou na prvé straně listu, nebo drobnějším tiskem na konci listu a věnován je časovým otázkám kulturním protivou k politickým, jimž slouží ostatek listu. Fejeton je francouzského původu a za mistry má Francouze. Nese stopy jejich národního ducha v těkavosti, šumivé duchaplnosti a jiskřivém tenoru. Tímto názvem svým liší se právě od essaye, která je pevnější již a vykrystalisovanější genre literární, kdežto fejeton právě kolísá mezi literaturou a novinářstvím." "Larousse", Paříž 1930, uvádí tuto definici: "Feuilleton - article de litérature, de science, de critique, etc. inséré au bas d´un journal. Roman qui pardît par fragments a cefle même place." Obdobné jsou definice, které uvádí "Příruční slovník naučný", Praha 1962, a "Wielka encyklopedia powszechna", Warszawa 1964: "Fejeton je drobný útvar umělecké publicistiky zabývající se přístupnou, zábavnou formou nejrůznějšími otázkami denního života." "Felieton - utwór publicystyczno-dziennikarski o tematyce spolecznej, obyczajowej lub kulturalnej, posługujacy się środkami prozy fabularnej." A pro srovnání "Encyklopedia Britannica", 1959: "Feuilleton is originally a kind of supplement attached to the political portion of French newspapers. The term came into English use to indicate the instalment of a serial story printed in one part of a newspaper."

I další anglosaské prameny - "The Encyklopedia Americana" (1932) a "Webster´s Third New International Dictionary" (1961) odlišují evropský (případně francouzský) fejeton od pojmu používaného v angličtině pouze nebo alespoň většinou pro fejetonový román.

Přesto i ve Spojených státech fejeton v našem slova smyslu existuje. Můžeme připomenout např. i v Evropě velmi dobře známého fejetonistu A r t a B u c h w a l d a , který začal psát r. 1949 pro pařížské vydání New York Herald Tribune a dnes píše pravidelně třikrát týdně fejeton pro Washington Post a Los Angeles Times, od nichž jeho fejeton přejímá mnoho amerických i evropských listů. Ale to byla pouze poznámka na okraj.

Není snad třeba pokračovat v uvádění definic fejetonu, neboť se příliš neliší od definic již citovaných. Fejeton tedy vznikl r. 1800, když abbé J u l e s G e o f f r o y napsal první fejeton, vlastně divadelní kritiku, pro Journal des Débats. V této tradici pokračoval i Geoffroyův nástupce J u l e s J a n i n - od r. 1836 a fejeton se brzo rozšířil do všech větších francouzských listů.

Vznik fejetonu byl pravděpodobně podmíněn i francouzskou politickou situací za Napoleona, kdy byly listy přísně cenzurovány.

Takto líčí vznik fejetonu a jeho podmínky "Riegrův Slovník naučný", Praha 1863: "Nesnadné a nudné okolnosti, v nichž se novinářství za Napoleona pohybovati bylo, daly počátek feuilletonu, kteryžto potom

nabyl takové moci nejen ve francouzské, ale ve vší žurnalistice. Geoffroy vynalezl jej r. 1800 pro Journal des Débats (tyto noviny měly samostatný svobodomyslný směr oproti úřednímu Monitoru), jednak aby novinám zajímavé látky přibylo, jednak ale aby se pod rouškou článků literárních a uměleckých na smýšlení politické mohlo působiti."

Tady si můžeme povšimnout toho, jak kdo hodnotí fejeton - Rieger mluví o politickém působení v době, kdy se o politice nemůže volně psát, naopak anglosaské encyklopedie nebo Ottův slovník říká, že je to nepolitická část novin, jinak věnovaných politice. Záleží na tom, za jakých okolností kdo fejeton posuzuje.

Politické možnosti fejetonu zdůrazňují i sovětské prameny, např. "Boľšaja sovetskaja enciklopedija", Moskva 1956, která dokonce říká, že se fejeton odlišuje od článků prvky satiry a lehkým literárním stylem a od uměleckých děl svým ostrým společenskopolitickým zaměřením. Můžeme rovněž vzpomenout již jmenovaného B u c h w a l d a , jehož fejetony jsou mnohdy rovněž zaměřeny na politickou satiru.

Ale vraťme se ke snaze najít český ekvivalent pro francouzský termín. "Ottův Slovník naučný" uvádí jako synonymum pro fejeton slova 'beseda', 'besídka'. "Slovník cizích slov" , SPN, Praha 1966, synonyma 'podčárník', 'besídka'. Ostatní české encyklopedie české názvy neuvádějí.

V materiálu lexikologického oddělení Ústavu pro jazyk český lze najít, jak byly tyto termíny užívány. Nejčastěji se vyskytuje původní termín feuilleton (jsou záznamy z r. 1878 Neruda, 1889 Zeyer a Kosina, 1882 Zákrejs, 1884 Literární listy, 1929 Pražák a tak dále až do doby poválečné - ještě 1950 Nejedlý).

Našla jsem i doklady pro používané ironické formy, fejleton, fajletonek (obvykle v uvozovkách), např.1912 K. M. Č a p e k : "Obálka obsahovala mé dosavadní produkty v umění novinářském, tři nebo čtyři 'fajletony', uveřejněné v Domažlických listech." Roku 1898 J i r á s e k : "Zkouška" - v dialogu dvou osob: "Kačer: Také místní list o nich (tj. o Kačerových pohostinských vystoupeních) psal ve feuilletonu (vyslovuje fajletonu)." Nebo K.M. Č a p e k: "Turbina": (mladý sládek)"uveřejnil už několik mondénních 'fajletonků'."

Tvoří se i odvozený pojem feuilletonism - 1929 A l b e r t P r a ž á k o Kaminském: "Do poezie vnesl tím nový, lehký, důvěrný prvek, jakýsi feuilletonism..." Téhož roku O t o k a r F i s c h e r : "a styl, jenž případně byl nazván vnitřním feuilletonismem (myslí tím kritikovo dojaté vyprávění obsahu; zájem o drahé já a okamžitá nálada; rozmar čtoucího... ..)."

Poměrně brzy se začala složitá psaná francouzská forma slova počešťovat.

V Ústavu pro jazyk český je první doklad už z roku 1895, z básničky F. X. S v o b o d y "Noví", kde je pasáž o selce, která čte noviny:

"když kávu mele, má je na svém klíně
a fejeton čte neb ze soudní síně".

Ale v roce 1895 je tento doklad ještě ojedinělý a pravděpodobně se mohl objevit právě jen v básni.

Další doklad je z r. 1930 - E. V a c h e k - "Parazit fejeton", ale i zde je zatím poměrně ojedinělý. Psaní české formy fejeton se začalo množit na samém konci 30. let, 1939 Bass, Hanuš Jelínek, 1940 Fr. Kožík a během válečných let potom zcela převládlo.

Jistou dobu forma kolísala mezi fejeton a fejton; úzus se ustálil na tvaru fejeton, který se používá dnes a který je uveden v "Pravidlech českého pravopisu", 1957, v "Příručním slovníku naučném", 1962 a "Slovníku cizích slov", 1966.

Pro český termín besídka, který uvádějí oba české slovníky jako ekvivalent fejetonu, má Ústav pro jazyk český poměrně málo dokladů. R. 1920 jej použil M a c h a r ve "Vzpomíná se", 1932 J. O. N o v o t n ý v Lumíru a r. 1940 Lidové noviny.

Ani pro termín podčárník není ze starší doby mnoho dokladů, i když se ho jistě používalo. Je tu sice záznam z r. 1862, kdy N e r u d a použil slova podčárník, ale nikoli ve smyslu fejeton, nýbrž fejetonista, ale jsou i doklady z Nerudy, kdy slovo podčárník používal pro fejeton.

Termín podčárník se objevuje nověji: 1925 u Holečka, 1937 v Lid. listech, 1949 v Českém slově, 1945 v Rudém právu, 1952 v Práci, 1953 a 1956 v Literárních novinách.

Podobný publicistický útvar jako fejeton je sloupek. 1950 jej K a r e l K o n r á d definuje jako "literární útvar na způsob fejetonu."

Z r. 1943 je zpráva Rozhlasového týdeníku: "Próza v rozhlase byla představována jednak četbou, jednak desetiminutovými fejetony a nedělními sloupky."

O l i v a v "Encyklopedii věd a umění" definuje sloupek takto: "sloupek - kurziva - novinářský článek, tématy podobný fejetonu, ale kratší rozsahem, který bystře a vtipně posuzuje některý jev veřejného života." A K a r e l Č a p e k , Rozpravy Aventina 1926: "sloupek už bezmála označuje nový literární druh, cosi kratšího než fejeton a delšího než glosa, něco, co není dost dlouhé, aby to slulo článek." A nakonec E d u a r d B a s s , Literární noviny 1942: "Dva výrazy, pokud vím, přešly z Lidových novin do slovníku nové češtiny: sloupek a kursiva, obojí označující vtipnou causerii."

Když se vrátíme k Š a l d o v ě heslu feuilleton v "Ottově Slovníku naučném", čteme, že "fejeton, v němž si pisatel pravidelně ironicky nebo satiricky pohrává dojmy svými ze společnosti (se nazývá) - causerie".

Jestliže tedy shrneme českou snahu po vytvoření vlastního termínu pro fejeton, vidíme, že po několika pokusech se čeština zase vrátila k původnímu francouzskému termínu, který byl ovšem počeštěn a jehož užívá-

ní je ostatně ve všech obdobích rozšířenější než české ekvivalenty.

Než přejdeme k fejetonovému románu, měli bychom se ještě ve stručnosti zmínit o některých slavných autorech fejetonů.

Nejznámější zůstávají tvůrci tohoto literárního útvaru, Francouzi: ve Francii se věnovali fejetonu slavní spisovatelé, po Janinovi např. Théophile Gautier, Barbey d´Aurevilly, Anatole France, J. Lemaître, Stendhal, Ch. Baudelaire, E. Zola.

V Německu psal fejeton např. H. Heine, v Polsku Alexander Świętochowski, B. Prus, H. Sienkiewicz, A. Kyjowski a později fejetonovým stylem psal své satirické články Antoni Slonimski; v Rusku A. V. Družinin. A.V. Amfitěatrov, M.J. Saltykov-Ščedrin, A.P. Čechov a další.

U nás psal fejetony J.K. Tyl, později K.Havlíček v Národních novinách. Formu fejetonu měly i dopisy V. B. Nebeského, zasílané Květům a České včele z Vídně. Zajímavý doklad o prvních českých fejetonech podává Jakub Arbes ve svém vlastním fejetonu "Nejstarší české feuilletonní causerie", který vyšel r. 1898 a kde jsou tyto původní práce přetisknuty. Jejich autory jsou František Bohumír Štěpnička a Josef Linda. Vycházely už r. 1818 v Pražských novinách, které Linda redigoval. Jsou to drobné články, psané humornou formou a věnované časovým nebo obecnějším tématům, jejichž charakter je někdy národopisný, jindy poněkud didaktický nebo

mravokárný a jejichž názvy lapidárně vystihují obsah (O pivě, O penězích, O chudobě, O módě, atp.). Tvůrcem moderního českého fejetonu je Jan Neruda, který psal pro Národní listy, dále psali fejetony i takoví spisovatelé a básníci jako V. Hálek, S. Čech, J. Arbes, J. Zeyer, J. Vrchlický, J. S. Machar, K. Čapek, V. Dyk aj. Ve formě fejetonu uveřejňovali své kritické stati také Arne Novák, F. X. Šalda, J. Vodák a B. Václavek.

x x

x

Zvláštní formou fejetonu je fejetonový román. Zavedl jej r. 1836 G i r a r d i n v La Presse, která počala ve svém fejetonu otiskovat na pokračování slavný S u e ů v román "Tajnosti pařížské". Po ní následovaly i ostatní velké pařížské noviny. Nejpopulárnější fejetonové romány psal Eugène Sue - který např. zachránil před finančním úpadkem list Constitutionel svým románem "Věčný žid". Plodný byl i Alex. Dumas otec, který zásoboval svými romány najednou dokonce troje noviny (jako fejeton vycházeli např. "Tři mušketýři" a "Hrabě Monte Christo").

Z Francie se fejetonový román rozšířil po celém světě. Kromě denních listů fejetonové romány uveřejňovaly i revue, např. francouzská Revue de Deux mondes. V Rusku vychází v Ruském věstníku jako román fejeton D o s t o j e v s k é h o "Zločin a trest", 1866, který je i prvním fejetonovým románem u nás. Vychází r. 1883 v Národních listech v překladu Josefa Peníška

a na doporučení profesora Masaryka. V Čechách se stala tato forma populární v 80. letech. Cituji monografii "Jakub Arbes" prof. K. K r e j č í h o : "Po velice úspěšném 'Zločinu a trestu' následoval román vlámského autora M. Conscience ze života kalifornských zlatokopů 'V zemi zlata', který měl ještě vysokou uměleckou úroveň, později se tu shledáváme např. s Balzacovým 'Otcem Goriotem' nebo 'Pamětmi rekruta' z r. 1913 od Erckmanna-Chatriana, jinak se však výběr románů řídí převážně vkusem velmi průměrného čtenářstva. Objevují se tu převážně módní společenské romány francouzské v čele s nesmírně populárním Ohnetovým 'Majitelem hutí', po němž přišli autoři jako Féval, Malot, Gonzales, Belot atp. Druhou skupinu tvoří romány senzační, např. romány J. Verna."

Roku 1888 nabídl J a k u b A r b e s svůj román "Anděl míru" pro fejeton Národních listů, a tak r. 1889 začíná vycházet první český román-fejeton. Přestože je to příběh oplývající dějem, zdál se příliš rozvláčný, hlavně ve své expozici. Když se nakonec protáhl až do ročníku 1890, byl dán příkaz k jeho zkrácení. Krátit literární díla vycházející ve fejetonu bylo běžnou praxí, která postihla dokonce i některé romány Dostojevského, které, když se zdály vydavateli příliš dlouhé, zůstaly v novinové publikaci torzem.

Na závěr bych chtěla ještě připomenout nové formy fejetonu, svázané s rozvojem nových sdělovacích prostředků. Např. během války i později byly populární rozhlasové fejetony, které se objevují dodnes. Fejeton se uplatnil i v kinematografii. Byl to nejdříve tzv. feuilleton-cinema, o kterém se zmiňuje Larousse. Zfilmovaný román byl rozdělen na epizody, jehož jednotlivé scény byly promítány vždy v tom rozsahu, jak byly otištěny v časopisech. První feuilleton-cinema byly "Les mystères de New-York", promítané ve Francii v r.1915. Později byl Československý filmový týdeník, promítaný před hlavním filmem, pravidelně uzavírán fejetonem s názvem "Náš fejeton", který byl filmovou obdobou fejetonu psaného nebo rozhlasového a na rozdíl od politických zpráv týdeníku byl inspirován každodenními událostmi nebo byl laděn lyricky a náladově. Zvláštní formou byly i fejetony fotografické, které se občas objevovaly v časopisech jako např. Mladý svět nebo Svět v obrazech. Série několika snímků na jedno fejetonové téma nazvané Fejeton a pravidelně umístňované na totéž místo vyprávěla fotografickou řečí stručný příběh např. ze života zvířat a podobně.

Jasna Veselá

РЕЗЮМЕ

КАРЕЛ КРЕЙЧИ : Возникновение и жизнь литературных терминов

Литературными терминами мы пользуемся для обозначения литературных родов и жанров,стилистических приемов и средств, в новое время для обозначения целых направлений и эпох,служащих для периодизации литературы. Некоторые из этих терминов обладают общей значимостью,используются они в уточненном смысле,они являются терминами техническими.Такие термины бывают двух типов.Либо они создаются с самого начала сознательно и их значение с самого начала однозначно.Таким характером обладают прежде всего термины,превзятые из эстетики классической древности.Другие термины возникают стихийно из эмпирических наблюдений и потребностей назвать вновь открытое явление. Значение этих терминов часто меняется,приобретает новое содержание.Тем самым возникают значительные трудности при объяснении самого понятия; даже тогда,когда в практике установится определенный смысл,нельзя отстранить старую интерпретацию,поскольку она составляет неотделимую часть материала литературоведения.Недостаточно знать,что мы подразумеваем под романтизмом - даже в том случае,если бы термин был установившимся в своем значении -, нужно знать,что в этот термин вкладывал Шлегель, что Гюго или Гейне. Поэтому большое значение имеет морфология и семантика литературных терминов,т.е. исследование возникновения терминов и смысловых изменений,которые происходили с ними,что имеет не только практический смысл для нахождения точного обозначения для ясно определимого явления,

но служит и для понимания собственно литературных понятий, а тем самым всего литературного развития. Примером может служить развитие таких терминов, как сатира, роман, романтизм, модернизм.

СЛАВОМИР ВОЛЬМАН : Генеральная литература и литература сравненная

Генеральная литература в настоящее время означает чаще всего определенный комплекс международных литературных взаимосвязей в определенном культурно-географическом пространстве, включающем большее или меньшее количество национальных литератур. Это значение термина было разработано прежде всего французской школой /выражение и термин кристаллизировались во Франции постепенно на переломе XVIII-го и XIX-го веков/, в особенности Полем Фан Тьегемом. Его концепция была воспринята исследователями в других странах, начиная с Гергешица и Оцвирека; стала одним из вопросов методологической дискуссии между французской и американской школой. В Чехословакии её разрабатывал прежде всего Франк Вольман, в изложении которого понятие генеральная литература пересекается с регионально-зональным принципом, разработанным советской школой компаратистики. От мировой литературы генеральная литература отличается прежде всего уже своим объемом, от так наз. "всемирной литературы" в понимании Гёте отличается принципиально иным подходом к фактам: генеральная литература представляет собой не выбор лучших произведений, а собрание литературных явлений, которые находятся во взаимных международных отношениях или возникают в результате общих закономерностей. Нам представляется, что термин "генеральная литература" нельзя просто заменить, например, терминами как сверхнациональные литературные единства, зоны, региональные структуры, международное единство и т.п.

ИОЗЕФ ВЛАШЕК : Велико-моравская литературная школа

Термин ВЛШ ввел Иозеф Вашица /см. Литературные памятники эпохи велико-моравского государства, Прага 1966/. К этому термину его привела многолетняя исследовательская работа со старославянскими текстами.

Произведения велико-моравской письменности обладают, безусловно, выразительными общими чертами в области идейной, языковой и литературной. Они возникли в ограниченном круге людей - "единомышленников", были созданы или же инспирированы выразительными личностями Константина и Мефодия. О компактности ВЛШ свидетельствует и практическая невозможность определения индивидуального авторства. Компактности литературной продукции ВЛШ способствует и тот факт, что этот культурный центр заботился не только о возникновении произведения, но и о его "производстве" - его члены были авторами, переводчиками, обработчиками, редакторами и издателями.

Термин ВЛШ возник по аналогии с обычно употребляемым термином охридская или преславская /литературная/ школа. Речь идет о школах второго поколения, которые очень близки к своей "материнской" школе велико-моравской. Обусловлен также выбор термина "велико-моравская"; передает действительное

значение школы для всего государственного целого.

Станет ли ВЛШ действительно обычным термином техническим, остается вопросом будущего. Теоретические предпосылки к этому есть, но в таких случаях последнее слово всегда остается за практикой.

ИРЖИ ЦЕЙПЕК : Пролегомены к изучению сказочной терминологии

Целью настоящей работы является попытка постижения сказочной терминологии /в области народной словесности/ у европейских народов индоевропейской языковой семьи. Термины,обозначающие сказку, имели первоначально часто отрицательно-уничижительный смысл,поскольку выражали презрительное отношение средневековых авторов к дохристианскому творчеству либо к формам словесности, возникшим вне круга литературы искусственной.Стихийное развитие терминологии у отдельных народов привело к тому, что существует мало соотнесенности в отдельных языках,кроме того в большинстве случаев нельзя вообще постичь хронологию терминов. Поэтому необходимо принимать во внимание и многочисленные переходные формы между сказкой и преданием в народной словесности и между сказкой и новеллой или рассказом в литературе искусственной: иначе утратилось бы представление об исторических изменениях в терминологии и её отдельных характерных чертах. В работе конкретно сравнивается терминология из области славянской, романской /к ней присоединена и область греческая и новогреческая/ и германской. Этимологическое истолкование отдельных терминов и попытка их семантической характеристики являются обязательными предпосылками для создания терми-

нологической системы.

ВЕНЦЕСЛАВА БЕХИНЕВА : Баллада

Баллады древне-французские и древне-итальянские представляли собой сначала народные танцевальные песни и только позднее стихи с твердо установившимися формальными признаками. Баллады английско-шотландского типа напротив представляют собой баллады эпические,в которых используются лирические и драматические составные части. Эпические баллады, помимо Англии, больше всего были распространены в Германии и в скандинавских странах, а позднее и во всей Европе. Исследователи долго не делали различия между этими двумя жанрами /т.е. древней лирической балладой и балладой эпической/, у эпической народной баллады исходили из неправильного представления о её коллективном происхождении. Из искусственных баллад европейских стали наиболее популярными баллады немецкие,которые существуют в подобных родственных жанрах, как европейские баллады вообще. Искусственная баллада расцветает в эпохе романтизма, жанр отвечает эстетическим представлениям романтизма. В Польше предшественницей баллады является дума, в общем смысле баллада ближе всего романсу. В Германии, в Чехии и в других странах названия баллады и романса смешиваются, так что с точки арения литературоведческого рекомендуется пользоваться названием романс только для стихотворений, уподобляющихся романсу древне-испанскому. В развитии действия баллада сравнивается с новеллой.

АЛЕНА МОРАВКОВА : Гротеск

В статье идет речь о происхождении и развитии термина "гротеск". В литературной сфере этот термин относится к группе терминов постериорных. Он возник в изобразительном искусстве к концу XУ века и позднее проник в литературу. Во введении статьи автор занимается этимологией термина /он возник из итальянского слова "гротта" - пещера/ и его использованием в разных областях /например, гротеск в фильме, танцевальный гротеск, музыкальный/. В следующей части внимание уделяется развитию термина г. в изобразительном искусстве. Основой статьи является следование развития г. в литературе, где постепенно отчетливо определились два основных типа: г. комический и г. ужаса. Далее автор подает обзор определений литературного г. в основных энциклопедиях. Следующий раздел посвящен проблематике развития драматического гротеска с упором на русскую и советскую драму. В заключение приведена избранная библиография теоретических работ о гротеске в литературе.

ИРЖИНА ТАБОРСКА : Новелла

Одна из трудностей, с которой мы сталкиваемся при изучении новеллы, заключается в неоднозначности определения её жанровой сущности, в различной частоте употребления и в разном содержании термина в различных литературных контекстах и следующей из всего этого терминологической неустойчивости. Этот факт объясняется обстоятельствами возникновения новеллы как литературного феномена и как литературного понятия. В литературе итальянского ренессанса им обозначались прозаические формы довольно различного характера; в этом смысле он прижился также в области романских литератур, где до настоящего времени большей частью сливается с терминами, которые соответствуют нашему рассказу; в области англосаксонской эквивалентом итальянской новеллы является уже со времен ренессанса "Tale" между тем как английское "Novel" в XVIII веке стало обозначением для романа. Понимание новеллы как литературной формы, занимающей в системе прозаических жанров своеобразное место, относится к немецкому контексту второй половины XIX века. Первоначально и в немецкой литературе фигурировала новелла как жанровое понятие, включающее малые жанры и романного типа /это характерно для романтики и раннего бидермейера/;чем больше в собственно художественной практике осуществлялась открытость этой прозаической формы и чем больше реализовались её эволюционные возможности, тем больше в теоретическом мышлении пробивались тенденции понимать и ограничивать её архитектонической замкнутостью. Отсюда следовало столкновение нормативного подхода, исключающего динамическую точку зрения, с историческим подходом, который принимает во внимание историческую изменчивость и перерастает подчас в отрицание существования новеллы как специфического жанра,т.е. с точкой зрения, которая до настоящего времени все ещё является предметом профессиональных размышлений и споров.

ЯСНА ВЕСЕЛА : Фельетон

Литературный термин фельетон возник в 1800 году, когда аббат Жюль Жофре назвал так свою рецензию на театральный

спектакль в парижской газете "Журнал де Дебат" : Он обозначает краткую форму художественной публицистики, которая занимается самыми разными вопросами повседневной жизни и использует средства прозаических произведений с фабулой.

Особой формой фельетона является фельетонный роман, публикуемый с продолжением в ежедневной печати или ревью /впервые начали публиковаться как роман - фельетон в 1836 году в "Ла Пресс" "Парижские тайны" Э. Сю/.

В чешском языке были попытки найти эквивалент для первоначального французского термина /подчарник, бесидка/, но они не привились и постепенно уступили место первоначальному термину.

С развитием новых форм сообщения появились и новые формы фельетона, например, радио-фельетон или кино-фельетон.

Перевод Эльвира Олонова

RESUMÉ

KAREL KREJČÍ: Naissance et vie des termes littéraires

Les termes littéraires s´emploient pour la désignation des genres et des catégories littéraires, des moyens et des procédés stylistiques et, dans les derniers temps, également pour désigner tous les mouvements et époques servant à déterminer les époques littéraires. Quelques-uns de ces termes ont une valeur générale. Ils sont employés dans un sens précis. Ce sont des termes techniques. Ils sont de deux catégories: ou bien ils ont été créés à dessein avec une signification univoque, comme ont par exemple les termes empruntés à l´esthétique de l´antiquité classique. D´autre termes naissent spontanément de l´observation empirique et du besoin de nommer un phénomène nouveau. La signification de ces termes change souvent et prend un nouveau contenu. Il naît ainsi des difficultés dans l´explication de la notion: même si la pratique fixe une signification, il n´est pas possible d´écarter la vieille interprétation étant donné qu´elle fait partie du matériel littéraire et scientifique. Il ne suffit pas de savoir ce que nous comprenons par le terme de romantisme - même si la signification de ce terme est fixée - mais il faut savoir aussi ce que sous ce terme comprenait Schlegel, ou V. Hugo, ou H. Heine. D´où l´importance de la morphologie et de la sémantique des termes littéraires,

c´est-à-dire la recherche de l´origine des termes et de l´evolution de leur signification. Cela a non seulement une signification pratique pour la découverte du signe précis pour un phénomène clairement défini mais cela sert aussi à la compréhension de l´évolution de termes littéraires propres et par là de toute l´évolution littéraire. A titre d´exemples on peut prendre l´évolution de termes tels que la satire, le roman, le romantisme, le modernisme.

SLAVOMÍR WOLLMAN: Littérature générale et littérature comparée

La littérature générale représente aujourd´hui le plus souvent un certain complexe de relations littéraires internationales dans un certain espace culturel et géographique comprenant un nombre plus ou moins grand de littératures nationales. C´est surtout l´école française qui est parvenue à ce sens du terme et en particulier Paul van Tieghem (l´expression et le terme se sont cristallisés en France au tournant du XVIII^{e} et du XIX^{e} siècle). Les chercheurs des autres pays, à commencer par Hergešic et Ocvirk, empruntèrent la conception de Paul van Tieghem. Ce devint l´une des questions de la discussion méthodologique entre l´école française et l´école américaine. En Tchécoslovaquie, elle fut étudiée en particulier par Frank Wollman. Dans son explication la notion de littérature générale se

rencontre avec le principe régional de "zone" travaillé par l´école comparative soviétique. La littérature générale se distingue de la littérature mondiale par ses dimensions. De ce qu´on appelle "Weltliteratur" dans le sens de Goethe elle se distingue par une manière radicalement différente d´accéder aux faits: la littérature générale n´est pas un choix d´ouvrages de valeur mais un ensemble de phénomènes littéraires qui sont en rélations internationales réciproques ou apparaissent en conséquence de législations communes. Il semble qu´il n´est pas possible de remplacer le terme "littérature générale" par des termes comme par exemple ensembles littéraires supranationaux, zones, structures régionales, communautés internationales.

JOSEF VLÁŠEK: Ecole littéraire de la Grande Moravie

Le terme d´école littéraire de la Grande Moravie fut créé par Josef Vašica. Il y parvint après des longues années de recherches sur les textes vieux-slaves.

Les oeuvres littéraires de Grande Moravie ont sans aucun doute des traits communs expressifs dans le domaine des idées, de la langue et de la littérature. Elles sont nées dans le cercle restreint de gens "de même esprit". Les fortes personnalités de Cyrille et Méthode les créèrent ou les enspirènt. L´impossibilité pratique de déterminer les auteurs individuels prouve la compacité de l´école littéraire de la Grande

Moravie. A cette compacité contribue le fait que le centre de la culture ne s´occupait pas que de la création des oeuvres mais aussi de leur "fabrication". Ses membres étaient à la fois auteurs, traducteurs, adaptateurs, rédacteurs et éditeurs.

Le terme d´école littéraire de la Grande Moravie est né par analogie avec les termes couramment employés d´école littéraire d´Ochrid ou de Přeslav. Il s´agit des écoles de la deuxième génération qui sont très proches de leur école-mère. Même le choix de l´épithète "Grand-morave" est justifié; il exprime la signification réelle d´une école correspondant à la formation d´un état.

La question reste posée de savoir si dans l´avenir le terme d´école littéraire de la Grande Moravie deviendra un terme courant - terminus technicus. Il a les conditions voulues pour cela mais dans ces cas, le dernier mot appartient à la pratique.

JIŘÍ CEJPEK: Conte

L´étude présente a pour but d´essayer de saisir la terminologie de conte (dans le domaine de la littérature populaire) chez les peuples appartenat à la famille des langues indo-européennes. Les termes désignant le conte avaient souvent au début un sens péjoratif. Ils exprimaient l´opinion méprisante des auteurs du Moyen âge pour les oeuvres de l´époque préchrétienne ou pour les formes littéraires nées hors de la littérature artificielle. L´évolution spontanée de la terminologie chez des peuples différents fut cause qu´il exiatait très peu de correspondances entre les langues particulières. En plus il n´est pas possible dans la plupart des cas de saisir la chronologie. Pour cette raison il faut prendre en considération les diverses formes intermédiaires entre le conte et la légende dans la littérature populaire et entre le conte et la nouvelle ou le récit dans la littérature artificielle: autrement les déplacements historiques de la terminologie et ses traits particuliers caractéristiques échapperont. Ce travail compare concrètement la terminologie dans le domaine slave, roman (auquel s´ajoutent les domaines grec et nouveau-grec) et germanique. Le classement étymologique des termes particuliers et un essai pour les caractériser sémantiquement sont des conditions indispensables pour tenter de créer un système terminologique.

VĚNCESLAVA BECHYŇOVÁ: Ballade

Les ballades étaient tout d´abord en français et en italien des chansons populaires de danse et plus tard seulement des poèmes destinés à la récitation avec des règles formelles strictes. Par contre les ballades en Angleterre et en Ecosse sont épiques mais utilisent aussi des éléments lyriques et dramatiques.

Outre l´Angleterre c´est surtout en Allemagne et dans les pays nordiques - et plus tard dans toute l´Europe - que s´épanouirent les ballades. Pendant longtemps les chercheurs ne discernèrent pas les deux types (la ballade lyrique du Moyen âge et la ballade épique) parce qu´ils supposaient à tort que la ballade populaire épique avait une origine collective. Les plus connues sont les ballades populaires allemandes qui possèdent des genres analogues aux ballades auropéennes en général. La ballade artificielle s´épanouit lors du romantisme parce que son genre répond aux conceptions esthétiques du romantisme. En Pologne c´est la "duma" qui fut l´ancêtre de la ballade. En général la romance est le genre le plus proche de la ballade. En Allemagne, en Bohême et ailleurs les noms de ballade et de romance se mélangent. Du point de vue de la science littéraire il est recommandé de n´employer le terme de romance que pour les poèmes imitant les romances espagnoles. Dans la conduite de l´action on compare la ballade avec la nouvelle.

ALENA MORÁVKOVÁ: Grotesque

L´article traite de l´origine et de l´évolution du terme "grotesque". Dans le domaine littéraire il appartient au groupe des termes postérieurs. Il est né dans le domaine de beaux-arts à la fin du XV^{e} siècle et plus tard il fut introduit dans la littérature.

Dans la première partie de l´article l´auteur étudie l´étymologie du terme (il est dérivé du substantif italien grotta - la grotte) et son emploi dans différents domaines (par exemple le cinéma, la danse, la musique). Le deuxième partie s´intéresse à l´évolution du terme grotesque dans les arts plastiques. Le fond de l´article est l´évolution du "grotesque" dans la littérature où deux types fondamentaux sont cristallisés: le grotesque comique et le grotesque effrayant. Plus loin l´auteur énumère les définitions du grotesque littéraire parues dans les encyclopédies de base. Le passage suivant est consacré à la problématique de l´évolution du grotesque dramatique en tenant compte du drame russe et soviétique. La fin de l´article comporte la bibliographie d´un choix des travaux théoriques sur le grotesque dans la littérature.

JIŘINA TÁBORSKÁ: Nouvelle

Une des difficultés pour l´étude de la nouvelle vient du manque d´unité dans les définitions du genre et des différences de fréquence et de valeur du terme dans les contextes littéraires divers, ce qui mène à l´instabilité terminologique. Les très larges dimensions de l´origine de la nouvelle comme phénomène littéraire et notion littéraire éclairent cette réalité. Pour la Renaissance italienne la notion de nouvelle se rapporte à de petits ouvrages en prose de natures très diffe-

rentes et la même conception s´installe dans les littératures romanes où, jusqu´aujourd´hui, elle se confond avec des termes correspondant à ce que nous appelons "povídka" (histoire, récit). Egalement dans le domaine anglo-saxon où l´équivalent de la "novella" italienne est "Tale". Le terme anglais "Novel" se stabilise au XVIII^{e} siècle comme désignation du roman. La conception de la nouvelle en tant que forme littéraire avec sa place originale dans le système des genres littéraires est l´affaire du contexte allemand de la 2^{e} moitié du XIX^{e} siècle. A l´origine la nouvelle figurait aussi dans la litterature allemande comme notion d´un genre allant de formes courtes jusqu´à un type de roman (caractéristiques pour le romantisme et le premier biedermeier). Plus ce genre était travaillé dans la pratique comme une forme artistique, plus nettement apparaissaient ses possibilités et plus clairement se manifestait dans les travaux théoriques la tendence à concevoir la nouvelle comme ayant une structure propre. D´où la collision de l´accès historique qui prend en considération la variabilité historique menant souvent à rejeter la nouvelle en tant que genre spécifique; c´est ce point de vue qu´on discute jusqu´aujourd´hui.

JASNA VESELÁ: Feuilleton

Le terme littéraire "feuilleton" fut créé en 1800 quand l´abbé Jules Geoffroy nomma ainsi sa critique théâtrale dans le Journal des Débats. Il désigne un petit genre de publication artistique qui s´occupe des questions les plus variées de la vie quotidienne et emploie les moyens de la prose de fabulation.

Une forme particulière de feuilleton est le roman-feuilleton qui paraît par fragments "à suivre" dans la presse quotidienne ou dans les revues. (Le premier roman-feuilleton qui parut en 1836, fut "Les Mystères de Paris", d´Eugène Sue, publiés dans "La Presse".

On s´efforça de trouver un équivalent tchèque pour le terme français mais ces noms (podčárník, besídka) n´ont pas fait fortune. Finalement ils disparurent complètement devant le terme original.

Le développement des moyens de communication sociales apporte aussi des formes nouvelles du feuilleton - par exemple le feuilleton radiophonique, le feuilleton cinématographique.

Translation Jiřina Cvachoučková