

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

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

os

JEDNOTA MISTA, ČASU, DEJE viz DRAMATICKÉ JEDNOTY

JEDNOTA OBSAHU a FORMY viz DIALEKTIKA OBSAHU A FORMY

■ JEREMIÁDA

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

pb

JEZUITSKÉ DRAMA viz ŠKOLSKÉ DRAMA

JINOTAJ viz ALEGORIE

■ JUNÁCKÉ PÍSNE

(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

skládá z jednotlivých čísel (např. → skeče, → šansonu, → parodie, → pantomimy atp.), které jsou spojovány nejčastěji osobou konferenciéra, jenž má z celého pořadu vytvořit svým průvodním slovem homogenní celek. Příznačným rysem kabaretních vystoupení je vedle principu montáže jistá nedefinitivnost kabaretních textů, která tak reálně nebo alespoň potenciálně dává příležitost k jejich aktualizaci, extemporování či improvizaci. K. výrazně v tomto smyslu počítá s aktivitou diváků, spoluvytvářejících atmosféru vhodnou ke vzniku improvizace.

Jako specifický typ zábavného divadla vznikl k. v 80. letech 19. stol. v Paříži (Chat Noir, 1881), jeho původní ráz charakterizovalo náhodné seřazení čísel. Stálé kabaretní scény se tvořily teprve později; na poč. 20. stol. se k. dostal do Dánska, odtud do Německa (Berlín, 1901, E. von Wollzogen; pak k. Schall und Rauch, kde začínal M. Reinhardt) a do Vídně. V Praze vznikl nejprve Schöblův k. U bílé labutě (1906, E. A. Longen, E. Bass), největšího významu však dosáhla později Červená sedma, vedená J. Červeným. Z předních českých kabaretérů té doby je třeba uvést např. K. Hašlera, F. Futuristu a začínajícího V. Buriana. Ve 20. letech zájem o k. postupně upadal, na jeho místo nastoupila fabulačně sevřenější → revue. Kabaretní žánr se ovšem nevytratil, v meziválečném období i po druhé světové válce prakticky do současnosti přetrvává ve dvou základních liniích, jednak původní, jako pořad s volnou skladbou čísel (v 50. letech se v tomto smyslu rozvíjela estráda), a potom v sevřenější podobě, obvykle s náznakem rámcující fabule (u nás praxe divadel Větrník, Rokoko, Paraván, Večerní Brno atd.).

Lit.: J. Henningsen, *Theorie des Kabarets*, Ratingen 1967. J. Kalina, *Svět kabaretu*, Praha 1966. O. Rainer, W. Rösler, *Kabarettgeschichte*, Berlin 1981.

kn

■ KABUKI

(z jap. kabuki-furi = typ vojenského oděvu); současně akronym ze slov *ka* (= zpěv), *bu* (= tanec), *ki* (= děj, akce) – japonská divadelní forma, která využívá různé divadelní žánry: → drama, → operu, tanec (→ balet, → pantomimu), loutkové divadlo (→ loutková hra) a pracuje s nimi na principu → montáže. Všechny hry jsou doprovázeny hudbou (nejčastěji hranou na šamisen, japonskou kytaru), která se situační adekvátností podkresluje slova herců (obdobně jako → melodram). K. jako lidová hra byla protikladem aristokratické lyrické hry → nó; žánr charakterizuje stylizace, jež je vlastní jak složce textové, tak jevištní (herecké i výtvarné). Jednotlivé fabule představovaných kusů byly (a jsou) obecně zná-

mé, proto dramatické texty k. nebyly vydávány knižně a (s výjimkou her M. Čikamacu) zůstávaly v rukopisech. Po dramatikovi se nežádalo, aby ve hře řešil obecné problémy etické nebo společenské, jeho úloha byla v tomto pojetí divadla mízivá, hlavní pozornost se soustřeďovala k uměleckému projevu herce.

V k. se rozlišují čtyři typy divadelních her: hry historické (idealizované příběhy ze slavné minulosti; historická pravdivost děje nebyla závazná, v námětech se stále opakují hrdinské příběhy ze života feudálních knížat, samurajů a jejich vazalů, zdůrazňovala se věrnost, čest, oddanost; svou specifickou melancholickou náladou vypovídají tyto hry o pomíjivosti života a slávy), hry občanské (zobrazující tragický konflikt mezi láskou a povinnostmi a tematicky čerpající z měšťanského života; jejich nejvýznamnější tvůrce M. Čikamacu je původně psal pro loutkové divadlo; k. přejala tyto hry i s osobou vypravěče, hráčem na šamisen a stylizovanou hrou herců), hry „aragato“ (líčící postavy hrdinů nebo násilníků, obdařených nadpřirozenou silou a zápasících s demony a draky; nejproslulejší byl rytíř Šibaraka) a hry taneční (doprovázené orchestrem, umístěným na scéně, písněmi *naugata*, *kijomoto* a *tokiwazu*, též stylizovaným symbolickým tancem nebo pantomimou).

Svůj původ má k. v náboženském tanci *nembucu*, jež se tančil za zpěvu a zvonění malých gongů. Později *nembucu* předváděla tanečnice *Izumo O Kuni* také v představení pro lid, na přelomu 16. a 17. stol. soustředila kolem sebe skupinu a vytvářela z tance krátké jednoaktové výstupy (O Kuni hrála v mužském vojenském oděvu, odtud též název pro k.). Představení měla eroticko-burleskní charakter, v r. 1625 proto zakázala vláda vystupovat ženám na jevišti. K. dosáhlo široké popularity již v druhé pol. 17. stol. V 18. stol. je začalo vytlačovat loutkové divadlo, teprve na přelomu 18. a 19. stol. si k. našlo nové autory, kteří oživilí jeho principy a spojili je s tradicí her → nó a loutkového divadla (např. *Džó-ruri*, k. hrálo tyto hry s živými herci); v 19. stol. tak dosáhlo k. svého vrcholu a zůstalo živou formou i ve 20. stol.

Lit.: E. Ernst, *The Kabuki Theater*, Oxford–New York 1956. V. Hilská, *Japonské divadlo*, Praha 1947. M. Piper, *Das japanische Theater*, Frankfurt/M. 1927. *Táž*, *Die Schaukunst der Japaner*, Berlin 1927.

kn

■ KADENCE

(z lat. *cadere* = padat, klesat) – v *lingvistice* intonační útvar vytvářený směrem pohybu melodie řeči vzhledem k tónové výšce (stoupání, klesání, rovný pohyb a jejich kombinace). Rozlišuje se: k. *konkluzivní*, intonační útvar uspokojivě

ukončených promluvvých oddílů, je charakteristická poklesem melodie po přízvuku; *antikadence*, intonační útvary promluvvých úseků ukončených neuspokojivě (otázky zjišťovací s výjimkou vylučovacích), je buď stoupavá nebo stoupavě klesavá. Termín *k.* konkluzivní byl dříve užíván (V. Mathesius) jako souhrnný termín pro kadenci ukončených úseků promluvvých oddílů, ať již uspokojivě ukončených (*k.* ve vlastním smyslu, *k.* uspokojivě ukončující), anebo oddílů promluvy ukončených neuspokojivě (*antikadence*). *Polokadence* signalizuje neukončenost promluvvého úseku a má dvě základní podoby: bezpříznakovou, tj. stoupavou (s možností příznakové modifikace této stoupavé melodie), a příznakovou, tj. klesavou. Všem polokadencím je společný pokles melodie na slabice před přízvukem.

Jako řada jiných fonetických termínů je i termín *k.* využíván v literární vědě (zejména ve versologii) pro popis zvukových prostředků literárního díla.

Lit.: F. Daneš, *Intonace a věta ve spisovné češtině*, Praha 1957. V. Matbesius, *Čeština a obecný jazykozpyt*, Praha 1947.

mc

■ KAKOFONIE

(z řec. kakos = špatný, fóné = zvuk), *nelibozvuk* – seskupení hlásek v daném jazyce považované za nelibozvučné; v literárním díle, především v poezii, se stává plnoprávnou složkou díla stejně významově zatíženou jako → eufonie v užším smyslu slova (libozvuk). Někdy oživuje *k.* opomíjené zvukové kvality jazyka napodobováním či sugerováním hřmotů („*Krmi/krvi/krky/horských/škondorů*“, V. Nezval), jindy naznačuje potřebou větší artikulační námahy typ poezie racionální, potlačující plynulost zvukové linie ve prospěch intelektuální přesnosti sdělení („*Nebyls tu málem rok... Bál ses sem vstoupit*“, V. Holan).

mc

■ KALAMBŮR

(z franc. calembour = slovní hříčka) – využití a) zvukové podobnosti nebo totožnosti (homonymie) dvou významově různých pojmenování („*čehož vinu jeden nebdnosti své, jiný nevbodnosti oněch připisoval*“, *Komenský*), nebo b) mnohoznačnosti (polysémie) pojmenování jediného („*Brouk tesař zkoumá svým dlátem suchou kůru / dnu pod sekerou les borovic / ty rudé kmeny mají skutečnou smůlu / Ubývá Indiánů víc a víc*“, *Biebl*).

Simultánní využití několika významů u jediného pojmenování podmiňuje kontext, jen zřídka je *k.* pouze záležitostí vnitřní stavby samotných pojmenování bez ohledu na textové okolí –

u neologismů tvořených na základě → kontaminace („*bohosvod*“, tj. hromosvod + bůh, *Holan*).

Lit.: B. Brouk, *Jazyková komika*, Praha 1941.

mc

■ KALENDÁŘ

(z lat. calendarium; calendae byl v Římě název prvního dne v měsíci) – seznam dní jednoho roku, chronologicky uspořádaný podle týdnu a měsíců (původně u Římanů byla termínem *k.* obecně označována kniha, do které byla zapisována jména věřitelů a výše dluhů). Vznik *k.* v našem smyslu je spojen s náboženským kultem, resp. s požadavkem dodržovat církevní svátky (křesťanský *k.* je odvozen z *k.* juliánského).

Později se *k.* stal významnou součástí lidové literatury. Náznaky *k.* tohoto typu byly tzv. → cisiojány (nejstarší jsou u nás z pol. 13. stol.), které k zapamatování svátků užívaly krátkých veršů. S rozvojem knihtisku (koncem 15. stol.) se cisioján mění v *k.*, který svým obsahem patří do → lidového čtení, obsahoval planetář (výklad nebeských znamení podle planet), později také zdravotnická poučení (opěná hlavně o astrologii), → pranostiky, ozdobné obrázky, později i různá vyprávění a fantastické příběhy. První český tištěný *k.* je od M. Štětiny (Plzeň, 1489), D. Adam z Veleslavína vydal r. 1578 *k.* historický, v němž podle jednotlivých dní v roce vykládá příběhy z dějin. Specifickou funkci – jako lidové čtení – plní u nás *k.* v době temna a v národním obrození (V. M. Kramerius, *k.* toleranční, 1787–88), a tím se podílí na udržování kontinuity česky psané literatury. Od 19. stol. jsou prakticky do současnosti vydávány také *k.* věnované různým povoláním (pro lékaře, filology apod.) a pro různé zájmové okruhy. Literární *k.* (v 19. stol. např. v Čechách Poutník z Prahy, na Moravě Koleda) přináší literaturu přístupnou nejširšímu okruhu čtenářů, některé obsahují také soupisy spisovatelů a básníků s biografickými údaji, jiné přináší přehledy kulturních, politických i vědeckých výročí.

Lit.: J. Henning, *Kalender und Martyrologium als Literaturform*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 1961.

kn

■ KALIGRAM

(z řec. kalos = krásný, gramma = písmo) – báseň psaná nebo typograficky upravená do obrazce a tím spojující slovní materiál do zvláštního vizuálního (optického) celku. *K.* vychází z ideografie, tj. vyjadřování pojmu znaky nebo obrazy; proto též původní název *k.* byl *ideogram*. Název *k.* se užívá od Apollinairovy sbírky *Calligrammes* (1918, český výbor 1965), ve které jsou

některé básně vytištěny různými druhy písma a upraveny s ohledem na vizuální dojem. Ojedinelé *k.* se objevují už v antice, první *k.* v knize se objevuje r. 1564 v Rabelaisově románu Gargantua a Pantagruel, později užívá *k.* např. Labyrint od Clauda Rougemont de Baume (1592), v 18. stol. Panard, v 19. stol. Aloysius Bertrand aj. (→ *carmen figuratum*).

Zájem o vizuální stránku básnického textu ožívá znovu u symbolistů (Mallarmé, Vrh kostek) a futuristů (Marinetti, Osvobozená slova), z jejichž básnických experimentů vyšel i Apollinaire. Jeho *k.* ovlivnily i český poetismus (např. Seifertovy básně Počítadlo a Objevy ze sbírky Na vlnách T. S. F., Nezvalova optická báseň Adé ze sbírky Pantomima aj.).

Jestliže středověký *k.* se soustřeďoval na popisnost a zdůrazňoval magický smysl vztahu mezi použitými slovy a vytvořeným obrazcem, *k.* z počátku 20. stol. vyplynul ze sblíživání poezie s malířstvím, zvláště kubismem. Principy *k.* znovu ožily v → *lettrismu* a některých formách → *konkrétní poezie*.

vš

■ KALK

(z franc. *calque* = obkreslení, obtisk, kopie, napodobení; *mot calqué* = napodobené slovo) – slovo nebo slovní obrat otrocky napodobující výraz cizího jazyka. *K.* je průvodním zjevem rychlého technického a společenského vývoje. Klasickým příkladem *k.* v češtině je slovo rychlovlak podle něm. *Schnellzug*, jehož správným českým protějškem je slovo rychlík. Slovo rychlovlak je příklad *k.*, utvořeného proti „duchu češtiny“, tj. způsobem, jímž se v češtině slova obvykle netvoří. Navzdory úsilí jazykovědců (odmitajících *k.* zbytečné a vytvořené v daném jazyce zcela neústrojně) a proti námitkám jazykových puristů (brusičů), kteří zavrhují *k.* vůbec, mnoho *k.* v jazyce zdomácnělo a většina uživatelů jazyka je nepocituje jako cizorodý živel. Slova a slovní spojení, která se ještě cítí jako *k.*, slouží v literatuře k charakterizačním prostředkům (např. ve Fukově *Spalovači mrtvol*).

mb

■ KANÁL KOMUNIKAČNÍ

(z lat. *canālis* = stoka, žlab) – v teorii informace ta část → *komunikačního řetězu*, která přenáší informaci (zprávu, sdělení) od vysílače k příjemci (→ *komunikant*), tj. prostředím (resp. hmotným prostředkem), kterým je informace přenášena. Při → *komunikaci literární* je takovým technickým prostředkem přenosu literárního sdělení (informace) materializovaná podoba textu literárního díla, a to buď v podobě psané (tištěné), nebo mluvené.

Informaci (sdělení) je vždy pro přenos nutno nejprve zakódovat pomocí → *kódu* (v případě literatury je to především jazyk) do tvaru signálů vhodných pro přenos. Při komunikaci jazykové a literární lze tedy uvažovat dvě základní soustavy signálů, přenášejících zakódovanou informaci kanálem, a to optickou (písmo) a akustickou (mluvená řeč). Výhodou písma jako soustavy signálů je skutečnost, že přetrvává v nezměněné podobě dlouhou dobu a že je ho možno rozmnožovat, čímž umožňuje jednak fixovat literární text do budoucna a zprostředkovat komunikaci mezi komunikanty z různých dob a jednak zmnožovat ji pro množství příjemců.

Lit.: viz → *komunikace literární*, → *komunikační řetěz*.

vš + mc

■ KANCIONÁL

(z lat. *cantiō* = zpěv) – zpěvník, sborník duchovních zpěvů, v dnešním užším smyslu sbírka duchovních zpěvů při bohoslužbách. Ve středověku byly *k.* nedílnou součástí náboženského života. Jejich obsahem byly nejrůznější duchovní zpěvy, liturgické i neliturgické. Od Husovy doby roste počet českých *k.* s rozmanitým zaměřením (graduály, hymnáře aj., → *liturgická literatura*). Nejvýznamnějším sborníkem 15. století, v němž je v jeden celek spojen liturgický a duchovní zpěv, je *Jistebnický k.* Reformační hnutí nese s sebou velký rozmach *kancionálové tvorby*, která se soustřeďuje do dílen spojujících práci písařů a malířů. Na vysoké umělecké úrovni těchto sborníků má největší podíl jednota bratrská (Jan Táborský, Lukáš Pražský). Perzekuce reformačních církví nutí přenášet dílny do ciziny, nejvíce do Polska (v 16. stol. známý *K. šamotulský a k. J. Blahoslava*, v 18. stol. *Harfa nová Jana Liberdy*, v 17. stol. *k. J. A. Komenského*). V Čechách je v pobělohorském období *nekatolická tvorba k.* stíhána, jsou vydávány pouze *katolické k.*, které však v podstatě využívají tradice reformačních sborníků. Prvním katolickým *k.* vydaným po Bílé hoře jsou *Písne katolické k výročním slavnostem od Jiřího Hlohovského (1622)*. *Katolické sborníky* se také snaží navázat na bohatou tradici lidového zpěvu (M. N. Steyer, *Kancionál český, 1683*). *Sílicí mariánský kult* se odráží i v nových písních J. H. Dlouhovského *Pole požehnané a Zdoroslaviček na poli požehnaném (1670)*. Sborníkem umělých písní, v němž se již projevuje nová hudební citění, je *Česká mariánská muzika A. Michny z Otradovic (1649)*. Úpadek tvorby *k.* je spojen s nařízením Josefa II. z r. 1784 o zrušení literárních bratrstev. Bylo zakázáno používat *dosavadní k.* a s cílem normalizovat lidový duchovní zpěv byl vydáván úřední zpěvník *Normální zpěvy (1784)*. Po tolerančním patentu přichází

určité uvolnění a jsou znovu vydávány některé starší *k.* V 19. stol. již nové *k.* nevznikají. Využívá se starých sborníků, které současně začínají sloužit jako předmět literárněhistorického studia (Kamarýt).

Lit.: Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. Týž, Počátky husitského zpěvu, Praha 1907. Týž, Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913.

mr

■ KANCÓNÁ

(z it. canzone = píseň) – nejrozšířenější poetický žánr středověké provensálské lyriky (cansos), vyznačující se rozmanitými strofami (neboli stancemi), které si odpovídají počtem a formou veršů a rýmů, ale na konci bývá strofa kratší. Petrarkovy *k.* měly 5–10 strof o 9–20 verších, později se komponují *k.* 4–8strofé o 11–16 verších, jednáctislabičných, jambických, střídajících se s verši sedmislabičnými, spojenými velmi volným rýmem. Obsah *k.* bývá většinou milostný. Uplatnila se především v literatuře francouzské, italské, španělské.

ko

KÁNON viz NORMA

KANONICKÝ TEXT viz TEXT KANONICKÝ

■ KANTÁTA

(ital. cantata, z lat. cantō = zpívám) – 1. typ *lyrické poezie* oslavného charakteru, která opěvuje nějakou radostnou událost nebo jejího hrdinu;

2. žánr *hudebně básnického díla*, vytvářeného většinou pro slavnostní příležitosti. Původně se jako *k.* označovala každá zpívaná skladba, jako svébytný žánr byla vytvořena na přelomu 16. a 17. stol. Textová složka *k.* tematicky čerpala z mytologických námětů, alegorií, často podléhala rétorickým šablonám. V hudební kompozici se uplatňovaly árie, recitativy, mezihry, dueta, chorály, sbory atp. Rozlišovaly se *k.* církevní (c. da chiesa) a komorní, světské (c. da camera). Církevní *k.* se liší od → oratorií, jež jsou epická, popř. dramatická, meditativním zaměřením, neuvádějí většinou dramatické postavy (J. S. Bach). Světská *k.* se vyvinula ze skladeb slavnostního charakteru; jako *k.* se tedy nyní označuje každá rozsáhlejší vokální skladba pro sbor, sólisty a doprovod, kterou nelze zařadit pod termín oratorium. Současní skladatelé komponují *k.* často na básnické texty, které nebyly původně k tomuto účelu napsané (Šaporin – Na poli Kulikovském, verše A. Blok); *k.* může mít též charakter balady (Dvořákovy nebo Fibichovy Svatební košile na text Erbenův), symfonie (Mahler, finále Beetho-

venovy IX. symfonie), lyrické scény (Berlioz, Romeo a Julie) atd.

Lit.: E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate, Leipzig 1955.

kn

■ KANTILÉNA

(z lat. cantilēna = známá, obehnaná píseň) – druh duchovní písně, který se vyvinul ve 14. stol. *K.* byla formálně prostá píseň nevelkého rozsahu – mezi 8 až 10 verši, složená z dvouveršových strof s rýmem převážně jednoslabičným, popřípadě s asonanční shodou. Počátky tohoto básnického druhu u nás jsou doloženy v rukopisech svatojirského kláštera.

Lit.: J. Vilikovský, Latinská duchovní lyrika v Čechách, in: Pisemnictví českého středověku, Praha 1948.

pt

■ KAPITOLA

(z lat. capitulum = hlavička) – rozsáhlejší díleček uměleckého, popř. vědeckého díla, stojící svým rozsahem i funkcí mezi → odstavcem a → jazykovým projevem (→ promluvou) jako celkem. Vzhledem k odstavci se *k.* kromě většího rozsahu vyznačuje i tím, že je významově uzavřenější, jednoznačnější a samostatnější a v podstatě vyčerpává určitý tematický okruh, součást celkového tématu díla. Obsah a rozsah *k.* je v uměleckém díle určován členěním děje podle místa, času, postavy aj., ve vědeckém díle (výkladu, popisu, rozboru aj.) samostatnou problematikou, vyplývající z vnitřní logiky popisovaného předmětu. Na rozsah *k.* má vliv i autorský styl, žánr, tematika, v umělecké literatuře rovněž i zvyklosti převládajícího literárního směru. Relativní samostatnost *k.* ve významové výstavbě díla je potvrzena tím, že *k.* mívají samostatný název, někdy i podtitul. Rozsáhlejší *k.* jsou typické pro projev monotematický, významově sevěřený (vědecká literatura, z umělecké literatury zvláště román), *k.* kratší jsou příznakem polytematického projevu (populární projev, v umělecké literatuře zvláště drobnější žánry – např. novela, reportáž aj.). Obdobou *k.* je dějství (obraz) v dramatu. Ve starší literatuře a někdy i dnes se používají též pojmy *blava* a *kniba*, které se zhruba kryjí s rozsáhlejší kapitoly. Jistá libovůle v používání příbuzných termínů kniha, hlava, díl, část, oddíl aj. a nejednoznačnost v označování dílčích celků díla těmito pojmy ukazuje na nutnost vycházet při jejich hodnocení z odpovídající funkce v celkové organizační textu díla.

Lit.: J. Mistrík, Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968.

vš

■ KAPUCÍNÁDA

(podle církevní řehole kapucínů, odnože františkánského řádu), též *kapucínáda* – v románských zemích a v zemích ovlivněných románskou kulturou kázání v obhroublém burleskním tónu, určené širokým vrstvám prostého lidu, zastrašovaného lícením pekelných hrůz; barokní nástroj ideologického a emotivního vedení věřících; přenesené každé obhroublé kázání a křiklavé efektní moralizování.

mb

■ KARIKATURA

(z it. caricare = přehánět, nadsazovat) – kritické nebo satirické zobrazení osobnosti, sociálního jevu či společensky závažné skutečnosti s cílem odhalit slabé stránky v oblasti morální, sociální nebo politické. Vědomě deformovaný obraz – zveličením nebo neúměrným zjednodušením podstatného, mírným nebo hrubším zdůrazněním negativních vlastností zobrazovaného (u postavy např. jednotlivých povahových rysů nebo fyzického vzhledu apod.) – vyvolává komický dojem, nejčastěji výsměšně satirický nebo kriticky zabarvený. Vedle malířské *k.* politické či osobní (Daumier, Goya, Hogarth) stojí v literatuře *k.* typová – ve smyslu povahové (charakterové) komedie Moliérovy, Shakespearova Falstaffa, Cervantesova Dona Quijota aj.

Lit.: T. Wright, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, New York 1968.

ko

■ KARNEVALOVÁ KULTURA

(z it. carnevale = sbohem, maso; srov. čes. masopust) – souhrnné označení pro rozmanité formy a projevy lidové zábavy, jež se rozvinuly zvláště v době vrcholného středověku a za renesance. *K. k.* vznikala mimo sféru vládnoucí ideologie jako osobitý projev spontánního lidového pohledu na svět a výrazně se odlišovala od tehdejší oficiální kultury s jejími církevními formami a náboženským obsahem, které travesticky a parodicky zesměšňovala (např. „svátek osla“, „svátek bláznů“ apod.). Rozvíjela se v městském prostředí na veřejných prostranstvích (ulicích, tržištích) při různých svátcích církevních i světských, přičemž vlastně navazovala na tradici starých římských slavností, zvláště saturnálií, s jejich nevázaným veselím a dočasně trpěným uvolněním morálky, jakož i sociálních a ideologických vazeb. V *k. k.* převažovaly mimetické (herecké, divadelní) formy veselí, a to jednak typu karnevalového (průvody a reje masek), jednak scénického (drsné komické výstupy), na jejichž tvorbě se podíleli jak profesionálové (potulní herci, zpěváci

a komedianti; → žakét), tak amatéři (zvláště studenti a různá „bratrstva“ měšťanů); charakteristickým typem této kultury byl „blázen“ (šášek), jemuž bylo vše dovoleno.

Ačkoliv *k. k.* nikdy nepatřila k tzv. vysoké kultuře, byl její vliv na středověké a zvláště pak renesanční umění mimořádně výrazný; sledujeme jej jak v literatuře (Rabelais, Cervantes) a v malířství (Dürer, Breughel), tak především na divadle, jehož tehdejší vývoj přímo podněcovala a spoluutvářela (→ církevní hra, → sotie). Období rozvoje *k. k.* skončilo zároveň s renesancí po nástupu feudálního absolutismu, jež i veřejné slavnosti podřídil svému pořádku; její tradice pokračovala však i nadále, zejména v barokních → lidových hrách a v improvizovaném divadle (→ commedia dell'arte, → hanswurstiáda apod.) a dožívala nakonec v prostředí jarmarečnického prostředí.

Lit.: M. M. Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975. G. Cohen, Le théâtre en France au moyen âge I–II, Paris 1928–31.

tb

■ KASIDA

(z arab. qasida) – v literatuře islámské oblasti „účelová“, tj. panegyrická nebo útočná báseň ve formě gazelu s jednotným metrem a rýmem pevného schématu a a b a c a atd., která svým rozsahem – na rozdíl od gazelu – zpravidla přesahuje 15 dvojverší. Vznikla v předislámské Arabii, jakožto básnická forma vyslovující chválu kmene i výpady proti odpůrcům. Později se *k.* v beduínské arabské poezii vyvinula v útvar s přesnou tematickou osnovou: lyrický úvod s milostnými motivy zvaný nasīb, dále popis cesty k milence nebo k básní oslavované osobě (zahrnoval líčení krajiny, popis jízdního zvířete apod.) a konečně chvalozpěv na osobu, již byla báseň určena. Od poč. 10. stol. se *k.* stává, hlavně v poezii novoperské, kam byla přejata s arabskou poetikou, především dvorskou oslavnou básní. V dalším vývoji přistoupily k motivům panegyrickým i motivy satirické, didaktickónáboženské, společensky kritické a filozofické. Podobný charakter měla *k.* i v poezii turecké.

pt

■ KASPERLIÁDA

(z něm. Kasperle = Kašpárek) – jedna z variant vídeňské lidové hry (→ extemporované drama), jejímž komickým hrdinou byla postava sluhy (popř. v → lokální frašece tovaryše) Kašpara (něm. Kaspar), později Kašpárka (ve vídeňském dialektu Kasperl). Přestože se s podomkem Hanskasperem setkáváme na vídeňském lidovém diva-

dle již v pol. 18. stol. u Ph. Hafnera, dotvořil typickou Kasperlovu podobu až r. 1781 herec J. Laroche, a to jako novou proměnu tradiční komické postavy německého divadla, tzv. Hanswursta (→ hanswurstiáda), ovlivněnou silně i tradicí obdobného italsko-francouzského typu Harlekýna (→ harlekýnáda), kterou připomínalo již jeho pestré obléčení. V první pol. 19. stol. přešel tento typ bystrého, vtipného a optimistického sluhy, který je nezbytným jevištním průvodcem daleko méně důležitých hrdinů, do → loutkových her, a to i do českých, kde se jako Kašpárek stal trvale oblíbenou a nadlouho nepostradatelnou postavíčkou, neboť si sem přinesl vrozený vtip a lidový humor; díky loutkové hře přežil tento typ prakticky do současnosti.

kn

■ KASUS

(z lat. *cāsus* = případ, příhoda) – jedna z tzv. → jednoduchých forem v pojetí A. Jollesa, tj. elementárních slovesných útvarů především folklórních; *k.* vidí svět a život jako sféru norem a hodnot, ale tyto normy, hodnoty, pravidla a zákony problematizuje, zpochybňuje jejich přímou a jednoznačnou platnost, staví je proti sobě, odkrývá jejich vnitřní rozpory a klade je jako otázku; zároveň se však zřídka pozitivní odpovědi. Jako příklad *k.* lze uvést vyprávění o krokodýlovi, jenž uloupil matce dítě; slíbí je však vrátit, jestliže matka správně zodpoví, co krokodýl s dítětem učiní. Matčina odpověď: Nevrátíš mi je. Oba interpretují poměr výroku a úmluvy po svém, matka žádá dítě nazpět, krokodýl je odmítá vrátit.

Příklady *k.* nalézal Jolles v literatuře indické, v evropské literatuře starověké, středověké (milostrná dvorská literatura a teologická morální kazuistika) i současné. W. Berendsohn přiznává *k.* ve folklóru jen okrajový význam.

Lit.: viz → jednoduché formy.

os

■ KATACHRÉZE

(z řec. *katachrésis* = chybné užití) – spojení logicky nespojitelných pojmenování; důležitým projevem tohoto jevu je logický rozpor mezi podstatným a přídavným jménem, tzv. *contradictio in adiecto* (= protimluv v přívlastku), např. hluboká mělčina. *K.* není výjimkou v publicistice, její výskyt zde souvisí se stíráním vlastního významu pojmenování spjatých v ustálených řečnických obrazech („ať po nás žraloci imperialismu nenatahují své pařáty“). Uvědomění doslovného významu jednotlivých lexikálních jednotek pak působí rušivě. V uměleckém projevu naopak může být *k.* využito k záměrné konfrontaci protiklad-

ných nebo nespojitých pojmů, které jsou jí pak spínány v novou, specificky uměleckou souvislost: „Tělo má více, více těl“ (*Holan*). O *k.* se může opírat celá řada tropů, především → oxymóron: „až budeš smrt svou žít“ (*Halas*).

mc

■ KATALEKTIKA

(z řec. *katalexis* = ukončení, závěr) – zakončení verše stopou neúplnou, tj. katalektickou. Srov. např. v úryvku Nezvalova Edisona katalektický šestistopý trochej (- U | - U | - U | - U | - U | -) prvních dvou veršů na pozadí úplného, akatalektického (→ akatalektika) šestistopého trocheje (- U | - U | - U | - U | - U | - U | - U) dvou veršů posledních:

Naše životy jsou truchlivé jak pláč

Jednou k večeru šel z herny mladý hráč

venku sněžilo nad monstrancemi barů

vzduch byl vlhký neboť chýlilo se k jaru.

mc

■ KATARZE

(z řec. *katharsis* = očištění) – termín, jímž se starověcí řečtí filozofové snažili vyjádřit povahu estetického působení uměleckého díla na člověka; zahrnuje v sobě „rozhodný moment“, jiný pohled na životní jevy, „vyjasnění“, nové poznání získané estetickou cestou. Podle Aristotela vyvolává umění, zvláště hudba a tragédie, v člověku silné city, které mají očištný, zušlechťující vliv, osvobozující duši od záporných vášní a afektů.

Pojem *k.* znali již pythagorovci (6. stol. př. n. l.), uvažoval o něm i Platón. Největší pozornost je věnována pojetí Aristotelovu. Při výkladu aristotelové *k.* bývá někdy zdůrazňováno hledisko etické (baroko, Lessing), jindy nábožensko-mystické (Herder), nechybějí výklady lékařské (Bernays), nejčastěji však bývá *k.* interpretována z hlediska estetického (Goethe, Lipps). V Aristotelově pojetí se estetický význam pojmu *k.* prolíná s aspekty etickými i náboženskými ve shodě s tím, jak se pojmy těchto oblastí ve starověku vzájemně překrývaly.

Lit.: *K. Jaspers*, Über das Tragische, München 1952. *K. Svoboda*, L'esthétique d'Aristotel, Praha 1929.

kn

■ KATASTROFA

(z řec. *katastrofé* = obrat, převrat) – závěrečná část stavby tragédie, konečný obrat v ději směřující k tragickému vyřešení konfliktu. Příčinou *k.* může být vývoj charakteru hlavní postavy (Othello), jindy vývoj vlastního děje (Romeo a Julie) nebo zásah vyšší moci (osud, v řecké tra-

gedii a v klasicistickém dramatu nejednou jako → *deus ex machina*). Výstavba *k.* se už většinou zřídka širšího scénického rozvedení, jednostranné postoje hrdinů zdůrazňuje energickou akcí. Ve Freytagově pětistupňovém schématu stavby dramatu chybí pojem → rozuzlení, který vytváří logický protiklad k termínu → zauzlení děje a přesněji postihuje závěrečnou fázi výstavby dramatu, kde *k.* může, zvláště v moderním dramatu, zcela chybět (Hauptmann, Tkalcí).

Lit.: G. Freytag, *Technika dramatu*, Praha 1944. V. M. Volkenštejn, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963. kn

■ KATOLICKÁ MODERNA

české literární hnutí mladých katolických básníků, překladatelů a kritiků (např. S. Bouška, X. Dvořák, K. Dostál-Lutinov), vycházející z novotomistické filozofie a estetiky; usilovalo jednak o všestrannou reformu církevních institucí, jednak o sblížení katolické literatury s moderními uměleckými proudy v literatuře domácí (J. Vrchlický) i cizí (Ch. Baudelaire, P. Verlaine, J. K. Huysmans, Barbey d'Aureville aj.). Společně vystoupili programovým manifestem (Niva 1895) a literárním almanachem *Pod jedním praporem* (1895), jímž se chtěli rovnoprávně začlenit do kontextu soudobé literatury. Časopisem skupiny byl *Nový život* (1896–1907), s nímž dočasně spolupracovali i J. Zeyer, O. Březina, J. Š. Baar aj. Z uměleckého hlediska skupina málo významná.

Lit.: V. *Bitnar*, *Literární kritika Katolické moderny*, in: *O českou literární kritiku*, Praha 1940. jh

■ KÁZÁNÍ

(lat. praedicatio) – prozaický žánr didaktického charakteru, hojně zastoupený hlavně v řečnickém umění křesťanské bohoslužby (kazatel pracuje s biblickým textem, který vykládá). Po stránce obsahové apeluje na přijetí či zachování některých morálních zásad. Historicky lze jeho vznik datovat od 9. do 5. stol. př. n. l., kdy evropské a asijské kultury a civilizace (Řecko, Indie, Čína aj.) dospěly k reálným možnostem teoreticky hodnotit člověka a jeho postavení ve světě. Technické zázemí *k.*, bohaté rozvíjené v souvislosti s propagací křesťanství, připravovala řecká a římská filozofie (Seneca, Epiktétos), svou strukturou a funkcí jsou *k.* blízké i epistolární texty apoštolů Pavla, Klimenta aj. Ve 4. stol. se vyhraňuje podoba církevního *k.* (teoreticky definována sv. Augustinem) a v průběhu středověku zůstává ústředním žánrem náboženské literatury. Později pronikají do obsahu *k.* úvahy intimnějšího rázu (František z Assisi, 13. stol.) nebo motivy charakterizující osobnost kazatele (např. Savona-

rola v 15. stol., spojující logicky jasné vyjádření s apokalyptickým viděním konce světa; → apokalypsa). Silný impuls k rozkvětu *k.* jako literárního žánru dalo období reformace, kdy se kázání (např. M. Luthera nebo Jana Husa aj.) zapisovala a tiskla (sbírka kázání se nazývá *postila*). Literární vytříbenosti dosáhlo *k.* až v 17. stol. ve Francii vlivem všeobecného kulturního rozvoje (a díky stylistickým možnostem baroka), ale i pro polemickou potřebu řešení náboženských sporů jednotlivých stran. Řečnickým uměním a metodicky přísnou stavbou svých textů proslul v té době teolog J. B. Bossuet (→ *laudatio funebris*); jeho *k.* nejlépe dokázalo najít cestu mezi akademickou suchopárností a familiární improvizací.

U nás se v době pobělohorské vytvořil rovněž „barokní“ kazatelský styl, čerpající z řečnických figur, antitezí, gradací a podobných prostředků, s jejichž pomocí se kazatel zaměřoval na co nejširší posluchačské vrstvy (typ lidového kázání, → kapucínada). *K.*, které bylo ve středověku i v době pobělohorské jedinou živou formou řečnického umění v jazyce národním, zasloužilo se o lexikální obohacení českého spisovného jazyka (pro duhovenstvo a vzdělance se kázalo latinsky) a bezprostředně působilo i na jiné literární formy, které s ním v podstatě nesouvisí (např. oblíbenými alegorickými motivy, různými výčty apod.). Viz → homilie.

Lit.: J. *Vilíkovský*, *Písemnictví českého středověku*, Praha 1948. kn

■ KINOROMÁN

(podle franc. ciné-roman) – původně termín z oblasti filmu, v letech 1925–1928 se tak označovaly několikadílné filmové seriály, natočené společností Ciné-roman. Později se výrazu začalo používat pro romány napsané pro zfilmování, zfilmované a tiskem knižně (nebo časopisecky) publikované s doprovodem snímků z filmové podoby díla. Kinoromán se stal jedním ze zdrojů → fotorománu. mb

■ KITA

(z arab. qit'a = zlomek, úryvek) – lyrická poetická forma, užívaná v islámské oblasti, hlavně v Persii a arabských zemích. Metrickou jednotou i průběžným rýmem na konci sudých veršů (bacada atd.) je těsně příbuzná s → gazelem i → kasidou, ovšem postrádá jejich vstupní, sdružené rýmované dvojverší, je tedy vlastně „useknutý“ gazel. Po stránce obsahové je *k.* zaměřena především filozoficky, didakticky, eticky a reflexivně. Morality jsou mnohdy zabarveny satiricky. Délka *k.* kolísá, minimálně obsahuje dvě dvojverší.

■ KJÓGEN

(jap. = divoká slova) – japonské lidové frašky, které podobně jako hry → nó měly od 13. stol. oživit dlouhé náboženské obřady, později se ve formě → mezihry vkládaly mezi hry nó, aby jejich dramaticky vypjatou tragiku odlehčily. K. byly psány prózou, soudobým hovorovým jazykem, který měl živý, často vulgární charakter; veršů se užívalo zřídka (objevují se zvláště v parodiích na hry nó). Základní postavy k. tvořili daimjó (feudální kníže) a jeho sluha Taró Kadža; kníže je zbabělý a hloupý, sluha lstivý a zlý, nad svým pánem vždy vyhrává. V námětech k. (autoři jsou anonymní) se objevují dále satiry na mnichy, na rodinné nesváry, některé frašky sledují též moralizující záměr. K. se hrály na stejném jevišti jako hry nó, ovšem – jako jediné hry starého Japonska – bez hudebníků a sboru.

Lit.: V. Hilská, Japonské divadlo, Praha 1947.
kn

KLARISMUS viz AKMÉISMUS

■ KLASICISMUS

(z lat. classicus = vynikající, vzorový) – směr v evropských literaturách a umění 17. a 18. stol., vyznačující se nápodobou forem antického umění a pevným systémem estetických pravidel a norem podle klasického vzoru; vznikl a rozvíjel se v období feudálního absolutismu, vrcholu dosáhl ve francouzském umění za vlády Ludvíka XIV., odkud se rozšířil i do ostatních evropských zemí; je považován za umění příznačné pro dvorskou aristokratickou kulturu.

Klasicistický program napodobování řeckého a římského umění, které bylo považováno od → renesance za ideál umělecké krásy, dokonalosti a rozumové kázně, zahrnoval v sobě i úsilí o rekonstrukci estetiky a poetiky z řeckých a latinských zdrojů (Aristotelés, Horatius) a jejich aplikaci na umění a zvláště literaturu současnou. V souladu s názorem Aristotelovým shledával k. krásu v pravdě a uměleckou pravdu v napodobování přírody (→ mimesis), které však interpretoval v duchu karteziánského racionalismu, povyšujícího rozum na vůdce básníka, nazírajícího v přírodě především to podstatné a neměnné; v tomto smyslu také pojímal a hodnotil klasickou antikou tvorbu jako jediné adekvátní zobrazení věčné, nadčasové podstaty přírody a člověka, vyvázané z dobových i místních podmínek.

Estetika k., navazující značně dogmaticky na odkaz estetiky antické, nadřazující obecné nad individuální a zdůrazňující především rozumový řád věcí, vyjadřovala v teoretické formě současné i základní ideové a společenské tendence tehdy vládnoucího systému feudálního absolutismu, kte-

rý se konstituoval jako jednotný, centralizovaný a zdánlivě stálý a „absolutně“ dokonale řád, založený na pevné hierarchii tříd a sociálních vrstev. Jednotnému a pevnému řádu měla podléhat i veškerá umělecká tvorba, která se opírala o pevně stanovený kánon pravidel, vymezujících po antickém vzoru jednotlivé umělecké žánry a formy jak po stránce tvarové (formální), tak i tematické (obsahové), a určoval každému z nich jeho místo v celkové hierarchii. Žánry byly rozlišovány na „vysoké“ a „nízké“; v lyrice k. „vysokým“ žánrům patřila óda, v epické tvorbě epos a na poli dramatu tragédie, již bylo přisuzováno v hierarchii nejvyšší místo, zatímco např. bajka, satira nebo komedie se řadily k žánrům „nízkým“. Míšení prvků komických a tragických, příznačné pro literaturu renesanční (Shakespeare, Cervantes), se považovalo za k. za nepřipustné a také nově vznikající útvary, které neodpovídaly druhovému schématu antické literatury (např. román), se do klasicistického systému nezahrnovaly; nebyly však zcela odmítány a zahrnovány, pokud dodržovaly požadavek úměrnosti proporcí a základní formální atributy stejně jako formy a útvary přejaté z odkazu antické literatury.

Žánrové hierarchii odpovídala v klasicistickém systému i hierarchie tematická a sociální: „vysoké“ žánry směřy zpracovávat pouze náměty vznešené a zobrazovat jednání lidí urozených, „nízkým“ žánrům byly povoleny náměty ze života nearistokratických vrstev a jednání lidí neurozených mohlo být komické (ovšem např. vesničané a vůbec poddaní se směli objevovat jen v žánrech nižších, které stály mimo klasicistní systém, jako např. fraška, a to jen jako postavy směšné). Obdobně se promítala ideologie feudálního absolutismu i do dalších požadavků obsahových: tragédie měla za úkol předvádět jako nejvyšší ctnost plnění povinností (vůči státu a jeho morálce) a stavět je nad osobní, soukromý zájem jedince.

Za teoretického zákonodárce k. je považován N. Boileau, autor Umění básnického (L'Art poétique, 1674), který veršovanou formou zpracoval pravidla klasicistické poezie, zdůrazňuje především harmonickou souměrnost, logickou jasnost, přesnost jazykového vyjádření a dodržování stylu vzhledem k zvolenému žánru.

K. prošel v průběhu dvou století podstatnými změnami; počátky klasicistické doktríny jsou shledávány v renesanci italské (komentátoři Aristotela a Horatia: Vida a Robertelli), ve Francii se spojují s pokusy o využití antických básnických forem ve skupině → Plejáda (P. Ronsard, J. Du Bellay), v Německu s dílem M. Opitzce. Nejvýznamnější umělecká díla francouzského k. vznikla na poli dramatické tvorby (P. Corneille, J. Racine, Molière); v poezii se za největší dílo k. považuje dvanáctisvazková sbírka zvířecích bajek od J. de La Fontaina. V 18. stol. k. již ztratil –

a to zejména působením nového duchovního proudu, → osvícenství – mnoho z původních tematických omezení, nadále si však zachoval svůj racionalistický a objektivistický ráz, sloužící nyní k šíření osvícenských reformních myšlenek; osvícenský *k.* reprezentovali ve Francii Voltaire, v Anglii A. Pope, J. Addison, v Německu J. Ch. Gottsched, v Rusku M. V. Lomonosov, A. D. Kantémir a D. I. Fonvizin.

Na sklonku 18. stol. se objevila v Itálii a Německu nová vlna oživeného vztahu ke klasickému antickému odkazu, která však již vyrůstala z jiných historických a sociálních kořenů než původní *k.* francouzský. Zatímco v Itálii návrat k normám *k.* a bohaté domácí tradici antického a renesančního umění znamenal především podporu dobového nacionalismu (V. Alfieri, V. Monti), vycházel v Německu zájem o klasiku již z nového, měšťanského pojetí antiky a klasického umění jako „ušlechtilé jednoduchosti a tiché velikosti“ (J. J. Winckelmann). Toto pojetí, které v literatuře a kritice začal prosazovat hlavně G. E. Lessing, vyvrcholilo (v období 1786 až 1805, označovaném jako „německá klasika“ nebo též přesněji jako *výmarský k.*) zralou tvorbou J. W. Goetha a Fr. Schillera.

V české literatuře se objevuje vliv osvícenského *k.* v tvorbě V. Tháma a jeho přátel, vyrovnání české obrozenecké literatury s *k.* přinesla však až na poč. 19. stol. skupina tzv. puchmajerovců a zejména pak mladý Fr. Palacký a P. J. Šafařík. Český *k.* rozvíjející se jako literární výraz společensko-kulturních tendencí obrozeneckých (→ obrození) chápal literaturu jako významného společenského činitele, realizujícího cíle výchovné; přispěl k rozvoji literární tvorby i navázáním kontaktů se současným evropským estetickým myšlením a básnickou tvorbou prostřednictvím překladů. O klasicistický systém literárních žánrů se ještě opírá i první česká příručka poetiky, Jungmannova Slovesnost (1820).

Lit.: Begriffsbestimmung der Klassik und Klassischen, Darmstadt 1972. F. Ernest, Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland, Zürich 1924. G. Gukovskij, K voprosu o russkom klassicizme, in: Poetika IV, Leningrad 1926. A. Heussler, Klassik und Klassizismus, Bern 1952. J. Kopal, Literární teorie Boileauova, Praha 1927. H. Peyre, Que'est-ce que le classicisme?, Paris 1933. S. V. Turajev, Klassicizm v nemeckoj literature, in: Problemy Prosvěščenija v mirovoj literature, Moskva 1970. R. Wellek, The Term and Concept of „Classicism“ in Literary History, in: Aspects of Eighteenth Century, 1967. M. Klimowicz, Oświecenie, Warszawa 1980. S. Pietraszko, Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, Wrocław 1966.

■ KLASICKÁ LITERATURA

(z lat. classicus = nej přednější, nejlepší – ve starověkém Římě označení příslušníků první majetkové třídy, kteří měli výsadní postavení; ve vztahu ke spisovateli užil tohoto termínu první Gellius Aulus ve 2. stol. n. l.) – 1. označení významných uměleckých a vědeckých děl určité národní literatury, jimž se dostalo všeobecného národního uznání a lásky a která charakterizuje vysoká ideová a umělecká hodnota. Představují základní fond v klenotnici národní kultury a jsou ve svém celku přínosem pro kulturu světovou. Např. ruská *k. l.* – Puškin, Gogol, Tolstoj, Dostojevskij aj., francouzská *k. l.* – Balzac, Stendhal, Hugo, Zola aj., z české literatury dílo Němcové, Jiráskovo atd.;

2. od 16. stol. se *k. l.* rozumí v užším smyslu díla antických řeckých a římských spisovatelů, obsahově i formálně dokonalá, vlastnicí nepomíjivě estetické kvality;

3. v zjednodušeném významu se používá pojmu *k. l.* – jako náznaku velikosti, stálosti a důležitosti – pro díla reprezentující a umělecky nejvýstižnějším způsobem zobecňující podstatné rysy některého tematického okruhu literatury, např. klasickým dílem protifašistické literatury je Fučíkova Reportáž psaná na oprátce, klasickým dílem literatury s přírodní a loveckou tematikou Těsnohlídkova Liška Bystrouška apod.

Lit.: T. S. Eliot, Eseje, Bratislava 1972.

ko

■ KLAUZULE

(z lat. clausula = konec, uzavření) – rytmické zakončení verše, poloverše nebo ustálené rytmické zakončení prozaického úseku. Výstavby *k.* se účastní syntaktický předěl a s ním spjatý intonační signál větného členění (→ kadence), určité rytmické schéma a někdy i rým. Z těchto složek *k.* se tradičně věnuje pozornost zvláště rytmickému schématu. Původně, především ve středověkých rétorikách, se jako prozaická *k.* neboli *cursus* (*kursus*) označovalo právě uspořádání slabik z hlediska jejich prozodických kvalit. Antická próza znala kursy časoměrné, ve středověké latinské próze se rytmicky organizuje přízvuk. K nejběžnějším prozaickým *k.*, které v obměněné podobě pronikaly i do české středověké prózy, patřil *cursus velox* – $\times \times \times \times \times \times$, např. „gaudia pervernire“ (v české variantě $\times \times \times \times \times \times$, např. „návodem, kterým činíš“), *cursus planus* – $\times \times \times \times$ např. „audiri compellunt“ (v české variantě $\times \times \times \times$ např. „protivných skutkův“) a *cursus tardus* – $\times \times \times \times \times$, např. „operári iustitiam“ (v české variantě $\times \times \times \times \times$, např. „očitě ukázal“).

Dnešní typologie *k.*, ať již v poezii nebo v próze (která je nyní z tohoto hlediska zkoumána

méně), obvykle vystačí s kritériem postavení posledního přízvuku a liší *k. mužské* (s přízvukem na slabice poslední), *k. ženské* neboli *trochejské* (s přízvukem na slabice předposlední), *k. daktylské* (s přízvukem na třetí slabice od konce) a *k. byperdaktylské* (s přízvukem na čtvrtém a dalším místě od konce).

Lit.: J. Ludvíkovský, Rytmičké klauzule Kristiánovy legendy a otázka jejího datování, in: Listy filologické 75, 1951 (s bibliografií). F. Novotný, Eurythmie řecké a latinské prózy 1–2, Praha 1917–1922.

mc

KLÍČOVÝ ROMÁN viz ROMÁN KLÍČOVÝ

■ KLIMAX

(řec. = žebřík, schody) – druh řečnické figury, uspořádání slov nebo slovních spojení blízkého významu tak, že se účinek stupňuje. K. bývá častý v řečnických projevech. V poezii např. u Vrchlického (Chvála poezie: „... tys perut svobody, tys žití vzduch, tys vrchol *blaba, štěstí, plesu, slávy!*“), u Josefa Jakubce („s radostným povykem se *brne, běží, skáká!*“), u Nezvala („... *smutek, stesk a úzkost* z života i smrti“). Viz též → gradace, → antiklimax.

vl

■ KLIŠÉ

(z franc. cliché = tiskařský štoček) – ustálený slovní obrat, který stereotypním a mechanickým užíváním ztratil svou životnost a do jisté míry i původní význam, a proto působí spíše negativně. K. mohou být substantivní („hodina pravdy“) i slovesná („dostat se na šikmou plochu“). Na rozdíl od lidových rčení jsou *k. umělého, převážně literárního* původu. Nejčastěji se *k. vyskytují* v publicistickém stylu, ale běžná jsou i v hovorovém jazyce, v korespondenci apod. Umělecká literatura využívá slovních *k. jako* charakterizačního prostředku, zejména se satirickým nebo humoristickým záměrem (K. Čapek, J. Hašek, K. Poláček aj.). Za tzv. *dějové k.* se pokládá nepůvodní, opakující se zápletka nebo motiv.

Lit.: K. Poláček, Žurnalistický slovník, Praha 1934.

jh

■ KNIHA

(z čín. king = kniha) – 1. materiální předmět sestávající z jednotlivých spojených listů;

2. organizační forma jazykového (textového) sdělení, fixovaného pomocí písmen. Toto sdělení *k. uchovává* a slouží k jeho reprodukci v prostoru

a čase, nezávisle na energetických zdrojích, v závislosti však na hmotném trvání knihy jako materiálního předmětu. V tomto směru je *k. nejdůležitější prostředek* a forma pro rozšiřování umělecké (vědecké aj.) literatury, předpoklad její společenské recepce.

K. prošla dlouhým vývojem, sám pojem *k.* se v dnešním pojetí užívá od 16. století, předtím slovo kniha v singuláru označovalo podle zjištění J. Gebauera popsany list, resp. to, co je psané, plurál „knihy“ potom soubor písemností. Historické formy *k.* měly i různý tvar, nejčastěji v závislosti na materiálu pro zaznamenávání písma (kámen, palmové listy, březová a lipová kůra, plátno, dřevěné, voskové, hliněné, kostěné, kovové aj. destičky, papyrus, pergamen /vyděláná zvířecí kůže/, papír). Od používání pergamenu, jeho přeložení ve dvoulist, jejich složení ve složku (vrstvu) vzniká současný tvar *k.*, původně → kodex (několik sešitých složek listů). První *k.* tohoto v podstatě už novodobého typu byly rukopisné, psané písaři. Již před vynálezem knihtisku jsou doloženy techniky mechanického rozmnožování textu: Číňané a po nich Japonci již v 6. stol. n. l. tiskli za pomoci písmen vyřezávaných z kamene a dřeva, resp. z celých dřevěných desek (dřevotisk). V Evropě vznikl dřevotisk nezávisle; jeho podstata je v tom, že do dřevěné desky byla vyřezána celá stránka a otištěna. Tak vznikl deskotisk (xylographum), používaný na texty o jednom listu (kalendáře, obrázky svatých, karty apod.). Spojením jednotlivých listů vznikla *k. bloková* (od 20. let 15. stol.), u které se rozlišuje chiroxylografická bloková *k.* (text ručně k tištěným obrázkům připsán), xylografická bloková *k.* (text je dřevotisk). Od vynálezu knihtisku (J. Gutenberg, kolem r. 1440) se *k. vytváří* mechanicky na základě litých písmen, pohyblivé sazby a tiskařského lisu. Tisky do r. 1500 se nazývají → inkunábule. Podstata knihtisku byla známa již v 11. stol. Číňanům, v Evropě však knihtisk vznikl nezávisle. Vynález knihtisku jako jeden z nejdůležitějších lidských objevů rozhodujícím způsobem přispěl k demokratizaci kultury, *k. se postupně mohla stát i majetkem chudších vrstev*. Rukopisná *k. se zachovala i po vynálezu knihtisku*, např. pro potřeby církevní (→ kancionály), pro rozmnožování opisem ručním, resp. později i strojopisem textů odborných (které nemohly počítat se širším čtenářským okruhem), zvláště pak textů, které → cenzura zakázala, resp. by k tisku stejně nepovolila (u nás se tak např. na přelomu 17.–18. stol. šířily texty nesouhlasící s rekatolizací; později např. Havlíčkovy brixenské skladby atd.). Stejně tak ožil v 18.–20. století z estetických důvodů deskotisk – ve Francii se v 18. století do módy ryly tzv. livres à gravures, u nás např. ve 20. století dřevotisky uměleckých textů (J. Váchal, O. Menhart aj.).

V současné době se kromě ruční a strojové sazby užívá stále více fotosazby za pomoci počítače (digiset), kdy text se vytváří na obrazovce a fixuje na fotografickém materiálu.

Základní příčinou existence *k.* je autorský vznik textového (jazykového) sdělení, které má být fixováno pomocí písma a připraveno ke komunikačnímu využití čtenářem. *K.* tak má závažnou komunikační funkci, je organizační formou, podléká jí se na komunikačním procesu autor – text – příjemce. Realizací textu organizačně fixovaného v *k.* se text procesem recepce (čtením) mění v dílo. *K.* proto není pouze materiální předmět vytvořený spojením listů obsahujících jazykové sdělení, ale je funkčním celkem (→ systém) jednotlivých prvků, které vzájemně spolupůsobí při fixaci textu a jeho účinném přenosu ke čtenáři. *K.* má učinit přenos maximálně účinným, v tom je její nejzákladnější funkce. Přes různá pojetí v teorii *k.* těmito funkcemi prvky zvláště jsou:

a) významová organizace textu (vizuální organizace textu za pomoci typografických prostředků, ve vazbě na obsahovou stránku sdělení);

b) materiálová konstrukce *k.*, jejíž součástí je dnes blok stránek spolu s obalem, vazbou, předáskou, frontispisem, použitým materiálem, atd.;

c) zraková orientace, poskytující čtenáři informace pro příjem sdělení – stránkování, rubriky, názvy kapitol, živá záhlaví, poznámky aj., též nakladatelské značky, tiráž, → exlibris atd.;

d) ilustrační složka (náznorná informace), která není součástí vlastního sdělení, ale je s ním různě spjata:

a) přímo – kdy vlastní text se odvolává na ilustraci, která jinou formou vyjadřuje resp. doplňuje textovou informaci (používáno zvláště v učebnicích). Existují jazyková sdělení, která v jeden text spojují sdělení jazyka výtvarného a přirozeného, např. → kaligram, v oblasti knižní a časopisecké fixace je to zvláště → comics.

b) nepřímo, založené na konfrontaci znaku literárního a výtvarného (ilustrace uměleckého díla). Ilustrace, prováděná nejčastěji jiným subjektem, než je autor literárního textu, je potom → interpretací některých motivů, situací, konfliktů apod., je výtvarnou realizací literárních → tropů (srov. v dějinách české literatury několik desítek různých ilustrací Máchova Máje). Přes různost názorů na funkci a účelnost ilustrace v uměleckém díle některá díla fungují v dějinách literatury již v jednotě své složky jazykové a výtvarné (G. Doré), změna složky výtvarné novou výtvarnou interpretací je obtížná, často i vzhledem ke čtenářskému povědomí (př.: G. Doré a Dantova Božská komedie aj., vztah Haškův Švejk a ilustrace J. Lady, pérovky L. Benetta v dílech J. Verna aj.). Ilustrace se vyskytují ve všech historických formách *k.*, počínaje *k.* rukopisnou (iluminované rukopisy). *K.* jako celek (vznik, vývoj, výroba, šíření

apod.) je předmětem vědního oboru *knibověda* (bibliologie). Knihou se zabývají další vědní obory → kodikologie a → diplomatika. Z hlediska informace, kterou *k.* nese, je předmětem → bibliografie. Péči o estetickou kvalitu knihy jako prvku a nástroje šíření kultury se zabývá knižní kultura.

Některé druhy *k.*, které ve společenském systému plní speciální funkci, mají vlastní názvy. Např. *k.*, vydaná v omezeném počtu výtisků, s uměleckou výzdobou a sazbou, na lepším papíře, se nazývá *bibliofilie*, sběratel takových tisků bibliofil (v ČSR existuje Spolek českých bibliofilů). – Literární a jiné dílo, přenesené pak i kniha, která má mimořádný úspěch na knižním trhu, se v západních zemích nazývá *bestseller*. Je několikrát vydáváno k uspokojení poptávky, často v jednoduché a účelné knižní brožované formě s lakovanou obálkou a výraznou grafickou úpravou (*paperback*).

V průběhu dvacátého století vznikly další technické formy předávání informace čtenáři, především magnetickou cestou; úloha a funkce knihy je však stále nenahraditelná.

3. část uměleckého, resp. vědeckého díla, stojícího textovým rozsahem a funkcí mezi → odstavcem a → jazykovým projevem jako celkem. Překrývá se funkčně s pojmem → kapitoly, někdy však *k.* jako část jazykového projevu obsahuje několik kapitol. Označení části uceleného jazykového projevu jako *k.* je starší, dnes se užívají výhradně pojmy → kapitola a *díl* (resp. *část*).

Lit.: Z. *Tobolka*, Kniha, Praha 1949. Encyklopedia wiedzy o książce, Warszawa 1971. M. *Kopecký*, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978. V. N. *Ljachov*, Nástin teorie knižního umění, Praha 1975. D. *McMurtrie*, The Book, London 1957. E. *de Grolier*, Histoire du livre, Paris 1954. J. *Muszkowski*, Życie książki, Kraków 1951. R. *Escarpit*, La Révolution du livre, Paris 1965.

vš

■ KNIŽNÍ DRAMA

literární dílo, které sice obsahuje všechny formální atributy → dramatu (tj. děj, dialogickou formu, rozdělení na dějství s výstupy apod.), ale které na rozdíl od jiných dramát rezignuje zpravidla již předem na scénické provedení, protože nerespektuje požadavky jevištní realizovatelnosti. Je však nutno si uvědomit, že nejde o přesně ohraničený žánr (protože má *k. d.* jazykové znaky dramatu, především jeho dialogičnost, nelze nikdy vyloučit možnost jeho scénického provedení). U některých děl, ačkoliv byla psána jako *k. d.*, technika moderního divadla umožnila jejich provedení na jevišti (např. II. díl Goethova Fausta,

Madáchova Tragédie člověka aj.) a naopak některá díla, která sice vznikala s představou jevištní realizace, se postupem doby stala dramaty pouze knižními.

Za nejstarší *k. d.* lze považovat antická římská dramata Senekova a díla abatýše Hrotswithy (10. stol.). Povahu *k. d.* mají i mnohá renesanční dramata humanistů; rozkvět této formy lze pozorovat zejména v období → Sturm und Drang v německé literatuře, kdy se autoři často cítili povzneseni nad požadavky jeviště a chápali drama jako záležitost ryze literární. Zvlášť významná jsou v období osvětském *k. d.* Klopstockova, v období romantismu má povahu *k. d.* např. Cromwell V. Huga a díla L. Tiecka a Achima von Arnima. Závažným realistickým *k. d.* je Flaubertovo Pokušení svatého Antonína, částečně i Ibsenova veršovaná dramata Brand a Peer Gynt, která se na scénu dostávají jenom v úpravách a po značných redukcích textu. Charakter *k. d.* postupem doby získaly i některé historické a filozofické hry R. Rollanda a P. Claudela (Kniha Kryštofa Kolumba, Saténový stěvec). V české literatuře mají povahu *k. d.* obrozené tragédie Fr. Turinského Angelína a Virginie, jakož i básnická dramata Sv. Čecha Roháč na Sioně a Ot. Theera Faëthón.

Lit.: R. Petsch, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

KOBZAR viz DUMY

■ KÓD

(z fr. code = zákoník) – pojem teorie informace: soubor pravidel, přiřazující vzájemně jednoznačné signálům jedné znakové vstupní soustavy na jedné straně znakové signály jiné, výstupní, na druhé straně. Proces převodu z jedné znakové soustavy do druhé se nazývá *kódování*, opačný proces je *dekódování*. Kódem je stejně systém přirozeného jazyka jako Morseova abeceda, slepecké písmo aj. Umění obecně využívá různých signálů (např. slov, barev, tónů, pohybů atd.) ke sdělení určité → informace. Při → komunikaci literární se využívá signálů grafických (písmo) a akustických (mluvené slovo, dále však intonace, důraz, tón, hlas aj.); obecně však přístupují i signály optické, např. mimika, různá gesta aj., čehož využívá zejména umění divadelní. Pro porozumění (dekódování) předávané informace je nutné, aby se obecně shodoval kód expedienta a recipienta (→ komunikant), jinak dochází k nesprávné interpretaci (→ šum).

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. Zeman, Kybernetika a moderní věda, Praha 1964. Týž, Poznání a informace, Praha 1962.

vš

■ KÓDA

(z lat. cauda, v lid. výslovnosti kóda = ocas) – přejato z hudební terminologie, kde *č.* označuje koncový fakultativní úsek hudebního útvaru. Analogicky ve strofice znamená *č.* dodatek, obvykle jeden kratší verš, přidaný k ustálené básnické formě, – patnáctý verš v sonetu, třináctý v rondó, devátý v trioletu aj., plnící funkci pointy nebo osobitého rytmického závěru. *K.* se objevuje v italské středověké poezii, ale v širokém významu lze *č.* rozumět kterýkoli verš přidaný na závěr stroficky pravidelně členěné básně:

Má láska prostá,
otka květy pučící . . .

Pohyb nekonečna v lůně tvém
dme se odlivem a přílivem.

Strbuje a vyvrbuje.

(V. Závada)
pt

■ KODEX

(z lat. cōdex, starší podoba caudex = špalek) – má dnes více významů: zákoník, sbírka listin, větší (zpravidla pergamenový) rukopis nebo kniha. Původně byly *k.* nazývány popsané dřevěné destičky, které se drátem spojovaly do svazku formátu dnešní knihy. Později se začalo používat také pergamenu (zřídka papyru) překládaného na čtvrtiny. Literárně významné jsou latinské *k.*, obsahující jedny z nejstarších zápisů Nového zákona: Codex Sinaiticus (4. stol.), Vaticanus (4. stol.), Alexandrinus (5. stol.). Z českých *k.*, obsahujících latinsky psané výtahy z bible, jsou z hlediska literárního a výtvarného (iluminace) nejdůležitější kodex Vyšehradský, Svatovítský a Hnězdenský z 11. stol.

mr

KODIFIKACE viz NORMA

■ KODIKOLOGIE

(z lat. cōdex, pův. caudex = špalek) – pomocná věda historická, která se zabývá rukopisy neúřední povahy. Jejím úkolem je podat všestranný rozbor literárních → kodexů. Při kodikologické práci se zjišťuje původní provenience rukopisu, jak rukopis vznikl, jak souvisí s jinými rukopisy, jaká byla jeho funkce, kdo a pro koho jej pořizoval. *K.* studuje otázku obchodu s knihami, zajímá se o další osudy již hotových knih (dějiny knihoven středověkých, v novověku pak znalost vývoje rukopisných oddělení knihoven). *K.* využívá poznatků filologie, právní historie, dějin literatury,

→ textologie, atd.

Rukopisné sbírky byly zpřístupňovány nejrůznějšími publikacemi, v současné době se vydávají katalogy rukopisů. Každý takový soupis musí obsahovat základní údaje o vnitřních a vnějších znacích rukopisu.

Lit.: I. Hlaváček, Kodikologie, Praha 1977. J. Kirchner, Lexikon des gesamten Buchwesens I-IV, 2. vyd., Stuttgart 1952. J. Pražák, Kodikologie, její postavení, metoda a úkoly, in: Studie o rukopisech 13, 1974. P. Špunar, Kodikologie a paleografie, in: Listy filologické 83, 1960; 84, 1961.

ms

■ KOLACE

(z lat. collātiō = snášení), též *kolacionování* – srovnávání textů, jehož cílem je buď a) prostě zajištění spolehlivosti opisu nebo sazby (redaktoři kolacionují korekturní obtahy s autorovým rukopisem, ale i každý, kdo chce přesně citovat, musí po opsání příslušného úseku textu provést kolaci, tj. srovnat opsané s originálem, z něhož se opisovalo), anebo b) zjištění rozdílů mezi jednotlivými texty; v tomto druhém případě je kolace předpokladem a součástí textové kritiky (→ textologie); výsledky *k.* umožňují zhodnotit kolacionované texty, stanovit jejich relativní chronologii a vzájemnou závislost apod. Technika *k.* je v podstatě dvojitá: vizuální – ten, kdo kolacionuje, má před sebou oba texty a čte je střídavě po úsecích daných kapacitou jeho paměti (snadno se takto kolacionují verše); audiovizuální – jeden text je čten nahlas včetně informací o interpunkci a grafickém členění a poslouchající zárovec očima sleduje druhý text. Při audiovizuální *k.* se v poslední době uplatňuje magnetofon (výhodný zvláště tam, kde je třeba kolacionovat postupně více než dva texty, dále při několikerých korekturách apod.).

mb

■ KOLEDA

(z lat. calendae = první den v měsíci) – lidová píseň zaměřená původně k obřadům zimního slunovratu, později vlivem křesťanství k vánočnímu mýtu o Ježíšově narození. *K.* se dnes uplatňuje jednak při církevních bohoslužbách, jednak místy ožívají o vánocích a o velikonočních jako dětský folklór. Pro *k.* je příznačný motiv radostné noviny, buzení pastýřů, pouti tří králů do Betléma (až do poloviny 4. stol. se totiž narození Páně slavilo v týž den jako dnešní svátek Tří králů, tj. 6. ledna), motiv prosby koledníků o malý dárek i přání úrody hospodáři (neboť součástí původních oslav slunovratu byly i obřady za budoucí úrodu). *K.* tedy organicky prolínají prvek světský s náboženským; jsou výsledkem složitého

míšení vlivů domácích i cizích, pohanských a křesťanských. České *k.* osobitě poznamenala doba barokní a rokoková. O celkovém stáří *k.* svědčí archaické nápěvy a rytmy, formální a obsahové shody *k.* nejen mezi Slovany, ale i v širším evropském měřítku.

K. využívá také moderní poezie, srov. např. Nerudovu Romanci štedrovecerní nebo Kainarovu báseň Šoupli nožkou, předstoupili...

pt

■ KOLIZE

(z lat. collisiō = náraz, srážka) – pojem teorie dramatu: zauzlení, dějový úsek, který následuje – podle Freytagova pětistupňového schématu dramatické výstavby – po úvodní → expozici a rozvíjí dramatickou zápletku. Objevují se zde první střetnutí hlavního hrdiny nejčastěji s jinou osobou (Othello), někdy však také se sebou samým (Oidipús vladař), a dějová zauzlení, která určují rozvoj → konfliktu. *K.* – podle typu látky nebo zpracování – probíhá obvykle až do vyvrcholení (→ krize) v jednom nebo více stupních (v Shakespearově Juliu Caesarovi je tato fáze děje budována na jediném motivu: spiknutí; *k.* Romea a Julie probíhá naproti tomu ve čtyřech stupních: maskární ples, zahradní scéna, svatba, Tybaltova smrt). *K.* má stupňovat divákův zájem. Dramatické momenty, výstupy a scény, které patří k tomuto dějovému úseku, mají svou vlastní vnitřní hierarchii; zejména při stupňovité kompozici dostává předposlední nebo poslední fáze charakter hlavní scény a vytváří tak prostor k přechodu do krize.

Lit.: S. Freytag, Technika dramatu, Praha 1944. J. G. Cholodov, Kompozicija dramy, Moskva 1957.

kn

■ KOLOMYJKA

písňová forma ukrajinského folklóru, krátký zpěvek o dvou čtrnáctislabičných verších spojených rýmem; verše mají pravidelné césury po čtvrté a osmé slabice, takže útvar *k.* lze chápat i jako čtyřveršovou sloku 8a6b8c6b. *K.* je těsně spjata s tancem, při němž se často zpívala. Nápěv probíhá v sudodobém dvoučtvrtčím rytmu, v živém tempu, zídka přecházejí *k.* v recitativ; existují i ustálené kolomyjkové melodie. *K.* mají rozmanitou tematiku: společenskou, pracovní, rodinnou, rekrutskou, milostnou atd., pohotově obražejí aktuální životní situace a zážitky. Nejstarší doklady *k.* sahají do 17. stol., jako živý písňový druh se udržely do současnosti. Veršové formy *k.* využili ve své tvorbě někteří ukrajinští básníci (T. Ševčenko, I. Franko aj.). Blízkou formou ukrajinské *k.* je ruská → častuška.

os

■ KÓLÓN

(gen. kóla, řec. = člen) – 1. v *lingvistice* úsek intonačního členění promluvy, též *promluvo*vý (včetně) úsek, realizovaný řidčeji jedním, obvykle více přízvukovými taktami a charakteristický společným intonačním centrem; vytváří ho obvykle skupina slov syntakticky i významově spjatých. V mluvené řeči jsou k. oddělována pauzami.

2. v *antické metrice* rytmická jednotka, složená z několika stop, s jednou hlavní a několika vedlejšími tezemi.

mc

■ KOLPORTÁŽNÍ LITERATURA

(z franc. *colportage* = roznášení, podomní obchod) – označení pro tu část → bulvární literatury, která vycházela většinou anonymně a vlastním nákladem neznámého autora a nebyla rozšiřována na knižním trhu, ale nabízena formou podomního obchodu. Zpravidla se jednalo o díla se senzační tematikou (nejen beletristickou, ale též např. okultní nebo astrologickou apod.).

tb

■ KOMEDIE

(z řec. *kómódia* = zpěv veselého průvodu) – základní dramatický žánr (vedle → tragédie), v němž se konflikt, dramatický děj i postavy obvykle líčí s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účín (→ komično); v rozuzlení jsou většinou rozpory vyřešeny a hra končí převážně smírem. V k. se hojně uplatňují prostředky společensky satirické a kritické, groteskně hyperbolizující, → parodie, → travestie, hlediska zábavnosti, popř. komerčnosti apod.

Aristotelés (3. stol. př. n. l.) spatřuje původ pojmu k. ve vztahu k termínu → kómos, jež označoval průvod spjatý s oslavou Dionýsova kultu; obsahoval zpěv nezávazných posměšných písní, komické scénky ze života, svérázná kostýmování i maskování, tance ve zvířecích maskách, → agón (např. zápas jara se zimou) atp. Z těchto kořenů vznikal mimos a lidová dórská fraška (tzv. *flyáky*, literárně zpracované Epicharmem, 5.–4. stol. př. n. l.). V antickém Řecku se k. provozovaly především o slavnostních hrách, hlavně o Velkých dionýziích. Vzhledem k původu žánru měl ve staré → attické k. zpočátku nejvýznamnější úlohu sbor (→ chór), scény oplývaly drastickou komikou s prvky obscénnosti (podobně v sicílské frašce). Vlivem → tragédie se formovala také dramatická stavba k., skládala se z → prologu, vstupní písně chóru (→ parodos), obsahovala epizodia (→ epizoda), → stasima a → exodos. Celkové uspořádání však bylo volnější než v tragédii, specifickou složku k. tvořila →

parabáze, která byla na místě prvního stasima, a potom agón, soustřeďující myšlenkové jádro hry (v agónu se někdy proto shledává počátek k.). Později platí o stavbě k. obecné zásady kompozice → dramatu.

Stará attická k. měla výrazné politicko-satirické a morální ostří, charakterizuje ji dějová fantastika a travestie mýtů (Aristofanés, Kratínos, Eupolis aj., 4.–3. stol. př. n. l.). Po peloponéské válce se tato podoba k. rozpadala, společenskou satiru nahrazovaly náměty ze soukromého života, písně chóru ztrácely přímou souvislost s dějem, prosazovaly se ustálené jevištní typy, ustupovala kompoziční nevyrovnanost i obscénnost projevu (střední attická k.). Novou attickou k. ovlivnil Eurípídés, zcela vymizela politická satira i fantastické prvky, odpadla dramatická funkce chóru. Stále výraznější se prosazovala individualita postav (a s ní ustálené jevištní typy: chlubitý voják, kurtizána, mazaný otrok, zamilovaný mladík, kuplířka aj.), kladl se důraz na rozvedení → zápletky a úroveň dialogů (Menandros, Filémón aj., 3.–2. stol. př. n. l.). Již v antickém Řecku se tedy začaly diferencovat a vytvářet komediální žánry, s nimiž posléze pracuje následující dramatika: → satirická hra, charakterová k. (→ charakterové drama), situační k., → fraška, → burleska atd.

V antickém Římě se z prvotních komediálních prvků zformovala nejprve lidová → atellána, posléze se k. vyvíjela pod vlivem řecké k. Ta byla nejprve překládána do latiny (poprvé Liviem Andronikem, 2. stol. př. n. l., ovšem působila trvale); raná římská k. zachovávala řecká jména postav a kostýmy, odtud její označení *fabula palliata* (lat. *pallium* – řecký plášť). Římská *palliata* si podržela zpěv, ovšem projev chóru zde nahradil zpěv sólový (arie, dueta atp.), měla výrazně fraškovitý charakter (Plautus: Lisák Pseudolus, Komedie o strašidle aj.). Terentiovy k. měly zřetelnější podobu → činohry. Koncem 2. stol. př. n. l. se začala rozvíjet původní římská k., tzv. *fabula togata* (hrála se již v římské tóze a osoby měly latinská jména), togatu však nakonec vytlačovala literárně zpracovaná atellána a mimos.

Středověká fraška (→ farce, → *sotie*, formy → mezihry aj.) na antickou k. málo navazovala, zřetelnější bylo jen spojení s atellánou a mímem, k nimž se bezprostředně hlásilo italské lidové divadlo a posléze → *commedia dell'arte* (16.–18. stol.). *Renaissance* a *humanismus* oživily zájem o antickou komedii latinskou (Terentius, částečně i Plautus byli ve středověku známí, v 10. stol. např. inspirovali jeptišku Hrotswithu k napsání latinských dramát), ale i o řeckou (zejména o Aristofana). Na tuto linii k. navázala v Itálii → *commedia erudita* (Machiavelli), *commedia dell'arte*, dále C. Gozzi a C. Goldoni (18. stol.), ve Francii zejména Molière, Beaumarchais

a Marivaux, v Anglii Jonson, Shakespeare a Sheridan, ve Španělsku Cervantes, Lope de Vega, Calderón, v Rusku Sumarokov a Fonvizin, v Německu Lessing, Kleist atd. V 19. a 20. stol. se zformovaly další komediální žánry: → melodrama, → lokální fraška, → vaudeville, → konverzační hra, → crazy komedie, tragifraška aj.; *k.* psali např. E. Scribe, A. de Musset, H. Becque, F. Grillparzer, J. N. Nestroy, N. V. Gogol, A. N. Ostrovskij, A. P. Čechov, L. Andrejev, O. Wilde, G. B. Shaw, L. Pirandello, E. da Filippo atd. Také v české a slovenské dramatice má *k.* významné postavení: J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera, J. K. Tyl, J. Neruda, J. Vrchlický, E. Konrád, V. Nezval, V. Vančura, O. Daněk, J. Záborský, J. Palárik, I. Stodola, J. Solovič atd.

Lit.: E. Olson, *The Theory of Comedy*, Bloomington 1968. H. Prang, *Geschichte des Lustspiels von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1968. B. *Sachnovskij*, V. *Pankejev*, O komedii, Leningrad-Moskva 1964. V. M. *Volkenštejn*, *Dramaturgija*, Moskva 1969. J. *Mistrík*, *Dramatický text*, Bratislava 1979. J. K. *Styan*, *The Dark Comedy*, Cambridge 1962.

kn

KOMEDIE MASEK viz MASKY

■ KOMEDIE MRAVŮ

dramatický žánr, typ → činohry, rozvíjející se především v restauračním období v Anglii; k základním prostředkům *k. m.* náleží vtípné, ducha-plné dialogy, slohová vytříbenost a elegance. K hlavním představitelům žánru patří W. Congreve, G. Farquhar a především R. B. Sheridan (*Škola pomluv*). Anglická *k. m.* (18. stol.) postrádá sice filozofickou hloubku Shakespearových dramát, vyznačuje se však satiricky kritickým ostřím namířeným zejména proti moralistům, pokrytcům a hlupákům. Ve Francii se *k. m.* stává později (19. stol.) úspěšnou společenskou komedií, obsahující obvykle závažnou morální tematiku, provázenou výrazně prvky sentimentu; *k. m.* se v tomto pojetí překrývá s → konverzační hrou a → melodramatem. K hlavním představitelům žánru se řadí A. E. Scribe, E. Legouvé, O. Feuillet, É. G. V. Augier, V. Sardou a A. Dumas ml.

rč

KOMEDIE PLAČTIVÁ viz PLAČTIVÁ KOMEDIE

■ KOMEDIE PLAŠTĚ A DÝKY

(špaň. *comedia de capa y espada*) – žánr španělského dramatu v 17. stol., který se vyznačuje bystrým, dynamickým rozvojem jednotlivých dějství a převládáním intriky nad rozpracováním charakteru. Soudobou tematiku soustřeďovaly *k.*

p. d. k citovým a morálním konfliktům, které byly dobově podmíněné, především ke konfliktům „rodinné cti“, lásky a žárlivosti. Jednotlivými hrami procházejí již ustálené typy postav, osoby sloužících sem vnější komický element. K výrazným představitelům *k. p. d.* patří Lope de Vega (*Zahradníkův pes*, *Učitel tance* aj.), který však, podobně jako jeho následovníci, žánr přiblížil k veselohře.

kn

KOMEDIE VAŽNÁ viz VAŽNÁ KOMEDIE

■ KOMENTÁŘ

(z lat. *commentarius* = deník, záznam) – soubor informací o textu vydávaného literárního díla a o textologové (editorové) práci (→ textologie). *K.* se skládá z edičních poznámek a různých věcných, osobních aj. vysvětlivek. Ediční poznámky obsahují literárněhistorické a textologické údaje o vydávaném díle, ukazující jeho vznik, vývoj i proměnu, rovněž i popis textologovy práce s textem: odůvodnění výběru → výchozího textu, charakteristiku zásad, podle kterých byl text připravován, úpravy výchozího textu při přípravě → textu kanonického (→ emendace), dále tzv. kritický aparát, obsahující seznam → různocnění. Úkolem vysvětlivek je objasnění narážek, souvislostí, vztahů a historických okolností i nejasných slov vydávaného díla. Podrobný textologický *k.* je nezbytnou součástí vydání vědeckého, zatímco při vydání čtenářském obsahuje *k.* pouze základní údaje o přetiskovaném textu s event. vysvětlivkami (→ edice).

Lit.: Editor a text, Praha 1971.

vš

■ KOMIČNO

(z řec. *kómos* = veselý průvod, zábava) – forma emocionálního hodnocení jevů – ať životních či estetických, projevující se zpravidla smíchem jakožto fyziologickou reakcí subjektu. *K.* se stává estetickou kategorií tehdy, je-li součástí uměleckého obrazu. Je realizováno vždy na pozadí konfrontace dvou jevů: jeden je předmětem emocionální kritiky, zatímco druhý předkládá ideální obraz, s nímž srovnáváme komický jev, a zjištěné nedostatky považujeme za komické. *K.* má (a v umění především) sociologickou povahu; ne každý bude chápat daný estetický objekt za komický. Pokud čtenář (nebo divák) neposuzuje daný jev jako komický, zůstává *k.* pouze v rovině objektu, ale ve skutečnosti nebylo realizováno.

K. je možno sledovat v celém vývoji umění. Je vymezeno i národnostně – jsou jevy, které určitý národ za komické nepovažuje, i když objektivní předpoklad zůstává nezměněn. Přitom

řadu jevů (hloupost, lakota apod.) považuje za komické většina národů.

K. má v umění společenskou funkci: vyjadřuje nesouhlas s určitými jevy, tj. s komickým objektem, ale i přitakání kladnému pólu, tj. předpokládanému ideálnímu stavu, který není naplněn, ale v jehož jménu se nám jeví daný jev jako komický. Vlastnosti, které provázejí lidstvo ve všech společenských formacích a jsou předmětem kritiky, tj. vycházejí z antropologického základu, mají svým způsobem trvalou hodnotu (žárliivost, lakota apod.), zatímco jiné jevy úzce souvisejí s jistými historickými etapami mají komickou působnost historicky omezenou. K. vyjadřuje rozpor mezi životními okolnostmi a logikou lidského jednání, rozpor společensky pocítovaného nesouladu, upozorňuje na nedostatky a podílil se aktivně na vytváření společenského mínění.

Komické jsou postavy a jejich vlastnosti nebo situace, také ideje a slovní hříčky, které těží z tzv. dvojsmyslu, tj. komického významu, vznikajícího na pozadí konfrontace dvou významově neshodných pojmů, které se v náhodné souvislosti staly objektem konfrontace. Komické jevy jsou mnohotvárné. Komický je např. člověk, který nejde s módou, strojí se jinak, než se v danou chvíli vyžaduje, ačkoliv by nebyl komický tam, kde by ničím nevybočoval z dané skutečnosti (viz Čechův pan Brouček ve světě 15. století). Komické jsou ovšem i jevy, které nemají společenskohistorický dosah, ale vznikají z nedorozumění (např. člověk, který si místo svého klobouku vezme cizí).

K. jako estetická kategorie, pomocí níž dochází k estetickému osvojení skutečnosti, je protipólem → tragična, které se definuje jako zničení společensky významné hodnoty. K. i tragično jsou relativně stále estetické kategorie, uplatňující se během celého vývoje umění.

K. mívá různou hloubku a míru i různý společenský dosah; rozlišujeme několik druhů: a) → *humor* vyjadřuje estetické osvojení skutečnosti v podstatě kladné, která však trpí určitými dílčími nedostatky nebo odchylkami od běžné normy; b) → *satira* provází jevy společensky nežádoucí, zpravidla takové, které jsou z hlediska hodnotícího subjektu v rozporu se zákonitostmi společenského pokroku; c) → *parodie* jako zvláštní druh k. má za předmět estetického osvojení určitou uměleckou strukturu, jejíž vlastní postupy jsou komickým nadsazením a zvlečením zesměšněny. Pokud byla zachována fabule díla a změnou formou byla posunuta do roviny komické, mluvíme o *travestitii*; d) *tragikomično* zachycuje hodnocení skutečnosti, kde se tragické spojuje s komickým (Don Quijote); e) tzv. *černý* nebo též šibeniční *humor* čerpá k. z naprosto vážné, tragické životní situace; f) *groteskno* pracuje s výraznou nadsázkou a abstrakcí a těží zpravidla z napětí prvků ruz-

norodé estetické kvality (např. komična a hrůzy); g) *absurdno* těží z estetické kvality nonsensu, ze skutečnosti, která postrádá logický smysl. Existence různých odstínů a forem k. (a tím různé intenzity smichu) odpovídá kvalitativní mnohotvárnosti jevů skutečnosti.

K. se realizuje v různých výrazových prostředcích, jako je vtip, žert, → paradox, → ironie, → sarkasmus, → karikatura, → perzifláž, → paskvil apod. Obecně se tyto prostředky nazývají komikou. Podle toho, v jaké rovině se k. realizuje, hovoříme o komice (nebo též humoru) slovní, situační, charakterové apod.

Lit.: J. Borev, O komičeskom, Moskva 1957. Týž, Kategorii estetiki, Moskva 1959. J. S. Bystron, Komizm, Wroclaw 1960. F. Jünger, Über das Komische, Frankfurt/M. 1948. W. Hirsch, Das Wesen des Komischen, Amsterdam-Stuttgart 1959. D. Kutsogranopulos, Ontologie der Komik, Freiburg 1959. G. Müller, Theorie der Komik, Würzburg 1964.

rč

■ KOMMOS

(z řec. koptein = udeřit, zasáhnout) – žalozpěv, ve starém Řecku původně pohřební rituální nářek provázený okázalými a vášnivými gesty (včetně úderů do prsou nebo hlavy), analogicky pak ve starořecké tragédii (zvláště u Sofokla) společný nářek sboru a osob na jevišti nad utrpením či smrtí hrdiny, v kterém se chór střídá s herci. Zpívané lyrické části chóru bývaly přerušovány jambickými třístopovými verši nebo anapesty, přednášenými jako melodram.

kn

■ KOMOS

(řec.) – veselý průvod s hudbou, zpěvy a tanci, konaný při starořeckých slavnostech, zvláště Dionýsových, zobrazovaný často na vázách; Aristotelés od něho odvozuje název → komedie (řec. óde = píseň; kómódia = zpěv kómu).

kn

KOMPARATIVISTIKA LITERÁRNÍ viz SROVNÁVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

■ KOMPENDIUM

(z lat. compendium = úspora při vážení, zkrácení) – příručka shrnující základní poznatky určitého oboru (například Kompendium odborných znalostí drogistů, 3. vyd., 1945); v novější době se takové souborné a utříděné zpracování látky určitého odborného nebo vědního úseku nazývá *repetitorium* (např. Repetitorium praktického lékařství, 2. vyd., 1955); za repetitorium se dříve ozna-

čoval stručný výtah z učiva (minimum vědomostí) ke zkouškám. Jak *k.*, tak repetitorium mívají co nejpřehlednější uspořádání k snadnému použití. Mohou být pouhou → kompilací, v novější době se však i v nich prosazuje snaha po určité původnosti a vědeckosti, zvláště v souvislosti s tím, že podobné příručky se zpracovávají často kolektivně za účasti skutečných odborníků a podle plánu, podle něhož se redigují jednotlivé příspěvky co do proporcí, podrobností, slohu atd. Repetitoria a kompendia napsaná v heslech a uspořádaná abecedně jsou někdy pojmenována → slovníkem příslušného oboru.

mb

■ KOMPENZACE

(z lat. *compēnsatiō* = vyrovnání, vyvážení) – v teorii překladu jedna z forem → substituce: postup, který nahrazuje vypuštěním určitého stylisticky závažného prvku jeho užitím jinde v textu. *K.* se týká např. hovorových výrazů, archaismů, emocionálně zbarvených slov, někdy i slovních hříček. Např. J. Zaorálek v překladu Rollandova *Colase Breugna* kompenzuje příležitostně moto *Agneau de Chamoux „N'en faut que trois pour étrangler un loup“* (doslovně: Tři stačí na uskrčení vlka) českým příslovím „O hromnicích musí skríván vrznout, i kdyby měl zmrznout“. Při *k.* je nutno dbát o zachování stylistické jednoty celku.

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

hř

■ KOMPILACE

(od lat. *compilatiō* = loupež, vykrádání) – označení pro takové dílo odborné nebo vědecké literatury, které vzniklo sestavením výtěžků a poznatků z jiných prací; nesejde přitom příliš na tom, zda tyto prameny jsou zatajeny nebo uvedeny, v obou případech je to *k.*, při zatajení se *k.* někdy kryje s → plagiátem. Na rozdíl od plagiátu však *k.* většinou nepřebírá hotové celé pasáže a formulace, její novost a původnost je však jen formální, zevní, jazyková. Kompilační ráz mívají často učebnice, popularizační příručky ap. Zatímco pojem plagiátu se vztahuje i na díla umělecká, *k.* je výlučnou záležitostí textů odborných a o *k.* se většinou nemluví ani u žurnalistické praxe, která běžně nutí používat nepůvodních poznatků.

mb

■ KOMPOZICE

(z lat. *compositiō* = složení, sestavení) – záměrné uspořádání jednotlivých jazykových i tematických složek literárního díla v celek, v jehož

strukturu mají všechny prvky své pevné, významově exponované postavení: *k.* se tak stává stěžejním prostředkem realizace autorova uměleckého záměru a slouží k vyjádření celkového charakteru a smyslu díla. V kompoziční výstavbě se projevují, popřípadě obměňují především vztahy časové, místní a příčinné. V → lyrice tvoří příznačné kompoziční principy → gradace, → kontrast, → paralelismus, opakování, konfrontace významů, → pointa atd., vzájemná vazba motivů může být těsnější (jsou spjaty příčinně) nebo volnější (na podkladě volně se vynořujících souvislostí, → asociací). Ve fabulovaných literárních dílech se tyto kompoziční principy uplatňují také, ale bývají přizpůsobovány dějovému → vyprávění. Časové vztahy významně ovlivňují → *k.* chronologickou a → *k.* retrospektivní. Naproti tomu → *k.* rámcová a *k.* paralelní jsou založeny na dvou nebo více fabulačních liniích. V → *k.* řečtézové spojuje pak za sebou jdoucí události nejčastěji ústřední hrdina.

Kompozičnímu uspořádání podléhá ve fabulovaných literárních dílech také vnitřní výstavba → děje, která vytváří celý komponovaný systém, jenž bývá označován pojmem → syžet. Základem syžetu je → konflikt mezi postavami děje; konflikt mívá zpravidla svou → motivaci ve vzájemných vztazích postav a v jejich jednání. Od dob antického dramatu se postupně stabilizovala terminologie k označení jednotlivých fází děje: → expozice, → kolize (popř. → zauzlení), → krize, → peripetie, → katastrofa (popř. → rozuzlení). Schéma dějového vývoje je platné obecně pro fabulovanou strukturu (→ epika, fabulovaná → próza, → drama), toto schéma nezůstává ovšem neměnné, nejsou výjimkou taková díla, která expozici postrádají, nebo zase jejichž ukončení zůstává otevřené, jiná vlastní děj a konflikt dokonce programově popírají (→ absurdní drama).

Významným kompozičním prostředkem je též stupňování dějového napětí, jehož prostřednictvím může autor → zápletku dále rozšiřovat přiřazováním nových momentů (epická šíře), nebo syžet chápe jako příběh s tajemstvím, tj. *k.* zakládá na postupném odhalování utajovaného konce: pozornost vnímatele je soustředěna na hledání; autor občas zavádí i tzv. falešnými motivacemi – fakty, jež jsou zamlčeny, např. skutečná příčina konfliktu, popř. původce zločinu atp.

Kompoziční postupy se vzájemně ve struktuře díla většinou prolínají, jen zřídka se dílo omezuje na jediný z nich. Téměř každý → literární žánr nabízí jistý repertoár kompozičních postupů, které jsou pro daný žánr příznačné.

Lit.: J. Bečka, *Základy kompozice jazykových projevů*, in: *Acta Universitatis Palackianae*, (Philologica), 1960. J. G. Cholodov, *Kompozícia baum*, *Kompozice prózy*, Praha 1971. V. V. Kodrany, Moskva 1957. M. Petrovskij, B. Ejchen-

žinov, Sjužet, fabula, kompozicija, in: Teorija literatury, Moskva 1962. V. *Šklovskij*, Teorie prózy, Praha 1948. B. A. *Uspenskij*, Poetika kompozicii, Moskva 1970.

kn

■ KOMPOZICE CHRONOLOGICKÁ

(z řec. *chronos* = čas, *logos* = slovo) – metoda fabulační výstavby literárního díla, založená na důsledném časově posloupném řazení dějového vývoje: časová posloupnost nemůže být ovšem naprostá, události, které se sice odehrávaly v témže čase, ale na různých místech, lze líčit jen postupně. → Čas v literárním díle ovšem není totožný s časem reálným, podléhá stylizaci a z hlediska této stylizace je dílo také komponováno. *K. cb.* dodržují nejdůsledněji → kroniky, proto bývá někdy označována též jako *k.* kronikářská.

kn

■ KOMPOZICE PARALELNÍ

(z řec. *parallélos* = rovnoběžný) – metoda výstavby literárního díla, v níž se uplatňují dvě nebo i více dějových linií, a to buď rozvíjených samostatně (paralelní kapitoly, např. W. Faulkner, *Divoké palmy*), nebo se dříve či později vzájemně prostupujících (L. N. Tolstoj, *Vojna a mír*; A. Jirásek, *Mezi proudy*). *K. p.* skýtá neobyčejné možnosti významové → aktualizace (viz → paralelismus), proto se neomezuje jen na fabulovanou strukturu, ale uplatňuje se ještě výrazněji v → lyrizované próze a v lyrice vůbec.

kn

■ KOMPOZICE PRSTENCovitá

termín, označující metodu fabulační výstavby literárního díla; je užíván v obdobném smyslu jako pojem → kompozice rámcová.

kn

■ KOMPOZICE RÁMCOVÁ

metoda výstavby literárního díla, kterou charakterizuje vložení několika dalších příběhů do příběhu prvního, většinou tak, že jeho jednácí osoby vyprávějí následující povídky, až nakonec může být dokonce původní povídka docela zapomenuta. Počátky tohoto prostředku nalezneme v orientální, zejména indické literatuře (Pañčatantra, 4. stol. n. l.). Typy *k. r.* tvoří např. vyprávění příběhů, aby se zdrželo naplnění nějakého děje (princip → retardace, viz *Pohádky tisíce a jedné noci*), nebo sborníky novel, které v celek uvádí jedna z nich, která plní funkci zarámování (Boccaccio, *Dekameron*). V české literatuře použil *k. r.* např. S. Čech (*Ve stínu lípy*). *K. r.* je významným kompozičním prostředkem také v lyrice

(srov. totožnost závěrečného motivu s úvodním).
kn

■ KOMPOZICE RETROSPEKTIVNÍ

(z lat. *retrō* = zpět, dozadu; *spectāre* = dívat se) – metoda fabulační výstavby literárního díla, která podstatně porušuje časovou posloupnost: vnímatel je seznámen nejprve s konečným výsledkem děje, pak teprve postupně následují příčiny → zápletky. Porušení časové posloupnosti může mít různé příčiny – autor usiluje především o to, aby čtenář nebyl strháván napětím vlastního děje, a klade proto od počátku významový akcent na jeho příčiny. *K. r.* je prostředek, který se objevoval již v antice a středověku, jeho významotvornou specifičnost objevila však až próza 20. stol.; v tomto smyslu se s ním pak setkáváme vedle prózy (V. Mrštík, *Santa Lucia*) též v poezii (F. Hrubín, *Romance pro křídlovku*) i v dramatu (J. Anouilh, *Tomáš Becket*) a filmu (G. Čuchraj, *Čisté nebe*).

kn

■ KOMPOZICE ŘETĚZOVÁ

metoda fabulační výstavby literárního díla postupující tak, že na jednu událost navazují události nové, přičemž vazby mezi nimi jsou víceméně uvolněné a nejdnou bývají spojeny pouze postavou hlavního hrdiny (např. Cervantesův *Don Quijote de la Mancha*, Jiráskův *F. L. Věk*, Haškův *Švejk* apod.). Mezi nejčastější prostředky *k. ř.* náleží tzv. falešné → rozuzlení, které se později ukáže jako mylné, nesprávně pochopené. Prózy tohoto typu obsahují motivy, jejichž fabulační úloha je nejasná, vnáší do vyprávění tajemství. Romány s *k. ř.* mají obvykle rozsáhlou → expozici, oplývající epickou šíří, charakterizují je často motivy putování (např. → pikareskní romány) nebo pronásledování (Dumas st., *Hrabě Monte Cristo*).

kn

■ KOMPOZICE STUPŇOVITÁ

pojem pro metodu fabulační výstavby literárního díla, který je užíván v obdobném smyslu jako termín → kompozice řetězová, ovšem s tím rozdílem, že se v *k. s.* liší každý následující stupeň od stupně předcházejícího kvalitativně i kvantitativně (např. E. Hemingway, *Stařec a moře*); někdy *k. s.* rozvíjí také → kompozici rámcovou (J. Verne, *Cesta kolem světa za osmdesát dní*).

kn

■ KOMUNIKACE JAZYKOVÁ

(z lat. *communicātiō* = sdělení) – termín teorie informace, proces přenosu informace mezi dvěma systémy, uskutečňovaný pomocí jazyka (přirozeného nebo umělého). Z tohoto hlediska se někdy rozlišují typy *k. j.*: a) člověk – člověk, uskutečňovaná pomocí přirozeného jazyka; je jazykovou komunikací v užším významu; b) člověk – stroj – člověk, uskutečňovaná zatím převážně pomocí různých umělých jazyků (např. jazyky programovací – Fortran, Cobol, Algol aj. – pro styk s počítačem), i když je v současné době ve stadiu pokusů styk pomocí přirozeného jazyka, tj. na základě akustického vstupu (mluvená řeč) a optického vstupu (čtecí automaty).

Studium *k. j.* zahrnuje několik stránek, např. lingvistickou (přirozený jazyk jako druh → kódu a jazyková sdělení jako aplikace tohoto kódu), fonetickou, fyzikální a akustickou (mluvená řeč jako posloupnost zvukových vln), neurofyzilogickou (fungování artikulačního a fonačního aparátu), psychologickou (řeč jako projev chování osobnosti), sociologickou (řeč jako nástroj sociální interakce) aj. Při studiu *k. j.* se dále rozlišuje: a) *k. j.* jako sdělovací akt individuálního komunikanta; tento sdělovací akt studuje zvláště lingvistika a psycholingvistika; rozlišuje se zde studium jazykových schopností komunikantů (linguistic competence), užívání jazyka komunikanty (linguistic performance) a ovládnutí jazyka (language acquisition); b) sociální komunikace, vyplývající z uskutečňování přenosu informace v systému společenských vztahů a spojení, tj. přenos informace ve společenské komunikační síti a jednotlivých složkách. Zvláštním druhem *k. j.* je → komunikace literární, při které je objektem komunikace jazykové sdělení v podobě textu literárního díla.

Lit.: B. Berelson, *Content Analysis in Communication Research*, Glencol 1959. K. Erberg, *O formách řečevy komunikaci*, in: *Jazyk i literatura* 3, 1929 (Leningrad). C. Cherry, *On Human Communication*, Cambridge 1968. J. Kraus-J. Průcha, *Společenské komunikační procesy a sociologie*, in: *Sociologický časopis* 1, 1965. *Studies in Communication*, London 1955.

vš

■ KOMUNIKACE LITERÁRNÍ

(z lat. *communicātiō* = sdělení) – pojem přenesený do literární vědy z teorie informace, zvláštní druh → komunikace jazykové, při které je objektem přenosu literární dílo; to znamená, že se komunikační spojení mezi → komunikanty – expedientem (mluvčím) a percipientem (příjemcem) – uskutečňuje pomocí textu díla. Výzkum literárního díla z hlediska komunikačního vychází z předpokladu, že toto dílo je zvláštní formou

sdělování, a to především → informace estetické, sémantické aj.

Schéma *k. l.* vychází z obecného → komunikačního řetězu, který zde vystihuje literární proces. Základní schéma *k. l.* lze znázornit jako řetěz: autor – dílo – příjemce. Písmem nebo hlasem materializovaný text literárního díla je zde → kanálem (tj. fyzikálním prostředím) přenosu díla mezi oběma komunikanty; na jednotlivé články tohoto přenosu však působí → šum, např. šum technický (fyzikální), narušující materiální povahu textu, dále šum sémantický, narušující správné porozumění komunikátu; jejich důsledkem je pak nesprávné dekodování, a tím i neadekvátní konkretizace přijatého textu.

K. l. tak zahrnuje proces přenosu informace mezi autorem a příjemcem (čtenářem, posluchačem), přičemž základní povaha této informace je estetická. Text je přijímán různými druhy příjemců, tj. realizuje se např. v kontextu čtenáře (posluchače), literární vědy, literární kritiky, překladu, umělecké literatury apod. (→ metakomunikace); vstupuje však i do kontextů neliterárních, např. do kontextu lingvistického, filozofického, estetického, ideologického atd. Z hlediska časového se při *k. l.* uskutečňuje nejprve přenos ve dvojici autor – text, akt přijmu se uskutečňuje později v závislosti na vůli příjemce, což je umožněno v řadě případů materiální fixací literární výpovědi, a tím i její reprodukovatelností. Expedient a percipient tak nejsou ve stejné komunikační situaci. Po přijmu se primární komunikační řetěz autor – dílo – příjemce stává počátkem odvozeného komunikačního procesu, tj. procesu metakomunikačního (→ metakomunikace).

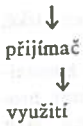
Lit.: J. Levý, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971. *Literární komunikace*, Martin 1973. F. Miko, *Text a štýl*, Bratislava 1970. *O interpretácii umeleckého textu I–V*, Bratislava 1969–1976. A. Popovič, *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava 1971. *Týž, Problémy literárnej metakomunikácie*, Nitra 1975. F. Miko–A. Popovič, *Tvorba a recepcia*, Bratislava 1978.

vš

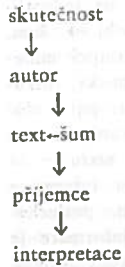
■ KOMUNIKAČNÍ ŘETĚZ

pojem teorie informace, schéma popisující komunikační proces, tj. přenos informace (zprávy) mezi dvěma systémy, vysílačem (expedientem) a příjemcem (percipientem). Schéma je udáno v podobě:

zdroj
informace
↓
vysílač
↓
kanál-šum



Při jazykové a literární → komunikaci je toto schéma podáno v podobě:



Celkem tedy schéma jazykové komunikace popisuje následující proces: z prvků objektivní skutečnosti a subjektivní zkušenosti („zkušenostní komplex“, který je v textu tematizován) autor (expedient) vybírá a přetváří prvky, které pomocí jazyka kóduje do podoby textu (jazykového sdělení), přijímaného a interpretovaného posluchačem (čtenářem). Celý tento proces se uskutečňuje v jisté komunikační situaci, podmíněné jazykovým a nejazykovým kontextem. Obdobou této komunikační situace je při literární komunikaci jazykový, literární, ideologický, estetický, historický aj. kontext, z něhož komunikovaný text (literární dílo) přijímá určitou informaci o různých druzích existujících kánonů a konvencí, sám však zpětně na ně rovněž působí. Celý komunikační řetěz je narušován → šumem.

Lit.: C. E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949. J. Zeman, *Poznání a informace*, Praha 1962. Viz též → komunikace literární.

vš

■ KOMUNIKANT

(z lat. *communicāre* = sdílet, radit se) – účastník přenosu → informace (různého druhu) z jednoho místa na druhé (→ komunikace jazyková a literární). Rozlišují se dva druhy komunikantů: a) *expedient* (vysílač, vysílající, mluvčí, autor, kódoваč), který je prvním článkem obecného schématu komunikace, tj. → komunikačního řetězu, a který z prvků objektivních i subjektivních (zkušenostní komplex) vybírá určitou informaci, již zároveň přetváří a pomocí jazyka kóduje (→ kód) do podoby jazykového (literárního) sdělení (→ text), tj. → komunikátu; b) *percipient* (přijímač, příjemce, posluchač, čtenář, dekodovač), poslední článek komunikačního řetězu, jenž přijímá a dekoduje v rovině významu informaci vyslanou ex-

pedientem, jejíž smysl pak konkretizuje, případně dále interpretuje (→ metakomunikace). Příjemcem literárního díla se stává čtenář, resp. posluchač, literární vědec a literární kritik, překladatel aj. Viz též → autokomunikace.

Lit.: viz → komunikace jazyková, → komunikace literární.

vš

KOMUNIKÁT viz TEXT

■ KONCEPT

(z lat. *conceptiō* = pojetí, řidčeji též *brouillon* (franc. = koncept, čti brujon) – náčrt, pracovní varianta literárního díla. Základní vlastností *k.* je jeho určení pouze pro potřeby autora jako jedna z etap vytváření textu díla (→ autokomunikace), na rozdíl od čistopisu, který má sloužit jako podklad k reprodukci (tisk). Vzhledem k tomu, že *k.* zachycuje autorovu práci na textu díla, je důležitým prostředkem ke studiu umělecké tvorby.

vš

■ KONDENZACE

(z lat. *condensare* = zhušťovat) – v teorii překladu zhuštění několika významů originálu do jediného výrazu v jazyce překladu, přičemž často dochází k potlačení některých významových odstínů původního textu. Např. Shakespearovo „*As stars with trains of fire...*“ (tj. doslova: Jako hvězdy s vlečkami ohnivými...) zní v překladu „*Noci se rozzářily kometami*“.

hř

■ KONFESE

(z lat. *confessiō* = zpověď, vyznání, doznání) – 1. *vyblášení náboženské doktriny*, prohlášení o víře, soupis článků náboženského přesvědčení; objevuje se především v době reformace, kdy jednotlivci i skupiny vyjadřovali svůj osobní postoj k základním otázkám náboženské víry a pokoušeli se o státoprávní kodifikaci náboženské svobody. Takovou *k.* byla i tzv. „česká konfese“ stavovské opozice z roku 1575;

2. *žánr autobiografické literatury* kladoucí důraz na důvěrnost stylizace a vnitřní psychologii autora. Vzorem tohoto autobiografického vyznání, v němž autor nezakládá výpravnu osnovu na ličení skutečných událostí a příběhů, ale spíše jako politicky nebo literárně proslulá osobnost osvětluje známá fakta ze své niterné perspektivy a umožňuje nám vniknout do důvěrné psychologické svého myšlení, je církevní zpověď. Ne nepodstatným momentem *k.* je otázka mravního oprávnění vlastního jednání a snaha o vnitřní fiktivní rozhršení. Zvnitřnění moderní prózy uvolnilo

cestu využití prvků konfesijní literatury jako postupů moderního románu.

Počátky konfesijního žánru se spatřují v *Confessiones* sv. Augustina (354–430), jež jsou osobní výpovědi o vnitřní konverzi. Rousseauovy *Confessions* (1770), nesoucí podtitul *Příspěvek k srovnávacímu studiu lidských srdcí*, souvisí s vlnou preromantismu a sentimentální literatury, která přinesla oblibu žánrům → deníků, → paměti (Goethe) a → románů v dopisech (Richardson), blízkým *k.* důrazem na intimitu a citovost. De Quinceyho *Zpovědi anglického kuřáka opia* (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1821) patří ke skvostům anglického esejismu. Ústup od dějové fabule a příklon k subjektivismu, hloubkové psychologii a hledačství ztraceného Já sledujeme v románovém impresionismu (G. Moore, *Zpovědi mladého muže*, 1888) a v moderním románě, který si přisvojil z *k.* → ich-formu, intimní autobiografickou stylizaci i úzký niterně psychologický záber (Thomas Mann, *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*, 1923). Přímým přechodem od autobiografické *k.* k metodě → proudu vědomí je Joyceův *Portrét mladého umělce* (*A Portrait of the Author as a Young Man*, 1922), který s ojedinělou zpovědní upřímností hledá kořeny a integritu vlastního Já.

pb

■ KONFLIKT

(z lat. *conflictus* = srážka) – střetávání zájmů ústředních postav fabulovaných literárních děl, zápas, jehož předpoklady vytvářejí → zauzlení děje, které narušuje výchozí situaci (→ expozici). V dramatu, které přímé srážky charakteru klade do popředí tím, že je předvádí, se *k.* dokonce stává základním kompozičním prostředkem, jímž se dramatikovi nabízí významové těžiště při stavbě syžetu a divákovi při vnímání díla. Způsob rozvoje *k.* je tu pak vlastně analogický s metodou výstavby → syžetu. Syžet mnohých her (vývoj *k.*) se buduje jako řada narůstajících střetnutí, přičemž hrdina hry vstupuje do dramatického boje nejenom s okolním prostředím, ale často i se sebou samým.

Již Aristotelés upozornil, že zesíleným dojmem působí střetnutí lidí vzájemně si blízkých, příbuzných nebo přátel (antické tragédie Oresteia, Král Oidipús; Shakespeareův Hamlet, Král Lear, Romeo a Julie). Vedle tzv. *k.* rodinných zaujímají významné místo *k.* společenské, které se mohou nebo nemusí v rodinném prostředí odrážet (Sofoklés, Antígona; Ibsen, Nápadníci trůnu; Višněvskij, Optimistická tragédie); právě propojení intimního *k.* lidského s problémem společenským poskytuje možnost hlubšího zasažení vnímatele (Král Oidipús, Hamlet), zvláště je-li toto střetnutí intimního se společenským postaveno do na-

pětí s hodnotami nadčasovými (Anouilh, Tomáš Becket).

Stavbu *k.* lze bez potíží sledovat v takových dílech, kde zápas je zřetelný, neboť nabývá charakteru vnějšího střetnutí. Tam, kde je vlastní fabule rozvinuta v složité polyfonii, zůstává stavba *k.* skryta v toku významového utváření, kdežto tam, kde se fabule nerozvinula ve vnější děj, skutečný *k.* se bezmála rozpadá a přesouvá až za situaci, která je divákovi předkládána (Čechov); nejdále na této cestě došlo → absurdní drama, které děj a *k.* programově popírá. *K.* zobrazený literárním dílem nemusí být nový; někdy, zvláště při historických tématech, je obecně znám; při jeho rozvíjení se pak stává důležitě, která z jeho významových kvalit stojí v popředí.

Lit.: V. M. *Volkenštejn*, *Otázky teorie dramatu*, Praha 1963.

kn

■ KONGENIÁLNOST

(z franc. *congénial* = duchovně spřízněný) – v teorii překladu shoda překladatele s autorem nejen co do vystižení stylu, ale i ve vyjádření filozofických a estetických názorů a dobových tendencí; účinnost výsledného překladu se ve svém literárním kontextu prakticky rovná účinnosti originálu. Jako příklady možno uvést Čapkovu *Francouzskou poezii nové doby* nebo *Taufrovy* *překlady veršů Majakovského*.

hř

■ KONJEKTURA viz EMENDACE

■ KONKORDANCE

(z lat. *concordāre* = souhlasit, shodovat se) – 1. *původně* pouze ve spojení biblická *k.*, tj. abecední seznam slovně (slovní *k.*) nebo věcně (věcná neboli reálná *k.*) shodných míst v textu bible; příslušná místa v textu se udávají pomocí zkráceného názvu biblické knihy, čísla kapitoly a čísla verše. Nejstarší latinská *k.* od Antonína z Padovy je z r. 1231;

2. *v širším smyslu* abecedně uspořádaný seznam všech slov, popř. slovních tvarů, vyskytujících se v nějakém textu, přičemž každá jednotka je doplněna citátem a referencí, což je číselný údaj, který umožňuje přesnou lokalizaci jednotky v textu; je buď topografická, nebo organická a její druh se volí podle charakteru díla. Topografická reference se vztahuje k určitému vydání díla, obsahuje např. číslo vydání, číslo stránky, číslo řádku, pozice v řádku, kdežto reference organická vychází ze struktury textu a obsahuje např. číslo kapitoly, číslo odstavce (číslo věty, číslo verše), číslo slova v odstavci (větě, verši). Pokud se vy-

tváří *k.* bez příslušných citátů, tj. pouze s referencemi, mluvíme o *konkordančním indexu*. Vzhledem k tomu, že *k.* a konkordanční index obsahují abecední seznam všech slov textu, je tím usnadněno jeho studium z hlediska jazykovědného i literárněvědného (→ textologie, → atribuce textu). V poslední době se *k.* a konkordanční indexy sestavují téměř výhradně pomocí samočinných počítačů.

Byly sestaveny, resp. se sestavují konkordance a konkordanční indexy významných autorů i celých časových a literárních období, např. francouzských literárních textů 16.–20. století (Apolinaire, d'Aubigné, Baudelaire, Boileau, Camus, Claudel, Corneille, Maupassant, Molière, Racine, Ronsard aj.), spisů Puškinových, staré anglické poezie, spisů Tomáše Akvinského, spisů Kantových aj. U nás byl sestaven konkordanční index k Slezským písním Petra Bezruče (vydání z r. 1957). U každého slova je uvedeno číslo básně, číslo verše a číslo slova ve verši; např. u slova „kaktus“ je uvedeno 0100206, což znamená, že se toto slovo vyskytuje v první básni sbírky (01), a to v druhém verši (002) jako šesté slovo verše (06). *K.* a konkordanční index se většinou doplňují i → frekvencí, tj. počtem všech vyskytů sledované jednotky ve zpracovaném textu.

vš

■ KONKRETIZACE

(z lat. *concrētus* = srostitý), též *esteticky ideová k.* literárního díla – termín zavedený R. Ingardenem v knize *Das literarische Kunstwerk* (1931) a označující vztah čtenáře k dílu, realizující se v procesu četby; *k.* je rovněž vztah interpreta, kritického ohlasu nebo dobového vydání k dílu a v teatrologii vztah inscenace k divadelní předloze.

Polarita *k.* a díla se projevuje řadou protikladů: *k.* je vzhledem k dílu východiskem literárněvědného poznání, kdežto dílo cílem; *k.* má povahu aktuální, dílo potenciální, „nedourčenou“; *k.* je monosubjektivní a parciální – zdůrazňuje vždy jedny složky na úkor jiných, dílo naproti tomu je kategorií intersubjektivní, přičemž i ty nejrůznější své *k.* sceluje jako jejich jediný nositel. Pojem *k.*, užívaný zejména literárněvědnou fenomenologií a strukturalismem, pomohl přesněji oddělit noetickou problematiku literárního díla od ontologické, oddělit dílo jako mnohovýznamový rezervoár významových energií od jeho realizací v individuálním vědomí a od dobových ohlasů. Přispěl tím k rozhraníčení problematiky literárněteoretické od individuálně psychologické a literárněhistorické.

Lit.: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. *Týž*, *O poznávání literárního díla*, Praha 1967. Z. Pešat, *Výstavba díla a vnější kon-*

text, in: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Praha 1970.

pt

■ KONKRÉTNÍ POEZIE

(z lat. *concrētus* = srostitý, ulpělý, srostlý) – směr poezie 20. století, obracející pozornost k materiálu, především jazykovému (→ grafémy, → fonémy, slova aj.), resp. ke všem systémům viditelných a slyšitelných objektů. Vyjadřovací materiál různých sdělovacích systémů („signifiant“) se stává vlastním tématem *k. p.*, čímž dochází k osamostatnění prvků příslušného znakového systému a k zvýraznění jejich systémových funkcí.

Z hlediska použitého tematizovaného materiálu lze v *k. p.* přes různost škol, směrů a názorů rozlišit: a) „vlastní“ *k. p.*, pracující s jazykem jako materiálem, z něhož vytváří různé typy struktur; b) poezii fónickou, založenou na fonémech a všeobecně na všech lidských i jiných zvucích, kombinovaných do zvukorytmických řad, ukládaných na magnetofonových páscích; c) poezii vizuální, využívající grafické podoby záznamu (→ kaligram, → lettrismus); d) poezii → experimentální, založenou na použití formálních pravidel jazykové analýzy a syntézy (→ strojový text).

Lze se setkat i s termíny jako poezie objektivní, seriální, evidentní, permutacionální, kinetická, matematická, kybernetická aj., kdy jde o varianty uvedených typů lišící se technikou vzniku. Kořeny *k. p.* lze spatřovat v některých experimentech futuristů a zejména dadaistů a tvorbě jejich předchůdců (Ch. Morgenstern). Na *k. p.* je nutno pohlížet jako na dokumentaci a aplikaci některých teoretických postupů jazykovědy, → teorie informace, teorie → komunikace aj., i estetiky těmito disciplínami ovlivněné. Přes toto teoretické zdůvodňování dosáhla *k. p.* největších úspěchů v oblasti jazykové hry, vtípu, nápodoby a kritiky společenských mechanismů.

Lit.: M. Bense, *Teorie textů*, Praha 1967. Slovo, písmo, akce, hlas, Praha 1967.

vš

■ KONOTACE

(z lat. *cōnnōtare* = spoluoznačovat) – jeden ze základních pojmů logické sémantiky, vedle → denotace; s ní vytváří zpravidla dvojici protikladných pojmů, kterých se užívá při zkoumání procesu označování. *K.* znamená, že jméno není k objektu nebo třídě objektů přiřazeno přímo a jednoznačně (denotativně), nýbrž zprostředkovaně: jméno se vztahuje k určité třídě jevů, která je částí označovaného objektu (jména večernice a jitřenka jsou konotativní označení objektu hvězdy Venuše).

Při sémantické analýze literatury došlo k určí-

tému posunu v definování pojmů konotace a denotace, při kterém je akcentována subjektivní a psychologická stránka označování. J. Levý charakterizuje konotativní význam v Richardsonově pojetí jako „implicitní, zahrnující všechny významy, které slovo ve vniimateli na základě jeho zkušeností vybaví“.

Lit.: viz → denotace.

mr

■ KONSTANTA A TENDECE

(z lat. *cōnstantis* = stálý a *tendere* = směřovat, tihnout) – pojmy moderní poetiky, označení různých druhů zákonitostí, prosazujících se v určitém souboru zkoumaných jednotek. *K.* je zákonitost opakování sledovaného jevu ve všech nebo téměř všech prvcích daného souboru, jako *t.* označujeme zákonitosti slabší, prosazující se jen v části prvků souboru. Skutečnost, má-li výskyt sledovaného jevu v zkoumaném materiálu povahu *k.* nebo *t.* nebo není-li vůbec zákonitý, je zjišťována statisticky. Např. přítomnost akcentované slabiky v iktových pozicích je v českém trocheji pouze metrickou *t.*, v českém daktylu však metrickou *k.* Bezprizvucnost slabik neiktovaných je *k.* v obou metrech dvojslabičných, a naopak je pouhou *t.* v daktylu. Zatímco se v *k.* projevuje bezpodmínečný nebo téměř bezpodmínečný příkaz určité normy platící pro daný soubor, *t.* je výrazem pouhého normativního doporučení, které poskytuje tvůrci tváří v tvář normám (ať již vlastního díla nebo příslušného literárního směru či celé epochy) značnou svobodu.

mc

■ KONSTRUKTIVISMUS

(z lat. *constructiō* = sestavení, složení) – směr v umění, v architektuře, divadle a literatuře, působící zvláště v SSSR v porevolučních letech; jeho vznik je úzce spjat s rozmachem industriální kultury a techniky a jejími racionalistickými tendencemi i účelovou plánovitostí. Obecně jej charakterizuje využívání nových technik, v architektuře nových stavebních materiálů a jejich estetických kvalit a současně tendence k maximální účelovosti, již se *k.* stýká s funkcionalismem.

Jako literární směr se *k.* prosadil v ruském kontextu a je spjat se jmény I. Selvinského, V. M. Inberové, E. G. Bagrického, V. A. Lugovského a K. Zelinského, hlavního teoretika hnutí, jež se soustřeďovalo od r. 1924 ve skupině LCK (Literaturnyj centr konstruktivistov). Konstruktivisté vystoupili s programem racionalizace literární tvorby a s požadavkem aktivní účasti literatury na socialistické výstavbě, již spojovali s úsilím o umělecké a ideové novátorství, nikoliv s publicistickou deklarativností. Kladli důraz na konstrukci lite-

rárního díla a syžet jako jeho nosník, požadovali maximální zatížení slov, úspornost a koncentraci výrazových prostředků. Programové postuláty *k.* se formovaly v polemice s ruským → symbolismem na straně jedné a → kubofuturismem na straně druhé. Skupina konstruktivistů byla zrušena r. 1930, někteří její členové přešli do → RAPPu.

Lit.: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*. Główne teorie a programy literackie XX. stulecia, Toruń 1965. Z. Matbauser, *Umění poezie*, Praha 1964. K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*, in: K. T., *Svět stavby a básně*, Praha 1966. K. Zelinskij, *Poezija jak smysl*. Kniga o konstruktivizme, Moskva 1929.

tb

■ KONTAMINACE

(z lat. *contāmināre* = znečistit, kazit) – 1. v literární vědě sloučení jednotlivých částí několika různých předloh v nové dílo, zachovávající v různé míře ideovou nebo formální stránku svých zdrojů; tak početné Plautovy a Terentiovy hry vznikly zpracováním řeckých originálů z období tzv. nové → attické komedie (Menandros, Filémón);

2. v syntaxi odchylky od pravidelné větné stavby, vznikající tím, že místo náležité slovesné vazby se působením významově blízkého výrazu vytváří nová, obvykle nesprávná vazba, např. „ciniti si čeho“ vlivem „vážiti si čeho“;

3. v lexikologii silně expresivní způsob tvoření pojmenování přizpůsobením hláskové podoby slova hláskové podobě zvukové (někdy i významově) blízkého slova jiného, častý typ tvoření neologismu v uměleckém jazyce: duchodní otcové (J. A. Komenský: duchovní otcové + důchod), Potměšitelka (F. Halas: potěšitelka + potměšilá). Princip *k.* může – již za hranicemi vlastního tvoření slov – vést ke vzniku neobvyklých slovních spojení: píseň slavičí (F. Halas: píseň slavičí + pliseň);

4. v textologii mechanická kombinace různých autorských verzí (redakcí) určitého díla v jediný text. Výsledkem tohoto procesu je text, který je autorovi připisován, i když ho v této podobě nikdy nevytvořil. Z tohoto důvodu je *k.* textologickou chybou. Obdobný je proces kompilace různých pramenů, kdy kompilátor vytváří nový text v soulase s vlastní představou o jeho podobě, a neřídí se tedy předpokládaným autorovým úmyslem.

Lit.: B. Brouk, *Jazyková komika*, Praha 1941. Editor a text, Praha 1972. D. S. Lichačev, *Tekstologija*, Moskva 1962.

jh + mc + vř

■ KONTEXT

(z lat. contextus = spojení, souvislost) – 1. v *jazykovědě* relativně ukončená část písemného nebo ústního projevu, ve které jazykové prostředky získávají vzájemnou konfrontací konkrétní smysl a zároveň se mezi nimi vytváří významový vztah. K. podmiňuje a usměrňuje volbu vhodných lexikálních, syntaktických i stylistických prostředků a výrazně modifikuje význam a expresivní hodnotu jednotlivých prvků. Působnost k. sahá od části větného celku až k nadvětným souvislostem.

2. v *literární vědě* významová modifikace jednotek v souvislostech celku. Různorodé významové jednotky fungují v souvislostech, v nichž se utváří jejich specifický význam. Interpretace bere v úvahu řadu jemných významových vztahů, které vznikají právě působením k. Teprve prozkoumání celkového kontextu nám umožní pochopit specifický vztah jednotky nebo díla jako celku ke skutečnosti.

Jednotka literárního díla (slovo, motiv, atd.) je ve svém postavení ovlivňována předcházejícími, k nimž se přidružuje, a zase spoluurčuje následující jednotky; vedle toho však také ovlivňuje význam předcházejících jednotek.

Např. grafická nebo zvuková podoba slova navozuje jeho → význam (slovo prostřednictvím našeho vědomí „odkazuje“ k nějakému objektu, stavu, vlastnosti atd.). Společenský úzus potvrzuje naši obezřetnost se slovem, jež nám pak pomáhá při „čtení“ této jednotky v nějakém celku; k. však může význam jednotky modifikovat, upřesnit, ale i znejistit, zúžit i rozšířit... Např. slovo „květina“ může mít v nějakém kontextu upřesněný význam, může však dostávat širší, např. symbolické významy (výraz žalu, radosti, naděje ap.). Rozvíjející se k. navozuje očekávání jistého rozložení jednotek a významové modifikace s tím spojené (např. střídání verše a prózy v některých dramatech naznačuje ostřejší významové předěly apod.).

Z hlediska *významové statiky* chápeme slova jako jednotky vzájemně se odlišující, tj. můžeme si uvědomit jejich významový rozsah jednorázově, ve vzájemné izolovanosti; ve *významové dynamice* si uvědomujeme sílu postupně se rozvíjejícího k.: ten „vtaňuje“ původně izolované jednotky a specifikuje jejich význam. Ve významové statice chce slovo navozovat bezprostřední vztah ke skutečnosti (něco označuje, něco znamená), ale je strhováno do významových souvislostí k. (významová dynamika) a teprve pak se ukazuje celková významová souvislost (popřípadě vztah k míněné skutečnosti). Obě významové polohy se neustále ovlivňují, jsou v dialektickém vztahu.

3. v *širším významu* – vazby a vztahy, do nichž vstupuje literární dílo – a to jak v literárním procesu samotném (*literární k.*), tak

i v procesu společenském, v životní praxi (*sociální k.*). Zařazení do *literárního k.* umožní hodnotit původnost díla a jeho umělecký přínos. *Sociální k.* pak odkrývá společenskou funkci díla v dané době (totéž dílo může v jistém kontextu působit progresivně, v jiném reakčně; srov. např. zneužití Petöfiho díla maďarskou kontrarevolucí 1956 nebo roli Nietzscheho: v 90. letech znamenal progresivní útok proti měšťáctvu – a ve 30. letech došlo ke zneužití nacismem).

Lit.: H. Neumann a kol., Gesellschaft, Literatur, Lesen, Berlin 1976.

jh + pr + vl

■ KONTEXTOVÉ ČLENĚNÍ

(z lat. contextus = spojení), též *aktuální členění větné* – stylistický pojem, rozdělení výpovědi v závislosti na aktuálním → kontextu nebo mimojazykové situaci na dvě základní části: tzv. základ nebo východisko, obsahující skutečnosti známé z předcházející souvislosti, a tzv. jádro, podávající nové sdělení. Obě části spojují tzv. členy přechodné. S k. č. těsně souvisí dva hlavní typy českého slovosledu. Pořad *objektivní*, považovaný za stylově neutrální, postupuje od známého k neznámému, od východiska k jádru. Uplatňuje se především v psaných, ale také v mluvených projevech informativního charakteru, neboť čtenáři, popř. posluchači umožňuje sledovat návaznost jednotlivých vět, logickou posloupnost myšlenek i jejich sklobení v celku projevu. V pořadí *subjektivním*, příznačném pro projevy emocionálně zabarvené, se setkáváme s postupem obráceným, tj. od jádra k východisku. Jádro výpovědi je v těchto případech signalizováno větným přízvukem, často přecházejícím v důraz, např. ve větách zvolacích nebo žádacích. U obou typů slovosledu může v některých případech východisková část zcela chybět. Oznamovací věty ve stylu uměleckém uplatňují oba postupy; jejich konkrétní aplikace bývá velmi rozmanitá. Příklad: a) pořad obj. – „Jednou chodil světem medvěďar Kuba Kubíkula a ten chlapík měl velké potíže se svým medvědem Kubulou. Medvěď byl hajdalák a mlsonu.“ (V. Vančura); b) pořad subj. – „Vás nebude mít za blázna.“ (J. Neruda).

Lit.: V. Mathesius, Řeč. a sloh, in: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. Týž, O tzv. aktuálním členění větném, Slovo a slovesnost 5, 1939. P. Novák, O prostředcích aktuálního členění, in: Acta universitatis Carolinae, Philologica 1959. P. Sgall, E. Hajičová, E. Buráňová, Aktuální členění věty v češtině, Praha 1980.

jh

■ KONTRAST

(z lat. *contrā* = proti, *stāre* = stát) – protiklad různých složek díla v plánu jazykovém (→ antiteze), tematickém, ideovém aj. V nejširším smyslu je *k.* odrazem protikladů společenského života, uplatňuje se jako jedna ze základních forem srovnání a jako hlavní zdroj vnitřního dramatického napětí literárního díla. Próza a drama využívají *k.* při konstrukci svého syžetu; vznikají tak *k.* dějové, situační, charakterové (srov. např. vztah Dona Quijota a Sancha Panzy), *k.* se objevuje v samém základu díla a bývá často vyjádřen již titulem: Svár vody s vínem, Spor duše s tělem, Co Bůh? Clovek? (Bridel), Vojna a mír (Tolstoj), Zločin a trest (Dostojevskij), Život proti smrti (Pujmanová) aj. *Cernobílý k.* se uplatňuje hojně v pohádkách (konflikt dobra a zla) a ve schematické literatuře (→ schematismus). Zvláštní zálibu v *k.* má literatura středověká, barokní, romantická a některé moderní básnické směry.

pt

■ KONVENČNÍ TVORBA

(z lat. *conventiō* = dohoda, úmluva, konvence; od dob romantismu s hanlivým přízvukem: konvenční = pouze navyklé, neupřímné, prázdné) – označení pro literární a uměleckou produkci, která se spokojuje netvůrčím opakováním ověřených a osvědčených idejí, skladebných (syžetových i bezsyžetových) a stylistických postupů a ani jazykově se nevyvíjí dobovému průměru. Konvence se tu chápe jako opak *invence*, objevu, myšlenkové a tvárné průbojnosti. Ideál si *k. t.* volí v oblasti právě všeobecně uznávaných a momentálně nesporných hodnot a pravd, znepokojivým otázkám se vyhýbá nebo je traduje jako bezvýznamné, kuriózní nebo zábavné. Průměrnému čtenáři své doby se chce především líbit a tomuto záměru, v němž se pravidelně prosazuje hmotný zájem autora i nakladatele, podřizuje výběr prostředí, postav, témat, motivů, děje, slohu i celkový způsob zobrazení, pro něj je v časech relativní společenské stability charakteristická idealizace, zatímco v obdobích společenského neklidu a vření *k. t.* v jednom svém proudu pokračuje v tendencích úniku před problémy, v jiném rozměluje kritiku poměrů, zůstávajíc svou podstatou konzervativní. Od *módní produkce*, již se podobá snahou zalíbit se a již nepřímo usnadňuje existenci, liší se orientací na nenáročné (a nikoli snobské) publikum, jehož vkusu vychází vstříc. Nad → kýč a → bulvární literaturu ji staví úsilí o určitou uměleckou úroveň. Ke *k. t.* náleží velká část specializované produkce → detektivní literatury, tzv. literatury pro dospívající dívky, měšťanský společenský román ap. *K. t.* je podminěna a živena existencí kapitalistického knižního

trhu a v třídní společnosti je výrazem maloměstské ideologie. Šíří se nejen knihami, ale i časopisy, divadlem, televizí ap. V socialistické společnosti se *k. t.* objevuje jako nepřebrané dědictví minulosti a je pravidelně projevem ústupu od zásad ideovosti, třídnosti, stranickosti a lidovosti.

mb

■ KONVERZAČNÍ HRA

(z lat. *conversāre* = otáčet, pohybovat a franc. *conversation* = rozmluva, hovor) – dramatický žánr, který podtrhl význam výstavby → dialogu. V dramatu bývá dialog vázán svou kontinuitou s dramatickou logikou a vytváří tak prostor, v němž se objektivizuje vnitřní život dramatických postav; v *k. b.* se jednotlivým subjektům odcizuje a vystupuje samostatně: přechází v konverzaci. Uprázdňený prostor v dialogu zaplňuje témata s problematikou všedního dne. V dramatických postavách představuje *k. b.* („konverzačka“) typy reálné společnosti a zúčastňuje se na jakoby „reálném“ plynutí času. Děj nebývá motivován zevnitř, z → dramatické akce, ale zvnějšíku, ve formě neočekávaných zvratů a událostí.

Od druhé poloviny 19. stol. ovládla *k. b.* evropskou dramatikou, především anglickou a francouzskou (V. Sardou, E. Scribe). Jako „dobře udělaná hra“ („well-made-play“, či „pièce bien faite“) usilovala o překonání krize dramatu zárukou „dobrého dialogu“. V průběhu tohoto procesu převážil často zřetel komerční nad uměleckým, čímž se pocíťovaný kvalitativní rozpor mezi vývojem dramatické literatury a vývojem prózy ještě prohloubil. Na počátku 20. stol. představovala *k. b.* dokonce normu pro výstavbu dialogu a byla tím nejednou brzdou skutečného rozvoje nových dramatických forem.

Lit.: E. Staiger, *Der Schwierige*, in: Meisterwerke der deutschen Sprache, Zürich 1943. P. Szondi, *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969.

kn

■ KONVOLUT

(z lat. *convolvere* = svinovat, stáčet) – několik samostatných tisků nebo rukopisů svázaných do jednoho celku (knihy). Každá část tohoto celku se nazývá *alligát* (z lat. *alligare* = přivázat).

vš

KOREFERÁT viz REFERÁT

KORRESPONDENCE viz DOPIS

■ KORUPTELA

(z lat. corruptela = náказа, narušení) – porušené místo v textu. Sem patří i přepsání, omyl písařův (lapsus calami = chyba pera). Srov. → text kanonický.

vš

KOVBOJKA viz WESTERN

■ KRAKOVÁČEK

(z pol. krakowiak = lidový tanec z okolí Krakova) – česká nápodoba polské lidové písně k temperamentnímu tanci, zvanému krakowiak, obsahem obvykle milostná, složená ze čtyřveršových strof, improvizovaných většinou ve třístopém verši s přerývaným rýmem. V Čechách *k.* zdomácněl za obrození hlavně zásluhou J. J. Langra (1806–1846).

Příklad:

Okolo Bohdanče
Hrázka podle hrázky,
Chládek za chládičkem
A samé procházky:
Překrásné děvčátko
Často si tu chodí
A mnoho mládenců
Chyťte za nos vodí. – –

(J. J. Langer)
pt

■ KRAMÁRSKÁ PÍSEŇ

žánr → pololidové literatury pestrého, atraktivně zpracovaného obsahu, určený k prodeji na trzích a církevních slavnostech v podobě dřevorytem opatřených tisků. Rozšířená forma lidové zábavy od 16. stol. do poloviny 19. stol., obstarávající však i zpravodajství a ideologický vliv. Česká *k. p.* (je registrováno na 30 tisíc exemplářů) bezprostředně souvisí s německou a rakouskou (tzv. Bänkelsang); specifické paralely existovaly i ve slovanských zemích (Rusko, Polsko) a rovněž v západní Evropě (Francie). *K. p.* zpracovávaly tematiku náboženskou i světskou, a to epicky, lyrickoepicky i lyricky. Oblíbenými náměty byly zločiny, zázraky, pověry, přírodní katastrofy, milostné a rodinné vztahy. K charakteristickým rysům „kramářského stylu“ náleží aktuálnost (často chtěná), podmíněná komerčním zájmem, a protiklad mezi extrémní událostí a jejím moralistickým, obvykle silně stereotypním a konformním společenským zhodnocením; za navenek zpravodajsky objektivním sdělením se skrývá subjektivnost ve ztvárnění skutečnosti, daná zaměřením na nejsenzacejnější, nejdramatičtější a nejsentimentálnější motivy. Jazyk *k. p.* vychází z barokní poetiky. Libuje si v mnohomluvnosti, kontrastech,

naturalismech, deminutivech, apostrofách a řečnických otázkách.

Poetiku *k. p.*, zejména její pseudoromantické, heroikomické a moralistní prvky, často imitují a parodují např. písně Osvobozeného divadla (Píseň strašlivá o Golemovi) a J. Suchého (Klementajin, Škrhola, Balada z mláží).

Lit.: B. Beneš, Světské kramářské písně, Brno 1970. B. Václavěk, České písně kramářské, Praha 1937. Václavkova Olomouc 1961, Praha 1963.

pt

KRÁSNÁ LITERATURA viz LITERATURA UMELECKÁ

■ KREACIONISMUS

(od lat. creō = tvořím) – termín rozšířený zejména v části současné polské literární vědy a kritiky pro označení specifického způsobu umělecké tvorby, který je příznačný zvláště pro → avantgardu a je protikladný tradičnímu pojetí literárního díla jako nápodoby skutečnosti. *K.* představuje reakci na mimetickou teorii (→ mimesis) a na literární praxi → realismu, zvl. pak → naturalismu. Polská literární teorie (např. S. Żółkiewski) rozeznává jednak *expresivní* koncepci *k.*, jež pojímá svět představovaný literárním dílem jako výraz individuálního prožitku (např. v některých formách lyrických, v → monologu vnitřním apod.), jednak koncepci *konstruktivistickou*, která chápe svět díla jako autonomní útvar, podřízený pouze vlastní logice a vnitřnímu konstruktivnímu řádu, a pochopitelný tedy sám ze sebe, a nikoliv ze vztahu k životní empirii.

tb

■ KRÉTIK

(z řec. krétikos = krétský), též *anfímakr* (z řec. anfímakros = z obou stran dlouhý) – 1. v anticke metrice stopa v trvání pěti mor, realizovaná řadou tří slabik, z nichž vnitřní je krátká a vnější jsou dlouhé (– ∪ –). Výjimečně znají *k.* i některé sylabotónické poetiky (např. polská), kde *k.* označuje stopu, v níž slabika nepřízvučná je obklopena dvěma slabikami přízvučnými;

2. v širším smyslu celý verš opírající se o krétskou metrickou osnovu. Téměř výlučně jde o verše jednostopé, monopodie, které splývají s běžnějšími veršovými systémy; podle kontextu, do kterého se vřazují, bylo by vhodnější je interpretovat buď jako rytmicky odstíněné daktyly, nebo jako katelektické dipodie trochejské. Jako příklad takto uměle chápaného *k.* lze uvést např. úryvek staré dělnické písně „nese on / pomsty hrom / lídu hněv“.

mc

■ KRIMINÁLNÍ LITERATURA

(z lat. *crimen* = zločin, vina) – 1. v původním významu literární díla, která se zabývají zločinem z hlediska jeho psychologické motivace a provedení, jakož i odhalení a odsouzení zločince, opírajíce se přitom o materiály skutečných kriminálních případů a soudních procesů; *k. l.* tak představuje svého druhu retrospektivní kriminální reportáž nebo psychologickou studii. Na rozdíl od → detektivní literatury, která se později vyvinula z *k. l.* a vyznačuje se důsledným uplatněním principu tajemství, odhalovaného hrdinou-detektivem v příběhu zcela fiktivního charakteru, kladla vlastní *k. l.* důraz na dokumentární stránku, na dobové, životní souvislosti a problémy i spletitosti soudních procesů.

Prvním a hned klasickým dílem *k. l.* je dvacetisvazkový popis slavných soudních případů od P. G. Pitavala (*Causes célèbres et intéressantes...*, 1734), který byl i později často překládán a vydáván v různých výběrech, např. i Fr. Schillerem (*Podivuhodné soudní případy jako příspěvek k dějinám lidstva*, 1792); Schiller jej označil za dílo, které se dějovou zajímavostí, zápletkami i pestrostí námětů vyrovná románů, ale převyšuje jej historickou pravdou. Pitavalův vzor ovlivnil rovněž látkově i uměleckou literaturu (Fr. Schiller, V. Hugo), např. profesora estetiky a klasické literatury na pražské univerzitě A. G. Meissnera, jehož *Kriminal-Geschichten* sledovaly převážně cíl osvětové naukový, nebo německé právníky, kteří sestavili třicetisvazkový „Nový Pitaval“ (*Der neue Pitaval*, 1842–1865). Tato tradice pokračuje i ve 20. stol. a pojem *pitaval* se stává již žánrovým označením *k. l.* (např. E. E. Kisch, *Pražský pitaval*);

2. v současné době se názvem kriminální román (*krimiromán*, *krimi*) označují příběhy fiktivního charakteru, zejména literatura detektivní a špiónážní, náležející do oblasti masové zábavné literatury (→ triviální literatura, → bulvární literatura), kdežto vlastní *k. l.* dokumentaristické povahy se dnes považuje za oblast tzv. → literatury faktu.

Lit.: E. Kraňski, *Próba teorii powieści kryminalnej*, in: *Litteraria IV*, Wrocław 1972. E. Marsch, *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*, München 1972.

tb

KRITICKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

KRITICKÝ APARÁT viz KOMENTÁŘ

■ KRITICKÝ REALISMUS

(z řec. *kritikos* = učenc, posuzovatel) – významný umělecký i literární směr 19. a 20. sto-

letí. Termínu *r.* se v tomto smyslu začalo užívat na přelomu 18. a 19. stol., zpočátku v obecnějším významu (protiklad „reálného“ a „ideálního“), k upřesňování došlo na základě konkrétní literární praxe především ve Francii (Champfleuryho sborník esejů *Le Réalisme*, 1857, a Durantého revue *Réalisme*, 1856–57) i na základě výroků významných spisovatelů (Balzaka, Stendhala, Flauberta, ruských realistů). *K. r.* vznikl v období vrcholného rozvoje kapitalistické společnosti, pro něž je příznačná přeměna všech vztahů mezi lidmi na vztahy zbožní a peněžní, rozrušení všech vžitých norem a hodnot společenského života a zároveň konflikt mezi proklamovaným (a očekávaným) ideálem a střízlivou skutečností. Tento konflikt je východiskem kritického vztahu ke skutečnosti (odtud název *k. r.*). Na zaměření *k. r.* působil též rozvoj revolučního hnutí proletariátu.

Vznik *k. r.* je ovlivněn soudobým rozvojem filozofie (zejména německé klasické filozofie) a estetiky, umění a literatury (vztahu umění ke skutečnosti a odrazu skutečnosti v umění, vývoje estetických názorů i výrazových prostředků v umění), především pak novým pojetím společenského poslání umění jakožto aktivního činitele ve společenském životě. Poměr *k. r.* k dosavadnímu vývoji umění jako celku i ke směrům bezprostředně předcházejícím je velmi složitý a dialekticky protikladný – např. vztah k romantismu, kdy *k. r.* stojí k romantismu v určitém protikladu a zároveň kriticky přehodnocuje a v kvalitativně nové podobě uplatňuje některé jeho aspekty (psychologie subjektu, vztah ideálu a skutečnosti apod.).

K. r. staví do středu pozornosti společenského člověka v jeho konkrétní podobě a v nejrůznějších souvislostech – v jeho vztazích ke společnosti; provádí hlubokou psychologickou analýzu, sleduje člověka v jeho vývoji. Toto zásadně nové, hlubší, komplexní zobrazení je hlavním určujícím příznakem *k. r.*, jenž ho odlišuje od směrů předchozích, a zároveň je určujícím pro jednotlivé prvky metody *k. r.* (společenská angažovanost, pravdivost, typičnost, historická konkrétnost, analýza společenských vztahů i lidské osobnosti, lidovost ve smyslu zaměření na lid jako předmět i jako vnímatele díla, bohatství výrazových i tvárných prostředků).

K. r. přináší výrazný přelom ve vývoji žánrů: do popředí se dostává próza, v 19. stol. zejména větší prozaické celky; zvlášť významnou úlohu má → román.

V jednotlivých národních literaturách si *k. r.* zachoval některé zvláštní rysy: z tohoto hlediska se hovoří o *k. r.* francouzském, ruském, anglickém, německém, skandinávském apod.

K nejvýznamnějším představitelům *k. r.* v literatuře patří Stendhal, H. de Balzac, G. Flaubert, R. Rolland ve Francii, Ch. Dickens, W. M. Thackeray, G. Eliotová, J. Galsworthy v Anglii, H.

Ibsen, A. Strindberg, K. Hamsun, M. A. Nexö ve skandinávské literatuře, I. S. Turgeněv, I. A. Gončarov, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, A. N. Ostrovskij, A. P. Čechov v ruské literatuře, H. a T. Mannové, A. Zweig, L. Feuchtwanger, L. Frank, H. Fallada v Německu, Z. Móricz v Maďarsku, B. Prus, E. Orzeszkowa, S. Żeromski v Polsku, A. Jirásek, T. Nováková, A. Stašek, K. V. Rais v české literatuře.

K. r. 20. století je podmíněn dalším stupněm vývoje literatury a estetiky. Po stránce tematické je ovlivňován významnými dějinnými událostmi (obě světové války a jejich důsledky v myšlení člověka, růst a kvalitativní změny dělnického hnutí, nebezpečí fašismu a neofašismu atd.). Současný k. r. (reprezentovaný zejména díly Bölla, Frische, Dürrenmatta, Calvina a dalších) se zaměřuje především na problematiku osobní odpovědnosti a lidskosti, prověřované katastrofickými situacemi i současným vývojem buržoazní společnosti, deziluzí a deideologizací části inteligence; soustřeďuje se na analýzu lidských vztahů a na odhalení jejich podstaty, na palčivé otázky přítomnosti. Zde však jde spíše o jejich kladení než zodpovídání, spíše o řazení určitých výseků ze společenského života než o podrobné zachycení vývoje. Po formální stránce se v současném k. r. projevuje úsilí o maximální výraznost, o zhuštěné podání (v této souvislosti se uplatňuje asociace). Využívá se např. prvků biografie, publicistiky, filozofických úvah a rovněž konfrontace tradiční a nové interpretace mýtů, shakespeareovských či romantických témat.

K. r. v literatuře významně ovlivnil vztah literatury a skutečnosti i specifickou úlohu literatury novým pojetím a zdůrazněním společenské angažovanosti literatury: tím, že literatura poznává lidskou společnost a její zákonitosti, zároveň na ni působí, a to i esteticky. K. r. se stal jedním ze základních východisek pro → socialistický realismus, který znamená kvalitativně nový stupeň ve vývoji realismu.

Lit.: V. Dněprov, Problémy realismu, Praha 1961. Týž, Čerty romána XX veka, Moskva–Leningrad 1965. J. O. Fischer, Manifesty francouzských realistů XIX. a XX. stol., Praha 1950. J. O. Fischer, Problémy francouzského kritického realismu, Praha 1961. J. F. Champfleury, Le réalisme, Paris 1857. Kritičeskij realizm XX veka i modernizm, Moskva 1967. E. Manyal, L'époque réaliste, Paris 1931. T. Motyleva, Zarubežnyj roman segodnja, Moskva 1966. S. M. Petrov, Realizm, Moskva 1964. Problemy tipologii ruskogo realizma, Moskva 1969. Realizm i jeho sootnošenija s drugimi tvorčeskimi metodami, Moskva 1962. B. Suškov, Istoričeskije sud'by realizma, Moskva 1970. B. Weinberg, French Realism: The Critical Reaction 1830–1870, Chicago 1937. D. Zatonckij, Vek dvadcatyj. Zametki o literaturnoj

forme na Zapade, Moskva 1961.

hř

■ KRITIKA LITERÁRNÍ

(z řec. kritikos = posuzovatel) – specifická oblast → literární vědy, zaměřená k dobovému výkladu, posuzování a hodnocení soudobých literárních děl a jevů s literaturou spjatých. Jako taková souvisí k. l. bezprostředně s vývojovým pohybem literatury a je přímou aktivní součástí tzv. literárního života, neboť funguje především jako prostředník mezi literaturou a čtenářem, ovlivňuje snahu a výsledky současné literatury a zároveň usiluje i o zpětný vliv na autory, a tím i na celý směr a charakter vývoje soudobé tvorby; proto zpravidla přímo formuluje vůči literatuře vlastní umělecké a ideové požadavky, a to jak z hlediska směřování myšlenkového, tak i pokud jde o tvůrčí tendence estetické a jazykové, přičemž bývá jejím východiskem tzv. programová estetika, tj. postulativní a normativní teorie, vyjadřující dobový estetický ideál.

Stanovení vztahů k. l. k jiným oblastem literárně odborné činnosti, zvláště pak k literární historii, činí značné potíže a není dosud ustáleno, neboť jak rozsah, tak i obsah pojmu k. l. se v jednotlivých národních kontextech různí. Poměrně široce chápe k. l. tradice francouzská, a to od žánru literárně uměleckého (→ eseje) až po odbornou interpretaci a hodnocení literárních děl a autorů minulosti, pokud obsahují aktuální akcent; s daleko nejširším pojetím se setkáváme v kontextu anglosaském, kde pojem „literary criticism“ zahrnuje i podstatnou část činnosti literárněhistorické, pokud vychází z výkladu a vývojového hodnocení textů, tedy vlastně celou literární historii kromě prací soupisového a příručkového charakteru, jež rezignují na hlediska interpretační a hodnotící; naproti tomu nejužší je k. l. chápána v prostředí německém, kde v podstatě znamená jen běžné hodnocení literární tvorby za účelem prostředkování mezi literaturou a čtenářem; do jisté míry střední pozici zaujímá pojetí ruské, které řadí k. l. mezi tři hlavní a svébytné oblasti literární vědy (teorie – historie – kritika) a specifikuje ji převahou určitých aspektů (zřetel k soudobému literárnímu dění, hodnotící perspektiva a hledisko aktuálních potřeb přítomnosti). V české tradici k. l. se setkáváme jak s působením pojetí německého (zvláště v minulém století), tak francouzského (v období tzv. moderní literatury, tj. od konce 19. stol.) i ruského, jež převažuje v soudobé literární vědě; pouze tradice anglosaská je našemu kontextu cizí.

V pojetí dnešní čs. marxistické vědy o literatuře se literární kritika na rozdíl od → historie literatury soustřeďuje převážně k procesům a je-

vům probíhajícím v současné literatuře, přičemž je sama jejich přímou součástí, aktivním činitelem soudobého literárního dění; *k. l.* sleduje však aktuální kulturně společenské aspekty i v těch případech, kdy se předmětem její pozornosti a úvah stává literatura minulosti (v takovém případě však již nespočívá podstatná odlišnost *k. l.* od literární historie v předmětu, ale v různosti hledisek). Nejvíce se s historií literatury stýká *k. l.* tehdy, když si klade za cíl poznání zákonitostí a hlubších souvislostí procesů, jež probíhají v soudobé literatuře, a hledá její objektivní vývojové tendence; hranice mezi nimi se pak téměř stírá tehdy, když *k. l.* usiluje zobecnit a systematizovat své poznatky za delší časové údobí, aniž by podřizovala poznání normativním postulátům programovým.

Vznik *k. l.* ve smyslu soudů a výroků o literárních dílech je možné spojovat se vznikem literatury samé; reflexe soudobého literárního života nalézáme již v literárních dílech antických autorů, jako byli např. Aristofanés nebo Lúkiános. Jako specifická činnost odborná se *k. l.* rovněž začíná konstituovat již v antice, a to v podobě tzv. filologické kritiky (→ filologie) a → hermeneutiky (tj. jako výklad textů, zejména filozofických). Toto pojetí přezívá i ve středověku a vrcholí pak vlivem humanistického bádání za renesance, kdy se však postupně objevují i další oblasti kritického zájmu o literární díla a literaturu vůbec, zejména v podobě polemik (např. v české literatuře J. Blahoslav: Filipika proti misomusům, 1567). V době klasicismu se kritické a polemické reflektování soudobé literární tvorby a literárního života vůbec stává předmětem vysloveně společenského zájmu (šlechtické literární salóny) a tím i věcí obecnějšího estetického přístupu, projevujícího se hojně v básnických polemikách, satirách a obhajobách, jakož i v literárních pamfletech, travestiích a parodiích (např. Du Bellayova Obrana nebo Boileauovo Umění básnické aj.). Za osvícenství se pak *k. l.* přímo stává významnou součástí dobového ideologického zápasu (Voltaire, D. Diderot, G. E. Lessing) a do doby osvícenského kriticismu 18. stol. spadá i oživení kritiky vědecké (zejména filologické a historické, u nás např. J. Dobrovský), pěstované již tehdy jako útvar publicistický v odborných časopisech.

S rozšiřováním a postupnou demokratizací publika i samotného umění, jakož i s rozvojem žurnalistiky v 19. stol. se *k. l.* začíná rozvíjet do dnešní podoby jako činnost v podstatě publicistická a členitá do několika stabilizovaných žánrů, jako je → recenze (stručná informace), → referát (hlubší informace se zaujetím hodnotičtího stanoviska) a kritická studie (→ pojednání, které již obsahuje podrobnou analýzu díla nebo sledovaného jevu). Kromě toho existují i nadále literární polemiky a vznikají programové úvahy, ma-

jící někdy rozsah celé knihy; osobitý útvar *k. l.* tvoří → kritický esej, reflektující literární estetické a společenské otázky formou, která se sama již blíží literárně umělecké tvorbě (bohatá zejména v tradici *k. l.* francouzské, u nás zastoupena nejvýrazněji v díle F. X. Šaldy, jehož programem byla „kritika patosem a inspirací“).

Lit.: O. Fischer, Slovo o kritice, Praha 1947. Aktuálnýje problémy metodologii literaturnej kritiki, Moskva 1980. Funkcia umeleckej kritiky, Bratislava 1981. M. Golaszewska, Filozoficzne podstawy krytyki literackiej, Warszawa 1963. K tradici moderní české kritiky, in: Václavkova Olomouc 1967, Ostrava 1970. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1966. A. Novák, Kritika literární, Praha 1925. O českou literární kritiku, Praha 1940. Problemy teorii literaturnej kritiky, Moskva 1980. A. Tbi-baudet, Fyziológia kritiky, Bratislava 1964. K. Troczyński, Rozprawa o krytyce literackiej, Poznań 1931. R. Wellek, Literary Theory, Criticism. The Therm and Concept of Literary Criticism, New Haven-London 1963. Z dějin české literární kritiky, Praha 1965.

tb

■ KRIZE

(z řec. krisis = rozhodnutí, rozloučení) – část divadelní hry, podle Freytagova pětistupňového schématu třetí fáze výstavby dramatu, v níž výrazně vystupuje do popředí výsledek → kolize. *K.* je dějový úsek, který se zpravidla projevuje jako výsledek vývoje, jenž proběhl v kolizi a který se zároveň promítne do obratu (→ peripetie); proto bývá její hlavní scéna vyvrcholením dramatického → konfliktu, po němž už další děj nemůže pokračovat v dosavadním směru (v Shakespearově Othellovi je takovým vyvrcholením velká scéna, v které se Jagovi podaří probudit v Othellovi žárlivost).

Lit.: G. Freytag, Technika dramatu, Praha 1944. J. G. Čbolodov, Kompozicija dramy, Moskva 1957. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

■ KRONIKA

(z řec. chronos = čas, chronika = dějepisné knihy) – 1. prozaický i veršovaný žánr středověkého písemnictví, druh historického spisu, zaznamenávajícího dějinné události v chronologickém sledu, zpravidla bez ohledu na vnitřní a věcnou souvislost faktů, a spojujícího často události historické s ústní tradicí, dochovanou v → legendách a pověstech; na rozdíl od → letopisů (análů) nesleduje *k.* postupně jednotlivá léta, ale větší časové úseky, např. doby vlády určitých panovní-

ků apod. Jako hlavní forma středověkého a raně novověkého dějepiscetví byla hojně pěstována až do 17. stol.; v Čechách k nejstarším a nejcenějším náleží Kosmova latinská Chronica Boemorum (Kronika Čechů, 1122–25) a česká veršovaná *k.* neznámého autora z poč. 14. stol. (1308–1316), připsovaná tradicí údajnému Dalimilovi; velký vliv na uchování národního sebevědomí v protireformačním období a na počátku národního obrození měla Kronika česká Václava Hájka z Libočan (1541), i když její historická věrnost byla v mnohém popřena již osvícenskou kritikou (G. Dobner). Kromě *k.*, zpracovávajících osudy celé země, byly od středověku psány i *k.* lokální (různých měst, panských rodů, církevních řádů apod.); v této podobě je názvu *k.* užíváno dodnes (např. *k.* obecní, různých spolků a organizací atd.).

2. ve středověku bylo názvu *k.* užíváno rovněž v záhlaví větších epických prozaických skladeb, např. Kronika trojanská, Kronika o Štilfrídu a Bruncvíkovi apod.;

3. jako zvláštní literární žánr vznikaly též *k.* umělé, fiktivní (napodobené včetně jazykových archaismů), a to zejména v německé literatuře (např. A. Stifter, Die Mappe meines Urgrossvaters);

4. v přeneseném významu používá umělecká literatura názvu *k.* i pro označení specifického románového žánru, sledujícího v časovém postupu události v určité rodině nebo lokalitě (→ román-kronika).

tb

■ KRYPTOGRAM, KRYPTOGRAFIE

(z řec. kryptos = skrytý, gramma = nápis, grafein = psát) – literatura tající skrytý smysl, který nevyplývá z prosté analogie fabule a konkrétních historických podmínek jako v → alegorii, ale z nepřímých narážek, formálních prvků šifry nebo ironické nadsázky. V poezii může být *k.* vyjádřen kombinovaným čtením jednotlivých písmen veršů (v jednodušším případě → akrostich, telestich, mezostich, akroteleuton, dále → anagramy, → palindromy). Silné prvky ironické parodie tématu pojaté jako *k.* nese např. Senekova (1. stol. n. l.) Apoteúza Claudioua u příležitosti vyhlášení císaře Claudia Neronem za boha, která byla nazývána Apocolocyntosis, tj. Ztykvení, vyhlášení za tykev, za hlupáka. V středoanglické Langlandově skladbě Vidění Petra Oráče nalézáme kryptografické narážky na selské povstání z r. 1381 a na jeho vůdce Wata Tylera, na kterého naráží slovo „tiller“ (obdávatel půdy, sedlák).

pb

■ KUBISMUS LITERÁRNÍ

(z franc. cubisme, od lat. cubus = kostka, krychle) – umělecká tendence ve francouzské poezii na počátku 20. stol., specifická obdoba malířského kubistického hnutí, reprezentovaného Pabloem Picassem a Georgesem Braquem (v českém malířství např. Bohumil Kubišta a teoreticky Vincenc Kramář), která však nepřerostla v literární směr. Kritikou zavedený termín literární kubismus (cubisme littéraire), o jehož oprávněnosti byly a jsou vyslovovány pochybnosti, měl charakterizovat tvorbu několika francouzských básníků, kteří inspiračně vycházeli z kontaktu s malířským kubismem: Max Jacob (1876–1944), Guillaume Apollinaire (1880–1918), André Salmon (1881–1969), Pierre Reverdy (1889–1960), Blaise Cendrars (1887–1961), Jean Cocteau (1889–1963). Básnické umění je v jejich pojetí poetickou hrou, v níž panuje svobodná verbální a metaforická invence. Rozhodujícím prvkem poezie se stává schopnost slova budit nezvyklé asociace. Do básně vchází každodenní realita (mosty, vlaky, plakáty aj.), již autor chápe jako shluk různorodých detailů, vzájemně se křížících a vylučujících prvků, dojmů apod. Kombinace obrazů v básni a jejich charakterové změny se dějí na základě neočekávaných spojení, dochází k míšení různých námětů a námětových rovin, které odhalují skutečnost z jiného zorného úhlu, než byl zvykem. Zobrazením duševních stavů bez jednotliho obsahu, tedy volnou asociací představ s vyloučením logických návazností, mělo se dojít k vyjádření „nadskutečna“. Důraz kladený na vizuální hodnoty byl v básnickém textu zdůrazněn pomocí typografické úpravy (např. Apollinaireovy → kaligramy). Tyto příznačné momenty nové rodící se poezie z přelomu století vedly část kritiky k domněnce, že existují jisté analogie s výtvarným kubismem, a to zejména v Apollinaireových sbírkách Alkoholy (Alcools, 1913) a Kaligramy (Calligrammes, 1918); užití přítomného času ve významu spojení minulosti a přítomnosti v jednom okamžiku je prý analogické s rušením perspektivy v malbě, rychlé střídání první a druhé osoby (ve vystižení jednoho člověka), prý připomíná kubistický obraz, na němž je zobrazeno několik poloh jednoho předmětu, apod., stejně jako paralelní řazení logicky nespojených veršů připomíná kubistické koláže apod. Ve skutečnosti byl „strohý“ kubistický styl Apollinaireovi cizí, jeho poezie je výrazně dynamická, teží z jiskřivé autorovy fantazie, která citlivě reagovala na prudký rytmus moderní doby. Po stránce formální přejímají kubističtí básníci některé tendence → futurismu (osobitá syntéza obou směrů → kubofuturismus ovlivňuje před první světovou válkou jako specifický umělecký proud ruskou literaturu), sami představují vývojový stupeň od → futurismu k → dadaismu a přejímají básnické postupy

→ surrealismu.

Lit.: *G. Lemaitre*, From Cubisme to Surrealism in French Literature, Cambridge 1945. *M. de Micheli*, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. *St. K. Neumann*, Kubism, čili aby bylo jasno, in: *At žije život!*, Praha 1920. *A. Ważyk*, Od Rimbauda do Éluarda, Warszawa 1964.

ko

■ KUBOFUTURISMUS

(z lat. cubus = kostka, krychle, futūrus = budoucí) – nejvýznamnější větev ruského futurismu, prosazující se v poezii druhého a třetího desetiletí 20. stol. (zhruba v letech 1910–1930), reprezentovaná tvorbou V. Majakovského, V. Chlebnikova, A. Kručonycha, V. Kamenského, D. B. Burljuka. První manifesty *k.*, vyzývající k reformě poetického jazyka a poezie vůbec, k svržení všech literárních autorit, tradic a konvencí, měly mnoho společného s manifesty italského → futurismu, nebyl jim však vlastní krajní radikalismus; od svého vzniku vyznačoval se *k.* zřetelnou oscilací mezi snahou o důsledné rozbití staré poetiky a dosavadních stavebních principů umění na jedné straně a úsilím o nalezení nové básnické skladebnosti na druhé straně; vyjadřuje to i název *k.*, zdůrazňující jak futuristický způsob „osobozování“ jednotlivých prvků vyjádření skutečnosti, tak i kubistický princip nové skladebnosti, odpovídající novému vidění moderní skutečnosti. V tom se stýká s některými tendencemi francouzské literatury druhého desetiletí, realizovanými nejvýrazněji v tvorbě G. Apollinaira, jenž se inspiroval přímo z podnětů malířského → kubismu.

Nejranější hranice vzniku *k.* se shledává v počátcích spolupráce Kamenského a Chlebnikova r. 1908, nejzazší pak v datu vydání almanachu *Polítek* veřejnému vkusu (1912), podepsaného D. Burljukem, A. Kručonychem, V. Majakovským a V. Chlebnikovem, v němž také byly formulovány hlavní programové teze *k.* V protikladu k estetismu symbolistů a akméistů (→ symbolismus, → akméismus) manifest *k.* hlásal programový antiestetismus; proti symbolistické eufonii a melodičnosti verše zdůrazňoval metrum živé, hovorové řeči, proti poetické slovní zásobě slova hovorová, vulgarismy a novotvary, proti tradičním tématům nová témata, vyjadřující dosud nepojmenované pocity a prožitky. Programová depoetizace a deestetizace se projevovala i v charakteru publikací, tištěných na zadní straně barevných tapet, na balícím papíře apod. Teoretické teze a program neodpovídaly zcela básnické praxi, která představovala konglomerát nejrůznějších uměleckých projevů a tendencí. Někteří (A. Kručonych, V. Chlebnikov) docházeli v jazykových experimentech ke krajnostem, ke konstrukcím, nazývaným „zaum“,

tj. jazyk mimo rozum (→ zaumný jazyk), který měl bez pomoci pojmového chápání pouhou zvukovou stránkou a hodnotou slova vyvolávat bezprostřední básnický prožitek. Tyto konstrukce měly jako nelogická a samoučelná hra slov význam pouze laboratorní, zkušební.

Po revoluci *k.* manifestoval svůj příklon k nové skutečnosti, razil heslo „umění jako výstavba života“, vyjádřené v teoriích → Lefu, kde se stal vůdčí složkou. V průběhu 20. let ztrácí *k.* postupně význam, konec jeho působnosti se klade do souvislosti se smrtí Majakovského r. 1930.

Lit.: *V. D. Barooshian*, Russian Cubofuturism 1910–1930, The Hague-Paris 1974. *V. Choma*, Od futurismu k literatuře faktu, Bratislava 1968. *Z. Matbauer*, Umění poezie, Praha 1964. *M. de Micheli*, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. *Problémy literárnej avantgardy*, Bratislava 1968.

tb

■ KUKLENÍ

metaforické označení dramatické techniky záměn a převleků, jejíž jádro spočívá v tom, že se jednotlivé postavy buď vydávají za to, čím nejsou (Gogol, Revizor), nebo jsou – třeba proti své vůli – za někoho zaměňovány (Shakespeare, Komedie plná omylů). *K.* s sebou přináší prvky intelektuálně pojaté hry a uměle aranžovaných situací, které bývají zdrojem komického účinku, avšak zároveň odhalují charakter a pomáhají řešit konflikty na základě přirozených vztahů mezi lidmi. Původ tohoto dramatického prostředku sahá až k Plautovi, nalezneme jej u Shakespeara, Goldoniho, Moliéra, Gogola aj. V našem prostředí po něm poprvé úspěšně sáhl V. K. Klicpera, který jej rozvinul v citlivý dramatický prostředek, zejména v hrách *Hadrián z Římsů* (1822) a *Tři hrabata najednou* (1828). Klicpera také začal tuto techniku v našem kontextu označovat jako „převlékání“, „kuklení“.

kn

■ KULATÝ STOL

těž diskuse (beseda) u kulatého stolu – žánr publicistické literatury. Představitelé různých myšlenkových proudů, pracovních oborů nebo generačních vln jsou seznáni (obvykle redakcí nějakého časopisu, rozhlasu nebo televize) k výměně názorů na určitý živý problém. Záznam rozpravy je pak publikován, pravidelně více či méně zkráceně. Do české publicistiky zavedl tento žánr rozhlas ve 30. letech, kdy pořádal aktuální diskuse u mikrofonu (např. v diskuzi *Co s filmem vystupovali* r. 1934 V. Vančura, ing. Smrž a ředitel Elektafilmu Reiter, záznam byl pak publikován i tiskem ve sborníku *Svět v přerodu*, 1935). Poz-

ději se diskuse u *k. s.* připravovaly i pro časopisy. I když jsou k nim přizváni mluvčí protichůdných tendencí, jsou pravidelně nástrojem, jímž redakce prosazuje svou orientaci, přičemž budi zdání objektivnosti (např. četné *k. s.* v českých literárních časopisech 60. let). Celkové vyznění *k. s.* nezáleží ani tolik na argumentech pronesených názorů, jako na způsobu zredigování. Na rozdíl od sympozia je *k. s.* pořádán nikoli především pro vyřešení problému, ale pro přesvědčivé a autoritativní působení na publikum.

mb

KULTERANISMUS viz GÓNGORISMUS

■ KUPLET

(z fr. couplet, podle couple = dvojice; pův. znamenalo asi spojení základního textu písně se zábalným refrémem) – kabaretní píseň časového, mnohdy politického obsahu, rytmicky obvykle vzestupná, pointující každou sloku, např. refrémem, a v každém oddílu písně zavádějící nový námět, který vyúsťuje vždy týmž veršem (např. „to jsem ještě neviděl“). *K.* se kompozičně mohou zakládat na spojování samostatných anekdotických motivů, na charakteristice nějaké příznačné figurky anebo i na žertovném potlačování významové souvislosti v zájmu pohotově improvizovaných rýmů. Zrod *k.* souvisí s rozvojem pololidové městské kultury a jeho kolébkou je Francie (literárně hodnotného tvaru nabyl v písněové tvorbě Bérangerově, 1780–1857). U nás se objevil za obrození v prvních českých divadelních hrách (srov. *k.* ze Strakonického dudáka „Peníze jsou pány světa“). Kupletová tvorba se u nás plně rozvinula v 60. letech minulého stol. po uvolnění politického života; od 70. let až do počátků první republiky využívaly *k.* kabarety a šantány. Pro svou schopnost nekonvenčně mísit sentimentální prvek s ironickým odstupem, pro společenské ostří i pro bezprostřední účinek pronikl *k.* do básní generace anarchistů a buřičů (Toman, Píseň ad usum delphini; Dyk, Šrámek), zvláště výrazně poznamenal sloh Gellnerův (básně Jsem člověk nemravný a zanedbaný, Píseň zhyřalého jinocha, V kavárně u stolku lecco se řekne aj.) a stal se oblíbeným žánrem Osvozeného divadla i písněových textů J. Suchého.

Lit.: J. O. Fischer, Béranger – nejslavnější francouzský písničkář, Praha 1967. Týž, Smích a písně Montmartru, Praha 1982.

pt

■ KURTOAZNÍ LITERATURA

(z franc. courtois = zdvořilý, dvorný) – středověká světská literatura, zejména lyrická poezie a veršovaný román, vznikající v průběhu 12.–13.

stol. ve Francii (nejprve na provensálských šlechtických dvorech) a v Německu, historicky podmíněná hospodářským růstem měst a upevněním rytířského řádu. Rozvíjela se v těsné závislosti na kodifikaci norem, příznačných pro zjemnělý způsob života feudální společnosti. Ideál rytíře nabyvá nových estetických kvalit, vedle smělosti a vojenské obratnosti se žádá dvornost a duševní ctnosti, znalost všech pravidel něžné lásky a umění duchaplné konverzace. V dvorském pojetí se láska sice „snáší na zem“, trpí však složitou stylizací, která přísně vymezuje práva a povinnosti milenců a diktuje charakter milostné frazeologie, inspirované výlučně citem ke vdané ženě. Muž je „vazalem“ své dámy, neváhá plnit její příkazy a je hotov obětovat i svou rytířskou čest. Láska k provdané paní se tak mnohdy proměňuje až v mystický kult ženy, ovlivňující – v protikladu k partnerskému vztahu milenců v lidové poezii – mileneckou souhru dvorských hrdinů: opěvuje se buď nevěrný cit ženy k jinému, anebo – je-li citel odmítán – jeho milostné utrpení je povyšováno na základní složku lásky vůbec. Ústředním motivem žánru *k. l.* se proto stává psychologická analýza složitého nitra lidské bytosti a jejího citového života.

Autoři kurtoazní poezie ve Francii, → trubadúři, a němečtí → minnesangři se vyznačují cílevědomým hledáním vhodných výrazových prostředků a novátorským úsilím v oblasti formy, kde se snaží o složitější veršové rozměry a strofickou stavbu, dbají rovněž na čistotu a vytříbenost poetického jazyka. Vedle nových žánrových forem, → kancóny, → tencóny, → sirventés aj., je patrna silná inspirace původní lidovou poezií, zvláště v písněových útvarech (→ alba, → pastorála, → balada aj.). Na druhé straně byla tvorba francouzských → truvéřů impulsem ke zrodu → rytířského románu (např. O Tristanovi a Isoldě aj.), psaného ve verších i prózou; jeho hrdina postupuje rozličná dobrodružství nikoliv jen v zájmu vlasti a její moci, nýbrž s úmyslem získat lásku milované paní. I v tomto žánrovém okruhu autoři volně zpracovávají lidovou epickou látku. Svým světským obsahem stojí *k. l.* na opačném pólu než asketická literatura náboženská. Idealizovala feudální řád, avšak svým zaměřením k problémům života jevila ve své době pokrokové tendence.

Lit.: R. Bezzola, Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Paris 1944. H. Kolb, Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik, Tübingen 1958.

ko

KURZIVA viz SLOUPEK

■ KVANTITA

(z lat. *quantitas* = množství) – trvání, délka hlásek; v časoměrné (kvantitativní) prozódii se stává základní zvukovou složkou organizovanou při výstavbě verše. Slabika s dlouhou samohláskou je považována za prozodicky dlouhou, slabika s krátkou samohláskou za prozodicky krátkou, pokud po ní nenásleduje seskupení dvou nebo více určitých souhlásek (pak se hovoří o tzv. *polohové délce, pozici*). Jednotlivé kodifikace prozodické délky slabik se mnohdy značně lišily především v otázce pozice (připouštění – nepřipouštění mezislovní pozice, neshoda v názoru, která seskupení souhlásek předcházející krátkou prodlužují apod.; → časoměrný systém). *K.* neztrácí svůj podíl na rytmickém charakteru verše ani v rámci prozodie sylabotónické. Přítomnost kvantitativní spolu s přízvukem v iktovaných slabikách zdůrazňuje stopovost verše, naopak výskyt dlouhých samohlásek mimo slabiky iktované zastírá metrickou osnovu. Tendence k výskytu délek v českém verši na konci buď poloverše či verše umožňuje využít kvantitativní pro naznačení vzestupnosti jambu.

mc

KVANTITATIVNÍ SYSTÉM viz ČASOMĚRNÝ SYSTÉM

KVARTET viz ČTYŘVERŠÍ

■ KVINTET

(podle lat. *quinque* = pět) – pětiveršová strofa nebo báseň.

■ KYBERNETIKA

(z řec. *kybernētēs* = kormidelník) – podle definice zakladatele Norberta Wienera „věda o řízení a sdělování v živých organismech a ve strojích“ (1948). Další vývoj *k.* ukázal, že její přístup lze aplikovat na každý objekt, na kterém je z hlediska řízení a sdělování definován → systém; zvláštním případem jsou potom živé organismy (člověk) a lidská společnost. *K.* lze tak považovat za vědu studující procesy řízení, sdělování i kontroly složitých dynamických systémů a používající matematiku, logiku, prostředky automatizace (samočinné počítače) aj. Proces řízení, sdělování a kontroly je spojen s přenosem, uchováním a zpracováním → informace, která má objektivní charakter a je atributem odrazu. Filozofickým základem rozvoje *k.* je tak leninská teorie odrazu. Za základní úkoly *k.* lze považovat: a) analýzu pojmu informace ve vztahu k leninské teorii odrazu; b) otázky automatizace a modelování intelektuálních procesů; c) formy a metody optimalizace řízení.

Používání *k.* a jejího pojmového aparátu ve společenských vědách (literární věda, jazykověda aj.) úzce souvisí se zaváděním → matematických metod a zvláště s modelováním (→ teorie informace, teorie → komunikace, → teorie her).

Lit.: *A. Berg, B. Birjukov, I. Novikov*, Metodologické aspekty kybernetiky, Společenské vědy v SSSR 1972. *Kybernetika ve společenských vědách*, Praha 1963. *J. Levý*, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. *N. Wiener*, Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine, Paris–New York 1948. *Týž*, *Kybernetika a společnost*, Praha 1963. *J. Zeman*, *Teorie odrazu a kybernetika*, Praha 1978.

vš

■ KYČ LITERÁRNÍ

(z něm. *kitschen* = shrabovat pouliční kal) – umělecky nehodnotné, komerčně zaměřené literární dílo, předpokládající a udržující nízkou vkusovou úroveň konzumentů. Do literární teorie a kritiky byl pojem *k.* přenesen z oblasti výtvarného umění, kde jím byla od 2. pol. 19. stol. označována nevkusná díla a předměty.

K. l. preferuje obsahovou stránku díla, jež námetově zpravidla těží z mezních lidských situací nebo zážitků (láska, smrt, neštěstí), zbavených však tragických dimenzí, opravdové emocionality a vnitřní rozpornosti. Autor *k. l.* přitom neusiluje o ideovou, morální nebo estetickou výchovu čtenáře, ale naopak záměrně konzervuje zastaralé etické a vkusové normy. Ve snaze vyvolat iluzi umělecké hodnoty, jež má zastít ideové defektní, nepravdivý, mimoestetické reflexy vzbuzující obsah, užívá *k. l.* účinných, z úspěšných předloh umělecké literatury převzatých a nezdánka precizně aplikovaných výrazových prostředků a kompozičních postupů. K dalším charakteristickým rysům *k. l.* především patří: schematicnost, stereotypnost fabule, nediferencované, černobílé podání postav, povrchní psychologická kresba, naivní motivace chování a jednání hrdinů, neorganické vyústění děje (nejčastěji → happy end) aj.

Pásmo *k. l.* leží na hranici brakové literatury a hodnotné umělecké tvorby; jeho vymezení v obou směrech nebývá dostatečně zřetelné a historicky neměnné. Někdy se *k. l.* ztotožňuje s → brakem.

Lit.: *L. Giesz*, *Phänomenologie des Kitsches*, 1960. *V. Zykmond*, *Umenie a gýč*, Bratislava 1966.

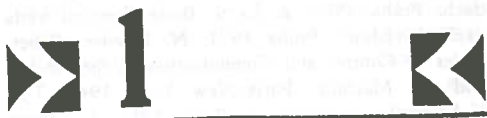
jh

■ KYKLÓS

(řec. = kruh) – stylistická figura, rámcující cyklicky věty, verše i delší promluvové úseky opakováním stejných slov, popř. vět, na začátku i na

konci věty, verše či promluvy. Je-li opakované slovo v různých pádových tvarech, označuje se také jako → *polyptoton* (z poly = četné, ptóton = pádu schopné); např.: Člověk člověku vlkem.

pb



■ LAI

(franc., čti lé; od kelt. llaid = píseň) – veršovaný žánr středověké literatury francouzské a provensálské, vzniklý původně v prostředí bretonském jako lyrická, ponejvíce milostná píseň se strofickým členěním (zřídka bez něho), vázaná asonancemi a doprovázená zpravidla hrou na harfu. Později básnická povídka, psaná osmislabičnými, sdruženě rýmovanými verši, která čerpala náměty z keltských pověstí, lidových pohádek a hrdinských příběhů artušovských ság. Formu tohoto epického *l.*, blízkého tehdejšímu dvorskému románu a kurtoazní novele (→ kurtoazní literatura) jak svou stavbou (sdružený oktasylab), tak tematickým okruhem (bretonské látky) i atmosférou tajemna (vplétání prvků ze světa nadpřirozených sil), dotvořila v 2. pol. 12. stol. první francouzská básnička Marie de France; v jejím podání se *l.* stalo protipólem realistických a satirických → fabliaux soudobé měšťanské literatury. Poslední podobu dostalo *l.* ve 14. stol. jako lyrická, zpravidla taneční píseň s obsahem milostným nebo náboženským, podobná provensálskému → descortu; skládala se ze 12 nebo 24 stancí (spojených vždy symetricky po dvou), z nichž každá měla 4, 6, 8, popř. 12 veršů, rýmujících se většinou sdruženě. Středohornoněmecká obdoba *l.* se nazývala → leich.

Lit.: S. Lukasič, Lai, in: Zagadnienia rodzajów literackich 3/1, 1960.

ko

■ LAICIZACE

(z řec. laikos = příslušný k lidu, obecný, světský) – historicky podmíněný proces zesvětštění středověké literatury, v němž kněžstvo přestalo mít monopol na literární projev. Přináší s sebou postupně od 12. stol. nové tematické okruhy spjaté se životem feudála. Nejvýznamnějším projevem této tvorby je veršovaná hrdinská epika, především ve Francii (chansons de geste) a v Německu (Píseň o Nibelunzích), později epika rytířská (např. příběhy Alexandra Velikého). Vedle epiky se uplat-

ňuje též světská dvorská lyrika, zejména milostná. Od druhé poloviny 14. stol. urychluje vstup měšťanského žilvu do literatury její demokratizaci. V české literatuře probíhají počátky *l.* od 13. stol. do poloviny 14. stol. K nejvýznamnějším dílům české rytířské epiky patří Alexandreida (z přelomu 13. a 14. stol., charakter náročného literárního díla, osmislabičný verš) a Dalimilova kronika (počátek 14. stol., apelativní vlastenecký důraz, prostý básnický výraz, bezrozměrný verš).

Lit.: J. Hrabák, Počátky laicizace a zčeštění literatury, in: Dějiny české literatury I, Praha 1959.

kn

LAKONICNOST viz STYL JAZYKOVÝ

LAMENTACE viz JEREMIÁDA

■ LANGAGE

(franc. = řeč, mluva) – řeč, v moderní jazykovědě bezpříznakový člen terminologické trojice → langue, langage, → parole (jazyk, řeč, mluva), který pokrývá jazykovou skutečnost v její celistvosti bez rozlišení mezi jazykem jako systémem prostředků (langue, jazyk) a jeho aktuálním využitím (parole, mluva).

mc

■ LANGUE

(franc. = jazyk, řeč) – jazyk, tj. systém jazykových prostředků a pravidel jejich využití, který je k dispozici uživatelům jazyka a umožňuje jejich dorozumění. V terminologii jednoho ze zakladatelů moderní lingvistiky F. de Saussura je termín *l.* (jazyk) spjat s komplementárním termínem → parole (mluva), označujícím konkrétní vyjádření na základě daného jazykového repertoáru. Oba termíny bývají v souvislosti s širokým chápáním jazyka jako kterékoliv znakové soustavy používané i mimo oblast jazyků přirozených. Pro oblast slovesného umění se termínem *l.* označuje nejen soubor prostředků příslušného národního jazyka, z nichž autor při tvorbě díla vybírá, ale i celá složitá a historicky proměnlivá nadindividuální (tj. společenská) soustava norem, např. žánrových, kompozičních, tematických, prozodických aj., které nacházejí v díle své jedinečné vyjádření. Díky zvláštěnosti uměleckého sdělení není však *l.* v tomto smyslu ve vztahu k dílu jakožto k jevu parole jednoznačně direktivní. Každé umělecké sdělení se o *l.* nejen opírá, ale zároveň jej v určitých mezích i porušuje, je nejen jeho využitím, ale i jeho přebudováním.

mc

LAPSUS CALAMI viz KORUPTELA

■ LARTPOURLARTISMU

(z franc. *l'art pour l'art* = umění pro umění) – nadsměrová tendence, jejíž koncepce přeceňují formální stránku umění a chápou umělecké dílo „o sobě“, vytržené ze společenských souvislostí. Hnutí *L.*, programově formulované v první pol. 19. stol. ve Francii, představuje osobitě navázání na tradice romantismu. Je výrazem obranné reakce skupiny umělců a spisovatelů na utilitární klasifikaci hodnot, vyhovující měšťácké společnosti, a na postavení umělce v ní, jak je definovali sociologové Saint-Simonovy školy a pozitivistická filozofie: být užitečný moderní masové civilizaci.

Zásadním principem *L.* je kult „čistého umění“, které je samo sobě cílem. Dominující pozice formy v uměleckém díle eliminuje funkce společenské, užitkové, mravní aj., autor sám je v díle jakoby nepřítomen. Jeho neosobní postoj se vyznačuje přísnou kázní logického myšlení, které rozvíjí předem vybudovanou konstrukci formy a brání tak citovým i jiným rozmarům tvůrčí individuality. Veškeré úsilí autora se soustřeďuje na magickou moc slova pečlivě vybraného a vhodně použitého, vyjádřeného formou bohatě evokační a iluzivní, která si klade za cíl plasticky vykreslit uměleckou pravdu. Ta ovšem vychází z ideje krásna a toliko jí slouží; krása je absolutní hodnotou. Její romantické uctívání však vede k aristokratickému přezírání skutečnosti a tím k popření významu, který má umění pro člověka a život vůbec. V naší literatuře zvláště v období tzv. dekadence (J. Karásek ze Lvovic, A. Procházka). Viz též → *parnasismus*.

Lit.: P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris 1925.

■ LÁTKA LITERÁRNÍHO DÍLA

1. v *poetice* a formalistické estetice, která rozděluje dílo na *L.* a formu – „souhrn členů estetického poměru“ (J. Durdík), tedy mimoliterární skutečnost, sloužící autorovi prostřednictvím inspiace jako podklad pro tvůrčí formování (jako pramen). *L.* může být dvojitá, buď přímá životní empirie (něm. Rohstoff, surovina), anebo odvozená z jiné literární předlohy (viz bod 2.). Ve 20. stol. však tento pojem *L.* v důsledku neudržitelnosti dichotomie *L.* a formy vytlačují pojmy → *szjetu*, → *fabule* a → *tématu*, orientující výzkum k problematice tvaru díla;

2. v *literární komparatistice* a tematologii (něm. Stoffgeschichte) – označení pro významové komplexy, např. antického dramatu, středověkého básnictví, lidové slovesnosti, které se v různých obměnách udržují delší dobu v literárních dílech a přesahují hranice národních literatur (*L.* rolandovská, *L.* alexandrovská). Na přelomu 19. a 20.

stol. byly vykonány četné pokusy tyto stěhované útvary inventarizovat (u nás folkloristé J. Polivka a V. Tille, v Rusku A. N. Veselovskij, ve Finsku A. Arne, v USA S. Thompson) a geneticky vyšetřit jejich prapůvod (→ folkloristické teorie).

Lit.: E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1963. *Táž*, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1966.

pt

■ LAUDA

(it., z lat. *laudare* = chválit) – duchovní píseň chvalozpěvného rázu, rozšířená v 13.–17. stol. v Itálii. Ve své rané podobě se obracela k Bohu nebo k P. Marii. Za jejího původu bývá označován František z Assisi, zlidověli ji a po celé Itálii rozšířili flagelanti (kolem 1260), významným autorem *L.* byl Jacopone da Todi. *L.* se uplatnila též v italském duchovním dramatu, kde byla dialogizována a přednášena více herci.

pb

■ LAUDATIO FUNEBRIS

(lat. = pohřební chvalořeč) – žánr náboženské literatury klasicistického období (17. stol.), oslavná řeč na zesnulého (→ *kázání*).

pb

■ LEF

(zkratka pro *Levyj front iskusstva*; rus. = *Levá fronta umění*) – jedna z nejvýznamnějších literárních skupin v SSSR (1922–1929). Její estetické názory částečně navazovaly na program ruského futurismu, avšak rozhodující vliv na ně měla nová sovětská skutečnost. Proti dřívější koncepci výlučnosti umění byla zdůrazňována aktivní úloha umění při vytváření nové společnosti, hledisko utilitárnosti umění a tzv. uspokojování sociální objednávky. Pro teorii i praxi *L.* je příznačné hledání nových forem a postupů uměleckého zobrazení, odmítání psychologismu a uměleckého výmyslu jakožto „deformace“ skutečnosti a zaměření na holá fakta, vytrhovaná z konvenčních souvislostí. S tím souvisí preference → *literatury faktu*. Značnou pozornost věnoval *L.* otázkám metody a profesionální odbornosti spisovatele. V teoretických proklamacích *L.* se často projevoval negativní vztah ke kulturnímu dědictví, odmítání lyriky i románu a hypertrofizace formy, vyplývající z pojetí umění jako výroby atp. Umělecká tvorba mnoha příslušníků a stoupenců *L.* však daleko přesáhla rámeček skupiny i její teorie a stala se významnou součástí sovětské literatury a kultury (dílo V. Majakovského, N. Asejeva, filmy S. Ejzenštejna). Nejvýznamnějšími předsta-

ko

viteli *L.* byli V. V. Majakovskij (do 1928), N. N. Asejev, O. M. Briik, B. L. Pasternak (do 1927), S. M. Tretjakov, V. O. Percov. Svými názory byl *L.* blízký i V. Šklovskij a někteří představitelé kinematografie, např. S. Ejzenštejn. Pobočky *L.* působily v Oděse a na Sibíři. Orgány této skupiny byly časopisy LEF (1923–25, red. V. Majakovskij) a Novyj LEF (1927–28, red. V. Majakovskij) do srpna 1928 a S. Tretjakov).

Lit.: V. Choma, *Od futurizmu k literatuře faktu*, Bratislava 1972. Z. Matbauer, *Umění poezie*, Praha 1966.

hř

■ LEGENDA

(lat. = to, co má být čteno) – žánr veršované nebo prozaické středověké náboženské epiky, vyprávějící o životě, skutcích, zázracích a mučednictví církevních světců. Původně značil název *L.* veřejné předčítání vybraných partií z kanonizovaných životopisů svatých, jež se konalo v den jejich svátku v kostele při mši nebo v klášteře při společné večeři. Pro svůj epický ráz s poutavými motivy zázraků a sebeobětování pro víru staly se *L.* brzy oblíbeným žánrem i v literatuře světské a začaly být hojně napodobovány i v jazycích národních (neliturgických), zpočátku autory literárně vzdělanými (tj. příslušníky duchovenstva), později však i anonymními tvůrci lidovými. Na rozdíl od epiky rytířské, spjaté s životem a světo-
vým názorem feudálů, stala se *L.* jako druhý hlavní žánr středověké epiky polem, do něhož pronikaly prvky lidového vyprávění, jež později (zejména v době baroka) měnily původní duchovní látku v jakési lidové pověsti, zbavené již z valné části jak náboženské mystiky, tak i teologické didaxe, a nahradily je prostým, naivním naturalismem.

Všechny formy i vývojové fáze tohoto žánru můžeme názorně sledovat na památkách starší české literatury. Nejstaršími *L.*, jež pocházejí z našeho prostředí, ale jsou psány ještě v jazyce liturgickém, jsou staroslověnské *L.* o sv. Cyrilovi a Metoději z 9. stol., po nichž pak teprve nastupují latinské a později i české varianty proslulé oficiální sbírky *L.* od Jacoba de Voragine, zvané *Legenda aurea* (*Zlatá L.*). Ve 14. stol. vznikají již poměrně samostatné *L.* české, a to na jedné straně umělé, literární (veršovaná *L.* o sv. Kateřině, vrcholná básnická skladba české gotiky) a na druhé straně zlidovělé (např. *L.* o sv. Prokopovi). Jako žánr, příznačný pro období nadvlády katolické církve po přechodném ústupu, který nastal za reformace a renesance, vracejí se do českého písemnictví znovu v době pobělohorské, a to nejvíce v podobě dramatické, buď jako texty jezuitského → školského dramatu, nebo jako → lidové hry, v nichž je již náboženská tema-

tika tradičních *L.* zcela sekularizována (např. *Hra o sv. Dorotě*).

Jako literární žánr, překračující rámec literatury náboženské, je *L.* kultivována od romantismu prakticky až do současnosti; je pro ni příznačné prolínání tradice *L. duchovní* a *L. lidové*. V české literatuře rozvíjeli moderní *L.* zejména J. Neruda, J. Vrchlický, J. Zeyer, J. Durych.

Lit.: A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930. Klementinské zlomky nejstarších českých legend, vyd. E. Urbánková, Praha 1959. B. H. Lermen, *Moderne Legendendichtung*, Bonn 1968. H. Rosenfeld, *Legende als literarische Gattung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1951–52. Středověké legendy prokopské, Praha 1953. J. P. de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend*, London 1963.

tb

■ LEIS

nejstarší forma německé duchovní lidové písně, vzniklá z refrénu *Kyrie eleison*. Z původně chrámového zpěvu se vyvinula → litanie, která se zpívala při náboženských slavnostech, procesích, na křížových výpravách, ale také před bitvou a v nebezpečí. Je zaznamenána již v *Písni o Ludvíkovi*, nejstarší doklad je v *Písni o Petrovi* (885). Byly skládány také vánoční a velikonoční *L.*

ko

■ LEITMOTIV

(něm. = vůdčí, průvodní motiv) – motiv procházející celým literárním dílem, popřípadě opakující se část díla. Jako *L.* může ovšem figurovat kterákoliv složka literárního útvaru, tedy i jednoduché pojmenování, strhává-li na sebe opakovaně náležitou pozornost. *L.* je tedy jev silně příznakový, ale nemusí být motivem hlavním. Původně se jako hudební termín objevil v souvislosti s Wagnerovou operou a znamenal hudební téma spojené s nějakou postavou nebo událostí ap. Autorem termínu byl H. von Wolzogen a první literární aplikace je připisována T. Mannovi.

pv

■ LEJCH

(z galského *leix* = hra, tanec), ve středověké hornoněmčině lyrická píseň s volně se měnícími strofami. Na vznik *L.* působily románské vlivy a také latinské → sekvence. Později rytmičká lyrická forma, lišící se od písně volností rýmových a veršovaných forem a dvojčlennou strofickou stavbou (namísto převážně trojčlenné stavby písně). Původně se rozlišoval *L. taneční, náboženský*

a *milostný*. Od konce 12. stol. se objevoval v tvorbě četných minnesängrů (Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter aj.). Od 14. stol. se vyskytuje v duchovním básnictví. Kromě toho se ve 13.–16. stol. používá pojmu *l.* též jako překladu francouzského žánrového označení → *lai*.
ko

■ LEKCIONÁŘ

(od lat. *legere* = číst) – kniha výňatků z evangelii a epistol k církevním obřadům; viz → *evangeliiář*, → *liturgická literatura*.
pt

LEKTORSKÝ POSUDEK viz RECENZE

■ LEONINSKÝ VERŠ

středověký, původně latinský, později i v národních jazycích uplatňovaný → hexametru nebo → pentametru, jehož půlverš se rýmuje, např. „*Limine fortassis – si non exclusa iacebis.*“ Až se ojedinelé vyskytuje už v antice (Ovidius), nazývá se po pařížském kanovníkovi Léonovi z 12. stol. Skutečnosti, že se v *l. v.* jeho půlverš rýmuje, se využívalo někdy v → cisiojánech, tj. veršovaných mnemotecnických pomůckách k zapamatování svátků („Do Prahy Vaňka nesú – volajíce Řehořa z lesu“).
vš

■ LETOPISY

též *anály* (z lat. *annus* = rok, *annalis* = týkající se roku) – raná forma dějepiscetví, podávající prosté záznamy o událostech pouze mechanicky, tj. v chronologickém sledu podle jednotlivých letopočtů a bez ohledu na hlubší vnitřní a logické souvislosti mezi jednotlivými událostmi; *l.* rovněž nevytvářejí ani nerespektují žádnou zvláštní literární formu.

Původ *l.* je sledován již ve starověkých společnostech (u Egypťanů, Asyřanů, Číňanů aj.), jejich klasickou podobu představují staré římské *l.*, založené na záznamech rázu úředního i soukromého (Tacitus nazval *Annales* své literární podání dějin prvních římských císařů). Za středověku byly *l.* pěstovány zejména v kláštrech, popř. též na biskupských dvorech a při kapitulách, kde se z nich také postupně rozvinula forma → kroniky, vyznačující se již zřetelem k vzájemným souvislostem historických událostí a faktů a také k literárnímu podání. Ze středověkých *l.* náleží k nejvýznamnějším latinské *Letopisy říše francé*, v českém písemnictví pak *Letopisy hradištsko-opatovické*, sahající k r. 1136, a tzv. *Staré letopisy české*, dílo sedmi různých autorů, zaznamenávajících události let 1378–1527. Početnosti

i bohatstvím forem se vyznačovala tradice *l.* zejména v Rusku, kde žila prakticky až do počátku 18. stol. a kde se *l.* staly významným zdrojem poznání života staré Rusi; nejproslulejší a nejstarší z nich, připisované údajnému Nestorovi (Pověst vremenných let), přeložil do češtiny K. J. Erben a vydal je r. 1867 s názvem *Nestorův letopis ruský*.

Lit.: D. S. *Ličačev*, *Russkije letopisy i ich kulturno-istoričeskoje značeníje*, Moskva 1960. E. *Nobejlová*, *Příběhy kláštera opatovického*, Praha 1925.
tb

■ LETTRISMUS

(z franc. *la lettre* = písmeno) – literární směr z poloviny 20. stol., považující písmena za základní jednotky básně a využívající především zvukových vlastností jimi označených hlásek, event. i grafické podoby záznamu. Původně byl *l.* omezen pouze na poezii, později uplatňován i ve výtvarném umění, kde se písmo předkládá jako objekt vizuálního vnímání; v tomto směru bylo snahou *l.* znovunalezení společného původu malířství a písma a vytvoření „komplexního sdělovacího prostředku“. Poezie tak podle slov Tristana Tzary prodělala za jedno století vývoj od básně k větě a slovu a později k jejich rozkladu. Některé principy *l.* se později uplatnily i v různých formách → konkrétní poezie.

l. se zrodil ve Francii a za zakladatele tohoto hnutí je považován Isidore Isou (nar. 1925, původem Rumun). Lettristé se nejprve představili časopisem *La Dictature Lettriste* (1946), v říjnu 1947 shrnul Isou základní principy *l.* do Manifestu (časopis *Fontaine*). Mezi další příslušníky *l.* patří M. Lemaitre, G. Pomerand aj.

Lit.: L. *Lemaitre*, *Qu'est-ce que le lettrisme*, Paris 1959. Slovo, písmo, akce, hlas, Praha 1967.
vš

■ LEXIKOLOGIE

(z řec. *lexikos* = ke slovu nebo rčení se vztahující; *lexikon* = slovník) – obor lingvistiky, zabývající se systémem, vývojem a fungováním slovní zásoby určitého jazyka. *L.* zkoumá nejen slovník spisovného jazyka, ale též dialektů regionálních, sociálních a profesionálních, jakož i zvláštnosti tzv. idiolektů (jazyků jednotlivých mluvčích). Ve starším pojetí se rozlišovala *l. historická*, studující slovní zásobu z diachronního hlediska, a *l. popisná*, zabývající se otázkami struktury slovní zásoby, významu slov a jejich stylistické diferenciace z hlediska synchronního. Současná lexikografická problematika polarizuje kolem dvou nových disciplín: *onomaziologie*, jež sleduje proces přiřazování lexikální jednotky danému významu

(nominace), a postupuje tedy od významů a potřeb pojmenování ke slovům (jako např. věcné slovníky: Komenský, Orbis pictus; M. P. Roget, The-saurus of English Words and Phrases; F. Dorn-seiff, Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen), a *sémaziologie*, sledující proces přiřazování významu dané lexikální jednotce (signifikace), a postupující proto naopak od slov k jejich významům. Dalšími specializovanými obory *l.* jsou *etymologie* (nauka o původu slov), *onomastika* (nauka o vlastních jménech) a *lexikografie* (slovníkářství), která ve spolupráci s matematickou lingvistikou zahrnuje i sestavování → frekvenčních slovníků, potřebných pro literární vědu.

Jednotlivá slova slovní zásoby se podle rozmanitých hledisek sdružují ve skupiny a řady: podle shodného slovního základu (tzv. slovní rodina neboli čeleď), podle slovotvorných předpon a přípon, podle slovních druhů, podle přirozených souvislostí (tzv. slovní pole), podle spodoby věcného významu (synonymie), podle protikladnosti (antonymie), podle postoje mluvčího k nociónálnímu obsahu slova (expresivita, eufemismus, ironie), podle zeměpisného původu (slova domácí, cizí), podle zvláštní pozice v systému živé řeči (archaismus, neologismus), podle příslušnosti k jednotlivým slohovým vrstvám jazyka (poetismus, termíny, slova knižní, hovorová) aj.

Z lexikologických hledisek lze podrobně charakterizovat i umělecký text a individuální styl autora. Zjišťuje se například zatížení jednotlivých slovních polí, → bohatost slovníku a → index opakování, sestavují se tzv. konkordanční slovníky významných autorů (např. Puškin, Bezruč), udávající v abecedním pořádku přesnou pozici každého slova v textu a usnadňující tak orientaci v zkoumaném díle. Zvláštní důležitost, pokud jde o studium významu slova, jeho obměn a využití v uměleckém textu, má zřetel k napětí mezi jednoznačností a mnohoznačností (polysémie, ambiguita), mezi významem základním a přeneseným neboli obrazným (metafora, metonymie, synekdocha aj.).

Lit.: O. S. Achmanova, Očerki po obščej ruskoj leksikologii, Moskva 1957. A. A. Beleckij, Leksikologija i teorija jazykoznanija, Kijev 1972. E. H. Bendix, Componential Analysis of General Vocabulary, Bloomington 1966. W. Doroszewski, Elementy leksykologii i semiotyki, Warszawa 1970. R. M. Frunkina, Statističeskije metody izučeniya leksiki, Moskva 1964. V. Matbesius, Obsahový rozbor současné angličtiny na základě obecně lingvistického, Praha 1963. Semantics of Natural Language, Dordrecht-Boston 1972. Semantika i slovník, Wrocław 1972. Slovo a slovník, Bratislava 1973.

pt

■ LIBRETO

(z it. libretto = malá knížka, knížečka) – termín, který vznikl v době rozkvětu benátské opery v 17. stol., kdy se operní texty jako knížky malého formátu prodávaly během operních představení, a jenž označuje:

1. textovou složku vyšší umělecké struktury, která slouží jako slovní opora při kompozici hudby; tvoří součást hudebního dramatu (operu, operetu), není tedy samostatným dramatickým dílem. Uměleckou hodnotu *l.* lze posuzovat z dvojího hlediska: jednak z hlediska funkčnosti v celkové hudebně dramatické struktuře, jednak z hlediska absolutní hodnoty *l.* jako určitého specifikovaného dramatického textu. Jeho předlohou bývá nejčastěji dramatický text činoherní, je využíváno i děl básnických a prozaických, někdy libretista zpracovává vlastní námět. Vhodnost látky ke zhudebnění je určována estetickou normou doby i tematickými zákonitostmi žánru. Historie operního *l.* se datuje od vzniku → opery jako specializovaného druhu hudebního divadla, tj. od r. 1594, kdy máme doloženu jak první operu vážnou, tak i komickou. V novější době (první pokusy v 90. letech min. stol.) se dosud kanonizovaný verš v *l.* nahrazuje většinou prózou; často se setkáváme i s případem, kdy se *l.* stává přímo dramatickým text (zpravidla ovšem skladatelem upravený), ve výjimečných případech zhudebněný doslovně;

2. v přeneseném významu textová, syžetová složka i v takových uměleckých strukturách, jako je balet, pantomima a improvizované hry; text není reprodukován přímo účinkujícími umělci, ale nahrazován buďto pohybem (→ balet, → pantomima), nebo vlastní improvizací, spojující pohyb a slovní variace na situaci zafixovanou v libretu (→ improvizované drama);

3. v oblasti výstavnictví textový přehled vystavovaných exponátů, popř. i jako záznam textové legendy doprovázející vystavené exponáty;

4. místo staršího označení *l.* filmové se dnes užívá spíše *filmový* → scénář.

Lit.: K. Kratochvíl, Komédie dell'arte, Praha 1973. J. Mistrík, Dramatický text, Bratislava 1979. V. Vašut, Baletní libreta I, Praha 1983.

rč

■ LICENTIA POETICA

(lat. = básnická volnost), *básnická licence* – tradiční označení těch jevů v uměleckém literárním díle, které na jedné straně odpovídají představě o soudobě normě umělecké slovesnosti a jsou z tohoto hlediska považovány za „dovolené“ v uměleckém díle, zatímco na druhé straně narušují některou z norem obecně závazných pro jazykové projevy neumělecké, ať již norem svou podstatou mimojazykových (např. požadavek věc-

né správnosti sdělení) nebo norem jazykových ve vlastním smyslu (např. pravidla slovosledu, přízvukování slov, morfologické podoby slova aj.). Tento termín je výrazem již dávného povědomí o zvlátnosti uměleckého literárního projevu (zejména básnického) na pozadí jazykových projevů ostatních.

mc

■ LÍČENÍ

1. ve starším pojetí výrazně subjektivní, emocionálně zabarvený básnický popis, uplatňující se v poezii i v próze, zejména lyrizované;

2. v současné stylistice je pojem *l.* nahrazován termínem umělecký → popis.

jh

■ LIDOVÁ HRA

historicky podmíněný divadelní žánr (15.–18. stol.), mluvený i zpívaný, s textem buď psaným, nebo pouze přenášeným ústním podáním, jindy improvizovaným. Autorství *l. b.* bývá neznámé, původně je psali vzdělanci (kněží, učitelé, studenti), teprve později písmáci. V textech *l. b.* se uplatňuje výrazná metaforičnost, počítá se s nejvyšší jednotou „jeviště“ a „hledišť“, chybí většinou scénické poznámky, postupně stoupá také podíl zpěvu a hudby. *L. b.* se inspirovala tematikou a estetikou soudobé tvorby církevního divadla (předehra s alegorickými postavami, forma sporu, přechod od námětů starozákonních k látce novozákonní a k „martyriím“). *L. b.* současně odrážela i světský vliv profesionální divadelní produkce 15.–17. stol. (např. → harlekynád). Pro přejaté látky je typická nová lokalizace a aktualizace (rozrušování původního tradičního schématu má za následek, že např. i evangelijní děj může zůstat pouhým vnějším rámcem). Do *l. b.* pronikají lidové obřady a obyčeje, jejichž tradice byla vytvářena po staletí a jež při svém zrodu měly magický charakter: vynášení smrti, poslední snop (dožínky), přestrojování se za jiné lidské bytosti, zvířata nebo přírodní síly atd.

V českých zemích se žánr *l. b.* rozšířil v 17. a 18. stol. a sehrál zde důležitou kulturní a historickou úlohu. V literatuře románské a německé neměl tak exponované postavení, doba jeho rozkvětu spadá už do 15.–16. stol.; vliv zvláště německých *l. b.* je patrný i v našem prostředí. Jazykem ochotnického lidového divadla pobělohorské doby byla čeština, lidová řeč zemědělského prostředí, nejednou i krajové dialekty. Latina a němčina byly omezeny jen na některé obraty, které neměly přímou sdělovací funkci, sloužily k účelu charakterizačnímu nebo jako komické transformace. Z hlediska tematického se *l. b.* diferencovaly na: hry *vánoční* a *velikonoční*, nava-

zující na středověkou tradici (pastýřské hry, tradice koledí), *l. b. brdinské*, obracející se k látkám starozákonním, k životům křesťanských světců (Esther, Hra o svatě Dorotě), hry se *světskou tematikou* (Salička, Komédie o Anešce, královně sicilíanské) s motivy rytířskými i loupežnickými. V oblasti českého lidového divadla vznikla v polovině 18. stol. lidová hra se zpěvy, žánr, který je dobovou evropskou zvlátností (tzv. „hanácké opery“; událostmi selského povstání 1775 se inspirovala např. Selská rebelie od kantora Antoše).

Lit.: P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. Dějiny českého divadla I, Praha 1968.

kn

■ LIDOVÁ PÍSEŇ

veršovaný žánr → lidové slovesnosti, spojený s jednoduchou melodií a spontánně se udržující díky své nenáročnosti a snadné zapamatovatelnosti mezi lidovými vrstvami. Znaky *l. p.* jsou anonymita, kolektivnost, ústní šíření (vše charakteristické pro lidovou slovesnost vůbec) a především variabilita motivů a typový základ tvorby. *L. p.*, podobně jako každé slovesné folklórní dílo, není zafixována definitivně, ale existuje v lidovém povědomí spíše jako produkční vodítko; některé motivy často bez ohledu na významovou logiku ztrácí a jiné přebírá, což souvisí i s tím, že detaily jsou v *l. p.* značně významově osamostatněné a jako součást tradice volně k dispozici. Odtud i záliba v ustálených obrazech a formulích i relativně omezený rejstřík výrazných citů a typických situací (milostný vztah, boj), implikujících obvykle charakteristickou dialogickou formu.

Stupněm lidovosti bývá od *l. p.* odlišována píseň *zlidovělá*, tj. přijatá lidovým prostředím přes svůj profesionální původ, a píseň *pololidová*, využívající poetiky *l. p.*

L. p. lze rozlišovat podle míry dějovosti na lyrické (ukolébavka), lyrickoepické (balada) a epické (hrdinská píseň), podle tematického okruhu na milostné, duchovní, vojenské, zbrojnické, řemeslnicko-stavovské, pijácké, žertovné, sociálně žalobné, časové, společenské atd., podle funkce v lidovém kolektivu na obřadní (vztahující se buď k určitému kalendářnímu datu, jako koledy, nebo k rodinné události, jako např. písně svatební), taneční, pracovní atd., podle etnografického zřetele na *l. p.* jednotlivých národů, naše *l. p.* pak dále na chodské, hanácké, valašské, slovácké atd. a konečně i podle hledisek muzikologických (např. v Čechách převažuje hudební styl instrumentální, v oblasti východomoravské a slovenské styl vokální).

Prvními sběrateli *l. p.* u nás byli F. L. Čelakovský (Slovanské národní písně a říkadla, 1822 až 1827), K. J. Erben (Prostonárodní české pís-

ně a říkadla, 1862–64) a F. Sušil (Moravské národní písně s nápěvy do textu vázány, 1860). Průkopnickým činitelem byla publikace T. Percyho Reliques of Ancient English Poetry (1765), která podnítila k sbírání *l. p.* po celé Evropě i k úvahám o jejich původu. První německou sbírku *l. p.* vytvořil G. G. Herder (Volkslieder, 1778–89; později Stimmen der Völker in Liedern).

Lit.: P. Bogatyrev, Lidová píseň z funkčního hlediska, in: P. B., Souvislosti tvorby, Praha 1971. K. Horálek, Studie o slovanské lidové poezii, Praha 1962. J. Horák, Naše lidová píseň, Praha 1946. Lidová kultura, in: Československá vlastivěda III, Praha 1968. J. Mukairovský, Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění, in: J. M., Studie z estetiky, Praha 1966. A. Sycbára, Hudba a slovo v lidové písni, Praha 1948. B. Václavek, O lidové písni a slovesnosti, Praha 1963. Týž, Písemnictví a lidová tradice, Praha 1947. V. Marčok, Estetika a poetika ľudovej poézie, Bratislava 1980.

pt

■ LIDOVÁ SLOVESNOST

tvorba vznikající bez písemné fixace mezi venkovskými a částečně i městskými vrstvami obyvatelstva a tradovaná ústním podáním; spolu s lidovou hudbou, tancem, uměním výtvarným, obřady, obyčejí a filozofickými názory lidu součást folklóru, tj. lidové duchovní kultury. *L. s.* souvisí geneticky s předestetickým, praktickým postojem venkovského společenství k světu. Vznikala s užitkovým záměrem magicky působit na předmět (zaříkadla), poradit pregnantně vyjádřenou zkušeností (příслови, pranostiky) či vysvětlit záhadný přírodní úkaz (etiologická pověst).

Na počátku každého lidového slovesného výtvoru stojí individuální tvůrce, autorství v *l. s.* tudíž nelze vysvětlovat tajemnou „duši národa“, jak se dělo v romantizujícím idealistickém pojetí (Herder, Erben). Výtvory se však udržují v povědomí jen tehdy, jestliže lidový umělec tvorbu nesledoval vlastní individualitu, ale rostl se způsobem života a typickými prožitky svého prostředí, tvořil z příběhů a představ kolujících mezi lidem, podřídil se jeho světovému názoru a vžitým stylovým instrukcím (typový základ tvorby). Lidové společenství tak ovlivňuje jednak přirozenou cenzurou, jednak úpravami díla při ústním šíření výrazovou i formální stránku (tzv. kolektivnost *l. s.*). Uvnitř lidového společenství byl zprvu tvůrce znám, jeho jméno proto při ústním tradování nebylo uváděno a obvykle upadlo za čas v zapomenutí (anonymita).

Folklorní dílo se liší od díla literárního svou otevřenou existencí (Bogatyrev). Jeho vznikem začíná proces stálých obměn, dějících se přidává-

ním, ubíráním a přeskupováním detailů. Tato variabilita motivů nebo celých syžetů je bohatě dokumentovaná srovnávací folkloristikou i v měřítku mezinárodním. Varianty jsou projevem těsného spojení folklorních skladeb s časem, místem i účastníky jejich konkretizací.

O prvotní autenticitě ústní slovesnosti není pochyb, v historickém vývoji však „umění lidové a umění „vyšší“, „umělé“ jsou v mnohonásobných vzájemných vztazích“ (Václavek). Tzn., že a) žánry původem umělé vcházejí do lidového repertoáru (např. vliv liturgického zpěvu na lidovou píseň) a naopak b) *l. s.* je přijímána zejména pro svoji udržující a regenerační schopnost literaturou umělou, za národního obozření dokonce programově jako vzor uměleckého mistrovství. Romantická teorie, že *l. s.* je ryzím a ničím neovlivněným projevem tvůrčího génia prostého venkovského lidu, se tedy jeví ve světle vědecké folkloristiky stejně jednostranná jako teorie pokleslých kulturních hodnot, která původnost *l. s.* zcela popírá.

L. s. obsahuje lyrické, epické i dramatické, prozaické i veršované útvary, které lze diferencovat do čtyř žánrových skupin. *Lidová próza* zahrnuje → pohádky, → pověsti, → pověrečné povídky, → humorky a → povídky ze života. Z rámce lidové prózy se vymykají → přísloví, → pranostiky, → pořekadla a → hádanky – drobné slovesné útvary postrádající výpravnost epických žánrů a leckdy směřující i k veršovanému členění. *Lidové písně*, tj. veršované žánry spojené s melodií, např. lidové písně duchovní, společenské, historické, taneční, → koledy, → ukolébavky, lidové → balady atd. Přidružují se i žánry pololidového charakteru, jako písně → kramářské, → kuplety, šlágry nebo → songy. → *Lidové hry*, tj. hry obřadní, obchůzkové, dětské, selské, loutkové atd. *Dětský folklór*, tj. → říkadla, rozpočítadla, dětské hry a obřady nebo obyčej, které ztratily svou původní funkci v životě dospělých a udržují se jen v dětském prostředí.

Lit.: V. J. Gusev, Estetika folklóru, Praha 1978. A. H. Krappe, The Science of Folklore, London 1962. V. Marčok, O ľudovej próze, Bratislava 1978. B. Václavek, Lidová slovesnost v českém vývoji literárním, Praha 1940.

pt

■ LIDOVÉ ČTENÍ

literatura zábavná, výchovná i naučná, psaná převážně prózou, zaměřená na nejširší lidové vrstvy. Termín „knížky lidového čtení“ do naší odborné literatury převedl J. Máchal z německého „Volksbuch“, kde tento pojem – podobně jako u nás – funguje ve dvojnásobném významu: buď užším jakožto lidové zábavné knížky, nebo širším jakožto

veškerá knižní produkce určená měšťskému i venkovskému lidu: zábavná četba, výpravné skladby, cestopisy, kalendáře, pranostiky, prorocství, snáře, astrologie, hospodářské knížky, zdravotnické návody, naučné spisky atd.

L. č. si podobně jako středověká literatura nezakládá na původnosti a mělo obecnou nadnárodní platnost; tematicky navazuje na rytířskou epiku, francouzské prozaické látky, italskou renesanční novelu i tradici → facetii, oživuje náměty prozaických kazatelských → exempel, v neposlední řadě se zde postupně uplatňuje i lidová ústní tradice. Mezi charakteristické prostředky *l. č.* patří bohatý dobrodružný děj, rychlý sled různorodých, řetězově neřazených epizod, smírný konec, v němž dobro vítězí nad zlem, úsilí po jednoduchosti vyjádření, záliba v přímé řeči (zastupuje zároveň charakteristiku postav); chybí vnitřní vývoj hrdinů (proto mohou nést své → epiteton constans: věrná Griselda, zlá Bryzelda, ubohá Genovcfa). V rozvíjení děje hraje stěžejní úlohu náhoda, popř. prvek pohádkový (motivace z charakterů je ještě neznámá), autor se ke čtenáři nebo k hrdinovi s oblibou obrací v přímých invokacích. Dobrodružný charakter *l. č.* má protíváhu v zaměření didaktickém.

V českém prostředí byly známé např. povídky o Griseldě, Finetě, Meluzině (francouzské náměty), o Enšpiglovi (německá tradice; její českou obdobu lze najít v „historiích“ o Palečkovi), o Fortunatovi, ale též úpravy Shakespeara (Macbeth, Kupec benátský) atd. Zatímco v Německu *l. č.* zdomácnělo na přelomu 15.–16. stol. a ve Francii ještě dříve, v českých zemích se prosazuje vlivem historického kontextu později. O „knížkách lidového čtení“ jako literatuře pro lid lze mluvit od druhé poloviny 17. stol. (v Německu o celé století dříve), postupně je vytlačuje až obrozenecká próza 19. stol. V českém kontextu měly nesmírný význam, vytvářely kontinuitu česky psané literatury v období, kdy byl její vývoj násilně přetržen.

Lit.: *J. Kolár*, Česká zábavná próza 16. stol. a tzv. knížky lidového čtení, Praha 1960. *B. Václavěk*, Historie utěšené a kratochvilné, Praha 1941.

kn

■ LIDOVOST

estetické kategorie, jeden z nejdůležitějších pojmů marxisticko-leninské estetiky. Vychází z pojetí lidu jako rozhodujícího dějinného činitele a tvůrce veškerých materiálních i duchovních hodnot a zahrnuje umělecké ztvárnění nejzávažnějších pokrokových tendencí společenského vývoje, angažované v zájmu lidu, které v umělecké struktuře díla vychází z výrazových prostředků lidového jazyka a přetváří je do kvalitativně vyšší podoby.

Termín *l.* byl poprvé použit v období francouzského osvícenství (J. J. Rousseau považoval za jediné „nezkažené“ skutečné umění lidovou tvořivost a odmítal všechny ostatní formy umění). Romantismus navázal na pojetí lidu jakožto subjektu estetických hodnot, zároveň však rozvíjel a umělecky přetvářel tematiku i formu lidové tvořivosti v souladu se svými cíli (např. ohlasová poezie). V pojetí ruských revolučních demokratů (Bělinskij) znamená *l.* vyšší stupeň lidové slovesnosti, souvisí se zobrazením životních zájmů lidových mas.

V marxistické estetice je pojem *l.* syntézou došavadního vývoje a přitom novou kvalitou. *L.* je těsně spjata se → stranickostí; v současné době se uplatňuje především v literatuře socialistické společnosti, v socialistickém realismu. Tematicky není *l.* omezena jen na život lidu, ale může se týkat kterékoli oblasti skutečnosti: zahrnuje jako celek jak otázky celospolečenské, tak problematiku vnitřního vývoje člověka. Nezbytným předpokladem *l.* je pravdivost. Po formální stránce představuje *l.* srozumitelnost, spojenou s vysokou náročností na umělecké mistrovství v kompoziční, stylistické i jazykové složce díla. Pojem uměleckosti je však širší než pojem *l.* (všechna lidová díla jsou umělecká, avšak ne všechna umělecká díla jsou lidová), proto nelze umělecká díla mechanicky dělit na „lidová“ a „nelidová“ čili protilidová. *L.* neznamená vždy masovost: některá díla mají zatím omezený okruh čtenářů (zejména lyrika). V žádném případě nelze *l.* ztotožňovat s primitivismem a snižováním uměleckých nároků. V širším kontextu předpokládá *l.* i novou úlohu vnímatele – zvýšení kulturní úrovně lidových mas, aby jim byla zpřístupněna největší umělecká díla, a zároveň jejich výchovu a vnímání děl náročnějších (např. V. Vančury). K tomu přistupuje i péče o talenty z řad pracujících.

Lit.: *J. Barabáš*, O narodnosti, Moskva 1970. *N. Gej*, Narodnost i partijnost, Moskva 1964. *Iskusstvo i narod*, Moskva 1966. *A. Mettenko*, Krovnoje, zavojevannoje, Moskva 1971. *Z. Nejedlý*, Za kulturu lidovou a národní, Praha 1953. *A. I. Ovičarenko*, Socialističeskaja literatura v sovremennych sporach, Moskva 1972. *L. Štoll*, Umění a ideologický boj, Praha 1972.

hř

■ LIMERICK

(čti limrik, podle názvu irského města z refrénu „Will you come to Limerick?“) – anglický veršový útvar irského původu, humorného až groteskního ladění a neměnného rýmového schématu aabba. Jeho počátky lze hledat v ústním podání kolem r. 1820. Nepočtené pětiveršové sloky *l.* byly obvykle anapestické. Původně se první verš shodoval s posledním, později docházelo k jistým

variací. Za námět si *l.* nejčastěji vybírá humorně dobrodružství nebo komickou situaci zakončenou pointou. Standardní bylo také do značné míry rámcování úvodním veršem s místním úda- jem. Často je *l.* útvarem slovních hříček a tradi- ce anglického jazykového → nonsensu. Literární podobu dali *l.* Swinburne, Rossetti, Ruskin, Kip- ling aj., u nás se začíná uplatňovat v satirické poezii (K. Bradáč).

pb

■ LINGVISTIKA

(z lat. lingua = jazyk), též *jazykověda* – věda o jazycích, zejména přirozených, zkoumající jejich stavbu, fungování a vývoj a porovnávající různé jazyky podle jejich genetických a typologických souvislostí. *L.* studuje jednak vztahy uvnitř jazy- kového systému (tzv. *mikrolingvistika*), a to buď z hlediska časové posloupnosti (*l. diachronní*), nebo z hlediska stavu v určitém historickém mo- mentu (*l. synchronní*), jednak se zabývá vztahy jazyka k činitelům mimojazykovým, např. sociál- ním, etnickým nebo psychologickým (tzv. *makro- lingvistika*).

Příbuznost *l.* a literární vědy je dána už spo- lečným původem obou disciplín, které byly od antiky až do první pol. 19. stol. rovnocennými součástmi → filologie. Oba obory se setkávají v → textologii a zvláště ve → stylistice. Po- jmový aparát *l.* (lexikologický, fonetický, morfo- logický, syntaktický) umožňuje analýzu jazyka a stylu literárního díla, řešení otázek → versologie, ale objevují se i snahy aplikovat ho na plán kompoziční a tematický. *L.* byla zapojena do vý- zkumu literárního díla zejména ruským formalis- mem a českým strukturalismem. Kontakt *l.* a li- terární vědy je podmíněn i tím, že nejobecnější problémy jazyka, kladené filozofií jazyka a sé- mantikou (např. vztahy jazyka ke skutečnosti, úloha jazyka v procesu poznání, typy a funkce jazykových znaků), do značné míry s problemati- kou literárněteoretickou korespondují, v rovině jazykové mají ovšem zjevnější a verifikovanější podobu. Pro část současného literárněvědného bá- dání je příznačná snaha učinit *l.* východiskem k exaktní analýze literárních děl a vyrovnat li- terární vědu s novými poznatky lingvistiky. Na li- terární teorii orientují svůj zájem autoři, kteří zasáhli např. do matematické *l.* Vznikají pokusy o algebraický model dramatu (S. Marcus), o ge- nerativní poetiku atd. Kompetence a postavení *l.* v literární teorii však zůstává předmětem dis- kusí.

Lit.: K. *Adjukiewicz*, Język i poznanie I-II, Warszawa 1960–65. H. *Arens*, Sprachwissen- schaft, Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart, Freiburg–München 1955. K. *Büchler*, Sprachtheorie, Jena 1934. L.

Hjelmslev, Jazyk, Praha 1972. K. *Horálek*, Filo- zofie jazyka, Praha 1967 (s bibliografií). A. *Marty*, Untersuchungen zur Grundlegung der allge- meinen Grammatik und Sprachphilosophie I, Hal- le 1908. V. V. *Martynov*, Kibernetika, smiotika, lingvistika, Minsk 1966. V. *Mathesius*, Čeština a obecný jazykozpyt, Praha 1947. A. *Meillet*, Linguistique historique et linguistique générale I–II, Paris 1926–36. Cb. *Morris*, Signs, Language and Behavior, New York 1946. J. *Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. Obšcej- je jazykoznanije I–III, Moskva 1970–73. Problémy marxistické jazykovědy, Praha 1962. E. *Sapir*, Language, New York 1949. F. *de Saussure*, Cours de linguistique générale, Paris 1922. P. *Sgall a kol.*, Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. A. *Schaff*, Język i poznanie, Warszawa 1964. S. K. *Saumjan*, Strukturnaja lingvistika, Moskva 1965. V. N. *Vološinov*, Marksizm i filo- zofija jazyka, Leningrad 1928. B. L. *Wborf*, Lan- guage, Thought and Reality, New York 1956. V. A. *Zvegincev*, Očerki po obščemu jazykozna- niju, Moskva 1962.

pt

LINGVOSTYLISTIKA viz STYLISTIKA JAZYKOVĚDNA

■ LIPOGRAM

(z řec. leipein = vynechat, gramma = písmeno) – literární dílo, při jehož tvorbě autor záměrně neuzil jednoho nebo více symbolů abecedy. První *l.* vytvořil řecký básník Lasos v 6. stol. př. n. l., později např. Španěl Lope de Vega (1562–1635) napsal pět novel, ve kterých postupně neuzil sa- mohlásky A, E, I, O, U. Nejznámějším *l.* je anglický román Gadsby od E. W. Wrighta (1939), kde na 267 stranách textu nevysskytuje se ani jednou písmeno E. *L.* patří mezi jazykové hří- ky, jeho obtížnost je tím větší, čím častější pí- smeno se eliminuje.

Lit.: R. *Queneau*, Bâtons, chiffres et lettres, Paris 1965.

vš

LIST viz DOPIS

■ LITANIE

(z řec. litancia = prosba) – 1. prosebná píseň ustálené dvojdílné stavby, skládající se z apostro- fického oslovení (vzývání) a vlastní prosby. Je typická zdlouhavými výčty a opakováním. Struk- turou i původním historickým smyslem je *l.* ob- dobou pohanských zaříkad. První zmínky o *l.* nalézáme už ve 4. stol. u Eusebia a Chrysostoma. Orleánská synoda v r. 511 zavádí *l.* do liturgie, v r. 590 Řehoř I. pohnut hladomorem ustanovuje *l. septiformis* (těž *l. velká*), která se zpívala

v procesí na sv. Marka. Naproti tomu *l. malá*, odlišná kratšími výčty, byla uváděna v dny křížové. Záhy podstoupila *l.* dialogizaci: kněz pro-máší osloven (nejčastěji Boha, P. Marie, andělů a všech svatých) a lid vyslovuje vlastní prosbu (ora pro nobis = oroduj za nás; te rogamus audi nos = prosíme, vyslyš nás; miserere nos = smiluj se nad námi, aj.). Souběžně byla *l.* využívána i v světské literární funkci. Formy *l.* užil Hrabanus Maurus (9. stol.) v latinských dvojverších, Notker Balbulus aj. Ve 12. stol. se ustaluje v Německu specifickým rytmickým členěním tzv. *jin-dříšská l.* a ve 14. stol. vznikají lidové litanické zpěvy;

2. pro svou citovou emfází se *l.* objevuje v různých variacích také jako specifický žánrový prostředek poezie novodobé a moderní (u nás F. Halas a V. Nezval).

pb

LITERÁRNÍ DRUHY viz DRUHY LITERÁRNÍ

LITERÁRNÍ KRITIKA viz KRITIKA LITERÁRNÍ

LITERÁRNÍ MANIFEST viz MANIFEST LITERÁRNÍ

■ LITERÁRNÍ PROCES

(z lat. *processus* = pokrok, postup) – soubor všech dialekticky spjatých vývojových proměn v literatuře, uskutečňovaných za historicky konkrétní situace, spolupůsobnosti autorů (literárních škol, generací) a literárního publika (kritiky). *L. p.* byl vykládán většinou dvojím jednostranným způsobem. Jednak jako důsledek vnějších vlivů (prostředí, rasa), anebo v důsledku vnitřních (imanentních) zákonitostí, přijímajících „cizorodé“ zásahy pouze, jsou-li právě v souladu s potřebami literární struktury, nikoli ovšem jako hybné podněty.

Marxistická teorie prokazuje, že *l. p.* je primárně podněcován a naplňován smyslem ze společenských poměrů, z forem vlastnictví a společenské praxe, na níž se podílí svou vlastní činností, starostmi a projekty každý jednotlivec. Literatura přitom společenské dění nezobrazuje pasívně, ale vyrovnává se s ním za neustálého napětí, neseného relativně samostatnou řadou literárních výtvorů, tradic, formální situace a specifických vývojových potřeb. I možnosti a formy literární činnosti jako povolání mají základ v sociálních podmínkách doby, v třídní příslušnosti autora a mění se s vývojem těchto materiálních faktorů. K dialektickému rozporu a) mezi literárními oblastmi a mimoliterárními skutečnostmi, který je pro *l. p.* základním zdrojem vývojových podnětů, se přidružují b) rozpory uvnitř literatury samotné, ať už mezi jednotlivými obdobími (romantismus – realismus), uvnitř období (Hálek –

Neruda), mezi žánry, nebo rozpory provázající každý tvůrčí umělecký akt (materiál – využití materiálu v díle, soudobé literární normy – tvůrčí osobnost) atd. Změny obsažené v řadě časově poslupekých literárních děl signalizují vždy jisté vývojové tendence a směry. Jejich zpětným určením se zabývá literární historie, rozpoznáním v situaci vzniku pak literární kritika. Podle stupně ztělesnění a rozvinutí určité vývojové tendence lze určit vývojovou hodnotu díla v *l. p.* Literární dílo tvoří v *l. p.* základní jednotku. Vyšším celkem je soubor děl jednoho autora, dále literární období a národní literatura. Pokud literární díla (látky, směry) mají význam pro více národních literatur, spadá tato nejobecnější vrstva *l. p.* do tzv. světové literatury, jež je předmětem komparatistického studia.

Lit.: M. Bakoš, *Literární historie a historická poetika*, Bratislava 1973. J. Mukařovský, *Dialektické rozpory v moderním umění*, in: J. M., *Studie z estetiky*, Praha 1966. *Proces historický v literatuře i sztuce*, Warszawa 1967.

pt

■ LITERÁRNÍ RODY

– ve starším úzu označení pro → druhy literární.

■ LITERÁRNÍ VĚDA

samostatná humanitní disciplína, zabývající se uměleckou literaturou, a to jak z hlediska synchronního, tak i diachronního, ze stanoviska interního i externího; vyvinula se z tradiční → filologie. Termín se poprvé objevuje v německé verzi (*Literaturwissenschaft*) u Th. Mundta (1842) a K. Rosenkranze (1848), což souvisí s všeobecnou diferenciací věd v minulém století. Jako obor zabývající se jazykovými projevy s převládající estetickou funkcí je *l. v.* v podfizeném vztahu k estetice a obecné teorii umění; pro jazykový materiál literárního díla je spřízněna s → lingvistikou a → sémiotikou. K příbuzným disciplinám patří dále filozofie, historie, psychologie, sociologie, antropologie; k oborům plnicím *l. v.* pomocnou funkci, náleží → bibliografie, paleografie, historiografie (dějepisectví) a textová kritika (→ textologie). *L. v.* má tři základní součásti: literární historii, teorii a kritiku.

Zkoumáním podstaty a specifičnosti literatury, obecnými zákonitostmi literárního procesu, složením literárních děl, evidencí literárních technik, typologií, interpretací, literárními druhy a žánry se zabývá → teorie literatury, často ztotožňovaná s → poetikou (Tomaševskij, Staiger); k ní se přidružují dále: a) → geneologie jako nauka o literárních druzích a žánrech, b) → versologie jako

nauka o verši, jeho typech a vlastnostech, c) literární → stylistika, zkoumající zvláštnosti, jež vyplývají z jazykového utváření literárních děl. Od teorie literatury, jejímž předmětem je literatura sama, je nutno rozlišovat literárněvědnou metodologii, jejímž předmětem je literární věda.

Rekonstrukcí a problematikou literárního vývoje od dob nejstarších až po současnost se zabývají → *dějiny literatury*; historický zřetel (však převládá i u → srovnávací literární vědy (komparistiky), zkoumající nadnárodní procesy literární, např. vývojové zákonitosti společné různým literaturám, přejímání motivů, témat a vůbec nadnárodní literární kontakty, a u textové kritiky (→ *textologie*), určující kanonický text, autorství a porovnávající různé varianty; přechází v pomocnou disciplínu, pokud se zaměřuje především jen na přípravu díla k tisku. Na přechodu k pomocným disciplínám *l. v.* stojí rovněž literární → biografie, studující životopis a osobnost autora.

Třetí hlavní součást *l. v.* tvoří v marxistickém pojetí *literární* → *kritika*. Analyzuje literární díla se znalostmi literární teorie a historie, při hodnocení jejich ideově uměleckého přínosu uplatňuje však navíc aktuální společenská a estetická hlediska, čímž se stává regulativním společenským faktorem. Obrací se zároveň k umělci i k vnímáтелям. V západních pojetích kolísá literární kritika mezi zájmy praktickými (informativními) a ryze esejistickými, takže mnohdy z literární vědy vyočtuje.

Komplikovanost vztahu mezi dílčími disciplínami *l. v.* je dána jejich spolupodmíněností. Literární teorie se nemůže omezovat na statické, nadhistorické koncepte, přilhlží k literárnímu pohybu, jemuž podléhají i jednotlivá literární díla, a k zákonitým vnějším souvislostem. Teorie tudíž předpokládá literární historii, je jejím mezním případem. Na druhé straně literární historie nejen uplatňuje, ale také ověřuje a modifikuje literární teorii.

Literárněvědné směry: Nejstarším směrem, vzniklým v antickém Řecku, je filologie; orientuje zájem na jazyk, styl a historické realie, umožňuje porozumění textu. Až do konce 18. stol. uplatňovala spolu s normativními poetikami rozhodující vliv. Romantismus přinesl estetiku emocí (A. Shaftesbury, Shelling) a hegelovský idealismus, pojmající literární dílo jako realizaci absolutní ideje v čase a uvádějící tak do *l. v.* ideu historismu. Reakcí na spekulativní filozofické systémy byl v polovině 19. stol. jednak materialismus ruských revolučních demokratů (V. G. Bělsinskij, N. G. Černyševskij), přípravná etapa marxistické literární vědy, jednak → pozitivismus (H. Taine) se zájmem o vnější determinanty. Darwinskou teorii přenesl ke konci 19. stol. do *l. v.* biologismus (F. Brunetiére). Opozicí proti jednostrannosti pozitivismu byl zvláště německý

novoidealismus (W. Dilthey), zdůrazňující metodologický rozdíl zkoumání přírodovědného a duchovědného (humanitního) a příbuzný s Croceovskou výrazovou estetikou (B. Croce, V. Vossler), dále psychologismus (E. Elster, R. Müller-Freienfels), kritický impresionismus (A. France, J. Lemaitre, R. Hamann) a německá teorie výtěnění (Th. Lipps, J. Volkelt). Prodloužením pozitivismu se naopak jeví být směr komparatistický (H. M. Posner v anglické, F. Baldensperger a P. van Tieghem ve francouzské *l. v.*) a geografismus (J. Nadler). Proti psychologismu i pozitivismu vystoupila na počátku 20. stol. fenomenologie (polský teoretik R. Ingarden), ruská formální škola (V. Šklovskij, B. Tomaševskij; → formální metoda) a v závislosti na obou i český strukturalismus (J. Mukařovský). Z Bergsonova vitalismu vyšla tzv. tvůrčí kritika (P. Audiat, A. Thibaudet), z Kantovy estetiky formalismus a esteticismus (M. Dessoir, O. Walzel), z Freudovy → psychoanalýzy A. Adler a → archetypální kritika (C. G. Jung). K existencialistickému východisku se přikláněli v Německu L. F. Claus, Fr. Dehn, J. Petersen, R. Petsch, H. Pongs, ve Francii G. Poulet, M. Blanchot. Existencialistická inspirace stojí i u vzniku německo-švýcarské školy umění interpretace (E. Staiger, K. May, J. Pfeifer, W. Kayser a částečně E. Auerbach). Metody sémantiky uplatnila průkopnický angloamerická nová kritika (I. A. Richards; → *new criticism*); chicagská škola (R. S. Crane, E. Olson) navazuje na Aristotelovu Poetiku.

Lit.: *Aristotelés*, Poetika, Praha 1964. *F. M. Golovenčenko*, Vvedeníje v literaturovedeníje, Moskva 1964. *R. Ingarden*, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. *W. Kayser*, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954. *H. Markiewicz*, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. *J. Mukařovský*, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. *Týž*, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. *Týž*, Studie z estetiky, Praha 1966. *J. Petersen*, Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft, Berlin 1939. *I. A. Richards*, Principles of Literary Criticism, London 1955. *S. Skwarczyńska*, Wstęp do nauki o literaturze I–III, Warszawa 1954–64. *L. J. Timofějev*, Základy teorie literatury, Praha 1965. *B. Tomaševskij*, Teorie literatury, Praha 1970. *M. Webrli*, Základy modernej teorie literatury, Bratislava 1965 (s bibliografií). *R. Wellek*, *A. Warren*, Theory of Literature, New York 1963 (s bibliografií).

pt

LITERÁRNÍ VĚDA SROVNAVACÍ viz SROVNAVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

■ LITERÁRNÍ ŽIVOT

souhrané označení pro živou část literatury, proces tvorby, ohlas i všecko dění, které provází vznik, rozvoj a působení literatury určitého období. Je to pojem zároveň užší i širší než pojem literatura; užší v tom smyslu, že v něm není zahrnuta literatura nečtená, díla, která se už vytratila z obecného povědomí, známá už jen historikům, i knihy a drobnější práce, které nejsou s to zaujmout čtenáře; na druhé straně k *l. ž.* patří nejen sama literatura, ale i úsilí o ni, činnost autorských, vydavatelských, čtenářských i smíšených skupin, spolků, sdružení a jiných organizací a institucí, literární výchova na školách, existence a práce literárněvědných ústavů, podíl literatury a spisovatelů na soudobém kulturním a společenském životě i ohlas tvorby. Zatímco součástí literatury se stává např. korespondence mezi autory navzájem i autorů s nakladateli, se čtenáři atd. až po případné publikaci, součástí *l. ž.* je už předtím. Vztahy, styky, přátelství i rozchody spisovatelů vstupují do literatury přímo jen tehdy, když jsou slovesně ztvárněny v románech (například klíčových) nebo memoárech, jinak působí na literaturu a projevují se v ní jen nepřímo; *l. ž.* však spolutvoří i bez literárního zpracování. Intenzivní *l. ž.* napomáhá tvorbě, utváří vhodné prostředí pro její rozvoj i působení; nízká úroveň *l. ž.* naopak brzdí rozmach i ohlas tvorby. Pro vzestupná období literárního vývoje je příznačný cílý *l. ž.*, nemyslitelný bez iniciativních tvůrčích osobností a mobilizujícího, sdružujícího i povzbuzujícího tvůrčího programu.

Lit.: *M. Blabynka*, Nadřazený pojem: literární život, in: Literární měsíčník 8/1983. *Š. Vlašín*, Literární život v meziválečném Brně, in: Dějiny města Brna, sv. 2, Brno 1973.

mb

■ LITERATURA

(z lat. *littera* = písmeno, *litterae* = písemné záznamy), též *písemnictví* – v širokém smyslu soubor veškerých písemem zaznamenaných jazykových projevů určitého národa, epochy nebo celého lidstva, zahrnující nejruznější obory lidské aktivity (vědu, techniku, umění, náboženství, politiku, právo). Základním a nejdiferencovanějším vyjadřovacím prostředkem *l.* jsou spisovné jazyky ve všech svých slohových vrstvách, zpočátku ne vždy jazyky národní, nýbrž kulturně a politicky nejvlivnější (např. latina).

L. se rozlišuje podle řady hledisek; podle oboru a tematiky (tékařská, pedagogická), podle národnostního původu (česká, německá, čínská; slovenská, germánská, orientální), podle doby vzniku (starověká, soudobá) atd. Podstatně rozlišení však umožňuje funkční hledisko: a) *l.* zaměřená pře-

devším na poznání, prosté sdělení, popularizaci, informaci, dokumentaci, označovaná globálně jako *l. věcná*; b) *l.* zaměřená především na estetický účinek, zvaná *l. umělecká* neboli krásná, z praktických důvodů však obvykle jen „literatura“. Součástí *l.* v tomto užším smyslu jsou všechny jazykové projevy s převládající estetickou funkcí, tedy i díla → lidové slovesnosti, šířená původně nikoli písmem, ale ústním podáním. Přitom mezi uměleckými a mimouměleckými jazykovými projevy není nehybná hranice, neboť rozhraní nemá tematickou povahu (→ literatura umělecká).

pt

■ LITERATURA FAKTU

literární zpracování dokumentárních materiálů vědeckých, faktů a událostí historických i současných; jako specifický žánr stojí na rozhraní mezi uměleckou literaturou a literaturou věcnou (→ literatura). Struktura *l. f.* je dána technikou organizace dokumentárních materiálů, způsobem podání faktů, který zdůrazňuje jejich vnitřní dramatictost a zajímavost, bez využití základních konstruktivních prvků příznačných pro literaturu beletristickou (fabule, fikce atd.).

Vznik *l. f.* je kladen do bezprostřední souvislosti s tzv. krizí románu, která vyvolávala od počátku 20. stol. rozsáhlé diskuse o oprávněnosti románové tvorby. Poprvé se s pojmem *l. f.* operuje v Rusku ve 20. letech v kruhu → Lefu a formalistů, tehdejší pojetí není však zcela totožné s dnešním. *L. f.* byla v ruském prostředí vyhraněnou koncepcí moderní prózy: proti románu a beletrii vůbec se stavěl report, dokument, mluva událostí, ověřených netylizovaných faktů, konečně i literatura obecněji dokumentaristická – deníky, memoáry, vzpomínky. Koncepce tohoto nově proponovaného směru, jehož teoretiky byli představitelé ruské avantgardy 20. let (Tretjakov, Šklovskij, Brik aj.), byla esteticky motivována; šlo o proměnu estetické normy v chápání estetická na krásna zcela v souladu s dobovým vývojem umění (např. v architektuře s odvratem od ornamentu k funkcionalismu a konstruktivismu). Holá fakta, holý dokumentarismus byl zdůrazňován jako účinnější a čistší než románové beletrizování, typizování (analogie ve filmu u Ejzenštejna, „kinoglaz“ Dzigy Věrtova). Požadavek věrnosti faktu, dokumentárnosti, pojatý z hlediska slovesného umění jako estetický program prózy, si s sebou nesly i nové literární prozaické metody: uvolnění a rozbití syžetové stavby a její nahrazení volnou kompozicí, hlavně montáží, a zejména pak zesílení pozornosti ke slovu a slovesnému pojmenování vůbec. Teorie *l. f.* zasáhla do vývoje evropské prózy a ovlivnila její vývoj. Předjímalá i jevy příznačné pro uměleckou literaturu po druhé světové válce, která opět deklarovala, že život, sám,

fakta sama o sobě jsou v daných historických dějích silnější a působivější než románové fikce a vymyšlené příběhy (např. N. Sarrautová).

V současném významu *l. f.* zahrnuje širokou škálu nefikčních, nefabulované literatury: biografické (A. Maurois, S. Zweig, L. Grossman, u nás F. Gel aj.), cestopisné, deníkové, memoárové a jiné.

Lit.: R. Grebeníčková, Literatura faktu, in: Čs. rusistika 6, 1958. V. Čboma, Od futurizmu k literatúre faktu, Bratislava 1972. Literatura faktu, Moskva 1929. J. Mistrik, Žánre vecnej literatúry, Bratislava 1975. V. Percov, Sergej Trefjakov, in: S. T., Den Ši-Chua . . ., Moskva 1962. tb

■ LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

(zkráceně *dětská literatura* – *d. l.*) – integrální součást umělecké literatury, určená specifickou modifikací svých funkcí tak, aby byla esteticky, didakticky a eticky aktuální pro čtenáře v rozpětí od tří do patnácti let. Mnohostranným a podle věku diferencovaným posláním *d. l.* je zejména probouzet aktivní vztah k jazyku jakožto základnímu prostředku zespolenštění (utvrdit výslovnost hlásek, probudit vědomí rytmické organizace pohybu a vůbec vztahové organizace skutečnosti, přispět k osvojení významu slov i jejich významové mnohotvárnosti), podněcovat dětskou spontaneitu a fantazii, vyvolávat podněty k poznávání nových realii a nenásilně vytvářet kritéria mravního a estetického hodnocení.

D. l. je diferencována pro tři hlavní věkové stupně – pro věk předškolní (3–6 let), mladší školní věk (6–11 let) a pro starší školní věk (11–15 let). Každý stupeň má svou charakteristickou žánrovou skladbu: předškolnímu věku jsou přiměřená leporela, omalovánky, jednoduché příběhy ze života, povídky se zvířecím hrdinou, říkadla a hádanky, v oboru divadla loutková hra; mladšímu školnímu věku jsou nejbližší pohádky, rytmické verše s účinnou pointou, krátké povídky ze života dětí, pověsti a posléze povídky z přírody, historie i ze současnosti; starší školní věk se orientuje na literaturu dobrodružnou, na četbu s divíci hrdinkou a na naučnou beletrii. Jako žánr dominuje v prvním věkovém stupni říkadlo, v druhém pohádka a ve třetím dobrodružná literatura.

Vývoj *d. l.* na jedné straně zřetelně odráží dobové poměry – třídní vztahy, politické a státní zájmy, náboženské představy, skutečné postavení dítěte ve společnosti i představy o povaze jeho osobnosti. Rozhodující vývojové impulsy pak přicházejí s emancipací dětské bytosti, tzn. s uznáním dětské svébytnosti, s překonáním jednostranného intelektualismu a pedagogického utilitarismu v přístupu k dítěti. Na druhé straně vývoj *d. l.*

těsně souvisí s vývojovými tendencemi literatury pro dospělé.

Od antiky je tak součástí *d. l.* bajka, jejíž výchovný význam zůstal středem pozornosti po celý středověk i později (La Fontaine). Renesanční snahy reprezentují didaktická díla J. A. Komenického (Orbis pictus) – nikoli však jako součást vlastní umělecké literatury v dnešním smyslu. Romantismus vyzdvihl folklórní zdroj; součástí *d. l.* se stala lidová píseň, říkadlo, pověst a zejména pohádka, ať v podobě lidové (bratři Grimmové, B. Němcová, K. J. Erben) nebo umělé (H. Ch. Andersen), rozehrávajíc později i novelistické a románové postupy (O. Wilde, A. Saint-Exupéry; u nás J. Karafiát, O. Sekora, bratři Čapkové, V. Čtvertek), a historická tematika. Epocha průmyslových revolucí objevuje dětskému čtenáři literaturu dobrodružnou (D. Defoe, K. May, L. Stevenson) a literaturu fantastickou (J. Verne). S realismem vstupují do *d. l.* realistická povídka a román s dětským hrdinou (M. Twain) a vzrůstá význam uměleckonaučné literatury, nežádka využívající fantastických či dobrodružných postupů (S. Lagerlöfová, E. Štorch).

Socialistická literatura 20. stol. zobrazuje dítě v čínorodém vztahu k světu a v družném vztahu k lidem (A. Gajdar, V. Katajev; M. Majerová, J. V. Pleva, B. Říha, v české poezii F. Hrubín a J. Kainar). Důležitou roli v *d. l.* mají i díla určená původně dospělým čtenářům, která se stala pro svoji lidovost a klasickou prostotu trvalou součástí dětské četby (Cervantesův Don Quijote, Swiftovy Gulliverovy cesty, Babička B. Němcové, Erbenova Kytice, Polevého Příběh opravdového člověka aj.). Tato díla nazýváme *neintencionální literaturou pro mládež*.

Lit.: K. Čukovskij, Od dvou do pěti, Praha 1960. O. Čbaloupka-V. Nežkusil, Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I–III, Praha 1973 až 1979. O. Čbaloupka-J. Voráček, Kontury české literatury pro děti a mládež, Praha 1979. J. Kabele, V. Smetáček, V. Voznička, Morfologie dětské knihy, Praha 1981. V. Nežkusil, Spor o specifičnost dětské literatury, Praha 1971. V. Stejskal, Moderní česká literatura pro děti, Praha 1962. J. Voráček, Česká literatura pro mládež, Praha 1971 (s bibliografií). Týž, Historické a teoretické koncepce české literatury pro mládež, Praha 1982. O. Čbaloupka, Rozvoj dětského čtenářství, Praha 1982.

pt

■ LITERATURA UMĚLECKÁ

(původně v antice *poiesis*, tj. poezie, za renesance *litterae humaniores*, ve francouzském kontextu a speciálně pro krásnou prózu se ujal termín *belles lettres*, tj. beletrie; od druhé pol. 18. stol. obecně literatura, posléze krásná nebo umělecká)

– druh umění, jehož materiálem je → jazyk. Při vymezování specifčnosti *l. u.* oproti ostatním slovesným útvarům → literatury věcné (praktické a odborné) se uplatňuje zpravidla kritérium a) obsahové, b) sémantické, c) estetické, popřípadě jejich kombinace.

Ústřední význam má kritérium obsahové, vycházející z antické estetiky Aristotelovy, dále z Hegela, Bělinského a z rozpracované marxistické estetiky. *L. u.* je formou společenského poznání, tvůrčím odrazem skutečnosti vyjádřeným specifickými jazykovými prostředky. Odraz skutečnosti se přitom v *l. u.* neděje v logických abstrakcích, nýbrž v konkrétních uměleckých obrazech, zachycujících jak podstatu, tak i vnější, smyslovou stránku předmětů a jevů skutečnosti. *L. u.* tak poskytuje diferencovaný a mnohotvarý obraz nejrůznějších stránek společenského života, zvláště společenského boje, rozvoje ideologií, mravů, charakterů, vnitřního života člověka i jeho vztahů k přírodě. Hodnota uměleckého obrazu se přitom projevuje zejména typičností (→ typizace), tj. schopností reprezentovat prostřednictvím jednotlivých smyslově konkrétních prvků všeobecnější a zákonitější skutečnosti, a rovněž aktivní účastí tvůrčí osobnosti, která je zárukou ideové umělecké vyhraněnosti díla.

Sémantická specifčnost *l. u.* bývá shledávána především v sémantické potencialitě a autonomii. Např. J. Mukařovský prokázal, že literární dílo neoznačuje pouze jistý vymezený speciální úsek skutečnosti (jako dokument), nýbrž míří na celkový kontext společenských jevů, vždy poukazuje k skutečnosti jako celku a navozuje jednotící postoj k ní. Teorie o sémantické autonomii *l. u.* zpravidla trpí jednostranností, vyplývající z nepochopení významu leninské teorie odrazu pro výklad literatury a jejích zákonitostí. Tak např. představitel cambridžské školy I. A. Richards, vycházející z lyriky jako normy literární tvořivosti, zdůraznil, že literatura nepřináší informace o objektivní skutečnosti, nýbrž o prožitcích autorského subjektu, a že jazyk literatury je emotivní či expresivní. (Paralelou jsou názory symbolistů, v Itálii Croceovy a ve Španělsku Huidobrovovy, ztotožňující slovesné umění pouze s nezávíslym kreativním aktem; termín „literatura“ zužují na hanlivé označení konvenčních výtvorů „poplatných skutečnosti“ a dávají přednost iracionalisticky pojaté „poezii“.) Přemrštěnost konceptů sémantické autonomie *l. u.* se projevuje výrazně ve fenomenologickém pojetí literárního díla jako intencionálního předmětu, tj. vnitřně účelné významové struktury, jejíž vztah k objektivní realitě nemá zákonitou povahu odrazu. Např. R. Ingarden spojuje podstatu *l. u.* s existencí tzv. quasi-soudů, které na rozdíl od soudů ve vlastním smyslu jsou neverifikovatelné. Anglické a polské idealistické teorie vyznačily obdobně za charakteristický znak

l. u. fiktivnost, tj. celkovou svébytnost světa představeného v literárním díle. Všechny tyto koncepte, podnětné v dlíčích analýzách, však vyúsťují do neřešitelného rozporu mezi „autonomií“ fiktivního světa literatury a její nesporně důležitou poznávací funkcí. Uniká pak, že fikce bývá prostředkem, jak ostřeji odhalit realitu, a že právě napětí mezi fikcí a non-fikcí je příznačné pro moderní *l. u.*

Lingvisticky orientované směry (ruský formalismus, pražský strukturalismus) spatřují hlavní rozlišující znak mezi *l. u.* a ostatními promluvy v akcentaci estetické funkce, popřípadě v jejím dominantním postavení vůči funkcím jiným. Literatura odborná a praktická pak estetickou funkci postrádá, anebo v ní je nadbytečná. Problematičnost estetického kritéria je dána tím, že při vymezování znaků, v nichž je estetický účín zakotven, docházelo k jednostrannému preferování samoúčelných jazykových manipulací, zatímco detailnější výzkumy odhalily jednak labilitu estetické funkce, jednak její vázanost na sociální, mimoliterární faktory.

Vzhledem k → lidové slovesnosti existuje dvojí možný výklad pojmu *l. u.* – užší a širší. V prvním případě určuje hranici mezi *l. u.* a folklórem rozdíl mezi mluvenou a psanou formou jazykových projevů; *l. u.* je etymologicky spojována výhradně s písmem a tiskem, tedy s projevy již při samotném vzniku maximálně fixovanými (ustálenými). Na předělu literatury a folklóru se ocitají projevy původně mluvené, ale druhotně zapsané, které byly pak jakožto psané projevy také rozmnožovány a tradovány (častý případ v literatuře černé Afriky). Přírozenější a syntetičtější se dnes vzhledem k lidové slovesnosti jeví širší pojetí *l. u.*, v níž by lidová slovesnost byla obsažena jako oblast se specifickými zákonitostmi a žánry. Lépe než termín *l. u.* (asociující pouze tištěnou nebo psanou formu) by v tomto případě vyhovoval jako termín nadřazený umělé literatuře i lidové slovesnosti obrozenský výraz ruského původu *slovesné umění*, který vystihuje podstatnou spřízněnost tvorby ústní i psané, folklóru i literatury, danou jazykovým materiálem. Dostatečně se však v českém kontextu neujal.

L. u. v moderním smyslu se oddělovala od literatury věcné (praktické a odborné) v průběhu historického vývoje postupně až do 18. stol. Zejména v antice, ale i později ve středověku a renesanci se *l. u.* vyvíjela v těsné souvislosti s prózou řečnickou, filozofickou a dějepiseckou. Autoři těchto děl dbali, aby jejich díla, obsahem vědecká nebo naučná, byla zároveň svým provedením, jazykem a stylem díly krásnými (srov. Hérodotos, Tacitus, Cicero, Platonovy dialogy, Lucretiův veršovaný filozofický spis *O přírodě*, Montaignovy *Eseje*, Boileauova veršovaná estetika *Umění básnické*, staročeské kroniky aj.). Pro-

to také dějiny starších literatur do značné míry zahrnují i výklady o literatuře věcné, jak to odpovídá původnímu synkretickému chápání slovesné tvorby, nerozlišené ještě dostatečně podle funkcí na estetické výtvořiny a díla obsahu věcného, na díla s prvky fiktivními a na výpovědi o reálných faktech. Tradiční diferenciací *l. u.* do tří základních druhů (lyrika, epika, drama) a do nejrozličnějších druhových forem a žánrů (epos, román, komedie, píseň, elegie aj.) je obsahem vývojového → literárního procesu.

Lit.: V. G. Bělinskij, Obecný význam slova literatura, in: V. G. B., Spisy II, Praha 1959. R. Escarpit, La définition du terme „littérature“, in: Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée, Gravenhage 1962. T. M. Green, The Art and the Art of Criticism, Princeton 1940. J. Hrabák, Specifičnost literatury, in: J. H., Poetika, Praha 1973. H. Markiewicz, Wyznaczniki literatury, in: H. M., Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Muškařovský, Místo estetické funkce mezi ostatními, in: J. M., Studie z estetiky, Praha 1966. Th. C. Pollock, The Nature of Literature, Princeton 1942.

pt

■ LITERATURA VĚCNÁ

soubor všech písemných projevů kromě → literatury umělecké. Podle oboru, praktického poslání a typických stylistických prostředků se *l. v.* dělí na tři základní oblasti: a) na literaturu odbornou, b) publicistickou a c) administrativní.

Literatura odborná se vyznačuje systematickým a důkladným zpracováním myšlenek či faktů získaných vědeckým výzkumem, úvahou nebo zkušeností, zprostředkovává nutné pracovní informace a také zpřístupňuje vědecké poznatky laické veřejnosti. Větví se na *vědeckonaučnou* a *populárně naučnou* literaturu. Speciálním útvarům vědeckonaučné literatury je vědecká studie, stať a vědecká rozprava (disertace); pokud pojednává o jednotlivém problému, mluvíme o → monografii, v případě souhrnného zpracování celého vědního oboru o → kompendiu. Oboustranné útvary odborné literatury představují kritická stať, → recenze (popř. oponentský posudek) a → referát. K literatuře umělecké se blíží → esej, k publicistické → polemika a úvaha.

Literatura publicistická šíří prostřednictvím novin a časopisů nejnovější informace, zejména z oblasti politické, hospodářské, kulturní a sportovní a hodnotí je. Štěpí se na literaturu *zpravodajskou*, *analytickou* a *beletristickou*. Mezi zpravodajské útvary, vyznačující se objektivností a věcností, patří → zpráva, noticka (tj. malá novinářská zpráva), zpravodajský → interview a komuniké (úřední oznámení). Analytické publicis-

tické útvary jako úvodník, komentář či poznámka jsou oproti útvarům zpravodajským vždy subjektivnější a expresivnější. Některých postupů umělecké literatury využívá *publicistická beletrie*, ovšem na rozdíl od umělecké prózy zůstává jednoznačnější, dokumentárnější a adresnější. Mezi beletristické žánry publicistické literatury se řadí → reportáž, → črta (na rozdíl od reportáže bohatěji členěná a náročněji komponovaná), → causerie (zábavné vyprávění čili beseda), → fejeton, → sloupek, → entrefilet (beletrizovaná stručná zpráva, doslova „mezičlánek“), borgiska (zpráva atraktivnějšího obsahu, nazvaná podle typu sazby) aj. (→ žurnalistické žánry).

Administrativní literatura zabezpečuje, usměrňuje a fixuje formalizovaným způsobem jednak styk institucí s veřejností, jednak vzájemný styk mezi institucemi i jejich vnitřní život. Rozlišuje se na literaturu *administrativně právní* (zákoník, ústava, deklarace, výnos, usnesení, smlouva) a *dokumentární* (zápis, protokol, potvrzení, směnka). Dalšími oblastmi administrativní literatury jsou různé oznamovací útvary, jako hlášení, úřední přípis, zpráva, vyhláška, pozvánka a tzv. heslové útvary: soupisy, přehledy, programy, výkazy, seznamy, rozvrhy, texty poštovních poukázek, dotazníky, vysvědčení, osvědčení, dodací listy, expeditiční příkazy aj.

Lit.: J. Mistrík, Žánre vecnej literatury, Bratislava 1975.

pt

■ LITOTÉS

(řec. = jednoduchost, zdrženlivost) – rétorická a stylistická figura, vznikající tím, že se slovně říká méně, než je míněno; v tradičních poetikách bývá *l.* vykládáno dvojným způsobem: a) jako zmírnění určitého výrazu použitím negace jeho opaku (např. „nemladý“ namísto „starý“ apod.), popř. dvojně negace (např. „to není nemožné“); b) jako opak nadsázky, → hyperboly, tj. používání slov se zabarvením zmenšujícím, snižujícím, popř. zjemňujícím (→ eufemismus) označovanou věc (např. „chlapeček jako paleček“).

hř

■ LITURGICKÁ LITERATURA

(z řec. leitúrgia = služba pro veřejnost) – oficiální bohoslužebná literatura, zahrnující texty věžící se k obsahu, charakteru a konání bohoslužby. Název liturgie, zahrnující všechny bohoslužebné formy, je v katolické církvi používán od 17. stol., dříve se užívalo označení officia divina nebo officia ecclesiastica. Církev římskokatolická má dnes šest oficiálních liturgických knih: misál, breviář, martyrologium, pontifikál, biskupský ceremoniál a rituál.

Misál obsahuje mešní formuláře pro celý církevní rok; úplný misál (missale plenarium) vznikl koncem 10. stol. z řady sbírek, ve kterých byly různé prvky mše. Částmi misálu jsou sakramentář, lektionář, žaltář, sermonář, ordinář, pasionál, antifonář, graduál a hymnář. *Sakramentář* obsahuje mešní kánon jako jádro misálu a různé modlitby pro kněze celebranta; základem sakramentáře jsou modlitby biskupů a kněží, zprvu improvizované, z nichž se od 4. stol. vyvinuly dva typy: prefaxe (starobylá eucharistická forma modlitby, používaná hlavně při slavnostních úkonech a různých svěceních) a kolekta (nejčastěji používaná krátká modlitba zahrnující prosby přítomných věřících). → *Lekcionář* (tvoří jej evangeliář a epištolář) obsahuje přednášená biblická a náboženská čtení pro klérus. Čtení pro neděle a svátky se nazývají perikopy. → *Žaltář* je sbírkou biblických žalmů, jejichž užívání počal se stále zvyšovat. *Sermonář* neboli *homiliář* obsahuje čtení z církevních otců a jiných autorů, v nichž převládá výklad bible. *Ordinář* zahrnuje obřady při mši jako „nařízení“. → *Pasionál* shromažďuje legendy o svatých. *Antifonář* je kniha mešních zpěvů; zprvu byl psán bez not, notové značky (neumy) přicházejí až v 10. stol. (v antifonovém zpěvu zpívají biblické texty střídavě dva chóry). *Graduál* v postupném vývoji, uzavřeném v 9. stol., shrnul zpěvy při mši. *Hymnář* obsahuje hymnické zpěvy, zpívané v římských bazilikách od 12. stol. Nejstarší jsou hymny Gloria a Tedeum.

→ *Breviář* je modlitební kniha kněží. Vznikl řadou úprav a redakcí jako „zkrácené“ čtení z bible, z děl církevních otců a autorů. Významné místo v → breviáři zaujímají → žalmy a → responsoria; všeobecně byl užíván od 13. stol.

Martyrologium (z řec. mártýr = vyznavač, svědek) zahrnuje seznam všech svatých, uctívání sv. církví. Jména jsou sestavena na způsob kalendáře podle měsíců a dní. Od 8. stol. k pouhému výčtu jmen s krátkým vylíčením zásluh a smrti přibývají doplňující „historické“ podrobnosti. Jsou tu zachycena i data posvěcení chrámů, přenesení ostatků a jména dobrodinců církve.

Pontifikál obsahuje všechny biskupské liturgické funkce; oddělil se v 8. stol. od sakramentáře.

Biskupský ceremoniál vykládá, jakým způsobem se provádějí biskupské funkce.

Rituál (někdy též nazýván *manuale*, *obsequale*, *agenda*) je sbírkou farářských a kněžských funkcí. Povstal z nařízení (ordinace), která jsou poprvé zaznamenána v 7. stol. Konečná redakce Rituále romanum je z r. 1614.

Obdobnou funkci má *l. l.* i v ostatních liturgiích, které se dělí na liturgie orientální a západní, kde se vedle vůdčí římskokatolické liturgie setkáváme s příbuznými variantami, podmíněnými ovšem historickým vývojem jednotlivých církví.

LOCI COMMUNES viz TOPOI

■ LOGAEDY

(z řec. logaoidikón = mluvozpěvný) – v antické metrice smíšené verše, v nichž se v jediném metrickém úseku rozsahem blízkém novodobému poloverši (v tzv. → kólu) střídají třislabičné stopy s dvoislabičnými, např. verš → alkajský, → saphický, → glykónský, → ferekratejský aj. V české metrice se někdy termínu *l.* používá pro označení sylabotónických veršů daktylotrochejských.

mc

■ LOGOGRAF

(z řec. logografos, od logos = jazyk, grafein = psát) – 1. povolání ve starých Athénách; autor projevu, přednášeného účastníkem sporu při soudu, později *l.* přímo projev přednášel;

2. starořecký autor písičí historickou prózu;

3. přístroj pro zaznamenání mluvené řeči na pohyblivý se papír.

vš

■ LOKÁLNÍ FRAŠKA

(od lat. locus = místo), též *videňská fraška* – jeden z konkrétních žánrových typů tzv. videňské lidové hry se zpěvy z druhé pol. 18. stol. a z první pol. 19. stol., směřující jako každá → fraška ke karikaturní nadsázce a burlesknímu, často drasticky obhroblému humoru, avšak realizující tyto obecné znaky žánru v barvitě a charakteristickém obraze místně určitého prostředí, a to konkrétně v obraze lidového a maloburžoazního světa vznikajících velkoměst (zejména Vídně a Prahy). Tento posun ke zrealnění dramatického prostředí však většinou neznamenal i zrealnění konfliktu, a tak i děj *l. f.* zpravidla nadále tradičně sloužil fraškovité situační komice, podtrhované zde navíc i žertovnými (aktuálně zaměřenými, ale zřídka satirickými) kuplety.

Videňská *l. f.* se zrodila ve hrách Ph. Hafnera (1731–1764) a vyvrcholila v tvorbě J. N. Nestroye (1801–1862); její zhruba stoletý vývoj probíhal přitom po boku ostatních žánrových typů videňské lidové hry v neustálém vzájemném ovlivňování až prolínání, a to zejména s tzv. dramatickou → báchorou (některé báchorky – např. Raimundovy – obsahovaly výrazné lokální prvky a zase naopak četné *l. f.* – zvláště Bäuerlovy – bohatě využívaly pohádkových motivů).

Pro svůj lidový ráz a konkrétní lokalizaci do zcela určitého prostředí zaujala *l. f.* hned v počátcích národního → obrození významné místo i v českém divadelním repertoáru, a to nejen překlady videňských nebo pražských německých lokálních kusů (Steinsbergův Honza Kolohnát z Pře-

louče, 1794, přel. V. Thám), ale brzy i v původní dramatické tvorbě P. Šedivého (Masné krámy aneb Sázení do loterie a Pražští sládkci aneb Kubíček dostane za vyučenou, obě 1796). Vliv vídeňské *l. f.* poznamenal také dramatickou tvorbu J. N. Štěpánka, V. K. Klicpery a nejvíce J. K. Tyla (Fidlovačka, 1834); prostřednictvím zábavného repertoáru letních divadelních arén udržela se *l. f.* na českém jevišti až do 80. let 19. stol. (zejména ve hrách F. F. Šamberka).

Lit.: Dějiny českého divadla II, Praha 1970. kn

■ LOUTKOVÁ HRA

dramatický text, psaný se zřetelem k předvádění loutkoherci; na rozdíl od dramatického textu psaného pro živé herce respektuje *l. b.* zákonitosti loutkového divadla, tj. vychází z napětí mezi výtvornou „abstraktností“ loutky a jejím „oživením loutkohercem“; v tom také spočívá vlastní estetická funkce loutky, která způsobem zcela specifickým ozvláštňuje dramatickou postavu.

V základních strukturálních složkách má *l. b.* obdobné rysy jako dramatický text – opírá se o dramatické situace, které vytvářejí děj, a o dramatické postavy, které jsou jeho nositelem; podobně i struktura *l. b.* je určována limitem předpokládaného času, který je dán délkou představení. V tematickém výběru *l. b.* sleduje do určité míry snahu o univerzalizmus v pojetí světa, proto také převážně zpracovává báje, → pověsti a → pohádky. Z hlediska žánrového je pro ni příznačná velká pestrost a míšení stylu; epický princip zpravidla převažuje nad dramatickým, hra je budována jako sled jednotlivých výjevů, často volně spjatých; pro *l. b.* je také charakteristická převaha monologu nad dialogem, někdy i přítomnost epického subjektu (→ vypravěč).

Základním rysem specifiky *l. b.* je kontrast, který směřuje k absolutnosti rozlišení. Dramatické napětí je potlačeno, není však zcela anulováno, vystupuje zejména v druhé polovině *l. b.* Omezen, ale nikoliv anulován je i dramatický konflikt. Postavy *l. b.* mají tendenci být jednoznačnými obecnými typy, které musí být konfrontovány se stejně jednoznačnými typy kontrastujícími. Kompozice *l. b.* neuznává zpravidla jednotu místa ani jednotu děje, jež bývají nahrazeny identitou hlavní postavy, která nás provází dějem. Děj však musí být přehledný, jsou vyloučeny složité dramatické situace a intriky; děj musí směřovat k podtržení kontrastu a k prezentaci jednoduše charakterizovaných postav. Výraznou součástí *l. b.* bývá komický prvek. Vedle vlastních námětů bývají zpracovány jako *l. b.* široce oblíbené epické látky i dramatická díla, přičemž často dochází ke značné promiskuitě námětů i motivů.

Nejstarší zprávy o loutkovém divadle pocházejí ze starověku (Čína, Egypt, Indie, Řecko, Řím). V románských zemích se loutkové divadlo hrálo jak v královských palácích, tak na tržištech. Rozkvět nastává zvláště od 12. stol., první stálé loutkové divadlo vzniklo v Londýně (1573). Nejčastějším látkovým okruhem je bible, antika, rytířská tematika, legendy, lidové pověsti a tematika knížek lidového čtení, později se setkáváme též s častými adaptacemi dramát (Shakespeare apod.). Orientace na dětského diváka, která určuje i okruh témat *l. b.*, převažuje až od konce 19. stol. V Čechách nastává rozvoj loutkového divadla v 18. stol. a pokračuje v obrození (Matěj Kopecký, Prokop Konopásek), dochované *l. b.* tohoto období se někdy označují jako loutkářská klasika. Po r. 1900 převažuje – spolu se zaměřením na dětského diváka – pohádka s postavou Kašpárka. Moderní české loutkářství, vycházející z typu *l. b.* jako → revue, dospělo uměleckého vrcholu v dle Josefa Skupy; o renesanci *l. b.* se po r. 1945 zasloužil zejména Jan Malík.

Lit.: Z. Bezděk, Dějiny české loutkové hry do roku 1945, Praha 1983.

rc

■ LUMÍROVCI

název pro literární seskupení soustředěné kolem časopisu Lumír, založeného J. Nerudou a redigovaného J. V. Sládkem (od r. 1873). Vedle Sládků jsou považováni za duchovní a básnické vůdce družiny J. Zeyera a zejména J. Vrchlický. *L.* navazují vlastně na umělecký program mladých → májovců a své poslání spatřují v boji za svobodu básnické tvorby a světovost české literatury. Program *l.*, který je do jisté míry projevem dovršení obrozeneckých snah českých, narazil na odpor tzv. → školy národní (čas. Osvěta – E. Krásnohorská, F. Schulz, též tzv. ruchovci), jež připisovala *l.* nedostatky vlasteneckého čtení, západnickví a mravní lehkomyšlnost. *L.* čelili těmto útokům jak vlastní tvorbou, tak plněním překladatelského programu; seznámili českého čtenáře se všemi hlavními díly světové poezie doby přítomné i minulé (Sborník světové poezie, Světová knihovna). Zvláště zájem o anglosaskou a románskou poezii vymanol českou literaturu z jednostranného německého duchovního vlivu. Umění bylo *l.* nejvyšším výrazem národní vzdělanosti a vůbec vrcholem veškeré lidské činnosti. Poetika *l.*, ovlivněná podstatně francouzským → parnasismem, spoluvytvářela i dobový estetický ideál, symbolizovaný novorenesančním projektem Národního divadla jako uměleckého díla, na němž se podílela všechna umělecká odvětví. Nová poetika byla současně i zprostředkovanou reakcí na bezvýchodnost a bezbarvost měšťácké každodennosti, provázené zákonitě degenerací obecného

vkusu. Odtud příklon *l.* k západoevropskému → novoromantismu a novoidealismu, dále akcent na formální stránku díla a důraz na kulturněhistorickou vzdělanost. Podněty vstřebávané poezií z výtvarného a múzického umění zintenzivily vizuálně smyslovou a dekorativní nádheru básnické mluvy, její ozdobnost a rétorický patos. Převaha kultu básnické formy (v souladu s dobovou estetickou teorií J. Durdíka) svedla však některé básnické projevy i překlady *l.* na úroveň pouhého formalismu a prázdné virtuozity. *L.* patří k těm výjimečným generačním skupinám, které dokázaly svůj program realizovat a dovést.

pv

■ LUSUS CALAMI

(lat. = hříčka pera) – různé druhy grafických hříček, vytvořených v textu písařem (autorem, redaktorem) při jeho přepisování (korigování). *L.* c. slouží jako indicie při studiu historie textu díla, procesu jeho opisování, určování stupně cízích zásahů do textu apod.

vš

LYRICKÁ POEZIE viz LYRIKA

■ LYRICKÁ PRÓZA

próza obohacená výrazně lyrickými prostředky (obraznost, emocionální a expresivní prvky, zvuková organizace apod.), především pak próza na pomezí → lyriky a → epiky.

L. p. zahrnuje především typ syžetový, který si uchovává v zásadě epický způsob rozvoje příběhu. V oblasti syžetu a rozvržení tematiky se častěji udržují prostředky epické povahy; lyrické prvky, především ty, které se opírají o příznakové využití jazykového materiálu a osobně podbarvené autorské hodnocení, prostupují celým stylem vyprávění – nejdříve pronikají do popisu a charakteristiky postav. Druhotně však celková lyrická stylizace příběhu zasahuje i stránku tematickou (pokud jde o výběr témat, v *l. p.* se více uplatňují témata latentně lyrická: téma přírody, vesnice, intimní lidské vztahy apod.) a dokonce i sám děj. Epický konflikt je nejednou vytlačován statickým konfliktem lyrickým, který řešení z plánu vnějšího světa převádí do sféry vnitřního světa postav, čímž je dějovost příběhu do značné míry oslabena.

Mimo syžetový typ *l. p.* se uplatňuje i *l. p.*, která nachází organizační jednotu v jiném kompozičním principu, ať již v asociační logice rozvoje tématu (Karel Konrád, Epistoly k nesmělým milencům), nebo v napodobení chronologické organizace deníku (lyrický cestopisný deník J. Smuula), v přiřazování na základě věcné souvislosti nebo kontrastu (lyrický cestopis M. Holuba Anděl

na kolečkách) apod. Vypravěč v *l. p.* bývá obvykle v první osobě, je využit nejen ve funkci zprostředkovatele příběhu, ale stává se přímo subjektivně zainteresovaným účastníkem děje, prožívající bytostí, která nejen vypráví, ale ihned odhaluje své stanovisko k vyprávěnému.

Jeden z kořenů *l. p.* v moderní literatuře lze nalézt v próze barokní (srov. Komenského Labyrint světa a ráj srdce); značnou úlohu sehrála v preromantismu a romantismu (povídky K. H. Máchy), kdy se v české literatuře dostala dočasně na velmi významné místo v soustavě prozaických žánrů. Vlna *l. p.* se od té doby několikrát pozvedla a opět poklesla. V české literatuře stoupl zájem o *l. p.* především na přelomu století v souvislosti s nástupem impresionismu a symbolismu, a pak ve 20. letech (V. Vančura, K. Konrád). Ve slovenské literatuře měla *l. p.* plynulou vývojovou kontinuitu od dvacátých do čtyřicátých let 20. stol. v rámci tvorby tzv. slovenské → lyrizované prózy.

S pojmem *l. p.* se z velké části překrývá termín *básnická próza*, který bývá užíván především tehdy, není-li kladen důraz na druhovou charakteristiku těchto útvarů (zejména pokud jde o poměr epické a lyrické složky), ale spíše na otázku jejich vztahu k poezii a básnickým prostředkům.

Lit.: F. Miko, Estetika výrazu, Bratislava 1969. Týž, Od epiky k lyrike, Bratislava 1973. A. Sebestová, K poetike lyrizovanej prózy, in: Litteraria 7, Bratislava 1964.

mc

■ LYRICKÉ DRAMA

dramatický žánr, v jehož struktuře dominuje slovní jednání (rozmluva) nad jednáním fyzickým; řešení konfliktu se odsouvá, vlastní děj se potlačuje a stupňuje se lyrická reflexivní nálada, spjatá se situací a podtextem. Vznik *l. d.* historicky podmínila krize realistického dramatu, proto se staví do jednoznačné opozice vůči jeho konvencím, nesaží se vsugerovat pravdivost jevištní situace, ale usiluje postihnout to, co se za ní skrývá. Tuto tendenci vyvolala společenská a literární přeměna na přelomu 19. a 20. stol., kdy se *l. d.* jako žánr formuje a kdy se do centra pozornosti dostává individuum se svým vnitřním světem a stává se tématem také prózy a dramatu. S lyrizací do dramatu pronikají některé nové prvky: dramatický čas se rozšiřuje o minulost (poprvé u H. Ibsena), ustupuje dějová akčnost (A. P. Čechov), dramatickou objektivitu nahrazuje subjektivní vidění (A. Strindberg). Dramatickou stavbou *l. d.* prostupuje výrazná metaforizace. Uvolňuje se požadavek psychologické motivace, zásada charakterizace dialogem, významové těžiště se přesouvá do repliky. Jazykem *l. d.* bývá jak verš, tak próza.

L. d. je žánr značně rozrůzněný, uplatňují se v něm prvky antické tragédie, alžbětinského divadla a zejména divadla symbolického (Eliot, Ghelderode). Tematicky zahrnuje látky historické a mytologické (Giraudeau), reflektuje problematiku filozofickou atd. *L. d.* výrazně poznamenalo strukturu dramatu 20. stol. svými lyrizujícími prvky, jak je hojně najdeme také v dramatice českých autorů Šrámka, Vančury, Nezvala, nejnověji např. Hrubína.

Lit.: P. Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt.

kn

■ LYRICKOEPICKÉ ŽÁNRY

jedna z hlavních žánrových skupin literatury (vedle žánrů lyrických, epických a dramatických), jež se vyznačuje kombinací dvou druhových principů, podle nichž se literární díla utvářejí a druhově rozlišují, tj. → lyriky a → epiky; znaky, které charakterizují obsah a formu *l. ž.*, jsou blízké jednak lyrickému, jednak epickému způsobu zobrazení v uměleckém díle, přičemž jejich vzájemně prolínání vytváří vlastní osobitost tohoto žánru, v němž dominuje nad vlastním dějem autorův vztah k ději a silně se prosazují subjektivní a reflexivní prvky, zatlačující do pozadí vlastní epické jádro básně. Vznik a rozvoj *l. ž.* je příznačný pro → romantismus, kdy také kulminuje obliba veršovaného románu, též zvaného *moderní epos* (Puškinův Evžen Ončgin, Byronova Childe Haroldova pouť), → básnické povídky a → balady, jež jsou také považovány za nejpříznačnější pro tuto žánrovou skupinu.

ko

■ LYRICKÝ HRDINA

termín vzniklý v sovětské literární vědě 40. let (J. Tyňanov) pro označení interního subjektu mluvčího v lyrickém díle (→ subjekt literárního díla), tj. mluvčího jako jedné ze složek stavby díla, tzv. → lyrického subjektu. Terminologická dvojice *l. b.* - lyrický subjekt, původně zcela synonymní, bývá v poslední době někdy využívána pro odlišení různého způsobu ztvárnění lyrického subjektu v díle, lyrickým hrdinou se pak rozumí lyrický subjekt, který se stává bezprostředním předmětem sdělení (je v díle tematizován, vystupuje v něm přímo jako „postava“, je pojmenován, odkazují k němu zájmena, vypovídají o něm slovesa v první osobě apod.). V tomto smyslu je *l. b.* analogický přímému vypravěči (→ vypravěč) v epickém díle.

Vedle *l. b.* individuálního, budovaného jako jediná lyrická postava, bývá příznakově využíván i *l. b.* kolektivní (stov. např. kolektivního lyrického hrdinu jako častého mluvčího proletářské

poezie, kolektivní autostylizaci některých Bezručových básní, např. Oni a my apod.).

Lit.: L. J. Ginzburg, O lirice, Moskva 1964. A. Michajlov, Poet i liričeskij geroj, Archangel'sk 1960. J. Tyňanov, Archaisty i novatory, Leninograd 1929.

mc

■ LYRICKÝ SUBJEKT

též *lyrické já* - subjekt interního mluvčího v lyrickém díle (→ subjekt literárního díla), obraz mluvčího zprostředkovaný a budovaný lyrickým dílem, významový korelát všech jeho složek. Na rozdíl od reálného původce díla je *l. s.* výlučně součástí stavby díla, stejně jako ostatní složky díla není ani on sice odtržen od autorské empirie, ale spolu s nimi s ní není ani ztotožnitelný, jeho konstrukce je ovlivněna dobovými literárními konvencemi i celkovým autorským záměrem. Míra odstupu *l. s.* od reálného psychofyzického subjektu autora je značně proměnlivá - v závislosti na společenských potřebách i individuálních podmínkách tvorby; pohybuje se od krajních případů budování lyrického subjektu výlučně pomocí fakt autorovy empirie (někdy je *l. s.* dokonce přímo pojmenován autorovým jménem) až po případy, kdy naopak *l. s.* představuje pouze nápadnou lyrickou masku, někdy zcela protichůdnou realitám autorova života.

Někdy se v rámci *l. s.* odlišuje mezi *l. s.* jako zcela nutným průvodním jevem každé lyrické výpovědi (lyrické dílo stejně jako každé sdělení v sobě nutně nese jako svou součást určitý „obraz“ svého mluvčího: výběrem jazykových prostředků, soustředěním k určitému tematickému okruhu, individuálními charakteristikami stylu apod.) a *l. s.* bezprostředně v lyrickém díle pojatým jako téma; pro tento typ výstavby lyrického subjektu se v poslední době místy využívá původně synonymní termín → lyrický hrdina.

Lit.: A. Glowinski, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. J. Mukařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. J. Sławiński, O kategorii podmiotu lirycznego, Wrocław 1966.

mc

■ LYRIČNO

paralelní termín k → lyrice, vžitý v německé tradici (das Lyrische) a označující vnitřní základ lyriky, různé ovšem chápány, např. v hegelovské tradici zavážených jako zvláštní estetická kategorie. V nejnovějším pojetí Staigerově se *l.* nekryje s lyrikou, obsahující pouze lyričtější nebo méně lyrické realizace, ale je její podstatou, danou specifickým prožíváním času, které Staiger označuje jako Erinnerung (vzpomínka, vhrůze-

ní). *L.* ztělesňované nejčastěji v písni ruší každou distanci mezi vědomím a předmětem, neopakovatelností básníka naladění odhaluje nikdy neprožité nálady, potlačuje reflexi a racionální argumentaci v zájmu melodie, vystihuje plynutí a prchavost.

Lit.: K. Matijev, Liričeskoje v iskusstve kak estetičeskoje javlenije, Frunze 1971. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1969.

pt

■ LYRIKA

(z řec. lyrika melé = lyrou doprovázené verše) – vedle → epiky a → dramatu základní, zpravidla ve verších realizovaný básnický druh, jenž se od ostatních dvou odlišuje nedějovým základem; někdy bývají statické už jednotlivé motivy (např. ztotožňují dva jevy, vyznačují místo, vlastnost nebo duševní stav) a vzájemným poměrem následných motivů nevzniká dějové napětí. Nedějový základ *L.* s sebou nese – protože nejobecnější strukturu reálné skutečnosti tvoří dění a pohyb – jistý úhel pohledu na skutečnost, označovaný jako subjektivita (Hegel). *L.*, vyjadřující podle Goetha „na malém prostoru celý svět“, ze všech literárních druhů nejnesnadněji zobrazuje totalitu společenských procesů; zaměřuje se s oblibou na procesy (předměty) jednotlivé, popř. fragmenty a symptomy, a na osobní prožitky.

Jedním z typů *L.* je a) *L. bezprostřední* neboli *autoreprezentáční*, vyjadřující formou vnitřního monologu nebo vyznání pocit, zachycující podmanivou náladu (*L. písňová* či *náladová*) nebo podávající alespoň na základě vnějších příznaků „zprávu“ o určitém prožitku. Podle zdroje vyznávaného citu lze případně rozlišovat *L. milostnou*, náboženskou, vlasteneckou atd. Nepřítomnost dějového základu bere *L.* možnost rozvíjet, s výjimkou zmínek a náznaků, jednotlivé postavy, takže zůstává pouze → lyrický subjekt, popř. tematizovaný jako určitý → lyrický hrdina, což bylo již v Řecku vyjádřeno tak, že v *L.* „básník sám projevuje své myšlenky“ (Platón). Osobnost básníka a jeho reálné city nelze ovšem – s ohledem na autorovu nutnost sdělovat se prostřednictvím jazykové znakové soustavy a možnost jazykové konstruovat svého fiktivního zástupce – s kategorií lyrického subjektu ani lyrického hrdiny směřovat.

Zejména od konce minulého století ustupuje názor tradičních poetik, že *L.* pouze předvádí citové dojmy; vzrůstajícího vlivu v básnické praxi nabývá b) *L. představující, předmětná*, která odsouvá bezprostřední citovou výpověď na druhý sémantický plán. Vnitřní integrita v tomto případě bývá založena buď na vymezeném a ohraničeném úseku vnější skutečnosti (*L. popisná*), nebo na průběhu úvahy (*L.* → reflexivní, → meditativní), anebo na svébytných asociačních, kon-

strukčních nebo logických vztazích (*L. kreativní*); obsahem básně je pak „autonomní“ skutečnost (básně v „umělém jazyce“ dokonce odmítají respektovat i realitu jazyka jako nástroje komunikace).

Zatímco *L. bezprostřední* zdůrazňuje pól autora a *L. předmětná* pól vnější skutečnosti, c) *L. apelativní* (→ politická, občanská, didaktická) se obrací s postulativním záměrem k adresátovi.

V *L.* nejnápadaěji oproti zbývajícím literárním druhům bývá aktualizován jazyk. Uplatňuje se jako kompoziční činitel, tj. napomáhá k sepětí vnitřně obvykle málo soudržného tématu lyrické básně. Jazyk v *L.* vytváří k tomu účelu grafické, zvukové, morfologické, syntaktické a slovně významové systémy (→ verš → rytmus, → intonace, → rým, → eufonie, → figury), které jsou pro svoji periodickou návratnost, kontrastní nebo gradační poměr vnímány jako navzájem srovnatelné. Lexikální jednotky se ocitají v takovém kontaktu, že ožívá v celé mnohostrannosti jejich významová schopnost, takže předmět lyrického zobrazení získává estetickou hodnotu a plnost. Opakováním těchto výrazů nebo významových celků v různých kontextech (→ leitmotiv, → refrén) ulpívá čtenářova pozornost i na nejjemnějších rysech zobrazeného předmětu nebo naopak na jeho obrysu celkovém. Jazyk *L.* – nežádka vytvářející dynamickou protiváhu k statické tematice – bohatě využívá obrazných prostředků, emocionálních a expresivních prvků; jejich výsledný „vzrušený“ dojem podtrhuje obvykle autoreprezentáční nebo apelativní funkci.

Lyrické výtvoři nemají oporu v ději, a proto jsou pro *L.* neúnosné skladby velkého rozsahu. V porovnání s epikou a dramatem vytvořila *L.* krátké, velmi rozmanité a mnohdy detailně normované básnické formy, předpisující často i typ obsahu. Patří k nim především lyrické žánry kanonizované již v antice, např. → dithyramb, → elegie, → epigram, → epitaf, → gnóma, → heroida, → hymnus, → óda atd. Z jiných cizích strofických forem jsou u nás známější → gazel, → kancóna, → madrigal, → rondó, → sestina, → stance, → tercína, → triolet, zdomácněl u nás však jedině → sonet, ovšem někdy v podobě značně volné.

Lit.: C. Brooks, R. P. Warren, Understanding Poetry, New York 1938. H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, München 1973. N. Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik, Halle 1905. L. J. Ginzburg, O lirike, Moskva-Leninograd 1964. E. Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Berlin-Leipzig 1923. M. Markiewicz, Głównie problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. R. Petsch, Die lyrische Dichtkunst, Halle 1939. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1969. J. Wiegand, Abriss der lyrischen Technik, Fulda 1951. V. Žir-

munskij, Kompozicija liričeskich stichotvorenij, Peterburg 1921. *F. Miko*, Hodnoty a literárny proces, Bratislava 1982.

pt

LYRIKA POLITICKÁ viz POLITICKÁ LYRIKA

■ LYRIZOVANÁ PRÓZA

1. *obecně* – krátká epická forma, v níž vlastní dějová složka ustupuje lyrickým prostředkům (→ impresionismus, → báseň v próze), především v období romantismu, impresionismu, symbolismu a expresionismu. Užívá se též pojmu → lyrická próza;

2. *historicky konkrétně* – označení významného proudu slovenské meziválečné prózy, spjatého se jmény J. Hrušovského, T. J. Gašpara (první generační vrstva), M. Urbana, I. Horvátha (druhá generační vrstva) a především pak s autory vstupujícími do literatury v třicátých letech – D. Chrobákem, L. Ondrejovem, F. Švantnerem, M. Figulí (třetí generační vrstva). Z hlediska evropského literárního vývoje představuje *l. p.* svéráznou větev → expresionismu, jehož postupů zde bylo využito především pro uměleckou polemiku s pojetím románu a povídky jako dokumentu nebo žánrového obrázku. Proti objektivitě starší prózy, která se v nově literární a společenské situaci ukazuje být povrchní a v zásadě totožná s nezájmovostí, klade se v *l. p.* jako nejvyšší hodnota subjektivita uměleckého sdělení. Dochází pak k logické konvergenci epiky a lyriky, v níž subjektivnost patří k podstatě literárního druhu. Tato konvergence se projevuje na nejrůznějších úrovních v osobní zaujatosti vypravěče, v rytmičtějších projevu na rovině zvukové výstavby, v obraznosti na rovině lexikální, ale zároveň i v protěžení kratších prozaických žánrů před románem, který byl doposud považován za vrchol literární tvorby. V oblasti tematiky je pro *l. p.* vrcholného období ve třicátých letech charakteristická proměna obrazu vesnice. Vesnice přestává být životním prostředím rázovitých figurek nebo do sebe uzavřeným společenským mikrosvětlem, stává se místem střetání člověka se světem přírodních živlů.

Lit.: *F. Miko*, Od epiky k lyrike, Bratislava 1973. *E. Olanová*, Poznámky o slovenské lyrizující próze, in: Česká literatura 20, 1972 (s bibliografií).

mc

■ LYSÍODIE

(z řec., podle jména básníka Lýsida) – antický divadelní útvar, jedna z forem starořeckých lidových představení (→ mimus); lascivní pantomima, předváděná za doprovodu flétny, v níž hráli

ženské postavy herci v mužských kostýmech. Příbuzným žánrem byla → magódie.

ko



■ MADRIGAL

(z provens. *mandre* = pastýř) – nevelká lyrická báseň o dvou až dvanácti verších s volně rozloženými rýmy a libovolným tématem, nejčastěji však sloužící k rozmanitým improvizacím milostným či galantním. Ve středověké francouzské poezii lyrický žánr opěvující idylický život venkovských pastýřů a pastýřek. Od 14. stol. se *m.* pěstuje v italském renesančním básnictví (Petrarca, Boccaccio aj.) jako milostná píseň o několika dvouveršových slokách psaných v italštině (na rozdíl od tehdejší umělecké produkce latinské), z nichž každou uzavírá refrénovitý verš třetí. Na počátku 17. stol. se milostná náplň *m.* přesouvá často v rovinu žertovnou: s přehnanou výmluvností velebí autor určitou osobu, již bývá takřka výlučně žena. *M.* se hojně používalo v → salonní literatuře a → památkové poezii 18. a poč. 19. stol. (zvláště ruské) a je živou básnickou formou dodnes.

Lit.: *H. Schulz*, Das Madrigal als Formideal, Leipzig 1939.

ko

■ MAGAZIN

(pův. angl. a franc. = skladiště, zásobárna, od 18. stol. též ve významu časopis) – pestrý a obvykle ilustrovaný časopis zajímavého obsahu a zábavného nebo zábavně vzdělávacího poslání. Kromě *m.* encyklopedických jsou vydávány též *m.* specializované tematicky (Filmový *m.*, *m.* Čtení o SSSR aj.) nebo podle zaměření na různé skupiny čtenářů (klub Družstevní práce vydával ve 30. letech převážně pro své členy Magazin DP, a to kromě časopisu Panorama); vycházejí četné *m.* „pro pány“ (např. u nás ve 20. letech Gentleman), pro mládež atd. Svým obchodně reklamním zaměřením se některé *m.* blíží obchodnímu katalogu, např. knih (Literární magazin, přinášející ukázky z chystaných a právě vydávaných knih a jejich soupis), a v tomto významu se *m.* nazýval též → almanachem (v české literatuře 30. let proslulé Almanachy Kmene). Za *m.* se občas označují též rozsáhlejší mimořádná čísla nebo přílohy novin, časopisů a revuí (hranice mezi *m.* a →revuí není zřetelná a termíny se zaměňují).

kteřá se od novin liší formátem i úpravou (např. čtvrtletní *m. Rudého práva*; při Haló novinách byl ve 30. letech vydáván měsíční Haló magazin). První *m.* založil r. 1731 Angličan Edward Cave (*Gentleman's magazine*, vycházel až do r. 1907) a další *m.* brzy následovaly (*The London magazine* vycházel v letech 1732–85). Ve Francii nový význam slova *m.* zdomácněl díky Mme Leprince de Beaumont, autorce *Magazínu dětí* (1757, tam poprvé její pohádka *Kráska a zvíře*). V Čechách se objevují pokusy o *m.* počátkem 20. stol. a velkého rozvoje dochází *m.* po první světové válce, kdy také působí na soudobou poezii (vnáší do ní tematickou pestrost, široký zeměpisný záběr a onu pitoresknost, již proslul např. francouzský *Magasin pittoresque*, vycházející v l. 1833–1938), a na jiné druhy literatury, a znovu v druhé polovině 20. stol. *M.* už od dob Neumannova Reflektoru byl využíván též jako významný nástroj socialistické výchovy čtenářů.

mb

■ MAGÓDIE

(z řec. *magódos* = herec převlečený do ženských šatů, podvodník) – antický divadelní útvar, nižší forma starořeckého → mimu; výstup herce, představujícího určitý komický typ (např. opilého milovníka) za doprovodu hudby. Mužské postavy hráli herci v ženském přestrojení. Viz též → *lysiódiá*.

ko

■ MÁJOVCI

též *krub májový* – literární generace vstupující do české literatury v druhé polovině padesátých let 19. století a nazvaná podle almanachu *Máj* (1858, další svazky 1859, 1860, 1862). *M.* (Hálek, Neruda, Heyduk, Mayer, Barák, Světlá, Šolc aj.) se přihlásili k ideálům r. 1848 a výslovně nadřadili otázky všelidské otázkám národním; jazyk jim byl dostačující zárukou národního charakteru české literatury a požadovali, aby její témata nebyla omezoována úzkým národním zřetelem. Jejich vystoupení přineslo značné rozšíření látkového okruhu české literatury jak v poezii (subjektivní lyrice, v časové poezii, v epice), tak v próze a v dramatu. Programově znamenalo soustředění zájmu literatury na aktuální problematiku a rozhodnou revizi vztahu k cizím literaturám a k celému kontextu evropského myšlení.

Lit.: *M. Poborský*, O tzv. kosmopolitismu májovců, in: *Česká literatura 3*, 1955.

mc

■ MAKARÓNSKÁ POEZIE

(z ital. *poesia macharonica* – podle jídla *macaroni* a podle díla *Maccharonea* od Typhise Odaia, 15. stol.) – básnické útvary především humoristické nebo satirické literatury, v nichž jsou míseny prvky několika jazyků. V nejužším smyslu se označují jako *m. p.* pouze básnické útvary kombinující prostředky národního jazyka s prvky latinskými; přímo klasickým útvarem jsou texty, v nichž se střídají celé verše v jazyce národním s verši latinskými (časté zejména v žánrovské linii středověké literatury).

Seď, vem přišel mistr Ipokras
de gracia divina!

Neniet horšieho v tento čas
in arte medicina...

(Mastičkář)

V novověké literatuře se v této podobě objevuje *m. p.* jen ojediněle (*Jezovitský marš* Havlíčkův ze Křtu svatého Vladimíra); najdeme ji však v renesanci u Rabelaise a Kochanovského, v klasicismu u Molièra (*Zdravý nemocný*), u nás ji psal F. Hammerschmied (1652–1735). Častěji se setkáváme s *m. p.* v širším smyslu, tj. s poezií psanou → makarónským stylem.

Lit.: *S. Skwarczyńska*, *Estetyka makaronizmu*, in: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937.

mc

■ MAKARÓNSKÝ STYL

(z ital. *macaroni*) – nadměrné užívání prostředků cizího jazyka. V uměleckém literárním projevu jsou tak aktualizovány a specificky využity vlastnosti cizích slov vyplývající z jejich nezačlenění (nebo nedostatečného začlenění) do domácí slovní zásoby – a) grafická nebo zvuková neobvyklost a s ní spjaté eufonické hodnoty, b) menší zvuková určitost (někdy se přímo počítá s tím, že cizí slova zůstanou nedešifrována, např. indonéská slova u Biëbla) a konečně c) skutečnost, že odkazují k jinému jazyku a prostřednictvím něho ke kultuře jiného národa (srov. jejich využití v této funkci např. v cestopisech). *M. s.* je vnímán na pozadí jazykových projevů z hlediska užívání cizích slov nepříznakových. Může být signálem orientace na vzdělaného čtenáře – zde se akcentuje omezenost komunikačního okruhu, v němž se některých cizích slov užívá, nebo naopak může být signálem komicnosti – množství cizích slov je pak hodnoceno jako nepřirozené.

mc

■ MALAPROPISMUS

(podle franc. *mal à propos* = nevhodně) – nesprávné užívání cizích slov ve významu slov zvu-

kově podobných. Např. simonie místo synonymie, rekreace místo reakce, maupassant místo en passant, tj. mimochodem. *M.* se objevuje jako prostředek charakterizace postav v komedii (např. paní Malapropová v Sheridanově komedii Sokové, 1775) a někdy je cílevědomě užíván v epigramu a satíře k významovým asociacím (Havlíček).

pb

■ MALÝ ROMÁN

v sovětské literární vědě a kritice poslední doby označení pro prozaické útvary malého a středního rozsahu s některými vlastnostmi románového žánru. Termín (lühromaana) vznikl v estonské literární oblasti v souvislosti se vzestupem kratších žánrů, polemicky zaměřených proti tradičnímu panoramatickému románu společenskému v 60. letech a posilujících psychologickou, jazykovou a tvárnou stránku literární tvorby (L. Prometová, E. Vetemaa, J. Kross, M. Traat aj); později byl rozšířen sovětskou kritikou i mimo estonskou oblast (M. Ibrahimbekov, G. Matevosjan). Ve svých nejtypičtějším projevech nahrazuje *m. r.* epickou šíři klasického románu cyklizací těsně spojených „samostatných“ povídek, zkratkou a často i větším významovým zvrstvením vyprávění. V českém kontextu se pro tento žánr užívá označení → novela.

Lit.: A. Bočarov, Logika paradoksov, Družba narodov 1974. A. Marčenko, „Dlja vospolnenija ob'jema...“, Zаметки о чуждоэстетвенном опыте современиной прозы, Вопросы литературы 1974. J. Oklajnovskij, in: E. Vetemaa, Malen'kije romany, Tallinn 1975. I. Zolotusskij, Monolog s variacijami, Novyj mir 1973.

mc

■ MANIFEST LITERÁRNÍ

(z franc. manifestation = veřejný projev) – programová formulace estetických principů a postulatů literární školy, skupiny nebo směru; termín zahrnuje širokou škálu literárních a literárněteoretických projevů od estetických spisů (Lessingův Laokoon, Fragments F. Schlegela), předmluv (Hugova předmluva k dramatu Cromwell, Balzákova k Lidské komedii, bratří Goncourtů k Germínii Lacerteuxové), statí (Bělišského články o Gogolovi), přes programové deklarace (→ futurismus, → surrealismus, → poetismus aj.), až k literárním dílům, jež se stala *m. l.* školy, skupiny, směru (básně P. Verlaine a J. A. Rimbauda pro symbolisty, J. Romains pro unanimisty, u nás dílo Máchovo pro májovce aj.).

M. l. jako projev sebeuvědomovacího procesu literatury a literární tvorby je příznačný až pro poresanční vývoj; k prvním *m. l.* se přiřazují

Du Bellayova Obrana a oslava francouzského jazyka (Défense et illustration de la langue française, 1549), zobecňující estetické principy → Plejády, nebo Boileauovo Umění básnické (L'Art poétique, 1674), jež se stalo zákoníkem → klasicismu. Poklasicistní vývoj je provázen *m. l.* stále hojněji, v 19. stol. se také ustaluje termín *m. l.* ve smyslu programově estetického projevu.

tb

■ MANÝRA

(z fr. manière = způsob) 1. *zpravidla* v negativním smyslu: bezdůchý, stereotypně se opakující, šablonovitě přejaté nebo řemeslně rutinované užívání původně osobitých, umělecky hodnotných prostředků a postupů;

2. *zřídka* bez pejorativního zabarvení: individuální umělecký jazyk, styl (např. v Goethově estetické terminologii).

jh

■ MANÝRISMUS

(z franc. manière = způsob) – stylový jev uměleckého úpadku v barokním dvorském umění. Projevuje se nepoměrnou tvarovou bohatostí, ornamentálností, nabuřelým rétorickým bombastem, stylistickou zjemnělostí a vyumělkovaností, sklonem k disharmonii, asymetrii, deformaci a křečovitostí a vášnivým deklamativním slohem, které kontrastují s prázdnotou obsahu a uměleckou nepůvodností.

M. je příznačný pro tzv. „stříbrný věk“ dvorského umění, které rozkládá výtvarné kulturního rozkvětu umění klasického „zlatého věku“. V tomto smyslu není *m.* jen uměleckým proudem evropského dvorského umění na přechodu od renesance k baroku v rozmezí 16. až 17. stol., ale také obecnou tendencí starších dvorských kultur. Tak se v 1. stol. n. l. za Neronovy vlády prozrazoval „nový styl“, zdůrazňující proti „starému“ a „rozvlácněmu“ Ciceronovu slohu formální vybroušenost, vášnivost, křiklavou afektovanost, nečekanost stylistických zvrátů a rétorickou okázalost. Podobné slohové tendence jsou známy v staroindické literatuře druhé pol. prvního tisíciletí, v čínské literatuře 5.–6. stol. n. l. a v novověkém orientálním umění. V renesančním malířství se *m.* ohlašuje barevnou sytostí Tizianovou a pokřivenou perspektivou Tintoretovou. V Itálii druhá pol. 16. stol. postupoval *m.* rychle s protireformací, nebyl však odrazem barokního zduchovnění a jeho nového asketismu; je patrný v dílech Giambattisty Marina, od něhož se datují manýristické slohové tendence → marinismus a concetismus (→ concetto). Ty však představují jen užší tendence v uměleckých jvech, které v Itálii označujeme souborně → secentismus. V poezii *m.*

vůbec pronikal v souvislosti s antipetrarkismem, s překonáváním harmonické pravidelnosti Petrarkových sonetů křečovitou, vášnivou a strojenou dikcí Marinovou a Donneovou. Ve Španělsku se *m.* šířil vlivem poezie Luise de Góngory y Argote, jehož složitá výrazová metaforika a hermetická zastíneň významu zavdaly podnět k termínu → góngorismus. V próze odrážel *m.* nové dekadentní prvky v samotné dvorské etiketě a v salónní mluvě. Ve Francii se v 17. stol. začalo hovořit o přemrštěně vumělkovaném → preciózním stylu, parodovaném v Molièrově hře Směšné preciózky. Nepřirozená vumělkovanost a afektovanost dosáhla obliby i na anglickém alžbětinském dvoře v osmdesátých letech 16. století, která jsou označována za éru → euphuismu, manýristického prozaického stylu nazvaného podle románu Johna Lylyho Euphues.

Lit.: G. R. Hocke, Manierismus in der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1967. H. Kozakiewiczowa, Renesans i manieryzm w Polsce, Warszawa 1978. J. A. Symonds, Shakespeares Predecessors in the English Drama, London 1884.

pb

■ MARINISMUS

vumělkovaný styl barokní italské literatury (podle italského básníka Giambattisty Marina, 1569 až 1625), navazující ideově a esteticky na tradici galantní lyriky z období pozdní renesance. Je příbuzný s anglickým → euphuismem, španělským → góngorismem a sám bezprostředně ovlivňoval francouzskou → preciózní literaturu; vyznačuje se hojným užíváním metafor a alegorických konstrukcí, srovnání, epitet apod. Libivá hra slov se stává cílem, prázdna rétorika překrývá zážitky smyslu a citové pohnutky, které jsou takřka výlučnými motivy pěstování poezie. Vedle eroticky laděných básní se objevují i mytologická a pastorální témata (např. Marinaova rozsáhlá básnická skladba Adónis). Ojedinelé ohlasy soudobých problémů společenských jsou nastíněny jen povrchně, hodnota básně je vždy hledána ve formě, v krasořečnickém umění květnatého slohu. V italské literatuře se *m.* zapsal výrazným způsobem a jeho vliv byl dlouho citelný.

ko

MARTYROLOGIUM viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ MARXISTICKÁ LITERÁRNÍ VĚDA

koncepce literární vědy, jejíž ideovým i metodologickým základem je teorie marxismu-leninismu, uplatňující se ve všech oblastech literární vědy – v literární teorii, historii i kritice. Historicky je vznik *m. l. v.* podmíněn vývojem společenských vztahů i vývojem estetiky a literární vědy: *m. l.*

v. je zákonitým pokračováním tohoto vývoje a zároveň jeho kvalitativně vyšší formou. Jako zdroj marxismu v oblasti estetiky mají zvláštní důležitost: a) německá estetika 19. stol., zejména Hegelův historický přístup k umění a jeho dialektické chápání umění jako vývoje a vnitřní rozpornosti tohoto vývoje; b) názory mechanických materialistů a anglických ekonomů, které v mnoha ohledech poukazovaly na materialistickou podstatu umění a závislost kultury na ekonomické základně; c) francouzský utopický socialismus s vysokým hodnocením úlohy umění ve společnosti, kritikou buržoazní kultury a vytyčením teze o souvislosti umění a socialismu; d) názory ruských revolučních demokratů – Bělinského, Gercena, Černyševského a Dobroľjubova.

Z marxistického učení mají pro estetiku, umění, literaturu a samozřejmě pro *m. l. v.* rozhodující význam a) obecné zásady teorie marxismu-leninismu – dialektický a historický materialismus, teorie proletářského revolučního hnutí a zejména Leninova teorie odrazu; b) marxistická dialektická metoda, která se dotýká v umění jeho gnoseologické (a tím i estetické) stránky, v *m. l. v.* pak je hlavním předpokladem její metodologie; c) postřehy samotných klasiků marxismu-leninismu o umění a literatuře, v nichž se obráží konkrétní aplikace marxistické teorie i její rozvoj a které mají proto platnost základních východisek *m. l. v.*

Po stránce teoretické uznává *m. l. v.* za svůj světový názor a zároveň za kritérium společenských i estetických hodnot literatury marxismus-leninismu jakožto světový názor revolučního proletariátu, jehož cílem je úplné osvobození člověka a všestranné rozvinutí jeho společenských i lidských kvalit. V souvislosti s tím chápe *m. l. v.* literaturu jako sociální fakt: tento sociální aspekt literatury se projevuje jednak v její determinovanosti společenskými vztahy – literatura je specifickým odrazem sociální reality a svěbytnou formou jejího poznání –, jednak v jejím – rovněž specifickém a nezaměnitelném – aktivním působení na realitu. Gnoseologická funkce literatury je těsně spjata s funkcí estetickou – pravdivost, stupeň přiblížení se k objektivní pravdě, má estetickou platnost. Na hloubku uměleckého poznání má vliv jak předmět umění (objektivní realita, stupeň jejího rozvoje i stupeň rozvoje umění a uměleckého citění, důležitost umělecky ztvárněných událostí pro pochopení objektivních zákonitostí), tak i subjekt – umělec. Zde má zvláštní význam umělcův světový názor, který se nutně v uměleckém díle obráží: pokrokový světový názor zesiluje pravdivost a tím i uměleckou účinnost díla. Literární dílo realizuje svou gnoseologickou a ideologickou funkci pouze adekvátními specifickými uměleckými prostředky; proto *m. l. v.* důsledně prosazuje tezi o jednotě obsahu a formy a zaměřuje se na problémy umělecké speci-

fičnosti díla. Vzhledem k aktivní úloze literatury ve společnosti a jejímu přímému ideologickému vlivu na společenské vztahy věnuje *m. l. v.* zvláštní pozornost souvislostem literatury s etapou revolučního hnutí i s novou sociální realitou po vítězství proletariátu a těm směrům a metodám, které tyto stránky skutečnosti obrazy nejadekvátněji (zvláště realismu a socialistickému realismu).

Po stránce metodologické se *m. l. v.* vyznačuje komplexním přístupem ke svému předmětu, tj. studuje literaturu a její projevy nikoli izolovaně, ale v širších souvislostech s ostatními společenskými, zejména ideologickými jevy; v tomto směru má velkou zásluhu V. I. Lenin, který (především ve statích o L. N. Tolstém) zkoumal souvislost literatury a revolučního hnutí a jejich vzájemný vliv. *M. l. v.* uplatňuje komplexnost při rozboru všech literárních jevů, celků, procesů apod.; zde má významnou úlohu srovnávací metoda, která umožňuje zařadit daný jev do většího celku a přispívá k odhalení obecných zákonitostí. Dalším rysem marxistické literárněvědné metody je dialektičnost: *m. l. v.* zkoumá literaturu a její jednotlivé jevy ve vývoji, přičemž vývoj chápe jako nerovnoměrný proces s kvalitativními zlomy, jako boj protikladů; jejím cílem je postihnout zkoumaný jev v celé jeho šíři a složitosti. S tím souvisí konkrétně historický přístup k danému problému, určení jeho místa v celkovém vývoji, jeho vztahu k dobovému kontextu, což přispívá ke správnému zhodnocení a stanovení skutečného přínosu sledovaného jevu.

M. l. v. se neustále vyvíjí: její rozvoj ovlivňují změny ve společenských vztazích i v literárním a literárněvědném procesu.

Průkopníkem *m. l. v.* byl A. V. Lunačarskij (1875–1933), který se zasloužil zejména o zhodnocení, prosazování a další rozpracování Leninova teoretického odkazu v oblasti literární vědy. V poválečné době k předním sovětským marxistickým literárním vědcům patří např. M. A. Liščic, D. F. Markov, A. I. Ovčarenko, V. R. Ščerbina, G. M. Fridlender, B. S. Mejlach, A. S. Bušmin a další. Z českých literárních vědců a kritiků se na rozvoji *m. l. v.* významně podíleli B. Václavěk, K. Konrad, E. Urš, J. Fučík, Z. Nejedlý; v poslední době zaujímal v české *m. l. v.* čelné místo L. Štoll.

Lit.: G. Fridlender, K. Marks i F. Engel's i voprosy literatury, Moskva 1962. K. Konrad, Ztvárněte skutečnost, Praha 1963. V. I. Lenin i voprosy literaturovedeniija, Moskva–Leningrad 1961. Lenin o kultuře a umění, Praha 1958. Lenin o Tolstém, Praha 1970. M. Liščic, Umělec a světový názor, Praha 1960. Týž, Problémy umění a filozofie, Praha 1975. A. V. Lunačarskij, Pozitivní estetika, Praha 1972. K. Marks i F. Engel's o literature, Moskva 1958. Marks i Engel's ob iskusstve, I–II, Moskva 1957. B. Václavěk, Tra-

dice a modernost, Praha 1973. Týž, Tvorba a společnost, Praha 1961. G. Lukács, Umění jako sebepoznání lidstva, Praha 1976.

hř

■ MASKY

(ze středov. lat. *mascus* = škraboška, maskara, maska) – 1. plastické napodobení lidského nebo zvířecího obličeje; je původu kultického a sloužilo k zastrašování démonů a ochraně před neštěstím. S tímto zaměřením se průvody a tance *m.* objevují téměř u všech národů; v Číně, u přírodních národů Severní a Jižní Ameriky, Austrálie a Afriky, u germánských národů při svěcení jara. Prvky kultických slavností se dochovaly v četných lidových zvycích (u Slovanů např. vynášení Morany).

V antickém Řecku se *m.* objevuje nejdříve jako ochranný znak (hlava Medusy), později se stala v dramatu, které se zrodilo z nábožensko-magického kultu dionýsií, součástí kostýmu starořeckého herce, a to jak v → satyrské hře, tak i v → tragédii a → komedii. *M.* byla tvořena nejprve ze dřeva, kůry stromů, popř. kůže, později nejčastěji z plátna. Od Aischyla bývá *m.* výtvarně stylizována a navíc je opatřena trychtýřovitě formovaným ústním otvorem, který mluvené slovo akusticky zesiloval. *M.*, která prakticky zakrývala celou hlavu, umožňovala herci vytvářet v jednom představení více rolí, navíc také, když ženy divadlo nesměly hrát, vytvářet ženské role. Nejdříve se začaly rozlišovat *m. tragické*, s vážné až trpce formovanými rysy obličeje, od *m. komických*, v jejichž rysech převažovala burleskní veselost, a *m. chórových*, s krásnými rysy obličeje. Později *m.* nabývaly individualizovaných rysů, odlišovaly se typově, obrazy charakterů, vášně, temperamenty, postoje atp. Římané převzali ustálené typy řeckých *m.* hlavně pro → atellánu, od 1. stol. n. l. pak obecně pro komedii a tragédii. Proti této tendenci stáli Plautus a Terentius, kteří se spokojovali s parukou; divadlo se postupně od 4. stol. n. l. *m.* zřeklo. Z bujných náboženských průvodů římského císařství přešly *m.* do karnevalového průvodu ve středověku. V 15. stol. *m.* oživila → *commedia dell'arte*, která s její pomocí fixovala své ustálené jevištní typy (Dottore, Harlekýn, Kolombína atd.). *M.* užívaly také japonské hry → *nó*. Později se tradici *m.* pokusil oživit Goethe (r. 1801, při uvedení Terentia), ale neuspěl. Ve 20. stol. *m.* v tradičním smyslu užívá občas divadelní avantgarda;

2. v přeneseném smyslu namaskování obličeje (vousy, paruka), popř. i kostým; v nejširším smyslu pak vnější interpretace představované postavy (chůze, gesto, mimika aj.);

3. historicky se termínem *m.* rozumí žánrový typ improvizovaného italského divadla v 16. stol.,

tzv. *komedie masek*, chápaná jako volná kombinace předem připraveného dějového materiálu; herec hrál stále tutéž roli, vyhraněný typ se stával *m.* a kostýmem. Každá z těchto postav měla obvykle svůj ustálený repertoár tirád, replik, vtipů, monologů, které si herci sami zapisovali do sešitků („zibaldone“ nebo „repertorio“). Kromě toho musel herec ovládat různé „lazzi“, pantomimické → gagy. Z typů, které komedie masek vytvořila, je nejznámější sluha Zanni (od Giovanniho, český vlastně Honza), z něhož se časem zrodil jednak bergamským nářečím mluvící Harlekýn (→ harlekýnáda) a Pulcinello (hovořil neapolským nářečím); první byl protřelý a mazaný, druhý venkovský a neohraný. K dalším postavám komedie *m.* patřil Pantalone (Benátčan), upovídaný Dottore (původem boloňský právník), vychloubačný, ale zbabělý Capitano (pocházející ze Španěl, který je karikaturou na okupantské vojáky a obvykle koktá). Syžet zůstává neměnný: láska, proti níž stojí lakomí otcové a které slušové pomohou různými podvůdky po četných komických situacích ke šťastnému konci. „Scenária“ *m.* byla vydávána a některá se dochovala. Komedie *m.* se prolíná s dalšími improvizovanými divadelními žánry, zvláště s proslulou → *commedii dell'arte*. V 18. stol. se proti těmto žánrům začíná bojovat, hrály se totiž ve značně pokleslé, vulgární podobě. Komedie *m.* však v sobě koncentrovala velké scénické zkušenosti, nasbírané za dvě století jevištní existence. Její účinné formální techniky využil C. Goldoni (1707–1793), opřel ji o konkrétní dramatické charaktery a dovedl ji tak jako komedii charakterů (→ charakterové drama) k neobyčejně jevištní účinnosti;

4. jiným historickým významem pojmu *m.* v dějinách divadla jsou divadelně uspořádané slavnostní průvody, popř. představení alegorického charakteru, které se od dob italské renesance rozšířily na ostatní panovnické dvory; oblíbeny byly zvláště v Anglii, kde se *m.* staly v tomto smyslu specifickým divadelním žánrem (tzv. *masques*). Tematiku čerpal z mytologie, z legend, z pastýřského nebo pohádkového prostředí. Opíjely bohatstvím kostýmů, scénickými a hudebními efekty, jejich součástí byla také baletní čísla. Vyhledávanými autory *masques* byli např. i Ben Jonson, Shirley Hilton aj.

Lit.: R. Brotanek, Die englischen Maskenspiele, Wien–Leipzig 1902. K. Gageman, Igrы narodov, Leningrad 1923–24. J. Jacqot, Les fêtes de la Renaissance, Paris 1956. Vostočnyj teatr, Leningrad 1929.

kn

■ MASOPUSTNÍ HRA

tradiční evropská forma lidového divadla, jejíž původ sahá až do starého Říma, a to ke slav-

nostem saturnálií, luperkálií apod., s nimiž měl křesťanský masopust (v církevním roce období od Tří králů do tzv. Popeleční středy) podobné zvyky: přestrojování za maškary, improvizované žerty atd. *M. b.* tvoří krátké, převážně mimické scény se satirickými, popř. parodizujícími prvky, často bez vlastní rozvinuté zápletky. V evropských literaturách se jako svěbytný žánr lidové frašky šíří od 14. stol., a to zvláště ve Francii a Itálii (jako součást masopustních karnevalů), ve Švýcarsku a Německu, kde ji někteří autoři (Rosenplüt, Polz, Gengenbach a především Hans Sachs) v dobové společenské i umělecké situaci 15. a 16. stol. úspěšně dramaticky rozvíjejí.

V českém kontextu se *m. b.* vyvinula také z tradice lidových obřadů, a to o tzv. ostatcích (v posledních třech dnech před Popeleční středou), jejichž součástí tvořila scéna, v níž byla postava Masopusta, zpodobňovaného jako tlustý Bakchus, odsouzena a pochována (někde byla pohřbívána basu). Literární doklady této dramatické formy na našem území pocházejí ze 16. stol.; nalézáme je v mravokárně skladbě V. L. Rvačovského Masopust a v dialogizované básni M. Dačického z Heslova Tragédie Masopusta.

kn

■ MATEMATICKÉ METODY V LITERÁRNÍ VĚDĚ

studium literárního díla a získávání podkladů k tomuto studiu za pomoci metod, jejichž podstatou je matematika a její aparát. Vzhledem k povaze matematiky a její logické struktuře je při používání *m. m.* nutno vycházet z jasně a bezesporně definovaných výchozích pojmů, a to v souladu s vědou, ve které se matematický přístup uplatňuje a ke které se výsledky obracejí. V tomto smyslu vedou *m. m.* nejen k exaktnosti matematické, ale i k vyjasnění věcných problémů příslušné vědy, v odlišení od problémů terminologických. V souladu s historickým vývojem literární vědy většina aplikací *m. m.* vychází ze starší lingvistiky a jejích základních pojmů, např. slabika, slovo, věta apod. Proto jsou *m. m.* v *l. v.* i součástí matematické lingvistiky, ve které jsou *m. m.* aplikovány na lingvistické otázky studia jazyka a jazykových projevů. Podobně jako v matematické lingvistice lze i *m. m.* používané v literární vědě rozdělit podle povahy používaných odvětví matematiky do dvou základních kategorií: a) *m. m. statistické* (kvantitativní), využívající metod matematické statistiky a teorie pravděpodobnosti (používané zvláště ve stylistice, versologii a textologii); při jejich aplikaci se vychází ze statistického zpracování (→ frekvence) sledovaných jevů; b) *m. m. algebraické*, využívající teorie množin, algebry, teorie automatů, matematické logiky, teorie grafů aj., tj. nekvantitativních oborů

matematiky; jejich podstatou je studium strukturálních vlastností a konstrukce různých formálních modelů, jejichž adekvátnost se zkoumá. Historicky starší jsou aplikace statistické (druhá polovina 19. stol., → stylometrie), metod algebraických se používá (v souladu se vznikem algebraické lingvistiky) až od padesátých let 20. stol.

Vlastní vývoj uplatnění *m. m.* v literární vědě nelze oddělit od jejich používání v lingvistice, úzce souvisí i s vlastním rozvojem matematiky. Na možnosti používání *m. m.* v lingvistice upozornil např. v r. 1847 ruský matematik V. J. Bunakovskij, avšak už staří Hindové počítali výskyt některých jazykových jevů v posvátných Rigvédách. Za nejstarší používání *m. m.* v literární vědě lze považovat → stylometrii, vypracovanou klasickou filologií ke studiu autorské jednoty a relativní chronologie Platónových děl; na tuto metodu později navázaly i *m. m.* → atribuce textu, které však využívají zvláště matematicky (statisticky) formulovaných poznatků stylistiky. Obdobně na základech klasické textové kritiky vzniklo i používání *m. m.* v → textologii, zejména při studiu → variant a při sestavování → stemmatu. Rozvoj → frekvenčních slovníků, původně sestavovaných pro potřeby tiskařů, stenografů, později i pedagogů, lingvistů aj., umožnil jejich používání při studiu slovního bohatství významných autorů i jejich děl (→ bohatost slovníku). Tradiční (od dvacátých let 20. stol.) je používání *m. m.* ve → versologii, a to zvláště ke studiu vztahu struktury verše a jazyka, rovněž i ke studiu metrických variant. Vznik → kybernetiky a jejich příbuzných oblastí (→ teorie informace, → teorie her, teorie → komunikace) umožnil přistoupit k literárnímu dílu jako ke sdělení, které je nositelem určité → informace a je výsledkem selekční a kombinační činnosti autora. Součástí *m. m.* v literární vědě je i používání samočinných počítačů, především jako nástroje k rychlému a úplnému získání údajů nezbytných k rozboru literárního díla.

Při hodnocení používání *m. m.* v literární vědě nelze zapomenout, že matematika je v této oblasti pomocnou disciplínou, která před literární vědu sice staví i nové problémy, avšak jejíž základní přínos spočívá v nesubjektivním přístupu k existujícím otázkám. Rozhodující etapou aplikace *m. m.* v l. v. je proto kvalitativní interpretace výsledků.

Lit.: J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1972. S. Marcus, Poetica mathematica, Bucuresti 1970. P. Sgall, P. Pitba, E. Hajíčová, Úloha a postavení algebraické lingvistiky, in: Časopis pro moderní filologii 51, 1969. P. Vašák, Matematika, počítače a vědy o umění, in: Slovenská literatúra 26, 1979.

■ MATERIAL

(z lat. *materia* = hmota) – obecný pojem, který je v literární vědě různě aplikován: 1. ve starším pojetí jako představy, city a zážitky, které chce autor umělecky ztvárnit, tedy totéž co → látka literárního díla;

2. ve vyhraněnějším a zároveň obecnějším pojetí, vysloveném radikální ruskou formální školou, došlo k ztotožnění *m.* literatury s → jazykem. Analogicky *m.* hudby je tón, *m.* malířství linie a barva, *m.* sochařství kámen a jiné hmoty. Jazyk jako *m.* vtiskuje literatuře základní druhové specifické vlastnosti – časovost, zvukovost a tematicnost;

3. ve významu literárněhistorickém jako přípravné (tj. faktografické, dobové, etnografické, zeměpisné aj.) podklady nebo studie, předcházející, zejména u autorů, tvořících realisticky, historicky věrně a objektivně (Flaubert, Jirásek), vznik vlastního literárního díla.

pt

■ MAXIMA

(z lat. *maxima sententiae* = největší pravidlo, naučení pro život) – kratší prozaický útvar, lapidárně vyjádřená úvaha (→ sentence), inspirující se jednáním nebo psychikou lidí. Vyniká stručností (rozsah nepřesahuje mnohdy rámeček jedné věty) a hloubkou; koncentrace myšlenky tu nabývá formy → antiteze, subtilních → metafor nebo trpkého → aforismu. Velkého rozkvětu a obliby dosáhl žánr *m.* ve francouzské → preciózní literatuře 17. stol., kdy byl společností salónů považován za zábavnou hru (skládala je např. i Madame de Sablé), jež v podstatě odpovídala dobovému zájmu o vše, co se dotýkalo jemné psychologické analýzy; vynikající ukázkou žánru jsou La Rochefoucauldovy Maximy a úvahy (Réflexions ou sentences et maximes morales, 1665). *M.* psal také Pascal, La Bruyère, Bossuet, Vauvenargues, v 18. stol. Montesquieu, Chamfort, v Anglii Bacon a Chesterfield, v Německu Goethe a Schopenhauer. Viz též → aforismus.

Lit.: viz aforismus.

ko

■ MEDAILÓN

(z franc. *médaille* = oválný okrouhlý přívěsek na náhrdelníku s vyobrazením) – žánr esejistické a publicistické literatury, podávající obraz významné osobnosti v jejích základních konturách a přibližující ji často z nečekané strany. Někdy vychází z charakteristického výmluvného detailu, pracuje zkratkou a je obvykle stylizován lehce, causeristicky, což souvisí i s jeho umísťováním pod čárou jako fejton, ve sloupku nebo v záhla-

ví denních zpráv novin. Od esejistického → portrétu se odlišuje také tím, že bývá psán zpravidla k nějaké příležitosti; *m.* zahraniční osobnosti bývá podnícen její návštěvou u nás, velmi častý je *m.* jubilejní, při udílení cen a vyznamenání; zvláštěním druhem *m.* je → nekrolog. Vznik *m.* a jeho vývoj byl vyvolán potřebami žurnalistiky. V české literatuře byl mistrem *m.* Karel Čapek, ve slovenské rozvinul umění *m.* Alexander Matuska. Nejvýznačnější *m.* bývají dodatečně publikovány také knižně – z Čapkových byl posmrtně uspořádán svazek *Ratolest a vavřín* (1947), A. Matuska nazval jednu ze svých knih *Medailóny* (1960).

mb

■ MEDITATIVNÍ POEZIE

(z lat. *meditare* = uvažovat) – žánr lyrické poezie, vyzdvihující úvahovou, rozjímavou složku. Jejími vůdčími tematickými okruhy jsou problémy poznání světa, podstaty bytí a pojetí hodnot. Ve středověké a barokní literatuře se opírala o mystickou teorii kontemplace (tj. pohroužení do vlastního nitra, které má vést k postižení božského a nadsmyslného), pracovala s formou modlitby, litanie a vidění (B. Bridel, Teresie z Ávily, Luis de León, G. R. Weckherlin). Romantici obohatili *m. p.* o vroucí cit a malebnost (F. Hölderlin, Novalis, K. H. Mácha). Obdobím rozkvětu *m. p.* byl přelom 19. a 20. stol. (R. M. Rilke, O. Březina). Nejsvětéráznějším představitelem soudobé české *m. p.* je V. Holan.

pt

■ MELIKA

(podle řec. *melos* = píseň) – řecká lyrická písňová poezie. Pravlastí melické čili písňové poezie byla aiolský ostrov Lesbos u Malé Asie, kde dospěla literární dokonalosti v 6. stol. n. l. zásluhou Alkaia a Sappó. Píseň → aiolská se vyznačovala citovou vroucností, v prostředí íónském však změnila svůj upřímný a opravdový tón ve hravé vzdechy a bujně šprýmy, jež odpovídaly světáckému duchu společnosti, v níž působil Anakreón. Doprovodným nástrojem písní, neodlučitelných od hudební formy, byl mnohostrunný barbitos (barbiton), národní nástroj Lesbanů, asi maloasijského původu.

M. se dělila na lyriku osobní a sborovou. Osobní vyjadřovala intimní city jednotlivcovy, líčila soukromé osudy a životní zkušenosti a byla určena k přednesu v užším společenském kruhu. Zpěvy byly přednášeny jednotlivcem (monodicky) a metrická forma básní byla celkem jednoduchá. Hlavní její druhy reprezentuje elegie, iambos, píseň aiolská (lesbická) a íónská. *M.* zpívaná sborově (chóricky) byla určena svým obsahem pro

celou obec a vyjadřovala city náboženské, vlastenecké, nadšení pro sílu a zdatnost osvědčovanou při národních olympijských hrách. Její rytmy a melodie, mnohem složitější, vyžadovaly značné technické umění a důkladné cvičení pěveckého i tanečního sboru. Zakladateli sborové lyriky byli Thalétas, Alkmán a Arión (7.–6. stol. př. n. l.). Vrcholné dokonalosti došla Simónidem, Pindarem a Bakchylidem (5. stol. př. n. l.). Hlavní druhy sborové lyriky zastupoval → paján (chvalo zpěv), → hyporchéma (sborový zpěv s živým rytmem a výrazným tancem), prosodion (píseň průvodová) a → partheneion (průvodová píseň zpívaná dívkami), → hymnos, → enkómion (zpěv při průvodu hodovníků po hostině) a → dithyrambos. Také skolia (písně při hostině zpívané „dokolá“) a zpěvy smuteční (→ thrény) byly skládány pro sbory, stejně jako → epinikion (píseň na vítěze ve hrách) a hymenaios (píseň svatební).

Podle převažujícího motivu se rozlišovaly tři hlavní druhy melických písní: píseň na motivy milostné (erótikon), pijácké (symptikon) a politické (stasiótikon).

pt

■ MELODRAM

(z řec. *melos* = píseň, *drama* = jednání, divadlo) – spojení mluvené řeči s nástrojovým doprovodem, a to buď sólovým, nebo orchestrálním. Je-li třeba k provedení *m.* jen koncertního pódia, označujeme jej jako *m. koncertní* (např. Z. Fibich, *Vodník*, na text Erbenův; E. F. Burian, *Balada o nenarozeném dítěti*, podle Wolkeru). Předpokládá-li provedení *m.* jeviště, scénu, herce atd., bývá takový *m.* označován jako scénický. Základy *m.* položil J. J. Rousseau (Pygmalion, 1762), významných úspěchů dosáhl v tomto žánru český skladatel Jiří Benda (*Ariadna na Naxu*, Médea, 1775). K dílčím prostředkům *m.* sáhli nejdříve skladatelé oper (Beethoven: *Fidelio*, Smetana: *Dvě vdovy*), ať už přímo, nebo odvozeně v zpívaných recitativích (B. Martinů označil lyricko-vokální sloh své *Julietty* jako mluvené melos); nalezneme je i v rozsáhlejší kantátové nebo oratorní tvorbě (A. Honneger: *Král David*, *Svatá Jana na hranici*). K vrcholům umělecké účinnosti dovedl *m.* Zdeněk Fibich ve třech dílech Vrchlického tragédie *Hippodamie*.

Lit.: V. *Holzknecbt*, *Kniha o hudbě*, Praha 1964.

kn

■ MELODRAMA

(z řec. *melos* = píseň, *drama* = jednání, divadlo) – dramatický žánr, který na přelomu 18. a 19. stol. rozbíjí klasicistickou tradici dramatu s abstraktními konflikty a postavami; syžet *m.*

bývá prostý, ale fabulačně velmi spleťitý, jednotlivé postavy proti sobě stojí kontrastně v černobílých protikladech, vypjaté dramatické situace, psané v patetickém stylu a vypočítané na city diváků, postrádají často psychologickou pravděpodobnost. Patetický styl *m.* někdy svými prostředky připomíná → tragédii, ale svou vnitřní stavbou → zápletky i jejím → rozuzlením se od ní vzdaluje. Ve stavbě syžetu má v *m.* významnou úlohu šťastná náhoda, divák se – někdy až uprostřed děje – nečekaně dovídá dějovou předhistorii, událost, v níž je obvykle skryta příčina → konfliktu, která vlastní fabuli předchází, ale na rozdíl od → analytického dramatu *m.* nevyužívá tohoto prostředku k psychologickému prohloubení, ale pouze k zvýšení napětí a diváckého efektu.

M. představuje žánr především situační, neboť hlavní hrdinové přecházejí zpravidla do hry jako jisté ustálené typy (zlosyn nebo tyran, mladá dívka, která je zlosynovi vydána na milost a zosobňuje nevinost, čistý a spanilý ochránce, navíc ještě komická postava, jejíž úlohou je děj odlehčovat). Hrdinům v jejich úsilí překážejí – obdobně jako v dobrodružných žánrech – výjimečně obtížné okolnosti, nakonec se navzdory jim zachraňují; tak se realizuje ústřední téma *m.* – dobro vítězí nad zlem. Prostředky *m.* útočí především na city diváků, nejednou otevřenou sentimentalitou, jindy zase má konflikt vyvolat v divákovi strach o hrdinu a nenávidět k záporné postavě; obdobně místo děje je voleno tak, aby vzrušovalo svou hrůzostrašností, také dekorace a zvláště scénická hudba emotivně podtrhují atmosféru. *M.* bývá obvykle ukončeno → kupletem, který zpívají všichni účinkující; jeho obsah tvoří ponaučení, vyjadřující morálku hry.

Jako žánr se *m.* rozvinulo nejvíce ve Francii a Anglii, a to jako součást dobového preromantického uměleckého hnutí (→ preromantismus).

Lit.: F. Daniel, Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií, Praha 1965. J. L. Smith, Melodrama, Norfolk 1973. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

MEMOARY viz PAMĚTI

MEMORABLE

(z lat. memorābilis = paměťihodný) – termín zavedený A. Jollesem; označuje jednu z tzv. → jednoduchých forem, tj. elementárních slovesných útvarů. *M.* se orientuje na faktické události, vyzvedá jejich konkrétní detaily a podtrhuje jejich věrohodnost; na rozdíl od holé zprávy akcentuje zajímavé podrobnosti, jež stavějí vlastní událost do zvláštního světla, citově ji zabarvují nebo v ní odhalují nové vztahy. Základ *m.* tvoří události a

postavy skutečné a historické, ozvláštňené jedinečnými podrobnostmi. K *m.* lze počítat např. některé zprávy z černé kroniky novin, historické pověsti realistického rázu nebo folklórní tzv. → povídky ze života (vzpomínková vyprávění).

Lit.: O. Görner, Vom Memorable zur Schicksalstragödie, Berlin 1931. A. Jolles, Einfache Formen, Halle 1929. J. Michálek, Spomienkové rozprávanie s historickou tematikou, Bratislava 1971.

os

MENESTREL

těž *minstrel* (franc., od lid. lat. ministerialis = člověk ve službách někoho jiného) – ve středověké Francii a Anglii zpěvák a hudebník, žijící většinou na feudálních dvorech ve službách svého pána, některého → trubadúra nebo truvéra, jehož zpěv doprovázel hrou na strunný nástroj (→ žonglér). Někteří *m.* byli také autory textů, které však mají na rozdíl od dvorské lyriky převážně epický charakter. Od 14. stol. se *m.* sdružovali v cechy nebo bratrstva (poslední v Paříži do r. 1789) a volili si svého „krále houslí“. Během doby se pojmenování *m.* stalo synonymní i pro venkovské lidové hudebníky a užívalo se donekdávna. V literatuře je *m.* nejčastěji spojován s idealizovaným obrazem dvorského básníka a zpěváka, hrajičho na loutnu či harfu.

ko

MENIPPEA

těž *menippská satira* (podle řec. filozofa ze 3. stol. př. n. l. Menippa z Gadar) – antický žánr příbuzný se sókratovským dialogem, obsahující však žertovný prvek a divokou fantastiku. Účelem výstředních situací, skandálních scén, příkrých kontrastů, oxymorních syžetů a nadsázek bylo v *m.* ověřit nosnost nejrůznějších filozofických a mravních idejí. *M.* patří k nejstarším literárním útvarům, které bez zábran mísily žánry, nízký styl s vysokým, publicistickou aktuálností s filozofickými generalizacemi, prózu s veršem. Na Menippa, jehož satiry se nedochovaly, navázal v Řecku jiskřivý kritik dobových zlořádů a pošetilostí Lúkiános (2. stol. n. l.), v Římě Varro Reatinus sbírkou satir Satirae Menippeae o 150 knihách, Seneca parodii na císařský kult (Apocolocyntosis Divi Claudii, česky Jak vypustil Klaudius ducha, 1931) a Petronius v Satyrikonu. Z r. 1593 pochází francouzský politický pamflet hájící zájmy třetího stavu proti katolické Lize nazvaný podle Varrona Satire Ménippée.

pt

■ METABOLA

(z řec. *metabolé* = změna) – stylistická figura, v níž se v opačném slovosledu opakují v druhé části fráze výrazy, užitě v první části. Příklad: Člověk má jíst, aby žil, a nikoli žít, aby jedl. Srov. → *chiasmus*.

pb

■ METAFORA

(řec. = přenesení) – nepřesně zvaná též zkráceným → přirovnáním, jeden z → tropů, druh básnického obrazu. Od přirovnání, s nímž ovšem také souvisí (a s nímž ji spojoval např. Hegel), liší se *m.* tím, že nepřirovnává něco k něčemu, ale v zájmu nového poznání skutečnosti konfrontuje významy tím, že nahrazuje slovo nebo slovní obrat slovem nebo slovním obratem jiného druhu, z jiné smyslové oblasti, z jiné sféry věci, jeví a představ, a to na základě dialektické jednoty v rozmanitosti, překvapivé *podobnosti* vzhledu (barvy, tvaru), rozměru, množství, stavu, vlastností, pohybu nebo funkce; např. místo neurčité číslovky *mnoho* se často metaforicky užívá substantiva *moře*, a to jak v poezii („moře světél v dáli“, Nezval), tak v slangu („moře buchet“ – mnoho dívek) a vůbec v afektivních projevech hovorového jazyka, publicistiky apod.; jazyk odborné literatury se *m.* většinou vyhýbá – s výjimkou tzv. *m. lexikalizovaných*, tj. všeobecně vžitých metaforických pojmenování s významem v daném kontextu už zcela jednoznačným (slovníkovým) – např. „koza“ nebo „kůň“ v tělocvičné terminologii.

M. má velmi blízko k → hádance, protože vyžaduje aktivní spolupráci čtenářovy (posluchačovy) zkušenosti, paměti, představivosti a úsudku a dává uspokojení a radost ze hry i z rozluštění. Ve srovnání s hádankou nemá však *m.* rozluštění za svůj hlavní cíl (dokonce ani formálně), ale slouží emocionálnímu a fantazijskému obohacení projevu a v krásné literatuře je důležitým prvkem obrazové výstavby; stupňuje intenzitu výrazu a emocionalitu textu; to je zvláště patrné na řetězcích *m.*, v nichž se všechny *m.* vztahují k téže věci (jevu nebo představě); jejich účelem není tuto věc přiblížit, pomocí řady *m.* se nepřipravuje postupně rozluštění, které je často zřejmé již na začátku, ale začleňují se do textu nové představové oblasti. Např.: „uhnětl jste maně z vláken uhlíku / ptáka našich nocí s kterým dlouho bdíme / metlu přišer stínů již je zaháníme / žhavé poletuchy snivých promenád / anděla nad štítý nároží a vrat / růže restaurantů kaváren a barů / vodotrysky noci ve snách na bulváru / růžence nad mosty velkoměstských řek / aureolu pouličních nevěstek / věnce nad komíny velkých parodůl / slzy které kanou nad poschodí...“ V tom-

to řetězci *m.* z Nezvalova Edisona se objevují některé *m.*, na něž se nehodí Hegelovo vymezení; „rozluštění“ (= vynalezl jste žárovku) je nepochybne hned na začátku a série *m.* má jiný smysl, tj. sugeruje všudypřítomnost žárovek v moderním světě a staví tím vedle sebe nejruznější a někdy i protikladná prostředí (anděl vedle restaurantu, vodotrysk vedle růžence). Ostatně i jednotlivé *m.* vyzdvihují moment iluzivní proměny světa vynálezem žárovky: světlo žárovek městské noci vytváří pouličním nevěstkám „aureolu“; *m.* se tak stává složitějším a efektivnějším nástrojem poznání, než kdyby pouze vysvětlovala a znázorňovala věc, jev nebo představu, která je jejím podnětem a podmětem.

Stylistická a gramatická konstrukce *m.* může být nejrozmanitější, v citovaném příkladu z Nezvalova Edisona jsou *m.*, které jsou zároveň → perifrází („ptáka našich nocí, s kterým dlouho bdíme“), jiné jsou zároveň → metonymií („vodotrysky noci ve tmách na bulváru“; záplava světél se podobá záplavě vodní tíště ve vodotrysku, ale je tu i věcná souvislost: vodotrysky bývají nejkrásnější večer a v noci, když jsou osvětleny žárovkami). *Rozvinutým m.*, tj. takovým, k nimž se autor v téměř textu vrací (v Nezvalově Edisonu např. metafora chvějící se noci), říká se někdy *realizace m.* Zvláštním druhem *m.* je → personifikace, jiným → synestézie. Běžná jsou *metaforická epiteta* (růžový sen). Tzv. *zvukovou m.* vytvářejí slova podobná znějící; pojítkem mezi nimi je částečná zvuková shoda; rým označovaný někdy za zvukovou *m.* je vlastně zvukové přirovnání; zvukovou *m.* je třeba odlišovat od → onomatopoeie; nejběžnějším případem zvukové *m.* jsou citoslovce jako sakva, heršoft, do prýkna (popř. do Prahy), užívané místo tabuizovaných výrazů sakra, hergot, do prdele. Bezděčný střet a rušivá zkřížení dvou *m.* patří mezi → katachréze (např. klepnout přes prsty některé horké hlavy).

M. je předmětem bádání už od starověku; zabýval se jí podrobně ve 4. stol. př. n. l. Aristotelés (v Poetice a Rétorice), po něm v 1. stol. př. n. l. Cicero, Quintilianus, později Augustinus Aurelius (354–430) aj. Oživený zájem o *m.* přineslo 19. stol. v souvislosti s rozvojem estetiky, srovnávací jazykovědy a poetiky, o *m.* se intenzivně zajímají všechny směry zdůrazňující znak v umění a všechny školy zaměřené ke specifické umění a poezie. Metaforický přístup k realitě bývá přisuzován především poezii (zatímco metonymie se považuje za vlastní próze); jak v próze, tak v poezii je *m.* prostředkem intenzifikace textu.

Lit.: *M. Black*, Models and Metaphors, New York 1962. *A. S. Litvinenko*, Termin i metafora, in: Učenyje zapiski BGPII 8, Moskva 1954. *V. Nezval*, Dvoji obrazovost, in: *V. N.*, Moderní básnické směry, Praha 1937. *J. Pavelka*, Anatomie metafory, Brno 1982. *M. Petrović*, Metafore

i alegorije, Beograd 1967. H. Pongš, Das Bild in der Dichtung I, Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927. A. A. Potebnja, Iz zapiskov po teoriji slova, Charkov 1905. J. Przyboš, O metaforze, in: J. P., Sens poetycki, Kraków 1963. I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New York 1936. S. Šabouk, Břeňy realismu, Praha 1973. C. M. Turbaine, The Mythe of Metaphor, Yale 1963. T. Vianu, Problemele metafori, București 1957. D. Žvďáček, O jednom lingvistickém aspektu studia metafory, in: Acta UP Olomucensis, Philologica XXV, 1968. Týž, Poznámky ke klasifikaci metafory, Acta UP Olomucensis, Philologica 44, 1981.

mb

METAFORIKA viz TROPY

■ METAFRÁZE

(z řec. metafrasis = opis) – 1. stylistický prostředek synonymického opisu, jehož cílem je vyhnout se opakování výrazu – např. Filodama *milovala*, Filodama *v srdci měla* (Rosa);

2. doslovný překlad větného celku pro zachování syntaktických zvláštností překládaného jazyka;

3. překlad veršované poezie z cizího jazyka do prózy.

pb

METAGOGA viz PERSONIFIKACE

■ METAGRAM

(z řec. metagrafein = psát se změnou) – změna hlásky či písmena ve stavbě slova, užitá ze stylistických, → kalamburních či rýmových důvodů. Je častým případem → metaplasmu. Např. křídlem kráčem, tik – tak.

pb

■ METAJAZYK

(z řec. meta = nad, za) – pojem teorie informace a logiky, jazyk, jímž se mluví o jiném jazyce (jazyk-objekt). Vychází se z teorie poznání, podle které existují v objektivní realitě věci, jejich vlastnosti a relace aj., které nefungují jako jazykové znaky; tyto objekty se označují jako nultého stupně. Znaky jazyka (přirozeného, umělého), označující tyto objekty, označíme jako prvního stupně; tvoří tzv. jazyk-objekt (jazyk přirozený, jazyk vědecké teorie aj.); při jeho studiu a tvoření výpovědí o něm se používá „jazyk o jazyce“, tj. *m.*, vzhledem k jazyku-objektu. Tím je *m.* jazykem vyššího stupně, který ovšem sám může být jazykem-objektem metajazyka vyššího stupně atd.

Lit.: O. Zicb, Moderní logika, Praha 1958.

vš

■ METAKOMUNIKACE

(z řec. meta = za, nad a lat. *communicatio* = sdělení) – pojem teorie informace; v literární teorii zvláštní případ → komunikace literární, při níž primární komunikační proces: autor A1 – komunikát – příjemce P1, se stává východiskem nového komunikačního procesu: autor A2 – komunikát o původním komunikátu (*metatext*) – příjemce P2. V rámci metakomunikační aktivity autora metatextu převládají buď operace *metajazykové*, sloužící především k výkladu výchozího textu, nebo operace *metakreační*, jejichž cílem je především svěbytná výpověď. V literárněvědné komunikaci převládají operace metajazykové, metakreační prvky jsou zde maximálně potlačeny, jejich podíl však stoupá v běžné komunikaci kritické. Při překladu bývají složka metakreační a metajazyková přibližně vyrovnané.

Lit.: A. Popovič, Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971. Týž, Problémy literárnej metakomunikácie, Teória metatextu, Nitra 1975.

mc

■ METAKREACE

(z řec. meta = nad, za a franc. *création* = tvorba) – pojem teorie informace, aplikovaný na literární vědu: odvozená literární tvorba, vzniklá pod vlivem již existujícího literárního díla; jedná se o → metatext vzhledem k původnímu → textu. V tomto smyslu je druhem metakreace umělecký překlad, umělecká kritika aj., do jisté míry i odvozená epigonská literatura. V nejobecnějším významu však určité metakreační rysy vykazuje každé dílo (literární, vědecké atd.), neboť navazuje na existující → kontext (literární, vědecký aj.). Slov. → metatext, → metakomunikace, → metajazyk.

vš

■ METALEPSE

(z řec. *metalepsis* = záměna) – slovní figura antické poezie, jedna z podob → metonymie, při níž je a) důsledek zaměnění jeho příčinou (popř. jejím zdrojem), jako např. při užití slova „jazyk“ místo „řeč, mluva“ nebo slova „ruka“ místo „písmo“; b) určité slovo nahrazeno synonymem jeho homonyma, jako např. u Homéra, kde místo „koré“ (= dívka) je užitó slovo „glené“ (= oční bulva), protože v řečtině „koré“ znamená jak dívku, tak bulvu.

vš

■ METAPLASMUS

(z řec. *metaplasmos* = změna tvaru) – deformační jazykové podoby slov v básnickém projevu z metrických, rýmových či eufonických důvodů, užívaná jako stylistický prostředek. Např. „do ucha / šplou-uchá“. Nejběžnějšími prostředky *m.* je krácení slov (→ afereze, → synkopa, anakopa), nastavování slov hláskami či slabikami (proteze, epenteze, paragoga), změny kvantitý samohlásek (→ diastola, systola) aj.

pb

■ METATEXT

pojem moderní jazykovědy: druhotný (odvozený) text, tj. vzniklý působením jiného, prvotního textu. V procesu → literární komunikace, vystižené zhruba vztahem autor–dílo–příjemce, vznikají různé druhy metatextů (→ metakomunikace) v závislosti na konkrétním příjemci původního textu: jiný autor, překladatel, literární vědec, literární kritik aj. V těchto metatextech jsou v různé míře vztahu obsaženy složky → metajazykové (interpretace díla v příslušném kontextu) a složky → metakreační (odvozená tvorba). → Komunikační řetěz vedoucí k metatextu lze znázornit jako:

autor – text₁ – příjemce – text₂ (metatext).
Užívá se též pojmu *sekundární literatura*.

Lit.: D. *Đurišin*, Literární komunikace a komparatistika, in: D. D., Z dejin a teórie literárnej komparatistiky, Bratislava 1970. F. *Miko*, Text a štýl, Bratislava 1970. A. *Popovič*, Poetika umelckého prekladu, Bratislava 1971. Týž, Problémy literárnej komunikácie, Teória metatextu, Nitra 1975.

vš

■ METATEZE

(z řec. *metathesis* = přesmyknutí) – 1. v jazykovědě přesmyknutí dvou hlásek nebo slabik ve stavbě slova v průběhu historického vývoje jazyka (např. lat. *parabola* × špan. *palabra* – „slovo“; řecké akmon a litevské akmū ukazují na metatezi ak × ka v čes. kámen);

2. v poetice stylistický prostředek, využívající opakování zvukově podobných slov lišících se přesmyknutím (např. planá palma).

pb

■ METODA TVŮRČÍ (UMĚLECKÁ)

(z řec. *meta* = nad, za; *hodos* = cesta) – pojem především sovětské literární vědy, který označuje důsledně realizovaný způsob umelckého ztvárnění skutečnosti, zvláště ve smyslu světonázorovém a ideovém.

M. v nejširším smyslu je jakýkoli účelný způ-

sob dosažení určitého vědeckého nebo praktického cíle, spočívá tedy v plánovité činnosti, jejímž prostřednictvím vzniká výtvor. Do oblasti literární byl termín zaveden z filosofie začátkem třicátých let v SSSR a diskutován spolu s problematikou využití dialektického materialismu v umelcké tvorbě a důležitosti autorova pevného ideového stanoviska při orientaci v tematickém materiálu. *M.* byla tedy pojímána jako „princip výběru a zobecnění životních faktů, jímž se spisovatel řídí při tvorbě“ (Timofejev). Chápana úzce jako jistá suma obecných názorů a stanovisek, které autor „aplikuje“ na životní materiál, nejednou vedla k zploštění literárního díla. Literární tvorba netkví v mechanickém reprodukování dané metody, ale v jejím osobitěm uplatnění. Proto také *m. t.* sama se může stát cestou za umelckými kvalitami díla teprve ve spojitosti s jazykovou vynalézavostí a myšlenkovým bohatstvím.

Pojem *m. t.* je blízký pojmu → stylu, neboť styl i *m.* lze jako určitý invariant vyvodit z významové struktury díla a jeho společenského vlivu. Oba pojmy však nelze zaměňovat, protože *m. t.* – geneticky vzato jeden z impulsů při formování autorského stylu – se zpravidla realizuje nejrozmanitějšími individuálními soustavami výrazových prostředků (styl).

M. t., podobně jako literární směry, se nevy-nožují nahodile, ale podléhají obecnějším zákonitostem vývoje společenského vědomí. V nejširším pojetí odpovídá vlastní *m. t.* každému literárnímu směru. Marxistická teorie přitom považuje za rozhodující kritérium pro třídění *m. t.* vztah světa zobrazeného v díle k objektivní historické skutečnosti. Vyděluje se tak a) *m. romantická*, zaměřená na jevy teprve vznikající, možné, ale dosud nerozvinuté a historicky netypické; b) *m. realistická* – zobrazuje formou typizace jevy již rozvinuté (skutečné), oslabuje však vědomí historické perspektivy; c) *m. → socialistického realismu*, která vzniká v porevolučních socialistických podmínkách syntézou *m. romantické* a *realistické*, umelcky sjednocuje historickou pravdivost se smysluplností společenských perspektiv.

Lit.: K. *Hausenblas*, Styl a metoda, in: Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972.

pt

METODY LITERÁRNÍ VĚDY viz LITERÁRNÍ VĚDA

■ METONYMIE

(z řec. *metonymia* = záměna jména jménem) – druh básnického → tropu, využívající k označení předmětu jména jiného předmětu, který je s ním ve vztahu úzké a typické věcné souvislosti. Úzkou věcnou souvislostí je zde obvykle vztah příčiny a účinku, formy a látky, části a celku,

věci a jejího místa nebo přívlastku a jeho nositele. Metonymické přejmenování blízkou věcí se však neobjevuje v souvislosti nahodilé a okamžité, nýbrž v souvislosti, která je v obecném povědomí natolik pevná, že metonymický obrat implikuje jednoznačně označený předmět (např. „koupit si Schillera“ se týká nutně knih, a nikoli Schillerova domu).

Nejběžnějším případem *m.* je tzv. → synekdocha, tj. záměna označení části a celku („jaro“ nebo „léto“ ve významu „rok“, „Němec byl poražen“ místo „Německo bylo poraženo“). Druhým typem *m.* je tzv. → metalepse, v níž dochází k záměně příčiny a účinku, činitele a děje, např. když děj je označen svým původcem („jazyk“ ve významu „řeč“) nebo původce děje dějem („hudba nepřijela“). Dalším typem *m.* je záměna obsahu za věc, v níž je obsažen („kotlík vře“, „kouřit dýmku“, „v průvodu byla celá škola, celé město“), popř. naopak věci obsahem („koleno kalhot“, „žáda kabátu“). Čtvrtým typem *m.* je označení věci či instituce místem, odkud pochází nebo kde se nalézá (Pentagon: budova – ministerstvo obrany USA; brusle „kanady“). V pátém typu *m.* je vlastnictví označováno jménem vlastníka („soused vyhořel“, „kolt“ podle svého výrobce Samuela Colta apod.). Konečně šestým typem *m.* je záměna materiálu a věci, která je z něho vyrobena („stolní stříbro“ místo „stříbrný servis“, „dřevo“ ve významu „kytara“).

M. je velmi rozšířený lexikální prostředek hovorového i knižního jazyka, jako básnický tropus je však často konvencionalizovaným poetismem („Amor“ místo „láska“, „mé srdce“ místo „já“, „Múza“ místo „poezie“ apod.).

Lit.: J. Pavelka, Anatomie metafory, Brno 1982. pb

METRICKÝ IMPULS viz IMPULS RYTMICKÝ

■ METRIKA

(z řec. metron = míra, metrikos = míry znalý) – systém pravidel, o něž se opírá výstavba verše v dané národní literatuře, v rámci té či oné básnické školy nebo i v díle jediného básníka (česká *m.*, *m.* lumirovců, *m.* Jana Nerudy), a zároveň odvětví versologie, které tento systém veršových rozměrů (→ metrum) zkoumá buď synchronně, nebo v diachronii (*historická m.*) nebo v konfrontaci se zákonitostmi výstavby verše v jiných jazycích (*srovnávací m.*).

M. v širším významu jako nauka o verši vznikla jako součást antické → rytmiky, od níž se oddělila až v helénské epoše (4.–1. stol. př. n. l.), jakmile se poezie začala osamostatňovat vzhledem k hudbě. Proces emancipace *m.* byl nutně provázen přestavbou terminologického aparátu a snahou přizpůsobit teorii zvláštním podmínkám verše.

Až do konce 19. stol. má *m.* vyhraněně normativní charakter a udržuje se jako čistě praktická nauka, poskytující návody k psaní veršů. Teprve později bylo postulování ideálních norem vytlačeno snahou objevit rozbořením verše skutečné normy jeho výstavby a sledovat jejich genezi a proměny. S tím, jak nabývá vrchu představa, že kvalita verše nespočívá v přesnosti, s jakou realizuje předem daný metrický úkol, ztrácí zároveň metrika jako nauka o pravidlech výstavby verše svůj obecný charakter a stává se jen dílčí složkou bádání o verši.

mc

■ METRUM

(z řec. metron = míra) – 1. *obecně* norma veršového rytmu, určující organizaci jazykových prvků ve verši. Základní složkou *m.* jsou jazykové vlastnosti z hlediska daného versifikačního systému relevantní, buď počet slabik (sylabický systém), nebo počet slabik přízvučných, tj. počet iktů (tónický systém), určité uspořádání slabik přízvučných i nepřízvučných (sylobotónický systém) nebo uspořádání slabik dlouhých a krátkých (časoměrný systém) atd. Ve všech těchto případech má metrická osnova podobu zobecněného schématu následnosti určitých jazykových prvků (slabik, taktů apod.), které jsou v rámci daného versifikačního systému přijaty jako kanonizované jednotky míry ekvivalence veršů. Poněkud jiný charakter má norma veršového rytmu systémů nenumetrických (→ volný verš, → bezrozměrný verš aj.), v nichž je verš nejen základní, ale zároveň elementární, dále nečlenitelnou jednotkou; ty jsou tedy budovány v prvé řadě na opakujícím se intonačním schématu jednotlivých veršů jako celku. Mnohdy se proto termín *m.* – zejména pod tlakem tradice termínu – zužuje na veršovou normu „pravidelných“ veršů; verše opírající se o versifikační systémy nenumetrické bývají označovány jako „nemetrické“.

Vedle jazykových prvků z hlediska toho či onoho versifikačního systému relevantních, které *m.* normuje, jsou ve verši více či méně zřetelně organizovány i jazykové prvky další, fakultativní (např. počet slabik ve verši tónickém, místo přízvuku ve verši sylabickém, prosazování přízvučků v klauzulích pozdního antického verše apod., ale konečně i určité opakování hlásek a významových celků). Všechny tyto zákonitosti z hlediska versifikačního typu nesystémové, stejně jako veškeré porušování mechanických požadavků *m.* se podílejí na individuální proměnlivosti veršového → rytmu. Pokud se ovšem tyto rytmické jevy stávají stálým příznakem určitého veršového typu, drhotně se kanonizují a vstupují tak do jeho *m.* (např. přítomnost přízvučků na šesté a dvanácté slabice v sylabickém alexandrinu; v řadě veršů-

vých útvarů je normována césura, diereze, popř. rým, ve starogermském verši i aliterace). Mezi *m.* a rytmem tak není absolutní protiklad, stabilizace určitých rytmických tendencí může vést k prosazení nové normy verše, opírající se o jazykové prvky, které jsou z hlediska staré normy naprosto irelevantní.

V grafickém znázornění *m.* není jednoty. V časoměrném verši se dává přednost značce \cup pro slabiku krátkou, – pro slabiku dlouhou a značce \sqcup (řidčeji \circ , x) pro slabiku obojetnou. Pro popis sylabotónického verše se buď tyto značky přejímají (\cup pro slabiku neiktovanou, – pro slabiku iktovanou), nebo se zavádí jediný znak pro slabiku (obvykle x), který je dále odlišen symbolem iktu (\cdot). Obou těchto typů grafického záznamu se někdy využívá pro odlišení záznamu *m.* (\cup , –) a rytmu (x , \dot{x} , přičemž \cdot zde ovšem neoznačuje iktus, ale přízvuk). Značka x , \circ slouží jako běžné označení slabiky ve verši sylabickém. K označení hranic stop se používá značky $/$, pro významnější vnitroveršový předěl $//$. Slabika nemetrická, přesahující dané *m.*, označuje se uzavřením v závorce – (x), (\cup) apod.;

2. v antické metrice *metron*, tj. rytmická jednotka vytvářená jednou stopou nebo dvěma úzce spjatými stopami, \rightarrow dipodií (sepětí obou stop bylo signalizováno přítomností obojetné slabiky ve vnější arzi, např. v *m.* jambickém: $\cup - \cup$ – nebo v *m.* trochejském: $- \cup - \cup$). Jednotlivé antické verše pak byly označovány počtem svých meter, např. hexametru byl veršem o šesti monopodiích daktylských, trimetr jambický byl veršem o třech jambických dipodiích.

Lit.: *M. Dluska*, Próba teorii wiersza polskiego, Warszawa 1962. *J. Hrabák*, Úvod do teorie verše, Praha 1965. *J. Lotman*, Lektii po strukturalnoj poetike, Tartu 1964. Poetika–rytmus–verš, Praha 1968. *F. Saran*, Deutsche Verslehre, München 1907. Style in language, Cambridge 1964. *J. Tynjanov*, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965. Wiersz I., Rytmika, Wrocław 1963.

mc

■ MEZIHRA

krátká divadelní hra nebo hudební vložka, která sloužila k vyplnění meziaktí dramatu. Původně měla za úkol rozptýlit diváky během přestávky scény a hercům umožnit chvíli oddechu. Později a v různých zemích odlišně představuje *m.* osobitý žánr, který ovšem nabýval různých konkrétních podob od pouhé jevištní podívané až k samotnému dramatickému celku, svěbytnému obsahově i formálně vedle hlavní hry.

V řeckém divadle plnila funkci *m.* hudební vložka, popř. píseň sboru (\rightarrow stasimon), v římském divadle \rightarrow mimus nebo pantomimus. *M.* novověkého dramatu užívaly čtyř různých zdrojů:

a) sborové písně nově oživaného antického dramatu; b) krátké divadelní hry, jako byly např. španělské \rightarrow entremés a \rightarrow sainete, anglické interlude (\rightarrow intermedium), holandské tableau apod.; viz též interludium; c) lidových písní (např. v divadle Shakespearově), které zpívané a tančené zdomácněly jako součást *m.* především v Itálii, kde daly vzniknout \rightarrow intermezzu, jež se později rozšířilo po Evropě a přetvořeno poskytl základ ke vzniku opery buffy; d) lidových frašek a improvizovaných vtipů (lazzi), krátkých \rightarrow hanswurstiád a klauniád (v Anglii tzv. dumb-show). Po roce 1630 se pojmem *m.* rozumí opět převážně jen meziaktní hudba, a to zvláště ve Francii (\rightarrow entr'acte); tento význam si pak *m.* už podržela (i v českém prostředí).

kn

MEZOSTICH viz AKROSTICH

■ MIGRAČNÍ TEORIE

(z lat. migrāre = stěhovat se) – teorie o stěhování motivů, objasňující existenci obdobných látek a motivů ve folklórní tvorbě různých národů jejich společným původem z jednoho zdroje. Podle této teorie, jejímž tvůrcem byl německý indolog T. Benfey (1809–1881), vznikly prototypy všech evropských pohádek původně na jednom místě (v Indii), odkud se šířily dále. Nejširší ohlas a uplatnění nalezla *m. t.* v druhé polovině 19. stol. a byla rozpracována a modifikována v dílech četných badatelů (v Rusku v pracích A. N. Veselovského, v Čechách zejména v díle J. Polívky, viz též \rightarrow folkloristické teorie). Nejvýraznější obdobu měla *m. t.* v pozitivistické komparatistice, vysvětlující původ a šíření literárních látek prostřednictvím literárních vlivů (\rightarrow pozitivismus v literární vědě).

Lit.: *M. K. Azadovskij*, Istorija ruskogo folkloristiki II, Moskva 1963. *J. Hrabák*, Literární komparatistika, Praha 1971. *V. M. Žirmunskij*, K voprosu o stranstvujuščich sjužetach, in: Izvestija AN SSSR, 1935. Týž, Sravnitelnoje literaturovedenje, Leningrad 1979.

tb

■ MICHANICE

též *michanina* – humorný básnický žánr českého národního obrození, oblíbený zvláště v první třetině 19. stol., v němž na základě závazného rýmu byly konfrontovány s komickým záměrem věcné i logicky nesouvisející výroky, a to zpravidla přísloví nebo sentence (např. „žebrák mošny nepozbude“), popř. pseudosentence nebo parodované sentence („kámen nebývá měkký“, „stehlík není strakapoun“) či víceméně satirické výroky („hlad a mor a advokáti jsou tři metly od boha“; všech-

ny příklady z K. S. Šnajdra). K neznámějším autorům *m.* patřil samouk Michal Silorád Patrčka (1787–1838).

M. byly psány čtyřstopými trochejskými verši, spojovanými střídavým rýmem, přičemž sudé verše končily stopou katalektickou (neúplnou), např.:

V podzim moc se ptáků zlapá.

Rybář mívá kocábku.

Mnohý žlutek s bílkem spapá,

bratru pak dá skořáčku.

(*M. S. Patrčka*)

mc

■ MIMESIS

(z řec. *mímésis* = napodobení), též *míméze* – estetická kategorie uměleckého napodobení skutečnosti. Pojem *m.* vychází z Platónovy estetiky, která chápala realitu jako napodobení a odlesk idejí a umění jako napodobení skutečnosti, jako odlesk odlesku. Aristotelés a Horatius rozuměli *m.* jak napodobení přírody, tak i „napodobení starých“, tj. dokonalých uměleckých tvůrců. Mimetické chápání umění je příznačné pro pokrokovou fázi buržoazního myšlení, především pro klasicistické umění, jež nazíralo umělecká díla jako věrně zobrazení statického modelu v přírodě. Tato koncepce odpovídala filozofickému mechanickému materialismu, který neviděl skutečnost jako živý dialektický proces. Renesanční malířství objevilo pro umění perspektivu, barvu a proporci (Descartova rozprostraněnost těles). Barokní umění přidalo k těmto principům pohyb a šerosvit. Vyvrcholení buržoazního mimetického uměleckého přístupu bylo dosaženo v realismu, jehož malířství se pokoušelo vyjádřit i měkkost materiálu zobrazeného modelu a jiné jeho smyslové kvality. Zde nastává ve vývoji buržoazní ideologie přelom a pozornost umění se přesouvá z kvalit reality na kvalitu počítka. Tato fáze buržoazního myšlení odpovídá subjektivnímu idealismu a je na ní založeno všechno moderní buržoazní umění. Jeho směry usilují často o záměrnou deformaci skutečnosti (kubismus, surrealismus). Moderní próza ukazuje, že pozorovací a nazírací přístup ke skutečnosti, jenž je základem *m.*, je odmocňován důrazem na subjektivnost a počítkový charakter nazírání. *M.* přírodního modelu je nahrazena *m.* počítků.

Marxistická estetika, vycházející z teorie odrazu, nechápe zobrazovanou skutečnost jako statický výsek přírody nebo jako výsek psychologie. Nejde jí proto o napodobení modelu. Jde jí o výklad skutečnosti jako dialektického celku, který se vyvíjí působením vnitřních rozporů. Socialistický realismus např. požaduje, aby dílo zobrazovalo reálné dynamické příčiny pohybu společenského celku. Marxistická estetika očekává od umění zobrazení podstaty skutečnosti v její ty-

pičnosti a skutečných hybných příčinách.

Od zrodu freudismu se objevují teorie, které nekladou *m.* do vědomého vnímání, ale do podvědomí. Podle těchto teorií jsou v lidském podvědomí uloženy archetypy všech skutečností a zobrazení v reálných uměleckých dílech jsou jen manifestacemi těchto archetypů. Z tohoto pojetí *m.* jako uměleckého napodobení podvědomého mýtu vycházejí E. Auerbach, T. S. Eliot, výtvarná ikonologie Panofského, archetypální kritika M. Bodkinové aj. Tato teorie vychází z transcendentálního idealismu, podle kterého formy skutečnosti neexistují ve vědomí, jak tvrdí subjektivní idealisté, ale „za“ vědomím, v „nesebeuvědoměném Já“, v podvědomí. Z obdobné teorie vychází i moderní buržoazní umění, proklamující deformaci a odklon od napodobení skutečnosti.

Skutečný obsah pojmu *m.* závisí tedy na řešení základní estetické a filozofické otázky; může být vykládán z hlediska uměleckého realismu i estetických směrů realismu protichůdných. Marxistické pojetí chápe umění jako *m.*, umění je vždy odrazem objektivní skutečnosti a společenského bytí.

Lit.: E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. M. Bodkin, *Archetypal Patterns of Poetry*, Oxford 1934. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939.

pb

■ MIMUS

(z řec. *mímós* = herec, napodobovatel) – 1. herec antického divadla, jehož hlavní výrazové prostředky tvořila mimika, gesta a pohyb (→ pantomima);

2. specifický divadelně dramatický žánr antických frašek, v němž herci převážně pantomimickými prostředky předváděli (napodobovali) komické osoby a děje. Kolébka *m.* je v Řecku a v jižní Itálii (zejména na Sicílii), kde kočovní herci, zvaní mimové (viz první význam pojmu), provozovali krátké, drastickou komikou oplývající scény, v nichž vystupovaly figurky z lidového prostředí. Typů, které tak vytvořili, využil již na počátku 5. stol. př. n. l. nejstarší autor řeckých komedií Epicharmos. Do literatury uvedl *m.* na konci téhož stol. Syrakusan Sófrón.

Ve 2. stol. př. n. l. se s *m.* seznámili Římané, u nichž získal značnou oblibu. Na rozdíl od tradiční → atellány nepoužíval *m.* masek, neboť v něm hlavní významotvornou funkci plnila právě mimika obličje. Hlavní osobou římského *m.*, která měla za úkol komentovat příběh a řídit celý děj, byl tzv. archimimus (s oholenou hlavou); toho provázel a doplňoval jeho stálý spolutvůrce, omezený, a proto zle trestaný *sannio*. Dalšími typy *m.* byli např. provdaná paní (*callida nupta*), její milenec a kuplířská komorná; ženské role v *m.* hrály většinou ženy. Později, v době Cice-

ronové, se *m.* dostal i na velké jeviště (první jej uvedl Decimus Laberius), kde se více přiblížil k jiným oblíbeným žánrům římského divadla (atellána, fabula togata aj.) a byl provozován obdobně jako dohry (→ exodium) s funkcí rozesmát a pobavit široké vrstvy publika; potom byl tento žánr provozován opět samostatně. V mluvě *m.* byla napodobována řeč lidových vrstev s vulgarismy, erotickými (i politickými) narážkami apod.; vtip v *m.* býval však méně obscénní než v atelláně.

Po zániku antického světa, v době přechodu a za raného středověku, měl *m.* zvláště velký význam jako udržovatel a oživovatel divadelní tradice lidových frašek, který pak silně zapůsobil i na podobu středověkého divadla a dramatu, na formy a projevy → karnevalové kultury.

Lit.: *H. Reich*, *Der Mimus I–II*, Berlin 1903. kn

■ MINNESÄNGER

(z něm., z hornoněm. Minne = láska ve smyslu rytířském, Säng(er) = zpěvák) – ve středověkém Německu (12.–13. stol.) básník, zpěvák a hudebník v jedné osobě, zpravidla příslušník rytířského stavu nebo služebník feudálního pána, obdoba provensálských → trubadúrů nebo severofrancouzských trubvů; i v jeho tvorbě byla hlavním tématem láska v dvorském pojetí a kult zbožňované paní, navíc i poetizace vojenského života rytířů. Dominující formou tvorby *m.* byla v počáteční fázi píseň o dvou strofách, inspirující se folklórní tradicí, později hlavně tzv. → leich, navazující na vzory kurtoazní lyriky francouzské (→ lai). Mezi nejvýznamnější *m.* patří Walter von der Vogelweide (13. stol.), který vedle lyrických písní skládal též básně obsahu gnómičského a politického (→ sirventés). *M.* byli častými hosty i na pražském hradě, a to zvláště za Václava II., který se sám pokoušel o německé milostné písně ve stylu *m.*

ko

MINSTREL viz MENESTREL

■ MIRÄKL

těž *mirakulum* (z lat. miraculum = div, zázrak) – žánr středověkého náboženského divadla, tematicky specifikovaný (na rozdíl od biblických látek → mystéria) na legendární zázraky konané různými křesťanskými světcí, zvláště P. Marií. *M.* byly skládány a hrány od 12. až do 18. stol. prakticky v celé Evropě, a to nejprve ve Francii (Rutebeufův *Miracle de Théophile*, 1250), odkud postupně přešly do Anglie (kde pojem *Miracle Play* označoval zároveň i mystéria, a to na rozdíl od alegorických → moralit), do Německa

(Spiel von Frau Jutten, 1480), Holandska (Mariken van Nymwegen, 1518) atd.; v českém kontextu jsou hry tohoto žánru doloženy až v barokním divadle jezuitském a lidovém (→ lidová hra). Ve 20. stol. využil prostředků *m.* B. Martinů v *Hrách o Marii* (1934).

Lit.: *H. Borcherdt*, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935. *G. Coben*, *Le théâtre en France au moyen âge I–II*, Paris 1928–31.

kn

MISÁL viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ MISCELLANEA

(lat. = rozmanitost) – do jednoho svazku soustředěná sbírka textů různých autorů a rozmanitého obsahu, mezi nimiž není žádná těsnější spojitost; rovněž název časopisů nebo jejich částí, v nichž jsou shrnuty krátké zprávy z různých oblastí. V české literatuře je nejznámější Balbinova sbírka *Miscellanea historica regni Bohemiae* (17. stol.), tj. Rozmanitosti z dějin Království českého – torzo původně připravované vlastivědy Čech.

mr

■ MIZANSCÉNA

(z fr. la mise en scène) – starší výraz pro vypravení divadelní hry na jevišti (aranžmá, též scénické výtvarné řešení atp. – ve smyslu staršího pojetí režie), postupně však, s rozvojem režie jako samostatné tvůrčí divadelní disciplíny, se *m.* rozumí kompoziční režijní ztvárnění dramatu v → inscenaci.

kn

MLUVČÍ viz KOMUNIKANT

MLUVNÍ LYRIKA viz ZPĚVNÍ A MLUVNÍ LYRIKA

MNOHOZNAČNÁ SLOVA viz POLYSEMIE

■ MODEL

(z ital. modello = vzor) – 1. v *sémiotice* analogický objekt, jímž jsou reprodukovány nebo anticipovány vlastnosti jiného objektu v procesu jeho poznávání. Tradičně se odlišují *m.* matematické, využívající ekvivalentního matematického zobrazení, *m.* mechanické a fyzikální, ale nověji se pojem *m.* značně rozšiřuje a označuje jakýkoliv objekt, jehož struktura je z určitého aspektu podobná struktuře jiného objektu. *M.* se tedy jeví druhem zobrazení, ikonickým znakem, aplikovaným v procesu poznání. V takto širokém vymezení

lze pojem *m.* vztáhnout nejen na analogické modely vytvářené při vědeckém osvojování světa, ale i na takové objekty, jako je umělecké dílo, mýtus, přirozený jazyk atd., které svými prostředky specificky reprodukuje vlastnosti lidského univerza. Soubor těchto prostředků a pravidla jejich vnitřní organizace vytvářejí daný modelující systém. Sovětská sémiotika, která pojetí kulturních jevů jako modelů rozpracovala nehlouběji, odlišuje modelující systémy primární (přirozený jazyk) a sekundární, tj. všechny ostatní (umění, mýtus, etiketa atd.), o nichž se hypoteticky předpokládá, že se opírají o strukturu přirozeného jazyka, nad kterou pak vytvářejí své vlastní suprastruktury;

2. v *poetice*, především angloamerické nové kritiky (→ *new criticism*), uměle vytvořený objekt, reprodukuje jen některé, pro zkoumání podstatné vlastnosti objektu; poetika je v těchto souvislostech chápána jako „teorie možných promluv“, tedy jako nauka o *m.*;

3. v *literární vědě* tradičně též ve smyslu „předloha“, typ viděný v realitě a přetvořený pro literární dílo. Např. je známo, že pro Úly, dějiště románu M. Pujmanové Lidé na křižovatce, byl *m.* Zlín, že postava továrníka Kazmara vznikla podle *m.* Tomáše Bati apod.

Lit.: Kybernetika ve společenských vědách, Praha 1965. J. M. Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970. V. A. Štoff, O roli modelej v poznání, Leningrad 1963. Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta, Trudy po znakovym sistemam I–V, Tartu 1963–1968.

mc

MODERNA ČESKÁ viz ČESKÁ MODERNA

MODERNA KATOLICKÁ viz KATOLICKÁ MODERNA

■ MODERNISMUS

(z franc. *moderne* = nejnovější, současný) – 1. *souborné označení* (užívané zejména v sovětské literární vědě) pro některé nerealistické směry v umění, zvláště v literatuře 20. století. (expresionismus, futurismus, dadaismus, „proud vědomí“, imazinismus, konstruktivismus, surrealismus, unanímismus, „absurdní drama“, „nový román“ aj.). Vznik těchto směrů byl ovlivněn krizí kapitalismu a jejím odrazem ve filozofii a umění, zvláště pak maloburžoazními názory, hlásajícími abstraktní protiklad „nového“ a „starého“ místo konkrétního třídního boje. Pro vztah *m.* ke skutečnosti je příznačná absolutizace třídních rozporů buržoazní společnosti jakožto rozporů věčných, osudových: v souvislosti s tím se projevují tendence estetiky ospravedlnit jakékoli společenské zlo – i za cenu libovolné subjektivní deformace skutečnosti. *M.* odmítá zaujmout hodnotící vztah k zobrazo-

vaným jevům a pokouší se přenést řešení společenských rozporů do abstraktní sféry, do oblasti symbolů, mystiky apod. Umění a umělcům připisuje výlučné postavení a schopnost manipulovat myšlením ostatních lidí (což je v rozporu s reálnou skutečností – s krajní nesvobodou umění za kapitalismu). *M.* v podstatě odmítá stranickost, pravdivost i lidovost umění, zaměřuje se především na izolovanou osobnost, individuální vědomí a jeho místo ve vesmíru, na zkoumání individua z různých stránek, nežádka v neobvyklých situacích a z deformujícího hlediska, na úsilí proniknout v umění do oblastí podvědomí, intuíce, extáze. Dochází k pokusům o rozbití tradičních forem, o nové pojetí některých kategorií (např. kategorie času u V. Woolfové). Časté je zobrazení chaotičnosti, nesmyslnosti světa („absurdní drama“), což souvisí s absolutizováním společenských rozporů a krizových jevů kapitalismu – člověka vidí *m.* jako bezmocnou loutku, ovládanou společenským mechanismem, povyšovaným do role jakéhosi božstva, zcela odděleného, všemohoucího a nepodřizujícího se lidskému úsilí.

Pro většinu *m.* směrů je charakteristická normativnost – podřizování a přizpůsobování skutečnosti apriorním představám. Vztah *m.* k literárním tradicím je negativní nebo vědomě zkrslující: v jeho jádru leží odmítání kritického vztahu ke skutečnosti a estetických ideálů minulého umění.

Marxistická literární věda neztotožňuje *m.* jakožto umělecký jev mechanicky s buržoazní ideologií a nezaujímá k němu paušálně negativní stanovisko (rozhodně však odmítá jako ideologický jev falešné a tendenční absolutizující interpretace *m.*, k jakým docházelo např. v ČSSR ve 2. pol. 60. let). Vychází z toho, že je třeba zkoumat *m.* v komplexu vývoje literatury 20. století jako historicky podmíněný jev, který je v určitém dialektickém vztahu k ostatní literatuře, a zdůrazňuje nutnost diferencovaného přístupu k jeho jednotlivým projevům, které u některých talentovaných představitelů *m.* přestupovaly původní ideová a estetická východiska;

2. v *kontextu latinskoamerické* (a pod jejím vlivem i španělské) literatury je *m.* názvem výrazného literárního směru na přelomu 19. a 20. stol. (zhruba v období 1888–1910). Ve srovnání s evropskými projevy *m.* se vyznačuje některými specifickými rysy, vyplývajícími z konkrétní historické situace (boj proti kolonizátorům a severoamerickému imperialismu, proces národního uvědomování) i z vývoje literatury Latinské Ameriky. Zahrnuje občanskou a vlasteneckou poezii kubánského básníka José Martího (1853–1895), R. Daría a dalších, inspirovanou soudobou situací v Latinské Americe a jejími nejpalcivějšími otázkami.

Nejvýznamnější představitel: nicaragujský básník Rubén Darío (1867–1916), Leopoldo Lugones

(Argentina), Ricardo Jaimés Freyre (Bolívie), Amado Nervo (Mexiko) a Julio Herrera y Reissig (Uruguay).

Španělský *m.* se od latinskoamerického liší pohřazením do sebe, spíše komorním zaměřením. Ovlivnil ranou tvorbu četných španělských básníků, např. J. R. Jiménez, bratrů Antonia a Manuela Machadových a F. Villaespesy.

Lit.: ad 1.: G. Blöcker, Die neuen Wirklichkeiten, Berlin 1957. Sovremennye problemy realizma i modernizma, Moskva 1965. Kritičeskij realizm XX veka i modernizm, Moskva 1967. M. A. Liščic-L. J. Rejngardtová, Krize modernismu, Praha 1975. N. Malachov, Socialističeskij realizm i modernizm, Moskva 1970. Realizm i chudožestvennyje iskanija XX veka, Moskva 1969. S. Spender, The Struggle of the Modern, London 1963. Z. Niedziela, Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku, Wrocław 1974. V. Vanslov, J. Kolpinskij, Modernizm, Analiz i kritika osnovnych napravlenij, Moskva 1969; L. Štoll, O modernosti a modernismu, Praha 1974. ad 2.: K. Uhlíř, Předmluva, in: Rubén Darío, Zpěvy života a naděje, Praha 1963. hř

■ MODLITBA

krátká náboženská skladba, obracející se k Bohu nebo svatým s prosbou o vyplnění žádosti. V užším smyslu slova je možno za *m.* označit pouze nezpívanou a bez hudebního doprovodu pronášenou vázanou řeč, která byla přijata do kánonu křesťanské liturgie jako dovolená individuální forma obcování s Bohem. Je nerymovaná, využívá syntaktických paralelismů a pravidelného členění veršové délky. Základním textem římskokatolické liturgie je latinský Pater noster, z něhož se vyvinulo několik variací otčenášů. *M.* jsou pronášeny při určitých denních příležitostech, svátcích a obřadech. Obřadní modlitby daly vznik delším, zpívaným a dialogizovaným → litaním. *M.* pojící se k určitým denním hodinám a svátečním příležitostem se naopak odlišily jako *bóry* (z lat. hora = hodina). Vlastní text *m.* se skládá z přímého oslovení Boha, chvály jeho všemohoucnosti a prozřetelnosti a z žádosti o splnění přání.

V polyteistických a animistických náboženských systémech předjímá *m.* kletba (řecká ara), kouzlo, čarodějnická magická formule, zařikávání a zažehnavání. Tyto formy, bohatě doložené v germánské, indické (část véd, zvaná Atharvaváda) i staroegyptské literatuře, se však obracejí zpravidla k „zlému duchu“ a předpokládají, že duch je nucen působením magické síly slov ustoupit a vzdálit se. Takovou povahu mají např. ranhojičská zažehnavání červů a ran. Naproti tomu → hymnus se obrací k dobrým božstvům a má s *m.* společný rys v tom, že božstvo v jejich intencích

obrací svou přízeň k prosebníkovi na základě vlastní vůle a odměnou za jeho zbožnost.

Soubory církví kanonizovaných *m.* jsou vydávány ve formě modlitebních knížek, a zvláště protestantská reformace přinesla řadu nových obměn starého kodexu. Zcela volně a nahodile je forma *m.* užívána v novodobé lyrice (Modlitby k Neznámému od Sv. Čecha, 1896). Podstatným rysem *m.*, z něhož lyrika těží, je zaměřenost k budoucnosti a k určitému Ty, které jsou však chápány mysticky. V tomto smyslu sahají k formě *m.* O. Březina a V. Holan (Vanutí).

Lit.: I. Hampp, Beschwörung, Segen, Gebet, Untersuchungen zum Zauberspruch, Stuttgart 1961. pb

■ MOLOS

(z řec. molossos = moloský), řídicí *trimakr* – v antické metrice stopa o třech dlouhých slabikách (– – –), trvajících šest mor.

mc

■ MONODIE

(z řec. monos = sám, óde = píseň) – jednohlasý zpěv s akordicky založeným instrumentálním doprovodem. *M.* je oblíbeným útvarem zvláště v Itálii, kde na přelomu 16. a 17. stol. nahradila mnohohlasý zpěv. Nejvýraznější formou tohoto hudebního projevu se stal recitativ, volná hudební deklamace sólového zpěvu, v níž se melodie i rytmus plně přizpůsobovaly podloženému textu. Tak byl položen základ hudebně dramatickým žánrům, jakými jsou opera, oratorium, popř. kantáta. Jednohlasý zpěv je svým původem ovšem starší, než byl zpěv mnohohlasý (obvyklý byl např. u → trubadúrů, v lidové hudbě aj.); ovšem ani ve své době *m.* polyfonii nevytlačila.

Lit.: V. Holzknecht, Kniha o hudbě, Praha 1964.

kn

■ MONODRAMA

(z řec. monos = sám, dráma = jednání, divadlo) – 1. dramatický žánr s jedinou jednající osobou, běžný v řeckém divadle před Aischylem, zvláště však v 18. stol., kdy vedle jedné mluvící osoby někdy vystupovaly také další, ale němé postavy (u franc. dramatika A. Pirona, 1689–1773). Mezi *m.* bývají řazeny také sólové výstupy komiků. S žánrem *m.* nepřestalo pracovat ani moderní drama 20. stol. (např. J. Cocteau, Lidský hlas – hra pro jedinou herečku);

2. žánr hudebního dramatu; v 18. stol. se jako *m.* označují mluvená dramata s hudebním doprovodem (dnes jsou zahrnuta pod pojem → melodram).

Lit.: *N. Jevreinov*, Vvedenije v monodramu, Peterburg 1909. *R. Petsch*, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

■ MONOGRAFIE

(z řec. monos = jeden a grafein = psát) – žánr → literatury věcné, delší → pojednání, nejčastěji knižního rozsahu, týkající se jednoho vymezeného problému vědeckého nebo literárního, tj. např. díla jednoho autora, jedné literární skupiny nebo směru, života určité osobnosti apod.

ko

■ MONOLOG

(z řec. monos = sám; logos = řeč), samomluva, samostatná promluva, která je protikladem rozhovoru, → dialogu; monologický projev literární, jehož subjektem je → lyrický hrdina, → vypravěč, popř. autor, je charakteristický zvláště pro lyriku a epiku. V dramatu se *m.* chápe jako promluva, při níž na jevišti zůstává jediný herec a hovoří sám k sobě. Jako dramatický prostředek plní *m.* více funkcí: stává se součástí → expozice (Plautus, lidová hra), aby objasnil a vyložil souvislosti, které dramatický děj pouze naznačuje; na začátku dějství připravuje diváky na následující situaci, popř. připomíná nebo interpretuje závěr předcházejícího aktu; *lyrický m.* odkrývá intimní city postavy, nejednou vyjadřuje i osobní názory dramatikovy. Nejčastěji se setkáváme s *reflexivním m.*, který zachycuje myšlenky, úvahy některé z postav, jež jsou reakcí na konkrétní situaci dramatického děje (Shakespearův Hamlet). V antickém dramatu přednášel *m.* tohoto typu chór. *M.* v sobě často koncentruje hrdinovo rozhodování, vnitřní svár, jenž ústí do dramatického jednání, které určuje další dějový vývoj hry (Shakespearův Othello).

M. je tradiční dramatickou konvencí, charakteristickou zvláště pro raná stadia vývoje dramatu; později se pokládalo za nezbytné *m.* motivovat. Tak vedle pravého *m.* byl vytvořen *m.* maskovaný, který je zdánlivým dialogem: dvě osoby jsou však v dané chvíli na jevišti jen proto, aby jedna z nich naslouchala, popř. přerušovala souvislé vyprávění krátkými, v podstatě bezvýznamnými otázkami (Corneillův Cid); někdy je takovým posluchačem dokonce zvíře, rostlina nebo také stroj. *M.* je nejnadanějším prostředkem jak divákovi vyložit situaci a motivy dramatického dění, zároveň však oslabuje dramatickou účinnost hry; nejednou se stal pomocným prostředkem, ať již proto, že dramatik nedokázal fabuli předvést a motivovat dramatickou akci, nebo proto, že (např. v klasicistické tragédii 17. stol. – Corneille, Racine) nemělo jeviště zůstat prázdné a vlastní dra-

matická střetnutí (souboje, vraždy atd.) se odehrávala mimo scénu, takže o nich bylo pouze referováno.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *V. Erlich*, Some Uses of Monologue in Prose Fiction, in Stil- und Formprobleme in der Literatur, Heidelberg 1959. *J. Mukařovský*, Dialog a monolog, in: *J. M.*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. *R. Petsch*, Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.

kn

MONOLOG VNITŘNÍ viz VNITŘNÍ MONOLOG

■ MONOMETR

(z řec. monos = sám, jeden, metron = míra) – v antické metrice verš tvořený jediným metrem (→ metrum 2), tj. buď → dipodií (jamb, trochej, anapest), nebo → monopodií (např. daktyl).

mc

■ MONOPODIE

(z řec. monopodia = jednostopová) – v antické poetice metrický celek tvořený jedinou stopou, na rozdíl od → dipodie, tvořené dvěma stopami (jambické metrum bylo dipodií) nebo od → tripodie, tvořené třemi stopami (poloverš pentametru je katalektickou tripodií). *M.* je např. metrum antického hexametru, je tvořeno stopou daktylskou nebo její spondejskou variantou.

mc

■ MONORÝM

(z franc. monorime = jednorýmový) – báseň, v níž se opakuje jen jeden a tentýž rým. V české literatuře je to např. Bezručova báseň Par nobile nebo Havlíčkova Dumka na batelovském vrchu.

M. se vyskytuje také v islámských formách, v → gazelu, → kasídě, → rubáí.

pt

■ MONOSTICH

(z řec. monos = jeden, stichos = verš) – 1. báseň tvořená jediným veršem. Jde o ojedinelý žánr omezený z větší části na náhrobní nápisy. Jeho výlučnost je podmíněna jak jeho krátkostí, tak i tím, že svou podstatou odporuje charakteru veršové řeči. Uvědomění jazykového projevu jako veršovaného se totiž opírá o opakování rytmicky obdobných jednotek (veršů), což u *m.* nepřichází v úvahu. *M.* se tedy vždy vnímá jako jistým způsobem neukončený, sama neukončenost se stává základním rysem jeho sémantiky. Veršovost *m.* může být vnímána jen na pozadí rozvinuté básnické tradice, v které je daný rytmický typ pevně zakotven;

2. nesamostatný, ojedinelý verš začleněný do kontextu prózy (např. hexametry v Kosmově kronice).

mc

■ MONTÁŽ

(z franc. *montage* = seřizování) – 1. aplikace filmové techniky stříhu při kompozici literárního díla; syžetový postup, založený na spojování časově, prostorově a kauzálně nesouvislých obrazů, motivů a scén v jeden celek. *M.* využívá rozmanitých, zejména neliterárních žánrů, např. dopisu, politického projevu, reklamy, novinové zprávy a novinového titulku, reportáže, dokumentu, pouliční písně aj. Umožňuje pluralitu a simultaneitu pohledů na předmět, dynamizuje statický námět a bezprostředně postihuje proměnlivost reality. Formálně se projevuje roztržštěním kompozice a klasického jednotného pohledu autorského vypravěče, umožňuje však aktualizovat intelektuální rovinu díla. *M.* zavedl do románové kompozice J. Joyce (*Ulysses*, 1925), z našich prozaiků jí užíval např. K. Čapek (*Válka s Mloky*). V poezii použil první techniky *m. G. Apollinaire* (*Pásmo*, 1913);

2. literární žánr, zejména dramatický, založený na popsaném kompozičně syžetovém postupu. Vývoj *m.* jako dramatického žánru souvisí ve 20. stol. s novým využitím simultánního jevištního řešení, kterého ovšem používalo např. už středověké církevní divadlo, a uplatňuje tak specificky divadelně pojatou techniku stříhu; např. F. Bruckner (*Zločinci*, 1929), u nás E. F. Burian (*Láska, vzdor a smrt*, 1946). Vedle prosté simultaneity bývá stříh realizován také přímo, a to textově nebo režijně. Stavba *m.* jako proces ustalování obrazů v divákových smyslech a rozumu se chápe dynamicky, „montážní princip na rozdíl od prostě zobrazujícího nutí tvořit také diváka...“ (Ejzenštejn). Tímto směrem se nesou také některé dramatickorežijní divadelní adaptace (Brecht, Burian, Krcjča, Divadlo na provázku). *M.* jako dramatický celek, sestavený ze samostatných úryvků hotových nebo upravovaných děl, uplatnili zvláště úspěšně J. Littlewoodová (*Ach, jaká rozkošná válka!*), u nás E. F. Burian (*Vojna*, 1935), J. Honzl (*Román lásky a cti*, 1941).

Lit.: S. *Ejzenštejn*, O stavbě uměleckého díla, Praha 1963. P. *Szondi*, Teória modernej drámy, Bratislava 1969.

pt + kn

■ MORA

(lat. = doba) – základní doba (řec. *chronos* *prótos*), v teorii časoměrného verše elementární časová jednotka, již odpovídá délka krátké slabiky či poloviční délka slabiky dlouhé, přičemž za slabiku krátkou se považuje každá slabika bez

dlouhé samohlásky nebo dvojhásky, po níž následovalo seskupení dvou nebo více souhlásek (jednotlivé poetiky rozeznávaly ovšem ještě několik málo typů souhláskových seskupení, která předcházející slabiku prodlužovat nemohla). Délka verše nebo kterékoliv jeho části pak mohla být udávána v násobku dob základních (daktylský → hexametr má například trvání 24 *m.*). *M.* samozřejmě nepředstavuje jednotku fyzikální, neboť reálná délka tzv. krátkých slabik se značně různí, její stabilita se opírá pouze o místo v kolektivně přijímané normě.

mc

■ MORALITA

(z franc. *moralité* = mravnost, mravní naučení) – alegorický žánr pozdně středověkého náboženského dramatu, v němž vystupují pouze alegorizované postavy, ztělesňující abstraktní pojmy mravních vlastností (*Ctnost*, *Neřest*, *Pokora*, *Vytrvalost*) nebo kategorie křesťanské metafyziky (*Duše*, *Smrt*), někdy dokonce i personifikované konkrétní předměty. Děj *m.*, zasazený zpravidla do imaginární alegorické krajiny (*Hrad vytrvání*, *Údolí hříchu*, *Hora naděje*), vyjadřoval obecná ponaučení středověké křesťanské morálky; jeho ústředním ideovým motivem byla marnost pozemského smyslového života a hledání abstraktního ideálu křesťanské ctnosti. Od nejstarších náboženských her, tzv. → *mysterií* a → *miráklů*, se tedy *m.* odlišovala tím, že nahradila jejich konkrétní biblické nebo legendární příběhy didaktickou teologickou abstrakcí.

Ačkoliv podobné náboženské alegorie nalezneme již ve sbírce šestí komedií abatye Hroswithy z 10. stol., bývá vznik vlastního žánru *m.* datován až do druhé pol. 14. stol., kdy se pod vlivem dobového vkusu (tendence k alegoričnosti a symboličnosti) začala rozvíjet zejména ve Francii, kde navazovala na satiricky moralistní tendence → *farce* a zvláště → *sotie*. Značné obliby dosáhla *m.* zejména v Anglii a ve Skotsku (*The King of Life*, 1400; *Castle of Perseverance*, 1425; nejproslulejší *Everyman*, 1500), zčásti i ve Španělsku, kde všude existovala jednak vedle *mysterií* a *miráklů* a jednak byla vsouvána do jejich představení, která trvala i několik dní, popř. byla dávána na jejich závěr. Obliba *m.* trvala prakticky jen do renesance, proto se ve střední Evropě nestala jako žánr středověkého dramatu ujmout; zde se alegorické divadelní skladby s moralizující tendencí objevily v 16. stol. už jako součást latinsky psaného humanistického → školského dramatu.

Lit.: → *mirákl*

kn

■ MORFÉM

(z řec. morfé = podoba) – pojem moderní jazykovědy, nejmenší, dále nedělitelná významová jednotka slova, která je nositelem mluvnického nebo lexikálního významu. Viz též → foném, → grafém.

vš

■ MORFOLOGIE

(podle řec. morfé = podoba, logos = slovo, nauka, utvořil J. W. Goethe) – obecně nauka o tvarech a jejich skladbě; na oblast literatury a umění byla aplikována od počátku 20. stol., zvláště ve 20. letech, a to jako nauka o stavbě literárních žánrů. Nejvíce se uplatnila v oblasti folkloristiky; Proppova analýza pohádky (Morfologie jazyka skazky, 1928) je dodnes považována za podnětný příklad pro morfologická bádání v literatuře vůbec.

Propp hledal stabilní a opakující se epické prvky, společně všem syžetům kouzelné pohádky; našel je v funkcích, což jsou podle něho invariantní jednotky pohádkového děje, akce postav. Na tyto všeobecné funkce převedl Propp všechny rozmanité konkrétní činy a situace pohádky; stanovil v kouzelné pohádce celkem 31 funkcí (např. odchod, zákaz, vyzvídání, podvod, přemístění, boj, vítězství, pronásledování, záchrana, usvědčení, přeměna, potrestání). V každé jednotlivé pohádce jsou zastoupeny pouze některé funkce. Konstantní je rovněž posloupnost (syntaktické vztahy funkcí). Seskupení funkcí do větších dějových celků nazval Propp „chod“. Kromě konstantních funkcí a jejich pevného sledu je kouzelná pohádka charakterizována také invariantním souborem úloh zúčastněných postav; je jich podle Proppa sedm (protivník, dárce, pomocník, princezna nebo její otec, rádce, hrdina a falešný hrdina). Propp vlastně navrhl obecný syžetový model celého žánru kouzelné (fantastické) pohádky. (Interpretaci provedl ve vybraném souboru pohádek ze sbírky Afanasjevovy.)

Autor chápal pokus o *m.* pohádky jako nutnou přípravnou část pro výklad historického vzniku pohádky; podal jej v knize Istoričeskije korni volšebnoj skazki (1946). Jeho práce o *m.* pohádky byla přeložena do mnoha jazyků a stala se od 50. let vzorem a podnětem pro četné obdobné analýzy pohádek (A. Dundes, J. L. Fischer, J. M. Meletinskij, S. J. Nekljudov, J. S. Novik, M. Pop) i dalších folklórních žánrů jako mýtu (C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas, D. M. Segal), pověsti (V. Voigt) a jiných (E. K. Köngäsová, P. Maranda); ovlivnila i rozbor epické výstavby literárních textů vůbec (franc. vědci Cl. Bremond, Cv. Todorov, R. Barthes, sovětský J. M. Lotman). Přitom byly Proppovy principy a výsledky roz-

manitě obměňovány, korigovány a doplňovány: tak A. Dundes užívá místo funkce termínu motifem; jiní badatelé redukovali počet funkcí i počet úloh a jejich vztahy uspořádali do důsledných párových opozicí atd. Rovněž terminologicky se vedle *m.* mluví o morfologicko-strukturální analýze, strukturálním popisu, strukturálně typologickém studiu, strukturálních modelech atp.

Lit.: A. Dundes, Morphology of North American Folktales, Helsinki 1964. E. K. Köngäs, P. Maranda, Structural Models in Folklore, in: Midwest Folklore 12, 1962. J. M. Meletinskij, Štrukturalno-tipologický výskum rozprávky, in: V. J. Propp, Morfológia rozprávky, Bratislava 1971. J. M. Meletinskij, S. J. Nekljudov, J. S. Novik, D. M. Segal, Problemy strukturnogo opisanija vošebnoj skazki, in: Trudy po znakovym sistemam 4, 1969. B. Natnborst, Formal or Structural Studies of Traditional Tales, Stockholm 1969. M. Pop, Aspects actuels des recherches sur la structure des contes, in: Fabula 9, 1967. Tjž, Neue Methoden zur Erforschung der Struktur des Märchen, in: Wege der Märchenforschung, Darmstadt 1973. V. J. Propp, Morfológie pohádky, Praha 1970. V. Voigt, Die strukturell-morphologische Erforschung der Sagen, in: Probleme der Sagenforschung, Freiburg i. Br. 1973. M. Lešák-O. Šírovátka, Folklor a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ MOTET

(z franc. mot = slovo) – francouzský sedmiveršový útvar, sloužící od 12. stol. jako písňový text. Má formu a b a b / a b a (tedy jen dva rýmy), šestý verš bývá zkrácen. Užívá většinou deseti-slabičného a tříslabičného verše, tj. 10 10 10 10 3 10.

vš

■ MOTIV

(z lat. mōtivus = uvádějící v pohyb a z franc. motif = popud, pohnutka) – 1. v psychologii termín pro pohnutky lidského jednání. Podobně v literatuře má literární postava nějaký *m.* nebo důvod pro svůj čin;

2. v teorii literatury název nejjednodušší části slovesného uměleckého díla, která má ještě své → téma, ale je již nerozložitelná obsahově. Např. líčení činu nějaké osoby či jednoduché události, popis předmětu, odbočka (→ digrese) od hlavního tématu apod. Podle této obsahové funkce se zpravidla *m.* dělí na *dynamické*, *statické* a *volné*. *M.* na sebe organicky navazují, vytvářejí komplex *m.* a posléze celek díla. Existence každého *m.* je zdůvodněna – buď obsahem předchozího *m.*, → kompozicí díla, nebo ryze formálními důvody. Způsob, jak jsou jednotlivé *m.* nebo kom-

plexy *m.* uváděny do díla, jak jsou umělecky zdůvodňovány, se označuje jako → motivace. Vedoucí nebo příznačný *m.*, který se vícekrát opakuje, je → leitmotiv.

Lit.: E. Frenzel, Stoff-und Motiv Geschichte, 1966. L. Lopatyňska, Motyw literacki, in: Twórczość 1946. A. Veselovskij, Poetika sužetov, in: A. V., Istoričeskaja poetika, Leningrad 1940.

pv

■ MOTIVACE

(z lat. *mōtivus* = hýbající a franc. *motiver* = odůvodnit) – systém činitelů, na němž závisí důvodnost, opodstatněnost a věrohodnost v jednání postav a při vývoji událostí. Týká se vypravěčské prózy a dramatu, tedy syžetových útvarů. *M.* je jednak významným ukazatelem světového názoru autora, jednak i konvencí daného epického, popř. dramatického žánru. Lze rozlišit tři základní druhy *m.* – fantastickou, realistickou a oslabenou.

Při *m. fantastické* neboli *poetické* rozhodují o vývoji událostí a o jednání postav namísto objektivních zákonitostí příčiny nadpřirozené (bůh, osud, personifikované přírodní síly) nebo deformované přírodní zákony (např. v Baronu Prášilovi). Je charakteristická pro všechny mytologické a folklórní útvary, pohádky, pověsti, národní eposy a specificky také pro literaturu vědeckofantastickou.

M. realistická je shodná s objektivními zákonitostmi skutečnosti, ať už fyzikálními, biologickými, psychologickými nebo společenskohistorickými. Podle toho se rozlišují: a) *m. biologická*, jež vychází z předpokladu, že svět zvířecí i lidský je řízen týmiž zákony, takže postavy jsou štvány svými slepými biologickými potřebami (např. sexem nebo alkoholismem), jejich zájmy se přitom střetají a postavy trpí nebo ztroskotávají, protože se nemohou vymanit z působnosti těchto činitelů (Zolova Nana; Kašpar Lén mstitel od Čapka-Choda); b) *m. psychologická*, při které jednání postav a proměny situací nevyplývají z objektivních faktorů (ty mohou poskytnout jen první impuls), ale z aktivity nitra, tj. zájmů, fantazie, svědomí, popř. podvědomí hrdinů (např. Dostojevského Zločin a trest); c) *m. sociálně historická*, převažující v románech kritického a socialistického realismu, kde se život a jednání hrdiny podřizují ideologii příslušné společenské třídy nebo vrstvy, jejíž situací (popř. vývoj) postavy zároveň symbolizují (např. Siréna M. Majerové).

Při *m. oslabené* dochází k dějovému zvratu, nebo dokonce k rozhodujícímu rozuzlení bez hlubšího důvodu, cestou nahodilosti (tzv. happy end); v antickém dramatu je to „bůh ze stroje“ (deus ex machina), jinak např. živelní pohromy (povodně a požáry), nehody, dědičnost, sugesce,

vraždy, náhlé úmrtí jednoho ze soupeřů atd. Tyto případy oslabené *m.* jsou příznačným rysem neumělých, zvláště brakových děl. Oslabené *m.* ovšem také záměrně využívá absurdní, psychoanalytická a existencialistická literatura, aby zdůraznila nesmyslnost, ohroženost a bezmocnost lidské existence (např. Homo faber od M. Frische). Oslabená *m.* pak jako celek dostává nový smysl a stává se *m. metafyzickou* (např. Kafkův Proces).

Míra *m.* kolísá podle literárních druhů i směrů. Nejvýraznější *m.* nacházíme v tragédiích nebo v dobrých detektivních románech, zatímco třeba humoristické formy – anekdota, komedie – se často opírají o *m.* oslabenou, které zpravidla využívají ke komickým efektům.

pt

■ MOTO

(z ital. motto = heslo) – sentence, nejčastěji citát, bezprostředně uvozující celistvý vlastní text (literární dílo nebo jeho relativně uzavřenou část, např. kapitolu) a vstupující s ním do významového vztahu. Charakter tohoto významového vztahu může být především u *m.*, jež je citátem z jiného textu, značně proměnlivý, pohybuje se od přiřazení uvozovaného textu k hodnotám spjatým v soudobém povědomí s dílem, z něhož *m.* pochází, až k jejich radikálnímu odmítnutí nebo ironizování. V určitých historických obdobích se u některých žánrů *m.* stalo zcela závaznou, a proto jen málo příznakovou složkou literárního díla (romantický historický román apod.); vyznavačský ráz *mota* pak vstupuje jeho funkcí první informace o tématu uvozovaného úseku textu (zde se pak *m.* velmi blíží → titulu a v řadě případů, např. v záhlaví kapitol, jej přímo zastupuje).

mc

■ MUZIKÁL

(podle angl. musical, čti mjúzikl, zkráceně označení pro musical comedy, popř. musical play = hudební komedie) – syntetický žánr hudebního divadla, jehož styl a poetika se vyvíjely nejprve v USA (od poč. 20. stol.); odtud se rozšířil i do ostatních zemí. Tak jako → opereta je i *m.* historický, tj. s určitou epochou svázaný projev jedné a téže vývojové tendence, reprezentující po více než dvě století tzv. čtvrtou cestu divadla: mezi činohrou, operou a baletem. V hierarchii žánrů hudebního divadla zaujímá *m.* místo uprostřed mezi pólem operním a pólem varietním, mezi uměleckostí a zábavností, revuální pestrostí a hudebně dramatickou jednotou.

Vznik, vývoj a proměny *m.* možno sledovat v průběhu více než jednoho století na americké půdě, přičemž základní vývojovou tendenci je ne-

ustálý, pozvolný, ale zřetelný posun od mnohosti k jednotě, od zábavy k umění. V teorii *m.* vystupují do popředí dva základní pojmy: pojem *integrace*, signalizující úsilí o stále dokonalejší spojování hudební a taneční složky s příběhem, přičemž nejdůležitějším nástrojem této hudebně dramatické integrace je recitativ, prostředek původně operní, který *m.* pro své účely adaptoval a specifikoval. Druhý základní pojem je tzv. „*matetřina*“ (angl. vernacular), tj. schopnost promlouvat k publiku o věcech jemu blízkých jeho vlastním jazykem, nejenom v literárním, ale i v hudebním smyslu. Zejména po této stránce se *m.* liší od operety, která bývá zpravidla (příběhem, jazykem, hudbou) více nebo méně exotická a vzdálená bezprostřední životní zkušenosti publika. Od operety se *m.* liší i řadou dalších rysů, z nichž nejzřetelnější je mnohotvárnost: není vázán ani na dějová klíče, ani na schematické rozdělení typů, nezná rozčlenění na jednotlivé herecké obory (milovník, subreta, komik atd.), nemá pevně ustálené kompoziční schéma jako evropská opereta, rozčleněná zpravidla do tří jednání a finále po vyvrcholení zápletky na konci druhého dějství. Na rozdíl od operety, kde se zpívá, aby se doplnilo a rozšířilo to, co už bylo řečeno dějem, je *m.* složitá struktura, v níž má každá z jednotlivých složek (hudba, zpěv, tanec, mluvené slovo) schopnost stát se nositelem samostatného významu. Na pozadí operety a jejích konvencí lze pak vymezit i další charakteristické rysy *m.*, zakládající jeho specifickou jako divadelního žánru: širší rejstřík námětový, fabulační, stylový i emocionální. Třebaže milostná tematika je i v *m.* nejčastější, bývá obvykle začleněna do hlubších i věcnějších společenských vztahů a souvislostí. *M.* má tendenci pokrýt tematicky i žánrově stejně rozlehlé plochy jako tradiční činohra.

Vedle formy nejčastější a nejpobulárnější, již je komedie (*My Fair Lady*), nejsou výjimkou příběhy vážné (*Muž z La Manchy*), nebo dokonce tragické (*West Side Story*); vedle děl melodramatických a sentimentálních i díla společenských kritického a satirického zaměření. Náměty *m.* jsou většinou odvozené: libreta buď přímo zpracovávají známou předlohu (literární, divadelní, filmovou), nebo se jí alespoň v základním nápadu inspiřují – v rozpětí od autorů antických (Aristofanés) přes Shakespeara až po autory současné (O'Neill, Pagnol, Fadějev). *M.* není námětově odvozený proti své vůli nebo jenom z nouze (nedostatek dobrých původních textů), nýbrž s touto odvozeností přímo kalkuluje: popularita předlohy je jedním z hlavních předpokladů zamýšleného úspěchu. Pro poetiku *m.* je charakteristická receptivnost a mimetičnost: přejímá nejenom náměty, zápletky a dialogy, ale i divadelní a filmové objevy a výboje.

Od poloviny 60. let lze ve vývoji amerického

i evropského *m.* vysledovat dvě protichůdné tendence: jedna směřuje ke kultivaci dosažených forem, k stále větší ucelenosti a integraci hudby a děje, druhá naopak k uvolnění fabulační složky, k jevištnímu antiiluzionismu a k větší míře stylizace. V české divadelní tradici má *m.* nejvýraznější předchůdce v repertoáru Osvobozeného divadla.

Lit.: *L. Bernstein*, Americká hudební komedie, in: Divadlo 19, 1968. *Z. Hořínek*, Svět operety a svět muzikálů, tamtéž. *I. Osolobě*, Muzikál je, když..., Praha 1967. *Týž*, Divadlo, které zpívá, mluví a tančí, Praha 1974. *S. Schmidt-Joos*, Muzikál, Praha 1968.

vk

■ MÚZY

(z řec. Músaí, lat. Músa) – 1. skupina bohů z velmi rané vrstvy starořeckého náboženství. Prvotně vnitřně nediferencované a nestálé seskupení se vlivem dodatečně mytologické systematizace ustálilo (až v době římského císařství) na 9 Múzách, které byly začleněny do struktury mýtu jako dcery Dia a Mnemosyné (Paměti) a obdařeny různými funkcemi v lidské kultuře. *Kleió* (Clio) se stala patronkou dějepisceví, *Melpomené* tragédie, *Thaleia* (Thálie) komedie, *Euterpé* hudby, *Terpsichoré* tance, *Erató* milostné poezie, *Ůraniá* hvězdářství, *Polybymnia* hymnického zpěvu a *Kalliopé* eposu. Soustava *M.* tak vypovídá o poměrně časných antických představách o vnitřní členitosti umění a zároveň odráží jeho postavení v antické společnosti. Básník jako věstec Múz požíval společenské ochrany, přítomnost *M.* mu dávala jistotu nalezení správného výrazu. Vyzývání *M.* (→ invokace) se stalo pravidelným začátkem např. eposu a jako kanonizovaný prvek přežilo především v tomto žánru i rozpad antické civilizace;

2. v kritické praxi se někdy operuje s výrazem „múzy“ v přeneseném smyslu: jako „desátá múza“ bývá např. označován film, jako „jedenáctá múza“ televize apod.

Lit.: *I. Trencsényi-Waldapfel*, Mytologie, Praha 1967.

mc

MUZSKÝ RÝM viz RÝM MUZSKÝ

■ MYSTÉRIUM

(z řec. mystérion = tajemství) – nejrozšířenější a nejrozsáhlejší žánr středověkého náboženského dramatu, který vyšel z → církevní hry. Tematicky se *m.* opíralo zprvu o náměty ze života Kristova (s těžištěm v jeho ukřižování a zmrtvýchvstání), později se rozšiřovalo na celou biblickou historii od stvoření člověka až po poslední soud.

Původně skládali *m.* kněží, a to latinskou prózou, brzy však začal do nich pronikat i světský živel; to se projevilo jednak postupným pronikáním národních jazyků a verše (např. latinsko-český zloemek velikonoční hry s mastičkářskou scénou ze 14. stol.), jednak neustálým zesvětšovaním ideovým i výrazovým, vrcholicím lidovými scénami plnými vulgárního obscenního humoru. Proto byla *m.* poměrně brzy ve svém vývoji nucena opustit církevní půdu (původně to byl chrám, později prostor před chrámem) a přestěhovala se na náměstí. Toto zesvětštění uvolnilo v *m.* rozvoj divadelních prvků: podfvaná se stávala stále pestřejší a rozsah *m.* narůstal až do podoby rozsáhlých cyklických skladeb, jejichž představení trvalo řadu dní. Největšího rozvoje dosáhlo *m.* ve Francii: např. *m.* o umučení (de la Passion), dávané ve Valenciennes 1547, mělo přes 50 000 versů a jeho provedení, při němž účinkovalo 63 herců z řad nejbohatších občanů, trvalo 25 dní. Bylo však hráno i v ostatních katolických zemích; v Anglii se přitom nerozlišovalo od žánru tzv. → miráklů a nazývalo se rovněž miracle play, ve Španělsku se vyvinulo ve specifickou formu → auto sacramental.

Ve vývoji dramatu objevilo *m.* jeho možnosti při ztvárnění množství dějů, míst a času děje, předkládalo nejen paralelní řady dějových linií, ale naznačilo i možnost spojování různých žánrových podob – směšného vedle vážného, patetického vedle groteskního apod. *M.* silně ovlivnilo zejména vývoj → lidové hry.

Lit.: viz → mirákl.

kn

■ MYSTICISMUS V LITERATUŘE

(z řec. mystikos = tajuplný) – krajní typ idealismu, dosahující syntézy objektivního a subjektivního idealismu ztotožněním přírodního transcendentna se subjektivním transcendentálním vědomím. *M. v l.* neusiluje o poznání, ale o mystifikaci objektivní skutečnosti, již má být dosaženo nejvyššího estetického prožitku. Je projevem přezího historického vědomí, objevuje se zákonitě v obdobích převládající společenské reakce. *M.* odmítá smyslové i rozumové nazírání skutečnosti, nad které povyšuje bezprostřední „zření“, v němž se subjekt ztotožňuje s absolutním duchem. Ve filozofické formulaci lze *m.* vysledovat ve starověku u Platóna a Plotina, ve středověku u Tomáše Akvinského, v novověké filozofii u Schellinga, Schopenhauera, Bergsona a modifikovaně i u Husserla. Jako praktická a náboženská psychologie prožitku se *m.* opírá o několikastupňovou cestu k splynutí s božským principem (unio mystica): k buddhistickému stavu nirvány vede „osmidílná cesta osmera ctností“, středověká křesťanská mystika vychází z nečinného nazírání (contemplatio),

vedoucího k mystickému vytržení a spojení s bohem (extasis), po kterém opět následuje stav vyprahlosti duše (siccitas). Pro svou iracionalistickou povahu nalézá *m.* živnou půdu častěji v literatuře než ve filozofickém myšlení.

Silné prvky *m.* jsou patrné v čínském taoismu, indickém bráhmánismu a buddhismu a arabském sufismu. *M. v l.*, odtržené od bezprostředního náboženského kultu, má své počátky v řecké orfické poezii (88 orfických hymnů asi z 3. stol. př. n. l., Kallimachos, alexandrijská škola) a pozdní římské literatuře (Apuleius, 2. stol. n. l.). Východní a křesťanské vlivy se mísí v *m.* Plotina, Augustina Aurelia, Dionýsia Areiopagity, Boëthia (3. až 6. stol.). V protikladu k spekulativní scholastice univerzit vznikl mnišský subjektivní *m.* 11. až 14. stol. (Bernard z Clairvaux, Hugo ze sv. Viktora, Mistr Eckhart, Heinrich Suso, Johan Tauler z Porýní, sv. Bonaventura aj.). Po panteistické renesanční mystice (Paracelsus) a jezuitském *m.* ve Španělsku (Teresa z Ježíše, Ignác z Loyoly) nastává rozkvět barokního *m. v l.* (R. Crashaw a H. Vaughan v poezii anglických metafyzických básníků, Angelus Silesius a Friedrich v. Spee v německé poezii, B. Bridel u nás).

Nová vlna *m. v l.* se objevuje v romantismu (W. Blake, Novalis) a na přelomu 20. stol. jako průvodní jev symbolismu (Solovjov, Arcybašev a Berďajev v Rusku, Březina, J. Deml a sochař Fr. Bílek u nás, dále Maerlinck, prerafaelité, Yeats, Rilke, Unamuno aj.). *M. v l.* však nemusí být spojen nutně s formami teismu. Mystickou povahu má i unanimitické splynutí jednotlivce s kolektivní duší u J. Romaine a existencialistické splynutí intersubjektivit Já a Ty (filozofové M. Buber, G. Marcel a prozaici G. Bernanos, Fr. Jammes). Také Heideggerova hierarchie modů existence vedoucí k limitní zkušenosti bytí je jen zahalenou praktickou psychologí *m.* V Holanově předválečné poezii se setkáváme s pojetím básnictví jako dovršování mystického aktu komunikace s tajemným, nevýslovným. *M. v l.* usiluje programově o deformaci skutečnosti, již nadřazuje tajemno, nadreálné, podvědomé. Jeho prvky můžeme sledovat v symbolismu, freudismu, expresionismu, surrealismu, existencialismu a jiných směrech moderního buržoazního umění.

pb

■ MYSTIFIKACE LITERÁRNÍ

(z řec. mystés = znalý tajemství a lat. facere = dělat) – záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře. Důvodem *m. l.* bývá snaha obelstít cenzuru, aktualizovat nebo umocnit společenský vliv díla, upoutat pozornost. Při *m. l.* se využívá rozmanitých forem nepříznaného autorství, kupř. → anonymu, → pseudonymu, → alionymu, literárních podvrhů, smyšlených postav, fin-

guje se místo a čas vzniku díla nebo jeho vydání, předstírá se na podporu věrohodnosti věcnost a vědeckost apod. Příkladem *m.* v ruské literatuře minulého století je fiktivní postava básníčho šó-sáka Kozmy Prutkova, zosobňující byrokratickou omezenost doby Nikolaje I. Pod tímto kolektivním pseudonymem byly publikovány parodické básně, bajky, aforismy a dramatické scénky bratřů Zemčuznikovových a A. K. Tolstého. Francouzský spisovatel Prosper Mérimée např. debutoval svazkem romantických dramát Divadlo Kláry Gazulové (1825), která vydával za překlad ze španělštiny, a svoji druhou knihu Guzla (1827), sbírku balad, za dílo lidové poezie ilyrské. V Anglii se v 18. stol. rozšířily básně domnělého slepého skotského lidového básníka ze 3. stol. Zpěvy Ossianovy (1760), jejichž skutečným autorem byl však současník J. Macpherson. Obdobné *m. l.* se v 18. a 19. st. vyskytly v souvislosti s romantickým kultem dávnověku i v dalších literaturách, např. německé, bulharské, estonské i české. *M. l.* mimořádného společenského dosahu byly obrozené padělký V. Hanky a J. Lindy Rukopis královédvorský (1817), kladený falzifikátory do 13. st., a Rukopis zelenohorský (1818), které ztvárnily idealizující dobové představy o kulturní úrovni a heroismu české národní minulosti. *M. l.* obestírají osobnost J. Haška, zejména jeho žurnalistickou činnost v časopise Svět zvířat, parodické ustavení strany mírného pokroku v mezích zákona (1911) i sepsání jejich dějin (Dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona). Snahou zesílit sociální účín díla potlačením pravého autorství byla nesena *m.* Bezručova i tři sbírky V. Nezvala z 30. let, připsané záhadnému Robertu Davidovi; humoristickou *m.* v oblasti současné divadelní tvorby je český všeuměl Jára (da) Cimrman.

Lit.: E. Lann, Literaturnaja mistifikacija, Moskva-Leningrad 1930. J. Masanov, Literaturnaja mistifikacija, Moskva 1940. J. Masanov, V mire psevdonimov, anonimov i literaturnych poddelok, Moskva 1963. P. Ricard, Artifices et Mystifications littéraires, Montreal 1945. A. Tbierry, Grandes mystifications littéraires, Paris 1911.

pt

■ MYTOLOGICKÁ POEZIE

(z řec. mýthos = vyprávění, logos = slovo, nauka) – poezie realizující → mýtus, tj. fixující jeho určitou jazykovou podobu; též poezie využívající mytologických témat volně pro své vlastní potřeby. Tyto dvě krajní podoby *m. p.* určují její cestu od uměleckého myšlení „mýtem“ až po samostatnou a mýtem neřízenou uměleckou tvorbu. V antické literatuře patří k nejznámějším dílům *m. p.* např. Hésiodova Theogoniá, Homérova Ílias a Vergiliova Aeneis.

mc

MYTOLOGICKÁ ŠKOLA viz ARCHETYPÁLNÍ KRITIKA

■ MYTOLOGIE

(z řec. mýthos = vyprávění, logos = slovo, nauka) – 1. vzájemně spjatý *soubor* → *mýti* určitého společenství, obvykle etnického (m. řecká, slovanská, germánská apod.);

2. *teorie mýtů*, věda zabývající se studiem mýtů. Kořeny *m.* v evropské kulturní tradici sahají až do období antiky, kdy docházelo k prvním pokusům o racionální výklady mýtů, at již jako alegorických obrazů přírodních jevů (Métrodóros z Lampsaku, 3. stol. př. n. l.), nebo určitých ideálních principů (Anaxagoras) či jako zdeformovaného záznamu už zapomenuté historie (Euméros z Messeny). Tyto tři typy výkladů mýtů (s obvyklou převahou výkladu přírodního) se v zásadě postupují i v novověkých dějinách *m.* Jako vědecká disciplína se *m.* začíná formovat koncem 18. a počátkem 19. století v souvislosti s růstem zájmu o lidovou kulturu. Pole výzkumu, dříve zúžené jen na oblast antickou a hebrejskou (mytologie biblická), se postupně rozšiřuje (Ch. Heyne, F. Creuzer aj.). První pokusy Creuzerovy o srovnávací *m.* indoevropskou nabyly v 19. stol. převahy (bratřů Grimmové, M. Müller, jenž také nejvýrazněji využil pro mytologické výzkumy materiálu lingvistického, viděl totiž v mýtu projev „choroby jazyka“, pozdějšího nepochopení smyslu dávné řeči „v obrazech“), nicméně brzy se ukazuje, že genetickou souvislostí nelze vysvětlit všechny shody mezi jednotlivými mýty. Shody v mýtech u etnických skupin, mezi nimiž nelze předpokládat ani souvislost genetickou, ani vzájemný styk, vykládá v 2. polovině 19. století antropologická škola ze specifiky psychické struktury člověka jako biologického druhu (E. B. Tylor, A. Lang); nedoceňuje se tu ovšem (jak zdůrazňují marxistické výklady mýtů) působení obdobných ekonomických podmínek.

Ve 20. stol. se shromažďuje postupně rozsáhlý materiál pro poznání mytologií neevropských, síli zkoumání mýtů v souvislosti s potřebami daného kolektivu (sociologická škola, funkcionalismus), ale současně roste také zájem o detailnější poznání vnitřní struktury mýtu (Lévi-Strauss). V souvislosti s aplikací lingvistických a obecně sémiotických metod dochází k pokusům dobrat se invariantní podoby mytologie slovanské, indoevropské apod. (např. V. V. Ivanov, V. N. Toporov).

Lit.: V. V. Ivanov–V. N. Toporov, Slavjanskije jazykovje modelirujuščije semiotičeskije sistemy, Moskva 1965. J. Král, O nynějších směrech bádání mytologického, in: Listy filologické 1888. J. Kagarov, Očerok sovremennogo sostojanija mifologičeskoi nauki, in: Voprosy teorii i psihologii tvorčestva 5, Char'kov 1914. I. Netušil, Mifologičeskije teorii, in: Mirnyj trud 1902. Světové

mytologie, Praha 1973. I. *Trencényi-Waldapfel*, Mytologie, Praha 1967. S. A. *Tokarev*, Mify narodov mira I-II, Moskva 1980.

mc

■ MÝTUS

(z řec. mýthos = vyprávění) – 1. též *báje*, fabulovaný útvar vypovídající o historii bohů, vzniku a povaze světa, člověka i o jiných přírodních a sociálních reáliích. Svou stavbou představuje *m.* složitý celek, obsahující vedle prvků sakrálních i zárodky pozdějších věd, filozofie, etiky, umění, práva a ideologie v užším smyslu slova; je tak příznačný pro kultury s ještě nedostatečnou diferenciací společenského vědomí. Základní funkcí mýtu je zprostředkovat sociálně závazný výklad světa uvnitř dané kultury, vytvořit v ní model chování pro různé oblasti lidské aktivity (práce, výživa, právo, sex, vědění, válka atd.) a tak zaručit stabilitu kultury, která *m.* produkuje. *M.* má i značnou poznávací hodnotu, je shrnutím (ale i výběrem) zkušeností dané kultury, vždy nějakým způsobem odráží střetání poznávajícího subjektu s na něm nezávislými přírodními a společenskými silami, současně však představuje poznání ne jako proces, ale jako stav, jako soubor dosažených a kanonizovaných poznatků, a v tomto smyslu brzdí poznávací procesy, které by hrozily celistvost jeho výkladu světa narušit. Úsilím po univerzálnosti tak *m.* nepřipouští jiné nezávislé výklady světa jako stejně platné. Historickým vývojem proto jednotlivé *m.* často různého původu splývaly ve větší celky, → mytologie, v nichž se vzájemně přizpůsobovaly témuž organizačnímu řádu.

S literaturou je *m.* těsně spjat již genetiky, literatura totiž představuje vlastně prodloužení mytického vyprávění a zaujímá i v moderní společnosti v zásadě totéž místo, jaké zaujímalo vyprávění *m.* Především se přibližuje literatura mýtu všude tam, kde usiluje postihnout „obecné“ a „nadčasové“ stránky lidského bytí (pak se hovoří o *mytologickém aspektu* literárního díla), někdy literatura přijímá strukturu *m.* (J. Joyce: *Odysseus*, Finnegans Wake; J. Updike: *Kentaur*) nebo využívá – v různých podobách a funkcích – řady mytických témat a příběhů. Pro evropskou kulturu má ústřední význam mytologie řecká (ať již v původní řecké, nebo v romanizované podobě) – např. literární typ *Prométhea* u Ovidia, Goetha, Byrona, Shelleyho aj., vlivem křesťanství také mytologie hebrejská, jejíž svod představuje *Starý zákon*. K jednotlivým národním mytologiím obrátil pozornost romantismus. V řadě germánských literatur se oživuje zájem o témata mytologie germánské, zachované v málo porušené podobě v záznamech severních Germánů (např. ve švédské literatuře u E. Tegnéra), obdobně ve Finsku a Estonsku je oživena mytologie finská (*Lönnrotova*

Kalevala, *Kreutzwaldův Syn Kalevův*). Prvky mytologie slovanské, ať již ožívované nebo uměle dotvářené, se uplatnily i v našem kulturním kontextu, srov. mytologické konstrukce v *Kollárově Slávy dceři* nebo pokus o rekonstrukci slovanského dávnověku v *Lindově Záři nad pohanstvem* aj.;

2. v *přeneseném významu* se mýtem rozumí každý produkt poznávacího nebo interpretačního procesu, který nemíří k podstatě jevů, ale ulpívá na jejich povrchových vlastnostech, pomocí nichž pak skutečnost více či méně kolektivně závazným způsobem vykládá, systematizuje a hodnotí. S dávnověkými *m.* v tomto pojetí – zahrnujícím mezi *m.* i mýty moderní doby, tzv. „*mýty dneška*“ – jej spojuje úsilí naturalizovat historii, tj. podat to, co je výsledkem historického vývoje, jako jev neměnný a vytržený z času (v tomto smyslu má i „*m. dneška*“ výrazně stabilizující funkci) a současně úsilí aspirovat na všeobecnou závaznost svého výkladu přírodních a sociálních reálií. V tomto chápání není *m.* vymezen ani svou složkou obsahovou, ani vázaností na určitou etapu vývoje lidské společnosti, ale mnohem spíše je určen jako jistý způsob výpovědi o realitě. V poslední době se sémiotika (především francouzská), která věnovala velkou pozornost popisu, analýze a kritice buržoazních *m.* (zejména R. Barthes), pokusila nalézt obecný sémiotický vzorec mýtu: definovala *m.* jako znakový útvar, jehož složka označující je sama celistvým znakem, *m.* tedy označuje pomocí celých znaků. V tak obecné formulaci však *m.* splývá s každou konotací (→ denotace, → konotace).

Lit.: R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1957. *Týž*, *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie*, Praha 1967. *M. Eliade*, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974. *C. Lévi-Strauss*, *Antropologie structurale*, Paris 1958. *Týž*, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1971. *M. Lišic*, *Antičnyj mir, mifologija, estetičeskoe vospitanije*, in: *Idei estetičeskogo vospitanija* 1, Moskva 1973. *A. F. Losev*, *Dialektika mifa*, Moskva 1930. *Týž*, *Znak. Simvol. Mif*, Moskva 1982. *B. Malinowski*, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, New York 1948. *Myth and Literature*, Lincoln 1969. *M. Otruba*, *Mýtus a ritus*, in: *Česká literatura: 1970. Světové mytologie*, Praha 1973. *Terror und Spiel*, München 1971. *J. M. Meletinskij*, *Poetika mifa*, Moskva 1976.

me