n

NADPIS viz TITUL

NADREALISMUS viz SURREALISMUS

NADSÁZKA viz HYPERBOLA

■ NAIVNÍ A SENTIMENTÁLNÍ BÁSNICTVÍ

(podle rozlišení F. Schillera) – zásadní, programové pojednání Friedricha Schillera, vydané samostatně v roce 1800 pod názvem Über naive und sentimentalische Dichtung, dalo oběma uvedeným pojmům zcela specifický smysl. Schiller při jejich rozlišení vychází z rozdílnosti umělecké povahy své a svého přítele Goetha (zejména v dopise ze dne 23. 8. 1794). Naivní se podle něho vztahuje k přirozenosti člověka, tj. člověka, který žije z přírody, a tedy spočívá sám v sobě; ve svých uměleckých dílech pak podává prostý odraz přírody a člověka. Příkladem jsou básníci antiky, především Homér. Sentimentální naproti tomu znamená hledání ztracené přírody a přirozenosti v říši ideálu. Jde v podstatě o problematiku moderního umělce, který už nemůže – jak činil umělec naivní – podávat prostý odraz přírody a člověka: jelikož se harmonické spolupůsobení přírody a člověka stalo už „pouhou ideou", musí se sentimentální umělec snažit pozdvihnout svou skutečnost k ideálu.

Na základě této své pojmové dvojice Schiller pak dál odvozuje členění poetických druhů. Spojení naivní a sentimentální tvůrčí metody v nový, vyšší druh je podle Schillera (který do souvislosti uvádí naivní a realistické a sentimentální a idealistické) žádoucím cílem. Jeho rozlišení, které mělo velký význam i pro jeho vlastní uměleckou tvorbu, působilo mnohonásobně až do 20. století. Pojednání o naivním a sentimentálním básnictví – spolu s Schillerovými dalšími, z Kantovy idealistické filozofie vycházejícími estetickými pracemi, v nichž autorovi šlo o syntézu krásy a ideálu humanitního, o harmonii a svobodu člověka – do velké míry určovalo německou klasickou literaturu a položilo základy její estetice.

Lit.: *Paul Weigand,* A study of Schiller's essay „Über naive und sentimentalische Dichtung" and a consideration of its influence in the 20. century, New York 1952.

kh

NAIVNÍ LITERATURA viz INSITNÍ LITERATURA

NÁMĚT viz TÉMA, FABULE, DĚJ

■ NAPODOBENINA

umělecky méněhodnotná obměna literární předlohy, vyznačující se zpravidla neuvědomělou, mechanickou závislostí a nesamostatností, a to povětšině ve vícerých zřetelech najednou – v tématu, obsahu, ideji, kompozici i literárním stylu. Napodobitel obvykle imituje nejnápadnější a nejvýraznější složky díla, zatímco jiné složky, jako například ideovou hloubku, imitovat nedokáže. Tím vznikají rozpory mezi napodobenou složkou a celkem, mezi formou a obsahem, které působí neumělostí, popř. bezděčnou komikou. Z *n.*, plynule přecházejících v → plagiát, těží komerční literatura a literární → brak; objevuje se však i v literatuře vysoké (ve středověku byly např. běžné napodobeniny Božské komedie), a to v některých literárních směrech dokonce s kladným estetickým hodnocením (→ anakreontika, → petrarkismus). Významnou úlohu má napodobování úspěšných děl při vzniku a kodifikaci nových žánrů. Autor děl napodobitelského charakteru se označuje jako → epigon. Neumělá *n.* nazývá se také někdy *pastiš* (z franc. pastiche = pasta).

pt

NARÁTOR (z lat. narrâtor) viz VYPRAVĚČ

■ NÁRODNÍ LITERATURA

soubor všech původních literárních děl autorů jednoho národního společenství (např. literatura česká, slovenská, ruská, francouzská apod.), zahrnující jak díla minulosti, tak i literaturu současnou. Za hlavní znak *n. l.* bývá někdy považována pouze přirozeně pociťovaná vzájemná souvislost literárních děl, psaných jedním jazykem (viz např. snahy o zahrnování německy psané literatury rakouské a švýcarské do *n. l.* německé), avšak jazyková jednolitost, jakkoli bývá zpravidla pro celistvost *n. l.* charakteristickou, není tu podmínkou ani absolutní, ani primární (srov. např. latinská díla českého humanistického písemnictví nebo třijazyčnou *n. l.* švýcarskou apod.); určujícím činitelem je zde totiž především historická jednota vývoje národního společenství, v jehož sociálním a sociálně psychologickém kontextu jednotlivá díla *n. l.* vznikají a působí. *N. l.* je tedy přirozeným, historicky vzniklým a vyvíjejícím se celkem, jehož sociální funkce spočívá zejména v aktivním podílu na vytváření a rozvoji národní kultury, jejíž je sama podstatnou součástí; tato funkce také určuje a vysvětluje *n. l.* jako organický, vnitřně strukturovaný celek, jehož celistvost je v podstatě dialektickou (tj. vnitřně rozvrstvenou, protikladnou a v čase proměnlivou) jednotou všech jednotlivých dílčích prvků, tj. literárních děl různých dob, směrů, tendencí, škol i autorů.

Výzkum *n. l.*, a to jednotlivých děl a autorů,

jejich vzájemných vztahů (tj. různých vlivů, spojitostí, rozporů a tradic, a to i mimoliterárních, jakož i jejich proměn v čase), je vlastním předmětem oboru → dějiny literatury, jenž se také z převážné části specializuje právě na dějiny jednotlivých *n. l.*, zkoumaje je jako dějiny konkrétního literárního procesu, a to jak v jeho vnitřních, specificky literárních vazbách, tak v jeho historické a sociální podmíněnosti a funkci, jež jsou nejpatrnější v historickém kontextu jazykovém a ideovém. Literárněhistorický výzkum *n. l.* má proto zásadní význam nejen pro samotnou literární vědu (včetně teorie literatury, komparatistiky apod.), nýbrž i pro dějiny národního jazyka (např. vliv literatury na rozvoj národních jazyků a na konstituování jazyků spisovných) a národní kultury vůbec (např. role literatury při upevňování národních tradic a uměleckém vyjadřování specifičnosti národa), jakož i pro vlastní národní historii (např. tlumočení pokrokových myšlenek širokým vrstvám národa).

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942.

tb

■ NATURALISMUS

(od lat. nātūrālis = přírodní) – 1. umělecký směr v druhé pol. 19. stol., který se uplatnil hlavně v literatuře a v malířství (Courbet). *N.* se zformoval v 60.–80. letech ve Francii, odkud se (zejména v 90. letech) rozšířil i do ostatních evropských zemí a do Ameriky; do jisté míry a po určitou dobu jím byla ovlivněna tvorba mnoha předních světových spisovatelů.

Charakteristickým znakem *n.* je snaha o co nejvěrnější vystižení tzv. životní pravdy, chápané ovšem dobově v duchu tehdejšího filozofického a přírodovědného → pozitivismu. V literatuře se tato tendence projevila jednak smyslem pro subjektivně nezaujatou, objektivizující reprodukci odpozorovaných faktů a zkušeností, a to i v detailech nejodpudivějších, jednak přednostním zájmem o vystižení zákonitostí, jimž je podřízen život, a to jak v rovině individuální, tak sociální. V tom byl *n.* blízký → kritickému realismu, kladoucímu si rovněž za cíl zkoumat společnost a zobrazovat člověka v podmínkách, v nichž žije. Programové zaměření *n.* na vnější („fotografický"), a tedy velmi často nepodstatný detail, jej však odvádělo od realistické → typizace: člověk byl studován a zobrazován jako součást jevového světa (přírody), jako tvor fyziologicky i sociálně determinovaný, a to jednak působením dědičnosti, jednak vlivem prostředí. Hrdina naturalistického románu nemá proto obecný „charakter" a jeho počínání se redukuje na „temperament" biologického jedince, autorův postoj k němu a ke zpracované látce je nestranně pozorovatelský; odtud také plyne v naturalistické literatuře hojné používání popisu jako stylistického prostředku. Přínos *n.* lze spatřovat především v novém, odvážném pohledu na sociální skutečnost, v úsilí o popisně pravdivé vylíčení zejména neutěšených stránek života soudobé společnosti; jeho omezení je pak dáno zúženým pojetím života jako přírodního organismu nebo biologického živlu (tato tendence u některých autorů později zesílila a přeměnila se v samoúčelné pitvání fyziologických a vulgárních jevů života).

Ve Francii byl *n.* připravován již výroky G. Flauberta (1821–1880), žádajícími od spisovatelů vědeckou objektivnost; přímý přechod k *n.* se všemi jeho projevy (dokumentárnost, patologické prvky, pesimismus, bezperspektivnost) tvoří románové dílo bratří E. a J. Goncourtů (1822 až 1896 a 1830–1870). Vlastní literární program *n.* však formuloval a postupně rozvíjel ve svých teoretických statích až spisovatel E. Zola (předmluva k druhému vydání románu Tereza Raquinová, 1868, v níž poprvé užil pojmenování „naturalističtí spisovatelé"; dále soubory článků psaných od 60. let: Experimentální román, 1880, Naši dramatikové a Naturalismus v divadle, 1881). Zola ve svých úvahách navazuje na tradici francouzského osvícenského scientismu (Diderot, encyklopedisté) a inspiruje se zejména evolucionistickou sociologií H. Spencera (1820–1903) a sociologickou teorií umění H. Taina (1828–1893), podle níž jsou umělec i jeho dílo determinováni třemi faktory – rasou (tj. biologickým, dědičným elementem), prostředím a dobou. Zola zastával názor, že literatura a umění podléhají stejným zákonům jako přírodní vědy, a proto pracoval na koncepci metody pozorování a experimentování, jež by se podobala metodám přírodovědným a dala se aplikovat na literární tvorbu. Jeho cílem bylo vytvoření jakési syntézy moderních vědeckých poznatků a specifických zákonů umělecké tvorby („Stejně jako vědec, i romanopisec pracuje na základě předem stanovené hypotézy a uplatňuje pravidla z ní odvozená na případ, který si zvolil.").

E. Zola byl obecně považován za hlavu tzv. naturalistické školy, k níž se mj. hlásili např. J.-K. Huysmans a G. de Maupassant a která byla také známa jako tzv. medanská skupina (Groupe de Médan; podle společného sborníku novel Les soirées de Médan, 1880). Tvůrcem francouzského naturalistického dramatu se stal H. Becque (1837 až 1899); divadelní *n.*, vyznačující se snahou o přesnou režii, přirozený herecký výkon a věrné dekorace, se zformoval ve Svobodném divadle (Le Théâtre libre), které v letech 1887–1896 vedl režisér A. Antoine (1858–1943). V německé literatuře ovlivnil *n.* výrazně tvorbu (zejména dramatickou) G. Hauptmanna, M. Halbeho, H. Sudermanna aj., v Anglii poznamenal např. dílo G. Moora, v Norsku K. Hamsuna, ve Španělsku A. P. Valdèse, v Rusku P. Boborykina, I. N. Potapenka aj.; nejsilněji působil však v Itálii, kde

vznikla jeho obdoba, zvaná → verismus. Vliv *n.* se projevil i v české literatuře devadesátých let 19. stol. (K. M. Čapek-Chod, J. K. Šlejhar, V. Mrštík, J. Merhaut aj.);

2. *v teoretické rovině* označuje pojem *n.* obecně též takové způsoby literárního zpracování skutečnosti, které byly charakteristické pro tvorbu *n.* jako literárního směru (převaha popisného empirismu, zobrazování fyziologických stránek lidského života apod.), i když se vyskytují v jiném historickém kontextu; tak se např. mluví o *n.* anglického poalžbětinského divadla, o *n.* v soudobé americké próze atd. Krajním příkladem takovéhoto zobecnění je pojetí *n.* jako specifické umělecké metody.

Lit.: *C. Beuchat,* Histoire du naturalisme français, Paris 1929. *F. Brunetière,* Le Roman naturaliste, Paris 1895. *P. Cogny,* Le Naturalisme, Paris 1953. *R. Dumesnil,* L'Époque réaliste et naturaliste, Paris 1945. *P. Martino,* Le Naturalisme français, Paris 1930. *C. C. Walcutt,* American Literary Naturalism, Minneapolis 1956.

ko

■ NATURÁLNÍ ŠKOLA

(z lat. nātūrālis = přírodní) – označení rané etapy ruského realismu, která se zformovala ve čtyřicátých letech 19. stol. pod bezprostředním vlivem V. G. Bělinského a jeho estetického programu reálné poezie, rozvíjejícího některé hlavní principy a tendence literárního odkazu Gogolova; *n. š.* je spjata s tvorbou skupiny mladých autorů, převážně prozaiků (I. S. Turgeněv, F. M. Dostojevskij, A. I. Gercen, N. I. Někrasov, D. V. Grigorovič, I. I. Panajev aj.), soustředěných kolem časopisu Otečestvennyje zapiski, redigovaného Bělinským, od r. 1847 kolem časopisu Sovremennik. Jejich programovými publikacemi byly sborníky Fiziologija Peterburga (1845) a Peterburgskij sbornik (1846), z nichž první, uvedený vstupní statí Bělinského, je považován za manifest *n. š.*, postulující nejen poznání, nýbrž i kritické vykreslení ruské skutečnosti.

Z hlediska tematického je pro tvorbu *n. š.* příznačný obrat k novým životním oblastem, zvláště městským a velkoměstským, a k jejich sociální problematice, z hlediska žánrového pak preference krátkých prozaických útvarů, tzv. obrázků ze života, zejména tzv. → fyziologických črt, tj. prozaických útvarů oproštěných od tradiční syžetové stavby a fabulačních konvencí. Tyto krátké formy, soustředěné na kresbu různých sociálních prostředí, nejrůznějších sociálních typů, lidí společensky deklasovaných nebo specificky městských pitoreskních jevů, přispívaly ke konstituování nového prozaického stylu, k tříbení smyslu pro všední život a představovaly tak svého druhu zázemí, z něhož vyrůstalo ruské realistické romanopisectví.

Termín *n. š.* byl prvně použit F. V. Bulgarinem r. 1846 v platnosti pejorativní, Bělinskij jej začal užívat pro zdůraznění demokratických tendencí tohoto směru tvorby; koncem čtyřicátých let bylo označení *n. š.* zakázáno cenzurou, v padesátých letech se užívalo termínu gogolovský směr (v pracích N. G. Černyševského), který však později získal širší význam a platnost, než měl původní termín *n. š.*

Lit.: *A. G. Cejtlin,* Stanovlenije realizma v russkoj literature, Russkij fiziologičeskij očerk, Moskva 1965. *V. I. Kulešov,* Natural'naja škola v russkoj literature XIX veka, Moskva 1965. *V. V. Vinogradov,* Evoljucija russkogo naturalizma, Gogol' i Dostojevskij, Leningrad 1929.

tb

■ NATURISMUS

(z franc. naturisme, od lat. nātūra = příroda) – směr ve francouzské poezii, próze a dramatu, esteticky koncipovaný v manifestu z r. 1897 básníky Saint-Georgesem de Bouhélier (1876–1947) a Eugènem Montfortem (1887–1937). Vyznačuje se poetizací a jistou spiritualizací francouzského → naturalismu Zolova; ve své teorii, šířené krátce časopisem Revue naturiste (1898), se však stoupenci *n.* od Zoly vědomě distancovali. V lyrických verších usilují o „návrat k přírodě", v níž hledají zdravou inspiraci, na rozdíl od symbolistické abstraktnosti poezie své doby. Cílem jejich tvorby se stává také zobrazení tragiky i hrdinství všedního života, opěvují prostého člověka, v němž spatřují ztělesnění opravdové humanity. Přestože ideové pozice naturistů byly dosti mlhavé a sociálních námětů se dotýkají jen zřídka, sympatickým zůstává jejich úsilí vymanit se z vágních snů a akademické ztuhlosti literatury konce století, vnést do ní jasný, konkrétní pohled na dynamiku skutečného života. V literatuře se neprosadil výrazně, jejich snažení však dalo impuls k osobitému hledání poetična jinými autory: vliv *n.* je patrný v tvorbě Francise Jammesa (1868 až 1938) a André Gida (Les Nourritures terrestres, 1897), v české literatuře např. u St. K. Neumanna v jeho Knize lesů, vod a strání (1914).

Lit.: *M. Décaudin,* La crise des valeurs symbolistes, Toulouse 1960.

ko

■ NEKROLOG

(z řec. nekros = mrtvý, logos = řeč) – 1. původně záznamy, vedené církví od počátku křesťanství o zemřelých členech a dobrodincích kláštera (jméno, datum úmrtí, výjimečně i narození), aby se na ně nezapomnělo při bohoslužbách. *N.* poskytují důležité biografické údaje z nejstarších dob;

2. nejnověji – článek, vydaný bezprostředně po smrti významné osoby (spisovatele, vědce aj.), ve kterém je zhodnocen jeho život a dílo; → medailón.

vš

■ NÉNIE

(z lat. nēnia = pohřební píseň) – píseň zpívaná v raných dobách antického Říma chórem žen v pohřebním průvodu. Vyjadřovala nářek nad úmrtím zemřelého a chválu jeho skutků. Neměla literární povahu a brzy byla zatlačena pohřební řečí (laudatio funebris). Někteří antičtí autoři se o *n.* zmiňují s despektem (Plautus), jiní *n.* parodovali (Seneca). V novodobé literatuře se *n.* někdy rozumí elegický typ lyriky s motivem nářku nad smrtí (Goethova Euphrosyne, Schillerova Nänie); srov. též → thrénos.

pb

NENUMERICKÉ VERŠOVÉ SYSTÉMY viz VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM

NEOKLASICISMUS viz NOVOKLASICISMUS

■ NEOLOGISMY

(z řec. neos = nový a logos = slovo) – nová slova a výrazy v jazyce, které vznikají ze stylových potřeb, zejména z důvodů aktualizace v uměleckém stylu; slouží ke zvýraznění, originálnímu vyjádření (některé poetismy jsou zároveň *n.* a naopak). V těchto případech se projevuje tendence k trvalé neologizaci, *n.* bývají pak omezeny jen na díla svých tvůrců. Vedle toho se tvoří nová slova pro pojmenování nových reálií, popř. pro upřesnění dosavadních pojmů; zde naopak je rychlé vžití a tím i ztráta neologizace žádoucí. Tvoření *n.* musí odpovídat základním jazykovým normám. Např.: „převojanská těla", „zrejtařit" (Šrámek), „perutník" (Halas), „v plihách smouhy", „bezduší", „vzúpění" (Holan).

hř

■ NEOREALISMUS

(z it. neorealismo, od řec. neos = nový a lat. realis = skutečný) – umělecká a estetická tendence projevující se po druhé světové válce v italské literatuře (C. Pavese, V. Pratolini, R. Vigano aj.), ve filmové tvorbě (režiséři De Santis, De Sica, R. Rossellini, F. Franciolini, L. Visconti, R. Castellani aj.) a v malířství (R. Guttuso). V protikladu k nejrůznějším formám subjektivismu, příznačným pro literaturu fašistického období, vyznačuje se *n.* požadavkem realistického „dokumentu" a krajně analytického, introspektivního, až dramaticky drsného pohledu na skutečnost, opírajícího se o pečlivé studium životních podmínek.

Od nezaujatého vykreslení prostředí lidových vrstev a konvencemi spoutaného života měšťácké společnosti sílí v neorealistické umělecké metodě motivy sociální problematiky, zvláště na počátku padesátých let: literatura má charakter aktuální výpovědi s hojnou příměsí lyrismu, hrdiny jsou převážně prostí lidé, např. sedláci z italského jihu, u nichž autoři (Marotta, Ortese, Cassola, Jovine aj.) vysoce hodnotí zejména jejich morální vlastnosti. Příběhy značné epické šíře (v tom neorealisté úspěšně obnovují tradice historického románu, jehož stopy v italské literatuře 20. stol. takřka zmizely) jsou nápadné dějovou bezprostředností, kterou umocňuje logika lidového vnímání skutečnosti a zásada „životnosti", jejímž působením věci obyčejné a všední vystupují jako jevy společenského významu. Na rozdíl od formalistního hledání usilují stoupenci *n.* o jasné, nekomplikované vyjádření slovesné i obrazné a bohatě čerpají z lidového jazyka. Z těchto estetických pozic vycházejí i filmové scénáře a rovněž poezie. Okruhem své problematiky ovlivnil *n.* i spisovatele starší generace (A. Moravia), prostřednictvím scénářů pronikl i do literatury francouzské, polské aj.

V druhé polovině padesátých let se dostává *n.* do krizové situace: přílišný důraz na empirismus a naturalistické záběry ze skutečnosti, nedostatečné zobecnění a hlavně nejasné stanovisko ideové vyčerpaly neorealistickou metodu i po stránce umělecké; ostří sociální problematiky slábne, témata se opakují a do románové tvorby proniká pesimistické ladění (např. u C. Cassoly). Navzdory tomu ovlivnil *n.* poválečnou italskou literaturu a italské filmové umění velmi příznivě: znamenal pro ně návrat k existenčním problémům italského národa a k otázkám jeho společenského života, obohatil je i z hlediska výrazových možností.

Lit.: *A. Ivaščenko,* Socialistický realismus a současná zahraniční literatura, in: O socialistickom realizme, Bratislava 1960. *Z. N. Potapova,* Neorealizm v italjanskoj literature, Moskva 1961.

ko

NEOVERISMUS viz NEOREALISMUS

■ NEPŘÍMÁ ŘEČ

pojem stylistiky, nepřímo sdělený projev (myšlenka) určité postavy. Z hlediska obsahového je *n. ř.* projevem postavy; jazykovou výstavbou je však součástí řeči vypravěče, úzce se přimyká k → autorské řeči, avšak zachovává si stejnou soustavu časů, jakou mají ostatní druhy řeči postavy (→ přímá řeč, → nevlastní přímá řeč, → polopřímá i → smíšená řeč). Z hlediska gramatického je *n. ř.* vedlejší větou předmětnou, uvozenou spojovacím výrazem, a je závislá na určitém

slovese hlavní věty. Např.: Zbytek dne strávil Prokop běhaje po pokoji a mysle s hrůzou na to, *že bude asi zavřen* (Čapek).→

vš

■ NEPŘÍMÉ POJMENOVÁNÍ

též *obrazné pojmenování* – pojmenování užité pro jinou skutečnost, než jakou původně svým lexikálním významem označuje. *N. p.* se tak opírá o přenesení významu na základě věcné souvislosti mezi označovanými jevy, ať již místní, časové nebo příčinné (→ metonymie), či na základě vztahu části a celku (→ synekdocha), nebo na základě podobnosti (→ metafora). Srov. → tropy.

hř

■ NEVLASTNÍ PŘÍMÁ ŘEČ

pojem moderní stylistiky, řeč, která je předkládána jako projev postavy, avšak je reprodukována vypravěčem. Je variantou → přímé řeči, od které se v písemném projevu liší jen tím, že je graficky nevyznačena (tj. neužívá uvozovek), a proto snadněji splývá s → pásmem (textem) vypravěče. Všechny základní znaky přímé řeči jsou u *n. p. ř.* zachovány. Povaha *n. p. ř.* umožňuje její využití při zobrazování citového a intimního života postav, zvláště ve formě vnitřního → monologu. *N. p. ř.* je stavebním prvkem pásma vypravěče a přispívá k rychlejšímu plynutí a dynamičnosti zobrazovaného děje. Může být – podobně jako přímá řeč – uvozená (s různou polohou → uvozovací věty) i neuvozená. Uvozená *n. p. ř.* si zachovává jeden z grafických znaků – dvojtečku, např.: A četníci naléhají: *Kde byl včera Šubaj?* (Olbracht). Nejčastěji se vyskytuje neuvozená *n. p. ř.*, která zvyšuje plastičnost textu díla, např.: Hordubal se dívá na ten rozžhavený kousek železa. *Něco ti přinesu, Polano, něco do domácnosti* (Čapek).

Zrušení, resp. oslabení grafického vyznačení *n. p. ř.* vede i k tomu, že se stane součástí jiného postupu a pak bývá od kontextu oddělena středníkem, pomlčkou, závorkou aj., např.: Hordubal se zašklebil – *holenku, znám já z Ameriky, jak se střílí z revolveru* (Čapek). Na existenci *n. p. ř.* upozornil v české jazykovědě a literární vědě poprvé J. Haller.

Lit.: *J. Haller,* Řeč přímá, nepřímá a polopřímá, in: Naše řeč 13, 1929. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ NEW CRITICISM

(angl., – „nová kritika") – metodologický proud anglosaské literární vědy 20. století. *N. c.* stojí v jedné řadě s metodologickými proudy → explication de texte ve Francii, s ruským formalismem (→ formální metoda) a pražským → strukturalismem, s kterými jej spojuje hlubší zájem o znakovou povahu uměleckého díla a důraz na prvotnost formální (jazykové) reality díla oproti jeho genezi a společenské funkci. *N. c.* byl pojmenován podle názvu knihy J. C. Ransoma z roku 1941, která sledovala kritické práce I. A. Richardse, W. Empsona, T. S. Eliota aj. I. A. Richards se pokoušel uplatnit principy sémiotiky Ch. S. Peirce a Ch. Morrise na teorii literárního díla. Empson se zabýval problémy dvojznačnosti a sémantického kontextu. Eliot ve svých kritických esejích spojoval rozporně názorový konzervatismus s formálním modernismem. Za plnohodnotný předmět literární kritiky nepovažoval „co", o němž dílo vypovídá, ale „jak", vyjadřující formu a způsob, jak je dílo uděláno. Mladší vlnu *n. c.* představují kritici A. Tate, K. Burke, S. Hyman, D. Daiches aj., kteří se rovněž převážně orientují na otázky literární formy.

Základním metodologickým požadavkem *n. c.* je analýza díla jako takového, jeho formální struktury, jak se projevuje v jazykové stavbě textu. *N. c.* odhlíží od všech faktorů historicko-společenských, biografických a psychologických, významová problematika je omezována na otázky kontextu, víceznačnosti a významových posunů slov. Požadavek vědeckosti je namířen proti kritickému impresionismu, kritické hodnocení musí v intencích *n. c.* vyjadřovat nikoli individuální psychologický dojem, nýbrž objektivní soud. Přesto se však *n. c.* nevymyká současnému anglosaskému pojetí kritiky, které ji považuje spíše za esej a krásnou prózu než za vědecké pojednání. Teoretické zdroje *n. c.* můžeme spatřovat v americké deskriptivní lingvistice, peircovské sémiologii a behaviorismu.

Lit.: *J. Levý,* Nová kritika v Anglii a Americe, in: Západní literární věda a estetika, Praha 1966. *R. Weimann,* New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy, Praha 1973.

pb

■ NIBELUNSKÁ SLOKA

čtyřveršová sloka, jíž je psán jihoněmecký epos Píseň o Nibelunzích, vzniklý na rakouském území kolem r. 1210. Celý epos má těchto čtyřverší asi 2400 (podle různých redakcí díla). Verš je rozdělen césurou na dvě poloviny: první má čtyři důrazy (teze), druhá tři, čtvrtý verš má obě poloviny se čtyřmi tezemi. Jde o verš tónický s nepravidelným počtem nepřízvučných slabik. Rýmy jsou sdružené, často využívají asonancí.

Boj časů starodávných zná mnohou podivnou zvěst
o skutcích mužů slavných, jež vykonal um i pěst,

o svátcích plných vděků, jež přešly pak v nářek tklivý,
o bojích odvážných reků. – Tož poslyšte nyní ty veliké divy!

(Překlad J. Kamenáře)

vl

■ NIVELIZACE

(z franc. niveler = vyrovnávat) – v reprodukčních uměních, interpretacích i v překladech zjednodušení a ochuzení výrazových vlastností originálu, které má za následek oslabení jeho estetické hodnoty. V literatuře znamená *n.* někdy i ztrátu umělecké specifičnosti – přeměnu uměleckého stylu na styl prostě sdělovací (zejména v překladech, kde převažuje tlumočnický vztah k textu). V teorii překladu je podstatou *n.* nevyužití všech možností jazyka. *N.* dílčích prvků – užívání obecnějších pojmů místo konkrétních přesných označení, slov stylisticky neutrálních místo citově zabarvených, omezená zásoba synonymních výrazů, stírání jemnějších stylistických odstínů a zdůrazňování odstínů hrubších atd. – vede k *n.* stylu celého díla a tím i ke snižování jeho umělecké úrovně, např. směrem k sentimentálnosti, banálnosti či k nevýraznému překladatelskému stylu. V uměleckém překladu je *n.* jev negativní a nežádoucí. Opakem *n.* je dotváření nebo „vylepšování" originálu překladatelem, obsahující prvky → aktualizace nebo → adaptace, případně přizpůsobování individuálnímu stylu překladatele-básníka.

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

hř

NÍZKÝ STYL viz GENERA DICENDI

■ NÓ

(jap. = schopnost, umění) – japonská hudební lyrickoepická dramata, synteticky využívající tance, zpěvu, sborové recitace atp. Nejjednodušší *n.* tvořil tanec, jemuž předcházel dialog, vysvětlující jeho obsah. *N.* se dělí z hlediska tematického na hry o bozích (Kami-mono), které jsou historicky nejstarší (jejich kořeny sahají k rituálním hrám Dengaku ze 13. stol. a Sarugaku ze 14. stol.) a předváděly se v šintoistických svatyních, dále hry válečné (Šura-mono), líčící vypjaté výjevy z bojiště, hry s maskou neboli Ženské hry (Onna-mono), hry o šílencích, popř. o pomstě, žárlivosti, vášni atd. (Kurui-mono), hry z obyčejného života (Genzai-mono), orientované obvykle k reálným událostem, a tzv. závěrečné hry (Kiri-mono), v nichž vystupují nadpřirozené bytosti a síly, skřítkové, víly, ale též zvířata, lvi, lišky atp.

N. byly určeny především vzdělanému obyvatelstvu; v textech, které jsou prvním dochovaným divadelním materiálem v Japonsku, citovaly též čínské a japonské básně (některé známé též jako písně) a kromě toho i různé epizody z prozaických děl, legend, pověstí a buddhistických náboženských příběhů. *N.* jsou tedy jakési literární montáže, při nichž se počítá se znalostí literárního kontextu jednotlivých částí. Částečně jsou *n.* psány v próze (počátek hry a posléze další komentované části děje), většinou však ve verších (nejčastěji se užívá klasické → tanky). Rozkvětu dosáhly *n.* ve 14.–16. stol. v tvorbě Kwanamiho a jeho syna Seamiho. V 17. a 18. stol. pak *n.* výrazně ovlivnily loutkové divadlo a → kabuki.

Lit.: *V. Hilská,* Japonské divadlo, Praha 1947. *M. Piper,* Das japanische Theater, Frankfurt/M. 1937.

kn

■ NOMOS

(řec. = zákon, nápěv) – starořecká hymnická píseň původně náboženská, komponovaná podle pevných pravidel a provázená hrou na strunný nebo dechový nástroj. Rozlišoval se *n. kitharódický* (provázený strunnými zvuky), *aulétický* (hraný na dechový nástroj) a *aulódický* (zpívaný s doprovodem píšťaly). Zakladateli *n.* a řecké hudby vůbec byli Olympos z Frýgie (konec 8. stol. př. n. l.), Terpandros z Lesbu (7. stol.) a Klonás z Arkádie (7. stol.). *N.* v době rozkvětu lyrické poezie upadl téměř v zapomenutí. Obnovili jej teprve v 5. stol. př. n. l. Frýnis a jeho žák Timotheos, u nichž nabyl dramatické povahy.

pt

■ NONA

(z it. nona rima = devítiverší) – strofa italské renesanční poezie, složená z devíti veršů v pětistopém jambu, která vzniká rozšířením → stance o jeden verš. Rýmové schéma a b a b a b c c b.

pt

■ NON-FICTION

(z angl. non = ne a fiction = výmysl, smyšlenka, ale též beletrie, románová literatura), popř. *non-fiction novel* – literární žánr z pomezí → reportáže a → románu, dílo psané „o skutečné události takovým způsobem, aby příběh bez ztráty dokumentární pravdomluvnosti měl přesvědčivou jednotu a pravdivost uměleckého díla" (Z. Vančura). Český ekvivalent názvu *„nevymyšlený román"* se neujal. Kolébkou *n.-f.* jsou USA, za prototyp díla *n.-f.* se považuje kniha Trumana Capota Chladnokrevně (z r. 1965), která na základě úředních záznamů a rozhovorů s osobami, jichž se věc přímo týkala (autor strávil mnoho času i s pachateli), rekonstruuje přípravy a průběh mnohonásobné vraždy, k níž došlo v roce 1959 na venkovské

farmě v Kansasu, útěk obou zločinců, pátrání po nich, dopadení, soud, čekání na výkon rozsudku, popravu a ohlas toho všeho. I když *n.-f. novel* vypráví skutečný jednotlivý příběh s nepozměněnými jmény a s fakty přesně ze skutečnosti i v podrobnostech (umělecká přesvědčivost se opírá o maximální autenticitu a „dobásňování" se pociťuje jako živel cizorodý a nepřípustný), mohou mít postavy z *n.-f.* (byla-li látka šťastně zvolena) platnost uměleckého typu a celé dílo může pravdivě vypovídat o společenských poměrech doby, země atd. Od starší → literatury faktu, s níž má mnoho společného a za jejíž druh je možno *n.-f.* také chápat, odlišuje se *n.-f.* jednak využíváním moderních technik záznamu, jednak neagresívním vztahem k ostatní literární produkci; *n.-f.* nemá být náhradou románu, neusiluje se od něho odlišovat vnějšími znaky.

mb

■ NONSENS

(z angl. nonsense = nesmysl) – označení pro žánr lyrické poezie, blízký → grotesce, v němž je celistvého estetického účinku dosahováno zdánlivě nesmyslným (tj. nelogickým, paradoxním, absurdním) spojováním slov nebo představ; rozhodující roli mívá zpravidla rytmicky výrazná hra se zvuky slov (popř. sémanticky neutrálních seskupení hlásek), takže poetika *n.* často připomíná dětská říkadla nebo slovní hříčky. Za klasika *n.* bývá označován L. Carroll (básně v knize Alenka v říši divů); blízká *n.* byla též část tvorby českého → poetismu a jakožto veršovaná obdoba tzv. absurdní literatury stal se tento žánr oblíbeným zejména v poezii současné (vliv Ch. Morgensterna). V poslední době se v literárněkritické a publicistické praxi setkáváme s rozšířením významu pojmu *n.* i na jiné, neveršované formy absurdní literatury, zvláště dramatické (→ absurdní drama).

Lit.: *E. Sewell*, The Field of Nonsense, Homewood–London 1952. Smysl, nebo nesmysl?, Praha 1967.

tb

■ NORMA

(lat. = měřítko, pravidlo) – požadavek nebo pravidlo (popř. celý soubor pravidel), uplatňované společností na určitý soubor jevů, jehož závaznost je kolektivně pociťována (ačkoliv ne jako absolutně neporušitelná).

Ve vztahu k literatuře se uplatňuje celá řada *n.*, zvláště: 1. *n.* platné v ostatních oblastech soudobé společenské aktivity (*n.* politické, etické, filozofické, náboženské atd., v neposlední řadě i *n.* estetické). *Estetické n.* určují estetický vztah společnosti (společenských tříd) ke skutečnosti, a to nejen v oblasti umění, ale i v poměru k přírodě, k lidským produktům, k životnímu prostředí apod. Především pro *n.* estetické se užívá někdy také označení *kánon*;

2. *n.* související se slovesným charakterem literárního díla, tj. *n. jazykové*, souhrn pravidel stanovených pro užívání jazykových prostředků; z nich má pro literaturu zvláštní význam *n.* spisovného jazyka a *n.* jazyka literárního;

3. *n. literární* v užším slova smyslu, které jsou pozadím pro dobové vnímání specifických literárních prostředků (*n.* metrická, žánrové povědomí aj.). Často se tu rozlišuje, zda jde o *n.* velmi silnou, tzv. *konstantu*, nebo o *n.* prosazující se pouze jako důrazné doporučení, tedy o *tendenci* (→ konstanta a tendence).

Na pozadí kolektivně uznávaných *n.* jsou uvědomovány také dílčí zákonitosti platné pouze v užším rozmezí např. určitého díla, tedy *n.* individuální. *N.* je historická kategorie; ačkoliv směřuje k obecné platnosti, už sám společenský charakter literatury předurčuje její proměnlivost v čase, její vnitřní dialektiku závaznosti i porušitelnosti. Z toho také vyplývá, že literární dílo nevzniká pouhou mechanickou aplikací dobových *n.*, ačkoliv je tvořeno a vnímáno ve vztahu k nim. Často literární dílo signalizuje mírou svého porušení dobových konvencí jejich zaostalost, je požadavkem na jejich přehodnocení nebo přímo znamením jejich rozpadu (Mácha). Jindy naopak dobová literární *n.* vlastní literaturu předbíhá a staví před ni cíle, které dosud není s to realizovat. Mnohdy se pak opírá o procesy probíhající v jiných literaturách, chápaných jako vyspělejší (např. požadavek realistického románu koncem minulého století u nás).

Literární věda studuje dobové *n.* především na materiálu literárních textů, které byly v určité době považovány za vrchol literární tvorby a jimiž se soudobá literární produkce ve svém celku měřila, zároveň pak na materiálu dobových kritik a všech dokladů → konkretizace literárních děl. Vedle této oblasti obvyklé dobové literární praxe, tedy *úzu*, existuje ještě přímý zdroj poznání dobových *n.*, a to jejich *kodifikace*, tj. uzákonění ve formě explicitně formulovaných požadavků na literární tvorbu (např. v dobových normativních poetikách a normativních literárněvědných příručkách, v literárních manifestech, v kulturně politických projevech apod.).

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *P. Graff*, Sąd smaku i norma decorum, in: Studia estetyczne 6, 1969. *J. Mukařovský*, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936. *Týž*, Problémy estetické normy, in: *J. M.*, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. *Z. Ważbiński*, Rola „kanonu" w sztuce wczesnego i dojrzałego Renesansu, in: Studia estetyczne 4, 1967.

mc

NOTICKA viz ZPRÁVA

■ NOVAS

veršovaný útvar staré provensálské epiky, zvaný též *novas rimadas*; býval zpravidla skládán v osmislabičných verších se sdruženými rýmy a básník v něm obvykle obměňoval (popř. aktualizoval) známé látky a motivy starověké literatury, často anekdotického zaměření. *N.* byly pěstovány zejména ve 12. a 13. stol., k jejich nejznámějším autorům patří Raimon Vidal a truvér Arnaut de Carcassés.

tb

■ NOVELA

(z ital. novella = novinka) – epický prozaický žánr zpravidla středního rozsahu, jehož základ tvoří poutavý příběh s výrazným zakončením. Na rozdíl od příbuzných epických prozaických útvarů, tj. od → románu a od → povídky, vyznačuje se *n.* potlačením popisných složek, epizodických dějů a digresí ve prospěch složky dějové, přičemž dramaticky sevřené konstrukci odpovídá i způsob, jakým je rozvíjen ústřední dějový motiv (tj. buď jednoduše, anebo za pomoci motivické inverze, přestavby časové následnosti apod., umožňujících využití a uplatnění fabulačně atraktivních prvků); pro *n.* je charakteristický omezený čas děje a pointa. Pro všechny tyto znaky je *n.* považována za formově nejvyhraněnější umělecký prozaický žánr.

Kořeny *n.* se shledávají již v literaturách starověkých (staroindické, antické), avšak rozvoj *n.* jako specifického žánru spadá až do → renesance, kdy vznikly první proslulé sbírky krátkých *n.*, Boccacciův Dekameron (1353), Markéty Navarrské Heptameron (1559), Cervantesovy Příkladné novely (Novelas ejemplares, 1613) aj. Další výrazný rozkvět tohoto žánru nastává až v období romantickém a za realismu, kdy se však původní jednoduchá forma renesanční *n.* podstatně modifikuje.

Problematika žánrové specifičnosti *n.* jako nejvyhraněnějšího prozaického útvaru soustřeďovala na sebe pozornost teoretiků a kritiků již od konce 18. stol.; většina teorií se opírala zpravidla o nějaký starší model, především model *n.* boccacciovské, např. teorie německých romantiků bratří Schlegelů a L. Tiecka, shledávající v tzv. bodu zvratu (Wendepunkt) závazný princip výstavby *n.*, nebo teorie P. Heyseho (tzv. Falkentheorie), která vychází z rozboru Boccacciovy novely o sokolu a stanoví jakožto hlavní strukturní elementy *n.* soustředění na jednu událost, jeden konflikt a jednu situaci. Jiné teorie naproti tomu vymezují specifikum *n.* ve vztahu k románu a k povídce, a to např. z hlediska způsobu prezentace hrdiny a jeho charakteru (Fr. Spielhagen) nebo na základě strukturních odlišností románové tvorby jako formy extenzívní a formy *n.* jako formy intenzívní (ruští formalisté). Vzhledem k sevřené a dramaticky stupňované výstavbě děje, která je obecně pociťována jako podstatná pro žánrový ráz *n.*, opírají se některé teorie o její konfrontaci s formami dramatickými a definují *n.* vzhledem k dramatu (P. Ernst).

Na základě konkrétních literárněhistorických a komparatistických studií o *n.* renesanční, romantické, realistické a soudobé (Boccaccio, Cervantes, Goethe, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, G. Maupassant, A. P. Čechov, Th. Mann aj.) poukazují dnešní badatelé na to, že jednotlivé teorie vystihují pokaždé jen jistý ideální model, který se však realizoval v konkrétním historickém vývoji literatury vždy jen v modifikovaných vývojových obměnách (obdobných vývojovým proměnám románového žánru), přičemž se proměňoval jak typologicky (*n.* renesanční, romantická, realistická), tak tematicky (*n.* psychologická, detektivní apod.). Tyto otázky jsou dnes předmětem četných diskusí, jejichž aktuálnost je dána neustále obnovovaným uměleckým i čtenářským zájmem o *n.* jako specifický, formově vyhraněný prozaický žánr.

Lit.: *N. Erné,* Kunst der Novelle, Wiesbaden 1956. *V. C. Goffenšefer,* Osudy novely a románu, Praha 1979. *A. Hirsch,* Der Gattungsbegriff Novelle, Berlin 1928. *E. Kucharski,* Poetyka noweli, Lwów 1936. *R. Musil,* Novela jako problém, in: *R. M.,* Eseje, Praha 1969. *W. Pabst,* Novellentheorie und Novellendichtung, Hamburg 1953. *K. K. Poblheim,* Novellentheorie und Novellenforschung, Stuttgart 1965. *J. Táborská,* Novela, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974.

tb

■ NOVOKLASICISMUS

(z lat. classicus = vynikající, vzorový) – souhrnné označení pro umělecké projevy a estetické tendence v literatuře a umění, které navazovaly na široce chápanou tradici klasického umění antického a aktualizovaly ji v uměleckém a společenském kontextu konce 19. a počátku 20. stol.; pojem *n.* není však dosud v literární vědě ustálen (srov. též → novoromantismus) a užívá se: a) v značně širokém pojetí, zahrnujícím všechnu uměleckou tvorbu, která po vyhraněně antiklasicistickém období romantismu znovu oživovala některé z principů starého řeckého a římského umění (antické látky nebo formy, klasický ideál krásy, harmonie a dokonalosti); b) jako označení konkrétních a specifických estetických tendencí v době vyhraňování moderního evropského umění (zhruba v letech 1890–1918, ale i později), a to těch,

které se snažily tehdejší hledání nových cest uměleckého výrazu orientovat k tvarové a stylové kázni a které se konstituovaly a různě realizovaly uvnitř jednotlivých moderních básnických směrů. Je jim vlastní jak odpor k naturalistickému „kopírování" přírody, tak i k vypjatému subjektivismu estetiky symbolistů, proti nimž novoklasicisté zdůrazňovali problematiku objektivní a intelektuální, aktualizovali formy a antické látky, schopné vyjádřit současné vidění světa; vývojově nejdůležitější je opozice *n.* vůči relativizaci estetických hodnot, zvláště stylových a tvarových, kterou s sebou přinášely avantgardní směry (→ avantgarda).

V kontextu francouzské literatury, kde tyto tendence doznívají prakticky do dneška, se k nejvýznamnějším stoupencům *n.* řadí zvláště P. Valéry, v německé literatuře S. George a jeho okruh, P. Ernst; v anglické literatuře je *n.* reprezentován T. S. Eliotem, který je pokládán také za jeho předního teoretika. V ruské literatuře se tendence *n.* uplatňují u některých akméistů (→ akméismus), zejména v tvorbě O. Mandelštama. V české literatuře se tyto snahy neprojevily zvláště výrazně; svou kritickou autoritou je prosazoval před první světovou válkou F. X. Šalda, k uměleckým představitelům *n.* se řadí zpravidla pouze O. Theer a do těchto souvislostí se kladou i spisovatelské počátky Fr. Langra, O. Fischera aj.

Lit.: *M. E. Grabar'-Passek,* Antičnyje sjužety i formy v zapadojevropejskoj literature, Moskva 1966. *E. Laaths,* Literatur um die Jahrhundertwende, in: *E. L.,* Geschichte der Weltliteratur II, München 1953. *V. Žirmunskij,* Ti, čo prekonali symbolismus, in: *V. Ž.,* Teoria literatúry, Bratislava 1969.

tb

■ NOVOROMANTISMUS

(→ romantismus) – označení pro různé umělecké směry a proudy v evropských literaturách v letech 1890–1920, které se rozvíjely souběžně s → novoklasicismem, od jehož objektivizujících tendencí se lišily zdůrazněným subjektivismem. Pojem *n.* není dosud plně vžit a považuje se za sporný, neboť zahrnuje v podstatě odlišné umělecké tendence, které přes časovou souběžnost náležejí k různým vývojovým kontextům literatury. Pod toto pojmenování se jednak řadí literární tvorba tzv. pozdních romantiků, navazujících na romantismus první poloviny 19. stol. (E. Rostand, R. L. Stevenson, J. Conrad, u nás J. Zeyer, J. Vrchlický), jednak nové estetické tendence, které vykrystalizovaly do podoby různých literárních směrů poměrně vyhraněných a zařazovaných též souhrnně k → dekadenci nebo → symbolismu. Jejich bližší specifikace se opírá o několik společných obecných rysů a znaků, jako je např. individuální básnický zážitek – a to jak vjemový, tak i pocitový a myšlenkově reflexivní – dále jemná odstíněnost melodiky a sémantiky básnického jazyka, zvláště pak vypjatý subjektivismus. Nosnost tohoto souhrnného pojetí různých literárních směrů, považovaných obvykle za počátek tzv. moderní literatury, by bylo třeba prokázat jeho praktickým uplatněním při srovnávacím výzkumu literatur z přelomu století; zatím mu dává přednost zejména literární historie polská, kde se užití tohoto pojmenování považuje za účelnější pro vystižení povahy a širších souvislostí literárního hnutí, označovaného až dosud jako Mladé Polsko.

Lit.: *J. Krzyżanowski,* Neoromantyzm polski 1890–1918, Wrocław 1963. *I. A. Thomèse,* Romantik und Neuromantik, Haag 1923.

tb

■ NOVÝ ROMÁN

(překlad franc. nouveau roman), též *antiromán* – označení osobitě nového typu románové tvorby několika soudobých francouzských spisovatelů (N. Sarrautová, A. Robbe-Grillet, M. Butor, C. Simon, R. Pinget, C. Mauriac, C. Ollier aj.), vznikající zhruba od první pol. 50. let do současnosti. Jmenovaní spisovatelé netvoří sice žádnou jednolitou literární školu nebo hnutí s pevným programem filozofickým nebo estetickým a nejsou vnitřně koherentní skupinou ani z hlediska generační příbuznosti či stupně literárních zkušeností, avšak jejich snažení má společnou platformu v tom, že všichni zaujímají zásadně odmítavý postoj k pojetí i prostředkům tradičního románu 19. stol., zejména balzacovského typu, a že se většinou shodují i v odmítání metod psychologické analýzy; v tom navazují na tzv. destruktivní linii v románové tvorbě, zahájenou dílem J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové, W. Faulknera aj., k nimž se jako ke svým předchůdcům otevřeně hlásí.

Ve své poetice zastávají autoři *n. r.* názor, že se umělecké schéma klasického románu přežilo a že tradiční techniky románových příběhů nejsou s to integrovat nové vztahy, formující se v realitě dnešního složitého světa, kde všechno ustupuje od starých konstrukcí a starých norem. Prohlašují přitom, že jim nejde o popření románu jako literárního žánru, nýbrž o hledání nových forem, schopných objevit dnešního člověka. Vývoj románu považují za analogický s vývojem moderního malířství, v němž se umělcův zájem o konkrétní předměty obrací stále intenzívněji ke hře forem, kterou nabízejí. Domnívají se také, že by román již neměl vyjadřovat to, co lze tlumočit filmem, tj. živé postavy a příběhy, čímž vlastně útočí právě na dvě základní složky románové struktury – děj a hrdinu, v nichž spatřují již jen konvenční šablony.

„Objektivnější" prostředky naproti tomu nachá-

zejí autoři *n. r.* v rozličných formálních postupech a technikách: nejčastěji volí metodu deskripce, při níž je skutečnost v románu redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časoprostorových spojitostí (obdobně „fotograficky" bývá zachycena i subjektivita podvědomí v jejím okamžitém reagování). V jejich tvorbě mizí „vševědoucí" vypravěč i konkrétní hrdinové, na jejichž místo nastupují postavy gramatické (on..., ona..., nejednou bezejmenné „já", podléhající procesu zdvojení či násobení), které jsou bez zřetelné determinace historické, sociální aj. a promítají se vzájemně jedna do druhé, takže je čtenář jen obtížně rozeznává. Podobně nejednoznačnými se jeví redukované zbytky dějových konfliktů: častým „obrazem" světa je labyrint, v němž se ztrácí postava, donekonečna cosi hledající, opakuje se také motiv bloudění, cestování či policejního pátrání. Tuto omezenou a narušenou syžetovost nahrazují pak „noví romanopisci" zejména experimentováním s jazykem s cílem objevit jeho nové a literaturou dosud nevyužité výrazové možnosti, jejichž pomocí chtějí čtenáři sugerovat svět, který „si stačí sám"; právě v této jazykové laboratorní práci je přínos tvůrců *n. r.* nejvíce oceňován, zatímco ostatní jejich snahy vyvolávají spíše rozpaky kritiky i čtenářů.

Od poloviny 60. let mluví francouzská literární kritika též o tzv. „novém novém románu", jehož autory a propagátory jsou spisovatelé, teoretici a esejisté ze skupiny → Tel Quel a který měl zejména význam polemický, avšak stejně jako *n. r.* nedosáhl ohlasu u širšího čtenářského publika.

Lit.: *J. Felix,* Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe A. Robbe-Grilleta, in: O svetovom románe, Bratislava 1967. *J. O. Fischer,* Pohledy pod pokličku, Praha 1974. *J. Pechar,* Francouzský nový román, Praha 1968. *A. Robbe-Grillet,* Pour un nouveau roman, Paris 1963.

ko

O

■ OBDOBÍ LITERÁRNÍ

relativně jednolitá etapa literárních dějin, vyznačující se řadou charakteristických znaků, jež ji odlišují od etapy předchozí i následující; určení a ohraničení *o. l.* vychází vždy z určitých periodizačních zásad (→ periodizace literatury), které jsou dosud málo metodologicky rozpracovány, ač patří k základním otázkám teorie literárního procesu.

Proti dřívějšímu úzu podřizovat mechanicky členění literárních dějin periodizačnímu systému jiných věd, např. historických, zdůrazňuje se dnes – zejména v marxistické literární vědě – požadavek, aby periodizační zásady respektovaly dialektický vztah faktorů vnitřních a vnějších, tj. vzájemnou podmíněnost vývojové zákonitosti literární a procesu společenskohistorického; v tomto smyslu je *o. l.* vytvářeno celou řadou činitelů, jako je pojetí funkce literatury, estetické názory, umělecká metoda, poetika nebo dominující literární směr, podmínky života společenského, politického, kulturního i významné historické události, jež se promítaly do duchovního života celé společnosti.

Hranice *o. l.* mohou ovšem být vždy stanoveny jen přibližně: obvyklé členění podle významných událostí a pevných dat (vydání významného díla, manifestu, vystoupení skupiny apod.) je jen jistou konvencí, přijatou jako orientační schéma. Přechody mezi jednotlivými *o. l.* jsou ve skutečnosti zpravidla zcela plynulé, neboť prvky nového *o. l.* vznikají již v období předcházejícím a naopak dožívají ještě v následujícím. V zásadě nastává nové *o. l.* vždy tehdy, když se – pod vlivem různých historických pohnutek i vnitřních zákonitostí literatury – ustaluje nová hierarchie složek v dobové literární struktuře, tzn. že do popředí pojednou vystupují a začínají zaujímat dominantní postavení prvky a jevy nové, zatímco ty dříve dominující ustupují do pozadí a stávají se z vývojového hlediska činiteli vedlejšími.

O. l. jako literárněhistorický pojem není terminologicky ještě plně ustálený, poněvadž metodologická problematika periodizace literárního vývoje není stále dostatečně vyjasněna; zpravidla se pojmu *o. l.* užívá při periodizaci národních literatur, jejichž dějiny pomáhá členit podle potřeby jak na úseky časově rozlehlejší (zejména v starší literatuře), tak i na etapy poměrně krátké (čím blíže současnosti). Viz též → epocha literární.

Lit.: *J. Hrabák,* Literární komparatistika, Praha 1971. *M. Mann,* Zagadnienie podziału w historii literatury, Warszawa–Lwów 1921. *A. N. Sokolov,* Literaturnyj proces i voprosy terminologii, in: Slavjanskaja filologia, t. V., Moskva 1963. *H. P. Teesing,* Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Groningen 1949. *H. Markiewicz,* Prúdy a typy literárnej tvorby, in: Slovo, význam, dielo, Bratislava 1972.

tb

OBECNÁ LITERATURA viz GENERÁLNÍ LITERATURA

■ OBCHŮZKOVÉ HRY

též *koledni hry* – druh folklórního divadla; menší divadelní hry svázané s lidovými výročními obyčeji. Předváděly je v určité dny skupiny herců

(nejvíce o deseti účastnících, obvykle však menší), kteří obcházeli vesnicí, v každém domě předváděli hru a dostávali odměny v naturáliích nebo v penězích. Mezi nejrozšířenější typy českých *o. b.* patřily hry pastýřské (s biblickým námětem o narození Páně), tříkrálové, o smrti sv. Doroty, hry „rajské" (podle biblické legendy o Adamovi, Evě a hadu), řehořské, erotická fraška Salička aj. Náměty i forma *o. b.* závisejí v značné míře na umělých a poloumělých pramenech 17. až 19. stol., hlavně na tvorbě kněží, rektorů, písmáků a studentů, avšak v ústní tradici dostaly výrazné lidové rysy. Bývají veršované, nevelkého rozsahu (100–200 veršů), časté jsou v nich zpívané nebo i taneční vložky; kostýmy, masky i rekvizity byly v nich jednoduché. České *o. b.* mají paralely u sousedních slovanských i neslovanských národů.

Lit.: *P. Bogatyrev,* Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. *J. Feifalik,* Volksschauspiele aus Mähren, Olomouc 1864. Lidová kultura, in: Čs. vlastivěda III, Praha 1968. *M. Leščák–O. Sirovátka,* Folklór a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ OBJEKTIVNÍ KORELÁT

(z angl. correlation = souvztažnost) – termín zavedený do literární oblasti anglickým básníkem T. S. Eliotem v eseji Hamlet a jeho problém (1919). *O. k.* je situace (předmět, řetěz událostí), schopná bezprostředně evokovat určitou konkrétní emoci, kterou chce básník tlumočit čtenáři. Nalezení a konstituce tohoto *o. k.* je podle T. S. Eliota jediná cesta, jak v umění emoci vyjádřit. Pojem míří proti vágní náladové tvorbě.

pt

OBRANY viz APOLOGIE

OBRATEŇ viz PALINDROM

■ OBRAZ LITERÁRNÍ

jedna ze základních kategorií literární tvorby; může znamenat: 1. prostředek, jímž je vyjádřena specifičnost uměleckého odrazu a vztahu umění k realitě vůbec;

2. dílčí součást výstavby literárního díla, a to buď a) *o.* krajiny, události, člověka apod., anebo b) → tropy a → figury;

3. dílo jako celek – nikoli jako mechanický součet jednotlivých obrazů, nýbrž kvalitativně nový jev, přinášející osobité ztvárnění reality.

Historii pojmu *o. l.* významně ovlivnilo Aristotelovo pojetí umění jako nápodoby skutečnosti (→ mimesis), dále názory Kantovy, u něhož je umělecké zobrazení podřízeno celkové estetické koncepci, uvádějící poznávací schopnosti do stavu „svobodné hry", Hegelova teze „umění jako myšlení v obrazech" a další vývoj až k současnému významu v marxistické estetice (leninská → teorie odrazu). Při vytváření *o. l.* je rozhodující aktivní úloha umělcova, jeho světový názor, znalosti objektivní reality a postupné odhalování jejich zákonitostí v průběhu tvorby; s tím souvisí i dynamičnost uměleckého odrazu. Ve vztahu k realitě působí *o. l.* jako dialektický celek; vyjadřuje specifické poznávání zákonitostí reality, a tím současně vlastnosti svébytného předmětu, nové skutečnosti, která podléhá příslušným objektivním zákonům vývoje. V obou aspektech se v *o. l.* uplatňuje v neoddělitelném spojení funkce poznávací a funkce estetická: specifický umělecký odraz skutečnosti je možný jenom díky estetickému ztvárnění v *o. l.* a rovněž estetické působení díla jako nové reality je uskutečňováno prostřednictvím *o. l.* V tomto smyslu je také nutno přistupovat k *o. l.* jakožto jednotě prvků obsahových a formálních: poznávací i estetická funkce se zároveň týkají jak obsahu, tak formy díla (nelze říci, že poznávání je záležitostí obsahu, estetická funkce pak věcí formy). *O. l.* představuje dialektickou jednotu subjektivního a objektivního, výrazu a zobrazení, nutnosti a svobody (zejména pokud jde o vztah autora ke skutečnosti, o výběr „materiálu" a způsob ztvárnění), obecného a individuálního (tento aspekt se týká i problematiky → typizace a → pravdivosti). Vnitřní struktura *o. l.* je velmi rozmanitá. Jejím elementárním prvkem je srovnání a vzájemné určování (někdy přiřazování, juxtapozice) jednotlivých předmětů, popřípadě obrazů. Navíc *o. l.* obsahuje prvek hodnocení, tj. nejrozmanitější konfrontace obsahu obrazu s autorovým uměleckým ideálem.

Lit.: *V. C. Aldrich,* Image-Mongering and Image Management, in: Philosophy and Phenomenological Research 23, 1962. *A. Dremov,* Chudožestvennyj obraz, Moskva 1961. *A. V. Lunačarskij,* Marksizm i literatura, in: *A. V. L.,* Sobranije sočinenij, t. 7, Moskva 1967. *Týž,* Perspektivy sovetskogo iskusstva, tamtéž. Obraz, metod, charakter, in: Teorija literatury, Osnovnyje problemy v istoričeskom osveščenii, Moskva 1962.

hř

OBRAZNÉ POJMENOVÁNÍ viz NEPŘÍMÉ POJMENOVÁNÍ

■ OBROZENÍ

české národní obrození, kulturní a politické hnutí, formování novodobého českého národa (1770 až 1850). Ačkoliv vyrůstá z domácích tradic, je v celoevropském kontextu jednou ze složek procesu probouzejících se národních hnutí, který pramení už v renesanci i dříve a pro nějž je silným impulsem ideologie osvícenství a Velká francouzská revoluce. České národní *o.* vstřebává z tohoto

kontextu celou řadu prvků, v letech 1770–1805 v něm dominuje vliv osvícenství, od r. 1805 postupně vliv filozofie Herderovy, mimo jiné též v praktické aplikaci na národnostní problematiku u německého nacionalisty F. L. Jahna – nicméně všechny vlivy přetváří podle své potřeby ve specifickou soustavu.

Pozice *o.* jsou zpočátku velmi slabé, nositelem českého jazyka je venkovský a městský lid, o který se může opírat nepočetná národní inteligence ve svém úsilí. V politických otázkách mohlo *o.* do jisté míry počítat s nespokojeností odnárodněné české šlechty s centralistickou politikou dvora.

Literatura se stala jednou z klíčových složek procesu obrození. Aby mohla plnit svou funkci při formování moderního národa, musela se sama rozvinout a funkčně rozvrstvit. Tento problém úzce souvisel s problémem zúženého komunikativního okruhu českého jazyka. Česky psaná literatura byla určena téměř výhradně lidovému čtenářstvu. Teprve → thámovci a → puchmajerovci se pokoušejí o vytvoření literatury pro vzdělanější publikum; omezení literárními a jazykovými představami klasicismu, pro který navíc nebyly v českém prostředí vhodné podmínky, staví však těmto snahám do cesty značné překážky. Radikálním pokusem o řešení situace v obrozenské literatuře bylo úsilí příslušníků tzv. jungmannovské generace (Jungmann, Palacký, Kollár, Šafařík aj.), programově orientované na vytvoření literatury vysokého stylu i za cenu odmítnutí řady výsledků generace předchozí (tzv. generace Dobrovského), i za cenu toho, že širší publikum, schopné tuto literaturu vnímat, dosud neexistovalo. Cesta za vysokou literaturou se opírala o rozvinutí myšlenky slovanství, v kterém byla nalezena svébytná hodnota, pokrevně příbuzná antické (především řecké) kultuře, svrchovaně původní a zároveň syntetická, zahrnující v sobě všechny hodnoty, které kdy evropské národy vytvořily.

Zvláštní úlohu sehrálo v *o.* divadlo (česká představení v Nosticově, později Stavovském divadle a ve „vlasteneckém divadle" v Boudě aj. od 80. let 18. stol.), které si udržovalo charakter lidové podívané, jenž značně ovlivňoval herecký projev i repertoár (rytířské hry, historické hry a frašky J. N. Štěpánka, obtížněji se prosazující dramaturgie V. K. Klicpery). Jungmannovský program „vysoké" kultury v českém jazyce se na divadle nemohl uplatnit; české divadlo si tak uchovávalo po celou polovinu 19. stol. výrazně „předjungmannovské rysy", ale jako jedna z nejvýznamnějších českých institucí v plném smyslu slova veřejných vytvořilo základnu, o kterou se mohly opřít procesy zreálňující dosud značně umělou českou kulturní produkci v 30.–40. letech (J. K. Tyl).

V mladé generaci (Mácha, Havlíček, Němcová, Erben aj.) úsilím o velkou literaturu proniká víc a více poznání skutečnosti – výlučnost jungmannovského kulturního programu je postupně překonávána. V literárněhistorické periodizaci je proto považován konec 40. let za dokončení procesu obrození (v politickém aspektu pomohl k jeho dovršení i revoluční pohyb v r. 1848), nicméně celá řada prvků obrozenské ideologie, především ideologie jungmannovské generace, přesahovala svým vlivem prakticky až do konce 90. let 19. století.

Lit.: Dějiny české literatury II, Literatura národního obrození, Praha 1960. Dějiny českého divadla, Národní obrození, Praha 1969. *J. Kočí,* České národní obrození, Praha 1978. *V. Macura,* Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ, Praha 1983. *V. Štěpánek,* K historickému výkladu obrozenské literatury, Praha 1979. *Z. N. Titova,* Češskij teatr epochi nacional'nogo vozroždenia, Moskva 1980. *F. Vodička,* Cesty a cíle obrozenské literatury, Praha 1958. *Týž,* Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948.

mc

■ OBŘADNÍ HRY

nejživější a nejsilnější vrstva folklórního divadla, drobné scény a výstupy, jež tvoří organickou součást lidových obřadů rodinných (např. svatba) a zejména výročních. Nejpočetnější a nejbohatší *o. h.* se vyskytují u obřadů spjatých s průvody maškar (masopust, svatodušní obyčeje). Některé *o. h.* mají zcela jednoduchou stavbu (např. mikulášské obchůzky, pochůzky „perchty"), jiné jsou dějově i divadelně rozvinutější. Děj i postavy *o. h.* obrážejí život české vesnice minulých století (sedlák, různí řemeslníci, kněz, učitel, žid, dráb, měšťan atd.), objevují se však i figury výjimečné (kat, Turek, černoch) a bytosti démonické (perchta, Lucka, smrt aj.). *O. h.* mají malý rozsah, silný sklon ke komice a parodii, herci dodržují osnovu danou tradicí, avšak uvnitř ní volně improvizují své akce i promluvy. Některé lidové *o. h.* uvedl na jeviště E. F. Burian.

Lit.: *P. Bogatyrev,* Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940. *Č. Zíbrt,* Veselé chvíle v životě lidu českého, Praha 1950. Lidová kultura, in: Čs. vlastivěda III, Praha 1968. *M. Leščák–O. Sirovátka,* Folklór a folkloristika, Bratislava 1982.

os

■ OBSAH LITERÁRNÍHO DÍLA

skutečnost reprodukovaná z hlediska určitého aktivního přístupu umělce, tedy světonázorově jednotný soubor předmětů, událostí, charakterů, situací, problémů, názorů, emocí a výzev, komunikovaných literárním dílem. (Často se také užívá termínů ideový, světonázorový nebo společenský *o.*). Ke komplexnímu *o.* dospívá interpret: a) na

základě proniknutí → formy, která o. neoddělitelně zpředmětňuje, člení a modifikuje, a zažití a pochopení podílu všech dílčích významových kontextů na celkovém výsledném sdělení díla; b) na základě konfrontace díla s objektivní realitou, především mimoliterární (historickou, sociální, ideologickou, filozofickou), a touto konfrontací podmíněného rozlišení významů dominantních (aktuálních) od průvodních. Příkladem uchopení *o.* proto nemohou být někdejší tzv. „stručné obsahy" (Pulec, Sahánek, Žďárský, Staněk), redukující skutečný dynamický *o.* na téma, děj a tezi, nýbrž interpretace v duchu obsahové estetiky (Bělinskij, Lunačarskij, Nejedlý, Václavek, Hegel, Auerbach aj.). *O.* jako výsledek historicky konkrétního umělcova poznání je faktorem aktivně ovlivňujícím společenské dění a zároveň axiologickým východiskem pro marxistickou literární kritiku. Srov. → dialektika obsahu a formy.

pt

■ ÓDA

(z řec. ódé = píseň) – forma meditativní lyriky vyznačující se patosem, exaltovaností a nadnesením, oslavným uchopením předmětu; na rozdíl od → hymnu se *ó.* vyznačuje větší formální sevřeností, pevnějším strofickým a metrickým členěním a reflexívním přístupem k námětu, kterým bývá jen vzácně událost a dějový hrdina, mnohem častěji však obecný princip nebo vlastnost (přátelství, moudrost, příroda, pravda, vlast, láska aj.). Pokud *ó.* opěvuje jedinečné osoby a věci, pak je nahlíží jako nositele obecného principu, ke kterému se obrací – nezřídka i přímým oslovením, bezprostředně. Formálně se k *ó.* přidružily (nikoli jako normativní rysy, ale jako hojně užívané metrické formy) → alkajská, pindarská a → sapfická strofa.

Starořecký význam *ó.* zahrnoval jakoukoli píseň určenou k hudebnímu doprovodu – a v tomto smyslu byla *ó.* i součástí řecké tragédie, v níž se střídala s mluveným prozaickým textem (→ epirrhéma). Mezi prvními skladateli *ó.* vynikli Alkaios, Sapfó a Pindaros (6. až 5. stol. př. n. l.), kteří také vytvořili základní ódické formy (srov. výše). Za pindarskou ódu bývá označována ódická poezie v pindarských strofách, inspirovaná Pindarovými olympijskými *ó.* Za horácovskou *ó.* považujeme naopak ódickou poezii v alkajských a sapfických strofách, kterých Horatius (65–8 př. n. l.) užil ve sbírce Carmina. Také Davidovy žalmy (10. stol. př. n. l.) bývají pro své meditativní ladění v pozdějších dobách nazývány *ó.* Vliv antických autorů Pindara a Horatia se plodně obrazil nejen v renesanční poezii španělského autora P. de Leóna a v Ódách (1550) P. de Ronsarda, ale také v klasicistní *ó.* A. Popa a herojské *ó.* J. Ch. Gottscheda. Vlastního vrcholu však dosahuje *ó.* až v preromantismu (Th. Gray, W. Collins, A. Chénier) a zvláště u Klopstocka, který prodchl horácovskou *ó.* patosem a hymnickou exaltovaností stylu. Vlivu preromantismu můžeme přičíst i Děržavinovu *ó.* Bůh a *ó.* Čelakovského. Nadnesený styl je příznačný i pro hymnicky laděné *ó.* Hölderlinovy a Hugovy Odes et ballades (1822).

Lit.: *C. Maddison,* Apollo and the Nine, A History of the Ode, Baltimore–London 1960. *K. Schlüter,* Die englische Ode, Bonn 1964. *J. Tynjanov,* Oda kak oratorskij žanr, in: *J. T.,* Archaisty i novatory, Leningrad 1929. *K. Viëtor,* Geschichte der deutschen Ode, München 1923.

pb

ODBOČKA viz DIGRESE

■ ODBORNÝ STYL

jeden z tzv. funkčních jazykových stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje odborně zaměřené projevy v oblasti teoretické (vědecké), praktické (pracovní) i popularizační. K základním vlastnostem *o. s.* patří: a) objektivnost, b) přesnost a významová jednoznačnost vyjádření, c) systematičnost a logičnost. Základní formou, v níž se *o. s.* realizuje, je spisovný jazyk, převážně v psané podobě. Po stránce lexikální charakterizuje *o. s.* převaha nacionálních (pojmových) slov (termíny, přejatá slova cizí aj.), velmi omezený podíl prostředků emocionálních, ustálené obraty a konstrukce apod. K příznačným syntaktickým prostředkům *o. s.* patří jmenný způsob vyjadřování, pasívní konstrukce, polovětné vazby (např. přechodníkové, infinitivní, přístavkové), složitá souvětí apod.

K útvarům *o. s.*, založeným na výkladovém slohovém postupu, se řadí odborný výklad, studie, úvaha, přednáška, polemika, diskuse aj. O postup popisný, případně informativní, se opírá odborný popis, referát, kritika, recenze aj. Specifickým útvarem *o. s.*, stojícím na přechodu k → uměleckému stylu, je → esej.

V omezené míře se určitých prvků *o. s.* užívá i v některých žánrech moderní literatury, a to jak z důvodů tematických (např. ve vědeckofantastické próze), tak i jako působivých uměleckých prostředků (např. v civilizační poezii); srov. využití technické a politické terminologie v básnickém slovníku St. K. Neumanna (Nové zpěvy): telegraf, ventily, atmosféra, elektrárna, internacionála, kolonizace, demokracie aj.

Lit.: *B. Havránek,* Studie o spisovném jazyce, Praha 1963.

jh

ODRAZ v umění viz TEORIE ODRAZU

■ ODSTAVEC

nejnižší nadvětná kontextová jednotka, prvek → horizontálního členění textu. *O.* je formálně vydělená část → promluvy, jejíž členění na *o.* (v písemném projevu vyznačeno graficky, v mluveném projevu znázorněno pauzou) vyplývá především z tematického členění a dále i z hledisek logických (zvl. v odborném sdělení), prostorového a časového průběhu. V závislosti na typu sdělení (dorozumívací, umělecký) mají vliv na členění promluvy do *o.* i činitelé subjektivní, zvláště osobnost autora i jeho umělecký (odborný) záměr. *O.* je relativně samostatný a jeho základní téma je podřízeno základnímu tématu promluvy. Z hlediska vztahu sousedních *o.* lze rozlišit dvě obecné tendence: přechod obsahově měkký a obsahově ostrý; přechod měkký – charakteristický pro umělecký styl – se vyznačuje tím, že oba sousední *o.* jsou součástí většího obsahového úseku, zatímco při přechodu obsahově ostrém – charakteristickém pro odborný (věcný) styl, zvláště pro enumerativní části – je mezi *o.* výrazný obsahový předěl.

Zvláštní postavení má první a poslední *o.* jazykového projevu, přičemž počátek prvého *o.* je téměř jednoznačně tvrdý (navazuje event. pouze na titul, jinak přináší zcela nové údaje), poslední *o.* je určitým shrnutím předcházejícího textu (zvláště v odborném stylu). V uměleckém stylu *o.* představuje prostředek využívaný i esteticky k naznačení důležitosti a významové síly promluvy i k vyvolání rozporu mezi jeho obsahem a formálním vyčleněním. Právě nečekané a z hlediska výstavby textu neorganické vysunutí jeho části do zvláštního odstavce (např. jednotlivé repliky v dialogu) představuje obsahové zvýraznění, kterým lze dosáhnout nejrůznějších estetických účinků.

Lit.: *J. V. Bečka,* Úvod do české stylistiky, Praha 1948. *J. Findra,* Poznámky k stavbe odseku, in: Pátý zborník štúdií PF v Banskej Bystrici, Bratislava 1965. *Q. Hodura,* O slohu, Praha 1955. *V. Mathesius,* Řeč a sloh, in: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *J. Mistrík,* Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968. *Týž,* Štylistika slovenského jazyka, Bratislava 1977.

vš

■ OFFICIA

(lat. officium = povinnost) – modlitby předepsané římskokatolickou církví kněžím a mnichům k dennímu modlení; středověký liturgický básnický útvar, součást → breviáře. *O.* bývají rýmovaná a využívají rozmanitých strofických forem. Vykládají význam určitého svátku nebo líčí život oslavovaného světce (odtud též novější název *historia*). Epická a didaktická kostra je naplněna lyrickým chvalozpěvem, díkůvzdáním nebo prosbou.

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

pt

■ OHLAS

žánr vycházející z poetiky lidové písně jako z estetického vzoru, svým původem však umělý. V českém kontextu bylo pěstování *o.* specificky podmíněno předchozím přerušením tradice umělé literatury, v jehož důsledku se museli básníci uchylovat k tradici „prostonárodní" (V. Hanka, F. L. Čelakovský); obdobná orientace se objevila i v dalších slovanských zemích (I. Vazov, T. Ševčenko). V západní Evropě se ohlasová poezie rozvíjí v souvislosti s romantickým kultem folklóru, s překonáváním klasicismu, rokoka, anakreontiky (Goethe, Herder).

pt

■ OIKOTYP

(z řec. oikos = dům, rod; typos = obecná, původní forma, idea) – regionální nebo národní verze folklórních skladeb (pohádek, pověstí, legend, balad, písní atd.), vyznačující se relativní stejnorodostí a zvláštními rysy proti jiným regionálním nebo národním redakcím. *O.* se vyvíjejí působením zvláštních národních nebo krajových vnějších i vnitřních činitelů geografických, hospodářských, etnografických, politických, kulturních aj. Můžeme mluvit např. o českých, moravských, slovenských, polských, jihoslovanských atd. *o.* balady Sestra travička. Termín zavedl švédský folklorista C. W. von Sydow (1927) a užívá se ho hojně ve srovnávacím folkloristickém bádání.

Lit.: *L. W. von Sydow,* Selected Papers on Folklore, Copenhagen 1948.

os

■ OKTASTICH

(z řec. októ = osm; stichos = verš) – osmiveršová strofa. Je buď složena ze dvou stejných či různých čtyřverší, anebo je specifickým útvarem, rýmovaným např. ababccdd, abbacdcd, aabbcdcd, aabcbcdd, aabccbdd, abbaccdd aj. Některé ustálené osmiveršové sestavy mají vlastní názvy, např. → siciliána (osmiveršová strofa s dvěma střídavými rýmy) nebo → stance čili ottava rima.

pt

OKTÁVA viz STANCE

■ OKTONÁR

(z lat. octōnārius = osmičetný) – římský antický osmistopý verš, latinský ekvivalent řeckého akatalektického tetrametru jambického, trochejského nebo anapestického. Rytmické osamostatnění stopy učinilo z *o.* stejně jako ze senáru a → septenáru značně mnohotvárný verš.

mc

■ OKTOSYLAB

(z řec. októ = osm; syllabé = slabika), *osmislabičný verš* – v české poezii základní veršový útvar, kolem kterého krystalizují ostatní veršové rozměry. V literatuře předhusitské je *o.* téměř jediným rozměrem mluvní (recitativní) poezie, bohatě vnitřně diferencovaným, ať již využitím stylistických možností organizace přízvuku nebo využitím možnosti odchylek v počtu slabik. Na rozdíl od jiných slabičných rozměrů, které se počínaje 15. stoletím sporadicky vedle *o.* objevovaly, vytváří *o.* souvislou vývojovou linii až do současnosti, především – i když ne výlučně – jako verš epiky. Geneticky lze český *o.* spojovat na jedné straně se středověkým latinským *o.*, na straně druhé s hypotetickým sylabickým nebo k sylabismu tíhnoucím veršem praslovanským. Jeho výsadní postavení v české literatuře, ať již jako verše sylabického nebo sylabotónického, však souvisí pravděpodobně s tím, že představuje ideální rozměr pro sémantickou náplň české věty. Příklad:

„Záviděníhodný klid to,
s jakým zříte na své žití,"
řekl s trochou ironie.
„A což není ani chvilky
v téhle čisté atmosféře,
jež vám stáhne hrdlo hrůzou?
Přemítáte někdy o tom?
Pomyslíte na budoucnost?"
(J. S. Machar)

Lit.: *J. Hrabák*, Studie o českém verši, Praha 1959.

mc

■ ONĚGINSKÁ STROFA

strofa Puškinova díla Evžen Oněgin, složená ze 14 veršů ve čtyřstopém jambu, které se uvnitř strofy ještě člení rýmem na 3 čtyřverší a závěrečné dvojverší. První čtyřverší má rým střídavý, druhé sdružený, třetí obkročný a závěrečné dvojverší rým sdružený. Schéma: a b a b c c d d e f f e g g. Užil jí např. J. Mahen v epické básni Scirocco (1923).

pt

■ ONOMATOPOIE

(z řec. onomatopoiá = tvoření slov), též *zvukomalba* – slovo vzniklé na základě napodobení zvuku; zejména citoslovce a slova od nich odvozená (kukačka, břinkat, vrkat, mňoukat). V uměleckém stylu je *o.* jedním z pomocných prostředků zvýraznění jazyka použitím slov, která svou zvukovou stránkou dokreslují zobrazovaný jev. Např.: „biče svist a pouta chřest" *(S. Čech)*.

hř

■ OPERA

(ital. = dílo; zkráceno z opera in musica = hudební dílo) – hudebně dramatický žánr, v němž se jevištní akce úzce pojí s hudbou a text je většinou zpíván za doprovodu orchestru.

Počátky symbiózy slova a hudby lze sice najít již u starořecké → tragédie (písně chóru aj.), objevuje se ve středověkých hrách, ve východních divadelních kulturách, v renesančních komediích apod., avšak teprve koncem 16. stol. vzniká v Itálii *o.* jako zvláštní hudebně dramatický žánr, jenž se rychle konstituuje ve svébytný typ divadla, zřetelně odlišný od činohry; jeho tradice pokračuje od té doby nepřetržitě až do současnosti. Vývoj hudebně dramatického stylu, v jehož rámci se v průběhu posledních čtyř století formovaly různé historické a žánrové varianty *o.*, závisel zejména na různém řešení vztahu hudební a textové složky (polarita mezi áriemi a recitativy, popř. mluveným slovem), byl však podmíněn i obsahem a literární formou → libreta, technickými možnostmi jeviště i dobovými tendencemi inscenačními a v neposlední řadě též širšími souvislostmi obecně historickými.

O. vznikla v době baroka, kdy se v podstatě ustálily všechny základní formy novodobé divadelní tvorby (včetně tzv. kukátkového jeviště), které na divadle převažují dodnes (nehledě k avantgardním pokusům ve 20. stol. o jejich překonání). V původní florentské *o.*, která vznikla vlastně ze snahy o znovuoživení interpretační tradice antického dramatu, se podíl hudby ještě zaměřoval jen k podtržení dramatického výrazu slova, jež bylo deklamováno formou recitativu (tj. zpívanou mluvou); avšak od Monteverdiho první operní reformy (Orfeus, 1607) se hudební složka stávala stále více samostatným činitelem; tento proces pokračoval v celém dalším vývoji italské barokní *o.* (zejména v Benátkách a v Římě) až k jejímu vrcholu v *o.* neapolské, která se již převážně skládala ze zpěvních čísel (árií a ansámblů) a dávala přednost kráse zpěvu (pěvecký styl „bell canto") před slovním obsahem a dramatickým výrazem. Italská *o.* ovládala až do konce 18. stol. téměř všechna evropská operní jeviště; mezitím se v jejím rámci vyvinuly čtyři

žánry: vážná *o.* (*o.* seria), hudební → pastorála, mytologická alegorie (serenatta) a lidovější komická *o.* (*o.* buffa).

Naproti tomu francouzská *o.* 17. stol. – tzv. tragédie lyrique (lyrická tragédie) –, která vznikla pod vlivem italské *o.*, ale využívala zároveň i domácí tradice, se snažila naplnit klasicistický postulát dramatické pravdivosti, a proto opět sbližovala árii s recitativem. Jako v Itálii *o.* buffa, vznikla i ve Francii prostší komická *o.* (opéra comique), a to na základě domácí hry se zpěvy (→ vaudeville); v Německu se podobně v 18. stol. vyvinul tzv. → singspiel, zpěvohra užívající zpočátku převážně mluveného textu, volně doplněného áriemi a sbory písňového charakteru, který však později splynul s *o.* (Mozartova Kouzelná flétna, 1792). Nový program operní tvorby přinesl v druhé pol. 18. stol. osvícenský racionalismus, požadující od *o.* dramatickou pravdivost; tzv. Gluckova operní reforma (Orfeus a Eurydika, 1762) předpokládala užší spolupráci skladatele s libretistou, zjednodušila árii, deklamačně i dramaticky prohloubila recitativ a také sboru dala dramatickou funkci.

Na vývoj *o.* silně zapůsobil romantismus, který ve Francii vedl ke vzniku „velké" výpravné *o.* (grand opéra – G. Meyerbeer, Ch. Gounod, J. Massenet aj.), v níž opět dramatická pravdivost ustupovala vnějšímu bohatství pěvecké i orchestrální techniky a zejména námětovému a výtvarně scénickému efektu. Tato tendence ovlivnila i *o.* italskou (G. Rossini, V. Bellini); na druhé straně však romantismus přinesl – zvláště *o.* německé – nové zdroje tematické i hudební (C. M. Weber). Druhá pol. 19. stol. probíhala již ve znamení operní reformy Wagnerovy (→ Gesamtkunstwerk), která položila důraz na stejnou závažnost slova i hudby a definitivně skoncovala s pozůstatky staré tzv. seriální *o.*, skládané v podstatě z jednotlivých hudebních čísel orchestrálních, pěveckých a sborových; v té době vrcholí i italská *o.* dílem G. Verdiho, které již předznamenává realistickou orientaci hudebně dramatické tvorby (Musorgskij, Bizet, Charpentier), ústící v Itálii do → verismu (Mascagni, Leoncavallo, Puccini). Ve 20. stol. pak přijímá *o.* vlivy impresionismu (Debussy), expresionismu (Berg), novoklasicismu, grotesky aj.

Česká *o.* má svá vrcholná díla v tvorbě Smetanově, Dvořákově, Janáčkově a B. Martinů, tedy skladatelů, kteří se opírali ve svých nejlepších dílech o kvalitní původní libreta (B. Smetana o Sabinu a Krásnohorskou, A. Dvořák o Kvapila) nebo o upravené literární předlohy (L. Janáček o Preissovou, Čapka, Ostrovského, Těsnohlídka a Dostojevského, B. Martinů o Neveuxe, Kazantzakise, Klicperu, Nezvala aj.).

Lit.: *G. Černušák,* Dějiny evropské hudby, Praha 1972. *E. Istel,* Die moderne Oper, Leipzig 1923. *H. Kretzschmar,* Geschichte der Oper, Leipzig 1919. *Z. Nejedlý,* Česká zpěvohra po Smetanovi, Praha 1911. Malá encyklopedie hudby, Praha 1983.

kn

■ OPERETA

(z ital. operetta = malá, drobná opera) – 1. původně každá drobnější zpěvohra (→ opera); od pol. 18. stol. se obsah pojmu *o.* postupně zužoval a dnes obecně označuje specifický žánr hudebního divadla, který se vyvinul v 19. stol. z francouzské komické opery (opéra comique) a německého → singspielu; vyznačuje se zábavným (někdy parodistickým, jindy pikantním) dějem, v němž jsou mluvené pasáže prokládány čísly zpěvními (sólovými i ansámblovými) a zpravidla i orchestrálními (baletními); příběh i hudební složka *o.* se obracejí k esteticky méně náročnému obecenstvu, jemuž vycházejí vstříc jednoduchým humorem i lehčím hudebním výrazem, hledajícím nejednou inspiraci v kupletu, taneční hudbě apod. *O.* se stala příznačným žánrem buržoazní divadelní kultury, svého vrcholu dosáhla v druhé pol. 19. stol. nejprve ve Francii zásluhou tvorby J. Offenbacha (1819–1880; Krásná Helena, Orfeus v podsvětí, Hoffmannovy povídky aj.) a potom na vídeňském jevišti v tvorbě J. Strausse (1825 až 1899; Netopýr, Cikánský baron aj.); v českém kontextu nalezla *o.* svého mistra především v O. Nedbalovi (1874–1930; Polská krev, Vinobraní). V průběhu 20. stol. poklesávala úroveň *o.* stále více do běžné bulvárnosti a začala být postupně vytlačována novými typy hudebního divadla (→ revue, → muzikál);

2. přeneseně značí *o.* též umělecký soubor, který *o.* provozuje, popř. budovu, v níž jsou *o.* předváděny.

Lit.: *B. Grun,* Dejiny operety, Bratislava 1979. *I. Osolsobě,* Divadlo, které zpívá, mluví a tančí, Praha 1974. *V. Kudělka,* Perly paní O., Praha 1976.

kn

OPIS viz PERIFRAZE

OPOJAZ viz FORMÁLNÍ METODA

■ ORATORIUM

(lat. = modlitebna, kaple) – hudebně dramatická forma pro sóla, sbor a symfonický orchestr, většinou určená (podobně jako → kantáta) ke koncertnímu provedení; stavba *o.* se blíží rozsahem i formou zpracování opeře, libreta mají často dějový charakter, zachycují především látky s náboženskou tematikou.

Počátky *o.* lze hledat v středověkých církevních

hrách, také ve slavnostních klášterních oficiích, kde hudba plnila významovou funkci. Když se (koncem 15. stol.) v Itálii obnovila obliba původních italských dialogických chvalozpěvů (→ lauda), založil F. Neri v Římě r. 1551 kongregaci „dell'oratorio", která měla tyto formy v zájmu prohloubení náboženského citu pěstovat; jako svébytný žánr se pak vlastní *o.* vyvinulo v baroku (jeho vznik se klade do doby kolem r. 1640). Původní *o.* aplikovalo na náboženské látky monodický a recitativní styl; v jeho stavbě se uplatňovaly jednak dialogické části, které měly dramatický charakter, lyrické formy (nejčastěji árie) a pak také části epické, jejichž nositelem byl především tzv. testo, mluvčí; stavbu mělo zpravidla dvoudílnou, tematicky čerpalo z bible, hlavně ze Starého zákona, ale i ze životů svatých, a používalo též alegorických námětů.

Zprvu vzniklo latinské *o.* (pěstovalo se zvláště v Římě: G. Carrissimi) a potom italské *o.* (tzv. oratorio volgare, tj. *o.* lidové), které nebylo budováno s takovou dramatičností, odstranilo později osobu vypravěče (A. Spagna) a přiblížilo celý žánr opeře (A. Stradella, G. B. Bassani, G. B. Pergolesi aj.). V 17. stol. proniklo *o.* do Vídně, kde vznikla jeho žánrová varianta, zvaná *sepolcro*, usilující zřetelně o formovou i tematickou obrodu žánru a o navrácení *o.* původnímu náboženskému účelu (libretista A. Zeno). V Německu, kde se *o.* objevilo v druhé pol. 17. stol., často splývalo s pašijemi (H. Schütz). V první pol. 18. stol. zdařile reformoval tento žánr v Anglii G. F. Händel, který komponoval jak *o.* biblická (např. Juda Makabejský), tak *o.* světská, převážně s náměty mytologickými (Akis a Galateia aj.). Ve druhé pol. 18. stol. byl další vývoj *o.* ovlivněn hudebním klasicismem (J. Haydn, L. van Beethoven) a v 19. stol. romantismem (F. Liszt).

Původní pojetí *o.* jako skladby náboženského obsahu se později rozpadá; *o.* se diferencuje tematicky, ale též formálně, někdy splývá s → kantátou natolik, že dnes již nelze mezi nimi určit přesnou hranici. Ve 20. stol. se *o.* nejvýrazněji věnovali I. Stravinskij a A. Honegger. V českém kontextu byl původně zřetelný vliv italského *o.* (J. D. Zelenka, J. Mysliveček), první původní české *o.* představuje Dvořákova Svatá Ludmila na text J. Vrchlického.

Lit.: *G. Černušák,* Dějiny evropské hudby, Praha 1972. *Pazdírkův* hudební slovník naučný I, Brno 1929.

kn

ORDO ARTIFICIALIS

(lat. = umělý řád) – pojem středověkých poetik pro kompoziční uspořádání díla založeného na látce mnohokráte již zpracované (māteria ūsitāta); podle Geoffroi de Vinsauf je osm druhů takového umělého uspořádání: a) začíná se matérií od středu, b) začíná se matérií od konce, c) začíná se proverbiem a matérie může být uspořádána pak od počátku, d) od středu nebo e) od konce, f) začíná se → exemplem a matérie pak následuje opět od počátku, g) od středu nebo h) od konce. Komplementárním protikladným pojmem je *ordo nātūrālis* (uspořádání přirozené). Výše bylo hodnoceno uspořádání umělé.

mb

ORDO NATURALIS viz **ORDO ARTIFICIALIS**

OSLOVENÍ viz **APOSTROFA**

OSMISLABIČNÝ VERŠ viz **OKTOSYLAB**

OSMIVERŠÍ viz **OKTASTICH**

OSOBA viz **POSTAVA**

OSOBNOST V LITERATUŘE

– především osoba autora, spisovatele, člověk jako jednotlivec, jako subjekt poznání, jednání a prožívání; je z různého hlediska zkoumán celou řadou věd, např. psychologií, sociologií, historií, filozofií atd. Do oblasti zájmu literární vědy vstupuje *o.* především jako tvůrce uměleckých hodnot, jako původce literárního díla, stranou komplexního zkoumání většinou zůstává podíl dalších individuí účastných literárního procesu, zejména vnímatelů. *O.* ve své jednotě společenského a jednotlivého vnáší do vývoje literatury, který je podmíněn zákonitostmi společenského vývoje a současně vlastní literární tradicí, prvek náhody, jedinečnosti. Bez zkoumání *o.* není tedy možné poznání příčin reálného průběhu literárního vývoje. Literární věda ve svém zkoumání původce literárního díla vychází především ze zpracování historických, zejména přímo biografických materiálů a korespondence.

Při vnímání literárního díla má jeho sepětí s určitou *o.* značnou úlohu a mnohdy v podstatné míře ovlivňuje proces → konkretizace díla. Očekávané nepříznivé důsledky přiřazení vnímaného díla určité *o.* autora mohou vést k snaze po utajení autorství (např. reálná osobnost poštovního zaměstnance V. Vaška se neshodovala s patetickou stylizací básníka Slezských písní, villonská stylizace 52 Nezvalových balad Roberta Davida se křížila s uznávaným společenským statutem básníkovým). Na druhé straně se obraz *o.* autorovy, vzniklý na základě jeho literárního díla, často stává náhražkou poznání skutečné básníkovy *o.*, a dokonce zpětně tuto reálnou *o.* ovlivňuje.

Lit.: *J. Mukařovský,* Problémy individua v umění, in: *J. M.,* Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971.

mc

■ OSVÍCENSTVÍ

hnutí v evropském duchovním životě 18. stol., zaměřené převážně filozoficky na překonání dosavadního vládnoucího náboženského světového názoru, který tvořil hlavní ideologickou oporu feudálního absolutismu; je pro ně příznačný racionalismus, neotřesitelná důvěra v rozum a jeho objektivitu, v rovině společenské pak pojetí dějinného pokroku jako boje „osvíceného" rozumu s tmou nevědomosti a předsudků. *O.* jako ideový výraz úsilí revoluční buržoazie o duchovní emancipaci se stával ve svém progresívním vývoji novodobým světovým názorem, jehož charakteristickým rysem byla zejména svobodomyslnost, prosazování nezávislosti myšlení a svobody přesvědčení; proti stavovským privilegiím byla zdůrazňována idea přirozené rovnosti lidí, proti despotismu „osvícené" zákonodárství. S bojem proti církvi, církevním dogmatům a scholastice souviselo i úsilí o laicizaci všech oblastí vědění, v níž byla shledávána jedna z cest ke svobodě společnosti i jedince; v tomto smyslu bylo *o.* naplněním obdobných tendencí → renesance, k níž se také hlásilo.

Osvícenské ideje se začaly prosazovat nejprve v Anglii a Francii, kde přímo navazovaly na domácí tradice jednak anglického filozofického a přírodovědného empirismu, jednak francouzského karteziánského racionalismu předchozího období. Hlavní proud *o.*, které v sobě zahrnovalo řadu odstínů ve filozofických názorech (materialismus, deismus) i v názorech sociálně politických (hlásání osvěty, kritika společnosti, požadavek přestavby společenského řádu), se významně podílel na společenských zápasech po celé 18. stol. K předním jeho představitelům náleželi ve Francii Ch. de Montesquieu, rozvíjející ve svém díle Duch zákonů (1748) racionalistické pojetí společnosti, J. J. Rousseau, autor Rozpravy o původu nerovnosti mezi lidmi (1754) a pojednání Společenská smlouva (1762), dále skupina vědců a filozofů, tzv. encyklopedistů, v čele s D. Diderotem a J. d'Alembertem; vedle Diderota se k filozoficky nejvyhraněnějším osvícencům řadí J. La Mettrie, P. Holbach a C. A. Helvétius. V Anglii rozvíjeli osvícenské ideje zejména tzv. volní myslitelé (J. Toland, J. Priestley aj.). V Německu, jehož vývoj probíhal v zaostalých podmínkách, je za reprezentanta pravého křídla *o.* považován M. Mendelssohn, k radikálnějším představitelům se pak řadí G. E. Lessing a J. G. Herder, který souvisí už úzce s hnutím preromantickým.

Vzhledem k převážně světonázorovému zaměření *o.* se jeho tendence a ideje prosazovaly zejména v literatuře a v oblasti divadelní tvorby, a to zdůrazněným aspektem osvětově pedagogickým a morálním (např. Robinson Crusoe D. Defoea, satiry P. A. C. Beaumarchaise a J. Swifta). Příznačným rysem této tvorby byl zvláště morální radikalismus, antiklerikalismus a boj proti tmářství a pověrám; zároveň sloužila i k upevňování měšťanského sebevědomí, a to jak po stránce mravní (např. sentimentální román, měšťanské rodinné drama), tak i ideové (zdůrazněný historismus a patriotismus).

Osvícenská literatura netvořila v dějinách literatury samostatný proud nebo směr; v podstatě se v ní prolínaly dvě estetické tendence, z nichž první a starší, zdůrazňující racionalistický prvek tvorby (např. u J. Addisona nebo Voltaira), souvisela ještě s → klasicismem, druhá, novější, vyzvedávající především individuálnost lidského citu a instinktu, souvisela pak s nastupujícím → preromantismem (S. Richardson, L. Sterne v Anglii, G. E. Lessing, J. G. Herder, zvláště pak J. W. Goethe a F. Schiller v Německu, v Rusku A. N. Radiščev). Do českého písemnictví, jehož rozvoj byl v protireformačním období násilně potlačen, pronikaly osvícenské tendence až v poslední třetině 18. stol., a to především v rovině vědeckého bádání (J. Dobrovský, G. Dobner, F. M. Pelcl). Ideové dědictví osvícenského hnutí působilo v české obrozenské literatuře až ve stol. 19., a to jednak v preromantické tvorbě spisovatelů tzv. jungmannovské generace (J. Kollár, V. Hanka, J. Linda, F. L. Čelakovský), jednak důrazem na lidovýchovnou funkci literatury a divadla (V. Thám, V. M. Kramerius, P. Šedivý, v době předbřeznové J. K. Tyl).

Lit.: *N. Berkovskij,* Evoluce a formy raného realismu na Západě, in: *N. B.,* Analýza syžetu, Praha 1979. *E. Boucke,* Aufklärung, Klassik und Romantik, Braunschweig 1925. *P. Hasard,* Die Herrschaft der Vernunft, Das europäische Denken in 18. Jahrhundert, Hamburg 1949. *D. Mornet,* Histoire de la clarté française, Paris 1929. *A. S. Myl'nikov,* Epocha prosveščenija v češskich zemljach. Ideologija, nacional'noje samosoznanije, kultúra, Moskva 1977. Osvícenství, Výbor z literatury 18. stol., Brno 1969. Słownik literatury polskiego Oświecenia, Wrocław 1977. *B. Slavík,* Od Dobnera k Dobrovskému, Praha 1975.

tb

■ OXYMÓRON

(z řec. oxys = kyselý; móros = pošetilý) – spojení slov, která si přímo odporují, typ → katachréze. Spolu s → antitezí a paradoxem jedna z rétorických figur, založených na významovém protikladu, oblíbená např. mystickou, romantickou anebo moderní intelektuální poezií. Např.: svítání na západě (Březina), ztrhané struny zvuk (Mácha). *O.* zván též *antilogie.*

pt

OZVLÁŠTNĚNÍ viz AKTUALIZACE

P

■ PADĚLKY LITERÁRNÍ

též *falza* – napodobenina literárního díla určitého autora, doby, tématu, žánru apod., která je vydávána za dílo původní. Většina *p. l.* se objevuje především po smrti autora s cílem podsunout padělaný text do autorových pravých textů a tím pozměnit podle určitých záměrů jeho literární a umělecký odkaz. Např. padělky dopisů K. H. Máchy z jeho pobytu v Litoměřicích, udávající odlišné údaje o jeho pobytu i názvy neznámých (neexistujících) básnických skladeb. Cíle *p. l.*, vztahujících se k určité době, tématu, žánru apod., jsou nejen literární, ale obecně kulturní a společenské, jak o tom svědčí např. padělané Rukopisy královédvorský a zelenohorský z 19. stol., hlásící se svým jazykem do 13., resp. 9.–10. stol. Zvláště příznivé podmínky pro vznik padělků (Ossian, RKZ aj.) vytvořila v období formování novodobých národů ideologie romantismu, orientující zájem na heroicky pojímanou dávnou minulost. Pravost sporných textů se prověřuje pomocí metod → atribuce textu.

vš

PAIÓN viz PÉON

■ PAJÁN

(řec. paián, podle označení boha Apollóna zvaného Paián, ve významu Hojitel, Zachránce) – 1. druh starořecké sborové lyriky, původně určený k vzývání boha Apollóna, později také jiných bohů a vladařů. Obsahem *p.* byla oslava vítězství, dík za pomoc v boji, prosba v nebezpečí nebo v nemoci. Přednášel se radostně, za doprovodu lyry nebo píšťaly, obvykle i s tancem. *P.* se těšil mimořádné oblibě zvláště ve Spartě o Apollónových slavnostech. Nejoblíbenějším metrem *p.* byl pětidobý páión (→ péón). *P.* skládal Thalétás z Kréty (7. stol. př. n. l.), dále Alkmán, Stésichoros, Pindaros, Timotheos aj. Dochovaly se pouze fragmenty;

2. *obecně* chvalozpěv, vzdávání díků.

pt

■ PALEOGRAFIE

(z řeckého palaios = starý, dřívější; grafein = psát) – jedna z pomocných historických věd, studující písmo a jeho vývoj. Cílem *p.* je správná četba a interpretace dochované písemné památky, její zařazení časové, místní, popřípadě i autorské. K tomu účelu se studuje písmo a písemné znaky z hlediska jejich historického vývoje, v souvislosti zvláště s údaji o historii jazyka. Studuje se však i použitý materiál a psací náčiní, vnější vzhled písemné památky, ozdoby, písařské značky, zkratky, písařské manýry (→ lusus calami) aj. V závislosti na alfabetickém systému se *p.* dělí na arabskou, řeckou, latinskou, slovanskou atd.

P. úzce souvisí s *diplomatikou*, jejímž cílem je zjištění pravosti, doby vzniku a původu historických dokumentů; k tomu účelu se studuje písmo, použité formule a slovní obraty, vnější vzhled dokumentu aj.

Obdobně využívá výsledků *p.* numizmatika (písmo na mincích), sfragistika (písmo na pečetích), epigrafika (nápisy na sochách a stavebních památkách, tj. na trvalém materiálu), papyrologie (texty psané na papyrech).

Lit.: *S. A. Rejser*, Paleografija i tekstologija novogo vremeni, Moskva 1970. *M. Kopecký*, Úvod do studia staročeských rukopisů a tisků, Praha 1978.

vš

PALILOGIE viz EPANASTROFA

PALIMBAKCHEJ viz ANTIBAKCHEJ

■ PALIMPSEST

(z řec. pálim = znovu, psáo = třu) – starověký, resp. středověký rukopis (nejčastěji na pergamenu), jehož původní text byl smyt, resp. vyškrábán a napsán text nový. Příklad: výzkumy doložily, že rukopisné prameny, které dochovaly Rukopisy královédvorský a zelenohorský, jsou palimpsesty.

vš

■ PALINDROM

(z řec. palindromos = couvající, vracející se), *ráček*, též *obrateň* (termín utvořený J. Taufrem podle ruského pereverteň) – slovo, věta nebo verš, jejichž znění se při čtení od konce (po jednotlivých písmenech nebo slabikách apod.) buď vůbec nemění, nebo alespoň zůstává smysluplné (např. Jelenovi pivo nelej, Na pět šídel hledí Štěpán). Na rozdíl od některých literatur orientálních (např. čínské) je *p.* v soudobé evropské poezii velmi vzácný, omezuje se většinou na nedlouhé úseky textu (např. titul díla – u Taufra „Téma paměť", jméno postavy – Job u F. Hrubína symbolizoval opak „boje", klíčový verš apod.) a působí často jako vyumělkovaná hříčka. *P.* pěstovali ruští futuristé, V. Chlebnikov jím napsal báseň Razin o 150 verších (do češtiny přeloženou J. Taufrem):

Ni Valkýry, ni ryk lavin.
Niva rtů. Nit stínů travin.

Lit.: *V. M. Aleksejev,* Kitajskij palindrom v jego naučno-pedagogičeskom ispolzovanii, in: Pamjati akademika L. V. Ščerby, Leningrad 1951. *S. Kirsanov,* Poezija i palindrom, in: Nauka i žizn', 1966. *V. Majakovskij, J. Taufer,* O verši, Praha 1951. *J. Taufer,* Úděly a díla, Praha 1973.

mb + hř

■ PALINODIE

(z řec. palinódiá = odvolání) – báseň, kterou autor v podstatě odvolává nebo popírá obsah svých předchozích básní. Často se může stát ironickou nadsázkou chvály (satirou). První *p.* jsou známy již ze 7.–6. stol. př. n. l. (Stésichoros). Podle legendy oslepl prý Stésichoros po napsání hanlivé básně na Helenu –, a když podle návodu ve snu zjeveného napsal oslavnou báseň na ni a odvolal urážky, zrak prý se mu navrátil. Později byly *p.* pěstovány zvláště v humanistické a barokní poezii (Opitz). Nezřídka je *p.* výrazem otrocké závislosti autora na momentálně dominujícím životním pocitu nebo vnitřního myšlenkového hračkářství.

ko

■ PAMÁTNÍKOVÁ POEZIE

(též albovní, od lat. album = seznam, záznamní kniha) – 1. *doslova* „poezie do památníku", tj. verše většinou slabé umělecké hodnoty jak po stránce obsahové, tak z hlediska formy, často improvizované nebo naopak nepůvodní, od autorů, kteří zpravidla nemají zkušenosti ani talent opravdového poety a vyhovují pouze společenské konvenci přispíváním do rukopisných památníků. *P. p.* diletantských básníků těšila se velké oblibě zejména v ruských literárních salónech první poloviny 19. stol. Psali ji však i skuteční básníci, především Puškin a Lermontov, a pak podržuje si i tato příležitostná poezie nesporné estetické kvality;

2. *v přeneseném smyslu:* sladce sentimentální milostná poezie bez většího uměleckého a společenského významu.

ko

■ PAMĚTI

též *memoáry* (z franc. mémoire = paměť, památka) – písemně zaznamenané vzpomínky určité osobnosti na prožité události, minulé zážitky a setkání s různými významnými nebo jinak zajímavými lidmi; jako literární žánr stojí *p.* na rozhraní mezi literaturou věcnou a uměleckou; zahrnují přitom širokou škálu rozmanitých literárních forem od prosté snůšky více nebo méně zajímavých skutečností až po díla vysloveně beletristická, tj. komponovaná se zřetelným uměleckým záměrem jako osobní výpověď o vlastním pohledu na prožívané události a podávaná fakta. Podle míry autorovy věrohodnosti a jeho faktografické spolehlivosti mohou *p.* sloužit jako historické prameny a podle jeho schopnosti uměleckého literárního podání mohou i zasahovat do vlastního vývoje beletrie jako její aktivní součást (např. *p.* Casanovovy nebo de Sadovy).

V případě beletrizovaných *p.* lze někdy těžko vést zřetelnou hranici mezi vlastními *p.* a → autobiografií, neboť přechod mezi oběma těmito životopisnými formami je plynulý; lze pouze konstatovat, že na rozdíl od autobiografie mají *p.* zpravidla nesyžetovou výstavbu (většinou to bývá pouze volné seřazení témat, vybíraných podle určitého hlediska), což je dáno menším zřetelem *p.* na celistvé profilování vlastního vnitřního vývoje autorova a větším zájmem o prezentaci skutečností vnějších (tj. prostředí, druhých osobností, konkrétních událostí apod.), ačkoliv i zde pochopitelně převažují vždy aspekty subjektivní.

Tradice písemně zaznamenávaných *p.* sahá až do antiky (Xenofóntovy Vzpomínky na Sókrata ze 4. stol. př. n. l., Caesarovy Zápisky o válce galské z 1. stol. př. n. l. aj.) a středověku (např. cestopisné *p.* Marka Pola nebo české *p.* Dačického z Heslova); zvláštní oblibu si tento útvar získal zejména ve Francii, a to především za vlády Ludvíka XIII. a XIV. (Richelieu, La Rochefoucauld, Saint-Simon aj.) a potom v dobách revoluce a vlády Napoleonovy (Beaumarchais, Necker, Mme de Staël, Mirabeau, Chateaubriand aj.). Zatímco pro starší období býval příznačný spíše zřetel kronikářský, biografický a historiografický, rozvíjí se zhruba od konce 19. stol. stále více aspekt literárněpublicistický; v současné literatuře pak zaujímají *p.* významné místo v oblíbené → literatuře faktu. Také v našem prostředí byly *p.* vždy oblíbeny (viz již *p.* sedláka Dlaska, rychtáře Vaváka, J. M. Pelcla, J. V. Friče aj., nověji např. V. Nezvala). Zvláště v současné době byl čtenářský zájem provázen zvýšenou produkcí různých pamětí, vzpomínek, jimž jsou věnovány celé ediční řady memoárové literatury, např. Vzpomínky (Čs. spisovatel), Paměti, korespondence, dokumenty (Odeon) aj.

Lit.: *Z. Havránková,* Memoárový žánr a jeho místo v literární teorii, Bulletin URJL/–UK, Praha 1966. *V. Kardin,* Segodnja o včerašnem. Memoary i sovremennost', Moskva 1961. *V. Válek,* K problematice poválečné české memoárové literatury, in: Česká literatura 1971. Viz též autobiografie.

tb

■ PAMFLET

(nejspíše podle názvu středověké satirické básně Pamphilet, popř. Pamphilus, z 12. stol.) – literárněpublicistický žánr satirického zaměření, zpravidla společensky aktuálního (nejčastěji politického nebo literárního) obsahu, útočící proti určitým jevům, skupinám nebo osobám s cílem odhalit, zesměšnit a překazit jejich záměry. Vzhledem k dobovému zřeteli bývá *p.* vždy tendenční a zpravidla určený širšímu publiku; proto mívá často formu letáku a jeho styl bývá vypočten na širokou emocionální působivost, avšak na rozdíl od podobně aktuálního a útočného hanopisu (→ paskvil) mívá zásadnější obsah a obecnější platnost. Jako útvar náležející do oblasti → satirické literatury je *p.* žánrově velmi pestrý a využívá jak různých forem výpovědí prozaických i veršovaných, tak i celé škály satirických postupů, přičemž často mísí vyprávění s diskursívními (popř. filozofickými) úvahami.

Tradice *p.* je shledávána již v literatuře antické (filipiky Démosthenovy ze 4. stol. př. n. l., dialogy Menippovy ze 3. stol. př. n. l., tzv. menippské satiry Lúkiánovy ze 2. stol. n. l. apod.), avšak jeho vznik a jeho první rozkvět se klade do doby renesance a reformace s jejich náboženskými a společenskopolitickými zápasy (Erasmus, Hutten, Pascal, Milton, v našem písemnictví např. kazatelé jednoty bratrské Řehoř a Lukáš aj.); další etapou obliby této formy bylo osvícenství (Swift, Diderot, Voltaire). Od 19. stol., kdy se mu dostalo i teoretického zdůvodnění v Courierově Pamfletu o pamfletu (Pamphlet du pamphlet, 1824), rozvíjí se *p.* buď jako kratší útvar publicistické prózy (V. Hugo, E. Zola, H. Barbusse, u nás K. Havlíček), anebo jako zvláštní druh veršované satiry (H. Heine, V. Majakovskij, u nás K. Havlíček, J. S. Machar aj.).

Obdobně se termínu *p.* běžně užívá i v širším smyslu jako obecného označení pro všechna útočná a společensky kritická díla jak publicistická, tak beletristická.

Lit.: *I. Eventov,* Puti pamfleta, in: Zvezda 1938. Další viz →satira.

tb

■ PANEGYRIK

(z řec. panégyris = slavnostní shromáždění a panégyrikos = řeč na něm) – slavnostní řeč pronesená na veřejných shromážděních ve starém Řecku, v níž byla dominantním prvkem chvála veřejné činnosti osob, stávajících institucí a předností obce. Přeneseně se *p.* užívá pro označení chvalořeči vůbec. Starořečtí autoři Gorgiás a Ísokratés (5.–4. stol. př. n. l.) poukazují ve svých *p.* na politické potřeby aténského státu. Známý Panegyrik na císaře Trajána od Plinia Mladšího z roku 100 n. l. sloužil později jako předloha jiných oslavných řečí na římské císaře.

pb

■ PANTOMIMA

(z řec. pantos = všechno, mímeisthai = napodobovat) – specifická dramatická forma pohybového (tanečního) divadla, vyznačující se tím, že herci (jeden nebo více) na jevišti vyjadřují každou akci (popř. celý dramatický děj) pouze výrazovými prostředky pohybovými. Původně se *p.* rozumělo scénické vystoupení sólového tanečníka (tzv. pantomim), který napodoboval pomocí tanečního a mimického výrazu určitou dějovou situaci, přičemž zpravidla sám představoval více osob. Antická *p.*, využívající s oblibou námětů z mytologie (zvláště milostných příběhů bohů), byla doprovázena recitací nebo zpěvem jiného herce; svého vrcholu dosáhla v Římě koncem 1. stol. př. n. l., kdy bývala též dávána jako dohra po tragédiích, vytlačujíc přitom z této pozice tradiční atellskou frašku.

Protože *p.* je založena na neverbální komunikaci mezi jevištěm a hledištěm (hercem a divákem), mohla snadno překračovat jazykové hranice a také bývala v celé známé historii evropského divadla hrávána především tlupami kočovných komediantů na jarmarcích apod. Největšího rozkvětu přitom dosáhla v dobách, kdy divadlo bylo vystaveno cenzuře, tj. v 17. a 18. stol.; barokní a pozdější *p.* s oblibou navazovala na tradiční typy, zápletky i jiné scénické prostředky a postupy → improvizovaného divadla (→ commedia dell'arte), s nímž se značně prolínala. Jedním z nejslavnějších herců klasické *p.* se stal český rodák J. G. Deburau (1796–1846), vystupující v pařížském divadle Funambules (Provazochodci). V novověku *p.* nejednou splývala s → baletem; znovuoživení zájmu o *p.* přinesla opět druhá pol. 20. stol. (např. ve Francii M. Marceau, u nás L. Fialka, B. Hybner, C. Turba, B. Polívka).

kn

■ PANTUM

též *pantoum, pantun* – básnická forma malajského původu, sestávající z libovolného počtu čtyřveršových strof se střídavým rýmem, přičemž se druhý a čtvrtý verš každé strofy opakuje jako první a třetí verš strofy následující; forma je uzavřena cyklicky (kruhově) tím, že druhý a čtvrtý verš poslední strofy jsou tvořeny třetím a prvním veršem první strofy (báseň tedy začíná i končí stejným veršem) podle veršového schématu ABCD BEDF EGFH ... WYXZ YCZA. *P.* je rozšířen v Malajsku a Indonésii jako oblíbená forma improvizované lidové poezie (připomínající po mnoha stránkách ruskou → častušku), uplat-

nil se však i v literaturách evropských; do německé literatury jej uvedli zejména Schiller a Chamisso, do francouzské romantici (Hugo) a parnasisté (Leconte de Lisle), do anglické A. Dobson, k nám již F. L. Čelakovský (v Růži stolisté) a později J. Vrchlický.

pt

■ PARABÁZE

(z řec. parabasis = odbočka) – vložená část antického dramatu. Ve staré → attické komedii původně epilog chóru, vzývající božstva, častěji však bezprostředně oslovující diváky (s funkcí zrušit dramatickou iluzi); chór zde tlumočil básníkovy názory, vysvětloval jeho umělecké záměry, polemizoval s autorovými odpůrci, kritizoval nepohodlné současníky, ale i politické zřízení (počátky společenskopolitické → satiry). Původ *p.* je hledán v závěrečné fazi fallického slavnostního průvodu (→ kómos), v němž byli diváci oslovováni a popichováni časovými narážkami. Později se *p.* přemisťuje do středu komedie, následuje po prvním epeisodiu (→ epizoda). Autor tu ústy mluvčího chóru nebo chóru celého také předkládá své lidské krédo, doporučuje hraný kus, pronáší kritiku společenskou i politickou. Choreuté odkládají při *p.*, která vybočuje z vlastního děje komedie, masky, obracejí se od jeviště, jež pro tuto chvíli zůstává prázdné, tváří k obecenstvu, postupují kupředu a oslovují je. *P.* tvořilo obvykle sedm částí, z nichž tři patří vůdci, mluvčímu chóru (koryfáios), zbytek oběma polovinám chóru. První část, tzv. kommation, obsahuje zpívané lyrické uvedení *p.*, druhá část je vlastní *p.*, koryfáios pronáší k divákům řeč v → anapestech (čtyřstopý verš), třetí část, → pnígos nebo makron tvořil dlouhý výrok v anapestickém hypermetru, který měl být pronášen uceleně, jedním dechem. Ve čtvrté části, v → ódě, jejíž obsah tvořilo zvolání k bohům, zpívá první polovina chóru nábožnou píseň. Pátou částí je → epirrhéma, satirické časové narážky (některé směřovaly přímo do publika); formálně bylo epirrhéma tvořeno libovolným počtem čtyřverší s trochejským čtyřstopým veršem. Antóda, šestá část *p.*, tvoří protějšek ódy a přednáší ji druhá polovina chóru, v poslední části, v → antepirrhématu, ukončuje *p.* mluvčí chóru. Kromě hlavní *p.* objevuje se v některých komediích (např. v Aristofanově Míru) ještě *p.* podružná, vedlejší, většinou již neúplná, a přichází na řadu nejčastěji po třetím nebo čtvrtém epeisodiu. Pozdější potlačování svobodné kritiky spartskou nadvládou (4. stol. př. n. l.) mělo za následek zánik *p.* Pokusy *p.* obnovit podle Aristofanova vzoru (např. Rückert v Napoleonovi, 1815) jsou pak již jen ojedinělé.

Lit.: *T. Gelzer,* Der epirrhematische Agon bei Aristophanes, München 1960. *T. Zielinski,* Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885.

kn

PARABOLA viz PODOBENSTVÍ

■ PARADIGMATIKA A SYNTAGMATIKA

(z řec. paradeigma = vzor, příklad; syntagma = spojení) – též *paradigmatické a syntagmatické vztahy* – v moderní lingvistice a obecněji i v → sémiotice dva základní druhy vztahů mezi znaky v systému a v textu (sdělení). Paradigmatické jsou vztahy mezi prvky systému, příslušejícími na určité rovině zobecnění do společné kategorie, tzv. paradigmatu (např. soubor tvarů téhož slova, soubor významových ekvivalentů apod.). Syntagmatické jsou vztahy mezi prvky v řadě, v linii souvislosti textu, např. syntaktické vztahy ve větě, vztahy mezi jednotlivými komponenty při kompozici literárního díla apod.

Každý prvek jazykového projevu tak vlastně leží na průsečíku *osy paradigmatické* (neboli tzv. osy ekvivalence, výběru z daných možností) a *syntagmatické* (osy kombinace, souvislosti s ostatními složkami sdělení). Rozlišení *p.* a *s.* bylo poprvé formulováno F. de Saussurem v jeho pojmové dvojici vztahů syntaktických (syntagmatických) a asociačních (paradigmatických).

Lit.: *L. Hjelmslev,* O základech teorie jazyka, Praha 1972. *J. M. Lotman,* Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970.

mc

■ PARADOX

(z řec. paradoxon; para = vedle a doxa = mínění) – 1. neočekávaný, překvapující výrok, zdánlivě protismyslný a odporující běžným soudům pokládaným za správné;

2. rétorická figura, podobně jako → antiteton a → oxymóron, spojující v hlubším významu pojmy, které si odporují; např. „Sníh žije, / když taje, / snad nejvíc života svíráme, / když umíráme" *(Závada).*

pt

■ PARAFRÁZE

(z řec. parafrasis = upřesňující popis; z para = vedle, frasis = rčení, výraz) – umělecké dílo nebo jeho část, budovaná na základě analogie k uměleckému dílu nebo k části uměleckého díla jiného tak, aby byla ve větší či menší míře zachovaná tematická (někdy částečně i jazyková) skladba originálu (→ metakreace). Důvody k parafrázování literárních děl mohou být i neumělecké, např. v dětské literatuře didaktický zřetel při → adaptaci knih původně neurčených mládeži. Ve většině případů však parafrázování dává auto-

rovi možnost vyslovit se prostřednictvím již hotového textu cizího a konfrontovat systém hodnot s ním spjatých (velmi často polemicky, např. parafráze Halasových Starých žen Neumannovými Starými dělníky) s vlastním hodnotovým systémem.

Pokud zaujímá *p.* pouze část uměleckého díla, blíží se svou funkcí → citátu nebo → aluzi.

mc

■ PARALELISMUS

(z řec. parallélos = rovnoběžný) – 1. stylistická figura, tzv. *p. syntaktický* (nebo *gramatický*), vznikající opakováním stejných nebo podobných syntaktických konstrukcí (syntagmat, popř. celé větné stavby) ve verších po sobě následujících; bývá často zdůrazněn počáteční → anaforou, jako např. v Dalimilově kronice:

„Některé před nimi klekáchu,
některé sě k nim lísáchu."

Syntaktický *p.* může být provázen též shodou zvukosledu (→ eufonie), shodnou délkou mluvních úseků (→ izokólon) nebo shodným zvukovým vyzněním (→ rým). Syntaktický *p.*, nahrazující v poezii i v próze jiné zvukové prostředky rytmizace jako rým a metrum, je konstitutivním prvkem v mnoha prozodických (→ versifikačních) systémech, např. v poezii čínské nebo arabské; hojně se vyskytuje zejména v lyrické i epické tvorbě folklórní a je i jedním ze základních výrazových prostředků → rytmizované prózy;

2. opakováním vyšších strukturních celků, než jsou syntagmata nebo věty, vzniká v literárním díle tzv. *p. kompoziční*, popř. *tematický*;

3. zvláštní případ *p.* vzniká při současném prolínání dvou relativně samostatných významových → kontextů, jež jsou sémanticky navzájem zdánlivě nezávislé, neboť se neovlivňují ani na sebe přímo nereagují (např. Selský otčenáš). Na místech tzv. významových švů, tj. na místech styku obou kontextů, dochází k silné → aktualizaci významů jakoby náhodně se setkávajících; tím vzniká významový kontext nový (zpravidla víceznačný) a oběma dílčím kontextům z hlediska celku díla nadřazený. Tohoto typu *p.* využívá s oblibou drama, nechávající např. probíhat dva samostatné dialogy (popř. dialog a monolog) zároveň na dvou oddělených dějištích; obdobou v jediném prostoru je tzv. mluvení stranou.

pb + tb

■ PARALEPSE

(z řec. paraleipsis = vynechání) – rétorická figura, kterou se předstírá, že se nějaký fakt vynechá, čímž se na něj naopak upozorní. Např.: Nebudu vypočítávat . . ., protože je to známé.

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

vš

PARALITERATURA viz **TRIVIÁLNÍ LITERATURA**

■ PARECHEZE

(z řec. paréchésis = napodobení zvuku) – stylistické využití slov shodné nebo blízké zvukové podoby k nové významové asociaci, buďto chybné (mylná lidová etymologie), anebo záměrné (→ paronomázie). Např. latinské „per vitem ad vitam" (= přes hůl centurionovu k životu, tedy asi ve smyslu českého „těžko na cvičišti, lehko na bojišti") nebo české sliby chyby, třesky plesky apod. Ve zvláštním případě *p.* vzniká druhý člen fráze zvukovou variací prvního (např. křížem krážem); viz též → metagram.

pb

■ PAREMIOLOGIE

(od řec. paroimiá = přísloví), též *přísloví* – nauka o → příslovích; někdy se užívá též termínu *paremiografie* ve smyslu sběratelském. Přísloví spolu se → rčením a → pořekadlem budilo jakožto stylistický prostředek zájem filologů od středověku; významná je zejména kniha Adagia (1515) humanisty Erasma Rotterdamského, v níž autor vyložil několik set řeckých a latinských přísloví. Rovněž v české literatuře se setkáváme s příslovnickými sbírkami od 14. stol. (Konrád z Halberstadtu, Smil Flaška z Pardubic); soustavnou pozornost věnovali příslovím českobratrští učenci (Matěj Červenka, Jan Blahoslav, Jakub Srnec z Varvažova, Komenský). V období vědeckého národopisu a folkloristiky od počátku 19. stol. se paremiologické bádání bohatě rozvinulo ve všech zemích.

Lit.: *W. Bonser, T. A. Stephens,* Proverb Literature, London 1930. *P. A. Duplessis,* Bibliographie parémiologique, Paris 1847. *V. Flajšhans,* Česká přísloví I, Praha 1911–13. An Index to „The Proverb", Helsinki 1934. Lidová kultura, in: Československá vlastivěda III, Praha 1968. *J. Krzyżanowski,* Słownik folkloru polskiego, Warszawa 1965. *A. Taylor,* The Proverb, Cambridge 1931.

os

■ PARENTEZE

(z řec. parenthesis = vsuvka) – samostatný, syntakticky nezačleněný, do věty nebo souvětí vložený slovní výraz nebo věta (jednočlenná nebo dvojčlenná), týkající se obsahu věty (souvětí) buď po stránce významové (např. zpřesnění, hodnocení), nebo formální (např. podotknutí k zvolené formulaci). *P. příležitostné* tvoří samostatné, intonačně, popřip. graficky oddělené větné úseky; *p. ustálené* jsou do věty zvukově včleněny. Parentetického rázu jsou též modální (způsobové)

částice (např. jistě, možná, prý) a tzv. stykové výrazy (např. dativ sdílnosti).

P. jsou velmi frekventovaným prostředkem mluvených projevů; umožňují mluvčím průběžně doplňovat nebo hodnotit obsah výpovědi a udržovat kontakt s posluchačem, ale pronikají i do projevů psaných, zvláště jako rozmanité poznámky, vysvětlení, odkazy, příklady apod. Např.:

by láska tvá tě šťastnou učinila,
by vášeň – vášeň je-li to – tě nikdy
nezlomila
(St. K. Neumann)

Lit.: *B. Ruliková,* Parenteze v současné češtině, Praha 1973.

jh

■ PARNASISMUS

(od Parnássos = pohoří ve stř. Řecku, kde bylo podle starých bájí sídlo boha Apollóna a Múz) – estetické hnutí a zároveň umělecká skupina, formující se ve francouzské poezii v poslední třetině 19. stol. (*Parnas* nebo škola parnasistů, synonymně nazývaná též *škola umění pro umění* či *pohanská škola*). Programovými předchůdci *p.* byli Leconte de Lisle (1818–1894), zvláště v předmluvě k vlastní sbírce poezie z r. 1852 Antické básně (Poèmes antiques), a Théophile Gautier (1811–1872), jehož báseň Umění (L'Art, 1857) se stala jakýmsi poetickým manifestem parnasistů. Mezi stoupence *p.* najdeme asi čtyřicet básníků – jsou to např. Théodore de Banville, autor Malého pojednání o francouzské versifikaci z r. 1872 (Petit traité de la versification française), José Maria de Heredia (1842–1905), Sully-Prudhomme (1839–1907), François Coppée (1842–1908) aj., kteří se představili ve třech sbornících Současného Parnasu (Le Parnasse contemporain, 1866, 1871, 1876). Jejich estetika staví na dvou principech: kultu formy (→ lartpourlartismus) a úsilí o neosobní postoj umělce.

Na rozdíl od lyrismu, citového subjektivismu a básnických autostylizací romantického období usilují parnasisté o tvarovou vybroušenost poezie, jež má dosahovat plastické krásy a chladu mramoru (je tu patrná inspirace výtvarným uměním a snaha vytvořit literaturu, do níž by pronikl výtvarný styl). Odpor k přítomnosti ve všech jejích aspektech a k utilitárnímu umění (art utile) vedou autory do slonové věže „čistého umění", jež umožňuje zachovat přísnou „neutralitu" v pohledu na soudobou společnost. Téma a obsah nejsou proto v parnasistní poezii důležité; pozornost tvůrce je cele soustředěna k jazyku, k moci slova pečlivě vybraného a vhodně použitého. Osobní city překrývá inspirace vědecká a intelektuální, syžety jsou hledány mimo současnost – v dávné minulosti, v mytologii a exotismu. Poezie se blíží pozitivistickým tendencím, kultu vnějšně zachycovaných a popisovaných detailů, k sošné pozorovatelské statičnosti; působí dojmem odlidštění a uměle vytvářených alegorií. Tyto obecné zásady nabývaly v dílech jednotlivých básníků (jimiž byly osobnosti různě talentované) specifické modifikace.

Jako nová „škola" (v pravém smyslu tohoto slova) existoval *p.* jen krátce; z francouzské poezie mizí po r. 1870 (poslední sborník je vlastně jen antologií ze současné poezie); jeho zásluhou zůstává obohacení tvárných a prozodických možností francouzského jazyka. Dále *p.* ovlivnil několik druhořadých německých básníků a španělskou poezii (Rubén Darío).

V české literatuře o básnících *p.* soustavně informoval Jaroslav Vrchlický, který je také překládal. Někteří → lumírovci a zejména čeští básníci méně významní nekriticky přejímali formalistní koncepce *p.*: mezi české obdivovatele *p.* je nutno zařadit i básníky a spisovatele kolem časopisu Moderní revue, z nichž někteří usilovali o přísné formování verše a o jeho náladovou hudebnost.

Lit.: *P. Martino,* Parnasse et symbolisme, Paris 1925. *A. Schaffer,* The genres of Parnassiens poetry, Baltimore 1944. *M. Souriau,* Histoire du Parnasse, Paris 1930. *A. Thérive,* Le Parnasse, Paris 1929. *F. Vincent,* Les Parnassiens, Paris 1933.

ko

■ PARODIE

(z řec. paródiá = přezpívání) – literární žánr imitující a karikující určité literární dílo nebo typ určitých literárních děl zvýrazněním některých jeho typických rysů a obvykle i jejich konfrontací s prvky, které poetika parodovaného díla nepřipouští. *P.* je tak v žánrovém systému situována na jiné úrovni než všechny ostatní žánry, není charakterizována jako žánr souborem konkrétních vlastností, jako je např. lyričnost, epičnost, dramatičnost, rozsah, téma, kompozice aj., naopak tyto kvality přejímá od díla, které napodobuje. Nemůže tedy být popsatelná a charakterizovatelná sama o sobě, ale pouze ze vztahu, který v literárním procesu zaujímá k imitovaným dílům. Proto také dějiny *p.* jsou vlastně spíše než plynulou vývojovou linií žánru zkratkovitým a zjednodušeným zobrazením dějin celé literatury.

Podle své funkce v literárním procesu – a tedy opět nikoliv podle vnitřních kvalit – lze odlišit *p. komickou* (Leminger, Cyklistické písně večerní, 1889; Fa Presto, Utíkej, Káčo, utíkej, 1894) a *p. satirickou* (K. Havlíček, J. Neruda, J. Haussmann, nověji V. Lacina aj.), která je polemicky zaměřena proti literárním normám, o něž se opírá parodované dílo. Její existence je projevem přítomnosti zcela jiných představ o podobě a funkci

literárního díla; *p.* sama však neusiluje tyto představy pozitivně formulovat, je pouze negací norem, které v parodovaném textu našly výraz. Např. Čechova parodie poezie mladších lumírovců:

Již prchám jako vánkem vůně květná,
leč vrátím se, jak motýl na lianu
když bleskne duhou v reji pavianů,
jak živý démant ve všech barvách vzlétna.

Úzké sepětí s parodovaným textem znemožňuje do značné míry *p.* samostatný život a činí z ní žánr obvykle úzce vázaný na situaci vzniku. Dosáhnout nadčasového významu se mohlo podařit jen dílům, v nichž původní parodický záměr ustoupil hlubší umělecké koncepci a zobrazení určité literární manýry přerostlo ve vlastní tvorbu, odpovídající novým společenským potřebám (v 18. stol. Fieldingův Joseph Andrews, původně parodující Richardsonův sentimentální román, na poč. 17. stol. Cervantesův Don Quijote, koncipovaný prvotně jako *p.* rytířských románů), nebo v nichž je *p.* jen součástí širšího uměleckého plánu (Čapkova Válka s Mloky).

Někdy, především ve starších poetikách, staví se *p.* proti → travestii, chápané především jako žánr přejímající téma imitovaných děl a stavějící proti němu zesměšňující formu (např. Blumauerova Aeneida, 18. stol.).

Lit.: *Donohue J.,* The Theory of Literary Kinds, Dubuque (Iowa) 1943. *P. Lehmann,* Die Parodie im Mittelalter, München 1922. *A. A. Morozov,* Parodija kak literaturnyj žanr, in: Russkaja literatura 3, 1960. *J. Skalička,* Problémy parodie jako žánru, in: AUPO, Philologica XXV.

mc

■ PARODOS

(řec. = vstup, příchod) – 1. vchod do orchestry (tj. prostoru mezi hledištěm a scénou), umístěný na pravé i levé straně antického divadla, kterým vstupovalo jak obecenstvo, tak chór a patrně i herci;

2. vstupní píseň ve starořeckém dramatu, kterou → chór zpíval při svém příchodu do orchestry; *p.* měl v tragédiích většinou formu → anapestu, a to zvláště v lyrických částech, kdežto v komediích byl obvykle zpracován → jambem nebo → trochejem. *P.* se skládal ze čtyř pravidelných částí: → ódy, → antódy, → epirrhématu a antepirrhématu;

zpěv chóru při jeho druhém vstupu se nazýval epiparodos, vedlejší *p.* přednášel pak při svém vstupu zase druhý, vedlejší chór.

kn

■ PAROLE

(franc. = řeč), v české terminologii též *mluva* – konkrétní a individuální využití jazykových prostředků. Do moderní lingvistiky termín *p.* uvedl švýcarský jazykovědec F. de Saussure (1857 až 1913) ve spojení s pojmem → langue, označujícím nadindividuální systém jazyka. Tato pojmová dvojice byla aplikována i mimo lingvistiku, především v literární vědě. Na literární dílo lze pohlížet jako na *p.* a) vzhledem k souboru prostředků (žánrových, tematických, kompozičních aj.), kterými v dané chvíli literatura disponuje a které umožňují pochopení díla jako uměleckého literárního textu; b) vzhledem k souboru prostředků ve vlastním smyslu jazykových, na jejichž základě může být literární dílo pochopeno jako promluva v určitém národním jazyce. Zároveň si však literární dílo ponechává systémový charakter vůči svým konkrétním realizacím (např. při recitaci) nebo vůči nejrůznějším způsobům svého záznamu, takže z hlediska literární vědy je platnost pojmu *p.* v aplikaci na literární dílo značně relativní.

mc

■ PARONOMÁZIE

(z řec. para = vedle, onomadzó = jmenuji; paronomasiá = chybné tvoření slov, zvláště záměnou písmen), též → *annominace* (v lat. a středověkých poetikách) – rétorická a stylistická figura, zpravidla slovní hříčka, spočívající v záměrném spojení dvou nebo více zvukově shodných nebo značně si podobných slov bez ohledu, zda mezi nimi existuje významová příbuznost, a to za účelem vyvolání vedlejších významů a nových významových asociací; v antice bývalo *p.* nejhojněji užíváno k výkladu vlastních jmen (po vzoru latinského úsloví „nomen – omen", tj. „osud je spjat se jménem, jméno je znamení").

Variantami *p.* jsou: a) derivace, spočívající v nakupení slov odvozených od téhož základu (např. Nezvalovo „jak zvoní zvonek zvoníku" nebo ve všech českých poetikách citované Kollárovo „slavme slavně slávu Slávů slavných", jež patrně způsobilo, že v české tradici bývá *p.* mnohdy zužována jen na derivaci); b) → etymologie básnická (popř. mylná lidová etymologie), např. „červenec červiví" (Florian), a obdobná tzv. *figura etymologica*, tj. spojení slova s jeho odvozeninou, např. „divoucí div" (Šrámek).

pt

■ PARONYMA

(z řec. para = vedle, onyma = jméno) – slova zvukově shodná nebo si navzájem podobná; v literatuře je *p.* užíváno buď a) k vyvolávání určí-

tých asociací nebo vedlejších významů (→ paronomázie), anebo b) k charakteristice postav polovzdělanců, užívajících chybně cizích slov (→ malapropismus). pb

■ PARTHENEION

(z řec. partheneios = panenský) – hymnus dívčího sboru, zpívaný při tanci v průvodu. Pěstitelem byl Alkmán (druhá pol. 7. stol. př. n. l.), po něm Simónidés, Pindaros a Bakchylidés. pt

■ PARTIMEN

také jeu-parti (franc., od provens. joc partit) – oblíbená forma středověké → tenccóny; veršový útvar, v němž prostřednictvím otázek a odpovědí diskutují dva nebo více básníků. Jeden z nich předloží alternativu dvou názorů (1. strofa), ve 2. strofě se tázaný rozhodne, avšak současně první básník obhajuje názor opačný, každý své tvrzení znovu obnovuje a často podpírá vtipnými argumenty. Z počátku 13. stol. jsou známy *p.* Guy de Cavaillona a Guillema de Beaux. ko

■ PASIONÁL

(z lat. passiō = utrpení, mučení) – sbírka životopisů svatých a světic různých dob a národů. Původně, jak napovídá etymologie, obsahovaly *p.* jen legendy o mučednících, posléze však se tento název ustálil pro soubory životopisných legend o všech světcích. *P.* vznikaly asi od 12. stol. a pořizovaly si je k liturgickým účelům jednotlivé významnější církevní instituce. Nejoblíbenější a nejvlivnější byl *p.* janovského arcibiskupa Jakuba de Voragine ze 13. stol. Legenda aurea vulgo historia lombardica dicta (Zlatá legenda), uspořádaný podle pořádku církevního roku od adventu až po posvěcení chrámu. Podle něho byl sepsán za vlády Karla IV. český Pasionál, který spolu s Životem svatých Otců je nejstarším dílem české umělecké prózy.

Lit.: *J. Vilikovský*, Staročeský Passionál a Život Krista Pána, in: *J. V.*, Písemnictví českého středověku, Praha 1948. pt

■ PASKVIL

(též paskvináda) – hanobící nebo zesměšňující literární nebo výtvarné dílo, útočně zaměřené proti určité konkrétní osobě, skupině nebo straně apod. *P.* je považován za nižší, pokleslou odrůdu → pamfletu, od něhož se liší konkrétní adresností a záměrným (popř. až lživým) zkreslováním skutečností; bývá často anonymní.

Název *p.* se odvozuje od italského lidového pojmenování antické sochy (torza postavy Ajaxe nebo Menelaa), kterou dal kardinál Caraffa po jejím objevení r. 1501 postavit před svůj palác; sochu Římané nazývali Pasquillo (tj. malý Pasquino) po známém autorovi satirických veršů a kousavých epigramů na dobové poměry a události, ševci Pasquinovi, jenž bydlel naproti a své satiry zveřejňoval tak, že je vyvěšoval na oné soše, což se pak stalo v renesančním Římě obecným zvykem; část této tvorby vyšla též tiskem právě s názvem Pasquillo. Dnešního významu hanopis nabyl pojem *p.* teprve později.

Lit.: *W. Karrer*, Parodie, Travestie, Pastische, München 1977. Viz též → satira. tb

■ PÁSMO

též *polytematická báseň* – žánr moderní poezie delšího rozsahu, charakteristický asociativním řazením jen volně spjatých tematických úseků. Stabilizace *p.* jako žánru, k níž došlo v tomto století (v naší poezii až ve 20. a 30. letech) především pod vlivem Apollinairovy poezie (zejména jeho básně Pásmo), souvisí s obdobným procesem v části prózy, při němž se stává organizujícím principem tematické výstavby více či méně stylizovaný → proud vědomí. Rozklad ústředního tématu do řady relativně samostatných témat dílčích, vyvolávající představu věrného záznamu myšlenkového pochodu básníka, zdůraznil subjektivní pól tvorby a otevřel cestu reflexi, což spolu s tematickou šíří *p.* umožnilo v něm podat syntetický a osobně zabarvený obraz světa. Tematická svoboda *p.*, dovolující spojovat v celek motivy prostorově ani časově bezprostředně nesouvisející, je doplňována často mísením stylů, prolínáním lyrických a epických prvků, což vedlo např. v naší meziválečné poezii k tomu, že *p.* zastoupilo v žánrovém systému ve 20. letech veršovanou epiku (Wolker, Svatý Kopeček; Nezval, Akrobat; Závada, Panychida aj.). *P.* se stalo významným žánrem poetistické a surrealistické poezie, jíž vyšlo vstříc svými základními žánrovými charakteristikami; sbližuje se tak s → automatickým textem (Nezval).

Přichází noc tam v dálce na vodě dlouhé
blesky svítí
lemujíce zlatem koráby jež se křižují na
širém moři
už lezou krabi z podsvětí po zelené skále
vzhůru nad černým zrcadlem až na nejvyšší
palmy
a bláznivý Hamlet oceán
před sebou koulí kokosové ořechy až někam
do Rudého moře
kde potom marně bloudí kolem pustých břehů
Arábie . . .
(*K. Biebl*, Nový Ikaros)

Lit.: *Z. Pešat,* Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: Struktura a smysl literárního díla, Praha 1966.

mc

■ PÁSMO POSTAV

jeden ze základních typů promluv ve fabulované próze (vedle → pásma vypravěče). V *p. p.* je mluvčí – jako organizující činitel jazykové výstavby – plně aktivní, promluvy jsou v tomto smyslu označovány za „subjektivní", mají charakter → dialogu. *P. p.* jako situační promluva poukazuje také k mimojazykové skutečnosti a realizuje základní vztahy jazykového sdělování, tj. vztah k mluvčímu, k posluchači i k věci, respektive k objektu promluvy. V jazykové výstavbě jsou tyto vztahy vyjádřeny prostřednictvím mluvnických osob (1. osoba je přisouzena mluvčímu, 2. osoba posluchači a 3. osoba objektu).

Od pásma vypravěče se *p. p.* liší dále znaky apelu a exprese (realizují se apelovými citoslovci, rozkazovacími a tázacími větami, oslovením atp.). Jazykové prostředky *p. p.* vyjadřují vedle svého předmětného významu také subjektivní hlediska mluvících postav, jejich sémantický aspekt, a to prostřednictvím hodnocení věcného (kvalifikujícího adjektiva, příslovce způsobu, někdy také podobou obrazu, přirovnáním atd.) a hodnocení modálního (tzn. hodnocení děje pomocí mluvčího a subjektivního zdůvodňování). V základním typu fabulované struktury projevuje *p. p.* tendenci k hovorovému stylu (v syntaxi i v lexiku). Protože je *p. p.* zakotveno v mimojazykové časové situaci, užívá tento kontext všech tří časů; pro volbu je určující okamžik pronášení promluvy, prézens vyjadřuje současnost, préteritum děj, který přítomnost předchází, a futurum děj, který po ní následuje. Vztahy k mimojazykové situaci realizuje *p. p.* prostřednictvím deixe, východisko k poukazování tvoří místo a okamžik, v němž je promluva pronášena, tedy prostorová a časová pozice mluvící osoby (jazykovými prostředky deixe jsou především příslovce a ukazovací zájmena). *P. p.* bývá ve fabulované struktuře většinou odlišeno také graficky (uvozovkami, pomlčkami apod.). V dialogických pasážích se *p. p.* skládá z řady dílčích, relativně samostatných promluv (→ replik), v nichž se ještě dále prolínají významové kontexty promluv náležejících různým postavám a vyjadřujících jejich subjektivní sémantický aspekt. V moderní próze 20. stol. však došlo ke stírání přímého protikladu *p. p.* a pásma vypravěče, kontextové postupy se dále diferencovaly a rozšířily o přechodné typy mezi oběma pásmy, o → nevlastní přímou řeč, → polopřímou řeč a → smíšenou řeč.

Lit.: *K. Bühler,* Sprachtheorie, Jena 1934. *J. Findra,* Rozbor štylu prózy, Bratislava 1971. *J. Mistrík,* Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968. *R. Petsch,* Wesen und Formen der Erzählung, Halle/Saale 1934.

kn

■ PÁSMO VYPRAVĚČE

ve stylistice jeden ze základních typů → promluvy ve fabulované próze. Tvoří polární dvojici s → pásmem postav, sloužící k rozlišování epických promluv fabulované struktury. Na rozdíl od pásma postav nemá → vypravěč v próze základního typu úlohu organizujícího činitele jazykové výstavby promluvy a *p. v.* charakterizuje tzv. „vypravěčská objektivita". *P. v.* má charakter monologické promluvy (tvořeno bývá nejčastěji mluvnickou 3., zřídka 1. osobou), původně také nevytvářelo zřetelnější vztah k postavám ani k posluchači; pokud prostředky apelu a exprese narušují v kontextu fabulované struktury základního typu vypravěčskou objektivitu, bývají projevem lyrizace nebo výrazem rétorického patosu – v zásadě však vypravěč ve fabulované struktuře základního typu zachovává „nulový", tedy objektivní sémantický aspekt. *P. v.* je založeno na plánu „epického času", předmětem vyprávění jsou minulé děje, proto používá nejčastěji vypravovacího préterita, popř. prézentu historického. Protože v *p. v.* jde většinou o výpověď nesituační, nebývá zde poukazováno k vnější skutečnosti, použité deiktické prostředky odkazují jen na prostorové a časové určení, které vyplývá z kontextu.

Ostrá diferenciace *p. v.* a pásma postav, platná především pro základní typ fabulované struktury, se v kontextově složité a diferencované próze 20. stol. stírá, oba základní kontextové postupy se rozšiřují o své přechodné typy (→ nevlastní přímou řeč, → polopřímou řeč, → smíšenou řeč). *P. v.* pak navíc ještě zřetelně porušuje výchozí vypravěčskou „objektivitu" ve prospěch subjektivního zabarvení vypravěčova sémantického aspektu.

Lit.: viz → pásmo postav.

kn

■ PASO

(špan. = průvod) – původně pašijový průvod (náboženské procesí) s předváděnými výjevy ze života Kristova, později (od 16. stol.) španělská renesanční fraška, určená především k provozování na tržištích (nejznámějším autorem *p.* byl herec Lope de Rueda), popř. komická mezihra nebo epizoda vložená do delší hry (Lope de Vega).

kn

PASSIONALIA viz ŽIVOTY SVATÝCH

PASTIŠ viz NAPODOBENINA

■ PASTORÁLA

(z lat. pāstorālis = pastýřský) – 1. *v nejširším smyslu* totéž co → bukolická poezie, → pastorální literatura;

2. *v užším smyslu* → pastorela a → pastýřská hra;

3. *v dějinách divadla* krátký, hudebně dramatický útvar, jeden ze žánrů italské barokní → opery, jehož libreta byla buď obdobou → pastýřské hry, nebo zdramatizovanou pastorální (bukolickou) → idylou; též označení pro barokní náboženské zpěvohry nebo kantáty, prováděné o vánocích v kostele (scéna zvěstování Kristova narození pastýřům).

Lit.: *M. Delbouille,* Les origines de la pastorale, Bruxelles 1926.

tb

■ PASTORÁLNÍ LITERATURA

(z franc. littérature pastorale, od lat. pāstorālis = pastýřský) – básnická, prozaická i dramatická díla (→ idyla, → ekloga, → bukolická poezie, pastýřský román aj.), jejichž tématem je zobrazení života pastýřů a pastýřek uprostřed idylické vesnické přírody a ve společnosti různých božstev – nymf, dryád, faunů apod. Obrazy jemných barev líčí krásnou přírodní scenérii (plně tu vládne i fantazie) a něžné, čisté city „pastýřských" milenců (důraz je tak – v protikladu k církevnímu asketismu – kladen na pozemský život člověka a jeho bohatství).

Pastorální žánr byl pěstován již v antické literatuře (Vergiliova Bucolica z r. 39 př. n. l.), znám je z literatury středověké, ale největšího rozkvětu dosáhl v období renesance, kdy jej ovlivňují ideje novoplatoniků (zejména myšlenka o zachování vnitřního klidu jedince) a kdy se pociťuje nostalgie po životě prostším, klidnějším. Takto chápaný idylický život spolu s povznášejícími city pastýřů a pastýřek je opěvován v rozličných žánrech. Styl se stával postupně vytříbenějším, syžet složitějším. Např. preciózní pastorální román (→ preciózní literatura) 17. stol. ve Francii nezachoval nic z opravdového obdivu k přírodě a z upřímných citů příznačných pro nejslavnější skladby s pastýřskou tematikou vzniklé v Itálii, Španělsku apod.; vystupují v něm toliko konvenční pastýři a pastýřky, jejichž mluva a rafinované způsoby odkazují k salónní společnosti (satiricky reaguje na taková díla např. Ch. Sorel knihou Potřeštěný pastýř, Le Berger extravagant, 1627). Z italské literatury s pastorální tematikou je známa Boccacciova Ameta (1341), Sannazarova Arcadie (1502), román v próze prokládaný verši, v němž pastýři představují skutečné šlechtice neapolského dvora, a dramatické pastorály A. Poliziana (Orfeova bajka, 1480), Aminta T. Tassa (1573) a Věrný pastýř (1590) od Guariniho. Španělsko 16. stol. je bohaté pastorálními romány (Cervantesova Galatea 1585; Lope de Vegova Arcadia, 1598). V Portugalsku se od 15. stol. rozvíjely všechny pastorální žánry (Camões), k nejznámějším náleží Montemayorova Diana (1559). V Anglii napsal Sidney Arcadii (1580), E. Spenser Kalendář pastýřů (1579), Fletcher Věrnou pastýřku (1610). Ve Francii pěstovali pastorální poezii, vyjadřující nelíčenou lásku k venkovské přírodě, básníci → Plejády (P. Ronsard, Eclogues, 1560; R. Belleau, Bergerie, 1565 až 1572). Obliba pastýřské tematiky se ve Francii udržela velmi dlouho (Molièrova Mélicerte, Galatée od La Fontaina, romány Florianovy: Galatée, 1783, Estelle, 1788). V Německu 18. stol. se rozvíjela pastýřská poezie (E. von Kleist, Voss, Gessner). U nás se pastýřská tematika hojně objevuje v literatuře baroka, proniká i do náboženské oblasti (pastýřské motivy najdeme ve vánoční poezii a vánočních hrách – tzv. „jezuitský bukolismus").

Lit.: *W. B. Jones,* The Pastoral, London 1931. *P. Piquet,* La pastorale, Basel 1927.

ko

■ PASTORELA

(provens. = pastýřka), též *pastoreta,* severofrancouzské ekvivalenty jsou *pastourelle* nebo *pastourette* – dialogizovaný žánr starofrancouzské (provensálské i severofrancouzské) a německé → kurtoazní literatury z 12.–13. stol., v němž rytíř nebo pastýř (zpravidla jménem Robin) dobývá srdce krásné pastýřky (Marion). Prvním známým autorem *p.*, jež však vykazují i určité rysy staršího lidového původu, byl → trubadúr Marcabrun. Stejně se tehdy nazývaly i krátké dramatické scénky z pastýřského nebo vůbec venkovského prostředí, eroticky zabarvené (avšak zpravidla nikoli v duchu kurtoazní lásky) a oblíbené zejména v měšťanském prostředí severní Francie a přilehlé části Německa; tyto scénky bývaly předváděny i jako zpěvohry s písněmi, tanci a hudebním doprovodem.

Lit.: *J. Audiau,* La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge, Paris 1923. *A. Pillet,* Studien zur Pastourelle, Breslau 1902.

ko

■ PASTÝŘSKÁ HRA

též *bukolické drama* nebo → *pastorála* – látkově a tematicky vymezený dramatický žánr, motivicky blízký → bukolické poezii a → pastorální literatuře vůbec, oblíbený v 16. až 18. stol.: *p. h.* převážně zpracovávala nadčasově idylické (→

idyla) výjevy ze života pastýřů nebo vůbec lidí žijících v přírodě (rybáři, lovci, někdy i prostí vesničané), popř. mytologické náměty o bájných bytostech obydlujících volnou přírodu (faunové, nymfy, dryády apod.), které byly plny iluzí a snů o svobodě a bezstarostnosti přírodního života a obrážely vlastně stesk dvořanů a měšťanů po jakési ztracené volnosti.

Dramatizované pastýřské látky nebo alespoň motivy lze sice nalézt již ve starých orientálních literaturách, zejména indické (Kálidása, 5. stol. n. l.), jakož i ve středověkých vánočních náboženských hrách (pastýřská scéna zvěstování o narození Krista; → církevní hra) a v kurtoazních → pastorelách, avšak *p. h.* ve vlastním žánrovém smyslu vznikla až v renesanci, a to paralelně s tehdejší oživenou tradicí antické bukolické tvorby a mimořádnou oblibou novodobého pastýřského románu; jeho vzory se stala dramata Aminta od Tassa (1573) a Pastor fido od Guariniho (1590). Po baroku, jež zpracovávalo podobná témata ponejvíce formou opery (→ pastorála), nastal v době rokoka druhý rozkvět *p. h.*, který měl dvě podoby: aristokratickou (*p. h.* a pastorály byly amatérsky pěstovány jako společenská zábava samotnými šlechtici a jejich úředníky na soukromých zámeckých divadélcích) a měšťanskou (*p. h.* tvořily dramatickou obdobu básnické → anakreontiky osvícenců a byly uváděny profesionálními hereckými společnostmi na tehdy vznikajících městských scénách; např. hry Gessnerovy). Rokoková *p. h.* působila pak i na podobu pastýřských scén v → lidových hrách vánočních a velikonočních, jež jinak navazovaly na tradice středověké církevní hry (→ mystérium).

Lit.: *W. W. Greg,* Pastoral Poetry and Pastoral Drama, New York 1959. *J. Marsan,* La pastorale dramatique en France, Paris 1925. *W. H. Myer,* The Pastoral Drama in Italy and France 1573–1632, Chapel Hill (N. C.) 1956.

kn

PASTÝŘSKÝ ROMÁN viz **PASTORÁLNÍ LITERATURA**

PAŠIJOVÁ HRA viz **CÍRKEVNÍ HRA**

■ PATERIK

(z lat. pater = otec) – označení pro středověké sborníky, obsahující poučné příběhy ze života církevních Otců, žijících jako poustevníci (Egyptský *p.*, Sinajský *p.*) nebo v klášterech (Kyjevsko-pečorský *p.*). V jednotlivých příbězích a anekdotách se úzce prolínají fantastické motivy s obrazy reálného života; některé z nich nebo alespoň jejich motivy se později staly předlohou k dalšímu literárnímu zpracování (např. u N. S. Leskova).

kn

■ PATOS

(z řec. pathos = silné pohnutí mysli, vzrušení, afekt) – původně významový protiklad k pojmu ėtos (mrav); označoval hnutí, které má záměr vyvolat v posluchačově mysli základní city jako lásku, zálibu nebo naopak nenávist, odpor, strach; projevoval se ve všech druzích umění slavnostní, vzrušenou (patetickou) řečí nebo vypjatým líčením, popř. podáním postav. Estetická hodnota *p.* je závislá na volbě takového tématu, které se prostředkům *p.* nevzpírá (v opačném případě se stává → parodií), a pak zejména na míře, s níž je *p.* použito (*p.* bývá zneužíván pro zdlouhavou kulminaci, jindy je přemrštěn, mluví se pak o bombastičnosti, → góngorismu apod.). Největšího účinku *p.* dosahuje v projevu řečnickém a hereckém, uplatňuje se ovšem obecně v literatuře, také hudbě, ale i ve výtvarném umění. V literatuře se *p.* prezentuje řadou figur jako zvolání (exclamatio), oslovení, dále zapřísahání, prokletí, řečnická otázka atd. *P.* jako adekvátního uměleckého prostředku využívají např. antické tragédie, biblické žalmy, v novověku zejména francouzský klasicismus. V 19. stol. realismus *p.* programově popírá, později, zvláště prostřednictvím → expresionismu, se prostředky *p.* do umění vracejí.

kn

■ PAUZA

(z řec. pausis = přerušení) – přerušení proudu řeči. Přítomnost *p.*, fyziologicky podmíněná objemem lidského vdechu a výdechu, se podílí na logickosyntaktickém členění promluvy. Sekundárně, především ve verši, je *p.* využita při rytmické organizaci řeči. V časoměrném verši antickém byla *p.* do značné míry strukturním prvkem verše jako pevně vymezený časový přeryv o určitém počtu mor (jednodobá *p.* ∧, dvojdobá *p.* ⏜, trojdobá *p.* ⏜, čtyřdobá *p.* ⏜), ekvivalentní stejnodobému slabičnému úseku, což vyplývalo původně z potřeby sladit rytmus poezie s rytmem hudby. Pozdější teorie antického verše pak mohly využívat pojmu *p.* k dodatečnému zpřesňování metrické osnovy klasických veršů.

V současné době se pojmu rytmické *p.* využívá téměř výlučně pro popis realizace verše, tedy nikoliv pro jeho strukturu, v níž jsou přítomny pouze silnější nebo slabší doporučení pro přerušení řečového proudu, např. meziveršový předěl (zde *p.* nemusí být realizována při tzv. → přesahu), → césura, → dierese aj.

Lit.: *M. Dłuska,* Próba teorii wiersza polskiego, Warszawa 1962.

mc

■ PEGAS

(podle řec. pégé = pramen) – okřídlený kůň řecké mytologie (syn boha Poseidóna a smrtelné Medúsy, z jejíž krve se zrodil), nosící Diovi blesky. *P.* s oblibou létal do pohoří Parnas naslouchat zpěvu Múz; jednou, očarován jejich zpěvem, udeřil takovou silou kopytem do skály hory Helikón, až tu vytryskl zázračný pramen Hippokréné (zasvěcený potom Múzám). Teprve v moderní době začal být básnický vzlet metaforicky přirovnáván k jeho nadoblačnému letu za Múzami a *P.* se stal obecně známým symbolem básnické inspirace, vyjádřeným představou básníka, který na jeho křídlech letí na Parnas napojit se z pramene Múz.

pt

■ PENTALOGIE

(z řec. penta = pět, logos = řeč) – rozsáhlé umělecké dílo, sestavené z pěti relativně samostatných (tj. v sobě uzavřených) částí – jednotlivých děl, jež jsou spolu nějak tematicky spojena, postupně na sebe navazují a vytvářejí tak širší umělecký celek. Literární *p.* se skládá z pěti samostatných knih, zpravidla románů, obvykle spojených postavami hlavních hrdinů a dějově na sebe navazujících (např. *p.* Vl. Neffa Sňatky z rozumu, Císařské fialky, Zlá krev, Veselá vdova a Královský vozataj).

vš

■ PENTAMETR

(z řec. pentametron = pětiměr), též *daktylský pentametr* – starý antický verš (doložen již v první pol. 7. stol. př. n. l.), skládající se ze dvou daktylských katalektických tripodií, jež jsou od sebe odděleny → dieresí – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ‖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪. Název vznikl mechanickým počítáním obou neúplných stop, tj. třetí a šesté, jako jedné úplné. V druhé polovině verše se obvykle nepřipouštěla jinak běžná možnost zastoupení daktylu spondejem. Jen zřídka byl *p.* používán stichicky, tj. pouze ve spojení s jinými *p.*; v naprosté většině vytváří spolu s daktylským → hexametrem tzv. → elegické distichon a jako jeho součást se dostal i do sylabotónické metriky, přičemž zde ovšem časoměrnému spondeji, kanonizované variantě daktylské stopy (– –), odpovídá stopa trochejská (– ∪). Celý verš je tak v sylabotónickém systému podobně jako hexametr metrem typologicky daktylotrochejským.

Po všem tedy, po všem! Zavřena okna
i dveře,
únava, stáří a trud, příšerní hosté jsou zde.
(Vrchlický)

Volnější varianta českého *p.* umožňuje v pozici před dieresí využít slovo dvojslabičné (druhá slabika je pak považována za nemetrickou):

∪ ∪
– ∪ ∪ – ∪ ∪ –(∪) ‖ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –
ten prý bojácnou úctu před starcem letitým
měl
(J. Bureš, překlad Ovidia)

mc

■ PÉÓN

(řec. páiéón, paián, páión a lat. paeon; od řec. Paián = sborový refrén, vzývající boha Apollóna) – v antické metrice stopa o pěti morách, realizovaná čtyřslabičným celkem s pouze jedinou dlouhou slabikou v první až čtvrté pozici; podle toho se rozeznával *p.* první až čtvrtý (I. – ∪ ∪ ∪, II. ∪ – ∪ ∪, III. ∪ ∪ – ∪, IV. ∪ ∪ ∪ –). Vyskytoval se především jako varianta → krétiku nebo → bakcheje (*p.* první a třetí se v antické básnické praxi nevyskytují). V některých sylabotónických poetikách se dosti nadbytečně označují jako *p.* dipodie trochejské (*p.* první a třetí) nebo jambické (*p.* druhý a čtvrtý), v nichž jeden z iktů není podložen přízvukem (českým příkladem na takto uměle chápaný *p.* první by byl např. verš M. Zd. Poláka: „K jednostejna v osamělých okolinách zpříjemnění"), nebo pak celé verše a veršové útvary o tento typ dipodií se opírající.

mc

PERCIPIENT viz KOMUNIKANT

■ PERIFRÁZE

(z řec. perifrasis = opis) – stylistický prostředek básnického jazyka a řečnického projevu, který nahrazuje známý a běžný název předmětu obšírnějším opisem několika slov nebo i vět: Japonsko – země vycházejícího slunce, Homér – král básníků, král – Jeho královská Výsost. Smyslem užití *p.* je vyhnout se častému opakování jednoho obratu, popř. pozvednout a okrášlit prostý styl jazykovým ornamentem nebo navodit rozvláčnost stylu vysokého (→ manýrismus). Jiné případy *p.* jsou motivovány snahou vyhnout se vulgárnímu obratu (→ eufemismus) nebo nechtěné pochvale (→ litotes).

Druhem *p.* je *adynaton*, rozvádějící slovo „nikdy" (např. „na svatého Dyndy", „až naprší a bude sucho"), a *akumulace*, která uplatňuje výčet jednotlivostí místo shrnutí (např. Wolkrovo: „uprostřed strojů, pák, kotlů a železných tyčí").

pb

■ PERIODIZACE LITERATURY

(z řec. periodos = obíhání, kroužení, opakovaný oběh) – přehledné členění literárního vývoje na časově vymezené historické úseky (periody), a to buď rozsáhlejší (tzv. → epochy literární), nebo kratší (tzv. literární → období nebo etapy), jehož účelem je utřídění literárněhistorického materiálu a zvýraznění vývojových proměn a tendencí celého literárního procesu. O kritériích, podle nichž jsou v literární historii jednotlivé úseky vymezovány, rozhodují tzv. periodizační zásady, které však mohou být velmi různé a v praxi sahají od používání mezníků čistě chronologických (jako např. tradiční italská periodizace podle jednotlivých století) přes aplikaci periodizačních hledisek obecně historických (jako je např. členění podle klíče dynastického, event. podle historických etap vývoje sociálního nebo kulturního) až ke kritériím estetickým (např. stylovým) nebo autonomně literárním (podle data vzniku význačných děl, popř. podle určitých tvarových proměn v literární tvorbě).

Problematika členění literárních dějin se objevila ve chvíli, kdy začala vznikat potřeba přehledného utřídění shromážděného materiálu biografického a bibliografického; o první *p.* literárního vývoje, *p.* analogickou vývoji biologickému, se pokusil J. C. Scaliger v Poetice (1561); počínaje 18. stoletím pak nejrůznějších pokusů o *p. l.* stále přibývalo, avšak jako zásadní metodologický a teoretický problém se otázky *p. l.* dostaly do popředí až ve 20. a 30. letech našeho století, a to nejprve v pracích literárních vědců německé duchovědné školy (F. Strich, J. Petersen, H. Cysarz), a zejména pak na II. mezinárodním kongresu literární historie (1935), který však mohl konstatovat pouze nevyrovnanost základních hledisek a nejednotnost terminologickou.

V současné době se teoretickou a metodologickou problematikou *p. l.* zabývá zvláště marxistická literární věda, usilující o překonání dosavadní jednostrannosti jak historicky chronologického členění na základě mechanického aplikování periodizačních systémů jiných disciplín, tak i imanentně vývojového rozlišování vývojových etap podle autonomních hledisek literárních a estetických; dialektický přístup také vede k pochopení jen relativní platnosti a pomocné funkce přesných časových mezníků při periodizaci (→ epocha literární, → období literární).

Lit.: *G. v. Below,* Über historische Periodisierung, München-Berlin 1925. *H. Cysarz,* Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft, Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin 1930. Les Periodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance, in: Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences IX, 1937. *H. P. H. Teesing,* Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Groningen 1949.

tb

■ PERIPETIE

(z řec. peripeteia = náhlý obrat) – předposlední fáze dramatické stavby antické tragédie nebo dramatu základního typu, která následuje po → krizi a předchází vlastnímu závěru, → katastrofě. Termín *p.* zavedl ve 4. stol. př. n. l. Aristotelés, v jehož pojetí představuje neočekávanou, rozhodující změnu ve vývoji děje; *p.* tedy s sebou přináší obrat, který byl sice motivován, protože tkví svou povahou v události, ale zároveň je překvapující, posouvá hrdinovo rozhodnutí a tím i vlastní děj směrem, který se od počátečního výrazně odlišuje (např. v Sofoklově tragédii Oidipús vladař je to zpráva posla a pastýře, odhalující Oidipovi, že Iokasté je jeho matkou).

V Aténách se přísně rozlišovaly tragédie s *p.* a bez ní. *P.* byla měřítkem autorových dramatických i uměleckých schopností; v této fázi děje bývá totiž hrdina postaven tváří v tvář životní situaci a má na základě poznání (→ anagnorize) rozhodnout o svém dalším životě. *P.* má také obnovit napětí, které ochablo po činu, vyvolaném krizí; podle Freytaga (Technik des Dramas, 1863) je v zájmu vystupňování uměleckého účinu třeba omezit v této fázi děje počet jednajících osob a další dramatický vývoj soustředit do velkých scén.

Na rozdíl od dnešního chápání tohoto pojmu *p.* nepředstavovala v antické tragédii nevyhnutelně nešťastný obrat. V obdobném, ale širším smyslu – jako zvrat v ději – je pojmu *p.* užíváno též při analýze stavby komedie a také fabulované prózy či epiky vůbec.

Lit.: *Aristotelés,* Poetika, Praha 1972. *G. Freytag,* Technika dramatu, Praha 1944. *O. Mann,* Poetik der Tragödie, Bern 1958. *R. Petsch,* Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945. *V. M. Volkenštejn,* Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

■ PERSONIFIKACE

(z lat. persōna = osoba, facere = dělat, konat), též *prosopopeia* (z řec. prósopon = tvář, osoba; poiéin = dělat) – 1. stylistická a rétorická figura, druh → metafory, spočívající v tom, že neživé věci, popř. abstraktní pojmy (v antické rétorice též mrtví lidé) mluví a jednají jako živé osoby, lidské bytosti;

2. též každý → tropus, připisující neživým předmětům, popř. zvířatům, rostlinám nebo abstraktům specificky lidské city, myšlení nebo řeč (tzv. antropomorfizace); např. „slunce se smálo, potůček zpíval a stromy si tichounce šeptaly".

pb

PERSPEKTIVA viz HLEDISKO

■ PERZIFLÁŽ

(z franc. siffler = pískat, sípat, tence mluvit) – druh → ironie, zamaskované jemné zesměšnění něčeho, spočívající zpravidla v posměšném napodobení nebo v ironizujícím posunu jeho významu; v literatuře proto mívá *p.* nejčastěji buď formu → parodie, anebo se projevuje ironizujícími narážkami (→ aluze).

Lit.: → parodie.

tb

■ PETRARKISMUS

směr v milostné poezii, který inspiroval italský renesanční básník 14. stol. Francesco Petrarca; platil mezi jeho obdivovateli až do přelomu 16. a 17. stol. za estetický kánon. *P.* charakterizuje pevný okruh motivů: chvála ženy, líčení jejích tělesných krás (tvář, zrak), mísení radosti se zármutkem, touha po smrti a důraz na utrpení (v protikladu k → dolce stil nuovo). Typickými stylistickými prostředky jsou bohaté antiteze, metafory, libozvuk a pointy. *P.* nalezl stoupence nejen v Itálii (Scaliger, Ariosto, Michelangelo, Tasso, Marino), ale i ve Španělsku (Góngora), Francii (Ronsard a Plejáda) a v Anglii (Shakespearovy sonety).

pt

■ PIKARESKNÍ ROMÁN

(ze špaň. pícaro = šibal, šejdíř), též *pikareska, pikarský román* – raná forma dobrodružného románu, jedna z významných odrůd tzv. literatury plebejské; je považován za svého druhu osobitou parodii → rytířského románu, směřující na rozdíl od Cervantesova Dona Quijota k odlišnému literárnímu typu. Ústřední postavou *p. r.* je šibal „pícaro", zosobňující ideál lidové podnikavosti a chytrosti, vykázaný společenskými podmínkami na okraj života; jeho dobrodružství, řazená lineárně jako sled chytře aranžovaných úskoků a podvodů, tvoří jádro úspěšného nebo méně úspěšného putování od jednoho pána k druhému; vypravěčem je zpravidla sám hrdina, jeho vyprávění, podané technikou „autobiografie" a zachycující osudy od narození až do pozdního stáří, nastavuje satirické zrcadlo „zdola" nejrůznějším společenským prostředím a celé době.

Kořeny *p. r.* se shledávají v literatuře starověké (např. v Apuleiově Zlatém oslu), a literatuře arabské, ve výpravném žánru zv. *makama*, hojně pěstovaném v 10.–12. stol. Vznik *p. r.* jako specifického žánru a také jeho rozkvět spadá do španělské literatury 16. a 17. stol., v níž je reprezentován zejména díly Lazarillo de Tormes (1554) od dosud přesně nezjištěného autora a Guzmán de Alfarache (1599) od Matea Alemána; obě tato díla byla poměrně brzy přeložena do jiných jazyků. K uměleckým vrcholům evropského *p. r.* náleží ve Francii Le Sageův Gil Blas (1715–1735), přesahující již šířkou záběru společenského života a dobových mravů rámec původního typu, v Německu pak Grimmelshausenův Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch (1669), podávající barvitý obraz epochy a dobrodružství prožitých v době třicetileté války. V anglické literatuře se k tradici tohoto typu řadí některé romány D. Defoea, zejména Moll Flandersová (1722), komponované podle pravidel a tradic *p. r.* se zdůrazněným společenskokritickým hlediskem, Tom Jones (1749) H. Fieldinga aj. Druhá linie *p. r.*, reprezentovaná většinou autory druhořadými, vyznačuje se potlačeným aspektem společenskokritickým a od 19. stol. splývá s dobrodružným románem.

P. r. jako jeden z nejranějších románových žánrů měl velký vliv na vývoj románu vůbec, zejména realistického; technikou kompozice a vyprávění, zvláště však způsobem interpretace skutečnosti „zdola" a pojetím plebejského hrdiny se *p. r.* stal trvalou součástí literární tradice až do současnosti, např. u T. Manna (Zpověď hochštaplera Felixe Krulla) nebo v české literatuře u J. Haška (Osudy dobrého vojáka Švejka).

Lit.: *M. Bataillon,* Le roman picaresque, Paris 1931. *O. Bělič,* Španělský pikareskní román, Praha 1963. *N. Berkovskij,* Evoluce a formy raného realismu na Západě, in: *N. B.,* Analýza syžetu, Praha 1979. *R. Bjornson,* The Picaresque Hero in European Fiction, Madison 1979. *W. Iser,* Picaro-Landstörtzer-Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland, Köln 1971. *D. Sonlieu,* Le roman picaresque, Paris 1980. *J. Striedter,* Der Schelmenroman in Russland, Berlin 1961.

tb

PINDARSKÁ ÓDA viz ÓDA

PÍSEMNICTVÍ viz LITERATURA

■ PÍSEŇ

básnický žánr ztělesňující původní spojení veškeré poezie s hudbou a vyjadřující – zpravidla prostřednictvím jednotné strofické stavby a zpěvného, rýmovaného verše – silný cit nebo náladu. Pro tuto charakteristickou autoreprezentační polohu, někdy zužovanou na žánr výhradně lyrický, nelze však *p.* mechanicky odtrhávat ani od útvarů jako → balada, → romance, → hrdinská píseň, → historická píseň, → kramářská píseň a → dělnická píseň, které přes svůj epický prvek také v minulosti spojovaly nebo dosud spojují slovo

s nápěvem. Volněji bývají v novodobé poezii označovány jako *p.* též kratší strofické básně bez nápěvu (srov. Hálkovy Večerní písně, Nerudovy Písně kosmické, Vrchlického Písně poutníka, Bezručovy Slezské písně), pokud se orientují náplní a zvukovou instrumentací na *p.* ve vlastním smyslu, zvláště lidovou.

P. se rozdělují jednak podle původu na *p.* lidové a umělé (přechodné útvary reprezentují *p.* pololidové a zlidovělé), jednak podle tematiky (přesněji zdroje nebo zaměření vyjadřovaného afektu) na duchovní, světské, vlastenecké, milostné, dělnické apod. Podle celkového naladění se dělí na vážné a žertovné; podle funkce, tj. místa a způsobu uplatnění, se vydělují *p.* církevní, společenské, profesionální, pijácké, taneční aj. Nejpřednějšími básníky *p.* jsou Anakreón, Walther von der Vogelweide, Goethe, Heine, Béranger, Burns, Petőfi, Puškin, Lermontov, u nás A. Michna z Otradovic, Čelakovský, Hálek, Sládek, Toman a Seifert. Viz též → kuplet, → song, → šanson.

Lit.: *L. Janáček,* O lidové písni a lidové hudbě, Praha 1955. *L. Kuba,* Cesty za slovanskou písní, Praha 1953. *Týž,* Slovanstvo ve svých zpěvech, Praha 1929. *Z. Nejedlý,* Dějiny předhusitského zpěvu, Praha 1945–1956. *K. Plicka,* Český zpěvník, Praha 1959. *F. Sušil,* Moravské národní písně s nápěvy do textu vřazenými, Brno 1860, 1951. *A. Sychra,* Hudba a slovo v lidové písni, Praha 1948. *B. Václavek,* O lidové písni a slovesnosti, Praha 1963.

pt

PÍSEŇ DĚLNICKÁ viz **DĚLNICKÁ PÍSEŇ**

PÍSEŇ HISTORICKÁ viz **HISTORICKÁ PÍSEŇ**

PÍSEŇ HRDINSKÁ viz **HRDINSKÁ PÍSEŇ**

PÍSEŇ KRAMÁŘSKÁ viz **KRAMÁŘSKÁ PÍSEŇ**

PÍSNĚ JUNÁCKÉ viz **JUNÁCKÉ PÍSNĚ**

PÍSMÁCKÁ LITERATURA

literatura v 18. a na počátku 19. stol. tvořící v českém kontextu přechodnou etapu mezi literaturou lidového → baroka a literárním a kulturním úsilím národního → obrození; spoluvytváří kontinuitu česky psané literatury v době, kdy byl její vývoj násilně přetržen, a prostředkuje tak mezi ústní lidovou tvořivostí a písemnictvím. Příznačné pro *p. l.* jsou především žánry prozaické, zvláště kroniky a paměti (často obsahovaly opisy důležitých listin, výsad, výpisky z četby, přejaté verše atd.); v próze, jejíž náměty souvisely úzce s tematikou lidových písní, pověstí a pohádek, a které obrážely i aktuální problematiku sociální a historickou (robota, selské bouře, josefínské reformy, napoleonské války atd.), se nejvýrazněji uchoval projev a myšlení autorů, tzv. písmáků. *P. l.* úzce souvisela s činností a tvorbou kantorů a kazatelů; stala se také typem literatury, v níž se organicky spojovaly tendence beletristické, výchovné a naukové.

K nejvýraznějším představitelům písmácké prózy patřil F. J. Vavák, jehož Knihy pamětní charakterizuje sklon k satiře, obliba epigramu, didaktické sentence, hojnost časových glos a současně i smysl pro atmosféru venkovské přírody. Vedle Vaváka psali paměti J. Dlask, J. Čermák, T. Juren, J. a D. Nečasovi, F. Dědina (Robota a první dnové svobody), na Moravě zvláště F. Skopalík, v Čechách později ještě J. A. Prokůpek, J. Volf (Z pamětí starého českého sedláka) aj. Naučnou a výchovnou prózu psali V. B. Jesťábský (Katechismus domácí čili rozmlouvání hospodáře s hostem, 1715), B. Racek (Dědeček a vnuk aneb Rozmluva o hospodářství, jak by se plných klasů docílit mohlo, 1848); patří sem i Vavákova protirevoluční brožura Tma ve dne jako v noci na rozumu lidském v národu francouzském učiněná, po světě rozhlášená (1796).

Písmácká poezie se vyvíjela v tradici písně lidové, kramářské i duchovní. Přetrvával ještě typ poezie samoucké, tzv. ovčácké a prakticky hospodářské (např. Veselé písně J. Volného, jež vydal r. 1822 V. Hanka); další fázi tvořila poezie vlastenecky didaktická a historicky poučná (např. T. Kuzník), která usilovala o realistický obraz doby. Náleží sem poezie F. J. Vaváka (Smlouvy aneb chvalitebné řeči svatební, 1802; Píseň historická o zkáze, těžkostech a trestech roboty, 1789), V. Kořary, J. Procházky a V. Váně z Jesenic; později tato poezie zřetelněji podléhala vlivu umělé literatury (J. Sršeň, J. Róza, F. Chládek aj.).

Při širším pojetí *p. l.* lze k ní řadit také → lidové hry, jejichž původ ovšem sahá až ke středověkému církevnímu i lidovému divadlu, na které v českém kontextu navazuje drama školské a jezuitské, v lidovém prostředí pak dramatické prvky masopustních zvyků, lidové frašky, improvizované výstupy atp. *P. l.* využívala také lidových her velikonočních, vánočních i tříkrálových, které se hrály až do 19. stol. Na Moravě se v 18. stol. rozšířily hanácké opery (také operety: Jora a Manda, Marena a Kedrota s texty J. M. Bulína a hudbou J. Pekárka); oblíbenou byla hra o selské vojně r. 1775. Na počátku 19. stol. vrcholí písmácké drama u F. Voceďálka (např. Nová komedie o Davidovi).

P. l. později ovlivnila i → insitní umění (A. Beer) a její tradice přetrvala zvláště v prózách s venkovskou a někdy též historickou tematikou až do 20. stol.

Lit.: *F. Kutnar,* Lidoví písmáci a kronikáři v národním obrození, in: Národní obrození seve-

rovýchodních a východních Čech, Hradec Králové 1971. *B. Slavík,* Písmáci selského lidu, Praha 1940.

kn

■ PLÁČE

též *plankty* – druh obřadních písní s prastarou tradicí, které se připínají k rodinnému cyklu folklórních obřadů. Podle své funkce jsou obdobou žalozpěvů a pohřebních písní antických (→ thrénů, → nénií, → elegií, → kommů aj.). *P.* se přednášely při pohřbech a řidčeji při svatbách táhlou, lkavou, poměrně jednotvárnou melodií ve vysokých tónech, při níž buď členové rodiny nebo najaté „plačky" (lat. praeficae) vyprávěli o nebožtíkových vlastnostech, práci, okolnostech jeho smrti, o žalu vlastním i dalších pozůstalých. *P.* byly nejintenzívnější třetího dne – tj. v den pohřbu – u rakve, cestou na hřbitov a při spouštění rakve do hrobu. Ve středověku byly církví považovány za rezidua pohanství a zakazovány.

Vedle folklórních, světských *p.* vznikly i *p.* církevní, a to jako součást mariánského kultu, vystupňovaného ve 12. a 13. stol. Panna Maria v nich sama nebo s apoštolem Janem na Velký pátek naříká nad svým synem. Tyto „pláče Panny Marie" máme ve staročeské literatuře zachovány tři – dva dramatické a jeden lyrický (obsažený v Rukopise hradeckém).

pt

■ PLAČTIVÁ KOMEDIE

též *larmoajantní činohra* (podle franc. označení comédie larmoyante) – dramatický útvar, příznačný pro → preromantismus 18. stol. *P. k.* se zrodila ve Francii, kde navazovala na klasickou komedii molièrovskou; zobrazovala prostředí měšťanstva a usilovala především o dojetí diváka; charakteristické pro *p. k.* je moralizování. Ve vývoji dramatu je *p. k.* projevem úsilí o překonání přísného rozdělení dramatické tvorby na komedii a tragédii; vznikala analogicky s podobně orientovanou prózou (např. s Prévostovými Příběhy rytíře des Grieux a Manon Lescaut, 1731). Prvky *p. k.* lze najít už u Destouche (1680–1754) ve hrách z rodinného prostředí se silnou složkou moralizační; za zakladatele *p. k.* bývá označován Nivelle de la Chaussée (1692–1754), autor Módního předsudku (1735), Školy přátel (1737), Školy matek (1744), Guvernantky (1747), Školy mládí (1749) aj. *P. k.* zesměšňoval Voltaire, ale sám se v Marnotratném dítěti (1738), v Nanině čili Překonaném předsudku (1749) a ve Skotce (1760) neubránil jejímu vlivu. *P. k.* ovlivnila jak francouzskou teorii i dramatickou praxi tzv. → vážné komedie (comédie sérieuse) Diderotovy (1713 až 1784), tak i obdobné německé občanské tragédie Lessingovy (1729–1781), jakož i italské commedie flebile Chiariho (1712–1785), jež vesměs rozvíjely její podněty. Vliv larmoajantní dramatiky přežíval v repertoáru bulvárních a předměstských scén v západní i střední Evropě zhruba až do pol. 19. stol.

mb

■ PLAGIÁT

(z lat. plagiāre = krást, loupit, unášet lidi) – umělecké, literární, vědecké aj. dílo, při jehož tvorbě bylo použito zcela nebo zčásti dílo jiného autora. Cílem autora *p.* je zmocnit se cizí práce, zatajit výchozí pramen a vydávat dílo za vlastní. Majetkoprávní otázky, spojené s ochranou výsledků literární a umělecké činnosti, řeší autorské právo.

vš

PLANKTY viz PLÁČE

■ PLATÓNSKÝ DIALOG

žánr filozofické a esejistické literatury; je založen na psychologické účinnosti bezprostřední konfrontace protikladných mínění a názorů (jde tedy o dialog kontroverzního typu), jež má vést k poznání pravdy. Vývoj *p. d.* začíná u Sókrata, ohlasem jeho proslulých dialogů (nefixovaných zápisem a známých jen z druhé ruky, zejména z Xenofóntových Vzpomínek na Sókrata) byly četné literární dialogy jeho žáků a následovníků, z nichž nejvýznačnější byl Platón (427–347 př. n. l.); podle něho byl také tento žánr pojmenován. *P. d.* se vyznačuje živostí, dramatičností, názorností a dobrou charakteristikou mluvčích a bývá považován za vrcholné dílo řecké umělecké prózy.

P. d. psal z Platónových současníků mj. Xenofón, na začátku nového letopočtu oživil umění *p. d.* Plútarchos. Lúkiánós ze Samosaty (2. stol. n. l.) parodoval *p. d.* a vytvořil nový žánr komického a satirického dialogu lúkiánského. I poté však *p. d.* byl produktivní a byl adaptován i pro potřeby křesťanství, pěstoval ho např. autor Filozofie utěšitelky Boëthius (480–524); nového rozvoje došel za renesance (G. Bruno, Dialogy; G. Galilei, Dialog o dvou systémech světa) a v osvícenství (Rozhovor mezi d'Alembertem a Diderotem, Diderotovy Rozhovory o Nemanželském synovi). Ještě v 19. stol. se *p. d.* běžně objevuje ve všech evropských literaturách (např. v anglickém romantismu „smyšlené dialogy"). K dialogické formě *p. d.* se někdy vrací i moderní próza (např. Dutourovy Hrůzy lásky, 1963). V české literatuře se projevil vliv *p. d.* už ve středověkých básnických sporech (→ hádání), od renesančního překladu Lúkiánových dialogů (1507) se rozvíjel žánr komického a satirického dialogu lúkiánského

v rozmanitých Rozmlouváních (např. Paprockého z Hlohol Rozmlouvání aneb hádání chudého s bohatým, 1606). V nové české literatuře se *p. d.* objevuje zřídka (Martenův dialog Nad městem, 1917; tradice lúkiánského dialogu ožívá v předscénách Osvobozeného divadla) a výhod dialogické formy (podobně jako ve všech ostatních zemích) se chápe → interview, → diskuse a různé besedy u → kulatého stolu.

mb

■ PLEJÁDA

(z franc. pléiade, od řec. Pleias, Pleiades = souhvězdí sedmi hvězd, česky zvané Kuřátka) – 1. pojmenování sedmi starověkých alexandrijských tragiků žijících ve 3. stol. př. n. l.; jejich jména nejsou uváděna stejně, vždy se uvádí Lykofrón, Alexandros Aitolos a Filikos z Kerkýry;

2. skupina sedmi francouzských básníků období pozdní renesance (Pierre de Ronsard, 1524–1585, J. Du Bellay, A. de Baïf, R. Belleau, E. Jodelle, P. de Tyard, G. des Autels), kteří usilovali o napodobení harmonicky plných a dokonalých forem antického umění po vzoru Pindarových nebo Horatiových ód důstojně opěvujících vlast, národ apod. Poezie v pojetí *P.* neznamená prázdné veršování bez vyššího cíle; její členové včřili, že básník je volen bohy a že jeho dílo má důležité poslání: stojí ve službách Krásy a jeho cílem bude oslava francouzského národního charakteru. Vnitřní nepokoje Francie druhé pol. 16. stol. nepřály však příliš rozkvětu velké poezie (ztroskotal např. Ronsardův pokus o národní epopej s názvem Franciade, 1572), a tak básníci *P.* vynikli spíše v drobnějších poetických žánrech (sonety, madrigaly, eklogy apod.), které jejich teorie podceňovala. Výrazným způsobem se také zasloužili o zdokonalení francouzského jazyka: traktát J. Du Bellaye Obrana a oslava francouzského jazyka (Défense et illustration de la langue française, 1549) je současně pokládán za programový manifest *P.*, neboť definuje mimo jiné i novou koncepci umělecké tvorby.

Lit.: *H. Camard,* Histoire de la Pléïade, 1–5, Paris 1961–1963. *H. Weber,* La création poétique au 16e siècle en France, Paris 1956. *M. Raymond,* L'influence de Ronsard sur la poésie française, 1–2, Paris 1966. *Z. V. Gukovskaja,* Iz istoriji lingvističeskich vozzrenij epochi Vozroždenija, Teorija jazyka u Plejady, Leningrad 1940.

ko

■ PLEONASMUS

(z řec. pleonasmos = přebytek) – rétorická a stylistická figura, vznikající užitím více slov stejného nebo blízkého významu k označení jediné skutečnosti (např. v Máchově verši: „po *modrém blankytu* bělavé páry hynou"). Z logického hlediska jde zpravidla o nadbytečné hromadění synonym (popř. o tautologii), které bývá v umělecké literatuře používáno buď za účelem zpomalení toku výpovědi, anebo k zvýraznění určité skutečnosti; někdy bývá užití *p.* motivováno jen hravostí, což je oblíbený způsob zvláště v poezii lidové. S *p.* se často setkáváme i v hovorové řeči (např. „vidět na vlastní oči"), a to zejména při expresi (např. v nadávkách).

hř

■ PNIGOS

(z řec. pnígos = udušení) – pojem antické teorie dramatu, název pro třetí část → parabáze, tvořenou dlouhým shrnujícím výrokem, který měl být pronášen uceleně, bez nádechové pauzy. *P.* měl významově podtrhnout a završit odbočení z děje, které parabáze představuje; v obdobném smyslu bývá využit v → agónu nebo jako zakončení → epirrhématu a antepirrhématu.

kn

■ PODOBENSTVÍ

též *parabola* (z řec. parabolé = přirovnání, shoda) – nepříliš rozsáhlý epický žánr → didaktické literatury, podávající nějaké naučení (závažnou životní moudrost) vyprávěním analogického příběhu z jiné a zpravidla pro názornost konkrétnější oblasti. Je blízké epicky rozvedenému → přirovnání, od něhož se však liší tím, že podává jen jednu stranu analogie (tedy bez přirovnávajícího „jako"); podobá se svou alegoričností a didaktickým zaměřením též → bajce, od které se však odlišuje zejména tím, že není příkladem předpokládané myšlenky i v podrobnostech a že nebývá zakončeno formulovanou „morálkou" (sententia moralis), ale je v sobě uzavřeným vyprávěním, jehož didaktické poučení vyplývá analogicky až z jeho celkového smyslu. *P.* se vyskytuje nejhojněji v náboženské literatuře (zvláště buddhistické, židovské a křesťanské); v evropském kulturním kontextu jsou nejznámějšími biblická *p.* z Nového zákona (např. o zakopaných hřivnách, o marnotratném synovi aj.) a antické *p.* Menenia Agrippy (údajně z r. 495 př. n. l.) o sporu mezi žaludkem a údy lidského těla; tímto *p.* prý přemluvil vzbouřené plebeje, aby se navrátili do Říma a dále pracovali pro patricije. V literatuře novodobé užívali *p.* s oblibou zejména osvícenci a preromantikové 18. stol. (např. v Německu Lessing, Goethe a Herder, v Polsku Krasicki aj.), v moderní české literatuře Karel Čapek (Bajky a podpovídky). Poetika *p.* je vlastní celé řadě děl literatury 20. stol., např. dílům F. Kafky, A. Camuse, Hemingwayově Starci a moři aj.

Lit.: *A. Jolles,* Einfache Formen, Halle 1965.

L. Macneice, Varieties of Parabele, Cambridge 1965. *K. P. Philippi,* Parabolisches Erzählen, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte und Geistesgeschichte, 1969.

tb

PODOBIZNA viz **PORTRÉT**

■ PODTEXT

též *subtext* nebo *druhý významový plán* (popř. rovina) textu – doprovodný, přímo nevyslovený, skrytý význam → promluvy (event. části), který vyplývá z jejího zasazení do určitého verbálního či situačního kontextu nebo se zakládá na alegoričnosti, ustálené symbolice (např. náboženské, sexuální) apod. *P.* citově podbarvuje, posouvá a v různé míře modifikuje explicitně vyjádřený, bezprostřední význam textu. Porozumění *p.*, tj. odkrytí jeho významové náplně, předpokládá čtenářův tvůrčí přístup, dotvářející estetický účinek díla.

Záměrné využívání mnohostranných významových možností *p.* patří k emocionálně působivým uměleckým prostředkům moderní poezie (např. symbolisté), prózy i dramatu (A. P. Čechov, M. Maeterlinck, I. Babel, L. Leonov, E. Hemingway, A. Miller aj.).

Lit.: *K. Hausenblas,* Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972. *R. Ingarden,* O poznávání literárního díla, Praha 1967. *V. Skalička,* Text, kontext, subtext, Slavica Pragensia III, Praha 1961.

jh

■ PODTITUL

doplněk titulu (názvu) literárního díla, vedlejší titul. Titulem je podmíněna nejenom sama existence *p.*, ale také jeho obsah a povaha; *p.* podává informaci o tom, na co v titulu nezbylo místo, velmi často žánrovou charakteristiku díla; jestliže však je toto žánrové určení už součástí titulu, *p.* většinou vůbec odpadá. *P.* ovšem může zároveň naznačit i různé, např. ironické stanovisko autorovo a stylistickou rovinu díla (např. Johnovy Večery na slamníku, 1920, mají v podtitulu Sólové výstupy, zpovědi, banality a sentimentality), může upozorňovat na zvláštní ráz díla (Johnův román v dopisech Boský osud má *p.* Film lásky z r. 1872), může dílu už v záhlaví dodávat pečeť starobylosti (např. *p.* Vančurových Obrazů z dějin národa českého) ap. Navzdory svému názvu se někdy umisťuje i nad titulem (v novinách a časopisech u jednotlivých článků, zvláště zpráv: pro určení, co je titul a co *p.*, je rozhodující nikoli umístění, ale velikost písma). *P.* se vyvinul z jedné části někdejších dvojdílných i vícedílných titulů, běžných ve starší literatuře. U názvů časopisů a novin informuje *p.* zpravidla o vydavateli, periodicitě, oboru, povaze a orientaci listu.

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

mb

■ POÉMA

(z řec. poiéma a franc. poème = báseň) – původně synonymum pro báseň vůbec, později významově zúženo na rozsáhlejší básnickou skladbu, zpravidla povahy epické (→ epos, epopej) nebo lyrickoepické (→ básnická povídka); v tomto druhém významu je označení poéma běžně užíváno zejména v literatuře ruské (viz poémy Puškinovy, Lermontovovy, Někrasovovy aj.).

tb

■ POETIKA

(z řec. techné poiétiké = umění básnické) – 1. součást teorie literatury zabývající se otázkami stavby a tvaru literárních děl, ať již jednotlivě nebo v určitých historických nebo typologických seskupeních. Její vymezování vykazuje značné rozdíly jak v průběhu vývoje myšlení o literatuře, tak i v závislosti na rozdílech v metodologii různých literárněvědných škol, které termínu *p.* používají. Na jedné straně dochází k pokusům vyvést *p.* za hranice literárního bádání a chápat ji jako nauku o básnické funkci jazyka obecně (pak by do oblasti *p.* patřily např. i otázky estetické organizace jazyka v reklamě nebo problematika mimouměleckých titulů, mj. názvů časopisů apod.). Na straně druhé bývá *p.* přímo ztotožňována s teorií literatury. Toto pojetí má své historické zdůvodnění, po celé epochy se teoretické uvažování o literatuře soustřeďovalo nebo přímo omezovalo na otázky vnitřního ustrojení literárních děl, v současnosti však tento přístup vykazuje za hranice literární teorie celou řadu problémů, které netvořily její tradiční náplň a byly formulovány nověji nebo dotýkány jen okrajově (vztah literárního díla ke skutečnosti, vztah literatury a ideologie, otázky společenských funkcí literárního díla, psychologie a sociologie literární komunikace aj.).

Prvním systematickým výkladem *p.* se stala v evropské tradici Aristotelova (4. stol. př. n. l.) Poetika, která shrnula estetické zkušenosti antického světa; zvláštní pozornost věnovala otázkám podstaty básnictví (→ mimesis), jeho základnímu druhovému rozčlenění a podrobněji pojednala o eposu a tragédii. Později se *p.* stále více pojímá jednostranně prakticky jako bezprostředně instruktivní nauka poskytující návod k básnické tvorbě – tj. jako *p. normativní.* Toto hledisko převládlo již v Horatiově básnickém listu Ad

Pisones (Ars poëtica, 1. stol. př. n. l.) a charakterizuje ve skutečnosti celé dlouhé období vývoje *p.* přes středověk (Geoffroi de Vinsauf, Poetria nova, kolem r. 1200) a renesanci (J. C. Scaliger) až do moderní doby. Úzké sepětí s potřebami básnické praxe současně otvíralo poetice postupně přístup k oblastem, které dosud ležely mimo centrum jejího zájmu – tak klasicismus vedl k hlubšímu promyšlení otázek žánrů (N. Boileau, Art poétique, 1674). Celou řadu problémů majících styčné plochy s *p.* řeší v 18. a 19. stol. v obecné poloze filozofie a estetika (G. E. Lessing, G. W. F. Hegel aj.), v denním kontaktu s literární tvorbou a tedy také v méně teoretické poloze literární kritika. Samu do značné míry stagnující *p.* ovlivnil významně vývoj literárněvědného myšlení v Rusku. A. N. Veselovskij (1838–1906) formuloval proti *p.* normativně chápané *p. historickou* jako *p.* induktivní, zakládající se na poznání a vzájemném typologickém porovnávání historických fakt. Svým empirismem předjal Veselovskij pojetí *p.* formulované ruským formalismem (B. Tomaševskij, R. O. Jakobson, V. M. Žirmunskij, J. Tynjanov aj.), které vycházelo z teze o specifickém charakteru básnického jazyka a učinilo první kroky k moderní jazykové, syžetové a tematické analýze. Tuto tradici rozvinul ve třicátých letech český → strukturalismus jako metodologie → Pražského lingvistického kroužku (J. Mukařovský aj.). V evropském kontextu literárněvědného bádání v tomto století a zvláště v posledních letech opět postupně vzrůstá zájem o otázky *p.* u celé řady literárněvědných škol nejen na Západě (new criticism – J. C. Ransom, A. I. Richards aj.; francouzský strukturalismus – T. Todorov, J. Kristeva aj.), ale i v socialistických zemích (zejména v SSSR a v Polsku). V souvislosti s rozvojem lingvistiky objevují se nově otázky generování textu (→ generativní *p.*) a modelování jeho tematické stavby.

Jako součást literární vědy je *p.* v úzkém vztahu k ostatním literárněvědným disciplínám, především k → teorii literatury, jejíž významnou oblast tvoří, ale i k literární historii. Zvlášť těsné vztahy s literární historií navazuje *p.*, pokud zkoumá vývojové proměny svého předmětu, pak se hovoří v tradicích Veselovského o *historické p.* v obecném smyslu slova, nověji – v protikladu k *p. synchronní*, zabývající se určitou literární strukturou bez zřetele k jejímu vývojovému aspektu – o *p. diachronní*. Kromě literární vědy se stýká *p.* důvěrně s lingvistikou vůbec a se → stylistikou zvlášť. Stylistika uměleckého jazyka se také stala přímo jednou ze složek *p.*; jejím předmětem je jazyk uměleckého díla ve všech svých vrstvách (zvuková organizace jazykových prostředků, slovník, syntax, kompozice literárních děl apod.). Zvláštní oblastí poetiky s vyhraněným předmětem bádání a do značné míry i vyhraněnou vlastní metodologií je → versologie (metrika, strofika, prozódie, nauka o rýmu aj.), která přejala a přehodnotila značnou část tradiční náplně starší *p.* Jinou tradiční oblast zájmu *p.* představují básnické → figury a → tropy, jejichž typologie byla propracována v souvislosti s → rétorikou, a teorie žánrů, (→ genologie);

2. jako sám předmět literární vědy označení pro celostní systém prostředků příznakově organizovaných v literárním díle nebo v nějakém historickém či typologickém seskupení literárních děl (*p.* konkrétního díla, *p.* autora, *p.* směru, *p.* žánru apod.); vedle této *p.*, zpřítomňované konkrétními literárními díly, tzv. *p. imanentní*, stává se předmětem literárního bádání i tzv. *p. zformulovaná* jako soubor teoreticky shrnutých názorů na literaturu a podstatu literární tvorby. V tomto smyslu se i *p.* jako součást literární vědy může později stát předmětem literárněvědné analýzy a sloužit k poznání dobového literárněvědného procesu.

Lit.: *Aristotelés*, Poetika, Praha 1964. *M. Głowiński–A. Okopień-Sławińska–J. Sławiński*, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. *J. Hrabák*, Poetika, Praha 1973. Issledovanija po poetike i stilistike, Leningrad 1972. *J. M. Lotman*, Analiz poetičeskogo teksta, Leningrad 1972. *Týž*, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky 1, Praha 1948. Poetyka i stylistika słowiańska, Warszawa 1973. Poetics-Poetyka–Poetika, Warszawa 1961. *J. Tynjanov*, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965. *V. V. Vinogradov*, Stilistika–Teorija poetičeskoj reči–Poetika, Moskva 1963. *M. Wehrli*, Základy modernej teórie literatúry, Bratislava 1965. *V. Žirmunskij*, Problémy poetiky, Bratislava 1969.

mc

■ POETISMUS

(od → poezie) – básnický směr v české literatuře dvacátých let 20. století. Jako jediný z moderních básnických směrů se zrodil v Čechách a rozvíjel se výhradně v české kultuře, koncipován přitom v opozici k domácí literatuře a životnímu slohu. Vznikl v prostředí avantgardního hnutí pražského Devětsilu; jeho zakladateli a teoretickými mluvčími byli V. Nezval a K. Teige, nejvýznamnějšími básníky kromě Nezvala K. Biebl a J. Seifert. *P.* se nechtěl stát záležitostí pouze literární, chtěl být „uměním života, uměním žít a užívat" (Teige), moderním epikureismem, usiloval stát se „metodou, jak nazírat na svět, aby byl básní"; „nechtěl vymýšleti nové světy, ale uspořádat tento svět tak, aby byl živou básní" (Nezval). Jeho výrazovým prostředkem mělo být nejen slovo, ale také obraz, zvuk, film, divadlo a „skutečnosti tohoto světa, aranžované a řízené

vynalézavostí a senzibilitou" (Nezval); trvalejších tvůrčích výsledků se však dopracoval jen v poezii a na divadle, pokusem o jeho výtvarnou obdobu byl artificielismus J. Štyrského a Toyen. *P.* svým lyrismem ovlivnil nejenom vývoj poezie (v době poetismu z české poezie téměř mizí poezie epická, je vytlačena lyrickoepickými útvary, hlavně → pásmem), ale také dramatické tvorby (hry V. Nezvala a V. Vančury), divadla (režie J. Honzla, J. Frejky) a prózy (hlavně V. Vančury).

P. se distancoval od romantického pojetí umělce jako defektního individua a umění jako inspirace (podle Šaldových slov „úžasně zmetodičtil" básnickou tvorbu). Povzbuzen příkladem výtvarného kubismu zdůrazňoval nutnost svébytnosti básnického díla. Navazuje na úsilí Mahenovo snažil se *p.* osvobodit tvorbu z područí rozumářství: proti pojmu, myšlence a tezi stavěl emoci a obraz, proti logice fantazii, proti dedukci indukci a proti rozvíjení syžetu podle pravidel logiky bleskovou → asociaci. Rozvinul umění rýmu a asonance, vyžadoval oslnivost výsledků a přímo akrobatickou dokonalost v osvojení a užívání básnických prostředků; jazykové deformace a licence starší poezie i následující postpoetistické vlny (Halas) považoval *p.* za příznaky nezvládnutí básnického řemesla. V poetice výrazně uplatňoval prvek hry.

Básnická praxe *p.* předcházela zčásti teoretické formulaci principů. Základní básnická kniha poetismu, Nezvalova Pantomima, vznikla (a některé její texty byly časopisecky publikovány) dříve, než vyšly první manifesty *p.* v měsíčníku Host (červenec 1924), jimiž byl jednak Nezvalův Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém, jednak Teigova stať Poetismus. S rozporem mezi teorií a praxí *p.* souvisejí také spory o koncové datum: ti, kdož vycházejí z Teigova vymezení *p.* z r. 1924, nepočítají do *p.* už vrcholná díla Nezvalovy a Bieblovy poezie dvacátých let, tj. Nezvalova Akrobata a Edisona, Bieblova Nového Ikara, protože v nich shledávají hlubší pojetí života i tvorby; ve skutečnosti se však *p.* vyvíjel a právě v Akrobatovi, Edisonovi a Novém Ikarovi překonal své rané naivní stadium, které skončilo v letech 1925–1926, kdy také dobová kritika vyhlašovala konec *p.* Ve třicátých letech Nezval už své avantgardní úsilí neoznačoval za poetistické a přiklonil se k → surrealismu.

P. významně ovlivnil vývoj meziválečné poezie (zapůsobil i na tvorbu svých odpůrců, jeho stopy najdeme např. v Horově sbírce Itálie) a rovněž v následujících desetiletích zůstává příkladem vynalézavé a dokonalé básnické práce. Na některé jeho stránky navázala písňová produkce z konce padesátých a začátku šedesátých let. Také v Bieblově bojovném Manifestu Vítězslavu Nezvalovi z konce čtyřicátých let (knižně Bez obav, 1951) se uplatnilo a nově zhodnotilo poetistické dědictví – ve zdůraznění fantazie, funkce poezie (dávat radost a krásu) i nutnosti její „řemeslné" dokonalosti.

Lit.: *J. Baluch,* Poetyzm, Kraków 1969. *P. Drews,* Devětsil und Poetismus, München 1975. *V. Nezval,* Dílo XXIV, Praha 1967. *Týž,* Moderní básnické směry, Praha 1937. Poetismus, Praha 1967. *F. X. Šalda,* O nejmladší poezii české, Praha 1928. Avantgarda známá a neznámá 1, Praha 1971, 2, Praha 1972. *K. Teige,* Svět stavby a básně, Praha 1966. *M. Blahynka,* V. Nezval, Praha 1981. *J. Dvořák,* K romantickým kořenům poetismu, in: Acta UP Olomucensis, Philologica 35, 1973. *M. Kubínová,* Proměny české poezie dvacátých let, Praha 1984. Magická zrcadla, Praha 1982. *S. A. Šerlaimova,* Češskaja poezija XX veka, Moskva 1973.

mb

■ POETISMY

(od → poezie), též *básnická slova* – stylisticky příznakové výrazy, náležející k specifickým lexikálním prostředkům uměleckého stylu (např. vesna, peruť, plam, zkad, kýs, luna, duma aj.). Repertoár *p.* je zpravidla těsně spjat s určitým básnickým směrem, školou nebo osobností, básnická praxe se obvykle vyhýbá *p.* svých předchůdců. Zvlášť hojně jsou *p.* zastoupeny v české literatuře v básnické tvorbě lumírovců, kde původně působily svou neotřelostí, patetickým charakterem, eufonickými kvalitami, podílejíce se zároveň na rytmické výstavbě verše. Většina lumírovských *p.* záhy ztratila svou estetickou hodnotu a uplatňuje se spíše jako prostředek parodie nebo komiky. V moderní poezii přejímají úlohu *p.* → neologismy, → archaismy, cizí slova, ba i argotismy (→ argot).

jh

■ POEZIE

(z řec. poiésis = tvorba), též *básnictví* – 1. *synkretické pojetí:* nejstarší a nejstabilnější pojetí pojmu *p.* se ustálilo v antice, kde výraz *p.* označoval (vedle uměleckého tvoření vůbec) celou oblast umělecké literatury, pokrývající všecky tři umělecké druhy: epiku, lyriku i drama. Podstatným znakem *p.* byl mimetický vztah ke skutečnosti a rytmicky organizovaná řeč spojená s hudební formou přednesu. Toto synkretické, homogenní a především neproblematické pojetí *p.* bylo umožněno tím, že jednak nebyl dosud pociťován ostrý předěl mezi literaturou uměleckou a věcnou, jednak neexistoval ještě v rámci umělecké literatury vůči *p.* protiklad v krásné próze v moderním smyslu – antická próza byla řečnická, dějepisná nebo filozofická;

2. *diferencovaná pojetí:* pozdější koncepce *p.*

se problematizují a zároveň specializují, a to zejména v důsledku rostoucího významu umělecké → prózy, která se stává v rámci umělecké literatury protikladem *p.*, takže vzniká potřeba definovat *p.* v opozici k ní jako její protipól. Jednotlivé koncepce *p.* pak vycházejí podle povahy podmiňujících poetických a estetických soustav zvláště z kritérií a) formálních, b) hodnotících a c) sémantických.

a) Nejběžnější definování *p.* jakožto literatury psané, na rozdíl od prózy, veršem („řečí vázanou") se opírá o reálnou skutečnost, že rytmická organizace jazykového materiálu není jen vlastností vnějškovou, ale vystihuje i širší souvislosti – historické a funkční. Rytmická organizace a s ní spjatý hudební doprovod jsou totiž průvodním charakteristickým znakem nejstarších projevů slovesné tvorby, byly vlastní starověkému eposu a lyrické písni, stejně jako dramatu. Verš tedy postihuje poezii jako slovesnou tvorbu, která je zdrojem umělecké literatury vůbec a vyvinula se z těsného sepětí s kultickými a náboženskými obřady, zpěvem, hudbou, tancem a pracovními úkony. Pojetí *p.* jakožto literatury psané veršem na rozdíl od prózy však zproblematizoval jako jednostranné již Aristotelés v Poetice (4. stol. př. n. l.) poukazem na skutečnost, že filozof a přírodovědec Empedoklés se vyjadřuje veršem stejně jako Homér, a přece je nesprávné označovat jej za básníka. Rovněž pro klasicismus byl verš v *p.* hodnocen spíše jako ornament, nikoli nezbytný zdroj poetična; „veršovec a básník jsou dvě různé věci" (Jonson). Od 18. stol. už verš nepředstavuje takové kritérium, které by mohlo identifikovat poezii. Pro romantiky se stávají pohádky a romány poetickými žánry. Hledá se „obsah, který je podstatný pro veškerou *p.* a který netkví vždy ve verších" (P. Hartog, 1926). Pokusem o řešení dilematu je názor, že ne sice všechny verše jsou *p.*, ale že *p.*, aby byla naplněna, musí být ve verších psána (např. Durdík v Poetice). O relativní nezávislosti *p.* a veršové formy však průkazně svědčí existence → básní v próze, které představují plnohodnotný poetický žánr. Je tedy zřejmé, že ne všechny verše jsou *p.*, verš hranice *p.* překračuje, avšak užití básnických prostředků k druhotným účelům (např. veršovaná povídka, veršované dílo filozofické, mnemotechnické pomůcky, reklamní slogany, středověké veršované zákoníky anebo sanskrtská veršovaná vědecká pojednání, v indické tradici přísně odlišovaná od pravé *p.*) nemůže nikdy zcela zastřít jejich původní poetickou podstatu.

b) Hodnotící pojetí *p.* je nejabstraktnějším způsobem, jak *p.* oproti próze pozitivně vymezit, ale přitom již bez formálního omezení na řeč vázanou. *P.* se pak rozumí slovesná tvorba nejvyšších tvůrčích kvalit, v závislosti na estetických východiscích se ovšem s nejvyššími tvůrčími kvalitami spojují různé vlastnosti básnických děl (genialita, výraz ducha doby, výraz tvůrčí osobnosti aj.). Hodnotící pojetí *p.* je charakteristické zvláště pro německou idealistickou tradici. Např. Hegel v Estetice (posmrtně vydané 1836–1838) považuje *p.* ve srovnání s prózou za historicky autentičtější, vnitřně skloubenou totalitu, v níž, na rozdíl od prózy, převládají duchovní zájmy. Próza naopak preferuje vnějškové a konečné poměry vyplývající z praktických zájmů o lhostejné věci, které „hlubší potřebu nechávají naprosto neuspokojenou". Podobně hodnotí poměr *p.* a prózy i český formalistický estetik Durdík, pro něhož *p.* „značí všechno ušlechtilé, vznešené, vzácné, sváteční, výborné, dobré, krásné, rozumné, ... účelné, myšlenkou ovládané, vytvářené, kosmos proti chaosu", kdežto prózou rozumí jen výtvory „všední, obyčejné, ploské, co je bez myšlenky, bez tvaru" (Poetika, 1881). Je zřejmé, že estetické koncepce nadřazující *p.* próze jsou klasicistně-romantickými ozvěnami antického pojetí *p.* jakožto jediného reprezentanta umělecké literatury a neberou dostatečně v úvahu literární realitu 19. stol. Jsou rovněž v některých případech výrazem emancipace lyriky, probíhající od romantismu (takže někdy slovo *p.* označuje výhradně lyriku), jindy projevem iracionalistických proudů: W. Mahrholz odděluje velkou, „nadčasovou" *p.* od „literatury", it. estetik B. Croce (1866–1952) omezuje *p.* na velmi úzký okruh a ostře ji odděluje od civilizační „literatury". Literatura jako fenomén civilizace a společnosti nemá podle Croceho vlastní substanci, zatímco *p.* je ztělesněním identity obsahu a formy, výrazem plné humanity, nazírá zvláštní v univerzálním a obráceně a vyzařuje nedělitelné krásno. Toto ahistorické nadřazení *p.* próze odeznívá i v Šaldově pojetí básníka jako nejvyššího a osudově předurčeného tvůrčího typu, na rozdíl od umělce a spisovatele.

c) Sémantické (jazykově funkční) výměry *p.* jsou charakteristické pro poetiku 20. stol. a reagují na bezbřehost spekulativních estetik. Tak představitelé ruské → formální školy spojovali pod vlivem básnické praxe futuristů podstatu *p.* s užíváním samoúčelného poetického jazyka, v němž ustupují praktické účely do pozadí a kde jazykové prostředky (zvuky, morfologické částice) nejsou jen prostředkem sdělení, ale mají samostatnou estetickou kvalitu. Pro stoupence cambridžské školy a angloamerické „nové kritiky" (I. A. Richards, A. Tate) podstata *p.* splývá s metaforickým (emotivním) myšlením a poetická řeč těží z napětí mezi významy denotativními a konotativními. V těchto teoretických směrech má počátek extrémní ztotožnění *p.* s *p.* experimentální jakožto čirou jazykovou aktivitou, která produkuje aktualizované, tzn. esteticky relevantní vztahy mezi jazykovými elementy, aniž je přitom důležitá osobnost tvůrce a mimojazyková realita. Třebaže

nelze redukovat *p.* na její jazykový aspekt, je nesporné, že *p.* pracuje s řečí výrazně orientovanou na rozvíjení zvukových a významotvorných možností jazyka;

3. *v přeneseném smyslu* označení pro estetické hodnoty nějakého životního jevu, které odkrývá umělecké dílo; např. *p.* práce, *p.* lásky, boje apod.

Lit.: *L. Abercrombie,* The Theory of Poetry, London 1924. *V. G. Bělinskij,* Obecný význam slova literatura, in: *V. G. B.,* Stati a recenze II, Praha 1959. *B. Croce,* La poesia, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura, Bari 1936. *J. Durdík,* Poetika I, Praha 1881. *W. Diltbey,* Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1907. *K. Górski,* Poezja jako wyraz, Próba teorii poezji, Toruń 1946. *K. Hamburger,* Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. *G. W. F. Hegel,* Estetika II, Praha 1966. *A. E. Housman,* The Name ond Nature of Poetry, Cambridge 1933. *J. Mukařovský,* Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948. *T. Spoerri,* Präludium zur Poesie, Berlin 1929. *D. Stauffer,* The Nature of Poetry, New York 1946. *J. Udine,* Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie?, Paris 1933. *E. G. Wolff,* Ästhetik der Dichtkunst, Zürich 1944.

pt

■ POHÁDKA

řidčeji též *báchorka* – prozaický žánr → lidové slovesnosti, jehož vyprávění podává objektivní realitu jako nadpřirozenou s naivní samozřejmostí, jako by vše bylo skutečné; přes svoji fiktivnost tak zpravidla postihuje některé základní lidské touhy, etické normy a obecné životní pravdy. Na rozdíl od → pověsti se poetický výmysl v *p.* netýká žádné konkrétní historické události, takže čas, místo děje, charaktery a sociální prostředí se v *p.* určují jen rámcově, stereotypně (byl jednou jeden . . ., za sedmerými horami . . .) a sémantické těžiště je v napětí ze sledu konkrétně daných problémů, v nichž se hrdina ocitá a které zdařile řeší. *P.* jako výraz dávných kolektivních ideologií uchovávalo až do novějších dob ústní podání. Zakládalo se na ustálených a po celém světě s různými místními variantami rozšířených syžetech, jež přivedly srovnávací folkloristiku v 19. a 20. stol. jednak k obsáhlým soupisům materiálu a katalogizacím (Polívka, Tille, Aarne, Thompson), jednak k různým pokusům vyložit příbuznost *p.* vzdálených etnických oblastí (Benfeyova migrační teorie, Taylorova teorie mytologická, Leistnerova teorie psychologická; → folkloristické teorie). Pohádkový styl je omezen na okruh standardizovaných prostředků, umožňujících plynulost vypravěčské improvizace a plnících často původně symbolicko-magické funkce: ustálené vstupní a závěrečné formule, ustálené přirovnání a přívlastky, trojité opakování, odbočky.

Fikce může být v *p.* zastoupena v několikerém stupni a rovněž v různém materiálu, což se promítá i do žánrové diferenciace *p.* Pravzorem jsou *p. kouzelné* (fantastické), nejstarodávnější i nejpočetnější, kořenící v původní živé jednotě reálného a fantaskního, lidského a přírodního prvku, v magických obřadech, rodových mýtech, v animismu a totemismu prvobytně pospolné společnosti. Osnovou jejich syžetů je vždy vítězství dobra nad zlem, slabšího nad silnějším (O dvanácti měsíčkách). Ve *zvířecích p.* (např. O kohoutkovi a slepičce) vystupují jako hlavní nositelé děje zvířata – na rozdíl od *p.* kouzelných, kde plní jen vedlejší role. Jednají jako lidé, ztělesňují mnohde abstraktní lidské vlastnosti (liška lstivost, medvěd dobráctví), a proto zvířecí *p.* nezřídka působí alegoricky nebo mravoučně, což je sbližuje s → bajkou; ta však náleží k útvarům umělé literatury. *P. legendární* staví děj na naivně kreslených biblických postavách (Mojžíš, Kristus, sv. Petr), s oblibou také líčí posmrtné putování duší do nebe. Nejmladší vrstvu tvoří *p. novelistické* (realistické), blízké renesanční → novele a → facetii; fiktivnost potlačují na minimum, volí za nositele děje prostého člověka z lidu a zvýrazňují sociální náplň (Chytrá horákyně).

Významnými sběrateli a někdy spolutvůrci lidových *p.* byli v Čechách v 19. stol. K. J. Erben, B. Němcová, J. Malý, ve 20. stol. J. Š. Kubín; na Moravě B. M. Kulda, M. Mikšíček, V. Tille; na Slovensku P. Dobšinský, A. H. Škultéty; v Rusku J. Sacharov, A. N. Afanasjev, J. A. Chudjakov, M. Čutkov; v Polsku K. W. Wójcicki, K. Babiński, A. J. Gliński a v Srbsku V. S. Karadžić. Německé lidové *p.* vydali bratří Grimmové (1812 a 1815). Vůbec nejrozsáhlejší pohádkový soubor Tisíc a jedna noc pochází z Arábie (10. stol.), hojně však vychází i z předloh indických a perských.

Jako skladatelé umělých *p.* prosluli např. Francouz Ch. Perrault (Povídky mé matky Husy; 1697), Dán H. Ch. Andersen, Angličan O. Wilde, ve 20. stol. A. de Saint-Exupéry a K. Čapek.

Lit.: *A. Aarne-S. Thompson,* The Types of the Folk-Tale, Helsinki 1928 (slovenský překlad 1960). Československá vlastivěda III. – Lidová kultura, Praha 1968. *J. Polívka,* Pohádkoslovné studie, Praha 1904. *V. J. Propp,* Morfológia rozprávky, Bratislava 1969. *V. Tille,* Soupis českých pohádek, sv. I., II., Praha 1929–1937.

pt

POINT OF VIEW viz HLEDISKO

■ POINTA

(z franc. pointe = špička, hrot) – významový vrchol nebo zvrat na konci libovolného úseku textu a obvyklý v závěru básně nebo vypravování, např. v epigramech, aforismech, anekdotách, novelách, a příznačný především pro humorný, ironický či intelektuální styl. Realizuje se náhlým přechodem od negativního vyjádření ke kladnému, nečekaným zvratem perspektivy časové, prostorové, proměnou hodnotícího stanoviska, stylové roviny aj. Např.:

Nezemru já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfilidou.

(F. Gellner)

pt

■ POJEDNÁNÍ

též *rozprava, studie, disertace* – žánr odborné a vědecké literatury; odborně probírá a rozebírá určitý problém a usiluje na základě konfrontace dosavadního poznání s novým pozorováním a novými fakty podat novou odpověď na danou otázku, formuluje novou hypotézu nebo teorii atd. Pro *p.* je charakteristický věcný („pojednávající") sloh bez emocionálních příměsků (tím se *p.* liší od → polemiky, → eseje a často i → recenze), dále maximální přesnost terminologická (závaznost odborné terminologie, na rozdíl od eseje, vyjadřujícího se často obrazně) a využití odborného aparátu (poznámky, citace, bibliografické odkazy).

V dnešní době se rozsáhlejší *p.* označuje obvykle výrazem *rozprava*, kratší obecnějším termínem *stať*, nejčastěji se však místo *p.* užívá slova *studie*. Pod latinským názvem *disertace* se nyní rozumí především spis, který předkládají kandidáti vědeckých hodností k posouzení (doktorská *d.*, kandidátská *d.*).

mb

■ POLEMIKA

(od řec. polemos = boj, techné polemiké = válečné umění) – 1. vědecký nebo umělecký spor, vedený většinou veřejně tiskem, bojovné střetávání vyhraněných protichůdných názorů na nejrůznější otázky, vyvracení tezí, o jejichž nesprávnosti je polemizující přesvědčen, a obhajoba tezí vlastních. Pro *p.* (jejíž teorií se zabývá *eristika*) je charakteristický temperamentní, vyhrocený a jízlivý sloh, osobní zaujetí a s tím často spojené přehánění (a uvádění protivníkových tezí ad absurdum), předčasné zevšeobecňování. Přesto je *p.* nezbytný prostředek k překonávání přežilých nebo mylných názorů, koncepcí, směrů a soustav. Nejplodnější *p.* se nespokojují vyvrácením oponentových soudů a tvrzení, ale vedou k nastolení tvrzení pravdivějších. Nesmírně důležitou roli sehrály *p.* ve vývoji marxismu-leninismu i ve vývoji literatur (u nás za národního obrození, v procesu vzniku socialistické literatury atd.). Podle předmětu a zaměření sporu se *p.* rozdělují na zásadní a osobní, k nimž náleží také *p.* generační, skupinové ap.; podle žánru, v němž *p.* probíhá, mluvíme o básnické polemice apod. *P.*, která se rozroste do velkých rozměrů a má vleklý průběh, označuje se někdy jako boje (prozodické boje, boje o Rukopisy, boje o Wolkera);

2. text odborné a někdy i krásné literatury, obracející se bojovně proti tvrzením jiného textu; prvním účelem *p.* není kritické zhodnocení, ale výlučně vyvrácení protivníkových tezí a argumentů, popř. obrana tezí a argumentů vlastních. Polemická odpověď se nazývá také *replikou*, odpověď na ni *duplikou*. Polemický ráz nebo smysl může mít dílo téměř každého žánru (např. Kainarova báseň Zůstali vzadu polemizuje proti někdejším surrealistům, Bieblova báseň Zůstali v řadě je polemickou replikou na ni), polemické vyostření je časté v kritické a satirické literatuře. Někdy *p.* ovládne celou literaturu určitého období (např. tzv. polemická literatura v druhé pol. 16. stol. na Ukrajině a Bílé Rusi). V české literatuře je *p.* její trvalou součástí, vrcholu dosáhla v díle Šaldově a Fučíkově. Čtenářská obliba činí z *p.* důležitý nástroj ideologického působení.

Lit.: *O. Fischer*, O polemikách, in: *O. F.*, Slovo o kritice, Praha 1947. *P. N. Fedosejev a kol.*, Umění polemiky, Praha 1982.

mb

■ POLITICKÁ LYRIKA

jeden ze základních druhů lyriky, poezie, která je inspirována politickým životem a bojem a do tohoto života a boje také zasahuje. Vyznačuje ji nejen téma a funkce, ale také slohové prvky, které vyplývají též z podmínek a okolností, v nichž *p. l.* obvykle vzniká. Nejvýznačnější díla *p. l.* jsou pravidelně příležitostná. Jejich autoři byli většinou k účasti na politických zápasech přinuceni událostmi a tlakem doby, politické otázky se v určité chvíli staly jejich základními otázkami životními. *P. l.* psali alespoň v některém svém období mnozí význační básníci, kromě nich ovšem se *p. l.* věnovali i autoři, jimž se *p. l.* stala osudem.

Slohově a žánrově je *p. l.* vnitřně bohatě diferencována, náleží k ní někdy právě tak → elegie (v rané poezii antického Řecka) jako → rozhlásek, satira právě tak jako → sonet atd. Ze své inspirace si *p. l.* přináší pravidelně hněvnost, útočnost a horlitelský patos, někdy také sarkasmus

a hořkou ironií; z nutnosti dorozumět se rychle s co největším počtem čtenářů a posluchačů (často se obrací písní především k posluchačům) vyplývá jako její samozřejmá vlastnost maximální srozumitelnost, apelativnost, heslovitost a někdy i rétoričnost, téměř vždy však co nejjednodušší kompozice, výraznost obrazová (časté využití symbolů v dané době všeobecně známých) a jazyk zabarvený silnými emocemi nenávisti k útisku, nepřátelům, zlobě atd. i lásky k vlasti, svobodě atd. Politického smyslu může za určitých okolností nabýt i lyrika reflexívní, přírodní, milostná; tak např. za protektorátu znamenaly pro čtenáře a jejich politický postoj nepřímou posilu i verše milostné nebo verše lásky ku Praze; vlastním žánrem *p. l.* je však politická píseň, politický epigram a všechny odrůdy poezie satirické, někdy óda, hymnus, elegie, v nejnovější době také → agitka. *P. l.* vzniká pravidelně v dobách zvýšeného společenského napětí, za revolucí a válek, a převážně se angažuje v dobových zápasech na straně společenského pokroku, svobody, národní a sociální spravedlnosti.

Vývoj *p. l.* v Evropě začíná už v 7.–6. stol. před *n. l.* v Řecku (Alkaios psal nejen písně milostné a pijácké, ale také se účastnil na Lesbu politických zápasů proti tyranidě a tvořil přímo za bojů písně plné bojového zápalu, hněvu proti nepřátelům, radosti z vítězství atd.). V Římě reagoval na politické události velmi živě např. Horatius (1. stol. př. n. l.). Politická lyrika provázela do boje husity, objevila se ve Francii za bojů mezi katolíky a hugenoty (Ronsard aj.), v době Velké francouzské revoluce (Chénier) i revolucí dalších (Béranger); v Rusku byla odpovědí básníků na válku s Napoleonem i výrazem proticarských nálad. Politickou poezii psali i básníci z linie tzv. poezie prokleté (např. Rimbaudova báseň Paříž se opět zalidňuje proti kontrarevolučnímu běsnění po porážce Komuny). Velká politická hnutí měla pravidelně své písně ve všech zemích. Česká novodobá *p. l.*, která se ohlašuje už u Kollára, dostupuje svého prvního vrcholu v díle Havlíčkově a Fričově; její druhou vlnu představují básníci kruhu májového (hlavně Neruda a Šolc), třetí se zvedá na přelomu 80. a 90. let 19. stol. a od té doby je trvalou součástí díla většiny českých básníků. Nový impuls pro vývoj *p. l.* přinášejí ideje socialismu a komunismu, první úspěšná a neporažená socialistická revoluce a vznik Sovětského svazu; význačná *p. l.* vzniká v boji proti fašismu a v souvislosti se světovým hnutím obránců míru (např. Nezvalův Zpěv míru), s likvidací kolonialismu atd.

Lit.: *F. X. Šalda,* Několik myšlenek na téma básník a politika, in: Šaldův zápisník 6, 1933 až 1934.

mb

■ POLOLIDOVÁ LITERATURA

slovesná tvorba stojící na přechodu mezi tvorbou umělou a lidovou. Není lidová ve folklórním smyslu, protože nevzniká přímo v lidovém prostředí, ale je pro ně tvořena; nežije ústním lidovým podáním, nýbrž v rukopisech, v podobě tištěných kramářských písní nebo tzv. knížek → lidového čtení. *P. l.* vznikla a rozvíjela se jako projev literární aktivity nižších vrstev měšťanstva nebo drobné venkovské inteligence, u nás zejména v druhé pol. 18. stol. a v první pol. 19. stol. Příkladem české *p. l.* jsou nejen početné kramářské písně a lidové knížky, ale také již starší skladby, jako interludia, Satira na čtyři stavy nebo tzv. Verše o pernikářství apod. S rozvojem kapitalismu byla *p. l.*, jež stále ještě nepřímo obrážela lidový vztah k životu a k světu, vytlačena a nahrazena méněcennou literaturou → bulvární.

Lit.: *J. Hrabák,* Některé otázky pololidové tvorby v době temna, in: *J. H.,* Ze starší české literatury, Praha 1964.

pt

■ POLOPŘÍMÁ ŘEČ

referování o řeči (myšlence) určité postavy, provedené jinou osobou (nejčastěji → vypravěčem), avšak zachovávající celistvý charakter řeči postavy, což umožňuje řeč postavy zpětně rekonstruovat. *P. ř.* se odlišuje od → přímé řeči i → nevlastní přímé řeči, které jsou doslovným citátem (reprodukcí) projevu postavy. *P. ř.* je jistou kumulací vypravěče a postavy; ponechává si znaky charakteristické a) pro vypravěče – v textu není označena formálními grafickými znaky (uvozovky, pomlčky, dvojtečka aj.) a splývá tak s → pásmem (textem) vypravěče; podobně je upravena i mluvnická osoba *p. ř.*, která splývá s osobou vypravěče (3. os. sing.) – tento znak nejvýrazněji odlišuje *p. ř.* od přímé řeči (užívající všech mluvnických osob), b) pro postavu – podobně jako přímá řeč je *p. ř.* prostorově a časově orientována, využívá všech tří časů, používá lexikálních prvků charakteristických pro příslušnou postavu a shodně s přímou řečí zachovává i slohové znaky typické pro hovorový styl. Např.: „Jak se máte, Eržiko?," řekl vesele mužský hlas. Ne, nemusí se bát, nejde služebně, slyšel jen, že má Eržika po muži nějaké medvědí kožešiny a rád by švagrovi do Čech nějakou poslal *(Olbracht).*

I když *p. ř.* patří geneticky k řeči postav, zařazuje se do pásma vypravěče, které oživuje a s nímž je formálně i konstrukčně spojena. *P. ř.* je výrazem snahy moderní prózy po zrušení rozporu mezi vypravěčem (→ autorská řeč) a postavami (→ přímá řeč); povaha *p. ř.* umožňuje její využití při → vnitřním monologu. Na existenci *p. ř.* upozornil v r. 1912 Ch. Bally (style

indirect libre), s jehož pojetím polemizovali němečtí lingvisté Th. Kalepky, E. Lerch aj.; u nás na jejich práce navázal J. Haller, který zavedl i český termín.

Lit.: *A. Jedlička aj.*, Základy české stylistiky, Praha 1970. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ POLOVERŠ

též *bemistich* (z řec. hemi = polovina; stichos = verš) – jeden ze dvou úseků verše, vzniklých rozčleněním verše střední dieresí; je charakterizován stálým nebo relativně stálým počtem jazykových prvků, organizovaných ve verši příslušného versifikačního (prozodického) systému, a to buď počtem všech slabik, nebo jen slabik přízvučných, popř. počtem a uspořádáním slabik přízvučných a nepřízvučných, nebo počtem dob.

mc

■ POLYPTOTON

(z řec. poly = mnohý, četný, ptóton = pád) – stylistická figura, spočívající v opakování téhož slova v různých mluvnických tvarech; srov. obměňované opakování podstatného jména „láska" v úvodních verších Máchova Máje:

Byl pozdní večer, první máj,
večerní máj, byl *lásky* čas.
Hrdliččin zval ku *lásce* hlas,
kde borový zaváněl háj.
O *lásce* šeptal tichý mech;
květoucí strom lhal *lásky* žel,
svou *lásku* slavík růži pěl . . .

mc

■ POLYSÉMIE

(z řec. poly = mnoho a sémainó = znamenat) – mnohoznačnost slova. Slovo může mít buď význam jediný (slova jednoznačná, např. vlastní jména, termíny apod.), anebo významů několik (slova mnohoznačná, polysémantická, např. hlava, jež může znamenat část těla, kapitolu v knize apod.). Většina slov je mnohoznačných. Lze u nich rozeznávat význam základní (nominativní) a významy druhotné, vzniklé přenesením, a to buď na základě podobnosti (→ metafora) nebo věcné souvislosti (→ metonymie, → synekdocha), popř. jinými významovými posuny. Jednotlivé potenciálně existující významy určitého slova se konkretizují v kontextu nebo v situaci.

Rozlišují se dva typy přenesených významů: a) *lexikalizované*, tj. ustálené, u nichž vztah mezi významem původním a přeneseným je již značně oslaben (např. ucho lidské – ucho džbánu); b) *aktuální* (též obrazné, básnické), v nichž se zaměňuje obvyklé pojmenování neobvyklým, přičemž se aktivizuje celý sémantický potenciál použitého výrazu, aktualizují se jeho vedlejší, pobočné, latentně přítomné významy (→ konotace) a zároveň dochází k složité konfrontaci jednotlivých významových aspektů mnohoznačného slova. Vzniká mnohotvárný, významově nejednoznačný, esteticky působivý komplex představ, který obráží specifičnost autorova emocionálního a hodnotícího přístupu ke skutečnosti a zaměřuje se k vyvolání adekvátní reakce čtenáře.

V uměleckém stylu se uplatňuje jak pojmenování přímé (ve významu základním nebo přeneseném, lexikalizovaném), tak i různé druhy pojmenování nepřímého, obrazného. Konkrétní formy a způsoby využívání obou typů pojmenování patří ke konstitutivním rysům individuálního autorského stylu, resp. jazykového stylu uměleckého směru.

Lit.: *J. Hrabák*, Umíte číst poezii a prózu?, Praha 1971. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962. *J. Mukařovský*, Dvě studie o básnickém pojmenování, in: *J. M.*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

jh

■ POLYSYNDETON

(z řec. poly = mnoho, syndeton = svázané) – spojení několika větných členů (popř. vět), v němž je každý následující člen nadbytečně připojen spojkou. *P.* navozuje názornější představu množství, kumulace předmětů a činností, zvyšuje patos řeči apod.; uplatňuje se též jako prostředek zdůraznění nebo stupňování významu slov (→ epizeuxis, → klimax); např.:

a stráně zastřené a vzhůru cesta sivá
a soumrak májový, jenž chvěje se a voní
(St. K. Neumann)

jh

■ POPĚVEK

drobná lidová píseň, bezprostřední, zpravidla obsahu vtipného až rozpustilého. Existují *p.* časové, dětské, masopustní, taneční aj.

V y h r ů ž k a
Počkej, Brandenburku,
já mám na tě kulku,
abys nechodíval
do Čech na cibulku.
(Z Čáslavska)

Umělý politický *p.* v duchu lidové poezie vytvořil ve Francii J.-P. Béranger, u nás K. Havlíček. Srov. též → častuška, → krakováček.

pt

■ POPIS UMĚLECKÝ

slohový postup, jehož cílem je konkrétní, smyslově názorné vystižení vnějšího světa, zejména přírody, osob (→ charakteristika), prostředí, okolností apod. Popis místa nazývaly starší poetiky *topografie*, popis osob *prosopografie*. Uplatňuje se především v próze. Autor *p. u.* vybírá znaky, které jsou důležité z hlediska výstavby díla a které odpovídají jeho uměleckým záměrům. *P. u.* využívá všech jazykových prostředků příznačných pro → styl umělecký; nejfrekventovanější jsou výstižná substantiva a adjektiva, zatímco úloha sloves bývá podružná. *P. u.* zahrnuje celou škálu projevů, od čistě popisných, objektivních, až k citově zabarveným a ve značné míře subjektivizovaným (tzv. → líčení). Z hlediska kompoziční funkce tvoří *p. u.* např. expozici, závěr nebo rámec děje, jehož průběh může navíc zvýraznit i tím, že je s ním v souladu nebo v kontrastu. Míra uplatnění a forma *p. u.* v literárním díle závisí na dobové estetické normě, literárním směru, individuálním stylu autora (srov. *p. u.* v díle H. de Balzaka, L. N. Tolstého, V. Vančury aj.).

Ve starší literatuře, zejména realistické, jsou popisné pasáže, často zřetelně oddělené od vyprávění, významnou součástí promluvového → pásma vypravěče. Jejich statický ráz, relativní uzavřenost a poměrná zevrubnost zpomalují dějový spád, často tvoří vsuvky nebo odbočky. Takové zobrazení reality směřuje k vyloučení subjektivního hodnotícího hlediska.

V moderní literatuře se funkce *p. u.* podstatně mění. Při výběru a hodnocení evokačně působivých detailů, nahrazujících předchozí enumerativnost, se uplatňují subjektivní (citové, volní i intelektuální) postoje jednotlivých postav, resp. autora díla. *P. u.* se různými prostředky dynamizuje, lyrizuje, ztrácí retardační charakter a aktivně se začleňuje do vyprávění. Objektivní techniku nezaujatého popisu znovu aktualizuje → nový román. Srov. též → popisná báseň.

Lit.: *M. Ivanová-Šalingová,* Štylistika, Bratislava 1965. *G. Lukács,* Erzählen oder Beschreiben, in: *G. L.,* Probleme des Realismus, Berlin 1955.

jh

■ POPISNÁ BÁSEŇ

lyrický žánr s převahou statických, deskriptivních motivů, transponující výtvarný („malířský") způsob ztvárnění reality, především přírody, do slovesné formy. *P. b.* podává zevrubný, barvitý, plastický popis věcné stránky předmětů a jevů, zpravidla obohacený prvky reflexivními nebo didaktickými. Žánrově se *p. b.* vyhraňuje v období → preromantismu v souvislosti s formováním nového filozofického a emocionálního přístupu k přírodě (deismus, J. J. Rousseau). V 18. stol. popisné básnictví teoreticky zdůvodňovali a propagovali J. Spencer, A. C. P. Caylus, J. J. Breitinger, J. J. Bodmer aj., odvolávající se na antické předlohy (Vergilius) a poetiky (Horatius). Stanovením hranic mezi poezií a výtvarným uměním se zabývali J. B. Du Bos, D. Diderot a zejména G. E. Lessing (Laokoon, 1766), který důsledně vymezil specifickou podstatu a prostředky obou uměleckých druhů.

Za nejvýznamnější klasické *p. b.* se považují: A. Pope, Windsorský les; J. Thompson, Roční období; Ch. E. von Kleist, Jaro; A. Haller, Alpy; v české poezii M. Zd. Polák, Vznešenost přírody, 1819. Široká škála popisných motivů a básní, odpovídajících svým pojetím individuálnímu stylu autora a dobovému literárnímu směru, je obsažena i v básnickém díle K. H. Máchy, J. V. Sládka, J. Vrchlického, A. Sovy aj.

Lit.: *G. E. Lessing,* Laokoon čili o hranicích malířství a poezie, Praha 1960. *N. Krausová,* Od Lessinga k Brechtovi, Bratislava 1959.

jh

■ PORNOGRAFIE

(z řec. porné = děvka; grafein = psát) – jeden z hlavních druhů literárního → braku, ploše, často perverzně a s obscénními detaily zobrazující výjevy pohlavního života; esteticky, ideově i stylisticky bezcenná, společensky škodlivá literatura. Srov. → bulvární literatura.

pt

■ PORTRÉT

(z franc. portrait = podobizna) – 1. *kompoziční složka* syžetového literárního díla, zobrazení člověka s jeho společenskými i individuálními rysy a zvláštnostmi, jak se vynořují a uplatňují i mění v proudu událostí (na rozdíl od popisu nezávislého na ději); podobně jako v malířství i v krásné literatuře se *p.* objevuje až ke konci středověku (předtím postavy postrádaly osobní rysy) a jeho rozvoj souvisí s hlubokou změnou názoru na člověka, kterou přinesla renesance, po níž pak vývoj v dalším prohlubování psychologické kresby pokračoval, až dostoupil maxima za romantismu;

2. zobrazení konkrétní skutečné *historické osoby* v literárním díle: takový *p.* je běžný v historickém románě a dramatu (Jirásek portrétoval Jana Husa ve stejnojmenné hře, dobrušského vlastence Heka v titulní postavě románu F. L. Věk atd.) a v non-fiction literatuře (postavami románu T. Capota Chladnokrevně jsou skutečné osoby). Portrétování se ovšem nesmí zaměňovat s tvorbou podle určitého modelu ze skutečnosti, která směřuje k vytvoření nadosobního typu. Nejenom při vytváření postavy podle modelu, ale i při portrétování se někdy místo skutečných jmen užíi-

vají jména smyšlená; jde-li o hlavní postavy díla, mluví se pak o → románu klíčovém. *P.* skutečných osob, zejména význačných, objevují se v krásné literatuře vždy, když se zobrazuje doba, ve které se společenská (politická) a intimní sféra mnohonásobně prostupuje;

3. žánr *esejistické literatury*, též *podobizna*. Cílem *p.* v tomto významu je výstižné zobrazení vynikající nebo pozoruhodné osobnosti veřejného (politického, hospodářského nebo kulturního) života v jejích zvláštních rysech. *P.* se snaží odkrýt dialektiku povahy a skutků, osobnosti a díla, rozlišit podstatné a podružné a odhalit tajemství vývojových peripetií i úspěchů a proher. Na rozdíl od → biografie (životopisu) se *p.* nezabývá soustřeďováním životopisných faktů a dat, ale klade si především otázky po vnitřní logice vývoje. Rozvoj esejistického *p.* (jemuž se ovšem už dříve přibližovaly některé životopisy) byl společensky podmíněn – podobně jako rozvoj *p.* v syžetové literatuře – růstem významu osobnosti od renesance; důležitou složkou esejistické literatury se *p.* stal v 18. a zvláště 19. stol. v Anglii (Macaulay) a ve Francii (Sainte-Beuvovy Portréty současníků, Portréty žen, Literární kritiky a portréty). U nás vrcholí umění *p.* u F. X. Šaldy (v Duši a díle aj.), u J. Fučíka (Tři studie) a u A. Matušky (Profily aj.).

Lit.: *F. X. Šalda*, K problému literární podobizny, in: Šaldův zápisník 8.

mb

■ POŘEKADLO

ustálené spojení slov, vyjadřující obrazně jistou situaci. Oproti → rčení není u *p.* ještě obrazný ráz setřen, spolu s významem nepřímým se vybavuje i původní význam bezprostřední. Např.: tancuje jako kráva na ledě; pořídil jako sedláci u Chlumce. V protikladu k → přísloví neobsahují *p.* rozumovou zkušenost, ale smyslový postřeh.

Lit.: *J. Zaorálek*, Lidová rčení, Praha 1963.

pt

POSLÁNÍ viz ENVOI

■ POSTAVA

1. v epice a dramatu všeobecně každý fiktivní subjekt, vystupující v literárním díle, jenž je v tematickém plánu díla realizován v motivech, které představují jeho vnější podobu a pojmenování jeho vlastnosti (→ charakteristika přímá), nebo prostřednictvím motivů, které zaznamenávají nebo předvádějí jednání *p.* v konkrétních situacích, její promluvy (→ pásmo postav), popř. motivace jednání (charakteristika nepřímá). Vztahy mezi hlavními postavami jsou obvykle určeny a komponovány podle povahy syžetu, respektive konfliktu daného díla (v dramatu obvykle antagonisticky). Vedlejší postavy charakterizuje často vztah k *p.* hlavním nebo jsou alespoň ve vztahu k ději součástí prostředí, které spoluvytváří vnější svět, v němž se konflikt realizuje. *P.* tvoří v epických a dramatických literárních dílech jeden ze základních fabulačních prostředků; uplatňuje se ve specifické podobě též v lyrických žánrech;

2. ve starším pojetí se často užívalo termínu *hrdina* ve smyslu klíčová *p.* literárního díla, tj. postava, která se objevuje v ohnisku fabulačního utváření a aktivně se v epických i dramatických žánrech podílí na jeho vývoji. Různá historická období, různé umělecké epochy a směry vytvářely vlastní pojetí hrdiny (např. antický a středověký → epos, → pikareskní román, → socialistický realismus atp.). Termín hrdina může však svádět k zúženému chápání postavy; v tomto smyslu se pak zrodil též pojem → antihrdina, jako označení typu pasívního a všedního. V novějším pojetí pak pojmy hrdina a antihrdina s termínem *p.* splývají;

3. → dramatická *p.*, která představuje většinou také určitý → dramatický charakter, počítá na rozdíl od *p.* epického literárního díla potencionálně s vizuální jevištní představou, jež se skládá z masky, kostýmu, vnějšího chování, hlasového projevu (tj. barvy hlasu, způsobu mluvy, intonace atd.). Označuje se jako *osoba*, tj. fiktivní *p.* dramatického literárního díla, která ve výstavbě dramatu má svou funkci, označovanou též jako *role*. Termín role již souvisí s jevištní konkretizací, osoba se jejím prostřednictvím stává na jevišti *bereckou postavou*. Herecká *p.* je na rozdíl od „statické přímé charakteristiky" osoby (pohlaví, věk, tělesný zjev, fyziognomie, jednání v zobrazovaných situacích atp.) určována dynamickou nepřímou charakteristikou, která je dána proměnlivým jevištním vjemovým komplexem: podílí se na něm vjemy sluchové (mluva, hlasový projev aj.) a zrakové (jednání, pohyb, gesta, mimika atd.).

Lit.: *K. Hausenblas*, K výstavbě postavy v prozaickém textu, Bulletin VŠRJL 5, 1961. *O. Zich*, Estetika dramatického umění, Praha 1931.

kn

■ POSTHUMNÍ DÍLO

(z lat. postumus = pohrobek, mylnou etymologií podle humus = země, hrob; správně by mělo být „postumní") – každé dílo vydané poprvé až po autorově smrti. Jestliže je autor připravil k tisku a provedl i korektury, má fakt vydání po jeho smrti jen vnější důsledky, zejména pro kritiku, která se už nemůže obracet ke spisovateli, ale jen ke čtenáři. Jestliže ovšem bylo *p. d.* vydáno z literární pozůstalosti, podílel se na jeho koneč-

né podobě víceméně vždy editor, jehož povinností je informovat o stavu rukopisu (nebo rukopisů, když je jich víc), o všech problémech a jejich řešení, i o všech opravách a zásazích provedených pro vydání (často bylo nutno dílo pojmenovat, uspořádat, pořídit výbor, odstranit nesrovnalosti časové, místní, ve jménech atd.). Protože těmto povinnostem učí vydavatele teprve moderní textologie (teprve ona prosadila také zásadní nedotknutelnost textu, dříve uznávanou jen u základních děl náboženských a u zvlášť uznávaných autorů), není u mnoha *p. d.* ze starší doby (jejichž rukopisné předlohy se už ztratily) snadné rozlišit, co je skutečně autorovo a co je úpravou (nebo dokonce dodatkem) z pera editorova. Zásada co nejobšírnější informace o editorově podílu se však často nedodržuje ani v nejnovější době – u mnoha posthumních lyrických sbírek chybí poznámka, zda sbírku ještě uspořádal autor sám, nebo zda byla uspořádána podle jeho pokynů, anebo dokonce zcela podle uvážení vydavatele. To pak má důsledky i pro posouzení poslední fáze autorova vývoje.

mb

POSTUP UMĚLECKÝ viz **METODA TVŮRČÍ**

■ POSTUP TVÁRNÝ

český ekvivalent pro termín ruské → formální školy „prijom", označující různé způsoby stylizace a syžetové výstavby, které mají narušovat vžité literární normy, vyvádět věci z automatizovaných vztahů a souvislostí, ozvláštňovat je, a tak navozovat umělecký účinek. Označení *p. t.* není však jako ekvivalent pojmu „prijom" dostatečně zřetelné ani dosud vžité. Ve 30. letech se první překladatel Šklovského do češtiny B. Mathesius rozhodl překládat „prijom" jako „metoda", avšak i toto řešení je matoucí, neboť prijom souvisí s technologickým a formálně imanentním přístupem k literatuře, kdežto pojem → metoda naopak těsně spíná problematiku literární se světonázorovou.

Lit.: *V. Šklovskij,* Teorie prózy, Praha 1948.

pt

■ POSUN

v teorii překladu pozměnění smyslu (významu) překladu oproti originálu; spočívá v ochuzení díla o některé prvky a současně v obohacení prvky jinými. V uměleckém překladu je *p.* objektivně nutným jevem, vyplývajícím z rozdílnosti reálií, prostředí, doby, zvyklostí i jazyka a stylu, popř. literárních tradic. Vedle toho dochází k *p.* i z individuálních příčin, motivovaných výrazovými sklony překladatele. *P.* se může projevovat v různých složkách díla (*p.* výrazový, rytmický, tematický, druhový, ideový). Při jeho praktické realizaci se uplatňuje zejména → aktualizace a → adaptace.

Lit.: *J. C. Catford,* A Linguistic Theory of Translation, London 1965. *J. Levý,* Umění překladu, Praha 1963. *A. Popovič,* Poetika uměleckého prekladu, Bratislava 1971. *Týž,* Preklad a výraz, Bratislava 1968.

hř

POUČENÍ viz **GNÓMA**

■ POVĚREČNÁ POVÍDKA

též *démonologická povídka* – drobný folklórní prozaický žánr na přechodu mezi → pověstí a → povídkou ze života, sdělující strašidelný zážitek z události způsobené nadpřirozenou silou. V *p. p.*, která je folklórní předchůdkyní dobrodružné četby, se vyskytuje několik charakteristických motivů: hrdinu, nejraději vypravěče samého, vystraší neobvyklý přírodní úkaz (vodník, bludička, skřet), hrdina se setká s neobvyklou, tajemnou osobou (podvržené dítě, obr, umrlec, upír, čarodějnice), hrdina utrpí úraz nebo smrt záhadným způsobem. Strašidelné jádro je v *p. p.*, na rozdíl od pověsti, ústředním dramatizujícím motivem, nečiní si však nárok, aby mu posluchač věřil.

Lit.: Československá vlastivěda III, Lidová kultura, Praha 1968.

pt

■ POVĚST

žánr lidové vypravěčské prózy; ve srovnání s → pohádkou je konkrétněji vázán časem, místem, zvláštním předmětem, osobou nebo událostí a činí si nárok na věrohodnost, přestože je spjat s nadpřirozenými jevy. Po stránce obsahové se *p.* vyznačuje vírou v mravní světový řád, a proto zhusta vyúsťuje v → moralitu. Pro *p.* je příznačný jednoduchý děj s jedinou zápletkou, objektivní věcný styl a vypravěčská střídmost (ve folklórním podání mívají *p.* dokonce podobu stručného vysvětlení nebo holé zprávy).

P. se dělí na: a) *p. místní,* v nichž je osou děje určitá lokalita, např. hrad, osada, studánka, kostel; zpravidla podávají naivní etymologii pojmenování lokálního objektu (podle majitele, významné události, zvolání nebo dialogu vedeného ve chvíli založení), vysvětlují vznik a původ lokálních objektů (zkamenělé postavy) a vyprávějí o jejich kouzelné moci (o pokladech, o spícím vojsku v hoře, o potopeném zvonu apod.); b) *p. historické,* jež zřetelně odrážejí sociální, politické, právní a náboženské poměry v minulosti (války, soudy s čarodějnicemi) a vyjadřující antifeudální smýšlení lidu (*p.* o husitech, o zbojnících); součástí českých *p.* historických jsou ve své většině i „staré pověsti české" (pojem Jiráskův), jejichž

základ tvoří *p.* uchované od 12. stol. ve staročeských kronikách (míra jejich historičnosti a lidovosti zůstává však předmětem bádání); c) *p. o původu (etiologické)*, těsně spojené s *p.* místními a podávající mytické vysvětlení vzniku země, nebe, člověka, zvířat, rostlin nebo věcí; d) *p. legendární*, tj. lidová podání umělých legend a náboženských látek; e) *p. erbovní a rodové* (též *heraldické*), vykládají o vzniku šlechtických a městských erbů; f) *p.* o lidech, hraničící s → povídkou ze života, jež se zaměřují na osoby s charakteristickou tělesnou nebo duševní vlastností (o silácích, chytrácích), vypravují o lidských povoláních (o advokátech, mlynářích, ševcích) a o lidských osudech (neštěstí, vraždy, zdánlivě mrtví); g) *p. démonické* (též vydělované jako zvláštní žánr → pověrečné povídky), které tvoří nejobsáhlejší skupinu lidové prózy a vypravují o nějaké nadpřirozené bytosti (víla, vodník, čarodějnice, polednice, smrtka, vlkodlak, šotek, čert).

Lidové *p.* byly sbírány od první pol. 19. stol. (u nás J. Malý, B. M. Kulda, J. S. Menšík, B. Němcová, A. Sedláček, J. Svátek, J. V. Grohmann, J. Polívka). Soudobý výzkum *p.* se zaměřuje na vědeckou katalogizaci dochovaných *p.*, na určení míry jejich lidovosti a na rozlišení motivů specificky národních, popř. kmenových od migrujících.

Lit.: Československá vlastivěda III. – Lidová kultura, Praha 1968. *A. Jolles*, Einfache Formen, Tübingen 1958. *D. Klímová-Rychnová*, Příprava katalogu českých pověstních žánrů, in: Slovenský národopis 1963. *N. I. Kravcov*, Problemy slavjanskogo folklora, Moskva 1972. *M. Lübti*, Volksmärchen und Volkssage, Bern 1961. *J. Máchal*, Nákres slovanského bájesloví, Praha 1898. *L. Pourová*, K otázkám třídění pověstí, in: Český lid 1963.

pt

■ POVÍDKA

žánrově velmi široké označení pro kratší prozaické útvary s jednoduchou fabulí; ve svých krajnostech, tj. jednak tendencí k syžetové a kompoziční uvolněnosti a uplatněním prvků popisných se stýká s → črtou, jednak zaměřením na fabuli a její ztvárnění s → novelou jako prozaickým žánrem formově nejpříbuznějším; podobně jako → román vyznačuje se rozmanitostí a mnohotvárností historicky vzniklých forem a figuruje v systému prozaických žánrů jako souborný název pro krátkou, popř. střední epiku.

Kořeny *p.* se shledávají v staré ústní tradici vypravěčské; za bezprostřední předchůdce *p.* je možno považovat různorodá literární prozaická vyprávění, zvaná do 18. stol. *historie*. Vlastní vznik *p.* je však spjat až s romantismem a jeho tendencí k formové uvolněnosti; v této době se také konstituují nejrůznější typy kratších próz s jednoduchým syžetem a volnou kompozicí, označované zprvu různými atributy, jako např. *obraz* (K. H. Mácha, Obrazy ze života mého; B. Němcová, Babička – obraz ze života venkovského), *příběh, vyprávění* apod., které předznamenávají již vývojovou fázi přechodu od romantismu k realismu; v platnosti termínu pro střední epiku se ustaluje v průběhu první poloviny 19. stol. (J. Jungmann, Slovesnost).

Prudký rozvoj povídkové tvorby od poloviny století přináší s sebou snahu o specifikaci a pojmenování rozmanitých forem *p.*, a to podle hlediska tematického (např. → humoreska), syžetové výstavby (např. → romaneto), přičemž se přejímají termíny i z jiných oblastí umění, zejména výtvarného (→ arabeska, *perokresba* apod.). V literárněvědných pracích se poukazuje na obtíže s klasifikací dvou základních typů krátké a střední epiky, tj. povídky a novely, neboť v průběhu historického vývoje nabývají oba typy forem přechodných, strukturně obdobných a striktně stěží odlišitelných.

Lit.: *T. Cieślikowska*, Opowiadanie, in: Zagadnienia rodzajów literackich IV, 1/6, 1961. *K. Doderer*, Die Kurzgeschichte in Deutschland, Darmstadt 1969. *R. Petsch*, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1942. *V. Šklovskij*, Teorie prózy, Praha 1928. *Týž*, Poznámky o próze ruských klasiků, Praha 1958. *J. Trzynadlowski*, Małe formy literackie, Wrocław 1977.

tb

POVÍDKA VE VERŠÍCH viz BÁSNICKÁ POVÍDKA

■ POVÍDKA ZE ŽIVOTA

též *vyprávění ze života* nebo *vzpomínkové vyprávění* – folkloristický pojem J. Polívky, označující živý žánr lidové prózy, vyprávění skutečné příhody ze života, kterou vypravěč buď sám prožil, jejímž byl očitým svědkem anebo o níž od někoho slyšel. Podle tematiky se *p. z. ž.* dělí na vyprávění s náměty historickými, s náměty z každodenního života a na vyprávění žertovná. *P. z. ž.* bývají vděčným materiálem pro umělou literární tvorbu (srov. Sv. Čech, Ve stínu lípy).

Lit.: Lidová kultura, in: Československá vlastivěda III, Praha 1968.

pt

■ POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

(z lat. positīvus = stanovený, daný) – směr literárněvědného bádání vzniklý v pol. 19. stol., opírající se o východiska pozitivistické filozofie, zaměřené především k výzkumu objektů, dostupných poznání empirickému a rozumovému. Jako reakce na spekulativnost a apriornost literární

historie předchozí etapy se *p.* vyznačuje kultem věd exaktních a přírodních, úsilím o aplikaci jejich metod na oblast vědy o literatuře; shodně s tendencemi filozofického *p.* (A. Comte, J. S. Mill, H. Spencer) klade důraz na poznání „pozitivních" faktů a na jejich genetické objasnění, využívá metod věd sociologických, přírodních a experimentálních, přenáší teze a hypotézy biologie a fyziky na oblast literatury a linii historického bádání pojímá ve směru progresivismu a evolucionismu.

V rámci pozitivistického bádání o literatuře se konstituovala řada literárněvědných škol – vlastně jednotlivých badatelských metod –, které jsou spjaty společnými základními filozofickými východisky, různí se však postupy a důsledky metodologickými, a to podle dominujícího aspektu bádání, který se vždy metodologicky opírá o vzor některé vědní disciplíny (např. sociologie, biologie apod.).

K nejvýznamnějším literárněvědným metodám, konstituujícím se ve druhé pol. 19. stol., náleží *metoda sociologická*, reprezentovaná vůdčím představitelem pozitivistické literární vědy francouzské H. Tainem. Ten usiloval uvést do vědy o literatuře přírodovědná hlediska, aplikovaná pozitivismem na celé sociální dění; pozornost soustřeďoval k otázkám antropologické a sociologické povahy, literární dílo pojímal jako společenský fakt, determinovaný třemi základními příčinami – *rasou* (tj. vrozenou fyziologií a dědičnými sklony autora), *prostředím* (sociálním a přírodním) a *momentem* (tj. vlivem situace, v níž dílo vzniklo, a souvislostmi s předchozími díly, příčinně určujícími v dané chvíli ráz díla nového). Poznání literárního díla ztotožnil s objasněním determinujících příčin, směr genetického výzkumu pak opíral o tezi, že sociologické zákony řídí literární dílo stejně jako jiná fakta společenského života. Taine svou metodu vyložil v úvodu k Dějinám literatury anglické (1864) a rozvinul ve spise Filozofie umění (1882). K předním jeho stoupencům náležel J. M. Guyau, u nás F. V. Krejčí.

S biologickými koncepcemi spojil výzkum literatury F. Brunetière, známý svou teorií literárních druhů; je představitelem tzv. *biologické metody*, aplikující hlediska přírodních věd (zejména Darwinovu teorii vývoje druhů) na literaturu a literární vývoj. Brunetière pojímal literární dílo jako svého druhu analogii živého organismu; jeho existenci, studované v typové podstatě druhové a žánrové, připisoval funkce životní, odpovídající v biologické oblasti procesu narození, rozvoje, vyvrcholení, úpadku a smrti (vznik druhů nebo žánrů, jeho rozvoj, vyvrcholení a rozklad). Své evoluční hledisko uplatnil v dílech Vývoj druhů v literárních dějinách (L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, 1890) a Vývoj francouzské lyrické poezie v 19. stol. (L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX. siècle, 1894). Některé jeho podněty byly později rozvíjeny směry a metodami, zaměřenými k sledování autonomní oblasti literárních děl.

Vedle vědeckých škol pozitivistických, které obohatily literární historii výkladem faktů, pečlivostí ve studiu díla a života autorova i konstruktivním úsilím o postižení celku literatury (v Německu W. Scherer a jeho žáci, v Čechách zejména J. Vlček, J. Jakubec), formovaly se na okraji *p.* metody a směry méně významné. *Genealogická metoda*, zvaná též hanlivě „vlivologie", omezovala oblast bádání na jevy literární a uplatňovala genetické a evoluční hledisko v sledování a objasňování souvislostí literárního díla s jinými uměleckými díly (vliv četby) jako zdroje literárního vývoje. Tento přístup přežívá dosud v různých obměnách na periférii literární vědy. Pojetí literárního díla jako specifického produktu jisté země či zeměpisné oblasti vyznačuje *geografickou metodu*. Tendence svazovat tvůrce a tvorbu s regionálními oblastmi jako vlastním zdrojem iniciačním, vyjádřená v hesle regionálního separatismu a autonomie regionálních literatur (J. Nadler), je protikladem tendence spojovat společenskou a literární skutečnost v širších mezinárodních perspektivách; v tomto směru byla také využita fašistickými teoriemi.

Ve 20. stol. se pozdní představitelé *p.* zaměřovali převážně jen k faktografické detailnosti a ztráceli ze zřetele širší a hlavně hlubší souvislosti (např. u nás M. Hýsek aj.).

K hlavním přínosům pozitivistické literární vědy náleží zejména rozpracování genetického výkladu, uplatňovaného již v předchozích etapách, např. v → biografické metodě, který však byl poprvé postaven na pevnější metodologický základ. Genetický výklad, resp. genetické hledisko, se stalo vlastní i novodobým směrům a metodám literárněvědného bádání, rozvíjeným na odlišných metodologických principech a teoretických východiscích, např. v → marxistické literární vědě, v *genetickém strukturalismu* L. Goldmanna aj.

Lit.: *E. R. Curtius,* Ferdinand Brunetière, Strassburg 1914. Čtení o jazyce a poezii I, Praha 1942. *J. Hrabák,* Literární komparatistika, Praha 1971. *E. Mann,* Ewolucjonizm w historii literatury, Warszawa 1912. *H. Markiewicz,* Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1966. *V. Ruml,* Základní otázky filozofie logického pozitivismu, Praha 1962. *S. Skwarczyńska,* Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich I, Łódź 1948. *F. Šiller,* Literaturovedenije v Germanii, Moskva 1934. *K. Vossler,* Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904. *M. Wallis,* Koncepcje biologiczne w humanistyce, in: Fragmenty filozoficzne, Seria druga, Warszawa 1959.

tb

■ POZNÁMKY SCÉNICKÉ A REŽIJNÍ

též *remarky* (z franc. remarque = poznámka) – tzv. vedlejší text dramatu, tj. vše z textu nějakého dramatického díla, co nemá podobu → repliky (dialogu nebo monologu, tj. → přímé řeči) a co tedy nepatří do tzv. hlavního textu dramatu; označují, kdo je mluvčím které repliky, ke komu se dramatická → postava svou replikou obrací (pokud to nevyplývá z formulace repliky samotné), dále jaké psychické hnutí, mimický výraz, gesto, pohyb nebo akce mluvčího určitou repliku případně provází (nebo vůbec hlasitou repliku němě nahrazuje). *P. s.* udávají také potřebné informace o dějišti (dramatickém prostředí) a postavách, pokud nejsou zřejmé z hlavního textu; rovněž tak zachycují události, zvuky, signály apod., které do dramatického dění zasahují zvnějšku a jeho další vývoj nějak ovlivňují nebo alespoň podbarvují, a vůbec všechny okolnosti, které mají pro rozvoj dramatického děje nějaký význam (tj. jsou nositeli určitého dramatického významu), nezafixovaný v textu hlavním (dialogickém). Všechny takové *p. s.* se přímo podílejí na významovém kontextu dramatického díla jako celku, a tvoří proto jeho organickou součást; naproti tomu takové, jež jenom podrobněji popisují prostředí, situace apod., určené dostatečně již hlavním textem, popř. které líčí psychický stav jednajících postav tak, že vytvářejí až jakýsi komentář k textu (např. Gogolovy *p. s.* a vysvětlivky k Revizorovi), jsou už spíše návodem k interpretaci díla, a nikoli jeho nezbytnou součástí. V praxi se množství a podrobnost *p. s.* pohybuje od nejnutnějšího minima, které např. nacházíme v textech Shakespearových, jenž dokáže většinu informací o prostředí, čase, okolním dění i vzhledu a chování postav sdělit v dialogu, až po analyticky podrobné a detailní popisy všeho, co má na jevišti být nebo se dít, jež známe zejména z dramat realistických.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *V. M. Volkenštejn,* Otázky teorie dramatu, Praha 1963. *J. Mistrík,* Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

POZNÁVACÍ FUNKCE viz **FUNKCE LITERÁRNÍHO DÍLA**

PRAGMATIKA viz **SÉMIOTIKA**

■ PRAGMATISMUS

(z řec. prágma = čin, jednání) – americký filozofický směr, který se v desítiletích před první světovou válkou rozšířil hlavně v anglosaském světě; redukuje pravdu na její praktické výsledky, ztotožňuje užitečnost s dobrem a odmítá abstrakci a absolutno. Předpokládá, že svět může být zlepšen a spasen lidskými skutky; jako směr vysloveně relativistický a individualistický vyústil v politické sféře v obhajobu buržoazní demokracie a v kritiku marxismu. *P.* ovlivnil také literaturu, u nás působil zvlášť silně na generaci z roku 1914. Nejvýznačnější představitel této generace K. Čapek napsal a knižně vydal o *p.* filozofické pojednání (1918), literární kritik tohoto pokolení M. Rutte propagoval *p.* jako „boj o důvěru v svět" a „zápas skeptiků o víru" (v knize Nový svět, 1919). *P.* měl pro názory a dílo K. Čapka a jeho druhů kromě převažujících důsledků negativních (zdůvodňoval relativismus, liberalismus a dodával ideologickou výzbroj pro apologii první republiky) také některé stránky pozitivní, hlavně v tom, že utvrzoval v odporu k abstrakci a absolutnu v literatuře. Navzdory svému rozšíření v kruzích liberalistické inteligence *p.* nedošel ani v české literatuře trvalejšího uplatnění. Proti pragmatistickému relativismu se velmi polemicky stavělo zejména pokolení, jež v době Čapkovy a Ruttovy propagace *p.* právě vstupovalo do literatury, tj. generace wolkerovská a nezvalovská, která brzy našla svou orientaci v idejích marxismu.

Lit.: *B. Václavek,* Od umění k tvorbě, Praha 1928.

mb

■ PRANOSTIKY

(z řec. prognósis = předpověď a prognóstika = znamení budoucích jevů) → přísloví a → pořekadla tematicky specializovaná na oblast zemědělského hospodaření a meteorologických jevů. Jsou lidovým pokusem formulovat přírodní zákonitosti, důležité pro rolníkovu praxi. (Je-li teplo v lednu, sahá bída ke dnu; v březnu prach a v dubnu bláto, je rolníkovi nad zlato.)

Lit.: *K. Pejml,* Pranostiky, Praha 1941.

pt

■ PRAVDIVOST UMĚLECKÉ LITERATURY

estetická kategorie, jejíž podstatou je věrný odraz skutečnosti v díle; přitom se „věrným odrazem" rozumí nikoli naturalistická kopie, ale specificky umělecké ztvárnění reality v její konkrétně historické podobě a zároveň ve vývojové perspektivě. *P.* se týká jak subjektu, tak objektu a metody uměleckého díla. Filozofickým základem pojmu *p.* je Leninova → teorie odrazu. *P.* předpokládá dialektický vztah individuálního a typického; hloubka umělecké analýzy napomáhá postižení a pochopení obecných zákonitostí společenského i uměleckého vývoje, přibližování se k objektivní pravdě. V tomto smyslu je kategorie *p.* (v různých stadiích svého vývoje) vlastní mnoha velkým uměleckým dílům minulosti. *P.* je tedy závislá na

stupni vývoje společnosti i umění. V kategorii *p.* je spojena poznávací funkce s funkcí estetickou: pouze pravdivé dílo působí esteticky a na druhé straně jen vysoce umělecké dílo může být pravdivé; z tohoto hlediska jsou nesprávné teorie, preferující literaturu faktu a podceňující uměleckou specifičnost díla. *P.* je jedním ze základních požadavků metody → socialistického realismu.

hř

■ PRAŽSKÝ LINGVISTICKÝ KROUŽEK

sdružení vzniklé v r. 1926 z diskusních schůzek mladých filologů (V. Mathesius, B. Havránek, B. Trnka, N. S. Trubeckoj, R. O. Jakobson, J. Mukařovský aj.), usilujících o strukturální a funkční výzkum jazykových jevů. Položením teoretických základů *P. l. k.*, především v kolektivních tezích pro I. slavistický kongres v Praze 1929 a v prvních svazcích edice Travaux du Cercle linguistique de Prague (Práce Pražského lingvistického kroužku), rozvíjených později zvláště v časopise Slovo a slovesnost (od r. 1935), se z původně volného seskupení utvářela kompaktní škola (tzv. „pražská škola"). Její výzkumný program je charakterizován a) přesným rozlišením mezi synchronním a diachronním pohledem na jazyk, aniž je však protiklad mezi nimi (na rozdíl např. od ženevské školy, reprezentované F. de Saussurem a Ch. Ballym) absolutizován, b) pojetím jazyka jako funkčního systému. Tato základní metodologická východiska byla dále rozpracovávána především ve fonologii, v gramatice, v teorii spisovného jazyka aj. Funkční a systémový pohled na jazyk umožnil také nový přístup k podstatě uměleckého jazyka, který byl studován na pozadí soudobého jazyka „sdělovacího" jako útvar charakteristický vnitřním sepětím všech svých složek a možností aktualizace i těch z nich, které v neuměleckém jazyce podléhají automatizaci. Rozpracování jazykovědné teorie *P. l. k.* bylo nutno začít od nejširších a nejsnáze modelovatelných úrovní jazykového systému, což se spolu s přijetím některých premis ruské formální školy odrazilo v akcentování otázek zvukové a lexikální výstavby díla a v rychlém rozvoji literárněvědných disciplín, opírajících se o jejich jazykovědné poznání (versologie, poetika). Zároveň však bylo odsouváno do pozadí zkoumání psychologických a společenských aspektů literární tvorby (→ strukturalismus).

Lit.: *B. Havránek,* 50 let české lingvistiky, in: Slovo a slovesnost 29, 1968. L'Ecole de Prague, Paris 1969. Osnovnyje napravlenija strukturalizma, Moskva 1964. Pražskij lingvističeskij kružok, Moskva 1967. U základů pražské jazykovědné školy, Academia, Praha 1970. *J. Vachek,* The Linguistic School of Prague, Bloomington-London 1966. Z klasického období pražské školy 1925 až 1945, Academia, Praha 1972. *V. A. Zvegincev,* Funkcional'naja lingvistika, Istorija jazykoznanija XIX i XX vekov v očerkach i izvlečenijach, II, Moskva 1964. *L. Štoll,* O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. *R. Wellek,* The literary Theory and Aesthetics of The prague School, Ann Arbor 1969.

mc

■ PRECIÓZNÍ LITERATURA

(z franc. précieux = vyumělkovaný, strojený) – tendence ve francouzské literatuře první poloviny 17. stol. vyznačující se rezignací na zobrazení reálné skutečnosti, idealizací aristokracie a zvláštní elegancí literárního stylu, obrážejícího zjemnělý způsob života a mravů tehdejší společnosti. *P. l.* je jedním z projevů evropského → baroka, obdobou španělského → gongorismu, italského → marinismu a anglického → euphuismu (srov. → manýrismus); žánrově obsahovala jak poezii (spíše drobnější útvary, zejména sonet, madrigal, romanci, poslání aj.), tak prózu (zvláště mnohasvazkové romány s pastorální a galantní tematikou, ale i různé epistolární formy) i drama, zpracovávající pastorály v nejrůznějších variantách, řídčeji již tragédii, epopej, ódu a jiné žánry, typické pro klasicismus.

Vznik a rozvoj *p. l.* probíhal v intimní atmosféře aristokratických nebo měšťanských patricijských salónů, kde se scházela vybraná společnost, aby diskutovala o událostech v zemi, u dvora i ve městě, ale také o novinkách literárních a divadelních, subtilních otázkách gramatiky apod. Nejvíce proslula „modrá komnata" Madame de Rambouillet (1588–1665), jejímiž návštěvníky byli vedle veličin politického života (kardinál de Richelieu) i více či méně slavní básníci a spisovatelé (F. de Malherbe, La Rochefoucauld, Corneille, G. Marino aj., dále Chapelain, Voiture, Benserade, Sarrasin, J.–L. Guez de Balzac, autor dvacetisvazkové korespondence, A. Godeau aj.). Po vzoru tohoto salónu byly v letech 1640–1650 zakládány podobné v domě Mademoiselle de Scudéry, autorky galantního románu Velký Kýros (Le Grand Cyrus, 10. sv., 1649–1653) a Clélie, rovněž desetisvazkového románu, v němž je zobrazena měšťanská společnost spisovatelčina salónu; dále u Mme de Sablé, Mme de Sévigné, autorky stylizovaných dopisů, Mme de Maintenon aj. Podněcovatelem *p. l.* jsou ženy – tzv. *preciózky,* milující duchaplnou konverzaci, lehkou „causerii", v níž nechybějí poetické hádanky, kalambúry, vtipné slovní hříčky apod., a hlásající určité morální a sociální zásady, inspirované starým rytířským ideálem, oživeným prvky renesančního platonismu: láska je v pojetí preciózek vážnou hrou se striktními zákony, citové vztahy představují delikátní psychologické a morální problémy, které

jsou předmětem galantní kasuistiky. Ta má sice i mnohé směšné stránky (např. Mapa něžné lásky, La Carte du Tendre, od Madeleine de Scudéry, osvětlující milostné teorie preciózek), na druhé straně však způsobila, že celá společnost včetně básníků a spisovatelů přivykla neustálému analyzování lidského srdce a všech jeho „hnutí". Literatura se tak obrací k ženskému publiku, jež ovlivňuje výběr témat; preferovány jsou láska, kult dámy a drobné epizody společenského života, dále antická a idylická témata, pro něž byl bohatým zdrojem několikasvazkový pastýřský román Astrée (1607–1627) od Honoré d'Urfé, v poezii pak převládá petrarkismus, lyrické reminiscence, mytologismus atd. Pokud jde o charakter literárního slohu, jsou na něj kladeny požadavky vytříbenosti, jazykové čistoty a kultivované formy. Oblíbeny jsou perifráze, metafory, přirovnání atd., vedoucí však k vnější dekorativnosti a rétorické deklamativnosti. Věci se již nenazývají pravým jménem (voda je např. „nebeské zrcadlo"), i nejbanálnější myšlenky jsou vyjadřovány s neúměrnou emfází. Tyto tendence reprezentované *p. l.* vyústily v → manýrismus; *p. l.* tak byla kritizována již svými současníky (Ch. Sorel napsal satirický román Le Berger extravagant [Potrhlý pastýř], 1627), preciózkám se vysmíval Molière, barokní vyumělkovanost stylu a archaickou kompozici vytýkal *p. l.* Boileau.

Lit.: *R. Bray,* La Préciosité et les précieuses, Paris 1960. *R. Picard,* Les Salons littéraires, Paris 1943. *L. Rièvе,* Les salons littéraires parisiens, 1962, Romanciers du 17e siècle, Paris 1958. *B. Somaize,* Dictionnaire des Précieuses, Paris 1856. *G. Mongrédien,* Les Précieux, Paris 1939. *E. Magne,* Voiture et l'Hôtel de Rambouillet, Paris 1929–30. *P.-G. Castex, P. Surer,* Manuel des études littéraires françaises, 17e siècle, Paris 1966.

ko

■ PRERAFAELITÉ

(podle italského renesančního malíře Raffaela Santiho) – anglická literární a umělecká škola, která předznamenala vývoj evropského → symbolismu. Její vznik je datován založením Prerafaelitského bratrstva v roce 1848 a magazínu Germ (Zárodek) roku 1850: členy byli D. G. Rosseti, A. Ch. Swinburne, W. Morris, Ch. G. Rossettiová aj. Specificky symbolistickými rysy *p.* bylo spojení tělesné smyslovosti s mysticismem, kultu těla s náboženskou duchovností a smysl pro dekorativní exotismus. W. Morris byl utopický socialista, básník alegorických romancí, obdivovatel středověku a starožitného umění, zakladatel výtvarnické dílny, která provedla revoluci v chápání dekorativního umění.

pb

■ PREROMANTISMUS

(tj. předromantismus; z lat. prae = před) – označení pro soubor různých uměleckých projevů a estetických tendencí, vznikajících a rozvíjejících se v průběhu 18. stol. v opozici proti teorii a praxi → klasicismu a vytvářejících složitou a vnitřně rozpornou etapu přechodu k → romantismu; zahrnuje různorodé podoby postupného a často kompromisního překonávání racionalistického umění a klasicistické estetiky 17. stol. i různé formy prosazování citovosti a fantastičnosti, jež se v době předrevolučního a revolučního kvasu začínaly uplatňovat ve všech oblastech kultury evropské, nabývajíce přitom různé podoby podle rozdílných podmínek v jednotlivých zemích.

Pod pojem *p.* řadí současná literární historie i ty konkrétní projevy nových tendencí v literatuře, které pro svou ideovou a formovou vyhraněnost dostaly již dříve v literární historii vlastní směrové označení jako → sentimentalismus a → Sturm und Drang a které se vyznačovaly mísením ideových prvků a uměleckých postupů přežívajícího klasicismu na jedné a nastupujícího romantismu na druhé straně. Vzhledem k těmto specifickým znakům *p.* přiřazuje se k němu i část tvorby osvícenců (→ osvícenství) jako představitelů historicky nejzávažnějšího ideově progresívního hnutí v 18. stol.

Pojem *p.* byl ražen teprve počátkem našeho století D. Mornetem, na evropské literatury jej rozpracoval a aplikoval zejména komparatista P. Van Tieghem, dodnes však tento pojem není přijímán obecně; někteří badatelé považují *p.* jen za pouhé synonymum staršího a užšího pojmu sentimentalismus, někteří jej zcela odmítají a řadí jednotlivá díla nebo tendence buď ještě ke klasicismu, nebo již k romantismu, a to podle převahy charakteristických znaků, a jako svébytný proud vydělují pouze sentimentalismus.

Umělecké tendence *p.* se začaly projevovat nejdříve v Anglii, kde se prosadily nejprve v ideové a teoretické rovině jako požadavek tvůrčí originality, založené na subjektivně intuitivní povaze nového estetického vkusu (A. Shaftesbury, E. Young) a později v koncepci „přirozeného" umění, jež preferovala tvorbu vyjadřující individuální prožitky jednotlivce ve světě přírody a považovala za prvotní a nejčistší etapu umělecké tvorby lidové umění (Th. Percy). Ve vlastní umělecké tvorbě našly zvýšená citovost a subjektivita výraz v tzv. → sentimentálním románu (S. Richardson, L. Sterne), v baladickém ladění děl E. Younga, Th. Graye nebo v iracionálních záhadách a fantastičnosti → černého románu 18. stol. Ve Francii se tyto tendence projevily zvláště v tzv. → plačtivém a občanském dramatu (L. S. Mercier, D. Diderot) a v tzv. rodinných románech (A. Prévost, P. Marivaux); zásadní roli

zde sehrály zejména ideje J. J. Rousseaua a jeho koncepce vztahů člověka a společnosti, které značně ovlivnily i básníky německé, zejména představitele individualisticky vyhroceného a sociálně kriticky zaměřeného → Sturmu und Drangu (J. W. Goethe, F. Schiller, J. Lenz aj.). Pro německý *p.* je současně charakteristická výrazná teoretická aktivita osvícenských myslitelů, v prvé řadě G. E. Lessinga, který prosazoval (v kritickém zápase i vlastní dramatickou tvorbou) novou národní, občanskou dramaturgii, a později J. G. Herdera, s jehož jménem je spjata koncepce lidové tvorby jako původního zdroje umělecké tvořivosti. V Rusku se sentimentální proud *p.* výrazněji prosadil zejména v díle A. N. Radiščeva, v českém prostředí se v důsledku pozdního rozvoje národní literatury projevil nejprve na poli lidové dramaturgie a tzv. knížek lidového čtení z konce 18. stol., avšak skutečný rozvoj uměleckých tendencí *p.* nastal zde až v první třetině 19. stol. v generaci jungmannovské (Hankovy rukopisné padělky, próza J. Lindy, dramata Klicperova a zvláště poezie J. Kollára a F. L. Čelakovského).

Lit.: *D. Mornet,* Le romantisme en France au 18ème siècle, Paris 1912. *P. Van Tieghem,* Le Préromantisme, Paris 1947.

tb

PROCES viz LITERÁRNÍ PROCES viz TVŮRČÍ PROCES

PRODUKTOR viz KOMUNIKANT

PROGRAM LITERÁRNÍ viz MANIFEST LITERÁRNÍ

■ PROKELEUSMATIK

(z řec. prokeleuó = před něčím dávám do pohybu) – v časoměrné metrice stopa o čtyřech morách, realizovaná čtyřmi krátkými slabikami (∪ ∪ ∪ ∪).

mc

■ PROKLETÍ BÁSNÍCI

označení skupiny francouzských básníků poslední třetiny minulého století, upadlých v opovržení oficiální buržoazní společnosti. Označení vyšlo z názvu Verlainovy brožury z r. 1884 (doplněné vydání 1888) Les poètes maudits. Básníci sem zahrnutí – Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine (pod anagramem Pauvre Lelian), Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam – netvořili žádnou soudržnou školu; byli výluční tím, že způsobem života i tvorbou ignorovali utilitárnost a prostřednost tehdejší měšťácké společnosti, psali protitradiční verše odvážné imaginace a nezřídka zatrpklého obsahu. Počet těchto básníků by mohl být rozšířen, jak upozorňuje F. X. Šalda, přinejmenším o Baudelaira, Laforguea, Nervala, Jarryho, Touleta a Lautréamonta.

Lit.: *P. Verlaine,* Prokletí básníci, Praha 1966.

pt

PROLEPSE viz ANTICIPACE

PROLETÁŘSKÁ LITERATURA viz SOCIALISTICKÝ REALISMUS

■ PROLETÁŘSKÁ POEZIE

básnický směr českého socialistického umění s těžištěm v letech 1919–23. Pod vlivem revolučních událostí v Evropě a pod vlivem ruské revoluční poezie (Majakovskij, Bědnyj, Blok) prosazoval proti individualistickému, liberálnímu a pesimistickému buržoaznímu umění zájmy a potřeby proletariátu jakožto nejpokrokovější dějinotvorné síly. V programových formulacích se opíral o historický materialismus. Po stránce obsahové *p. p.* zobrazovala s útočnou názorností třídní protiklady, dynamiku sociálního zápasu, směřující k revoluční přeměně světa, a proletářský kolektivismus (v protikladu k → unanimismu však nechtěla umělecky vyjádřit jen hnutí mas, ale též důvody a historický smysl těchto hnutí). Slohově usilovala o přístupný a názorný umělecký výraz blízký prostotě lidového čtenáře; ve snaze o odosobnění a objektivizaci směřovala k epizaci (Wolker) a k preferování patetických žánrů, upomínajících na hymnus a ódu; aktualizovala → pamflet, → agitku, → dělnickou píseň, využívala prostředků politického manifestu i politického projevu a veškeré postupy posilující bezprostřední a jednoznačnou tendenčnost díla – jako typizace, symbolizace a alegorizace sociálních procesů, řečnické otázky, zvolání, výzvy aj.

P. p. v české literatuře poprvé zásadně vyhrotila komplex teoretických otázek, týkajících se pozitivní funkce literatury v procesu revoluční přeměny společnosti, např. problém vztahu umění a politiky, všeobecné sdělnosti, angažovanosti, optimismu aj., a podala několik různých pokusů o jejich umělecké řešení. Určitá dobová omezenost některých z nich souvisela se skutečností, že novátorství v rovině obsahu se vždy adekvátně neprojevilo i v rovině formy, takže byly namnoze jen přejímány nebo k agitačním účelům adaptovány dosavadní umělecké prostředky; rovněž postavu proletáře spíše než jako bytost empirickou zobrazovala *p. p.* jako zidealizovaný symbol anebo alegorii.

Zduchovnělého výrazu se dostalo *p. p.* v humanismu sbírek Horových (Strom v květu, Pracující den, Srdce a vřava světa), radikální revoluční apel zdůraznil St. K. Neumann (Rudé zpěvy) a klasicky syntetické podoby dosáhla ve Wolkerově Těžké hodině. Dalšími stoupenci programu byli J. Seifert (Město v slzách), K. Biebl

(Zlom), J. Hořejší, na Slovensku J. Rob Poničan a L. Novomeský. Proletářskou prózu, méně vyhraněnou, reprezentuje J. Hora (Socialistická naděje), M. Majerová (Nejkrásnější svět), I. Olbracht (Anna proletářka), Vl. Vančura (Pekař Jan Marhoul), satirik J. Haussmann, J. Hůlka. Tribunou *p. p.* byly Neumannovy časopisy Červen a Kmen, Nejedlého Var, Proletkult a na Slovensku Dav.

Lit.: Avantgarda známá a neznámá I, Praha 1971. *A. M. Píša,* Proletářská poezie, Praha 1936. Proletářská poezie (výbor), Praha 1981.

pt

■ PROLETKULT

(zkratka rus. proletarskaja kultura = proletářská kultura) – sovětská kulturně osvětová organizace, ustavená krátce před Říjnovou revolucí jako široká platforma pro systematickou výchovnou práci mezi dělníky; jejím cílem bylo zpřístupnit dělníkům poznatky kultury, vědy a umění a vytvořit „samostatnou duchovní kulturu dělnické třídy". S existencí *P.* je spjata výstavba široké sítě lidových univerzit, klubů, dělnických uměleckých studií, v nichž pracovali kromě dělníků též profesionální umělci a vědci; zájem byl však převážně zaměřen na oblast literatury a divadla, zvláště na problematiku jejich rozvoje, a to v souladu s teoriemi proletářské kultury jako kultury „čistě" třídní.

P. byl budován a zamýšlen jako autonomní nezávislé hnutí, které mělo pracovat paralelně s hnutím politickým, odborářským a družstevnickým; těžiště jeho činnosti spadá do let 1917 až 1920, kdy soustřeďoval asi 400 000 členů (z toho 80 000 aktivně pracujících v uměleckých studiích a kroužcích) a vydával řadu časopisů (asi 20). K pozitivním stránkám činnosti *P.* patří skutečnost, že se mu podařilo soustředit na půdě kulturní činnosti široké proletářské masy, k negativním pak zúžené, sektářské pojetí proletářské kultury pouze jako kultury vytvořené dělníky, ignorování rolnictva, nedocenění inteligence a její role při budování nové kultury a konečně radikalistický vztah ke kulturnímu dědictví. K předním teoretikům *P.* náleželi A. Bogdanov a P. Lebeděv-Poljanskij. V prvních letech činnosti soustřeďoval *P.* ve svých řadách téměř všechny významné básníky a prozaiky, později členy programově se diferencujících proletářských literárních skupin jako Okťabr, Kuznica aj. *P.* usiloval i po revoluci o uchování nezávislosti; v letech 1920 a 1921 byla jeho činnost, zvláště jeho sektářská pozice, podrobena kritice stranických orgánů, poté jeho význam upadal a od r. 1923 existoval již jen jako organizace, zabývající se činností divadelních skupin a klubů, později včleněná do odborů.

Po Říjnové revoluci vznikaly organizace *P.* i za hranicemi Ruska (v Německu, Litvě, Lotyšsku); v Československu byl *P.* založen roku 1921 na základě usnesení ÚV KSČ jako jednotná soustředěná organizace pro proletářskou kulturu a jako organizační složka pro šíření komunistických idejí mezi pracujícími; sekretářem byl St. K. Neumann, členy M. Majerová, Z. Nejedlý, I. Olbracht aj. Působil do r. 1924 a vydával časopis Proletkult (1922–1924). Jako složka komunistické strany představoval čs. *P.* organizaci jiného typu než sovětský.

Lit.: Dokumenty o proletkuľtach, in: Lenin o literature i iskusstve, Moskva 1969. Očerki istorii russkoj sovetskoj žurnalistiki I, Moskva 1966.

tb

■ PROLOG

(z řec. prologos = úvod, předmluva), 1. *v teorii dramatu* vstupní → scéna, uvozující vlastní drama prostřednictvím jedné, více nebo všech osob hry; seznamuje diváka s postavami a událostmi, které předcházejí vlastnímu ději, někdy naznačuje poslání hry, nověji slouží také k vyjádření obecných estetických názorů (např. u Nezvala). *P.* je prostředkem známým již od starověku, Aischylos i Sofoklés v něm shledávají integrální součást dějové výstavby. Podobně jej využívá většina dramatických žánrů až do 19. stol. *P.* kromě toho, že poukazuje k následujícímu ději, obsahuje nejednou i autorovo oslovení publika s prosbou o pozornost (např. u Shakespeara, zvláště však v → lidové hře, u H. Sachse aj.). Postupně s vývojem dramatu splývá *p.* s → expozicí; jeho významové specifičnosti se však nepřestává využívat (ve 20. stol. např. F. Wedekind, P. Claudel, B. Brecht, T. Wilder aj.).

P. někdy přerůstá v situační obraz a pak funguje jako celistvá předehra k vlastnímu dramatu (Schillerova Panna Orleánská a zejména Goethův Faust); v takovém případě však dramatik *p.* koncipuje jako samostatný dramatický celek s vlastní expozicí, → zauzlením, vyvrcholením a závěrem;

2. *ve středověké literatuře* sbírka krátkých životopisů svatých, sestavená podle kalendářního pořádku. Přeneseně se pak jako *p.* označují také jednotlivé → legendy z těchto sbírek.

Lit.: *G. Freytag,* Technika dramatu, Praha 1944. *M. E. Knapp,* Prologues and Epilogues of the 18th Century, New Haven 1961.

kn

■ PROMĚNA

v divadle změna scény (dějiště) v rámci jednoho dějství (např. ulici nahradí interiér). Klasické drama *p.* odmítá a požaduje jednotu místa (→

dramatické jednoty). Naopak středověké, renesanční, realistické drama a především dramatika 20. stol. počítá s *p.* jako s významným jevištním prostředkem. Časté *p.* však ruší plynulost děje a jeho dramatické napětí.

kn

■ PROMLUVA

každá celistvá jednotka řeči (tj. konkrétní realizace jazykového systému), která se vyznačuje těmito vlastnostmi: a) je sémanticky uzavřená, tj. obsahuje úplné sdělení; b) je relativně samostatná, přičemž na jedné straně existují *p.*, které nemají vztah k jiným *p.* (*p.* monologické), na druhé straně existují *p.* s různým stupněm vzájemného vztahu, kdy *p.* je reakcí na *p.* předcházející anebo stimulem *p.* následující – popř. obojím (dialog); c) původcem *p.* je jeden mluvčí, který určuje její jazykovou výstavbu, sémantické zaměření i styl a k němuž se orientují gramatické kategorie (slovesné osoby a časy) a význam deiktických prostředků; d) má konkrétní cíl a funkci a realizuje určitý záměr; e) vzniká za konkrétních okolností prostorových a časových. „Každá promluva má svůj věcný obsah a vyrůstá ze zvláštní situace a v každé se obráží aktuální postoj mluvčího ke skutečnosti, kterou *p.* vyjadřuje, a jeho vztah k posluchači, ať skutečnému nebo myšlenému" (V. Mathesius).

Stavbu *p.* tvoří jazykové plány v určité hierarchii. *P.* obsahuje akt *pojmenovávací* (autor *p.* volí pojmenování pro vyjadřovanou skutečnost) a akt *usouvztažňovací* (zvolená pojmenování jsou uváděna do vztahu podle mluvnických pravidel jazyka). Kromě této jazykové výstavby se *p.* skládá z plánu *kompozičního*, jehož součástí je plán *tematický* (výběr, řazení a uspořádání složek tematických – motivů a jednotek vyšších) a plán *textový*, ve kterém se rozlišuje → členění horizontální a vertikální textu (v jiné terminologii též mikrokompozice a makrokompozice). Živá *p.* využívá i nejazykových prostředků z různých znakových systémů, zvláště mimiky, gestikulace apod.

P. je např. replika v dialogu, *p.* může tvořit i jediná výpověď, jediné slovo, avšak *p.* je i celý jazykový projev, např. román, který se dále skládá z dílčích *p.* Rozsáhlejší *p.* se vyskytují zejména v psaných projevech (vědecká pojednání, monologické *p.*). Umělecká literatura, zvláště romány, povídky, novely apod., má sice jednoho autora, ovšem je stylizována jako posloupnost *p.* různých mluvčích. Rozsáhlejší *p.* jsou vzhledem k jejich obsahové nejednotnosti a k zvýšené přehlednosti i srozumitelnosti členěny do → odstavců a → kapitol.

Lit.: *A. Jedlička aj.*, Základy české stylistiky, Praha 1970. *V. Mathesius*, Řeč a sloh, Praha 1966. *J. Mistrík*, Štylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. *V. Skalička*, Promluva jako lingvistický pojem, in: Slovo a slovesnost 30, 1937.

vš

PROSOPOGRAFIE viz POPIS UMĚLECKÝ

■ PROSOPOPEIA

(z řec. prosópon = obličej, osoba; prosopopoió = zosobňovat) – druh → personifikace, tropus spočívající v tom, že autor nechá mluvit, jednat apod. osobu nepřítomnou, mrtvou, nereálnou atd., resp. obecnou, jako Múza, Sláva, Poezie apod.

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

vš

■ PROSTOR

1. *p.* literárním dílem zaujímaný. Většinou jde o záležitost lineární, graficky dvojrozměrný záznam v textu obvykle slouží pouze k pasívnímu zápisu díla, jen v některých případech (obrazové básně, kaligramy, akrostichy aj.) se stává jeho plnoprávnou součástí. *P.* literárním dílem zaujímaný se pak přibližuje prostoru výtvarného díla. Velikost *p.*, zaujímaného dílem (tj. rozměr textu), bývá předem s větší nebo menší tolerancí vymezena normou, stává se často žánrovou charakteristikou. Důležitou úlohu v *p.* díla hraje kategorie začátku a konce; právě zobrazení nekonečného smyslově názorného prostoru, jenž člověka obklopuje, v ohraničeném, konečném prostoru díla je základním rysem uměleckého osvojování skutečnosti;

2. myšlený, *fiktivní p.*, který je v literárním díle „zobrazován", vytvářen jazykově tematickými prvky. Tento *p.*, stejně jako *p.* zobrazovaný v kterémkoliv komunikátu, je vzhledem k smyslově názornému prostoru nutně schematický, zachycující jen výběr jevů, jejich vlastností a vztahů. Zároveň se v něm velmi často na vztahy prostorové vrství vztahy v zásadě neprostorové, hodnotící. Významným rysem tohoto *p.* bývá jeho rozčlenění ve dva nebo více podprostorů (kontinuí); některé postavy jsou vázány na to či ono kontinuum, jsou pak v zásadě statické, jiné postavy, obvykle hlavní, nejsou výlučně vázány k žádnému z nich. Např. ve Wolkerově Baladě o očích topičových patří k jednomu kontinuu (elektrárna) dělníci, k druhému kontinuu (domov) žena s dítětem, Antonín patří oběma světům, továrně i domovu.

Na druhé straně již hodnotové rozvrstvení v tematice, které s sebou nese angažovanost díla, vytváří v něm určitý prostorový model, v němž jsou do různých podprostorů umísťovány postavy podle toho, kterých ideologických komplexů jsou nositeli. Úzké sepětí kategorií čistě prostorových

(nahoře, dole, bližší, vzdálenější, ohraničený, neohraničený) a kategorií hodnotících (dobrý, škodlivý, náš, cizí, organizovaný, chaotický aj.) v lidském myšlení podmiňuje, že i tento abstraktní prostor tematického rozčlenění nezřídka nabývá konkrétní podoby.

Lit.: *J. Frank,* Spatial Form in Modern Literature, in: Sewanee Rewiew 53. *K. Hausenblas,* Zobrazení prostoru v Máchově Máji, in: Realita slova Máchova, Praha 1967. *J. M. Lotman,* Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970. *G. Vološinov,* Prostranstvo i vremja u Dostojevskogo, in: Slavia 12, 1933.

mc

■ PROTAGONISTA

(z řec. prótagónistés = první závodník, od prótos = první a agónistés = účastník her) – ve starořeckém divadle první ze tří stálých herců, který vytvářel největší a nejtěžší úlohy. Zprvu byl vybírán přímo autorem, později jej autorům losem přiděloval archón basileus, který řídil dionýsie. Od 4. stol. př. n. l. byl *p.* placen státem a sám si vybíral druhého (→ deuteragonistu) a třetího herce (tritagonistu). V počátcích řeckého dramatu vystupoval jen jeden herec, druhého zavedl Aischylos (535–456 př. n. l.) a třetího Sofoklés (asi 496 až 406 př. n. l.).

Pojmu *p.* se používá dodnes pro předního herce souboru (popř. určité inscenace nebo filmu), někdy též přeneseně pro hlavní postavu literárního díla, častěji obecně pro výraznou vedoucí osobnost vůbec.

kn

PROTESTSONG viz **SONG**

■ PROTOGRAF

(z řec. prótos = přední a grafein = psát), též *prototyp* nebo *antigrafon* – pojem užívaný v → textologii při studiu textu díla, zvláště při znázorňování genealogických vztahů (→ stemma); označuje takový textový pramen, který je uvažovanému opisu textově nejbližší (prototyp). Na rozdíl od → archetypu, od kterého se opis může textově velice lišit, *p.* je opis textově nejbližší.

Někdy nelze pojmu archetyp vůbec užívat, např. v případech, kdy text vznikl spojením (→ kontaminace) několika různých redakcí a sám byl ještě přepracován atd. Každou takovou redakci označujeme jako *p.* Obecně tedy nelze u každého textu (opisu) předpokládat existenci archetypu, avšak každý text – kromě autografu – má svůj *p.* (jeden nebo více).

Lit.: *D. S. Lichačev,* Tekstologija, Moskva 1962.

vš

■ PROUD LITERÁRNÍ

1. různé proměny a tendence umělecké teorie a praxe uvnitř jednoho literárního směru, které vznikají v průběhu jeho historického vývoje, odrážejíce ideové i společenské procesy v daném období (např. některé proudy uvnitř českého realismu 19. století: národopisně dokumentární, kritický aj.);

2. základní nadsměrový princip („supertaxon"), spjatý s jednou nebo několika velmi blízkými konstantními tendencemi, realizujícími se během historického vývoje v časově a místně vyhraněných útvarech – směrech. Za základní proudy, zpravidla přesahující hranice jednoho druhu umění, se obvykle považují: proud expresívní, symbolický (dobově aktualizovaný a konkretizovaný zvláště v symbolismu), konstruktivní, popisný aj.

Lit.: *D. S. Nalivajko,* Iskusstvo, napravlenija, tečenija, stili, Kijev 1981. *G. N. Pospělov,* Problemy literaturnogo stilja, Moskva 1970. *J. Volek,* Otázky taxonomie umění, in: Estetika 7, 1970.

jh

■ PROUD VĚDOMÍ

(doslovný překlad angl. stream of consciousness) – narativní metoda moderní prózy, dovršující obrat buržoazního románu od vnějších životních projevů k podvědomému životu vnitřnímu. Usiluje o racionálně nekorigovaný záznam toku podvědomých impulsů vědomí, odtrženého od rozumového nazírání vnější reality. Průkopníky metody *p. v.* byly romány J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové a D. Richardsonové. Jako prozaický postup sleduje *p. v.* nikoli tok vnější skutečnosti, nýbrž realitu samotného vědomí v jeho procesuální, polojazykové a podvědomé podobě, smazávající mj. časové a prostorové vztahy předmětů. Metoda *p. v.* upouští od tradičních kategorií románu jako zápletka, děj, charakterizace postav a popis prostředí; jejím základním výrazovým prostředkem je → vnitřní monolog vědomí. U Joyce *p. v.* těží zejména z podvědomé sexuality a podvědomé mystické konstanty, u Woolfové je vědomí redukováno na nižší vjemové a představové formy (čichové a hmatové počitky, podvědomé asociace).

Formálně se *p. v.* projevuje ich-formou, rozkladem tematické stavby textu, uvolněním větné syntaxe, asociativním lineárním řazením představ, jazykovými neologismy apod. Teoreticky nečerpá *p. v.* pouze z Freudovy a Jungovy psychoanalýzy, ale také ze starší asociativní psychologie.

Lit.: *M. Friedmann,* Stream of Consciousness, 1955. *H. Levin,* James Joyce, Norfolk 1947. *H. Meyerhoff,* Time in Literature, Berkley 1960. *G. Poulet,* Études sur le Temps humain, Paris 1950.

pb

■ PROVERB

(z franc. proverbe, od lat. prōverbium = přísloví, úsloví, pořekadlo) – dramatický žánr, většinou lyrická komedie o jednom aktu, improvizovaná podle scénáře a ilustrující v živém podání platnost nějakého přísloví nebo pořekadla, jehož znění měli diváci na konci představení uhodnout. *P.* byl pěstován v šlechtických salónech od 17. stol. (→ salónní literatura), v 18. stol. proslul svými *p.* malíř a rytec L. Carrogis, zvaný Carmontelle (1717–1806), z pozdějších autorů je známý E. Gosse (1773–1834) a Th. Leclerq (1777–1851). Svérázným způsobem oživil *p.* v 19. stol. A. de Musset (1810–1857), navazující na tradici Marivauxových konverzačních komedií o lásce a vytvářející v duchu *p.* rozsáhleji strukturované komedie i obrazy melodramatického rázu; z jeho souboru Komedie a proverby (Comédies et proverbes, 1840) jsou nejznámější Se srdcem divno hrát (On ne badine pas avec l'amour, 1835) nebo Na nic nepřísahat (Il ne faut jurer de rien, 1836).

Lit.: *C. D. Brenner,* Le dévéloppement du proverbe dramatique en France au XVIIIe siècle, Berkley–London 1937. *H. Lefebvre,* Alfred de Musset dramaturge, Paris 1955. *J. Maben,* Před oponou, Brno 1920. *R. Werner,* Zur Geschichte des Proverbes dramatiques, Berlin 1887.

ko

PROVERBIUM viz PŘÍSLOVÍ

■ PRÓZA

(z lat. prōsa ōrātiō = řeč postupující přímo, tj. nedělená na verše) – 1. v jazykově stylistickém smyslu označení pro všechny → promluvy (stylizované jazykové projevy), psané i mluvené tzv. řečí „nevázanou", tj. neutrálním, „přirozeným" jazykovým stylem. V tomto smyslu je *p.* obecně chápána jako protiklad verše, užívajícího řeči „vázané" (srov. např. rozlišování „dramatu ve verších" od „dramatu v próze); na tom nic nemění skutečnost, že např. za symbolismu vznikaly i tzv. → básně v próze (a to jako krajní případ dobové tendence k uvolnění veršové formy poezie; → volný verš); „prozaičnost" jejich formy spočívá vlastně v grafickém (optickém) potlačení veršovosti při zachování ostatních hlavních principů symbolistické poezie;

2. v literárněvědném smyslu je *p.* souhrnným označením pro všechna neveršovaná a nedramatická literární díla, jedním ze tří členů základní druhové triády (→ druhy literární), členící celou oblast literatury podle jazykově stylistické formy na → poezii, *p.* a → drama (na rozdíl od klasického dělení na → lyriku, → epiku a drama, které je povahy estetické).

Při chápání pojmu literatura jako souboru všech psaných stylizovaných projevů vůbec (tedy ve významu „písemnictví" – na rozdíl od ještě širšího pojetí jako psané i mluvené „slovesnosti") rozeznáváme tyto základní oblasti *p.* literární: a) *p. naukovou* (odbornou), b) *p. rétorickou* (řečnickou), c) *p. dokumentární* (listiny, korespondence), d) *p. publicistickou* (žurnalistickou a popularizační), a zejména pak e) rozsáhlou oblast tzv. *p. umělecké,* zahrnující vlastně všechnu neveršovanou epiku.

P. umělecká se dále vnitřně člení, jednak na tzv. základní prozaické žánry, jako jsou → román, → novela, → povídka a vyprávění (nejen folkloristické; → skaz), z nichž každý má zase řadu svých žánrových variant historických, tematických, kompozičních apod. (→ žánry literární), jednak na menší prozaické útvary (zejména tzv. → jednoduché formy). Jako zvláštní typové varianty existují v rámci *p.* umělecké též lyrizovaná *p.*, → rytmizovaná *p.* a dialogizovaná *p.* (např. → platónský dialog), v nichž se projevují tendence ke sblížení *p.* s ostatními jazykově stylistickými druhy literatury – s poezií a dramatem.

V dějinách literatury evropské patří počátky psané *p.* literatuře odborné (řecká filozofie, římská historiografie) a řečnictví (Cicero, Caesar), vznik antické *p.* umělecké spadá až do pozdně římské doby (Seneca, Petronius aj.). Středověká *p.* se uplatňovala převážně jen v oblastech, jež je možno označit za funkčně praktické; na poli *p.* umělecké to byla tvorba → didaktická a náboženská, jež také jediné byly tehdy určeny i pro nižší společenské vrstvy. Vznik novodobé *p.* umělecké i naukové a jejich počáteční diferenciaci přináší až první nástup měšťanstva za renesance; ještě v 17. stol. je však umělecká *p.* řazena klasicistickou estetikou a poetikou pouze k útvarům „nižším" (tj. neklasickým).

V průběhu 18. stol. – tedy v době preromantismu a osvícenství – význam umělecké *p.* postupně narůstá a již počátkem 19. stol. (za romantismu) dosahuje rovnocenného postavení mezi ostatními druhy umělecké literatury. V té době probíhá proces konstituování novodobých národů, při němž má právě umělecká *p.* (spolu s tzv. občanským dramatem) důležitou funkci, a to nejen ideovou, ale zejména jazykovou – pro dotváření národních jazyků a stabilizaci jejich spisovné normy; zaujímá v rámci umělecké literatury úlohu stále významnější a univerzálnější, což se nakonec projevuje i stále dominantnějším postavením prozaických žánrů v literatuře 19. a 20. stol. Pozoruhodné historické zdůvodnění tohoto jevu podal v rámci svého filozofického a estetického systému G. W. F. Hegel (1770–1831), podle něhož se *p.* stává vedoucím druhem literatury právě koncem 18. a počátkem 19. stol. vlastně proto, že svět buržoazie, která se tehdy ujímá vedoucího postavení ve společnosti, je v podstatě „říší ži-

votní prózy", a její epocha je tedy i epochou umělecké *p.*

Mohutný kvantitativní rozvoj téměř výhradně prozaické literatury zábavné (bulvární literatura), jenž nastal v 19. stol. s rozvojem kapitalismu, však nakonec vyvolal – počínaje již přelomem století – celou řadu pokusů o konstituování umělecké *p.* na nových základech; v rámci literatury je to zejména souvislá linie tzv. antitradičního románu (od Joyce a Kafky až po „nový román"), hledající obnovu *p.* v nových formách ztvárnění skutečnosti, kdežto v literatuře socialistické je to úsilí o literaturu socialisticko-realistickou, které naopak znamená pokus o renesanci umělecké *p.* novým obsahem.

Lit.: *G. W. F. Hegel,* Estetika I–II, Praha 1966. *A. Potebnja,* Poezija – proza, Sguščennyje mysli, in: *A. P.,* Sobrannyje sočinenija, tom 1, Petrograd 1922. *V. Šklovskij,* Teorie prózy, Praha 1948. *V. V. Vinogradov,* O chudožestvennoj proze, Moskva 1930.

tb

■ PROZAISMUS

(od → próza) – v protikladu k → poetismu slovo nebo obrat z oblasti hovorového, vědeckého, technického či politického jazyka, které z hlediska dobové estetické normy ještě není vžitou součástí uměleckého vyjadřování, zvláště v poezii, a působí příznakově. *P.* jsou časté např. u K. Havlíčka, J. Nerudy, J. S. Machara, Fr. Halase, M. Holuba; v próze zejména u J. Haška a K. Čapka. Převládnou-li, dochází k tzv. → prozaizaci. *P.* přispívají nejen k rozleptávání kanonizovaných ustrnulých forem, ale i obsahů, nezřídka jsou průvodním znakem realistického zaměření. Nerudovy *p.* ocenil Šalda výrokem širší platnosti: „Měl strašnou odvahu, že vzal slova z ulice, nemytá a nečesaná, jak je zastihl, a učinil z nich posly věčnosti."

pt

■ PROZAIZACE

(od → próza) – součást literárního procesu, dialekticky protikladná k poetizaci; projevuje se důrazem na mimoliterární fakty, na oblast literární a estetické periférie. V lexiku převládá neobrazné pojmenování, využívá se intonace lidové mluvy a hovorových obratů, vznešený básnický obraz nebo květnatá perifráze jsou parodovány, dochází k ironické a komické konfrontaci banálních představ se vznešenými, k odvržení umělých autostylizací aj. V české literatuře dochází k *p.* např. v letech 90., kdy zásluhou J. S. Machara (zvláště veršovaným románem Magdalena) začíná překonávání abstraktní poezie lumírovského a ruchovského typu, anebo v druhé pol. 50. let tohoto stol. v poezii tzv. generace Května. V ruské literatuře prozaizoval např. Puškin starý hrdinský epos ve své poémě Ruslan a Ludmila.

pt

■ PROZODICKÉ BOJE

(od → prozódie) – v české literární historii označení pro spory o adekvátní prozodický (versifikační) systém v české poezii. Spory, vedené v oblasti teorie i v básnické praxi, se táhly od Dobrovského kodifikace normy českého sylabotónického verše v České prozódii (Böhmische Prosodie, 1795) po celé 19. stol. Po prvním období téměř všeobecného přijetí sylabotónické kodifikace (veřejně byla odmítnuta vlastně pouze V. Stachem) vystupuje vydáním Šafaříkových a Palackého Počátků českého básnictví (1818) klasicistní snaha navázat na starší pokusy o českou časomíru. Kvantitativní prozódie si však udržela určité postavení v teorii i v praxi vedle prozódie sylabotónické pouze v tzv. generaci jungmannovské, od třicátých let 19. stol. časomíra z básnické tvorby téměř mizí, takže Durdíkova obhajoba její oprávněnosti (1878), stejně jako Hostinského snaha o kompromis (1870), jsou již do jisté míry akademické. V oblasti teorie je konečně v devadesátých letech 19. stol. v souladu s vývojem básnické praxe spor definitivně rozhodnut studiemi J. Krále. Viz též → časoměrný systém.

Lit.: *K. Horálek,* Počátky novočeského verše, Praha 1956. *J. Král,* O prozódii české, Historický vývoj české prozódie, Praha 1923. *J. Mukařovský,* Dobrovského Česká prozódie a prozodické boje jí podnícené, in: Česká literatura 2, 1954.

mc

PROZODICKÉ SYSTÉMY viz **VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM**

■ PROZÓDIE

(z řec. prosódia = nauka o rytmu, původně o přízvuku) – 1. soubor doprovodných zvukových vlastností hlásek, jako jsou přízvuk, výška tónu, délka apod., zároveň také odvětví versologie zkoumající využití těchto vlastností z hlediska výstavby verše. V průběhu vývoje básnictví mohou být využívány různé prozodické vlastnosti jazyka, v českém verši sylabotónická versifikace využívá relativně silného slovního přízvuku, historicky omezená versifikace časoměrná se opírala o výrazné rozdíly v kvantitě samohlásek, volný verš se opírá především o intonaci;

2. ve smyslu *prozodický systém* – vžité, ale nepřesné označení pro → versifikační systém.

mc

PŘÍPOVĚĎ viz **SENTENCE**

PRŮVODCE viz BEDEKR

PRVOTINA viz DEBUT

PŘEDEHRA viz PROLOG

PŘEDRÁŽKA viz ANAKRUZE

■ PŘEDSCÉNA

výstup hraný na proscéniu, nejčastěji před oponou, v němž jedna nebo více osob komentují děj, popř. vedou rozmluvu na vlastní fabuli zcela nezávislou, především o časových problémech. Vznik *p.* souvisí s potřebou přestavby za oponou; používala jí nejprve divadla, která postrádala kvalitnější technický aparát, teprve odtud přecházela na dobře vybavená jeviště. *P.* se stala výraznou součástí zejména komediálních a revuálních žánrů; u nás byla využita nejúspěšněji Voskovcem a Werichem v repertoáru Osvobozeného divadla.

kn

■ PŘEKLAD STROJOVÝ

převod textu z jednoho jazyka do druhého, prováděný samočinným počítačem. Tento proces sestává z analýzy (lexikální, syntaktické, frazeologické, sémantické) vstupního překládaného textu a dále ze syntézy výstupního textu, spočívající v přiřazování odpovídajících prvků jazyka, do kterého se překládá. Do paměti počítače je proto třeba předem uložit soubor pravidel, která za pomoci slovníku umožní přiřazovat vstupním jednotkám jednotky výstupní. Experimenty s *p. s.*, které byly započaty v padesátých letech (USA, SSSR aj.), jsou závislé jednak na rozvoji lingvistického výzkumu, jednak na stavu výpočetní techniky. Nelze však dosud předpokládat uskutečnění překladu uměleckého; z tohoto důvodu je cílem současných experimentů s *p. s.* překlad odborné literatury, popř. překlad pomocný, vyžadující ještě redakční úpravy.

Lit.: Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. *P. Sgall aj.*, Úloha a postavení algebraické lingvistiky, in: Časopis pro moderní filologii 51, 1969. *P. Vašák*, Statistický přístup k strojovému překladu, indexování a anotování textu, in: Československá informatika 14, 1972. *P. Sgall a kol.*, Učíme stroje česky, Praha 1982.

vš

■ PŘEKLAD UMĚLECKÝ

realizace již vytvořeného díla v jiném jazyce a v odlišném kulturním prostředí. Předmětem *p. u.* na rozdíl od původní tvorby není přímo konkrétní realita, ale umělecké dílo: proto cílem *p. u.* je dosáhnout toho, aby dojem, jímž působí na čtenáře, byl pokud možno co nejbližší dojmu, jaký zanechává ve vnímateli originál, a aby byly zachovány estetické hodnoty originálu.

Proces překládání uměleckého díla zahrnuje překladatelovo seznámení s předlohou a uvědomění si jejích ideově estetických kvalit, dále → interpretaci originálu, při níž se vedle vlastních hodnot díla uplatňuje i stanovisko překladatele, a konečně vlastní vyjádření díla v jazyce překladu. K vystižení smyslu a dosažení estetické působivosti využívá *p. u.* veškerých možností jazyka, do něhož se překládá, jeho významových, stylistických i emocionálních prostředků vyjádření: zde má své místo i → substituce jednotlivých výrazů i stylových vrstev jazyka; přitom nejde o doslovnost nebo kopii určitých stylových prostředků, ale o dosažení obdobného účinku, často jen náznakem. Neadekvátnost využitých výrazových prostředků cílového jazyka vede k nivelizaci a ke snížení umělecké hodnoty díla. Významnou úlohu v překladatelském procesu má dialektika celku a částí, s níž souvisí dialektický vztah věrnosti a volnosti; vztah volnosti a věrnosti v *p. u.* závisí vždy na konkrétních podmínkách – na vztahu obou jazyků, popřípadě blízkosti národních kultur, na úrovni literatury, estetických názorů, myšlení atd. Důležitý zde je světový názor a estetické zaměření překladatele, dobové estetické normy a požadavky, ovlivňující případnou aktualizaci *p. u.* (např. Hviezdoslavovy romantizující překlady z ruštiny), literární a překladatelské tradice.

Vztah *p. u.* k původní literatuře závisí na řadě činitelů, např. na konkrétním stavu vývoje daného národního jazyka a literatury (překladová díla mohou v některých obdobích – např. u nás v době národního obrození – původní literaturu částečně nahrazovat), na vztazích mezi literaturou v jazyce originálu a literaturou v jazyce překladu, na širších kulturně politických stycích obou národů i na úrovni překladatelské praxe a vývoji teorií překladu a na jejich poměru k teorii literatury. Podle hodnocení místa překladu v národní literatuře dochází někdy i k vydávání překladů za původní dílo (Puchmajer) nebo naopak díla původního za překlad (např. u nás některé detektivky a westerny ve 20. a 30. letech). Nezřídka znamenají překlady obohacení jazyka, jeho výrazových prostředků (viz po této stránce programové překlady Jungmannovy, dále Čapkovy, Taufrovy).

Přeložené umělecké dílo není pouhou náhražkou originálu, ale specifickou kulturní hodnotou, součástí národní literatury. Ve srovnání s původní literaturou má navíc specifickou poznávací funkci – informovat o originálu a jeho prostřednictvím o cizí kultuře. Spojení a vzájemný vliv kontextu domácí a cizí kultury, přímého ztvárnění reality autorem a zprostředkovaného ztvárnění překladatelem vedou v *p. u.* ke vzniku nové kvality –

překladovosti – jakožto estetické hodnoty.

Lit.: *K. Čukovskij,* Vysokoje iskusstvo, Moskva 1964. *J. Etkind,* Poezija i perevod, Moskva–Leningrad 1963. *A. V. Fjodorov,* Vvedenije v teoriju perevoda, Moskva 1953. *Týž,* Osnovy obščej teorii perevoda, Moskva 1953. *K. Horálek,* Příspěvek k teorii překladu, Praha 1966. Kniha o překládání, Praha 1953. *J. Levý–B. Ilek,* Kapitoly z teorie a metodiky překladu, Praha 1956. *J. Levý,* Umění překladu, Praha 1963. On Translation, Cambridge 1959. *A. Popovič,* Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971. *Týž,* Preklad a výraz, Bratislava 1968. *I. Revzin–V. Rozencvejg,* Osnovy obščego i mašinnogo perevoda, Moskva 1964. Teorija i kritika perevoda, Leningrad 1962. Voprosy chudožestvennogo perevoda, Moskva 1955.

hř

PŘENÁŠENÍ VÝZNAMU viz **NEPŘÍMÉ POJMENOVÁNÍ**

PŘERÝVKA viz **CÉSURA**

■ PŘESAH

též *enjambement* (franc., čti anžámbmán), ve starší poetice také *překročení verše větou* – nesoulad veršového a syntaktického členění básnického textu, nastávající tehdy, když veršový předěl připadá dovnitř věty mezi slova (popř. větné členy), mezi nimiž podle větného členění není syntaktický šev: *p.* bývá zvlášť nápadný, když přesahující část věty vyplní jen část verše, do něhož se „přelévá". *P.* rozrušuje jednotvárnost rytmicky pravidelných veršů, „rozvlňuje" rytmus básně a tím pak na druhé straně paradoxně slouží i k vyznačování meziveršového předělu. Po významové stránce je *p.* činitelem básnické → aktualizace věty, neboť vyděluje a akcentuje slova, větné členy a vztahy na švu veršů; proto bývá hojně využíván zejména ve veršovaném dramatu.

Podle situace na konci přesahovaného verše rozeznáváme a) *p.* z verše syntakticky zřejmě neukončeného (srov. např. Tomanovo: „Poledni prudké slunce bije | žár bílý v dlažbu. Melodie | uspaná řádní vzduchem chví.") nebo b) *p.* z verše syntakticky zdánlivě uzavřeného (např. Wolkerovo: „Říkám vám, že zima není žádný stařec | v kožichu, s dřevěnou nůší, | naopak je to polonahá dívenka, | která si v šestém poschodí promoklé střevíčky suší | nad zmodralým srdcem."). Někdy *p.* překlenuje i předěl mezi strofami (tzv. *p. strofický*); k extrémnímu případu *p.* dochází při → rýmu lámaném *(p. slabičný).* S *p.* se setkáváme v celé historii poezie, nebyl však vždy stejně oblíben a hodnocen. Velkého rozmachu dosáhl za romantismu, jehož básníci v něm spatřovali symbol osvobození od klasicistických pravidel, avšak uplatňoval se i za klasicismu (v nižších žánrech – v komedii a bajce). V české poezii je znám už v nejstarší době (Slovo do světa stvořenie, Alexandreida).

mb

■ PŘÍKLONNÁ SLOVA

v lingvistice slova, která v proudu řeči nemají nebo druhotně ztrácejí svůj přízvuk a připojují se tak rytmicky k nejbližším slovům přízvučným ve víceslovné celky, spjaté jedním hlavním přízvukem, v tzv. přízvukové takty. *P. s.*, která se připojují k předcházejícímu přízvučnému slovu, se nazývají *enklitika* (vlastní slova příklonná, *příklonky*), *p. s.*, spínající se s přízvučným slovem následujícím, se nazývají *proklitika* (předklonná slova, předklonky). Obou termínů se užívá často v teorii verše. Jako proklitika se chovají např. jednoslabičná slova na počátku jambických rytmických úseků (veršů, poloveršů), např.:

„Jak dlouhá noc – *jak* dlouhá noc –
Však delší mně nastává. – – –
Pryč, myšlenko!" – *A* hrůzy moc
myšlenku překonává. –

(K. H. Mácha)

V češtině, kde je přízvuk na první slabice slov, mají převahu takty sestupné (sama existence vzestupných taktů v češtině bývá někdy považována za pochybnou, proklitika se pak považují za taktové předrážky k taktům sestupným), takže základními *p. s.* tu jsou enklitika, např.: „Tak málo *mám* krve *a* ještě *mi* teče z úst" (P. Bezruč).

Lit.: *Fr. Daneš,* Intonace a věta ve spisovné češtině, Praha 1957.

mc

■ PŘÍMÁ ŘEČ

doslovná reprodukce projevu určité postavy (osoby) tak, jak byl realizován v průběhu zobrazovaného děje. *P. ř.* často doprovází → uvozovací věta (součást → autorské řeči), kterou se uvádí a referuje, kdo a za jakých okolností časových, situačních, prostorových, citových aj. projev pronesl; v moderní próze se uvozovací věta často vynechává. Nejvýraznějším znakem *p. ř.* je její grafické odlišení od autorské řeči: od uvozovací věty je obyčejně oddělena dvojtečkou, dále bývá ohraničena uvozovkami apod. Slovesa i zájmena *p. ř.* mohou být ve všech třech osobách – na rozdíl od autorské řeči (třetí, popř. první osoba); v *p. ř.* se vyskytují všechny tři časy (prézens, préteritum, futurum), využívá se i hovorových jazykových prostředků, zvláště k bližšímu charakterizování postav apod.

Statistický průzkum ukazuje, že věta *p. ř.* je vcelku (průměrně) kratší – v počtu použitých slov – než věta autorské řeči, což souvisí se snahou doslovně reprodukovat projev realizovaný v prů-

běhu děje a zobrazit jeho bezprostřednost. V umělecké próze se *p. ř.* nejčastěji vyskytuje v dialogu, popř. jako součást vyprávění, které oživuje a kde plní funkci citátu (dokreslení); podobně ve vědeckém a publicistickém stylu, kde se pomocí *p. ř.* cituje cizí myšlenka.

Lit.: *B. Havránek-A. Jedlička,* Česká mluvnice, Praha 1960. *A. Jedlička aj.,* Základy české stylistiky, Praha 1970. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962. *J. Mistrík,* Štylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970.

vš

PŘÍMĚR viz **PŘIROVNÁNÍ**

■ PŘÍRODNÍ PRÓZA

též *beletrie o přírodě* – označení pro prozaické útvary (črta, povídka, novela, román), umělecky zobrazující přírodní realitu. Primárním problémem *p. p.* se stalo ztvárnění relace člověk-příroda, postavení člověka v přírodě a sloučení odborného hlediska se subjektivním pohledem spisovatele v umělecky vyvážený celek. V naší literatuře se *p. p.* vyvinula v druhé polovině 19. stol. z popularizačních prací, které chtěly zprostředkovat snadnější poznání živočichů, rostlin a přírodního koloběhu. Umělecké úrovně dosáhl v této oblasti až Josef Thomayer. Během vývoje se *p. p.* formově a tematicky rozrůzňuje a kultivuje, do popředí se dostává vztah autora k přírodě (Vrba, Mahen, Marcha) a diferencuje se a individualizuje přístup k přírodnímu celku. Lidská determinovanost přírodou je v současnosti nahrazována varováním před nešetrnými civilizačními zákroky do přírodního prostředí (Tomeček). V některých případech zasahuje *p. p.* do jiných žánrových oblastí, do literatury pro mládež nebo do sféry populárně naučné literatury. Značné obliby u nás dosáhly také práce cizích autorů, zejména R. Kiplinga, E. T. Setona, J. Londona, M. Prišvina, V. Biankiho aj.

sb

■ PŘIROVNÁNÍ

též *přímě*r – stylistický prostředek opisného vyjádření, jehož účelem je vytknutí některé vlastnosti nebo stránky určitého jevu, věci, osoby nebo představy. *P.* je založeno na jednom ze základních postupů poznávacího procesu, na srovnávání. *P.* má tři členy: to, co se přirovnává (comparandum), to, k čemu se přirovnává (comparatum), a to, co je pro předcházející dva členy společné (tertium comparationis). Protože comparatum má osvětlit a přiblížit comparandum, přirozeně se předpokládá, že je to něco objektivně existujícího, a právě tou vlastností nebo stránkou, která tvoří tertium comparationis, dokonce obecně známého (např. „stařík moudrý jako Sókratés").

Vnější znak *p.* (gramatická spojka „jako") může být přitom vynechán („Stařík, moudrý Sókratés, odešel . . .") a na *p.* se tím nic podstatného nezmění. Naopak slůvko „jako" ještě nezaručuje, že jde skutečně o *p.* (tak např. Nezvalův verš z Edisona: „Pocítil jste smutek tak jako já včera" není ve skutečnosti *p.*, ale básnický obraz, jehož účelem není učinit Edisonův smutek názornějším, ale postavit vedle sebe básníka a vynálezce jako rovnocenné partnery). Podobně pojmenuje-li básník v divadelní hře jednu postavu trvale Sókratem (nebo strýcem Sókratem, jako to učinil Nezval ve hře Milenci z kiosku), není to *p.*, ale → metafora, která se pak v komedii rozvíjí (realizuje).

Mnohá přirovnání jsou v hovorové řeči již vžitá (zautomatizovaná), vznikají však vždy i nová, a to z potřeby originálního afektivního pojmenování. *P.*, které je od antických dob jedním z důležitých prostředků výstavby textů krásné literatury, doposud nejhlouběji analyzoval Hegel, který odmítal vidět účel *p.* ve zvyšování živosti a zřetelnosti a oceňoval u něho „hýřivost fantazie a citu, která se zahloubává", obraznost, která srovnáváním prodlévá u důležitějších předmětů, a hlavně osvobodivou funkci. Mnohá *p.*, která Hegel v této souvislosti uvádí, jsou podle dnešních představ *p.* jen po formální stránce, ve skutečnosti jsou to však *metaforická p.* nebo metafory; to ovšem odpovídá Hegelovu pojetí metafory jako zestručněného přirovnání. Metaforický živel je nepochybně dosti silný i u mnoha klasických *p.*: ani v nich není comparatum jen trpným znázorňovatelem a zvyšovatelem jasnosti a zřetelnosti comparanda.

Rozvinuté *p.* se nazývá → podobenství (parabola), *p.* bez výslovně uvedeného, nicméně nepochybného a jednoznačného tertia comparationis je → paralelismus, negativní *p.* se označuje jako → antiteze.

Lit.: *G. W. F. Hegel,* Estetika, Praha 1966. *V. Nezval,* Dvojí obraznost, in: *V. N.,* Moderní básnické směry, Praha 1937.

mb

■ PŘÍSLOVÍ

(lat. prōverbium) – stručně a jadrně stylizovaný soud obsahující zásady nebo zevšeobecněné zkušenosti kolektivu. Nadosobní, imperativní a poznávací obsah *p.* vyniká zvláště v kontrastu s příbuznými folklórními útvary, → pořekadlem, → rčením a → úslovím, v nichž převládá tvořivost fantazijní a čistě jazyková. *P.* se dělí na *metaforická,* v nichž se doslovná výpověď nekryje se svým smyslem (např. Slepý o barvách souditi nemůže znamená, že nemáme soudit o tom, čemu nerozumíme), a *gnómická* (blízká → sentencím a → gnómám), jež vyslovují mravní naučení přímo

a abstraktnějším jazykem (pýcha předchází pád, chudoba cti netratí). Po stránce tematické se *p.* dotýkají všech oborů praktického života lidu; práce, vztahů mezi kolektivem a jednotlivcem, sociálních rozporů, člověka a jeho vlastností, přírody i meteorologických jevů (→ pranostiky).

P. je využíváno uměleckou literaturou v próze i poezii v mnoha odstínech a pro rozmanité účely: pro poučení, osvěžení řeči, pro dotvrzení a podepření názoru, k zjemnění výrazu, k vyjádření distance, k nápodobě lidového stylu i k jeho parodování. Např. hojná přísloví v Babičce B. Němcové zdůrazňují v souladu s romantickým pojetím folkloru lidovou moudrost, zobecňující normativní povahu lidové zkušenosti; A. V. Šmilovský v Baronu Krušinovi nebo J. Š. Kubín v pohádkách naopak využívají obrazného rázu *p.* a pořekadel, aktualizují a zatraktivňují jimi významovou výstavbu; Vančurova próza Hrdelní pře aneb Přísloví využívá *p.* k parodování pseudointelektuální rétoriky, J. Suchý v písňových textech vyvolává parafrázemi, citacemi a „vytvářením" *p.* nových efekty humorné, satirické a depoetizační (Kdo jinému jámu chystá / ten se asi lekne / když sám do té jámy zčista- / jasna sebou sekne). Sběrateli českých *p.* byli zejména Komenský (Moudrost starých Čechů), Dobrovský (Českých přísloví sbírka), Čelakovský (Mudrosloví národu slovanského ve příslovích) a V. Flajšhans (Česká přísloví).

Lit.: Československá vlastivěda III, Lidová kultura, Praha 1968. *J. Mukařovský,* Přísloví jako součást kontextu, in: *J. M.,* Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. *O. Zich,* Lidová přísloví z logického hlediska, Praha 1956.

pt

PŘÍZVUČNÁ PROZÓDIE viz TÓNICKÝ SYSTÉM

■ PŘÍZVUK

komplexní prozodická kvalita odlišující některé slabiky proudu řeči od slabik jiných; její součástí je zesílení hlasu, změna tónu, popř. prodloužení slabiky a témbr. Podle převládající složky je *p.* charakterizován jako *dynamický* (silový, výdechový), např. v češtině, nebo jako *melodický* (tónový), např. v staré řečtině, čínštině atd. Podle umístění *p.* se rozlišuje *p. stálý* (vázaný na pevnou slabiku, např. v češtině na první, v polštině na předposlední atd.), *přízvuk volný* (na určitou slabiku nevázaný) a *pohyblivý* (přesouvající se v různých tvarech téhož slova z jedné slabiky na druhou, např. v ruštině). Podle charakteru úseku, v němž *p.* diferencuje jednotlivé slabiky, rozeznává se *p. slovní, p. taktový* a *p. větný. P. slovní,* spočívající v češtině vždy na první slabice osamoceného slova, je pouze potenciální, neboť slovo funguje normálně jako část výpovědi, v níž může být *p.* některých slov (příklonky, předklonky) potlačen, takže vzniká i několikaslovný celek, takt, podřízený jednomu *p. taktovému.* Termínem *větný p.* se označuje skutečnost, že v každé výpovědi existuje přízvukový takt, jehož přízvučná slabika se stává zvukovým centrem výpovědi, přičemž však vynikání této slabiky není dáno – na rozdíl od *p.* slovního nebo taktového – především intenzitou. U přízvuku *slovního* nebo *taktového* se někdy navíc odlišuje *p. hlavní* a *p. vedlejší,* který je slabší, nemá mluvnické funkce a je pouze záležitostí fyziologickou.

Přízvuk slovní (taktový) se v systému → tónickém a → sylabotónickém stává základní rytmicky organizovanou prozodickou kvalitou.

Lit.: *F. Daneš,* Intonace a věta ve spisovné češtině, Praha 1957. *J. Hrabák,* Úvod do teorie verše, Praha 1957.

mc

PSEUDOKLASICISMUS viz KLASICISMUS

■ PSEUDONYM

(z řec. pseudos = lež; onyma = jméno) – nepravé jméno autora, např. Ivan Olbracht, pův. Kamil Zeman; Jaroslav Vrchlický, pův. Emil Frída; Karel Toman, pův. Antonín Bernášek; Jiří Mahen, pův. Antonín Vančura; Anatole France, pův. Jacques Thibault; Stendhal, pův. Henri Beyle; Ivan Krasko, pův. Ján Botto. *P.* plní různé funkce – utajuje skutečného autora před veřejností, mění autorův společenský stav (Jiří Karásek ze Lvovic, pův. Jiří Antonín Karásek; naopak Novalis, pův. Friedrich von Hardenberg), estetickou hodnotu příjmení (Otokar Březina, pův. Václav Jebavý), podsouvá jménu symbolický význam (Petr Bezruč, pův. Vladimír Vašek; Pavel Bojar, pův. Karel Krejčík; Ivan Skála, pův. Karel Hell), blíže určuje autorův původ (K. V. Slanský, pův. K. A. Vinařický, M. Kutnohorský nebo T. Horník, pův. J. K. Tyl) aj.

Pro některé formy pseudonymu existují zvláštní názvy řeckého původu: → allonym (vypůjčené jméno od jiného autora, např. B. Václavek publikoval za okupace pod jménem L. Čivrného a B. Mathesia), → anagram (vzniká přehozením písmen původního jména (např. Voltaire = Arouet l. j., tj. Arouet mladší), *ananym* (obrácené jméno, např. R. E. Jamot = J. Thomayer, K. E. Barrey = Č. Jeřábek, A. K. Buk = František Kubka), *asteronym* (nahrazení jména hvězdičkou), *kryptonym* (nové jméno je sestaveno z počátečních písmen nebo slabik křestního jména a příjmení, např. T. Svatopluk, vl. jm. Svatopluk Turek), *telonisnym* (značka z posledních písmen autorova skutečného jména, častá šifra, např. -ra = Josef Hora, ek = Bedřich Václavek aj.).

Lit.: *R. Frattarolo,* Anonimi e pseudonimi, Caltanissetta 1955. *S. Halkett, J. Laing,* A Dictio-

nary of Anonymous and Pseudonymous English Literature, Edinburgh–London 1926–1935 (7. sv.). *M. Holzmann, H. Bohatta,* Deutsches Pseudonymen-Lexikon, Wien, Leipzig 1906. *G. A. Stonehill, A. Block, H. W. Stonehill,* Anonyma and Pseudonyma, London 1926 (4 svazky). *A. Taylor, F. J. Mosher,* The bibliographical List of Anonyma and Pseudonyma, Chicago 1951. *A. Dolenský,* Slovník pseudonymů a kryptonymů v československé literatuře, 3. vyd., Praha 1934. *J. Vopravil,* Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře, Praha 1973.

pt

PSEUDOROMANTISMUS viz **ROMANTISMUS**

■ PSYCHOANALÝZA

(z řec. psýché = duše), též *freudismus* – původně léčebná metoda neurotických stavů; proměnila se postupem času už v díle svého průkopníka S. Freuda (1856–1939) v nauku aspirující vyložit celý duševní život člověka, a to už od dětství, ze sexuálních pohnutek a sexuální povahy lidského nevědomí. Sexuální determinaci a freudovský pansexualismus se později pokusil nahradit C. G. Jung „archetypy" kolektivního nevědomí a A. Adler spatřoval jako určující moment lidské psychiky pud k moci a komplexy s ním spojené. Po druhé světové válce došlo k dalším proměnám *p.*, zejména ve zdůraznění společenských faktorů (E. Fromm). Ve všech těchto stadiích měla *p.* živý kontakt s literaturou, na kterou se odvolávala při prokazování svých tezí (např. své učení o oidipovském komplexu, tj. sexuálním vztahu k matce a průvodní žárlivé nenávisti k otci, demonstrovala na Hamletovi apod.), ale na niž také přímo působila, a to jak na tvorbu, tak na její interpretaci, tj. na literární vědu.

Freudovo učení podstatně ovlivnilo vývoj části literatury a umění hlavně v době mezi světovými válkami. Freudův způsob nazírání na sen, teorie spontaneity a do značné míry i freudovský pansexualismus a odpor vůči cenzuře rozumu, proti morálce a dalším společenským normám i nechuť vůči kultuře převzal → surrealismus, který opřel o freudovské učení svou orientaci k nevědomí i svou tvůrčí metodu odhalování tohoto nevědomí. Surrealismus se po určitou dobu pokoušel o syntézu freudismu a marxismu, avšak s freudismem se rozcházel v pojetí lásky a poezie, i v politické a estetické orientaci (freudismus je nauka v podstatě idealistická, společensky konzervativní; Freud se také od surrealismu distancoval). *P.* ovlivnila kromě surrealismu v různé míře i řadu dalších autorů 20. století (její vliv byl hledán u J. Joyce, D. H. Lawrence, Sh. Andersona, F. Kafky, Th. Manna, F. Scotta Fitzgeralda aj.), zatímco u jiných (např. u M. Prousta) byly shledávány bezděčné analogie.

S aplikací *p.* na vědu o umění a literatuře započal už S. Freud, který se k umění dostal při hledání argumentů pro svou hypotézu, později pak věnoval umění speciální pozornost (Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci). Freudismus aplikovali na interpretaci literatury E. Jones (Psychoanalytický rozbor Hamleta, 1910), O. Rank (Umění a umělec, 1932) aj. *P.* v tomto stadiu nedospěla však při výkladu literatury dál než k odvozování díla z osobních komplexů tvůrce; dílo se chápalo jako prostředek odhalení neznámého a neovladatelného v člověku, pozornost se soustřeďovala spíše k mechanismu geneze. Umělec je podle Freuda v zásadě člověk, který se odvrací od skutečnosti, protože se nehodlá zříci realizace svých instinktů; realizuje je ve sféře představ, avšak materializací těchto představ v díle nalézá cestu ke skutečnosti, vytváří novou skutečnost, která se jeví jako odraz autentického života. Freudismus zdůraznil sepětí díla s tvůrcem, nebyl s to však postihnout nic z umělecké specifičnosti, z problému hodnoty atd. Určitý krok k postižení specifičnosti umění představuje až jungovská fáze vývoje *p.*; vztahem svého učení o archetypech k básnickému umění se zabýval už sám Jung (knižně v Příspěvcích k analytické psychologii, 1928), který věřil, že „prvotní obrazy", archetypy, které trvají v kolektivním nevědomí, se přenášejí biologicky; na Junga navázala M. Bodkinová (→ archetypální kritika). Na jinou stránku Jungova učení navazovala J. Evansová (Vkus a temperament, 1939), která aplikovala Jungovu typologii extrovertů a introvertů na třídění umění.

Psychoanalytické výklady literatury byly od začátku podrobovány ostré kritice z nejrůznějších pozic. Formalistickou opozici vyjádřil Roger Fry v díle Umělec a *p.* (1924), *p.* však byla odmítána i teoretiky zdůrazňujícími osobnost a tvůrčí akt (např. F. X. Šaldou). Marxistická kritika nejprve, zejména v anglosaském světě, kde *p.* byla nejrozšířenější a také se nejčastěji aplikovala na literaturu (K. Burke, Trvání a změna, 1935; Filozofie literární formy, 1951), uvažovala o spojení *p.* s marxismem, později se došlo k přesvědčení o neslučitelnosti (z buržoazních pozic L. Fraiberg, Psychoanalýza a americká literatura, 1960). Trvalý boj s *p.* v literatuře vede sovětská literární věda. U nás se pokoušeli aplikovat *p.* na výklad literatury zejména surrealisté (hlavně v máchovském sborníku Ani labuť ani lůna, 1936), marxistická literární teorie a kritika však brzy vycházela ze zjištění, že „jakýkoli smír mezi marxismem a freudismem je vyloučen" (předmluva k 6. sv. Knihovny Levé fronty, Marxismus a freudismus, 1933).

Lit.: *J. Levý,* Západní literární věda a estetika, Praha 1966. *W. Mushg,* Psychoanalyse und Li-

teraturwissenschaft, Berlin 1930. *V. Nezval,* Čím je surrealismu S. Freud, in: Tvorba 1936. *Reich, Sapir, Jurinec,* Marxismus a freudismus, Praha 1933. *Ot. Fischer,* Duše a slovo, Praha 1929.

mb

■ PSYCHOLOGICKÉ DRAMA

typ divadelních her, jejichž syžet je podobně jako u → charakterového dramatu využit k divadelně účinnému exponování hlavních postav, popř. k jejich sebepoznání v průběhu hry (→ anagnorize); typ *p. d.* rozvinul zvláště realismus 19. stol. (A. S. Gribojedov, A. N. Ostrovskij), ale již předtím W. Shakespeare aj. Neobyčejně se *p. d.* podílí na dramatice 20. stol., vedle → analytického dramatu sem patří tvorba A. Millera, T. Williamse, M. Gorkého, J. Anouilhe atd.

kn

■ PSYCHOLOGICKÝ ROMÁN

(z řec. psýché = duše) – románový žánr příznačný pro realistickou prózu 19. stol. (ve Francii Stendhal, Balzac, Flaubert aj., v Anglii Thackeray aj., v Rusku Tolstoj, Dostojevskij aj., v Německu Hauptmann, T. Mann aj.), zaměřující se na vykreslení duševního života, chápaného jako střetání protikladných stavů a pocitů. Zobrazení niterných reakcí postav poutá autorovu pozornost v míře daleko větší než objasnění vnějších motivů, jimiž je chování hrdinů determinováno. Vzhledem k rozmanitosti psychologické problematiky můžeme *p. r.* dělit na psychologicko-analytický, psychopatologický (např. díla E. T. A. Hoffmanna), sentimentální; zkoumáme-li žánr v perspektivě děje, lze rozlišit *p. r.* historický, společenský, ze současnosti atd., častá je také kombinace psychologismu a dobrodružnosti.

Za přímého předchůdce *p. r.* je označován tzv. *analytický román,* např. Kněžna de Clèves od Mme de Lafayette (1678), Prévostova Manon Lescaut (1731), Nebezpečné známosti Choderlose de Laclose (1782), a především Adolf (Adolphe, napsán 1807, publikován 1815) B. Constanta, ukazující rozštěpenost lidské psychiky, vztah vědomí a podvědomí, roli potlačovaných citů a odhalující pravdivé pohnutky lidského jednání. Zájem o duševní život postav, charakterizující mnohé spisovatele preromantického a romantického období (Rousseau, Wieland, Goethe, Musset aj.), nelze směšovat s metodami *p. r.* poloviny 19. stol., které se – v kontextu světové literatury – vyznačují novými způsoby analýzy. V racionalistické poetice např. mají rozpory duševního života formálně logický základ: chápou se jako střetávání dvou různě směřujících, vzájemně se zaměňujících, přitom ale pevně uzavřených jednotek – dvou protikladných vášní, nebo nějaké vášně a povinnosti, či vášně a egoismu (Adolphe) apod. Podobná polarita je přítomna i v romantismu, ačkoliv protiklad tu nabývá jiného významu: netýká se již vášní stojících mimo člověka, nýbrž obrací se k rozporům celého individua v rámci jednotné lidské osobnosti.

Princip vědomé historické a sociální podmíněnosti vnášel stále hlubší změny do struktury duševních protikladů; v raném realismu je tato sociálně historická determinovanost velmi široká a intenzívní, neruší však ještě binární mechanismus vášní a usilování (vynikající ukázkou je v tom smyslu Stendhalův román Červený a černý: má ještě charakteristické rysy analytického románu, ještě je tu romantický hrdina, zmítaný mezi dvěma vášněmi – láskou a ctižádostí, ale současně je vše zasazeno v systému sociální a historické podmíněnosti). V procesu rozvíjení realismu pronikala historie stále více do zobrazení citů, událostí, charakterů; dějiny tak již nehýbou pružinami klasických vášní, ale vyvolávají v současném člověku nové historické vlastnosti, které vstupují do nových, dosud neznámých vztahů. Zároveň je také podmíněnost historická, fyziologická, životní atd. diferencovanější, dosahuje různých kvalit a významů. Metoda *p. r.* je pak vlastně analýza – zjevná i skrytá, přímá i nepřímá, soustředěná k záhadám jednání, zkoumající rozpory mezi činy a city. Toto střetání neočekávanosti (až paradoxálnosti) se zákonitostí bylo dovedeno do krajní míry Tolstým (a před ním Flaubertem), jehož tvůrčí přístup je označován za nejvyšší stupeň analytického psychologismu.

Ve 20. stol. se vlivem Freudovy → psychoanalýzy rozvíjí technika tzv. → vnitřního monologu, umělecká transpozice proudu vědomí, která odhaluje skryté mechanismy lidského poznání, rozličné psychické komplexy apod. (Joyce, Proust, Woolfová, Musil, Kafka aj.). V dílech některých spisovatelů se psychologický popis duševních hnutí stává cílem sám o sobě: nálady a prožitky hrdinů jsou podány v detailním záběru, na druhé straně není však dostatečně zvýrazněna konkrétní spojitost s jejich projevy vnějšími. Odtud pramení zobrazení nejrůznějších patologických stavů, typické zvláště pro tvorbu existencialistických spisovatelů (A. Camus, H. Hesse; → existencialismus v literatuře). V kontextu moderního románu je psychologická problematika stále živá a neomezuje se pouze na román (dokladem jsou četné psychologické novely a jiné prozaické žánry).

Lit.: *L. Edel,* The Psychologic Novel, New York 1959. *L. Ginzburgová,* Psychologická próza, Praha 1982.

ko

■ PSYCHOLOGIE LITERATURY

též *literární psychologie* – odvětví psychologie, aplikované na literární tvorbu a vnímání literárního díla. Z obecné psychologie se jí úzce dotýká učení o vjemech, učení o citu a učení o představách. Zvláštností *p. l.* je, že se jen v omezené míře může opírat o empirické metody, počínaje přímým pozorováním, experimentem, dotazníkovou činností a besedami konče (mezi první podnětné práce toho druhu patří Binetův a Passyho dotazníkový průzkum mezi soudobými francouzskými dramatickými umělci, 1894). Vedle těchto fakt, jejichž zpracování je již poměrně metodologicky prověřeno, slouží jako materiál *p. l.* mimo jiné také samo literární dílo, které však dosud po mnoha stránkách psychologickému výzkumu vzdoruje, neboť nepředstavuje bezprostřední a „věrný" odraz psychiky autora (vliv tradice, nadosobní repertoár uměleckých prostředků apod.). Cesta od díla k autorovi je značně problematická a skýtala především prostor k postulování hypotéz. Např. → psychoanalýza vidí v literárním díle projev a „sublimaci" podvědomých sexuálních pudů, které již nejsou řešitelné snem, a složitost uměleckých prostředků pojímá často jen jako způsob maskování tohoto konfliktu, čímž nutně redukuje sdělnou funkci umění. V návaznosti na psychoanalýzu Jungova škola vidí v literárním díle → archetypy, základní formy lidské kolektivní psychiky, a usiluje o jejich dešifraci. Zdá se, že v současném stadiu *p. l.* je nejschůdnější cesta ke vnímateli; literární dílo se pak z psychologického aspektu jeví jako systém podnětů vědomě organizovaných, aby vzbudily estetickou (a psychickou) reakci.

V oblasti *psychologie tvorby*, ačkoliv se jako relativně samostatné odvětví *p. l.* zformovala až v nedávné době, má celá řada otázek již značně dlouhou kontinuitu. Už v antice bylo věnováno mnoho pozornosti podstatě geniality (teorie božského vnuknutí, posedlosti, pojetí nadání jako kompenzace za tělesný nedostatek apod.), která se těšila pozornosti i v moderní psychologii, nicméně byla zde řešena příliš uspěchaně z jednostranného psychopatologického stanoviska, bez přihlédnutí ke kulturně společenskému významu umění. Např. M. de Tours a soustavněji pak C. Lombroso a M. Nordau (druhá pol. 19. stol.) položili přímo rovnítko mezi geniálního umělce a neurotika. Současná psychologie tvorby stojí před otázkou postavit na vědecký základ tradiční pojmy, jimiž byly popisovány některé fáze → tvůrčího procesu, jako inspirace, intuice apod.

Tradičně je *p. l.* úzce spjata se → sociologií literatury; společně a bez ostrého rozlišení pronikaly zřetele k společenské a individuálně psychické stránce literárních jevů do literární vědy koncem minulého století (Taine, Hennequin). Především psychologie vnímání literárního díla navazuje se sociologií velmi úzké svazky, orientujíc se na společenskou podmíněnost a nadindividuální charakter dobových konkretizací díla; ale styky obou disciplín jsou mnohem hlubší, jsou podmíněny dialektikou individuálního a sociálního faktoru geneze díla. Tuto stránku umělecké tvorby postihla již raná marxistická sociologie umění, hledající v literárním díle odraz psychiky společenského člověka (Plechanov aj.). Značná část *p. l.* tak spadá vlastně již do sociální psychologie, která zkoumá všechny aspekty společenského chování člověka.

Lit.: *O. Fischer,* Otázky literární psychologie, Praha 1917. *A. Jurovský,* Duševný život v spoločenských podmienkach, Bratislava 1965. *I. A. Richards,* Principles of Literary Criticism, London 1952. *L. S. Vygotskij,* Psychologie umění, Praha 1981. *R. Wellek–A. Warren,* Theory of Literature, New York 1962.

mc

■ PUBLICISTICKÝ STYL

(z lat. pūblicus = veřejný) – jeden z tzv. funkčních stylů (→ funkční stylistika); zahrnuje projevy publicistiky psané (v denním a neodborném periodickém tisku) a projevy publicistiky mluvené (ve sdělovacích prostředcích apod.) s funkcí informační (zpravodajskou), agitační (přesvědčovací a získávací) nebo obecně vzdělávací. Z funkcí *p. s.* vyplývají požadavky ideovosti a aktuálnosti projevu i požadavky srozumitelnosti, přehlednosti a úspornosti vyjádření.

Základní formou realizace *p. s.* je spisovný jazyk. Specifickou vrstvu lexikálních prostředků *p. s.* tvoří např. frekventované termíny některých vědních oborů (mj. filozofie, ekonomie, práva), běžná cizí slova (např. ve sportovní terminologii), různá automatizovaná spojení, obraty apod. V publicistických projevech se podle situace uplatňují i některé prostředky hovorové, expresívní nebo slangové. V syntaktické stavbě projevů *p. s.* se užívá řady prvků přejatých z → odborného stylu (např. jmenné a pasívní konstrukce), některých prostředků expresívně zabarvených (např. řečnické otázky, zvolací věty) apod.

Útvary *p. s.* lze rozdělit na a) zpravodajské (zpráva, zpravodajské interview, noticka, komuniké aj.), b) analytické (úvodník, komentář, recenze, posudek aj.), c) řečnické (veřejný projev, řeč) a d) tzv. beletristické (reportáž, črta, causerie, fejeton, glosa, sloupek aj.). Beletristické útvary *p. s.* využívají v určité míře výrazových prostředků → uměleckého stylu, avšak na rozdíl od obdobných žánrů umělecké literatury je pro ně příznačná aktuálnost, jednoznačnost a konkrétnost. V uměleckém stylu se prostředků *p. s.*, přizpůsobených strukturním potřebám literárního díla, uží-

vá k charakterizaci postav nebo prostředí, často se záměrem parodickým nebo satirickým (srov. např. mnohostranné využití publicistických žánrů v Čapkově románu Válka s Mloky).

Lit.: *A. Jedlička,* Jazyk a styl novin a česká jazykověda, in: Novinářský sborník 10, Praha 1965. *J. Mistrík,* Štylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970 (s bibl.).

jh

■ PUCHMAJEROVCI

básnická škola počátku českého národního obrození, k níž patřili básníci vystupující v Puchmajerových almanaších 1795–1814 (V. a J. Nejedlý, A. J. Puchmajer, Š. Hněvkovský, P. Šedivý a další). *P.* značně rozšířili repertoár vznikající obrozenské poezie ve srovnání s předcházejícími → thámovci, a to o bajku, popisnou lyriku, baladu, a především o vrcholky klasicistické poezie, ódu a epos. Proti převážně sylabické poezii thámovců přijali a rozpracovali Dobrovského kodifikaci české sylabotónické versifikace a pokusili se převést do sylabotónické soustavy metrická schémata antických veršů. Přestože při hledání přízvučných ekvivalentů rozmanitých antických stop později teoreticky uvažovali i o rytmických hodnotách kvantity, absolutizovali úlohu přízvuku ve verši uzákoněním shody přízvuku a metrického důrazu (iktu). Zásah *p.* do vývoje literatury splnil svou úlohu jako cesta k vysoké poezii, pro niž se v duchu klasicistních představ jevilo zčeštění antických meter jediným prostředkem, nicméně příliš zdůrazněná stopovost verše se záhy svou rytmickou jednotvárností stala překážkou právě tomuto cíli.

Lit.: *K. Horálek,* K poetice A. J. Puchmajera a jeho školy, in: Slovesná věda 1948–1949. *Týž,* Počátky novočeského verše, Praha 1956. *V. Jirát,* Lyrika českého obrození, Praha 1940. *J. Mukařovský,* Obecné zásady a vývoj novočeského verše, in: *J. M.,* Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948.

mc

■ PYRICHIJ

(řec. pyrrhichios, od řec. pyrrhiché = válečný tanec), též *dibrach* – v antické metrice stopa o délce 2 mor, realizovaná dvěma krátkými slabikami (∪ ∪).

mc

q

QASÍDA viz **KASÍDA**

QIT'A viz **KITA**

■ QUATTROCENTO

(it. = čtyři sta, čti kvatročento) – 1. název pro 15. století v italském renesančním umění a literatuře;

2. označení vystihující charakter umělecké a literární tvorby v Itálii 15. století. *Q.* se inspiruje novým životním ideálem → renesance a novou orientací v myšlení (→ humanismus), osvobozenou od středověké teologie a scholastiky. V důsledku příznivých ekonomických podmínek nastává v Itálii rozvoj dvořanské a literátské kultury s jejími různými středisky ve velkých městech země. Zatímco ve století předcházejícím byla antika vzorem v oblasti vědění, promítá se nyní její kult do imitování starověkých literárních forem, jejichž prostřednictvím je viděn současný svět, člověk i příroda. Autor nemá na mysli konkrétní představu, nýbrž tu či onu frázi klasických básníků, Vergilia, Horatia aj.; nezáleží na tom, co je řečeno, ale jak je to řečeno. S obratem k antice souvisí i kult latiny, modulované v literárních dílech té doby s velkým půvabem a hbitostí. Latinizující tendence se setkala s odporem zejména ve Florencii, kde italština měla již bohatou tradici. Nejzřetelnější výraz literatury *q.* lze spatřovat v latinsko-italské tvorbě básníka Angiola Poliziana (1454–1494).

ko

■ QUINTILLA

(špaň., portug. *quintilha*, čti kintilja) – španělská a portugalská pětiveršová strofa, složená zpravidla z osmislabičných rýmovaných veršů. Nejčastější rýmové uspořádání: abbab nebo abaab.

pt

r

RAČEK viz **PALINDROM**

■ RADÍF

(arabsky) – též *redíf*, slovo nebo skupina slov kladených v orientálních formách poezie (např. v → gazelu) za rým a tím tvořící určitý refrén.

Smím růží východní ti věnčit skráň,
ó Prabo?
Vzdát cizí písní tobě lásky daň, *ó Prabo?*
Hle s bázní růže, mám jich plný klín,
Již beru slzou porosené v dlaň, *ó Prabo.*
(Vrchlický)

vš

■ RAJOŠNIK

jedna z forem ruské lidové poezie; člení se na verše se zcela volným počtem slabik, volným přízvukem a koncovým rýmem, zpravidla sdruženým. Název je odvozen od jarmarečního zpěváka, tzv. rajošnika, který své obrázky doprovázel rýmovaným vyprávěním s četnými průpovídkami a narážkami, nezřídka aktualizujícími.

Forma *r.* je příznačná pro staroruské lidové hry (Car Maxmilián aj.), uplatňovala se i v ruské poezii 17. a 18. stol., byla však zatlačena zprvu sylabickým a později sylabotónickým veršem; později v 19. a 20. stol. se objevuje jen ve stylizacích (např. v Puškinově Pohádce o popovi a jeho dělníku Baldovi, u Někrasova aj.). Hojně užívala *r.* sovětská revoluční poezie (D. Bědnyj, V. Majakovskij) a → agitky.

Lit.: *B. I. Jarcho,* Ritmika t. n. „romana v stichach", in: Ars poetika II, 1928. *L. Šeptajev,* Russkij rajošnik XVII veka, in: Uč. zapiski LGPI im. Gercena 87, 1949.

tb

■ RANK

(angl. = pořadí), řídčeji v češtině též *rang* (podle něm. Rang = řád, stupeň, pořadí) – číslo vyjadřující pořadí slova ve → frekvenčním slovníku. Uspořádají-li se jednotky (lexikální jednotka, slovní tvar, slovo) frekvenčního slovníku sestupně podle → frekvence, tj. od frekvence nejvyšší k nejnižší, je číslo, vyjadřující pořadí v této uspořádané řadě, *r.* dané jednotky slovníku; viz též → Zipfův zákon.

vš

■ RAPP

(rus. zkratka pro Rossijskaja associacija proletarskich pisatelej = Ruská asociace proletářských spisovatelů) – ruská sovětská literární organizace v letech 1925–1932. Zaměřila se na proletářskou literaturu jako na masové hnutí, získávala a podporovala spisovatele z dělnických řad. Na rozdíl od → Proletkultu uznávala nutnost stranického vedení v oblasti literatury. Představitelé *R.* zdůrazňovali třídní charakter literatury a význam světového názoru v ní. Jejich nedostatečné teoretické znalosti marxismu a zejména podceňování Leninova odkazu však vedly k eklekticismu a ke kolísání tvůrčího programu (od přezírání kulturního dědictví k heslu „učit se od klasiků", k teoriím „živého člověka" a „bezprostředních dojmů" atd.). V realizaci jejich zásad se často projevoval nehistorický, zjednodušený přístup, mechanické přenášení poučeek dialektického materialismu do literatury a s tím spojené podceňování specifičnosti literatury a její pojetí jako „služky politiky". V praxi *R.* se vyskytovaly některé přežitky Proletkultu – sklony k sektářství a absolutizaci vlastních názorů, osobování si práva rozhodovat, kdo je „spojenec" či „nepřítel", hrubé a nespravedlivé napadání spisovatelů, mj. i Gorkého, Majakovského, Alexeje Tolstého. V posledních letech své existence se *R.* zřekl některých chybných hesel, nový program však nevypracoval. Orgánem *R.* byl časopis Na literaturnom postu (1926–1932) a teoretický časopis RAPP. K nejvýznamnějším představitelům *R.* patřili L. Averbach, J. Libedinskij, A. Bezymenskij, A. Selivanovskij, V. Kiršon, V. Jermilov a A. Fadějev, který však později od chybných metod ustoupil a stal se jedním z propagátorů socialistického realismu. Termín *rappismus* označuje netrpělivý, neleninský postup v kulturní politice – negativní vztah ke kulturnímu dědictví, sektářství, podezřívavost vůči spojencům, nechápání specifičnosti literatury.

Lit.: *A. Metčenko,* Krovnoje zavojevannoje, Moskva 1971. *S. Šešukov,* Neistovyje revniteli, Moskva 1970.

hř

■ RAPSÓD

(z řec. raptein = spřádat, ódié = zpěv) – u starých Řeků přednašeč epických básní, který putoval od města k městu a vystupoval na vladařských dvorech nebo na slavnostních shromážděních. *R.* recitovali za doprovodu lyry, ozdobeni vzácným rouchem, vavřínovým věncem a berlou. Zprvu šířili básně vlastní, později, v době rozkvětu poezie, převážně části homérských eposů, tzv. *rapsódie*; rapsódií se rozuměla homérská poezie v rozsahu odpovídajícím jednomu vystoupení *r.* (někdy byla ztotožňována s jedním „zpěvem" eposu). Obdobné formy interpretace slovesného díla se uplatňovaly u mnoha národů též ve středověku (srov. → hrdinská píseň). Tvorbu *r.* charakterizuje ze svého hlediska odmítavě Platón v dialogu Ión.

pt

■ RČENÍ

lexikalizované obrazné spojení slov, tj. takové ustálené slovní spojení, jehož původní obrazný ráz už je (na rozdíl od → pořekadla) setřen, takže automaticky vnímáme jen význam nepřímý, sekundární. Např.: má brouky v hlavě, držet ně-

komu kázání, stokrát nic umořilo osla.

Lit.: *J. Zaorálek,* Lidová rčení, Praha 1963.

pt

■ REALISMUS

(z lat. reālis = věcný, skutečný) – 1. *obecně estetický pojem,* týkající se vztahu tvorby a díla k realitě jakožto svému předmětu, ztvárnění této reality v uměleckých dílech i zamýšleného působení díla ve společnosti. V dějinách estetiky a literární vědy se obvykle s tímto pojmem spojuje v antice jméno Aristotelés (jeho „mimesis" – umění jako napodobení), za renesance L. Alberti, L. da Vinci, A. Dürer, v 18. stol. G. E. Lessing a D. Diderot, který dosavadní teorie prohloubil koncepcí „volného napodobování", dále pak J. W. Goethe, J. G. Herder a Mme de Staël; rovněž I. Kant v Kritice soudnosti užívá označení „*r*". K většímu teoretickému zájmu o tento pojem dochází po vzniku → kritického realismu. Rozhodující význam pro stanovení i pro další rozvoj teoretické problematiky *r.* měly práce klasiků marxismu-leninismu, a to jak jejich teorie a filozofie, tak i Marxovy, Engelsovy a Leninovy výroky o literatuře a umění. Pro teorii *r.* je zvlášť důležitá teorie poznání, kterou pozvedli na novou úroveň Marx a Engels a kterou rozpracoval Lenin v Materialismu a empiriokriticismu. Z českých teoretiků významně přispěli k vymezení termínu *r.* zejména O. Hostinský, Z. Nejedlý a představitelé české marxistické meziválečné literární kritiky (v souvislosti se → socialistickým realismem). Problematice *r.* věnuje velkou pozornost sovětská literární věda (srov. diskusi o *r.* v letech 1957–1963).

Podstatou *r.* je jeho směřování k převaze objektivního principu v umělecké tvorbě, k poznávání objektivních zákonitostí života na základě pravdivého poznání reality. Na tomto zaměření *r.* se podílí jednak sama tato realita (ve svém historickém vývoji i ve své konkrétní podobě) jakožto předmět umělecké tvorby, jednak autorský subjekt – jeho světový názor, jeho vědomé úsilí o poznání pravdy a podstaty jevů i jeho umělecký talent. Realistické dílo může řešit i dílčí, speciální otázky, které však jsou v souladu s celkovou umělcovou koncepcí světa. Mezi uměním realistickým a nerealistickým (s převahou subjektivního principu) nemusí být vždy protiklad, analogický protikladu mezi marxistickou, tj. revoluční, a reakční ideologií: vztah mezi nimi je velmi složitý a obsahuje momenty boje i vzájemného ovlivňování a doplňování. Proto nejsou správné názory, ztotožňující v historii umění pojmy *r.* a „umění" a v důsledku toho považující za umění jen umění realistické, nebo naopak rozšiřující pojem *r.* na veškeré umění (Garaudyho koncepce „*r.* bez břehů"). V současné socialistické společnosti se však celkově jako mnohem adekvátnější a perspektivnější prokázalo umění realistické, zejména → socialistický realismus;

2. *v historickém smyslu* umělecký proud, který se rozvíjel v souvislosti s vývojem společnosti, společenského vědomí i s vývojem umění. V literatuře se *r.* postupně vyvíjel od jednotlivých realistických prvků v dílech nerealistické (např. mytologické) koncepce k uceleným příběhům, často komického ladění (→ fabliaux, Schwänke, novely), a cyklům, zejména za renesance (Dekameron, Canterburské povídky, ve Španělsku později pikareskní román). Další stupeň znamenalo rozpracování typizace v klasicismu, osvícenský román a drama, zobrazení duchovního světa člověka za sentimentalismu a zvláště za romantismu. *R.* v literatuře se tedy vyvíjí k syntéze, která má dialektický vztah k předchozím vývojovým etapám – navazuje na ně, zahrnuje je v sobě a zároveň je určitým způsobem popírá. K nejvýznamnějším projevům *r.* již v této syntetické podobě patří → kritický realismus (v 19. i 20. stol.) a jeho kvalitativně nový, vyšší stupeň → socialistický realismus.

Vzhledem k neomezenosti reality a k bohatství a složitosti problematiky, jíž se realistické umění zabývá, je pro *r.* charakteristická i mnohostrannost a rozmanitost tvůrčích postupů a prostředků. *R.* je svou podstatou antinormativní. V současném pojetí *r.* je jeho základním estetickým principem pravdivost, věrnost skutečnosti: v tom je obsažena konkrétní, bezprostřední hodnověrnost, jíž má realistické dílo působit, i postižení obecných zákonitostí života v jednotě detailů a celku, ve specifickém uměleckém zobecnění. Toho je dosahováno prostřednictvím → typizace, kde v konkrétních, individuálních obrazech jsou obsaženy podstatné otázky a konflikty, jejichž objasnění přispívá k přiblížení se objektivní pravdě. Přitom má velký význam světový názor umělce, jeho zaujetí pro současné společenské problémy i úsilí sdělit svým dílem toto zaujetí čtenářům. Důležitou složkou *r.* je humanismus, obrážející se v autorově postoji k předmětu umění – zobrazení člověka v celé složitosti i postižení jeho společenské úlohy nejen jako bytosti sociálně, biologicky atd. determinované, ale jako aktivního činitele ve vývoji. K tomu je zapotřebí uměleckého ztvárnění veškeré konfliktnosti, protikladnosti a dynamičnosti života. Nezbytné je uplatnění historického zřetele, z čehož zejména v socialistickém realismu organicky vyplývá revoluční perspektiva, zaměření na specifický podíl umění a literatury na tvoření společenských, etických i estetických hodnot – formování lidské osobnosti, vztahů mezi lidmi i umění nové, komunistické epochy.

Lit.: *E. Auerbach,* Mimesis, Praha 1968. *B. Brecht,* Über Realismus, Leipzig 1968. *V. Dněprov,* Problémy realismu, Praha 1961. *G. Fridlen-*

der, K. Marks i F. Engel's i problemy realizma, Moskva 1964. *O. Hostinský*, O umění, Praha 1956. *K. Konrad*, O revoluční tradici české literatury, Praha 1980. *G. Lukács*, Probleme des Realismus, Berlin 1955. *Z. Nejedlý*, O realismu pravém a nepravém, in: Var 1948. *P. Nikolajev*, Realizm kak teoreticko-literaturnaja problema, in: Sovetskoje literaturovedenije za 50 let, Moskva 1967. *B. Sučkov*, Historické osudy realismu, Praha 1976. *B. Václavek*, Česká literatura XX. stol., Praha 1935. *Týž*, Tvorba a společnost, Praha 1961. *Týž*, Tvorbou k realitě, Praha 1937.

hř

■ RECENZE

(od lat. recensēre = konat přehlídku, ale též v duchu přehlížet, uvažovat) – 1. žánr literární, umělecké a vědecké kritiky, posudek literárního, uměleckého nebo vědeckého díla po jeho vydání (hodnocení rukopisu před vydáním – bez publikování, pro interní potřebu nakladatelství – se označuje jako *lektorský posudek*). *R.*, citující větší pasáže posuzovaného díla nebo doplněná úryvkem z něho, je *r. s ukázkami*. *R.* více knih se nazývá *souhrnnou r.*, kritickým obzorem, přehledem nebo rozhledem. *Autorecenzí* se nazývá posudek vlastní práce (svá díla nebo knihy, na nichž měl autorský podíl, často recenzoval A. Novák). *R.* se publikují v kulturních rubrikách novin (též ve → fejetonu) a v časopisech, dodatečně pak někdy v knižních souborech, obvykle ve svazcích shrnujících *r.* jednoho kritika o různých dílech (např. A. M. Píša, Stopami poezie, 1962), méně často se soustřeďují *r.* různých kritiků o jednom díle nebo autorovi (k vydání Vančurova Pekaře Jana Marhoula z r. 1972 byl připojen výbor z *r.* prvního vydání).

R. se píše zpravidla o novinkách, popř. o novém vydání (uvedení) staršího díla. Uvádí základní bibliografická data, informuje o koncepci, všech složkách díla a jejich vzájemných vztazích, o tom, jak se dílo začleňuje do souvislostí společenských, literárních (uměleckých), popř. vědeckých i o tom, co znamená ve vývoji autorově, a to vše také hodnotí; velmi často je *r.* zaměřena k tomu, co v díle nebo i mimo ně podle kritikova názoru představuje nejvýznamnější problém, a pod zorným úhlem tohoto problému zkoumá všecky složky a vztahy díla a dochází k závěru o jeho celkovém významu a vyslovuje nebo naznačuje soud o hodnotě, užitečnosti nebo zbytečnosti díla. Rozsáhlejší *r.* přechází plynule v kritickou stať. Někdy je řada *r.* průpravou a polotovarem pro vznik takové stati (časté např. u B. Václavka). V některých obdobích bylo zvykem publikovat *r.* anonymně (např. v Anglii za romantismu), jindy recenzenti užívají šifer průhledných (fxš, amp, SKN) i nejasných (např. Reed = B. Václavek) a pseudonymů (B. Ptáčník = F. X. Šalda). Termínu *r.* se užívá většinou o posudcích knih a někdy i o posudcích děl divadelních (zde je přesnější termín → referát).

Recenzentská činnost je značně náročná, protože je to první kritický kontakt s uveřejněným dílem a recenzent se nemůže opřít o vyslovené už soudy. *R.* naopak slouží jako přípravný a dokumentární materiál k větším kritickým studiím a rozborům, psaným obvykle z většího časového odstupu. Jisté vodítko nalézá *r.* v hodnocení předcházejících děl téhož autora, generace, směru apod., v autorových projevech o vydávaném díle (konfesích a interviewech) a v informacích z nakladatelských a knihkupeckých pramenů, divadelních programů ap.

Vývoj *r.* má svou prehistorii v kritických pasážích a výrocích nejrůznějších textů v antice a za středověku (zvláště dopisy); dějiny *r.* v dnešní podobě začínají po vynálezu knihtisku, když se ukázala potřeba registrovat a třídit rychle rostoucí knižní produkci a kdy si rozvoj humanistické kultury vynutil vznik prvních knižních katalogů a pak i časopisů. V první fázi je vývoj *r.* spojen s vývojem bibliografie – *r.* vzniká z krátké hodnotící poznámky *(anotace)* o obsahu knihy jmenované v bibliografickém soupise. S pravidelným recenzováním nových knih započal týdeník Journal des Savants r. 1665 ve Francii, před koncem téhož stol. se v Německu i jinde objevují recenze psané dialogickou formou, dopisovou formou (čtenářské dopisy) a na prahu 18. stol. první recenze s ukázkami. Velký rozmach *r.* přineslo osvícenství; od něho se *r.* jako zvláštní žánr stala trvalou součástí literatury vědecké, od romantismu pak i umělecké.

Teorie *r.* se rodila ve sporech recenzentů s autory už v 18. stol.; u nás vychází r. 1809 v Košicích německý spisek Jána Feješe (opožděného osvícence, iniciátora Učené společnosti malohontské) O recenzentech a recenzích; ve stejné době vyšla také první ruská práce o *r.*, Stanevičův Způsob, jak rozebírat knihy a jak je posuzovat (1808). Rozvoj *r.* v české literatuře začíná u Dobrovského v Abhandlungen Královské české společnosti nauk v poslední čtvrtině 18. stol. Podobně jako v jiných literaturách, i u nás se recenzentské práci intenzívně věnovali kromě kritiků specialistů (Šalda, Václavék) také vynikající básníci, prozaikové, reportéři (Neruda, Neumann, Čapek, Pujmanová, Fučík);

2. *v textologii* pojem nadřaděný pojmu *redakce*; redakcí se například v bádání o staročeské bibli rozumí úprava některých biblických knih, recenzí celková úprava textu; v tomto významu se slovo recensio užívalo v textové kritice již před vznikem *r.* jako žánru kritické literatury.

Lit.: *J. Zika*, Knižní recenze, Praha 1947.

mb

RECEPCE

(z lat. recipio = přijímám) – příjem textu uměleckého díla, tj. proces jeho společenské realizace. V tomto procesu se text uměleckého díla mění konkrétním komunikačním aktem (čtením, poslechem, zrakovým vnímáním apod.) v umělecké dílo. *R.* je poslední fází → komunikačního řetězce autor–dílo–příjemce, který ovšem má být z hlediska příjemce formulován jako autor – text díla – příjemce, neboť příjemce při komunikačním aktu nepřijímá dílo, ale pouze jeho text. Na počátku *r.* je text díla, který je přítomen v komunikačním systému dané společnosti v podobě materiální fixace, hmotného celku: rukopis, opis, časopisecký otisk, kniha, zápis na magnetickém médiu, holografu apod., stejně tak v rovině neliterárního umění jako notový záznam, výtvarný a sochařský objekt atd. Není podstatné, zda text, přítomný fyzicky ve společenském systému, je již autorem považován za konečný prvek tvůrčí geneze díla, ač jde pouze o torzo (např. nedokončené dílo). O neukončenosti z hlediska autora nemusí příjemce ani vědět. Torzovitost je ovlivněna i možnostmi materiálního dochování – srov. antické „torzovité" umění.

Text díla (resp. jeho torza či části) je připraven s autorovým vědomím (ale též bez něho, resp. proti němu) vstoupit do nejrůznějších společenských významových, estetických, ideologických atd. kontextů a souvislostí. V tomto okamžiku se jazykové (znakové) sdělení od svého původce reálně odpoutává, funguje ve společnosti nezávisle na něm, autor k jeho vlastnostem nemůže nic dodat, resp. cokoliv změnit. Může ovšem reagovat např. na ohlasy (→ recenze) díla, vyjádřit se k nim apod., to je však již jiná rovina *r.*

Text díla jako počátek procesu *r.* má charakter statický a dynamický. Z hlediska statického je dílo představeno v podobě textové fixace, ideově estetická informace je zakódována v příslušných obecně srozumitelných signálech (písmo); příznaky dynamiky jsou v textu implicitně připraveny k probuzení (pohybu) v každé recepční činnosti – a tím ke vzniku díla. Umělecké dílo žije (funguje) v individuálních komunikačních příjmech, které spolu vytvářejí jeho společenskou realizaci (recepci). Tato *r.* spočívá v tom, že percipient (čtenář, posluchač apod.) s různou mírou aktivity a úspěšnosti dekóduje (přijímá) ideově estetickou informaci obsaženou v textu díla, zařazuje si ji – vědomě i podvědomě – do společenských souvislostí a kontextů (ideový, estetický, filozofický, lingvistický, literární, náboženský atd.). Příjem (*r.*) ovlivňují nejen vlastnosti textu díla, ale také individuální znalosti a schopnosti příjemce, jeho psychicko-fyziologická aktivita, prostředí atd., dále informace o autorovi textu, jeho autorská pověst atd. Důsledkem procesu *r.* je určitý poznávací, estetický, emocionální, rekreativní aj. účinek (pozitivní i negativní) na příjemce, z čehož může vyplynout jeho další aktivita.

Proces *r.* ovšem není souhrnem („součtem") individuálních recepcí, ale tvoří → systém prvků a vzájemných vztahů. Na základě textu díla vzniká procesem *r.* větší či menší společenský ohlas, společenské (event. kritické) povědomí, čtenáři, posluchači atd. mezi sebou o díle diskutují, polemizují, o díle se „všude mluví" atd. Někteří příjemci výsledek své recepční činnosti ukládají do samostatného sdělení – např. literární kritika (recenze díla).

Základním předpokladem procesu *r.* je tedy text díla, hmotně fixovaný a komunikačně rozšířený. Rozšiřování textu ovšem souvisí s rozšiřováním (recepcí) díla a obráceně; mezi textem díla a dílem existuje dialektický vztah. Text se realizuje jako materiální věc (např. tiskem, opisováním apod.) právě proto, že autor (nakladatel aj.) předpokládá u percipienta aktivní vztah k potenciálnímu dílu (třeba i prostřednictvím autorské pověsti); nelze vyloučit, že percipient si text pro příjem sám realizuje (opisuje), např. ve středověku před vynálezem knihtisku (→ kniha), později zvláště u děl zakázaných → cenzurou. Důležitou součástí procesu *r.* je predikce: autor v procesu geneze vychází vědomě i podvědomě ze společenských souvislostí a kontextů, za nichž text díla vzniká, predikuje účinek potenciálního díla na ně, resp. přímo na percipienty, což se zpětně může odrazit ve vytvářeném textu díla volbou tématu, ideovým zaměřením, volbou žánru, postavy, jazykovým zpracováním apod. Autor tím sleduje určité funkční hledisko. Obdobně příjemce není v procesu *r.* pasívní, často jde komunikačnímu řetězci autor – text díla vstříc, vyhledává odpovídající texty (event. i za pomoci reklamy, třídění fondů v knihovnách apod.), které mu mohou splnit momentální funkční potřebu – vzdělávací, výchovnou, estetickou, rekreativní atd. Percipient tak provádí predikci recepčního účinku na sebe.

Proces *r.* uměleckého díla je v zásadě neukončený, neboť materiálně fixovaný text díla je stále společenskému systému k dispozici k dalším příjmům (→ dědictví literární; tato *r.* není obecně historicky stejná).

Výzkum *r.* literárního díla se soustřeďuje na analýzu postojů příjemce (čtenáře, posluchače). Užívá se k tomu metod literárních, průzkumů sociologických a psychologických, dále založených na textové analýze jazyka dokumentů *r.* (např. recenzí), s využitím matematické lingvistiky. Problematikou účinků uměleckého díla na percipienta se zabývá recepční estetika, rozvíjená v poslední době (západoněmecká tzv. konstanzská škola).

Srov. → komunikace literární, → konkretizace.

Lit.: *F. Miko–A. Popovič,* Tvorba a recepcia, Bratislava 1978. *R. Lesňák,* Literárne dielo a

čitateľ, Bratislava 1982. *P. Vašák,* Změna textu v dílo, Estetika 1983. *Týž,* Pojem národní literatury, Česká literatura 1981. Problemy odbioru i odbiorcy, Wrocław 1977.

vš

RECEPTOR viz KOMUNIKANT

REDÍF viz RADÍF

■ REDONDILLA

(špaň., čti -lja) – španělská básnická forma ze 16. stol., tvořená z osmislabičných čtyřveršových strof s obkročným rýmem abba.

pt

■ REDUNDANCE

(z lat. redundāre = přetékat, rozlévat se), též *nadbytečnost* – pojem teorie informace, kde označuje veličinu vyjadřující podíl těch složek textu (jazyka), které jsou předpověditelné z vlastního systému. Redundance je definována matematicky jako $R = 1 - \frac{H}{H_{max.}}$, kde H je skutečná → entropie uvažovaného textu (jazyka) a $H_{max.}$ jeho nejvyšší možná entropie. *R.* se většinou udává v procentech. Pro většinu přirozených jazyků je *r.* asi 70 %, tzn., že např. výběr následujícího symbolu smysluplného textu je v průměru v 70 % určen samotnou strukturou použitého jazyka.

R. je nedílnou součástí běžné lidské komunikace a umožňuje např. zkrátit text telegramu vypouštěním předpověditelných slov (předložky, spojky aj.), opravit text při některých druzích chyb a zkomolenin (např. v → textologii, zvláště při studiu rukopisného textu a při jeho opravách: → emendace). Redundantními, tj. předpověditelnými, jsou v textu literárního díla různá opakování (slov, skupin slov, rytmických a rýmových schémat aj.), využitá k stylisticko-estetickým účinkům, kde ovšem podstatnou úlohu hraje moment naplněného, popř. nevyplněného očekávání.

Pojem „redundantní" je nutno chápat relativně, nelze se domnívat, že redundantní prvky jsou „zbytečné", „překážející"; jde o nadbytečnost z hlediska celého systému. Např. malá *r.* lexikálních jednotek svědčí o bohatém slovníku jako celku, příliš nízká *r.* naopak může způsobit obtížnou srozumitelnost textu (srov. např. texty futuristů, → zaumný jazyk aj.).

Lit.: *A. M. Jaglom, I. M. Jaglom,* Pravděpodobnost a informace, Praha 1964. *J. Levý,* Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. *J. Zeman,* Poznání a informace, Praha 1962.

vš

■ REFERÁT

(od lat. referre = nésti zpět, opakovat, posuzovat) – 1. žánr politické, odborné a vědecké literatury, obšírnější zevrubná hodnotící zpráva o určitém tématu, obyčejně nejprve přednášená (*r.* na sjezdech, konferencích ap.); někdy bývá doprovázena *koreferátem,* který se jako doplněk k hlavnímu *r.* podrobněji zabývá vybranými důležitými tezemi *r.*, aplikuje obecné myšlenky *r.* ap.; další doplňky k *r.* se pak nazývají diskusními příspěvky a jejich souhrn → diskusí;

2. žánr umělecké a vědecké kritiky. V tomto významu se zčásti kryje s → recenzí; recenzí se obvykle nazývají posudky knih, zatímco pro označování posudků divadelních představení, filmů, koncertů, výstav a pořadů rozhlasu a televize se prosazuje termín *r.*;

3. pověření řízením určitého úseku; užívá se v úřadech, ale i v novinách a časopisech; ten, kdo řídí divadelní referát (= rubriku) v určitém deníku, dává někdy psát divadelní referáty i jiným kritikům.

mb

REFERENCE viz VÝZNAM

REFLEXÍVNÍ LYRIKA viz LYRIKA

REFORMACE viz REFORMAČNÍ LITERATURA

■ REFORMAČNÍ LITERATURA

(z lat. reformātiō = přetvoření, obnova) – literární tvorba, vznikající jako projev nábožensky a sociálně reformního hnutí měšťanstva a lidových mas, které probíhalo v západní a zvláště střední Evropě v době tzv. první krize feudalismu; počátky reformace spadají ke konci 14. stol. a její vývoj uzavírá třicetiletá válka (1618–1648), jež rozdělila Evropu na část protestantskou (reformovanou) a katolickou (protireformační).

Reformace vycházela z opozičního hnutí lidových mas, projevujícího se již od 12. stol. vznikáním různých náboženských sekt (albigenští, valdenští, adamité aj.), vlastní reformační ideologii však zformuloval až koncem 14. stol. Angličan John Wiclif v díle Trialogus (1382); na jeho myšlenky navazovali v Čechách již tzv. předchůdci Husovi (K. Waldhauser, J. Milíč z Kroměříže, Matěj z Janova a Tomáš ze Štítného) a po nich i Jan Hus. České reformní úsilí vedlo ke vzniku husitství (1419–1434), které představuje první masové revoluční hnutí v Evropě, vyvolané myšlenkami reformace; v pohusitském období pokračovaly české reformační snahy dále, nejprve v díle P. Chelčického a později v činnosti humanisticky orientované jednoty bratrské (tzv. českých bratří; J. Augusta, J. Blahoslav), která pokračovala po

bělohorské bitvě (1620) již jenom v emigraci (J. A. Komenský). Po Anglii a Čechách zasáhla reformace v 16. stol. ještě zejména Německo (95 tezí M. Luthera, 1517) a Švýcarsko (J. Calvin, Institutio religionis christianae, 1536), ovládla i Holandsko a Švédsko, nedokázala se však upevnit v Itálii a byla zlikvidována ve Francii.

R. l. podobně jako → husitská literatura, která tvoří vlastně její součást, rozvíjela především žánry, v nichž převládala apelativní funkce uměleckého díla, tedy spisy převážně agitační a polemické, popř. didaktické; byly to zejména → traktáty, → kázání, → satiry různého druhu, → pamflety, alegorické spory (→ hádání) a hlavně pak duchovní písně. Mimořádný význam lidového sborového zpěvu vyzdvihovala zvláště reformace středoevropská (česká a německá), jejíž písňová tvorba, vycházející ještě z tradice gregoriánského chorálu, ale přijímající i podněty novější i starší lyriky duchovní i světské, byla shrnována v tzv. kancionálech (např. husitský kancionál Jistebnický, bratrské kancionály Šamotulský a Ivančický aj.); menší význam měla píseň ve vývoji reformace v Anglii a ve Švýcarsku. Reformačním cílům sloužilo i divadlo, zvláště humanistické (školské), v Německu též pašijové hry. Reformace přinesla vesměs i nové překlady bible do národních jazyků (v Anglii Wiclif a Tyndale, v Německu Luther, u nás překladatelé Bible kralické).

kn

■ REFRÉN

(z franc. refrain = opakování) – část verše, verš nebo několik veršů, úsek textu, který se v básni opakuje, a to buď beze změny, anebo pozměněně. Někdy se *r.* vrací v pravidelných intervalech (v písních, v ustálených lyrických formách), jindy nikoli. Bývá umístěn na začátku a zejména na koncích strof a odstavců, ale objevuje se též mezi těmito krajními pozicemi. Někdy se ve skladbě proplétá i několik refrénů. Významově se *r.* pohybuje od slov a slabik úplně nebo téměř nesmyslných („la la la", jódlování) až ke gnomickým resumé celého díla (např. *r.* Nezvalova Edisona). Někdy je vztah *r.* k ostatnímu textu zcela volný (*r.* je domněle „zbytný"), jindy je *r.* pevnou a nezbytnou součástí textu a vytváří např. jeho pointu. Někdy zůstává *r.* formálně i významově beze změny, jindy se v souvislosti s ostatním textem a situací proměňuje nebo alespoň nabývá nového významu a slouží gradaci (v Poeově Havranu). V písních, litaniích apod. se někdy *r.* vyhrazuje chóru (lid), zatímco ostatní („proměnlivý") text představuje sólový part (kněz). *R.* má obyčejně výraznou podobu i významnou funkci rytmickou a je důležitým prostředkem kompozičním v lyrice a v poezii lyrickoepické. Pro svou psychologickou naléhavost je nejen v poezii, ale v literatuře vůbec prostředkem velmi vyhledávaným od nejstarších dob. Objevuje se už v sumerských litaniích, hebrejských žalmech, ve starém Egyptě, u Theokrita i u Catulla, je běžný v lidové slovesnosti všech národů a trvalou součástí evropské poezie je od dob occitanských (provensálských) → trubadúrů. Je součástí mnoha pevných lyrických forem (villonské balady, rondó a rondelu, trioletu, gazelu), najdeme ho však i ve volných verších.

Lit.: *F. B. Gummere,* The Beginnings of Poetry, London 1908. *G. Thomson,* Marxismus a poezie, Praha 1979. *G. T. Thurau,* Der Refrein in der französischen Chanson, Berlin 1901. *V. Žirmunskij,* Kompozicija liričeskich stichotvorenij, Peterburg 1921.

mb

■ REGIONALISMUS

(z franc. région = kraj, oblast) – lokální hnutí, usilující o zdůraznění svéráznosti a posílení významu určité krajové oblasti v rámci vyššího územního celku; projevuje se jednak snahami o větší ekonomickou (popř. i správní) samostatnost vůči centru i jiným oblastem, jednak vyzdvihováním krajové specifičnosti přírodní (geografické), etnické a kulturní. Proto se zpravidla projevuje i literárně (→ regionální literatura); z dějin francouzské literatury je např. známo hnutí provensálských félibrů z poloviny 19. stol. (félibrige), usilující o obnovení jihofrancouzského spisovného jazyka, literární tvorby jím psané a o kulturní autonomii celé Provence.

R. nabývá v různých obdobích různého společenského dosahu, neboť se do něho zpravidla promítají různé cíle ekonomické a politické, jež ovlivňují i jeho snahy a zájmy kulturní; např. v období mezi dvěma světovými válkami využívaly *r.* zejména směry konzervativního až reakčního zaměření, zdůrazňující protiklad mezi zemědělským venkovem jako uchovatelem starého mravního a sociálního řádu na jedné straně a industrializovanými městskými centry, která tento řád rozkládají a přinášejí vlastní civilizaci a s ní i pokrokové socialistické tendence, na druhé straně (srov. → asfaltová literatura, → ruralismus).

Lit.: viz → regionální literatura.

ko

■ REGIONÁLNÍ LITERATURA

(z franc. régional = krajový, oblastní) – 1. v běžném pojetí všechna literární díla, v nichž se výrazným způsobem obráží autorův vztah k určitému kraji, k jeho zvláštnostem společenským, kulturním i jazykovým, k jeho etnické i přírodní osobitosti;

2. v užším smyslu literatura, která slouží spe-

cifickým kulturním potřebám určité krajové oblasti a spoluvytváří místní kulturní život.

Lit.: *F. Buriánek,* Literární historie a regionalismus, in: Var 1, 1948. *Týž,* K otázce krajových vztahů literárních, in: sborník Čin, Plzeň 1963. *A. Ferré,* Géographie littéraire, Paris 1946. *J. Hrabák,* O některých problémech regionální slovesnosti, in: *J. H.,* Šest studií o nové české literatuře, Brno 1961. *J. Nadler,* Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften I–III, Regensburg 1912–1918. *A. Pražák,* Anketa o regionalismu, Kdyně 1928. *Vl. Štěpánek,* Příspěvek k otázce regionální literatury a jejích dějin, in: Česká literatura 11, 1963.

ko

RELACE viz ZPRÁVA

REMARKY viz POZNÁMKY SCÉNICKÉ A REŽIJNÍ

■ RENESANCE

(z franc. renaissance = znovuzrození, obrození) – jedna z nejvýznamnějších epoch v evropském sociálním a duchovním vývoji, spjatá s ekonomickým, politickým a kulturním vzestupem měšťanstva; vznikla na přelomu 13. a 14. stol. v Itálii, šířila se dále do Anglie (14. stol.), Francie (15. stol.), Španělska, Německa a střední Evropy (16. stol.) a skončila upevněním feudalismu v letech 1550 (založení jezuitského řádu jako počátek protireformace) až 1650 (stabilizace feudálně absolutistických režimů po třicetileté válce).

R. nepředstavuje jednolité ideové hnutí, jako bylo např. → osvícenství, ani esteticky vyhraněný směr ve smyslu stylovém, jako např. gotika a → baroko; byl to široký světonázorový proud, směřující v nejrůznějších ideových podobách a lokálních variantách k likvidaci středověké feudální ideologie s jejím teologickým mysticismem a církevně dogmatickým univerzalismem a k jejich překonání v duchu raně měšťanského individualismu a racionalismu. Ideové podněty dodávaly renesančnímu myšlení souběžně dvě pokroková duchovní hnutí, která vznikla v 13. stol. jako výraz počínající světonázorové krize středověkého feudalismu, tj. na jedné straně hnutí humanistické (→ humanismus), navazující na myšlenkový a kulturní odkaz antiky, a na druhé straně hnutí → reformační, opírající se o lidovou základnu, zůstávající však ještě na poli náboženském; v díle některých myslitelů (Erasmus Rotterdamský, Jan Amos Komenský) se oba původně vyhraněné a nezávislé proudy spojily.

R. se svým filozofickým zájmem o člověka jako jedince, se svým zdůrazňováním objektivní síly a moci lidského rozumu ve vztahu k objektivní realitě věcí (přírody) se stala živnou půdou, z níž vyrůstaly mimořádně velké tvůrčí osobnosti, jako Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci, William Shakespeare, nebo vědci, jako byli Mikuláš Kopernik, Giordano Bruno a Galileo Galilei, jejichž ideje a přírodovědné objevy se staly základem novodobé přírodní vědy a vědeckého názoru na svět vůbec.

Vznik a rozvoj renesančního písemnictví souvisel úzce s rozvojem humanistického hnutí, které vycházelo nejprve z filologického studia antických textů, pokračovalo jejich nápodobami a potom tvořivými pokusy o relativně samostatnou aplikaci estetických (zejména formových) norem antické klasické literatury; z tohoto oživování ducha antiky je také odvozen název této epochy (v italské podobě *rinascimento* byl použit prvně r. 1550 G. Vasarim v Životopisech nejvýznamnějších italských malířů, sochařů a architektů). Vlastní literární renesanční tvorba se však neomezovala na pouhé napodobování klasických vzorů, ale vyznačovala se – na rozdíl od tvorby humanistické – esteticky svébytnou snahou o mnohostranný a pravdivý obraz člověka, lidských osudů a vztahů, přičemž klasická tradice zde sloužila jako vzor ideově estetický, a nikoli jako závazný model; v tomto smyslu tvořila výchozí základnu novodobé literatury, a to jak z hlediska ideového (humanismus, demokratismus, kriticismus), tak i z hlediska estetického, neboť zde nalézáme počátek většiny hlavních žánrů novodobé prózy, poezie i dramatu (např. → novely, → utopie, → historického dramatu aj.).

Prvními velkými představiteli *r.* v literatuře byli spisovatelé italští – Dante Alighieri, Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio, z představitelů pozdější etapy Lodovico Ariosto a Pietro Aretino. Ve francouzském písemnictví se s prvními tendencemi *r.* setkáváme v básnické tvorbě Françoise Villona, k vrcholným dílům renesanční literatury se řadí humoristický a satirický román Gargantua a Pantagruel (1532–35) od Fr. Rabelaise; francouzská renesanční poezie je reprezentována tvorbou básníků skupiny → Plejáda (P. Ronsard, J. Du Bellay). Ve španělské literatuře vyvrcholila *r.* v 16. stol., v tzv. zlatém věku španělského písemnictví; jejím hlavním představitelem na poli prózy byl Miguel de Cervantes a na poli dramatickém Lope de Vega. Z portugalských renesančních autorů vynikl zvláště epik Luís de Camões. Do anglické literatury pronikaly renesanční tendence již koncem 14. stol. (Canterburské povídky G. Chaucera), podstatněji se však uplatnily v 16. stol. v poezii E. Spensera aj.; renesanční literaturu anglickou proslavila hlavně dramatická tvorba Williama Shakespeara.

V české literatuře – podobně jako v německé – převažují buď starší tendence vzdělaneckého humanismu latinského (Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic) a národního (Viktorin Kornel ze

Všehrd), anebo náboženské vlivy reformační, v nichž převládají zřetele didaktické nad estetickými. K nejvýraznějším postavám se řadí Jan Blahoslav a Jan Ámos Komenský, v jejichž tvorbě se slučuje humanistická vzdělanost s náboženskou ideologií reformační. Příznačné tendence světské se v české literatuře objevují jen v málo rozvinuté podobě u Hynka z Poděbrad a Mikuláše Dačického z Heslova.

Lit.: *M. Bachtin,* François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975. *K. Burdach,* Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1926. *A. K. Dživelegov,* Načalo italjanskogo Vozroždenija, Moskva 1925. *M. Kopecký,* Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodíškova. Příspěvky k poznání české literatury v období renesance, Praha 1962. *S. Łempicki,* Renesans i humanizm w Polsce, Warszawa 1952. *L. Pfandl,* Geschichte der spanischen National Literatur in ihrer Blütezeit, Freiburg 1929. Poetika humanizma i renesance, Beograd 1963. *E. Pražák,* Oldřich Velenský a cesta českého humanismu k světovosti, in: Čs. literatura 1966. *Týž,* Český humanismus a husitská tradice, in: Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej, Warszawa–Praha 1963. *W. Sypher,* Od renesance k baroku, Proměny umění a literatury 1400–1700, Praha 1971. *Z. Tichá,* Básnická škola Hynka z Poděbrad, Praha 1964. *J. Truhlář,* Počátky humanismu v Čechách, Praha 1892. *L. R. Weise,* Humanismus in England, Oxford 1957. Zum Begriff und Problem der Renaissance, Darmstadt 1969.

tb

RENESANČNÍ LITERATURA viz **RENESANCE**

REPETITORIUM viz **KOMPENDIUM**

■ REPLIKA

(z franc. répliquer = odpovídat) – 1. *v jazykovědné stylistice* každý jednotlivý projev (promluva) účastníka → dialogu, reagující a navazující zpravidla na předchozí *r.* partnerovu a vyvolávající obvykle zase jeho další *r.* (tzv. kontrarepliku); dialog je tak vlastně definován jako v čase probíhající sled *r.* dvou nebo více účastníků hovoru; je-li *r.* rozsáhlejší a významově relativně uzavřená, blíží se → monologu;

2. *v teorii dramatu* je proto *r.* základní jednotkou významové výstavby dramatického textu vůbec (jako v poezii verš nebo v próze věta). Sled všech *r.* jedné postavy dramatu tvoří tzv. významový kontext postavy neboli – jak se označuje v divadelní teorii i praxi – roli.

Lit.: Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *V. M. Volkenštejn,* Otázky teorie dramatu, Praha 1963. *J. Mistrík,* Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

■ REPORTÁŽ

(z franc. reportage, od reporter = přenášet) – prozaický žánr rázu publicisticko-beletristického, zobrazující skutečnost na základě konkrétních (dokumentárních) faktů, zčásti též pomocí uměleckých obrazů; *r.* se pohybuje na pomezí stylu → publicistického a → uměleckého, takže v jednotlivých *r.* mohou být buď oba styly v rovnováze, nebo může převažovat jeden z nich. Tím je dána možnost existence různých typů *r.*, a to jak čistě faktografického (publicistického), tak umělecky dokumentárního (→ literatura faktu) i čistě uměleckého (*r.* umělecká). *R.* s převahou publicistických prvků souvisí mnoha znaky s informativními žánry, jako je → zpráva, → referát, → interview atd., avšak na rozdíl od nich využívá ke zvýšení poutavosti a působivosti kromě konkrétní faktografie i prvků estetických; naproti tomu *r.* s převahou prostředků beletristických – i když vychází rovněž z faktů, popř. z osobního zážitku – se vyznačuje již zvýrazněním osobního hodnocení a dějovou pointou (např. Fučíkova Reportáž psaná na oprátce).

Podstatným znakem *r.* je věcnost, přesný a pravdivý popis skutečnosti, uvádění i zcela konkrétních údajů (např. čísel, jmen apod.) a soustředění na určitou centrální myšlenku; proto se v *r.* zpravidla neužívá neobvyklých výrazů, náročnějších metafor ani uměleckých přirovnání a také její věty mají jednodušší syntaktickou konstrukci; naproti tomu záměrné využívání jazykových prostředků z různých stylových vrstev (popř. i prostředků nespisovných) zvyšuje autentičnost *r.*

vš

REPRINT viz **EDICE**

■ RESPONSORIUM

(z lat. responsāre = odpovídat) – při katolické i protestantské bohoslužbě střídavý zpěv kněze a věřících nebo sboru. Recituje se obvykle na určitém tónu – a teprve závěrečná slova vět mívají melodickou ozdobu.

pt

■ RETARDACE

(z lat. retardātiō = zdržení) – kompoziční prostředek dramatu a epické prózy, zpomalení, zdržení dějového postupu, které zesiluje dějové napětí a má významnou funkci především v závěrečných fázích děje; *r.* pozdržuje rozuzlení zápletky a stává se tak prostředkem poznávání (→ anagnorize) nebo plní estetickou funkci → aktualizace. K retardačním prostředkům náleží např. opakování (→ tautologie, → paralelismus), v kompoziční výstavbě prózy kupř. vyprávění jednajících postav,

které tvoří vsuvné novely, asociativní řazení fabule v → lyrické próze, ve stavbě dramatu např. → peripetie apod.

Lit.: *V. Šklovskij,* Teorie prózy, Praha 1948. *B. Tomaševskij,* Poetika, Bratislava 1972.

kn

RÉTORICKÁ OTÁZKA viz **ŘEČNICKÁ OTÁZKA**

RÉTORICKÉ FIGURY viz **FIGURY**

■ RÉTORIKA

(z řec. rhétór = řečník; techné rhétoriké = řečnictví) – v evropské kulturní tradici jedna z prvních disciplín, zabývajících se systematicky studiem jazykových projevů. Zformovala se v 5. až 6. stol. př. n. l. ve starověkém Řecku, kdy došlo (na jedné straně v souvislosti s rozvojem demokracie athénských obcí, který si vyžádal potřebu obecné znalosti řečnického umění, na straně druhé vlivem filozofických koncepcí sofistů, kteří obrátili pozornost filozofického myšlení k jazyku) k syntéze dosavadních poznatků v ucelený systém. Jak už naznačuje rozčlenění starořeckého vědění o jazyce, koexistovala zde *r.* především s gramatikou a s → poetikou (ale i s logikou), v mnohém však zároveň překračovala hranice dnešní lingvistiky, neboť byla pojímána především jako teorie přesvědčování (agitace).

Pod vlivem agnosticismu sofistické filozofie nebyla v *r.* jako relevantní uznávána v zásadě otázka pravdy; místo objektivní pravdivosti události, k níž se řeč vztahuje, znali řečtí rétorikové často pouze „pravdivost" či spíše pravděpodobnost samotného sdělení, jeho schopnost přesvědčit. Zkoumání se tak cele soustředilo jednak na psychické faktory řeči (na straně řečníka i posluchačů), jednak na faktory jazykové, což umožnilo *r.* dobrat se významných a mnohdy překvapivě moderních poznatků o povaze jazykových jevů (např. klasifikace řečnických projevů podle funkcí, vědomí o existenci stylotvorných faktorů, ovlivňujících jazykový projev, a pochopení řeči v jejím komunikativním aspektu u Aristotela, 4. stol. př. n. l.). Vcelku měla ovšem *r.* především normativní charakter, což bylo mimo jiné dáno jejím úzkým sepětím se soudobým školstvím a jejím praktickým cílem: poskytovala návod, jak si aktivně osvojit „umění řečnické". Soustředila se z tohoto hlediska na strukturu projevu a na jednotlivé fáze jeho geneze, z nichž rozlišovala především volbu tématu (v latinské terminologii inventio), jeho uspořádání (dispositio), vyjádření jazykovými prostředky (elocutio), dále pak zvládnutí v paměti a přednes.

Rozvoj *r.* pokračoval i po přenesení kulturního centra do Říma, ovšem již od 1. stol. př. n. l. (Quintilianus) lze sledovat postupné sbližování *r.* s literaturou, což souviselo s oslabením společenské funkce řečnictví za císařství. Předmět *r.* se postupně zúžil na popis a typologii stylistických prostředků (→ figur a → tropů) a její někdejší orientaci na živý řečnický projev naznačovala už jen obliba řečnických cvičení na zadaná společensky neaktuální témata. Zužování předmětu a cíle rétoriky prostupuje pak celým středověkem (obliba řečnických disputací ovlivnila vznik středověkého žánru → hádání) až do novověku, kdy se postupně *r.* rozpouští v jiných filologických disciplínách. Hlavním dědicem *r.* je soudobá → stylistika. Celá řada termínů z *r.*, především terminologický aparát sloužící k popisu odchylek od „neutrálního" vyjadřování, přešla do terminologie dnešní literární vědy, která má v *r.* (obsahující již od doby římské i zárodky teorie prózy), stejně jako v antické poetice a metrice, své předchůdce.

Lit.: Antičnyje teorii jazyka i stilja, Leningrad 1936. *G. Z. Apresjan,* Oratorskoje iskusstvo, Moskva 1972. *V. Gofman,* Slovo oratora, Ritorika i politika, Leningrad 1932. *J. Kraus,* Rétorika – disciplína moderní, in: Slovo a slovesnost 35, 1974. *H. Lusberg,* Handbuch der literarischen Rhetorik I–II, München 1960. *Ch. Perelman-L. Olbrechts,* La nouvelle rhétorique, Paris 1958. *J. Tříška,* Studie a prameny k rétorice a k univerzitní literatuře, Praha 1972.

mc

■ RETROGRÁDNÍ SLOVNÍK

(z lat. retrōgradī = kráčet zpět) – abecedně uspořádaný seznam slov, při jehož řazení nerozhoduje počátek slova, ale naopak konce slov. Základní využití *r. s.* je v lingvistice při studiu gramatické struktury jazyka; je však využíván i při hledání rýmujících se slov apod. Z tohoto hlediska je možno *r. s.* považovat za → rýmovník.

Lit.: *J. Štindlová,* Podruhé o retrográdních slovnících, in: Slovo a slovesnost 27, 1966. *J. Mistrík,* Retrográdny slovník slovenčiny, Bratislava 1976.

vš

RETROSPEKTIVA viz **KOMPOZICE RETROSPEKTIVNÍ**

■ REVERDIE

(franc. = znovuzazelenání) – ve starofrancouzské lyrické poezii truvérů (12.–13. stol.) píseň, jejímž námětem byla oslava přicházejícího jara.

ko

■ REVUE

(franc. = přehled, obzor) – 1. časopis poměrně velkého rozsahu, vycházející v delších časových intervalech (nejméně 14 dní) a přinášející rozsáhlejší statě i přehledné informace o aktuálním stavu a problematice určitého oboru nebo oblasti (umělecké, vědecké, hospodářské nebo politické); 2. divadelní žánr, jehož dramatická stavba bývá více nebo méně uvolněná; tvoří ji obvykle řada poměrně samostatných výstupů (čísel), sestavená tak, aby vznikl zdánlivě jednotný proud scénického dění. *R.* vznikla koncem 19. stol. v pařížských zábavních podnicích (Chat noir, Moulin rouge) z kabaretních programů, když jednotlivé skeče, šansony i taneční výstupy začaly být sestavovány v souvislejší scénické sledy. Později začali autoři rámovat *r.* prologem a epilogem, aby vytvořili alespoň zdání jednotného děje a zajistili *r.* dramaticky celistvější podobu. Postupně, jak se odlišovala od → kabaretu, stávala se *r.* dramaticky sevřenější a žánrově se přibližovala k → vaudevillu (podobným vývojem prošla revuální forma např. v Osvobozeném divadle od Vest Pocket Revue až po Pěst na oko, 1927–1938). Vývoj *r.* od žánru hudebně zábavného až k formě plnící společensko-apelativní funkci předjímal již V. Majakovskij (Mysteria buffa, 1918) a po něm zejména E. Piscator. Jiná vývojová větev žánru *r.* směřovala naopak stále více k velké výpravné podívané (zpravidla na úkor hlubší dramatické souvislosti) a blížila se spíše → féerii; tato forma *r.* se pak uplatnila zejména ve filmu (revuální film) a později též v televizi (revuální estráda).

kn

■ REZONÉR

(z franc. raison = rozum) – postava v literárním díle syžetovém (ponejvíce románovém nebo dramatickém), která se zpravidla nepodílí na vlastním rozvíjení děje a jejíž funkce spočívá v tom, že reflektuje odehrávající se události, uvažuje o jednajících postavách, o společnosti apod.; v myšlenkách *r.* se často ozývají autorovy osobní názory a postoje. V antickém dramatu míval funkci *r.* → chór; jako postava se *r.* objevuje ponejvíce v dílech filozofujícího, moralizujícího nebo poučujícího zaměření, proto se nejčastěji vyskytuje v uměleckých dílech osvícenců a preromantiků 18. stol. (např. u Rousseaua, Voltaira, Diderota, Richardsona, Lessinga, Goetha aj.). Později se pojem *r.* rozšířil na každou postavu literárního díla, která příliš zjevně, aniž to autor umělecky motivoval, slouží jako nositel jeho názorů.

kn

■ RIMA

(islandsky = rým) – středověká islandská píseň k tanci, složená ze čtyřveršových rýmovaných slok a ztvárňující historické, mytické nebo rytířské náměty.

■ RISPET

(z ital. rispetto = úcta) – lidová lyrická báseň toskánského původu (ze 14. stol.), složená z 8 veršů členěných na 1 čtyřverší a 2 dvojverší rýmovaných a b a b c c d d. Vyjadřovala úctu k milované osobě. Této formy užívali s oblibou např. Lorenzo de Medici (15. stol.) a G. Carducci (19. stol.), u nás J. Vrchlický, St. K. Neumann (v prvotině Nemesis, bonorum custos . . ., 1895, aj.).

R u č k y m é d c e r y

Až ručky tvoje, dnes tak měkké, bílé,
zlé budou musit uvykati práci;
věř, svatvečer ti bude vzácná chvíle,
tvou duší potáhnou pak snové sladcí.

Ty ručky děcka budou ruce ženy,
a tuhou prací budou posvěceny.

Však něha mojich polibků v nich zbude,
a budou měkké zas ty ruce chudé.

(J. Vrchlický)

pt

■ RITORNEL

(z it. ritornello, od ritorno = návrat) – tříveršová strofa lyrického obsahu s volným metrem a rýmy a b a, nejčastěji ženskými. Pěstovala se v italské, později i francouzské středověké poezii a jejím námětem bývala jednoduchá myšlenka, prostá otázka s odpovědí, poetická apostrofa apod. U nás psal *r.* např. J. Vrchlický:

C h u d o b k y

Chudobky v husté trávě
vždy šlapané a vždycky neuznané,
snad proto srdci nejdražší jste právě!

ko

RITUÁL viz **LITURGICKÁ LITERATURA**

■ ROBINSONÁDA

žánrová forma dobrodružného románu, rozvíjející motiv ztroskotání na pustém ostrově a budování podmínek lidské existence od samého základu; jeho syžetová výstavba bývá nezřídka tendenčně

podřizována různým ideovým koncepcím problematiky civilizace, kultury a člověka. Název *r.* je odvozen ze jména hrdiny románu Daniela Defoea The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe (Život a velice neobyčejné příhody Robinsona Crusoe, 1719), psaného formou fiktivní autobiografie, avšak na základě skutečných zážitků námořníka A. Selkirka. Mimořádný čtenářský úspěch Defoeovy knihy vyvolal již zakrátko množství překladů, úprav i nápodob nejrůznější hodnoty (např. v Německu jen do roku 1800 asi sto děl); nejoblíbenější, osvícenská úprava J. H. Campa (Robinson mladší, 1779), zpracovaná formou rozhovoru otce s dětmi a s četnými ponaučeními, byla přeložena do češtiny r. 1797 a zůstala až do konce 19. stol. prakticky jediným textem, z něhož bylo u nás Defoeovo dílo obecně známo.

Pro vývoj *r.* jsou příznačné tři základní tendence: a) směr zdůrazňující aspekt filozofický a orientovaný ke společenské → utopii (J. G. Schnabel, Ostrov Felsenburg, 1731; N. Jaque, Ostrov pirátů, 1917; ironicky koncipovaný Ostrov velké matky od G. Hauptmanna, 1924); b) směr zdůrazňující hledisko výchovné a utilitaristicky využívající formu *r.* k hlásání pedagogických, politických aj. zásad (Švýcarský Robinson J. D. Wysse, 1822; Nový Robinson G. H. Schuberta, 1848); c) směr preferující dobrodružnou fabuli a splývající s obvyklým románem dobrodružným (F. Marryat, Kormidelník Ready, 1843; J. Verne, Tajuplný ostrov, 1874, Škola Robinsonů, 1882, Dva roky prázdnin, 1888).

Lit.: *N. Berkovskij,* Analýza syžetu, Praha 1979. *E. Brüggemann,* Utopie und Robinsonade, Weimar 1914. *H. Ullrich,* Defoes Robinson Crusoe, die Geschichte eines Weltbuchs, Berlin 1924.

tb

■ ROKOKO

(podle fran. rocaille = oblíbený ornamentální motiv lastury) – evropský umělecký sloh, šířící se především v polovině 18. stol. z Francie, geneticky spjatý s vyvrcholením a krizovými momenty dvorské kultury; oživují se v něm na jedné straně v pokřivené formě prvky umění → barokního, avšak barokní monumentalita je tu vytlačena graciézní hravostí a extatická smyslovost přerůstá v epikurejství; na druhé straně se však *r.* ne zcela ostře odděluje od širších společensko-kulturních jevů → osvícenství a → klasicismu. Literatura *r.* se soustřeďuje na žánry z hlediska klasicistního systému nízké, v dramatu na pastýřskou hru, baletní → féerii aj., v epice na galantní epos a povídky ve verších („contes" – Gresset, Grécourt), v lyrice převládá rozmarná a erotická poezie (poésies fugitives, petits vers, poésies légères atd. – Parny aj.). Z antické literatury hodnotí období *r.* vysoko Horatia a Anakreonta (→ anakreontika).

Spíše svými vnějšími projevy než životním stylem (kult erotiky, uvolnění norem dvorské etikety Ludvíka XIV.), který byl příliš úzce vázán na společenskou situaci ve Francii, působilo *r.* i v Itálii, Polsku, Německu a v dalších evropských zemích. Především prostřednictvím německé anakreontské poezie (Wieland, Gleim, Götz) zasáhlo *r.* do vývoje literatury české, kde poznamenalo vznik první novověké básnické školy, tzv. → thámovců (bratří Thámové, Kramerius, Štván aj.).

Lit.: *A. Anger,* Literarisches Rokoko, Stuttgart 1962. *V. Jirát,* Lyrika českého obrození 1750 až 1850, Praha 1940. *F. Schnür,* Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur, Leipzig 1928.

mc

■ ROLLENGEDICHT

(něm. ve smyslu „báseň-role") – německý termín, který nemá odpovídající český ekvivalent, a proto bývá užíván i českou literární vědou pro označení takové formy lyrické poezie, v níž → lyrickým subjektem není sám básník, ale jiná postava (zpravidla určitý typ, např. poutník, pastýř, nešťastný milovník apod.). Tuto postavu → lyrického hrdiny však nelze považovat za autorskou → autostylizaci, ale pouze za „roli", v níž zde autor vystupuje; nerozlišování mezi autostylizací a „rolí" vede zpravidla nejen k neadekvátní konkretizaci smyslu básně, ale i k mylné interpretaci autorova vlastního postoje a názoru.

Formy *r.* používala hojně jak pastýřská poezie antická i pozdější (zejména → anakreontská), tak valná část → kurtoazní lyriky středověké (trubadúrská poezie, minnesang) a nalézáme ji i rovněž v tvorbě básníků renesančních a barokních (např. v → petrarkismu) stejně jako u preromantiků, romantiků a symbolistů (viz např. v německé lyrice linii, vyznačenou jmény Goethe, Brentano, Rilke). V české poezii se forma *r.* uplatnila nejvíce v → deklamovánkách a setkáváme se s ní např. i v tzv. proletářské poezii (zejména u J. Hořejšího).

mc

■ ROMÁN

(z franc. roman = původně literární dílo psané národním, lidovým jazykem; od lat. lingua romāna = jazyk románský, tj. lidový, na rozdíl od lingua latina = latina) – velký prozaický epický žánr, vyznačující se volnou a elastickou strukturou; zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací, připouští různorodost obsahovou, látkovou

a motivickou, mnohotvárnost kompoziční výstavby a uměleckých prostředků. Vzhledem k značné pružnosti formálních schémat, poddávajících se různorodému životnímu materiálu, vyznačuje se největší kapacitou poznávací; fabule, základní prvek konstrukce *r.*, je na rozdíl od → novely a → povídky široce větvená, rozvíjí vedle motivu hlavního řadu motivů vedlejších, rozbíhá se do četných epizod a zahrnuje tak rozmanité osudy hrdinů a četná společenská prostředí. Kromě specifické estetické funkce plní *r.* též řadu funkcí jiných, sleduje cíle poznávací, zřetele filozofické, didaktické aj.; krajním případem dominance těchto funkcí je *r.* dokumentární, filozofický, výchovný. Od dob Hegelových (počátek 19. stol.) je *r.* charakterizován jako buržoazní epos, jako novodobá epopej, která plní stejnou funkci v době novější jako → epos v kultuře antické; náleží k nejmladším epickým žánrům, vývojově nejproměnlivějším.

Rozvoj *r.* jako žánru určeného ke čtení souvisel s rozvojem knihtisku, jeho historie pak s řadou jevů sociologické povahy (rozšíření čtenářského publika, jeho diferenciace). Jeho vzniku předcházel staletý vývoj výpravných neveršovaných forem v literatuře starověké i orientální (Indie, Čína, Japonsko) s tematikou historickou, milostnou, fantastickou nebo dobrodružnou, příznačnou i pro prozaická díla literatury starořecké a římské (Héliodóros, Longos, Apuleius aj.), dále ve středověku rozvoj veršovaných epických skladeb (Tristan a Isolda; Alexandreida; Roman du Brut, 1155, první dílo, které nese název *r.*) a četná prozaická zpracování tematických okruhů eposů rytířských, zejména cyklu bretoňského, historie karolinské a námětů antických (např. Kronika trojánská; Apollón, král tyrský). Na jejich motivickou a fabulační tradici navazuje bezprostředně → rytířský *r.*, jehož prozaickou linii reprezentuje v 16. stol. Amadís Waleský, jedno z nejznámějších zpracování pochází od G. Ordóñeze de Montalva, a dovršuje v 17. stol. rozsáhlý Roman des romans Gilberta Saumiera; jeho tradice doznívá v heroicko-galantním a *pseudohistorickém r.* Mlle de Scudéry a La Calprenèda (→ kurtoazní literatura). Rytířský *r.* spolu s pastýřským *r.*, který čerpal z námětů antických a mísil realitu citového prožitku s fiktivním prostředím antických kulis (Montemayorova Diana, 1558; d'Urféova Astrée, 1607–1627, aj.), předcházejí a doprovázejí vznik novodobého románu.

Mezník a současně počátek novodobé tradice *r.* představují Rabelaisův Gargantua a Pantagruel (1532–1535) a zejména Cervantesův Don Quijote de la Mancha (1605), jež jsou svého druhu parodie fabulačních schémat *r.* rytířského a pastýřského a znamenají obrat ke sféře reálné životní skutečnosti. Tato tendence je příznačná i pro → pikareskní román španělský (anonymní Lazarillo z Tormesu, 1554; Život Guzmána z Alfarache Matea Alemána, 1594), představující jednu z nejvýznamnějších odrůd literatury plebejské; tato románová forma, inklinující v dílech četných následovníků k prohlubující se kresbě společenského prostředí (Scarron, Le Roman comique, 1651) a rozrůstající se v Grimmelshausenově díle Dobrodružný Simplicius Simplicissimus (1669) v širokou dobovou fresku, nadlouho ovlivnila vývoj *r.*, zvláště techniku románového děje, kompozici a typ hrdiny (Le Sage, Gil Blas, 1715–35; Fielding, Tom Jones, 1749; Defoe, Moll Flandersová, 1722 aj.). V 18. stol. vedle tohoto románu společensko-časového a mravopisného, navazujícího na tradici pikareskního typu, se rozvíjí → výchovný román, různé formy dobrodružného románu a román → filozofický (Diderot, Voltaire), mající význam pro vývoj *r.* jako typ fabulační konstrukce, seřazující sled epizod do celostné ideové koncepce. Epocha preromantismu a romantismu přinesla další žánrové formy *r.* a jejich varianty; v okruhu tendencí sentimentálních se rozvíjela tvorba, vyznačující se zájmem o vnitřní svět jedince, o citové motivace činů a intimní doznání (Richardson, Rousseau, Marivaux, Goethův Werther), dovršená v tvorbě Sternově (Tristram Shandy) odklonem od dobových konvencí vypravěčských a fabulačních (→ sentimentální román); vedle → černého a → historického *r.* se rozvíjel *r.* → psychologický, směřující k typu *r. analytického* (B. Constant, Mme de Staël), jakož i *r. fantastický* (E. T. A. Hoffmann aj.).

Počínaje romantismem začíná se projevovat zřetelně dvojkolejnost v chápání *r.* jednak jako žánru zábavného, určeného širokým čtenářským vrstvám (rozmach → triviální a → bulvární literatury), jednak jako žánru umělecky náročné literatury, až dosud v normativních poetikách opomíjeného, jemuž je třeba vybojovat místo mezi ostatními uznávanými literárními žánry. V tomto směru hlavní roli sehrál realismus, privilegující *r.* jako dominantní literární útvar; ten vnesl do *r.* rovnováhu mezi fikcí a autentičností, dokumentaci dobových mravů, vkusu, společenského života, pojetí fabule jako prostředku všestranné prezentace člověka v dané historickospolečenské skutečnosti; různorodé žánrové formy, jak byly realizovány zejména v tvorbě Balzakově, Dickensově, Thackerayově, Turgeněvově, Dostojevského, Tolstého aj., se staly vzorem; na ně pak navazoval – pozitivně nebo negativně – další vývoj *r.* až do současnosti. První reakci znamenal *r. naturalistický* (→ naturalismus), koncipovaný v duchu pozitivismu jako objevování zákonů, které řídí společnost; odtud vyrůstá tendence odmítat *r.* jako výmysl, fikci a snaha koncipovat jej na faktech (odpovídá tomu i dvojdomost v anglické terminologii: the novel – the fiction), a současně tendence „objevovat" zákony nitra, vědomí a pod-

vědomí jedince, jež vedla k novým technikám, např. k uvedení → vnitřního monologu (poprvé E. Dujardin, později A. Schnitzler aj.).

Ve 20. stol. vedle bohatství žánrových forem, navazujících na odkaz tradice realistické, obohacené již zisky pozdějšího vývoje (Th. Mann, J. Steinbeck, M. Šolochov, → socialistický realismus), existují velmi různorodé tendence opoziční k tradici realistické, jako je např. kladení samotného procesu utváření díla do středu děje (Gidovi Penězokazi), rozrušování románových složek a míšení s filozofickým esejem (Mannův Doktor Faustus, Musilův Muž bez vlastností), přetváření fabule a rozpouštění pevných obrysů dějových (V. Woolfová; J. Dos Passos), nahrazení fabule volným plynutím vědomí vypravěče nebo postav (J. Joyce, W. Faulkner, H. Broch) nebo pro existencialistický r. příznačné odmítání „odpovědnosti" autora vůči hrdinovi, jemuž nelze „předpisovat" činy ani jednání. Radikální rozchod s tradicí představuje koncepce tzv. antirománu (→ nový román).

V české literatuře se datuje rozvoj novodobého r. až první polovinou 19. stol.; přední místo zaujímal r. historický, jehož tradice, počatá J. K. Tylem, P. Chocholouškem a V. B. Třebízským, trvá přes A. Jiráska do současnosti (Vl. Vančura, M. V. Kratochvíl, Vl. Neff, O. Daněk), dále různé obměny r. časového, společenského, vesnického apod. (J. K. Tyl, K. Světlá, G. Pfleger-Moravský, K. M. Čapek-Chod, K. V. Rais, J. Holeček), r. psychologického (M. A. Šimáček, R. Svobodová) a sociálního (J. Arbes). Česká románová produkce 20. stol. navazuje jednak na tradice tvorby 19. stol., jednak na experimenty a výboje pozdějšího vývoje (K. Čapek, I. Olbracht, Vl. Vančura, V. Řezáč aj.).

R. stál na okraji teoretického zájmu prakticky až do konce 18. stol.; v normativních klasicistických poetikách zaujímal podřadné místo (Cyrano de Bergerac, Lettre contre un liseur des romans, 1663; N. Boileau, Dialog sur les héros de roman, 1664; P. D. Huet, Essai sur l'origine des romans, 1670). Byla mu přiznána pouze schopnost zobrazit mravy, a tím jistý význam pro duchovní život společnosti. Počínaje romantismem zájem o teorii r. stoupá a od poloviny 19. stol. se dostává do středu literárněkritické a literárněteoretické pozornosti. Rozsáhlá, dnes již téměř nepřehledná literatura je věnována vedle syntetických nebo monografických prací o dějinách r. též okruhům otázek obecně filozofických, estetických a typologických až k nejrůznějším specifickým problémům poetiky r. Zejména otázky třídění a typologie r. stojí dnes v popředí zájmu; vedle teoreticky zobecňujících a zcela abstraktních typologií (jako je např. Lukácsovo dělení na r. abstraktně idealizující, deziluzivní a na syntézu obou) prosazuje se v literárněvědné praxi především potřeba přehledného utřídění tematického a formového bohatství různých podob r. od jeho vzniku až do současnosti. Dnes je již v této otázce jasno alespoň tolik, že se různé podoby r. dají třídit podle několika hledisek, přičemž se v jednotlivých dílech může realizovat i více klasifikujících měřítek zároveň. Za takové základní třídicí kategorie je třeba považovat: a) žánry historicky vzniklé a časově zřetelně vymezené, jako např. r. → pikareskní, → rytířský, galantní, → černý apod.; zvláštní skupinu zde tvoří směrové rozlišování na r. sentimentální, romantický, realistický, naturalistický, existenciální atd.; b) žánry definované svým obsahem (tj. tematicky), členěné jednak podle prostředí, z něhož je téma čerpáno (např. r. vesnický, z uměleckého prostředí, společenský, rodinný, sociální apod.), jednak podle zpracovávané tematické oblasti (např. r. → historický, → fantastický, → utopický, → dobrodružný, → detektivní, cestopisný, mravoličný, → psychologický, milostný, → biografický atd.); c) žánry definované svým tvarovým principem (nejčastěji kompozičním), jako např. r. deníkový, r. v dopisech, dialogizovaný, tzv. antiromán aj.; d) románové typy, určené podle aspektů dalších, a to zvláště buď z hlediska funkčního zaměření (r. didaktický, tendenční apod.), anebo podle specifického literárního způsobu zpracování látky (r. humoristický, satirický, experimentální, reportážní apod.).

Lit.: *R. M. Albérès,* Histoire du roman moderne, Paris 1967. *M. Bachtin,* Román jako dialog, Praha 1980. *W. C. Booth,* The Rhetoric of Fiction, Chicago 1983, bibl. s. 459–520. *M. Butor,* Repertoár, Praha 1969. *V. Dněprov,* Čerty romana 20 v., Moskva–Leningrad 1965. *H. Doderer,* Grundlagen und Funktionen des Romans, Nürnberg 1959. *E. M. Foster,* Aspekty románu, Bratislava 1971. *K. Friedemann,* Die Rolle des Erzählens in der Epik, Leipzig 1909. *R. Fox,* Román a lid, Praha 1967. *L. Goldmann,* Pour une sociologie du roman, Paris 1964. *B. Grifcov,* Teorija romana, Moskva 1927. *K. A. Horst,* Das Spektrum des modernen Romans, München 1960. *J. Hrabák,* Čtení o románu, Praha 1981. *W. Kayser,* Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart 1960. *H. Keiter, T. Kellen,* Der Roman: Theorie und Technik, Essen 1912. *V. Klotz,* Zur Poetik des Romans, Darmstadt 1965. *V. V. Kožinov,* Proischoždenije romana, Moskva 1963. *N. Krausová:* Epika a román, Bratislava 1964. *E. Lämmert,* Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1967. *G. Lukács,* Teorie románu, in: Metafyzika tragédie, Praha 1967. Moderna teorija romana, Beograd 1979. *F. Spielhagen,* Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883. *F. K. Stanzel,* Typische Formen des Romans, Göttingen 1965. *V. Šklovskij,* Teorie prózy, Praha 1948. *O. Walzel,* Formeigenschaften des

Romans, in: *O. W.*, Das Wortkunst, Leipzig 1926. *J. Trzynadlowski*, Rozważania nad semiologią powieści, Wrocław 1976.

tb

■ ROMÁN CYKLICKÝ

(z lat. cyclicus a řec. kyklikos = kruhový) – označení pro románovou skladbu dvou nebo několikasvazkovou, koncipovanou jako celek – na rozdíl od románových cyklů (→ cyklus), jejichž jednotlivé části jsou ve značné míře autonomní (Balzakova Lidská komedie). Označení nemá platnost pevně ustáleného termínu. Viz též → trilogie, → tetralogie, → pentalogie.

Lit.: *H. Gmelin*, Der französische Zyklenroman, Heidelberg 1950.

tb

■ ROMÁN – FEJETON

(z franc. feuille, čti fej = lístek) – označení pro román publikovaný na pokračování v časopisech a novinách pod čárou, na místech vyhrazených → fejetonu, a vyznačující se řadou technik k zvýšení dějové napínavosti. Poprvé byl tímto způsobem otištěn roku 1836 v listě Siècle starší → pikareskní román Život Lazarilla z Tormesu, ještě téhož roku Balzakova Stará panna, o rok později v Journal de Débats pátý díl Souliéových Pamětí ďáblových, psaný již pro potřeby žurnálu po částech, na pokračování. Na tuto tradici navázala řada autorů, a to i spisovatelů prvního řádu, neváhajících rozkouskovat nebo psát na pokračování svá díla pro potřeby deníků (Balzac, Musset, Sandová). Hlavním tvůrcem a představitelem *r.-f.* je E. Sue, v jehož tvorbě se také ustalují jeho zvláštní rysy, dané zaměřením na široký okruh čtenářstva, a zejména zvýraznění sociálního aspektu dobrodružné tematiky, čerpané ze zdrojů → černého románu a → hrůzostrašného románu. Po roce 1848 *r.-f.* téměř mizí z literárního dějiště, ojediněle se uplatňují některé jeho principy i později, např. u Dostojevského v Uražených a ponížených, psaných na pokračování bez autorovy představy, co bude následovat; z české literatury lze uvést jako příklad Továrnu na absolutno K. Čapka.

Lit.: *N. Atkinson*, Eugène Sue et le roman-feuilleton, 1929. *H. Bender*, Klassiker des Feuilletons, Stuttgart 1969. *H. Knobloch*, Vom Wesen des Feuilletons, Halle 1962. *J. Veselá*, Fejeton, in: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974.

tb

■ ROMÁN FORMOVÁNÍ

český překlad německého termínu Bildungsroman; viz → vývojový román.

■ ROMÁN GENERAČNÍ

(z lat. generātiō = pokolení, vznik, plození) – románový žánr, který je na pomezí → vývojového románu, sledujícího vnitřní formování člověka pod vlivem doby, okolí, rodinných poměrů, školy, milostných zkušeností atd., a románu společenského, zabírajícího celou šíři vývoje společnosti v dané době. *R. g.* se neomezuje na jedince, ale přináší obraz doby prostřednictvím záznamu zrání generace, tvořené většinou příslušníky různých společenských vrstev. V české literatuře představují výrazně žánr *g. r.* např. Mahenovi Kamarádi svobody (1909), z literatury 80. let pak Pluhařův román V šest večer v Astorii a V. Adlové Trpká vůně podzimu, ze světové literatury např. Myrerův Poslední kabriolet.

vl

■ ROMÁN KLÍČOVÝ

(podle franc. roman à clef) – románová skladba, ve které pod změněnými jmény vystupují skutečné postavy ve skutečných situacích a vzájemných vztazích; velmi často to bývají románové pamflety nebo autobiografie. Čistá forma *k. r.* je velmi vzácná, většinou jde o více či méně rozvinuté narážky na skutečné osoby nebo události, např. v Českém románě O. Scheinpflugové (1946) část postav vystupuje pod vlastním jménem, zatímco jiní pod přezdívkami nebo pseudonymy. V nejstarší době byla předchůdcem *r. k.* historická alegorie (např. v Anglii koncem 14. stol. Langlandův Petr Oráč), s níž moderní *r. k.* sdílí zálibu v anagramatických obměnách jmen (např. Jean-Sol Partre místo Jean-Paul Sartre u Borise Viana v románě Pěna dní). Za příklad *r. k.* mohou ze světové literatury posloužit Mandarini S. de Beauvoirové (1954), portrétující prostředí francouzských levicových intelektuálů, u nás pak Horova Socialistická naděje (1922) a Zavřelův Fortinbras (1930 a 1934).

mb

■ ROMÁN – KRONIKA

též *románová kronika* – označení rozlehlé románové skladby, která volným, fabulačně nesevřeným dějovým tokem zachycuje v chronologickém sledu a v rozsáhlejších časových úsecích životní osudy rodu v několika generacích, popř. koloběh životního dění v nějakém sociálním prostředí a jeho proměny. Uvolněná kompozice, která se rozbíhá do četných popisů, líčení a epizod, slouží

k reliéfnímu a podrobnému prokreslení daného společenského, soukromého nebo přírodního prostředí. Označení *r.-k.* nemá platnost pevně fixovaného termínu a v mnohém se překrývá s podobně dosud nevyjasněnými pojmy, jako je → román cyklický nebo → román-řeka. Označení *r.-k.* je příznačné zejména pro českou literaturu od konce 19. stol. a vztahuje se zvláště k románovým dílům Naši J. Holečka, Do třetího a čtvrtého pokolení J. Herbena aj.; používá se však i pro charakteristiku novějších románů (např. trilogie M. Pujmanové nebo pentalogie Vl. Neffa) i jednosvazkových (např. Siréna M. Majerové), které zachycují historické proměny doby na osudech určitého rodu nebo rodiny. V tomto smyslu je možno označit za *r.-k.* ve světové literatuře např. román Buddenbrookovi Th. Manna nebo trilogie J. Galsworthyho Sága rodu Forsytů a Moderní komedie.

tb

■ ROMÁN-ŘEKA

(podle franc. roman-fleuve) – označení přejaté z francouzského literárního kontextu pro rozsáhle koncipovaná románová díla, zpravidla vícesvazková, zachycující v chronologickém sledu (toku) široce větvených románových příběhů a epizod osudy jedince, skupiny nebo rodiny v menších i větších časových úsecích a rozlohách. Za autora termínu je považován francouzský romanopisec A. Maurois; užití termínu je však velmi vágní a jeho vymezení neustálené. K typu *r.-ř.* jsou přiřazována díla značně různorodá, z německé literatury Buddenbrookovi Th. Manna, z francouzské Hledání ztraceného času M. Prousta, Lidé dobré vůle J. Romainse, Jan Kryštof a Okouzlená duše R. Rollanda, z anglické Galsworthyho Sága rodu Forsytů, z polské M. Dąbrowské Noci a dny, ze sovětské M. Šolochova Tichý Don aj., přičleňovaná také k typu → románu cyklického nebo typu rodinné kroniky, románové ságy apod. V českém kontextu není označení *r.-ř.* běžně vžito. Viz též → román-kronika.

Lit.: *M. Butor,* Balzac a skutečnost, in: *M. B.,* Repertoár, Praha 1969. *A. Frydrychs,* Problèmes concernant „le roman-fleuve", in: Zagadnienia rodzajów literackich 11, 1/20; 1968. *Z. Karczewska-Markiewicz,* Struktura Jana Krzysztofa, Warszawa 1964. *M. R. Mayenowa,* Poetyka opisowa, Warszawa 1948.

tb

ROMÁN SENTIMENTÁLNÍ viz SENTIMENTÁLNÍ ROMÁN

■ ROMÁN VE VERŠÍCH

veršovaný lyrickoepický žánr, spojující organicky románově větvené vyprávění s principem lyrickým jako tmelící a pořádající složkou; na rozdíl od prozaického románu je daleko silněji vázán konvencemi básnické formy. Prostá fabule, rozvíjející zpravidla motiv cestování, dobrodružství apod., se rozpadá v řadu epizod a situací navzájem volně spolu spjatých a do popředí vystupuje postava vypravěče, zaujímajícího distanci vůči hrdinovi i vyprávěnému ději, který je přerušován a často dává jen podnět k autorským komentářům, úvahám, reminiscencím a lyrickým vsuvkám; tím se liší od → básnické povídky, vyznačující se jednotnou emocionální i ideovou perspektivou vypravěče a hrdiny.

R. ve v. spolu s básnickou povídkou představují dvě podoby pronikání lyriky na půdu básnictví epického, příznačné pro literární vývoj počínaje romantismem. Tradici *r. ve v.* zahajuje Byron svým Donem Juanem (1819–24), který také platí za vzor tohoto žánru. K němu se řadí Puškinův Evžen Oněgin (1825–30), Beniowski J. Słowackého (1841), v české literatuře pak Pan Vyšinský G. Pflegra-Moravského (1858–59). Podobně jako básnická povídka, je *r. ve v.* považován za žánr úzce spjatý s epochou romantismu; v současné literatuře jeho tradice oživil J. Tuwim (Kwiaty polskie) a B. Pasternak (Spektorskij).

Lit.: *A. I. Beleckij,* Sud'by bol'šoj epičeskoj formy v russkoj literature XIX–XX vv, in: *A. I. B.,* Izbrannyje trudy po teorii literatury, Moskva 1964. *K. Krejčí,* Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964.

tb

ROMÁN VÝCHOVNÝ viz VÝCHOVNÝ ROMÁN

ROMÁN VÝVOJOVÝ viz VÝVOJOVÝ ROMÁN

■ ROMANCE

(špaň., od provens. romans = románský, tj. v národním, lidovém jazyce, nikoliv latinsky) – 1. původně poetický žánr španělské literatury, vzniklý ve 14.–15. stol. a přednášený zprvu za doprovodu hudebního nástroje. Vyznačuje se osmislabičným veršem a asonancí na konci sudých rytmických řad, nejstarší *r.* však mají verš šestnáctislabičný, rozdělený na dvě půlverší o osmi slabikách. Po stránce tematické jsou inspirovány bojem španělských křesťanů s Maury (hlavně v 16. stol.). Rozlišují se *r.* „staré" (navazující na hrdinské epické skladby typu → chansons de geste, např. cyklus písní o Cidovi), „učené" (pěstované v kultivovaném prostředí rytířském v průběhu 16. stol.), „umělecké" (jsou nejčetnější a působí krásou lyrického výrazu);

2. od 16. stol. menší lyrickoepická báseň rozmanitého obsahu, nejčastěji s tematikou milostnou nebo romantickou, lehčího tónu a vyznívající na rozdíl od → balady optimisticky. V české literatuře proslul svými *r.* zejména J. Neruda (Balady a romance, 1883); v jeho podání jde o básně se stručným epickým námětem, dotýkající se obecně lidských problémů, např. dobra a zla (Romance helgolandská), zachycující podstatné rysy českého národního charakteru (Romance o jaře 1848) nebo zobrazující svět českých lidí a jejich poměr ke světu (Romance štědrovečerní). Příznačné pro Nerudu je i kladení titulu *r.* k básním, jejichž obsah se blíží spíše k baladě, a naopak.

ko

■ ROMANCERO

(špaň., čti romansero) – 1. původně v 16. stol. soubor nebo sbírka lidových písní středověké španělské literatury, tzv. → romancí (na rozdíl od sbírky umělých písní, zvané canconiero). *R.* zachycují základní rysy španělského národního charakteru a jsou jedním z nejstarších pramenů španělského písemnictví;

2. později též název básnických sbírek novodobých autorů (např. na počátku 17. stol. L. de Góngora, v 19. stol. H. Heine), označující zpravidla díla romantického a revolučního obsahu (např. F. García Lorca, Cikánské romancero, 1928); několik *r.* se datuje i z doby odboje španělského lidu proti frankistické diktatuře.

ko

■ ROMANETO

(podle ital. romanetto = malý román) – prozaický žánr, specifický pro českou literaturu; základ tvoří důmyslně prokomponovaný fantastický nebo dobrodružný příběh, jednotlivé epizody a epizodické děje jsou spjaty ústředním motivem, který je také hlavním organizujícím a konstruktivním elementem tohoto žánru. Logickou návazností epizod, rozvíjejících vždy motiv epizody předchozí, postupným odhalováním tajemné události až k závěrečné pointě se *r.* blíží → novele.

Vznik a rozvoj *r.* je spjat se jménem a tvorbou J. Arbesa, jehož prostřednictvím nabyl hlubšího významu v českém literárním vývoji. Poprvé použil Arbes tohoto označení pro svého Svatého Xaveria r. 1872, a to na návrh Jana Nerudy; ujalo se i pro další prózy stojící na rozhraní mezi novelou a románem. Arbesova *r.* se váží svou zdůrazněnou fantastičností a logickým rozvíjením fabule k povídkám a novelám E. A. Poea.

Lit.: *J. Janáčková,* Romaneto v české próze 19. stol., Praha 1972. *K. Krejčí,* Jakub Arbes, Praha 1946.

tb

■ ROMANTISMUS

(z franc. romantique = původně „jako v románě", románový, později ve smyslu tajemný, fantastický) – jedna ze základních vývojových etap evropské literatury a umění, vytvářející v první polovině 19. stol. široký a vnitřně diferencovaný umělecký proud. Od samého počátku, kdy se *r.* začal vyhraňovat (tj. kolem r. 1800), definoval se v opozici k doktríně klasicistické (→ klasicismus) a všem jejím pozůstatkům v umění 18. stol. (včetně racionalistických tendencí v → osvícenství); vycházeje z ideových pozic buržoazního individualismu, likvidoval jakoukoli normativnost v umění a literatuře jakožto přežitek pozdně feudálního světového názoru aristokracie s jeho neměnnou sociální hierarchií, mocenským absolutismem a centralismem, které nerespektovaly člověka jako jedince a bezvýhradně ho podřizovaly nadosobním, „absolutním" zákonům. Naproti tomu *r.* navazoval a dále rozvíjel tendence předcházejícího → preromantismu, jimiž se do umění, a zvláště do literatury, prosazoval již v průběhu 18. stol. nový buržoazní světový názor, dávající přednost jedinci, jeho osobním, soukromým zájmům a vnitřním prožitkům před všemi nadosobními příkazy a dogmaty. Proti klasicistickému (a ještě osvícenskému) diktátu objektivity, rozumové a formální kázně a nápodoby kladl *r.* do popředí požadavek originality, svobodné hry imaginace a tvůrčí aktivity umělce, proti vázanosti umění zdůrazňoval absolutní svobodu, spontaneitu a emocionální angažovanost, prosazoval míšení žánrů a stylů, rozbíjeje přitom klasicistický kánon a žánrovou hierarchii; preferoval formy neklasické (zvláště lidové) a otevřené (např. → fragment), kultivoval žánry, které stály až dosud mimo hlavní magistrálu uměleckého zájmu (povídka, román, lyrickoepické žánry) nebo byly zařazovány do oblasti literatury pokleslé (→ černý román, → melodrama).

R. se konstituoval jako umění vyhraněně subjektivistické a individualistické, jež reagovalo na tehdejší vítězství kapitalistických ekonomických vztahů ve společnosti a vyjadřovalo převratné, rozporné a stále se měnící životní podmínky jedince v epoše buržoazních revolucí let 1789 až 1848, napoleonských válek a nacionálních hnutí. Nová morálka a obchodnická věcnost v lidských vztazích, ostře kontrastující s revolučními ideje-mi, následující reakční útlak, dobyvačné války a osvobozenecké boje vytvářely nové rozpory a nové antagonismy; jejich prožívání a zobrazování, a to jako konfliktu jedince a společnosti, se stalo také příznačným pro veškeré romantické umění.

Tento základní a pro *r.* charakteristický konflikt, básnicky též vyjadřovaný jako protiklad „srdce a světa", nabýval v tvorbě romantiků různých podob rozčarování a zklamání, v něž vyzní-

valo téma rozporu mezi krásným osobním snem (vidinou, představou, touhou nebo ideálem) na jedné straně a nepřátelskou skutečností na straně druhé. Východisko z tohoto rozporu bylo shledáváno příslušníky starší romantické generace, kteří přisuzovali antagonistům života platnost nikoli pouze společenskou, ale i metafyzickou, v úniku do ideálních vysněných světů; jedni idealizovali minulost, patriarchální vztahy (např. někteří z německých romantiků), druzí se uchylovali do světa fantastiky a exotiky (E. T. A. Hoffmann), jiní zase hlásali návrat ke křesťanství, a to nejen k jeho morálce, ale i k jeho legendám a mystice (Chateaubriand), někteří nacházeli východisko v principu lásky, mocnější nad všechny rozpory (J. K. Tyl). Naproti tomu ti romantikové, kteří nepodléhali iluzívním řešením, zvaní též romantikové aktivní nebo revoluční, vyjadřovali svůj konflikt se světem v podobě romantického „světobolu" a „rozervanectví" (K. H. Mácha), nebo tzv. kosmického pesimismu (Byron), vyúsťujícího v popření všech řádů lidských i božích. Pocit vlastního „odcizení" světu a „osamocení" byl promítán do vypjatě individualistického gesta vzpoury; podle povahy tohoto gesta se někdy v literární historii rozlišují vedle → byronismu i jiné typy romantického postoje, tzv. *titanismus* (P. B. Shelley), *démonismus* (M. J. Lermontov), *satanismus* aj. Třetí formou překonávání romantického konfliktu jedince se světem byl aktivní zájem umělců o národ a o lid jako o jediné pozitivní společenské hodnoty; projevoval se především zájmem o lidovou tvorbu, o národní dějiny a v neposlední řadě i o samotný život lidu.

R. jako literární a filozofické hnutí se formoval koncem 18. stol. v Německu, a to především v tzv. jenském kruhu, soustřeďujícím se kolem idealistického filozofa J. G. Fichteho; zde také byla rozvíjena romantická teorie umění a literatury (v dílech Fr. Schlegela, F. W. Schellinga, básníka Novalise, jehož obraz „modrého květu", po němž člověk touží, a nikdy ho nedosáhne, příznačně symbolizuje postoje raného německého *r.*). V pozdějším období zaujal vůdčí postavení tzv. heidelberský kruh, k němuž náleželi autoři, vycházející z lidové tvorby a opírající se o ni (A. von Arnim, C. Brentano, bratří Grimmové aj.); zvláštní postavení zaujímali E. T. A. Hoffmann a Jean Paul (vl. jménem Jean Paul Richter), pronikající ke skutečnosti prostřednictvím jedinečně uplatňované fantastiky. Druhou zemí, kde se *r.* rozvinul do šířky a hloubky, byla Anglie. Za mezník poetické formy se považuje vydání Lyrických balad W. Wordswortha (1798–1802), k vrcholům anglického *r.* se řadí G. G. Byron, P. Shelley, J. Keats; osobité místo se zde přisuzuje W. Scottovi jako tvůrci moderního → historického románu, na jehož zakladatelské a podnětné dílo navázali romantikové ostatních zemí. Ve Francii byly počátky *r.* zasaženy novoklasicistickými tendencemi revoluce a císařství, romantická témata vzpoury, pesimismu, vzdoru a nudy byla poplatná tzv. style noble (Chateaubriand, Lamartine); z konfúzních počátků se teprve ve dvacátých letech 19. stol. vyvinulo soudržné hnutí, od r. 1827 v čele s V. Hugem, jehož předmluva k dramatu Cromwell se stala manifestem francouzského *r.*, v následujícím desetiletí však již podstatně modifikovaného a diferencovaného v tvorbě mladého Balzaka, Mériméeho, Nodiera, Sandové, Musseta, Janina aj. *R.* zasáhl silně nejen všechny ostatní evropské literatury (v Itálii A. Manzoni, G. Leopardi), ale zapůsobil i na vývoj literatury americké (H. W. Longfellow, E. A. Poe, R. W. Emerson). Mimořádně závažnou roli sehrál v literaturách slovanských. V ruské literatuře rozkvět *r.* souvisel s přechodným uvolněním carského absolutismu po vítězství nad Napoleonem a s pronikáním západoevropských liberálních myšlenek do vzdělané šlechtické společnosti, které bylo po nezdaru děkabristického povstání r. 1825 vystřídáno tuhou absolutistickou reakcí; v těchto podmínkách vznikla díla ruského *r.*, k němuž se mj. řadí mladá tvorba A. S. Puškina a zejména celoživotní tvorba M. J. Lermontova. Z ostatních literatur slovanských národů, pro něž byl v daném období příznačný boj za udržení a upevnění národnosti a za svobodu národní a politickou, náležejí k předním představitelům *r.* Poláci A. Mickiewicz, J. Słowacki a u nás K. H. Mácha; významnou roli sehrál *r.* při konstituování slovenského národního sebeuvědomění, a to v tvorbě tzv. generace štúrovců (Ľ. Štúr, S. Chalupka, A. Sládkovič, J. Kráľ).

Lit.: Begriffsbestimmung der Romantik, Darmstadt 1970. *N. Berkovskij,* Německá romantika, Praha 1976. *O. Čepan,* Literárny romantizm, Bratislava 1974. *S. Čiževskij,* On Romanticism in Slavic Literature, Haag 1957. *B. Ejchenbaum,* Staťji o literature, Moskva–Leningrad 1961. *J. O. Fischer,* Époque romantique et réalisme, Problèmes métodologiques, Praha 1977. *F. Gundolf,* Romantiker I–IV, Wilmserdorf 1920–1931. *J. Kohrs-Strohsneider,* Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960. *Z. Klátik,* Slovenský romantizmus. Typológija literárnych druhov, Bratislava 1977. Literaturnyje teorii nemeckogo romantizma, Leningrad 1934. Literárny romantizmus, Bratislava 1974. *Z. Łempicki,* Renesans, oświecenie, romantyzm, Warszawa 1923. Manifesty romantyzmu (Anglija, Niemcy, Francja), Warszawa 1975. *E. C. Mazon,* Deutsche und englische Romantik, Berlin 1959. *L. Mittner,* Romantische Ambivalenz, Tübingen 1954. Problemy polskiego romantyzmu, Warszawa 1971. Realita slova Máchova, Praha 1967. Russkij romantizm, Leningrad 1927. *A. Thorlby,* The romantic Mouvement, London 1966. *P. Van Tieghem,* Le ro-

mantisme dans la littérature européenne, Paris 1948. *V. V. Vanslov,* Estetika romantizma, Moskva 1966. *V. M. Žirmunskij,* Bajron i Puškin, Leningrad 1924.

tb

■ RONDEL

(z franc. rond = kulatý, okrouhlý) – lyrická forma středověké románské poezie, složená z 12 až 15 veršů ve třech strofách a o dvou rýmech. První dva verše se opakují v klasickém případě na konci druhé a třetí strofy.

pt

■ RONDÓ

(z franc. rondeau, od rond = kulatý) – forma francouzské lyrické poezie; nevelká báseň se dvěma rýmy, vzniklá na konci 14. stol. jako varianta → rondelu. Může být trojího typu: a) osmiveršové *r.*, v němž se první a druhý verš opakují na konci básně a první verš ještě na místě verše čtvrtého; b) třináctiveršové *r.*, v němž se začáteční slova prvního verše opakují v devátém a v posledním verši; c) patnáctiveršové *r.*, v němž se rovněž začáteční slova prvního verše opakují ve verši devátém a posledním. Jindy jde o báseň složenou ze dvou až tří strof, na jejichž koncích se opakuje úvodní verš básně nebo alespoň jeho první slovo; refrén, tvořený pouze jediným slovem nebo souslovím, nemusí být v závěru každé sloky (není také zpravidla součástí rýmového vzorce), ale každé *r.* jím končí. Hlavní myšlenka básně bývá plynule rozvíjena v periodických návratech uvnitř jednotlivých slok. Ve francouzské literatuře psali *r.* zejména Charles d'Orléans (15. stol.), Cl. Marot (16. stol.), Voiture (17. stol.), v německé Fischart (16. stol.). V české literatuře oživovali formu *r.* např. J. Vrchlický, J. Mahen, V. Nezval a J. Seifert.

ko

■ ROTROUENGE

(čti: rotruanž; z provens. retroencha) – ve středověké francouzské lyrice taneční píseň s erotickým námětem a s refrénem po každé strofě.

ko

■ ROZHLÁSEK

žánr publicistické literatury, vtipný veršovaný komentář k nejrůznějším politickým, kulturním aj. událostem nebo aktuálním otázkám, umisťovaný v novinách na místě → sloupku, → entrefiletu nebo → fejetonu. Je pravidelně výrazně a nápaditě rýmován, někdy užívá písňové formy a vyznačuje ho lehký styl. Předchůdce má v drobné veršované satiře (např. v Neumannově Hrsti květů z různých sezón), v kabaretních písních aktuálního zaměření (Červená sedma) a skrze ně i v písni kramářské. Vznikl ve dvacátých létech 20. století v Lidových novinách a byl tam pojmenován na závěr Týdne radiofonie (7.–13. února 1926); název byl inspirován kampaní propagující u nás rozšíření rozhlasu (předtím byly podobné komentáře ke dni otiskovány v úvodu rubriky Denní zprávy bez žánrového označení). První týdenní rozhlásky psal do Lidových novin E. Bass (který v nich navazoval i na své Letáky), kromě něho K. Čapek, R. Těsnohlídek, J. Drda aj., po druhé světové válce mj. také Josef Kainar, který tento žánr znovu oživil koncem 60. let (ve Světě práce).

mb

■ ROZHLASOVÁ HRA

literárně dramatický žánr, jehož vznik a rozvoj je závislý na technickém charakteru rozhlasu jako sdělovacího prostředku; *r. h.* má k dispozici výhradně akustické prostředky, pracuje pouze s mluveným slovem, hudbou a zvukovými efekty. Pro stavbu *r. h.* je proto příznačný zejména komorní příběh, a to buď se sevřeným dějem, nebo naopak rozvíjený asociativními prostředky; obvykle pracuje s menším počtem osob, délka *r. h.* se pohybuje kolem jedné hodiny. V době svého vzniku (první *r. h.* byla vysílána v r. 1923 v Glasgowě) byl teprve se rodící žánr pod zřetelným vlivem jednak dramatu (→ adaptace), jednak kratších epických žánrů, povídky, novely aj. (→ dramatizace). Jako svébytný žánr se *r. h.* konstituovala postupně spolu s rozvojem technických možností rozhlasového vysílání; její stavbu poznamenaly zejména prostředky montáže, takže je dnes schopna pracovat např. s vnitřním monologem adekvátněji než samotné drama. V souvislosti se specifikou rozhlasu rozvinuly se postupně různé typy pásma, → feature, mikrokomedie, → seriály aj. K nejvýraznějším autorům *r. h.* ve světové literatuře patří B. Brecht, S. Zweig, P. Hirsche, A. Afinogenov, L. Leonov, B. Lavrentěv, S. Beckett, F. Dürrenmatt, u nás F. Kožík, J. Solovič, V. Cibula, M. Rejnuš, J. Vilímek, I. Bukovčan, O. Zahradník aj.

Lit.: *M. Havel,* Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu, Praha 1942. Sborník Rozhlasové hry, Bratislava 1966. *J. Mistrík,* Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

ROZHOVOR viz ROZMLUVA

ROZLUKA viz DIERESE

ROZMLUVA

též *rozhovor* – žánr esejistické literatury, navazující na → platónský dialog; na rozdíl od → interviewu jsou v ní mluvčími víceméně rovnoprávní partneři (např. představitelé různých oborů kulturní práce, různých úseků veřejného života), kteří spolu probírají určitou otázku nebo soubor problémů (často z pomezí svých oborů nebo úseků); k *r.* se blíží takový interview, v němž se úlohy tazatele ujala význačná osobnost. Při větším počtu účastníků se *r.* nazývá → diskusí, popřípadě → kulatým stolem. *R.* může být též fiktivní, dialog slouží jen výraznému podání rozporu (např. V. Vančura napsal r. 1934 o vztazích mezi nakladateli a spisovateli Nakladatelovu rozmluvu s autorem). Ve srovnání s žurnalistickým interviewem je esejistická *r.* žánrem mnohem náročnějším a vzácnějším.

mb

ROZPRAVA viz **POJEDNÁNÍ**

ROZUZLENÍ

ve stavbě dramatu (a obecně ve fabulované struktuře vůbec) ukončení základního → konfliktu, který fabulační vývoj nebo dramatické jednání hlavních hrdinů dovádí buď k tragickému vyvrcholení (katastrofě), nebo naopak ke šťastnému závěru; *r.* je tedy ukončením děje, které především obsahuje vyřešení → zápletky. Významové těžiště dramatického díla se k vlastnímu *r.* soustřeďuje jen zřídka, směřuje většinou k → peripetii nebo k momentu vrcholného napětí (epitasis), které *r.* předcházejí a poskytují ještě příležitost k více řešením (např. dialog Antigony a Kreonta v Sofoklově Antigoně). *R.* v sobě může dokonce skrývat ještě některé prvky → expozice (→ analytické drama) a tak zpětně osvětlit předchozí fabulační vývoj; jde o tzv. *r.* regresívní (H. Ibsen, Divoká kachna). S počáteční fází *r.* bývá úzce spojena → anagnorize, popř. → katarze. *R.* proto většinou vyplývá z → dramatických charakterů (W. Shakespeare, Othello), jen zřídka z vnějších událostí (→ deus ex machina). Ve Freytagově schématu stavby dramatického díla je *r.* zahrnuto v pojmu → katastrofa. Problematičnost tohoto pojetí spočívá v tom, že termín katastrofa už nemůže obsáhnout diferencované možnosti ukončení dramatické struktury, navíc však v tragédii katastrofa někdy vlastnímu *r.* dramatického děje předchází (F. Schiller, Úklady a láska – obžaloba viníků); konečně už Aristotelés (450 až 385 př. n. l.) označil závěrečnou fázi tragédie – s důrazem na důsledky vlastního vývoje konfliktu – jako scény patosu, utrpení (katarze, anagnorize), a tak se *r.* jejího děje nemusí vždy krýt se závěrem hry.

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

kn

RUBÁI

(z arab. rubá'í) – čtyřveršový poetický útvar, rýmovaný obvykle a a b a, řídčeji a a a a, oblíbený hlavně v Persii. První dva verše – sdruženě rýmované – exponují téma, třetí nerýmovaný přináší novou, často nečekanou myšlenku, čtvrtý pak (rýmující se s oběma prvními) uzavírá báseň pointou. Někdy je na konec každého rýmovaného verše připojen tzv. → radíf, tj. slovo nebo skupina slov opakující se vždy ve stejné podobě, jakýsi refrén. Forma *r.* je výtečně způsobilá k aforistickému vyjádření myšlenek o životě a světě. Metrické uspořádání (klasická perská poezie je převážně časoměrná) má 24 povolených variant. Klasikem *r.* byl perský básník Omar Chajjám z 1. pol. 12. stol., jemuž se přičítá autorství asi 750 *r.* Střední Evropě objevil tuto perskou formu anglický překlad E. Fitzgeralda (Rubáijját, 1859).

Lit.: *J. Stýbr*, Čtyřverší Omara Chajjáma, Praha 1930.

pt

RUCHOVCI

generační seskupení spisovatelů vstupujících poprvé do literatury koncem padesátých let 19. stol. a sdružujících se o deset let později kolem almanachu Ruch (1868). Poezie *r.* vyrůstala z dobové atmosféry patetických projevů národního uvědomění, přijímala impulsy rozvíjejícího se politického řečnictví (v metaforice, v syntaxi apod.) a přivedla k vrcholu vlasteneckou a reflexívní lyriku. Tematicky i ideologicky *r.* v mnohém navázali bezprostředně na snahy druhé čtvrtiny 19. století oživením myšlenky všeslovanské sounáležitosti a zvýšeným citem pro historickou tradici. Podíl vnějších činitelů na utváření skupiny byl natolik silný, že s rychlou proměnou dobové nálady skupina zaniká, velká část *r.* přestává literárně tvořit (J. Dürich, V. Šnajder, F. Vlna) nebo se věnuje vědecké kariéře (J. Goll, J. Durdík), takže si větší literárněhistorický význam podržují z nich jen S. Čech a J. V. Sládek.

Řada rysů – zejména nadnesený verbalismus – spojuje *r.* se skupinou → lumírovců a její poetikou (Sládek se dokonce stává redaktorem časopisu Lumír).

mc

RUKOPIS viz **AUTOGRAF**, viz **ÉCRITURE**

■ RUNY

(z fin. runo = píseň) – 1. finské a karelofinské lidové epické písně zachycující ve zlomcích národní mytologii. Jsou psány osmislabičným veršem (větší počet slabik je výjimkou) trochejského spádu, obvykle nerýmovaným, ale s velmi bohatými aliteracemi. Příznačným rysem *r.* je častá tematická nesamostatnost sudých veršů, které obměněně opakují motiv verše předchozího. Tento jev geneticky souvisí se způsobem přednesu *r.*, při němž se střídali dva pěvci tak, že druhý většinou obměňoval verš přednesený pěvcem prvním, zatímco první tak získal čas k utvoření nebo připomenutí verše nového.

Moje mysl sobě žádá,
mozek můj mě ponabádá,
abych počal píseň pěti,
abych jal se vyprávěti,
abych spustil píseň rodnou,
zanotoval runu vhodnou;
slovy ústa oplývají,
hlaholy z nich vytékají,
po jazyku pospíchají,
brány zubův otvírají.

(Překlad J. Holečka)

Jednotlivé *r.*, k nimž vedle skutečných epických zpěvů patří i tzv. *loitsurunny* (zaříkávadla), v 19. stol. sebral a spojil E. Lönnrot v souvislý cyklus o 33 zpěvech, finský národní epos Kalevalu, obsahující kromě hlavního děje (vznik světa, zrození pána vzduchu Väinämöinena a jeho námluvy) ještě 27 vedlejších mytických témat. V nejstarších vrstvách *r.* je zřetelná souvislost s mordevskou a estonskou epikou (podle vzoru Kalevaly vytvořil F. R. Kreutzwald uměle estonský národní epos Kalevipoeg, Syn Kalevův). Runový verš Kalevaly byl ojediněle využíván i v umělé epice mimo ugrofinský kontext (H. W. Longfellow, Píseň o Hiawathovi).

2. (z gót. runa = tajemství), písmena starogermánské abecedy. První runové nápisy pocházejí ze 3. stol. n. l., z dodnes registrovaných přibližně dvou set nápisů nejstarších *r.* (do 9. stol.) byla většina nalezena v Norsku, Švédsku a Dánsku (na zbraních, amuletech, náhrobcích apod.). Runové nápisy – obvykle o jednom nebo několika málo slovech – měly především magický význam, dochovaly však i některé verše nebo básnické formule.

Lit.: *V. J. Jevsejev,* Istoričeskije osnovy karelo-finskogo eposa 1–2, Moskva 1957–1960. Kalevala, Praha 1894 (doslov J. Holečka). Světové mytologie, Praha 1973. *W. Steinitz,* Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, in: FF Communications, Helsinki 1934. *V. Žirmunskij,* Narodnyj geroičeskij epos, Moskva 1962.

mc

■ RURALISMUS

(z lat. rūrālis = venkovský) – český literární směr, proklamovaný ve třicátých letech 20. stol. skupinou autorů zabývajících se vesnickou tematikou. Zárodky pozdějšího autorského seskupení (A. Matula, J. Čarek, J. Knap, F. Křelina, J. V. Sedlák, V. Prokůpek, Z. Rón, V. Martínek) krystalizovaly již ve dvacátých letech kolem regionálních časopisů, především kolem Knapova Severu a Východu a později kolem kulturní rubriky Venkova. Samostatného označení *r.*, raženého A. Matulou, se užívá až po r. 1932, kdy se skupina začíná postupně ustavovat formálně a vystupuje na veřejnost řadou sborníků (Básníci selství, 1932; Tváří k vesnici, 1936), kritických studií (J. Knap, Literatura české půdy, 1939), kritik, programových statí a v neposlední řadě edicí Hlasy země. Od dvacátých let lze také sledovat, jak na podporu uměleckých snah o zobrazení novodobé vesnice vyrůstá ideologická konstrukce „filozofie selství", polemicky orientovaná proti modernímu umění vůbec a umění levicovému zvláště. Tato konstrukce, přejímající některé prvky Holečkova patriarchalismu, tehdejší agrární ideologie, mystiku půdy a rodu, blízkou oficiální nacistické ideologii (Blut und Boden), a kult přírody a božského řádu, staví proti hrdinovi proletářské literatury kult sedláka jakožto nositele národních tradic, proti obrazu revoluce stabilitu přírodního řádu a tradicionalismus venkova.

Formulace názorové základny *r.* pod patronací agrární strany byla nutně úzká pro moderní literární tvorbu, takže zůstávala pouhým programovým schématem nenaplnitelným a nenaplňovaným ve významnějších dílech s *r.* spjatých (románový cyklus V. Martínka, epická poezie J. Čarka aj.).

Lit.: *J. Knap,* Literatura české půdy, Praha 1939.

mc

RUSKÉ BYLINY viz **BYLINY**

RUSKÝ FORMALISMUS viz **FORMÁLNÍ METODA**

■ RŮZNOČTENÍ

v textologii odchylná znění jednotlivých míst dochovaných → textových pramenů daného literárního díla. *R.* registrovaná v edičních poznámkách vědeckého vydání (→ edice) patří ke kritickému aparátu (→ komentář), ukazují proměnu textu v jeho historickém vývoji a jejich smyslem je odhalení autorova tvůrčího úmyslu, jeho proměn i realizace v jednotlivých zněních (textových pramenech) literárního díla.

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

vš

■ RÝM

(etymologie není zcela vyjasněna, odvozuje se obvykle od staršího německého *rim* ve významu verš) – zvuková shoda konců slov, slov nebo slovních skupin většinou na koncích rytmických řad (na koncích veršů a jejich částí, na koncích syntaktických úseků prózy). V novočeském verši se obvykle vyžaduje, aby shoda, která nemusí být absolutní (za *r.* se považují také dvojice pobledlá : od vedra), počínala poslední přízvučnou samohláskou (dává : mává); při rýmování více než dvojslabičných slov je však nutné, aby shoda počínala předposlední samohláskou, i když na ní není přízvuk (upíná : Zvičina; jako *r.* se nehodnotí dvojice typu neudá : příroda), tj. český *r.*, pokud nekončí alespoň na jedné straně jednoslabičným slovem, musí být dvojslabičný. U rýmu rozlišujeme *strany* (je to přesnější termín než „rýmové slovo" a praktičtější než „člen rýmové dvojice"), které mohou být *jednoslovné* (líbezná) nebo *víceslovné* (dobře zná); každý *r.* má minimálně dvě strany, ale běžné jsou i *r.* o více stranách – tak v řetězu tercín je závazný *r.* o třech stranách, ve villonské baladě se vyskytují *r.* i o čtrnácti stranách (např. u Nezvala panice : chránit se : štvanice : světnice : denice : sestřenice : pěnice : pranice : hanice : nejvíce : sanice : hranice : sklenice : na lžíce). Souhlásku, která předchází první rýmující se samohlásce, označujeme jako *opěrnou* (ve starší poetice též *podloha* rýmu) a to, co po ní následuje, jako *rýmovou podstatu* (rýmovka, vlastní *r.*). Rozložení rýmu ve strofě a básni se nazývá *rýmové schéma* a vyjadřuje se písmeny (např. a b b a c c), někdy se přitom rozlišují typem písma (protikladem kapitálek a minuskulí) *r.* mužské a ženské. Jestliže slabiky, které se rýmují, nejsou na obou stranách souhlasně akcentovány (rýmuje se přízvučná s nepřízvučnou), působí to v novočeské poezii jako odchylka, která se v některých případech hodnotívala záporně, ačkoli bývá esteticky záměrná, a navíc třeba signalizuje souvislost s lidovou poezií (u Erbena) nebo se sylabismem staročeského verše; jindy se taková neshoda v přízvuku téměř nepociťuje (ve verších skutečně zpívaných ustupuje přízvuk melodii). Rozdíl v kvantitě rýmujících se slov v českém verši *r.* nevadí (mráz : klas, kára : stará). Od → asonance, definované jako shoda samohlásek, se *r.* liší víceméně závaznou shodou také souhlásek; jestliže však alespoň jedna rýmová strana končí jednoslabičným slovem a rýmující se slabika je otevřená, pociťuje se shoda samohlásky v takovém případě jako *r.*, nikoli jako asonance (tvá : zná; znamená : má).

R. má v české poezii (podobně jako u jiných národů) čtvero funkcí: a) čistě eufonickou (přičemž *r.* bývá někdy součástí složitější zvukové výstavby verše), b) rytmickou (zesiluje konce veršů nebo jejich části, vyznačuje je), c) stavebnou (váže verše ve vyšší celky, v dvojverší a strofy a někdy i strofy v báseň) a d) sémantickou (souzvukem konfrontuje slova významově odstíněná, vzdálená i protikladná, a prostřednictvím těchto slov slouží ke konfrontaci myšlenek, obrazů atd.). Kromě toho mívá *r.* také funkci mnemotechnickou. Ta vystupuje do popředí mj. u reklamních textů a u rýmované prózy. *R.* naplňuje estetickou zásadu jednoty v rozmanitosti a rozmanitosti v jednotě, a to už v rovině zvukové (naprostá shoda zvuku začíná obvykle až opěrnou souhláskou nebo po ní), a hlavně v poměru (protikladu) stejného zvuku a rozdílného významu (podle Durdíka *r.* je „souzvuk částek veršových při smysle jich co možná rozdílném", podle Nezvala úkolem *r.* je „sbližovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty" souzvukem slova a vynalézati „podivuhodná přátelství"). *R.* se někdy chápe také jako zvláštní případ metafory (jako tertium comparationis tu vystupuje zvuková podoba) nebo metonymie (pokud obě strany *r.* těží ze stejné představové oblasti). Rýmové strany mohou být do verše zapojeny netoliko metricky, ale také frazeologicky (rýmová strana je součástí ustáleného úsloví), anebo i prostředky hláskové výstavby verše, např. → aliterací, která jindy stupňuje shodu rýmových stran (*porozenie* : *pokolenie*; *shřešenie* : *stvořenie*), jindy křížově spojuje různé *r.* v téže strofě (celé lidské *po*kolení / mělo by víc *po*koje / kdyby bylo *to co* není / a nebylo *to co* je). Poměr *r.* k ostatnímu textu bývá i významově nejrůznější. Někdy se v *r.* koncentrují klíčová slova básně (*r.* tvoří páteř významu), jindy je jejich poměr k obsahu a významu téměř nulový (tzv. *„štěrková"* slova, též „vycpávky"). Někdy k nim verš spěje spontánně (*r.* je součástí ustáleného obratu), jindy se verš neobejde bez inverzí a velmi umělé syntaxe. Užívání i hodnocení všech těchto případů je podmíněno dobově i situačně. Hodnotící smysl mívala v normativních poetikách také klasifikace *r.*, třídění podle různých zřetelů, jak to naznačuje i terminologie (*r.* bohatý, planý atd.); dnešní třídění rýmů slouží jako pomůcka pro popis *r.*, z ohledu na historickou poetiku užívá vžitých termínů, aniž je chápe etymologicky nebo jako prostředky hodnocení.

V třídění *r.* se uplatňuje řada aspektů. *R.* se třídí

a) podle přízvuku (na *r.* → mužské, → ženské, → daktylské);

b) podle počtu rýmujících se slabik (jednoslabičné, dvojslabičné, tříslabičné = *klouzavé*, víceslabičné = *kolébavé* n. *hlaholné*);

c) podle rozsahu, povahy a dokonalosti souzvuku (→ absolutní = identické, homonymní, tklivé, úplné a → neúplné, → bohaté a → chudé, → přesné, → useknuté, → grafické = optické, vizuální, → inverzní, → rýmová echa);

d) podle gramatické povahy rýmových podstat (→ gramatické = koncovkové, → kmenové, → štěpné);

e) podle myšlenkového rozpětí (→ jadrné, → repetiční, → myšlenkové, tautologické → absolutní *r.*);

f) podle umístění ve verši (→ koncové, → vnitřní, → čelní);

g) podle umístění v proudu veršů (→ sdružené, → střídavé, → obkročné, → postupné, → přerývané, → sporadické, → tirádové, → ocasaté);

h) podle provenience rýmovaných slov (domácí, → exotické aj.), zvláštní případ je → *r.* kalamburní a → *r.* lámaný. Jako náslovný *r.* bývá označována → aliterace; shoda pouhých samohlásek není *r.*, ale → *asonance*, zatímco pro shodu souhlásek byl ražen termín konsonance, který se však obecně neujal vzhledem k tomu, že slovo konsonance označuje souzvuk vůbec, a nikoli jen souzvuky typu: vada × vody.

V antické poezii se *r.*, běžný v básních orientálních, objevoval celkem vzácně, hlavně v tzv. → leoninských verších (kde se rýmovala dvě hemisticha navzájem). V evropské poezii zdomácněl a rozvinul se za středověku, kdy pronikl i do prózy. Vedle rýmovaných veršů psaly se však téměř vždy také verše bez *r.*, např. → blankvers. Česká poezie rozvinula umění *r.* už v 13. stol., jednotlivé vývojové etapy se dají charakterizovat mj. také způsobem nazírání na *r.*, výběrem *r.*, rozdílnou rýmovou technikou, rozdílným hodnocením jednotlivých druhů *r.* apod. *R.* se stal natolik příznačným znakem verše, že i verše bez *r.* se hodnotí obvykle na pozadí rýmované poezie jako esteticky záměrné odchýlení od hypotetické (a ani nejnormativnějšími poetikami nevyžadované) normy.

Charakteristika jednotlivých druhů *r.* byla vyčleněna do samostatných hesel.

Lit.: *M. Giergielewicz*, Rym i wiersz, London 1957. *I. Gołąbek*, Sztuka rymowania, Lwów 1939. *J. Hrabák*, K metodologii studia rýmu, in: *J. H.*, Studie o českém verši, Praha 1959. *V. Majakovskij*, *J. Taufer*, O verši, Praha 1951. *J. Taufer*, Úděly a díla, Praha 1973. *L. Pszczołowska*, Rym, Warszawa 1972. *S. M. Tolstaja*, O fonologii rifmy, in: Trudy po znakovym sistemam 2, Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, Tartu 1965. *B. Tomaševskij*, Stich i jazyk, Moskva 1959. *Viliam Turčány*, Rým v poetizme, in: O literárnej avantgarde, Bratislava 1966. *V. Žirmunskij*, Rifma, jego istorija i teorija, Peterburg 1923. *Týž*, Poetika a poezie, Praha 1980.

mb

■ RÝM ABSOLUTNÍ

též *rým homonymní, tklivý, identický* nebo *totožný* – zvláštní případ rýmu, v němž rýmové strany se zvukově naprosto kryjí, nikoli ovšem nutně v grafice (bili × byly : plot × plod) a bez přihlížení ke kvantitě (dráha × drahá), mají však jiný význam a někdy ještě také náležejí k jiné gramatické kategorii apod.; rozdílnost významu, popř. gramatické kategorie, vyplývá jen z kontextu. Zvláštním případem toho *r.* bývá → rýmové echo. Od *r. a.* je třeba odlišovat opakování slova v rýmové pozici, tj. *rým tautologický*, ve kterém se na pozadí stejného zvuku nerealizuje diference významová, i když zapojením slova do různých kontextů dochází i v tautologickém rýmu k určitému významovému posunu. *R. a.* se někdy chápe jako prostředek komický, např. v „Cimrmanově" dvojverší: „naše staré hodiny / bijí čtyři hodiny"; komika je tu však dána kontextem a není vlastností tohoto druhu rýmu, jak je patrno např. z Bieblova rýmu: čínský kuli × osmimilimetrovou kuli. Příklad z Biebla ukazuje také tendenci zahrnout pod stejný zvuk významy co nejrozdílnější (konfrontují se slova označující osobu a věc, domácí substantivum s nesklonným substantivem cizím, nominativ s akuzativem).

mb

■ RÝM BOHATÝ

též *rým přeplněný* – rým, v němž se shoduje také opěrná souhláska, tj. zvukový rozdíl rýmujících se stran je omezen na minimum (zdali × vdaly); za *b. r.* se také někdy pokládají rýmy spojené navíc aliterací (smáli × stáli). Jak ukazuje termín „přeplněný" v srovnání s termínem „bohatý", hodnocení tohoto rýmu v dějinách poezie a poetiky kolísá od krajního souhlasu až k úplnému odmítání. Až na určité výjimky odmítal *b. r.* např. J. Durdík.

mb

■ RÝM ČELNÍ

též *rým přední* – rým, jehož alespoň jedna strana je na začátku verše. Někde jsou na začátku verše obě strany *r. č.* (např. v Taufrově dvojverší: „Zavoní hlína / Zazvoní sníh"), jindy se rýmuje začátek s koncem téhož verše (když × myš v Halasově verši: „Když probudí se hlína je to myš") a ještě jindy konec verše se začátkem verše následujícího (Taufer: „...à la thèse. / Dnes téma...") nebo se slovem představujícím celý následující verš (ulica / lica...) a kombinuje se třeba i s rýmem kalambúrním, zejména lámaným (Majakovskij: „lehko operlis' nogi / no - gi - / bel' fonarej...). Od *r. č.*, poměrně vzácného, zvláště v češtině, je třeba odlišovat aliterační →

anaforu. Teoretikové, definující rým jako souzvuk na konci verše nebo větného úseku (nanejvýš na konci úseku verše – vnitřní rým), přirozeně neuznávají existenci *r. č.* a řadí zvukové shody na začátcích veršů bez další specifikace mezi prostředky zvukové organizace verše nebo strofy; existenci *r. č.* polemicky hájil Majakovskij.

mb

■ RÝM DAKTYLSKÝ

rým třísla bičných, popř. víceslabičných slov v daktylských verších; *r. d.* není možno označit ani za ženský, ani za mužský (vedlejší přízvuk na třetí slabice je v daktylském metru minimální); tam ovšem, kde v daktylských verších se v poslední úplné stopě objevuje alespoň na jedné straně rýmu na samém konci verše jednoslabičné slovo, přechází *r. d.* v rým mužský. V Bezručově Poli na horách se střídají *r. d.* (veselý × v neděli; nasype × zaskřípe) s rýmy mužskými (vezme rýč × jak jde pryč).

mb

■ RÝM EXOTICKÝ

r., v němž na jedné nebo na obou stranách se rýmuje slovo cizího původu (u Biebla – za divného tvora : navigátora; Sókrata : odplata; tágu : Epiagu); *r. e.* jsou příznačné pro některé básnické školy a směry (např. pro čes. dekadenci, symbolismus, poetismus ap.).

mb

■ RÝM GRAFICKÝ

běžný v jazycích, kde stejná grafická podoba vyznačuje někdy různou výslovnost; rýmové strany se tak v anglickém grafickém *r.* rýmují jen v písmu, nikoli ve výslovnosti. Náběh k *r. g.* v české poezii představují rýmy českých slov s podobně psanými, ale běžně jinak vyslovovanými cizími slovy. Taková neshoda slouží ke komickým efektům, např. v *r.* Dumas × u mas (u Seiferta a u Suchého), kde slovo Dumas se může vyslovovat správně (a komický efekt dochází jen posluchači, který si uvědomuje, jak se jméno Dumas píše), anebo se vyslovuje tak, jak se píše.

mb

■ RÝM GRAMATICKÝ

též *plný* – *r.* vytvářený slovy téhož slovního druhu ve stejném tvaru (např. rýmování dvou infinitivů stejné slovesné třídy; ve většině případů se tento *r.* kryje s *r. koncovkovým* (rýmování gramatických koncovek, přičemž se může rýmovat např. genitiv číslovky s genitivem adjektiva – pátého × svatého). V některých obdobích se *r. g.* pociťoval jako málo vynalézavý a nehodnotný (odtud označení plný) na rozdíl od rýmu → štěpného, užívají ho však i nejvýznačnější básníci (např. O. Březina aj.).

mb

RÝM HLAHOLNÝ viz RÝM

RÝM HOMONYMNÍ viz RÝM ABSOLUTNÍ

■ RÝM CHUDÝ

též *rým dostačující, přesný* – rým, v kterém se rýmuje pouze rýmová podstata, nikoli opěrná souhláska (např. kost × solidnost; kvetou × četou); je to opak rýmu bohatého či přeplněného, a jak naznačují jeho různé názvy, hodnotil se v různých obdobích zcela rozdílně, ba protikladně.

mb

RÝM IDENTICKÝ viz RÝM ABSOLUTNÍ

■ RÝM INVERZNÍ

(od lat. inversiō = obrácení), též *rým zvratný, metatetický* nebo *s přesmyčkou* – zvláštní případ → rýmu kalambúrního: rýmují se v něm slova, jejichž hláskové nebo slabičné složení se liší hlavně uspořádáním (v Taufrových překladech z Majakovského: vyletěl si × velitelství; aviator × Traviato; leze × nelze; u Halase: ta má tma × ta tma má). Krajním případem využití *i. r.* proslul ruský futurismus (zejména D. Burljuk, ale i V. Chlebnikov a V. Majakovskij). U nás nalézáme *i. r.* v → poetismu a u jeho následovníků.

mb

■ RÝM JADRNÝ

rým, v němž se koncentruje významový protiklad (padli × kradli), který někdy odhaluje vnitřní prázdnotu uznávaných nebo vznešených pojmů doby (např.: monarchie × hnije). Zvlášť běžný je *r. j.* v satirické poezii: „Takový pasák se tady chvástá / cylindr mluví k celému národu / ale když v noci po barech chlastá / sotva se dovleče někam k záchodu" (Biebl). Uplatňuje se však významně i v jiných žánrech poezie (např. u Nezvala: hráč × pláč; barů × k jaru atd.).

mb

■ RÝM KALAMBÚRNÍ

rým, v němž se souzvuku dosahuje hříčkou, např. přesmyčkou (→ rým inverzní), hrou s mezislovními předěly (např. u Nezvala: spí na sukni × spíná sukni; bělá se květ × bělásek vět) apod.; vystupňování hry s mezislovními předěly vede k → rýmu lámanému.

mb

RÝM KLOUZAVÝ viz RÝM

RÝM KMENOVÝ viz RÝM ŠTĚPNÝ

RÝM KOLÉBAVÝ viz RÝM

■ RÝM KONCOVÝ

nejběžnější rým v poezii, vyznačuje konce veršů (na rozdíl od → rýmu vnitřního). Zavedení koncového rýmu se považuje za jednu z největších tvarových revolucí v evropských literárních dějinách.

mb

RÝM KONCOVKOVÝ viz RÝM GRAMATICKÝ

■ RÝM LÁMANÝ

rým, umožněný roztržením slova do dvou veršů, např.:

jak anděl stráž-
ný, který mečí
svůj otčenáš

(V. Nezval)

V *r. l.* si libují autoři a směry pojímající poezii jako hru, najdeme je však i u jiných básníků, např. v satirické poezii (St. K. Neumann ve sbírce Srdce a mračna rýmuje: přelétá × proletá–řů).

mb

■ RÝM MUŽSKÝ

rým, v němž připadá přízvuk (alespoň slovní přízvuk vedlejší) na poslední slabiku verše (svět × květ; podoba × velmi dbá).

mb

■ RÝM MYŠLENKOVÝ

též *rým repetiční* – rým, ve kterém se rýmový souzvuk realizuje ve slovech významově blízkých, logicky sounáležitých, např.: hluk × zvuk; takovýto rým je zvláštním případem → metonymie.

mb

RÝM NÁSLOVNÝ viz ALITERACE

■ RÝM NEÚPLNÝ

prostřední článek mezi → asonancí a tzv. rýmem úplným; je to neúplná shoda rýmujících se částí slov (např.: v lásce × v zátce); označení „neúplný" nevypovídá nic o estetické hodnotě nebo nehodnotě; neúplné rýmy mohou mít značnou estetickou hodnotu (např. v poezii přesycené rýmy úplnými).

mb

■ RÝM OBKROČNÝ

rým, spojující první verš se čtvrtým, zatímco druhý a třetí verš jsou spojeny → rýmem sdruženým, takže celé čtyřverší má schéma a b b a. Tohoto rýmu užívá často italský sonet v obou čtyřverších, villonská balada na začátku strof, rondó a jiné formy lyriky.

mb

■ RÝM OCASATÝ

též *rým holý* – rým na konci strofy nebo básně, jednou svou stranou často vyplňující celý krátký poslední verš a působící jako protiklad k ostatním veršům, např.:

Dokonal dílo. Přede mnou klečí.
Snad živá jsem, snad socha jen něčí.
Objal mne, kamennou, modle, klna:
Bolestiplnál

(Fr. Šrámek)

mb

RÝM PLANÝ viz RÝM GRAMATICKÝ

■ RÝM POSTUPNÝ

rým v rýmovém schématu veršů a b c (d) a b c (d).

mb

■ RÝM PŘERÝVANÝ

rýmové spojení jen některých veršů, zatímco jiné (např. liché) zůstávají bez rýmu (např. ve schématu a b c d d e f e g h i h atd.).

mb

RÝM PŘESNÝ viz RÝM CHUDÝ

■ RÝM SDRUŽENÝ

rým, spojující sousední verše podle schématu a a b b c c . . .

mb

■ RÝM SPORADICKÝ

rým, který se objevuje ve verších většinou nerýmovaných; např. v Tomanově básni Červen je v každé strofě jen jeden rým:

Stín stromů zelený tě na svět uvítal,
zahrada jarní tišila tvůj pláč.
A s každým červnem vzpomínáme,
co ti ten první dal,
a s tebou koupáme se v jeho slunci.

S. r. se velmi často objevuje ve finále básně nebo dramatické scény, někdy jako → rým ocasatý.

mb

■ RÝM STŘÍDAVÝ

uspořádání rýmů podle schématu a b a b c d c d . . ., často kombinované s analogickým střídáním rýmů mužských a ženských.

mb

■ RÝM ŠTĚPNÝ

rým, v jehož rýmové podstatě se kromě koncovky rýmuje alespoň část slovního kmene; je to opak → rýmu gramatického a býval v mnoha obdobích ceněn jako dokonalejší než rým planý.

mb

■ RÝM TIRÁDOVÝ

rým, probíhající celou básní, tedy podle vzorce a a a a a a . . .; je vnitřně uzpůsoben k vyzdvižení monotonie a užíván v ódách, hymnech, v tzv. → monorýmech.

mb

■ RÝM USEKNUTÝ

vzniká konfrontací slov s poslední slabikou uzavřenou a otevřenou (např. jede × šedém); i navzdory poměrně značné frekvenci v češtině působí zpravidla nezvykle, zatímco v ruštině je běžný; objevuje se velmi často právě v překladech, v nichž signalizuje pro domácího čtenáře cizí provenienci textu.

mb

■ RÝM VNITŘNÍ

rým, jehož alespoň jedna strana je uprostřed verše; např.:

Je opuštěný *trůn* v smutečním smyku *strun*
králové bez *korun* se rozpadají v prachu
a světlo sedmi *lun* jež hlídá texty *run*
se tříští na portál a uhasíná v strachu
(V. Nezval)

R. v. vyznačuje často vnitřní členění verše, někdy může sloužit eufonicko-sémantické výstavbě bez ohledu na rytmické členění.

mb

■ RÝM ŽENSKÝ

rým vždy nejméně dvojslabičný, v němž přízvuk je na předposlední slabice (králi × pálí × nedohráli); jméno *ž. r.* vzniklo ve francouzské poetice, kde takovéto rýmy umožňují jen jména ženského rodu (s němým e na konci).

mb

■ RÝMOVANÁ PRÓZA

próza, jejíž syntaktické úseky jsou vyznačovány rýmem. Takováto próza byla běžná ve starší české literatuře, občas se objevuje i v próze novočeské (např. v Johnových Diamantových střevíčkách, v Kapitánu Sekvencovi a v „jarmarečním ševcovském románě" Honda Cibulků).

mb

■ RÝMOVÉ ECHO

zvláštní případ homonymního rýmu, při němž se jedno slovo celé opakuje na druhé straně rýmu, např.: měl jsem do*ma mince,* byly po *mamince.*

mb

■ RÝMOVNÍK

slovník rýmů, ve starších dobách sestavovaný jako pomůcka pro básníky; posmrtně byl vydán Puchmajerův Rýmovník nebo rýmovní slovník (1824); pro dnešní poetiku mají rýmovníky význam dokumentu dokládajícího dobovou normu výběru. Jiný účel mají rýmové slovníky pořizované jako pomůcka ke studiu vrcholných děl a etap poezie (např. J. Budkowské Słownik rymów Mickiewicza, 1970). Srov. → retrográdní slovník.

mb

■ RÝMOVÝ KOEFICIENT

číselné vyjádření rozsahu rýmu ve verši. Tak v Nezvalově verši „Naše životy jsou těšivé jak smích" je rýmový koeficient 1:11 (rýmuje se jedna slabika z jedenácti); ve verši Jiřího Suchého „měl jsem doma mince" je rýmový koeficient 4:6, tj. $^2/_3$ (rým doma mince × po mamince zabírá dvě třetiny verše). Hodnota verše ani rýmu nezávisí na velikosti *r. k.*, avšak *r. k.* může signalizovat stupeň tvárného úsilí ap.

mb

■ RYTÍŘSKÁ HRA

dramatický žánr 18. a 19. stol., který je příbuzný s → historickým dramatem, na rozdíl od něho zde historie však není vlastním záměrem, ale pouhou záminkou; *r. h.* je vybudována na heroizaci rytíře, který se však v tomto dobovém kontextu jako literární schéma stále zřetelněji vzdaloval od skutečnosti. Pro *r. h.* je charakteristické dále ustálené pojetí postav, černobílý protiklad dobra a zla, vznešeného a vulgárního, věrnosti a zrady. Dramatický konflikt, tvořený na základě milostné zápletky, mívá v rozvedení na jedné straně zřetelný sklon k naturalismu, na straně druhé bývá naopak řešen pomocí nadpřirozených zásahů nebo se strašidelnou tajemností. *R. h.* se

objevuje v kontextu dramatické tvorby J. W. Goetha (Götz von Berlichingen, 1773), H. Kleista (Princ Bedřich Homburský, 1811), V. Huga aj. V českém prostředí vznikaly na konci 18. stol. v rámci *r. b.* naše první historické hry (J. N. Štěpánek), schémat *r. b.* využíval s oblibou V. K. Klicpera, který žánr rozšířil o fantastické a pohádkové prvky (Blaník, 1813), později o prostředky parodie (Hadrián z Římsů, 1822), podobně jako S. K. Macháček (Ženichové, 1826).

kn

■ RYTÍŘSKÝ ROMÁN

1. zvláštní forma románu, příznačná pro 15. a 16. stol., představující z hlediska látkového a motivického prozaické zpracování středověké rytířské epiky; na rozdíl od rytířského eposu (→ chanson de geste), v němž dominuje problematika etická, a eposů dvorských, soustředěných k otázkám milostné psychologie (→ kurtoazní literatura), je pro *r. r.* charakteristický zřetel k dějovým složkám, sloužícím k zvýšení napínavosti; děj je zpravidla situován do fantastického světa, zabydleného obry a pohádkovými nestvůrami, jež musí hrdina přemoci, aby získal srdce své dámy. K nejstarším *r. r.* náleží anonymní Rytíř Cifar (Caballero Cifar) z první poloviny 14. stol., nejslavnějším dílem je pak Amadís Waleský (Amadís de Gaula, 1508) od G. Ordóñeze de Montalva; jeho popularita uvedla tento žánr do módy, která přetrvala celé 16. stol. a vyvolala k životu široký okruh románů o Amadisovi, parodovaných v Cervantesově Donu Quijotovi (1605–1615);

2. druh triviálního románu z konce 18. a počátku 19. stol. (→ triviální literatura), který vznikl s oživením zájmu o středověk v době preromantismu a romantismu; z hlediska tematického je pro něj příznačná problematika boje dobra a zla, děj je situován do výrazně romantické scenérie. Za typického představitele tohoto žánru je považován Ch. H. Spiess. V německé literární historii se tento typ *r. r.* (na rozdíl od významu 1.) označuje jako rytířský a loupežnický román (viz též → hrůzostrašný román). V době romantismu je rytířská tematika častou náplní novodobého historického románu (např. W. Scott: Ivanhoe, 1820);

3. někdy se termínu *r. r.* užívá jako označení pro dvorský epos (→ kurtoazní literatura), což vede k nedorozumění, neboť v tomto případě jde nikoliv o prozaickou formu, nýbrž o veršovanou epiku.

Lit.: *J. W. Appel,* Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, München 1968. *P. Haškovec,* Počátky novodobého románu francouzského, Praha 1917.

ko

RYTMICKÝ IMPULS viz **IMPULS RYTMICKÝ**

■ RYTMIKA

(z řec. rhythmikos = pravidelný, plynulý) – 1. nauka o → rytmu vůbec, zkoumající jeho obecné zákonitosti ve všech podobách, především pak v projevech tří múzických umění – poezie, hudby a tance. Vznik takto pojaté nauky ve starověku byl podmíněn synkretismem básnického slova, hudebních a tanečních prvků v starém řeckém umění; postupné osamocování jednotlivých umění vedlo také k osamostatňování jednotlivých oddílů *r.*, tj. – *metriky* jako nauky o rytmické organizaci básnických útvarů, *harmoniky* jako nauky o hudebních tónech a *orchestriky* jako nauky o rytmu tělesných pohybů. Celá řada termínů *r.* se stala – byť většinou významově pozměněna – součástí terminologického aparátu moderní → versologie;

2. nauka o rytmu verše, formující se ve dvacátých letech našeho století; v odporu proti tradiční metrice, jež zabsolutizovala předem dané normy veršové výstavby, soustředila se *r.* na zkoumání a popis zvukových jevů pramenících z reálné konkretizace těchto norem. Základy takto pojaté *r.* položila v Německu akustická teorie verše (tzv. Ohrenphilologie), která významně rozšířila dosavadní pojetí → rytmu; v Rusku byl jejím průkopníkem A. Bělyj (1880–1934). Polemicky vyhraněný protiklad mezi zkoumáním normativní stránky verše a jeho konkrétní podoby sehrál sice v teorii verše dočasně významnou úlohu, nicméně další rozvoj versologie mohl pokračovat jen v dialektické jednotě obou přístupů k verši.

Lit.: *A. Kolář,* De re metrica poetorum Graecorum et Romanorum, Praha 1947. *J. Král,* Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913. *F. Novotný,* Řecká a římská metrika, Praha 1935. *B. V. Tomaševskij,* O stiche, Leningrad 1929. *J. Tynjanov,* Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965.

mc

■ RYTMIZOMENON

(z řec. rhythmidzó = rytmuji) – rytmicky ztvárňovaná látka, základní pojem starověké rytmiky, označující rytmicky amorfní materiál, ať již řeč v poezii, tóny v hudbě nebo lidské pohyby v tanečním umění, které teprve vnějším působením rytmu mohou nabýt pravidelného tvaru. Tato představa, která je ostatně v těsné souvislosti s antickými filozofickými koncepcemi o polaritě formy a látky, znamenala absolutizaci rytmu, jeho odtržení od vlastností „materiálu".

mc

■ RYTMIZOVANÁ PRÓZA

próza rytmicky organizovaná, v níž se projevuje tendence k pravidelnému využívání zvukových prostředků jazyka. Nejčastěji se tu uplatňují pravidelnosti v intonačním členění větných úseků, které úzce souvisejí s nejrůznějšími druhy syntaktického paralelismu. Na tuto základní osnovu zvukové organizace prozaického textu se pak často vrství nejrůznější opakování prvků hláskových, lexikálních aj., druhotně také pravidelnosti v uspořádání prozodických kvalit jazyka – přízvuku, kvantity (tak tomu bylo např. pravidlem v antické a středověké próze, srov. rytmické → klauzule). V moderní próze přináší s sebou vlastně každá významnější rytmizace zvukových prostředků v textu přiblížení lyrice, prosazuje se tedy především v prozaických útvarech lyrickoepických (→ báseň v próze, → lyrická próza aj.).

Lit.: Ars poetica, Moskva 1928. *J. Hrabák*, Umíte číst poezii a prózu?, Praha 1971. *G. Sainstbury*, History of English Prose Rhythm, London 1922. *B. Tomaševskij*, O stiche, Leningrad 1929.

mc

■ RYTMUS

(z řec. rhythmos = tok, proud) – 1. *v obecném smyslu* každé zákonité periodické opakování týchž nebo podobných jevů v jejich časové nebo prostorové následnosti. V tomto smyslu byl *r.* pojímán antickou rytmikou a dosud je tak chápán především v estetice; hovoří se pak o rytmu hudebního, výtvarného, literárního díla apod.;

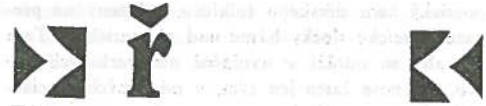
2. *ve versologii* reálné uspořádání zvukových prostředků verše, v němž je v dialektické jednotě spínáno abstraktní rytmické schéma, spočívající v pravidelném opakování určitého zvukového prvku nebo komplexu prvků (a opakování všech zvukových prvků, které se na toto základní rytmické schéma vážou) s protikladnými tendencemi, jež toto opakování narušují. Pojem *r.* je tak těsně spjat s pojmem → metra, normy verše. Zatímco metrum jako každá norma míří k tradicím veršové výstavby, *r.* je výsledkem jedinečných potřeb, vznikajících stále nově v procesu tvorby; prosazuje se v něm autorský záměr, možnosti daného jazyka atd. Na rozdíl od metra, které normuje prvky, vymezující závazný tvar daného útvaru (počet slabik v sylabické versifikaci, počet přízvuků v tónické versifikaci apod., ale mnohdy i rozmístění rýmů, mezislovních předělů, césur atd.), *r.* zahrnuje celý komplex jevů organizovaných fakultativně. Např. v rámci všech našich versifikačních systémů je využíváno pravidelnosti v intonační výstavbě verše, ve verši sylabickém se fakultativně využívá normování počtu přízvuků, přísluší sem i hlásková instrumentace verše.

Odlišování rytmu a metra je v literární vědě tradiční, ovšem tato opozice a zároveň i náplň obou termínů procházely četnými změnami. V antické → rytmice bylo metrum pojímáno jako konkrétní případ *r.* v materiálu (→ rytmizomenon) jazyka; tento obecný, širší charakter pojmu *r.* umožnil jej také rychleji vyvést za hranice časoměrné versifikace: ve středověku se v protikladu k veršům metrickým (časoměrným) označovaly verše sylabické jako rytmické, „rytmy". Jindy se využívalo mnohoznačnosti termínu metrum u starých metriků a označovala se jím opakující se složka rytmu, rytmický úsek;

3. *v próze* – syntaktickou výstavbou podmíněné členění prozaického textu na mluvní takty, na něž se potenciálně navršují nejrůznější typy opakování, ať již na rovině fonetické, gramatické, lexikální nebo sémantické apod. Mezi veršem a prózou tedy není absolutní protiklad řeči rytmizované a nerytmizované, ale protiklad relativní, jenž umožňuje vznik hybridních útvarů, jako je → báseň v próze, → rytmizovaná próza apod.

Lit.: *J. Hrabák*, Úvod do teorie verše, Praha 1956. *J. M. Lotman*, Lekcii po strukturalʹnoj poetike, Učenyje zapiski tartuskogo gos. universiteta, Tartu 1964. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky, Praha 1948. *B. Tomaševskij*, Stich i jazyk, Moskva 1959. *J. Tynjanov*, Problemy stichotvornogo jazyka, Moskva 1965. Wiersz I, Rytmika, Wrocław 1963.

mc



■ ŘEČNICKÁ ODPOVĚĎ

rétorická figura, spočívající v rozložení monologického sdělení v otázku a odpověď, přičemž funkcí otázky (na rozdíl od → řečnické otázky, která nevyžaduje odpověď) je předběžně formulovat problém a uvést odpověď jako vlastní sdělení, které jej teprve řeší. V uměleckém textu ovšem bývá tohoto spojení otázky a odpovědi využíváno složitěji, otázka ztrácí svůj pomocný, zprostředkující charakter a *ř. o.* jako celek bývá pak často nečekanou konfrontací otázky a odpovědi s významovým zvratem mezi nimi, např.:

A co je zpěv? I toto: slyšet kapat
krev z pravého ucha Pilátova,
uťatého prvním měsíčním paprskem.
(Vl. Holan)

mc

■ ŘEČNICKÁ OTÁZKA

též *rétorická o.* – stylistický prostředek, využívající formy věty tázací pro vyjádření nějakého tvrzení; ačkoliv je po formální (gramatické) stránce otázkou, po stránce obsahové je silně expresívně zabarvenou větou oznamovací, která vyjadřuje důrazné tvrzení, jako např. u J. Kainara: „Je ale nutné vříškat do všech stran / že pravda spaluje mne?" (srov. neutrální oznamovací větu: „Není nutné vříškat do všech stran . . ."). *Ř. o.* byla velmi oblíbenou figurou antické řečnické prózy a dosud je pro svůj silný kontaktový charakter (zdánlivě vybízí posluchače nebo čtenáře k reakci) běžným prostředkem publicistického stylu. Také v uměleckých textech se prosazuje především tam, kde je snaha navázat úzký kontakt s adresátem.

Ř. o. jako modifikované, zesílené tvrzení nevyžaduje odpověď, je ji proto nutné rozlišovat jak od otázky, která je součástí → řečnické odpovědi, tak od otázky vlastní, která pouze zůstává nezodpovězena (např.: „Jdeš? Zdalipak víš, kam jde ta cesta?" – *V. B. Nebeský*).

mc

ŘEČNICKÉ FIGURY viz **FIGURY**

ŘEČNICKÉ OSLOVENÍ viz **APOSTROFA**

ŘEČNICKÉ ZVOLÁNÍ viz **ZVOLÁNÍ**

■ ŘÍKADLO

poetický žánr dětského folklóru, založený na převaze rytmické složky básně nad sémantickou. Tato převaha se odráží v uvolnění meziveršových vazeb, jež nese často jen rým, v odvážných asociačních skocích a někdy až v destrukci slova; v rovině přednesu se projevuje zvláštním skandováním na přechodu mezi zpěvem a recitací. Nejoblíbenějšími básnickými prostředky *ř.* jsou → personifikace, → apostrofa, → dialog a → eufonie. Svérázné zacházení s jazykem v *ř.* slouží některým specifickým funkcím a potřebám dětského světa. *Ř.* napomáhají při rozdělování úloh v dětských hrách *(rozpočitadla)*, zlobí, dobírají si dětského adresáta *(škádlivky)*, procvičují řeč *(jazykolamy)*, doprovázejí rytmicky dětskou činnost (např. Otloukej se, píšťaličko). Se spontánní dětskou žvatlavostí a jazykovou hravostí souvisí tzv. *zkomoleniny*, s dávnými magickými obřady dospělých pak → zařikadla a *vyvolávánky*. Umělá literatura uchovává *ř.* především jako vůdčí žánr dětské poezie, obdobný postoj k významu a stavbě slova však má např. i poetismus (V. Nezval), abstraktní a experimentální poezie (Ch. Morgenstern, V. Chlebnikov).

Lit.: Československá vlastivěda 3, Lidová kultura, Praha 1968. *K. Čukovskij,* Od dvou do pěti, Praha 1975. *K. J. Erben,* Prostonárodní české písně a říkadla, Praha 1862–64. *V. Nezkusil,* Spor o specifičnost dětské literatury, Praha 1971.

pt

S

■ SÁGA

(staroisland. saga = prozaické vyprávění) – 1. prozaický *žánr staré islandské literatury* z 12. a 13. stol.; dělí se na a) *královské s.*, tj. historická vyprávění o norských králích nebo o legendárních postavách z mytických dob před osídlením Islandu, a na tzv. b) *rodové s.*, které jsou nejvlastnějším žánrem staroislandské prózy, nemajícím obdobu v celé středověké literatuře. Rodové *s.* vypravují o událostech z doby od osídlení Islandu do 11. stol., především o sporech mezi rody, které vznikaly často z nepatrných příčin a vedly ke krvavým konfliktům; vyznačují se básnickým viděním všední skutečnosti, přísně objektivním a neozdobným stylem, častými → digresemi, strohými dialogy a uváděním složitých rodokmenů;

2. *v moderní literatuře* rozsáhlá románová skladba, kronika (→ román-kronika) rozvětveného rodu, která líčí zpravidla osudy několika generací (Galsworthyho Sága rodu Forsytů nebo román norského spisovatele O. Duuna Lidé z Juviku).

pt

■ SAINETE

(špaň. = kořeněná lahůdka, fraška) – jeden z charakteristických projevů tzv. *género chico* (čti chénero čiko = drobný žánr) ve španělském divadle 18. a 19. stol., mravoličná jednoaktovka s hudbou a zpěvy, jež navázala na tradici pozapomenutých meziher (→ entremés). Zachycuje lokální typy a výjevy z madridského lidového prostředí. Satirické *s.* Ramóna de la Cruz (1731 až 1794) inspirovaly Goyovy Caprichos.

Lit.: *M. Zurita,* Historia del género chico, Madrid 1920. *J. Deleito Piñuela,* Origen y apogeo del género chico, Madrid 1949.

hš

■ SALÓNNÍ LITERATURA

(z franc. salon = přijímací pokoj) – 1. obecně druh literární tvorby, libující si ve formální uhlazenosti a duchaplnosti a odtržené od života;