

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 protireči proklamované orientaci Tel Quel k exaktním vědám. Více se u nás uplatnil význam termínu *é.* (*rukopis*) v dřívějším Barthesově pojetí jako aktivity tvorby, jako textem realizovaný akt volby společensky angažovaného postoje v dané historické situaci, nevázaný zvnějšku ani danostmi jazyka (jako jevu společenského), ani danostmi stylu (jako jevu individuálního).

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

mc

■ EDICE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

vš

■ EDITIO PRINCEPS

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

vš

EGOFUTURISMUS viz KUBOFUTURISMUS

■ EKLOGA

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

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

pb

■ ELEGICKÉ DISTICHON

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

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

Např.:

Bázně naše protoka jsou hlas volavého na poušti,
hráme klavír, jenž snad strun ještě nemá.

(J. Kollár)

mc

■ ELEGIE

(snad z řec. elegos = pohřební zpěv) – lyrický útvar volně asociovaný s elegickou mírou (→ elegické distichon) a smutečným laděním. Nejčastějšími elegickými motivy jsou žal nad ztrátou blízkého, bolest ze zklamané lásky, stesk nad

uprchlým mládím aj. Ve staré řecké lyrice však *e.* neměla vyhraněně žalozpěvný ráz, ten se traduje teprve od Ovidiovy knihy *Tristia* (kolem r. 10. n. l.), vyjadřující autorovy nářky „z vyhnanství a nad vyhnanstvím“, resp. od Horatiovy *Ars poetica*.

Nejstarší dochované zlomky *e.* pocházejí od Kallína z Efezu (7. stol. př. n. l.). Vedle válečných námětů (Kallinos, Tyrtaios ze Sparty) čerpala *e.* z motivů politických (Solón), didaktických (Simonides) i ze sentimentálních až melancholických nářků nad pomíjivostí mládí (Mimnermos). Nový zájem o *e.* se objevuje až v překultivované alexandrijské škole, na niž v římské literatuře navazovali Catullus, Gallus, Tibullus, Propertius aj. Křesťanskému citění se zdá být *e.* zprvu cizí. Elegický tón nalezneme v liturgických písních *Dies irae* a *Stabat mater* (6. stol. n. l.). V Itálii oživil zájem o *e.* Petrarca (14. stol.) a Leopardi (poč. 19. stol.). Klasické *e.* v anglické literatuře vytvořili Milton (17. stol.) a Tennyson (19. stol.). S vlnou obliby pochmurné tematiky a „hřbitovní poezie“ v 18. stol. souvisejí *e.* Youngových *Nočních rozjímání* a Grayova *Elegie* psaná na venkovském hřbitově (1751). Klopstockovy *Elegie* se úzce přidržují formy distich. Goethovy *Římské elegie* podávají obrázky z milostného života a blíží se spíše → idyle. Vrcholnou podobu dostává *e.* v Hölderlinově skladbě *Meno-nův nárek nad Diotimou* a Rilkových *Duinských elegiích*. Ve Francii bývá Baudelaire označován za morbidního a Leconte de Lisle za nihilistického elegika. V naší literatuře mají podobu *e.* Kollárův *Předzpěv k Slávy dceři*, *Turinského Elegie* polabské, Koubkovy *Hroby básníků slovanských*, Heydukovo *Zaváté listí* aj. Zřídka se *e.* objevuje jako žánr moderní poezie (Werfelova *Elegie* na básnické Já).

Schiller vyslovil domněnku, že lyrická poloha *e.* spočívá v nepřítomnosti a neuskutečnění ideálu v protikladu k → idyle, kde ideál se jeví jako přítomný a skutečný. S → není, → jere-miádou a → pláčem spojuje *e.* záporný emoční postoj k přítomnosti, doprovázený kladným citovým vztahem k minulému.

Lit.: C. M. Bowra, *Early Greek Elegists*, Cambridge-London 1938. E. Casile, *Das Formgesetz der Elegie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik* 37, 1943. K. Weissenberger, *Formen der Elegie*, Bern 1969.

pb

■ ELIPSA

(z řec. *elleipsis* = nedostatek, chyba, vynechání), též *výpusťka* – vynechání takových slov nebo vět, které označují skutečnosti známé ze situace nebo z kontextu, a které si proto můžeme bez deformace smyslu doplnit. Příčinou *e.* slovní i větné bývá jednak silné citové vzrušení, jednak

snaha vyjadřovat se stručně a neopakovat se. Rozlišuje se *e. aktuální*, závislá na kontextu projevu, a *lexikalizovaná, ustálená* (např. „Je šest.“). Eliptické věty všech typů jsou běžné v hovorovém stylu, zejména v dialogu nebo v rozkaze, i v publicistických projevech. V uměleckém stylu se *e.* pro svou dynamičnost a expresivnost uplatňuje v řeči autorské i v řeči postav. „Podívala se na matku a slíbila mně čtverylku, do kola že ne-tančí.“ (J. Neruda.) Viz též → zeugma.

jh

■ ELIZE

(z lat. *ēlisio* = výpadek, vypuštění) – vypuštění samohlásky na konci slova, jestliže následující slovo začíná rovněž samohláskou; jeden z prostředků odstranění → hiátu. Někdy bývá gramatikalizována (např. odstranění samohlásky ve francouzském členu, např. *l'amour*), jindy bývá využita v rámci básnické → licence; rytmickou funkci má *e.* v antickém verši (např. u Ovidia se místo „*sata est*“ čte pouze „*satast*“).

hř

EMBLÉM viz SYMBOL

■ EMENDACE

(z lat. *ēmendatiō* = oprava, náprava) – v textologii oprava porušeného nebo nečitelného místa v → textu díla, založená na využití odpovídajícího místa v jiných → textových pramenech daného díla. *E.* je prováděna textologem (editorem) při textové kritice → textu výchozího s cílem vytvořit → text kanonický. Je-li k dispozici jediný textový pramen, nelze se při opravě opírat o znění jiných textových pramenů a *e.* se proto zakládá na *konjektuře* (dohadu), vyplývající zvláště z analýzy kontextu i studia ostatního autorova díla, jeho stylu, námětu, ideového působení aj. Příklad emendace: v Čapkově *Krakatitu* bylo od prvního knižního vydání chybně tištěno „společnost v panském sídle“ místo správného „společnost v panském křídle“, jak je uvedeno v rukopisu i jeho časopiseckém otisku.

Příklad konjektury: v Podkoním a žáku je porušený verš „když ty již dieš, že budeš“, který nedává smysl a nezapadá do skladby počtem slabik. Verš byl opraven (J. Jireček) na znění „když ty již dieš, že prost budeš“, který dává smysl i vyhovuje počtem slabik.

Lit.: Editor a text, Praha 1972. D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Moskva 1962.

vě

■ ENALLAGA

(z řec. *en* = v, *allagé* = změna) – stylistická figura, původně termín starých gramatiků, kterým se označuje odchylka od gramatické normy. Rozlišuje se např. *e. času* (neshoda v času), *e. čísla*, *e. osoby*, *e. rodu* apod. Např. historický přezens, tj. užití přítomného času za čas minulý (*e. času*); plurál majesticus, tj. použití 1. os. pl. místo 1. os. sg., vyskytující se zvl. v odborných pracích („předpokládejme“, „dokázali jsme“) – *e. čísla*; dále např. v hovorové řeči běžné „děvčata nepřišly“ místo správného „nepřišla“ (*e. rodu*) apod.

Pro některé *e.* se používaly zvláštní termíny, např. *antimeria* (záměna slovních druhů), *antipósis* (záměna pádů), *heterósis* (záměna slovních tvarů).

V uměleckém díle nelze *e.* považovat za chybu, ale za odchylku („básnická licence“) od kodifikované gramatické normy, tak jak vyplývá ze specifčnosti uměleckého jazyka (estetický záměr).

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

vš

■ ENCYKLOPEDIA

(z řec. *enkyklios* = kruhový, *paideia* = vzdělání, odtud lat. *encyclopaedia*; tedy zaokrouhlené vzdělání) – dílo odborné literatury shrnující poznatky ze všech oblastí lidského vědění, a to buď v uspořádání abecedním, nebo systematickém. Ideál všestranného vzdělání pochází od sofistů, avšak žádný encyklopedický spis řecky se nedochoval. První známá díla encyklopedického charakteru vytvořili Říman Varro – jeho spis *Disciplinae* (z 1. stol. př. n. l.) zahrnoval gramatiku, rétoriku, logiku, geometrii, aritmetiku, astronomii, hudbu, lékařství a stavitelství, ale nedochoval se, Plinius (*Naturalis historiae* o 37 knihách – 1. stol. n. l.) a Celsus (*Artes*, dochovala se jen část věnovaná lékařství – 1. stol. n. l.). Ve středověku se díla encyklopedická označovala obyčejně *summa* (úhrn), *speculum* (zrcadlo), *organon* (nástroj) a Komenský zavedl termín *pansofia* (vševěda). Nejproslulejší byla ve středověku latinská *e. dominikána* Vincence z Beauvais *Speculum historiale, naturale et doctrinale* (13. stol.). Významným humanistickým dílem je *Encyklopaedia Alstedova* (1630) a průkopnickým dílem osvícenským *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (redigovali Diderot a d'Alembert) o 28 svazcích (1751–2). Mezi českými *e.* dodnes vyniká obsažností osmadvacetisvazkový *Ottův slovník naučný* (1888 až 1909). Moderní čtyřsvazkový *Příruční slovník naučný* (ČSAV) pochází z 60. let a bude nahrazen *e. středního rozsahu*. Širokým vrst-

vám je určen třisvazkový *Ilustrovaný encyklopedický slovník* z počátku 80. let.

pt

■ ENCYKLOPEDISTÉ

skupina francouzských filozofů a spisovatelů, kteří se podíleli v letech 1751–1780 na vydání monumentálního díla *Encyclopedie* aneb *Racionální slovník věd, umění a řemesel* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*). Dílo představuje pokus o shrnutí tehdejšího vědění ve všech základních oblastech a je považováno za největší vědecký a kulturní čin epochy → osvícenství. Hlavním iniciátorem byl D. Diderot, který zformuloval hlavní cíle a poslání díla v *Prospektu Encyclopedie* (*Prospectus de l'Encyclopédie*, 1750), k užšímu kruhu spolupracovníků náleželi J. d'Alembert, autor úvodu k *Encyklopedii* (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, 1751), v němž je podána klasifikace věd a přehled vývoje lidského poznání a jeho pokroku od renesance až k osvícenské filozofii, dále P. H. Holbach, C. A. Helvétius, A. R. Turgot, F. Quesney, J. F. Marmontel; na díle spolupracovali jednotlivými články J. J. Rousseau, Voltaire, Ch. L. Montesquieu. Význam *e.* spočívá zejména v tom, že svou činností, přesahující dalece sféru práce na encyklopedickém díle, přispěli ke krystalizaci osvícenské filozofie a ideologie a kladli tak duchovní a ideové základy Velké francouzské revoluce.

Název *e.* se také používá v širším smyslu jako označení stoupenců a propagátorů tohoto směru osvícenského duchovního hnutí.

Lit.: F. Le Gras, *Diderot et les Encyclopédistes*, Paris 1928. F. Schalk, *Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung*, München 1936.

tb

■ ENDECASILABO

(ital., z řec. *hendeka* = jedenáct; *syllabé* = slabika) – jambický jedenáctislabičný verš s ženským rýmem, např. „mnou vchází se do města věčné strasti“ (Dante). Typický verš italského středověkého eposu, sonetu, tercíny a kancóny.

pt

ENJAMBEMENT viz PŘESAH

ENKLITIKA viz PŘIKLONNÁ SLOVA

■ ENKÓMION

(řec. = chvalo zpěv, zpěv v bakchickém průvodu zvaném → kómos) – slavnostní zpěv přednášený při hostině, hlavně na počest mocných a bohatých

osob, hostitele apod., druh řeckého hymnu. Počátky snad lze hledat v písni, kterou byl do svého domu doprovázen vítěz her (srov. Platón, Symposion).

pt

■ ENTR'ACTE

(fr. = meziaktí, mezihra) – původně pouze *meziaktí*, doba mezi spuštěním a opětným vytažením opony. Pak se *e.* rozuměla také hudba, balet, zpěv, pantomima, kterou se tato doba vyplňovala. Analogicky potom využívali *e.* i někteří dramatikové, většinou k naznačení dalšího průběhu děje (např. Molière, Beaumarchais, Diderot aj.). Také operní skladatelé vyplňují nejednu meziaktí hudebních dramát (Wagner, Smetana); → mezihra, → entremés.

kn

■ ENTREFILET

(z fran. entre = mezi a filet = tenká nitka, číra) – kratší článek v novinách, oddělený od předcházejícího i následujícího textu linkou, s cílem upoutat pozornost, zpravidla bez autorského podpisu. Zprvu (19. stol.) mezičlánek, nejčastěji úřední sdělení vlády. Později publicistická poznámka, stylisticky přitažlivě zpracovaná, blíží se svým beletristickým podáním uměleckým útvarům prozaickým. Zřetelný je v ní hodnotící prvek (často má charakter glosy či komentáře).

ko

■ ENTREMÉS

(špaň. = mezihra, původně „jídlo mezi dvěma hlavními chody“) – ve španělské dramatické literatuře krátká komická realistická scénka s hojností lidových prvků v motivaci, charakteristice postav a jazyce, která byla hrána mezi prvním a druhým aktem komedie nebo tragédie, s jejímž obsahem však nesouvisela. *E.* byla nejvíce rozšířena v 16.–17. stol. a k jejích autorům se řadí významní dramatici doby (Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Quevedo), kteří je tvořili pro vlastní i cizí dramata a rovněž jako samostatný žánr. K nejlepším a u nás nejnámějším patří *e.* Cervantesovy (Bdělý strážce, Zázračné divadlo aj.). Tradice *e.* pokračovala v 18. stol. v tzv. *sainete a género chico* – malých komických scénkách, charakterizujících většinou městské lidové postavičky.

hř

■ ENTROPIE

(z řec. entropiá = obracení) – matematická veličina vyjadřující míru neuspořádanosti (neurči-

losti) nějakého systému jevů (zprávy). V teorii informace je *e.* jako míra neuspořádanosti analogická pojmu → informace (ve statistickém, selektivním smyslu), neboť po příjmu určité zprávy se tato neurčitost (míra neuspořádanosti) odstraňuje, a tím je i vyjádřeno množství získané informace. Obecně platí, že k uspořádání (rozlišení) nějakých jevů je třeba tolik informace, kolik činí *e.* uvažovaného systému.

E. byla propočítána pro různé druhy systémů konkrétních druhů zpráv, zvláště v souvislosti s řešením otázek telekomunikačního přenosu, a to jak pro psanou (tištěnou), tak i mluvenou řeč, popř. pro různé jazykové roviny, funkční styly i jazyk obecně. Výpočty byly uskutečněny pro většinu existujících jazyků (mj. i pro češtinu a slovenštinu): byla propočítána *e.* tzv. prvního řádu, vycházející z reálné frekvence symbolů v jazyce, *e.* druhého řádu, vycházející z frekvence všech dvojic symbolů atd. Pro odhad *e.* vyšších řádů byly navrženy různé experimentální metody (Shannon, Kolmogorov), založené na predikci symbolů nějakého textu a spočívající např. v tom, že pokusná osoba zná část textu a má určit následující symbol.

Kromě těchto výzkumů byla v literární vědě propočítána *e.* metrických schémat, zastoupení jednotlivých hlásek v próze a ve verši atd. *E.* je nutno chápat jako jeden z prostředků studia systému jevů, v tomto případě jazykových a jiných rovin. *E.* však nepostihuje – vzhledem k výchozím předpokladům – významový (sémantický) obsah jednotlivých složek a ani jejich funkční využití. Svě oprávnění nabývá *e.* znovu v poslední době zvláště při studiu informační struktury jazyka pro účely automatického jazykového zpracování (→ strojový překlad, indexování, anotování).

Lit.: V. Dupač, J. Hájek, Pravděpodobnost ve vědě a technice, Praha 1963. Inženýrská lingvistika I–II, Leningrad 1971. A. M. Jaglom, I. M. Jaglom, Pravděpodobnost a informace, Praha 1964. J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. C. E. Shannon, Predikce a entropie psané angličtiny, in: Teorie informace a jazykověda, Praha 1963. P. Vašák, Shannonův horní a dolní odhad entropie, in: Informační bulletin pro otázky jazykovědné 6, Praha 1964.

vš

ENTWICKLUNGSROMAN viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ ENVOI

(franc. = posláni; čti anvoa) – *posláni*, přímé oslovení historicky určitého nebo fiktivního adresáta zpravidla v závěrečné sloce básně, v tomto smyslu i součást pevné formy → balady francouzské (villonské). Adresátem *e.* bývá nejčastěji

čtenář, básnický vzor, finanční podpůrce (u Horatia oslovení Maecenata) nebo i blízký člověk. Známé *e.* obsahuje Balada odsouzených k smrti Fr. Villona.

pb

■ EPANADIPLOZE

(z řec. *epi* = na konci, *ana* = na začátku, *diplosis* = zdvojení) – figura spočívající v tom, že ze dvou tvrzení (vět, veršů, jejich částí), jsoucích ve vzájemném vztahu, první začíná stejným slovem, jakým druhé končí. Např.: „Mír musí být zachován, protože každý potřebuje mír.“

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

vš

EPANAFORA viz ANAFORA

■ EPANALEPSE

(z řec. *epi* = na konci, *ana* = na začátku, *lép-sis* = brání, vzeti) – figura, obecný pojem pro opakování slova (slovních spojení) v jedné větě (verši), resp. ve větách (verších) po sobě následujících. Rozlišuje se:

1. opakování v bezprostřední blízkosti → epizeuzis;

2. opakování na významných pozicích věty (verše), tj. začátek a konec: a) opakování na začátcích → anafora; b) opakování na koncích → epifora; c) opakování na začátcích (slovo A) i na koncích (slovo B) → symploka; d) konec předcházející a začátek následující věty (verše), → anadiploze, → epanastrofa; e) začátek a konec téže věty (verše), resp. začátek jedné věty (verše) a konec následující, → epanadiploze.

V užším významu lze uvedenými pojmy označovat nejen opakování mezi po sobě následujícími větami (verši), ale i mezi jejich částmi.

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

vš

■ EPANASTROFA

(z řec. *epanastrofé* = obrácení), též *palilogie* (z řec. *palilogiá* = opakování řečeného) – figura rétoriky a poetiky, opakující táž slova na konci předešlého i na začátku následujícího verše, popř. na konci a na začátku sousedních strof. *E.* je oblíbena zejména v lidové poezii a v jejích parafrázích. Zpomalováním děje navozuje epickou šíři, zesiluje kompoziční návaznost, umožňuje významově zatížit a vystupňovat detail, a především v písňových žánrech posiluje prodlévavost nálad, např. u Máchy:

Já zajdu daleko
do širého světa,
nevrátím se nazpět
po celá tři léta,
po celá tři léta,
ba v mém živobyti,
nechci já krajinu
tuto víc uzítí.

pt

■ EPANORTOZE

(z řec. *épanórthosis* = oprava) – rétorická figura, při které se koriguje (skutečně nebo předstíraně) nějaký výraz nebo myšlenka, aby se došlo přesnějšího vyjádření.

Příklad: Je to báseň, romantická báseň, Máchova báseň, je to jeho Máj.

vš

EPEISODION viz EPIZODA

■ EPICKÉ DRAMA

divadelní text tzv. epického divadla, který vnáší do stavby divadelní hry epické prostředky, projevující se ve všech vrstvách jeho struktury, jak v kompozici, tak ve složce jazykové, a posléze i v inscenačních postupech. Teoretický a praktický tvůrce teorie epického divadla Bertolt Brecht (1898–1956) označil za hlavní činnost divadla výklad fabule a její zprostředkování vhodnými ozvláštňujícími (→ zcizovací efekt). Pro Brechta tvoří jednotlivé konflikty, budované na základě mezilidských vztahů, vlastní téma hry; chce nově postihnout protiklad mezi subjektem a objektem, před dramatickou akcí dává přednost příběhu, který se stává na jevišti předmětem vyprávění. Aristotelské drama zpředměťovalo objektivní svět pouze ve vztahu k ústředním postavám, v epickém divadle text vystupuje jako samostatná složka právě prostřednictvím epických postupů; jeho nositelem je jeviště, které „začalo vyprávět“. Dramatický děj je přerušován buď vypravěčem nebo též jednotlivými postavami, které přitom vystupují „ze hry“, aby vyočily její smysl (obdobně děj ozvláštňují songy). Epizující prostředky divadla (tj. např. komentování, při kterém herec vystupuje z děje, představování jeviště před zraky diváků, songy, mezititulky, film, prostředky, které připomínají události, odehrávající se právě na jiném místě, nebo vyvracejí výroky osob promítaným dokumentem atd.) mají diváky odvádět od prožívání děje. Epické divadlo, které pracuje více s argumenty než se sugescí, chce z diváka učinit kritického pozorovatele děje, k čemuž volí tzv. zcizovací (ozvláštňující) efekty; jeho struktura tak vytváří prostor k účinnému apelaativnímu oslovování diváka, dramatické parabol

mají často za účel demonstrovat konkrétní politické nebo společensky kritické myšlenky.

Prostředky přímého oslovení publika užívá drama již od starověku (→ parabáze antické komedie), zvláště časté je v divadle středověkém, používajícím bohatě všech epických prostředků (skladba mystérií, prology a interludia miráklů apod.), a zná je i renesanční komedie. Kořeny Brechtova epického divadla lze hledat také v jarmarečném písní (něm. Bänkelsang), kterou zpíval vyvolávač, stojící na lavici a dokumentující zpívaný text na obrázcích; účelem písní bylo vyvodit z obsahu poučení a morální závěr (rozkvět formy v 18. stol.). Hlavním představitelem *e. d.* je Brecht (Kavkazský křídový kruh, Matka Kuráž a její děti, Žebrácká opera aj.), jehož tvorba ovlivnila nejen dramatikou, ale i divadelní poetiku 20. stol.

Lit.: B. Brecht, Myšlenky, Praha 1958. Týž, O divadelnom umení, Bratislava 1959. M. Kesting, Das epische Theater, Stuttgart 1959. P. Szondi, Teória modernej drámy, Bratislava 1959. J. Fiebach, Od Craiga po Brechta, Bratislava 1983.

kn

■ EPIFONÉMA

(z řec. *epi* = na konci, *fónéma* = slovo, projev), starý český název *výzev*; zvolání (mravoučná, resp. obecně etická myšlenka, výzva) na závěr projevu. Vzhledem k tomu, že *e.* přináší dodatečnou informaci, lze ji považovat za druh → parenteze. Na rozdíl od parenteze, která je součástí souvětí, od kterého je obyčejně oddělena pomlčkami, *e.* tvoří samostatnou větu; např.: – „Lidé, měl jsem vás rád. Bďte!“ (Fučík.) Srov. též → *pointa*.

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

vš

■ EPIFORA

(řec. = nanesení) – opakování týchž slov na konci veršů. Ve srovnání s protikladnou → *anaforou* poměrně vzácná figura, umocňující význam opakovaneho výrazu: „Co to máš na té tkaničce, / na krku na té tkaničce?“ (Erben). Podle *e.* dostal jméno zvláštní druh rýmu (rým epiforický nebo též → *identický*), spočívající v rýmování totožných slov.

pt

■ EPIFRÁZE

(z řec. *epi* = na konci, *frasis* = řeč, výraz) – stylistická figura, při které se k větě zdánlivě ukončené přidávají další části (slova, slovní spo-

jení apod.), rozvíjející vedlejší myšlenky více či méně důležité. Z hlediska konstrukce je *e.* paralelní → *epifonémě*, na rozdíl od ní však netvoří samostatnou větu. Např.: „Biskup to chce a Řím.“

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

vš

■ EPIGON

(z řec. *epigonos* = později narozený; pův. v Odysseji označení pro mytické potomky bojovníků padlých ve válce proti Thébám; odtud i název řec. eposu *Epigoni*, který líčí výpravu proti Thébám vedenou Alkmaionem a porážku Thébánů) – 1. v estetice a komparatistice označení pro autora nepůvodních děl (tzv. napodobenin, popř. → *plagiátů*), který bez vlastní invence, mechanicky a neuvědoměle přejímá ideové tematická a stylová schémata předlohy. Epigonství zasahuje zpravidla celou sérii literárních výtvorů určitého autora – příkladem jsou *e.* Vrchlického A. Klášterský, J. Borecký a B. Kaminský;

2. v německé literární historii se jako *epigonské básnictví* označuje postklasicistní a postromantická literatura 19. stol., vycházející z německého idealismu a orientovaná proti realismu 19. stol. Název vyšel z Immermannova románu *Die Epigonen* (1836); k reprezentantům se počítají básníci Mnichovského kruhu (Geibel, Heyse).

pt

■ EPIGRAF

(z řec. *epigrafé* = nápis) – ve starém Řecku nápis na dárkách, pomnicích a náhrobcích; jeho básnickou formou byl → *epigram*. V pozdějších dobách též krátký úryvek z díla, myšlenka nebo verš, umístěný na počátku literárního díla nebo některé jeho části se záměrem podtrhnout jeho hlavní myšlenku (→ *moto*).

Lit.: viz → *epigram*.

tb

■ EPIGRAM

(z řec. *epigramma* = nápis) – útvar didaktické a reflexivní poezie: krátká, často satirická báseň, vyjadřující úsečnou formou výraznou a adresnou myšlenku, obvykle složená ze dvou částí – *expozice* a *pointy*. Původně v antice označoval *e.* skutečný nápis obsahu čistě věcného, umístěný na hrobě, pomníku nebo daru, který se od obdobného → *epigrafu* lišil formou → *elegického disticha*. Tyto tzv. *nápisné e.* se dělily na věnovací (uváděly jméno boha, kterému byl dar věnován, jméno dárce, tvůrce anebo motiv věnování), náhrobní (oznamovaly jméno, rodinné poměry,

věk a příčinu smrti nebožtřkvy) a oslavné (velebily vynikající jedince za jejich zásluhy). V Řecku psali básnické *e.* Peisandros Rhodský, Sapfo (6. stol. př. n. l.), Anakreón a zejména Simónides z Keu (556–467), autor nápisu na pomníku Spartanů padlých u Thermopyl. Do římské poezie zavedl *e. Q. Ennius* (239–169), jeho klasikem se stal v 1. stol. n. l. *Martialis*, který formu epigramu užil v rozsáhlé sbírce (patnáct knih) z větší části právě satiricky zaměřené; s jeho jménem také spojujeme současné chápání *e.* jako zánru satirické poezie. K nejvýznamnějším českým epigramatikům patří Kolár a Havlíček.

Lit.: *G. Klaffenbach*, *Griechische Epigraphik*, Göttingen 1957. *G. Pfohl*, *Das Epigramm*, Darmstadt 1969. *A. E. Raubitschek a kol.*: *L'épigramme grecque*, Paris 1968.

pt

■ EPIKA

(z řec. *epikos* = výprava, dějový, od *epos* = slovo, vyprávění) – jeden ze tří základních → druhů (neboli rodů) literárních vedle → lyriky a → dramatu, zahrnující celou oblast tzv. literatury výpravné (tj. vypravující), a to jak veršované, tak prozaické. Nej přesnější vymezení literárních specifík *e.* vychází z porovnáni vzájemných odlišností a shod mezi jednotlivými členy trojice základních literárních druhů, podle něhož je pro *e.* a) předním kompozičním principem dějovost (tj. obraz dění, podaný v příčinných, časových i prostorových souvislostech), která je společná *e.* i dramatu, avšak chybí v lyrice, b) hlavní jazykovou rovinou monologičnost (tj. promluva jediného subjektu), společná *e.* a lyrice, avšak odlišná od dialogičnosti dramatu; c) základní mluvnickou kategorií 3. osoba minulého času (tj. gramatická forma vyprávění), lišící se jak od lyriky, tak od dramatu, užívajících naproti tomu převážně 1. osoby přítomného času. Všechny ostatní charakteristiky *e.*, uváděné v literárněteoretických pracích, jsou v zásadě jen různými konkrétními uvedenými třemi základními, dominantními znaky epické struktury jako takové.

Konkrétní epické útvary (jednotlivá díla, popř. žánry) nebývají však zpravidla zcela čistou realizací těchto základních principů, jež mají povahu typologickou, a nikoli normativní. Proto se v *e.* často vyskytují i prvky, příznačné pro lyriku nebo pro drama (stejně jako se zase setkáváme s prvky epickými v lyrice nebo v dramatu), přičemž rozhodujícím pro charakter konkrétního básnického útvaru je pouze postavení (funkce) jednotlivých prvků v celkové hierarchii složek. Při dominanci epického principu se proto stává, že lyrické nebo dramatické prvky jsou přizpůsobeny vyprávěcí funkci epického kontextu: např. přítomný čas v *e.* mívá zpravidla povahu prezentu historického, za

dialogem v románě stojí vždy jediný, prostředkující subjekt vypravěče apod. Pokud však tyto prvky si zachovávají svůj příznačně lyrický nebo dramatický charakter i v kontextu epickém, mluvíme o útvarech smíšených: lyrickoepických nebo epickodramatických.

Předmětem epického díla jako vyprávění je vždy určitá událost, tj. dění, probíhající v čase a tematicky uzavřené (mající svůj začátek a konec, mezi nimiž existuje příčinná souvislost), a to dění vnější (fyzické) i vnitřní (psychické); ač jde zpravidla o událost fiktivní, je cílem literárních postupů, útvarych v *e.*, vyvolávat představu skutečnosti (proto se také mluvívá o objektivizačním charakteru *e.*). Hlavními prostředky, jimiž autor strukturuje a komponuje epické dílo, jsou: a) fabule jako vyprávěná událost, příběh; b) syžet jako konstrukce postav, děje, času a prostoru; c) vypravěč jako fiktivní ústřední subjekt díla, který prostředkuje posluchači nebo čtenáři vyprávění; v tom smyslu bývá *e.* charakterizována též jako distancovaná, prostředkovaná představování skutečnosti v literatuře (hledisko pozorovatele).

Vnitřní členění *e.* na různé žánry je poměrně složité a málo přehledné (→ žánry literární). Zvláštní místo tu mají dva nejrozsáhlejší epické žánry, užívající příznačně epické šíře, a to → *epos* jako hlavní útvar starší *e.* veršované a → román, dominující v převážně prozaické *e.* novodobé; obě se dále žánrově člení, a to např. na *epos* hrdinský, směšnohrdinský, historický, zvířecí apod., nebo na román biografický, psychologický, dobrodružný, kriminální atd. Vedle nich pak existuje celá řada epických žánrů menších, např. → pohádka, → pověst (sága) a → legenda jako tzv. jednoduché, prapůvodní formy vyprávění, nebo → novela, → povídka, → skica, → idyla (selanka) a → anekdota jako formy stylizované, umělé, k nimž lze přiřadit i vyprávěné žánry poezie didaktické, např. → parabolou (podobanství) nebo → bajku. V dějinách většího národních kultur zaujímá význačné místo anonymní *e.* lidová, předávaná původně jen ústním podáním (tzv. ústní slovesnost), a to zpravidla hrdinské zpěvy (→ epeje, → *epos*), jež jsou obvykle nejstaršími památkami národní slovesnosti vůbec; v novější lidové *e.* se vedle → pohádky stala nejoblíbenějším žánrem → balada, popř. → romance. Žánrové členění *e.* naráží vcelku na řadu obtíží, projevujících se četnými teoretickými spory (např. o základních odlišnostech románu od *eposu*, novely od povídky apod.).

Teoretické úvahy o povaze epické formy mají svůj začátek již v antice, a to v Aristotelově Poetice; zůstávaly však dlouho omezeny pouze na *epos* jako hrdinský zpěv (zpravidla podle vzoru Vergiliova), a to až do konce 18. stol., kdy se znovu vynořilo aristotelské téma vzájemného

vymezení epiky a dramatu (např. v korespondenci Schiller-Goethe) a kdy s rozvojem preromantismu a vznikem romantismu vyrůstá vlna historického i teoretického zájmu o *e.* lidovou. Naproti tomu prozaická *e.* nebyla až do 19. stol. téměř brána na vědomí a její teorie se začala vyvíjet až s postupným rozvojem novodobých žánrů prozaického vyprávění.

Soudobá teorie literatury, usilující o postižení specifika epických žánrů se všl jejich historickou proměnlivostí, ve vzájemném mříšení a postupném stírání žánrových forem v novodobém vývoji literatury, se pokouší podříditi vnitřní členění *e.* hlediskům strukturní svěbytnosti jednotlivých žánrů, a to podle principů stylistické, kompoziční apod. výstavby díla, popř. podle pozorovatelského hlediska (hledisko → vypravěče). Ani výsledky těchto pokusů o klasifikaci epických žánrů nelze však dosud považovat za průkazné a spolehlivě užitélné.

Lit.: *M. Bachtin*, Epos a román, in: *M. B.*, Román jako dialog, Praha 1980. *C. M. Bowra*, Heroic Poetry, London 1961. *W. Flemming*, Epik und Dramatik, Bern 1955. *K. Friedemann*, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt 1969. *G. W. F. Hegel*, Estetika II, Praha 1966. *O. Hostinský*, Epos a drama, Praha 1911. *J. Hvišč*, Epické druhy v slovenskom a poľskom romantizme, Bratislava 1971. *Z. Klátik*, Slovenský a slovenský romantismus. Typológia epických druhov, Bratislava 1977. *R. Petsch*, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1934. *E. Staiger*, Základní pojmy poetiky, Praha 1969. Teorija literatury. Rody i žanry literatury, Moskva 1964. *V. Žir-munskij*, O hrdinském eposu, Praha 1984.

tb

■ EPILOG

(z řec. epilogos = doslov) – 1. v dramatu, nejčastěji v antickém, středověkém a renesančním, závěrečný proslov k divákům, který obsahuje poučení z děje, nejednou přímo vysvětluje vlastní obsah nebo nadčasový smysl a závěr hry, popř. vyslovuje pouze omluvu za nedostatky představení a dík posluchačům za pozornost. Shakespeare chápal *e.* jako prostředek k vyjádření své tendence (např. Jindřich V.). V této podobě se *e.* objevuje v dramatické literatuře až do 19. stol., někdy přerostl dokonce do samostatné, dramatické svěbytné scény (podobně → prolog). V současných dramatech má *e.* převážně satiricko-ironický nebo manifestační smysl. *E.* je zároveň prostředek, kterého užívají také literární žánry epiky a lyriky;

2. v → rétorice závěrečná řeč, doslov (lat. conclusio nebo peroratio); podle rétorických předpisů měl tyto části: enumeratio (rekapitulace nejdůležitějších prvků proslovu), amplificatio (gra-

dace projevu pomocí výroků, které mají všeobecnou platnost), commiseratio (apel na posluchačovu trpělivost). V rétorickém *e.* převládá patetický řečnický výraz.

kn

■ EPINIK

(z řec. epiníkios = vítězný, k vítězství náležející), též epiníkion – druh → ódy, řecká píseň na oslavu vítězů v národních hrách, jejímž posláním bylo rozhlásit vítězovu slávu po Řecku a uchránit ji zapomenutí. *E.* se vyznačovaly ustáleným repertoárem motivů: obsahovaly zpravidla zmínku o vítězství, naznačovaly druh a způsob závodu, chválily vítězova učitele a děkovaly přízni bohů, uváděly vztahy závodníkovy k ostatním – k rodině a vlasti a chválily vítěze s přáním dalších vítězství v budoucnosti. Klasikem *e.* byl Pindaros (518–422 př. n. l.), z něhož se zachovaly čtyři knihy *e.*

pt

■ EPIRRHÉMA

(řec. = k tomu řečené, dodatek) – pojem antické dramatiky, v → parábázi attické komedie mluvená recitační část, která navazuje na → ódu, při neúplné parábázi někdy jen na písňovou sloku; *e.* má převážně časově satirický obsah, mluví chórů jím oslovuje buď jednu nebo druhou polovinu chóru, někdy také přímo publikum. *E.* je nejčastěji tvořeno v trochejském čtyřstopém verši, stop bývá obvykle 16, řídkěji také 20 nebo 8. Mluvícího chóru nahrazuje někdy při recitaci *e.* jeden z choreutů, jindy střídavě hegemoni čtyř řad polosborů.

Epirrhematická kompozice (střídání zpívaného a mluveného: a b a b, respektive: óda, *e.*, → antóda, → antepirrhéma) se ve starořeckém dramatu zřetelně uplatňuje ještě ve vstupní písni chóru (→ parodos), a to jak v tragédii (zvláště u Aischyla), tak v komedii (nejzřetelněji po části označované jako → agón, např. u Aristofana).

kn

EPISTOLÁRNÍ LITERATURA viz DOPIS

■ EPIŠTOLA

(z řec. epistolé = list, dopis) – 1. název pro apoštolský list; v Novém zákoně je celkem 21 epištol, dopisů určených křesťanským náboženským obcím; úryvky z těchto nabádatých listů, představujících v Novém zákoně soubor knih „poučných“ (na rozdíl od „dějepisných“ evangelií a „prorocké“ Apokalypsy), byly od nejstarších dob předcítány o nedělích a svátcích před vlastním mešním obřadem katolické církve;

2. Žánrové označení básnického listu (→ dopis). V 19. a 20. stol. se jako *e.* označují někdy i nabádavé texty publicistické a umělecké, zejména humoristické a satirické prózy (Konrádovy Epištoly k nesmělým milencům, 1941). V perziflážním významu užil termínu *e.* pro své proticírkevní stati K. Havlíček Borovský (Epištoly kutnohorské). Zdrobnělínou *epištoly* nazýval své krátké týdenní veršované komentáře k událostem J. Kainar (Kultura 1960), jindy označované jako → rozhlásky.

mb

■ EPITAF

(z řec. epitafion = nápis na hrob) – 1. *nábrobni nápis*. Byl starou kulturní konvencí mnoha národů; egyptské *e.* se obracely modlitbami k božstvům, řecké měly epigramatickou povahu a čínily si nárok na básnické posvěcení; římské *e.* byly stručné a věcně informující, zpravidla doprovázené ustálenými obraty (Siste Viator, Sit tibi terra levis aj.). K nejnámějším *e.* v podobě → epigramu patří „Jdi a zvěstuj Lakedaimonským, poutníče, že poslušni jich zákonů zde ležíme“, který věnoval spartanským hrdinům Simónidés (6. stol. př. n. l.). Vedle *e.* věnovaných básníky básníkům (Ben Jonson Shakespeareovi) zaslouží zmínky vlastní epitafy autorů, např. Horáciův nebo Wolkerův: „Zde leží Jiří Wolker, básník, jenž miloval svět / a pro spravedlnost jeho šel se bit. / Dřív než moh srdce k boji vytsat, / zemřel, mlád dvacet čtyři let.“

2. (z řec. epitafios logos = *pobřežní řeč*) – slavnostní *pobřežní řeč* v Řecku a Římě, druh řečnictví, v němž vynikli zvl. Isokratés a Démostenés (4. stol. př. n. l.). Slavný epitafios Periklův z Thúkýdidových Dějin přel. F. Stiebitz (Periklova řeč nad padlými, Brno 1946).

pb

■ EPITETON

(z řec. epithetos = přidaný), též *básnický přívlastek*, zastarale přímětek – zvláštní druh kvalitativního, hodnotícího přívlastku; řadí se k obrazným pojmenováním (→ tropy). Na rozdíl od logického, gramatického atributu *e.* rozsah významu substantiva nemění, pouze zdůrazňuje určitou vlastnost zobrazeného předmětu nebo jevu (vlažná tráva – St. K. Neumann), oživuje, konkretizuje jeho představu (rozvodněný čas – J. Hora) nebo vyjadřuje autorův hodnotící a emocionální postoj (lhavá beznaděj – J. Hořejší). Ve starší poetice, opírající se především o antickou literaturu, se rozlišovalo: a) *e. constans* (básnický přívlastek stálý), tvořící s určitým substantivem stabilní, tradiční, stereotypně se opakující spojení. *E. c.* jsou příznačná jak pro homérické

eposy (rychlonožý Achilles), tak pro folklórní epiku, případně lyriku (udatný junák); b) *e. ornans* (básnický přívlastek ozdobný) – statické, deskriptivní *e.*, v některých básnických stylech a žánrech (např. popisná poezie, umělá epika), provázající většinu substantiv (např. jasnou zeleň kolem, modré chlupy v dáli – S. Čech). Ve funkci *e. o.* se často uplatňovaly neutrální, dobově konvenční výrazy (např. *e.* „slíčny“ a „milý“, hojně užívaná v obrozenecké lyrice). Sémanticky indiferentní *e. constans* i *ornans* patřila k formálním, rytmicko-syntaktickým prostředkům, vytvářejícím tzv. epickou šíři.

Pro moderní poezii ztratilo uvedené rozlišení své opodstatnění. *E.* se významově osamostatňuje, stává se výrazným, silně evokativním, emocionálně působivým prostředkem, zakládajícím svou uměleckou účinnost na zcela originálním, neopakovatelném, překvapivém, často logickým spojení, v němž se aktivizuje a mnohostranně konfrontuje sémantický potenciál obou komponent a vzniká nová estetická kvalita. Viz též → metafora, → personifikace, → oxymóron.

jh

■ EPITHALAMION

(z řec. thalamos = svatební ložnice) – řecká svatební píseň zpívaná sborem chlapců a dívek před dveřmi manželova domu po přivedení svatebního páru. Původně se rozlišovalo *katakoinetikon*, které bylo zpíváno v noci po odchodu manželského páru, a *diegertikon*, zpívané k probuzení páru následujícího rána. U Římanů přednášel *e.* sbor dívek. Za tematickou náplň sloužila zpravidla chvála předností ženicha a nevěsty.

Mezi nejstarší tvůrce *e.* patří Sapfó (7. stol. př. n. l.), Anakreón, Pindaros, Theokritos (jehož 18. idyla oslavuje sňatek Menelaa a Heleny), v římské literatuře Catullus (Svatba Thetidy a Pelea). Nově skládali *e.* básníci Ronsard, Scarron, Spenser, Donne aj. V české renesanční literatuře je známo *e.* Šimona Lomnického u příležitosti svatby pana Petra Voka z Rožmberka.

pb

■ EPITOMÉ

(řec. = seříznutí) – výtah z obsáhlejšího vědeckého díla. Termín se vžil především pro výtahy starších historických, právnických a mluvnických prací, pořizované v období úpadku starověku, počínaje 3. stoletím n. l. (např. *e.* z Tita Livia známé jako Livii periochae), ale užíval se i v pozdější době pro kompilační práce poskytující přehled dosaženého poznání v určitém oboru (např. Epitome rerum Bohemicarum Bohuslava Balbina).

mc

■ EPITRIT

(z řec. epitritos) – v antické metrice stopa v trvání 7 mor, realizovaná kombinací 3 dlouhých a 1 krátké slabiky. Podle postavení slabiky krátké (U) se dále rozlišuje *e. první* (U – – –), *e. druhý* (– U – –), *e. třetí* (– – U –) a *e. čtvrtý* (– – – U).

mc

■ EPITROPA

(z řec. epitrope, epí = na, tropos = obrat) – rétorická figura, druh ironie, při které se určité tvrzení (fakt, věc) bere jako platné, i když je možno ho okamžitě popřít, čímž je dána možnost k jeho důraznému a ironickému vyvrácení.

Příklad: V článku se píše, že moje kritika je příliš adresná. Budiž. Avšak kritika musí být adresná.

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

vš

■ EPIZEUXIS

(řec. = připojení) – básnická figura, opakování téhož slova nebo skupiny slov v jednom verši, popřípadě větě, a to buď bezprostředně za sebou, nebo po vložení jiného slova, zpravidla spojky, příslovce atp. *E.* zvyšuje zvukovou působivost věty a akcentuje význam opakovaného celku.

jh

■ EPIZODA

(z řec. episodios = vložený) – 1. v antickém dramatu představovalo *episodion* zpočátku → akt, psaný v trochejském čtyřstopém verši (později byly dialogické části psány v třístopém jambu); vkládalo se mezi dva zpěvy chóru (→ stasima), počet těchto dějových částí původně nepřesahoval tři, později narůstal;

2. *dnes* obecně více nebo méně uzavřený vedlejší děj, vložený v román, eposu a dramatu do děje hlavního, k němuž někdy tvoří významovou paralelu (např. scény herců a scény hrobníků v Shakespearově Hamletovi), často plní funkci retardační (dobrodružný román) nebo alespoň hlavní děj motivicky a významově rozšiřuje (Odysseovo dobrodružství s Polyfémem z Homérovovy Odyssey). Termín *e.* se přeneseně používá i ve výtvarném umění (ve smyslu část větší kompozice) a v hudbě; v divadle se *e.* dnes ještě rozumí malá role (odtud epizodisté, představitelé krátkých úloh), někdy také scéna, v které vystupují převážně epizodní postavy.

Lit.: V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1933. U. Wertheim, Fabel und Episode in Dramatik

und Epik, in: Neue deutsche Literatur 12, 1964.
kn

■ EPÓDA

(z řec. epódos = dozpěv, závěr) – pojem antické poetiky: 1. v trojdlílných zpěvech antického chóru třetí, závěrečná část, následující za strofou a jí odpovídající antistrofou;

2. kratší verš ve strofě pravidelně střídající verš delší. Z tohoto kratšího verše, zvaného stichos epódos, pak přešlo označení *e.* na celý útvar epodické verše využívající (srov. Horatius, Epodón liber);

3. verš opakující se jako refrén na konci strofy (např. u Theokrita, Vergilia aj.).

pt

■ EPOCHA LITERÁRNÍ

(z řec. epoché = zadržení, tj. vrchol, chápaný jako zvrtný bod nového vývoje) – časově rozsáhlý úsek literárních dějin; nejšířší princip členění vývojového procesu literatury světové a literatury národních, a to buď z hlediska obecně historického, kulturního, ideologického (např. renesance, osvícenství), nebo na základě kritérií stylových (např. baroko). Pojmy označující *e. l.* představují nadržované souvislosti, které zachycují nebo mají zachycovat aspekty obecně literární i aspekty historické, kulturní a společenské, což umožňuje při pojmenování zdůrazňovat jedno nebo druhé hledisko. Tato skutečnost se promítá v literárněhistorické praxi tím, že se v různých koncepcích liší jak počet jednotlivých *e. l.*, tak i jejich obsah.

V současné době se prosazuje tendence chápat *e. l.* jako širší celek víceméně nadnárodních souvislostí, tj. blízký pojmovému vymezení → proud literárního, resp. kulturního. V tomto smyslu se také užívá v literatuře obecné, vymezující rozsáhlé celky v literatuře staré a starší; na rozdíl od → období literárního má daleko menší frekvenci. Viz též → periodizace literatury.

Lit.: J. Hrabák, Literární komparatistika, Praha 1971. M. Mann, Zagadnienia podziału w historii literatury, Warszawa-Lwów 1921. H. P. Teasing, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Gronningen 1949. J. Volek, Otázky taxonomie umění, in: Estetika 1970.

tb

■ EPOPEJ

(z řec. epos = slovo, pověst; poieó = skládám) – starší termín pro literární žánr, nejednotně užívaný; 1. nejčastěji ve významu velká výpravná básně (→ epos);

2. v širším pojetí byla jako *e.* označována

i některá díla románová z 19. stol., např. *Vojna a mír*, *Mrtvé duše*. Román byl totiž v první pol. 19. stol. některými literárními vědci považován za konvenční útvar s umělým syžetem a omezeným záběrem reality, kdežto prozaické *e.* byly spojovány s širokým záběrem a realisticky věrným ztvárněním skutečnosti.

Lit.: *P. Irsinskij*, *Epopeja*. Istoričeskije formy žanra, Lublin 1980.

pt

■ EPOS

(z řec. *epos* = slovo, řeč, pověst) – rozměrná epická veršovaná skladba volné kompozice s pomalým tokem děje a zálibou v epizodách (tzv. epická šíře), podávající jazykem bohatým na ustálená epiteta a figury, s vypravěčským odstupem a objektivitou téma války nebo hrdinských činů. *E.*, odraz „heroických poměrů“ na úsvitu lidské civilizace, se ovšem v dlouhodobém literárním procesu ideově i tematicky diferencoval, specializoval a negoval nejednou svou původní podobu, takže vznikaly různé jeho formy.

Prototypem *e.* je *e. brdinský* neboli *bobatýrský*, jenž se opírá o bájesloví starověkých národů a mívá neznámého, popř. mytického původce. Tuto kategorii reprezentuje např. sumerský *Epos o Gilgamešovi* (3. tisíciletí př. n. l.), Homérova *Ílias* a *Odyssea* (8. stol. př. n. l.), indické *eposy* (*Mahábhárata* o 90 tisících verších z 5. stol. př. n. l. a *Rámájana* z 2. stol. n. l.), francouzská *Píseň o Rolandovi* (9. stol.), španělská *Píseň o Cidovi* (pol. 12. stol.) a německá *Píseň o Nibelunzích* (poč. 13. stol.). Druhotně vznikaly pak hrdinské *e. umělé*, jako např. Vergiliova *Aeneis* (1. stol. př. n. l.), Sládkem přebásněná *Longfellowova Píseň o Hiawatě* (pol. 19. stol.), finský *e. E. Lönnrota Kalevala* (přeložený do češtiny J. Holečkem) nebo pokusy J. Hollého o hrdinský *e. slovenský* (*Svatopluk, Sláv*). Od původních *e. národních* se liší především jistým vzdělaneckým odstupem – „způsob básníka nazzírání je naprosto odlišný od toho světa, který nám chce znázornit“ (Hegel); *dvorský* neboli *rytířský e.*, spjatý s prostředím evropské vysoké šlechty 12. a 13. stol., zpracovával naopak látky cizí – keltské (*Tristan*), antické (*Alexandr*), popřípadě orientální. Podával však v jejich rámci idealizovaný a tendenční obraz rytířské kultury a etiky, poznamenaný vlivem křesťanství. Látky dvorských *e.* vycházely vesměs z francouzského podání a německým zprostředkováním pronikaly i k nám. Charakteristickými díly jsou např. *e. Chrétiena de Troyes* o družině krále Artuše (pol. 12. stol.), skladby o *Tristanovi* a *Isoldě* či nekolikanasobně zpracování historie Alexandra Makedonského, známé též v české verzi (kolem r. 1300); *historický e.* (např. *Osvobozený Jeruzalém*

od T. Tassa nebo *Konrád Wallenrod* od A. Mickiewicze) líčí skutečné dějinné události, avšak na rozdíl od veršované kroniky ze specifického uměleckého stanoviska; *e. romantický* (běžněji → básnická povídka nebo → *poéma*), který vznikl rozpadem velkých *e.* o mnoha tisících veršů a vyvozuje se z fantastického a rozmarného *Ariostova* *Zuřivého Rolanda* (poč. 16. stol.), pracuje s fragmentarizovanou fabulí, přerušovanou líčením a prvky emocionálními a reflexivními (*Byronův Don Juan*); *e. duchovní* vychází z biblických námětů a křesťanské ideologie, jako např. *Dantova Božská komedie* (poč. 14. stol.), *Miltonův Ztracený ráj* (17. stol.), zčeštělý *Jungmannem*, a *Klopstockova Messiada* (18. stol.); *e. idylický, pravý* protiklad *e. heroického*, zobrazuje poklidný, přírodní prostotou naplněný venkovský život (*Goethův Heřman a Dorotea*, *Mickiewiczův Pan Tadeáš*, popř. cyklus *Sv. Čecha* *Ve stínu lípy*); *e. komický* a *e. zvířecí* spočívají na nesourodém míšení vysokého a nízkého, vznešeného a malicherného, je jim vlastní → *heroikomika*, → *parodie*, → *travestie*, → *groteska*, → *burleska* nebo → *ironie*; společný předek obou žánrů, řecká *Batrachomyomachie* (*Žabomyší válka*), docíluje kontrastního účinku právě protikladem mezi malicherným námětem a „vysokým“ stylem, připomínajícím *Iliadu* (→ *směšnohrdinský e.*); k nejvýznamnějším představitelům *komického e.* patří za renesance A. Tassoni (*Uloupené vědro*), v období klasicismu P. Scarron (*travestie Aeneidy*) a N. Boileau (*Pulpit*), za osvícenství *Voltaire* (*Panna*) a A. Pope (*Uloupená kadeř, Dunciáda*), v českém kontextu pak *Šeb. Hněvkovský* (*Děvin, básně směšnohrdinská*) a *klasické skladby K. Havlíčka*; proslulým *zvířecím e.* je např. *Goethovo* zpracování středověké francouzské látky o chytrém lišákovvi *Reineke Fuchs*, *Myšeida* polského autora I. Krasického (1775) nebo *Hanuman Sv. Čecha*.

V širším pojetí se někdy k *e.* řadí i díla bezfabulová, tzv. *e. popisné* (*Hésiodos, Práce a dni*) a *e. didaktické* (např. *Boileauovo Umění básnické*).

Lit.: *C. M. Bowra*, *From Virgil to Milton*, London-New York 1962. *A. Willem*, *L'épopée, ses lois, son histoire*, Bruxelles 1927. *V. Žirmunskij*, *O hrdinském eposu*, Praha 1983.

pt

■ ER-FORMA

(z něm. *er* = *on*) – promluvové → pásmo vypravěče, které svou metodou vyprávění vytváří protiklad k tzv. → *ich-formě*; *e.-f.* se realizuje ve třetí osobě mluvnické, vypravěč většinou zaujímá postavení objektivního pozorovatele a jako takový obvykle nemá výraznější podíl na vlastním vývoji děje. Moderní próza 20. stol., která

narušuje objektivní sémantický aspekt „vševědoucího“ vypravěče, však původní protiklad mezi e.-f. a ich-formou stírá.

kn

ERISTIKA viz POLEMIKA

■ ESEJ

(angl. essay = pokus, zkouška; z franc. essayer = zkoušet) – druh umělecké prózy, nepřilíhí rozsáhlá literárněkritická nebo publicistická stať na témata nejvýznamnějších literárních, kulturních, filozofických nebo společensky aktuálních problémů, které se autor zpravidla nesnaží vyčerpat úplně, do hloubky, nýbrž pojednat o nich novým, originálním způsobem. Vědomě rezignuje na systematickou a tvůrčí analýzu, téma je z různých stran osvětlováno volnými myšlenkovými pochody, do nichž se často včleňují osobní zážitky, a neusiluje o větší obecnost. Charakteristickým rysem *e.* zůstává uvědomělá subjektivita pojetí, odrážející se v kompozičním řešení *e.* a ve volbě individuálních formulací, kterými se *e.* liší od věcné rozpravy; nad žurnalistický → fejeton vyniká *e.* duchaplnou úrovní podání a nároky na širší než pouze aktuální platnost. Po stránce stylové bývá *e.* značně vynalézavý, hojně užívá např. → aforismů. Termín *e.* se ujal podle titulu stejnojmenné knihy Michela de Montaigne z r. 1580 (před ním psali *e.* již antičtí autoři jako Plutarchos, Seneca aj.); autorem náboženských úvah ve formě *e.* byl v téže době v Anglii F. Bacon. *E.* se těšil velké oblibě zvláště v 18. stol., kdy osvícenský rozvoj samostatného myšlení potíral absolutistický dogmatismus a tím vzrůstalo povědomí o složitosti problémů (Lessing, Herder), a v individualistickém 19. stol. (Carlyle, Macaulay, Brunetière, Sainte-Beuve, Taine). U nás psali *e.* např. Arnošt Procházka (Cesta krásy), O. Březina (Hudba pramenů), F. X. Šalda (Boje o zítřek, Juvenilie), A. M. Piša, B. Václavek, K. Čapek aj.

Lit.: A. Auer, Die kritischen Wälder, Halle/S. 1974. B. Berger, Der Essay, Form und Geschichte, Bern 1964. V souhradnicí umění (Ze slovenské esejistiky), Praha 1983.

ko

■ ESTETIKA

(z řec. aisthétika = smyslově vnímané) – nauka o krásnu (estetičnu), relativně samostatná filozofická disciplína. *E.* jako systematická, ucelená, v podstatě nenormativní filozofická věda se odlišuje od *e. programové*, tj. souhrnu estetických požadavků, zásad a norem, teoreticky vytyčovaných pro určitý umělecký směr, školu, hnutí, společenskou epochu apod. Sem patří i tzv. *e.*

umělců, tj. fragmentární soubor uměleckých názorů a tvůrčích koncepcí jednotlivých autorů.

E. rozeznává tři typově rozdílné, úzce však na sebe navazující oblasti krásna: a) přírodu, b) mimoumělecké výtvořiny lidské činnosti, c) umění, představující nejvýraznější, nejkoncentrovanější a nejvýznamnější sféru estetična. Předmět zkoumání *e.* je zčásti shodný s předmětem obecné teorie umění, zabývající se uměním ze všech aspektů (včetně estetického); obě disciplíny jsou spolu těsně dialekticky spjaty. Od obecné *e.* a obecné teorie umění se odlišují speciální *e.*, které se zabývají jednotlivými dílčími oblastmi estetična (např. *e.* techniky, sportu, krajiny, užitkové tvorby), a teorie jednotlivých druhů umění (např. → teorie literatury, architektury, hudby). *E.* a obecná teorie umění se v různé míře stýkají s jinými naukami, zejména společenskými, a to především s psychologií, sociologií, etikou, pedagogikou, dějinami umění, kultury aj., ale i přírodními, např. fyziologií, fyzikou aj. Specializované vědní disciplíny, konstituující se v hraničních úsecích (např. sociologie umění, psychologie umění aj.), mají pro *e.* značný poznávací význam. Z hlediska užívaných metod se rozlišuje *e.* spekulativní (též filozofická, *e.* „shora“), odvozující své principy z předem daných filozofických koncepcí, a *e.* empirická (též induktivní, experimentální, *e.* „zdola“), jež se zakládá na reálných faktech, získaných konkrétními rozbory uměleckých děl, estetických reakcí, kreativního procesu aj.

Termínu *e.* poprvé použil A. G. Baumgarten (Aesthetica, 1750–8), avšak zárodky estetického myšlení vznikly již ve starověké Řecku: v *e.* pythagorejské (6. stol. př. n. l. – krása jako harmonie číselných vztahů) – a v Démokritově (5. stol. př. n. l.) učení o původu a účelu umění, o umění jako napodobení přírody (tzv. → mimesis). Též Plátón (427–347 př. n. l.) zastává mimesickou koncepcí umění, i když mu ve svém systému objektivního idealismu připisuje nepatrnou hodnotu. Krása není dostupná smyslovému vnímání, ale patří do sféry „idejí“, kde zaujímá jedno z nejvyšších míst. Empiricky orientovaná *e.* Aristotelova (384–322 př. n. l.) hledá podstatu krásy v tzv. jednotě v rozmanitosti (unitas multiplex), považuje umění za formu hlubšího poznání skutečnosti a podává jeho první klasifikaci podle předmětu, způsobu a prostředku napodobení. Aristotelova teorie tragédie a výklad jejího psychologického účinku (tzv. → katarze) značně ovlivnily vývoj *e.* i umění. Teorii jednotlivých druhů umění v antice vypracovali: Aristoxenos (hudba), Vitruvius (výtvarné umění), Cicero (řečnictví), Horatius (poezie) aj.

Středověkou *e.*, závislou na křesťanském náboženství a scholastické filozofii, reprezentoval zvláště Tomáš Akvinský (13. stol.), u nás Tomáš

Štítný (14. stol.).

Renesanční *e.*, těsně spjatá s dobovou umělecko-praxí, oživuje mimetickou koncepci umění (Leonardo aj.), vědecky zkoumá kritéria krásy (L. B. Alberti), rehabilituje význam umělecké individuality (A. Dürer, Michelangelo) a rozvíjí teorii hudby (G. Zarlino), literatury (G. Vida, J. C. Scaliger), výtvarného umění (Cennini, Dolce aj.).

V porenančním období vznikla ve Francii přísně racionalistická *e.* klasicismu, normativně vyžadující jednotu obsahu a formy, jasnost, jednoduchost a zřetelnost uměleckého výrazu (Malherbe, Boileau), zatímco opoziční, empiricky založená anglická estetická škola (Shaftesbury, Addison, Burke aj.) akcentovala cit, fantazii, přirozenost, individuální vkus. Francouzskou materialistickou *e.* 18. stol. představují zejména d'Alembert a D. Diderot, který krásu pojal jako poměr částí a zdůraznil význam asociací. Zakladatelem *e.* německého klasického idealismu (Fichte, Schelling, Herder, Goethe, Schiller aj.) se stal I. Kant, který mimo jiné analyzoval subjektivní podmínky vnímání krásy, podal osobitou klasifikaci umění a výklad génia. Vrcholem této fáze vývoje *e.* je estetický systém G. W. F. Hegela, koncipovaný z pozic idealistické dialektiky a historismu. K představitelům *e.* evropského romantismu se řadí A. Schopenhauer, T. Carlyle, Stendhal, V. Hugo, u nás F. Palacký, P. J. Šafařík a J. Jungmann. Ve vývoji materialistické předmarxistické *e.* mají velký význam estetické teorie ruských revolučních demokratů (Bělinckij, Černyševskij, Dobroľjubov). V druhé polovině 19. stol. postupně zanikl spekulativní, zejména hegelovský směr (Weise, Rosenkranz, Vischer aj.), rozvíjel se estetický formalistický Herbartovy školy (Zimmermann, Hanslick, Hostinský, Durdík) a vznikaly další směry *e.*, např. sociologický (Taine, Hennequin, Guyau), psychologický (Fechner, Wundt, Zich) aj.

Ve 20. stol. se *e.* značně metodologicky a koncepčně diferencuje; formuje se subjektivně idealistická teorie vžití (Lipps, Vernon Lee), intuitivismus (Dilthey, Croce, Bergson), později vzniká *e.* sémantická (Cassirer, Richards), psychoanalytická (Freud, Adler, Jung), fenomenologická (Geiger, Ingarden), existencialistická (Camus, Sartre), → strukturalismus aj.

Teoretické základy marxistické *e.* byly vytvořeny K. Marxem a B. Engelsem, kteří mimo jiné objasnili složitou sociální a třídní podmíněnost umění jako specifické formy ideologické nadstavby, zdůraznili jeho poznávací význam a poukázali na absolutně nepřátelský poměr kapitalismu k umění a kráse. Marxovo pojetí *e.* obhajovali a rozvíjeli G. V. Plechanov, P. Lafargue, F. Mehring; svým podílem přispěli též A. Labriola, W. Morris, K. Liebknecht aj. Důležité místo ve

vývoji marxistické *e.* zaujímá V. I. Lenin, který vypracoval teorii odrazu a teorii dvou kultur v třídní společnosti, zformuloval zásadu třídnosti, stranickosti a lidovosti umění, odmítl negativistický vztah ke kulturnímu dědictví. K významným představitelům leninské etapy marxistické *e.* patří A. V. Lunacarskij, M. Liffšic, G. Lukács, T. Pavlov, G. Thompson, A. Gramsci aj.

Českou marxistickou *e.* a teorii umění, navazující prostřednictvím Z. Nejedlého především na linii realistické *e.* (O. Hostinský) a ovlivněnou pokrokovou demokratickou kritikou (F. X. Šalda), reprezentují ve 20. letech J. Wolker, St. K. Neumann, J. Hora, později zejména B. Václavek, K. Konrad, E. Urx, J. Fučík, L. Štoll aj.

Lit.: K. E. Gilbertová, H. Kubn, Dějiny estetiky, Praha 1965. Istorija estetiky I–V, Moskva 1962. A. Hauser, Filozofie dějin umění, Praha 1975. M. Novák, Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti, Praha 1963. Tjž, Od skutečnosti k umění, Praha 1965. S. Šabouk, Umění – systém – odraz, Praha 1973, Tjž, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. E. Šimůnek, Estetika a všeobecná teória umenia, Bratislava 1976. W. Tatarakiewicz, Historia estetyki I–II, Wrocław–Krákóv 1960. J. Volek, Kapitoly z dějin estetiky, Praha 1969.

jh

■ ESTOPSYCHOLOGIE

(z řec., spojení estetiky a psychologie) – idealistický badatelský směr z konce 19. stol., který chápal umělecké dílo jako znak a projev duše, umělce, národa a doby. *E.* chtěla být syntézou věd o životě, vrcholem antropologie. Tvůrce, průkopník a hlavní představitel *e.* Francouz Emile Hennequin stavěl *e.* výslovně do opozice k literární a umělecké kritice vynášející soudy o hodnotě díla; *e.* vyrůstala také z odporu k naturalismu a pozitivismu. Opírala se o trojí analýzu: *estetický rozbor* měl za úkol zkoumat emoce, které dílo vzbuzuje, i prostředky, jimiž je vyvolává; *psychologický rozbor* měl přesně vědecky analyzovat „duševní organizaci autora“ a vystihnout zvláštnosti tvůrčího individua, génia; konečně *sociologický rozbor* vycházel z přesvědčení, že prostředí neutváří umělce, ale naopak umělec prostředí; *e.* tak chtěla nazírat národy v jejich umělcích – literaturu podle *e.* vyjadřuje národ ne proto, že by jí národ produkoval, ale že jí přijímá a poznává se v ní. V další fázi, *syntéze*, šlo *e.* o rekonstrukci díla a lidí v jejich celkové jednotě, ve hře přírodních a společenských sil; po poznání vědeckém má být umělecké dílo poznáno umělecky. Také syntéza je trojí: jde o estetické znovusestrojení díla, psychologické znovusestrojení génia a sociologické znovusestrojení společenské skupiny a doby, v níž žil duch

díla a jeho autor.

Projekt *e.* formuloval Hennequin v knize Vědecká kritika (La Critique scientifique, 1888, český 1897 v překladu F. V. Krejčího) a prakticky uskutečnil ve studiích shrnutých do knih Spisovatelé ve Francii zdomácnělí (1889, český 1896 v překladu a s předmlouvou F. X. Šaldy) a Několik francouzských spisovatelů (1890). U nás *e.* propagoval hlavně F. X. Šalda, který zdůrazňoval, že Hennequinovy stati jsou „formou román, román ducha, zajímavější a napjatější než romány dobrodružství vnějších a hmotných“.

Ve druhé pol. 20. stol. většina příruček a encyklopedií už termín *e.* jako pojem vědy o umění nezna a *e.* definuje pouze jako psychologickou disciplínu obírající se vztahem mezi nervy a vědomím.

Lit.: F. X. Šalda, Kritické projevy 3, Praha 1950.

mb

■ ESTRIBILLO

(špaň., čti estribillo; původně = refrén, otřepané rčení) – osamocený verš, případně dvojverší volně připojované k jednotlivým strofám lyrických básní po způsobu → refrénu. Má zvláštní význam rytmický a bývá v úzkém vztahu k hlavní ideji básně. Charakterizuje španělské básnictví inspirované lidovou tradicí (F. García Lorca, R. Alberti). Srov. → villancico.

hš

■ ETYMOLOGIE

(z řec. etymon = pravý význam, skutečná povaha a logos = slovo) – odvětví lingvistiky zabývající se výzkumem původu slov. 1. *e. básnická* – označení pro nepravé přibuzenské svazky, vytvářené na základě zvukové podobnosti mezi pojmenováními, která nesouvisí ani významově, ani morfologicky. *E.* básnická vzniká sémantizací zvukového plánu, vytvářející z → fonémů nebo skupin fonémů zdánlivě významové jednotky (nepravé morfémy, quasimorfémy): „Spí myrty s mírnými lístky“ (Biebl), „Kmen listí padal na náš stín... šel soumrak kolem, bolestím“ (Halas).

Zvláštním případem *e. b.* (oblíbeným zvláště ve středověké poetice) je výslovná motivace vztahu zvukově podobných pojmenování: „dobřeť jméno má *Kostnice*, cirkve svaté *pakostnice*“ (Porok Koruny české); „vrabci jsou odjakživa *proletáři*, protože se po celý den jen tak *proletují* po střeších“ (Čapek);

2. *e. lidová, e. mylná* – vztážením slova v jazyce izolovaného (obvykle slova cizího), jehož skutečná souvislost s jinými slovy daného jazyka je zatemněna, ke slovům s ním etymologicky nesouvisejícím. Tento proces, k němuž dochází na zá-

kladě náhodné zvukové nebo i významové podobnosti, ústí v přetvoření původního slova ještě užším přechýlením ke slovu, s kterým je asociováno. Lidovou etymologií vznikla i dnes zcela běžná spisovná slova, např. hřbitov (z něm. Friedhof přes břitov), hrozinky (z něm. Rosine mylným přechýlením ke slovu hrozen) aj. Většinou však zůstávají takto tvořené pojmenování příležitostnými (poloklinika místo poliklinika). V této podobě většinou náhodně tvořených neologismů také vstupují často do jazyka literárního především v pásmu řeči postav (charakterizační, komická aj. funkce).

mc

■ EUFEMISMY

(z řec. eu = dobře a fémi = mluvím) – zjemňující slova a výrazy pro drsné či nepříjemné předměty, jevy nebo děje (smrt, nemoc). *E.* jsou zpravidla víceslovná synonymní pojmenování a bývají vyjádřeny většinou některým z → tropů (metafora, metonymie, litotes, perifráze apod.). Vedle ustálených *e.* se uplatňují i *e.* aktualizované – básnické. Např.: „Plamének života jejího zhasl, jako zhasíná pomalu dohořívající kahanek, v němž palivo vše stráveno“ (Němcová).

S. e. se v některých případech stýkají či překrývají opisy či → perifráze, nahrazující tzv. slova tabuová, jimž se mluvě vyhýbá nejčastěji z pověry (např. rohatý, zlý místo ďábel). V literatuře se *e.* využívá pro jejich emocionální zabarvení (od skutečného zjemnění až po ironii) též jako charakterizačních prvků.

hř

■ EUFONICKÉ FIGURY

(z řec. eu = dobře, fóné = zvuk) – typy opakování hlásek a hláskových skupin, sloužící pro charakteristiku → eufonie literárního projevu, především básnického. V našem kontextu je nejznámější: a) ruská typologie O. M. Brika, vycházející ze čtyř kategorií – z množství opakování hlásek (dvojhlaskové, trojhlaskové atd. *e. f.*), z počtu opakování (jednoduché, několika násobné *e. f.*), z pořadí opakování hlásek a konečně z polohy v rytmických celcích; b) typologie J. Mukařovského, vycházející pouze ze vztahu k rytmickému členění verše: *paralelismus* (paralelismus postupný, opakování ve stejném pořádku), *inverze* (paralelismus inverzní, opakování se změněným pořadím) a *sekvence* (prosté opakování v rámci jediného rytmického úseku), např.:

Večerní máj – // byl lásky čas

í	á	//	y	a	paralelismus
č	á	//	á	č	inverze
		//	ás	as	sekvence

Lit.: O. Brik, *Zvukovye povtory*, in: *Poetika*, Petrohrad 1919. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III*, Praha 1948. B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1971.

mc

■ EUFONIE

(z řec. eu = dobře a fóné = zvuk), též *libozvuk* – 1. hlásková instrumentace, příznakové uspořádání hlásek v uměleckém projevu, především ve verši, buď potlačěním výskytu určitých hlásek či hláskových skupin, nebo naopak zvýšením výskytu, opakováním hlásek jiných. Eufonické opakování hlásek se obvykle úzce spíná s metrickou osnovou verše, zůstává však jejím volným, nezávazným průvodcem, tím se liší od opakování hlásek, které je součástí básnické normy (rým, v starogeránském verši aliterace). Vedle rytmické funkce *e.*, která vyplývá z jejího sepětí s metrickou osnovou verše, hraje značnou úlohu i její funkce významová. *E.* totiž vnáší do textu významy spjaté s artikulačními a sluchovými asociacemi a vytváří významové svazky mezi zvukově příbuznými, ale významově nesouvisějícími slovy (→ etymologie). Od rytmické stránky verše se nejvíce odděluje tzv. *e. vertikální*, opakování nápadných hláskových skupin v různých, často i vzdálených verších;

2. v úzkém smyslu *e.* funguje jako hodnotící termín a rozumí se jí v souvislosti s etymologickým významem slova esteticky kladně působící uspořádání hlásek, *libozvuk*, tedy opak → kakofonie.

Lit.: J. Brežina, *Poézia Fraňa Kráľa*, Bratislava 1968. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I–III*, Praha 1948.

mc

■ EUPHUISMUS

(čti jůfjuismus, z angl., od vlastního jména Euphues) – přebujelý manýristický (→ manýrismus) prozaický styl 80. let 16. stol. v Anglii. Jeho tvůrcem byl alžbětinský prozaik a dramatik John Lyly, který knihou *Euphues aneb Anatomie vtípu* (*Euphues, the Anatomy of Wit*, 1578) dal také název tomuto stylu. *E.* byl velmi módním stylem po dobu jednoho desetiletí a nalezl několik napodobitelů (R. Greene, Th. Lodge aj.), potom však byl již jen parodován a zesměšňován. Stylisticky se *e.* vyznačoval dovedným užitím principů paralely a antitezé. Základními výrazovými prostředky *e.* byl → izokolón (stejná délka vět a větných period), *parison* (syntaktický paralelismus) a *paromoion* (stejně zvukové vyznění vět).

Lit.: Viz. manýrismus.

pb

■ EURYTMIE

(z řec. eurythmiá = souměrnost) – rytmická organizace jazykového projevu, především verše.

mc

■ EVANGELIÁŘ

(z řec. eu-aggelion, čti angelion = dobré poselství), též *evangelistář*, *lekcionář* – liturgická církevní kniha, obsahující oddíly, části, výňatky evangelíí (perikopy – odtud též *perikopář*): podle tradice pořízen sv. Hieronymem (ve 4. stol. n. l.). Výňatky byly určeny pro čtení a výklad při mších o nedělích a svátcích a jsou seřazeny podle průběhu církevního roku. Proto byl *e.* překládán spolu s epištolami záhy do národních jazyků. Při slavnostních hudebních mších zpíval výňatky z evangelíí jáhen (student bobosloví, zvaný evangelista), a proto obsahoval *e.* také notové zápisy. S řadou dalších liturgických knih byl *e.* později sjednocen v *misálu* (mešní knize), jehož konečná redakce je dílem papeže Pia V. (v r. 1570).

Středověké *e.* vynikaly jako umělecká díla zejména iluminacemi a vazbou. Historicky proslulé je staroslověnský remešský *e.*, používaný při korunovací francouzských králů. *E.* je součástí → liturgické literatury.

rč

■ EVANGELIUM

(z řec. eu-aggelion, čti angelion = dobré poselství) – církevně kanonizovaný soubor řeckých apoštolských textů, vypravujících o životě a učení Ježíše Krista, tvořící první a hlavní část Nového zákona. Podle křesťanské teologie bylo *e.* vnuknuto sv. Duchem čtyřem evangelistům a má význam nejen historického svědectví, ale především jako jednotné dílo náboženské, misijní a církevně dogmatické.

E. vzniklo z prvotní ústní tradice a z dříve zpracovaných částí, z nichž byl vytvořen soubor prvních tří synoptických (přehledných) evangelíí (paralelních, s opakujícími se stejnými nebo podobnými místy); konečná redakce řeckého textu byla postupně sepsána s autorstvím Lukáše, Matouše a Marka, a to asi v 70–90. letech n. l. Poslední, čtvrté evangelium, Janovo, je pozdější, asi z doby okolo r. 120. Kristus v něm není chápán ve své lidské přirozenosti, ale naopak je zdůrazňována jeho božská stránka. Vedle čtyř církví uznávaných evangelíí vznikly → apokryfy, tzv. podvržené texty (např. apokryfní evangelium židovské, egyptské, Petrovo aj.), které se buď ztratily nebo dochovaly jen ve zlomcích. Středověkou liturgickou knihou, obsahující výňatky z evangelíí, čtené a vykládané při mších, je → evangelistář, který později přešel do *misálu*.

rč

■ EXEGEZE

(z řec. *exégésis* = vyprávění, výklad) – návod k textově kritické, popř. významové → interpretaci literárního díla, spočívající jednak ve faktickém historickém poučení, jednak ve srovnání různých míst spisu, které mohou přispět k poučení o daném místě v textu nebo k jeho hlubšímu porozumění. Jedna z metod → filologie. Exegetický komentář bývá často spjat s textově kritickým vydáním spisu, např. Novotného latinská edice Platóna (Praha 1960).

Lit.: *Jakoubek ze Stříbra*, Výklad na Zjevení sv. Jana I–II, Praha 1932–33. *J. Kvičala*, Nové kritické a exegetické příspěvky k Vergiliově *Aeneidě*, Praha 1892.

pt

■ EXEMPLUM

(lat. = příklad) – prozaické vyprávění zpravidla kratšího rozsahu, objasňující určitý morální pojem nebo problém, demonstrující příkladné chování či nepřipustné jednání apod. *E.* jsou doložena již v antickém řečnictví a středověkých kázáních, dále v didaktických spisech, kam byla vkládána pro oživení nebo ilustraci (zejména v období → baroka). Obsahově jsou rozmanitá, často i žertovného rázu. Náboženský prvek z nich časem postupně mizí a *e.* přecházejí v oblast zábavné četby, žánrově v → povídku (podobají se v tom smyslu středověkým → *fabliaux*).

ko

■ EXISTENCIALISMUS V LITERAČURĚ

(z lat. *existentia* a franc. *existence* = jsoucnost, bytí) – proud v buržoazní literatuře a kritice 20. stol., odrážející filozofickou doktrínu *e. B.* vyšel z Nietzscheovy filozofie života a Diltheyovy filozofie zážitku, které integroval do filozofie člověka a lidské existence. Staví na iracionalistické a nevědecké představě člověka izolovaného od všech souvislostí materiálního světa, který „vůlí v nicotě“ svou existenci. V tomto smyslu je *e.* jednou z mnoha formulací subjektivního idealismu, která se liší od Kantova a Husserlova metafyzického rozumu a čistého vědomí přechodem k falešně pojaté praxi. Idealistické pojetí člověka jako ničím nedeterminovaného vědomí vede k přeceňování problematiky svobodné volby, sartrůvského rozhodnutí jako mravního činu či kierkegaardovského skoku do buď – anebo. Člověk a praxe jsou ve skutečnosti jen novými jmény pro subjekt a psychologismus. V jeho duchu zavádí *e.* jako filozofické kategorie psychologické prožívání budoucnosti a přítomnosti, možnosti bytí jen v uvědomování nebytí – smrti (M. Heidegger, K. Jaspers), zážitek intersubjektivit jako

moment vztahu mezi Já a Ty (M. Buber) a překonání věcného, vlastnického a zpředměťujícího postoje ke světu (avoir, mít) existenci (être, být; G. Marcel). Vedle Nietzscheho a Diltheye považovali představitelé *e.* (Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, Berďajev, Šestov) za svého největšího předchůdce dánského protihegelovce S. Kierkegaarda. Jako celek je *e.* projevem ideologie buržoazie, která už rezignovala na svou schopnost vědecky poznávat a orientovat se v moderním světě.

V literatuře se teorie *e.* odrazily především v dramatech J. P. Sartra a románech A. Camuse a S. Beauvoirové. Sartrůvy hry (Počestná dívka, Dábel a pánbůh, Mouchy) řeší abstraktní konflikty mravní volby, hrdinové v krátkém rozmezí zaujmají zcela protikladná, nereálná a logicky nezdůvodněná rozhodnutí. V Camusově *Cizinci* nalézá hrdina svobodu v ničím nemotivovaném rozhodnutí k činu vraždy. Konflikt svobodného jedince a davu, motiv nesmyslnosti lidské existence a strach měšťáka před dělnickým hnutím jsou převažujícími náměty v Sartrově *Hnu-su*, *Nudě A. Moravii* a *Moru A. Camuse*.

V literární vědě byl podnícen *e.* Heideggerovými pracemi o Hölderlinovi a Sartrůvu studii *Co je to literatura?* V Německu navázali na Heideggera zastánci idealistického duchovněného proudu a formální stylistiky (Staiger, Spoerr a Kayser), kteří se pokoušeli nalézt vztah mezi psychologickými charakteristikami stylu jako ladění, překotnost, dramatické napětí a existencialistickými kategoriemi prožívání.

Lit.: *J. P. Sartre*, *Štúdie o literatuře*, Bratislava 1964. *M. Heidegger*, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/M. 1944. *J. Kossak*, *Existencialismus ve filozofii a literatuře*, Praha 1978. *Tb. Spoerr*, *Die Struktur der Existenz*, Curych 1951.

pt

EXKLAMACE viz ZVOLÁNÍ

■ EXKURS

(z lat. *excursus* = výlet, výpad) – odbočka od základní tematiky (základního textu), vyskytující se zvláště v odborných a vědeckých (resp. obecně dorozumívacích) projevech. Cílem *e.* je objasnění vedlejších otázek a problémů souvisejících se základní tematikou; proto bývá *e.* vyčleňován do zvláštního → odstavce, resp. odlišován různými druhy písma apod. *E.* se však vyskytuje i v umělecké literatuře (např. v románech), kde přibližuje čtenáři určitý jev z jiných hledisek (srov. např. dějové odbočky pronášené hlavním hrdinou Haškova Švejka). Ne vždy se však dá jednoznačně určit, zda vyčleňovaná část textu je již *e.*, právě tak lze obtížně v umělecké litera-

tuže rozlišit *e.* od → digrese. Proto se často při studiu umělecké literatury zavádí jednotný a neutrální pojem *dějová odbočka* a rozlišení na *e.* a digresi má převážně povahu teoretickou.

vš

■ EXLIBRIS

(z lat. *ex libris* = z knih) – značka majitele knihy, vlepená nebo natištěná uvnitř desek knihy na jejím počátku. *E.* vzniklo z praktické potřeby upozornit na vlastnictví knihy a v podobě tzv. majetnického vpisku se jeho zárodečná forma udržela dodnes. Např. K. H. Mácha se podepsal na každý vázaný výtisk Máje vzadu na předešlé v pravém rohu dole, aby tiskaři zamezil přetisk. – *E.* bývá vytvořeno tak, aby grafickou podobou, resp. svým textem připomínalo majitele knihy, jeho povolání, zájmy, záliby apod. Jestliže je značka majitele umístěna na vnější straně vazby, tj. je viditelná již bez otevření knihy, užívá se pojem *supralibros* (nesprávně též *superexlibris*). *E.* a *supralibros* se vyvíjely souvisle s → knihou, *e.* existuje již v knize rukopisné (12. století). První známé *e.* českého původu je v Modlitbách abatyše Kunhuty (počátek 14. stol.). Původně byly *e.* a *supralibros* omezeny pouze na majetnější vrsty, podobně jako kniha; postupně se rozšířily a jejich návrhy vytvářeli přední výtvarní umělci. V novější době se užívá téměř výhradně *e.* tištěné různými grafickými technikami (dřevoryt, mědiryt, suchá jehla, ocelorytina, linoryt i jinak). *E.* je jako drobný grafický list předmětem sběratelství, a to podle autora *e.*, majitele knihy, tématu *e.* (v české kultuře jsou známá zvláště máchovská *exlibris*) atd. *E.* je důležitou informací při rekonstrukci celku knihovny některého významného autora či osobnosti, jeho odborných a čtenářských zájmů.

Lit.: Z. *Tobolka*, *Knihy*, Praha 1949. J. *Marci*, *O grafice*, Praha 1981. M. *Kopecký*, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978.

vš

■ EXODIUM

(lat., od řec. *exodion* = dohra, závěrečný kus) – termín antické dramatiky: 1. rozsáhlejší dohra tragédie, tvořená nejčastěji → atellánou nebo → satyrským dramatem;

2. východ z jevištního prostoru.

kn

■ EXODOS

(řec. = odchod) – 1. píseň chóru při odchodu ze scény v závěru starořecké → tragédie; větší význam i rozsah měla zejména v poslední části trilogie;

2. název druhé knihy tzv. Pentateuchu, tj. pěti knih Mojžíšových ve Starém zákoně, líčící odchod Židů z egyptského otroctví.

kn

■ EXOTISMUS

(z řec. *exótikos* = vzdálený, cizí, vnější) – 1. v literatuře *umělecké zobrazení* vzdálených nebo neznámých zemí a jejich obyvatel, mravů, zvyků, popřp. událostí z jejich historie či kultury, upoutávající čtenáře svou odlišností (v tom souvislost s → dobrodružnými romány a → cestopisy); též využívání básnických forem cizích, zejména orientálních literatur (gazel, haiku, blues aj.). V evropské literatuře se *e.* vztahoval nejčastěji k Orientu, Indii a Dálnému východu, tropickým oblastem, po objevení Ameriky pak k tomuto kontinentu, ale i k některým evropským zemím (Španělsko u Chateaubrianda, Itálie u Shakespeara, Německo u Byrona a V. Huga). *E.* se uplatňoval především jako prostředek tematické i formální neobyvyklosti, ale též při řešení dobové společensko-filozofické problematiky, zejména v literatuře 18. století (např. u Rousseaua byla exotická panenská příroda a nezkaženost jejích obyvatel dávana za příklad evropské civilizaci). V období romantismu byl *e.* spojován s vysokými mravními ideály, s únikem před vědností a prázdnotou (tematika Kavkazu v ruské literatuře). V 19. a 20. stol. vystupuje jako expresivní prvek, často ve spojení se sociální tematikou; hojně je využíván v tzv. pokleslých žánrech (indiánky, westerny apod.), kde však ztrácí svou neotřelost a stává se konvenčním prostředkem. V české literatuře má *e.* významnou úlohu v dílech J. Vrchlického a J. Zeyera (jako prostředek alegorie též u Sv. Čecha), kde slouží k obohacení tematiky i výrazových prostředků i jako únik z tíživých domácích poměrů. V nové literatuře je časté spojení *e.* s protikoloniální motivací, např. u K. Biebla;

2. v *teorii překladu* cizí výraz (lexikální jednotka – obvykle z oblasti reálií – nebo gramatický či stylistický prostředek), převzatý do domácího jazyka. Frekvence *e.* v překladu a jejich využití závisí na dobové tendenci – zdůrazňování odlišností či naopak společné problematiky.

hř

EXPEDIENT viz KOMUNIKANT

■ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE

(z lat. *experimentum* = zkouška, pokus) – 1. v protikladu k přirozené poezii, vycházející z poetického vědomí tvůrce, *e. p.* se soustřeďuje na materiální vznik, tj. považuje jazyk nikoli za prostředek vyjadřování, ale za materiál. Pojem *e. p.* tak splývá se → strojovým textem a *e. p.* se

stává „poezii“ těchto textů. *E. p.* je většinou realizována samočinným počítačem (strojová poezie), kdy do počítače je vložena určitá lexikální zásoba, dále pravidla syntaxe, event. i pravidla rytmu a rýmu. Tím je udán soubor základních pravidel, uvnitř kterých počítač náhodně tvoří věty (texty). Pokud takto vzniklý text obsahuje překvapivé obraty, metafory aj., jsou to náhodná uskupení produkovaná náhodou jako pseudotvůrcem. Teoretickým základem těchto experimentů je tzv. informační estetika (Bense, Moles), považující lexikální zásobu a gramatiku přirozeného jazyka za výchozí repertoár. Podle této estetiky vznikají texty jako individuální kombinatorická volba ze všech možných uskupení výchozího repertoáru; čím více je tato volba z hlediska realizace nepravděpodobná, tím více informace text nese. Tyto experimenty lze přijmout jedině jako pokus o prohloubení znalostí o jazykovém systému a jeho fungování. Samotné experimenty ukázaly, že nelze nahradit vědomou uměleckou tvorbu člověka-tvůrce;

2. v *obecném významu* pojem *e. p.* označuje každou poezii, která se vyznačuje výrazným odklonem od tradičních vzorů, běžných zvyklostí, konvencí a norem, hledáním nových tvárných a výrazových možností nebo řešením určitého problému uměleckého a snahou prokázat a aplikovat jisté teoretické premisy.

Lit.: *M. Bense*, *Teorie textů*, Praha 1967. *A. Moles*, *Art et ordinateur*, Casterman 1971.

vš

EXPERIMENTÁLNÍ ROMÁN viz NATURALISMUS

■ EXPLICATION DE TEXTE

(franc. = explikace, výklad, vysvětlení textu) – ve francouzském školství vypracovaná a používaná metoda rozboru literárního díla: komentář k jeho stránce literární, filozofické a stylistické.

ko

■ EXPLICIT

(z lat. *explicitum est* = je vyloženo) – 1. konec, závěrečná slova starých rukopisů;

2. v *širším smyslu* – závěrečná fáze kompozice literárního díla – románu, básnické sbírky, souboru povídek, dramatu, novely aj. V zásadě existuje trojí typický závěr: a) ustalující, zhodnocující a resumující předešlý děj, vypichující určitý moment obsahu daného díla, např. „Šťastná to žena!“ (*e. Babičky* B. Němcové); b) závěr dynamizující, otevírající dílo možnosti dalších dějů a významů. Srov. závěrečnou pasáž Dostojevského *Zločinu a trestu*: „Ale to už je začátek nové historie, historie poznenáhlého obrozování člověka, poznenáhlého přerodu, poznenáhlého přecho-

du z jednoho světa do druhého, seznamování s novou, doposud úplně neznámou skutečností. Historie, jež by se mohla stát tématem nového příběhu – ale náš nynější příběh skončil“; c) závěry s oslabenou a velmi volnou motivací, bez racionální důsledkové vazby. Postihují zpravidla jistou náladu a atmosféru, nebo bývají projevem myšlenkové laciného zpracování látky (např. tzv. happy end).

Lit.: *J. Hrabák*, *K morfologii současné prózy*, Brno 1969.

pt

■ EXPOZICE

(z lat. *expositio* = výklad, rozbor) – úvodní část literárního díla syžetového (fabulovaného), tj. epického nebo dramatického, která vytváří nezbytné předpoklady k porozumění ději. Vnímatel je v *e.* seznamován s nejzákladnějšími postavami, s prostředím děje a s možnými zárodky konfliktu nebo zápletky. Problémy výstavby *e.* se zabývá zejména teorie → dramatu.

Ve starověkém dramatu bylo obvyklé oznámit události, které předcházejí vlastnímu ději, → prologem, postupně však *e.* prolog pohlcovala, soustřeďovala většinu vstupní informace k rozvíjení dramatické zápletky a poskytovala tak dramatikovi příležitost navodit náladu a tempo hry. Podle Freytagovy dramaturgické teorie se má *e.* vyhýbat všemu, co rozptyluje; svoji úlohu připravovat vlastní dramatické střetnutí plní nejlépe tak, když po krátkém úvodním akordu následuje zevrubná scéna, která je rychlým přechodem spojena s následující scénou momentu prvního napětí, jež má charakter motivu, udávajícího směr vývoje a připravujícího → kolizi (Hamletovo podezření se nezmění v absolutní jistotu zjevením ducha). Starší poetiky často učily, že *e.* musí být zahrnuta v prvním aktu, naproti tomu moderní drama *e.* nejednou zcela opomíjí (tzn., že divák se musí v ději orientovat sám), jindy naopak je *e.* na začátku pouze částečná a až v závěru hry je doplněna (→ analytické drama).

Lit.: *G. Freytag*, *Technika dramatu*, Praha 1944. *E. G. Čcholodov*, *Kompozicija dramy*, Moskva 1957. *R. Petsch*, *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3, 1930.

kn

■ EXPRESIONISMUS

(z lat. *expressio* = výraz) – směr nejen literární, ale i výtvarný a divadelní, který se uplatnil ve první čtvrtině 20. století. Zrodil se jako protiklad pozitivismu, naturalismu a impresionismu. Ve výtvarném umění se považují za jeho přímé předchůdce van Gogh, Ensler, Munch, Gauguin, v literatuře Wedekind, Strindberg. Jestliže pro natu-

ralistického umělce byla skutečnost něčím, na co se díval zvenčí, pro expresionistu byla oblastí, do níž se chtěl ponořit, kterou chtěl prožívat zevnitř. Jeden z teoretiků *e.* Hermann Bahr to vyjádřil slovy: "... expresionista znovu otevře ústa člověčenství, dost dlouho jenom stále poslouchal a mlčel: nyní zas chce vyslovit odpověď ducha."

E. vznikl jako pesimistická odpověď na představy, že lze prostřednictvím pokroku dojít ke štěstí, na bezstarostnost, která lehce přecházela přes projevy hluboké společenské krize. Ne náhodou se ujal *e.* především v Německu, kde militaristický režim, příprava války a pangermánské tendence nejostřeji vyhotily společenské rozpory. Období 1910–1920 se v německém umění přímo označuje jako „expresionistické desetiletí“ (K. Edschmid, R. Sorge, A. Döblin, G. Benn, ale i mladý B. Brecht a J. R. Becher).

E. nejde jen o nové umění, chce být především novým životním pocitem, novým poměrem ke skutečnosti. Ukazuje úpadek člověka 19. stol. a chce nastolit věk nového lidství. Vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedince v rozkládající se společnosti. Společenské vady však napadá i satirou, především v dramatech (Sternheim, Kaiser).

Posledním cílem bytí je láskyplné přetavení všeho světa. V kosmickém zážitku člověk nachází proti svému Já bratrství a sesterství. *E.* chce myslit v rozměrech Země a kosmu a vyhlásuje epochu bratrského citu. Všechno je uváděno ve vztah k věčnosti.

Proti naturalismu, který chce napodobit věrně skutečnost, a proti impresionismu, který skutečnost senzualisticky prožívá a zprostředkuje smyslové zážitky, je *e.* uměním výrazu, projevem vnitřních hnacích sil. Jako ve filozofii německého idealismu jde o snahu pronikat intuicí od jevu k podstatě (Husserl, Heidegger), obdobně i expresionisté usilují překonat vnějškovost skutečnosti, chtějí dojít ke konstruktivní prafomě věcí.

V protikladu ke klidnému předvádění a pasivnímu vnímání impresionistů projevuje se *e.* jako směr silného dynamického působení – v tom má blízko k baroku. Chce být drastický, užívá silných kontrastů, je subjektivní, vede k převaze lyriky v próze i v dramatu. Snaha o obecné, substanciální, společné všem lidem vede expresionisty k tomu, že zachycují jen to, jak se situace a události odrážejí v myslí člověka. Věř v ideu, která může přeměnit svět i špatnost lidské povahy a ustavit říši ducha na zemi. Utopicky sní o přeměně společnosti na základě diktatury lásky. Po druhé světové válce vynesla nová vlna zájmu *e.* ze zapomnění. Od počátku padesátých let je usilovně studován a vykládán. Spatřuje se v něm příklad toho, jak se mladá umělecká generace usilovala zachránit před zánikem a chaosem zduchověním člověka a kultury. Nová vlna obav a

úzkosti o osud lidstva, vyvolaná dnes nebezpečím atomové zkázy, nachází v expresionismu spřízněný životní pocit.

Mnoho podnětů *e.* přichází do dnešní literatury zprostředkovaně, např. výboje expresionistické poezie se dostávají k dnešním generacím prostřednictvím T. S. Eliota, F. G. Lorke, Saint-Johna Perse aj., stejně jako v dramatu jsou zprostředkovateli Thornton Wilder nebo Tennessee Williams.

K nám přichází *e.* jako organizované hnutí dost opožděně, uvádí jej po první světové válce Literární skupina a její teoretik František Götze. I v naší literatuře je jednou z reakcí na impresionismus – vedle novoklasicismu povídek Langrových, futuristických Nových zpěvů Neumannových, kubistické strohé věčnosti Božích muk Karla Čapka. Ale už před válkou najdeme v naší literatuře náběhy k expresionismu. F. X. Šalda je sledává v dramatech Františka Zavřela (hlavně ve hře Samson a Dalila) a ještě dříve v Hilbertových Psancích. A stejně i v próze můžeme označit za expresionismem ovlivněné Weinerovy prózy Litice nebo povídky Ladislava Klímy, vydané až ve dvacátých letech.

Vůbec je možno říci, že vlivy *e.* u nás jsou v literatuře silnější mimo organizovanou a k expresionismu se hlásící Literární skupinu. Nejpatrišší jsou v dramatu, kde inscenační styl Hilarův vyvolal v život řadu her výrazně poznamenaných expresionismem. Ten je patrný jak v dramatech zobrazujících krize civilizace (hry Jana Bartoše, bratří Čapků Ze života hmyzu, Josefa Čapka Země mnoha jmen), tak i v protiměšťáckých groteskách, z nichž nejlepší jsou Bartošovi Křkavci a Blatného Ko-ko-ko-dák, i v prvních hrách Vladislava Vančury (Učitel a žák, Nemocná dívka) a Jiřího Wolкера. Nové tvárné postupy, které v evropské literatuře *e.* přinášel (např. uvolnění logiky sdělení, to, co J. R. Becher vyjadřuje konstatováním, že obrazy vybuchují jako alogické bomby), přicházely do naší literatury jiným, pozdějším prostřednictvím.

V druhé polovině dvacátých let se český literární *e.* rozplývá a jeho další vývojové podněty nejsou příliš patrné. Trvalé hodnoty přinesl především v některých dramatech L. Blatného, v prózách Č. Jeřábka, v poezii J. Chaloupky.

Lit.: A. Arnold, Die Literatur des Expressionismus, Stuttgart 1966. H. Babr, Expressionismus, München 1916. Haló, je tady víchr, víchřice (antologie), Praha 1969. A. Schirokauer, Expressionismus in der Lyrik, Berlin 1924. R. Weisbach, Wir und der Expressionismus, Berlin 1973. M. Stark, Literaturlexikon des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1982.

■ EXPRESIVITA

(z lat. *expressiō* = výraz) – aktuální emocionální nebo volní postoj mluvčího, projevující se v jazykové výstavbě výpovědi výběrem a organizací výrazových prostředků. V expresivně motivované aktualizaci věcné stránky výpovědi se uplatňují slova s *e.* inherenční (vnitřní), adherentní (přenesenou) a kontextovou (stylovou). Nositelem *inherentní e.* jsou nápadné formální prostředky, vázané na lexikální jednotky. Patří k nim mimo jiné neobvyklé hláskové kombinace (např. ňouma), určité prvky slovtvorné (např. přípony -ák, -isko aj.). Expresivního charakteru nabývají též slova původně neutrální v závislosti na určitém kontextu nebo situaci. *E. adherentní*, spojená se sekundárními, v různé míře ustálenými významy slova, se zakládá na přenosu pojmenování mezi jednotlivými oblastmi skutečnosti na základě podobnosti (např. „žába“ – děvče). *E. kontextová*, významově nestabilizovaná, vzniká umístěním lexikálního nebo mluvnického prostředku z určité stylové vrstvy do stylově odlišného kontextu. Interference lexikálních a gramatických prvků různých stylistických vrstev se hojně využívá v prózách V. Vančury, K. Čapka, K. Poláčka aj.

V mluvnické výstavbě výpovědi se *e.* vyjadřuje jednak prostředky ustálenými, např. porušování shody v gramatickém rodě (typ „kluku ušatá“), různými posuny v kategorii osoby, čísla a času (např. tzv. plurál skromnosti, onikání, přezens historický apod.), jednak prostředky aktuálními, např. opakováním slov. Z oblasti syntaktické lze sem přiřadit samostatný větný člen, vsuvku, → anakolut, → elipsu, → inverzi, → aposiopezi, některé typy jednočlenných vět apod.

Expresivně motivovaná aktualizace v modální výstavbě výpovědi zahrnuje různé příznakové varianty intonace (např. tzv. řečnické otázky), dále změny slovesného způsobu (např. vyjádření rozkazu pomocí infinitivu, kondicionálu), přidávání různých částic (ať, vždyť) apod. *E.* též podstatně ovlivňuje aktuální členění větné.

Expresivně zbarvené jazykové prostředky všech typů se vyznačují působivostí a názorností, proto se jich nejčastěji užívá ve stylu uměleckém a hovorovém.

Lit.: J. Zima, *Expresivita slova v současné češtině*, Praha 1961.

jh

■ EXPRESIVNĚ ZABARVENÁ SLOVA

vyjadřují volní nebo citový vztah mluvčího ke skutečnosti. Expresivní zbarvení je buď trvalým, zpravidla formálně fixovaným znakem slova, nebo znakem přechodným, závislým na postavení slova v kontextu (→ expresivita). *E. z. s.* jsou protikladem lexikálních prostředků *nacionálních*, vy-

jadřujících jen věcný obsah, prostý subjektivního zbarvení.

Expresivní zbarvení může být kladné nebo záporné. Slova s kladným *e. z.* jsou lichotná, mazlivá (např. domeček), familiární, užívaná v důvěrném rodinném či přátelském styku (např. taťka), domácká (tzv. hypokoristika – obměny osobních jmen, především rodných, např. Jarka), dětská (např. datat) aj.

Záporné expresivní zbarvení mají slova hanlivá (pejorativa). Patří k nim slova zveličelá (tzv. augmentativa, např. chlapisko), dále → vulgarismy, → dysfemismy apod. Typickými expresivními slovy jsou citoslovce, zejména náladová (např. ach) a volní (např. ouha, prr), a slova zdrobnělá (tzv. deminutiva), nabývající v kontextu jak lichotných, tak hanlivých významů. Viz též → ironie, → hyperbola.

jh

■ EXPROMPTUM

(z lat. *expromptus* = pohotový) – krátká básně napsaná rychle, bez přípravy a předběžného promyšlení, pod tlakem bezprostřední inspirace nebo vnější potřeby tvořit. *E.* se objevuje hojněji u těch básníků nebo celých básnických škol, které kladou důraz na „přímé“ sdělení uměleckého zážitku, bez jeho zkresení dlouhým a úporným tvůrčím procesem (poetismus, surrealismus apod.), nebo u škol vysoce oceňujících řemeslnou zvládnutost básnické tvorby, a tedy i rychlost a pohotovost vyjadřování v řeči vázané (lumírovci, především J. Vrchlický).

mc

■ EXTEMPORE

(z lat. *ex tempore* = z času, tj. ihned, bez přípravy) – replika, pronesená hercem improvizovaně (tj. spatra, podle okamžitého nápadu) na jevišti jako vložka do textu, nacvičeného předem na zkouškách. S hereckým *e.* jako prostředkem spontánní komiky, kterou se navazuje kontakt mezi jevištěm a hledištěm a která dovoluje reagovat na aktuální témata dne i prostředí, pracovalo komediální divadlo po celou dobu svého vývoje, nejvíce v obdobích rozkvětu lidového divadla (→ extemporané drama). *E.* byla vždy charakteristická pro výrazný typ hereckých individualit komiků. U nás prosluli svými *e.* zejména Jindřich Mošna (v době obliby letních dřevěných arén v 70. a 80. letech 19. stol.), v meziválečném období pak Vlasta Burian a herecká dvojice V+W (Voskovec a Werich), jejichž *e.* obsahovala zřetelný společensky pokrokový apel.

rč

■ EXTEMPOROVANÉ DRAMA

typ dramatické tvorby, která ve své struktuře počítá s improvizovanými vložkami (→ extempore). Zatímco tzv. → improvizované drama má jako textový podklad pouze dějovou kostru (→ scénář) a jeho text mluvený na jevišti je cele improvizován, základem *e. d.* je již úplný dramatický text, který však obsahuje ještě určitou otevřenost (nedefinitivnost), umožňující hercům vkládat do něho při představení improvizované repliky; nejedná se tedy o vyhraněný žánr, ale o typ dramatického textu, charakterizovaný určitými vlastnostmi. K *e. d.* patří zpravidla i písně (→ kuplet), jež mají charakter vložek, a mohou být proto rovněž volně variovány a aktualizovány.

Vznik *e. d.* spadá do poslední třetiny 18. stol., tj. do doby osvícenské reformy divadla, která byla namířena proti burlesknímu charakteru improvizovaných her a požadovala uvádění pouze kusů s pevným textem (tzv. pravidelné činohry); *e. d.* vzniklo vlastně jako přechodný kompromisní mezi tvar mezi dramatem improvizovaným a pravidelným. *E. d.* se stalo příznačnou formou zejména vídeňského lidového repertoáru od sedmdesátých let 18. stol., oblíbeno bylo ještě po celou první pol. 19. stol. a přežívalo potom dále v zábavném repertoáru letních arén (ve → fraškách a → vaudevillech) až do konce 19. stol.; typ i osud vídeňského *e. d.* se promítal obdobně i na českém divadle.

Možnost extemporování je vždy vázána jen s jistým typem divadla; realizuje se zpravidla pouze tam, kde dominuje výrazná herecká osobnost pohotového komika. U nás byla např. v meziválečném období extempore závažnou součástí hereckého projevu Vlasty Buriana a zejména herecké dvojice Voskovce a Wericha.

kn

■ EXTENZE VÝZNAMU

(z lat. *extensio* = rozšíření) – v lingvistice rozšíření významu slova z hlediska potřeby nové pojmenovací funkce; dochází k němu obvykle na základě existence určitých společných znaků pojmenovávaných jevů (pero), nepřímou také pod vlivem obdobných procesů v jiných jazycích, tzv. sémantické kalky, např. z němčiny vína (rádiová), svíčka (zapaľovací) aj. Zvláštní postavení má příležitostná *e. v.*, k níž dochází často v básnickém jazyce a která je důležitým prostředkem obohacování a → aktualizace jazyka.

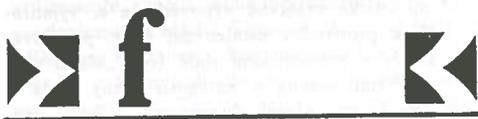
hř

■ EZOPSKÝ JAZYK

(podle klasika → bajky Ezopa) – řeč v jinotajích, alegorická řeč charakteristická rozdvajením významového plánu ve významovou vrstvu základní a v úmyslně utajenou vrstvu významů nepřímých, k jejichž objevení je kromě znalosti příslušného jazyka potřeba ještě znát další mimojazykové skutečnosti (politický kontext, realie, biografická fakta ze života autora aj.). Zatímco základní významová vrstva je určena všem, přenesené významy, o které obvykle především jde, jsou určeny pouze zasvěceným. Velmi často se *e. j.* používalo ke sdělování významů mocensky potlačovaných (cenzurně nebo jinými mocenskými sankcemi).

Přítomnost *e. j.* je v textu signalizována obvykle určitou významovou nesoběstačností základní významové vrstvy, jejími vnitřními nesrovnalostmi, často i přítomností dvojnásobných pojmenování. Srov. z tohoto hlediska např. básně Cíkánova písňalka z Čelakovského Ohlasu písní českých, viz též → alegorie.

mc



■ FABLIAUX

(ze starofr. *fableau* = historie, vyprávění) – epický žánr středověké měšťanské literatury, zvláště francouzské, rozvíjející se od pol. 12. stol. a především ve 13. a 14. stol. Krátké komické povídky psané osmislabičným veršem se sdruženým rýmem vyznačují se dramatickým podáním s hojným zastoupením dialogu. Jádro tvoří někdy pouhá slovní hříčka nebo anekdota. Příběhy bývají frivolní až drsně realistického rázu, zesměšňuje se v nich lidská hloupost a jejich erotické zabarvení hraničí často s obscénností. Dochovalo se asi 150 f. od přibližně dvaceti autorů. Skladatelé byli převážně → žongléři, obracející se k měšťáckému publiku, nebo → menestrelové, přednášející je v prostředí dvorském. S ohlasy f. se setkáme u Rabelaise, v bajkách La Fontainových, v Molièrových fraškách i v novelách Voltairových. U nás např. v Desateru Hradeckého rukopisu (14. stol.).

Lit.: J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris 1893. P. Nykrog, *Les fabliaux*, Kopenhagen 1957.

ko

■ FABULE

(z lat. *fábula* = vyprávění, bajka) – přirozená (empirická) řada událostí, popř. jednotlivá příhoda, kterou lze vyabstrahovat ze → syžetu. Rozlišení *f.* a syžetu pochází od ruské formální školy a umožnilo analyzovat epickou konstrukci díla. V. Sklovskij v Teorii prózy chápal *f.* jako materiál pro syžetové ztvárnění, později však tento protiklad opustil. Sovětská literární teorie 30. let (Timofejev) s rozdílem nepracuje, protože v realistické próze je roztup *f.* a syžetu nezřetelný – nejvýraznější se jeví ve vypravování s tajemstvím. Rozlišení *f.* a syžetu bývá obvyklé v teorii německé (*Geschichte – Fabel*) i anglické (*story – plot*). Soudobá generativně a sémioticky zaměřená literární teorie navazující na V. Proppa (C. Bremond, A. J. Greimas, M. Pop, J. M. Meletinskij) studuje *f.* jakožto „paradigmatickou zásobárnu“ epických postupů, které se konkretizují v syžetu. Podle názoru Hrabákovy Poetiky však toto hledisko opouští dílo a pojem *f.* redukuje na látku, resp. materiál před dilem. Rozdílnost binárních pojmů *f.* a syžetu dokresluje skutečnost, že mohou existovat *formy bezfabulární*, ale ne bezsyžetové (lyrika, antiromán). Rozlišujeme *f. jednoduchou a rozvětvenou*. *F.* jednoduchá se vyskytuje v elementárních formách vyprávění (pověst, pohádka, balada, anekdota, podobenství), s *f. rozvětvenou* pracují velké epické žánry jako románová kronika, moderní saga, epos.

Lit.: V. V. *Kožinovu*, Sjužet, fabula, kompozice, in: Teorijska literatury I, Moskva 1962. N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972. Problémy sujetu – Litteraria XII, Bratislava 1971. V. Propp, Morfológia rozprávky, Bratislava 1969.

pt

■ FACETIE

(z lat. *facētia* = žerty, vtipné nápady) – žánr humoristické literatury vzniklý v renesanční Itálii; krátké směšné vyprávění psané prózou, smyslně laděné, podobné anekdotám s vtipným zakončením. Autorem první knihy *f.* je Poggio Bracciolini (1380–1459). Z Itálie se *f.* rozšířily do Francie (F. Rabelais), Německa (S. Brant), Polska a Ruska (zde se *f.* rozuměly veršované texty k jarmarečním obrázkům, v nichž se zesměšňovala lehkomyšlnost a nestálost žen, neobratnost vesničanů, zaprodanost soudců, pokrytectví a zmlsanost kněží apod.).

ko

FAKSIMOLOVANÉ VYDÁNÍ viz EDICE

FALZA viz PADEĹKY LITERÁRNÍ

■ FANTASTICKÁ LITERATURA

(z řec. *fantastikon* = lichá představa) – souhrnné označení pro literární díla, vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa; oblast *f. l.* je žánrově mnohotvárná, neboť zahrnuje jak romány, povídky a novely, tak i dramata.

Kořeny *f. l.* se sice shledávají již ve folklóru (hlavně v mýtech a v pohádkách) a v literatuře antické a středověké, avšak v těch jsou ještě jednotlivé fantastické prvky motivovány vládnoucím mytologickým nebo nábožensky mystickým pohledem na svět jako na sféru řízenou zákony a silami v podstatě iracionálními; proto lze skutečné počátky *f. l.* ve vlastním smyslu (tj. jako literárního využití individuální svobodné fantazie) spatřovat až v renesanci.

F. l. se od počátku vyvíjela v několika liniích zároveň, čerpajíc přitom v různé míře z látkové i motivické tradice folklórní, starověké i středověké. První linií – společensky kritickou a satirickou – představují díla, v nichž je fantastika prostředkem hyperbolizačním, narušujícím reálné proporce i vztahy a vytvářejícím svět, který je vlastně parodickým nebo pamfletickým obrazem světa skutečného (Rabelais, Cervantes); podobně se uplatňuje fantastika např. i v nejrůznějších formách imaginárního cestopisu (Cyrano de Bergerac, J. Swift), popř. v groteskních a satirických novelách (E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol), pěstovaných s oblibou od romantismu až do současnosti (→ groteska, → satira), apod. Druhou linií sociálně utopickou (→ utopie) zabahuje proslulá Utopie Th. Mora (1516), která byla prvním novodobým pokusem o literární konstrukci ideálního státního zřízení a jejíž tradici pak rozvíjeli zvláště osvícenci (L. S. Mercier, Rok 2440) a utopičtí socialistické (E. Cabet, N. G. Černyševskij): i tato linie, provázená od počátku 19. stol. též polemickým protipólem (tzv. antiutopie), pokračuje až do 20. stol. (H. G. Wells, A. N. Tolstoj). Třetí linie *f. l.*, vyznačující se využíváním a rozvíjením smyšlených látek a motivů ke specifickým literárním cílům, je velmi mnohotvárná; patří do ní velká část → dobrodružné literatury, jež využívá fantazijních prvků, dále → černý román, různá díla literatury romantické a novoromantické a nalezneme tu mnoho z děl tzv. literárního → hororu. V české literatuře 19. stol. dokonce vzniká v tvorbě J. Arbesa zvláštní žánr *f. l.*, nazývaný → romaneto.

Ve *f. l.* 20. stol. se uplatňuje jednak fantastika snová, navazující na tradice romantické (surrealistická próza), a zejména pak tzv. fantastika vědecká, v níž se – po vzoru jejího průkopníka J. Verna – opírá dějová motivace i výstavba o technické a vědecké (popř. pseudovědecké)

teorie, předpoklady a hypotézy; vědeckofantastická literatura (→ science fiction) se dnes stává jednou z nejoblíbenějších oblastí literatury zábavné a proniká již i do tvorby umělecké (R. Bradbury, St. Lem).

Lit.: J. *Bleymebl*, Beitrag zur Geschichte und Bibliographie der utopischen und phantastischen Literatur, Fürth/Saar 1965. R. *Handke*, Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki, Wrocław 1969. J. I. *Kagarlickij*, Čto takoje fantastika, Moskva 1974. S. *Lem*, Fantastyka a futurologia, Kraków 1970. S. *Nikolskij*, Fantastika a satira v díle Karla Čapka, Praha 1978. M. *Schwonke*, Vom Staatsroman zur Science Fiction, Stuttgart 1957. T. *Todorov*, Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970. L. *Vax*, L'Art et littérature fantastique, Paris 1960.

tb

■ FATRAS

(franc. = hromada, haraburdí) – francouzský veršový útvar původu pikardského, obsahující celkem třináct veršů o dvou rýmech (a b a b a b a b – b a b a b). Základní téma básně je vždy formulováno v úvodních dvou verších, následující verše je pak dále rozvíjí. *F. možný* (possible) vytváří smysluplný souvislý text, tzv. *f. nemožný* (impossible) je zřetěžením veršů zcela nesouvislých. Předpokládá se, že *f.* byl původně společenskou hrou, při které bylo zadáno určité téma ve formě dvojverší a úkolem bylo vytvořit v co nejkratší době básně ve tvaru *f.*

Původ *f.* není zcela jasný, pravděpodobně vznikl ve 14. stol. (doložen z roku 1327). Později ve středověku se užíval termín *fatrasie* pro verše záměrně myšlenkově nesouvislé a nesmyslné.

vš

■ FEATURE

(čti fičt, z angl. = rys obličeje, základní rys, stránka; v americké angl. též = nápaditý, přitažlivý, až reklamní) –

1. *původně*, zejména v anglickém a americkém tisku, typ aktuálního novinářského příspěvku, postupně se však termínu začalo užívat také pro podobně zaměřené pořady rozhlasové a televizní publicistiky;

2. *v rozblase a televizi* – žánrový typ dramatizované, publicisticko-umělecké formy, která vychází z → literatury faktu, má společné rysy s → reportáží, dokumentárním pásmem, popř. → agitou (uveďme jako příklad Živé noviny, které obdobnou funkci plnily ve 20. letech v sovětském Rusku). *F.* vnímá a prezentuje přitažlivým a účinným způsobem události, aktuální problémy nebo fakta, které jsou ze společenského hlediska významné. Funkčně přitom využívá historických, vědeckých, kulturních i politických poznatků, odkrývá jejich vzájemné souvislosti, pracuje s prostředky komentáře, reportáže, → zprávy, → interview, → skeče, dramatické scény, písňe, vyprávění i specifické rozhlasové nebo televizní (filmové) techniky, s jejímž rozvojem *f.* postupně vznikala a nabývala vyhraněnější žánrové podoby. Mezi spíčky, vypravěči nebo dramatickými postavami (často autentickými osobami) se většinou nerozvíjíjí dramaticky pojednané vztahy, neboť *f.* nerealizuje příběh, ale soustřeďuje všechny uvedené prostředky k tomu, aby účinně prezentoval zvolený materiál a postihl aktuální souvislosti konkrétní události nebo jevu. V tomto smyslu – jako především žánrového typu rozhlasové publicistiky – se pojmu užívá i u nás;

3. *v nejširším smyslu*, rozšířeném zvláště v americkém kontextu, se *f.* rozumí vedle přitažlivého publicistického materiálu analogicky také obecně

■ FARCE

(franc., čti fars, z lat. farsum a ital. farsa = fraška, žert) – původně ve 12. a 13. stol. krátká komická vložka ve francouzských středověkých církevních hrách, nejčastěji složka → miráklů; na konci 13. stol. podporovaly její tematický rozvoj → fabliaux, ve 14. až 16. stol. se *f.* stává žánrem krátké středověké → frašky, která se prosazuje vedle → morality a → sotie; zakládá se na nevázané, někdy až hrubé satirě na lidské slabosti a neřesti, většinou vychází z časových aktualit a obrací se k nejširšímu obecnstvu. Fabeli *f.* rozvíjejí obvykle tři až čtyři osoby, její rozsah nepřesahuje podle středověkých poetik 500 veršů.

Mezi nejnámější dochované *f.* patří ve Francii Farce du cuvier, ličící manželství, v němž vládne žena, a náhodu, jež manžela z tohoto područí vysvobodí, a především Farce du Pathelin (franc. pathelin = mluvkva, šejdřf), napsaná kolem r. 1464 (autorství se obvykle připisuje P. Blanchetovi); mezi významné autory francouzské *f.* patří zvláště Deschamps, Villon a Rabelais. Ve španělské literatuře vede žánr *f.* k → entremés, v Anglii se *f.* stává označením pro všechny jednoaktové komedie (např. T. Heywooda, 17. stol.). *F.* se šíří také v Německu, kde její vliv zasahuje i satirickou poezii a prózu (Lenz, Goethe); v dramatické literatuře ovlivnila především → masopustní hry H. Sachse (16. stol.), jejichž ohlas lze v této souvislosti najít ještě dnes u M. Frische (Pan Biedermann a žháří) a u F. Dürrenmatta.

Lit.: B. *Cannings*, Toward a Definition of Farce as a Literary Genre, in: Modern Language Review 56, 1961.

kn

divácky úspěšné dílo, např. literární → bestseller, ale třeba též hlavní, divácky očekávaný večerní program televize, nový film, na který již veřejnost napjatě čeká, atp.

Lit.: *J. Mistrík*, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

■ FÉERIE

(z franc. *fée* = víla) – 1. žánr výpravné divadelní hry, v níž se předvádějí neobyčejné, především fantastické děje, při nichž vystupují nadpřirozené, zpravidla pohádkové nebo mytologické postavy (víly, elfové, bohové); *f.* bohatě užívá scénických efektů a triků pohybových, světelných i zvukových, překvapivých proměn jeviště apod. Prvky *f.* se objevují již ve starověku, zvláště v orientálním divadle, lze je nalézt v antickém průvodu na oslavu Dionýsa (→ *kómos*) i ve staré → *attické komedii*. Jako svébytný divadelní žánr se *f.* objevila poč. 17. stol. v Itálii a její výrazové prostředky brzy pronikly do celého evropského barokního divadla; setkáváme se však s nimi již u Shakespeara (Sen noci svatojanské, Bouře), později u Corneille a Moliéra, v 18. stol. např. u Gozziho (Princezna Turandot). *F.* se na evropských divadlech uplatňovala i po celé 19. stol. a přežila prakticky až do 20. stol. (Maeterlinck, Hauptmann, meziválečná divadelní avantgarda), když je však postupně nahrazována a vstřebávána → *revuí*. Ve *f.* se do značné míry uplatňovala též hudba a tak tento žánr poznamenal vývoj specifických hudebně dramatických žánrů, zvláště opery (tzv. férická opera, např. Auberovo Jezero víl nebo Halévyho Růžová víla), ale i operety a baletu;

2. cirkusové představení, které má jistý dějový rámec a využívá různých překvapivých a neuvěřitelných prvků.

kn

■ FEJETON

(z franc. *feuilleton* = lístek) – novinářský žánr: 1. původně označení pro zvláštní přílohu kulturního obsahu (zejména literární a divadelní kritiky), jež bývala v 18. stol. vkládána v podobě volného „lístku“ jako příloha do novin; nejznámější takovou přílohou je Lessingovo *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, vycházející v l. 1751 až 1755 v listě *Vossische Zeitung*. Tuto praxi změnil J. Geoffroy, který začal r. 1800 otiskovat své divadelní referáty v pařížském *Journal des Débats* přímo na spodní části novinové stránky, odděliv je od zpravodajské části listu výraznou grafickou linkou (odtud také český název pro *f. podčárnik*); takto vyčleněná kulturní a společenská část denního tisku, v níž později vycházely

i romány na pokračování (→ *román-fejeton*), převzala tradiční název *f.*;

2. postupně se stal pojem *f.* též žánrovým označením pro nový literárně publicistický útvar, který vznikl a rozvinul se na místě novinového *f.* jako nepřilíš rozsáhlý článek, zaměřený zpravidla ke společenským nebo kulturním aktualitám, často o několika volně spojených tématech, psaný lehkým, zábavným slohem, nezdídka satiricky komentující nebo ironizující příznačné dobové náhledy a události. Proslulými fejetonisty, jejichž tvorba se vyznačovala osobitým autorským stylem a měla široký ohlas i vliv ve veřejnosti, byli např. Th. Gautier, Ch. A. Sainte-Beuve (*Causeries de lundi*), H. Heine, u nás zejména J. Neruda (*Žerty, hravé i dravé*) a K. Čapek (viz též → *sloupek*, → *kurzvíva*);

3. na Západě (především v německé oblasti) se dnes názvu *f.* používá též pro celou kulturní a společenskou část nebo přílohu listu (třeba mnohostránkovou), přinášející kromě zpráv i beletristické příspěvky, recenze a větší kritiky uměleckých děl, aktuální úvahy a eseje, popř. též krátká populární vědecká pojednání a stati cestopisné.

Lit.: *H. Knobloch*, Vom Wesen des Feuilletons, Halle 1962. *J. Veselá*, Fejeton, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974. *K. Štokán*, Umění fejetonu, Praha 1979.

tb

■ FENOMENOLOGIE V LITERÁRNÍ VĚDĚ

(z řec. *phainomenon* = jev; *f.* jako nauka o podstatě jevu, o způsobu zjevování) – teorie, aplikující filozofickou metodologii idealistického fenomenologického systému (E. Husserl) na problematiku literárního díla. Východiskem *f.* jsou kategorie vědomí, zkušenosti a prožitku. Smysl má jen to, co je v korelaci s vědomím. Co je nezávislé na subjektivitě, to nemá podle *f.* smysl. Významy, hodnoty, smysl neodezírámé, nýbrž projektujeme do věcí a díla na „základě“ vžitých konvencí, domluvených znaků nebo citového naladění. Tento základ tvoří tzv. „přirozený“ (naivní) svět našeho každodenního života (*Lebenswelt*, *le monde vécu*), který je v modifikaci i živlem díla – na rozdíl od vědeckého světa, který je výplodem idealizace. „Naivní“ znamená „před-fenomenologický“, tj. samozřejmě, neproblematicky, bezprostředně daný. Dílo je podle *f.* uměleckou rekonstrukcí tohoto světa, přičemž konstitutivní (tvůrčí) moment zůstává utajen, je problémem. Rekonstituci aktivního momentu provádí *f.* deskriptivní složek díla v korelaci k subjektivním ohniskům (intencím), které významům a významovým celkům dávají smysl.

F. původně rozlišuje a) ontologii díla (obecný

ferekratejský verš

teoretický model jevu) a b) ontotvorný způsob existence díla v procesu konkretizace vnímatelem (čtenářem nebo interpretem). Ontologie literárního díla (rozpracovaná polským badatelem R. Ingardenem v díle *Das literarische Kunstwerk*) považuje dílo za útvar vícevrstvý. Rozlišuje vrstvy a) zvukovou, b) významovou, c) schematických aspektů, d) představovaných předmětů – mezi nimiž existuje organická spojitost, strukturální jednota díla. Popisem prožitků, které vstupují do struktury díla (ontotvorným problémem), se zabývá Ingarden v práci *O poznávání literárního díla*. Ahistoričnost a meze fenomenologického přístupu tkví v uzavřeném mýtu filozofického vědomí (J. T. Desanti) a v přehlížení dějinné praxe subjektu.

Lit.: J. T. Desanti, *Fenomenologie a praxe*, Praha 1966. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957. R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. Týž, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. M. Merleau-Ponty, *Oko a duch*, Praha 1971. M. Natanson, *Phenomenology and the Theory of Literature*, The Hague 1962.

pv

■ FEREKRATEJSKÝ VERŠ

antický časoměrný verš, nazvaný po starořeckém básníku komedií Ferekratovi (5. stol. př. n. l.), a jeho novověký ekvivalent. Bývá interpretován jako → logaedická → tripodie se značně volnou první stopou dvouslabičnou, s druhou stopou daktylskou a s třetí spondejskou nebo trochejskou. Např. „Nizký je v prachu byt můj“ (P. J. Šafařík).

x x | - ∪ ∪ | - ∪

mc

■ FIGURY

(lat. *figūra* = tvar) – výrazové prostředky tradiční poetiky a rétoriky, spočívající v odchylkách od norem běžného sdělovacího jazyka. Jejich funkce byla okrasná nebo expresivní. *Zvukové f.* využívají opakování hlásek, slabik a slov na hranicích veršů, větých úseků a souvětí (opakování na počátku: → anafora, → homoioarkton; opakování na konci: → epifora, → homoioteleuton; střídavé: → anadiplose, → kyklos, → epanalepe). Při zvukové shodě a významové odlišnosti mluvíme o → paronomázii, diafoře aj. U *syntaktických f.* sledujeme užívání a vypouštění spojovacích výrazů (→ asyndeton, → polysyndeton) i typy syntakticko-významových vazeb (→ akumulace, amplifikace, → gradace, → antitezé). *Slovosledné f.* spočívají na odchylkách od pravidelného slovosledu (→ anastrofa, → inverze, → hysteron proteron), opakování slovosledných sché-

mat (→ paralelismus), popř. na protikladech opačných schémat (→ chiasmus). *Eliptické f.* vypouštějí z pravidelných tvarů a slov a větých konstrukcí hlásky (→ apokopa, → synkopa, → afereze, → perikopa), slova i části věty (→ elipsa, → aposiopeze) a vedou tak někdy ke gramaticky chybným konstrukcím (→ zeugma, sylepse). Za *myslenkové f.* bývají označovány takové, jež vyjadřují postoj mluvčího ke sdělení (→ řečnická otázka, → apostrofa, → invokace). *Hodnotící f.* prozrazují citový postoj a hodnocení mluvčího, a to buďto kladné (→ eufemismus, meiosis) a zveličující (→ hyperbola), nebo záporné (peiosis) a zmirňující (→ litotes). *F. významového rozporu* vznikají syntaktickým spojením dvou vzájemně se vylučujících jevů (→ oxymóron, → paradox, → katachréze).

V některých pojetích poetiky zahrnují mezi *f.* i → tropy.

Lit.: P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968. G. Genettes, *Figures*, Paris 1966. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*, München 1960.

pb

■ FIKCE

(z lat. *fictus* = vytvořený, smyšlený) – pojem spjatý s otázkami poznávací funkce a s otázkou pravdivosti literárního díla; jeho vymezení kolísá podle rozdílných přístupů k složité noetické problematice. Tradice pojmu *f.* sahá až do antiky, kde se jím označovalo užití neskutečného příkladu nebo přijetí neexistujícího předpokladu, v oblasti literatury pak obecně jakákoliv neshoda se skutečností. Vývoj pojmu na jedné straně vedl k rozšíření jeho obsahu, *f.* pak označuje celý významový komplex literárního díla odlišný od empirické skutečnosti mimoliterární, rozumí se jí tedy v souladu s etymologií výrazu spíše „výtvor“. Na druhé straně, nejčastěji v rámci pokusů o logickou analýzu výpovědi literárního díla, dochází k bližší specifikaci *f.* a odlišují se pak v rámci textu jednotlivé výpovědi podle stupně své fiktivnosti – od vět nepochybně pravdivých („V noci dne 14. června vyšlo vojsko tajně z Prahy a obsadilo Hradčany. Druhého dne kníže Windischgrätz vykřikl nad Prahou obleženost.“ Jirásek) až po věty, jejichž pravdivost je vyloučena, protože v nich vystupují jevy reálné neexistující. *F.* je pak chápána jako „představená skutečnost, vyznačená větami, jež podle předpokládaného hlediska autora nejsou pravdivými soudy nebo silně doloženými hypotézami; ... nemohou být tudíž pojaty jako soudy nepravdivé či neprokázané hypotézy“ (H. Markiewicz).

Otázka *f.* se někdy řeší odlišně v lyrice, která je pak mylně považována za reálnou, nefiktivní, na rozdíl od prózy (K. Hamburgerová). Tomuto

pojetí, popírajícímu rozdíl mezi osobností autora a stylizovaným mluvčím díla (→ lyrickým hrdinou, → autostylizací apod.), vychází do jisté míry vstřícnost ustálení termínu *f.* (fiction) v anglické tradici pro význam „umělecká próza“.

Lit.: K. Hamburger, Logik der Dichtung, Leipzig 1951. R. Ingarden, O dziele literackim, Warszawa 1960. J. Pelc, Wyrażenia imienne a fikcja literacka, in: Studia Estetyczne 4, 1967. Týž, Fikcja i fantastyka, in: Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury TNW XLI, 1948.

mc

■ FILIGRÁN

(z lat. filum = vlákno, grānum = zrno) – průsvitná značka v papíru (obrázek, nápis, písmeno aj.), znak vyrábějící papírny, popř. označení druhu papíru. *F.* je důležitým pomocným vodítkem pro datování časově nesituovaných, na papíře fixovaných rukopisů a tisků, zvláště starších.

vš

■ FILIPIKA

(z lat. Philippica, Philippicae orationes = filipické řeči) – obrazné označení pro bojovnou, plamennou řeč, která svým mravním i formálním patosem připomíná nebo vědomě napodobuje *f.* v jejím původním historickém významu. Základy *f.* položil Démostenés (384–322 př. n. l.), athénský řečník a politik, který proslavil tři mistrné řeči bojovného vlasteneckého obsahu proti makedonskému dobyvateli Filipu II. (odtud označení *f.*). Po vzoru Démostenovů nazval pak i Cicero svých 14 řečí proti Antoniovi řečmi filipickými. *F.* se pak už od dob Ciceronových stává běžným označením pro útočnou řeč. I v psané podobě, jako knižní polemika, patří *f.* svou povahou i podobou spíš do sféry → rétoriky než k literárním žánrům, protože v jejím stylu i způsobu zpracování rétorické prvky převažují. V české literatuře slouží za takový příklad Blahoslavova Filipika proti misomusům (obrana vědeckého poznání a vzdělání před nepřáteli umění a vědy) z r. 1567.

kn

■ FILOLOGIE

(z řec. filein = milovat; logos = slovo) – původně označení pro zálibu v literatuře nebo ve vědě, též označení pro všestrannou učenost spojenou s jazykem. Terminologicky užil slova *f.*, které se objevuje už u Platóna, v novověkém významu poprvé patrně francouzský humanista G. Budé (De philologia, 1530).

F. bývá pojímána v podstatě trojím způsobem.

Nejúže jako tzv. *čistá f.* (něm. Wortphilologie), jejímiž základními disciplínami byly kritika a → hermeneutika. Kritika měla ve *f.* několikrát poslání, výchozí úlohu však plnila textová kritika (srov. → textologie), jejíž cílem bylo rekonstruovat text v jeho původní podobě, rozlišit pravé části od nepravých, popř. nahradit nevhodná místa textu vhodnějším zněním. Tzv. *historická kritika* posuzovala na základě mimetického pojetí obsahu pravdivost díla a *kritika estetická* hodnotila uměleckou kvalitu. Hermeneutika byla původně filologickou naukou o tom, jak slovesnému dílu porozumět. Porozumění znamenalo v hermeneutice jednak v užším smyslu myslit a cítit to, co myslil a cítil autor, jednak v širším smyslu osvojit si duchovní postoj autorův a schopnost v každém projevu tento postoj identifikovat. Hermeneutika používala dvou metod, → interpretace a → exegeze. Interpretací byl cílevědomý výklad (původně cizojazyčného) výrazu nebo textu, vedoucí k jeho dokonalému porozumění a pochopení, zatímco exegeze poskytovala návod a všestranné poučení nezbytné k porozumění textu (původně psanému v mateřském jazyce). Proces interpretace měl několik etap. Vycházel od významu slov a vět, na tomto základě se vysvětloval smysl obrazů a metafor a konečným cílem bylo odhalit původní, dobový smysl celého díla. K pomocným oborům *čisté f.* náležela paleografie (věda o vývoji písma), diplomatika (věda zkoumající historické listiny), dále metrika, rytmika, lexikografie, gramatika, rétorika a epigrafika (nauka o nápisech). Novodobým dědicem interpretace a exegetiky je francouzská textová analýza (explication de texte), angloamerická metoda „pozorného čtení“ (close reading) a interpretační postupy curyšské školy (Staiger, Auerbach).

Širší pojetí filologického oboru vystihuje německý výraz *Realphilologie*. Opírá se o předpoklad, že každý autor je „dítětem svého věku“, vychází z dobových vědomostí, názorů a představ, takže bez jejich důkladné znalosti nelze literárním dílům plně porozumět. Proto *f.* rozšiřuje svůj zájem i na historii, mytologii, filozofii, etiku, kosmologii, topografii apod.

V 19. stol. se rozrostla tzv. *klasická f.* (vedle níž se postupně začaly osamostatňovat i *f.* dalších jazykových kulturních oblastí, např. slovanské, germánské či orientální) v široce pojatou vědu o starověku (německy Altertumswissenschaft). Zabývala se pak i archeologií, uměním, náboženstvím, starověkým právem i politikou.

F. položila základy evropského literárněvědného bádání a lingvistiky. Třebaže ji díla zajímala především z hlediska chronologického, jazykového a stylového, všímalá si i mimoliterárních reálií a rozpracovala komplex organicky spjatých metod a přístupů k literárním dílům. Neobyčejně mnohostranný vývoj *f.* začíná u starořeckých so-

fištů, filozofů Platóna a Aristotela a u alexandrijských učenců (Aristarchos, Apollodóros aj.). Pokračuje přes římské „gramatiky“ (Stilo, Varro) a přes latinský středověk, jehož zásluhou byla většina památek římské epické písemnictví uchována, k velké evropské renesanci 14. a 15. stol., kdy se probouzí filologický zájem o antiku u humanistů všech tehdejších vyspělých evropských zemí (v Itálii Petrarca, Boccaccio, Poggio aj., ve Francii 16. a 17. stol. Budé, Scaliger, v Holandsku Erasmus Rotterdamský, Lipsius, Grotius, v Anglii Bentley a Shaftesbury). Německo prožívá nejplodnější rozkvet *f.* od 18. stol. zásluhou Winckelmannna, Lessinga, Wolfa (autora Prolegomen k Homérovi, 1795), Boeckha, v archeologii Schliemannna a ve filozofii Nietzscheho.

U počátků české klasické *f.* stojí v období renesančního humanismu Zikmund Hrubý z Jelení a Jan Blahoslav. Nejproslulejší z badatelů nové doby jsou J. Kvičala (první profesor klasické *f.* na české univerzitě), J. Král (v oboru antické metriky), ve 20. stol. O. Jiráni, F. Novotný (monografie o Platónovi), K. Svoboda (antická estetika), F. Stiebitz (překladatel poezie a prózy), J. Ludvíkovský a na Slovensku M. Okál.

Lit.: A. Boeckh, Encyclopaedie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, Leipzig 1886. J. Irmischer, Praktische Einführung in das Studium der Altertumswissenschaften, 1954. A. Novák, Kritika filologická, in: A. N., Kritika literární, Praha 1925. B. Ryba, Klasická filologie, in: Československá vlastivěda X, Praha 1931. K. Svoboda, Pojem filologie, in: Sborník přednášek 1. sjezdu čsl. filozofie, filologie a historie, Praha 1929.

pt

■ FILOZOFICKÝ ROMÁN

(z řec. filosofía = láska k moudrosti) – 1. v konkrétním užším pojetí – románový žánr demonstrující formou románů autorovu filozofické stanovisko. Oblíben byl u osvícenců a existencialistů, nejsilnější tradici má ve francouzské literatuře. Předchůdce *f. r.* lze spatřovat ve všech mezích útvarů filozofie a beletrie: v → menippské satíře, → platónském dialogu, v → esejích i utopiích, avšak teprve *f. r.* vdechuje postavám život. Ve *f. r.* jsou sice charaktery postav, průběh děje i způsob vyprávění podřízeny – nezřídka se zjevnou předpojatostí – autorovu filozofickému přístupu a umělecké zobecnění tedy převládá nad individualizací, ovšem nikoli nutně na úkor čtivosti. *F. r.* vyvažuje nezázřivý intelektualismus napínavým dějem, atraktivností, exotičností a bizarností námětů; idejím dodává co nejintimnějšího zabarvení tím, že je ztvárňuje ve formě dopisů anebo vnitřní zpovědi hrdinů. Např.

Montesquieuovy Perské listy (1721), považované Lansonem za první *f. r.* vůbec, podávají osvícenskou satiru na dobové mravy z hlediska dvou Peršanů, kteří se ocitli v Paříži, Rousseauova Nová Héloisa (1761) je románem v dopisech apod. Osvícenské *f. r.* psali též Voltaire (Memnon neboli Lidská moudrost, 1749; Mikromegas, 1752; Candide, 1759) a D. Diderot (Synovec Rameauův, 1762; Jakub Fatalista, 1773). K značně předpojatému zkresení lidského údělu dochází ve *f. r.* existencialistů, oprávcích se zvl. o románové práce S. Kierkegaarda (Svůdcův deník, 1843) a Dostojevského (Zápisky z podzemí, 1864); A. Camus zobrazuje marnost lidské aktivity uprostřed absurdního světa (Mor, 1947) a vyhnanství člověka uprostřed společnosti (Cizinec, 1942). Existencialisticky deformuje psychologii osob také J. P. Sartre v románu Hnus (1938) a v románové trilogii Cesty k svobodě (1945–49). Výrazným *f. r.* v české literatuře je Utrpení knížete Sternenhocha (1928) L. Klímy a Čapkova filozofická trilogie Hordubal (1933), Povětroň (1934) a Obyčejný život (1934), hledající východisko z filozofického relativismu a pluralismu;

2. v nejšířším smyslu se jako *f. r.* označuje každé románové dílo závažného myšlenkového obsahu, např. Rabelaisův Gargantua a Pantagruel, Mannův Doktor Faustus apod.

Lit.: D. Kimpel, Der Roman der Aufklärung, Stuttgart 1967.

pt

■ FIN DE SIÈCLE

(franc. = konec století) – označení uměleckých tendencí a směrů konce 19. stol. ve Francii (podle titulu jedné komedie autorů Jouvenota a Micarda z r. 1888), charakterizující intelektuální a společenskou atmosféru té doby, duchovní klima, v němž krystalizoval životní pocit mladé literární generace, jakýsi bohémský dandysmus, odmítající všechny dosud uznávané hodnoty (v umění, vědě, náboženství aj.) a vyhlášující konec skomírající civilizace (dekadence). V hojně zakládaných poetických kabaretech a klubech ožívají anarchistické nálady, umocněné vyhrocenou senzitivitou a neurotickými duševními stavy revoltující mládeže a zasahující do kruhů literárních, maličkářských, hudebních aj. Prototyp hrdiny trpícího *f. d. s.* vykreslil J. K. Huysmans v románě Naruby (A rebours, 1884, postava aristokrata des Esseinta). Českou paralelu *f. d. s.* představovali básníci a spisovatelé kolem časopisu Moderní revue (Arnošt Procházka, J. Karásek ze Lvovic aj.), vyjadřující ve svém díle specifickou podobu české dekadence.

ko

■ FLORILEGIUM

(lat. = květobraní, klasobraní) – soubor citátů a sentencí z významných autorů. Nejstarší *f.* sestavil v 5. století Ioannes Stobáios jako sbírku výtahů z řeckých autorů, která měla sloužit k výchovným účelům.

V současné literární terminologii ustoupil pojem *f.* → *antologii* jakožto výboru nejlepších prací jednoho nebo více autorů.

mr

FOLKLÓR viz LIDOVÁ SLOVESNOST

■ FOLKLORISMUS

(z angl. folk-lore = vědění lidu) – souborné označení pro záměrné využívání, pěstování a stylizaci folklóru, lidového umění a lidové kultury vůbec v životě soudobé společnosti (→ lidová slovesnost). *F.* se týká rozmanitých jevů kultury hmotné (kroj, nábytek, stavby), společenské (obvyčeje, slavnosti) i umělecké (píseň, hudba, tanec, vyprávění). Podstata *f.* spočívá v tom, že projevy a prvky lidové kultury jsou vypojeny ze svého autentického spontánního života a jsou včleněny do společenského a kulturního systému soudobé urbanizované společnosti – do masových sdělovacích prostředků, řemeslné a průmyslové výroby, institucionální a komerční sítě, individuální umělecké tvorby. Jevy tradiční lidové kultury se přitom mění obsahově i formálně, ztrácejí své původní funkce (např. obřadní, magické, úzce lokální) a dostávají funkce nové, zejména vyslovené zábavné a estetické, reprezentační, politické, národnostní, komerční. *F.* zobecňuje místní a krajové výtvořky, standardizuje je a dává jim celonárodní platnost (např. chodská kozinovská pověst se prostřednictvím literatury a filmu dostala do celonárodního povědomí). Proti autentickému, původnímu folklóru se chápou jevy *f.* jako „druhotný“, „sekundární“ folklór, jako folklór „z druhé ruky“, označují se jako „druhá existence“, „druhotné bytí“ folklóru.

V tomto smyslu se mluví i o literárním *f.* a rozumí se jím převzetí, stylizace, využití a šíření skladeb a prvků (tematických, výrazových) autentické lidové slovesnosti v literární tvorbě. Pojem literárního *f.* tedy odpovídá pojímům „včleňování folklóru do literatury“, „ohlasů“, „převyprávění“ folklóru. Podobně se hovoří o *f.* nebo „neofolklorismu“ i v jiných oblastech umělecké tvorby, hlavně v hudbě a výtvarnictví.

F. se počal rozvíjet hlavně v minulém století souběžně s vědeckým a uměleckým zájmem o lidovou kulturu, v poslední době se rozšířil do mnoha oblastí a je jevem mezinárodním.

Lit.: H. Bausinger, „Folklorismus“ jako mezinárodní jev, in: Národopisné aktuality 7, 1970.

Folklorismus in Europa, in: Zeitschrift für Volkskunde, 65, 1969. V. Voigt, Vom Neofolklorismus in der Kunst, in: Acta ethnographica 19, 1970.

os

■ FOLKLORISTICKÉ TEORIE

(z angl. folk-lore = vědění lidu) – různé způsoby výkladu vzniku, šíření a hodnoty → lidové slovesnosti. Roztroušené a nahodilé záznamy folklórních skladeb – od přísloví a písní až po legendy, pověsti a pohádky – se objevují v literárních památkách od středověku. Soustavný a programový literární a vědecký zájem o lidovou slovesnost a celou lidovou kulturu se však počal rozvíjet až od pol. 18. stol. (Macphersonův podvrh zpěvů domnělého galského barda Ossiana, 1760; Percyho vydání staroanglických balad, 1765; Herderovy *Stimmen der Völker in Liedern*, 1788, aj.). Souběžně se začaly formovat i folkloristické teorie, a to v těsném sepětí jednak s obecnými teoriemi národopisnými, jednak s teoriemi literárněvědnými, neboť na zkoumání lidové slovesnosti se od počátku podíleli jak etnografové, tak i literární vědci, a jen postupně se folkloristika emancipovala v samostatnou disciplínu. Po dlouhá desetiletí se *f. t.* konstituovaly hlavně na půdě bádání nad pohádkami a písněmi, neboť na tyto dva druhy se trvale soustřeďovala největší pozornost.

Romantika viděla ve folklóru poezii přirozenou, spontánní (Naturpoesie) a vědomě ji stavěla proti poezii umělé; zdůrazňovala jeho starobylost, národní podstatu (folklór se živelně rodí „z ducha národa“), vysoký morální obsah a původnost (*produkční* teorie) a chápala jej jako umělecký vzor veškerého básnictví. Pod vlivem J. a W. Grimmů (zejména *Kinder- und Hausmärchen*, 1812–19) se rozvinula romantická teorie *mytologická*, která interpretovala, někdy násilně a svévolně, pohádky i jiné výtvořky jako dědictví dávné předkřesťanské víry, jako trosky indoevropského mytického obrazu světa. Mytologická teorie měla své rozmanité dílčí koncepce (solární, lunární, astrální aj.) a našla stoupence i ve 20. stol. Naši folkloristiku první pol. 19. stol. působily vedle Herderových myšlenek (L. Štúr), grimmovské mytologie a produkční teorie (K. J. Erben, I. Hanuš) zejména také vlivy slovanského bádání (Vuk Karadžić aj.).

Od pol. 19. stol. se formuje teorie *migrační*, již položil základy německý orientalista Th. Benfey (*Pañčatantra*, 1859); *migrační t.* vychází z představy vzniku pohádkových syžetů na jednom místě (monogeneze) a jejich dalšího šíření. Pramen pohádkové tradice nalézal Benfey v Indii („*indická*“ teorie původu pohádek), odkud prý se pohádky stěhovaly různými cestami na evropskou půdu. Další srovnávací výzkumy tuto jednostran-

nou koncepci opravily a ukázaly i na jiné zdroje vypravěčské tradice (starý Egypt, staré kulturní národy Středomoří, Keltové). Migrační komparatistika našla následovníky v mnoha zemích, u nás k nim patřili zejména J. Polívka, V. Tille, J. Horák. Její koncepci nejpodrobněji rozpracovala od přelomu století tzv. *geograficko-historická* metoda, známá i jako „finská škola“. Její zakladatelé a stoupenci (K. Krohn, A. Aarne, J. Krohn, A. Olrik, W. Anderson, S. Thompson aj.) hledali exaktní postupy studia folklóru. K syntetickým výsledkům lze podle nich dojit až po monografické analýze jednotlivých pohádkových, pověstových, legendárních, písňových aj. typů; předpokladem je shromáždit úplný soubor literárních i ústních variant folklórní skladby, jejich rozbor na nejmenší složky (motiv, rys a detaily), vzájemné porovnání a určení místa a času, vzniku skladby a její prvotní hypotetické formy (→ archetypu), dále určit, jakými směry a způsoby se šířila a jak se přitom měnila (regionální, národní, krajové redakce, → oikotypy). Metodologické požadavky „finské školy“ vedly k upevnění mezinárodní spolupráce; vznikla společnost Folklore Felows (1907) a edice Folklore Felows Communications (FFC, 1910), v níž vyšlo dodneška přes 200 svazků; počaly se systematicky budovat folkloristické archívy i soupisy a katalogy, přičemž se největší pozornosti dostalo pohádkám (katalog pohádkových sjezů od A. Aarna z r. 1910 a jeho mezinárodní verze z r. 1928 od A. Aarna a S. Thompsona; čtené národní katalogy, mimo jiné český od V. Tilla z l. 1929 až 1937, slovenský od J. Polívky z l. 1923–32, ruský od N. P. Andrejeva z r. 1929, polský od J. Krzyżanowského z l. 1962–63; podrobné komentáře k pohádkám bratří Grimmů od J. Bolta a J. Polívky z l. 1913–31; monumentální soupis motivů lidové slovesnosti od S. Thompsona z r. 1960 atd.). Slabiny geograficko-historické metody se projeví hlavně v jednostranném zdůraznění migrací a vlivů a v redukci folklórního podání na epická schémata sjezů a motivů. Její postupy jsou však dodnes živé v mnoha zemích.

Bohaté výsledky etnologických výzkumů mimoevropských národů vedly k tomu, že už v druhé pol. 19. stol. formulovali někteří učenci (E. B. Taylor, A. Lang, J. Frazer) teze o polygenetickém vzniku (tj. na více místech paralelně) shod a podobností v lidových tradicích. Tato *antropologická* teorie vycházela z názoru, že analogické představy a poetické obrazy vznikají z všeobecné jednoty lidského ducha, z psychické identity všech ras, národů a jednotlivců. Myšlenky polygeneze a typologického principu v srovnávací folkloristice později obměnili a rozvinuli další badatelé. Někteří ještě více zdůraznili momenty psychologické (W. Wundt, archetypální teorie C. G. Junga), jiní podmínky historicko-sociální nebo obecné

zákonitosti poetického myšlení (V. Šklovskij).

Postupně pronikalo vědomí, že polygenetické a monogenetické pojetí nestojí vůči sobě jako protikladné alternativy, ale že jejich poměr je komplementární a že zejména jednoduché, elementární analogické představy a útvary vznikají nezávisle, kdežto shody složitějších útvarů padají na vrub přímého styku a šíření. Metodologii komparatistického studia folklóru rozpracoval v tomto směru zejména V. Žirmunskij (Narodnyj geroičeskij epos, 1962; Die vergleichende Epenforschung, 1961).

Od poloviny minulého století se dostaly do nového světla rovněž romantické myšlenky o původnosti folklóru: lidová slovesnost a celé lidové umění počaly být vyšetřovány v poměru k písemnictví a vysokému umění. Místo produkční teorie nabylo vrchu pojetí *recepční* (u nás O. Hostinský): lidovými, folklórními se stávají tvůrce jakéhokoliv původu, tedy i literárního, „umělého“, jestliže byly tvořivě přejaty a obměněny ústním podáním (zlidovění, folklorizace) a jestliže v něm trvale žijí delší dobu („kritérium tří generací“). Někteří badatelé výslovně akcentovali klíčovou úlohu literatury pro vznik a šíření folklóru (A. Wesselski, V. Tille). Tyto poznatky dilem vyústily až v názory o odvozenosti folklóru a jeho jednostranné závislosti na tvorbě vyšších společenských tříd a na umělé tvorbě, v mínění, že „lidová duše netvoří, jen reprodukuje“ (E. Hoffmann-Krayer, 1903). Takto vyzněla na přelomu století koncepce o „aristokratickém původu folklóru“ v rámci ruské tzv. *historické školy* (V. Miller), která hledala ve folklórních skladbách přímočarý průmět historických faktů a událostí. Krajiní verzi o odvozenosti folklóru podal ve 20. letech německý národopisec H. Naumann, jenž chápal lidové tradice a celou lidovou kulturu jako směs primitivní pospolitě kultury (primitive Gemeinschaftskultur) a pokleslých kulturních hodnot (gesunkenes Kulturgut); podle něho je „lidová hodnota vytvářena v horní vrstvě“ a jevy lidové kultury jsou „pokleslé kulturní hodnoty až do nejmenších detailů“. Hlubší výzkumy naproti tomu objasnily proces folklorizace a přejímání jako tvořivý akt a vyložily poměr literatury a folklóru jakožto vztah oboustranných výměn a oboplněného obohacování (B. Václavěk).

Stoupenci *funkčně strukturální* metody (P. Bogatyrev, A. Melichertík) otázku pramenů folklórních skladeb pokládali za sekundární a ležící vlastně mimo vlastní pole folkloristiky. Kládli naproti tomu důraz na fungování, realizaci a význam jevů v lidovém podání a chápali literaturu a lidovou slovesnost jako dvě sféry sice navzájem těsně spjaté, ale i svébytné a ovládané rozličnými specifickými zákonitostmi. Folklór je v tomto pojetí akt sociální, váže se na nadosobní tradiční systém, nemá fixovaný tvar a zpřítomňuje se jen sériemi okamžitých variant.

Téměř po celé 19. stol. byla lidová slovesnost chápána a vykládána analogicky k písemnictví jako literární text. Od přelomu století se však pozornost přenášela stále více na zpěváky a vypravěče jakožto bezprostřední nositele a tvůrce folklóru a vznikly o nich v různých zemích podrobné monografie (mezi průkopnické práce patří monografie M. Azadovského z r. 1926 o jedné sibířské pohádkářce; u nás kniha A. Satka o hlucháckém pohádkáři J. Smolkovi z r. 1958). Do pole zkoumání bylo postupně vtahováno i publikum (např. posluchačské kolektivy), zpěvní příležitosti a vypravěčské situace a vůbec celé prostředí, v němž folklór žije. Tato tzv. biologická, ekologická metoda, uplatňující při výzkumu i postupy a techniky sociologické a sociálně psychologické, interpretuje slovesný folklór jako jev syntetický, v němž text tvoří jednotu s prostředky mimojazykovými, přednesovými (gesta, mimika), a lidová slovesnost není pro ni pouhým statickým literárním faktem, nýbrž aktivním procesem.

Lit.: M. Bausinger, Formen der „Volkspoesie“, Berlin 1968. P. Bogatyrev, Souvislosti tvorby, Praha 1971. V. J. Gusev, Estetika folklóru, Praha 1978. J. Horák, Národopis československý, in: Československá vlastivěda II, Praha 1933. K. Horálek, Folklór a světová literatura, Praha 1979. Dž. Kokkijara, Istoriija fol'kloristiky v Jevrope, Moskva 1960 (= C. Cocchiara, Storia del folklore in Europa, Torino 1952). A. Melicherčík, Teória národopisu, Lipt. Mikuláš 1945. J. M. Sokolov, Istoriografija fol'kloristiky, in: Russkij fol'klor, Moskva 1941. B. Václavěk, Teorie písně lidové a zlidovělé, in: B. V., Písemnictví a lidová tradice, Olomouc 1938. M. Lešák-O. Sirovátko, Folklór a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ FONÉM

(z řec. fónéma = hlas, zvuk) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší jednotka zvukového plánu jazyka, mající významotvornou funkci a definovaná jako soubor zvukových a poslechových vlastností umožňujících rozlišovat významy slov. Znalost kombinatorických vlastností a frekvence jednotlivých fonémů přispívá k poznání funkce a formy básnického jazyka. Viz též → morfém, → grafém.

vš

■ FONOLOGIE

(z řec. fóné = zvuk a logos = nauka) – jeden z oborů lingvistiky, věda o struktuře zvukových prostředků jazyka. Vznikla v protikladu k přírodovědně zaměřené fonetice, která se především fyzikálními metodami zabývá studiem artikulace hlásek, jejich seskupováním ve složitější útvary,

bez ohledu na jejich význam a funkci. F. naproti tomu redukuje v zásadě nekonečné bohatství zvuků jazyka na systém fonémů, tj. hlásek s významotvornou funkcí, nezkoumá tedy jednotlivé mluvní akty (→ parole), ale útvary jazyka ve smyslu → langue. Počátky f. (přelom dvacátých a třicátých let tohoto století) jsou spjaty s činností Pražského lingvistického kroužku (N. S. Trubeckoj, V. Mathesius, B. Trnka, R. O. Jakobson aj.), později se utvořily další fonologické školy, především kodaňská (V. Brøndal, L. Hjelmslev), americká (L. Bloomfield, C. F. Hockett, M. Halle) aj. Vysoká obecnost popisu zvukových jevů, opírající se o systém distinktivních rysů jednotlivých fonémů, umožnila aplikovatelnost fonologických modelů i v jiných humanitních vědách, mimo jiné i ve vědě o literatuře.

Lit.: U základů pražské jazykovědné školy, Praha 1970.

mc

■ FORMA LITERÁRNÍHO DÍLA

(lat. forma = podoba, tvar) – souhrn činitelů, které v literárním díle nesou, člení, modifikují a organizují sdělovaný → obsah. Formu, dialektický protiklad obsahu, tvoří a) materiální, tj. smysly bezprostředně vnímatelná stránka díla – zvuky jazyka a grafická podoba, b) významy bezprostředně vázané na lexikální, gramatické a stylistické prostředky jazyka, c) všeobecně abstraktní možnosti strukturační literárního díla, jako styly, žánry, sémantické gesto, rukopis aj. V souvislosti s f. se pak nejčastěji hovoří o f. grafické, zvukové, gramatické, veršové, kompoziční, strofické, syžetové a žánrové. Srov. → dialektika obsahu a formy.

pt

■ FORMALISMUS

(z lat. forma = tvar, podoba) – 1. estetická tendence různých literárních směrů, zejména v krizové epoše buržoazní společnosti, k autonomii literárního díla a k umělecké výlučnosti, charakteristická svou závislostí na idealistických filozofických směrech, zvláště na konvencionálním (názor, že zákony světa neexistují objektivně, ale jsou námi dosazeny) a relativismu. Pro f. přestává být jazykový materiál nástrojem sdělení (komunikace) a stává se sám o sobě předmětem uměleckého tvoření, manipulace nebo experimentu. Tato orientace se prosazuje např. v 19. stol. u → absolutní poezie, → lartpouarlartismu, → parnasismu, později u → čisté poezie i u rozmanitých koncepcí poezie → abstraktní. Technické a organizující složky díla (zápis, akustika, vypravěčské postupy, kompozice, stylistické prostředky) přestávají přitom plnit v hierarchii složek úlohu prostředníka a stávají

se samy složitě konstruovanou dominantou, která ovšem již nezobrazuje (nemodeluje) skutečnost, nýbrž jen poukazuje jako příznak k autorovu tvůrčímu výkonu. Od zrušení, popř. rozrušení tematických vazeb si formalisté slibují pravý a všech „utilitárních příměsí zbavený“ estetický zážitek, dobrodružství smyslu a „nejsvobodnější“ seberealizaci. *F.* tedy hypostazuje spolu s formou také estetickou funkci (popř. i funkci expresivní – zaměření na subjekt výpovědi) literárního díla, jako by nebyla přirozeně zprostředkována a podmněna realizací funkcí ostatních, např. poznávací a apelativní. *F.* adresuje díla úzkému okruhu čtenářů, a tak znemožňuje, aby se dílo začlenilo do společenského organismu a stalo se jím ovlivňovanou i jej ovlivňující složkou. Tím, že potlačuje komunikativní hodnotu díla, ztrácí *f.* zároveň možnost vytvářet díla umělecky pravdivá, lidová, angažovaná a historicky konkrétní, tzn. je v rozporu se základními kritérii socialistického realismu. Umělecký partikularismus *f.* se projevuje odporem k umělecké tvorbě pojímané jako náročný syntetizující akt, schopný rekonstituovat dialektickou jednotu obecného a zvláštního, zákonitého a nahodilého, objektivního a subjektivního, tradičního a novátorského, osobnostního a literárního. *F.* se orientuje jednostranně vždy na jeden z těchto pólů a druhý nihilisticky neguje, takže kolísá střídavě mezi iracionalismem (surrealismus) a krajním racionalismem (strojová poezie, nový román); mezi metodickou deformací všech ustálených norem i konvencí (futurismus) a záměrným zmnožením stereotypů či schémat (dadaismus); mezi kultem náhody a bizarnosti na jedné straně a abstraktně všeobecnými logizujícími tautologiemi na straně druhé (Beckett, Heissenbüttel) atd.

2. *F. estetický* – teorie založená německým idealistickým filozofem J. F. Herbartem (1776 až 1841). Předpokládá, že jednoduché prvky jako tóny, barvy, body, linie jsou esteticky lhostejné. Teprve máme-li alespoň dva prvky, dostavuje se estetický účinek. Estetický soud se tedy týká pouze vztahu (poměru) mezi nimi, tj. formy. Za cíl estetiky považuje analýzu těchto základních možných poměrů. Estetický *f.*, jehož nejstarším předobrazem byl již řecký pythagoreismus, rozvíjeli dále R. Zimmermann, autor díla *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865), a J. Durdík ve spise *Všeobecná aesthetika* (1875). Estetické názory Herbartovy, jež sám estetické dílo nezanechal, vyložil O. Hostinský (*Herbarts Ästhetik*, 1891). Samostatnou obdobu *f.* vytvořil ve dvacátých letech 20. stol. (→ formální metoda) *f. ruský*. Jeho hlavní přínos – ve srovnání s formalismem 19. stol. – tkví v tom, že východiskem k studiu literárního díla začalo být namísto „představ“ slovo (jazyk), což umožnilo využít při analýze lingvistického pojmosloví a uchránit tak vnitřní celistvost díla před statickou atomizací.

3. *F. ruský* → formální metoda.

pt

■ FORMÁLNÍ METODA

též *formalismus ruský* – literárněvědná analytická metoda, rozvíjená v SSSR v desátých a dvacátých letech našeho stol., namířená proti psychologismu, historismu a pozitivismu; za základní materiál umělecké literatury nepovažuje emoce ani obrazy, ale slovo a zkoumá – v blízkém kontaktu s lingvistikou – možnosti jeho aktualizovaného využití v díle. Původně proto dichotomicky odděluje jazyk praktický od „jazyka básnického“, jež nepodléhá zákonu ekonomie sil, ale naopak výpověď ztěžuje a brzdí, aby zesílil estetický vjem zobrazených předmětů i jazyka samotného. Ruští formalisté chápou literární dílo v jeho vnitřní celistvosti, z hlediska jazykového stavebního materiálu a technik spisovatelského „řemesla“ (vliv literární praxe futuristů), ale v odtrženosti od sociálního prostředí. Zavrhlí tradiční protiklad obsahu a formy, pojetí formy jako nádoby, do níž se nalévá tekutina (obsah); dialektika obsahu a formy, významu a jeho nositele jim však zůstala cizí, neboť obdobně jako Herbart pojem formy hypostazovali.

Stoupenci ruské formální školy popírali spjatost své metodologie s filozofií. Ve skutečnosti však provedli obrat od obsahové estetiky hegelovské a marxistické k estetice ovlivněné novokantovským idealismem. Nedoceněním materialistického monismu a leninské teorie odrazu si znemožnili pochopit literární umělecké dílo v jeho konkrétně historické podmíněnosti jako specifickou součást jednotného společenského pohybu. Zákonitostem obecně historickým nadřadili imanentní vývojové zákonitosti literatury a literární dílo s jeho mnohostranným gnozeologickým, etickým a estetickým společenským působením redukovali v podstatě na odosobněný jazykový výtvar – předmět lingvistického studia. Cennější než estetické předpoklady a formalistické literárně vývojové koncepce (podrobené ve dvacátých a třicátých letech v SSSR marxistické kritice) se dnes jeví výsledky konkrétních rozborů z poetiky, versologie, teorie prózy (sýžetové konstrukce), genologie i folkloristiky, uchovávací si trvalou platnost.

Vznik formalistického hnutí v literární vědě se datuje od r. 1914, kdy vyšla Šklovského kniha *Vzkříšení slova*. Ruští formalisté se r. 1919 sdružili v petrohradském Opojazu (Společnost pro zkoumání básnického jazyka) a v Moskevském lingvistickém kroužku. K nejvýznamnějším teoretikům patřili P. G. Bogatyrev (1893–1971) – zakladatel strukturální etnografie, B. M. Ejchenbaum (1886–1959), R. O. Jakobson (1896), V. B. Šklovskij (1893), B. V. Tomaševskij (1890–1957), J. N. Tyňanov (1894–1943) a V. M. Žirmunskij

(1891). Formální metoda působila na český → strukturalismus a na angloamerickou novou kritiku (→ new criticism).

Lit.: J. Barabáš, Algebra a harmonie, in: Estetika 9, 1972. V. Erlich, Russian Formalism, Gravenhage 1955. P. N. Medvedev, Formalizm i formalisty, Leningrad 1934. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. Teória literatúry, Bratislava 1971.

pt

■ FORMULE

mb

(z lat. formula = pravidlo, řád) – zvykem ustálený nebo autoritou stanovený způsob vyjádření, normalizovaný v různém stupni. Podle obsahu a situace existují *f.* přísežní, oddávací, zaklínací, zdvoifilostní, zahajovací, pohádkové a jiné.

V homérských eposech i folklórní epice vůbec se opakují skupiny slov – souvisí to s určením této poezie pro hlasitý přednes.

pt

FORMY JEDNODUCHÉ viz JEDNODUCHÉ FORMY

■ FOTOROMÁN

(podle franc. photoroman nebo roman-photo) – hybridní žánr západní komerční literatury, v němž se spojuje fotografický seriál s literárním příběhem, fotografická obdoba → comics; text (většinou přímá řeč) je do fotografií někdy vepisován jako u comics pomocí tzv. bublin. *F.* je rozšířen v latinských kapitalistických zemích (Itálie, Francie, Jižní Amerika), obrací se ke zcela nenáročnému čtenáři (hlavně k ženám) v týdenních nebo měsíčních sešitech a vychází v obrovských nákladech. Autoři *f.* se snaží vyvolat iluzi, že jde o tiskový záznam skutečného filmu (iluze pohybu, různé úhly záběru), kompozice *f.* má však přesto blíže k publicistice, popř. románu-fejetonu než k filmu. Tematicky *f.* čerpá z „nadčasových“ oblastí lásky, zločinu, úkladů, děj je pravidelně melodramatický a závazně končí happy endem, idealizuje „západního“ muže, který prokazuje svou převahu v nejrůznějších, často exotických prostředích. První *f.* se objevil v Itálii 1947, kdy římský novinář Stefano Reda a milánský režisér Damiano Damiani uskutečnili nápad napodobit → kinoromán a poučili se přitom i na technice comics. Velký komerční úspěch vedl k rozšíření *f.* do Francie (1949) a dalších zemí. V poslední době se někteří autoři *f.* snaží oprostít od šablony, adaptují pro *f.* známá literární díla nebo výjevy z dějin. Někteří teoretikové na Západě si od tohoto vývoje slíbují, že by se *f.* mohl stát časem nástrojem lidovýchovy; tomu ovšem brání ryze obchodní zájmy vydavatelů.

Nezávisle na tomto *f.* a dávno před jeho vzni-

kem uskutečnil nápad ilustrovat románové dílo fotografiemi český spisovatel J. John, a to napřed v časopisecky publikovaném románě Výbušný zlovtvor (1933) a pak v knižním vydání románu Moudrý Engelbert (1940); oba tyto romány John ilustroval snímky ze své sbírky starých fotografií; pro román Pampovánek z r. 1948 počítal už s fotografickým doprovodem k tomuto účelu vytvářeným (kostýmovaní herci olomouckého divadla). John však zemřel dřív, než mohl myšlenku realizovat.

■ FRAGMENT

(z lat. frāgmentum = úlomek, zlomek) – v obecném významu část, zlomek nějakého celku (→ torzo);

1. v literatuře se pojmem *f.* označuje část většího celku, publikovaná samostatně, např. v antologiích, časopisech apod., nebo část šife zamýšleného a nedokončeného díla (K. Čapka Život a dílo skladatele Foltýna);

2. v romantismu jedna ze základních literárních forem, oblíbená zvláště u autorů tzv. jenského okruhu (→ romantismus). Jeho představitelé (A. W. Schlegel, F. Schlegel, Novalis, F. E. D. Schleiermacher) považovali *f.*, kratší prozaický útvar uvolněné kompoziční výstavby vyznačující se z hlediska obsahového většinou programovým rázem, za obzvláště vhodnou formu uměleckého výrazu, spontánního a autentického vyjádření tvůrčího napětí a aktivity. Jeho neukončenost byla teoreticky zdůvodňována (F. Schlegelem) jako důsledek nepřeklenutelnosti příznačné romantického rozporu mezi neomezenou svobodou básníkovy vůle, touhy a fantazie na jedné straně a omezenou konečností uměleckých forem na straně druhé. K nejvýznamnějším dílům tohoto druhu náleží *f.* F. Schlegela, označované též jako „aforismy“, zvláště pak díla Novalisova (román-fragment Heinrich von Ofterdingen). V poetice romantické sehrál *f.* významnou roli především jako výraz tendencí k tzv. otevřeně formě.

Lit.: A. H. Fink, Maxime und Fragment, Wortkunst, Neue Folge 9, München 1934. W. Hülsbecher, Fragment über Fragment, in: W. H., Wie modern ist eine Literatur, München 1965.

tb

■ FRAŠKA

(z lat. farsum, franc. → farce, ital. farsa = žert, fraška) – 1. žánrový typ → komedie, který ve stavbě dramatického děje, zápletky i jednotlivých postav pracuje se situační nebo karikaturní nadšátkou, směřující nejednou k burlesknímu, často zhrublému až obscénnímu dramatickému výrazu. Objevují se tu obvykle výrazné, ale již záměrně

zjednodušené ustálené typy, které nejsou představeny v dramatickém vývoji, podobně také ustálené situace, často i gagy. Komika se těží především z vnějších skutečností (ošklivost, hloupost, koktání atd.).

Původ žánru je třeba hledat již v antickém Řecku, především v lidové dórské komedii, která svého rozkvětu dosáhla na Sicílii. Sicilská *f.* (tzv. flyák), improvizovaný divadelní žánr, který parodoval tragédii, zpracoval literárně Epicharmos. Zavedl do něho uzavřený děj a vypustil → chór. Využíval oblíbené, karikaturně laděné mimické scénky (→ mimus) s postavami z mytologie, jejichž příběhy travestoval (např. Héraklovy), nebo ze soudobého občanského života, jenž byl zobrazován komediálně. Epicharmovy flyáky, užívající především třístopého jambického a čtyřstopého trochejského verše, také anapestů, ovlivnily tematicky, kompozičně i metricky → attickou komedii. Vliv řecké *f.* je zřetelný na jihoitalské → atelláně, ztvárněné literárně až koncem 2. stol. př. n. l. Fraškovitý ráz se uplatňuje také v římských komediích, především u Plauta.

Středověká *f.* se zprvu vyvíjela jako součást → církevní hry, nenavazovala bezprostředně na antickou tradici, uchovala si však jisté vazby s atellánou a mimem. Jako svébytný divadelní žánr se *f.* opět osamostatnila ve 14.–16. stol. V Itálii vrcholí tato tendence → commedii dell'arte, ve Francii vznikla → farce, vytvářely se též různé žánrové formy → mezihry. Později inspiroval vývoj a prostředky *f.* Shakespeara, Goldoniho, Molièra, Holberga aj. *F.* se postupně diferencuje v další žánrové formy, a to zejména na videňském lidovém divadle, kde vznikají koncem 18. stol. *f.* kouzelné a strašidelné, různé fraškovité travestie a parodie a především v 1. pol. 19. stol. oblíbená → lokální *f.* (Nestroy).

Na tuto tradici *f.* navazuje také dramatika 20. stol., kdy se tradiční prostředky tohoto žánru dostávají do úzkého vztahu s prostředky → grotesky, → buffonády, klauniády, → absurdního dramatu, uplatňují se též v tragifraše. – V českém prostředí se *f.* objevuje ve středověku (Mastičkář), v 19. stol. dosáhla široké obliby především lokální *f.* Ve 20. stol. se *f.* podobně jako v jiných zemích uplatňuje především v souvislosti s divadelní avantgardou a žánry satirickými;

2. v *polském kontextu* je termín *f.* (fraszka) označením také pro krátký veršovaný útvar satirického nebo lyrického zaměření, který má svůj původ ve středověké → facetii a přibližuje se → epigramu. Pojem zavedl zakladatel žánru J. Kochanowski (16. stol.), který tvořil *f.* dvouveršové i rozsáhlejší (též několik desítek veršů). Tematicky vycházel z dvorského prostředí, jeho *f.* měly humorný, někdy anekdotický, také reflexivní nebo poučný charakter. Na Kochanowského navazují básníci polské renesance, baroka, osvícenství, ro-

mantismu i autoři pozdější (J. Tuwim, K. I. Galczyński, S. J. Lec aj.), kteří uplatňují v tomto žánru intelektuální slovní vtip, satirické ostří, groteskní pohled, parodii, schopnost improvizace atp.

Lit.: A. *Dživelegov*, G. *Bojadžijev*, Istorija zapadnoevropejskogo teatra, Moskva–Leningrad 1941. J. *Trzynadlowski*, O fraszce, in: Prace polonistyczne XIX, Łódź 1963. Týž, W kregu fraszki, in: J. T., Male formy literackie, Wrocław 1977. L. *Adler*, Die Fraszka als literarische Gattungsform in den Fraszki Jan Kochanowskis, in: Anzeiger für Slavische Philologie, Wiesbaden 1970. kn + pk

FRAŠKA ATELLSKÁ viz ATELLÁNA

FRAŠKA LOKÁLNÍ viz LOKÁLNÍ FRAŠKA

■ FRÁZE

(z řec. *frasis* = řeč, rčení, výrok) – 1. ustálené viceslovné pojmenování (bez hanlivého smyslu);

2. viceslovný obrat, který svou nadneseností neodpovídá označované skutečnosti, čímž je vzbučován zpravidla docela opačný, záporný dojem.

Na rozdíl od → klíšé nejde vždy o výraz automatizovaný a typická pro něj není pouhá otečlost původního významu, ale výslovný nepoměr mezi pojmenováním a realitou (často vědomý ze strany mluvčího); proto zde hraje významnou úlohu kontext. V publicistice je *f.* nejdůležitější; v literatuře se využívá zejména k negativní charakteristice.

Lit.: K. *Čapek*, Kritika slov, Praha 1920. K. *Poláček*, Žurnalistický slovník, Praha 1934. hř

■ FRÁZOVÁNÍ

(z řec. *frasis* = řeč, rčení, výrok) – 1. členění verše rozložením slovních celků. Stálé postavení přízvuku na první slabice slova v češtině do značné míry ovlivňuje charakter sylabotónického verše, takže rytmus verše si vynucuje specifické rozložení slovních celků. Zejména v daktylu a v trocheji se hranice stop a hranice slovu překrývají a stopy se stávají jazykovými realitami.

F. trochejské:

Stříbro vzduchem svítí sladce, 2 2 2 2
jedno vlákno na klobouku. 2 2 4
(J. Vrchlický)

F. daktylské:

Cestička k domovu 3 3
známě se vine... 3 2 (katalexe)
(K. V. Rais);

2. členění promluvy na větné úseky, na jeho pozadí je vnímáno členění básnického textu na verše (→ přesah). mc

■ FREKVENCE

(z lat. frequentia = hojnost, množství), též *četnost* – pojem matematické statistiky a teorie pravděpodobnosti, udávající počet výskytů nějakého jevu v určitém souboru. *F. absolutní* je celé číslo udávající počet výskytů nějakého jevu v souboru. Např. kniha Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna* obsahuje 21 963 slov (lexikálních jednotek), z toho slovo *umělec* se vyskytuje 58krát, tj. má absolutní frekvenci rovnou 58, sloveso *řikat* má absolutní frekvenci 53 atd. *F. relativní* je poměrný výskyt nějakého jevu v souboru, tj. poměr absolutní frekvence k celkovému počtu sledovaných prvků. Jestliže v Čapkově knize je absolutní frekvence slova *umělec* rovna 58, potom jeho relativní frekvence je $58:21\,963 = 0,00264 = 0,264\%$; *řikat* má relativní frekvenci $53:21\,963 = 0,00241 = 0,241\%$ atd. Relativní frekvence umožňuje porovnání výskytu nějakého jevu v různě rozsáhlých souborech. Např. Nerudova arabeska *Byl darebákem* obsahuje 1787 slov, z toho slov o délce jedno písmeno je 167, absolutní frekvence je tedy 167, frekvence relativní je $167:1787 = 0,0934$. Jiná Nerudova arabeska *Za půl hodiny* se skládá z 2515 slov, slov o délce jedna je 220, relativní frekvence je $220:2515 = 0,0875$. Porovnáním relativních frekvencí je možno tvrdit, že Neruda užil v arabesce *Byl darebákem* slov o délce jedna častěji než v arabesce *Za půl hodiny*.

Na pojmu *f.* jsou založeny všechny aplikace → matematických (statistických) metod v literární vědě.

vš

■ FREKVENČNÍ SLOVNÍK

uspořádaný seznam slov (lexikálních jednotek) vyskytujících se v určitém textu (textech) a doplněný jejich → frekvencí, tj. počtem výskytů v tomto textu (textech). Podle cílů, kterým má *f. s.* sloužit, se zjišťuje i frekvence slovních kmenů, předpon, přípon, slovních druhů, → index opakování aj. Uvedené údaje se zjišťují konkrétním statistickým zpracováním výchozích textů, volených podle povahy vytvářeného *f. s.*

Z hlediska rozsahu a výběru výchozího materiálu existují různé typy *f. s.*: a) určitého textu, např. románu, povídky, básnické sbírky, rozsáhlejší básně apod.; b) autora, resp. jeho prozaických, básnických aj. textů; c) stylu, žánru, tématu apod., tj. vycházející z textů uvedených kategorií; d) jazyka, tj. vycházející z textů pokrývajících všechny druhy jazykových projevů; e) psaných, resp. mluvených textů.

Složitou otázkou v teorii a praxi *f. s.* je právě volba výchozích textů, tj. jejich charakter a množství. Vytváří-li se *f. s.* jednoho textu, resp. textů

určitého autora, je tím jednoznačně udán i výchozí materiál. Ovšem při vytváření *f. s.* stylu, tématu, jazyka apod. je nutno volit texty reprezentující příslušnou kategorii z hlediska kvalitativního i kvantitativního. Nelze ovšem zpracovat všechny texty určité kategorie (styl, žánr aj.); proto se na základě jazykových, literárních a statistických kritérií určuje jejich reprezentativní výběr, který je podroben vlastnímu zpracování.

F. s. vychází z poznatku, že vztah mezi členy téhož jazykového společenství je nejen v tom, jakých jednotek používají, ale též jak často jich používají; v tomto smyslu *f. s.* poskytuje údaje pro studium různých jazykových plánů z hlediska obecného i individuálního, podklady pro jazykovou a literární stylistiku, textologii aj., a tím i ke studiu umělecké noetiky tvůrce, zvláště z hlediska aplikací → matematických metod v jazykovědě a literární vědě. *F. s.* jsou využívány i pedagogikou (rychlé osvojování slovní zásoby), stenografií (konstrukce ekonomických těsnopisných systémů), psychologii apod.

F. s. byly sestaveny pro většinu jazyků (angličtina, francouzština, němčina, španělština, ruština aj., u nás pro češtinu i slovenštinu), rovněž i pro jednotlivé funkční styly, resp. významné autory (např. *f. s.* Puškinův, Goethův aj.).

V poslední době se *f. s.* sestavují i pomocí samostatných počítačů, zvláště v souvislosti s jejich využíváním pro strojový překlad, anotování a indexování textů; v literární vědě se nyní nejčastěji spojují s autorskou → konkordancí a vycházejí z vědomí společenské stratifikace jazykového systému dané doby.

Význam *f. s.* pro literární vědu spočívá v tom, že poskytují úplný soupis lexikálních jednotek určitého textu, autora, stylu, žánru apod., který je východiskem a porovnávacím materiálem pro nejrozsáhlejší literárněvědné analýzy (→ rank, → Zipfův zákon).

Lit.: J. Jelínek, J. V. Bečka, M. Těšitelová, *Frekvence slov, slovních druhů a tvarů v českém jazyce*, Praha 1961. J. Mistřík, *Frekvencia slov v slovenčine*, Bratislava 1969.

vš

■ FRENETICKÁ LITERATURA

(z fr. frénétique = zběsilý, hřmotný) – označení pro romantická díla francouzské literatury 20. a 30. let 19. stol., která útočila přehnanou drastičností na představitost a nervy čtenáře; je pro ni příznačné zdůrazňování odpudivých detailů a drsných výjevů, které jsou vkomponovány do normálního, reálného pohledu na skutečnost a zaměřeny k šokování čtenáře.

Vliv na formování *f. l.* měla obliba → černého románu, znovuoživená kolem roku 1820; *f. l.* představuje uvnitř romantismu jeho neváznou, leh-

kou polohu, projevující se nejen v sklonu ke skepticismu, nýbrž i ve smyslu pro parodii a pamflet. Počátky *f. l.* jsou spjaty s mladistvými díly V. Huga, H. de Balzaka, k předním představitelům náleží zejména J. Janin, jehož román *Mrtvý osel a gilotinovaná žena* (1829) měl obrovský vliv na literaturu té doby i mimo hranice Francie, zvláště v Rusku ve 30. letech minulého století.

Lit.: P. C. Castex, *Frénésie romantique*, in: *Les petits romantiques français*, Paris 1949. R. Grebeníčková, *Frenetická literatura a roman-feuilleton*, in: *Dějiny francouzské literatury*, Praha 1966. V. V. Vinogradov, *Romantičeskij naturalizm, Žjul Žanen i Gogol'*, in: V. V. V., *Evolucija russkogo naturalizma*, Leningrad 1926.

tb

FREUDISMUS viz PSYCHOANALÝZA

■ FUNKCE LITERATURY

(z lat. *fūctiō* = úkol, činnost) – rozmanité úlohy, které literatura plní. Literární dílo je mnoho-funkčním útvarem, jehož *f.* se realizují společně a ve vzájemném střetávání. V zásadě zahrnuje literární dílo dva druhy *f.*: a) *interní f.*, tj. úlohy jednotlivých složek uvnitř díla, plněné vzájemně mezi sebou i vzhledem k celku, b) *externí f.*, tj. společenskou aktivitu díla. Přitom ovšem interní i externí *f.*, které jsou v dialektické jednotě, nelze vždy příkře rozhraničit, a to již proto, že interní *f.* jsou interpretovatelné toliko z externích pozic, a naopak externí *f.* jsou interními funkcemi primárně konstituovány.

Při definování termínu *f.* lze rozlišit zhruba trojí přístup: a) matematický a logický, podle něhož se funkcí rozumí operace přiřazující každé uspořádané *n*-tici argumentů právě jeden objekt (tzv. hodnota funkce). Nejbliže k tomuto – literární vědě zdánlivě dosti cizímu pojetí – má chápání *f.* u ruské formální školy (→ formální metoda), pokud se zabývala fonologickými analýzami a vzájemným sepětím prvků v esteticky účinný organismus (Šklovskij, Propp). Odtud se inspiroje i → generativní poetika a literárněvědná aplikace teorie automatů; b) přístup z hlediska jazykového znaku a z hlediska komunikačního procesu. Základní *f.* v tomto smyslu rozlišil Bühler (*Sprachtheorie*, 1934) na *f. zobrazující*, nověji referenční či poznávací (jazykový znak funguje vzhledem ke skutečnosti, jež je jím označována), *f. expresivní* (vztah výroku k mluvčímu subjektu) a *f. apelativní*, nověji též konativní, popř. výchovná (zaměření promluvy na vnější subjekt). K podrobnější klasifikaci lze dojít, jestliže se vezmou v úvahu i další faktory komunikačního procesu, vedle označované skutečnosti, autora a adresáta také kód (*f. metajazyková*),

kontakt autora s adresátem (*f. fatická*) a sdělení samo (*f. poetická*); c) paralelně, ale z širšího hlediska pracuje s pojmem *f.* marxistická teorie literatury. Chápe *f.* zejména jako typy společenské aktivity literárních děl. Vyzdvihuje *f.* poznávací, výchovnou a estetickou.

Poznávací funkce je schopnost literárního díla zobrazovat a zpřístupňovat předmětnou mimoliterární skutečnost, kterou v běžném životě akresluje iluze, konvence a různá tabu. Poznávací *f.* nejužší spojuje uměleckou literaturu s vědou a filozofií, obě formy společenského vědomí však mají specifické zaměření a používají specifických prostředků (→ jazyk umělecké literatury, → styl umělecký). Na rozdíl od vědné literatury, využívající při výkladu skutečnosti diskursivních postupů, analýzy a klasifikace, literatura umělecká poznává – v těsném sepětí s estetickými účinky – tím, že podává informace přístupné smyslům a syntetické (typizace). Poznávací hodnota literárního díla přitom nezáleží v pravdivostní hodnotě izolovaných motivů, ale v ústrojném sepětí jednotlivých složek díla, z nichž každá sama o sobě může odkazovat ke skutečnosti v různé míře podle kontextu a podílu při realizaci vlastního záměru. I sémanticky mylná (fantaskní) vyjádření mohou sehrávat pozitivní roli při konstituci výsledného uměleckého sdělení a poznání, při sugesci určitých životních postojů, které společenská praxe buď potvrdí jako perspektivní, nebo odhalí jako nepřiměřené a zpátečnické. Poznávací *f.* vystupuje ve světové literatuře do popředí se vznikem realismu a jeho hlavního žánru – románu; naopak její dosah popírají konvencionalistické, formalistické a fenomenologické směry, absolutizující fiktivní povahu literárního díla.

Výchovné působení literatury spočívá ve schopnosti změnit jednání, postoje, hodnotový systém a popř. světový názor čtenáře. Realizuje se zásadně ve dvou rovinách. Jednak formou speciálního příkladu, který je v literárním díle tematizován buď jako kladný nebo záporný hrdina, projevující se v konkrétních dějových peripetiích, nebo v lyrice zdůrazněním emotivních a apelativních složek (lyrika osobního vyznání, agitka). Na komplikovanost výchovného působení literatury přitom poukazuje již skutečnost, že „kladný“ hrdina (např. kovboj v brakové literatuře, mučedník v literatuře náboženské) může mít objektivně reálnější společenský dopad, a naopak hrdina zobrazený jakožto záporný může reprezentovat např. ve vyšší fázi společenského vývoje progresivní hodnoty. Výchovné působení je tedy dáno střetáním hodnotových norem konstituovaných z díla a hodnotových norem daného společenství, k němuž patří i vnímatel. Ve druhém, širším smyslu však výchovné působení literatury vyplývá již z faktu, že každé umělecké dílo, i v případech, kdy explicitní výchovné prvky neobsahuje (např.

popisná lyrika), je samo kulturní hodnotou a stupňuje nebo popř. narušuje kulturu čtenářova vnímání skutečnosti a uvažování o ní. Výchovná funkce vystupuje do popředí v bajkách, legendách, exemplech, gnómách a příslovích, v literatuře agitativní, tendenční, souvisí s problematikou → angažovaností a → stranickosti.

Estetická funkce (estetické působení, estetický prožitek) není chvilkovým pocitem libosti nebo nelibosti, ale složitým a do značné míry vědomým procesem, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh. Literární dílo jako estetický objekt patří k nejbohatším a nejrůznovějším estetickým objektům vůbec, jak pro rozsah komponent, tak pro významotvorné možnosti jazyka. Vztahy uvnitř díla jsou ve srovnání s věcnou literaturou mnohostrannější a implicitnější, zakládají se ve vzájemném zrcadlení a v uvolňování potenciálních významů. Estetická funkce vzniká v souhře obsahových a formálních činitelů i vnějších podmínek; s funkcemi ostatními souvisí jako jejich nadstavba. Její specifčnost oproti ostatním, praktickým funkcím literatury spočívá v tom, že umožňuje navozovat jednotící postoj ke skutečnosti jako k celku, nikoli jen k jednotlivému jejímu úseku. Přítom mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, mezi literaturou uměleckou a věcnou není pevného předělu. Estetickou funkci z kontextu *f.* ostatních a z dobových závislostí vytrhují zvláště směry formalistické, vycházející z Kanta a Herbarta, koncepty → absolutní poezie, → čisté poezie aj. Odsouvají tím však literaturu na okraj společenského zájmu, protože ji zbavují možnosti esteticky přetvářet konkrétní život a oslabují bohatství významových hodnot literatury. Funkce sdělovací (praktické) vždy estetické *f.* konkurují, dají se však účinně realizovat v rámci uměleckého díla toliko jako součást estetického objektu.

Lit.: K. Büchler, *Sprachtheorie*, Jena 1934. R. Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966. Týž, *Místo estetické funkce mezi ostatními*, tamtéž.

pt

■ FUNKČNÍ STYLISTIKA

jeden z hlavních směrů → stylistiky jazykovědné; zkoumá výběr a organizaci jazykových prostředků v závislosti na komplexu slohotvorných činitelů, klasifikuje funkční jazykové styly a podává charakteristiku jednotlivých stylových vrstev a typů. V souhrnu objektivních a subjektivních slohotvorných činitelů dominuje funkce, účel projevu. Prostě sdělné, odborné, informativně agitativní a esteticky sdělné funkci spisovného jazyka odpovídají tzv. funkční styly: → hovorový (běžné

dorozumívací), → odborný, → publicistický, → umělecký. Každému *f.* stylu přísluší specifická stylová vrstva, tj. soubor charakteristických jazykových prostředků, např. hláskových, tvarových, lexikálních, syntaktických apod. Výběr a uspořádání jazykových prostředků v projevech daného *f.* stylu se řídí souborem specifických norem, tvořících tzv. stylový sloup. Relativně volný, vnitřně značně diferencovaný charakter má zejména stylový typ umělecký. *F. s.* se zabývá i problematikou slohových postupů (popisný, vyprávěcí, výkladový a informativní) a útvarů (popis, vypravování, úvaha apod.), otázkami kompozice atd.

Zárodky funkčního pojetí stylu se objevují už u antických autorů (např. Cicero, 1. stol. př. n. l.), v klasicistní teorii tří stylů (N. Boileau, M. V. Lomonosov), na počátku 19. stol. u W. von Humboldta (→ genera dicendi). *F. s.*, vycházející z principů moderní lingvistiky (F. de Saussure, Ch. Bally), reprezentují A. N. Gvozďev, V. V. Vinogradov, E. Rieselová (SSSR), H. Kurkowska, S. Skorupska (Polsko), K. Ničeva (Bulharsko), u nás především V. Mathesius, B. Havránek, K. Hausenblas, A. Jedlička, J. Mistrík, E. Pauliny aj.

Lit.: K. Hausenblas, *Základní okruhy stylistické problematiky*, in: *Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*, Praha 1963. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmánková, *Základy české stylistiky*, Praha 1970. A. Jedlička, *Spisovný jazyk v současné komunikaci*, AUC, Philologica, Praha 1974.

jh

■ FUTURISMUS

(z lat. futūrus = budoucí) – směr v literatuře, výtvarném umění, divadle a filmu první čtvrtiny 20. stol., považovaný za iniciační zdroj veškerých avantgardních směrů (→ avantgarda); usiloval o reformu umění a lidské aktivity vůbec, jež by byla adekvátní dynamickému charakteru moderního života, proklamoval rozchod s minulostí, se všemi tradičními hodnotami a normami v oblasti umění, kultury i společenského života a požadoval vytvoření nových forem umělecké výpovědi o světě industriální epochy a urbanistické techniky.

F. se jako výraz živelné revolty anarchisticky orientované vrstvy měšťácké inteligence proti současným buržoazním pořádkům formoval pod vlivem některých podnětů filozofie F. Nietzscheho (glorifikace síly a expanzivnosti) a H. Bergsona (kritika poznávacích schopností intelektu). Negaci tradičních hodnot, norem a konvencí, do níž *f.* promítal svůj opoziční postoj k buržoazním pořádkům, odpovídalo v oblasti umění programové narušování dosavadních estetických a poznávacích kontextů, jež mělo vyvolávat v konzumen-

tovi konfliktní situaci a tím ho vymaňovat z nevyklých kulturních a společenských stereotypů; poezie, již bylo přisuzováno dominantní postavení, byla koncipována jako popření všech elementárních zásad jazykového úzu: proti tradiční skladbě bylo kladeno slovo osvobozené z konvencí gramatických konstrukcí, schopné vyjádřit bezprostředně svět moderní civilizace, např. onomatopoiemi a kakofonií hukot strojů, letadel, zvuk automobilů, nebo působit na čtenáře vizuálně pomocí různých typografických experimentů. *F.* zrušil interpunkci, omezoval adverbia a adjektiva ve prospěch substantiv a sloves jako kategorií lexikálně schopných vyjádřit dynamičnost předmětného světa, odmítal tradičního lyrického hrdinu a psychologismus vůbec jako neadekvátní k vyjádření prožitku člověka v situaci moderního technického století s jeho kolektivismem a dezindividualizací.

Počátky literárního *f.* jsou spjaty se jménem italského básníka a dramatika F. T. Marinettiho a jeho Futuristickým manifestem, publikovaným r. 1909 v pařížském Figaru. Italský *f.* pro svůj radikalismus, vyúsťující k výzvám zničit kulturu minulosti a ke glorifikaci války jako očištné lázně lidstva, měl jen krátkodobý význam; po nástupu fašismu, který přivítali spolu s Marinettim i někteří další básníci tohoto okruhu, se dostává na okraj literárního dění a také evropského literárního zájmu.

V evropském literárním kontextu lze o *f.* hovořit jen jako o obecném směřování; je považován za jednu z forem obecného hnutí, za nejradikálnější projev reakce na symbolismus; jeho vliv se projevil v → dadaismu a → surrealismu, v české literatuře se o *f.* hovoří též v souvislosti s okruhem Almanachu na rok 1914 (St. K. Neumann, bratři Čapkové, O. Theer), v polské např. v souvislosti s futuristickými kluby, ovlivněnými již futuristy ruskými. Ruský *f.*, který se vyhranil do několika skupin a větví, představuje z hlediska programového i vývojového originální modifikaci původních podnětů (→ kubofuturismus).

Lit.: B. Crémieux, Panoráma soudobé literatury italské, Praha 1930. V. Choma, Od futurizmu k literature faktu, Bratislava 1972. Futuryzm i jeho warianty w literaturze europejskiej, Wrocław 1977. B. Jangfeldt, Majakovskij and Futurism 1917–1921, Stockholm 1976. Z. Matbauer, Umění poezie, Praha 1964. M. de Micheli, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. Problémy literárnej avantgardy, Bratislava 1968. P. Winczer, Poetika básnických smerov v polskej a slovenskej poézii 20. storočia, Bratislava 1974.

■ FYZIOLOGICKÁ ČRTA

(z řec. *fysis* = příroda, *logos* = slovo, nauka) – prozaický žánr typický pro příslušníky tzv. přirozené (naturální) školy v ruské literatuře čtyřicátých let minulého století. Obrázek ze života bez ucelnější fabule, zato s vystižením životních podmínek a prostředí psali začínající tehdy prozaici Gončarov, Turgeněv, Dostojevskij, Gercen aj. Ve středu zájmu autorů *f. č.* stály tehdy kupecký stav a venkovský lid, sledované se silným zájmem etnografickým a později i sociologicko-ekonomickým. Vzorem kromě Gogola byly obdobné tendence ve francouzské literatuře, tvorba mladého Balzaka a sborníky *f. č.*, na nichž se podílela řada autorů, především Velkoměsto (1842–1843), osmivazkové dílo Francouzi sami sebou vykreslení (1840–1844), Dábel v Paříži (1815–1846) aj. Viz → naturální škola.

vl



■ GAG

(z angl., čti geg) – nečekaný prostředek situační komiky, který je nedílnou součástí improvizovaných komediálních žánrů od antického → mimu až po němou filmovou grotesku, v níž dosáhl *g.* své vrcholné, nejúčinnější podoby (Frigo, Laurel a Hardy, Chaplin).

kn

GALANTNÍ LITERATURA viz PRECIÓZNÍ LITERATURA

■ GAVENDA

(polsky psáno *gawęda*) – polský termín pro prozaický žánr pramenící v živém vyprávění. V umělé literární žánr se *g.* vyvinula na území Polska v třicátých letech minulého století. Největší rozvoj *g.* nastal v letech 1832–1862. Jejimi specifickými znaky jsou amorfnost, spontánnost, kuriózní, překvapivé informace, otevřená kompozice, nedostatek chronologického řazení, nahrazovaného asociacním spojením, polarizace mezi naivitou a humorem. Důležitou složkou *g.* a zároveň svorníkem spojujícím vyprávění v jeden celek je vypravěč, za něhož se autor schovává. Příběh čerpá z prostředí šlechty, odkud pochází i vypravěč sám; odtud se v *g.* ocitá lokální kolorit a stylizace v živý jazykový projev. K nejnámějším dílům tohoto druhu patří *Pamiętky Soplicy* Henryka Rzewuského (1839). Mezi díla trvalých básnic-

tb

kých hodnot věnil *g. A. Mickiewicz* (v dílech *Dziady* a *Pan Tadeusz*).

Lit.: *Z. Szymdłowa*, *Spoken and Literary Tale*, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* X, 2 (19), Łódź 1968 (tam další literatura). *K. Krejčí*, *Heroinomika* v básnictví Slovanů, Praha 1964.

pk

■ GAZEL

(z arab. ghazal = pavučina) – termín islámské poetiky označující lyrickou formu složenou z 5 až 15 dvojverší s jednotným metrem a jediným, mnohdy identickým rýmem podle schématu a b a b a c a d a x a. Tematika *g.* je erotická, bakchická, mystická nebo filozofickoreflexivní. U pozdějších básníků (hlavně světoznámého perského básníka Háfizze ze 14. stol.) se *g.* stává básní polytematicky kombinující všechny uvedené motivy a ustaluje zprvu jen sporadicky se vyskytující zvyk, že autor sám sebe oslovuje svým básnickým jménem v některém ze závěrečných veršů. Ve střední Evropě se *g.* objevil za romantismu (*F. Schlegel*, *Goethe*) a jako kuriozita v 19. stol. také v české poezii, např. u *Vocela*, *Šolce*, *Vrchlického*.

pt

GENEALOGICKÁ METODA („VLIVOLOGIE“) viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VEDE

■ GENERA DICENDI

(lat. = druhy řeči) – schematické rozdělení výrazových prostředků a celkového stylu mluveného, popř. psaného projevu, pocházející z antické rétoriky (*Cicero*, *Quintilianus*).

Podle okolností, obsahu a funkce se rozlišovaly tři základní styly a jim odpovídající prostředky: a) nízký, lehký styl (*genus tenue, subtile*) – jednoduchý, klidný, prostý. Užíval se v běžném dorozumívacím styku a opíral se o hovorovou formu jazyka; b) střední styl (*genus medium*) – půvabný, líbivý; přiměřeně uplatňoval různé druhy rétorických figur, poskytoval v poutavé formě zajímavou informaci, poučení apod.; c) vysoký, těžký styl (*genus sublime, grande*) – patetický, vzrušený, slavnostní; užíval nejpůsobivějších rétorických prostředků (např. rytizované formy, zvolání apod.), apeloval na cit i vůli posluchačů. Běžně se vyskytoval ve veřejných vystoupeních politických, soudních a jiných.

Starší literární teorie, zejména klasicistní (*N. Boileau*, *M. V. Lomonosov*, *J. Jungmann*), rozšiřuje toto stylové schéma i na oblast poetiky, resp. stylistiky (→ styl).

jh

■ GENERACE LITERÁRNÍ

(z franc. *génération* = pokolení) – tradiční literárněhistorická periodizační kategorie; označuje věkově víceméně homogenní, v některých obecných rysech (např. mentalita, světonázorové tendence) relativně jednotnou, vnitřně však složitě diferencovanou a dynamicky se vyvíjející skupinu autorů, jejichž dílo svými ideovými znaky, stylem a estetickými hodnotami tvoří novou etapu → literárního procesu. Doba působení jedné *g. l.* se udává rozdílně, např.: 8–20 let (*H. Peyre*), 29 až 38 let (*H. von Müller*) apod.

Specifický ideově umělecký profil jednotlivých *g. l.* determinují především sociologické a kulturní faktory: shodný ráz výchovy a vzdělání; shodné sociální postavení, popř. původ; obdobné politické a životní zkušenosti (např. revoluce, války); vliv dobových filozofických a uměleckých proudů, popř. významných osobností; shodný vztah k literárním tradicím aj. Integraci *g. l.* mohou napomáhat i společné publikační akce (např. vydávání almanachů, časopisů), osobní svazky jejich příslušníků, mezigenerační střetnutí apod. Přesto se *g. l.* zpravidla vnitřně štěpí na jednotlivá opoziční sdružení (např. Literární skupina – Devětsil), na různé tvůrčí skupiny a školy, představující rozdílné umělecké tendence a → směry literární.

V určité fázi literárního vývoje obvykle existují tři generace vedle sebe: nejstarší, odumírající; střední, dominující; nejmladší, nastupující. Vztahy mezi jednotlivými *g. l.*, podléhající rozmanitým historickým proměnám, lze schematicky rozdělit na antagonistické, které vznikají zejména mezi bezprostředně následujícími *g. l.* (např. lumírovci – generace devadesátých let), a neantagonistické (např. májovci – lumírovci).

Positivisticky orientovaná literární věda 19. stol. (*O. Lorenz*, *K. Kummer*, *R. M. Meyer* aj.), přeceňující význam biologických činitelů, spatřovala v generačních konfliktech, v zápasech „otců“ a „synů“, rozhodující moment ideového a uměleckého vývoje, a proto užívala kategorie *g. l.* jako základního, často mechanicky aplikovaného periodizačního prostředku.

Při označování *g. l.* se mohou uplatnit zřetelé historicko-chronologické (např. *g.* devadesátých let), v jiných případech se vychází ze společného „generačního pocitu“ (např. tzv. ztracená *g.* v americké literatuře), z filozofické orientace (např. pragmatická *g.*) nebo se pojmenování odvozuje z názvu uměleckého směru (např. romantická *g.*), ze jména významného představitele (např. *wolkrovská g.*), z názvu časopisu, almanachu (např. májovci, ruchovci, hlasisté) apod.

Generační teorii zavedl jako první do dějin umění *W. Pinder* r. 1926 a *J. Petersen* r. 1930 do dějin literatury, prakticky ovšem pojem *g.*

aplikovali nejrůznější badatelé, např. A. Thibaudet v Dějinách francouzské literatury od r. 1789 až po naše dny (česky vyšlo 1938). Generační teorie měla vylepšit vnějškový periodizační systém buržoazní historiografie a přihlédnout více k tvůrčím literatury. V konečném důsledku však toto generační vysvětlování vývojových posunů v literatuře zastírá reálně působící třídní protiklady a zápasy.

Lit.: F. Buriánek, *Generace buřičů*, Praha 1968. H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris 1948. W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961. A. Pražák, *Zápas generací v literatuře*, Praha 1930.

jh + pt

■ GENERÁLNÍ LITERATURA

(franc. la littérature générale), též *obecná literatura*, – označení pro komplex literárních souvislostí národních literatur určité kulturně geografické oblasti (západoevropské, slovanské, jihoamerické atd.), užívané dnes v terminologii → srovnávací literární vědy; znamená jisté pojetí nadnárodních literárních celků, a to nikoliv jako pouhé sumy jednotlivých literatur, nýbrž jako synchronních literárních procesů, vytvářejících v daném historickém období a kulturním společenství celistvost, projevující se v oblasti významové, v tematice i v tradici formové. V tomto smyslu tvoří *g. l.* předpoklad a „nutný stupeň k dosažení poznatků, ze kterých se dá usuzovat na světový literární proces... a základ pro syntézu světové slovesnosti, světové literatury“ (F. Wollman); vyskytuje se ve vztahu k termínům → světová literatura a literatura srovnaná (→ srovnávací literární věda), které označují tři hlavní domény srovnávací literární vědy, vymezené z hlediska prostorového, věcného a metodického.

Termín *g. l.* není pevně ustálen, je zatížen významy, které jsou do něho vkládány, a někdy zaměňován s termínem světová literatura, což vyvolává občasné odborné spory o oprávněnost užívaní termínu a jeho platnosti. Termín *g. l.* byl teoreticky a metodicky propracován francouzským komparatistou P. van Tieghemem, domýšlen a dále teoreticky rozpracován v dnešní srovnávací literární vědě (u nás F. Wollman, v jiných slovanských zemích např. I. Hergešić aj.).

Lit.: J. Hrabák, *Literární komparatistika*, Praha 1971. F. Wollman, *Generální literatura*, její funkce světová a mezikulturní, in: Československé přednášky pro VI. sjezd slavistů v Praze, Praha 1968. S. Wollman, *Generální literatura a literatura srovnaná*, in: *Príspevky k morfológii a sémantice literárnevedných termínů*, Praha 1974.

GENERÁLNÍ ROMÁN viz ROMÁN GENERÁLNÍ

■ GENERATIVNÍ POETIKA

(z fr. *génératif* = plodivý) – současný literárně-vědný metodologický směr těžící z poznatků generativní lingvistiky. *G. p.* vznikla v šedesátých letech našeho století jako reakce proti popisnosti a schematismu strukturní poetiky, které překónává důrazem na kreativní stránku uměleckého díla. Klade si za cíl nikoli vytváření pozitivních poznatků o předmětu (v tom se liší od pozitivismu), nýbrž hledání vhodného algoritmu (předpisu operací), který postihuje zákonitosti tvorby díla.

G. p. neříká, jaké dílo je, ale vymezuje je jako třídu vět, které se v něm mohou podle jeho vnitřních zákonitostí vyskytnout. Tato třída vět se nazývá „jazykem“ díla. Zda daná věta do daného jazyka patří či nepatří, určuje se generativními pravidly, tj. algoritmičnými pokyny. První průkopníci *g. p.* S. Levin a J. Thorne rozvinuli myšlenku, že jazyk určitého díla anglické literatury je možno chápat jako specifický dialekt anglického jazyka. Zájem se proto soustřeďoval na odchylky díla od jazykové normy mateřského jazyka, negramatické věty apod.

Jestliže první fáze *g. p.* postrádala hlubší zřetel k významové stránce díla, druhá vlna již odrážela začlenění sémantické složky. R. J. Matthews v Anglii a M. Mançasová v Rumunsku se spolu s řadou dalších pokusili využít generativní sémantické analýzy při zkoumání metafory.

Prvkům obrazu „Člověk je anděl“ přiřadili rysy + životný, + savec, + vznešený aj. a sledovali, jak kombinace těchto rysů vytvářejí specifické sémantické metaforické typy. V tomto smyslu např. v obrazu „bledá luna spí“ můžeme mluvit o personifikaci, neboť „luna“ se samostatným přívlastkem neživotnosti se pojí se slovesem obsahujícím příznak (+ životnost).

Současně bylo sestrojeno mnoho jiných modelů *g. p.*, které využívají myšlenky generativního systému pro různé oblasti poetiky. Patří k nim i *g. p.* Jiřího Levého, kterému jde o vytvoření algoritmu mimoliterárního procesu tvorby a geneze díla, v němž by autor na každém kroku volil mezi několika různě pravděpodobnými možnostmi dalšího ztvárnění díla (volba rozsahu, žánru, stylu). *G. p.* slovenského vědce Fr. Mika (→ výrazová soustava) vychází naopak z jistého systému stylových rysů, které se generativními pravidly vzájemně implikují nebo vylučují. V Sovětském svazu jsou nyní soustavně využívány nikoli generativní modely typu Chomského, ale především Šaumjanův aplikativní generativní model a Revzinův konfigurační model. Jestliže Chomského modely dovolují jen velmi omezené a zúžené využití v poetice a neumožnily zatím soustavnější

pokus o generativní přístup k celistvé poetice a celku díla vůbec, lze říci, že sovětské modely ukazují na širší platnost a komplexnější přístup.

Lit.: A. J. *Gremais*, La structure des actants du récit. Essai d'approche générative, Word 23, 1967. J. *Ibwe*, Kompetenz und Performanz in der Literaturtheorie, Berlin 1970. J. *Levy*, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. *Levy*, Předpoklady generativní poetiky, in: Česká literatura 18, 1970. R. *Obmann*, Generative Grammars and the Concept of Literary Style, in: Word 20, 1964.

pb

GENETICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

GENEZE LITERÁRNÍHO DÍLA viz TVŮRČÍ PROCES

■ GÉNIUS

(lat. = osobní ochranné božstvo) – 1. nejvyšší stupeň tvořivého nadání; duševní velikost;

2. člověk mající schopnost neobyčejně tvůrčí činnosti, vyznačující se originalitou, nevědění intuicí a bohatou spontaneitou. Na rozdíl od talentu charakterizuje tvorbu *g.* mimořádná původnost a vynalézavost, která mnohdy ovlivňuje vznik nových epoch společenského nebo kulturního vývoje, a je proto velmi významná pro další rozvoj společnosti (Aristoteles, Beethoven, Marx, Einstein aj.).

Pojetí uměleckého *g.* jako kategorie literární vědy je vlastně idealistickému chápání autora jako výjimečně silné osobnosti nadané „živým proudem inspirace“ a nepodřizující se platným estetickým pravidlům (tento protiklad byl zvláště vyhrazen v předromantickém iracionalismu 18. stol. a dovršen Kantovou definicí *g.* jako talentu, „jímž příroda dává pravidla umění“). V podobném duchu bylo nesené romantické přecenění *g.* jakožto „nadlidského“, božského činitele, zasahujícího v roli autorského subjektu velmi intenzivním, neopakovatelným způsobem do dějin literární nebo umělecké tvorby. Romantický zájem o lidskou individualitu a její výjimečné rysy řídil i metody literární kritiky a vědy (životopisná metoda Sainte-Beuveova – pol. 19. stol.), která hodnotila slovesné dílo jako odraz osobnosti autorovy. V materialistickém pojetí obsahuje *g.* vlastnosti vrozené i zděděné, ale také vlohy a schopnosti, které výjimečně talentovaný jedinec získává svým uplatněním v určité společnosti, rozvojem vlastní činnosti v rámci jistých objektivně daných historických podmínek a souvislostí; důraz je tedy kladen na společenské předpoklady jeho vzniku a plodného rozvoje (K. Marx, Německá ideologie; G. V. Plechanov, O úloze osobnosti v dějinách).

ko

■ GENOLOGIE

(z řec. *genos* = rod, druh) – literárněvědná disciplína, zabývající se problematikou literárních druhů a žánrů: vychází ze základního členění literatury na větší nadřazené celky a oblasti různé povahy (viz → druhy literární, → žánry literární), pojímajíc je nejen jako kategorie systémového a klasifikačního třídění, nýbrž jako jevy mající základ v literárním materiálu a v dané literární zkušenosti. V tomto smyslu se *g.* zabývá a) obecnými otázkami literárních druhů a žánrů a problematikou terminologickou, b) vznikem, vývojem a proměnami literárních žánrů v úzké souvislosti s bádáním literárněhistorickým, c) typologickým výzkumem literárního materiálu na základě jistého ideálního typu, obsahujícího podstatné znaky, které jsou příznačné pro určitý soubor literárních výpovědí. Všechny tyto oblasti a také pojetí jsou spolu úzce spjaty a v konkrétních pracích a výzkumech se prolínají.

G. jako název razil francouzský komparatista P. Van Tieghem v 20. letech našeho stol. (Synthèse en histoire littéraire) a prosazoval tím komplexu teoretického i literárněhistorického bádání o literárních druzích a žánrech svébytné místo v oblasti literární vědy; konstituování *g.* bylo prováděno střetáváním dvou protikladných pojetí, z nichž jedno, navazující na tradici aristotelickou, zdůrazňovalo dominující postavení *g.* v teorii literatury, kdežto druhé akcentovalo individualnost jednotlivých literárních jevů (Croce, Bergson, fenomenologie aj.) a eliminovalo problematiku druhovou a žánrovou z oblasti literárněteoretického bádání. Od konce třicátých let, zejména pak od konce druhé světové války, se *g.* věnuje zvýšená pozornost ve většině zemí, zvláště v USA (tzv. chicagská škola), v Polsku (mezinárodní revue Zagadnienia rodzajów literackich, vycházející od r. 1958) a v SSSR.

Lit.: W. *Kayser*, Das Gefüge der Gattung, in: W. K., Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1969. N. *Krausová*, Teória literárnych druhov v západoevropskej buržoaznej literárnej vede, in: Časopis pro moderní filologii 42, 1960. I. *Pospíšil*, Genologie – její klady i úskalí, in: Čs. rusistika 1981. Problemy genologii. Literatura, teatr, film, Acta Universitatis Łodziensis 1980. S. *Skwarczyńska*, Wstęp do nauki o literaturze III, Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii, Warszawa 1965. Genologia polska, Warszawa 1983.

tb

GEORAFICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ GEORGIKA

(z řec. geórgikos = rolnický) – žánr didaktické literatury, vycházející tematicky ze života a náplně pracovní činnosti zemědělce a nacházející v této oblasti svěbytné básnické a kulturní hodnoty. V tomto širším smyslu se názvu *g.*, původního označení Vergiliových (70 až 19 př. n. l.) Zpěvů rolnických, užívá i pro jiná díla obdobného zaměření, ať již v literatuře starší (Hésiodos, 8. nebo 7. stol. př. n. l., *Práce a dny*; Cato Starší, 234–149 př. n. l., *O zemědělství*) nebo v novější, kdy se již přímo projevoval Vergiliův vliv (J. Delille, *Obyvatel venkova* aneb *Francouzské georgiky*, 1800; F. Jammes, *Křesťanská Georgika*, 1911–1912). V novějších skladbách, i když si ponechávají označení *g.* přímo v titulu, však většinou mizí původní doširoka rozvětvený didaktický plán, takže užítí termínu je v těchto případech více či méně přenesené.

mc

■ GESAMTKUNSTWERK

(něm., doslovně = všeumělecké dílo, společné dílo všech umění) – termín, zavedený Richardem Wagnerem pro jeho pojetí → hudebního dramatu, které chápal jako syntézu uměleckých prostředků hudebních, slovesných, pohybových i výtvarných. Básnické slovo mělo takovému hudebně dramatickému dílu dodat pojmovou určitost a umění výtvarné a pohybové vizuální zpodobení. V českém kontextu se Wagnerovu reformou inspiroval Z. Fibich, především v trilogii *Hippodamie*, scénickém → melodramu na text J. Vrchlického, v němž dovršil Wagnerovo pojetí hudebního dramatu tím, že nahradil důsledně princip dramatických recitativů (tzv. *Sprechgesang*) mluvenou deklamací. Pojetí umění jako *G.* ovlivnilo i literaturu, zejména básníky → dekadence, kteří kompozičně nakládali s motivem i se slovem hudebně (→ leitmotiv); tyto prostředky pronikly i do prózy (např. *D'Annunzio*, *Triumf smrti*).

kn

■ GESTA

(z lat. gesta = činy) – cykly epických básní ve středověké francouzské literatuře, tzv. *chansons de geste*, pojednávající o hrdinských činech určité historické postavy, např. krále Karla Velikého (*Píseň o Rolandovi*), a rozšiřované v 11.–12. stol. → žongléry.

ko

■ GLOSA

(z řec. glóssa = jazyk, řeč) – 1. *poznámka na okraji* (*g.* marginální) nebo mezi řádky (*g.* interlineární) rukopisu, graficky tedy nesplyvající

s textem. Původcem *g.* může být opisovač, redaktor, čtenář a jejím cílem je objasnění určitého místa v textu, doplnění a vysvětlení jeho smyslu, odkaz k jinému rukopisu, pokus o překlad apod. Z hlediska jazykového i literárněhistorického jsou důležité české *g.* v latinských textech (např. Videňské neboli Jagičovy glosy v evangeliu Matoušově a Markově z rozmezí 11. a 12. stol., *g.* v *Mater verborum* aj.). Srov. → interpolace, → glosář;

2. *novinářský útvar*, krátký komentář fejetonistického charakteru a s polemickým zaměřením; zpravidla se omezuje na jednu základní myšlenku, kterou rozvádí a v závěrečné pointě účinně stupňuje. Myšlenka *g.* bývá naznačena už v jejím úvodu, někdy přímo v jejím nadpisu; *g.* se píše většinou bez odstavců;

3. *lyrická báseň* španělského původu, skládající se ze čtyř → decim, z nichž každá je výkladem (glosou) jednoho ze čtyř veršů, které tvoří hlavní téma básně. Každý z těchto veršů se vyskytuje postupně jako poslední verš jedné decimy.

vš

■ GLOSÁŘ

(z řec. glóssa = jazyk, řeč) – slovník obsahující výklad (*výkladový g.*) nejasných slov, event. jejich překlad do jiného jazyka (*překladový g.*). *G.* vznikly v antice (zvláště v Aténách) činností glosátorů, kteří k usnadnění četby shromažďovali a vykládali nejasná, zastaralá, nářeční aj. slova (→ glosa); srov. např. *g.* Hésychiův (5. stol. n. l.), Pollúkův (2. stol. n. l.) aj. Velké množství *g.* vzniklo v různých jazycích ve středověku, a tím byla vytvořena i základna k systematické slovníkářské práci (lexikografie). Z české literatury tohoto období srov. *g.* Bartoloměje z Chlumce (Mistr Klaret), který se pokusil vytvořit velký slovník, shrnující celou latinskou slovní zásobu (zvláště odbornou terminologii) česky vyloženou, na rozdíl od starších slovníků, vykládajících latinské termíny latinsky. *G.* jsou důležitou pomůckou při studiu historie jazyků.

vš

■ GLYKÓNSKÝ VERŠ

(podle jména řec. básníka Glykóna) – antický časoměrný verš logaedický a jeho novověký ekvivalent. Bývá interpretován jako logaedická řada osmislabičná o čtyřech tezích: na slabice první nebo druhé, na slabice třetí, šesté a osmé (xx – ∪ ∪ – ∪ ∪). U nás bývá někdy zjednodušeně pojímán jako následnost stopy dvouslabičné a dvou daktylů, tedy jako verš o třech tezích: – ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ (Krásná povstala denice. *A. J. Puchmajer*).

mc

■ GNÓMA

(z řec. gnómé = výrok, průpověď) – stručná, veršem nebo rytmizovanou prózou napsaná průpovídka většinou mravoučného zaměření. *G.* se stala oblíbeným prostředkem zvláště v orientální a řecké literatuře. V Řecku tradice *g.* sahá až do doby heroické (kentaur Cheirón, vychovatel Achilleův) a archaické (sedm mudrců). Později, v 5. stol. př. n. l., byly v Řecku sestavovány z *g.* sbírky průpovědí (Theognis z Megary, Menandros, antologie sentencí pro císařovnu Eudokii), podobně u Římanů (tzv. Varronis sententiae, sbírka Dionýsia Catona). Gnomické básnictví bývá přiřazováno k → elegii, zvláště elegii politické; mezi jeho tvůrce patří např. Solón, Xenofanés z Kolofónu. Později se *g.* objevuje také v didaktických částech sbírky islandských básní Edda z 9.–12. stol. V díle Goethově a Rückertově zasahuje *g.* až do novověku.

kn

■ GÓNGORISMUS

(od jména špan. básníka Góngory), též *kulteranismus* – jeden z hlavních směrů španělské barokní poezie, pojmenovaný podle básníka Luise de Góngora y Argote (1561–1627). *G.* se vyznačoval úsilím o výlučnost poezie, zálibou v antické tematice a klasických jazycích, z nichž převzal řadu lexikálních i syntaktických prvků, dále neologismy a neobvyklými slovními spojeními, záměrnou nejasností a komplikovaností, květnatým, ornamentálním stylem, především pak bohatstvím až přebujelostí metafory, jež byla povýšena na hlavní element básnického vyjadřování. Největší dokonalosti dosáhl *g.* v díle samotného Góngory, zejména v jeho básnické skladbě Samoty (Soledades). Přínosem *g.* bylo obohacení básnického jazyka, odhalení jeho nových možností, výrazových odstínů a zvýšení estetické účinnosti. *G.* působil na evropskou literaturu 1. pol. 17. stol. (mezi jinými např. na francouzskou → preciózní literaturu) a také na nové směry v poezii španělské 20. stol. *G.* představuje souřadný jev manýristických tendencí evropské barokní literatury, anglického → euphuismu a italského → marinismu.

hř

GOTICKÝ ROMÁN viz ČERNÝ ROMÁN

■ GRADACE

(z lat. gradatiō = zvyšování, stupňování) – druh stylistické figury, uspořádání slov nebo slovních spojení podle jejich významu a účinku, a to buď směrem vzestupným (→ klimax), nebo sestupným (→ antiklimax).

jh

GRADUÁL viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ GRAFÉM

(z řec. graféma = písmo) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší jednotka psané podoby jazyka, umožňující grafický záznam jazykového sdělení (písmeno). Soubor grafémů daného jazyka je jeho abecedou. Pro účely efektivnějšího přenosu a kódování zpráv byla v rámci → teorie informace vyčíslena → frekvence jednotlivých *g.*, jejich dvojic (digram), trojic (trigram) atd., dále → entropie a → redundance soustavy grafémů. Viz též → foném, → morfém.

vš

■ GRAFICKÉ PROSTŘEDKY

(z řec. grafé = písmo, spis) – prostředky písemného záznamu literárního díla. Jejich původní funkcí je nahradit u psaného projevu zvukovou stránku jazyka – soubor písemných znaků totiž určitým způsobem modeluje slovní nebo morfe-matickou zásobu jazyka (např. čínské písmo), nebo zásobu slabik (slabičné abecedy, např. indické, korejské, japonské), ve většině případů pak systém fonémů daného jazyka. Grafika umožňuje naznačit i některé intonační typy (interpunkční znaménka), důraz (např. proložení, jiný typ písma). Korespondence *g. p.* a zvukové stránky jazyka není ovšem zdaleka přímá. Celá řada zvukových kvalit nenachází svůj ekvivalent v písmu a naopak, také celé řadě *g. p.* neodpovídají žádné prostředky zvukové. V této potenciální nezávislosti *g. p.* se skrývají možnosti jejich specifického využití v krásné literatuře. Tak se už vnější grafická podoba textu podřizuje či vymyká určitým literárním konvencím a stává se nositelem mnoha zároveň druhových a jiných estetických informací – charakteristický způsob grafického záznamu odděluje výrazně drama od prózy a verše, ustalují se různé grafické tradice zejména v zápisu poezie (strofické členění, verše psané in continuo – v moderní lyrice např. u P. Forta, „schůdky“ u V. Majakovského, verzálky na začátku verše, potlačení interpunkce v poezii 20. století aj.).

G. p. umožňují navíc promítnout lineárnost mluveného projevu do dvojrozměrného prostoru textu. Těto skutečnosti může být využito pro přiblížení literárního projevu projevu výtvarnému. Využívá se pak výtvarné hodnoty písma (čínská kaligrafie, Nezvalova Abeceda), sdělných možností prostorového uspořádání grafémů (→ akrostichy apod.) nebo zobrazovacích možností písmem vyplněné plochy strany (→ carmen figuratum v antickém básnictví, Apollinairovy → kaligramy, básně tištěné „na osu“, např. u J. Wolkera, Teige-ho „typogramy“ aj.).

mc

■ GROBIÁNSKÁ LITERATURA

(z něm. grob = hrubý) – podle postavy Grobiana z renesanční a barokní satiry na neotesané způsoby a hrubost ve společenském styku; *g. l.* byla namířena proti nižším vrstvám společnosti, zesměšňovala je a měla i didaktické poslání; vznikala v první pol. 16. stol. v Německu, uměleckého vrcholu dosáhla ve veršovaném latinském zpracování Friedricha Dedekinda (1649), po němž následovalo velké rozšíření *g. l.* především v Německu. Už koncem 16. stol. je však Grobián znám také v Čechách. Český veršovaný spis doktora Grobiana je zpracován značně samostatně a stal se běžnou knížkou lidového čtení, oblíbenou ještě v druhé polovině 19. stol.

Lit.: J. Kolár ve Sb. Národního muzea C II (1957), č. 3–4, a v předmluvě k edici Frantové a grobiáni (1959).

mb

■ GROTESKA

(z it. grotta = jeskyně) – 1. označení pro různé umělecké žánry (malířství, divadla a filmu; v literatuře zejména povídky a dramatu, též románu), které se vyznačují zvláštním způsobem uměleckého ztvárnění skutečnosti. Grotesko jako obecně estetický fenomén (stejného řádu jako např. humor) vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protismyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě protismyslné jednoty vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské; v groteskách zpravidla převažuje buď drastická nebo bláznivá komika, popř. démoničnost. Wolfgang Kayser výstižně rozlišuje na jedné straně „*g. fantastickou* s jejími snovými světy“ a na druhé straně „*g. radiálně satirickou* s jejím rejem masek“.

Pojem *g.* vznikl v 16. stol. v souvislosti s objevem podzemních prostor antických lázní a paláců s bizarní nástěnnou výzdobou, na níž neexistují hranice mezi světem fauny, flóry a člověka; jedno tu vyrůstá z druhého a prolíná se navzájem ve fantastických spojeních prvků. Grotesko sehrálo velkou roli v dějinách umění zejména ve třech epochách: v 16. století (v literatuře Fr. Rabelais, v malířství H. Bosch, P. Breughel), dále v romantismu (prózy Jean Paula, E. T. A. Hoffmanna, N. V. Gogola a E. A. Poea) a konečně ve 20. století (Fr. Kafka, Jar. Hašek, A. Jarry, většina surrealistů, Fr. Dürrenmatt a všichni autoři tzv. → absurdního dramatu; v poezii Chr. Morgenstern). Pro všechny tyto historicky převratné epochy je společná ztráta víry v možnost jednotliho pohledu na skutečnost;

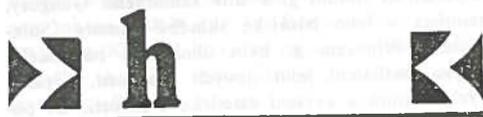
2. *divadelní g.* – dramatický žánr 20. stol., který obdobně jako → tragikomedie staví svou poetiku na smysly vnímatelném paradoxu tragického a komického; pracuje s prostředky snu, fantazie, pohádky, ale také → karikatury, masky; skutečnost posouvá nejednou k irealitě. Původ jevištního groteska lze hledat v maškarním mumraji, svou inspiraci divadelní *g.* objevila v → *commedii dell'arte*, v → loutkové hře, ve vídeňském lidovém divadle atp. Prostředky *g.* aplikovali ve své tvorbě A. Schnitzler (Zelený papoušek), F. Dürrenmatt, F. Wedekind, B. Brecht, M. Frisch, italské II teatro grotesco (L. Chiarelli, L. Antonello), L. Pirandello, A. Jarry, L. Andrejev, A. Blok, ale také autoři → absurdního dramatu (Adamov, Ionesco, Genet, Beckett, Pinter, Albee aj.);

3. *filmová g.* – žánr filmové komedie, hlavně v období němého filmu, vyznačující se zkarikovanými postavami a dějem plným překvapivých až bláznivých situací a → gagů.

Lit.: W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960. J. V. Mann, *O groteske v literature*, Moskva 1966. A. Morávková, *Groteska*, in: Příspěvek k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974. Smysl nebo nesmysl? (Grotesko v moderním dramatu), Praha 1966. P. Thomson, *The Grotesque*, Norfolk 1972. T. Wright, *A History of Caricature and Grotesque*, in: *Literature and Art*, New York 1968.

tb + kn

GUSLAR viz JUNÁCKÉ PÍSNE



■ HÁDÁNÍ (SPOR)

alegorická básnická disputace ve středověké literatuře, v níž jsou předmětem sporu jednotlivých alegorických či reálných postav přednosti a nedostatky jejich stavu. *H.* se vyvinulo v osobitý žánrový útvar dialogizací básnické alegorie v pozdní antické a rané křesťanské literatuře. K duchovnějším typu *b.* patřily spory mezi Tělem a Duší o přednostech posmrtného a pozemského smyslového života (staroanglický *Address of a Lost Soul to the Body*, středoněmecká skladba Walthera von Metzze, staročeský *Spor duše s tělem aj.*), spory mezi Láskou a Krásou, Ctí a Hanou aj. Ve světské a vagantské poezii byly běžné motivy *b.* mezi Létem a Zimou (středolatinská skladba), Vodou a Vínem (staročeský *Svár vody*

s vínem) a sporů mezi dvěma stavy (žakovská staročeská skladba Podkoní a žák). Později se ojedinele objevují *b.* v próze. Prozaickým *b.* je i německý Ackermann aus Beheim, vzniklý v Čechách. Za reformace nalézáme prvky *b.* v grobiánské literatuře, v baroku už jen u ojedinelých autorů (Angelus Silesius).

pb

■ HÁDANKA

(starší český termín *pobádka*) – krátká literární forma, naznačující několika neobvyklými pohledy určitý (nejčastěji konkrétní) předmět tak, aby zároveň zůstal utajen, a vybízející svou významovou otevřeností nebo přímo výslovným požadavkem k rozuzlení. Základem *b.* může být metafora, slovní hříčka (např.: Které roky létají? – Broky), početní problém a u *b.* nepravých čili anekdotických zdánlivě vážná otázka s žertovným řešením (např.: Jaký je rozdíl mezi drvoštěpem a blechou? – Drvoštěp štípe dříví, blecha drvoštěpa).

H., stabilní a dodnes živá součást folklórního repertoáru, patří k nejstarším slovesným projevům, doloženým ve všech literaturách světa, zejména orientálních, u Němců a Slovanů, nezdívka v pohádkovém kontextu (např. O chytré horáky). V anglické literatuře *b.* působila na rozvoj detektivního žánru, její princip proniká do vyprávění s tajemstvím. Význam hádankovitého, *enigmatičkeho* (z řec. ainigma = temná řeč, hádanka) myšlení přerůstá ve středověku žánr hádanky a stává se spolu s alegorickým, symbolistickým a perifrastickým vyjadřováním charakteristickým rysem literatury vůbec. Nejstarší sbírka *b.* – vzor pozdějších středověkých souborů – pochází z 5. stol. od Římanů. Evropsky významnou naší sbírkou-vzoríkem byl v polovině 14. stol. latinsky psaný Klaretův Enigmaticus, souborem nejoblíbenějším pak z němčiny přeložené Pohádky kratochvilné (1695). K hádance se vrací i moderní poezie pro děti (např. F. Hrubín).

Lit.: R. Caillois, L'enigme, origine de l'image, in: Poetics – Poetik – Poetyka, Warszawa 1961. A. Taylor, A Bibliography of Riddles, Helsinki 1939.

pt

■ HAGIOGRAFIE

(z řec. hagios = svatý, grafein = psát) – středověká literatura o životě světců a mučedníků. *H.* plnila úlohy bohoslužebné a náboženské, ale také specificky literární. Představovala počátky i těžší středověké umělecké prózy (např. nejstarší díla staročeské umělecké prózy – sbírky legend Pasionál a Životy svatých Otců z druhé pol. 14. stol. – jsou hagiografická) a čtenáře dovedla zaujmout líčením poutavých příběhů a

záruk, takže plnila rovněž funkci budoucí zábavné a dobrodružné četby. Srov. → legenda, → pasionál, → liturgická literatura.

pt

HAIKAI viz HAIKU

■ HAIKU

(kontaminace z jap. termínů haikai + hokku), též *baikai* – klasická japonská sedmnáctislabičná báseň členěná na verše o 5, 7, 5 slabikách, která se vyvinula osamostatněním prvního mistrovského trojverší (tzv. hokku) kolektivně skládané „řazené básně“ (tzv. haikai no renga, renku). *H.* zachovala některá tematická omezení platná pro renku, především povinnost včlenit některá z předepsaného souboru tzv. sezónních slov, jež ji zařazovala do určité roční doby, v zásadě však znamenala obrodu ustrnulých básnických forem 17. století, neboť nehledala poetičnost v složitosti výrazu, ale především v konfrontaci všedních motivů. Jako snad nejreprezentativnější japonský básnický útvar stala se *b.* předmětem napodobování i v evropských literaturách.

Umlkly zvony.

Večerním šerem náhle
sakury voní!

(Bašó)

mc

■ HAJDUCKÉ PÍSŇE

historické hrdinské epické písně bulharské a srbské o boji proti tureckému národnímu a sociálnímu útlaku. Jako hlavní téma se v nich objevují činy a hrdinství ozbrojených hajduckých družin, bojovníků z lidového prostředí, mstěcích křivdy a násilí Turků a ztělesňujících ideály patriotismu a svobody země. Bulharské a srbské hajducké písně mají paralelu v bosenských a hercegovinských písních „uskoků“, vázaných hlavně na přímořské oblasti, ale i v obdobných historických písních albánských a řeckých.

H. p. a *uskocké písně* navázaly na tradici starších epických písní → junáckých a převzaly některé jejich poetické motivy a prostředky. Vcelku však znamenaly novou a osobitou básnickou formu. Počaly se rozvíjet od přelomu 16. a 17. století jako ohlas narůstající lidové revolty proti turecké vojenskofeudální nadvládě. Bohatou a dlouhou tradicí se vyznačují *b. p.* bulharské; v jejich vývoji do druhé poloviny 19. století lze pozorovat tři etapy a v mladších obdobích se obohatily o akcenty sociálního protifeudálního boje a reflektovaly i fázi organizovaného masového zápasu s tureckou okupací. Kratší vývoj měly *b. p.* srbské, neboť zde padla turecká nadvláda dříve než v Bulharsku.

Proti junáckým písním vyprávějí hajducké a uskokké písně o konkrétních událostech, postavách a faktech. Mají menší rozsah, prudší a dramatictější spád, rozvíjejí i lyrické prvky a používají standardizovaných poetických prostředků. Bulharské *b. p.* jsou složeny v kratším osmislabičném verši, srbské *b. p.* používaly tradičního desaterce písní junáckých.

Lit.: C. *Romanska*, Slavjanski folklor, Sofija 1963. Epske narodne pjesme (red. T. Čubelić), Zagreb 1956. Epos slavjanskich narodov (red. P. G. Bogatyrev), Moskva 1959. M. *Arnaudov*, Našite chajduški pesni, in: Očerki po balgarskija folklor, Sofija 1934. J. *Máchal*, O bohatýrském eposu slovanském, Praha 1894. Jugoslávské zpěvy, Praha 1958. Bulharská lidová poezie, Praha 1957.

os

HANOPIS viz PAMFLET

■ HANSWURSTIÁDA

(z něm. Hanns = Honza, Wurst = vuřt) – německý a rakouský typ → improvizovaného dramatu, jehož hrdinou byla groteskně komická figura starší německé literatury, zvaná Hanns Worst, později Hanswurst, původně symbol žravosti (tlustoch s vuřtem), jako např. v Brantově Lodi bláznů (1519) a u Luthera (Proti Hannsu Worstovi, 1541); ještě v 16. stol. se stal Hanswurst v podobě hloupého sedláka postavou lidových masopustních her, potom (od r. 1573) převzal úlohu tradičního blázna, parodujícího vážné jádro děje v německých improvizovaných komediích, přičemž byl nepostradatelným i ve vážném žánru v tzv. hlavních a státních akcích (Haupt- und Staatsaktionen). V průběhu 17. stol. přebíral Hanswurst též některé rysy anglického klauna, holandského Pickelheringa a zejména italsko-francouzského Harlekýna (→ harlekýnáda); stal se hlavním terčem útoků německých osvícenců, kteří odmítali burleskní improvizované divadlo lidové, a jeho figurína byla divadelními reformátory (Neuberovou a Gottschedem) symbolicky spálena v Lipsku (r. 1737); žil však dále na lidovém divadle vídeňském, kde mu dal klasickou a vrcholnou podobu J. A. Stranitzky (1676–1726). Po zákazu improvizovaných her přežíval Hanswurst ještě nějaký čas v pantomimách a jeho tradice pokračovala ve vídeňských předměstských divadlech v různých variantách (a pod různými jmény, jako Bernardon, Kaspar, Kasperl, Thaddädl aj., → kasperliáda), v → extemporovaných komediích i ještě v pravidelných veselohrách z první poloviny 19. stol. Dnes se s Hanswurstem můžeme setkat již jen jako s tradiční figurkou německého loutkového divadla.

kn

■ HAPAX LEGOMENON

(řec. = jednou řečené, tj. slovo) – v matematické lingvistice slovo (lexikální jednotka), které se v textu dila vyskytlo pouze jednou, tj. jeho → frekvence je rovna jedné. Celkový počet *b. l.* je ukazatelem autorova vkusu, stylistických schopností a mírou ozvláštňení jazykového projevu exkluzivními výrazy. Relativně vysoký počet *b. l.* je v poezii, lyrizované próze a v informačních projevech s bohatou tematikou (noviny). Naopak nižší je ve vědeckoteoretických výkladech, v nepřípravených ústních projevech, v dialogu, v dětské próze, rovněž i v nelyrizované próze pro dospělé, pokud je v ní silně zastoupena přímá řeč. Větší zastoupení *b. l.* je rovněž v popisných částech díla, na rozdíl od výkladu a vyprávění. Velkým zastoupením *b. l.* se vyznačuje i esejistický styl a beletrizované novinářské projevy (črta, fejetón, reportáž aj.). I když počet *b. l.* v díle závisí na délce textu, je ukazatelem stylistických schopností autora i jeho lexikálního bohatství (→ bohatost slovníku). Protipólem *b. l.* jsou slova, která se v díle vyskytla víckrát než jednou (→ frekvence).

Lit.: J. *Mistik*, Frekvencia slov v slovenčine, Bratislava 1969.

vš

■ HAPLOGRAFIE

(z řec. haplú = jednoduchý, grafé = písmo) – opisovačova (písařova) chyba, spočívající ve vynechání opisovaného textu mezi shodnými, resp. podobnými písmeny, slabikami, slovy, přeskok jednoho i více řádků apod. Příčinou *b.* je chybné písařovo vnitřní čtení opisovaného textu (rukopisu); např. v Máchových Cikánech nalezneme větu „a pozdě v noci – ne to bych lhal – pozdě večer, ano pozdě večer“, – avšak v Schulzově opisu je pouze „a pozdě večer“, tj. opisovač se pravděpodobně dopustil haplografie mezi slovy „pozdě“ (→ dittografie).

vš

■ HAPPENING

(z angl. happen = stát se, přihodit se) – inscenované nebo improvizované dění určitých výšek reality; předvádění faktů, skutečností, dějů, bez toho, že by byly vázány na pevné prostory. *H.* nemá v úmyslu vytvářet artefakt; chce přímým dotekem probouzet lidskou aktivitu, poskytnout lidem příležitost, jak se konfrontovat se světem, ve kterém žijí. Vzniká jako prožívaná událost, nejednou s šokujícími účinky. Příchod *b.* byl připravován nejrůznějšími zásahy autentických materiálů do uměleckého díla, jako byly např. vlepované kusy novin a písmen na plátna kubistic-

kých malířů nebo koláže → dadaistů. Odtud i názor, že *b.* vznikl vlastně z koláže, když byl osamostatnil jeho objekty, uvolnil je do prostoru a zvoleně prostředří pak zaplnil akci účastníků.

H. označujeme uměleckou formu, která je do té míry podobná divadelní, že je provozována v určitém čase a prostoru. Divadlu se podobá i souhrou publika, ale souhrou aktivní, doslovnou, nikoli jen přihlížením. Od divadla se však liší dramaturgicky: libreto happeningu je pouze rámcový návod, kostra, impuls a nemá detailní logickou výstavbu jako divadelní artefakt. *H.* není vázán na pevné prostory a stírá rozdíly mezi hrajícím a přihlížejícím – všichni přítomní jsou účastníky. Dějištěm bývají galerie, staré kostely, letiště, dálnice, jatka, náměstí, mořská pobřeží, automobilová vrakoviště, ale i ateliéry vysokých škol výtvarných, byty, postele atd. Bezprostřední předchůdce *b.* lze vysledovat už od let dvacátých; patří k nim mj. i Marinetti, který požadoval od díla, aby vykojelo a rozvrátilo konzumenta, aby bylo nečekané a otřáslo vnímavostí; happening však také realizoval některé z vizí Ant. Artauda, tvůrce divadla krutosti, který se dožadoval, aby se do divadla nechodilo jenom dívat, ale účastnit se. Základem *b.* je člověk vstupující do jisté události a jeho posláním je dosažení identity mezi uměním a životem.

Prvky *b.* vstřebala dramatická tvorba konce 60. let a v průběhu 70. let, u nás např. v obou prvních hrách Zdeňka Kaloče Mejdan na písku a Holátka.

Lit.: J. Becker a W. Volstell, Happenings, Reinbeck bei Hamburg 1965. V. Burda, Fluxus-Happenin-Event, Divadlo 1967. M. Horanský, 45 odstavců o happeningu a divadle, Divadlo 1967. J. Kořán, Happening večera a dnes, Sešity 1968.

vk

■ HAPPY END

(angl. = šťastný konec) – šťastné koncové řešení konfliktu nebo životního osudu hrdiny děje, popř. smířlivé vyústění zápletky prostřednictvím šťastné náhody nebo neočekávaného zvratu, který nevychází z vnitřní výstavby syžetu. *H. e.* je pojem užívaný jak pro dramatický text, tak i pro fabulovanou prózu, filmový scénář atp.

kn

■ HARLEKYNÁDA

(podle it. Arlecchino = název tradiční postavy italského lidového divadla) – druh → improvizované komedie (v širším smyslu se o *b.* někdy mluví jako o → frašce), v níž hlavní postavou je Harlekýn (franc. Harlequin), komický typ italské → commedie dell'arte, kde se – charakteri-

zován pestrým kostýmem a bergamským dialektem – ustálil v 16. stol.; původ tohoto typu není zcela vyjasněn, někdy bývá hledán v řeckém satyroví, jindy zase v římském posměváčku santonioví (→ mimus). Zpočátku byl Harlekýn jen hrubý šašek, od 17. stol., kdy pronikla commedia dell'arte i do Francie, se však zušlechťuje ve vtipného a duchaplného sluhu, který se umí vysmát hlouposti světa; ve Francii byly *b.* hrány až do 18. stol., a to zejména v pařížském divadle Comédie italienne. Po zákazu improvizovaných her byl Harlekýn vypuzen z činoherních divadel a přešel do pantomimy (proslulé pařížské divadlo Funambules). V druhé pol. 17. stol. se tento typ dostal s kočovnými společnostmi italských a francouzských herců prakticky do celé Evropy; o jeho úspěchu svědčí nejlépe skutečnost, že v Německu dokonce překonal popularitu domácího šaška Hanswursta a značně ovlivnil další vývoj této postavy (→ hanswurštíada); o oblíbě a vlivu *b.* v českém prostředí svědčí např. postava „harlekýna“ Strakapouna v české → lidové hře.

Lit.: P. L. Duchartre, La comédie italienne, Paris 1924. A. Nicoll, The World of Harlequin, Cambridge 1963.

kn

HEMISTICH viz POLOVERŠ

■ HENDEKASYLAB

(z řec. hendeka = jedenáct, syllabé = slabika) – verš jedenáctislabičný, např. alkajský *b.*, sapsický *b.* v antické poezii (→ alkajské a → sapsické metrické útvary), ženský → blankvers aj.

mc

■ HENDIADYS

(z řec. hen dia dyoin = jedno prostřednictvím dvou) – figura poetiky a rétoriky, souhradně spojená slova, mezi nimiž je vztah významové podřízenosti, např. užití dvou substantiv místo obvyklého spojení přívlastku se substantivem. Stylisticky se uplatňuje při zvlášť silném zdůraznění, např. „hněv horníka z Beskyd a z hor“ (P. Bezruč) místo běžného „z beskydských hor“.

jh

■ HEPTAMETR

(z řec. hepta = sedm, metron = míra) – antic- ký verš nebo jeho pozdější ekvivalent, skládající se ze sedmi → meter, např. římský → septenár.

mc

■ HEPTASTICH

(z řec. hepta = sedm; stichos = verš), v názvosloví latinského původu též → *septet* – sedmi-veršová strofa.

pt

■ HERMENEUTIKA

(z řec. herméneuein = vykládat, tlumočit) – 1. filologická nauka, která se zabývá výkladem historických textů. Zahrnuje vedle procesu → interpretace, který sleduje správné pochopení textu ve smyslu přiřazení správných významů lexikálním jednotkám cizojazyčného textu, také proces → exegeze; ta usiluje o shromáždění všech dostupných historických údajů, jež by text osvětlovaly také z hlediska vnějších souvislostí. *H.* vznikla v rámci filologické kritiky, která se od náboženské reformace pokoušela očistit biblický text od pozdějších přívazků středověkého překladu Vulgáty a rekonstruovat jeho nejpůvodnější znění;

2. idealistická teorie metodologického postupu v duchovních vědách. Za obecnou metodologii humanitních věd vydávala *b.* iracionalistická duchověda na přelomu našeho století (W. Dilthey a H. Rickert).

pb

■ HEROIC VERSE

(ang. = hrdinský verš, též heroic couplet) – anglický rýmovaný jambický pentametr spojovaný v dvojverší. Spolu s → blankversem zastupoval v anglické metrice funkci a místo hexametru. Uvedl jej ve 14. stol. Chaucer v *Canterburských povídkách* a v *Legendě o dobrých ženách*. Typickou formou vážné poezie však se stal až v 17. stol. u Drydena a Popa.

pb

■ HÉROIDY

(z řec. hérós = hrdina) – fingované básnické dopisy slavných mytických nebo historických postav vzdálené milované osobě. Jsou obsahově převážně elegického, často v rozsahu rovného sta veršů. Klasickou podobu vtiskl *b.* ve starověku (v 1. stol. př. n. l.) Ovidius (*Heroides* – *Listy milostné*).

pt

■ HEROIKOMIKA

(z řec. hérós = hrdina; kómos = veselí) – druh komiky vznikající kontrastním míšením vysokého a nízkého, vážného a směšného, vznešeného a malicherného. Nejstarším typem *b.* je patetické

podání neheroického děje, známé už z řecké *Batrachomyomachie*, v níž je stylistickými prostředky *Iliady* popisována válka žab a myší (čes. *Válka žab a myší*, 1959). Tento typ *b.*, v němž je vznešený styl zesměšňován nízkým námětem, bývá označován jako → *parodie*, zatímco v → *travestii* je naopak vznešený námět zesměšňován nízkým stylem. Rozkvět *b.* souvisí s rozpadem heroické a rytfické epiky a svým satirickým nábojem signalizuje rozklad feudalismu. Heroikomický princip nachází uplatnění ve veršované epice, v próze (např. *Rabelais*, *Gargantua a Pantagruel*) i v dramatu (*Jarry*, *Král Ubu*), avšak jeho historicky nejvýraznější realizaci představuje specifický žánr, nazvaný v protikladu k eposu heroickému → *směšnobrdinský epos*. Jeho prudký rozvoj spadá do 16.–19. stol. a ohraničil postupně všechny tehdejší vývojové etapy literatury: pozdní renesanci (burleskní Ariostův *Zuřivý Roland*), baroko (Scaronova *travestovaná Aeneida*), klasicismus (Boileauův *Pulpit*), osvícenství (Voltaireova *Panna*, *Krasického Vojna mnichů*), rokoko (Popeova *Uloupená kadeř*) i věk romantické ironie (Wielandův *Oberon*). Českou *b.* reprezentují Hněvkovského *rokokový Děvín*, Havlíčkovy veršované satiry, *Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka* aj.

Lit.: *K. Krejčí*, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964.

pt

■ HÉROINA

(z lat. hērōina a řec. hērōis = hrdinka) – typ postavy, především herečka ztělesňující hrdinské role (v činohře a běžněji v operním divadle).

vl

■ HEXAMETR

(z řec. hexametron = šestiměr) – v antické metrice verš skládající se ze šesti meter (→ *metrum* 2), metrických jednotek nižšího řádu. V praxi připadal v úvahu *b. daktylský*, verš o šesti monopodických metrech, z nichž každé muselo mít trvání čtyři mory a tezi podloženou délkou na slabice první. Jediné dvě stopy, které vyhovovaly těmto podmínkám, spondej (– –) a daktyl (– ∪ ∪), byly ve verši vzájemně zaměnitelné, převažovala však tendence obsazovat stopu pátou daktylem a poslední spondejem. *H.* bez této tzv. *herojské klauzule* je označován tradičně jako *verš spondejský* (versus spondiacus) a byl obvyklejší v nejstarší řecké poezii. Jakožto delší verš člení se *b.* na dvě části, nejčastěji ve třetí stopě ženskou césurou (tzv. *césura „kata triton trochaion“*, tj. po třetím trocheji), mužskou césurou („*pentémimerés*“, tj. pět polovin metra), jindy césurou mužskou ve čtvrté stopě („*hefté-*

mimerés“, tj. sedm polovin metra) nebo tzv. bukolickou díerésí po čtvrté stopě.

H. klade v řečtině i v latině velká omezení výběru lexikálního materiálu a představuje tak útvar extrémně vzdálený hovorové řeči (na rozdíl např. od řeckého jambu), značně umělý, plný lexikálních i mluvnických archaismů. Přesto patří mezi nejběžnější útvary antické poezie. Je v podstatě jediným veršem staré řecké a latinské epiky (užit nestroficky, stichicky) a elegie (užit s daktylským pentametrem v dvojveršových strofách). Vytvoření českého *b.* bylo ideálem české obrozenecké poezie. S ústupem časoměrné versifikace (jako poslední významnější autor užil časoměrného *b.* ještě S. Čech ve svém Václavu Živovi, 1901) ustaluje se u nás sylabotónický *b.*, který je vlastně šestistopým daktylotrochejem s obvyklým daktylem ve stopě páté a trochejem ve stopě poslední, přičemž třetí stopa mohla být sporadicky rytmicky diferencována césurou. Ekvivalence dvouslabičných a tříslabičných stop přibližuje *b.* verši → tónickému. *H.* tak zůstává na okraji sylabotónické metriky jako útvar silně příznakový svým odkazem k antice a k antickému (popř. renesančnímu) ideálu života.

Není svoboděn člověk, dokud nemůže změnit křivdu a bezpráví v spravedlnost a právo.

Dokud bezmocně trpí a nechá trpěti druhy, dokud spoutaný jazyk nutí ho, aby mlčel...

(V. Nezval, *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*)

Lit.: J. Nováková, *Tři studie o českém hexamtru*, Věstník Král. české společnosti nauk, třída fil.-hist.-filolog., Praha 1950. *Těž*, Staročeský hexamter s přihlédnutím k hexamtru novočeskému, in: *Teorie verše I*, Brno 1966. F. Novotný, *Řecká a římská metrika*, Praha 1955.

mc

■ HEXASTICH

(z řec. hexa = šest; stichos = verš) – v latinské tradici též → sextet, šestiveršová strofa.

pt

■ HIÁT

(z lat. hiatus = rozsedlina), zastarale též *prizev* – přímý styk samohlásky z konce jednoho výrazu se samohláskou, již počíná výraz druhý. V antické poezii je sledovatelná tendence hiátu se vyhýbat, buď přímo výběrem slov nebo jeho dodatečným odstraněním → elizí (vypuštěním koncové samohlásky prvního výrazu), → aferezí (odsunutím první samohlásky výrazu druhého), krazí (stažením obou samohlásek v jednu) apod. I čeština se ve svém vývoji *b.* zbavovala, např. ze staročestiny: „paúk“ přidáním „v“ „pavouk“, z „a on“ vzniklo stažením „an“ aj.

mc

HISTORICKÁ METRIKA viz METRIKA

■ HISTORICKÁ PÍSEŇ

(z řec. historia = bádání, pátrání, vyprávění) – epická skladba tematicky zaměřená na určitou soudobou událost výjimečného dosahu (např. významnou bitvu, epizodu z tureckých či napoleonských válek, z křížových výprav, selskou rebelii apod.), zveršovaná s kronikářskou detailností tak, že na rozdíl od → hrdinské písně historické jádro nepodléhá mytickému zkreslení. Svým vznikem *b. p.* souvisí se středověkou oblibou rýmovaného kronikářství. Plnila dvě základní funkce – oslavnou a zpravodajskou. Přes značnou oblibu *b. p.* v českém kontextu nezlidověly pro velký rozsah a umělý sloh. Vznikaly hojně u Slovanů a Germánů. V Čechách se uchovaly z nejstarší doby např. historické písně o bitvě u Kresčaku r. 1346, o bitvě před Ústím r. 1426, o zajetí Zikmunda Korybuta r. 1427, o smrti krále Ludvíka r. 1526 aj. Z žánru historické písně vycházejí i některé novodobé české básnické skladby (Vocelův cyklus Přemyslovci, Čechův Žižka, na Slovensku Chalupkova báseň *Mor hol*, *Hviezdoslavův Pribína*, *Rastislav* aj.).

Lit.: J. Hvišš, *Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme*, Bratislava 1971.

pt

■ HISTORICKÁ POVÍDKA

žánr povídky s historickou tematikou, viz → historický román.

■ HISTORICKÉ DRAMA

dramatický žánr (→ drama), který čerpá náměty, děj, postavy, popř. alespoň prostředí nebo myšlenkové pozadí hry z reálných historických faktů a jejich souvislostí. Dramatik může s historickou skutečností nakládat různým způsobem: a) buď usiluje o věrné zobrazení určitého dějinného úseku, přičemž tendenci k objektivnímu zachycení takového období provází někdy snaha vytvořit významovou paralelu k současnosti (Jiráskova trilogie *Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Jan Roháč*), anebo b) je historie pro autora prostředkem k vyjádření aktuálního společenského, někdy též subjektivního tématu (W. Shakespeare, Fr. Schiller, J. K. Tyl, G. B. Shaw aj.); v druhém případě je realita zobrazovaného období významově konfrontována s dobou vzniku hry buď bezprostředně formou aktualizace, tzn. přenesením současných problémů do historické minulosti, nebo obecně promítnutím antropocentrického hlediska do dějinného vývoje. Dramatik má právo s historickými fakty i s jejich chronologickou posloupností zacházet volně, zvláště když takový posun

slouží k vyjádření uměleckého záměru (toho využívá *b. d.* zvláště ve 20. stol., např. v Schneiderově hře *O světici a královně* je Jana z Arku, která zde proti historické pravdě ze strachu odvolala, postavena proti důsledkům svého činu); třetí případ *c*) nastává tehdy, když dramatik hledá v historické látce pouze rámec pro jistou fabuli, popř. její konflikt, což bývá zřetelné zvláště v historických veselohrách (např. ve Vrchlického *Noci na Karlštejně*). Žánrově se *b. d.* může blížit *k* → tragédii (Schillerův *Don Carlos*), → komedii a veselohře (Sardou, *Madame Sans-Gêne*; Bozděch, *Světá pán v županu*), kronice (Shakespeare, *Jindřich V.*) apod.

Za nejstarší významné *b. d.* se považuje hra *Los quinas de Portugal* (Tirso de Molina, asi 1500); kromě již jmenovaných autorů se historickému žánru věnovali ve své tvorbě v 16. a 17. stol. Ch. Marlowe, Lope de Vega, Calderón, P. Corneille, J. Racine, v 18. a 19. stol. J. W. Goethe, F. Grillparzer, A. S. Puškin, V. Hugo, A. de Musset, E. Rostand, A. Strindberg, ve 20. stol. M. Maeterlinck, E. Verhaeren, B. Brecht, J. Anouilh aj. V české dramatice má *b. d.* významné postavení, k jeho tvůrcům vedle Tyla a Jirásky náleží např. St. Lom, J. Hilbert, A. Dvořák, M. Jariš, Fr. Hrubín, O. Daněk aj.

kn

■ HISTORICKÝ ROMÁN

žánrová forma románu, určená především hlediskem tematickým, tj. zaměřením na děje dob minulých, a materiálem, jehož základ tvoří historická fakta a reálie, mající evokovat obraz daného historického období. Typové obměny *b. r.* jsou četné a vyplývají z různých přístupů k látce; směřují buď k zobrazení dějin jako panoramatického obrazu vzájemně se proplétajících osudů individuálních s historickými osudy národa, anebo k zachycení rázu života dané etapy historického vývoje společnosti prostřednictvím fiktivního příběhu a fiktivních postav, popř. k vykreslení života určité významné historické osobnosti (→ biografický román). Jim odpovídají pak jisté stylistické a kompoziční konvence i různých způsobů archaizování jazyka; v současném *b. r.* jsou však archaismy značně nebo zcela potlačeny.

Kořeny *b. r.* se sice shledávají ve starověkém eposu, ve středověkých kronikách a bezprostředně v anglickém → černém románu; jeho vlastní zrod je však spjat až s obdobím rozvoje novodobého měšťanského nacionalismu a vzniku národnostních hnutí po Francouzské revoluci a napoleonských válkách. Za tvůrce *b. r.* je obecně označován W. Scott (Waverley, 1814; Ivanhoe, 1820), jehož romanticky laděná díla, soustředěná k barvitému líčení dobového koloritu, výraz-

ně ovlivnila další prudký rozvoj nového prozaického žánru, který si rychle získal širokou oblibu ve všech evropských literaturách po celé 19. stol. Po prvotním období romanticky líčené a chápané historie (Hugo, de Vigny, Bulwer-Lytton, Dumas, Sienkiewicz; v české literatuře J. K. Tyl, P. Chocholoušek, V. B. Třebízský) začala se v 2. polovině 19. stol. prosazovat tendence k přesnějšímu a hlubšímu chápání minulosti a historických událostí (V. Hugo, *Devadesát tři*; G. Flaubert, *Salambo*; v české historické próze Z. Winter, zpracovávající beletristicky historické prameny), jež vedla ke vzniku rozsáhlých románových děl, podávajících historii buď v epické distanci vůči ní (Tolstoj, *Vojna a mír*), nebo s ironizujícím nadhledem (Thackeray, *Henry Esmond*), popř. se snahou o literární vyjádření smyslu národních dějin (Al. Jirásek).

Ve 20. stol. navazuje *b. r.* nadále na tradice století předchozího, do popředí však stále více vystupuje linie kritického nebo ironického pohledu na minulost (R. Graves, L. Feuchtwanger, Th. Mann), nebo soustředění na osudy autentických osobností (A. N. Tolstoj, *Petr I.*; H. Mann, *Mládí Jindřicha IV.*; M. V. Kratochvíl, *Mistr Jan Hus aj.*). V soudobém *b. r.* lze zejména pozorovat tendenci k aktualizaci tematiky (modernizace historie) a k uplatňování současné problematiky filozofické, etické i politické.

Lit.: *Istoriija ruskogo romana I*, Moskva 1962. *Cb. Jensen*, *Der historische Roman*, *Möglichkeit und Gefahren*, Regensburg 1954. *G. Lukács*, *Der historische Roman*, Berlin 1965. *Týž*, *Umění jako sebepoznání lidstva*, Praha 1976.

eb

HISTORIE LITERATURY viz DÉJINY LITERATURY

■ HLÁSKOVÁ INSTRUMENTACE VERŠE

organizace hlásek ve verši, srov. → eufonie, → eufonické figury, → kakofonie, → rým, → asonance, → aliterace.

mc

■ HLEDISKO

(český ekvivalent k angl. termínu *point of view*, něm. *der Standpunkt*, rus. *točka zrenija* atd.) – časovými a prostorovými údaji vymezený ústřední bod, z něhož je „nahlížen“ a k němuž je orientován literárním dílem zobrazený svět.

Termín *b.* se objevuje zhruba od dvacátých let tohoto století nejdříve jako kategorie umožňující klasifikovat různé typy vyprávění podle míry časoprostorové distance vypravěče od příběhu (Lubbock), později se jeho význam stále více rozšiřuje o další aspekty. *H.* pak zahrnuje i problematiku různého významového zatížení jednot-

livých složek díla, problematiku vypravěčovy ideologie atd. Přestože doposud byla otázka *b.* zkoumána především v literatuře, uplatňuje se *b.* jako centrum, k němuž je orientována sdělovaná skutečnost ve všech typech jazykových komunikátů. S termínem *b.* úzce souvisí termín *perspektiva*, který se primárně užívá pro oblast výtvarných umění, kde bývá vymezován jako prostorové zobrazení předmětů v rovině. V oblasti jazykových komunikátů by sem analogicky patřil celý komplex problémů spjatých s „promítáním“ svou podstatou nelineární zobrazené skutečnosti (ať již fiktivní, komunikátem vytvářené, nebo existující mimo něj) do lineárně budovaného textu, v němž nelze nic sdělit současně.

Komplementární termíny *b.* a perspektiva umožňují postihnout proporce a vztahy subjektivních a nesubjektivních složek díla v jejich relativní úplnosti a dospět na tomto základě k celistvé analýze literárního díla, jak vzhledem k původci, tak vzhledem ke skutečnosti.

Lit.: C. Brooks, R. P. Warren, *Understanding Fiction*, New York 1943. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London 1921. B. A. Uspenskij, *Poetika kompozicii*, Moskva 1970.

mc

HODNOCENÍ LITERATURY viz KRITIKA LITERÁRNÍ

HODNOTA LITERÁRNÍ viz AXIOLOGIE LITERATURY

■ HOMILIE

(z řec. *homilia* = přesvědčování, rozmluva) – žánr náboženské literatury, kázání vázané k mravoučnému námětu či pasáži z bible. Původně byly *b.* čteny v době nepřítomnosti hlavy náboženské obce místo kázání jako autentické texty významných církevních autorů. Mezi proslulé skladatele *b.* patřili Beda Venerabilis (674–735), Paulus Diaconus (8. stol.) aj. Originés (3. stol. n. l.) ustálil rozdíl mezi → kázáním (*logos*), sledujícím logiku svého námětu, a *b.*, která se soustřeďuje na myšlenkovou souvislost určitého oddílu bible.

pb

■ HOMOIARKTON

(řec. = stejně začínající), též *homoioproteron* – termín antické rétoriky, stylistická figura spočívající v užití stejného počátku slov nebo vět a větých period. Stojí v protikladu k figurě → homoioteleuton. Svou podstatou odpovídá básnické → aliteraci a → anafoře v prozaickém stylu.

H. objevuje se v rytmizované próze a syntak-

tických → paralelismech. Např. u Vančury: „Proč bych měl tedy otálet? Proč se mám zbavovat výdělku? Proč má zůstat Ellen v chudobě?“

pb

HOMOIOPROTERON viz HOMOIARKTON

■ HOMOIOTELEUTON

(řec. = stejně končící) – antická řečnická figura předjímající pozdější rým. Spočívá v opakování koncových slabik vět, větých částí i slov, užívaném zprvu v emfatické funkci a později k významnému myšlenkových paralelismů i protikladných soudů.

Zvláštním případem *b.* je *homoiototon* (řec. = ve stejném pádu), kde k opakování koncových slabik přistupuje ještě stejný pádový tvar.

pb

■ HOMONYMA

(z řec. *homos* = stejný, *onyma* = jméno) – stejně znějící slova různého významu. Kromě tzv. vlastních homonym, vznikajících střetnutím souzvukných slov téhož slovního druhu („čelo“ – část obličeje; „čelo“ – hudební nástroj), vyskytují se též *b.* tvarová („nos“ – substantivum; „nos“ – imperativ) nebo *b.* zvuková, lišící se grafickou podobou (byt; bit). Za *b.* se zpravidla nepovažují různé významy slov mnohoznačných (→ polysémie). *H.* se v uměleckém stylu uplatňují mj. v komických zápletkách, založených na nedorozumění, ve slovních hříčkách, např. „šije se mnou jiná šije“ (Voskovec–Werich), v hádankách (tzv. homonymy) nebo v → rýmu homonymním.

jh

HORIZONTALNÍ ČLENĚNÍ viz ČLENĚNÍ HORIZONTALNÍ A VERTIKÁLNÍ

■ HOROR

(angl. = hrůza, zděšení) – novější označení prozaického (a filmového) žánru, jehož námět i rozvíjení děje jsou vedeny záměrem vyvolávat u čtenáře pocitu hrůzy a strachu; představuje novodobou odrůdu tzv. → černého (popř. → hrůzostrašného) románu a tzv. → frenetické literatury vůbec. Za přímého předchůdce *b.* je označován E. A. Poe, v dnešní době vyniká bohatou invencí zejména literární i filmový *b.* scenáristy a režiséra A. Hitchcocka.

tb

■ HOVOROVÝ STYL

jeden z tzv. funkčních jazykových stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje projevy běžného dorozumivacího styku, které plní funkci prostředím sdělnou – komunikativní. Realizuje se zpravidla obecnou češtinou nebo hovorovou formou spisovného jazyka. S výjimkou osobní korespondence se *b. s.* uplatňuje převážně v soukromých projevech spontánně mluvených. K základním rysům *b. s.* patří: a) volnost ve výběru a uspořádání jazykových prostředků; b) situační charakter, projevující se tendencí ke stručnosti, přibližnosti až eliptičnosti vyjádření; c) užívání expresivních prostředků (→ expresivita, → expresivně zabarvená slova); d) uplatnění výrazových prostředků gestikulacních a mimických apod.

Hovorovou stylovou vrstvu spisovného jazyka charakterizují mj. některé hláskové varianty (např. líp – styl. neutr. lépe), tvarové varianty jmen i sloves (např. bez něj–něho; péct–péci), jednoslovná pojmenování univerbizačního rázu (např. státnice – státní zkouška), některé slovtvorné prostředky (např. Hradečák – Hradecan) apod. Pro lexikální stránku *b. s.* jsou příznačná slova spjatá s denní praxí, běžná slova odborná a cizí, frazeologické obraty různého původu (např. bratříčkovat se) apod. Hojně se vyskytují zájmena, příslovce a ustálené výrazy, které mají obvykle funkci kontaktní (např. víte, podívejte), jsou nositeli expresivního zabarvení (např. strašně, děsně) nebo nahrazují slova významově určitá. Pro syntaktickou stránku *b. s.* jsou charakteristické některé typy jednočlenných vět (např. citoslovné, vokativní), souvětí souřadná, často s nepřesně vyjádřenými větnými vztahy, i podřadná, s omezeným, nediferencovaně užívaným repertoárem spojovacích výrazů (např. že, když, jak aj.). Časté jsou odchylky od pravidelné větné stavby (→ anakolut, → elipsa, → aposiopese, → kontaminace aj.), změna slovního pořádku (→ aktuální členění větné), vytýkáni a osamostatňování větných členů apod. K základním útvarům *b. s.* patří funkčně modifikované vypravování, prostý popis, charakteristika, osobní dopis aj. V umělecké literatuře se hovorové jazykové prostředky přehodnocují a stylizují podle strukturálních potřeb uměleckého díla, v němž zpravidla navozují iluzi skutečné řečové situace. Např.: „Domácí musí být přece jen dobrý muzikant,“ povídám. – „Je, je, zvláště prý umí dobře – no, jak se tomu říká? – když se dává něco do rozličných klarinetů?“ – „Instrumentovat?“ – „Ano.“ (J. Neruda.)

Lit.: B. Havránek, Studie o spisovném jazyce, Praha 1963. M. Jelínek, Postavení hovorového stylu mezi styly funkčními, Slovo a slovesnost 27, Praha 1966.

■ HRA

obecné označení divadelního textu, které od 19. stol. užívali autoři – vedle neutrálního → činohra – jako podtitulu; termín *b.* se rozšířil v důsledku rozkladu tradiční žánrové diferenciacie → dramatu a opuštění kanonizované výstavby dramatických žánrů.

kn

HRA CÍRKEVNÍ viz **CÍRKEVNÍ HRA**

HRDINA viz **POSTAVA**

HRDINA LYRICKÝ viz **LYRICKÝ HRDINA**

■ HRDINSKÁ PÍSEŇ

těž *bobatýrský zpěv* – epická báseň o bájných činech národních bohatýrů. Hrdinské písně vznikaly v souvislosti s kultem individuálního hrdiny a byly důležitým ideologickým činitelem při formování feudálních států. Jejich historické jádro bývá (na rozdíl od písně → historické) v různém stupni zahaleno mytologicko-fantastickým obsahem. Po stránce slohové je *b. p.* obdobou eposu. Vypravování, retardované zevrubnými popisy, antitezemi, paralelismy, anaforami, epiforami a konstantními epitety, plyne zvolna a události podává s epickým odstupem. Svým původem ukazují *b. p.* k profesionálním, ovšem neznámým skladatelům, k prostředí kněžských družin a zámožných šlechticů, kde byly zprvu také přednášeny. Mezi lidem je šířili za rytmického doprovodu strunného hudebního nástroje potulní pěvci, takže zlidověly. Ve starém Řecku byli tito přednášeči nazýváni → rapsódové, ve skandinávských zemích skaldové, u Keltů bardi. Ruské → byliny zpívali skomoroshi a skazitěle, ukrajinské → dmy banduristé a kobzaři, jihoslovanské → junácké písně tzv. slepci a guslaři. Obdobnou formu přednesu uplatňovali na rytmičtějších poezii ve středověkém Provensálsku → trubadúři, ve Francii trubáci, v Německu → minnesängři. U asijských národů zpívali hrdinskou poezii → ašugové (Ázerbájdžán), → bachšiové (Uzbekistán, Turkménie), žiršiové (Kazachstán) aj. U Bělorosů a národů západoslovanských se hrdinská píseňivismem specifického dějinného vývoje nerozvinula. Srov. též → saga, → runy.

Lit.: K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964. J. Máchal, O bohatýrském eposu slovanském, Praha 1894.

pt

■ HRUZOSTRAŠNÝ ROMÁN

jeden z hlavních žánrů tzv. → triviální literatury, příznačný zvláště pro období preromantismu,

popř. ještě i romantismu; označení *b. r.* bývá užíváno též jako synonymum pro anglický → černý román 18. stol., vztahuje se však přesněji k těm prozaickým dílům středoevropských literatur z 1. poloviny 19. stol., jež navazovaly na motivy a četné konvence rytířského a loupežnického románu 18. stol. Pro styl *b. r.* je příznačná výhradně černobílá charakteristika postav (dobro jen na jedné a zlo na druhé straně) a triviálně romantické prostředí hladomoren, katakomb, hrodek, tajných chodeb, lesních doupat apod., v nichž se odehrává děj, líčící napínavě a s mnoha náhlými a nepravděpodobnými obraty utrpení ušlechtilého hrdiny nebo hrdinky, kteří upadli do rukou nelidského zlosyna. Populárním autorem německého *b. r.* byl zejména Ch. H. Spiess, jehož romány byly hojně překládány a napodobovány i v Čechách (např. V. Krameriem ml.).

Lit.: W. Nutz, *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*, Köln 1962. *Studien zur Trivialliteratur* (sb.), Frankfurt am Main 1973.

tb

HRY OBCHŮZKOVÉ viz **OBCHŮZKOVÉ HRY**

HRY OBŘADNÍ viz **OBŘADNÍ HRY**

■ HUDEBNÍ DRAMA

termín označující divadelní tvar, v němž bývá nositelkou dramatické funkce především hudba; textová složka, uplatňující se v díle buď přímo, nebo latentně, se obvykle nazývá → libreto;

1. v *nejširším smyslu* se jako *b. d.* označují všechny hudebně dramatické žánry, především → opera, ale též její žánrové varianty, např. → singspiel, řadí se sem též → opereta, → muzikál, → hudební komedie, někdy také → balet a → pantomima atp. *H. d.* v tomto smyslu není vlastní pouze evropskému umění, je výrazným divadelním tvarem již ve starých východních kulturách, zvláště v Číně, Japonsku aj.;

2. raný typ italské opery z přelomu 16. a 17. stol. (→ *dramma per la musica*);

3. *speciálně* – hudebně dramatický žánr, jehož tvůrcem ve smyslu teoretickém i praktickém je Richard Wagner. Opera má být ve Wagnerově pojetí skutečným dramatem, má tedy plnit také všechny požadavky obecně kladené na dramatický děj. Wagner důsledně odstranil dualismus árií a recitativů, oba ústřední prostředky starší opery spojil v jednotný deklamační sloh (tzv. *Sprechgesang*), na hudební výstavbě díla se podílí vedle dramaticky výrazné vokální linie symfonický orchestrální proud, který má obdobně jako složka textová i linie pěvecká vyjadřovat základní dějové momenty v tzv. příznačných motivech (→ leitmotiv). Hudba je tak povýšena na rovnocenného dramatického činitele vedle slova, zpěvu, pohy-

bu, dramatické akce (Wagner chápal artefakt jako „dílo všech umění“, → *Gesamtkunstwerk*; *b. d.* mělo být výrazem tohoto pojetí). Tematicky Wagner čerpal především z mytologických látek (Prsten Nibelungů, Parsifal, Lohengrin), do libret vkládal také svoje filozofické názory. Na Wagnerovo pojetí *b. d.* navázal E. Humperdinck (Pernikova chaloupka), H. Pfitzner, osobitěji pak R. Strauss (Elektra) a H. Wolf.

Lit.: G. Černušák, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972. *Pazdírkův hudební slovník naučný I*, Brno 1929. R. Wagner, *O hudbě a umění*, Praha 1959.

kn

■ HUDEBNÍ KOMEDIE

dramatický žánr; v *širším slova smyslu* lze považovat za *b. k.* i další žánry (→ singspiel, → opereta, → fraška, → vaudeville apod.), jež používají hudebních čísel (zejména kupletů); v *užším významu* vyhraněný žánrový typ divadelní komedie, která počítá s hudebními vložkami – zpěvními a tanečními čísly, aniž by jejich funkce byla podmíněna dramatickou logikou. Jde vlastně o moderní obdobu operety s tím rozdílem, že vázanost mluvených a hudebních částí byla u operety užší. Žánr *b. k.* rozvíjí dnes především → muzikál.

Lit.: I. Osolobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974.

rč

HUDEBNOST viz **EUFONIE**

■ HUMANISMUS

(z lat. *hūmānitās* = lidství, lidskost), filozoficko-etické stanovisko přisuzující člověku schopnost vytvářet v souladu s jeho nejvladnějšími potřebami a zájmy veškeré hodnoty a být sám sobě soudcem. *H.* tedy mří jako projev lidské touhy po autonomii, svobodě proti všem formám náboženství, fatalismu a fetišismu. Humanistické ideje plnily rozmanité historické funkce podle toho, které společenské podmínky odrážely, a bývaly vyjadřovány v různé podobě.

Nejstarší evropské humanistické myšlenky byly formulovány v antice (tzv. *b. antický*), a to v podobě bájeslovné, náboženské, poetické i filozofické. Např. ve starořecké báji o Prométheovi je obrazně vyjádřena možnost lidské vzpory proti božstvu i možnost ovládnutí přírodních sil; v *Odysseji* potřeba stability základních vazeb k lidem a k domovu v obraně proti nelidským silám; křesťanství vyslovilo v náboženském rouchu poprvé myšlenku rovnosti všech lidí a právo každého jedince na uspokojení nejvyšších tužeb. Z antických filozofů se nejvíce přiblížili huma-

nistickému přesvědčení sofista Prótagorás („člověk je měrou všech věcí“) a Sókratés.

H. renesanční představující další etapu – tvoří světonázorový základ renesance a zároveň konkrétní literárněhistorické hnutí. Slovo humanitas oživil ve 14. stol. podle Cicerona Petrarkovi následovníci C. Saluti a L. Bruní jako označení lidské důstojnosti a zvědavosti. Vznik a prudký literární rozvoj renesančního *b.* byl vázán na vzestup ekonomických možností italských měst 13. až 15. stol., kdy na druhé straně byla Itálie politicky rozříznutá a kulturně omezená scholastickým církevním dogmatismem. Italští básníci a učení filologové (Dante, Petrarca, Boccaccio, Poggio, Aretino, Piccolomini a mnozí jiní) se v touze obrodit soudobého člověka obrátili k slavné národní minulosti. Podle zásady „ad fontes“ (k pramenům) pomocí textové kritiky horlivě zachraňovali klasické literární památky, odmítli „barbarskou“ latinu a vraceli se k latině ciceronské. Kult římské a později řecké antiky, provázený i jistou archaizací a samoučelnou erudicí, projevoval se jednak napodobeninami žánrů i stylu klasických autorů, jednak adaptací životních antických ideálů (svobodomyšlnost, individualismus, touha po úspěchu, slávě a moci) do současnosti. V konečných důsledcích se tak renesanční *b.* obrátil proti křesťanskému asketismu i dogmatismu, objevil člověka jako pozemskou, vášnivou a smyslovou bytost, a tím se stal ideovým zdrojem i vůdím motivem veškeré renesanční literatury. V období *b.* se s výjimkou milostné lyriky (→ petrarkismus) přesouvá těžiště literárního dění od poezie k próze, zprvu hlavně naukové: vznikají spisy gramatické, exegetické a textově kritické, rozvíjí se próza právníká, historiografická, životopisná, cestopisná i literatura epistolární a dialogická.

Názory na vztah *b.* k renesanci se u jednotlivých badatelů značně různí a zhusta jsou formulovány zjednodušeně nebo nejasně. *H.* bývá považován převážně za předchůdce renesance (buď za nejstarší fázi renesančního myšlení či za filologicko-učeneckou přípravu k ní), jindy za paralelu k renesanci, která existovala současně, avšak mimo ni, anebo bývá – nevhodněji – považován za nejvýraznější znak renesance (Konrad). Respektujeme-li dynamiku literárního procesu a jeho těsnou spjatost s ostatními formami společenského vědomí, nelze filologickou přípravu *b.* odtrhávat od jeho světonázorových předpokladů a reálných důsledků pro život soudobé společnosti, ani *b.* zužovat na abstraktní doktrínu, existující nezávisle na rozvětvené renesanční literatuře, jím ve skutečnosti oplodněné.

Po Itálii se *b.* zkomolil všech kulturních evropských zemí – Dalmácie, Francie (Budé, Scaliger, Ronsard, Montaigne, Malherbe, Rabelais), Holandska (Erasmus Rotterdamský), Anglie (Bent-

ley, Shaftesbury), Španělska (Santillana, Mena, Gómez, Jorge). Do Čech pronikl první záblesk humanistických snah při Petrarkově návštěvě císaře Karla IV. r. 1356, avšak k jeho rozvoji došlo až po skončení husitských válek (Jan z Rabštejna, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, Viktorin Kornel ze Všehrd, Jan Písecký, Řehoř Hrubý z Jelení, knihtiskař Mikuláš Konáč z Hodiškova aj.). Mezi polskými humanisty se proslavili spisovatel Andrzej Frycz-Modrzewski (1503–1572) návrhem nápravy mezilidských vztahů a politického zřízení, a básník Jan Kochanowski.

K německým humanistickým filologům patřili Reuchlin, Melancthon a Camerarius, osobitá odezva renesančního *b.* však vznikla v klasizujícím Německu na přelomu 18. a 19. stol. – tzv. *novohumanismus* (Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Wolf, Kant, Feuerbach).

Nejvyšší vývojovou fází představuje *b. socialistický*, jehož filozofické základy položil Marx. Uskutečnění socialistického *b.* chápe jako překonání ekonomického, politického a ideologického odcizení člověka na základě revolučního zespolštění výrobních prostředků. Tento proces revoluční humanizace lidské společnosti, ideově tematický základ → socialistického realismu v literatuře, se příkře odlišuje od pseudohumanismu některých buržoazních myslitelů a spisovatelů, který vychází z nadřídění pojetí humanity (např. Masaryk), zdůrazňuje její individualistický základ a zákonitě vyúsťuje do osobní tragédie (srov. postavu dr. Galéna z Čapkovy Bílé nemoci) nebo do filantropie (snaha o díleč léčení lidské bíd, kterou opětovně produkuje každý vykořisťovatelský systém a měšťácká morálka), jak ji často zachycuje sentimentální literární křč.

Lit.: A. Abusch, Humanismus und Realismus in der Literatur, Leipzig 1973. J. Huxley, The Humanist Frame, London 1961. N. I. Konrad, Západ a východ, Praha 1973. J. Macek, Italská renesance, Praha 1965. F. Robert, L'humanisme, essai de définition, Paris 1946. G. Troffanin, Storia dell'umanesimo dal XIII al XIX secolo, Napoli 1933. J. Trublár, Počátky humanismu v Čechách, Praha 1892.

pt

■ HUMOR

(z lat. hūmor = vláha, vlhkost) – jedna z forem → komična, jejíž doménou je úsměvné a chápací hodnocení směšné situace nebo objektu, oproti adresné a výsměšné → satíře. *H.* nezatrácuje, v jeho způsobu hodnocení reality je přítomna jak radost z vědění a převahy, tak tesknost a bolest z pochopení. Proto v téměř každém pokusu o definici *b.* vystupuje do popředí názor, že humor slučuje v sobě prvky komična i tragična, v účinu pak smích i pláč.

Původně v lat. humor znamenal šťávu, vlhkost, slzy, věcný význam se pak přenesl i na fyziologické a psychické pochody. Hippokratova nauka (5. stol. př. n. l.) o čtyřech základních šťávách v lidském těle (lat. hūmōrēs) a temperamentech jim odpovídajících (sanguinickém, cholerickém, flegmatickém a melancholickém) se obecně rozšířila za renesance v lat. verzi Galénově (2. stol. n. l.). V angličtině už koncem 15. stol. znamená „humour“ temperament a „humorální teorie“ se využívá poprvé i v dramatu; Ben Jonson v komedii *Every Man in His Humour* (Každý podle své letory – 1598) pojmenovává postavy podle převládajících „humorů“ a slovník humorální teorie se objevuje i v Shakespearových hrách.

Koncem 17. stol. se ujímá *b.* i ve významu směšna a komična a v 18. stol. proniká slovo *b.* do všech evropských jazyků, odlišujíc úsměvně kladnou, milou a utěšující komediální polohu od výsměchu, karikatury a satiry. *H.* se stává termínem nepřeložitelným, se specifickým významem, vyžadujícím svou teorii. Novověk objevuje *b.* zpětně v satyrských hrách řecké → tetralogie jako směs vážnosti a žertu, v Aristofanových komediích *b.* politický, *b.* charakterní a vůbec základ vysokého humoru, Sokratův filozofický názor klasifikuje jako *b.* ironický a v Platónově spojení tragična a komična jako smíšeného citu spatřuje první předpoklad teorie *b.* – Z Aristotelovy (4. stol. př. n. l.) definice komedie jako napodobení neškodné špatnosti vychází i Hobbesova (17. stol.) teorie smíchu, podle níž převaha nad méněcenností druhých budí libost a smích. Zde se již příkré odděluje mstivá tendenčnost posměchu a komična od srdečného smíchu, v němž vidí Jean Paul účinek čistého *b.* (zde „žert nezná jiný cíl než své vlastní bytí“) a jehož kořeny spatřuje v *b.* lidovém. Höffdingova definice, že *b.* je vážnost skrytá v žertu, koresponduje s Šaldovým lapidárním vymezením komiky jako veselosti (hrubé) a humoru jako radosti (smutné). *H.* jako zvláštní způsob realizace směšného proniká do všech literárních žánrů, nicméně dominantní postavení *b.* převládá v → humoresce, → komedii a v humoristickém románu (v české literatuře J. Neruda, I. Hermann, J. Hašek, K. Poláček). Jako forma emocionálního hodnocení skutečnosti se *b.* odlišuje od → grotesky, → hyperboly, → ironie, → karikatury, → parodie, → perzifláže, → satiry, → travestie a → sarkasmu.

Lit.: E. Aubouin, *Les genres risible. Ridicule, Comique, Esprit, Humour*, Marseille 1948. G. Baum, *Humor und Satire in bürgerlichen Ästhetik*, Berlin 1959. H. Bergson, *O smiechu*, Bratislava 1966. F. Krátký, *Hodnota a skutečnost humoru*, Praha 1947. K. Poláček, *O humoru v životě a umění*, Praha 1961. Stendhal, *O smíchu*, in: *Energické múzy*, Praha 1970.

■ HUMORESKA

(z ital., podle lat. hūmor = vláha, vlhkost) – označení pro humornou povídku nebo novelu, lišící se rozmarným rozvíjením motivů, scének a charakterů jak od kousavé → satiry, tak od přehánějící → burlesky i deformující → grotesky; *b.* je považována za epicky rozšířenou → anekdotu s rozvinutějším dějem, epizodickými situacemi a prokreslujícími detaily. Pojem *b.* byl užíván zejména v německé literatuře 18. a 19. stol. (Wieland, Lessing, Jean Paul, Anzengruber) a v české próze 19. stol. (J. Neruda, Sv. Čech, I. Herrmann, J. Hašek).

Lit.: R. Grimm, *Begriff und Gattung der Humoreske*, in: *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 3, München 1968.

tb

■ HUMORISTICKÁ LITERATURA

(z lat. hūmor a angl. humour; původně = vlhkost, vláha, přeneseně = vtip, duchaplnost, → humor) – literární žánry (nejčastěji → román, → povídka, → novela, ale i poezie), v nichž autor zaujímá ke sdělované skutečnosti tzv. humoristický postoj – na rozdíl od postoje satirického (→ satira) nebo idylického (→ idyla): hrdinové jsou představeni ve světle svých nedostatků, tj. směšných vlastností, které ovšem pro mravní hodnocení postavy nejsou zvlášť důležité. Ke slabostem hrdinů se autor staví shovívavě: předkládá je jako vlastnosti obecně lidské, a tudíž víceméně sympatické. Autorův kladný vztah k postavám lze čtenářsky interpretovat tak, že máme postavu rádi, že je nám ve své směšnosti blízká, např. Dickensův *Pickwick* (1836), drobní lidé z Nerudových Malostranských povídek (1878), *Muži v ofsajdu* (1931) nebo *Bylo nás pět* (1946) Karla Poláčka aj.

Lit.: viz humor.

ko

■ HUMORKA

(z lat. hūmor = vlhkost, vláha; název přejal J. Š. Kubín z kladského folklóru, kde tento lidový útvar v četných variantách zaznamenal) – lidová povídka vystihující komické až groteskní jevy v životě. Využívá motivy kocourkovské, sedmilháské, historické „klepy“ aj. Ve srovnání s příbuznou → anekdotou se *b.* skládá z více motivů a nepotřebuje nutně závěrečnou pointu.

pt

■ HUSITSKÁ LITERATURA

historická etapa vývoje české literatury, jejíž kořeny lze hledat na počátku 15. stol. (v době Hu-

hybridky

sova kazatelského působení) a jež doznívá ještě v tvorbě Chelčického a vznikající jednoty bratrské (šedesátá až sedmdesátá léta 15. stol.). Hegemonem literárního života v tomto období přestala být šlechta, stalo se jím měšťanstvo, v období největšího rozmachu husitského revolučního hnutí pak dokonce sám lid (dovršení procesu → laicizace). Rozvíjela se především literatura směřující k aktuální skutečnosti, bezmála vymizela exkluzivní a zábavná literatura (duchovní a rytířská epika, legenda, středověké drama, světská lyrika), hlavní zájem se soustřeďoval na literaturu vzdělávací, náboženskou a modlitební, z oblíbených středověkých žánrů *b. l.* využila zvláště alegorický spor (Hádání Prahy s Kutnou Horou), do popředí vystupuje píseň duchovní, válečná (Ktož sú boží bojovníci) nebo časová (Zajíc biskup Abeceda), → traktát (J. Hus, Postila), → kronika (Vavřinec z Březové), → satiry, → parodie, tj. žánry, které podtrhují apelativní funkci uměleckého díla. Nové úkoly kladené na literaturu působily na zjednodušení výrazových prostředků (před → metaforou mělo přednost → přirovnání, rozšířil se → bezrozměrný verš), ale také na postupné odstraňování latiny z literárního života (čeština pronikala dokonce do bohoslužby a diplomacie).

Lit.: J. Hrabák, Studie ze starší české literatury, Praha 1956. M. Kopecký, Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory, Brno 1973. Z. Nejedlý, Počátky husitského zpěvu, Praha 1907. Týž, Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913. Husitské manifesty, Praha 1980.

kn

■ HYBRIDKY

(z lat. hybridus = míšený) – dobové označení krátkých útvarů → makaronské poezie, užívané nesoustavně (např. u J. E. Purkyně) v době českého národního obrození.

mc

■ HYMNA

(z řec. hymnos, lat. hymnus = zpěv, chvalo zpěv) – druh písně ceremoniálního charakteru, symbolizující národní a státní celek při slavnostních aktech a v novodobých formách mezinárodního politického, sportovního i kulturního styku. Obsahem vyjadřuje *b.* většinou chválu země, národa a jeho předků, upozorňuje na významné kulturní tradice a je prochnuta vlasteneckou, nebo až nacionalistickou ideologií. Hymny vznikaly v době rozmachu buržoazního nacionalismu, většinou v minulém století, v souvislosti s procesem sebeuvědomování národních buržoazií. Některé hymny vzešly z ceremoniálních praktik starých

monarchií (např. anglická *b.* God Save the Queen). Německá *b.* Deutschland, Deutschland über alles vyjadřovala nacionalistický program národní buržoazie, který se promítl i v pozdějším nacismu. Francouzská Marsellaisa naopak vyzdvihuje národní revoluční tradice. Autorem naší národní hymny (z roku 1834) jsou J. K. Tyl (text) a František Škroup (hudba) u české části a Janko Matúška u slovenské (1844). Žánrově souvisí *b.* se středověkými nábožnými → hymny, s antifonami a popř. i dynastickými či monarchickými → chvalo zpěvy, které vzdávaly poctu králi jako symbolu státu.

pb

■ HYMNUS

(z řec. hymnos = chvalo zpěv) – starořecká píseň sólová nebo sborová, která byla součástí náboženského kultu a oslovovala bohy Apollóna, Dionýsa, Démétru, Herma aj., později vůbec chvalo zpěv vyjadřující oslavu reku a jejich hrdinských skutků. Po proniknutí do křesťanské liturgie je *b.* chápán jako zpěv k oslavě boha i v jinorodých etnických náboženských kulturách. V novodobé poezii je *b.* nezřídka užíván i mimo náboženský obsah. V řecké tradici byl zpíván při obětních slavnostech za hudebního doprovodu. *H.* k Dionýsovi a Apollónovi se postupně vydělily jako → dithyramb a → paján.

Kromě vlastních písní existovaly nezpívané, recitované hymny, které byly složeny v hexametru. Vedle 33 tzv. homérských *b.* prosluli jako skladatelé Pindaros (5. stol. př. n. l.), za helénismu Kallimachos (3. stol. př. n. l.).

Mimo řeckou etnickou oblast vznikla bohatá hymnologie indická (Hymnus k Brahmovi 20.–12. stol. před n. l.) a egyptská (Hymnus k Nilu aj.). Zduchovení *b.* předjímá 88 orfických *b.* alexandrijské školy a tzv. ambrosiánský *b.* (podle významného skladatele *b.* milánského biskupa Ambrosia, 4. stol. n. l.). Ve středověku vrcholí *b.* františkánskou hymnologii a dává zrod prozaickým „sekvencím“ a → antifoně, které nejsou bez souvislosti s pozdějším vznikem národních → hymen.

V nové době sledujeme v 18. a 19. stol. ozvěnu *b.* v hymnické poezii Wielandově, Klopstokově a Goethově, u nichž je vedle duchovního obsahu charakterizován především volným rytmem. V tomto smyslu se mluví také o hymnické tvorbě W. Whitmana. Význačné místo v hymnické poezii 19. stol. zaujímají Hölderlinovy panteistické Hymny na lidstvo a Novalisovy mystické Hymny na noc.

Lit.: J. Julien, A Dictionary of Hymnology, New York 1925. E. Sawrymowicz, Hymn jako gatunek literacki, Życie literackie, Łódź 1946. A. Škarka, Nové kapitoly ze staré české hymnol-

gie, in: Sborník filologický 12, 1940–1946.

pb

■ HYPALLAGA

(z řec. hypallagḗ = záměna) – stylistická figura, která užívá jako prostředku jazykové aktualizace obrácení logického závislostního vztahu mezi přívlastkem a jménem: např. „obléci hedvábní košile“ místo obléci hedvábnou košili, „síla charakteru si podmaňuje“ místo silný charakter si podmaňuje aj. Typově má *b.* blízko k → enallaze, která *b.* nezřídka zahrnuje: „hnědý smích očí“ místo hnědé rozemáté oči.

pb

■ HYPERBATON

(z řec. hyper = nad, přes; batos = přístupný, schůdný), též hyperbasis – souhrnný název pro řečnické figury spočívající v inverzi přirozeného slovosledu nebo sledu událostí:

1. *hysteron proteron* (řec. = pozdější jako dřívější, též próthysteron = první jako pozdější): obrácená časová a příčinná následnost věcí, pozdější děj je kladen před následující („Váš muž je mrtev a pozdrav Vám zasílá.“ Goethe, Faust).

2. *hysterologie*: totéž co hysteron proteron, avšak bez estetického účinku a emfatické funkce;

3. → *anastrofa*: hysteron proteron omezený na inverzi dvouslovného spojení (quibus de rebus);

4. → *enallaga*: logický přívlastek řídicího větňého členu se váže gramaticky na člen závislý („nejlepší pohár vína“ místo pohár nejlepšího vína, Goethe, Der Sänger; „Hnědý smích jejich očí“);

5. → *inverze*: emfaticky funkční obrácení slovosledu (Spletité jsou cesty Páně);

6. *diakopa, tmésis*: rozdělení složeného slova (angl. to us ward toward us);

7. *dialysis*: vypustitelná vsuvka do věty, která k ní není v závislostním vztahu, → parenthese;

8. *synchysis*: vnitřně propojená inverze („Je pieta tak a ryzí zbožnost placena?“ místo: Je pieta a ryzí zbožnost tak placena? Milton).

pb

■ HYPERBOLA

(z řec. hyperbolḗ = nadsázka) – druh → tropu: umělecký prostředek, zveličující určitý rys z expresivních důvodů s cílem zvýraznit jej, zpravidla formou srovnání dvou jevů na základě společného příznaku, který je v jednom z nich obsažen v mnohem větší míře než v druhém. *H.* je významným prostředkem obrazného vyjadřování a obohacování básnického jazyka především pro

expresivní účinek, pro emocionálnost nejrůznějšího obsahu – od patetiky až po komičnost. Charakteristické je použití *b.* v lidové slovesnosti, v literatuře klasicismu a romantismu, ze žánrů pak zvláště v satirické literatuře, např. u Haška: „To bych mohl inzerovat sto let, že se mně ztratil pes. Dvě stě let, tři sta let!“

hř

■ HYPERKATALEKTIKA

(z řec. hyper = nad, kataléxis = ukončení) – zakončení verše, při němž po poslední stopě následuje ještě stopa neúplná, z hlediska daného metra „přebytečná“ (hyperkatakalektická). Např. v ukázce čtyřstopého jambu Vrchlického jsou liché verše hyperkatakalektické:

U - / U - / U - / U - / (U)

Já nepozvednu ani hlavu,

leč jejich očí tichý jas

mi v srdce pad jak ve doubravu

do páry jitra ptáků hlas.

(J. Vrchlický)

mc

HYPODOCHMIJ viz DOCHMIJ

■ HYPOMNÉMA

(řec. = vzpomínka) – památeční spis věnovaný význačné události nebo osobě, obvykle v kronikářské nebo deníkové formě, popř. shrnující autentické dokumenty, korespondenci aj., vědecky komentované glosami.

pb

■ HYPORCHÉMA

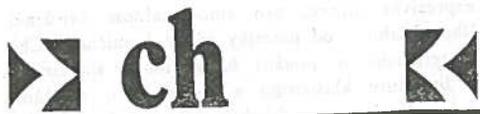
(řec. = sborový zpěv) – 1. druh *řecké sborové lyriky* s živým rytmem. *H.* bylo původně zasvěceno Apollónovi, bohu světla a slunce, ale též zařikávání pohrom a věštění, a Artemidě, bohyni lovu, zvěře a plodnosti. K hudebnímu doprovodu sloužila zprvu kitharis a vedle ní později i píšťala. Z taktů se v *b.* uplatňovaly daktyly, trocheje, krétik a iónik. Vlastní *b.* byla Kréta a jejími pěstiteli Thaletas z Kréty (1. pol. 7. stol. př. n. l.), Terpandros a Alkmán. Zvláštní odrůdou *b.* byl bojovný tanec Spartanů, zvaný *pyrrhiché*;

2. v *řeckém dramatu* druh → stasima, vyjadřující jasnější a radostnější city, vyplynuvší z domněle příznivého obratu událostí na jevišti a tedy z klamných iluzí chóru.

pt

■ HYSTERON PROTERON

stylistická figura, → hyperbaton.



■ CHANSON DE GESTE

(franc. = píseň o činech) – žánr středověké hrdinské epiky psaný formou desetislabičného, někdy dvanáctislabičného verše s césurou po čtvrté, výjimečně šesté slabice; verše zakončené asonancí se spojují ve strofy nestejně délkou, zakončené často neobvyklým slovem, které mělo patrně pohnout posluchače k většímu soustředění; byl přednášen za doprovodu jednoduché melodie.

Nejstarší *cb. de g.* vznikly již v 8.–9. stol., jejich rozsáhlé tematické cykly v rozmezí 11. až 12. stol. Základní prvek *cb. de g.* tvořila pravděpodobně krátká epická píseň, v níž lidový zpěvák líčil a hodnotil historické události, které sám zažil. Byla pak rozšiřována a přetvářena → žongléry; obrazotvornost zastínila často historickou skutečnost, z níž zbylo jen jádro, pozměněné v souladu s představami a tužbami. Po stránce tematické lze *cb. de g.* rozdělit do tří základních okruhů: a) královské – ústřední postavou jsou vynikající panovníci, zejména Karel Veliký; b) o Vilému Oranžském, věrném vazalovi slavného krále Ludvíka; c) o Doonu Mohučském, zakladateli mocného rodu odbojných feudálů. U nás se některými *cb. de g.* inspiroval ke konci 19. stol. J. Zeyer (Román o čtyřech synech Aimonových, Román o věrném přátelství Amise a Amila).

Lit.: R. Lejeune, *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*, Paris 1948. J. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Paris 1968. Týž, *Les origines des Chansons de geste*, Paris 1951.

ko

■ CHARAKTERISTIKA

(z řec. charakter = razidlo, vryté znamení) – systém motivů bezprostředně spjatých s postavou literárního díla, vystihující její zevnějšek, povahové vlastnosti a vnitřní život. Zakládá se na slohovém postupu popisném, doplňovaném často prvky výkladovými nebo vyprávěcími.

Tradičně se *cb.* dělí na přímou, kde povahové rysy literárního hrdiny označuje autor, jiná postava, popř. hrdina samotný (autocharakteristika), a na nepřímou, zprostředkovanou čtenáři popisem jednání a chování hrdiny v určitém prostředí, situaci nebo zobrazením jeho vnitřního světa. *Cb.* může být dále statická, jestliže se povaha postavy líčí jako hotová, ucelená, v průběhu děje neměnná, nebo vývojová, genetická, sledující vývoj po-

stavy v závislosti na průběhu děje. Rozlišuje se též *cb.* vnější (popis zevnějšku osoby) a *cb.* vnitřní (výčet psychických rysů), dále *cb.* individuální, zachycující výrazné vlastnosti jednotlivce, a *cb.* skupinová, postihující typické znaky příslušníků určitého kolektivu (např. zájmového, profesionálního apod.). V *cb.* subjektivní se uplatňuje autorův hodnotící přístup. V literárním díle převládají rozmanité postupy *cb.* nepřímé, opírající se o dějovou linii. Důležitou složkou nepřímé *cb.* jsou promluvy postavy, naznačující výběrem jazykových prostředků její sociální původ, stupeň vzdělání, temperament apod. Moderní próza využívá všech způsobů výstavby textu (např. různé formy řeči, vnitřního monologu aj.) a rozmanitých jazykových prostředků k psychologickému prohloubení a dynamizaci *cb.* literárních postav. jh

■ CHARAKTEROVÉ DRAMA

(z řec. charakter = razidlo, vryté znamení) – typ dramatu, jehož děj je orientován k vývoji → dramatického charakteru, někdy je mu přímo podřízen. Zatímco v dramatu základního typu probíhá zauzení děje podle zásad kauzality a kořeny zápletky spočívají ve vlastnostech nebo minulosti (→ analytické drama) jednajících osob, v *cb. d.* jsou situace vytvářeny tak, aby vynikly určité povahové rysy hlavního hrdiny. Prostedky *cb. d.* se uplatnily jak v tragédii (Shakespeare, Othello, Richard III.), tak v komedii (L. Holberg, Jeppe z Kopečku; J. B. Molière, Zdravý nemocný, Lakomec), kde nový prvek zápletky vychází vždy ze slabostí a povahových nedostatků hrdiny. kn

■ CHIASMUS

(z řec. chiasmus = tvar písmene X, tj. chl) – stylistická figura spočívající v překřížení slovosledu, syntaktický paralelismus dvou větních struktur, z nichž jedna má právě opačný slovosled než druhá, tj. AB : BA. Např. „Umění je dlouhé, krátký je náš život.“ pb

■ CHOLIAMB

(z řec. chóliambos = kulhavý jamb) – v antické metrice varianta jambického trimetru (tj. šesti-stopého jambu) se spondejem nebo trochejem v poslední stopě. Objevuje se v starořecké poezii u Hippónakta, Anania (odtud se *cb.* nazýval také *metrum Hipponactium, metrum Ananium* aj.), v římské poezii mimo jiné např. u Catulla.

U - U - | U - U - | U - - U |

mc

■ CHÓR

(z řec. choros = tanec, taneční rej) – 1. tančící a zpívající osoby, které se účastnily kultických slavností, oslavujících boha Dionýsa; z nich se postupně vyvinul sbor interpretující → dithyramby, později součást starořeckého divadla;

2. ve starořeckém dramatu sbor složený z více osob (diferencovaný podle žánru), vytvářející však dohromady jistou celistvou osobnost, jejímž úkolem v dramatu je komentovat vlastní děj, konfrontovat postavy s jejich myšlenkami atp. Do vlastního děje tedy *cb.* zasahoval buď přímo, nebo děj pouze pozoroval a doprovázel. U Aischyla byl např. *cb.* ještě úzce spojen s vlastním jednáním, u Sofokla již přijímal funkci vícehlasého glosátora, který se svými časovými úvahami vzdaloval od přímé akce. U Eurípida, který do tragédie zavedl → intriku, přítomnost *cb.* začala dramatickému jednání překážet, Euripidés proto jeho funkci značně omezil, spatřoval v něm spíše prostředek k lyrickým vložkám (*cb.* podílí se např. na Médeině vině, protože Iásonovi neprozradí její záměr pomstít se mu vraždou jejich dětí). Ve staré → attické komedii měl *cb.* – na rozdíl od smířlivé funkce v tragédii – útočit, provokovat, provázet → agón ústředních postav a být v → parabázi mluvčím básnickových názorů. Pozdější omezování *cb.* v komedii souvisí jednak s porážkou Athén v r. 404 př. n. l., která zhoršila ekonomickou situaci (fantastické kostýmy pro *cb.* v komedii byly nákladné) a zastavila možnosti politické satiry (odstranění parabáze). Nová attická komedie již *cb.* v původním pojetí neobnovila, třebaže v té době již náklady z chorégií hradil stát. Úsilovala o reálnější pohled, fantastické pojetí zpívajícího a tančícího *cb.* již neodpovídalo poetice, kterou sledovala.

Cb. byl v antickém divadle složen z → choreutů a představoval různé postavy; stanoviště měl v orchéstre, do které vcházal parodami (→ parodos). Náčelník *cb.* se nazýval koryfaos. *Cb.* se podle potřeby dělil na polosbory, které vedli dva pomocníci náčelníka, parastaté (z řec. parastatés = stojící při někom). Svě písně provázel *cb.* mimickým tancem: vážný tanec v tragédii byl označován jako *emmeleia*, veselý v komedii *kor-dax* a bujný v satyrském dramatu *sikinnis*.

Ve středověkém církevním divadle *cb.* spojuje epickým vyprávěním monologické části děje. Klasicismus funkcí *cb.* opět zúžil, ale záhy jej ve svých náboženských hrách obnovil Racine (Esther). V německém klasickém dramatu využil *cb.* Schiller (Nevěsta messinská), Goethe (Faust). V realistických a naturalistických hrách 19. stol. se opět úplně vytráčí, aby jej v nové, stylizované podobě znovu objevil → symbolismus. V moderním dramatu se *cb.* stává opět významným dramatickým prostředkem (Hofmannsthal, Eliot,

Anouilh, Frisch, Dürrenmatt), výrazně se uplatnil v sovětské dramatice (zvláště ve Višněvského Optimistické tragédii) a především v Brechtově → epickém dramatu.

kn

■ CHORÉG

(z řec. chorégos, od choros = sbor, agó = vedu) – občan, jemuž byla ve starořeckém divadle uložena tzv. *chorégiá*, čestná povinnost připravit pro lyrické nebo dramatické soutěže (→ agón) chór. Původně, v 5. stol. př. n. l., byl tento úkol svěřován dobrovolným soukromým osobám, které byly vybrány losem a zproštěny potom daně z příjmů. Povinností *cb.* bylo zajistit výuku → chóru, kostýmy a masky, místo pro zkoušky, → choreuty platit a také během zkoušek a vlastních her stravovat. Někdy se *cb.* stal také náčelníkem chóru, koryfejem. Na konci 4. stol. př. n. l. převzal povinnosti *cb.* stát.

kn

CHOREJ viz TROCHEJ

■ CHOREUT

(z řec. choreutés, od choros = tanec) – člen dithyrambického lyrického nebo dramatického → chóru ve starém Řecku. *Cb.* nebyl pouze pěvcem, recitátorem, ale také tanečníkem. Počet *cb.* ve sboru, který interpretoval → dithyramby, tvořilo 50 osob, chór v dramatu v období vrcholu starořeckého divadla (6.–5. stol. př. n. l.) měl např. v tragédii 12–15 členů, v komedii 24. V dramatickém chóru se mohli *cb.* stát pouze muži. *Cb.* představovali různé postavy, jednak mytologické, ale též z občanského života, podle charakteru zpívaných písní. V → satyrském dramatu představovali satyry, v komedii navíc vedle osob reálných nebo mytologických postavy fantastické nebo zvířecí (oblaka, počasí, vosy, žáby aj.). *Cb.* vybíral a platil → chorég.

kn

■ CHORIAMB

(z řec. choriambos = trochej a jamb) – v antické metrice stopa v trvání 6 mor, složená ze dvou stop jednoduchých, z choreje (= trocheje) a jambu. Je tedy realizována řadou dlouhá, krátká, krátká, dlouhá slabika (– ∪ ∪ –).

mc

CHREMATOSEMIE viz PERSONIFIKACE

CHRONODISTICHON viz CHRONOGRAM

■ CHRONOGRAM

(z řec. *chronos* = čas, *grafein* = psát) – slovo nebo skupina slov (verš), vztahující se k nějaké události; písmena odpovídající římským číslicím (M, D, C, L, X, V, I) jsou graficky zvýrazněna a v součtu udávají letopočet příslušné události. Pokud je *cb.* v podobě verše, bývá jím nejčastěji hexametrem (tzv. *chronostichon*) nebo hexametrem a pentametrem (tzv. *chronodistichon*).

DoMINiCus, tj. D + M + I + I + C = 500 +
+ 1 000 + 1 + 1 + 100 = 1 602

vš

■ CHVALOZPĚV

oslavná kultovní píseň u starých národů. V staré řecké literatuře řadíme k *cb.* kultovní písně ke chvále bohů (→ hymnus, → paján), písně na počest vítězů, hrdinů a jejich skutků, zpívané na všeřeckých hrách (→ *enkómion*, → *epinik*), a smuteční písně na počest zemřelých (→ *thrénos*). V latinské tradici vyjadřovaly oslavu božstev → *lauda* a chválu zemřelých → *nénie* a *elogium*. Germánské *cb.* se sice nezachovaly, máme je však dosvědčeny zmínkami u Tacita a v staroanglických eposech *Beowulf* a *Widsith*, kde se hovoří o dvou pěvcích, oslavujících v pohřebním aktu skutky mrtvého. Předpokládá se, že šlo o metricky vázaný útvar dvou dialogicky se doplňujících hlasů doprovázených hudebním nástrojem.

Prozaickým protějškem *cb.* je tzv. chvalořeč, která převzala funkci *cb.* v pozdějších kulturních etapách, např. → panegyrik místo *enkómia* a → *laudatio funebris* místo *nénie*. Písněový charakter *cb.* však dlouho přežíval v poezii. V nové době se oslavné básnictví bez vyhraněnějších tvarových a žánrových vymezení odráží v hymnické poezii (→ hymnus), → ódě aj.

pb



■ IDEA V LITERATUŘE

(řec. = podoba, povaha, myšlenka) – objektivní společenský a historický smysl literárního díla a jeho poznávací hodnota. „Idea je *poznání* a snažení (chtění) člověka“ (Lenin). Každé literární dílo vytváří v menší či větší míře celistvou → ideologii; ta spočívá v kladných a záporných hodnotících postojích, které autorský subjekt zaujímá k prvkům skutečnosti a přenesené i k prv-

kům tematického plánu. Nemarxistická literární věda popírá význam *i.* jako objektivního smyslu díla, odlišného od tematické struktury, a zdůrazňuje spíše nadčasovou, všelidskou platnost díla, jeho mytickou → archetypální hodnotu. Složkami ideového momentu díla jsou: komunikované sdělení díla, poznávací a výchovná → funkce, → angažovanost nebo → stranickost díla, filozofický a světonázorový smysl, → autostylizace vypravěče i žánrová volba. *I.* díla jsou podřízeny → kompozice, → tematika i estetická působnost díla.

I. díla odráží tedy mimoliterární sociální a historické pozadí díla (např. Havlíčkovy Tyrolské elegie zesměšňují policejní byrokracii rakouské monarchie), současně se však promítá v tematickém a žánrovém tvaru díla. *I.* má stavební význam pro žánrově druhovou typologii: kladný hodnotící postoj ke skutečnosti je určujícím momentem v → ódě, → idyle a → hymnu, kdežto naopak záporný hodnotící vztah převažuje v → satiru, → pamfletu, → parodii aj. Složkami autorské ideologie je autorovo chápání vlastního subjektu, jeho → autostylizace (jako kdo a jménem koho autor mluví, např. Bezruč v Slezských písních užívá „my“ pro utlačovanou slezskou národnostní menšinu a stylizuje se jako bard a větec této menšiny), dále odraz konkrétní skutečnosti, která básníka zraňuje (v Bezručově případě národnostní a sociální útisk), autorova představa o východisku z této situace, jeho tužby a nástroje přeměny skutečnosti (např. sociální boj).

Otázka *i.* díla a ideovosti literatury úzce souvisí s chápáním funkce umění a s rozparem hegelovské estetické koncepce, jejíž jedna stránka vyzdvihuje poznávací smysl umění, kdežto druhá omezuje formalisticky dílo na čistou estetickou funkci. Marxistické stanovisko vychází z názoru, že umění tvoří specifický druh společenské praxe, a proto je i jistým typem společenského jednání. Odtud pramení i požadavek ideovosti literatury.

Lit.: S. *Batrakova*, O přírodě idejnosti iskusstva, Moskva 1960. N. K. *Gej*, Obraz i chudožestvennaja pravda, in: Teorija literatury, Osnovnyje problemy v istoričeskom osvěščenii, Moskva 1962. M. B. *Chrapčenko*, Mirovoznrenije i tvorčestvo, in: Problemy teorii literatury, Moskva 1958. L. *Štoll*, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

pb

IDEOGRAM viz KALIGRAM

■ IDEOLOGIE

(z řec. *idea* = podoba, myšlenka, *logos* = slovo) – v marxistické terminologii součást společenské nadstavby, složka společenského vědomí. Podle

definice L. Štolla „souhrn představ a názorů, které si o sobě jakožto o sociálním subjektu, o svých zájmech, o podmínkách své existence, své budoucnosti, své svobody, zkrátka svého bytí, vytváří určitá společenská skupina, třída, vrstva“. V třídní společnosti má *i.* třídní povahu. Vedoucí roli má *i.* vládnoucí třídy. Ideologický boj je jednou ze součástí třídního boje.

Umělecké, stejně jako literárněvědné dílo má svou ideologickou stránku, svou filozofii, morálku, politickou složku, ať už je v díle vyjádřena pozitivně nebo negativně. Snaha odideologizovat dílo, zabývat se jen nadčasovými, věčně lidskými vztahy (láskou, přírodou ap.), je rovněž projevem ideologie, útekem od časové společenské problematiky. „Vymknout se z ideologie nelze právě tak, jako se nelze vyvázat ze společenských vztahů, z politiky, z historie, z generační příslušnosti. *I.* zůstává ideologií, i když se tváří jako odpůrkyně sama sebe, političnost zůstává političností, i když se tváří jako apolitičnost“ (L. Štoll). Viz též → tendence, → angažovanost, → ideovětematický základ díla.

Lit.: L. Štoll, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

vl

■ IDEOVĚ TEMATICKÝ ZÁKLAD

termín marxistické literární vědy, označující okruh životních jevů zobrazených v díle z určitého světonázorového stanoviska. V žádném literárním výtvoru neexistuje téma samo o sobě; tím, že je v díle konkretizováno a specifikováno, dostává se nutně do jistého ideového osvětlení, ocitá se ve světonázorových a hodnotových relacích. V každém díle tak autor s větší nebo menší určitostí, více nebo méně jednoznačně a) prezentuje určité pojetí hodnot, některé odmítá a jiné vyzdvihuje, b) zobrazuje vztah individua k společnosti, c) vztah člověka k přírodě, d) vyjadřuje jisté pojetí dějin apod. Proti pojetí základu literárního díla jako ideově tematického bývá odpůrci marxistické literární teorie namítáno, že v literatuře jde o emoce, ne o myšlenky. Emoce však vyrůstají právě ze svěbytnosti spisovatelovy orientace ve světě, z jeho ideové pozice, jinak zůstávají vágní a konvenční. Na druhé straně nelze souhlasit ani s mechanistickou vulgarizující představou, že ideově tematický základ díla vznikne jednoduše „aplikací“ dosavadních teoretických vědomostí autorových (popř. jeho → metody) na životní materiál a že se projevuje toliko „řešením“ nastolených problémů nebo průhledně jednoznačným vyústěním děje. Ve skutečnosti se ideově tematický základ díla rodí postupně v tvůrčím výkonu samém, neexistuje před dílem, nýbrž teprve skrze dílo a v něm může mít velice rozmanité podoby. Nejzřetelnější a zpravidla explicitní je u litera-

tury agitační, ovšem stejně tak bývá ideově pojetí tématu zafixováno v jemných odstínech jazykových, stylových, v přírodní symbolice, v psychologii postav, ve výběru motivů a v různých akcentů, jimiž jsou předvedeny v díle, i ve způsobu kladení otázek.

Lit.: M. Lifsic, Umění a světový názor, Praha 1960.

pt

■ IDIOLEKT

(z řec. *idios* = vlastní, *legein* = vybrat) – pojem moderní jazykovědy, osobní jazykový systém, tj. soubor všech paradigmatických a syntagmatických znaků spolu s jejich významy, které jedinec ovládá. V pojmu *i.* jsou tak zahrnuty prvky aktivní i pasivní, např. aktivní slovník (lexikální jednotky jedinec aktivně používáné) a pasivní slovník (lex. jednotky, kterým jedinec rozumí, ale sám jich nepoužívá). Pro porozumění komunikovanému textu (literárnímu dílu) je nutné, aby se obecně shodoval aktivní *i.* autora – částečně fixovaný v textu – s pasivním *i.* posluchače (čtenáře).

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971.

vš

■ IDYLA

(z řec. *eidyllon* = obrázek, zdobnělina od *eidos*) – původně krátká báseň typu žánrového obrázku s pastorálním námětem. V alexandrijské básnické škole (Theokritos, Bión, Moschos, 3. stol. př. n. l.) zaměřovala se k pastýřskému životnímu prostředí, zvláště *i.* Theokritovy ztělesňující ideál touhy po klidném venkovském životě. Podobně jako v → eklogách jeho římského následovníka Vergília (Bucolica) rozvádějí motivy milostných nářků, krajinomalebých popisů i roztržek pastýřů, které jsou snad podle tradice lidových slavností řešeny soubojem ve zpěvu, jež zpravidla třetí pastýř určený jako rozhodčí ponechává nerozhodnut.

Nově se k *i.* obraceli básníci v renesanci (Boccaccio, Spenser), klasicismu (Pope, Steel), rokoku (Gessnerovy idyly, 1756, a pozdější Nové idyly, 1772), preromantismu (Chateaubriand) a v druhé pol. 19. stol. (A. Tennyson, Královské idyly, u nás Hálek, Čech a Heyduk). Za idylické jsou někdy označovány Pindarovy ódy a naopak Gessnerova idyla má blízko k ódě.

Gessnerovo i Schillerovo pojetí *i.* (srov. F. Schiller, O naivním a sentimentálním básnictví) je založeno na oslavě přírody a přítomného okamžiku. Na rozdíl od → elegie, kde ideál je předmětem touhy jako nepřítomný a minulý, v *i.* je opěvováno naplnění tohoto ideálu a jeho bez-

prostřední blízkost. Odtud také pramení radostné, idylické ladění.

Lit.: G. Eskusch, Zur Geschichte der deutschen Idyllendichtung, Siegen 1897. E. Weber, Geschichte der epischen und idyllischen Dichtung von der Reformation bis zur Gegenwart, Leipzig 1924.

pb

■ ICH-FORMA

(z něm. ich = já) – způsob literární umělecké výpovědi, jejímž prostřednictvím jedna osoba sama vypráví ze své perspektivy, co prožila, popř. co jí bylo vyprávěno. *I.-f.* se tak v protikladu k → *er-formě* zřiká objektivitu „vševědoucího“ vyprávěče ve prospěch zredukované perspektivy vyprávějího subjektu (často identického s hlavní postavou). První doklady *i.-f.* nalezneme už u Homéra (*Odyssea*) a Vergilia (*Aeneis*), kde se realizuje ve formě vyprávění hlavní postavy (*Odysseus*, *Aeneas*). Další kompoziční prostředky *i.-f.* tvoří → kompozice rámcová, útvary → dopisu a → deníku, různé formy autobiografie apod. *I.-f.* užívaly Simpliciády od Grimmelshausena po Gotthelfa (Bauernspiegel, 1837), humoristické romány (Dickens, Fielding), → výchovný a vývojový román (Keller, Dickens, T. Mann) atd.

Vývoj novověkého románu značně diferencoval prostředky fabulačního vyprávění. *I.-f.* zde přetvárá být pouze výrazem subjektivního sémantického aspektu autora nebo aspektu některé z literárních postav, ale vytváří novou podobu vyprávěče (Ich-Erzähler), který do struktury díla vnáší svůj osobní pohled na svět a může zde být jak hlavní postavou, tak zejména fiktivním vyprávějícím subjektem, který jedinečným způsobem zrcadlí napětí mezi vyprávějícím a vyprávěným a podtrhuje tak před vnějším dějem vnitřní dění, které se za fabulí skrývá (T. Mann, Doktor Faustus, 1947). Román 20. stol. ještě podtrhuje subjektivní perspektivu vyprávěče před jeho „vševědoucí“ objektivitou (např. u H. Bölla, M. Frische, G. Grasse, v české literatuře např. J. Havlíček, V. Vančura aj.).

Lit.: K. Hamburgerová, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. N. Krausová, Rozpráváč a románové kategorie, Bratislava 1972. E. Lämmert, Bauformen der Erzählkunst, Halle 1943. B. Tomaševskij, Poetika, Bratislava 1971.

kn

IKONICKÝ ZNAK viz ZNAK

■ IKTUS

(z lat. ictus = úder) – *metrický důraz*. Termín je převzat z antické metriky, kde se jím označoval předpokládaný dynamický přízvuk (lišící

se od melodického přízvuku staré řečtiny), který při recitaci měly získávat slabiky v těžké době (→ *teze*) verše, tj. jedna z dlouhých slabik taktu (⊥) nebo první ze dvou krátkých slabik, slabiku dlouhou zastupujících (⊔ ⊔). Např. v daktylském verši se mohly často objevit i anapesty, ovšem v daktylském kontextu se považovala za iktovanou vždy jejich první slabika (⊔ ⊔ ⊔ –), a nikoliv dlouhá slabika poslední (⊔ ⊔ ⊔), jak by tomu bylo v kontextu anapestickém. V moderní versologii se *i.* pojímá nikoliv jako reálný přízvuk, ale jako součást metrické normy, příznak sloužící k delimitaci úseků metra. Jen potenciálně je ve versifikacích opírajících se o organizaci přízvuků (→ sylabotónický a tónický systém) *i.* realizován skutečným taktovým přízvukem (při → skandování verše ovšem získávají jazykový přízvuk všechny iktované slabiky). Možnosti obsazení iktované pozice přízvukem nejsou pro všechny důrazné slabiky metra stejné, některé *teze* verše v souvislosti s omezením výběru slov především na počátku nebo na konci verše strhují na sebe slovních přízvuků více. Lze pak hovořit o progresivní (přízvuky strhuje předcházející *i.*) nebo regresivní (přízvuky strhuje následující *i.*) *disimilaci iktů*.

mc

■ IMAGISMUS

(z lat. imāgō = obraz) – básnický směr v Anglii a USA v letech 1912–20, založený E. Poundem a vyznačující se novátorským úsilím zvláště v oblasti básnické formy; bývá zpravidla nestrofiická a metrum je nahrazováno hudebním rytmem. Příznačné pro *i.* jsou rozvinutá obraznost a takřka bezprostřední kontakt s popisovanými předměty; hojně se používá hovorových obrátů a naopak jsou eliminována slova ornamentální a slova nemající obrazný význam. *I.* vychází z protiromanického pojetí básně: podněty přijímá z poezie symbolistické, čínské a japonské, avšak v porovnání s nimi mají imagistické básně ostřejší kontury. Představiteli *i.* jsou např. H. Doolittle, A. Lowell, R. Alington; silně zapůsobil *i.* na T. S. Eliota.

Lit.: L. Berti, L'imagismo, Padua 1944. G. Hough, Image and Experience, London 1959. G. Hughes, Imagism and the Imagists, London 1960.

ko

■ IMAŽINISMUS

(z franc. l'image = obraz) – označení směru v ruské poezii porevolučního období, jehož působnost je vymezena lety 1919–1927. Má předchůdce v západoevropském → imagismu, paralely pak v obdobných směrech současných i pozdějších zejména v → surrealismu a → poetismu.

I. vychází v mnoha směrech z futurismu, z jeho snahy o rozbití konvencí gramatických a metrických; usiluje však o svézákonnost a autonomnost obrazu, jež považuje za podstatný prvek tvorby, o sugestivnost poezie, mající působit nikoli konstrukcí zvukovou, nýbrž konstrukcí obrazovou. Postojem ke světu a společenské skutečnosti se přibližuje k anarchistickému individualismu; z hlediska sociologického jsou *i.* považováni za moskevskou bohému. V polovině 20. let se *i.* diferencuje a konstituje v křídlo urbanistické (v čele s A. Mariengofem a V. Šeršeněvičem) a křídlo selských básníků, kam náleží částí svého díla S. Jesenin. Tímto rozdělením končí působnost *i.*; jeho hlavní přínos spočíval v kultivaci volného verše a v obohacení poezie novými obrazy.

Lit.: V. *L'ouv-Rogačevskij*, *Imažinism i jeho obrazonocny*, Moskva 1921. Z. *Matbauser*, *Symbolisté, akméisté, imažinisté*, in: Z. *M.*, *Umění poezie*, Praha 1964. N. A. *Nilsson*, *The Russian Imaginists*, 1970. tb

■ IMPRESIONISMUS

(z lat. *impressiō* = dojem; termín vznikl při diskusích francouzských malřů r. 1858, rozšířil se však na veřejnost r. 1874 nejprve jako posměšné označení, inspirované názvem Monetova obrazu „Imprese, východ slunce“) – umělecký směr poslední třetiny 19. a počátku 20. stol., vytvořený francouzskými malíři (C. Monet, E. Manet, A. Renoir, C. Pissarro, A. Sisley ad.); rozšířil se druhotně i na hudbu (C. Debussy; v Čechách J. Suk, V. Novák) a literaturu. Noetickým základem *i.* je preferování smyslových vjemů a počitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti – podle zásady: „Každé poznání, kterému nepředcházela vjem, je pro mne zbytečné“ (Gide). V *i.* klesá – v souvislosti s odporem k akademickému realismu – umělecký význam linie, konstrukce a v literatuře význam racionální kompozice; zájem se orientuje na celkovou barevnou náladu. Hlavním námětem se stává krajina ve své světelné proměnlivosti a prchavě neopakovatelnosti. Typickými motivy jsou vlny, mlha, oblačka, kouř, vítr, tšpot sněhu, sluneční svit, pouliční ruch, taneční nebo artistická kreace.

Literární *i.* se projevil především v lyrice, zároveň však i v próze, v dramatu a odezvu našel i v literární vědě. Zaktualizoval eufonické a barevné prvky jazyka, vyzdvihl barevné asociace, → synestézii, náládovost; uvolnil kompoziční schémata, zvýraznil epizodní složky, lyrická líčení, fragmentárnost psychologických charakteristik, sukcesivnost dojmů a sugestivnost situací. Celkové subjektivní zaměření *i.* záleží v tom, že výroky o světu hmotném vždy zároveň postihují svět vnitřní, neboli podle Amiela „krajina je stav duše“.

Typičtí reprezentanti: v poezii francouzské P. Verlaine (srov. programní báseň *Básnické umění*), v Německu básníci H. von Hofmannsthal, D. Liliencron, raný Rilke, R. Dehmel, v Rusku J. F. Aněnskij, B. Zajcev, K. Balmont, v české poezii A. Sova (sbírka *Květy intimních nálad*), K. Hlaváček a zapomenutý Jan z Wojkowicz (sbírka *Poezie*). *I.* v próze reprezentují J. a E. Goncourtové, P. Bourget, M. Proust, A. Gide, J. K. Huysmans, G. D'Annunzio, A. P. Čechov, v české próze V. Mrštík a R. Svobodová. V dramatu byl *i.* ovlivněn M. Maeterlinck, A. Schnitzler, W. B. Yeats; v Čechách J. Kvapil (*Oblaka*).

Impresionistická metoda v literární kritice vycházela z předpokladu, že literární dílo existuje výhradně v individuálních aktech vnímání, nikoli objektivně. Její stoupenci proto vydělovali kritiku z literární vědy a za vlastní úkol kritika považovali popis jeho ryze individuálního „setkání“ s dílem. Zdůraznili úlohu kritické osobnosti, její senzibility a nevyhýbali se ani instinktivním, neverifikovatelným reakcím na hodnocené dílo. Impresionistickou metodu reprezentují A. France (*La vie littéraire*, 1923, 4 svazky), R. Doumic (*Les écrivains d'aujourd'hui*, 1895) a J. Lemaitre (*Les contemporains*). Inspirují se částečně i německou subjektivistickou teorií včítání Th. Lipse a J. Volkelta.

Lit.: R. *Hamann*, *J. Hermand*, *Impresionismus*, Berlin 1960. J. *Karásek ze Lvovic*, *Impresionisté a ironikové*, Praha 1926. M. *Serullaz*, *Impresionismus*, Bratislava 1965. pt

■ IMPROVIZACE

(z lat. *imprōvisus* = nepředvídaný) – tvorba (a její výsledek) bez předběžné konkrétní důkladnější přípravy a bez kompozičního plánu, na základě šťastné → inspirace a ve stavu inspirovanosti, bez zřetelnější námahy. *I.* byla běžná v prvních vývojových fázích poezie a uplatňuje se jako nutná součást v procesu vzniku básnického díla podnes. S *i.* může autor vystačit většinou jen u prací nepřiliš rozsáhlých. Termín *i.* má často význam hanlivý – označuje se jím dílo nedokonalé, nedomyšlené, povrchní. U velikých tvůrců však (podobně jako v raných etapách vývoje slovesnosti) je pro *i.* příznačné maximální soustředění tvůrčích schopností, *i.* dodává také dílu bezprostřednosti. Zatímco *i.* jako výsledek tvůrčí práce má předeč často pejorativní, *schopnost improvizace* je životně důležitá pro řečníky, herce a každého tvůrce, který vytváří hodnoty v živém kontaktu s divákem nebo posluchačem. Sledovat *i.* velkého tvůrce znamená být svědkem tvůrčího procesu.

Lit.: G. *Thomson*, *Marxismus a poezie*, Praha 1979. mb

■ IMPROVIZOVANÉ DRAMA

(z lat. *improvisus* = nepředvídaný, nenadálý) – typ divadelní hry, která není určena pevným dramatickým textem, jež by si herci osvojili během přípravy inscenace; rozvoj děje zachycuje obvykle → scénář, který někdy obsahoval také základní dialogy, jež tvořily osu představení; šlo většinou o vážné scény, komické části byly obvykle improvizované. Herci *i. d.* doplňují text o celé slovní pasáže, vymyšlejí si nové vtipy, satirické poznámky (obvykle se jimi obracejí přímo k divákům), výrazně si pomáhají mimickými prostředky. Představují často určitý typ (masku), charakterizovanou specifickými, groteskně hyperbolizovanými prostředky. Scénáře se netiskly, pořizoval je obvykle principál (některé se dochovaly v rukopisech). Improvizace byla ve starém Řecku původně vlastně tragédií i komedií, teprve později se rozvíjí především v žánrech, jejichž původ není literární. *I. d.* má své kořeny v obřadních hrách; takovým způsobem vzniklo ve starém Řecku (→ *mimus*), v Římě (*attelská fraška*), za středověku (výstupy čertů v → *mystériích*) a na staré Rusi (divadlo *skomorochů*). Nejvyspělejší a nejproslulejší formou *i. d.* se stala italská → *commedia dell'arte* (16.–18. stol.), jež značně ovlivnila další vývoj evropského divadla profesionálního i lidového, a to nejen improvizovaného; srov. např. scény šašků a bláznů ve španělské a anglické dramatické 16.–18. stol., jakož i tehdejší francouzské a středoevropské jarmareční divadlo (→ *harlekynáda*, → *hanswurstiáda*).

kn

■ IMPULS RYTMICKÝ

(z lat. *impulsus* = náraz, podnět) – ve versologii setrvačné působení každé rytmické řady, vyvolávající očekávání, že rytmická organizace textu nebude pozměněna a bude se opakovat i v následujících částech. Významotvornou složkou básně se tak stává neustálá konfrontace rytmu předpokládaného s rytmem skutečným. Základní složkou *i. r.* je setrvačné působení metrické normy, často označované jako *metrický impuls*.

mc

■ INCIPIIT

(lat. = začíná se) – 1. označení pro počáteční slova starých rukopisných textů, které nebyly opatřeny titulem. Opakem byl *explicit* – označení konce;

2. v širším smyslu vstupní fáze kompozice vůbec. Typologii *i.* v tomto širším smyslu propracovala antická a středověká rétorika i poetika (Cicero, *De inventione*; Angličan Galfridus de Vico Salvo, *Poetria nova* – latinsky psaná poeti-

ka, asi 1210). *I.* se dělily na přirozené (vyprávění začíná od začátku v přirozeném časovém sledu) a umělé (od středu děje nebo od konce).

Lit.: J. Hrabák, *K poetice incipitů*, in: *K morfologii současné prózy*, Brno 1969.

pt

■ INDEX OPAKOVÁNÍ

(lat. *index* = seznam, ukazatel) – číselný údaj vyjadřující míru opakování slov v textu díla, v pracích určitého autora, resp. ve funkčním stylu. *I. o.* umožňuje studium → bohatosti slovníku konkrétního jazykového projevu. Označíme-li počet všech slov v textu symbolem N, počet různých slov (lexikálních jednotek), tj. slovník textu, symbolem V, definujeme *i. o.* jako poměr N:V. Čím je slovník textu relativně chudší, tj. čím méně různých slov bylo užito, tím častěji se musí slova opakovat. Naopak při pestřejším slovníku se při stejném rozsahu textu nemusí slova tak často opakovat.

Např. ve Fučíkově Reportáži psané na opraťce je užito $N = 21\,640$ slov, slovník textu, tj. počet lexikálních jednotek je $V = 5\,006$ slov; *i. o.* je tedy $21\,640:5\,006 = 4,3$, tzn., že slovo (lexikální jednotka) se v ní opakuje průměrně 4,3krát. *I. o.* je zároveň ukazatelem stylistické příslušnosti textu; podle údajů českého → frekvenčního slovníku je v češtině nejmenší *i. o.* v poezii (3,0) a v žurnalistice (4,1), což je dáno stylistickou pestrostí poezie a tematickou mnohostranností žurnalistiky. Naopak v beletrii (5,4), literatuře pro mládež (5,6) a dramatech (5,7) je *i. o.* vyšší. Největší *i. o.* je v jazykových projevech soustředujících se na úzký problém a tím majících relativně chudší slovník, tj. mluvené projevy (6,3), texty odborné (6,2) a texty vědecké (6,3). Tematická pestrost má tedy za následek nízký *i. o.*, zatímco soustředění na problém (zvláště v odborném, vědeckém a hovorovém stylu) způsobuje větší opakování slov.

Lit.: J. Jelinek, J. V. Bečka, M. Těšitelová, *Frekvence slov, slovníků druhů a tvarů v českém jazyce*, Praha 1961.

vš

■ INDICKÁ METRIKA

soubor norem rytmické organizace verše v indické poezii. Teorie indické verše rozeznávaly téměř devět set různých metrických útvarů, jejichž užití bylo vázáno funkčně i tematicky a které byly zabudovány do složitého mytologického systému, v němž nabývaly odlišných mystických hodnot. Prostřednictvím práce anglického indologa H. T. Colebrooka a Jungmannova informativního článku, který z ní vycházel, bylo několik běžnějších metrických útvarů (veršů nebo strof) uvede-

no na poč. 19. stol. do české časoměrné versifikace. Jde především o tyto druhy:

a) Metrické útvary izosylabické s normovanou délkou některých slabik. Tento typ v české časoměrné poezii zastupuje verš *páthbjá*, šestnáctislabičný verš se závaznou dířesí po osmé slabice a z hlediska kvantity normovanou druhou polovinou každého poloverše xxxx U - - U // xxxx U - U U (Na Čechově zlatém stolci / věhlasný Hleděvic seděl, J. Jungmann).

b) Metrické útvary izosylabické členěné v takty o téměř počtu mor (zvaných *mátra*). Sem patří verš *sárangí*, devítislabičný verš o třech čtyřdobých taktech, z nichž první je prokleusmatik, druhý spondej a třetí anapest: U U U U - - U U - (Panel Hlasy poslyš spojené), sloka *upačitram* tvořená čtyřmi verši, z nichž liché jsou anapestickou tripodií s jambickou klauzulí U U - U U - U U - U - a sudé tripodií daktylskou uzavřenou spondejem - U U - U U - U U - - -;

Noci dále ode mne se ber tmavál
Kaž se ve krásotě hvězdo nebeskál
Ty milencova vůdkyně laskavá,
veď mne ty náděje rozmilobleskál

(J. K. Chmelenský);

verš *mauktikamálá*, jedenáctislabičný verš o čtyřech čtyřdobých taktech tvaru - U U - - U U U U - - (Pláč teče hojný na mohyly bolné, A. Marek).

c) Metrické útvary různoslabičné a vnitřně nečleněné na izochronní takty, opírající se o závazný počet mor. Např. strofa *kundáliká* o šesti verších, z nichž první dva jsou členěny v poloverše o třinácti a jedenácti dobách a druhé dva opačně v poloverše o jedenácti a třinácti dobách, nebo *vaitdlíjam*, sloka ze čtyř veršů, uzavřených katalektickou trochejskou tripodií, z nichž liché mají trvání čtrnáct mor a sudé šestnáct mor:

U U U U U U U U - U - U - ;
(A lsem chřestí pršky listové, Jungmann).

d) Různoslabičné metrické útvary členěné v takty, např. dvojerší *árjá* tvořené osmi čtyřdobými takty, přičemž šestý mohl být buď jen prokleusmatik a amfibrach, nebo redukovaný (redukuje se u některých variant *árjá* připouštěla i v taktu osmém).

Chlub se rodem mluvy hindickým, dávná kvetne tobě Tevtone čest.

Tvá mluva Hindičky krásné pastorkyně, a má dcera jest.

(J. Jungmann)

Sem patří také *mátrásamakam*, sloka o čtyřech verších tvořených čtyřmi čtyřdobými takty, z nichž poslední mohl být jen spondej a anapest. Tato zásada byla v české časoměrné poezii často porušována (Když to světlo mrákatu zahnal, F. Šir).

I. m. nebyla do systému českého časoměrného verše přejímána jen pasivně; byla převrávena jak tlakem dříve přejaté metriky antické (často se připouštěla volná slabika na konci verše), tak i - jak tomu ostatně bylo v českém časoměrném verši obecně - tlakem systému sylabotónického (kvantita někdy byla nahrazována přízvukem nebo se umísťovala v lehké době, nebyla-li přízvukována). Jungmannův obrat k i. m. byl motivován nikoliv snad jen soudobou slabostí pro exotiku, ale v prvé řadě potřebou uvolnit jednoznačné sepectí časomíry s pravidly antického verše a dobrat se tak obecnějších zákonitostí časoměrné versifikace, na nichž by pak bylo možno vybudovat specifickou časomíru českou. Současně se příklonem k i. m. manifestoval mýtus těsného kulturního a pokrevního svazku Slovanů s „kolébkou“ indoevropské kultury, který tvořil součást jungmannovské obrozenské ideologie.

Lit.: J. Jungmann, Krátký přehled prozodie a metriky indické, Krok 1821. J. Nováková, Indické rozměry v českém básnictví, Věstník královské české společnosti nauk, třída filozoficko-historicko-filologická 1952, VIII, Praha 1953.

mc

■ INDIVIDUÁLNÍ STYL

(z lat. *individuus* = nedělitelný, nerozlučný) - charakteristický a jednotný princip organizace výstavby jazykových projevů určitého jedince z hlediska ideového, tematického, charakterového a jazykového. Lze rozlišit i. s. jazykový a literární; i. s. jazykový zahrnuje stylovou organizaci díla z hlediska jazykového, i. s. literární složky nejazykové (např. idea, téma, syžet apod.), tj. podléhající estetickým normám. Umělecké dílo má ovšem styl jediný, přičemž jazykový styl jako jazyková kategorie je podřízen stylu literárnímu; tato podřízenost vyplývá z toho, že styl jazykový je jednou z integrálních složek literárního uměleckého díla.

Zřetelný i. s. má každý vyspělejší spisovatel, v ústním projevu každý člověk. I. s. není živelným výsledkem spisovatelových vloh, nýbrž projevem cílevědomého noetického přístupu ke skutečnosti, ne každý spisovatel se ho proto dopracuje; z tohoto hlediska vyplývá, že i. s. se postupem času mění. Na vznik, vývoj a vlastnosti i. s. mají vliv subjektivní stylovorní činitelé, tj. intelektuální vyspělost, temperament a povaha, sociální původ, postoj ke zpracovávané látce, momentální duševní stav, stupeň ovládnání jazyka aj.

I. s. se stává nástrojem uměleckého poznání, je součástí umělecké metody a v tomto smyslu působí na jiné literární tvůrce. I. s. má značný vliv i na vývoj celonárodního jazyka; proto studium i. s. slouží nejen k poznání umělecké noe-

tiky tvůrce, ale i ke studiu vývoje jazykových a literárních norem. Dokumentem tohoto úsilí jsou např. slovníky význačných spisovatelů, tj. soubor lexikálních prostředků vybraných autorem ze slovní zásoby národního jazyka, resp. nově tvořených (srov. slovník Goethův, Puškinův, Botevův aj.).

Lit.: K. Hausenblas, Základní okruh stylistické problematiky, Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1963. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. J. Mukařovský, Individuální sloh spisovatele, jeho vznik a vývoj a jeho úloha ve vývoji literatury a spisovného jazyka, tamtéž. V. V. Vinogradov, Problema avtorstva i teorija stilej, Moskva 1961. Viz též → styl, → stylistika jazykovědná.

vš

INDUCTORIUM viz INSTITUTIO

■ INFORMACE

(z lat. informāre = utvářet, sdělovat představu) – v nejobecnějším významu každý druh výpovědi o činnosti, popř. stavu objektu, jevu, vztahu apod. K bližšímu zkoumání pojmu *i.* je možno vyjít z hlediska → sémiotiky, tj. vědy zabývající se studiem znakových soustav; tři různé roviny ukazují tři typy abstrakcí znakových vztahů: a) *syntax*, tj. vztah znaků mezi sebou; b) *sémantika*, tj. vztah mezi znaky a designáty; c) *pragmatika*, tj. vztah mezi znaky a jejich uživateli. Z těchto kategorií vyplývají i tři různé aspekty pojmu informace:

a) *i. syntaktická* (strukturní, selektivní) postihuje pouze formální (statistickou) strukturu posloupnosti znaků a nevšímá si vlastního obsahu, popř. smyslu zprávy; tento typ *i.* je základním pojmem → teorie informace, vypracované C. Shannonem, N. Wienerem aj., podle níž množství informace (→ entropie) je udáno počtem elementárních binárních rozhodnutí (ano – ne, → bit), nutných k dekódování zprávy;

b) *i. sémantická* si všímá pouze vztahu znaků k označovaným skutečnostem. Byly navrženy různé míry k měření sémantické *i.*, např. Bar-Hillelova-Carnapova míra (vycházející z pojmu logické pravděpodobnosti), Osgoodův sémantický diferenciál (aspekt psycholingvistický) aj.;

c) *i. pragmatická* vychází ze vztahu znaků k uživatelům, mezi nimiž je uskutečňován přenos; vyjadřuje stupeň změny znalostí u určitého příjemce.

Byly činěny pokusy zachytit a číselně vyjádřit také množství tzv. *i. estetické* (Moles, Sychra-Sedláček aj.), především pomocí pojmu entropie; vycházely však ze zjednodušeného předpokladu, že čím je nějaký prvek překvapivější, tím více nese i estetické *i.*, a opomíjely její závislost na

srozumitelnosti použité formy.

Lit.: M. Bense, Teorie textů, Praha 1967. J. Levý, Teorie informace a literární proces, Česká literatura 11, 1963. A. Moles, Art et cybernétique, Castermann 1971. Cb. Morris, Sings, Language and Behaviour, New York 1946. P. M. Woodward, Wstęp do teorii informacji, Warszawa 1969. V. Voigt, Úvod do semiotiky, Bratislava 1981.

vš

■ INICIAČNÍ ROMÁN

(z lat. initiātiō = začátek, v širším významu v mystických učeních, alchymii, etnografií aj. = zasvěcení), *román zasvěcení* – typ románu, jehož hrdina, předurčen a vyvolen pro vyšší poslání, opouští svět, sestupuje nebo vystupuje do mimosvětských sfér (podsvětí, nebe, pohádkové a utopické říše); bývá usměrňován či provázen zasvětitel (kouzelníkem, poustevníkem, knězem, panou). Směřuje od poznání empirického k poznání ezoterickému, za kterým se obvykle skrývá tajemství světa, tajemné a démonické bytosti či přímo Boha a který někdy splývá s tajemstvím jeho vlastní bytosti (polodvojnický vztah); symbolicky umírá pro veškerý svět a je vzkříšen pro duchovní život (katabáze – sestup, symbolizující smrt, tvoří zpravidla nejdůležitější a nejdramatičtější část *i. r.* – v prostoru jí odpovídá kouzelný les, strašidelný zámek, labyrint, tajemný dům, krypta aj.).

S tématem zasvěcení, spojeným s tématem hrdinovy výchovy a zrání (*i. r.* je de facto zvláštním typem → výchovného románu), se setkáváme ve starověkých mýtech a eposech, kde bylo ještě bezprostředním odrazem obřadů umírajícího a znovuzrozeného božstva, ve filozofických traktátech (novoplatonismus), náboženské literatuře, zejména mystické a sektářské. Prvním dochovaným *i. r.* je Apuleiův Zlatý osel (2. st.). Epochou rozkvětu *i. r.* byl středověk (romány o svatém grálu – např. Perceval Chrétiena de Troyes, asi 1180; iniciační schéma mají alegorické básnické skladby typu Dantovy Božské komedie). V barokní literatuře se *i. r.* výrazně přiblížil svým charakterem filozoficko-náboženskému traktátu (Komenského Labyrint světa a ráj srdce, 1623, Bunyanova Cesta křesťana, 1678–1684) nebo byl specifickým vyústěním pikareskního románu (Grimmelshausenův Dobrodružný Simplicius Simplicissimus, 1668). Druhým významným obdobím *i. r.* byl romantismus, pro jehož pojetí umění a skutečnosti jsou charakteristické iniciační rysy. Za *i. r.* lze pokládat Goethova Viléma Meistera (1785–1821), Novalisova Jindicha z Ofterdingen (1802), J. Potockého Rukopis nalezený v Zaragoza (poč. 19. stol.), některá díla Balzaka (Ludvík Lambert, 1832, Serafitus-Serafita, 1833

až 1835). S prvky a postupy *i. r.* se setkáváme v románu gotickém (→ černý román), v tzv. románu s tajemstvím (E. Sue), románu detektivním (→ detektivní literatura), → dobrodružném románu, → romanetu aj., kde se využívá iniciačního dějového schématu ovšem bez původního ezoterického obsahu. G. Meyrink (Golem, 1915), T. Mann (Kouzelný vrch, 1912–24), F. Kafka (Zámek, asi 1922), J. Gracq (Na zámku Argol, 1938) aj. pokračují v tradici *i. r.* ve 20. st.; hrdinové těchto románů zůstávají někdy nezastvěnící (Kafka).

I. r. představuje románový typ, procházející literaturou od starověku po současnost a vyvíjející se v určité opozici k románu jako žánru převážně světskému a empirickému, a to zdůrazněním svého obřadního půdorysu, svou blízkostí k → mýtu, tihnutím k → symbolismu, k alegorismu (→ alegorie), → utopii.

Lit.: L. Cellier, Le Roman initiatique en France au temps du romantisme, Cahiers internationaux de symbolisme, 4, Genève 1964. S. Vierne, Rite, roman, initiation, Grenoble 1973. Táž, Jules Verne et le roman initiatique, Paris 1973.

dh

■ INKUNÁBULE

(z lat. incunábula = kolébka, plénky, dětství) – český ekvivalent *prvotisk* (zavedl V. Hanka). Pojmem *i.* se označují tisky z období od vynálezu knihtisku do roku 1500 včetně. Rok 1500 jako časovou hranici inkunábule stanovil J. Saubert (1643) a je mezinárodně uznáván. První česká *i.* je Trojanská kronika tištěná v Plzni ne dříve než v r. 1468; obsahuje 390 nečíslovaných stran a je tištěna na bílém papíře italské výroby tzv. českou bastardou (druh gotického písma). I když přesné údaje nejsou k dispozici, podle posledních výzkumů se zdá, že na historickém území Čech a Moravy bylo do r. 1500 vytištěno 51 inkunábule, z toho 34 česky, 16 latinsky a 1 německy. Až do roku 1486–87 se knihtisk u nás rozvíjel především v Plzni (v menší míře též ve Vimperku a snad i v Praze), později též v Praze, Brně, Kutné Hoře a Olomouci. Nejstarším evropským tiskem (Gutenberg) je německý zlomek o posledním soudu (Gutenbergovo muzeum v Mohuči); tisk měl asi 27 stran. Úplně zachovalou *i.* je Gutenbergův tisk tzv. Tureckého kalendáře na rok 1455 (tisk 1454).

Samotný princip knihtisku byl ovšem už v 11. století znám Číňanům; v Evropě vznikl však zcela nezávisle. Srov. → kniha.

Lit.: Z. Tobolka, Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor, Praha 1949. M. Kopecký, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978.

vš

■ INSCENACE

(z lat. in = na, do; scaena, z řec. skéné = scéna; tedy uvedení na scénu) – 1. jevištní konkretizace dramatického díla, tvořící dynamicky strukturovaný celek, na jehož stavbě se vedle dramatického textu (→ drama), jako složky většinou výchozí, zároveň synteticky uplatňují prostředky specificky divadelní (herecké umění, divadelní prostor, scénická technika), ale též prvky dalších umění (výtvarného, hudebního aj.). Jednotlivé významové prostředky dramatického díla si v tomto procesu, v němž je text kolektivem tvůrců divadelního představení (režisér, herci atd.) převáděny do jiného znakového systému (tzv. jazyka divadla), zachovávají buď svůj původní význam i smysl v celku díla, nebo získávají smysl nový, někdy i opačný (když *i.* jde „proti autorovi“, tj. proti původnímu smyslu dramatického textu).

Specifikum *i.* jako uměleckého artefaktu tvoří její časoprostorová dimenze; počet a hierarchie složek, vytvářejících scénické dílo, jsou historicky podmíněny, podléhají vývoji divadla jako svěbytného umění, ale též vývoji dalších uměleckých druhů (složka slovesná měla dominantní postavení v divadle např. v antice a za klasicismu, výtvarná v baroku, herecká v antickém a středověkém mimu, v commedii dell'arte atd.), a v neposlední řadě podléhají také společenské situaci. Termín *i.* pochází z druhé poloviny 19. stol., vznikl v souvislosti s pojetím režie jako svěbytné tvůrčí činnosti, která integruje významové utváření scénického díla v procesu jeho vzniku. Pojmu *i.* se v českém kontextu užívá nejčastěji pro divadelní nebo televizní nastudování nějakého dramatického textu, někdy nepřesně též ve spojení s tvorbou scénografa. V přeneseném analogickém významu se ho užívá někdy v kontextu tvorby filmové nebo pro nastudování rozhlasové hry;

2. *obrazně* se pojmu *i.* a inscenovat užívá ve sféře občanského života jako označení předem promyšleného zosnování určité události, jež má vzbudit takový dojem, který její střížce zamýšlel; jde o typ → mystifikace.

kn

■ INSITNÍ LITERATURA

(z lat. insitus = vrozený, vsazený), též literatura *naivní* – pololiterární tvorba, obvykle teprve do datečně zveřejňovaná tiskem. Je to obdoba insitního (naivního) malířství, jehož nejvýznačnějším představitelem byl v Evropě francouzský celník Henri Rousseau (1844–1910), a často je k insitnímu výtvarnému projevu doprovodem nebo doplňkem. Základními rysy *i. l.* jsou a) bezprostřednost a radostná nebo úlevná spontánnost, s nimiž autor vypovídá především o sobě a svém okolí (své mnohdy trpké zkušenosti a sny), b)

jednoduché a silně emocionální výrazové prostředky, c) předmětnost, odpovídající celistvému naivnímu životnímu názoru a postoji autora, d) neskrývané potěšení z tvorby („zde se kreslí a píše dle libosti“, A. Beer), která je často protiváhou vsudního nebo strastného autorova občanského osudu, e) bezděčné ignorování žánrových hranic, f) směřování slohových prostředků, g) úsilí o dokumentární přesnost a podrobnost pozorování a záznamu, h) fantazie nespoutaná literárními a logickými zřeteli. *I. L.* nemá žádný vývoj, její autoři jsou obvykle literárně izolovaní od soudobého písemnictví i navzájem. Od starší pololidové písmácké literatury se *i. L.* odlišuje absencí rozsáhlé výchovných a poučovatelských tendencí, neskrývanou subjektivností a někdy i prvky protiměstácké revolty. Jejimi autory bývají nezřídka podivíní, lidé ostrácní, jimž se dostalo jen nejzákladnějšího školního vzdělání a kteří nemohli svůj talent školit a rozvíjet ve směru dobového uměleckého úsilí. Vznik *i. L.* je spjat s kapitalistickou likvidací podmínek pro rozvoj skutečné lidové slovesnosti a umění, konec *i. L.* souvisí pak s procesem demokratizace kultury a umění, zvláště v socialistické společnosti, která umožňuje odbornou školní výchovu a rozvoj tvůrčích schopností každého nadaného jedince. První a nejvýznamnější postavou české *i. L.* (a zároveň i naivního malířství) je „soustružník, řezbář, pozlatitel, brejlař a malíř v Dobrušce“ Alois Beer (1833–1897), který zanechal 65 velkých sešitů svých kreseb a textů; z nich se (zásluhou K. Michla) publikuje teprve od 30. let a byl zveřejněn dosud jen zlomek. Zatímco naivní „nejskromnější umění“ výtvarně objevil pro moderní českou kulturu už r. 1920 Josef Čapek, o *i. L.* se představitelé meziválečné umělecké levicové avantgardy intenzivněji začali zajímat až ve 30. letech v souvislosti s výstavou A. Beera (1937), oceňující (Vančura, Nezval, Hálas aj.) zvláště Beerův smysl pro poezii, jeho fantazii, sny i momenty společenské a bezděčné umělecké revolty zároveň s infantilními prvky v této tvorbě. Nová vlna zájmu o insitní umění a literaturu se u nás objevuje v 60. letech.

Lit.: Bosé nožky, Praha 1970. A. Beer, Lituji, že nejsem básník, Praha 1970. Týž, Na vandru, Praha 1973. B. Beneš, Pololiterární tvorba, Česká literatura 19, 1971. J. Čapek, Nejskromnější umění, Praha 1920.

mb

■ INSPIRACE

(z lat. in = do, v; spirāre = dýchat, kalk podle řec. enthúsiasmos) – 1. v psychologii duševní stav přinášející neobvyklé zvýšení tvůrčí aktivity, tvůrčí nadšení;

2. v teorii literatury – v tomto stavu se rodící

a tento stav navozující šťastný nápad, rozhodující impuls k vytvoření díla, náhlé rozřešení hlavního problému konkrétního tvůrčího procesu. *I.* umožňuje autorovi pracovat rychle, soustředěně, vydatně a zároveň poměrně snadno ve stavu jakéhosi sebezapomnění. *I.* náleží k nejméně objasněným fázím a jevům tvůrčího procesu; je jisté, že jde o výbuch nahromaděných duchovních a fyzických sil, fantazie, paměti, zkušenosti a že v *i.* nalézá své uplatnění autorova → intuice. Dílo „neinspirované“, vytvořené bez tvůrčího nadšení, působí často chladně a ani nevzrušuje čtenáře, posluchače a diváky. Stav inspirace je naprosto nezbytný pro uměleckou → improvizaci. Šalda, v jehož estetickém myšlení *i.* představovala jednu ze základních a nezbytných kategorií tvorby, vyžadoval ji rovněž od kritiky (Kritika patosem a inspirací v Bojích o zítřek). Sama o sobě *i.* ovšem k vytvoření díla, zejména rozsáhlejšího, zdaleka nestačí, přispívá však k mobilizaci všech tvůrčích dispozic a v tom není nahraditelná ani pracovní disciplínou, ani jinak. Zdroje inspirace mohou být někdy velmi kuriózní a bez zřetelné souvislosti tematické i jiné s dílem, které pak díky inspiraci může vzniknout.

Inspiruje-li se autor k vytvoření díla jiným uměleckým dílem, mluví se o *i.* druhotné, sekundární, popř. knižní; ta se chápe obvykle jako umělecké minus díla, i takové dílo je však odrazem a obrazem reality a o jeho hodnotě nerozhoduje fakt sekundární (knižní) *i.*, ale kvalita jeho výsledného vztahu ke skutečnosti. (Nezvalovu Pražskému chodci byla mylně vytýkána knižní *i.*, ačkoli ve skutečnosti literární reminiscence, inspirované zážitky z četby, jsou organickou součástí díla, které v době blízkého se válečného ohrožení milovaného města záměrně evokovalo hodnoty národní kultury.)

Lit.: A. G. Cejtlín, O práci spisovatele, Praha 1973. G. Thomson, Marxismus a poezie, Praha 1979. Týž, O staré řecké společnosti, Praha 1952. J. Burjanek, O romantickém názoru na inspiraci, Praha 1942.

mb

■ INSTITUTIO

(z lat. instituere = zavést, vzdělávat) – též *inductorium* (z lat. inducō = uvádím) a *isagogé* (z řec. eisagógé = úvod) – úvod do vědního oboru, ke studiu nebo k četbě; zároveň názvy pro elementární knihy jednotlivých oborů. Všecky tyto výrazy vyšly z oběhu s ústupem latiny a řečtiny ze škol a z vědecké a odborné literatury. Jejich vzájemné rozlišování kolísá, někdy se chápe *inductorium* a *isagogé* jako úvod bez samostatného pojetí, jindy se zdůrazňuje spíše oborová vazba: *isagogé* se vyhrazuje literatuře filozofické a bibliotice, zatímco *inductorium* a *institutio* pro ostatní obory.

mb

■ INTENCIONALITA

(z lat. *intentiō* = napětí, úsilí, pozornost, záměr, vůle) – 1. v *literární vědě* – výstavba textu v závislosti na jeho poslání. V nejobecnější rovině se označuje za intencionální takový text, který je „komponován s předpokladem, že se bude tradovat. Vedle toho jsou texty povahy neintencionální, např. dialektologické magnetofonové záznamy“ (J. Hrabák). Prostřednictvím této *i.* se prosazují také konkrétní intence jednotlivého směru, osobnosti, díla (v dialektice autorské a objektivní ideje); ideová intence v díle realizovaná se nazývá → tendenci. Pojem intencionality je úzce spjat s pojmem „literárnosti“. I neintencionální texty se mohou chápat jako „literární“, jsou-li začleněny do literárního prostředí, zejména jako → dokument;

2. *fenomenologický termin*, označující nutnou vztažnost a zaměřenost psychických procesů k nějakému předmětu, přičemž podružnou otázkou je, zda jde o předmět reálný nebo fiktivní; též fenomenologické označení pro specifický způsob existence literárního díla. Podle R. Ingardena literární dílo není útvar čistě ideální, jako např. geometrický trojúhelník nebo číslo, protože není nadčasové, vzniká v určitém čase a proměňuje se ve svých konkretizacích, ale ani útvar pouze reálný, jako např. psychické prožitky, které jej vytvořily. S ideálními předměty má literární dílo společné to, že je výkonem subjektivity a tvoří významovou jednotku, s reálnými pak to, že – když už je „založeno“ – vstupuje do reálného bytí a účastní se ho. Pojetí díla jako intencionálního předmětu zdůrazňuje okolnost, že se v díle nejedná o subjektivní prožitky něčeho, ale o „předměty myšlenek a představ autorových“ (Ingarden). Tím mílí *i.* proti psychologismu v literární vědě. Ve svých důsledcích však Ingardenova teorie literárního díla zůstává idealistická, popírá, že dílo vzniká odrazem reálné skutečnosti a že je touto skutečností verifikovatelné;

3. v *psychologii* – nezbytné zaměření pozornosti v procesu poznávání („zaměření k něčemu“).

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. *Týž*, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967.

mb + pv

■ INTERLUDIUM

(z lat. *inter* = mezi; *lūdus* = hra) – 1. typ středověké meziaktní frašky (→ *intermedium*);

2. *interlude* (angl.) – anglická varieta renesanční meziherní frašky 15. a 16. stol.; jejími nejznámějšími autory jsou N. Medwall (Fulgens and Lucres, 1495), J. Heywood aj. W. Shakespeare dokázal *i.* zařadit přímo do struktury dramatu (Hamlet, Sen noci svatojánské);

3. v *budbě* krátká skladba pro varhany, která zprostředkovává přechod mezi jednotlivými verši chorálu.

kn

■ INTERMIDIUM

(lat. *inter* = mezi, *medius* = střední, tj. čas mezi dvěma lůtami) – krátká, většinou komická hra nebo → scéna, hraná převážně jako → meziphra mezi dějstvími samostatné vážné hry, tragédie nebo později také velké opery. Původ *i.* je v Itálii, vzniklo v 15. stol. jako součást středověkých → mystérií, do nichž vnašelo prvky současného všedního života a lidové komiky (v církevních hrách bylo *i.* také někdy označováno jako → farce). Za renesance mělo *i.* v Itálii burleskní podobu frašky z lidového prostředí (včetně lidové mluvy), která sahala k hrubému, často obscénnímu humoru, později bylo také prostředkem k antiklerikální satirě z ideových pozic humanismu a reformace. V Itálii se meziphra nestala samostatným žánrem lidového divadla do té míry jako v Anglii (→ *interludium*) a zvláště ve Španělsku (→ *entremés*). Ve Francii použil prostředků *i.* (intermede) např. Molière (Zdravý nemocný, Měšťák šlechticem aj.); v 18. stol. byly z některých *i.* tvořeny samostatné hry, nejčastěji jednoaktové.

V 17. a 18. stol. se *i.* rozšířilo prakticky po celé Evropě, v českém kontextu jsou nejznámější *intermedia* V. F. Kocmanka (1607 až 1679), která vedle hrubého humoru a obrazu zkarikovaného venkovského prostředí přinášela mravoprávní tendenci.

kn

■ INTERMEZZO

(ital., z lat., → *intermedium*) – hudebně dramatická meziaktní vložka, jejíž původ sahá k středověkým *intermediím*; původně *i.* tvořily skladby madrigalového stylu, později komické sborové a zpívané hry s mytologickými náměty nebo výpravné balety. Žertovný děj *i.*, který se odehrával v přestávkách mezi akty dramatu, tragédie nebo velké opery, neměl s jejich významem obsahem většinou žádnou vnitřní souvislost. Později jednotlivá čísla *i.* splývala v samostatný celek, který se osamostatňoval; tak vznikla nejprve italská opera buffa (Pergolesi, 1710–1736; Služka paní) a postupně další operní žánry, především komická opera (Mozart: *Così van tutte*, 1790, Smetana: *Prodaná nevěsta*, 1866). Později, když drama i opera usilovaly o stylovou jednotu, *i.* jako meziaktní dramatický žánr prakticky vymizelo; jeho pozůstatky lze nalézt ještě v baletních vložkách, popř. v meziaktní hudbě.

kn

■ INTERPOLACE

(z lat. interpolāre = znovu zřídít, opravit, falšovat) – změna původního textu cizí rukou, zvláště přidání jednotlivých slov, vět i odstavců, tj. vsuvka do textu díla, splývající s textem graficky a obsahově, i když často neorganicky. Původcem *i.* může být opisovač, resp. redaktor reagující na nejasné či poškozené místo v textu, popř. text doplňující a využívající k tomu event. i dítě napsaného textu. *I.* se nejčastěji (zvláště ve středověké i starší literatuře) stává → glosa, obsažená v opisované předloze a začleněná opisováním do přeepsaného textu. *I.* a podobně i glosa jsou důležitou pomůckou při studiu historie textu díla, v některých případech umožňující určit přibližnou dobu vzniku opisu (rukopisu), rovněž i způsob interpretace díla v dané době.

vš

■ INTERPRETACE

(z lat. interpretātiō = výklad, vysvětlení) – termín označující každý výklad smyslu nějakého textu: 1. v *nejširším slova smyslu* každý přístup ke skutečnosti, který usiluje o výklad jevu, jeho podstaty, jeho příčin, podmínek a způsobu jeho existence. V tomto smyslu *i.* začíná a končí jakékoli zkoumání literatury jako faktu;

2. v *užším smyslu* je *i.* literárněvědní disciplínou, jejímž východiskem je literární text a cílem co nejadekvátnější pochopení a výklad smyslu slovesného uměleckého díla. Na rozdíl od systémově jí nadřazené → teorie literatury je předmětem *i.* konkrétní, individuální umělecké dílo jako svébytný celek. V posledních desetiletích doznala *i.* a její metodologie nebyvalého rozmachu a slovesné literární dílo je zkoumáno z nejrůznějších názorových a vědních hledisek. Vedle interpretačních metod, které si všímají i vnětextových a mimoliterárních vztahů díla (geneze díla, vztahu díla k jiným artefaktům, k jazykovému systému a ke skutečnosti) a pracují tak s materiálem, který má těsný vztah k literární historii (zejména marxistická a sociologická *i.*), existují také metody, které kladou na první místo organickou jednotu literárního díla, samostatnost jeho textu a jeho hodnotu. Zde se uplatňuje zejména dědictví ruského formalismu (→ formální metoda), anglosaská „nová kritika“ (→ new criticism), švýcarská škola „umění interpretace“ (Kunst der Interpretation) a francouzská metoda výkladu textů (→ explication de texte). Tyto metody mají zase blíže k literární kritice.

Jako vědecký postup při výkladu textu má *i.* svůj původ v klasické → hermeneutice, která později jakožto umění výkladu a jako metodologie historických a duchovních věd (Geisteswissenschaften, Dilthey) sloužila k porozumění indivi-

duálním jevům lidské kultury na rozdíl od výkladu přírodních věd. Vedle synonymního významu je hermeneutika vlastně teorií *i.* Pro výklad náboženských textů, zvláště biblických, se uchovává termín exegetika (→ exegeze);

3. v *teorii překladu* jeden ze základních postupů uměleckého překladu, spočívající v co nejspřávnějším přetlumočení objektivní ideje i uměleckých hodnot originálu vhodným výběrem stylistických prostředků. Východiskem *i.* jsou nejpodstatnější rysy díla, cílem jeho objektivní hodnoty. Zároveň je v *i.* vyjádřen prostřednictvím díla i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému kontextu.

Lit.: K interpretaci uměleckého literárního díla, Praha 1970. J. Levý, Umění překladu, Praha 1961. O interpretaci uměleckého textu I–V, Bratislava 1970–1976. A. Popovič, Poetika uměleckého překladu, Bratislava 1971. J. Stawiński, O problemach sztuki interpretacji, Liryka polska, Kraków 1966.

pv + hr

■ INTERVIEW

(čti -vjú, angl. pův. = schůzka, rozhovor) – žánr publicistické literatury, druh *rozhovoru* (bývá také rozhovorem nazýván a série *i.* se někdy označuje jako *hovory*) – nejčastěji → dialogu, otázek a odpovědí, v němž účastníci (na rozdíl od → platónského dialogu, → rozmluvy a → diskuse, případně → kulatého stolu) jsou nerovnoprávní: mají předem rozděleny (a nevyměňují si) úlohy tazatele a mluvčího (interviewovaného); na tom nic nemění otázky k tazateli – i ony jsou buď druhem, resp. nepřímou formou odpovědi, anebo jsou to otázky ryze řečnické. Tazatelem v *i.* je obvykle novinář, interviewována je zpravidla osobnost veřejně známá a významná nebo v nějakém oboru vynikající a pozoruhodná, o níž se předpokládá, že její sdělení a názory zaujmou čtenáře. Iniciativa k *i.* vychází formálně (a často i fakticky) od žurnalisty, který obvykle volí téma rozhovoru, někdy už v žádosti o „poskytnutí *i.*“; v některých případech je však třeba hledat podnět k *i.* u dotazované osobnosti, která z jakýchkoli důvodů (ať pracovní zatíženosti, ať z ohledů taktických a psychologických) přenáší část odpovědnosti na novináře a dává této formě zveřejnění svých myšlenek přednost před přímým monologickým vystoupením v tisku, v rozhlasu nebo televizi. *I.* přispívá ke zvýšení popularity a vážnosti dotazované osobnosti a bývá provázen i fotograficky nebo kresebně. O výhodách a oblibě *i.* nepřímo svědčí existence *i.* fiktivního, který je dvojího druhu: a) *autointerview* (tazatel je fiktivní), b) *nepравý i.* (tazatel vyzval odpovědi na své otázky z textu napsaného bez jeho přičinění, anebo hotový už text dodá-

tečně vybavuje otázkami). – Autorem *i.* je tazatel, přestože jádrem *i.* je záznam sdělení a myšlenek dotazované osobnosti. Tazatel může do jisté míry ovlivnit nejen výběr tématu, tón a způsob jeho probírání, ale také celkové vyznění, což souvisí i s tím, že záznam rediguje pro tisk (vysílání), tj. pečuje o jeho ucelenost, odstraňuje opakování, krátí výroky a tím vším bezděky nebo i vědomě vtiskuje záznamu svou představu. *I.* (dříve pořizované stenograficky, nyní pomocí magnetofonu) usilují o co nejpřesnější reprodukci rozhovoru (v nich se s výroky dotazovaného nakládá jako s → citáty) a někdy se navíc snaží i rekonstruovat celý průběh setkání a atmosféru prostředí i portrétovat dotazovanou osobnost; jiné *i.* jsou jen volným zápisem myšlenek (tu se výroky podávají ve formě → parafráze), někdy dokonce v konečném znění odpadají otázky. Některé *i.* se předem aranžují – zvláště pro živé vysílání rozhlasu a televize; jiné vznikly tak, že dotazovaný písemně vypracoval odpovědi (někdy u Nezvala; tu se *i.* blíží technice → ankety). – Dotazovaná osobnost před otištěním prohlédnutý (příp. korigovaný) a schválený *i.* se nazývá autorizovaný. – *I.*, jehož tazatel je sám významnou osobností, přerůstá v → rozmluvu.

Historie *i.* je spjata s dějinami žurnalistiky, své předchůdce však *i.* hledá i v literatuře filozofické (už v platónském dialogu), v některých legendách a v záznamech rozhovorů se státníky a velikány umění a vědy, jmenovitě v zápiscích námořního důstojníka Em. de Las Casese, který uchoval a vydal výroky Napoleonovy ze Svaté Heleny (8 sv., poprvé v l. 1822–1829), a v Eckermannových Rozhovorech s Goethem (1836 až 1848). V časopisech a novinách se *i.* poprvé uplatňuje v 60. letech 19. stol. ve Spojených státech amerických, pak v Anglii a v ostatní Evropě.

Do krásné literatury *i.* proniká v dobách sblížení literatury s žurnalistikou, a to jako forma → konfese, → eseje, → kritiky ap.; nežádka jde přitom o zjevný autointerview (např. Šaldův Interview imaginární čili pomyslný z roku 1927, Vančurovo vyznání Autor zpovídá autora z r. 1939). Velký význam má *i.* pro formování a organizaci literárního a kulturního života (např. se *i.* využíval v ideologických bojích 60. let 20. stol. v české kultuře). Literární historii a kritice *i.* slouží jako zdroj informací o autorech, událostech, hnutích a v tom se podobá memoárům, → deníkům, zápisníkům → dopisům a zvláště → konfesím; při práci s *i.* je však třeba vždy zhodnotit stupeň autenticity výroků dotazované osobnosti.

Lit.: R. Reingard, *Das Interview*, Leipzig 1957. K. Štorkán, M. Baumann a kol., *Umění interviewu*, Praha 1973.

■ INTONACE

(z lat. *intonāre* = zazvučet, zaznít) – melodie jazykového projevu, tj. změny ve výšce hlasového tónu v průběhu mluvené řeči (v širším smyslu pak spolu s melodií i jiné zvukové prvky větne, především přízvuk, řidčeji i rytmus, tempo, intenzivnost řeči, členění a témbř). Melodicko-dynamická *i.* větne, která je v těsné souvislosti s obsahovým a syntaktickým členěním věty, probíhá ve verši paralelně se zvláštní *i.* rytmickou, vlastní danému typu verše a spatou s jeho metrickou osnovou. Výsledná *i.* verše je pak výslednicí prolnutí *i.* větne a *i.* rytmické. V zásadě bývá dvojdílná, podílí se na rozčlenění verše na dva úseky, ojediněle – zejména v poezii francouzské a polské – se objevuje trojdílná *i.* v tzv. → trimetrech (trimètres, alexandrins tripartis), v nichž jsou závazné dvě → diereze; nebo se vůbec intonační členění ruší (např. když je verš realizován jediným slovem).

I. je základní složkou rytmického → impulsu, v různých versifikačních systémech se k ní druzí ta či ona veršotvorná kvalita (slabičná délka, přízvuk, počet slabik). Ve verši volném nebo bezrozměrném zůstává udržování určitého intonačního schématu minimálním požadavkem výstavby verše.

Lit.: F. Daneš, *Intonace a verš, Slovo a slovesnost 19, 1958. B. Ejchenbaum, Melodika ruského lirického sticha, Peterburg 1922. J. Mukařovský, Intonace jako činitel básnického rytmu, in: Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.*

mc

■ INTRIKA

(z franc. *l'intrigue* = pleticha, nástraha, úskok) – ve fabulovaných literárních dílech (→ epika, → drama) dějová → zápleтка, která je důsledkem protikladných zájmů, popř. konfliktu mezi postavami, nebývá však řešena vždy přímým zápasem, ale zvláštní taktikou, která je založena na pletichách, záměně nebo úskoku. Vlastní vývoj *i.* (někdy několika paralelních intrik) směřuje pak většinou buď k odstraňování, nebo naopak k narůstání protikladů; *i.* je tak jedním z prostředků, který působí na pohyb fabule. Konflikt v podobě *i.* je charakteristický zejména pro dramatické žánry, v tragédii může *i.* přivést hrdinu až k záhubě (Schiller: *Úklady a láska, Don Carlos*), v komedii bývá většinou v humorném řešení šťastně odhalena, někdy se v závěru obrací proti svým původcům (Sheridanova *Škola pomluv*). *I.* oplývalo zvláště romantické drama, ale dávno předtím již antická komedie (Plautus), významným dramatickým prostředkem byla též u Shakespeara, Calderóna, Gogola aj.

mb

Lit.: H. Knorr, *Wesen und Funktion des Intriganten*, 1951.

kn

■ INTUICE

(z lat. *intuēri* = nazírat) – pojem filozofický a psychologický, způsob postižení pravdy cestou přímého nazírání zdánlivě bez logické analýzy a rozumové úvahy; dialektickomaterialistický výklad *i.* zdůrazňuje, že při tomto přímém nazírání, při němž se silně uplatňuje cit a fantazie, nejde o poznávání mimorozumové a nadrozumové, ale o svérázný typ myšlení, při němž jednotlivé fáze myšlenkového procesu probíhají neuvědoměle a neuvědomovaně a jasný je jen výsledek; *i.* se uplatňuje pozitivně zvláště tam, kde existující postupy logického poznávání prozatím selhávají. V tom smyslu je *i.* konstitutivní součástí poznávání uměleckého, projevuje se už při → inspiraci a často i v průběhu tvorby a zčásti přispívá i k vysvětlení schopnosti umělců vystihnout pravdu a dobrat se pravdivějšího poznání mnohdy dříve než ekonomové, filozofové ap. (klasický příklad: u Balzaka se Engels dověděl o ekonomických poměrech doby víc než z odborné literatury). Jestliže marxistická filozofie označuje intuitivní poznání v některých případech za dostačující pro zjištění pravdy, nikoli však pro přesvědčení o ní druhých, v umění se tato nevýhoda *i.* příliš neprojevuje, protože umění nepřesvědčuje argumenty, ale obrazy. Nepopíratelné existence *i.* zneužívaly často nejružnější iracionalistické, mystické a nábožensko-filozofické směry ve filozofii, které dokazovaly, že intuici (uplatňující se zvláště mocně v umělecké tvorbě) lze poznat i transcendentno, a v tom smyslu působily i na uměleckou tvorbu a na estetiku a orientovaly je k tzv. věčným „nadčasovým“ hodnotám, absolutnu ap. Zejména Bergsonův iracionalismus a jeho pojetí *i.* sloužilo jako opora teorií tzv. → čisté poezie, podle nichž „poezie ústí v modlitbu“ (H. Bremond). Umění jako lyrickou intuici definoval B. Croce.

mb

■ INVARIANT

(franc. = neproměnný), též *invarianta* – v moderní lingvistice jazyková jednotka nebo její složka, která zůstává ve svých realizacích stálá; strukturální jednotka jazyka bez zřetele na její konkrétní realizace. V posledních desetiletích se termín *i.* objevuje i v jazykovědně nebo obecně sémioticky orientované teorii literatury pro označení neproměnných složek vzájemně spjatých proměnlivých jevů na různých úrovních jazykové tematické výstavby literárního díla (→ *varianta*), řídceji pak pro společnou kategorii, k níž tyto

proměnlivé jevy přísluší. Lze např. hovořit o *i.* žánru (souhrnu jeho konstantních, neměnných rysů – v sonetu mezi ně mj. patří např. počet veršů), o *i.* metra atd.

mc

■ INVEKTIVA

(z lat. *invectiō* = nájezd, napadení) – slovní útok, zvláště proti určité osobě (osobní *i.*), též celý projev takového poslání, druh → pamfletu. Autor ji obvykle jako *i.* neoznačuje. Nejčastěji se *i.* objevuje jako součást polemiky a kritiky, ale setkáváme se s ní též v krásné próze, dramatu a v poezii (např. Nezvalovy verše jsou plny invektiv proti lidem úzkoprŕsým, pokryteckým, poučovatelům bez smyslu pro poezii, v Nezvalově komedii *Milenci* z kiosku jsou však *i.* i proti hlavě státu tehdejší buržoazní republiky).

mb

■ INVERZE

(z lat. *inversus* = obrácený, zvrtný) – aktuální změna gramaticky obvyklého, stylisticky bezpříznakového pořádku slov, motivovaná potřebou zdůraznit některou složku výpovědi (např. s ohledem na rýmovanou shodu), rytmicky organizovat nebo emocionálně podbarvit větný úsek, resp. verš (např. postpozice shodného přívlastku, přesouvání příklonek apod.). *I.* v různé míře oslabuje syntaktické vztahy, čímž přispívá k intonačnímu zvýraznění a sémantickému osamostatnění jednotlivých slov; např. „Jen dál! Čas nový nové chce mít činy“ (*J. Neruda*). *I.* se nejvíce uplatňuje v poezii (stov. zvláště J. Kollár, J. Vrchlický, S. Čech aj.), ale běžná je též v umělecké próze, především rytmizované. Viz též → hyperbaton.

jh

■ INVOKACE

(z lat. *invocatiō* = zvolání) – zvolání k bohu nebo svatým na počátku náboženských textů, řídceji v literárním textu zvolání a oslovení vůbec. V poezii se tradovala *i.* k Múzám jako prosba o básnickou inspiraci již od homérské poezie.

pb

■ IÓNIK

(z řec. *iónikos* = iónský) – v antické metrice stopa v trvání 6 mor, skládající se z dvojice slabik dlouhých (– –) a dvojice slabik krátkých (∪ ∪), buď v pořadí – – ∪ ∪ (iónik sestupný, *iōnicus* a *maiōre*), nebo v pořadí ∪ ∪ – – (iónik vzestupný, *iōnicus* a *minōre*).

mc

■ IRONIE

(z řec. eironeia, podle eiróna, typu z antické řecké komedie, který v protikladu k chvástavému aladzónovi vítězil chytrostí a vtípem) – posun významu, v němž kladně hodnotící soud má pejorativní smysl. Už v řecké komedii dosahovala *i.* komického účinku chválou předností protivníka a zachováváním vnější vážnosti se zřetelem na diváka, který byl schopen interpretovat vnější vážnost jako skutečnou směšnost. Prvek *i.* byl však přítomen i v řecké tragédii jako výsměch bohů a osudu nad zpupným hrdinou, který stál vůči bohům v revoltě (např. Sofoklův Oidipús). Jiným typem *i.* je sokratovské znicotňování vlastní osoby, připuštění neznalosti vedoucí k skutečnému poznání. F. Schlegel (1772–1829) odvozoval z fichtovské filozofie tzv. romantickou *i.*, která si uvědomuje nepřeklenutelný rozpor mezi skutečností a ideálem a povznáší se nad vlastní slabost a neschopnost šedou skutečností přetvářet. O vypravěčské *i.* se někdy hovoří v souvislosti s románem L. Sterna (1713–1768) Život a názory pana Tristrama Shandyho, v němž si autor pohrává s narativní linií a předstírá naprostou nahodilost a libovůli dalšího vývinu děje. Skutečnými mistry literární *i.* byli Swift, Brentano, Hoffmann, Heine, Morgenstern, u nás Havlíček a John. *I.* jako konstitutivní stylizační prostředek ustupuje ve středověké alegorické literatuře, v baroku a realismu a naopak vystupuje do popředí v reformační literatuře, klasicismu a moderní groteskní literatuře. Objevuje se periodicky jako zlehčení hrdinské, pesimistické a tragické literární stylizace. Jako prvek estetické kategorie komična bývá *i.* často odstíněnou modifikací jazykové, dějové a situační komiky.

Lit.: B. Allemann, Ironie und Dichtung, Pfuldingen 1956. A. F. Losev, V. P. Šestakov, Dějiny estetických kategorií, Praha 1978. I. Strob-schneider-Kobrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960.

pb

ISAGOGÉ viz INSTITUTIO

■ ISOCHRONISMUS

(z řec. isochronos = stejnodobý) – 1. v poetice vlastnost stejného trvání úseků řeči, především veršů, ale i mluvních taktů apod., pocítovaná na základě obecně přijaté normy (normativní předpoklad pro vnímání *i.* v časoměrném verši, tzv. → izometrie, je např. přiznání rovnosti mezi trváním jedné slabiky dlouhé a dvou krátkých); 2. objektivní tendence k vyrovnávání tempa při výslovnosti různých dlouhých taktů.

mc

■ IZOKÓLON

(z řec. isokólon = totožnost úseků, shodný počet, zvl. v řeči) – rétorická figura, spočívající ve shodě délky dvou nebo více mluvních taktů v próze. *I.* je jedním z nejstarších prostředků rytmicke prózy, v antické řečnické próze se objevuje již v 5. stol. před n. l. Protože rovnost úseků řeči nebývá v prozaického textu uvědomována, byl *i.* doprovázen a zdůrazňován ještě dalšími prostředky organizace jazykového materiálu, např. syntaktickým → paralelismem, → anaforou apod.

mc

■ IZOMETRIE

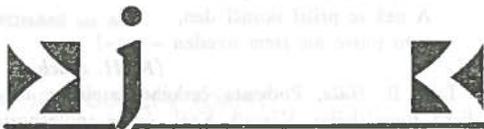
(z řec. isometriá = stejnoměrnost) – v časoměrné versifikaci totožnost veršů nebo částí veršů na základě stejného počtu konvenčních časových jednotek, tzv. → mor.

mc

■ IZOSYLABISMUS

(z řec. isosyllabos = stejnoslabičný) – stejnoslabičnost, totožnost úseků řeči na základě stejného počtu slabik. *I.* veršů je normou sylabotónické a sylabické poezie.

mc



■ JAMB

(z řec. iambos) – v antické metrice vzestupná stopa o délce 3 mory, realizovaná následností krátké a dlouhé slabiky, v sylabotónické versifikaci následností slabiky nepřízvučné a přízvučné (⊔ –). Zároveň se termínem *j.* označuje verš a celý veršový útvar oprávcí se o jambickou metrickou osnovu. Zatímco ve starořecké poezii představoval *j.* běžný rozměr, poměrně značně blízký hovorovému jazykovému projevu, v češtině požadavek podkládání sudých slabik verše přízvukem naráží na odpor lexikálního materiálu, neboť slovních celků s nepřízvučnou první slabikou je jen velmi málo (předklonné skupiny). Vzestupnost jambické stopy se kříží se sestupností slovního taktu v češtině. Dějiny českého *j.* jsou tak vlastně dějinami řešení tohoto rozporu.

Charakteristickým místem v českém *j.* je počátek verše. Bývá obsazen buď jednoslabičným a obvykle neplnovýznamovým slovem, nebo slovem

trojslabičným. Tento začátek umožňuje akcentovat sudou slabiku metra, v prvním případě již druhou, v druhém případě čtvrtou. Přitom zejména výstavba verše od významově nesamostatného, a tedy často na kontext vázaného slova do značné míry ovlivňuje významovou stránku jambu. V *j. nestopovém* (např. v jambu lumírovců nebo v *j. Macharově*) po úvodním jednoslabičném nebo trojslabičném celku následují slovní celky sudoslabičné, takže vzestupnost nemůže být realizována v jednotlivých taktech a stává se záležitostí celého verše – jejím nositelem je větný přízvuk, který se v *j.* (již díky jeho častému významově neplnému počátku) tlačí na konec verše. V *j. stopovém* (např. Máchův jamb) se signalizuje vzestupnost tendencí k rozložení plnovýznamových, a tedy přízvukných monosylab do těžkých dob verše. Jistou úlohu s hrává v naznačování vzestupnosti i → kvantita.

V systému českého sylabotónického verše je *j.* úzce spjat s trochejem, spolu s ním je veršem v zásadě s dvojslabičnou alternací (tj. s alternací jedné přízvukné a jedné nepřívukné slabiky), jehož konstantou je nikoliv rozložení přízvuku, ale především počet slabik. Oba tyto distinktivní rysy stavějí *j.* proti → daktylu. Od trocheje jej odlišuje častá trojslabičná alternace na počátku rytmické řady.

Bez konce ticho – žádný hlas –
 bez konce místo – noc – i čas – – –
 To smrtelný je myslé sen,
 toť, co se „nic“ nazývá.
 A než se příští skončí den,
 v to pusté nic jsem uveden – – – 1

(K. H. Máchba)

Lit.: B. Hála, Podstata českého jambu z hlediska fonetického, Věstník Král. české společnosti nauk, třída filoz.-histor.-filolog., 1952, V, Praha 1953. J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948. Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938.

mc

JAMBY viz SATIRA

■ JAZYK UMĚLECKÉ LITERATURY

každé literární dílo je souvislou řadou jazykových znaků (jazykovým projevem), má dynamický (časový) ráz. Jako materiál, který vstupuje zvenčí do uměleckého díla, určuje *j. u. l.* základní druhové vlastnosti slovesného umění vůbec a jako národní *j.* zapojuje literární dílo do kulturní tradice národa. Recepte literárního díla probíhá v důsledku dynamické povahy jazykového projevu jako akumulace významů souběžně ve dvojnásobném směru: jednak lineárně – od prvního znaku díla

k znaku posledního, takže výsledný účín je vždy podmíněn pořadím dílčích prvků, z nichž dílo vzešlo; jednak „hloubkově“ – žádný následující prvek nevnímáme jen z hlediska prvku bezprostředně předcházejícího, ale vždy z hlediska všech pamětně integrovaných prvků předchozích, čímž dochází k průběžnému vršení informací podle vnitřních významových souvislostí.

Rovněž tematičnost, druhý charakteristický rys slovesného umění (např. proti architektuře), souvisí s faktem, že literární díla jsou utvářena jazykem – základní a nejrozšířenější soustavou → znaků, užívanou primárně k mimoumělecké komunikaci. Znakovým charakterem se přibližuje jazyku toliko materiál hudby – tón, jenž také není pouhým přírodním zvukem, ale součástí tónového systému, není však na rozdíl od jazyka vklíněn do životní praxe. Díla redukující komunikativní schopnost jazyka (např. básně v umělém jazyce, abstraktní poezie) a destruuující jazyk na zvukové nebo optické efekty (např. „konkrétní“ poezie) existují z hlediska celkového literárního vývoje na okraji literatury. Přesouvají totiž její vlastní specifitost, danou již materiálem, směrem k hudbě anebo výtvarnému umění, ovšem vznikají a jsou vnímána na pozadí plnohodnotného přirozeného (v novější době zpravidla spisovného) národního jazyka.

Jednotlivé výrazové prostředky jazyka jsou nositelem mnohovrstevného sdělení literárního díla v důsledku své strukturální a funkční diference. Jazykové znaky, pokud jde o poměr složky označující a označované, rozlišil již americký filozof Ch. S. Peirce (1839–1914) na symboly (nemotivovaný vztah), indicie (vztah poukazování, náznaku) a ikony (vztah vnější podobnosti). Jazykové prostředky – fonologické, morfologické, syntaktické a lexikální – plní díky svým distinktivním rysům a svému stylistickému využití různověrně → funkce: zaměřují pozornost vnímatele na předmětnou skutečnost (funkce referenční), na autora sdělení (funkce expresivní, emotivní), na adresáta (funkce konativní, apelativní), na jazykový kód (funkce metajazyková) i na sdělení samo (funkce poetická). Funkční specifitost jazyka umělecké literatury přitom netkví v autonomii jediné – poetické – funkce, jak se domnívali ruští formalisté, když dichotomicky oddělovali tzv. jazyk poetický (nepředmětný, samoučelný) od jazyka praktického, nýbrž v hierarchii funkcí. Poetická funkce spočívá v dynamizaci výrazových prostředků nejrůznějších jazykových rovin a oblastí za účelem vystupňování účinnosti výsledného sdělení. Tím, že uvolňuje významotvorné možnosti jazyka, poetická funkce zmožňuje a obrozuje zároveň i jeho možnosti poznávací a výchovné. Poetická funkce přitom – až na anomální projevy, které ji samotnou oslabují – není nikdy jedinou funkcí jazyka umělecké literatury, ale vzniká v organické

návaznosti na funkce ostatní.

Specifické potřeby, k jejichž naplnění jazyk umělecké literatury napomáhá, vedly již v Řecku, na samém počátku evropského literárního vývoje, k vytvoření soustav tradičních výrazových prostředků (tzv. → tropy, → figury), umožňujících dynamizovat rozličné jazykové oblasti i vrstvy a tak dosáhnout neotřetosti, osobitosti, mnohoznačnosti a větší konkrétnosti výrazu, později v protikladu zejména k jazyku věcné a odborné literatury.

Smyslově vnímatelná zvuková stránka jazyka je rovinou, která jakožto signifikantní (označující) nese všechny ostatní významy literárního díla. Zároveň však i sama zvuková stránka – vázána na významy lexikální a gramatické – označované významové hodnoty navozuje, podbarvuje a akcentuje svou hmotností. Úloha zvukové stránky vzrůstá zvláště v poezii a při uměleckém přednesu díla. K zvukovým složkám jazyka patří především hláskové složení jazykového projevu, které umožňuje vznik → eufonie, onomatopoeie, parecheze, aliterace, paronomázie, kalambúru, rýmu aj., ale i čitelné textem předurčení jen zcela a částečně závisející na rozhodnutí recitátora nebo čtenáře: intonace, rozhodující o hlasové výšce, kterou si text při hlasové četbě žádá, a spolu s akcentací i o splyvavosti nebo přerývanosti intonační linie; zabarvení hlasu (témbr), vnájející do textu citové a ironické odstíny; tempo, umožňující odstupňování významové závažnosti. I ve zvukovém základu se projevuje rozdíl mezi dvěma hlavními druhy umělecké literatury: → prózou a → poezií, spjatou s → veršem a s rytmickou organizací promluvy.

Lexikální prostředky, dané v konkrétních dílech vždy určitým rozpětím a frekvencí jednotlivých lexikálních typů, bývají bohatě aktualizovány. Tím se vytvářejí předpoklady pro využití skrytých významových možností a vztahů uvnitř jazyka samého, uvnitř díla, i mezi dílem a skutečností. V literárních dílech tak dochází často k přejímání slov z jiných jazykových prostředí do spisovného kontextu a k jejich křížení (→ dialektismy, barbarismy, archaismy), k vytváření slov nových (→ neologismy), ve změně významu slov již existujících (→ tropy, metafora, metonymie, symbol, alegorie, synekdocha), k citovému a expresivnímu zabarvování slov (→ eufemismus, sarkasmus, ironie, hyperbola, litotes), k významovým konfrontacím ve formě přirovnání (antiteze, paralelismus) nebo ve formě determinace (oxymóron, epiteton) i k opakování slov (→ anafora, epifora, epanastrofa, epizeuxis, polysyndeton).

Rejstřík gramatických (morfologických a syntaktických) kategorií bývá využíván v zásadě dvojím způsobem: buď na základě symetrie, opakování, binarity a gradace (tzv. typ gramatický), anebo bez ohledu na tyto geometrické vztahy

(typ antigramatický). Pro gramatiku *j. u. l.*, zejména syntax, jsou charakteristické různé nepravidelnosti (→ asyndeton, polysyndeton, zeugma, anakolut, aposiopese) a tzv. rétorické figury (→ řečnická otázka, řečnické zvolání, apostrofa, pleonasmus, hendiady, paradox aj.). Potřeba výraznosti a mnohotvárnosti umělecké informace vede k vytváření napětí mezi soustavou aktualizovaných gramatických prostředků a prostředky odsunutými do pozadí a k přisvojování všech prostředků charakteristických pro jiné funkční vrstvy jazyka. Využití *j. u. l.* zkoumá → stylistika.

Lit.: *J. Cohen*, Structure du langage poétique, Paris 1966. Essays on the Language of Literature, Boston 1967. *R. Ingarden*, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. *W. Kayser*, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I., Praha 1948. *V. V. Vinogradov*, O teorii chudožestvennoj reči, Moskva 1971. pt

■ JAZYKOVÝ PROJEV

sémanticky a formálně uzavřená → promluva. *J. p.* se skládá z jedné a více promluv, nikoli však naopak; v tomto smyslu je *j. p.* promluvou na vyšším stupni zobecnění pojmu promluva. Na rozdíl od promluvy v užším významu, která je relativně samostatnou jednotkou řeči, *j. p.* je zcela samostatný útvar. Srov. → text.

vš

JEDNÁNÍ viz AKT

■ JEDNODUCHÉ FORMY

termín zavedl nizozemský badatel André Jolles („Einfache Formen“, 1929); za *j. f.* považoval legendu, pověst (vlastně ságu), mýtus, hádanku, přísloví, → kasus a → memorabile, pohádku a anekdotu (vtip). Tyto *j. f.* se jeví v jeho pojetí jako elementární slovesné formy, jako morfologicky rozpoznatelné jazykové jednotky, „jazyková gesta“, jež vznikají spontánně v jazyku podle rozličných lidských mentálních postojů a myšlenkových dispozic a aktů (Jolles používá termínu „Geistesbeschäftigung“). Tyto psychické postoje a mentální akty tedy působí jako formující princip „jednoduchých forem“: tak předmětem pohádky je odpověď na otázku po ideálním světě vyššího řádu, hádanka problematizuje tajemství, přísloví shrnuje lidskou zkušenost, anekdota (vtip) porušuje a rozbíjí konvence atd. Jolles vlastně postavil své *j. f.* proti umělem, literárním formám (Kunstformen). Proto se jeho učení chopilo zvláště folkloristické bádání a rozvinulo je v různém směru, což umožňovaly také autorovy ne zcela jednoznačné formulace; K. Ranke interpretuje *j.*

f. jako antropologicky konstantní praformy lidské výpovědi, jako žánrové → archetypy. Kritika upozorňovala, že v Jollesových *j. f.* se směřují útvary vsutku jednoduché s útvary komplikovanějšími, literárními (např. pohádka); namítala, že v Jollesově pojetí se absolutizuje a automatizuje řeč, a vytýkala, že žánrové formy jsou chápány spekulativně, aprioristicky a nehistoricky.

Lit.: W. Berendsobn, *Einfache Formen*, in: *Handwörterbuch des deutschen Märchens I*, Berlin 1934–40. H. Bausinger, *Formen der „Volks poesie“*, Berlin 1968. K. V. Čistov, *Problema kategorij ustnoj narodnoj prozy nesказочного характера*, in: *Fabula 9*, 1967. A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1929. K. Ranke, *Einfache Formen*, in: *Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen*, Berlin 1961.

os

JEDNOTA MISTA, ČASU, DEJE viz DRAMATICKÉ JEDNOTY

JEDNOTA OBSAHU a FORMY viz DIALEKTIKA OBSAHU A FORMY

■ JEREMIÁDA

(podle starozákonního proroka Jeremiáše) – žalozpěv vyjadřující nářek nad pohromou, přírodní katastrofou nebo úpadkem státu. Nevyjadřuje pouze kontrast mezi žalostnou přítomností a někdejšími blahobytmi, ale i věsteckou vizi budoucí katastrofy. Literární předlohou *j.* je starozákonní Pláč Jeremiášův. V naší literatuře jsou známy barokní *Lamentatio rusticana* V. F. Kocmánka a *Pláč a nařikání země rakouské u příležitosti tureckého obležení Vídně r. 1683*. Srov. → pláče, → elegie.

pb

JEZUITSKÉ DRAMA viz ŠKOLSKÉ DRAMA

JINOTAJ viz ALEGORIE

■ JUNÁCKÉ PÍSNĚ

(srbsky *junacke pesme*) – jihoslovanské, totiž srbské, chorvatské a bulharské lidové písně na bohatýrské náměty s velmi různorodým obsahem – mytickým, pohádkovým, legendárním i v základě historickým, jako jsou např. zpěvy o bitvě na Kosově poli r. 1389, o královci Markovi, synu krále Vukašina, o hajducích (protitureckých vzburěncích). Od 14. stol. je udržovali v lidovém povědomí pěvci zvaní podle doprovodného nástroje *guslaši*, jindy *slepači* („slepčí“). Významným sběratelem *j. p.* byl počátkem 19. stol. Vuk Stefa-

nović Karadžić; zčeštili je S. Kapper a J. Holeček. Viz též → hajducké písně.

Lit.: J. Máchal, *O bohatýrském eposu slovanském*, Praha 1894.

pt

■ JUVENILIE

(z lat. *juvenis* = mladý) – označení děl (literárních, ale i malířských, hudebních, vědeckých aj.) z mladších let autora. Jde o relativní vymezení jednak vzhledem k autorovu věku, jednak k významu takových prací. *J.* nemusí nutně být práce začátečnické, ale již umělecky a vědecky hodnotné. Protože se období lidského dospívání většinou překrývá s léty uměleckého zrání, jsou *j.* nejčastěji práce, které autor vytvořil v mladším věku před prvním veřejným vystoupením, před uměleckým → debutem, před vydáním → prvotiny. Některé ojedinělé *j.* mohly vyjít už za autorova života, většinou jsou ale dochovány v rukopisné podobě. Tiskem se vydávají až po smrti autora, a to v rámci souborného vydání (→ edice) autorových spisů, jako doklad jeho uměleckého vývoje. Příklad: F. X. Šalda nazval 1. svazek svého *Díla Juvenilie I*, 2. svazek *Mladé zápasy*, s podtitulem *Juvenilie II*.

vš

■ JUXTAPOZICE

(z lat. *iuxtā* = vedle, *positiō* = postavení) – 1. v *lingvistice* seřazení jednotek syntaktického plánu (větných členů, výpovědí), které není dáno explicitně vyjádřeným syntaktickým vztahem, ale pouze obsahovou souvislostí a příslušností k témuž jazykovému projevu, např. „Jděte mi k šípku, kdopak by do takové houpačky sedal, to je tak pro vás“ (*Němcová*);

2. v *literární vědě* použití dvou textů v tisku vedle sebe (např. dvou variant téže básně nebo překladu a originálu) pro snadné porovnání a demonstrování shod a rozdílů.

hř



■ KABARET

(z franc. *le cabaret* = hospoda, krčma) – původně jeviště nebo scéna, na které předváděli herci nebo sami autoři literární, hudební aj. umění malých forem; postupně se formoval ve světo- bytný žánr zábavného divadla. Program *k.* se