



■ ABSOLUTNÍ POEZIE

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

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

míněnost básnické tvorby je ovšem příznačná pro většinu modernistických směrů.

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

mb

■ ABSTRAKTNÍ POEZIE

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

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

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

nuje do jazyka dehumanizací literárního díla a atomizací jazykového materiálu.

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

pt

■ ABSURDNÍ DRAMA

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

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

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

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

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

■ ABSURDNÍ LITERATURA

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

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

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

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

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

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

tb

■ ADAPTACE

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

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

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

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

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

hř – kn

■ ADESPOTA

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

■ ADÓNSKÝ VERŠ

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

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

(J. Vrchlický)
mc

ADRESANT viz KOMUNIKANT

ADRESÁT viz KOMUNIKANT

ADYNATON viz PERIFRÁZE

■ AFEREZE

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

pb

■ AFORISMU

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

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

jh

■ AGITAČNÍ LITERATURA

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

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

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

pt

■ AGITKA

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

pt

AGOGIKA viz TEMPO

■ AGÓN

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

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

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

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

kn

■ AIOLSKÁ PÍSEŇ

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

pt

■ AJTYS

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

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

tb

■ AKATALEKTIKA

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

mc

AKCE DRAMATICKÁ viz DRAMATICKÁ AKCE

■ AKMÉISMUS

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

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

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

tb

■ AKRONYM

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

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

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

vi

■ AKROSTICH

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

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

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

naposled zamáváme

Adriatické moře s hvězdami korály z nichž

Arionův delfín pije

Leutnant prvního bataliónu ubohých

aviaticků poezie –

(V. Nezval)

jh

■ AKT

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

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

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

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

kn

■ AKTIVISMUS

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

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

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

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

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

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

ko

■ AKTOVKA

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

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

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

kn

■ AKTUALIZACE

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

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

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

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

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

hř

AKTUALNÍ ČLENENÍ VĚTNÉ viz KONTEXTOVÉ ČLENENÍ

AKUMULACE viz PERIFRÁZE

■ AKYN

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

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

tb

■ ALAMODOVÁ POEZIE

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

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

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

mb

■ ALBA

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

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

ko

■ ALEGORIE

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

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

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

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

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

tb

■ ALEXANDRIN

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

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

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

mc

■ ALITERACE

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

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

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

mb

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

ALKAJSKÁ STROFA viz ALKAJSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

■ ALKAJSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

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

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

(J. Vrcblický)

mc

ALLIGÁT viz KONVOLUT

■ ALLONYM

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

pt

■ ALMANACH

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

pv

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

■ ALUZE

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

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

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

mc

■ AMFIBRACH

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

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

ať zářilo slunce, ať večer se šeril,

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

já semknutou brvou jsem vrahy ty měřil ...

(P. Bezruč)

mc

AMFIMAKR viz KRÉTIK

AMPLIFIKACE viz EXTENZE VÝZNAMU

■ ANADIPOZE

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

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

vš

■ ANAFORA

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

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

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

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

(P. Bezruč)

pt

■ ANAGNORIZE

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

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

sféry do vlastního sebepoznání.

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

kn

■ ANAGRAM

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

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

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

hř

■ ANAKLISIS

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

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

kn

■ ANAKOLUT

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

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

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

(*P. Bezruč*)
jh

■ ANAKREONTIKA

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

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

pt

■ ANAKRUZE

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

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

(*J. Vrchlický*)
pt

ANALÝ viz LETOPIŠY

■ ANALYTICKÉ DRAMA

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

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

kn

ANALYTICKÝ ROMÁN viz PSYCHOLOGICKÝ ROMÁN

■ ANALÝZA

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

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

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

pt

■ ANAPEST

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

mc

■ ANASTROFA

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

■ ANEKDOTA

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

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

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

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

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

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

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

hř + tb

■ ANGAŽOVANOST LITERATURY

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

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

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

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

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

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

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

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

■ ANKETA

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

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

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

■ ANNOMINACE

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

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

■ ANONYM

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

pt

ANOTACE viz RECENZE

■ ANTAGONISTA

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

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

kn

■ ANTANAKLISIS

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

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

vš

■ ANTEPIRRHÉMA

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

kn

■ ANTIBAKCHEJ

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

mc

■ ANTICIPACE

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

vš

■ ANTICKÁ METRIKA

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

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

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

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

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

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

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

mc

■ ANTIDRAMA

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

kn

■ ANTIFONA

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

vl

■ ANTIFRÁZE

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

Milenc Múz,

pan hrabě Chvostov, svými rýmy

už zpívá nesmrtelnými ...

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

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

tb

■ ANTIHRDINA

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

kn

ANTIKADENCE viz KADENCE

■ ANTIKLIMAX

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

mc

■ ANTILABÉ

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

kn

■ ANTIMETALEPSE

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

vš

ANTIROMÁN viz NOVÝ ROMÁN

■ ANTISPAST

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

mc

■ ANTISTROFA

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

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

pt

ANTITETON viz KONTRAST

■ ANTITEZE

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

a Nebe pláče – nevěstu jak ženich
mrtvou – ztuhlou v slzách vřelých topí,
či jak kněz snad budoucnosti poupě –
mrtvou pannu svatou vodou kropí.

b Nekropí to kněz snad mrtvou pannu,
aniž z hříchů by se nebe kálo, –
c děšť to vlačný v kyprou zem se vpíjí . . .

(J. Neruda)

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

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

pt

■ ANTÓDA

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

antologie

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

kn

■ ANTOLOGIE

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

pv

■ ANTONOMÁZIE

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

pb

■ ANTONYMA

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

jh

ANTROPOMORFISMUS viz PERSONIFIKACE

■ APOKALYPSA

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

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

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

vl

■ APOKOPA

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

pb

■ APOKRYF

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

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

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

kn

■ APOLLINSKÝ TYP

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

pt

■ APOLOGIE

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

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

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

mb

■ APOSIPESE

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

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

■ APOSTROFA

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

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

(P. Bezruč)

pt

■ APOTEÓZA

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

mc

■ ARABESKA

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

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

argomento

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

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

■ ARGUMENTO

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

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

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

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

kn

■ ARGOT

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

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

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

jh

■ ARCHAISMY

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

hř

■ ARCHAIZACE

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

hř

■ ARCHETYP

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

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

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

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

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

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

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

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

hl + vš

■ ARCHETYPÁLNÍ KRITIKA

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

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

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

Lit.: viz → archetyp.

■ ARCHISÉM

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

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

(J. Wolker)

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

mc

■ ARTEFAKT

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

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

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

pt

■ ARZE

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

mc

■ ASFALTOVÁ LITERATURA

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

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

mb

■ ASKLEPIADSKÉ METRICKÉ ÚTVARY

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

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

(J. Jungmann)

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

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

(P. J. Šafařík)

mc

■ ASOCIACE

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

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

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

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

mb

■ ASONANCE

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

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

(V. Nezval)

pt

■ ASTEISMUS

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

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

vš

■ ASTROFIE

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

pt

■ ASYNDETON

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

Dělník je smrtelný, práce je živá,

Antonín umírá, žárovka zpívá –

(J. Wolker)

jh

■ ASUG

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

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

tb

■ ATELLÁNA

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

atezeze

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

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

kn

■ ATETEZE

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

vš

■ ATRIBUCE TEXTU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

vš

■ ATTICKÁ KOMEDIE

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

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

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

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

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

rč

■ AUTO

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

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

Lit.: viz → církevní hra.

hř

■ AUTOBIOGRAFICKÝ ROMÁN

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

autobiografie

du a charakteru.

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

Lit.: Viz → autobiografie.

tb

■ AUTOBIOGRAFIE

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

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

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

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

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

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

tb

AUTOCENZURA viz CENZURA

■ AUTOGRAF

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

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

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

3. vlastnoruční podpis.

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

vš

■ AUTOKOMUNIKACE

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

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

vš

■ AUTOMATICKÝ TEXT

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

pt

■ AUTOMATIZACE JAZYKOVÁ

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

hř

■ AUTOR

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

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

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

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

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

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

vš

■ AUTORIZACE

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

vš

■ AUTORSKÁ ŘEČ

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

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

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

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

vš

■ AUTOSTYLIZACE

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

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

mc

■ AVANTGARDA

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

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

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

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

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

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

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

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

vl

■ AXIOLOGIE LITERATURY

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

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

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

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

světu a o neschopnosti poskytnout společensky závazná axiologická kritéria.

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

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



■ BÁCHORKA DRAMATICKÁ

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

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

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

rč

BÁCHORKA (PROZAICKÁ) viz POHÁDKA

■ BACHŠÍ

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

Lit.: Antologija turkmenskoy poezii, Moskva 1958.

tb

■ BAJAN

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

tb

BAJE viz MÝTUS

BAJESLOVÍ viz MYTOLOGIE

■ BAJKA

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

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

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

bakchej

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

■ BAKCHEJ

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

■ BALADA

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

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

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

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

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

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

■ BALADA FRANCOUZSKÁ (VILLONSKÁ)

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

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

■ BALATA, ITALSKÁ BALADA

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

■ BALET

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

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

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

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

kn

BANDURISTA viz DUMY

■ BARBARISMY

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

hř

■ BARD

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

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

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

ko

■ BAROKO

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

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

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

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

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

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

mb

■ BÁSEŇ

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

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

pb

■ BÁSEŇ V PRÓZE

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

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

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

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

Lit.: V. Žirmunskij, O ritmičeskoj proze, Russkaja literatura, 1966.

pb

BÁSNICKÁ ETYMOLOGIE viz ETYMOLOGIE BÁSNICKA

■ BÁSNICKÁ POVÍDKA

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

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

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

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

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

tb

BASNIKÝÝ PRÍVLASTEK viz EPITETON

BASNICTVÍ viz POEZIE

■ BÁSNIK

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

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

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

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

tb

■ BEDEKR

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

vš

■ BEJT

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

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

pt

■ BELETRIE

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

tb

■ BESTIÁŘ

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

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

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

■ BEZROZMĚRNÝ VERŠ

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

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

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

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

■ BIBLICKÉ DRAMA

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

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

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

kn

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

vš

■ BIBLIOGRAFIE

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

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

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

■ BIEDERMEIER

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

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

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

tb

BILDUNGSROMAN viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ BIOGRAFICKÁ METODA

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

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

mb

■ BIOGRAFICKÝ (ŽIVOTOPISNÝ) ROMÁN

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

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

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

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

tb

■ BIOGRAFIE

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

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

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

tb

BIOLOGICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ BIT

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

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

vš

■ BLANKVERS

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

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

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

(J. Zeyer)

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

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

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

(Saudkiiv překlad Shakespeara)

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

mc

■ BLUES

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

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

mb

■ BOHATOST SLOVNÍKU

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

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

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

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

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

vš

BOHATÝRSKÝ ZPĚV viz HRDINSKÁ PÍSEŇ

■ BOUTS RIMÉS

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

mc

■ BRACHYLOGIE

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

pt

■ BRAK LITERÁRNÍ

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

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

pt

■ BREVIÁŘ, BREVÍŘ

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

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

pb

BROUILLON viz KONCEPT

■ BUDOVAATELSKÝ ROMÁN

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

buffonáda

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

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

tb

■ BUFFONÁDA

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

kn

■ BUKOLICKÁ POEZIE

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

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

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

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

pb

■ BUKOLICKÉ DRAMA viz PASTÝŘSKÁ HRA

■ BULVARNÍ LITERATURA

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

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

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

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

tb

■ BURLESKA

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

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

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

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

kn

■ BYRLNY

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

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

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

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

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

pt

■ BYRONISMUS

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

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

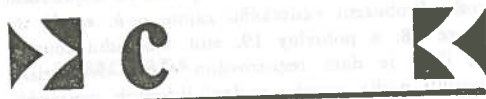
Byronův myšlenkový i umělecký přínos zapůsobil nejsilněji v literaturách ruské, francouzské, polské a české: mladý A. S. Puškin, M. J. Lermontov, V. Hugo, A. de Vigny, A. Mickiewicz, J. Slowacki, K. H. Mácha.

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

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

tb

BYRONSKÁ POVIDKA viz BÁSNICKÁ POVIDKA



CALENDARIA viz ŽIVOTY SVATÝCH

CANTILENA viz KANTILÉNA

■ CARMEN FIGURATUM

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

pt

■ CAUSERIE

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

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

ko

■ CENTO

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

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

pt

■ CENZURA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

vš

■ CESTOPIS

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

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

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

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

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

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

tb

■ CÉSURA

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

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

mc

■ CICERONISMUS (CICERONIANISMUS)

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

ko

■ CIMÉLIE

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

vš

■ CÍRKEVNÍ HRA

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

Po pádu římské říše, kdy antická kultura a

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

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

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

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

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

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

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

kn

■ CISIOJÁN

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

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

pt

■ CITÁT

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

mc

■ CIVILIZAČNÍ POEZIE

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

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

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

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

pt

■ CLARTÉ

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

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

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

ko

CODA viz KÓDA

■ COMÉDIE MIXTE

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

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

kn

■ COMICS

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

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

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

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

kn

■ COMMEDIA DELL'ARTE

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

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

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

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

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

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

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

kn

■ COMMEDIA ERUDITA

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

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

Lit.: viz → *commedia dell'arte*.

kn

■ CONCETTO

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

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

ko

CONTRADICTION IN ADJECTO viz KATACHRÉZE

■ COPLA

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

hš

■ COQ - A - L'ANE

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

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

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

ko

■ COULEUR LOCALE

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

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

pt

■ CRAZY KOMEDIE

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

kn

■ CUADERNA VIA

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

hš

CURSUS viz KLAUZULE

CYKlický ROMAN viz ROMÁN CYKlický

■ CYKLUS

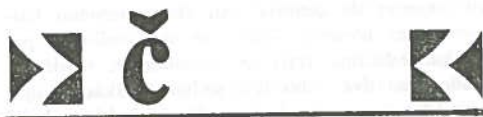
(z řec. kyklos = kruh, kolo) – souvislá řada literárních děl (básní, novel, románů apod.), z nichž každé je sice samostatným a v sobě uzavřeným celkem uměleckým, jež však dohromady vytvářejí vyšší strukturní jednotu, obohacující a doplňující smysl každé jednotlivé části. Vazba mezi jednotlivými díly,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

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

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

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

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



■ ČAS V LITERÁRNÍM DÍLE

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

Ve významové výstavbě epického díla se uplat-

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

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

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

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

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

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

pt

■ ČASOMĚRNÝ SYSTÉM

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

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

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

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

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

(Palackého hexametrem psaný hymnus)

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

■ ČASTUŠKA

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

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

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

tb

■ ČERNÝ HUMOR

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

tb

■ ČERNÝ ROMÁN

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

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

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

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

tb

■ ČESKÁ MODERNA

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

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

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

jh

■ ČETBA

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

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

mc

■ ČINOHRA

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

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

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

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

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

rc

■ ČISTÁ POEZIE

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

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

pt

■ ČLENĚNÍ HORIZONTÁLNÍ A VERTIKÁLNÍ

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

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

mc

■ ČRTA

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

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

ČTENÁRSKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

■ ČTVŘVERŠÍ

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

pt



■ DADA, DADAISMUS

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

tb

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

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

ko

■ DAINA

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

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

pt

■ DAKTYL

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

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

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

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

Tak,

vrazili v čelo mi trnovou korunu při

Bohumíně,

přibili ruku mně v Ostravě, v Těšíně

v srdce mne bodli,

z Lipiny octu mi podali pítí,

při Lysé nohy mi probili hřebem.

(P. Bezruč)

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

mc

■ DAKTYLOTROCHEJ

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

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

(J. Neruda)

mc

■ DÁSTÁN

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

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

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

tb

■ DAV

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

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

pt

■ DEBUT

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

vš

■ DECIMA

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

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

pt

■ DĚDICTVÍ LITERÁRNÍ

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

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

Marxismus nepopírá existenci univerzálních hod-

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

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

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

pt

DEFORMACE viz AKTUALIZACE

■ DĚJ

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

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

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

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

pt

■ DĚJINY LITERATURY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tb

DĚJSTVÍ viz AKT

■ DĚKABRISTICKÁ POEZIE

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

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

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

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

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

tb

■ DEKADENCE

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

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

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

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

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

pt

■ DEKASYLAB

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

DEKLAMACNÍ VERŠ viz VOLNÝ VERŠ STOPOVÝ

■ DEKLAMOVÁNKA

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

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

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

mc

DĚLKA viz KVANTITA

■ DĚLNICKÁ PÍSEŇ

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

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

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

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

pt

■ DENIK

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

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

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

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

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

ko

■ DENOTACE

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

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

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

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

mr

■ DEPOETIZACE

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

hř

DERIVACE viz PARONOMÁZIE

■ DESATEREC

desaterac, desetislabičný verš jihoslovenské národní epiky se závazným mezislovním předělem

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

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

mc

■ DESCORT

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

ko

DESKRIPTIVNÍ BÁSEŇ viz POPISNÁ BÁSEŇ

■ DETEKTIVNÍ LITERATURA

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

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

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

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

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

DETSKÁ LITERATURA viz LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

■ DEUS EX MACHINA

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

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

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

■ DEUTERAGONISTA

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

■ DEVĚTSIL

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

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

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

DEVITIVERSÍ viz NONA

DIACHRONIE viz SYNCHRONIE A DIACHRONIE

■ DIALEKT

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

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

■ DIALEKTIKA OBSAHU A FORMY

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

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

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

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

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

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

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

pt

■ DIALEKTISMY

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

jh

■ DIALOG

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

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

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

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

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

kn

DIALOG PLATÓNSKÝ viz PLATÓNSKÝ DIALOG

■ DIASTOLA

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

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

(K. H. Máchal)

pb

■ DIATRIBA

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

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

pt

DIBRACH viz PYRICHII

■ DIDAKTICKÁ LITERATURA

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

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

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

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

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

tb

DIDAKTICKÝ ROMÁN viz VÝCHOVNÝ ROMÁN

■ DIDASKALIA

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

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

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

kn

■ DIERESE

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

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

(J. Vrchlický)

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

mc

■ DIGEST

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

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

mc

■ DIGRESE

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

vš

■ DÍLO LITERÁRNÍ

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

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

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

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

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

■ DILOGIE

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

rč

■ DIMETR

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

mc

■ DINGGEDICHT

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

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

pt

■ DIONÝSKÝ TYP

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

pt

■ DIPLOMATICKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

■ DIPLOMATIKA

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

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

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

■ DIPODIE

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

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

⊥ ⊂-⊂ || ⊥ ⊂-⊂ || ⊥ ⊂-⊂ || ⊥ ⊂-⊂ ||

Krevoskladům živočichů občerstvení nedávají.

mc

■ DISKUSE

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

mb

■ DISTICHON

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

pt

■ DITHYRAMB

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

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

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

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

pb

■ DITROCHEJ

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

mc

■ DITOGRAFIE

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

vš

■ DIVADELNÍ VĚDA

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

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

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

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

kn

■ DIVÁN

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

pt

■ DIVČÍ ROMÁN

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

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

pt

DOBA VERŠE LEHKA, TĚŽKÁ viz ARZE a TEZE

■ DOBRODRUŽNÝ ROMÁN

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

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

tb

■ DOGGEREL

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

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

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

pb

DOHRA viz EPILOG

DOCHMIJ

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

mc

DOINA

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

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

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

os

DOKUMENT

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

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

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

mb

■ DOKUMENTACE

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

mb

■ DOLCE STIL NUOVO

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

ko

■ DOLNIK

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

Tak togda, ja otvažnyj i gordyj,

Tofko nov'ju bryžzet šag...

Jestli ran'se mně bili v mordu,

To tēper' vsja v krovj duša.

(S. Jesenin)

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

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

Lit.: A. Kolmogorov, A. Prochorov, O dolnik v sovremennoj ruskoj poezii, in: Voprosy jazykoznanija 1963.

tb

■ DOPIS

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

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

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

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

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

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

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

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

mb

■ DRAMA

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

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

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

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

orientovat bezprostředně k dramatickému jednání.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

kn

DRAMA ABSURDNÍ viz ABSURDNÍ DRAMA

DRAMA ANALYTICKÉ viz ANALYTICKÉ DRAMA

DRAMA BIBLICKÉ viz BIBLICKÉ DRAMA

DRAMA BUKOLICKÉ viz PASTÝŘSKÁ HRA

DRAMA EPICKÉ viz EPICKÉ DRAMA

DRAMA EXTEMPOROVANÉ viz EXTEMPOROVANÉ DRAMA

DRAMA HISTORICKÉ viz HISTORICKÉ DRAMA

DRAMA CHARAKTEROVÉ viz CHARAKTEROVÉ DRAMA

DRAMA IMPROVIZOVANÉ viz IMPROVIZOVANÉ DRAMA

DRAMA KNIŽNÍ viz KNIŽNÍ DRAMA

■ DRAMA VERŠOVANÉ

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

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

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

kn

■ DRAMATICKÁ AKCE

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

rč

■ DRAMATICKÁ POSTAVA

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

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

kn

■ DRAMATICKÉ JEDNOTY

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

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

kn

■ DRAMATICKÝ CHARAKTER

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

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

kn

■ DRAMATIZACE

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

kn

■ DRAMMA PER LA MUSICA

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

kn

■ DRUHY LITERÁRNÍ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tb

■ DUBIA

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

vš

■ DUBITACE

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

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

vš

■ DUCHOVNÍ LYRIKA

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

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

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

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

mr

■ DUMY

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

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

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

DUPLIKA viz POLEMIKA

DÚRAZ METRICKÝ viz IKTUS

DVOJSTOPA viz DIPODIE

pt

DVOJVERŠÍ viz DISTICHON

DVORSKÁ LITERATURA viz KURTOAZNÍ LITERATURA

■ DYSFEMISMUS

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

hř



■ ÉCRITURE

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

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

mc

■ EDICE

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

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

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

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

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

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