

■ ŘEČNICKÁ OTÁZKA

těž *rétorická o.* – stylistický prostředek, využívající formy věty tážací pro vyjádření nějakého tvrzení; ačkoliv je po formální (gramatické) stránce otázkou, po stránce obsahové je silně expresivně zabarvenou větou oznamovací, která vyjadřuje důrazné tvrzení, jako např. u J. Kainara: „Je ale nutné vriskat do všech stran / že pravda spaluje mne?“ (srov. neutrální oznamovací větu: „Není nutné vriskat do všech stran...“). Ř. o. byla velmi oblíbenou figurou antické řečnické prózy a dosud je pro svůj silný kontaktní 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 asociacích skocích a někdy až v destrukci slova; v rovněž přednesu se projevuje zvláštním skandováním na přechodu mezi zpěvem a recitací. Nejoblíbenějšími básnickými prostředky ř. jsou → personifikace, → apostrofa, → dialog a → eufonie. Svrážené zacházení s jazykem v ř. slouží některým specifickým funkcím a potřebám dětského světa. Ř. napomáhají při rozdělování úloh v dětských hrách (*rozpočítadla*), loblí, dobírají si dětského adresáta (*škádlivky*), procvičují řeč (*jazykolamy*), doprovázejí rytmicky dětskou činnost (např. Otlukej se, pišálíčko). Se spontánní dětskou žvatlavostí a jazykovou hravostí souvisí tzv. *žkomoleniny*, s dávnými magickými obřady dospělých pak → zaříkadla a *vyvolávání*. 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 kul-

tura, Praha 1968. K. Čukovskij, Od dvou do pěti, Praha 1975. K. J. Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, Praha 1862–64. V. Nezkušil, Spor o specifičnost dětské literatury, Praha 1971.

pt



■ 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 nejvládnějším 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 mezihér (→ *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

■ SALÓNŇÍ LITERATURA

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

2. užívá se též konkrétně jako označení jedné z tendencí francouzské literatury 17. stol., pševované ve významných literárních salónech; v tomto smyslu je označení totožné s přesnějším termínem → preciozní literatura.

ko

■ SALUT D'AMOUR

(franc., čti saly damúr = milostný pozdrav) – veršovaný žánr středověké provenšalské lyriky, rozvíjený později v poezii → trubadúrů (12. stol.); úvodní slova věnují lásku osobě, již je báseň adresována.

ko

■ SAPFICKÉ METRICKÉ ÚTVARY

v antické časoměrné versifikaci metrické útvary spjaté se jménem básničky Sapfó (6. stol. př. n. l.), charakterizované normovaným počtem slabik a střídáním stop s arzi jednoslabičnou se stopami s arzi dvojslabičnou, tj. tzv. logaedičností (→ logaedy). *Sapfický hendekasyllab* (*sapfický verš menší*) je jedenáctislabičný logaedičský verš akatalektický o pěti tezích a s dvojslabičnou arzi po třetí z nich (– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡). *S. verš větší* je patnáctislabičný verš logaedičský, lišící se od *s.* verše menšího vsunutou choriambickou stopou po úvodní trochejské dipodii (– ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡). *S. verš čtrnáctislabičný* je označení pro daktylskou pentapodii s první stopou dvojslabičnou. *S. strofa větší* je čtyřverší se *s.* veršem menším na sudých místech a s tzv. veršem aristofanským o tvaru – ◡ ◡ – ◡ ◡ na místě lichém. K nejvíce zdomácnělým antickým strofám v české poezii, ať již časoměrné nebo sylabotónické, patří *s. strofa menší*, která je tvořena trojím opakováním *s.* verše menšího se závěrečným veršem → adónským (– ◡ ◡ – ◡).

Žádané šetí a bělá se ráno!

Záře růžová za horou se mihá.

Háj budi se: pěj, duše má, nové to ráno uvítej!

(K. Vinařický)

Lit.: Metryka grecka i łacińska, Wrocław 1959. F. Novotný, Řecká a římská metrika, Praha 1955. J. Král, Řecká metrika, Praha 1890. Týž, Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913.

mc

■ SARKASMUS

(od řec. sarkadzein = sekat do masa, rvát maso; sarkasmos = zraňující výsměch) – kousavý, jedovatý výsměch, jízlivý vtip či posměšek, nejvyšší stupeň hořké → ironie. Jestliže ironické vyjádření může působit ještě přátelsky nebo dobro-

myslně, v *s.* převažuje nenávistný nebo cynický pocit, autorem nikterak nezastíraný. V antice (Démostenés, Cicero) byl *s.* velmi oblíben a je často užíván i v novodobé literatuře: např. anglický spisovatel a satirik Jonathan Swift (1667 až 1745) ve svém Skromném návrhu, jak zabránit tomu, aby děti irských chudáků nebyly na obtíž svým rodičům nebo své zemi (ze sbírky Pamphlets and Satires, 1729), sarkasticky radí pojídat jednorozční děti a zdůrazňuje, že skutečnění takového plánu ulehčí bídou situaci rodičů, zvýší počet šňatků, zlepši ekonomické podmínky lidu a přinese nové chutné jídlo džentlmenům; zvláště doporučuje tuto „kanibalskou delikatesu“ statkářům, kteří „když už sežrali velké množství rodičů, mají jistě plné právo i na jejich potomstvo“.

ko

■ SATIRA

(z lat. satura, pozd. satira = plná ovocná mísa, směs, všeho chuť) – původně posměšná báseň, kritická k společenským i osobním lidským nedostatkům. Postupem času se žánrová určitost *s.* rozplynula a nověji rozumíme *s.* každé literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetičského komična s konkrétním společenským záměrem kritiky. Základními literárními žánry, využívanými k satirickým cílům, jsou → epigram, → anekdota, satirický román a → satirická hra, → směšnohrdinský a komický epos aj. *S.* namířená svým kritickým ostřím vůči konkrétním osobám se nazývá → paskvil nebo → invektiva. Zesměšnění literárních osob, stylů a děl je cílem *s. literární* (→ parodie, → travestie). Každá *s.* předpokládá záporné hodnocení skutečnosti, viděné z výsměšného nadhledu, ale i existenci mravního či společenského ideálu, kterým jsou kritizované nedostatky poměřovány.

Název *s.* se poprvé objevuje v sbírce Saturae římského básníka Ennia v 2. stol. př. n. l. Mravokárný a výsměšný ráz vtiskl však *s.* až Lucilius (150 př. n. l.). Nezávisle na tom byly starými formami *s.* starořecké jamby – posměšné básně v jambickém metru, jimiž proslul zvláště Archilochos (650 př. n. l.), lidová kázání kynicko-stoických potulných kazatelů → diatriby, posměšné básně v hexametru, zvané → silloi, kterými v 6. stol. př. n. l. Xenofanés zesměšňoval homérické představy o bozích, a tzv. menippská *s.* (→ menippea), která podle vzoru svého tvůrce Menippa (250 př. n. l.) pranýřovala základní všelidské slabosti. Klasickými díly římské *s.* byl Petroniův Satyricon, plný pohrdavé *s.* menippské, opatrnické epigramy Martialovy a rozhořčené Juvenalovy (oba kol. 100 př. n. l.).

Ve středověku se záhy objevují stavovské *s.*, kterými se navzájem dobírají měšťané, sedláci a

rytíři; podobné prvky se objevují i v → zákovské (vagantské) poezii. Od 15. stol. se prvky stavovské s. objevují i v masopustních hrách, útočících proti židům, sedlákům a loupežným rytířům. Širokou oblibu s. za reformace předznamenovala Brantova Loď bláznů (Narrenschiff, 1494) a Erasmova Chvála bláznovství (Encomium moriae, 1509), které vyvolaly celou vlnu „bláznovské“ a → grobiánské literatury. Podle antického vzoru Petroniova a Lúkiánova vzniká satirický román renesanční (F. Rabelais, Gargantua a Pantagruel, 1532), nežádka jako parodie románu rytířského (Cervantes, Don Quijote, 1605). Plautovský vzor Istitvého sluhu se znovu objevuje v německém šelmovském a španělském → pikareskním románu. Barokní → alamodová literatura si satiricky brala na mušku kosmopolitismus sfilicho měšťanstva. Klasicismus uvolnil novou vlnu zájmu o směšnohrdinské básnictví a literární s. (Hlupákiáda A. Popea, The Dunciad, 1728). Formy cestovatelského románu využívali tehdy v anglické literatuře kromě J. Swifta (Gulliverovy cesty, 1726) i H. Fielding a L. Sterne. Proti klasicistní úsměvné s. Boileauově jsou Voltaire i Béranger ve francouzské literatuře mistry britké společenské s., zatímco v romantismu převažuje spíše s. literární. Jean Paul, H. Heine a J. N. Nestroy v Německu, Gribojedov a Saltykov-Ščedrin v Rusku, Polák Krasicki, Ir G. B. Shaw a naši autoři K. Havlíček a J. Hašek tvoří základy novodobé světové s. Havlíčkovy satirické skladby jsou politicky útočné, Haškov román ozvláštňuje lidový humor, který se stává měřítkem militaristické frašky. V moderní literatuře se satirický živel poddává prvkům groteska (Fr. Kafka, → expresionismus Wedekindův a Brechtův, → absurdní drama).

Lit.: K. C. Eliot, The Power of Satire, Princeton 1960. G. Hight, The Anatomy of Satire, Princeton-London 1962. B. Serežnikov, Satira i humor, Moskva 1928. H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strassburg 1894. M. Szpachta, Satyra, Warszawa 1952.

pb

■ SATIRICKÁ HRA

(z lat., → satira) – 1. v antickém Římě druh krátkých žertovných scének, v nichž při různých příležitostech (vinobraní, obžínky aj.) vystupovala mládež. Od r. 364 př. n. l. přibýly o slavnostech, zvaných ludi Romani, ke hrám v cirku také scénické hry, označované jako satiry, později byly provozovány i na divadlech. Od vystoupení Livia Andronika (240 př. n. l.) se podle řeckého vzoru začala hrát vážná dramata a s. b. k nim byly připojovány jako dohry (→ exodium), postupně však ustoupily → atelláně;

2. obecně typ → komedie, jejíž námět je za-

měřen k aktuální společenské kritice nebo se vysmívá lidským pošetilostem a charakterovým chybám (→ satira). V zájmu umocnění kritického i výsměšného ostří pracuje s. b. s nadsázkou, neváhá skutečnost zveličovat, hyperbolizovat nebo karikovat. Satirické prvky jsou v tomto smyslu obsaženy v komedii již od antického divadla (Aristofanés, Plautus), oživuje je opět renesance (→ improvizované drama, Shakespeare), objevují se za klasicismu (Molière), osvícenství (Voltaire, Beaumarchais, Sheridan), v 19. stol. (N. V. Gogol, O. Wilde). Četných impulsů se dramatické satire dostalo ve 20. stol. (Majakovskij, Dürrenmatt, → absurdní drama), kdy se satirické dramatické prvky výrazně uplatnily v → kabaretu a v → revui (u nás např. hry Osvobozeného divadla, Větrníku, Večerního Brna).

kn

SATIRICKÝ ROMÁN viz SATIRA

■ SATURNSKÝ VERŠ

(lat. versus Sāturnius, podle jména boha Sāturna, k označení starobylosti) – základní veršový útvar staré latinské poezie, který byl expanzí řecké metriky počínaje 3. stol. př. n. l. postupně zatlačován na periferii literatury (daktylskému hexametu odolal do jisté míry jen jako verš náhrobních nápisů). Dochovaný materiál, přibližně 150 veršů z pozdějších opisů, a tedy již pod možným vlivem řecké poezie, poskytuje nedostatečný podklad pro poznání jeho normy. Statistické zpracování (A. W. de Groot) s. v. ukazuje tendenci k izosylabismu a k poměrně stále délce verše (12 až 13 slabik, tj. nejčastěji 5 slov rozložených 2 2 3 3 3). Každé → kólon začínalo slabikou přízvuknou a končilo seskupením slabiky přízvukné a nepřízvukné. Zjištěná pravidelnost v rozložení kvantit je s velkou pravděpodobností výsledkem pozdějších zásahů do starobylé veršové struktury. Významnou úlohu v s. v. hrála → aliterace, což by naznačovalo jeho sepětí s prastarou indoevropskou versifikací.

Lit.: Studia antiqua, Praha 1955.

mc

■ SATYRSKÁ HRA

(z řec. satyros = satyr, v řeckém bájesloví polobůh, divoká lesní bytost zčásti lidské a zčásti zvířecí podoby, tvořící se svými druhy rozpustilý průvod boha Dionýsa) – nejstarší forma starého řeckého dramatu, poukazující svým fraškovitě komediálním rázem k původu ve starobylém fallickém kultu boha plodnosti, a to zřetelněji než později vzniklá → tragédie, která se rovněž vyvinula z dithyrambů, zpívaných při dionýziích. Podle Aristotela tvořila právě s. b. rudimentální

základ tragédie, od níž se lišila zejména tím, že zobrazovala komickou stránku mýtu, aniž by však přitom usilovala o jeho zesměšnění.

S. b. tak představuje historicky počáteční dobu dramatické struktury, tvořenou → dialogem mezi jediným hercem, který představoval boha Dionýsa, a sborem převlečeným za jeho družinu – prohnáné, smyslné a zbabělé satyry v polozvířecí masce s dlouhým (koňským) ušima, ocasem a v zástěře z kozlí kůže; sbor satyrů vedl obvykle opilý stařec Silén, vychovatel a neodlučný druh Dionýsův. Burlesknost formy s. b. spočívala ve vulgárních vtipech, rozpustilých písničkách a rychlých komických tancích, prováděných ponejvíce obscenními pohyby a gesty; její děj se zpravidla odehrával v pustém lese a předváděl rozličné komické příhody satyrů při hledání, popř. obveselování jejich pána Dionýsa.

Za mytického tvůrce s. b. bývá pokládán bájný pěvec Arión. Po vzniku tragédie rozvinula se s. b. v tzv. *satyrské drama*, které bývalo předváděno na závěr dramatického → agónu (soutěže dramatiků), tj. po třech tragédiích (tragické → trilogii), s nimiž vytvářelo jeden inscenační celek, tzv. dramatickou → tetralogii, předváděnou vždy v jediném dnu; funkcí s. b. v tomto celku bylo psychické uvolnění diváků po silném hnutí myslí, jež v nich vyvolala tragická → katastrofa. Vlastním zakladatelem a prvním úspěšným autorem satyrského dramatu byl Pratinas (520–467 př. n. l.), z jehož 32 kusů se však dochoval pouze jediný fragment; cele dochovaným satyrským dramatem je – vedle jiných fragmentů, např. od Aischyla nebo Sofokla (Slídiči) – Euripidův *Kyklóp*.

Když se koncem 5. stol. př. n. l. upustilo od formy tetralogie, tvořila s. b. předeheru k představením tragédií, avšak později byla vystřídána i v této funkci jinými komediálními žánry, nemajícími již chór satyrů. Satyrské drama se udrželo jen při slavnostních hrách se zápasů básníků, kostýmy herců i vlastní náplní byly však už méně obscenní; přežilo tak až do římské doby a jeho pravidla nacházíme ještě v Horatiově *Umění básnickém* (*Ars poetica*, konec 1. stol. př. n. l.).

kn

■ SBÍRKA BÁSNICKÁ

určitým jednotícím prvkem spojený soubor básní jednoho autora, vydávaný zpravidla v podobě samostatné knihy. Jednotným autorstvím se odlišuje především od básnických souborů, uspořádaných k rozmanitým praktickým nebo náboženským účelům z autorů různých (např. srov. → kancionál, → almanach, → antologie, → florilegium). Jednotícím principem, nejednou zřetelným už ze samého názvu sbírky, může být v s. b. hledisko druhové (básně lyrické – epické), žánrové (např.

Horatius: Epódy) nebo ideově tematické (Neumann: *Rudé zpěvy*). V moderních literaturách bývá tmelem sbírky i určitý speciální epizující motiv, např. zápisků z cest (Horova *Itálie*) nebo kalendářového cyklu (Tomanovy *Měsíce*). Nejednou básník posiluje jednotu ideově tematickou navíc jednotou formální (srov. *Hviezdoslavovy Krvavé sonety*, Hálkovy *Večerní písně*, Nezvalovy *šest 52 horkých balad* věčného studenta Roberta Davida).

Vnitřnímu uspořádání s. b. dosud – s výjimkou klasické Jirákovy studie *Architektonika Nerudových Písní kosmických* – nevěnovala odborná literatura náležitou pozornost. Nesporné je, že určité literární směry mají sklon preferovat jistou charakteristickou kompozici sbírky, např. realisté záměrně kompozici uvolňují a tím zdůrazňují podobu lyrického deníku. Na vzájemné významové sepětí básní podle zákonů gradace a kontrastu se naopak soustředila zejména generace symbolistů (Březina); snaha evokovat uspořádáním sbírky podobu literární revue je příznačná pro poetisty apod.

Lit.: V. Jirá, *Architektonika Nerudových Písní kosmických*, in: V. J., *O smyslu formy*, Praha 1946.

pt

■ SCÉNA

(z řec. skéné, lat. scaena) – 1. *ve starořeckém divadle* původně dřevěná bouda (řecky *skéné*) mimo dohled diváků, která sloužila výhradně jako herecká šatna; počátkem 5. stol. př. n. l. byla přemístěna za orchestru (otevřené okrouhlé jeviště, na němž vystupoval chór a herci) a stala se jejím dekorativním pozadím (obvykle představovala průčelí paláce, chrámu atp.). Postupně bylo ke skéně připojeno *proskénion* (sloupoví s dekoracemi pro jednotlivé kusy) a *paraskénion* (postranní přístavky), až se nakonec změnila v bohatě zdobenou, většinou se už příliš neměnicí stavbu z kamene. Tento výraz si s. podržela po celé období řeckého i římského divadla; dnes se tímto pojmem běžně rozumí jeviště (jevištní prostor) a někdy se používá termínu s. i ve smyslu výtvarného řešení jevištního prostoru pro danou divadelní hru („scénu navrhl ten a ten“).

2. *část divadelní hry*, zvaná též *obraz*; uzavřená fabulačně rozvedená část dramatického děje, která se chápé obvykle v rovině širší než pouhý → výstup, ale zase užší, než je → akt dramatu; dramaticky svébytná část celku, která někdy plní funkci retardační, jindy naopak zrychluje dramatický spád děje, popř. směřuje k → anagorizi či k prohloubení → katarze apod. Ve středověku se pojmu s. v tomto smyslu ještě neužívá, přinášejí ho s sebou až renesanční poetiky, které ovšem – podle vzoru Senekových tragédií – chápou s. ši-

roce jako dějství; později naopak se s. ztotožňovala s termínem → výstup. Na rozdíl od výstupu se rozvržení s. jen zřídka řídí příchodem nebo odchodem jednajících postav hry, není tedy určeno počtem osob na jevišti, ale většinou proměnami dramatického jednání nebo → situací. Pojem s. později analogicky přejímají také epické žánry, kde jako dějová stavební jednotka funguje v obdobném smyslu. S. v divadelní hře však na rozdíl od s. v epických žánrech, která děj evokuje prostředkovane, staví svou specifiku bezprostředně na → dramatické akci.

kn

■ SCÉNÁŘ

(z ital. scenario = náčrt scén) – pojem divadelní a filmové praxe mající různý význam: 1. v *divadelní praxi* od středověku úplný, popř. zkrácený divadelní text (tj. mluvený text divadelního představení, zpravidla dramatu), doplněný konkrétními praktickými údaji k jeho jevištní realizaci (→ inscenaci), určený zejména pro inspicienta, osvětlovače, jevištní techniku aj.; v něm jsou označeny proměny dekorací, rekvizit apod. a stanoveny změny osvětlení, nástupy a odchody účinkujících, zvuk atd. Později, koncem 19. stol., kdy se začíná měnit funkce režiséra, jenž se postupně stává integrujícím činitelem divadelní inscenace, se s. někdy rozumí také tzv. režijní kniha, tj. divadelní text s režisérskými poznámkami k jeho jevištní interpretaci;

2. v → *improvizovaném dramatu* náčrt scén („scenária“), popř. → libreto, v němž se vlastní dějový vývoj hry rozděluje do jednotlivých dějství, někdy také dále do scén; s. tohoto typu sloužil hercům jako podklad nebo rozvrh k jejich hře;

3. ve *filmové, televizní a rozhlasové praxi* literární předloha a textový podklad k natáčení (tj. k technickému záznamu) filmu, popř. inscenace televizní nebo rozhlasové hry; uvádí (zpravidla ve dvou paralelně probíhajících sloupcích) na jedné straně mluvený text díla (dialogy) a na druhé straně orientační údaje obrazové (např. pohyb kamery, typy záběrů, charakter detailů apod. při filmování), popř. zvukové (v rozhlasu).

Lit.: Y. Biró, *Teorie filmové dramaturgie*, Praha 1973. K. Kratochvíl, *Komedie dell'arte*, Praha 1973. J. Mistrik, *Dramatický text*, Bratislava 1979.

kn

■ SCIENCE FICTION

(angl., čti sajens fikšn; science = věda, fiction = fikce), česky *vědeckofantastický román* – žánr → fantastické literatury (viz též → utopie), tematicky čerpající z poznatků moderní vědy a

techniky; na rozdíl od fantastiky pohádkové, demologické, iracionální opírá se fantastika s. f. o obecné povědomí o současném stavu vědy a jejích vývojových možnostech; rozvíjí ty její aspekty, které jsou pocítovány jako aktuální a zajímavé, operuje s neexistujícími, avšak hypoteticky možnými technickými vynálezy a rozšiřuje tak představy o budoucnosti, o nových neznámých světech, popř. předjímá možné důsledky, jež by rozvoj vědy a techniky mohl přinést do společenského života lidstva. „Vědecká“ fantastika spolu s projektováním děje do budoucnosti nebo mimo sféru současného světa (planety, hlubiny země nebo moře) jsou hlavními znaky žánrového specifika s. f., jimiž se odlišuje od ostatních strukturně blízkých žánrů fantastické dobrodružné a cestopisné literatury.

Za předchůdce s. f. jsou považovány fantastické cestopisy operující s motivy vynálezu, jako např. Cyrano z Bergeraku v Cestě na měsíc (1657). Vlastní vznik s. f. je úzce spjat s rozvojem vědy a techniky a klade se do konce 19. stol.; je reprezentován v té době jednak romány Vernovými, předjímajícími aplikaci výsledků, jichž dosáhla současná věda, jednak díly Wellsovými, předjímajícími samy výsledky vědy. V rozsáhlé produkci s. f., která se stala jedním z nejrozšířenějších zábavných žánrů a záležitostí masového konzumu, vyděluje se linie anticipační (Jeffremov, Lem aj.), vycházející z optimistické představy o tvořivém genu člověka a z víry v jeho charakter, a linie kriticko-reflexivní, navazující na tradici satiricko-fantastických a sociálně kritických → utopií (Huxley, K. Čapek); díla tohoto typu se vyznačují atmosférou obav z budoucnosti lidstva (R. Bradbury, Simac aj.).

→ Lit.: K. Amis, *New Maps of Hell; A Survey of Science Fiction*, New York 1960. R. Bretnor, *Modern Science Fiction, its Meaning and its Future*, New York 1953. M. Butor, *Krise růstu vědeckofantastické literatury*, in: M. B., *Repertoár*, Praha 1969. *Fantastika III*, Moskva 1966. S. Lem, *O science fiction*, in: *Wejście na orbite*, Kraków 1962. P. Moore, *Science and Fiction*, London 1957. M. Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction*, Stuttgart 1957. D. Suvin, *Poetik der Science – Fiction*, Frankfurt a. M. 1972. D. Slobodník, *Genéza a poetika science-fiktion*, Bratislava 1980. M. Genčiová, *Vědeckofantastická literatura*, Praha 1980. O. Neff, *Něco je jinak*, Praha 1981.

tb

■ SECENTISMUS

(z it. secento, čti sečento = šest set, it. označení pro 17. stol.) – pojmenování charakterizující nové pojetí a styl literatury v období od konce 16. stol. do konce 17. stol.; kryje se vlastně

s označením barokní literatura 17. stol. Termín vznikl původně v Itálii, lze jím však pokrýt obdobné národnostní varianty v evropských literaturách, např. španělský → gógorismus, francouzskou → preciózní literaturu, anglický → euphuismus apod.; v kontextu italské literatury je synonymní s → marinismem. Vedle literární oblasti se s. vztahuje i na výtvarné umění a rozkvět italské kultury v 17. stol. obecně, vyznačující se hledáním nových forem a výrazových prostředků, požadavkem vzbudit úžas nebo ohromit za každou cenu, snahou vymanit se z únavy a neplodnosti, způsobené kultem uměleckých vrcholů minulosti.

ko

■ SECESE

(z lat. *sēcessiō* = odchod, odtržení se) – sloh z konce 19. a začátku 20. století, který se z výtvarného umění (malířství, sochařství, grafika, architektura a užité umění) rozšířil do všech oblastí kultury (literatura, divadlo, tanec, hudba, móda atd.). Samotný název s. nebo jemu synonymní výrazy modern style, Jugendstil, art nouveau se však prosazoval především ve výtvarném umění, v literatuře se staly nositelem secesního slohu především proudy tradičně označované jako → symbolismus nebo → dekadence. Charakteristickým rysem s. je její tendence k ornamentálnosti, v níž je viděn nikoliv přídatný a nepodstatný prvek, ale „základ a kořen všech umění“ (F. X. Šalda, 1903). Ornamentální stylizaci se podřizuje i pohyb, je buď redukován v statické výtvarné gesto (srov. secesní prvky u Bezručů: „což kdybych tak jednou ... půlkruhem od země k obloze vzhůru / kladivo zdvihl a jiskřící oči ...“), nebo se celý rozvíjí v charakteristickém ornamentálním pásu (motiv řetězu rukou u Březiny). S ornamentálností secese souvisí její záliba v linii a plošnosti („Klid spících linií se kreslí v tichém vzduchu“, Karásek ze Lvovic), která je vyvážena výraznou barevností („umdlený odlesk v tmách pyšného praporce ...“, jenž kdysi vlál poddaným v purpurech, zlatech a modřích“, Hlaváček). Secesní vkus v literatuře ovlivňuje rovněž zálibu v květinových a zvířecích motivech a v erotických asociacích s nimi spjatých, souběžně pak zasahuje do tematiky vyvoláním zájmu o exotická témata, především japonismus.

Přestože přirozené centrum soudobé kultury se utvořilo v umění výtvarném, za ideální umění je považována hudba, přičemž nejen plynulost a hudebnost soudobého verše, ale samotné vývojové změny v malířství jsou teoreticky motivovány snahou připodobnit se hudbě.

Základní pozitiva s. spočívají v tom, že ukázala cestu k modernímu umění, obrodila knižní grafiku a všechny druhy uměleckého průmyslu.

Lit.: B. Mráz, M. Mrázová, Secese, Praha 1971. J. Mukařovský, Mezi poezií a výtvarnictvím, in: J. M., Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

mc

SEDMIVERŠÍ viz SEPTET

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA viz METATEXT

■ SEKVENCE

(z lat. *sequēns* = následující) – druh středověké duchovní písně, jejímž charakteristickým znakem byla sylabičnost (každému tónu odpovídala jedna slabika) a melodická dvojdišnost. Na rozdíl od druhého hlavního typu latinského liturgického zpěvu, → hymnu, vznikla s. daleko později (až v 9. stol.) a užívala zpravidla i v rámci téže skladby rozmanitých strofických forem; její jazyk je ozdobnější a umělejší. Počet strof v s. kolísá mezi 6–8, výjimečně dosáhne až 14. Strofa obsahuje 6–8 veršů. Tematicky se s. vztahovaly k hlavním svátkům církevního roku (s. vánoční, adventní aj.), k oslavám mariánským a ke kultu dalších světců – sv. Ludmily, Václava, Vojtěcha, Prokopa aj. Nejstarší z našich dochovaných rukopisů s texty s. je Dražický misál, psaný před r. 1342, z pozdějších souborů je důležitý sekvenciář Arnošta z Pardubic z r. 1363. Počet s. zapísaných v našich rukopisech a v cizině nezjištěných dosahuje asi sta. Texty s. jsou shrnuty v Drevesově souboru *Analecta hymnica* (Leipzig 1888–1905).

Lit.: Z. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. J. Vilímková, Latinská duchovní lyrika v Čechách, in: J. V., Písečníctví českého středověku, Praha 1948.

pt

SELANKA viz IDYLA

■ SÉMANTICKÉ GESTO

(z řec. *séma* = znak, znamení a lat. *gestus* = držení těla, posunek, tváření se) – pojmenování pro obsahově nespecifikovaný významotvorný princip, „jímž básník prvky svého díla slučuje ve významovou jednotu, tedy významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež četba v čtenáři znovu navozuje“ (J. Mukařovský), užívaný pouze v pracích tzv. pražské školy (→ strukturalismus). S. g. má ukazovat na způsob, „jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti“; jeho možnosti naznačil Mukařovský především ve studiích Genetika smyslu v Máchově poezii, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka a Záměrnost a nezáměrnost v umění.

Jednostranně formální analýza ukazuje dílo jako sled a relace formálních jednotek, aniž by sledovala, jakým způsobem se na tomto sledu a vytváření relací podílí potenciální významová náplň jednotek. Na druhé straně jednostranná obsahová analýza má tendenci k zredukování složité významové výstavby díla na tzv. ideu, kterou pak pojmenovává v jednoduché formuli. S. g. má sledovat, jak se pod jeho vlivem významové jednotky seskupují – počínaje elementárními jednotkami a konče tematickými a obsahovými komplexy.

Důraz na dynamický charakter díla, vzájemnou souvislost jeho složek a pokus o sepětí této souvislosti s problematikou tvůrčí osobnosti mohly znamenat přínos v oblasti problematiky uměleckého stylu. V praxi však zůstalo sepětí s tvůrčí osobností nepostiženo a dynamické pojetí individuálního stylu bylo omezeno úsilím najít jeho společného jmenovatele v jediné stylové kvalitě, postižované pak jednoduchou, obsahově vágní formulkou.

Lit.: V. Dostál, O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru, in: Nová mysl 14, 1961. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948. Týž, K otázce individuálního slohu v literatuře, in: Česká literatura 6, 1959. mc

■ SÉMANTICKÉ POLE

(z řec. séma = znak, znamení), též *asociační pole* – sémiologický termín (→ sémiotika) pro síť vztahů, které spojují slovo s jinými na základě nějaké příbuznosti (ať formální, nebo významové, popř. obojí); patří sem např. souvislosti slov, odvozených od stejného kořene, slov spojených významovou podobností, dále → homonyma atd. S. p. určitého slova může být velmi proměnlivé, neboť se do něho promítá jak v dělanost a asociční schopnost toho kterého jednotlivce, tak i podobné vlivy kolektivní (sociální); odvisí též od aktuální situace individuální i společenské apod. Pojem s. p. ukazuje na potenciální souvislosti, z nichž je dané slovo aktualizováno (→ aktualizace) a které jsou ve větší nebo menší míře pocíťovány v pozadí slova; tím je namířen proti atomismu, který má tendenci vidět především izolované jednotky nějakého celku.

Sémantika literatury má v s. p. termín, který ukazuje k nutnosti zkoumat souvislosti přesahující bezprostřední kontext díla. Lze zkoumat nejen pole jednotlivých slov, ale i symbolů, celých motivů, témat atd. Tak se do sémantických rozborů, které byly často zaměřeny především na vnitřní strukturu díla, mohou dostat širší souvislosti psychologické, společenské atd.

Viz též → paradigmatika a syntagmatika.

pt

SÉMANTIKA viz SÉMIOTIKA

■ SÉMAZIOLOGIE

(z řec. sémasia = význam, logos = slovo, řeč) – disciplína lingvistiky, zabývající se výzkumem významů slov a zákonitostmi procesu jejich změn. mc

■ SÉMIOTIKA

(z řec. sémeion = znak), též *sémiologie* – vědecká disciplína, zabývající se výzkumem znaků a znakových systémů; vychází v zásadě z předpokladu, že všechny jevy kultury, tedy nejen přirozený jazyk, ale i umění, etiketa, mýty, móda apod., slouží mj. k vnitrosociálnímu předávání informací, a jsou tedy znakové povahy. Mimo tuto vlastní oblast svého působení nachází s. předměty zkoumání okrajově i v živočišném světě (dorozumívací prostředky zvířat, např. „jazyk“ včel apod.); její metody pronikají do jiných disciplín, které pak využívají komunikačního procesu k modelování procesů poznávacích nebo biologických (např. lékařská s., předávání genetické informace v biologii apod.).

Původem i věcně je s. úzce spjata především s lingvistikou a logikou. Na přelomu 19. a 20. stol. se v jazykovědě začala více prosazovat potřeba vidět přirozený jazyk v souvislosti s obdobnými prostředky sdělování informací (F. de Saussure), současně se pak v logice ukázalo, že k řešení celé řady specificky logických problémů je výhodné přihlížet k otázkám významovým (G. Frege, B. Russell). Ve zkoumání těchto problémů se mohlo vyjít z dlouhé tradice antického a středověkého myšlení, jehož prvků bylo znovu využito v zakládajícím díle Ch. S. Peirce (1839–1914). Zejména úzké je sepětí s. s lingvistikou, vědním oborem zabývajícím se zkoumáním zvláštního znakového systému – přirozeného jazyka. Na jedné straně tato skutečnost značně urychlila rozvoj s. a usnadnila její vliv v jiných vědních oborech (s. např. pracuje s velkou částí pojmového a terminologického aparátu vypracovaného lingvistikou nebo alespoň dříve v lingvistice ověřeného; → paradigmatika a syntagmatika, → langue a → parole), na druhé straně však využití specifického lingvistického přístupu jako obecně sémiotického vede někdy k mechanickému hledání analogií k jevům přirozeného jazyka v oblasti jevů jiného řádu.

Znaky zkoumá s. – v souvislosti se svým odlišením tří základních činitelů znakového procesu (sémióza), tj. znaku, jevu jím označovaného a uživatele znaku – ze tří hledisek: syntaktického, sémantického a pragmatického. Ze syntaktického hlediska je kladen důraz na způsoby spojování znaků ve větší celky (v přirozeném jazyce např.

slov do věc), ze sémantického hlediska je věnována pozornost vztahu znaků a označovaných předmětů a celé problematice významové, z pragmatického aspektu je zkoumán znak ve vztahu k cílům, možnostem, potřebám uživatelů znaku. Tyto několikrát úrovně sémiotické analýzy nelze často účelně oddělit, a proto se teoreticky navrhované (Ch. Morris) rozdělení s. na *sémantiku*, *syntaktiku* a *pragmatiku* příliš nevžilo.

S., zkoumající z jednoho hlediska velké množství značně různorodých projevů lidské kultury, se vnitřně člení podle povahy předmětu, kterým se zabývá (s. kultury, s. umění aj.). Pro literární vědu má značný význam s. kultury, která vidí literární jevy neizolovaně, v širších souvislostech kulturních, a konečně pak s. literatury, kladoucí si otázku znakové povahy literárních jevů. Přestože je s. literatury mladým vědním oborem, prochází v poslední době prudkým rozvojem jak na Západě (zvláště ve Francii a v Itálii), tak v socialistických zemích (SSSR, Polsko, NDR aj.). Do českého prostředí byla sémiotická terminologie poprvé uvedena r. 1820 Logikou Antonína Marka.

Lit.: R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris 1964. U. Eco, *Pejzaž semiotyczny*, Warszawa 1972. Lingvistické čítanky I, *Sémiotika 1–2*, Praha 1972. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. Týž, *Sémiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallinn 1973. V. V. Martynov, *Kibernetika, sémiotika, lingvistika*, Minsk 1965. M. R. Mayenowa, *Semiotics Today*, in: *Social Science Information* 6. 1. *Oslosobě*, Fifty Keys to Semiotics, in: *Sémiotika* 7, 1973. M. Procházka, *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*, Praha 1969. L. Reznikov, *Gnoseologičeskie voprosy semiotiki*, Leningrad 1964. S. Šabouk, *Jazyk umění*, Praha 1969. Trudy po znakovym sistemam 1–7, *Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, Tartu 1964 až 1976. S. Żółkiewski, *Sémiotika a kultura*, Bratislava 1969.

mc

■ SENÁŘ

(z lat. *senārius* = šestičetný, šestistopý) – šestistopý verš římské poezie, především s. jambický, který byl latinskou obdobou řeckého → trimetru; na rozdíl od něho byla jeho rytmickou jednotkou stopa (a nikoli metrum), což mělo obdobné důsledky pro mnohotvárnost verše jako u → septenáru a oktonáru.

mc

■ SENTENCE

(z lat. *sententia* = mínění, úsudek), též *průpověď* – hutně, výstižně a výrazně formulovaná vážná myšlenka nebo mravní zásada. Na rozdíl

od subjektivněji pojatého → aforismu, podávaného jako vtipný, duchaplný nápad, vyjadřuje s. všeobecně platné nadčasové soudy. S. bývají uspořádány v samostatných sbírkách (např. tzv. *Disticha Catonova*, dílo neznámého autora z 2. až 4. stol. př. n. l.), nebo jsou včleněny do jiných literárních textů. K nejznámějším antickým autorům s. patří mj. Tacitus, Varro, Seneca, Martialis aj. (1. stol. př. n. l. – 1. stol. n. l.). V české literatuře se s. rozmanitého původu objevují např. v Kosmově kronice, v díle J. Blahoslava, J. A. Komenského aj., ojediněle i u autorů moderních (V. Vančura, J. Čapek).

jh

■ SENTIMENTALISMUS

(z angl. *sentimental* = citový, přecitlivělý) – směr v evropských literaturách 18. stol., představující nejvýznamnější složku vývojového proudu označovaného souhrnně jako → preromantismus. S. vznikl a rozvíjel se jako literární výraz ideových a sociálních tendencí měšťanstva, které se postupně konstituovalo jako vedoucí složka nové společnosti a vytvářelo si v tomto procesu svou vlastní protifeudální a protiautokratickou kulturu; v protikladu k nadosobnímu racionalismu předchozího období zdůrazňoval s. citovost, individuální prožitky a pocity nearistokratického jedince v konkrétní životní situaci, v čit sledával hlavní kritérium hodnoty člověka i jeho jednání; proto bylo v literárních dílech s. častým zdrojem silného emocionálního náboje právě utrpení ctnosti a její případné vítězství nebo tragická záhuba. V rovině umělecké bylo pro s. příznačné osvobodování literatury od klasicistického kanónu estetických norem a rozvíjení formově volnějších žánrů nových nebo neklasicistických (→ sentimentální román, → plachťivá komedie), popř. forem původně lidových.

S. se objevuje nejprve v Anglii, kde jsou jeho počátky shledávány v tzv. „morálních týdenících“ (*The Tatler*, *The Spectator* aj.), kritizujících v drobných prozaických formách mravy tehdejšího dvorského a aristokratického života; plného rozvoje dosáhl s. v tvorbě S. Richardsona, autora rodinného románu *Pamela* nebo *Uchovaná ctnost* (1740), který stojí na počátku řady obdobných a značně oblíbených děl. K nejvýznamnějším autorům sentimentálních románů náleželi dále O. Goldsmith, H. Fielding a zejména L. Sterne, podle jehož ironizující knihy *Sentimentální cesta po Francii a Itálii* (1778) také obdržel celý směr své jméno. Ve Francii se s. uplatnil nejprve na divadle v tvorbě D. Diderota a L. S. Merciera, avšak typ anglického sentimentálního románu se tu neprosadil; zato hluboce na celý proud zapůsobila díla osvícenského myslitele J. J. Rousseaua, a to zejména emocionálním zdůrazně-

ním protikladu života v přírodě a ve společnosti. Německý s. se spojuje s básnickou tvorbou F. G. Klopstocka a jeho druhů (Ch. F. Gellerta a S. Gessnera) a s rozvojem sentimentálního občanského dramatu a tzv. měšťanské tragédie (G. E. Lessing); vrcholu dosáhl v prozaické prvotině J. W. Goetha Utrpení mladého Werthera (1774). Částečného ohlasu došel s. i v literatuře italské (Ugo Foscolo) a ruské, kde se umělecky uplatnil ve společenskokriticky zaměřeném díle A. N. Radiščeva Cesta z Petrohradu do Moskvy (1790) a v drobných prózách N. M. Karamzina. V české literatuře se – vzhledem k jejímu celkovému opožděnému vývoji v 18. stol. – nemohl s. uplatnit; s výrazně sentimentálními tendencemi a prvky se zde setkáváme (ovšem již v jiném celkovém kontextu literárního vývoje) až ve 30. a 40. letech 19. stol., a to zejména u J. K. Tyla.

Lit.: A. Jelišratova, Anglijskij roman epochi Prosvěščenija, Moskva 1966. G. N. Pospelov, U istokov ruskogo sentimentalisma, in: Vestnik MGU 1948. E. Smidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875. M. Wieser, Der sentimentale Mensch, Gotha 1924. W. T. Wright, Sensibility in the English Prose Fiction, Urbana 1937.

tb

■ SENTIMENTÁLNÍ ROMÁN

žánrová forma románu, jejíž vznik a působnost jsou spjaty s obdobím → preromantismu a jejíž vliv byl tak veliký, že dal název celému literárnímu hnutí v tomto období (→ sentimentalismus); bývá považován za předchůdce románu psychologického. S. r. obráží dobové konceptce člověka a společnosti (filozofie Shaftesburyho, sledávající v citu zdroj a základ morálky, názory D. Huma a J. J. Rousseaua o lidské přirozenosti a dobrou jako jejím prapůvodním jádrem aj.); vyznačuje se soustředěným zájmem o osudy jedince, o jeho citové vztahy a otázky osobního štěstí, důraz klade na emocionálnost podání, které umožňovalo čtenáři nejen prožívat s románovými hrdiny citové aspekty lidského života, nýbrž současně přispívalo i k jeho vlastní citové výchově, k zjemnění kultury prožitků.

S. r. uvedl v anglické literatuře S. Richardson sérií románů v dopisech (Pamela, 1740–41; Clarissa Harlow, 1747–48; Sir Charles Grandison, 1753–54); forma dopisů nebo deníků se stala do značné míry pro s. r. příznačnou (J. J. Rousseau, Nová Heloisa, 1761; J. W. Goethe, Utrpení mladého Werthera, 1774). Tradičně se k s. r. řadí díla anglického prozaika L. Sterna (Tristram Shandy, 1759–67; Sentimentální cesta po Francii, 1768), v nichž sentimentálnost, pojímaná jako uvědomělá kultivace vnímavosti, jediné umožňuje pochopit uzavřený svět sebe i druhých, je dovedena až do krajnosti a nabývá nezfidka pa-

rodistického charakteru; důsledným uplatňováním metody introspekce, výstavbou románového světa po zákonu svobodné asociace a odtud vyplývajícím narušováním tradiční románové formy překračuje však již Sterne dobovou podobu s. r., a je proto považován za hlavního předchůdce moderního psychologického a experimentálního románu. V české literatuře lze do blízkosti s. r. zařadit raná díla J. K. Tyla, stojící na rozhraní mezi povídkou a románem (Poslední Čech), a některé prózy B. Němcové.

Lit.: A. Biedrzycka, Sentimental Novel, in: Zagadnienia rodzajów literackich 11, 1/20, 1968. Viz též → sentimentalismus.

tb

■ SEPTENAR

(lat. septēnārius = sedmičetný) – římský antický verš sedmistopý, latinský ekvivalent řeckého katalektického tetrametru, ať již trochejského, jambického nebo anapestického. Jeho základní jednotkou byla stopa, na kterou byla v trochejském a jambickém s. přenesena charakteristická výsada řeckého dipodického metra, obojetnost slabiky ve vnější arzi (○ – ○ –, – ○ – ○), což vlastně znamenalo možnost nahradit každou krátkou slabiku slabikou dlouhou. Ačkoliv byla tato volnost omezována na koncích verše a někdy i poloverše, učinila spolu s možností nahradit každou dlouhou slabiku dvěma slabikami krátkými ze s. stejně jako ze → senáru a oktonáru značně mnohotvárný verš (jambický s. mohl například včlenovat vedle jambických i stopy daktylské – ○ ○, anapestické ○ ○ △, spondejské – △, tribrachické ○ ○ ○ nebo prokeleusmatiky ○ ○ ○ ○).

Lit.: Metryka grecka i łacińska, Wrocław 1959. F. Novotný, Řecká a římská metrika, Praha 1955. J. Král, Řecká a římská metrika I–III, Praha 1906–1913.

mc

■ SEPTET

(z lat. septem = sedm), v řecké tradici též → *bepstich* – sedmiveršová sloka.

pt

■ SERENA

(od provens. sera = večer) – lyrický žánr poezie provensálských → trubadúrů s motivem zakázané lásky (k vdané ženě), zpravidla opakující na konci každého verše slovo „sera“ (= večer); předchůdce pozdější italské → serenády.

ko

■ SERENÁDA

(z ital. *serenata* = krásná noc, od lat. *serēnus* = jasný) – písňový žánr středověké italské poezie (→ *serena*), který býval s oblibou zpíván za doprovodu hudebních nástrojů v noci, pod oknem určité osoby, nejčastěji mladé ženy, již se měla takto vyjádřit náklonnost, obdiv nebo úcta.
ko

■ SERIÁL

(z lat. *seriēs* = řetěz, řada) – dílo zveřejňované na pokračování, dnes především v televizi a rozhlase. *S.* má své předchůdce už ve starověké a středověké epice (dlouhý epos nemohl být přednášen a vnímán naráz, šlo o přednes po částech), v románu na pokračování, který se objevuje v denním tisku ve druhé pol. 19. stol. – a udržel se dosud, a také ve filmu (v desátých a dvacátých letech vycházela na pokračování každý týden dobrodružství Fantomasova a příběhy populárních komiků).

První televizní *s.* Miluji Lucii byl vyslán v USA v roce 1952 – a od té doby se stal *s.* nejoblíbenějším televizním žánrem, vyváženým též do zahraničí (např. *Sága rodu Forsythů* byla vysílána v 50 zemích, *Bonanza* v 85). Příběhy hrdinů *s.* tvoří celek, ačkoliv každý díl obsahuje uzavřenou epizodu. Jednoty všech dílů se dociluje i vnějšími prostředky, např. hudebním motivem nebo písní, která uvádí všechny části, připomenutím z úst hlasatele, co se odehrálo v předchozích dílech, případně se užije filmové zkratky předělových událostí. Televizní *s.* je obzvláště vhodný pro zachycení delšího časového úseku.

Značné obliby dosáhl u nás rozhlasový *s.* Jak se máte, Vondrovi? (podle scénářů různých autorů), v televizi dominuje především J. Dietl (Muž na radnici, Žena za pultem, Nemocnice na kraji města, Okres na severu aj.) a před ním J. Otčenášek.

Lit.: N. Chrenov, *Mnogoserijnijj telefilm*, Moskva 1976. Š. Vlašín, *Specifičnost televizních seriálů*, in: *České drama v epoše socialismu*, Opava 1982.

vl

■ SESTINA

(od ital. *sesto* = šestý) – 1. obecně: šestiveršová strofa;

2. složitá lyrická forma provensálského (ocitanského) původu, skládající se ze 6 šestiveršových strof a závěrečného trojverší. Jambické desetislabičné nebo jedenáctislabičné verše (→ *endecasillabo*) se nerýmují, ale v přísně normovaném pořadí vzájemně variují na konci veršů šest různých slov (zpravidla nejzávažnějších pro téma

básně). V jednodušší variantě a) se pevně pořadí závěrečných slov veršů mění pouze tak, že na konec prvního verše každé strofy přechází koncové slovo posledního verše sloky předchozí podle vzorce (1 2 3 4 5 6 – 6 1 2 3 4 5 – 5 6 1 2 3 4 – 4 5 6 1 2 3 – 3 4 5 6 1 2 – 2 3 4 5 6 1); ve variantě b), tj. obtížnější variantě, se poslední slova jednotlivých veršů střídají podle vzorce 1 2 3 4 5 6 – 6 1 5 2 4 3 – 3 6 4 1 2 5 – 5 3 2 6 1 4 – 4 5 1 3 6 2 – 2 4 6 5 3 1, takže mezi dvěma po sobě jdoucími strofami a stejně i mezi poslední a první strofou platí pevné schéma střídání koncových slov: 6 → 1, 1 → 2, 5 → 3, 3 → 4, 4 → 5, 5 → 6; např. první dvě strofy Vrchlického básně *Sestina* v srpnu:

Pod starými a košatými stromy
na vlhké, husté, neslápané trávě
sám ležím v dumě, skrze větve v dále
zřím do kraje, jenž v stříbrné spí mlze
tím unavený nekonečným žářem
jak dlouhým bděním unavené oko.

A slunce, velké Kyklopovo oko,
se zadívalo pevně mezi stromy,
zem, vodu, vzduch opíjíc dusným žářem,
a sotva brouk se pohne zvuče v trávě,
a pouze jako stěnu v modré mlze
stát vidím lesy na obzoru v dále.

V sedmé sloce, která je trojveršová, se pak opakuje těchto 6 koncových slov ještě jednou v libovolném pořadí na konci poloveršů a veršů:

Ó, staré stromy, jak tu ležím v trávě,
sem neste z dále bouř, jež dřímá v mlze,
taj pronikne nad oko blesků žářem!

Forma *s.*, kterou vytvořil v 12. stol. provensálský rytíř a → trubadúr Arnaut Daniel, se rozšířila za renesance do všech románských literatur: italské (Dante, Petrarca), španělské (Riderio), portugalské (Camoëns) a francouzské (Pontus de Thyard); v italské lyrice 16. stol. vznikla dokonce dvojité *s.* s 12 koncovými slovy. Zájem o tuto formu oživil pak ještě v 19. stol. (německý romantismus, francouzský parnasismus, u nás lumírovci).

pt

■ SEVDALINKA

(z turec. *sevda* = láska) – druh jihoslovanské lidové milostné písňové tvorby, jež se vyvinula ve středověku na území Bosny a Hercegoviny pod vlivem islámské turecké poezie. Texty *s.*, prokládané tureckými výrazy, se vyznačují otevíráním smyslovou erotikou a toužnými, sentimentálními náladami; po stránce hudební užívá orientálních taktů s asymetrickou stavbou. Typickými

motivy *s.* jsou oslava lásky, služba dámě, večerní rozhovor pod okny harému či ve dveřích zahrady apod.

pt

■ SEXTET

(z lat. *sex* = šest), v řecké tradici též *hexastich* – šestiveršová sloka.

pt

■ SCHEMATISMUS

(z řec. *schéma* = postava, tvar, vnější vzhled) – označení používané marxistickou literární kritikou pro souhrn takových postupů literární tvorby, které nezobrazují skutečný život tvůrčím způsobem, ale pouze tak, že naplňují literárními obrazy předem daná (stanovená nebo vymyšlená) schémata dějová i charakterová.

tb

■ SCHOLIA

(z řec. *scholé* = škola) – systematický nebo výběrový textový komentář humanistických filologů (překladatelů a vydavatelů), umísťovaný po okrajích zveřejňovaného textu (obvykle klasiků nebo bible). Po vynálezu knihtisku byla *s.* v této podobě tištěna spolu s textem (zpravidla menšími typy písma), někdy, zvláště později, byla *s.* k určitému dílu klasikovu vydávána i samostatně. V českém písemnictví se bohatými *s.* vyznačuje hlavně šestidílné vydání Bible kralické (1579 až 1593).

vš

SCHÜDKY viz VERŠ

■ SICILIÁNA

(podle názvu ostrova Sicílie) – strofa nebo básně složená z 8 jambických veršů se střídavým rýmem a b a b a b a b, která vznikla asi ve 13. stol. na Sicílii a stala se základem → stance.

pt

SIGNIFIANT viz VÝZNAM

SIGNIFIÉ viz VÝZNAM

SIGNIFIKACE (označování) viz VÝZNAM

■ SILLOI

(nejasného původu, snad od řec. *sillos* = šilhavý) – starořecké satirické básně v hexamtru, které zesměšňovaly názory básníků, doktríny filozofů a filozofických škol. Jako první skládal *s.* nej-

spíš Xenofanés z Kolofónu, který v nedochovaných skladbách napadal Homérovu a Hésiodovu mytologii. Nejslavnějším tvůrcem *s.* byl skeptik Tímón z Fleúntu (asi 320–230 př. n. l.), po němž se dochovaly zlomky pamfletů na dogmatické filozofy.

Lit.: K. Wachsmuth, *Sillographi Graeci*, Leipzig 1885.

pt

■ SILVA

(lat. = les) – 1. v *antice* básnická forma, složená z desetislabičných veršů se střídavým rýmem, rozšířená zejména v římském písemnictví prvních století n. l. jako forma improvizované příležitostné poezie (pro různá blahopřání apod.); poměrná chudost obsahu bývá v *s.* překrývána nánosem poetických formulí, vypůjčených u Vergílie, Horatia, Ovidia nebo prostě z rétoriky;

2. ve *španělské literatuře* básnická forma, složená z jedenáctislabičných a sedmislabičných veršů v nepravidelném pořadí a s rýmem střídavým.
ko

■ SILVAE

(čti silvé; lat. = lesy, dříví) – v římské a později i v renesanční literatuře sbírka (kolekce) obsahově i formálně různorodých kratších útvarů básnických i prozaických (např. od Statia, 1. stol. n. l.).

ko

■ SINGSPIEL

(něm. = zpěvohra, hra se zpěvy) – hudebně dramatický žánr, v němž se střídá mluvené slovo se zpěvními čísly (árie, sbory). *S.* vznikl v souvislosti s výpravnou vídeňskou činohrou na poč. 18. stol., nejsilněji zakořenil v Německu. Námětově vycházel vstříc širšímu okruhu obecnstva, odmítl patos vážné italské opery a hudebně se obrátil k písňové inspiraci (podobně francouzská opera comique využívá tradice *šansonu*). K nejvýraznějším tvůrcům *s.* náleží W. A. Mozart (*Únos ze serailu*), prvky *s.* se uplatnily v tvorbě C. M. Webera (*Čarostřelec*) i L. van Beethovena (*Fidelio*), v českém kontextu se o tuto inspiraci opírá Škroupův *Dráteník*.

kn

■ SIRVENTÉS

(od provens. *sirvent* = sluha) – žánr středověké provensálské (12.–13. stol.) poezie, využívající formy → kancóny s rozmanitou sestavou rýmů, zakončené kratší strofou → poslání (→ tornáda). Na rozdíl od milostných námětů dvorské

kancóny býval obsah *s.* vždy příležitostně tendenční, a to zpravidla mravokárný nebo společenskokritický; celkový ráz *s.* byl většinou útočný, často satiricky vyhocený. Označení *s.* znamenalo původně „služební píseň“, neboť je skládali autoři ve službách feudálního pána nebo básníci, sice nezávislí, avšak hájící názory vlivné osoby, popř. zájmy obecně společenské. Od konce 13. stol. zahrnoval již pojem *s.* vlastně všechny žánry provenšálské lyriky, jež nepatřily ke → kurtoazní poezii; ve 14. stol. se označení *s.* užívalo i pro poezii náboženskou (zejména pro kancóny, skládané na počest P. Marie). Po vzoru provenšálského *s.* vznikl v tvorbě severofrancouzských truverů obdobný žánr zvaný *serventois* a v Itálii *serventese*. Původně volná forma *s.* se v průběhu doby ustálila na rýmovém schématu a a a b b b c c c d . . . , který byl vlastně již předstupněm danťovské → tercíny.

ko

■ SITUACE

(z franc. situation = poloha, postavení, poměry) – 1. v literární teorii část → vyprávění, v dramatu významově samostatná jednotka → zápletky, která se může kryt někdy s pojmem → výstup, jindy s termínem → scéna;

2. ve filozofii původně jedna z deseti kategorií Aristotelových, v současné západoevropské filozofii (např. v existencialismu) představuje *s.* způsob „umístění“ člověka do světa, který je mu cizí; realizuje se lidskou angažovaností, a tedy spojuje danost světa s individuálním lidským záahem do světa.

kn

SKALD viz HRDINSKÁ PÍSEŇ

■ SKALDSKÁ POEZIE

– poezie skaldů, básníků na dvorech severogermánských vládců (od 9. stol., na Islandu až do stol. 13.). Na rozdíl od eddické poezie, s níž souvisela svým tvarem (aliterace, složité ustálené perifráze), měla *s. p.* příležitostný ráz; k jejím nejběžnějším žánrům patřila tzv. drapa, oslavná básně.

mc

■ SKANDOVÁNÍ

(z lat. scandere = scoupat, vystupovat) – v teorii verše umělá recitace podtrhující ve verši jeho metrickou osnovu přízvukováním metricky příznakových (iktovaných) slabik a potlačováním jazykového přízvuku u slabik metricky nepříznakových (neiktovaných), např. v Kollárově časoměrném hexamtru „Ó věkové dávní, jako noc vůkol

ležící“ nebo v sylabotónickém trocheji J. J. Langra „Není každý vesel / kdo zpívá a skáče“. *s.* zdůrazňuje kurzívou vytištěné slabiky.

mc

■ SKAZ

(rusky) – 1. ruský folklórní vyprávěčský žánr, vyznačující se používáním běžné hovorové řeči;

2. recitativní způsob přednesu ruských bylin;

3. „forma vyprávěčské prózy, která z hlediska lexikálního, syntaktického a intonačního se projevuje zaměřením na mluvenou řeč vyprávěče“ (Ejchenbaum). Cílem *s.* je vytvoření iluze přímého kontaktu mezi autorem a čtenářem; obsahuje signály, usměrňující čtenáře na tento projev jako na vzniklý konkrétním mluvením (a nikoli psaním). V tomto smyslu lze *s.* chápat jako mluvené vyprávění. Pojem *s.* v tomto významu byl do literární vědy zaveden ruskou formální školou (Ejchenbaum, Vinogradov). Z české literatury lze za *s.* označit např. Čapkovy povídky, v kterých autor vytvořil řadu vyprávěčů, charakterizovaných mj. jazykem jejich povolání.

Termínu „skazová forma“ se užívá ve smyslu → ich-forma.

Lit.: Teória literatúry, Výber z „formálnej metódy“, Bratislava 1971. Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

SKAZITEL viz BYLINY

■ SKEČ

(z angl. sketch = spěšný, kvapný) – krátký dramatický výstup (scénka), trvající zpravidla jen několik minut, v němž je dějové jádro naznačeno jen v hrubých rysech, aby pak předložené → situace bylo plně využito k humorně nebo satiricky zaměřené → pointě, která je zpravidla nárazkou na určitý aktuální jev. Kořeny *s.* je třeba hledat v Americe, v současné době tvoří součást kabaretních a estrádních pořadů jevištních, rozhlasových i televizních v celém světě.

kn

■ SKUPINA LITERÁRNÍ

literárněhistorická kategorie, která označuje skupení spisovatelů neformálně sdružených (tím se liší od literárních či jiných spolků, svazů a organizací, řídících se stanovami nebo jinými závaznými předpisy a stávajícími si odborové, ekonomické nebo společenské cíle). *S. l.* je však třeba odlišovat i od přátelských kroužků vrstevníků, neboť ve srovnání s nimi má silnější vědomí soudržnosti, a v tomto smyslu se také obrací ke čtenářům prostřednictvím svých orgánů, formuluje

svůj ideově literární program (pozitivní nebo pouze negativní vůči dobové literární situaci). *S. l.* je součástí literární → generace, v jejímž rámci mohou existovat vzájemně se lišící *s. l.*; spojuje je společný historický okamžik a jeho prožitek, zaujímaná stanoviska i řešení dané problematiky ovšem mohou být rozdílná. V polské literární vědě se rozlišují literární skupiny *situční* a *programové*. V prvních prvek negace vůči dobové literární situaci převládá nad pozitivním programem (např. skupina Skamander), druhé mají program výrazně zformulovaný. Vznik a vývoj *s. l.* souvisí s novodobým literárním životem, s rozvojem literárního tisku a kritiky, které umožňují v co nejkratší době poznat novou tvorbu, vyslovovat vlastní kritické soudy, postuláty a programy.

Lit.: *S. Kawyn*, *Zagadnienie grupy literackiej*, Lublin 1946. *K. Wyka*, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977. *M. Glowinski*, *Grupa literacka a model poezji*, *Przykład Skamandra*, in: *Z problemów literatury polskiej*, sv. 2., Warszawa 1965. pk

■ SLANG

(z angl. language = jazyk, s = přípona přivlastňovací; lze číst sleng i slang) – druh tzv. sociálního nářečí (→ dialekt), soubor výrazových prostředků, typických pro určité zájmové společenství (např. *s. studentský, vojenský, hornický*). Mezi charakteristické rysy *s.* patří mj. záměrná deformace slov (např. *prófa, děják*), hojně přejímání cizích nebo argotických výrazů (např. *lágr, prachy*), metaforická pojmenování (např. šerif místo ředitel), záliba v synonymech apod. Slangové prostředky jsou výrazně nespisovné a expresivní. Jejich užití v literárním díle je motivováno jednak úsilím o oživení textu neotřelými, emocionálně působivými prvky, jednak snahou individuálně charakterizovat literární postavu spjatou s určitou pracovní nebo zájmovou oblastí. U nás nejdříve pronikly do dramatu a prózy (J. Hašek, K. Poláček, K. Čapek, M. Majerová, E. Bass aj.), ojedinele se uplatnily i v poezii (překlady J. Horejšího, písně Voskovce a Weriacha aj.).

Lit.: *K. Horálek*, *K teorii nespisovných prostředků umělecké literatury*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Slavica Pragensia* 4, 1962. *Fr. Oberpfalzer*, *Argot a slang*, in: *Československá vlastivěda* III, Praha 1934. *P. Trost*, *Argot a slang*, in: *Slovo a slovesnost* 1, 1935.

jh

SLOH viz STYL

■ SLOHOTVORNÍ ČINITELÉ

souhrn podmínek a faktorů, které ovlivňují vznik mluveného nebo psaného projevu. K objektivním, tj. na autorovi nezávislým *s. č. patří*: funkce projevu a jeho specifické zaměření (projev hovorový, odborný, publicistický a umělecký), prostředí nebo situace, v nichž vzniká (projev soukromý, veřejný), jazyková forma (mluvená, psaná), míra připravenosti projevu, kontakt s adresátem (přímý, nepřímý) a zřetel k jeho osobnosti, dialogičnost nebo monologičnost, vztah autora k tématu projevu (intelektuální, emocionální) aj.

K individuálním *s. č.*, určeným subjektivními dispozicemi autorovými, se mj. řadí: intelektuální úroveň mluvčího, jeho povahové vlastnosti a temperament, stupeň a charakter vzdělání, osobní sklony a zájmy, jazykové záliby (užívání → slangu, → archaismů, expresivně zabarvených slov apod.) i momentální duševní stav. Zvláště výrazně se subjektivní *s. č.* projevují v → individuálním stylu autorově.

Objektivní a subjektivní *s. č.* se při vzniku a realizaci jazykových projevů uplatňují v různém rozsahu a proměnlivých vztazích; jejich komplex tvoří nejvýznamnější složku stylového procesu. Srovnej též → funkční stylistika.

Lit.: *A. Jedlička*, *V. Formánková*, *M. Rejmánková*, *Základy české stylistiky*, Praha 1970. *J. Mistrik*, *Slovenská štylistika*, Bratislava 1965. jh

SLOKA viz STROFA

■ SLOUPEK

žánr novinářské prózy, tematicky blízký → fejetonu, rozsahem kratší; je tištěn v politické části novin, odlišen typograficky kurzívrovným písmem, odtud též zván *kurzívou*. K. Čapek vtipně charakterizoval *s.* jako „...něco kratšího než fejeton a delšího než glosa, něco, co není dost dlouhé, aby to bylo nudné, ani dost nudné, aby to slulo článek...“ V české literatuře *s.* psali kromě K. Čapka též K. Poláček, J. Drda aj.

tb

SLOVESNÉ UMĚNÍ viz LITERATURA UMĚLECKÁ

■ SLOVNÍK

1. slovní zásoba jazyka nebo její vymezená část, např. soubor slov použitých v určitém slovesném díle nebo ve vymezené skupině slovesných děl (dílo jednoho autora, literárního směru apod. – např. *s. Vrchlického, s. ruchovců* aj.);

2. obecně uspořádaný seznam slov (popř. též slovních spojení), doplněný překladem nebo výkladem jejich významu. Obecně se rozlišují tři

odlišné typy takovýchto *s.*, mající dále různé speciální varianty: a) *s. jazykové*, a to buď překladové (dvou i vícejazyčné), normativní a kodifikační (např. Příruční slovník jazyka českého, Slovník spisovného jazyka českého), anebo speciální, tj. zabývající se různými aspekty jazykového systému (např. *s. synonymický*, *s. etymologický*, *s. → frekvenční*, *s. → retrogradní* aj.); zvláštním případem *s.* je → *konkordance*; b) *s. oborové*, vztahující se ke slovní zásobě a odborným termínům určitého oboru; např. v literární vědě to jsou jednak *s. literárněteoretické*, vykládající zejména pojmy poetiky a metodologie literární vědy (např. *s. Timofějevův*, *Wilpertův*, *Shipleyův* aj.), jednak *s. literárněhistorické* (např. *s. autorů*, *literárních směrů*, *pseudonymů* a šifer, *literárněhistorických reálií* apod.); c) *s. všeobecné*, *encyklopedické*, a to buď *s. naučné* (encyklopedie), anebo tzv. *tezaury*, tj. *s. věcné*, členící lexikální zásobu daného jazyka nikoli abecedně, ale z hlediska sémantického. V závislosti na cílech a zaměření určitého *s.* mohou být uvedena kritéria, rozhodující o zařazení a typu výkladu hesla, též kombinována.

vš

■ SMĚR LITERÁRNÍ

časově a místně vymezená, sociálně i historicky podmíněná, dynamicky se vyvíjející jednota základních ideově uměleckých rysů tvorby relativně ohraničené skupiny autorů. Kategorie *s. l.* se uplatňuje jako základní prostředek periodizačního členění vývoje jednotlivých národních literatur, resp. širších celků, v porenasanní epoše (např. klasicismus, romantismus, realismus, moderní směry).

Príslušníky *s. l.*, sdružující se v různých skupinách, „školách“ apod., především spojuje: a) teoretická platforma, tj. shodné ideové a estetické principy, zpravidla vyjádřené v programech, deklaracích, manifestech apod.; b) polemický až negativistický postoj vůči programům a uměleckým výsledkům jiných, soudobých i předchozích *s. l.*; c) afinita k názorově spřízněným předchůdcům; d) shodná tematická orientace; e) preference některých literárních druhů, žánrových forem, uměleckých postupů (např. symbolizace, typizace apod.); f) specifický výběr jazykových prostředků, obrazných pojmenování aj. Významným pojítkem většiny *s. l.* jsou též společné publikační prostředky (časopisy, almanachy, sborníky).

Uvnitř *s. l.* lze rozlišit tzv. „jádro“, tj. skupinu teoretiků a spisovatelů názorově těsně spjatých, aktivně vyjadřujících, propagujících a tvořivě uplatňujících komplex ideově uměleckých zásad, a přimykající se jednotlivce, více či méně se ztotožňující s danou orientací.

Z vývojového hlediska se *s. l.* rozpadá do tří

etap: období vzniku, v jehož průběhu se vytváří a teoreticky propracovává ideově estetický program, vrcholné období, v němž se přijatý program objektivizuje v umělecky adekvátní, stylově vyhraněné formě, a závěrečné období, charakterizované prohlubující se názorovou diferenciací a postupným rozkladem *s. l.*

V procesu utváření *s. l.* se výrazně uplatňují nadnárodní vlivy a tendence, jejichž recepce v dané národní literatuře je podmíněna jednak vnějšími činiteli, tj. obdobným sociálním a politickým vývojem, jednak existující literární tradicí. V posloupnosti (střídání) literárních směrů se obrazují i obecné zákonitosti vývoje umění. Srovnávací studium analogických směrů v různých družích umění přispívá k hlubšímu poznání každého z nich.

Lit.: *H. Markiewicz*, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965. *G. N. Pospelov*, *Problemy literaturnogo stilja*, Moskva 1970. *A. N. Sokolov*, *Literaturnoje napravlenije*, in: *Izvestija AN SSSR*, Olja 21, 1962. *M. Webri*, *Základy modernej teórie literatury*, Bratislava 1965. *B. Svazil*, *V krajinách poezie*, Praha 1979. *K. Krejčí*, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975. *H. Markiewicz*, *Aspekty literatury*, Bratislava 1979. *W. Sypber*, *Od renesance k baroku*, Praha 1971.

jh

■ SMĚŠNOHRDINSKÝ EPOS

též *heroikomický epos* (od řec. *hērós* = hrdina) – parodický epický žánr, oblibený zejména v renesanci a klasicistické poezii jako zlehčení hrdinského → eposu, kterého se přidržuje vnějškovou formou i původem. Zesměšňuje bombastickým „hrdinským“ výpravným rámcem v jádru maličké a nicotné činy postav.

Klasickým vzorem *s. e.* byla starořecká Žabomyší válka (*Batrachomyomachia*, 6.–5. stol. př. n. l.), která byla záměrnou parodií homérské *Iliady*. Podobně i dvorský epos (→ kurtoazní literatura) poskytl vhodnou formu pro společenskou satiru, již si v renesanci poezii šlechta dobírala nemotornost a ohrblost vesnicánů, nebo naopak později sebevědomé měšťanstvo výstřední a nabubělou šlechtu (např. německý Wittenwerlerův *Der Ring* vypráví o selské svatbě, imitující šlechtické mravy turnajem, v němž za přílibe slouží plechové hrnce). Vedle Ariostova *Zufivého Rolanda* (1516) založilo Tassoniho *Uloupené vědro* (*La secchia rapita*, 1614), v němž se při obláhání města jedinou válečnou kořistí stává vědro, svéráznou odnož *s. e.*, oblíbenou zvláště v klasicistní literatuře, v níž je zpravidla sváděn srdnatý boj o zcela bezcenný předmět. Popeův *s. e. Krádež kadeře* (*The Rape of the Lock*, 1712), v němž mladý lord uloupí dámě kadeř,

stojí na počátku poslední vlny zájmu o směšno-hrdinský žánr; v *s. e.* z 18. stol. se vesměs setkáváme s rokokovou společností, s láskou, v níž odpor kladený dámou je přirovnáván k dobývání hradu, a s římskými bohy Amorem, Minervou nebo Venuší, kteří zaujímají místo Homérových olympských bohů. Ozvěnou této vlny je i český *s. e.* Děvin od Šebestiána Hněvkovského (1805) s námětem dívčí války. S překonáním vlivu klasicistické estetiky koncem 18. a počátkem 19. stol. upadl i zájem o heroikomický žánr. Immermannův Tulipánek a jiné satiry 19. stol. si z něho už přisvojují pouze izolované prvky.

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

pb

■ SMÍŠENÁ ŘEČ

řeč vypravěče, ve které jsou obsaženy výrazy převzaté z řeči těch postav, o kterých se pojednává. *S. ř.* se tak vyznačuje všemi znaky typickými pro → pásmo vypravěče, avšak jako určité signály se v ní vyskytují i znaky → pásma postav. Vzhledem k míšení znaků charakteristických pro vypravěče i postavu je *s. ř.* založena na stejném principu jako → polopřímá řeč, ve které je však úloha postavy výraznější a úloha vypravěče omezenější. *S. ř.* jako dvojnásobný útvar je literárním výrazem dynamizace vztahu mezi vypravěčem a postavou.

Lit.: Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1962.

vš

■ SOCIALISTICKÝ REALISMUS

základní směr (koncepce) literatury v SSSR a v literaturách socialistických zemí, k němuž se řadí i díla mnoha pokrokových spisovatelů v kapitalistických státech. Historicky je vznik *s. r.* podmíněn novou realitou – nástupem proletariátu, epochou socialistických revolucí, utvářením a rozvojem socialistického společenského zřízení a budováním komunistické společnosti. Z hlediska literárního vývoje nazýváme *s. r.* na progresivní tradice některých předchozích i soudobých směrů a hnutí: ze směrů 19. stol. např. na kritický realismus a na určité prvky romantismu, ve 20. stol. měl na formování literatury *s. r.* vliv realismus 20. století a zejména tzv. proletářská literatura, která byla jedním z bezprostředních předchůdců *s. r.* Zároveň *s. r.* tyto tradice přetváří a rozvíjí dosavadní vývoj literatury jako celku: ve vztahu k němu je jeho dalším stupněm i syntézou. Termínu *s. r.* bylo – alespoň v programovém smyslu – poprvé použito v úvodníku časopisu Literaturnaja gazeta 29. 5. 1932, *s. r.* jako realita však existoval již předtím – „avant la lettre“ – pod

názvy „sociální realismus“, „proletářský realismus“, „nový realismus“ aj. Na jeho definici se významně podíleli A. V. Lunačarskij a M. Gorkij, z našich literárních vědců B. Václavek a K. Konrad (ten hlavně v článku Ztvárněte skutečnost z r. 1933 a v referátu O socialistickém realismu z r. 1934). Pojem *s. r.* se neustále vyvíjí v souvislosti s rozvojem společnosti, literatury i literární teorie.

Vztah *s. r.* ke skutečnosti je určován Leninovou teorií odrazu: umění vychází ze skutečnosti, avšak není jejím pasivním odrazem, nýbrž jako nová realita na tuto skutečnost – především na společnost a společenské vědomí – aktivně působí. U *s. r.* je tento vztah vědomě aktivní v zájmu ideálů komunismu. Důležitou úlohu přitom má marxistický světový názor samotného autora. Autorův přístup k objektu díla spočívá v tom, že hledá odpovědi na otázky vytyčované novou realitou, usiluje o pronikání do podstaty životních jevů, o všestranné zobrazení skutečnosti a o poznání jejích zákonitostí.

Předmětem *s. r.* je skutečnost v celé své šíři, především však člověk. Podle slov K. Konrada „nejdůležitějším znakem socialistického realismu je jeho orientace na člověka v celé jeho rozmanitosti, na společenského člověka v celé jeho perspektivě“. Jde tedy o komplexní zobrazení člověka v jeho vývoji, o zachycení nových stránek lidské osobnosti i změn ve vztazích mezi lidmi, jež vznikají v důsledku rozvoje socialistické společnosti, o postižení nových hodnot (jednou z nich je např. tzv. „pracovní koordináta“ – úloha práce při formování člověka socialistické epochy a s tím související nový vztah k práci, pojem pracovního hrdinství).

Mezi nejdůležitější znaky metody *s. r.* patří: → *stranickost* jako vyznění a působení díla přispívajícího svým specifickým způsobem k realizaci ideálů komunismu a utváření nového člověka; s ní je těsně spojena → *lidovost* jakožto dovršení demokratických tradic dosavadního literárního vývoje, kdy umění tím, že slouží lidu a pozvedá jeho ideovou a estetickou úroveň, plní své vlastní poslání a pozvedá svou vlastní úroveň. Dále → *pravdivost* – nikoli jako pouhá dokumentární věrnost, nýbrž jako spojení konkrétních dílčích pravdivých obrazů s obecnější podstatou, s odhalováním historické pravdy, s perspektivou a dynamičností vývoje: to se realizuje prostřednictvím → *typizace*, typických obrazů, v nichž se odráží jak autorova schopnost uměleckého zobecnění, tak i historické podmínky tohoto zobecnění (včetně autorova světového názoru). V *s. r.* jde nejen o zobecnění nové skutečnosti, ale i o nové zobecnění – hlubší, dokonalejší, pravdivější. S typizací souvisí dialektická jednota individuálního a obecného i oprávněnost ideálu hrdiny, který by svým příkladem ovlivňoval čtenáře. Nezbytným

předpokladem *s. r.* je vysoká umělecká náročnost: *s. r.* umožňuje využívat veškerého bohatství tvárných a výrazových prostředků.

S. r. se vyvíjí na základě nových skutečností i vývoje literatury. Je obohacován nejen díly ruské sovětské literatury, ale i literatur ostatních národů SSSR, socialistických zemí i pokrokových spisovatelů v kapitalistických státech. Mezi jeho nejvýznamnější představitele patří v české literatuře St. K. Neumann, J. Wolker, I. Olbracht, M. Majerová, M. Pujmanová, V. Řezáč aj., v sovětské literatuře M. Gorkij, M. Šolochov, A. Tolstoj, A. Fadějev, L. Leonov, V. Majakovskij, A. Tvardovskij aj.

Lit.: V. Dostál, Směr Wolker, Praha 1975. K. Konrad, Ztvárněte skutečnost, Praha 1963. D. F. Markov, Geneze socialistického realismu, Praha 1973. St. K. Neumann, Umění a politika I, Praha 1953. A. I. Ovičarenko, Socialistický realismus i sovremennij literaturnij process, Moskva 1968. Socialistický realismus (sborník), Praha 1935. Problemy socialistického realismu, Moskva 1961. Socialistický realismus i klassičeskoje nasledije, Moskva 1970. B. Václavěk, Česká literatura XX. století, Praha 1935. Týž, Tvorba a společnost, Praha 1961. Týž, Tvorbou k realitě, Praha 1937. Š. Vlašín, Padesát let KSČ a česká literatura, in: Česká literatura 19, 1971. Základy marxisticko-leninské estetiky, Praha 1961.

hř

SOCIOLOGICKÁ METODA viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VĚDĚ

■ SOCIOLOGICKÝ EKVIVALENT

(z lat. aequē = stejně, valēre = platit, mít váhu) – v rané marxistické estetice kategorie kauzálně přiřazující k danému jevu literární struktury určitý jev struktury společenské. Objevení *s. e.*, tj. slovy G. V. Plechanova převedení smyslu uměleckého díla „z jazyka umění do jazyka sociologie“, bylo považováno za hlavní úkol vědeckého rozboru díla. Bohatý vztah literárního díla ke skutečnosti byl mechanickou aplikací této kategorie redukován na řadu disparátních vztahů elementů díla (v extrémním pojetí i jednotlivých metafor, veršového rytmu, žánrových charakteristik) k formám třídní psychiky a k jevům ekonomické základny. Umělecké dílo tak ztrácelo svou specifickou a jako předmět teoretické analýzy sloužilo především k ilustraci jiných forem ideologie. mc

■ SOCIOLOGIE LITERATURY

(z lat. sociālis = společenský a řec. logos = slovo, nauka) – vědní disciplína z pomezí sociologie a literární vědy, zkoumající problematiku

vlivu sociální skutečnosti na literární dílo a zároveň zpětné působení literárního díla na sociální skutečnost.

V prvním případě jde o základní vědomí sociálních předpokladů vzniku uměleckého díla a o uplatnění požadavku historické konkrétnosti při jeho studiu a interpretaci. Sociologický aspekt má zpravidla na mysli analýzu obsahové stránky uměleckého díla, v němž spatřuje určité specifické sociální svědectví, dokument i mobilizující sdělení, dále pak otázky sociálního vysvětlení problematiky formy uměleckého díla (tak např. maďarský marxista G. Lukács poukázal na závislost forem dramatu na změnách sociální skutečnosti); dále sem patří otázky individuality spisovatele, jeho „sociálního já“, i otázky uměleckého díla jako výsledku sociálních vztahů jeho tvůrce, otázky politického, morálního i občanskoprávního postavení umělce ve společnosti; konečně se zabývá sociologie umění o tzv. interakci konzumenta (čtenáře) a uměleckého díla, studuje „čtenářský zážitek“.

Vzhledem k tomu, že tyto aspekty většinou zahrnuje zvláště marxistická literární věda již jako samozřejmé, klade se v tomto smyslu otázka oprávněnosti sociologie literatury a umění jako speciální vědní disciplíny, i když snahy o její ustavení jsou nesporným výrazem metodologické přitažlivosti marxistické literární vědy a estetiky, které právě sociologické aspekty umění nejpřesvědčivěji zdůraznily a rozpracovaly. Současné úvahy o potřebnosti osamostatnění sociologie umění jako „úsekové disciplíny“ obecně sociální vědy nejsou nijak přesvědčivé.

V druhém případě, týkajícím se otázek zpětného působení literárního díla na sociální skutečnost, jež ovšem nelze redukovat na obligátní studium „čtenářského zážitku“ ve smyslu tzv. interakce čtenáře a uměleckého díla, má zřejmě sociologie literatury a umění více šancí na relativní samostatnost, zejména ve vědecky řízené socialistické společnosti.

Jestliže v předsocialistických společenských útvech je umění vládnoucí třídou více či méně trpěno a chápáno jako zábava, ideology pak zase vysvětlováno jako pouhá seberealizace lidského individua, pak v socialismu a komunismu se umění stává sociální potřebou, nejen ovšem jako zmíněná seberealizace jedince, nýbrž především jako výraz i nástroj tvorby pozitivních společenských aktivit. Jaký význam přikládá socialistická společnost umění, to lze názorně ukázat na příkladu filmu, jehož zrod jako druhu umění je bezprostředně spjat se zrodem socialistického státu a s osobní iniciativou V. I. Lenina.

Ačkoli v rozvinuté socialistické společnosti význam umění dávno přesáhl funkci dobového uvešdomovacího nástroje, základní funkce výchovného nástroje v nejširším slova smyslu mu zůstává i na-

dále, byť oblasti i formy citové výchovy představují obrovskou tematickou rozlohu od přímých politických aktivit až k nejobecnějším lidským sférám zájmu o problémy lásky, krásy, citů, smyslu života atd. Čím širší je a bude sféra sociálního působení umění, tím více je a bude zřejmé, jak hluboce souvisí sama existence i vývoj umění se sociální skutečností, s jejím rozvojem, se změnami v její struktuře a do jaké míry, v jaké sféře a jakými estetickými prostředky může ten který druh či žánr umění tuto skutečnost aktivně ovlivňovat. Studium těchto a dalších otázek fungování uměleckých děl ve společnosti tvoří nejlustnější a relativně samostatnou sféru sociologie literatury a umění. Na základě výsledků speciálních výzkumů lze dosáti vědeckého programování uměleckých pořadů zejména v masových sdělovacích prostředcích podle potřeb a zájmů socialistické společnosti, která je s to mnohostranně využít především těch uměleckých děl, jež se vyznačují velkou ideovou hloubkou a zpodobněním bohatého, pravdivého životního materiálu.

Průzkum sociálního účinku uměleckého díla se stává zvláště v některých druzích a žánrech umění samozřejmou součástí celkového komplexního bádání o něm, neboť např. drama, filmový scénář, televizní hra aj. jsou esteticky dotvářeny teprve bezprostředním stykem s masovým příjemcem, jemuž jsou určeny. Takový úkol nelze chápat jako pouhou okamžitou utilitární „kontrolu“ účinnosti uměleckého díla a jako objektivní „vysvědčení“ dílu, nýbrž jako dlouhodobě chápanou pomoc programovým pracovníkům, autorům i příjemcům umění, jako jejich výchovu v procesu vzájemného ovlivňování.

Při posuzování sociologických otázek umění nutno odlišit otázky optimálního užití sociologických aspektů hodnocení umění od problémů sociologie literatury a umění jako samostatné vědní disciplíny, jejíž nejnáslednější sférou bude pravděpodobně sféra vlivu a působení umění v sociální skutečnosti. Ani v jednom, ani v druhém případě nelze však zapomenout, že umění je takový sociální jev, jehož sociálnost se projevuje i v tom, že se vedle základní společenské podmíněnosti, zcela podceňované formalisty všeho druhu, řídí také svými vlastními vnitřními zákony. Podcenění např. otázek psychologie uměleckého tvůrčího procesu a otázek uměleckého díla jako složité hodnoty *estetické*, jak se s tím u některých sociologů literatury a umění setkáváme, vede vždy k vulgarizaci a redukci mnohostranného sociálního významu umění.

Lit.: J. Cigánek, Úvod do sociologie umění, Praha 1972. R. Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris 1960. L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris 1964. K. Krejčí, Sociologie literatury, Praha 1944.

js

■ SOLECISMUS

(z řec. soloikismos, podle jména města Soloi v Malé Asii, jehož řečtí obyvatelé užívali slov z jazyka původního neřeckého osazenstva) – z hlediska jazykové normy nesprávný tvar, užitý v mluvním nebo literárním projevu; odchylka od správného tvoření slov, tvarosloví, syntaxe nebo slovosledu, jen zřídka jako funkční jako záměrný stylistický prostředek. Stylistickou funkci s. nabývá jako → barbarismus při literárním působení kolize dvojího jazykového živlu, nebo jako → metaplasmus, kdy je užití nesprávného tvaru podmíněno metrickými, rýmovými či eufonickými důvody (např.: zasnětili by jsme se řádu křížovníků).

pt

■ SONET

(z it. sonetto = jemný zvuk, též malá skladba; od lat. sonāre = znít), *znělka* – nejrozšířenější pevná forma evropské lyrické poezie, vyznačující se závažným počtem čtrnácti veršů, členěných obvykle do čtyř strof (dvě čtyřverší a dvě trojverší), přičemž obě → kvarteta i obě → terceta zpravidla tvoří relativně uzavřený celek; první dvě strofy bývají rýmovány podle vzorce a b b a a b b a (nebo také a b a b a b a b, popř. v jiných variacích), kdežto závěrečná trojverší mívají rýmové vzorce různé c c d e e d, c d c e d e, c d e c d e, c d d c e e, c d c d e e apod.). Také významové členění s. je poměrně ustálené: poměr prvních dvou strof k následujícím býval přirovnáván k otázce a k odpovědi, k problému a jeho řešení (odtud se odvozovaly vnitřní dispozice sonetu pro poezii reflexivní i didaktickou), nyní se shledává v sonetu dialektická triáda (první kvarteto teze, druhé antiteze, obě terceta syntéza). Pro stavbu s. je příznačná symetrie (vždy dvě strofy o stejném počtu veršů) v asymetrii (osm veršů k šesti); toto uspořádání umožňuje uplatnit paralelismy i → gradaci apod. Metrum s. bývá nejrozličnější – ruská poetika uvádí jako klasické metrum pětistopý jamb, francouzská → alexandrín.

Co na té formě, že mne vždycky láká?
Já nad ní uzavřel už účty žití,
přec rádo srdce vždycky něco cítí
jak ztlumený vzlyk vězněného ptáka.

Co ještě ve mně touží nad oblaka?
Co z věčných zdrojů žádá újok píti,
se zvedá, vzlétá, hledá, vzkvétá, řítí,
je hvězdný vír to, dětského let draka?

Já nevím? Svému následuji pudu.
Ó formo Petrarky, ó formo Tassa!
Ó kotvo v lásce, v zoufalství i trudu!

Nad zemskou vřdycky pozvedáš mne hruď,
a čím hruď rve se, zápolí a jása,
vše rájem v tobě – jiný sotva budu!
(J. Vrchlický, Sonet o sonetu)

Vedle této klasické podoby *s.*, jemůž se také říká *s. italský*, vyvinula se i jiná forma, tzv. *s. anglický*, a to v přímé závislosti na omezenějších rýmových možnostech angličtiny. Anglický *s.*, psaný často bez členění na strofy, tvoří obvykle tři čtyřverší a na závěr dvojverší (rýmové schéma a b a b c d c d e f e f g g). Také významové členění odpovídá tomuto schématu – stupňování myšlenky o třech fázích ústí v ostře oddělený závěr:

A proto odpouští má láska mému koni
na cestě od tebe tu jeho loudavost.

Vždyť když tě opouštím, nač spěchat, co nás
honí?

Dokud se nevracím, je na spěch času dost.

Ale co omluví pak toho ubožáka,

až se mi bude zdát pomalý každý let,

až bych i na víchru, až bych i s křídly ptáka
vždy ještě stál a štal ostruhou oře vpřed?

Potom už žádný kuň nepostačí mě touze,

a ona, zrozena z nejčistší lásky mé,

jak oheň bez těla dá se v let ržajíc dlouze;
mé herce láska však pro lásku promine:

že kdysi nechtěla od tebe ani jít,

já k tobě poletím a koně nechám být.

(W. Shakespeare)

Vznik *s.* není přesně datován ani lokalizován, klade se buď do Provence v 12. stol., anebo do 13. stol. na Sicílii, připouští se i vlivy arabské. Rozvinul se ve 14. stol. v Itálii (Dante, Petrarca), v 16. stol. zdomácněl ve Francii i jinde, v 18. stol. byl opuštěn, za romantismu znovu objeven. První ruské sonety psal V. K. Tredjakovskij (18. stol.), první české J. Jungmann. Již v první polovině 19. stol. dosahuje *s.* v české poezii vysoké frekvence jako forma lyriky vlastenecké (Kollárova Slávy dcera) a reflexivní (Máchovy sonety), aby se pak v následujících obdobích stal vyhledávanou formou také lyriky milostné a přírodní. Na domácí tradici *s.* i na oblibu *s.* u prokletých básníků, často u nás překládaných, navazuje moderní česká poezie 20. stol. (např. V. Nezval psal *s.* po celý život). Podobně jako jinde, i v české poezii byly pokusy o obměnu této lyrické formy: nerýmovaný *s.* najdeme u Sovy, „obrácený“ (3+3+4+4 verše) u Tyla, obměnou je i „skokáda“ J. Holého. *S.* se velmi často píše a vydávají v celých cyklech, které někdy vyznačuje i určitý děj (Nezvalova kniha 100 sonetů zachránkyni věčného studenta Roberta Davida je vlastně román v sonetech), jindy se ve stavbě cyklu opakuje stavba sonetu (→ znělkový věnec).

Lit.: N. Beniaková, Sonet v slovenskej poézii,

Bratislava 1950. L. Grossman, Poetika soneta, in: L. G., Borba za stil, Moskva 1927. W. Mönch, Das Sonett, Gestalt und Geschichte, Heidelberg 1955.

mb

■ SONG

(angl. = píseň) – forma lyrické poezie, obvykle občanské (politické), pravidelně ostře kriticky vyhrcované proti vykořisťovatelské společnosti a její morálce. *S.* navazuje na starší kabaretní píseň a na píseň pouliční, vznikl a největšího rozmachu dosáhl po první světové válce v Německu, kde se také uplatnil jako vložka v divadelních hrách ve funkci poetického komentáře dramatického děje (Brechtovo → epické drama). Z Německa se spolu s ostatní antifašistickou poezií dostal ve 30. letech k nám, a to nejen v překladech (St. K. Neumann, J. Taufer), ale také jako forma původní politické lyriky; v Neumannově cyklu *Songy* nenávisť (Srdce a mračna) jsou přetištěny překlady německých *s.* vedle Neumannových *s.* původních. Ve třicátých letech se *s.* objevuje také na českém jevišti, a to nejen v Osvobozeném divadle, kde převažuje politická píseň jiné proveniencce, ale hlavně u E. F. Buriana a ojedíněle i jinde (např. v inscenaci Nezvalovy Věštíny delfské – na rozdíl od knižní podoby hry). K renesanci *s.* došlo v šedesátých letech, a to v podobě tzv. *protestsongu*, jenž se staví do opozice ke komerčnímu → šansonu i k beatové vlně (od obojího je odlišen tematicky i ideově, od beatu navíc důrazem na text), ale jakožto útvar poezie zpívané podřizuje se zákonům trhu a jeho společenský protest ztrácí své ostří a postrádá ujasněnost cílů.

Lit.: I. Kučma, Pieseň revolúcie, revolúcia piesní, Bratislava 1981.

mb

■ SOTIE

(též *sottie*, čti soty, z franc. sot = bláznivý, hloupý) – 1. žánrový typ středověké francouzské frašky 15. a 16. stol., psané v osmislabičném verši s rýmem sdruženým. Na rozdíl od soudobé → farce zahrnuje *s.* převážně jen úlohy bláznů, šašků apod., zejména knížete bláznů (prince des sots) a matky bláznivých (mère des sottes), jež bývala rovněž představována mužským hercem. *S.* se hrávalo ve dvoubarevných šaškovských kostýmech, které bývaly jinými zaměňovány jen výjimečně, a to k zesílení satirického účinku (např. při parodii církevních obřadů). Jazyk *s.* tvořila lidová mluva, dialog se realizoval na slovní hříčce, nedorozuměních a obscénním humoru, obsahem byla často ostrá politická a společenská satira. V slavnostních programech bývala *s.* zařazo-

vána vedle rýmovaného prologu, morality a → mystéria, největšího rozkvetu dosáhla za Ludvíka XII. (přelom 15. a 16. stol.). Mezi nejvýznamnější autory s. patří P. Grigoire (1475–1538) a André de la Vigne (1470–1515); s. nevznikala vždy jako dílo jedince, ale častěji jako spontánní výraz přirozeného lidového pohledu na život z jeho veselé stránky. Nalezla i ve středověku prostředky, jak zachytit konkrétní lidové typy v neobvyklých, výrazných situacích;

2. druh středověké francouzské → balady, složené z jedenácti veršů, rýmovaných podle schématu ababccddede, přičemž se na místě poslední přízvukně samohlásky postupně střídají vokály a, e, i, o, u mezi stejnými souhláskami.

Lit.: E. Picot, Recueil général des sotties I–III, Paris 1902–12.

kn

■ SOUDNIČKA

žánr publicisticko-novinářský, využívající podobně jako → fejeton prostředků prózy fabulační; jde většinou o nevelký útvar, tematicky čerpající z faktických událostí ze soudních síní a podávající je formou humorných příběhů. V podstatě s. jako druh novinářské črty nepřesahuje trvání novinářské aktuality, jen ojediněle se vyznačuje kvalitami črty umělecké. U nás se vyvíjí od 20. let, knižně vydány soubory R. Těsnohlídka, F. Němce, K. Poláčka.

tb

■ SPÁD

rozložení přízvuků ve verši. S. *trochejský* je charakterizován následností slabiky nepřívukně za slabikou přízvuknou (x x | x x ...), s. *jambický* následností opačnou (x x | x x ...), s. *daktylský* je dán opakovanou následností dvou slabik nepřívukných po slabice přízvukné (x x x | x x x ...). V některých sylabotónických teoriích verše se rozlišuje ještě s. *amfibracický* (x x x | x x x ...), *anapestický* (x x x | x x x ...) aj. Verše, v nichž přízvukná slabika stojí na konci opakovaného rytmického celku (jamb, anapest), jsou s. *vzestupnébo*, verše, v nichž přízvukná slabika předchází slabiku nepřívuknou, jsou s. *sestupnébo*. S. je vhodnější termín pro popis sylabotónického verše než tradiční → stopa, protože se opírá o charakter celého verše a nikoliv pouze o jeho zloemek, často jen teoreticky vyčlenitelný.

mc

■ SPENSEROVA STANCE

anglická varianta italské → stance, strofa složená z 9 jambických veršů (8 pětistopých a závěrečného alexandrina) rýmovaných a b a b b c b c c;

vytvořil ji Edmund Spenser (1550–1599) ve svém eposu Královna víl (The Fairy Queen), po něm ji pěstovali zejména J. Thomson, R. Burns, W. Wordsworth, G. Byron, J. Keats, P. B. Shelley aj.

pt

■ SPONDEJ

(od řec. spondé = oběť; spondeios = k oběti náležející, hl. hudba) – v antické metrice stopa realizovaná dvěma dlouhými slabikami (– –). Jako stopa o délce čtyř mor alternoval s. velmi často s daktylem, např. v hexametu.

mc

■ SPONDEJSKÝ VERŠ

(lat. versus spondiacus) – daktylský → hexamet, v němž se připouští alternace spondejské stopy za stopu daktylskou i na pátém místě verše, obvykle vyhrazeném daktylu; např.

– $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – $\overline{\text{UU}}$ | – –
| – $\overline{\text{U}}$

constitut atqu(e) oculis Phrygi(a) agmina circum spexit.

(Vergilius)

mc

SPOR viz HADÁNÍ

■ SROVNÁVACÍ LITERÁRNÍ VĚDA

též *komparatistika* – literárněvědná disciplína, zabývající se srovnáváním děl, literárních škol, směrů a celků různých literatur, zjišťováním vzájemných vztahů a souvislostí, a to buď v rovině dvou literatur (vztahy bilaterální, z lat. bi = dvoj, lat. latus = bok, strana), nebo více literatur (vztahy multilaterální, z lat. multus = mnohý). Východiskem je pojem světové literatury jako svého druhu pracovní hypotéza a literárněhistorická kategorie, opírající se o výsledky srovnávacího studia vztahů a souvislostí uvnitř národních literatur i uvnitř celků vyšších (→ světová literatura, → generální literatura). Směr bádání s. l. v. se zaměřuje: a) k prosté konfrontaci literárních faktů jednotlivých literatur, b) k zjišťování vlivů, daných bezprostředními kontakty, recepcí; c) k zjišťování příbuznosti z hlediska společného původu, tj. k srovnání historickogenetickému; d) k zjišťování paralel a analogií, geneticky nespojených, tj. srovnání historickotypologickému. Členění má opodstatnění vzhledem k existenci těchto jevů v literárním procesu, ve vlastní badatelské praxi se však tyto směry vzájemně prostupují a podmiňují.

O s. l. v. jako samostatné disciplíně se vedou

spory, které trvají dodnes; vycházejí ze skutečnosti, že základní pracovní postup *s. l. v.* je pracovním postupem literární historie a historické poetiky vůbec, že při dnešních mezinárodních komunikacích nelze národní literaturu pochopit a vysvětlit bez jejích vazeb k jiným literaturám, tedy bez vazeb nadnárodních, které tvoří také vlastní předmět *s. l. v.* V tomto smyslu bývá pojímána jako prodloužení literární historie a poetiky. Vlastní okruh problémů, přesahující tuto sféru, vyžaduje si však z hlediska metodického zvláštní vymezení předmětu zkoumání v celém rozsahu, tedy jak vztahů a souvislostí uvnitř jedné nebo více literatur, tak i meziliterárního vývojového procesu a vymezení vycházejícího z představy světové literatury a opodstatňujícího tento pojem vědeckým výzkumem.

Počátky *s. l. v.* se kladou do počátku 19. stol., kdy se začínají uplatňovat srovnávací hlediska (ojedinělá již v obdobích předchozích, zejména od renesance, systematictější v souvislosti s romantickým historismem a jeho koncepcí umění). Název se odvozuje od Noëlova a Deplaceova spisu *Cours de la littérature comparée* (1816), za průkopníky jsou považováni A. F. Villemain, autor přednášek o vlivu francouzských spisovatelů 18. stol. na cizí literatury (1829), a J. J. Ampère, autor spisu *Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères* (Dějiny francouzské literatury ve středověku porovnané s cizími literaturami, 1841). Vlastní rozkvět *s. l. v.* spadá do období pozitivismu; prvním pokusem o její ustavení jako samostatné disciplíny bylo dílo angl. vědce H. Posnetta *Comparative literature* (1886); teoretické a metodologické podněty pro rozvoj moderní *s. l. v.* poskytl koncem 19. stol. srovnávací bádání v oblasti folkloristiky, reprezentované A. N. Veselovským, znalcem slovanského folklóru a tvůrcem historické → poetiky. Jako univerzitní disciplína se konstitovala ve Francii v 90. letech 19. stol., rozvíjena J. Textem, a zachovala si zde vliv prakticky až do druhé světové války: reprezentují ji P. Hazard, F. Baldensperger a P. Van Tieghem, jehož spis *La littérature comparée* (1931) se stal na dlouhou dobu základní příručkou; s jeho dílem je spjata prosazování termínu → generální literatura, který označuje na rozdíl od běžného srovnávání jedné literatury s druhou (literatura srovnávaná, la littérature comparée) zkoumání vztahů v širších literárních celcích. Jestliže pro meziválečnou fázi *s. l. v.* bylo charakteristické převážně bádání genetické, po druhé světové válce se stále silněji prosazuje směr bádání typologického. Je příznačný pro americkou komparatistiku, v sovětské literární vědě je reprezentován V. Žirmunským, navazujícím na mnohé stránky odkazu Veselovského a obohacujícím ho zejména v poválečných letech širokými aspekty

historikotypologickými; v současné době se srovnávací bádání rozvíjí v Gorského institutu světové literatury (J. G. Neupokojeva aj.).

V českém vědeckém kontextu se hlediska srovnávací uplatnila již v dějinách slovanských literatur P. J. Šafaříka (*Geschichte der slawischen Sprache und Literatur*, 1826), v polovině století např. ve statích V. B. Nebeského o české středověké literární tvorbě z hlediska celoevropského literárního kontextu. V oblasti folklóru významný podíl na mezinárodní komparatistice měli J. Polívka a V. Tille. Významnou úlohu v rozvoji *s. l. v.* sehrála česká věda v meziválečném období, zejména dílo F. Wollmana, jehož *Slovesnost Slovanů* (1928) a *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (1936) svými metodologickými a teoretickými podněty se uplatňují v současném srovnávacím bádání, soustředěném kolem Ústavu pro českou a světovou literaturu a na univerzitách (zejména v Brně). Na Slovensku je *s. l. v.* zastoupena pracemi M. Bakoše, D. Ďurišina aj.

Lit.: *Conférence de littérature comparée*, in: *Acta Litteraria* 5, Budapest 1962. M. Bakoš, *Literární historie a historická poetika*, Bratislava 1973. *Comparative Literature, Proceeding of the second Congress of the International Comparative Literature Association*, 1959. *Česko-ruské literaturyje ošnošenija*, Moskva 1968. D. Ďurišin, *Z dejín a teórie literárnej komparistiky*, Bratislava 1970. *Týž*, *Teória literárnej komparistiky*, Bratislava 1975. M. F. Guyard, *La littérature comparée*, Paris 1951. J. Hrabák, *Literární komparatistika*, Praha 1971. P. Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris 1931. F. Wollman, *Slovesnost Slovanů*, Praha 1928. *Týž*, *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*, Brno 1936. H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980.

tb

■ STANCE

(z ital. stanza, čti -c- = síň, stavba; zde ve smyslu rýmovaná stavba), též *ottava rima* nebo *oktáva* – základní strofa italského a vůbec románského renesančního eposu (popř. lyriky), skládající se z osmi jedenáctislabičných veršů (→ endecasillabo), rýmovaných zpravidla a b a b a b c c. S. vznikla ve 13. stol. v italské duchovní lyrice (→ siciliana), do renesanční poezie ji uvedl Boccaccio (1313–1375), po něm jí začali užívat nejen v Itálii (Ariosto v *Zuřivém Rolandovi*, 1516 až 1532; Tasso v *Osvobozeném Jeruzalému*, 1575–1581), ale i v Portugalsku (Luís de Camões v *Lusovicích*, 1572) a ve Španělsku (Lope de Vega); později se uplatnila i v poezii německé (Wielandův *Oberon*, 1780; Goethovo věnování k Faustovi, 1808) a anglické (Byronův *Don Juan*, 1818–1820); v Anglii kromě toho

vznikla samostatná devítiveršová varianta této strofy, zvaná → Spenserova stance. V české literatuře se s. uplatnila nejvíce v tvorbě J. Vrchlického, zvláště v jeho překladech.

pt

■ STASIMON

(z řec. stasímon melos = píseň na stanovišti) – v antickém dramatu, hlavně v tragédii, píseň chórů, která měla vyplnit pauzu, vytvořenou na jevišti mezi dvěma dialogickými scénami herců (→ epizoda); chór zpravidla s. zpíval, když bylo jeviště prázdné, a to – na rozdíl od písně vstupní (→ parodos) a závěrečné (→ exodos) – na svém již vykázaném místě v orchestrě. Původně s. vyjadřovalo reflexe nebo vzrušení duševní stav, adekvátní dějovému vývoji, později – od Agathóna (4. stol. př. n. l.) – s. tvořilo tzv. „embo-lima“, čistě hudební mezihry bez vztahu k ději, které sloužily pouze k oddělení jednotlivých scén, resp. aktů. Zvláštním typem s. bylo → *hyporchéma*, jímž se za zpěvu a tance vyjadřovala já-savá radost. S. bylo v dramatu obvykle několik, zpíval je většinou celý chór, jen výjimečně připadal jejich přednes polosborům nebo jednotlivým choreutům. U Aischyla se s. zpravidla skládá ze tří strofických dvojic (tzv. syzygií), u Sofokla a Eurípida obvykle ze dvou. Kromě pravidelných strof a antistrof se v kompozici s. objevují také → epody nebo kommatické členění. U Aischyla se s. vyznačují rozmanitostí a rytmickým bohatstvím, zatímco u Sofokla a častěji i u Eurípida převažuje logaedická stavba. U Aischyla a Sofokla je s. ještě svým obsahem součástí vlastní dramatické stavby, u Eurípida se vzájemná vazba již zřetelně uvolňuje. V antické komedii se sborové zpěvy objevovaly pouze v části, která následovala po → parabázi, měly však jen malý rozsah.

Lit.: W. Kranz, Stasimon, Berlin 1933.

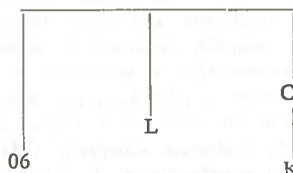
kn

STEMMA

(řec. = věnec) – v textologii grafické znázornění vztahů posloupnosti (filiace) mezi → textovými prameny (rukopisy, opisy, tisky) určitého literárního díla. S. může obsahovat i textové prameny nedochované, popř. hypotetické, jejichž existence se dá předpokládat na základě studia textů zachovaných pramenů nebo z literárněhistorických informací, týkajících se daného díla. S. nejen přehledně graficky uspořádává textové prameny, nýbrž v některých případech umožňuje i restituci nedochovaných, popř. poškozených míst v textu (→ emendace). Na s. lze rovněž pohlížet jako na graf ve smyslu matematické → teorie grafů, užívané dnešní textologií při metodách sestavo-

vání s., nyní i s použitím samočinného počítače.

Příklad: autorský rukopis (R) Máchových Cikánů se nedochoval. Dokládá se, že historicky vznikl jako text o dvou vrstvách: spodní, máchovská (M), psaná v zásadě v řádku, respektive se projevující máchovským škrtem (nadpisem, přepisem); dále horní, nemáchovská (U), vzniklá zásahy upravovatele, v zásadě umístěná nad řádkem a zároveň se projevující škrty (nadepsanými) spodní vrstvy. K románu Cikáni se dochoval Schulzův opis (O6), otisk prvních sedmi kapitol v časopise Lumír z r. 1851 (L), první úplné knižní vydání z r. 1857 (C), druhé vydání z r. 1861 (K). Všechny tyto prameny vycházely z Máchova rukopisu R, složeného ze dvou vrstev, tj. R (M, U). K zachycení vývojových vztahů bylo vypracováno stemma:

 $R/M, U/$ 

Lit.: *J. Froger*, La critique des textes et son automatisisation, Paris 1968. *D. S. Lichačev*, Tekstologija, Moskva 1962. *P. Vašák*, Metody určování autorství, Praha 1980.

vš

STICHOMETRIE

(z řec. stichos = verš, metroo = měřím) – označování veršů nějakého díla pořadovými čísly, nejčastěji souvisle v rámci celého díla od prvního verše do posledního, řídící jeho jednotlivých částí (kapitola, stránka, díl apod.). Potřeba měření počtu řádků vznikla historicky v antice, kdy byl písař odměňován podle počtu opsaných (napsaných) řádků. Pořadová čísla se umísťují po kraji tisku, většinou po násobcích pěti (5, 10, 15 atd.). Očíslování se užívá výhradně u vědeckých vydání (→ edice), které mají zároveň obsáhlý historický a kritický → komentář (různé vysvětlivky). Ten se potom odvolává přímo na očíslovaný text, bez jeho citování.

Příklad: vědecké vydání Máchova Máje z r. 1959 obsahuje očíslované verše úvodní básně Čechové jsou národ dobrý (1–41) a vlastního textu Máje (1–824), na které se odvolává kritický komentář. Takto lze očíslovat i prózu, většinou se číslují jednotlivé řádky daného vydání. **Příklad:** Spisy Jiřího Wolke v Knihovně klasiků, ve kterých je každý řádek vydání jednotlivého prozaického celku (povídka, pohádka aj.) od počátku číslován.

vš

■ STICHOMYTIE

(z řec. stichos = řádek, verš a mýthos = řeč, pověst) – forma → dialogu veršovaného dramatu, v němž pro promluvu nebo → repliku zúčastněné postavy stačí jeden řádek textu; později – od Eurípida (5. stol. př. n. l.) – připadají každé postavě dva verše (distichomytie), popř. pouze polovina verše (hemistichomytie). Obecně je s. formou vzrušeného názorového střetnutí dvou nebo více postav dramatu, oživuje dialog, zrychluje jeho tempo a podtrhuje vyhocení, popř. přebírá nebo obrací význam slov z předcházející repliky protivníkovy (→ anaklasis). V antické tragédii se s. objevuje nejčastěji u Eurípida, v římské ji nalezneme především u Seneky (1. stol. n. l.), jehož vliv je pak patrný ještě v dramatech evropského baroka (zvláště v Německu). S. se objevuje i později, např. u Goetha a Schillera (v jehož Nevěstě messinské je v tomto směru zřetelný řecký vliv), a mívá obvykle za úkol spoluvytvářet antikizující náladu kusu.

Lit.: W. Jens, Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie, in: Zetemata 11, 1955. J. L. Myres, The Structure of Stichomythie in Greek Tragedy, New York 1950.

kn

■ STOPA

těž *takt* – nejmenší jednotka sylabotónického a časoměrného verše, vyčlenitelná pouze ve vztahu k jeho celistvosti jako určité charakteristické skupení slabik na základě jejich relevantních prozodických vlastností. V souvislosti se spádem celého verše se uvnitř s. odlišuje slabika metricky příznaková, *teze*, která nese → iktus, a slabika nebo slabiky neiktované, *arze*. Ve verši → spádu vzestupného je s. uzavřena slabikou iktovanou, ve verších sestupných slabikou neiktovanou, ve verši vzestupně sestupném je iktovaná slabika stopy obklopena neiktovanými. Zatímco v teorii sylabotónického verše se termínu s. užívá obvykle výlučně pro úsek metra, v teorii časoměrného verše slouží i k popisu jeho rytmických variant. Byl v ní tedy vypracován důkladný terminologický systém pro popis všech kombinací dlouhé (–) a krátké (◡) slabiky ve dvouslabičných až pětislabičných celcích. Z dvouslabičných stop se rozeznával *pyrichij* neboli *dibrach* (◡◡), *jamb* (◡ –), *trochej* (– ◡), *spondej* (– –), z trojslabičných *tribrach* (◡◡◡), *anapest* (◡◡ –), *amfibrach* (◡ – ◡), *daktyl* (– ◡◡), *bakchej* (◡ – –), *krétik* neboli *amfimakr* (– ◡ –), *antibakchej* (– – ◡), *molos* (– – –), ze čtyřslabých pak *dipodie* (dvojstopa) pyrichijská, jambická, daktylská, trochejská, spondejská, čtyři možnosti → *péonů* (s. s jednou dlouhou a třemi krátkými slabikami), čtyři typy → *epitritů* (jedna krátká, čtyři dlouhé), *iónik menší* (◡◡ – –),

iónik větší (– – ◡◡), *antispast* (◡ – – ◡) a *choriamb* (– ◡◡ –). Z útvarů pětislabičných, vlastně již spíše → kól, má v antické metrice větší význam → *dochmij*.

Pro popis sylabotónického verše se repertoár stop zužuje již proto, že je v kombinaci slabik přízvukných a nepřízvukných obdobná svoboda vyloučena; v zásadě není možné počítat se stopami se dvěma nebo více slabikami přízvuknými, jen okrajové a dosti umělé se např. v polské poetice rozeznává → *krétik* (– ◡ –); mnohdy (jako v českém verši) je okruh možných stop redukován pevným umístěním přízvuku v jazyce. V české sylabotónické poezii, kde přízvuk spočívá na slabice první, se nejběžněji operuje s pojmem s. daktylské a trochejské, jen podmíněně se s. jambickou. V českém trocheji a daktylu navíc splývá „teoretické“ členění verše na s. s → frázováním verše, tj. s rozložením slovního materiálu ve verši. S. se tak stává jazykovou realitou, takový verš je označován jako *verš stopový*.

S. bývaly tradičně klasifikovány podle jiných kritérií než podle počtu slabik (v antickém verši v zásadě nebyl slabičný rozsah verše normován). Základem třídění se stával nejčastěji počet → mor (dob) a odlišovaly se pak s. dvojdobé, třídobé atd., jejich spád (vzestupné, sestupné, obstupné čili vzestupně sestupné), možnost dalšího rozložení (jednoduché, složené) nebo vnitřní stavba, číselný poměr arze a teze apod.

mc

■ STRANICKOST LITERATURY

estetická kategorie marxistické literární vědy, jejíž podstatou je angažovanost díla, realizovaná uměleckými prostředky, pro osvobození člověka od sociálního útaku a všestranný rozvoj lidské osobnosti, zejména pro ideje socialismu a komunismu.

Pojem s. l. byl v daném smyslu poprvé užít V. I. Leninem ve stati Stranická organizace a stranická literatura z r. 1905. Historicky je vznik tohoto pojmu podmíněn epochou rozhodujícího boje proletariátu o moc a příslušným vývojovým stupněm umění a literatury. Od tendenčnosti, tj. od vědomého hájení určitých společenských a politických pozic autorem (→ tendence), se s. odlišuje předně náplní – nejde o vyjadřování idejí jakékoli třídy, ale třídy nejpokrokovější, přeměny všeho pracujícího lidu, idejí, jejichž uskutečnění vede k převratným změnám ve společnosti i v umění, idejí, které se zánikem antagonistických tříd nabývají stále více všelidového charakteru (z tohoto hlediska je s. vyšším stupněm → lidovosti). Za druhé je s. především pravdivé, pokrokové a objektivní vyznění díla: v některých případech se s. a tendenčnost díla neshodují a

mohou být i v rozporu – zejména u umělců, kteří genialitou svého talentu zobrazili objektivní vývoj skutečnosti a vášnivě kritizovali společenské zlo, ale jejichž politické přesvědčení bylo vzdáleno revolučnosti. Otázka umělcova světového názoru je však důležitým činitelem stranickosti: s. dila je významně posílena, jestliže si autor uvědomuje sociální i estetickou úlohu své tvorby, jestliže aktivně, bojovně a s veškerou uměleckou silou obhajuje ideje komunismu, jestliže usiluje o to, aby působení jeho díla bylo pokrokové jak ve smyslu sociálním, tak estetickém. Ve s. díla je totiž neoddtělitelně spojen jeho sociální účinek s účinkem estetickým; oba faktory se navzájem podmiňují a posilují. Aktivní účast umění v boji za ideje komunismu napomáhá na jedné straně vytváření nejlepších podmínek pro rozvoj umění a jeho vnímání, na druhé straně významně zvyšuje estetickou hodnotu konkrétních uměleckých děl. Zorně to lze vidět např. při konfrontaci předrevoluční a porevoluční tvorby Gorkého či Majakovského, kde právě pochopení socialistické revoluce oběma autory mělo nesporný kladný vliv na rozvíjení a prohloubení jejich uměleckého vidění světa a na poznání reality v jejich dílech.

Lit.: V. I. Lenin, O literatuře, Praha 1950. A. V. Lunačarskij, Lenin a literární věda, in: A. V. L., Pozitivní estetika, Praha 1972. Týž, Stati o umění, Praha 1975. B. Mejlač, Lenin i problémy ruské literatury konca XIX – načala XX veka, Moskva–Leningrad 1951.

hř

■ STROFA

(z řec. strophé = obrat), též *sloka*, *sloba* – 1. původně označení pro taneční obrat chóru v řeckém dramatu a pro první úsek jeho zpěvu (druhá část se shodnou stavbou se nazývala → antistrofa a část závěrečná → epóda);

2. významový a intonační veršový celek, pravidelně se v básni (sbírce) opakující. Jednotlivé verše uvnitř s. mohou přitom mít stavbu jak shodnou, tak různou, rozhodující pro vznik s. je pouze opakování jejich systému v básni. Na konstituci s. jako svébytně organizované jednotky se podílí počet veršů, typ jejich metrické stavby, intonace, syntaktické členění, lexikální paralely, zhusta také rým a členění grafické. Při rozlišování strofických útvarů se přihlíží především k počtu obsažených veršů. V antice bylo obvyklé nazvat s. podle počtu veršů, např. → distichon, → tristich, → tetrastich (též kvartet), → kvintet, → sextet. Jiným antickým (ale dnes již málo rozšířeným) způsobem bylo označování strofických útvarů podle jejich tvůrců, např. s. → alkajská, → sappická atd. Četné rafinované komponované s., užívané zvl. v románských literaturách, se odvozují ze středověké trubadúrské poe-

zie: → stance, → sestina, → siciliana, → ritor-nel, → rondó, → rondel, → triolet, → madri-gal, → kancóna, → rispet. Forma básně bývá tvořena jednak větším počtem s. (→ sonet, → sestina, → balada francouzská), ale také s. jedi-nou (ritornel, triolet). Lze tedy hovořit i o básni monostrofické, tvořené jedinou s.; třebaže v ta-kovém případě neexistuje opakování s., označení zůstává oprávněné, pokud takovou báseň tvoří standardizované, ustálené seskupení veršů, anebo pokud se toto seskupení vyskytuje v delších bás-ních zpravidla ve funkci s.;

3. nepřesně bývají jako s. označovány v mo-derní poezii početné shodné veršové úseky, např. dvoj-, troj- nebo čtyřveršové, které se sice jako myšlenkové a intonační celky neopakují, mění v průběhu básně svůj tvar, avšak asociují stro-fickou formu.

Lit.: J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1958. Týž, Z problémů českého verše, Brno 1964. Poetyka III/6, Strofica, Wrocław–Warszawa–Kra-ków 1964.

pt

■ STROFIKA

(od → strofa) – oddíl → versologie, studující skladbu strofy (slohy, sloky), její druhy a strofickou kompozici básni.

Lit.: viz → strofa.

pt

■ STROJOVÝ TEXT

text vzniklý aplikací formálních pravidel jazykové syntézy, většinou pomocí samočinného počítače. Pojem → text zde znamená každou řadu symbolů (písmen, slov), která vznikla použitím určitých pravidel na zásobu (abecedu, slovník) těchto symbolů.

Lze rozlišit s. t. statistický a strukturní: a) východiskem pro s. t. statistický jsou četnosti výskytu symbolů (písmen, slov). Příkladem těchto textů jsou tzv. Shannonovy aproximace, známé z → teorie informace: vyjdeme-li např. z četnosti výskytu všech dvojic symbolů v češtině, vznikne např. „text“: ŽEC DNIKNY JILÁ BÍ-RATINEZPODRA. Při známých četnostech trojic symbolů vznikne např. text: MI KLIVYRVA SEM JAK JEMNÝCH PLÁ KNOHLENA; b) při s. t. strukturním je udán slovník určitých slov a soubor pravidel, udávajících způsob, jak ze slovníku tvořit věty správné gramaticky, nikoli však sémanticky. Soubor těchto pravidel je na-programován pro počítač, který na základě slovníku uloženého v paměti tvoří „věty“, např. MI-LENEK KTERÉHO DOBRÉ SÁZEJÍ KLID-NĚ NEJÍ.

Tyto aproximace obecně opouštějí jazyk jako

prostředek vyjadřování a obrací se k jazyku jako materiálu; protože neexistují dostatečné popisy jazykové sémantiky, vznikají s. t. bez ohledu na význam. Praktický smysl těchto experimentů spočívá v prověření pravidel jazykové analýzy a syntézy zvláště pro účely strojového zpracování (strojový překlad), rovněž i pro gramatický a stylistický rozbor. Obdobným způsobem vzniká umělá hudba, počítačová grafika (computografie) aj.

Lit.: S. Schmidt, Člověk, stroj a básně, Liberec 1969. M. Bense, Teorie textů, Praha 1967.

vš

■ STRUKTURA

(od lat. *struere* = vrstvit, stavět; *strūctūra* – stavba, složení) – množina (soubor) vazeb mezi prvky, ať přímých nebo zprostředkovaných, udržující je ve vzájemné funkční součinnosti a hierarchii. S. není zjevná a je proto dostupná jen skrze své projevy a účinky (→ funkce), jejíchž je zakládajícím i organizujícím činitelem. Paralelně s protikladem formy a obsahu se pak rozlišuje s. *povrchová* od s. *hloubkové*. S. v umělecké literatuře existuje v různých rovinách – na úrovni díla i literárního procesu. Dílo obsahuje struktury *jazykové* (s. věty, verše, odstavce, kapitoly) nebo *ideové tematické* (např. syžet). Literární proces lze analyzovat z hlediska s. *synchronní* (např. vazby mezi díly téže doby, téhož směru, různých směrů jedné historické etapy), anebo *diachronní* (vazby mezi postupně vzniklými díly téhož autora, mezi básnickými školami rozdílných historických period aj.).

Pojem s. zdomácněl nejdříve v přírodních vědách, poč. 20. stol. v psychologii, ve 30. letech se stal jedním z ústředních pojmů exaktních i humanitních věd. Souvisí v uměnovědě těsně s herbartovským pojmem formy. Liší se však jednak dynamismem a jednak závislostí na infrastrukturách (metastrukturách). Dynamismus s. znamená, že hierarchie prvků ve s. není dána jednou provždy, nýbrž v závislosti na sociálním vývoji se přeskupuje, dílo (nebo jiný strukturální prvek) dostává nové významy, zatímco jiné ustupují do pozadí. Podmíněnost infrastrukturou znamená, že autonomie (svěbytnost) každé s. je pouze relativní a dočasná – s. jsou při své genezi i při svém fungování otevřeny vlivům přicházejícím ze systémů širších, zejména z oblasti ekonomické, politické a ideologické.

Při podcenění těchto dialektických zákonitostí s. dochází k její fetišizaci, známé z holismu, estetického formalismu (→ formální škola) a → strukturalismu. S. je pak posuzována ahistoricky, v odtrženosti od historických podmínek svého vzniku (imanentismus), a dehumanizovaně, tj. v odtrženosti od subjektu tvůrce i vnímatele. (Jako reakce na ahistorismus strukturalismu se

vyvinul tzv. strukturalismus genetický, sledující „strukturu vývoje“ – jeho nejznámějším představitelem je francouzský sociolog umění L. Goldman.) Zatímco fetišizace s., projevující se přeceněním samovývoje i autonomie literárního díla, souvisí s racionalistickým idealismem a s neoprávněným přenášením scientistické metodologie do oblasti umění, nerespektování a popírání strukturální organizace vede naopak k atomismu, k přehlížení specifických zákonitostí předmětu a k jeho redukování na zárodečné vývojové etapy, kdy předmět ještě nenabyl rozvinuté a samostatné existence. Literatura se pak nesprávně posuzuje jako „forma ideologie“, která je vysvětlena tím, že se převede do ideologického jazyka, nebo jako přímý odraz ekonomické reality. Dochází také k iracionalistickému popírání jakékoli ustálenosti vztahů mezi elementy (např. současný franc. formalista R. Barthes).

Lit.: R. Bastide, Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales, Paris 1962. L. Hjelmslev, Jazyk, Praha 1971. T. J. O. základech teorie jazyka, Praha 1972. J. M. Lotman, O razgraničienii lingvističeskogo i literaturovedčeskogo ponjatija struktury, in: Voprosy jazykoznanija 1963. Issledovanija po poetike i stilistike, Leningrad 1972. J. Metallman, Problemat struktury i jeho dominující stanovisko w nauce współczesnej, in: Kwartalnik filozoficzny 11, 1963. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. J. Revžin, O celach strukturного izučenia chudožestvennogo tvorčestva, in: Voprosy literatury 1965. S. Šabouk, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. L. Štoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. J. Zelený, O logické struktuře Marxova Kapitálu, Praha 1962.

pt

■ STRUKTURALISMUS LITERÁRNĚVĚDNÝ

(od → struktura) – metoda vycházející z předpokladu, že umělecké dílo je strukturální celek, jenž je více než pouhý součet jeho prvků, neboť je řízen vlastním vnitřním řádem (například dům jako architektonický celek je více než souhrn cihel, ocelí apod.). Směr, původně inspirovaný ruskou formální školou (→ formální metoda), vznikl ke konci 20. let v Praze. Prošel složitým vývojem, jednotliví strukturalističtí badatelé v jednotlivých svých pracích dokázali přejít od pouhého průzkumu struktury formy literárního díla k hodnocení všestrannějšímu, v němž rozhodující roli sehrává zřetel sociálně historický. Tohoto stavu zdaleka nebylo dosaženo ve všech případech, a proto je nutno hodnotit přívržence strukturalismu individuálně a diferencovaně.

V první fázi svého vývoje projevoval s. výlučný zájem o techniku stavby literárního díla; sna-

žil se přiblížit uměnovědu vědám exaktním a stavět se „materialisticky“ k uměleckému dílu tím, že je zkoumán jeho materiál. Později, od poloviny 30. let, především díky teoretickým pracím J. Mukašovského, lze zaznamenat určité příznivé změny, projevující se zájmem strukturalismu o sociologické aspekty, příznačné pro estetiku inspirovanou dialektickým a historickým materialismem. Došlo k tomu pod vlivem styku s marxismem a konkrétně to znamenalo rozšíření výzkumu, původně redukováného jen na finální tvarové stránky umění, o výzkum autorských individuálních i širších sociálních souvislostí vzniku i působení uměleckého díla. Přes tento zřetelný zájem o sociologické zřetěle zůstal však s. jako celek apatický vůči sociálně historickým a ideologickým aspektům a hleděl si i nadále převážně tzv. vnitřní vývojové řady i vnitřního uměleckého uspořádání díla.

Strukturalisté nemohli sociologický zřetel do své metodologie zařadit organicky, protože přes všechnu snahu v podstatě nepochopili, že ani v uměleckém díle jednotlivě, ani v celkovém vývoji umění neexistují izolované „řady“, na jedné straně formální a na druhé obsahové, nebo zase řady imanentního samovývoje umění a celkového vývoje společnosti. Proto také nutně zůstali na pozicích idealismu. Nelze tedy v pravém slova smyslu hovořit o sblížování s. s marxismem nebo dokonce o možnosti nahrazení marxistické estetiky a literární vědy s., nýbrž v nejlepším případě o vývoji některých strukturalistických badatelských osobností k marxistické metodologii.

Svou nadřídící akcentací tzv. antropologické konstanty člověka pomáhal s. odvádět pozornost od konkrétních dobových ideologických aspektů hodnocení uměleckých děl. Vskutku vědecké hodnocení s. nemůže jít cestou pouhého konstatování faktu některých jeho kladných stránek, projevujících se při speciální analýze uměleckého díla, nýbrž cestou konkrétních rozborů těchto jeho důležitých kladů. Svým smyslem pro strukturu a řád jevů pomáhá s. neutralizovat vyloučeně spekulativní a iracionální tendence, které po příkladu buržoazní metodologie pronikly do naší uměnovědy a kritiky. Takový vztah ke s. zaujímala česká meziválečná marxistická estetika, především z iniciativy K. Konrada a B. Václavka.

Lit.: J. M. Lotman, Analiz poetičeskogo teksta, Leningrad 1972. J. Mukašovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. Týž, Studie z estetiky, Praha 1966. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1966. G. Schiwy, Der französische Strukturalismus, Hamburg 1969. J. Piaget, Štrukturalizmus, Bratislava 1972. M. Greckij, Francúzsky štrukturalizmus, Bratislava 1972. S. Šabouk, Člověk a umění ve struktuře světa, Praha 1974. P. Horák, Struktura a dějiny, Praha 1982.

js

STŘEDNÍ STYL viz GENERA DICENDI

■ STŘEDOVĚKÁ LITERATURA

slovesná tvorba, jejíž počátky sahají v Evropě do éry raného křesťanství a která se začíná konstituovat a intenzivněji rozvíjet od 8.–9. století. Konec s. l. se spojuje s nástupem humanismu a renesance v jednotlivých národních literaturách (v kulturním vývoji českých zemí je to rozhraní 15. a 16. století). Specifický charakter s. l., projevující se v rovině ideové (vyjádření středověké filozofie) a obsahové (priorita náboženských námětů), utváří se v průsečíku sil, které určovaly pohyb feudálního uspořádání ve všech jeho společenských i duchovních vrstvách. V uměleckých prostředcích se projevuje potlačování individuálních prvků a zdůrazňování obecnosti (→ alegorie, → symbol) a při používání pro středověk typických uměleckých postupů podřízenost normativním poetikám a rétorikám (Horatius, Cicero, Galfridus de Vinsambray, Eberhard aj.), jejichž vliv však nelze přeceňovat. Ve s. l. se totiž projevuje stále napětí mezi snahou naplnit normu a nejrůznějšími činiteli uměleckými a mimouměleckými, kteří působí proti ní, což umožnilo vývoj a životaschopnost uměleckého projevu ve středověku. Pro s. l. je typické přejímání a zpracování určitých děl – předloh, aniž by tento vztah byl považován za epigonský. Kromě hospodářského a politického vývoje feudální společnosti, středověké filozofie a teologie působila na s. l. v nemalé míře i tradice lidové ústní slovesnosti.

Typickým znakem s. l. je její mluvní, přednesový ráz. Vzhledem k pozvolnému šíření znalosti písma a k omezení této znalosti pouze na určité skupiny (církve, studenti, později šlechta) bylo středověké literární dílo určeno hlavně k hlasitému přednesu nebo zpěvu (→ lyrika). Recitativní a hudební charakter díla působil na jeho formální a ideovou stránku. Zaměření k publiku si vyžadovalo např. ustálených obrátů a slovních spojení, rytimizace a rýmů (hlasitý přednes díla je také jedním z důvodů převahy poezie nad prózou ve starším období s. l.), ale neslo s sebou také větší podřízenost ideové stránky díla publiku a veřejnosti než osobnímu přesvědčení autora.

Stabilizace feudalismu přispěla kromě jiného k vytvoření národnostních celků, což byl jeden z hlavních předpokladů pro formování národních literatur, bohatší žánrovou diferenciaci a celkovou postupnou změnu společenské funkce s. l. (charakteristickým rysem je vzrůst světské literární produkce).

Vývoj literárních druhů a žánrů s. l. lze obecně určit ve vztahu k dvěma hlavním dialektickým vývojovým osám s. l.: 1. okruh tvorby *la-tinské* a tvorby v *národních* jazycích, 2. okruh tvorby *duchovní* a *světské*. Nejstarší středověké

pisemnictví bylo spojeno s latinskou nebo církevněslovanskou liturgií (→ evangeliáře, → žaltáře, mešní knihy, opisy biblí, → legendy, → církevní hry apod.). Z modliteb a písní se později vyvinula → duchovní lyrika (latinská i v národních jazycích). Úzký rámec náboženské produkce překračují → letopisy a → kroniky. Diferenciace středověké literární tvorby podle národnostních celků (zhruba od 12.–13. stol.) je kromě omezení latiny spojená s využíváním světské tematiky, a to ve dvou podobách: dvorské (hrdinská a rytířská epika, kurtoazní milostná lyrika) a městské (→ fabliaux, → bajka, zvířecí → epos, → farce, → sotie apod.). Česká s. l. sleduje všechny hlavní vývojové proudy a žánry s. l. evropské (zvláště francouzské a německé), přetváří si je však podle domácích tradic a podmínek; zejména v období husitského revolučního hnutí je ideologicky i výrazově přizpůsobuje novému sociálnímu a světonázorovému kontextu (→ husitská literatura).

Lit.: A. Baumgartner, *Geschichte der Weltliteratur I–V*, Freiburg 1925. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1965. E. Faral, *L'art poétique du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1923. J. Hrabák, *Starší česká literatura*, Praha 1964. Kultura středověku, Praha 1972. A. Škarka, *Nástin dějin české slovesnosti v obdobích před rozkladem feudalismu I*, Praha 1955. J. Vilíkovský, *Pisemnictví českého středověku*, Praha 1948.

mr

STUDIE viz POJEDNÁNÍ

■ STURM UND DRANG

(něm. = bouře a vzpoura) – německé literární hnutí v poslední třetině 18. stol., představující ideově nejprogresivnější a umělecky nejvyhraněnější proud německého → preromantismu; časově je omezeno lety 1767 (vyjití Herderových *Fragmentů*) až 1785 (počátek období německé klasiky, tzv. výmarského → klasicismu). Proti intelektualismu osvícenců a racionalismu klasicistů staví S. u. D. cit a vášně, proti společenské hierarchii a estetické kanonizaci předchozího umění zdůrazňuje tvořivou svobodu osobnosti, proti znásilňující síle městské civilizace klade volnost přírody a života v ní; vzhledem k idealizaci individuální vzpory silného jedince, „originálního génia“ v prométheuském smyslu, bývalo toto hnutí ve své době nazýváno *Genieperiode* (období génia) a v pozdější literární historii *Geniezeit*.

K nejvýznamnějším dílům S. u. D. patří hlavně dramata, a to zvláště rané hry Goethovy (*Götz von Berlichingen*, *Clavigo*, *Stella*) a Schillerovy (*Loupežníci*, *Úklady a láska*, *Fiesco*), dále Len-

zovi *Vojáci* (*Die Soldaten*) a dramata F. M. Klingera, podle jehož hry *Sturm und Drang* (1776) dostalo celé hnutí název. Pro poezii S. u. D. byl patřičný příklon k formově volné tradici lidové tvorby, a to zejména písňové a baladické (např. balady Goethovy a Schillerovy, Bürgerova *Lenora* aj.), z klasických forem pak obliba ódy a hymnu. Menšího významu dosáhlo hnutí na poli prozaickém; přibližuje se k němu Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, které však vyjadřovalo spíše tendence → sentimentalismu než snahy S. u. D.

Lit.: E. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturmes und Dranges*, Weimar 1959. C. Stockmeyer, *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges*, Frankfurt/M. 1922. T. Silman, *Dramaturgija epochi Buri i natiska*, in: *Rannij buržuažnyj realizm*, Leningrad 1936.

tb

■ STYL

(z řec. stylos = rydlo), též *slob* – původně označení nástroje užívaného k psaní na voskové destičce, v přeneseném smyslu již v klasickém římském období (Terentius, Horatius, Cicero) osobitý způsob výrazu, souhrn individuálních zvláštností projevu v rétorice i básnictví, později i v jiných druhích umění (např. hudba, architektura aj.). Od 19. stol. se pojem s. rozšiřuje i na analogické jevy ve všech oblastech společenské praxe (např. životní s., sportovní s. aj.). V obecném smyslu se s. rozumí specifický a jednotný způsob výběru a kombinace dílčích prvků, popř. postupů při výstavbě záměrně vytvářených celků. Na hotovém výtvoru se s. jeví jako „integrační princip výstavby celku“ (K. Hausenblas). Analýzou základních rysů s. jako jevu společného nejrozličnějším oblastem lidské činnosti se zabývá v současnosti se konstituující obecná teorie s., všeobecná stylistika.

V literární vědě (popř. uměnovědě, estetice aj.) představuje s. jednu z nejstarších odborných kategorií s velmi složitým, nestabilním, rozdílně interpretovaným významem:

1. ve významu *absolutním* („platónském“), vycházejícím z přesvědčení o nezbytné jednotě ideje a jejího vyjádření, obsahu a formy, účelu a prostředků, se s. pokládá za samostatnou, neměnnou hodnotu, kterou jedno dílo má a jiné postrádá. S. se v tomto pojetí stává pro umělce nejvyšším, jen obtížně dosažitelným stupněm dokonalosti (srov. např. Flaubertovo úsilí nalézt „pravé slovo“, Goethův výměr s. jako „rozpoznání podstaty věcí“ apod.), zatímco nepřítomnost s., považovaná za důsledek tvůrčí omezenosti nebo neschopnosti, se negativně kvalifikuje jako nestylovost, manýra atd. Pojmu s. se zde užívá

jako synonyma pro znamenitost, vybranost, popř. původnost a vyjadřuje se jím kritikův hodnotící soud;

2. ve významu *relativním, genetickým*, nehodnotícím („aristotelským“) se *s.* jako specifický, diferencovaný způsob utváření uměleckého díla, popř. skupiny děl, považuje za vlastnost inherentní každému z nich. *S.* je analyzován a klasifikován jako výsledek stylotvorného procesu, na němž se podílejí jak rozmanité faktory objektivní, dané určitým kontextem sociálním a kulturním, tak i subjektivní dispozice autora. Podle jednotlivých činitelů a okolností, v různém směru a stupni abstrakce lze rozlišovat: a) singulární *s.* konkrétního díla (Werkstil), b) *s.* určité skupiny děl jednoho autora (např. *s.* Nerudovy prózy), c) → individuální *s.* autorský (např. Homérův, Shakespearův, Vančurův), d) *s.* uměleckého směru, literární skupiny, školy, družiny apod. (např. *s.* impresionistický, *s.* lumírovský apod.), e) v aspektu časově historickém, chronologickém: *s.* generace, doby, epochy aj. (např. *s.* devadesátých let, *s.* barokní), f) v aspektu lokálně geografickém: *s.* regionální, kmenový, národní, *s.* kulturní oblasti apod. (např. *s.* attický, dórský, řecký, *s.* evropský apod.), g) *s.* jednotlivých umění (popř. materiálu), druhů a žánrů (např. *s.* slovesného umění, *s.* prózy, *s.* románu), h) z hlediska tematického (např. *s.* dobrodružný), i) podle sociální diferenciace: *s.* lidový, *s.* dvorský apod., j) podle zaměření, funkce, speciálního rázu (např. *s.* sarkastický, majestátní, humorný aj.). Jednotlivá určení se vzájemně doplňují a lze je neomezeně kombinovat. Specifičnost *s.* v různém aspektu a stupni zobecnění se projevuje při srovnání s jiným *s.* téže roviny a druhu.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Mistrik, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. K. Svoboda, O literárním slohu, Praha 1943. V. V. Vinogradov, Stilistika, teorija poetičeskoj reči, poetika, Moskva 1963. L. Spitzer, Sprache und Dichtung, München 1957. Týž, Stilstudien I–II, München 1928. F. Miko, Text a štýl, Bratislava 1970.

jh

■ STYL JAZYKOVÝ

charakteristický a jednotný způsob organizace jazykového projevu, založený na výběru a využití jazykových prostředků všech plánů. Specifický způsob výstavby může být příznačný i pro celé skupiny jazykových projevů.

V různém směru a stupni zobecnění lze rozlišovat: I. *s. j.* jednotlivého konkrétního projevu

(→ promluvy), II. individuální *s. j.* (např. významného spisovatele, vědce), dále III. *s. j.* interindividuální, tj. a) *s. j.* literárního směru, školy, generace, období, b) *s. j.* druhu a žánru, c) *s. j.* objektivní, diferencovaný podle jednotlivých mimojazykových → slohotvorných činitelů, a to 1) funkční *s. j.* (→ hovorový, → publicistický, → odborný, → umělecký), 2) *s. j.* projevů písemných a ústních, 3) *s. j.* projevů soukromých a veřejných, 4) *s. j.* projevů monologických a dialogických aj. Kombinací několika činitelů vznikají *s. j.* komplexní (např. *s. j.* projevů běžně mluvených).

Podle postoje autora k obsahu sdělení se rozecňuje *s. j.* věcný a emocionálně zabarvený (např. slavnostní, patetický, elegický). Podle jazykových kritérií lze rozlišovat: *s. j.* nominální (jmenný způsob vyjadřování) a verbální (slovesný); *s. j.* implicitní a explicitní; *s. j.* jednoduchý a ozdobný; dále *s. j.* verbalistický (nabubřelý, příliš obecný, málo konkrétní), *s. j.* frázovitý (myšlenkově chudý, nepůvodní, vyznačující se množstvím otřelých obrátů a spojení, → fráze, → klišé), *s. j.* perifrastický (opisný, vysvětlující), *s. j.* pregnantní (stručný, výrazově přesný, vytříbený, výstižný). Celkový charakter či ladění *s. j.* se označuje i méně určitými, zpravidla přenesenými, metaforickými výrazy, např. *s. j.* květnatý (velmi umělý, s přemírou básnických tropů, figur apod.), *s. j.* lakonický (podle příznačného vyjadřování obyvatel řecké Lakonie, tj. stručný, úsečný, zhuštěný, přiléhavý, nezřídka ironicky vyhrocený), *s. j.* lapidární (původně „vytesaný v kamení“, tj. stručný, jadrný, výstižný, shrnující, koncižní) aj.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba slovesných komunikátů a stylistika, in: Československé přednášky pro VI. mezinár. sjezd slavistů v Praze, Praha 1968. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmanová, Základy české stylistiky, Praha 1970.

jh

■ STYL UMĚLECKÝ

funkční → styl jazykový, zahrnující slovesné projevy, které mají vedle obecné funkce sdělné i specifickou funkci estetickou (→ funkční stylistika). V *s. u.* se ve značné míře uplatňují subjektivní → slohotvorní činitelé, podmiňující širokou, velmi diferencovanou škálu jazykových stylů jednotlivých děl, stylů individuálních, dobových apod. (→ styl jazykový). *S. u.*, jako jeden z funkčních stylů se specifickým postavením v systému ostatních stylů spisovného jazyka, je předmětem zkoumání lingvistické stylistiky. Jazykový *s. u.* jednotlivého díla tvoří s mimojazykovými složkami (tematickou, kompoziční, ideovou) vyšší celistvou jednotou, označovanou též jako *literární styl*, jehož rozbořením se zabývá literární

věda. Základním kritériem lingvisticky orientované analýzy *s. u.* konkrétního díla je funkční zařazení jazykových a kompozičních prostředků do jeho estetické struktury s přihlédnutím k normě spisovného jazyka.

Výběr jazykových prostředků a stylistických postupů závisí na ideových a uměleckých záměrech autora, podřizuje se specifickým strukturním zákonitostem díla a usiluje o aktivizaci všech potenciálních významových možností jazykového vyjádření.

Vzhledem k mnohotvárnosti a proměnlivosti *s. u.* lze vytknout pouze jeho obecné znaky: a) variabilita vyjadřovacích prostředků a postupů; b) nejširší výběr jazykových prostředků a jejich různorodé uplatnění; c) → aktualizace (zejména v poezii); d) sémantická mnohoznačnost (→ polysémie); e) emocionalita; f) subjektivní zabarvení aj.

Zvláštní charakter stylové normy *s. u.* umožňuje autorovi volit prostředky ze všech oblastí a vrstev spisovného jazyka. Zcela ojediněle se literární díla realizují → dialektem nebo ve větší míře čerpají z materiálu cizího jazyka (např. němčina u A. Jirásky, francouzština u L. N. Tolstého). Rozmanitým způsobem se též využívá nespisovných prvků (obecná čeština, → slang, → argot, → dialektismy, → vulgarismy aj.), dále → expresivně zabarvených slov, → synonym apod. Vedle všech typů obrazného pojmenování (→ tropy) patří k specifickým lexikálním prostředkům *s. u.* básnické neologismy, slova knižní, → poetismy apod. Při dotváření dobového koloritu se uplatňují → archaismy, zastaralá slova aj.

V oblasti *s. u.* se funkčně využívá a přetváří i celý repertoár syntaktických prostředků spisovného jazyka, např. různé typy vět (podle členitosti, podle postoje mluvčího apod.) a souvětí, odchylky od pravidelné stavby větné (→ anakolut, → aposiopese, → kontaminace, → zeugma aj.), různě motivované změny ve slovosledu (→ inverze, → aktuální členění větné, → polysyndeton, → asyndeton aj.). Zejména v moderní próze je časté vytýkání a osamostatňování větných členů, volné řetězení vět bez explicitního vyjádření vztahu apod. Specifickým syntaktickým a intonačním prostředkem *s. u.* jsou tzv. → figury.

Z hlediska zvukového uspořádání literárního textu (zejména poezie) se při výběru jazykových prostředků uplatňuje jak zřetel k jejich rytmickým kvalitám (→ eurytmie), tak i k jejich vlastnostem estetickým (eufonie, → onomatopoeie).

Vedle jazykové stránky zahrnuje problematika *s. u.* i otázky kompoziční výstavby (např. kontextové postupy, horizontální a vertikální → členění textu aj.), značně diferencované podle jednotlivých literárních druhů a žánrů (→ lyrika, → epika, → drama).

Lit.: J. Findra, Rozbor štýlu prózy, Bratislava

1971. K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1972. Knižka o jazyce a stylu soudobé české literatury, Praha 1961. J. Mistrik, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. L. I. Timofejev, Základy teorie literatury, Praha 1965. A. Popovič a kol., Interpretácia umeleckého textu, Bratislava 1981.

jh

■ STYLISTIKA JAZYKOVĚDNÁ

těž *linguostylistika* – nauka o → stylu jazykovém ve všech druzích jazykových projevech, považovaná za relativně samostatnou součást lingvistiky.

Problematika současné *s. j.* zahrnuje tyto okruhy: a) podstata jazykového stylu, rozbor stylových norem a kategorií; b) slohotvorní činitele, typy a druhy stylu (→ individuální styl, interindividuální styly, zejména styly funkční); c) výstavba jazykového projevu (→ promluvy) v plánu jazykovém a kompozičním; d) stylové rozvrstvení a využití jazykových prostředků; e) klasifikace stylových postupů a útvarů aj.

Podle předmětu výzkumu, metod a zaměření se rozlišují: a) *s. národního jazyka*, zkoumající stylistické využívání jazykových prostředků v systému daného jazyka (např. *s. česká, ruská*); b) *s. srovnávací, konfrontační, porovnávací* stylové jevy v příbuzných i nepříbuzných jazycích; c) *s. historická*, sledující vývoj jednotlivých funkčních stylů a stylových vrstev daného jazyka; d) *s. synchronní*, zkoumající současnou stylovou normu; e) *s. obecná*, zabývající se podstatou stylových kategorií a jevů, vztahem *s. j.* k ostatním disciplínám apod.

Od *s. j.* je třeba odlišovat *stylistiku literárně-vědnou* (součást → poetiky, → teorie literatury), zkoumající tzv. styl literární, tj. styl slovesného uměleckého díla ve všech jeho složkách (včetně jazykové). Vzájemný vztah, hranice a kompetence obou disciplín v oblasti → stylu uměleckého nejsou vymezovány jednotně.

Metody stylistického výzkumu se člení na tradiční, empirické, které spočívají v intuitivním poznávání stylistických jevů a v jejich subjektivním hodnocení, a moderní, zejména transformační a matematicko-statistické.

S. j. jako vědecký, teoretický obor se formuje teprve od počátku 20. stol.; ve starověku vznikla a dále se rozvíjela stylistika jako praktická filologická disciplína didaktického rázu, určující zásady a pravidla správného, přiměřeného a výstižného vyjadřování. Na rozdíl od rétoriky (umění řečnického) a dialektiky (nauky o vedení rozhovoru) se zabývala jazykem psaným, podobně jako příbuzná poetika, charakterizující zvláštnosti básnické řeči. Hranice jednotlivých disciplín byly zpočátku plynulé a proměnlivé, později se réto-

rika a dialektika včlenily do stylistiky, zatímco poetika se dále vyvíjela poměrně samostatně.

Mezi nejvýznamnější představitele antické stylistiky patří Aristotelés (Rétorika, Poetika), Q. Horatius Flaccus (De arte poetica), M. Tullius Cicero (De oratore), M. Fabius Quintilianus aj. Nejpřehlednější stylistické práce z období 16. až 18. stol. jsou L'Art poétique od N. Boileaua, obsahující kodex klasicistní poetiky, Ruská gramatika a Rétorika od M. V. Lomonosova, rozvíjející antickou teorii tří stylů (→ genera dicendi), dále poetiky J. C. Scaligera, M. Opitze, G. V. Graviny, J. F. Marmontela aj. I v 19. stol. se stylistika, přiklánějící se buď k Hegelově, nebo Herbartově estetice, omezuje na zkoumání jazyka umělecké literatury.

Na začátku 20. stol. se stylistika sblíží s jazykovědou a metodologicky se značně diferencuje. Pod vlivem estetiky Croceho vznikl v Německu a v Itálii tzv. neolingvistický směr (K. Vossler, L. Spitzer aj.), který považuje styl za individuální tvůrčí akt a podřazuje jazykovědu stylistice. Individuální styl autorský stojí v popředí zájmu i jiných stylistických teorií, vycházejících ze subjektivně psychologických, intuitivních, estetických aj. hledisek (R. de Gourmont, H. Gaertner, J. Kleiner aj.). S. j. jako moderní systémové pojetí jazykovědnou disciplínu konstituoval Saussurův žák Ch. Bally, jenž se zaměřil na otázky expresivních výrazových prostředků. K jeho pokračovatelům patří J. Marouzeau, M. Cressot, G. Devoto, A. H. Sechehaye aj. Lingvisticky se orientovala též ruská → formální škola (V. Šklovskij, B. Tomaševskij, J. Tyňanov aj.), ztotožňující stylistiku s teorií básnického jazyka. V anglosaské oblasti se literárně stylistickou problematikou paralelně zabývala tzv. cambridžská škola (J. A. Richards, W. Empson aj.), později se zformoval i v současnosti významný, strukturně orientovaný → new criticism (C. Brooks, J. C. Ransom, R. P. Blackmur) a opoziční novoaristotelská chicagská škola (R. S. Crane, R. McKean, E. Olson). Jazykově analytická východiska při interpretaci literárního textu v různé míře uplatňují i četní další badatelé (E. Staiger, W. Kayser, R. Ingarden, V. V. Vinogradov, A. I. Jefimov aj.).

Z podnětu strukturální lingvistiky a ruského formalismu vychází → funkční stylistika. Současná s. j., přijímající podněty z teorie informace, → sémiotiky, generativní lingvistiky, statistiky a jiných disciplín, směřuje k exaktnímu zkoumání stylových jevů, zbavuje se pozůstatku empirismu a subjektivismu a usiluje o syntetizaci dosavadních poznatků.

Lit.: J. V. Bečka, Úvod do české stylistiky, Praha 1948. M. Bense, Theorie textu, Praha 1967. Contemporary Essays on Style, Linguistic and Criticism, Glenview 1969. A. V. Fedorov, Očerki

obščej i spostavitel'noj stilistiki, Moskva 1972. I. R. Galperin, Stylistics, Moskva 1971. P. Guiraud, Essais de stylistique, Paris 1969. B. Havránek, Studie o spisovném jazyce, Praha 1963. A. Jedlička, V. Formánková, M. Rejmánková, Základy české stylistiky, Praha 1970. J. Mistřík, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. H. Seidler, Allgemeine Stilistik, Göttingen 1963. La Stylistique, Paris 1970. B. V. Tomaševskij, Stilistika i stichosloženije, Leningrad 1959. V. V. Vinogradov, Stilistika, teorija poetičeskoj reči, poetika, Moskva 1963.

jh

■ STYLIZACE

(z franc. stylisation = upravení, vyjádření) – vztah mezi zobrazením a zobrazovaným předmětem (popř. představou, která je zobrazením vyvolávána), jehož podstatou je určité záměrné zjednodušení, zhuštění a tím zvýraznění charakteristických rysů daného předmětu. S. je důležitým mezičlánkem mezi napodobením (→ mimesis) a umělým vytvořením. Ve výstavbě uměleckého díla se princip s. projevuje různými způsoby – nejen ve ztvárnění jazykových prostředků, ale zasahuje i do oblasti kompozice. V užším slova smyslu znamená s. způsob výstavby promluvy, v němž se využívá zvláštností stylu určité žánrové formy, autorské individuality nebo jednotlivé promluvy. Týká se nejen řeči postav, ale i způsobu zobrazení prostředí a života (někdy i zobrazení autorovy osobnosti, → autostylizace). Zvláštní funkci má s. např. ve → skazu a → parodii.

Lit.: K. Hausenblas, Výstavba jazykových projevů a styl, Praha 1971.

hř

■ STYLOMETRIE

(z řec. stýlos = rydlo, metron = míra) – statisticko-stylistická metoda vypracovaná a používaná klasickou filologií od druhé poloviny 19. stol. především ke studiu Platónových děl. Cílem s. bylo přispět k řešení otázky pravosti některých Platónových dialogů a listů a stanovení jejich relativní chronologie, tj. určení pořadí, v jakém byly psány. S. se opírala o zjišťování počtu výskytů (→ frekvence) některých pomocných slov (spojky, částice aj.) a → hiátů. Uspořádáním výskytu sledovaných jazykových jevů podle číselného vzestupu, popř. poklesu pro různé Platónovy texty byla dána i jejich relativní chronologie; na základě porovnání výskytů pro pravé a sporné Platónovy texty bylo usuzováno na jejich autentičnost.

Z hlediska obecné použitelnosti s. řešila jednak otázku volby vhodných jazykových jevů, přede-

vším nezávislých na tematice, jednak problém, zda lze u autora předpokládat rovnoměrný vzestup, resp. pokles v užívání některých jazykových jevů. S rozvojem jazykové a literární stylistiky i matematické statistiky základní myšlenka s. ožila při matematických metodách → atribuce textu.

Za zakladatele s. je považován Campbell (1867), i když teprve Dittenberger v r. 1881 podal její ucelený výklad. U nás na jejich práce navázal v klasické filologii (ve studiu Platóna) Fr. Čáda a zvláště Fr. Novotný.

Lit.: Fr. Čáda, Datování Platónova Faidra, in: Listy filologické 28, 1901. Fr. Novotný, Příspěvek k řešení otázky o pravosti listů Platónových, in: Listy filologické 33, 1906. Týž, Platónovy listy a Platón, Brno 1926. P. Vašák, Metody určování autorství, Praha 1980.

vš

■ SUBJEKT LITERÁRNÍHO DÍLA

(z lat. *subiectum* = podkládané) – termín užívaný v lingvistice a v literární teorii ve smyslu „prožívající bytost“, ať již je vyjádřena (představena) v promluvě (*interní s.* promluvy) nebo stojící vně promluvy (*externí s.* promluvy). Především jde o s. obou → komunikantů, produktora a receptora (skutečného autora a čtenáře), a eventuálních dalších účastníků komunikačního aktu (překladatel, redaktor, recitátor aj.). Z interních s. l. d. jsou nezbytnými složkami každé promluvy s. „autora“ (tj. autora, jak je v textu představován) a s. adresáta. V s. „autora“ se odráží skutečný původce komunikátu, rozumí se jím významový celek původce, jak se utváří ve vědomí vnímatele s postupným vnímáním jazykového projevu a jak je původcem v komunikátu realizován, totiž jako významový korelát všech jeho složek. Je přítomen samou existencí komunikátu, vztahují se k němu prostorově (vlevo, vpředu apod.) a časově údaje (dříve, později apod.), poukazuje k němu rozsah a způsob využití daného jazyka, zabarvení jazykového projevu, textem zprístupněné hierarchie hodnot, určité → hledisko sjednocující celý jazykový projev. V interním s. adresáta se odráží vnímatel, tak jak je realizován textem, totiž jako vyžadovaná schopnost porozumění textu (požadavek na znalost jazyka, na určitou věkovou nebo sociální kategorii čtenáře, na znalost realii apod.).

Vedle těchto závazných interních s. promluvy existují v ní často ještě s. fakultativní (v některých typech promluv ovšem závazné, s. → postav. Pokud je tematizován interní s. „autora“ (poukazují k němu slovesa v 1. osobě, zájmena apod.), stává se také postavou, a dokonce může být přijímán jako stylizovaný obraz skutečného původce textu (→ autostylizace).

Interní subjekt „autora“ bývá v lyrice označo-

ván jako → lyrický subjekt nebo → lyrický hrdina, v epice se hovoří o → vypravěči. Srov. též → autor, → osobnost, → Rollengedicht.

Lit.: M. Glowinski, A. Stawińska, J. Stawiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. K. Hausenblas, Subjekty v promluvě, in: Sesja naukowa międzynarodowej komisji budowy gramatycznej języków słowiańskich, Warszawa 1969. A. Macurová, Subjektová problematika jazykového projevu, in: Slovo a slovesnost 25, 1974. Táž, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Praha 1983.

mc

SUBJEKT LYRICKÝ viz LYRICKÝ SUBJEKT

■ SUBSTITUTE

(z lat. *substituere* = nahrazovat) – v teorii překladu nahrazení idiomatických obrátů, případně celých stylových vrstev a typů domácími výrazy na základě společné významové či stylistické hodnoty. S. je možná jen tam, kde obecný význam převládá nad zvláštním. Její použití závisí na druhu díla – uplatňuje se např. v historicky ne локалиzovaných komediích (Shakespearových, Molièrových, Goldoniových), v pohádkách apod.; je téměř vyloučena v literatuře faktu. Při s. stylistických typů nejde o naturalistickou kopii příslušného typu, ale spíše o jeho náznak nebo stylizaci využitím prvků obvyklých v jazyce překladu, které nejsou přesně vázány na určité domácí prostředí; tak vhodnější než náhrada dialektu dialektem je užití některých hovorových výrazů, příznačných např. pro řeč venkovského lidu. V české teorii překladu prosazoval s. zejména O. Fischer a jeho škola; v jejich pojetí však s. často přerůstala v → aktualizaci a někdy působila až rušivě.

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

hř

SUPRALIBROS viz EXLIBRIS

■ SURREALISMUS

(z franc. *surréalisme* = nadrealismus) – literární a umělecký směr, který vznikl ve dvacátých letech ve Francii jako umělecká reakce na první světovou válku, na její odraz v literatuře (→ dadaismus) i jako reakce na dosavadní literaturu vůbec. Slova s. užil poprvé Apollinaire, když hledal vhodnou charakteristiku svého dramatu Prsy Tírésiovy (1916), surrealistické hnutí však ustálilo jiný význam slova. Za první autentické dílo s. se pokládají Magnetická pole André Bretona a Philippa Soupaulta (1920). Manifesty

s. (1924, 1929) formuloval André Breton, který spolu s Paulem Éluardem, Louisem Aragonem, Benjaminem Péretem, Robertem Desnosem, Renéem Crevelem aj. patřil k nejvýznamnějším básníkům s. ve Francii.

První definice charakterizovaly s. jako „čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení“. S. usiloval o vyloučení „kontroly vykonávané rozumem“ a odmítal „jakékoli estetické nebo mravní zaujetí“. Později se za vlastní metody s. kromě automatického textu (rychlý zápis sledu představ a myšlenkových pochodů s vyloučením kontroly a zásahů logického myšlení) považovala ještě paranoicko-kritická metoda („spontánní metoda iracionálního poznání, založená na kritické a soustavné objektivaci blouznivých asociací a interpretací“), dále surrealistický objekt („předmět, který je schopen jistých mechanických úkonů a pohybů a který se zakládá na fantazmatech a představách, jež mohou být vyvolány realizováním nevědomých aktů“), zkoumání snu, technika koláže a frotáže a surrealistická hra (jeden z účastníků hry se táže, druhý, aniž zná otázku, odpovídá).

Surrealistický antitradicionalismus hledal oporu v linii → prokletých básníků, z nichž vyzvedal zvláště G. de Nerval, markýze de Sade (v jejichž šílenství spatřoval korektiv všeovládající racionality a záruku volné obraznosti) a Lautréamonta (ztotožňoval se s jeho vizí poezie, kterou budou dělat všichni, dále s jeho bizarností náhod) i Rimbauda (vypjatá obraznost). S. nechťel být literární školou, ale souhrnem metod, kterými má být člověk osvobozen. Podle s. má ústřední problém svobody dvojí podobu i řešení – sociální a individuální. Proto se surrealisté hlásili k myšlence sociální revoluce jako předpokladu skutečné svobody ducha, ale zároveň hledali cestu k individuální svobodě v učení zakladatele → psychoanalýzy S. Freuda. Eklektickému odvolávání na Marxe i na Freuda odpovídala rozkolísanost filozofických a politických stanovisek. Surrealisté odmítali velmi ostře náboženství, liberalismus a fašismus, solidarizovali se s obránci republiky ve španělské občanské válce (Péret se jí účastnil se zbraní v ruce), dočasně byli i členy Francouzské komunistické strany, nepodřídili se však nikdy revoluční kázní a nepřekonalí idealistická východiska své tvorby.

Surrealistická tvorba se zřídka jakéhokoli apriorního plánu, důvěřuje náhodě, od níž očekává, stejně jako od šílenství, snu a nekontrolovaného podvědomí, překvapivé obrazy. Kromě poezie (která se v s. zřídka pravidelného rytmu, rýmu a všech prostředků zvukové a sémantické výstavby verše) se s. uplatňoval také v próze, pro niž je charakteristická dualita automatických textů,

zápisu snů a kalendářového zápisu na jedné straně a esejistické interpretace na straně druhé, dále v dramatu, ale též ve výtvarném umění, ve filmu aj.

Surrealistické hnutí se rozpadá v předvečer druhé světové války, kdy řada významných básnických představitelů tohoto směru poznává svá práva a povinnosti revolučního básníka a dává přednost angažované tvorbě před surrealistickou experimentací.

S. se rozšířil z Francie do mnoha zemí, např. do Jugoslávie, Velké Británie, USA, Japonska aj.; v Československu je meziválečné avantgardě po určitý čas s. nepřijatelný svou svetonázorovou neujasněností. Intenzivnější zájem vyvolává až druhý manifest s. (1929), který se hlásí k revolučnímu dělnickému hnutí a marxismu. V té době prochází → poetismus závěrečnou krizí, a tak se s. jeví jako východisko další tvorby. Surrealistickou skupinu v ČSR zorganizoval v roce 1934 V. Nezval, který stojí pak v čele pražské skupiny až do roku 1938, kdy ji na protest proti antisovětským názorům některých jejích členů rozpouští. Kromě něho se na surrealistické aktivitě podílel K. Biebl, malíři Toyen a Štyrský, teoretikové K. Teige a B. Brouk, hudební skladatel J. Ježek aj. Politický vývoj s. byl obdobný jako ve Francii a vedl ke stejnému rozpadu skupiny; tvůrci postupně nalézají cestu k angažované tvorbě, teoretik Teige však dogmaticky hájí principy hnutí. Za války a po ní se objevuje další surrealistická vlna (skupina RA) a brzy po ní opožděná třetí vlna, která usiluje rehabilitovat pozdního Teiga a pokračovat v surrealistické experimentaci, aniž k tomu jsou dobové a tvůrčí předpoklady.

Samostatně se vyvíjel s. na Slovensku v letech 1938–1942, a to pod názvem *nadrealismus*; během této doby vyšly čtyři sborníky (Áno a nie, Sen a skutočnosť, Vo dne i v noci, Pozdrav), v nichž se jako básníci uplatnili Michal Považan (také teoretik), Rudolf Fabry, Štefan Žáry, Vladimír Reisel, Ján Brezina, Ján Rak aj. K objasnění podstaty s. významně přispěla česká marxistická kritika 30. let.

Lit.: A. Breton, Co je surrealismus, Praha 1937. B. Kováč, Alchymia zázračného, Bratislava 1968. Magnetická pole, Praha 1967. M. de Michel, Umělecké avantgardy dvacátého století, Praha 1964. Surrealismus v diskusí, Praha 1934. Surrealismus, Praha 1936. V. Brett, Ideologická podstata surrealismu, in: Časopis pro moderní filologii, 1971.

mb

■ SVĚTOVÁ LITERATURA

pojem ražený poprvé J. W. Goethem jako označení pro vzájemné spojitosti kulturních oblastí,

vznikající historicky v důsledku zvětšujících se možností vzájemné komunikace a výměny kulturních statků. V průběhu doby nabyl pojem různých významů, v současnosti se užívá:

1. jako označení pro soubor všech národních literatur světa a všech dob, tj. v pojetí sumariujícím bez ohledu na jejich specifickosti a vnitřní vzájemné souvislosti, bez ohledu, zda jde o literatury velké nebo malé, významné nebo méně významné;

2. jako označení pro soubor mistrovských děl různých literatur, která se vzhledem ke svým uměleckým kvalitám a obecně lidským obsahům stala majetkem všeobecným (užívá se v akademické vědě americké), tj. ve významu jistého panteonu klasických, mistrovských děl;

3. jako termín, uplatňující se v → srovnávací literární vědě, nejbližší původnímu goethovskému pojetí; označuje hypotetický strukturní celek, vzniklý v procesu vzájemného působení národních literatur, jednotlivých spojů, vlivů a navzájem se nezávisle vyvíjejících tendencí, směrů a proudů v jistých obdobných podmínkách historickospolečenských a kulturních; k němu se dospívá cestou komparace jednotlivých národních literatur a kulturních celků (viz též → generální literatura).

Lit.: J. Hrabák, Literární komparatistika, Praha 1971. F. Strich, Goethe, Idee einer Weltliteratur, Dichtung und Zivilisation, München 1929. Týž, Goethe und Weltliteratur, 1945. F. Wollman, Generální literatura, její funkce světová a mezinárodní, in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968.

tb

■ SVĚTSKÁ LYRIKA

básnické skladby 11.–15. stol., určené ke zpěvu, na nejrozličnější světšská (tj. nenáboženská) témata, nejčastěji milostná. Spojení slova s hudbou ovlivnilo formu s. l. podle dvou základních typů, → písně a → lechu. Pro píseň, vzniklou z církevního hymnu, je typické trojdielné strofické členění, většinou s jednoduchou čtyřveršovou strofou a osmlabličným veršem. Rým je nejčastěji dvojslabičný nebo gramatický, prozódie slabická s trochejským nebo jambickým spádem. Lech vznikl z církevní → sekvence a jeho charakteristickým znakem je opakování určitého množství tónových řad podložených textem. S. l. vznikla jako jeden z projevů vyspělé rytířské kultury šlechtických dvorů v jižní Francii na konci 11. stol. V tomto prostředí se vytvořilo a ustálilo pojetí lásky jako vazalského a služebného vztahu rytíře k paní a stalo se nejčastějším motivem s. l. Vyjádření citů není zde projevem individuálního subjektivního prožitku v moderním slova smyslu, je zobrazením spíše obecných vztahů a situací podle schématu kurtoazních představ.

Tyto písně byly skládány a interpretovány na Západě provensálskými → trubadúry, severofrancouzskými trubvéry, popř. německými → minnesängry; nejrozšířenějšími druhy s. l. jsou → kancóny, → alby, → pastorely.

U nás spadají počátky s. l. až do 14. stol., kdy politický, hospodářský a kulturní vývoj společnosti (především šlechty a měst) vytvořil podmínky pro přejímání a rozvíjení vlivů západní dvorské kultury, které doléhaly do Čech rozmanitým způsobem a prostřednictvím (Itálie, německý minnesang). Působení latinské poezie prostředkovávali vysokoškolsí studenti (žáci), kteří také byli, vedle šlechty, hlavní tvůrčí silou v produkci s. l. Česká s. l. čerpala formálně, esteticky i tematicky ze západoevropských vzorů, navazovala však i na domácí tradici lidové taneční písně. Vytvořila se tak široká škála ideově i formálně různorodých projevů (Stratilát jsem milého, Dřevo se listem odievá, Závěšova píseň). Ojedinelé rysy lidové balady nese lyrickoepická Píseň o Štemberkovi. Dále vznikala reflexivní lyrika (Píseň o Pravdě) a satirické skladby (Píseň veselé chudiny).

V 15. stol. dochází k mohutnému rozvoji písněvé tvorby, která je tematicky a ideově podřízena aktuálním požadavkům husitské revoluční doby. Tradice s. l. je v dalším literárním vývoji využívána a modifikována nejen v umělé, ale také v lidové písněvé tvorbě.

Lit.: Zđ. Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách, Praha 1904. Staročeská lyrika, Praha 1940.

mr

SVÍTANIČKO viz ALBA

■ SYLABICKÝ SYSTÉM

též *syllabismus* (z řec. syllabé = slabika, složení) – versifikační systém, vyžadující závazné normování počtu slabik ve verši, které může (a nemusí) být provázeno pravidelnostmi v uspořádání prozodických prvků jazyka (přízvuku, lexikální nebo větě intonace, slabičné délky aj.). Zdá se, že tihnutí k s. s. je zvláště podporováno v těch versifikacích, kde je v jazyku stabilizováno místo přízvuku (dodnes je s. s. nejběžnější versifikací v poezii polské a francouzské) nebo kde je přízvuk příliš slabý (poezie japonská).

Kratší slabické verše, čtyřslabičné nebo pěti-slabičné, se vnitřně nečlení, u veršů o délce šesti až devíti slabik je vnitřní členění možné, u delších veršů je přímo závazné, protože by jinak stálý počet slabik nemohl být pocítován při vnímání básně. Verš je pak → dieresí (nejčastěji ve středu verše) rozdělen ve dva poloverše (řidčeji dvěma dieresemi ve tři veršové segmenty). Např. francouzský → alexandrin má závazný mezoslov-

ní předěl po šesté slabice, polský třináctislabičný verš po slabice sedmé, francouzský → dekasylab po čtvrté. Členění verše na dva (nebo tři) segmenty zasahuje podstatně do rozložení slovního materiálu a nese s sebou v zásadě ve všech sylabických poeziích i pravidelnosti v rozložení přízvuku. V současném verši polském (v polštině je přízvuk vázán na předposlední slabiku slova) a francouzském (ve francouzštině je přízvukována slabika poslední) je normování přízvuku na konci verše nebo poloverše přímo konstantou. Mezi s. s. a systémem → sylabotónickým, vyžadujícím i normování počtu a rozmístění přízvuků, není z těchto důvodů absolutní protiklad.

Zvlášť je to patrné v poezii české. Naprostá libovolnost v rozmístění přízvuků je v staročeském verši sylabickém výjimečná, možnost volby mezi větším nebo menším zřetelem na rozmístění přízvuků je naopak významným stylovým či-nitelem.

Ach živ jsem! sotva živý,	7 slabik
jako bych tonul na vodě,	8 slabik
stin smrti neduživý,	7 slabik
tělo moje jako loď.	8 slabik

(B. Bridel)

Protiklad tendence k malému a naopak ke značnému normování přízvuků se vyhranil jako protiklad zcela rozdílných versifikačních systémů teprve na přelomu 18. a 19. stol. v průběhu polemiky dvou novočeských básnických škol.

Nejběžnějším sylabickým veršem v české poezii je verš osmislabičný, → oktosylab.

Lit.: J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. Týž, Polyglotta, Brno 1971. Týž, Úvod do teorie verše, Praha 1956. Sylabizim, Wrocław 1956.

mc

■ SYLABOTÓNICKÝ SYSTÉM

sylabotónismus (z řec. syllabé = slabika, složení; tonos = natažení, napětí) – versifikační systém vyžadující uspořádanost v počtu slabik ve verši a v počtu a rozložení slabik přízvučných (x) a nepřízvučných (x). Spolu s versifikačním systémem sylabickým a versifikačním systémem tónickým vytváří tak s. s. velmi úzce spjatý celek, v němž zaujímá středovou polohu. V některých literaturách – v závislosti na vlastnostech příslušného národního jazyka – dominuje v rámci sylabotónického systému tendence po normování počtu slabik a tendence po normování přízvuků hraje úlohu druhotnou (český s. s.), v jiných jsou obě tendence relativně vyváženy (s. s. ruský, německý aj.), v dalších naopak dominuje normování počtu přízvuků a počet nepřízvučných slabik mezi nimi má tendenci kolísat (s. s. anglický).

Podle délky opakujícího se úseku metra, jemuž

přísluší jeden metrický důraz (→ iktus), tzv. taktu nebo stopy, rozlišujeme veršové systémy s dvojslabičnou alternací, → trochej (xx...) a → jamb (x...). veršové systémy s trojslabičnou alternací, → daktyl (xxx...), → amfibrach (xxx...), anapest (xx...) a řidčeji veršové systémy s čtyřslabičnou alternací, → péóny. V českém s. s. se vytvořily v závislosti na charakteru českého jazyka pouze tři z nich, trochej, jamb a daktyl. Značná omezení repertoáru meter zde kladla skutečnost, že český přízvuk je vázán na první slabiku slova. Tento fakt souvisí s jiným charakteristickým rysem českého s. s., tj. se ztotožněním členění verše na trochejské a daktylské taktý a členění verše na slovní celky, s tzv. → frázováním verše. Stopovost v českém sylabotónickém trocheji a daktylu není tak pouhou stylistickou možností, jak tomu bývá v sylabotónické poezii u jiných národů, ale je zákonem vynuceným jazykovou normou. Obnažení metra, které odtud pramení, je pak v českém verši oslabováno jinými prostředky, např. zvláštním zřetelem ke kvantitě samohlásek (jejich umístění v neiktovaných pozicích stopovost zastírá).

Lit.: viz → versifikační systém.

mc

■ SYMBOL

(z řec. symbolon = značka, znak, poznávací znamení) – 1. *obecně* vše, co smyslově, předmětně nebo jazykově (slovně) zastupuje a konkrétně představuje abstraktní pojem nebo jev, a v tom smyslu má širší a hlubší význam než samo o sobě; v exaktních vědách konvenční označení veličin, prvků, procesů a úkonů, v technických oborech zkratkovité grafické znázornění, v účetnictví dohodnuté heslo pro manipulaci s peněžními částkami. Už v této rovině praktického použití s. předpokládá společenství (např. společenství specializované pracovní disciplíny) a je jedním z jeho konstitutivních prvků; zvládnutí celého určitého systému s. předpokládá i umožňuje odbornou kvalifikaci pro daný obor. Ve společenství záměrně uzavřeném má s. někdy charakter emocionálně zabarveného prostředku víceméně tajné vnitřní komunikace: je plně srozumitelný jen příslušníkům daného společenství, z jejichž mentality vychází a již dotváří; je výrazem i organizátorem jejich představ, obav, tužeb i programu a vně daného společenství není pochopitelný v celém svém významu a dosahu, zvláště citovém;

2. *v umění a literatuře* univerzální estetická kategorie, vymezovaná často ze srovnání se → znakem a → obrazem; sovětská literární věda chápe s. jako obraz nazíraný z hlediska jeho znakovosti a zároveň jako znak obdařený vlastnostmi mýtu a nevyčerpitelnou mnohovýznamovostí obrazu. Vztah mezi s. a symbolizovaným je

dialektický; *s.* je tím obsažnější, čím více a všestranně symbolizuje. „Na rozdíl od mimoumleckého symbolu (jako je číslo, vlajka atd.) nesmí být znak nijak libovolný, ale v jeho smyslovém tvaru, v jeho obrazovém charakteru musí už tkvít charakteristické části požadovaného významu obrazově uzavřeny. Jeho jev musí již zahrnovat podstatu, jeho forma musí jakožto přírůbek obsahovat výpověď“ (R. Weimann). *S.* patří k základním prostředkům uměleckého zobrazování světa; jeho sugestivnost je v jeho náznakovosti. *S.* je nepřímá nápodoba, obsahuje ideu a poetické dojetí, „jako květ vyjadřuje rostlinu, jíž se přece nepodobá“ (D. Mornet); už v tom se může, ale nemusí lišit od metafory; od metonymie se odlišuje složitější, a hlavně méně zjevnou a logicky těžko postizitelnou a formulovatelnou souvislostí mezi označujícím a označovaným. Někdy se *s.* chápal jako předstupeň nebo méně vyvinutá forma rozměrnější → alergie; na rozdíl od ní přechází však ze staršího umění a literatury i do tvorby moderní, ba právě v ní se dále vyvíjí a namnoze zaujímá i místo neproduktivní alergie; poměr *s.* k alegorii se podobá poměru metafory k přirovnání. *S.* náleží k nejspeciřičtějším prostředkům uměleckého osvojování skutečnosti; je také východiskem a stavebním materiálem → mýtu. K samé podstatě *s.* v literatuře a umění patří jeho společenskost: i u nejenergičtějších novátorů a experimentátorů se opírá o společenskou psychologii onoho kolektivu, k němuž autor přísluší i promlouvá, a zároveň tuto společenskou psychologii obohacuje; do *s.* se přitom promítá také umělecká a literární tradice i autorovo individuální vidění a citění; je tedy *s.* výslednicí mnoha součinitelů, neopakovatelnou, a přece zakotvenou ve společenském vědomí. Určení základních *s.* v díle velkých tvůrců přispívá k pronikavému pochopení smyslu příslušného díla – tak např. F. X. Šalda ve své studii Mácha snivec a buřič vyložil autora Máje ze tří symbolů, do nichž Mácha „uzavřel svůj poměr k světu a k životu“, totiž ze symbolů poutníka, vězně a země. Podobně lze zjistit *s.* charakteristické pro celé literární skupiny, generace, hnutí i epochy – např. pro českou avantgardní slovesnost 20. let našeho století jsou mj. příznačné *s.* akrobata, alchymie, cesty do světa, pro určitou část mladší poezie 60. let *s.* spodních vod ap. O autorovi (nebo skupině autorů, případně o jednotlivém díle) a o jeho základní orientaci i výzkumu můžeme ovšem usuzovat až na základě analýzy celého systému *s.* – Význam *s.* absolutizoval literární směr → symbolismus, založený na metodické exploataci *s.*, neobyčejný význam připisovaly *s.* mnohé další moderní básnické směry (Yeats právě tak jako Nezval atd.);

3. v literární vědě se jako *s.* chápe někdy celé umělecké dílo nebo skupina těchto děl; vý-

znam *s.* zdůrazňovala zejména idealistická estetika spjatá s modernistickou linií ve vývoji umění a literatury, která také ve shodě se sémantickými agnostikami ve filosofii 20. století dovádí ad absurdum poznatky o náznakovitosti, proměnlivosti i relativní autonomii *s.*; západní new criticism, stejně jako tzv. škola archetypální a další teorie, vycházející jako teorie archetypu z freudismu, který symbolice (původně hlavně sexuální) věnoval velikou pozornost, jakož i badatelé navazující na filozofii s. Ernsta Cassiera atd. uvádějí v pochybnost komunikativní funkci *s.*, trhají vztah *s.* a symbolizovaného, chápou *s.* jako do sebe uzavřenou strukturu a interpretaci uměleckého díla tím redukcí na „zprávy o možnosti“ (W. Y. Tindall) nebo o možnostech výkladu; ignorují přitom objektivní obsahovost *s.* i jeho historicky konkrétní význam, ač nejednou spatřují v *s.* klíčový pojem interpretace vyššího stupně (W. Emeric). Neobyčejný zájem západní nemarxistické literární vědy a estetiky o *s.*, dokumentovatelný množstvím prací o *s.* a symbolice, často velmi rozsáhlých a znovu vydávaných (např. Hedwig von Beit, Symbolik des Märchens, téměř osmistránková kniha, poprvé vydaná 1952, vyšla 1971 už ve 4. vydání), a dobře patrný například na reprezentativní ročence „für Symbolforschung“ Symbolon (1. sv. 1960, 6. sv. 1968), nepochybně souvisí s módním studiem filozofie různých náboženství a dogmatické teologie; všechna náboženství se vyznačují vypracovanými systémy *s.* – Marxistické pojetí *s.* a jeho významu v umění (R. Weimann, S. Šabouk) se rodí v polemice s rychle se rozrůstající nemarxistickou literaturou předmetu.

Lit.: S. Bayrav, Symbolisme médiéval, Istanbul 1957. A. F. Losev, Očerki antičnogo simvola i mifologii, Moskva 1930. Týž, Problema simvola v svjazi s blizkimi k nemu literaturovedčeskimi kategorijami, in: Izvestija AN SSSR, OLJa 29, 1970. Týž, Simvol i chudožestvennoje tvorčestvo, in: Izvestija AN SSSR, OLJa 30, 1971. V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937. Týž, O české poezii od Vrchlického po poetismus, in: Česká literatura 20, 1972. S. Šabouk, Břeň realismu, Praha 1973. W. Y. Tindall, The Literary Symbol, Bloomington 1955. L. V. Uvarov, Obraz, simvol, znak, Minsk 1967. R. Weimann, New Criticism, Praha 1973.

mb

■ SYMBOLISMUS

(od slova → symbol) – 1. obecně každý myšlenkový systém nebo umělecký směr, který staví na → symbolech a operuje s nimi jako se základními články nebo prostředky poznání nebo výrazu. V literatuře a umění se termín *s.* vyhrazuje obvykle básnickému a literárnímu *s.* z poslední

čtvrtiny 19. století, ve filozofii a teorii kultury se jím zpravidla rozumí novokantovská nauka Cassirerova; slova se však užívá i při výkladu kulturních jevů jiných období, vycházejí např. knihy o symbolismu v umění středověku ap. Někdy se za *s.* označuje jazykový symbol, „symbolický výraz“, slovo nebo slovní obrat ve funkci symbolu; tu se termín *s.* přičleňuje po bok takových termínů, jako jsou → archaismus, → neologismus a zvláště naturalismus (ve významu „naturalistický výraz“ – na rozdíl od → naturalismu – uměleckého směru), jehož je protějškem a opakem. Jazykový *s.* bývá v podstatě metaforou nebo metonymií; často je lexikovaný, např. „chrám“ (ve významu posvátný stánek nejenom náboženský), „oř“ (pro vystižení básnického vzletu a vzepětí), „strdí“ (při naznačování úrodné hojnosti); v procesu synonymické diferenciaci významů a slov přestává se některých slov užívát v jiném smyslu než symbolickém; mnoho uživatelů úsloví o mléku a strdí už ani neví, co to strdí původně je;

2. *v idealistické filozofii a teorii kultury* se za symbolistické označuje učení Ernsta Cassirera, mladšího reprezentanta marburské školy; podle něho je symbolistický ráz kultury východiskem a oporou její funkční jednoty. Marxistická kritika vytýká tomuto *s.* vydělování a absolutizaci symbolu na úkor ostatních faktorů a stránek kulturotvorné činnosti člověka, zatímco symbolistická interpretace kultury (kultura jako proces tvoření symbolů) má oprávnění jen ve zvláštních případech, kdy kulturotvorný proces se skutečně realizuje za pomoci symbolů;

3. *v literární historii* – básnické a umělecké hnutí původně francouzské, vnitřně bohatě diferencované, s proudy zřetelně divergentními, konstituované v 80. letech 19. století a ovlivňující vývoj poezie a zčásti i dramatu a prózy také v mnoha dalších zemích, zvláště koncem 19. a začátkem 20. století. Jako o básnickém směru píše o *s.* poprvé v předmluvě své sbírky *Kantilény* (1886) J. Moréas, který je také autorem *Manifestu s.* (18. září 1886 ve *Figaru*) spolu s G. Kahnem, zakladatelem revue *Symbolisme* (od 1886) a teoretikem, kritikem i historikem směru. Rychlému rozkvětu i rozpadu hnutí napomáhala řada osobností i časopisů dalších; v letech 1886–1889 se časopisem *s.*, reprezentujícím „nejúplnější nové umělecké snahy“ (*Salda*), stala *Revue indépendante* v rukou E. Dujardina, který už předtím v *Revue wagnérienne* (zal. 1884) přispěl ke krystalizaci nového uměleckého programu; ve službách *s.* programu vycházely též časopisy *Vogue* (v něm byly 1886 poprvé publikovány Rimbaudovy *Záhlesky*, které ovlivnily vývoj *s.*) a *Écrits pour l'art* (R. Ghil), později *Plume*, od r. 1895 byl nejvýznamnějším orgánem *s.* *Mercure de France*; program *s.*, který nebyl

nikdy přesně stylizován, nehlouběji propracovali „kritičtí kronikáři“ *Revue indépendante* St. Mallarmé, J. K. Huysmans, J. Laforgue a Th. Wyzewa, vystřídáný pak G. Kahnem. *S.* na divadle se uplatňoval jednak v experimentálním *Théâtre de l'art* (1890–1893), založeném P. Fortem, v divadle [*Oeuvre aj.*], jednak v kabaretech pařížské bohémy (*Chat noir aj.*). Z prozaiků ovlivnil *s.* alespoň na čas tvorbu P. Adama, A. Gida, C. Maublaira, R. de Gourmonta, M. Schwoba aj.; těžiště *s.* bylo však v poezii, v níž různé pojetí básnické tvorby představoval na jedné straně St. Mallarmé, na straně druhé E. Verhaeren. Vydavatelství se *s.* soustřeďoval kolem nakladatele L. Vaniera. Rozklad *s.* byl v proudu už na začátku 90. let, kdy Moréas otiskl ve *Figaru* manifest nové románské školy (*s.* požadavkem návratu ke srozumitelnosti a k tradicím renesanční a klasicistické jasnosti); odstředivé tendence byly už také v Ghilových pokusech o sblížení poezie s vědou (*Pojednání o slovu*, od 1886). Na přelomu století se po smrti Mallarméovy epocha *s.* považuje namnoze za uzavřenou a ožívání programu *s.* se charakterizuje buď jako úsilí „druhé symbolistické generace“, jako neosymbolismus apod. (Claudel, Valéry). Velmi nezřetelná hranice odděluje *s.* od dekadence a dalších moderních básnických směrů, takže tytéž osobnosti a díla bývají chápány a vykládány jednou jako dekadentní, jindy jako symbolistické.

Už dlouho před svou teoretickou manifestací se *s.* uplatňoval a formoval v básnické praxi, a to jednak v zásadním sporu s pozitivismem a → naturalismem, jednak v opozici k → parnasismu. Sociologicky se *s.* charakterizuje jako výraz krize evropské duchovní kultury a umění ve zvláštních podmínkách francouzské společnosti po porážce Pařížské komuny. Ve své první fázi je pro *s.* charakteristický odvrát od společenských zápasů (nejdůležitější u Mallarméa), teprve u Verhaerena se *s.* angažuje sociálně; ve vztahu k náboženství není *s.* jednotný, u některých autorů (jako u Verlainea, který kolísá mezi vírou a rouháním) je silně religiózní (tak v druhé generaci *s.* u Claudela), jindy je vůči náboženství indiferentní (S. Mallarmé), někdy i ateistický. Proti naturalistické metodě podrobně popisné a atomizující usiluje *s.* o „syntézu všech sil a hodnot životních“, vnější svět je mu přitom pouze látkou uměleckého podobnoství; *s.* se snaží proniknout „v samy základy bytí“, touží po zidealizování, odhmoštění básnického umění, chce ztělesňovat Myšlenku ve smyslové podobě, ale tato podoba není cílem, jen slouží k postižení tajemství ukrytého v nitru věcí. Podle Mallarméa má básník skutečnost vyvolávat, sugerovat, nikoli pojmenovávat, protože „pojmenovat předmět znamená potlačit tři čtvrtiny prožitku, jež tvoří rozkoš poněkud uhadováni“; výrazovým prostředkem poezie *s.* je proto

názna; s ním souvisí mnohoznačnost a ambivalentnost básnických obrazů i celých textů. Na rozdíl od → impresionismu, s nímž sdílí citlivost vůči slovu, *s.* usiluje o slova s vlastnostmi magických krystalů, které koncentrují maximum významů a vrhají na sebe vzájemně oslnivá světla, přičemž smysl vyplývá právě z tohoto zrcadlení. Velkou zásluhu má *s.* o rozvoj básnické obraznosti a na druhé straně i o zhuďebnění poezie. Myšlenka ztajená pod povrchem je člověku dostupná pouze v hudbě a poezii, které jsou nástrojem vyššího stupně poznání a vědění; bnutí *s.* se odvolává na soudobou moderní hudbu („básníkům odchovaným na moderní hudbě symfonické bylo třeba harmonií bohatších a smělejších, vytěžených z hlubších disonancí“ – Šalda), zvl. na R. Wagnera; odtud zájem básníků o slovo jako hudební element, sblížení poezie s hudbou a nakonec i revoluce prozodická, vytvoření → volného verše (tu se iniciativa přisuzuje zejm. G. Kahnovi), který je z nejnápadnějších vnějších znaků *s.*, ale má hlubší motivaci: „stará harmonie rytmická, jak byla uzavřena a kodifikována v tradičním verši francouzském, nemohla postáti bohatství nového nervového a citového života, dmутí nových tuch a touh“ (Šalda). Hudební orientace odlišuje *s.* od → parnasismu s charakteristickou inspirací zkldidujících umění plastických. Pro *s.* je ovšem příznačná synestézie; mezi předchůdci se kromě Poca, Wagnera, Villierse de l'Isle-Adam a Verlaine (ten bývá někdy chápán už jako básník symbolistický) počítají též Baudelaire a Rimbaud; na poetiku *s.* měly vliv dva sonety, Baudelaireovy Souvztažnosti (v nichž „vůně, barvy, tóny odpovídají si“) a Rimbaudovy Samohlásky (v nichž Rimbaud podle vlastního komentáře snad ironického „vynalezl barvu samohlásek“); zejména sonet Rimbaudův se stal východiskem nesčetných spíše kuriózních pokusů o instrumentální a harmonizátorskou poezii než o skutečně básnickou tvorbu.

Menší význam měl *s.* pro drama a prózu; v nich se projevoval především jako reakce na naturalismus, přinášel maximální stylizaci, ale též nezájživnou abstraktnost; v divadle měl být vpádem poezie na jeviště, ale zůstával často pouhou dialogizovanou lyrikou; v divadle se zprvu spokojoval objevem Ibsena a velkých dramatiků antických a renesančních, nejvýznamnějším dramatikem *s.* se stal Belgičan Maeterlinck.

Francouzský *s.* měl velký ohlas, následovníky a modifikace ve většině evropských zemí i v Americe. V Rusku, kde se okolo r. 1910 stal jedním z nejvýznamnějších projevů kulturního života, měl i hluboké domácí kořeny (V. Solovjev) a našel množství autorů (V. Brjusov, Z. Gippius, F. Sologub, D. Merežkovskij, K. Balmont, A. Belyj, V. Ivanov). V Rakousku se *s.* souvisí tvorba R. M. Rilka a H. von Hofmannsthal. V Anglii

W. B. Yeats, G. Russel aj., v USA Amy Lowellová, T. S. Eliot, ve Španělsku A. Machado, J. R. Jimenez a J. Guillén, do Dánska *s.* uváděl G. Brandes, do Norska K. Hamsun, do Maďarska E. Ady, v Polsku představoval *s.* jeden z proudů poezie Mladého Polska (Staff, Wyspiański, Przesmycki-Miriam a zvl. B. Leśmian). Velký vliv měl *s.* na vývoj české poezie v devadesátých letech, kdy v něm vyrůstá jeden z největších českých básníků vůbec, Ot. Březina, a kdy má k *s.* blízko Březinův nehlubší vykladač a přítel F. X. Šalda; v české poezii měl *s.* význam především jako podvojná reakce na Vrchlického parnasismus a na macharovský realismus, jako protiváha sovětského impresionismu a jako směr vyzdvihující básnickou obrazotvornost; Březinova symbolistická poezie „učinila český jazyk vpravdě majestátním a velkolepým“ (Nezval).

Lit.: F. X. Šalda, Symbolisté, in: Ottův slovník naučný, XXIV, Praha 1906. V. Nezval, Moderní básnické směry, Praha 1937. Francouzský symbolismus, Praha 1974. André Barre, Le symbolisme, Paris 1911. P. Martino, Parnasse et symbolisme, Paris 1958. M. Décaudin, La crise des valeurs symbolistes, Toulouse 1960. G. Kahn, Symbolistes et décadents, Paris 1902. J. Máchal, O symbolismu v literatuře polské a ruské, Praha 1935. G. Michaud, Message poétique du symbolisme I–III, Paris 1961. D. Oblomijevskij, Francuzskij simbolizm, Moskva 1973. W. P. Szymański, Neosymbolizm, Kraków 1973.

mb

■ SYMPOKA

(z řec. symploké = propletení, objetí) – rétorická figura daná sloučením → anafory a → epifory, tzn. opakováním stejného slova na začátcích a zároveň (jiného slova) na koncích paralelních versů, např.:

Já kopu, já pod zemí kopu,
já balvany jak hada kůže se jiskřící kopu.
(P. Bezruč)

pt

■ SYNEKDOCHA

(z řec. synekdoché = pochopení záměny výrazu) – druh básnického → tropu, zvláštní případ → metonymie, v němž je věc pojmenována označením své části, nebo naopak vyššího celku, vůči kterému vystupuje sama jako část. *S.* předpokládá, že část je natolik charakteristická pro celek a celek natolik charakteristický pro část, že aktuální význam se implicitně rozumí. Stylistickou funkcí *s.* je potřeba vyhnout se opakování a obrazná poetizace jazyka. Charakteristický vztah celku a části umožňuje nejčastěji synekdochickou záměnu mezi jednotlivcem a skupinou, skupinou

a institucí, druhem a exemplářem, jednotlivcem a částí těla apod.

S. „pars pro toto“ (= část za celek) se nazývá označení nějakého celku jeho částí, např. „mnoho jar“ nebo „let“ místo „mnoho roků“, „v orchestru chybí buben“ místo „chybí bubeník“; častěji se však uplatňuje jako poetismus, např. Kollárovo: „Stůj, noho, ...“ Příbuzným typem je *s. „singularis pro plurali“* (= jednotné číslo za množné), v níž o skupině lidí nebo věcí mluvíme jménem jediného představitele; např. u St. K. Neumanna: „Buď vůle tvá nám vším, jak ptáku je a hmyzu, / pokorné bylině i zpívající vodě.“ *S. „totum pro parte“* (= celek za část) naopak označuje část pojmenováním celku; např. „londýnská City“ ve smyslu „obchodní střed Londýna“, „vyslýchalo nás gestapo“ místo „příslušníci gestapa“. Jiným případem *s.* je označení neurčitě velkého počtu určitým číslem, např. lat. „sescenti“ (šest set) ve významu „velmi mnoho“, „pádit o sto šest“ aj.

S. se objevuje hojně i v hovorové řeči jako lexikalizovaná slovní jednotka nebo ustálený slovní obrat. V básnickém jazyce vystupuje ve funkci → poetismu a chová se vůči historickému pohybu estetických norem spíše bezpříznakově.

pb

■ SYNESTÉZIE

(z řec. syn = spolu; aisthesis = vjem) – míšení vjemů různého smyslového původu, popř. vyhledávání analogií mezi nimi; *s.* je tedy, psychologicky vzato, způsobena současným podrážděním dvou smyslů podnětem působícím objektivně jen na jeden z nich. Proslulou ukázkou *s.* v literatuře je Rimbaudova (1854–1891) báseň Samohlásky, v níž je zvuk každé samohlásky spojován s určitou barevnou hodnotou: „A černí, E bělí, I nach, O modř, U zelení hlásek ...“ Vedle tohoto „barevného slyšení“, jehož kuriózním dokladem je např. i Castelvův barevný klavír z 18. stol., existuje také sluchové vidění („hudba světla“), čichové slyšení („hlas houslí voníci po orchidejích“) i hmatové slyšení („hebký zpěv“). *S.* souvisí se synkretismem různých umění, poezie, malířství a hudby, prosazujícím se např. u romantiků a symbolistů; rovněž je oblíbena básníky usilujícími o integrální zásah smyslů (např. Nezvalovy „diagramy souvztáznosti“ mezi dny v týdnu, barvami a pocity).

Lit.: O. Fischer, Splývání počitků, in: O. F., Duše a slovo, Praha 1929.

pt

■ SYNCHRONIE A DIACHRONIE

(z řec. syn = spolu, současně; chronos = čas) – dvě teoreticky vymezené roviny vztahů uvnitř

zkoumaného jevu; *s.* postihuje vzájemné souvislosti prvků existujících současně, v tomtéž časovém momentu (v literární vědě např. vztahy mezi složkami díla, mezi jednotlivými soudobými díly apod.), *d.* zahrnuje vztahy prvků následných, tedy vztahy procesuální (geneze literárního díla, otázky tradice literárněhistorického vývoje aj.). Oddělení obou principů je metodologickou abstrakcí. Poprvé k němu došlo v rámci lingvistiky (F. de Saussure) v souvislosti s úsilím překonat omezení tradiční historické jazykovědy a soustředit zájem k výzkumu systému jazyka.

mc

■ SYNKOPA

(z řec. synkopé = srážka) – v antické teorii básnictví potlačení krátké (⊖) nebo obojetné (⊙) slabiky metra v lyrických, tj. hudbou doprovázených verších. Např. jambické metrum (⊖ – ⊖ –) mohlo být realizováno krátkem (– ⊖ –) nebo bakchejem (⊖ – –). Není jisté, zda při realizaci verše potlačený prvek zanikal beze stopy nebo jestli se projevil příslušným prodloužením slabiky sousední. Existence *s.* v antické lyrice souvisela s potřebami hudebního doprovodu.

mc

■ SYNONYMIE

(z řec. synonymia = stejnojmennost, souznačnost) – jazykový jev, jehož podstatou je vyjadřování stejného nebo obdobného významu různými slovy nebo mluvnickými prostředky. V uměleckém stylu se *s.* (především lexikální v podobě řazení synonym) uplatňuje jako stylistický prostředek k zesílení expresivity a barvitosti vyjadřování. Z českých autorů mistrně využíval *s.* např. K. Čapek: „... a ta řeka vám hučí a duní, řve, bučí a řinčí, rachotí a troubí samými loděmi, remorkéry, paकेबोty, sklady, loděnicemi a jeřáby.“

hř

■ SYNOPSIS

(z řec. synopsis = přehled, soubor) – 1. v *textologii* porovnávání stejných nebo podobných míst různých textů tím způsobem, že se srovnávaná místa textů kladou souběžně vedle sebe (v několika paralelních sloupcích, popř. na dvou protilehlých stranách); původně se *s.* uplatňovala zejména při studiu podobností a odlišností jednotlivých biblických evangelií (zvláště Matoušova, Markova a Lukášova), později používána běžně k vyzdvižení obdobných partií různých textů vůbec;

2. v *jezuitském divadle* tištěný program s obsahem či přesněji průběhem dávaného kusu, zvaný též *periocha*;

3. *dnes obecně* stručný obsah divadelní hry nebo filmu v časovém sledu hlavních scén.

kn

SYNOPTICKÁ EDICE viz EDICE

SYNTAGMA viz PARADIGMATIKA A SYNTAGMATIKA

SYNTAKTIKA viz SÉMIOTIKA

■ SYNTETISMUS

(z řec. *synthesis* = skládání) – programně estetický termín Šaldův, jehož výkladem ve stati *Syntetismus v novém umění* (1892) nastoupil svoji kritickou dráhu. Zobecnil a označil jím dobové symbolistické snahy o umění, které evokuje prostřednictvím intuice v živém konkrétním tvaru „adekvátnost Výrazu a Podstaty“, obsahu a formy, zření a vidění, směřuje k celistvosti a vyšší jednotě. S. mříl Šalda proti analytickému abstraktivismu, formalismu, pozitivismu a naturalismu. Opírá se přitom zvláště o dobové teoretiky symbolismu V. Picca, Ch. Morice a C. Maclairea. Snaha pochopit socialistický realismus jako velkou syntézu pokrokového umění minulosti se objevuje u marxistických estetiků 30. let, zejména u B. Václavka.

Lit.: *Vl. Dostál*, Pojem a problém syntézy v české marxistické estetice, in: *V. D.*, V tomto znamení, Praha 1975.

pt

■ SYSTÉM

(z řec. *système* = soustava) – soubor (množina) prvků, nacházejících se ve vzájemném vztahu (interakci). Existují různé definice s., lišící se výběrem aspektů, na jejichž základě se pojem definuje. Jádrem definic je vymezení s. jako množiny prvků M a množiny vztahů mezi nimi R, které společně určují vlastnosti celku. Vztahy R, relativně stabilní, invariantní vůči změnám, se nazývají → struktura. Ve vymezení s. jako množiny prvků M a množiny vztahů je proto struktura pojmem významově nižším, vyjadřuje pouze omezený aspekt systému. Množina prvků M se někdy nazývá *repertoárem*. Mezi oběma množinami M a R existuje dialektický vztah, prvky nelze chápat bez jejich vlastností (vztahů) a obráceně.

Každý s. je zároveň v určitém vztahu ke svému okolí, vzniká na základě dlouhodobého procesu odrazu (vstup a výstup systému) a podle toho se rozlišují tři druhy s.:

1. absolutně uzavřený, tj. bez styku s okolím;
2. relativně uzavřený (otevřený), tj. takový, při kterých jsou jmenovitě udány vstupy s. (vliv okolí) a výstupy s. (vliv na okolí);
3. otevřený, tj. uvažují se všechny možné vlivy

na okolí a obráceně.

Toto členění je modelové, vždy je nutno uvést, z jakého hlediska je s. otevřen (uzavřen).

Prvek s. je dále nedělitelná část celku; o nedělitelnosti rozhoduje rozlišovací úroveň (systémotvorné kritérium), zvolená na počátku při zavádění s. a kterou je nutno dále dodržovat, neboť vstup dovnitř prvku je v jejím rámci už principiálně neoprávněný. Důležitým aspektem je však relativita prvku a systému, neboť každý s. může být součástí vyššího s. (metasystému) a v tomto smyslu je sám prvkem. Zároveň každý prvek lze chápat jako s. Příklad: česká literatura je prvkem systému „literatura evropských zemí“, nebo také „literatura socialistických zemí“ apod.; zároveň je však sama systémem prvků (literárních děl, autorů aj.) a jejich vztahů.

Dílo autora je prvkem z hlediska dobového literárního s. národní literatury, národní kultury. Tento prvek je však sám složitým s. autorových děl, včetně autorových dalších uměleckých a společenských aktivit.

Vztahů mezi prvky množiny M může být nespočet mnoho, některé jsou nepodstatné; jejich nepodstatnost je dána funkcí, existencí s., jeho činností. Pro společenskou systém (literární, literárněvědné, lingvistické aj.) jsou typické vztahy informační, spojené s přenosem, uchováním a změnou → informace. Vztah nelze chápat jako formu nějakého ustrnulého pasivního spojení prvků, ale jako výsledek interakce, vyrovnávání dialektických rozporů informační (hmotné, energetické aj.) úrovně uvažovaných prvků. Jde tedy o vztahy činné, projevující se funkcí zabezpečující nějaký cíl. S. je proto nutno chápat s vědomím aktivní činnosti prvků. S. není redukovatelný na souhrn vlastností jeho prvků, má i vlastnosti další, integrativní, které vystihl už K. Marx v *Kapitálu*, „...mechanický součet sil jednotlivých dělníků se liší od společenské síly, která se vyvíjí, stěží se mnoho rukou současně účastní těžké nedílné operace“.

V teorii systémů se dále např. rozlišují:

1. s. s cílovým chováním – reaguje na podněty (vstupy) tak, aby bylo dosaženo předem definovaného stavu (cíle). Takovým s. je např. textový proces, který reaguje na podněty tak, aby vznikl požadovaný cíl – text literárního díla.

2. s. se zpětnou vazbou – je charakterizován takovým vztahem mezi vstupem a výstupem téhož prvku, při kterém je vstup závislý na výstupu. S tím souvisí např. u textového procesu (vzniku textu díla) princip predikace, tj. předvídání účinku vznikajícího díla na soudobý společenský kontext, což se zpětně odrazí v textu díla např. výběrem motivů, jazykovými formulacemi apod.

3. Regulovaný s. – regulací se rozumí takové účelové působení na s., aby výstupy s. odpovídaly předem stanoveným cílům. Takový s. je ge-

neze textu díla, regulovaná principem odrazu jako mírou pravdivosti uměleckého zobrazení poznávané skutečnosti (samoregulace), dále záměrnou autoregulací autorskou (její součástí je též autocenzura), též však regulací společenskou (např. politickým a ekonomickým řízením kultury, literární kritikou, nakladatelským procesem atd., též však → cenzurou).

4. Řídící s. – je s. s cílovým chováním, který ovlivňuje další s. tak, aby dosáhly požadovaných cílů. Řídícím s. jsou např. společenské mechanismy, totalita společenského vědomí působícího v procesu vzniku díla.

Při zavádění s. na nějakém objektu, tj. při uplatňování systémotvorného kritéria, je nutno si uvědomit, že při jiném kritériu dostaneme jiný s.: na objektu lze definovat nekonečně mnoho s. (odlišujících se prvky, vztahy apod.). Při zavádění s. lze rozlišovat s. abstraktní a s. konkrétní, a to podle směru zavádění systému. Abstraktní s. je hypotetickým konstruktem, modelem poznávané reality, na níž s. zavádíme. Reálný s. vychází z dosaženého stavu reality, což už samo o sobě je s. (celkem) vzájemně působících složek; tento stav analyzuje a zobecňuje.

Pojem s. má dávnou historii používání, počínaje antikou (podle Aristotela je celek víc než souhrn částí), ve filozofii mj. rozvíjen Kantem, Schellingem, Hegelem a dalšími, v Marxových, Engelsových a Leninových pracích patří s. k základním pojmům: „Poznání, že celek přírodních procesů systematicky souvisí, nabádá vědu, aby tuto systematickou souvislost všude, v jednotlivostech i v celku, prokázala“ (Engels). V přírodních vědách (matematika, fyzika, astronomie, chemie, biologie aj.) se pojem užíval (někdy i bez jazykového označení systém) jako organická součást oborové metodologie, ke které často vedl i sám zkoumaný objekt. I když se v oblasti literární vědy a lingvistiky systémový přístup užíval – opět někdy bez pojmu s. – již na přelomu 19. a 20. století (u nás jako první Vilém Mathesius ve stati O potenciálnosti jevů jazykových, 1911) a později, impuls k současnému užívání vyšel z → kybernetiky, resp. z využívání → matematických metod ve vědě, v rámci integrace vědeckého poznávání. Chápání jevů (zvláště jazykových) v rámci celku, v němž funkčně působí, se objevuje též ve → strukturalismu, zvláště v pracích → Pražského lingvistického kroužku (jazyk jako funkční systém). Systémový přístup ovšem není modifikací strukturalismu, neboť „dlouho předtím, než se objevil strukturalismus (...), prováděli Marx, Engels a Lenin důkladná zkoumání struktury různých aspektů a jevů společenského života a jejich systémových vztahů. (...) Marxistický systémový přístup není nová metoda, ale konkretizace a další rozvoj principů, které vypracovali zakladatelé marxismu-leninismu“ (M. Chrapčenko).

Systémový přístup vede i v oblasti literární vědy mj. k pojmové přesnosti (k odlišování problémů věcných a terminologických) a k zobecňování: literární prvek je nutno po jeho vymezení zobecnit a vymezit systém (systémy), ve kterých funkčně působí. Zároveň s. přispívá k obecnému pojmovému zacházení se zkoumanou oblastí a tím i k žádoucí vědecké integraci, jejímž důsledkem je přenos poznatků mezi obory.

Lit.: Dialektika a systémový přístup, Praha 1979 (tam další klasická literatura). J. Habr, J. Vepřek, Systémová analýza a syntéza, Praha 1973. J. Zeman, Teorie odrazu a kybernetika, Praha 1978. M. Chrapčenko, Úvahy o systémové analýze literatury, Společenské vědy v SSSR, 1975. D. F. Markov, Geneze socialistického realismu, Praha 1973. F. Miko, Štrukturalizmus a súčasná veda, Slovenská literatúra, 1977. Umění a skutečnost, Praha 1976. P. Vašíček, Systémy v literární vědě, in: Česká literatura, 1983.

vš

■ SYŽET

(z franc. sujet = námět, látka, téma) – označení pro systém tematických složek (děje, postav, vnějšího prostředí, vyprávěče), jak vyplývá z celkové konstrukce a z celkového průběhu epického díla. Oproti → fabuli, která je řadou chronologicky a kauzálně podmíněných událostí obsažených v díle, se s. jeví jako příznakový protiklad, její konkrétní uplatnění a provedení. Zatímco čtenář na základě s. rekonstruuje fabuli, tvůrčí proces autorův naopak vychází z fabule a směřuje k s. Autor, vytváří ze fabule s., rozhoduje tyto hlavní problémy: a) kdo, jaký vyprávěč nebo která postava bude uvádět jednotlivé motivy fabule; b) v jakém časovém pořádku a s jakou motivací; c) jak budou zdůrazněny jednotlivé části fabule, zdali budou rozvedeny (např. zdůrazněná expozice), anebo zůstanou netematizovány, naznačeny pouze kontextem (např. tzv. náhlý začátek), zastřeny odbočkami, zrcadleny → leitmotivy atd. S. je tedy, jinak řečeno, specificky vyprávěná, komponovaná a tematizovaná fabule literárního díla.

Ve vývoji literární teorie byly korelativní pojmy s. a fabule vykládány leckdy nedialekticky. S. byla přičítána pouze funkce formální a fabuli pouze obsahová, což všeobecně neplatí. Fabule nemusí vycházet z reality, a naopak syžetová výstavba může vnuknout i banální fabuli nový smysl. Obsah díla se konstituuje zpravidla v konfrontaci mezi fabulí a jejím ztvárněním. Metody syžetové výstavby podrobil objevené analýze V. Šklovskij.

Při rozlišných typech syžetové výstavby (syžetových postupech) může být hlavní váha položena na děj (dobrodružná literatura), na postavy (psy-

chologický román), na prostředí (románová kronika), na konflikt mezi postavami (drama). Syžetové postupy se uplatňují buď zahalené – téma je rozvíjeno co nejvěrohodněji (realistický román), anebo obnažené, záměrně zdůrazněné, takže se dokonce s. může stát novým vlastním tématem (román o románu, → parodie). Literární směry a školy jeví sklon syžetové postupy kanonizovat.

Lit.: N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972. Litteraria XII, Problémy sujetu, Bratislava 1971. V. Šklovskij, Teorie prózy, Praha 1948. B. Tomaševskij, Poetika, teorie literatury, Bratislava 1971.

pt



■ ŠAIRI

(gruz.) – osmistopé čtyřverší se střídavým rýmem ve starogruzínské poezii.

pt

■ ŠANSON

(franc. psáno chanson = píseň) – osobitý soudobý žánr zpívané poezie, francouzského původu, zpravidla pro jeden hlas a s variabilním refrémem; na rozdíl od beatu dominuje v š. slovo, na rozdíl od jazzové písně a pop-music (zejména amer. „country and western“) nenavazuje š. na folklór, od politizujícího songu se liší námětově (láska a vůbec soukromá témata) a často i melodicky a ve srovnání s tzv. zábavnou produkcí tanečních písní (šlágrů) mívá nejenom hlubší ponor citový a myšlenkový, ale také „znepokojivý“ nepevný rytmus, „svobodnější frázování“ a předpokládá individuálně prožitý, „dramatický“ přednes.

Tradice francouzského š. vychází z populární písňové tvorby Bérangerovy (1780–1857), jako specifický žánr se konstituoval v 80. letech 19. stol. v prostředí proslulých pařížských kabaretů (Moulin rouge, Chat noir aj.). Styl moderního š. vytvořil M. Chevalier, interpretačně též Edith Piaf, jeho význačnými představiteli jsou dnes ve Francii Y. Montand a G. Bécaud; u nás vynikli jako autoři textů š. J. Suchý a P. Kopta, z interpretů H. Hegerová.

mb

■ ŠKOLA LITERÁRNÍ

tradiční literárněhistorická periodizační kategorie,

analogicky utvořená podle vzoru škol filozofických (např. š. alexandrijská, Hegelova) nebo škol výtvarných (š. barbizonská, Rubensova, Leonardova);

1. v užším významu představuje věkově relativně homogenní, vnitřně diferencovanou, hierarchicky uspořádanou skupinu následovníků, žáků, popř. epigonů vlivného, uznávaného, zpravidla o generaci staršího autora. Její příslušníci vycházejí jak po tematické, tak i po formální stránce z různých aspektů a složek tvůrčí koncepce svého učitele (mistra), nedosahující však většinou jeho myšlenkové hloubky ani umělecké velikosti (např. š. Vrchlického);

2. v odlišném, širším pojetí š. l. – stejně jako synonymické kruh, kroužek, družina, plejáda apod. – označuje skupinu několika (nejméně tří) význačných, společným ideově uměleckým programem spjatých stoupenců určitého → směru literárního, který může v rozmanitě modifikované podobě reprezentovat více příbuzných seskupení, případně organizačně nezávislých jedinců.

Konkrétního obsahu nabývá významově nevyhraněný pojem š. l. pouze v příslušném literárně-historickém kontextu. O periodizaci vývoje české poezie 19. stol. z hlediska posloupnosti jednotlivých š. l. se pokusil F. Střejček.

Lit.: J. Cigánek, Nástin sociologie umění, Praha 1972. F. Střejček, České básnické školy 19. věku, Praha 1923.

jh

■ ŠKOLA NÁRODNÍ

česká literární skupina z období sedmdesátých a osmdesátých let 19. stol., k níž se řadí jednak básníci tzv. → ruchovci (Sv. Čech, L. Quis, O. Červinka, F. S. Procházka), jednak autoři, kteří se sdružovali kolem revue Osvěta (E. Krásnohorská, F. Schulz, V. Vlček, F. Zákrevs aj.). Ideově estetické principy š. n., formulované jejími předními teoretiky (Krásnohorská, Schulz), se vyhranily v průběhu intenzivních, nezdědká subjektivisticky předpojatých sporů s → lumírovci; dotýkaly se zásadních otázek úlohy umění v národní společnosti a celkové orientace literárního vývoje. Obecně lze koncepci š. n. charakterizovat těmito rysy: a) konzervativní pojetí vlastenectví, akcentující národní specifičnost, iluzivní ideál jednotného, třídně nediferencovaného národa; b) jednostranná absolutizace národně a mravně výchovné funkce umění, vyjádřená v tendenčním programu tzv. ideálního realismu, jenž ústil v zjednodušení, statické, ideových i sociálních konfliktů zbavené zobrazení skutečnosti z „poetické“, často idylicky patriarchální perspektivy; c) požadavek angažovanosti, společenské aktuality umělecké tvorby, potlačení básnického subjektu; d) odmítání analytické, kritické funkce umění, obřezující se např.

v odporu k naturalismu; e) vědomé látkové i formální přimknutí k domácí obrozené tradici, zejména k odkazu K. J. Erbena, F. L. Čelakovského a B. Němcové, zaměření na národní tematiku historickou i současnou; f) živý zájem o historii a kulturu slovanských národů, zvláště východních a jižních; g) snaha o sdělnost, přístupnost, široký čtenářský dosah. V poetice básníků *š. n.* převažuje tendence k rétorickému, pateticky laděnému, často až frázovitému a vnějškově efektnímu podání společenských nebo obecně humanistických témat; protiváhu tvoří neproblematická, optimisticky laděná „prstonárodní“ popěvková lyrika. Literární odkaz *š. n.* obsahuje řadu společensky progresivních a účinných děl, jež překračují hranice dobové ideové a politické omezenosti a představují pozitivní umělecké hodnoty (např. část díla Sv. Čecha, E. Krásnohorské).

Lit.: J. Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře*, Praha 1926. A. Novák, *Ruchovci a lumírovci v bojích proti křivdě a za právo*, Praha 1938. F. Strejček, *Lumírovci a jejich boje kolem r. 1880*, Praha 1915.

jh

■ ŠKOLSKÉ DRAMA

historický dramatický žánr, pěstovaný zejména v 15. a 16. stol. na humanistických městských školách za účelem didaktickým, tj. s hlavním záměrem podpořit prakticky výuku žáků v latině, řečnické obratnosti a dobrém vystupování; proto bylo psáno ponejvíce latinsky a svůj vzor vidělo v Plautovi a Terentiovi. V Čechách (a podobně i v Německu) bylo humanistické školství úzce spjato s hnutím reformačním, a proto v době zápasu s protireformací (zhruba od poloviny 16. stol.) přistoupila k didaktickému úsilí i snaha působit na širší okruh diváků a začalo vznikat i *š. d.* v národním jazyce; z českého *š. d.* se nám zachovaly hry od Kyrmezeza, Konáče, Komenského a Kolčavy, v Německu patří k představitelům *š. d.* J. Reuchlin, C. Macropedius aj., později A. Gryphius.

Od nástupu protireformace začal jezuitský řád v rámci své misijní (tj. nábožensky a církevně agitační) činnosti budovat vlastní školy (koleje) a v nich též využívat *š. d.*; od poloviny 17. stol. patřilo již všechno školství pouze dvěma katolickým řádům – piaristům a jezuitům. Zatímco piaristé pokračovali i nadále v interním didaktickém poslání *š. d.*, začali je jezuité využívat k veřejnému působení. Jezuitské školské divadlo bylo již plně barokní, snažilo se působit na prostého diváka okázalou nádherou výpravy, zaměřovalo se na předvádění zázraků (navazujíc přitom na tradici středověkých → moralit) a libovalo si i v alegorických scénách, které zpravidla pompézně oslavovaly příznivce řádu z řad šlechty a cír-

kevní hierarchie. Vrchol divadelní aktivity jezuitských kolejí spadá do druhé pol. 17. stol., během první pol. 18. stol. pak *š. d.* postupně zaniká. Z českých her jezuitského školního divadla se nám dochovaly pouze tituly jednotlivých kusů, popř. jejich stručné obsahy (→ synopse, periochy); hodnota barokního *š. d.* byla různá, ponejvíce omezená časově i lokálně, látkově však dosti ovlivnilo české → lidové hry.

Lit.: Dějiny českého divadla I, Praha 1968. Slovník světových dramatiků, Italští autoři, Praha 1983. kn

■ ŠOPKA

(polsky szopka = chlév, kůlna) – původně polská lidová jesličková hra, předváděná loutkami nebo lidovými herci. Název odvozen od místa Ježíšova narození. Vyvíjela se na základě liturgického dramatu, do něhož postupně pronikaly světské a literární prvky, momenty společenské a sociální (kromě postav známých z evangelia objevovaly se světské postavy tehdejšího života: pastýři, vojáci, sedláci, šlechtici, Židé ap.). Žánr se dotvářel v 16. století. K oblibě *š.* mezi lidem přispěla nepochybně možnost ztotožňovat se s dramatem chudobného mateřství. Konstruktivní princip *š.* spočívá na střídání tanečních a zpívaných čísel, zpravidla monologických, zřídka dialogických. Bohatě využití prvků fantastických doprovází v *š.* snaha o zachování situační konkrétnosti a cit pro detail. V 19. a 20. století pronikaly do *š.* vlastenecké, politické a sociální akcenty, zvláště v šopkách upravovaných a psaných spisovateli (T. Lenartowicz, W. L. Anczyc, M. Konopnicka, L. Rydel aj.). Forma šopky ovlivnila tvorbu řady významných autorů (J. Słowacki, S. Wyspiański aj., ze současných K. I. Gałczyński, J. Harasymowicz, E. Bryll).

Na základě *š.* vyvinul se specificky polský literární žánr – politická *š.* satirického a parodistického rázu, v níž svá „čísla“ zpívaly loutky představující prominentní osobnosti politického, společenského a kulturního života. Tento druh měl svůj začátek v krakovském kabaretu Zielony balonik (1906–1912), v meziválečném období obnovili ho autoři kabaretu Pod Pikadorem (J. Tuwim, A. Slonimski, J. Lechoń aj.). Tato forma *š.* se rozšířila do časopisů, rozhlasu a televize, především v období vánočním a novoročním. Svěrázným projevem tohoto žánru byla Hra o Herodesovi W. Wandurského, v níž místo personálních satir uplatnil autor třídní satiru kolektivní (personifikace konfliktu kapitalismus-proletariát).

Lit.: hk [Helena Kapeluś], *Jaselka*, in: Słownik folkloru polskiego, Warszawa 1965. Ryszard Wierzbowski, *Szopka, Zagadnienia rodzajów literackich XIV, 1971–1972*, č. 2.

■ ŠTÓLA

(z řec. stolē = odění, slavnostní roucho) – 1. dvě stejně vybudované a na stejnou melodii zpívané části třídlílné strofy německé středověké lyriky (Minnesang a Meistergesang);

2. první dva hlavní přízvuky, spojené → aliterací v první části tzv. aliteracího verše.

mr

■ ŠTÚROVCI

generace nastupující a formující se na Slovensku v 30. letech 19. stol. jako literární škola kolem osobnosti Ludovíta Štúra (1815–1856); její působení se v zásadě kryje s obdobím romantismu ve slovenské literatuře. Centrum literárního úsilí š. spočívalo v poezii, v níž navazovali na tvorbu J. Kollára a J. Hollého, zpočátku nejen tematicky, ale i jazykově (byla ještě psána česky); později však – a to v souvislosti s úspěšným pokusem L. Štúra o vytvoření spisovného slovenského jazyka (na základě středoslovenských nářečí), jakož i s novou, romantickou orientací na lidovou píseň a s odvratem od elegického dávnověku k aktuální národnostní a sociální tematice – stali se vlastně zakladateli novodobé poezie ve slovenském jazyce. Vedle L. Štúra vynikli v této generaci zejména S. Chalupka, J. Král a A. Sládkovič; k š. patřil též básník a prozaik J. M. Hurban a v úzké souvislosti s jejich tvorbou je i poezie mladšího J. Botta.

mc

■ SUM

v teorii informace různé druhy poruch a zkrácení, která vznikají v různých článcích → komunikačního řetězu při přenosu informace (zprávy). Lze rozlišit: a) š. *technický*, týkající se vlastního přenosu, tj. zahrnující rušící elementy prostředí, kterým se informace předává (tzn. → kanál). Při přenosu jazykové a literární informace jsou tímto š. např. chyby písařů opisujících text (→ haplografie, → dittografie), špatná kvalita papíru, způsobující porušení a nečitelnost písma (→ korupce), rovněž špatná akustika sálu, špatná výslovnost apod. při přednesu; b) š. *sémantický*, týkající se určení smyslu přijímané informace příjemcem (→ komunikant), tj. jejího dekodování. Při literární komunikaci dochází k š. sémantickému např. při každé realizaci (→ interpretaci) díla, tj. při četbě, při recitaci atd.; vzniká zejména při neshodě → kódu autora a kódu čtenáře (posluchače), kdy příjemce nezná všechny souvislosti a narážky obsažené v textu. Obdobný š. vzniká při překladu, kde je dán jednak odlišnými schopnostmi dvou jazykových systémů, jednak vlastním š. překladaatele, vyplývajícím z mezer jeho jazykových zna-

lostí, ze špatné interpretace díla (→ metakreace) atd. Rovněž mechanické a neorganické zásahy do textu díla (→ textologie, → text kanonický), vlivy cenzurní (→ *cenzura*) aj. lze označit za š. vzhledem k autorskému textu. Částečné odstranění důsledků š., zvláště technického, obecně umožňuje → redundance.

Lit.: J. Levý, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. J. Zeman, Poznání a informace, Praha 1972. Týž, Teorie odrazu a kybernetika, Praha 1978.

vš



TAKT viz STOPA

■ TANKA

(jap. = krátká báseň) – klasické japonské pěti- a čtyřverší s prvním a třetím veršem pětislabičným a druhým, čtvrtým a pátým veršem sedmislabičným. Je typickým útvarem dvorské poezie, poznamenaným velmi přísnými normami jazykovými a tematickými, které omezovaly okruh použitelných motivů a přímo určovaly potřebné lexikální prostředky, často značně archaické. Spolu s → haiku, která na základě tanky vznikla v 16.–17. století, představuje t. jednu z nejznámějších a dosud živých forem japonské poezie. Její vnější tvar, tematika a uvolněná obraznost, opírající se o potlačování logických vztahů mezi jednotlivými významovými celky (z naší perspektivy je do značné míry podmíněna samým charakterem japonského jazyka), byly napodobovány i v evropské poezii; vyňata z vazeb tradice, které ji poutají v japonské poezii, byla zde pocítována jako útvar značně nekonvenční. Volnou obdobou t. (i po stránce sylabického rozsahu) jsou některé texty v české antologii Verše psané na vodu.

mc

■ TAUOGRAM

(z řec. tautos = týž, gramma = písmeno) – též *tauticismus* – (k maximu vystupňovaná → aliterace; všechny verše nebo i všechna slova veršů začínají stejnou literou; jako klasický příklad bývá uváděna latinská báseň Ch. Pieria o tisíci hexametrech, v níž všechna slova začínají písmenem c; nyní se t. spíše než v poezii uplatňuje v různých společenských hrách, kdy vypravěč dostává za úkol vyprávět určitý příběh, jehož téma je dáno slovy, která všechna začínají stejnou hláskou.

mb

■ TAUTOLOGIE

(z řec. *tautos* = týž a *logos* = slovo) – 1. v *logice* chybná definice, vysvětlující pojem jím samým nebo jeho synonymem, popř. opisem;

2. v *literatuře* stylistická figura, rozvedení téhož sdělení dvěma synonymními výrazy (např. „zde a nikde jinde“, „položivot a polosmrť“), které má daný jev zvýraznit, upoutat k němu pozornost. Na rozdíl od podobného → pleonasmu nevyvolává však pocit nadbytečného hromadění synonymních výrazů, např. v Erbenově *Vodníkovi* (první a třetí verš):

Nevesely, truchlivý
jsou ty kraje vodní,
v poloutmě a v polousvětle
mine tu den po dni.

hř

TEATROLOGIE viz DIVADELNÍ VĚDA

■ TECHNIKA LITERÁRNÍ

(z řec. *techné* = řemeslo) – suma „řemeslných“ dovedností a vědomostí, umožňujících autorovi využívat při tvůrčím výkonu účinně a podle konkrétní potřeby nejrozmanitějších jazykově stylistických výrazových prostředků i literárně tektonických postupů, druhů, žánrů, syžetů, strofických útvarů, meter aj. Technická stránka reprezentuje při tvůrčím procesu v protikladu k činitelům vrozeným složku získanou a naučenou, ať již praxí nebo studiem → poetiky. V protikladu k činitelům obsahovým reprezentuje technika stránku formální, ve starších poetikách označovanou speciálním termínem „vnější forma“. Úlohu *t.* zdůrazňují racionalistické směry (antika, klasicismus, formalismus). Naopak iracionalisticky zabarvenými směry a teoriemi bývá *t.* podceňována jako druhořadá, mechanická složka tvůrčího procesu (romantismus, surrealismus) a jsou snahy ji eliminovat.

Lit.: Jak se dělá báseň, Praha 1970. V. *Majakovskij*, Jak dělat verše, in: V. M., J. *Taufer*, O verši, Praha 1951. V. *Šklovskij*, Technika pisatel'skogo remesla, Moskva 1927. I. *Wiegand*, Abriss der lyrischen Technik, Fulda 1951.

pt

■ TELEOLOGICKÁ METODA

(z řec. *telos* = cíl, účel) – účeloslavný metodologický přístup v literární vědě, rozvíjený zejména v 20. století jako reakce na pozitivistický determinismus a kauzalismus tainovského typu, který vycházel od přírodní a sociální determinace díla. Zastánci *t. m.* vidí prvotní organizační princip estetické struktury v pojmu účelnosti a funkce. V jeho intencích je chápán: a) estetický zážitek jako bezprostřední obsah percipujícího vě-

domí a vlastní účel uměleckého díla; b) dílo samo je nazíráno jako funkčně celostný organismus, v němž jsou jednotlivé části ve funkčním vztahu k celku; c) dílo samo je účelným výrazem konfliktů psychické situace autora. Postup od empirické danosti estetického zážitku k dílu je vůbec obecným rysem subjektivně idealistických estetických koncepcí.

Účeloslavné estetické koncepte nacházely u nás mezi dvěma světovými válkami oporu v myšlení K. Engliše a J. L. Fischera. Jejich vliv lze sledovat i v druhém typu teleologických estetických vztahů, které byly předmětem zájmu strukturalistických studií J. Mukafovského. Čeští strukturalisté zastávali zpočátku teleologickou koncepci literárního procesu, podle níž se vývoj literatury neděje v závislosti na procesu společenského vývoje, ale účelným samohybem imanentní struktury. V předstrukturní podobě razil účeloslavné pojetí v literární vědě Pavel Fraenkel ve své studii o Březinovi (1937). Zabývá se jazykovou formou díla z hlediska účelného vyjádření psychického naladění autora. Umělecké dílo má pro něho podobně jako ve freudovské psychoanalýze smysl v kompenzaci psychického konfliktu, má roli výkupnou, spásnou. *T. m.* je zcela protikladná dialektikomaterialistickému výkladu uměleckých jevů, chápání společenského vědomí jako odrazu společenského bytí.

pb

TELESTICH viz AKROSTICH

■ TELEVIZNÍ HRA

dramatický žánr, který se vyvinul s potřebami televize zprvu jako přechodný dramatický typ, oscilující mezi žánry divadelními a filmovými jak po stránce tematické, tak především z hlediska vnitřní výstavby. Postupně začala *t. b.* respektovat specifické požadavky, které na ni televizní obrazovka klade, a využívat jich jako nových možností. Ve stavbě *t. b.* se uplatňují prostředky → dramatu i filmového → scénáře, v zásadě však – pokud nejde o seriál, který se obvykle rozrůstá do epické šíře – se *t. b.* dějově soustřeďuje na komorní příběh s menším počtem jednajících postav, délka hry se pohybuje v rozmezí jedné až půldruhé hodiny, dějištěm se stává nejčastěji pokoj, přičemž dramaticky i inscenačně se *t. b.* soustřeďuje na jednání postav v detailu. *T. b.* je také vlastní filmová technika montáže, → adaptace, lyrizace děje nebo naopak zase prostředky dokumentaristiky. K významným autorům *t. b.* náleží P. Chayefsky, E. Wesker, C. Hubalek, R. Rose, R. Kipphardt, u nás především J. Dietl, J. Hubač, J. Solovič, R. Hlaváč aj.

Lit.: G. *Eckert*, Die Kunst des Fernsehens, 1953. A. *Swinson*, Writing for Television, London

1960. J. Mistřík, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

■ TEL QUEL

(franc. = takový, jaký) – skupina francouzských spisovatelů (Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean-Louis Baudry aj.), teoretiků a esejistů (Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida aj.), která vznikla r. 1960 a vydává čtvrtletník téhož jména; aktivita skupiny se soustřeďuje především na výzkumy v oblasti jazyka a na strukturální analýzu uměleckého textu. Původní programové zaměření T. Q. bylo úzce estetické: sestávalo z výkladů preferovaných autorů minulosti (Dante, Sade, Lautréamont, Rimbaud), kteří inspirovali řadu studií, přímé podněty se hledaly v psychoanalýze a surrealismu. Po jistou dobu sympatizovala T. Q. s úsilím autorů tzv. → nového románu; její estetiky ve světle závěrů A. Robbe-Grilleta se blížila románová tvorba některých členů T. Q. a bylo jí věnováno i několik teoretických publikací. V souvislosti s T. Q. hovoří francouzská kritika dokonce o „novém novém románu“, který vychází z lingvistického strukturalismu, na rozdíl od původní generace „novorománové“, která se zformovala na bázi fenomenologie. Od r. 1964 však T. Q. vystupuje s kritikou „nového románu“, který prohlašuje za „idealistický“ a „metafyzický“; současně se odmítavě staví i k tzv. „angažované“ literatuře, neboť je prý založena na „buržoazním naturalismu“ 19. stol. T. Q. klade nyní důraz na strukturální metodu a lingvistickou orientaci teoretických rozborů: jazyk literárního díla již není chápán jako prostředek „vyjádření“, ale jako „materiál“ románu; T. Q. se v tomto smyslu považuje za dědice ruské formální školy.

Osobitá terminologie, kterou T. Q. vypracovává, činí její teoretické práce dostupné pouze úzkému kruhu odborníků. Od r. 1970 nese časopis T. Q. podtitul „Filozofie, politika“ a jeho orientace směřuje k propagaci maoismu, k němuž T. Q. přivedly zjednodušené a dogmatické výklady marxisticko-leninské filozofie.

Lit.: J. E. El'sberg, Sovremennaja buržoaznaja literaturnaja teorija, Moskva 1972. Neoavantgardistické tečení v zarubežných literaturach 1950–1960, Moskva 1972. Théorie d'ensemble, Paris 1969.

ko

■ TÉMA

(z řec. thema = položka, to, „co je položeno“ do popředí, do středu zorného pole sdělování) – rovina zobrazení skutečnosti, složená z postav, vyprávěče, vnějšího světa a děje a zakotvená

v souslednosti významových elementů jazyka. T. vystupuje v různých modifikacích, ať už jako t. přejaté z vnější skutečnosti (např. literatura faktu), t. předstírající svoji realnost, t. záměrně zastráhané, nerozvinuté (např. v lyrické poezii), popř. zcela eliminované (v poezii abstraktní).

Uvedením určitého t. (tematizací) jsou v díle jedny významové složky vyzdvíženy nad jiné, takže se v každém díle utváří světybná hierarchie směřující od t. základního přes t. vedlejší, epizodní, až k prvkům čistě jazykovým, netematickým. Vedle této funkce perspektivní plní t. literárního díla ještě funkci prospektivní (Hausenblas). Jsouc vždy nějakým způsobem signalizováno (někdy již titulem), stává se dispozicí, která do značné míry předurčuje významový okruh, rozsah textu, množství informace, popř. žánr. Např. úzké t. není únosné pro velkou epickou formu, a bude-li přesto autorem zvoleno, pak s nevyhnutelným důsledkem rozvleklosti, digresí, metaforizace, subjektivismu atd.

T. se spolupodílí na vyjádření celkového obsahu díla; obsah tedy je tématem podmíněn, ale není jeho přímým výsledkem. Proto např. román s historickou tematikou může mít aktuální obsah a naopak t. ze současnosti může zapůsobit ve svém smyslu neživě. Ze stejného důvodu má i lyrická poezie svůj obsah, třebaže její t. zůstává obvykle nerozvinuté nebo je „rozpuštěno“ do obrazů.

T. bývá někdy interpretováno pouze geneticky jako předmět nebo surovina uměleckého zpracování stojící vně díla (dříve zpravidla označovaný též → látka, → materiál), nebo ještě zúženěji jako objektivně reálný základ obsahu literárního díla. Při tomto výkladu ovšem četné útvary založené na umělecké fikci (např. pohádka nebo utopický román) by zůstaly stranou jako díla atematická; vhodnější se proto jeví chápat t. širěji a v přímé souvislosti s dílem. Marxistická teorie pracuje hlavně s pojmem → ideově tematický základ díla, čímž zdůrazňuje, že t. a jeho zhodnocení jsou pouze dvě vzájemně spjaté stránky konkrétního celkového tvaru.

Vztah jednotlivých literárních směrů k t. byl v antické a ve starší poezii vůbec zpravidla vyhraněný. Většině literárních žánrů konvence předepisovala určité t. V moderní literatuře se vazby k t. uvolňují a pozornost se často přesouvá až na tvůrčí postupy jeho zpracování. Vznikají útvary polytematické, např. pásmo nebo montáž, a jindy se t. stává jen minimální odrazovou plochou pro hru metafor a symbolů, takže je leckdy nelze ani identifikovat. Nevšimavost k t. ovšem neplatí všeobecně. Směry jako civilismus, proletářská poezie, poetismus, ruralismus aj. specifická t. vždy preferují, třebaže se mohou rozcházet reálná díla s programními proklamacemi. (Kupř. Nezval prohlašoval, že poetismus nespočívá v t.,

ale přesto všichni poetističtí básníci psali např. o žárovice jako symbolu civilizace a pokroku.)

Lit.: *Fr. Daneš*, Typy tematických posloupností v textu, in: *Slovo a slovesnost* 19, 1968. *K. Hausenblas*, Co je to téma, in: *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972. *J. Pelc*, O pojetíu tematu, Warszawa 1962. *P. Plutko*, Vztah témy a kontextu v lyrickej poézii, in: *Literárna komunikácia*, Martin 1973.

pt

■ TEMATIKA

(podle řec. thema = položka) – souhrn → témat, zvláště okruh sourodých témat, jako např. *t.* venkovská, městská, válečná, budovatelská, historická, současná, utopická aj. Role *t.* v literárním vývoji je určována tím, že se ve změnách tematických odrážejí změny společenské, takže prostřednictvím *t.* působí život na strukturu literárních děl – a naopak literární zpracování ovlivňuje čtenáře.

pt

■ TEMATOLOGIE

(z řec. thema = položka, logos = slovo) – jeden z badatelských postupů → srovnávací literární vědy, zabývající se zkoumáním tematických (popř. látkových nebo motivických) souvislostí v literaturách různých dob a různých národů. Označení *t.* bývá někdy užíváno v pejorativním smyslu, neboť značná část podobného bádání vychází z idealistického pojetí dějin jako historie subjektivního vědomí, v němž se věčně opakují mýty, archetypy, struktury a tematické modely plynoucí z kolektivního podvědomí lidstva. Blízká *t.* je též tzv. ikonologie, ideografie, poetika syžetu, strukturní komparatistika a rozvíjejí ji nezávisle na sobě různé směry literárněvědného bádání ve 20. stol., např. škola Veselovského (poetika syžetu, historická poetika), psychoanalytická kritika, → archetypální kritika (M. Bodkinová), ruská → formální metoda (strukturní přístup k tématu u V. Proppa a V. Šklovského), německé školy existenciální a mytologické interpretace atd.

pb

■ TEMPO

(it. = čas) – pojem přejatý z hudby: stupeň rychlosti průběhu uměleckého projevu v čase. Celkové *t.* uměleckého projevu je předurčovováno třemi hlavními činiteli: a) fónickou organizací – např. text intonace splyvavé anebo protkaný výraznými eufonickými figurami bude vyžadovat přednes pomalejší než text s převahou expirace a důrazů; b) stylisticky – např. text provázený

citovým odstínem radosti nutí k přednesu rychlejšímu než text zabarvený smutkem; hovorové prostředky asociují vyšší *t.* než styl patetický a řečnický; c) sémantickou hustotou – např. při vyšší stručnosti, při rychlém střídání témat sousledných vět, při ustavičných proměnách vyprávěčských a časových perspektiv vzniká dojem *t.* rychlejšího – a naopak při vyšší sémantické soudržnosti dojem *t.* pomalejšího. Objektivní struktura díla předurčuje však *t.* přednesu vždy toliko relativně, nikoli absolutně, a do značné míry záleží na recitátorovi, který význam a náladu při recitaci vyzdvihne.

Změny celkového *t.* (tzv. agogika, podle řec. agogé = vedení) v průběhu díla jsou dvojí, akcelerační a retardační. Signálem pro změny *t.* v uměleckém projevu jsou ostré kontrasty, k nimž při fónické, stylistické a sémantické výstavbě dochází. Např. střetnutí verše značně dlouhého s velmi krátkým, nečekaná proměna emocionálního zabarvení, nečekaný přechod od objektivní autorské řeči k hovorovému dialogu, vystupňování významové závažnosti v pointě.

Lit.: *J. Mistrik*, Stylistika slovenského jazyka, Bratislava 1970. *J. Mukařovský*, O jazyce básnickém, in: *J. M.*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

pt

■ TENCÓNA

(čti -s-, proven. tenso = spor, hádka) – dialogizovaný písňový žánr středověké provenšalské poezie, strukturu podobný dvojité → kancóně. *T.* má formu galantního sporu mezi dvěma či více básníky (→ trubadúry), případně fiktivními osobami, a inspiruje se určitým teoretickým problémem, nejčastěji však tématem dotýkajícím se otázek milostné kazuistiky. Jestliže se spor předkládal k rozhodnutí ve formě alternativy mezi dvěma názory, nazývala se *t.* → partimen. Zpravidla bývá *t.* zakončena → tornádou.

ko

■ TENDENCE

(z lat. tendere = směřovat, usilovat) – 1. k určitému významovému cíli zaměřený smysl díla, promyšlený tvůrčí záměr. Umělecká tvorba je přes všechny intuitivní prvky, jež obsahuje, racionálně vyloučitelná činnost a umělecké dílo výsledkem promyšleného tvůrčího záměru.

Výklad *t.*, záměru nebo smyslu díla je třídně, světonázorově a dobově podmíněn. Zatímco poražené a historicky retardující třídy obvykle inklinují k pojetí *t.* jako ryze estetického, autonomního uměleckého názoru, jenž je prost účasti na dobových společenskopolitických svárech, třídy nastupující spatřují v uměleckém díle jeden z ná-

strojů svého boje a nacházejí v něm esteticky realizované *t.* ideové. Ale nejen příjemci uměleckého díla, nýbrž především jeho tvůrce sám zamýšlí svoji práci z té či oné míry jako specifickou estetickou odpověď na sociálně politické otázky své doby; tato odpověď má záměrný, vědomý ideologický charakter. Umělecká činnost nepředpokládá tedy pasivní, receptivní vztah k ideologii, nýbrž vztah aktivní a tvůrčí.

V uměleckých dílech se projevuje *t.* různou měrou a různým způsobem v závislosti na kulturní úrovni společnosti nebo její části, jíž je dílo určeno, na uměleckém naturelu tvůrce i na druhu a žánru umění. Vzniká otázka, jak *t.*, tj. samostatné myšlenkové a umělecké jádro díla, jeho umělecký a společenský smysl spolehlivě poznat, odlišit a zhodnotit.

Autoři literárních děl prosazují svá stanoviska v přímých autorských komentářích, v lyrických a filozofických odbočkách atd. Tento způsob nebývá však nejčastější, setkáváme se s ním spíše v literatuře 19. stol. než v literatuře současné.

Ideový záměr lze nejspolehlivěji přečíst v promluvách hrdinů, a to jak hrdinů tzv. kladných, kteří často přímo tlumočí autorova ideová stanoviska, tak také hrdinů záporných, v dialogích postav, v konfrontaci jejich názorů. Tato konfrontace je nutná, neboť ta či ona izolovaná hodnocení vyjadřovaná jednotlivými hrdiny nebývají ani v neoptimálnějších případech zcela totožná s hledisky autorovými.

Konfrontovat je však třeba nejen různé hlasy postav, ale především jejich jednání a vztahy, spojení ve výstavbové struktuře díla, nejrůznější skryté vazby. Nositelem *t.* je i materiál, jež autor z životní reality vybral; záleží na způsobu autorova záměrného výběru, na tom, jak s tímto záměrně vybraným materiálem naložil, jak jej ztvárnil v kompozici, jak jej využil ve stylu, ve slovníku, v celkové výstavbě a atmosféře díla, neboť to vše je v uměleckém díle ideové a esteticky záměrné.

Autorem připravená *t.* může však budit iluzi nezáměrnosti a čtenář ji nepocituje jako něco, co mu autor vnucuje, nýbrž nabývá naopak dojmu, že teprve on sám z vlastní vůle, vlastním nápadem si tuto *t.* vytvořil.

Metoda zdánlivě bezzájmového řazení životních faktů patří k nejužívanějším uměleckým prostředkům prosazování ideových *t.* a tvoří vlastně zároveň podstatu velké části slovesného umění vůbec. Někdy má tato metoda formu opakování určitého motivu (v soudobé literatuře např. v Páralově Soukromé vichřici i jinde v dílech tohoto autora; idea odhalené maloměstské životní rutiny a stereotypu má podobu nápadně častého opakování popisu určitých lidských skutků a úkonů, ale i myšlenek, vět i jednotlivých slov). Za takových a podobných okolností a za předpokladu,

že se určitý slovesný způsob nestane manýrou, nepřestane být esteticky a odtud i ideově účinný, může se autor zcela vzdát přímého komentáře k zobrazenému materiálu, a přece se výrazně prosadí jeho „autorský jazyk“.

Metoda konfrontace a zřetězování může být užita v detailech, ale i ve velkých kompozičních celcích, kdy na čtenáře nepůsobí bezprostředně a „okamžitě“, nýbrž jako mozaika teprve z odstupu. Tak je např. v rozsáhlé románové skladbě M. Gorkého Život Klima Samgina užito konfrontace barev: proti ponurému, chmurnému a temnému zabarvení toku sebesžíravého a zlostiného kabinetního života Samginova, jež tvoří základní ladění knihy, staví Gorkij živý, čilý a barevný svět spontánních a svobodomylových lidí, spjatých s čínorodou, pestře ozářenou přírodou. Po delším estetickém působení daném opakováním tohoto střetání kalného a barevného světa se ve čtenáři postupně utváří (vlivem působení i řady dalších prvků složité skladby díla) negativní vztah k hrdinovi vylíčenému v přímé autorské řeči jako-by zcela bezzájmově a neutrálně.

Významnou roli sehrávají i prosazování *t.* i nejrůznější, zdánlivě neaptné stylistické prostředky. Autor prosazuje své sympatie nebo antipatie k těm či oněm hrdinům a odtud i k těm či oněm životním postojům také tím, že v tzv. polopřímé řeči, v nevlastní přímé řeči a smíšené řeči sotva postřehnatelně mísí řeč postav s vlastní autorskou řečí a tak skrytě, a tudíž zvlášť účinně, ovlivňuje své čtenáře ve shodě se svými ideovými cíli. V naší literatuře může být výrazným příkladem takového postupu styl prozaické trilogie M. Pujmanové.

Volba skryté, iluzivní metody prosazování *t.*, popř. metody přímé, antiiluzivní, realizované otevřenými autorskými vstupy, je závislá na druzích a žánrech literatury (lyrika bude vždy v tomto smyslu přímější, otevřenější, kdežto epika iluzivnější, skrytější); volba metody bývá ovlivňována i celkovou společenskou situací, někdy i časově převládajícími literárními zvyklostmi, módou. Celkově lze vypozařovat určitou zákonitost: v dobách prudkých revolučních nástupů i v jiných pohledných údobích vystupuje do popředí metoda antiiluzivního, přímého uplatňování ideových stanovisek, kdežto v údobích charakterizovaných stabilizací poměrů se shledáváme se skrytějšími způsoby umělecké realizace ideologických zájmů. Mnoho závisí též na uměleckém naturelu tvůrce, na jeho mentalitě, typu. Typologická závislost platí do jisté míry též při volbě toho či onoho druhu *t.*, jednak tradiční, obecněji již přijaté a zasahující problematiku všelidské morálky, jednak občanské průkopnické, adresně dobové politické; u některých autorů budou převažovat ty, u jiných ony *t.*, jejich vzájemný poměr se bude rovněž odlišovat v závislosti na tématu atd. Největší

umělci bývají dobově nejvíce angažováni, a přitom zpravidla tak, že dobové politické tendence, jež vyjadřují, jsou vybrány a osvětleny takovým způsobem, že mají nadčasový, obecně lidský význam.

Tendenční je však nepochybně každé dílo umělecké literatury, jen *t.* jsou různé a různé jsou také způsoby jejich uměleckého prosazování. Tyto okolnosti působí určité potíže při interpretaci pojmu, neboť obvykle za umělecky nepravá a nedostatečná jsou považována ona umělecká díla, která obsahují *t.* pro interpretujícího nepřijatelnou, anebo zase jsou v té nebo oné době nebo pro ten či onen druh příjemců uměleckého díla nepřijatelné ty nebo ony způsoby její umělecké akcentace, takže je pak sama *t.* hodnocena pejorativně. Valná část příjemců akcentuje onu *t.*, jež v nich bezděčně vyvolává iluzi netendenčnosti. Právě taková *t.* je považována za uměleckou, protože založenou na umění autora ideu nepozorovaně a účinně prosadit.

Čím talentovanější, lidský i umělecky zkušenější je autor, čím občansky odpovědnější, citlivější i pravdivější, tím ideově esteticky záměrnější a promyšlenější je jeho dílo koncipováno;

2. viz → konstanta a tendence.

js

■ TEORIE DRAMATU

(z řec. *theórein* = pozorovat, poznávat) – disciplína divadelní vědy, zabývající se vznikem a vývojem dramatu, stavbou dramatického textu a později, díky rozvoji divadelní vědy jako samostatného uměnovědného oboru, také jeho funkcí v divadelní inscenaci. Divadelní věda se v té šíři, jak ji chápeme dnes, formovala až na přelomu 19. a 20. stol. Počátky *t. d.* sahají svými kořeny až k Aristotelovi (384–322 př. n. l.), je tedy nepoměrně starší než vlastní divadelní věda a souvisí tak obecně s literární teorií, resp. s → literární vědou. V současnosti tvoří pak *t. d.* hraniční obor mezi divadelní a literární vědou; svědčí o tom zejména diskuse o literárním nebo divadelním pojetí dramatického textu (→ drama).

Lit.: *Aristotelés*, *Poetika*, Praha 1964. Čtení o jazyce a poezii, Praha 1942. *G. Freytag*, *Technika dramatu*, Praha 1944. *P. Szondi*, *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969. *O. Zich*, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

kn

■ TEORIE GRAFU

matematická disciplína, jejímž předmětem studia je graf. Pojem graf lze přesně definovat pouze matematicky jako množinu s binární relací. Zhruba však lze říci, že graf vystihuje u dané množiny

prvků (např. množiny všech textových pramenů díla) strukturu vztahů jejich prvků (např. časovou návaznost jednotlivých textových pramenů).

T. g. je používána téměř ve všech vědních oborech, v moderní lingvistice zvláště při studiu větných aj. vztahů; používá se rovněž v literární vědě, zejména v textologii při studiu vztahů posloupnosti textových pramenů díla. Tento vztah zachycuje → stemma, které je vlastně grafem. Pojem graf se používá rovněž při modelování geneze literárního díla jako rozhodovacího procesu, jak vyplývá z používání → teorie her v literární vědě.

Lit.: *J. Sedláček*, *Kombinatorika v teorii a praxi*, Praha 1964.

vš

■ TEORIE HER

matematická disciplína, zabývající se teorií optimálního rozhodování v určitých konfliktních situacích. Vychází ze zobecněného pojmu hry (zhruba odpovídající běžné představě), která je popsána soustavou pravidel, určujících chování hráčů (systémů) a popisujících každý tah, tj. volbu z určitého počtu alternativ. Rozlišují se tedy: a) osobní – alternativa je volena hráčem; b) náhodné – alternativa je určena náhodným způsobem. Rozlišují se hry s dokonalou informací (každý hráč zná při osobním tahu výsledky všech tahů předchozích), hry s nedokonalou informací aj.

T. b., jejíž základy položili E. Borel (1921), J. von Neumann (1928) aj., byla aplikována v řadě oborů, mj. i v literární vědě (J. Levý, J. Lotman). Významnějších výsledků bylo dosaženo při modelování geneze uměleckého překladu, rovněž i geneze a recepce literárního díla. Při modelování se vychází z předpokladu, že tvorba i recepce díla je rozhodovací proces, spočívající ve výběru jedné alternativy ze všech možných alternativ v dané situaci. Takový model lze pak považovat za hru o jednom účastníkovi (překladatel, autor nebo čtenář), dále za hru s dokonalou informací (znalost výsledků předchozích rozhodnutí). Určitým zdůvodněním uvedeného modelování jsou existující popisy racionálních kroků („tahů“) při umělecké tvorbě (např. E. A. Poe).

Adekvátnost modelování pomocí *t. b.* v literární vědě je dána naší schopností udat alternativy rozhodování v dané situaci.

Lit.: *D. Blackwell*, *M. A. Girschick*, *Teorie her a statistického rozhodování*, Praha 1964. *J. Levý*, *Geneze a recepce literárního díla*, in: *J. L.*, *Bude literární věda exaktní vědou?*, Praha 1971. *Tyž*, *Umění překladu*, Praha 1983. *J. Lotman*, *Lekcií po strukturalnoj poetike I*, Tartu 1964. *E. A. Poe*, *Filozofie básnické skladby*, in: *Jak se dělá báseň*, Praha 1970.

vš

■ TEORIE INFORMACE

matematická disciplína (součást → kybernetiky), jejíž základy položili C. E. Shannon a W. Weaver v r. 1949; zabývá se především studiem otázek přenosu informace (zprávy, sdělení) komunikačním (sdělovacím) → kanálem. *T. i.* vznikla z praktických potřeb sdělovací techniky (telekomunikační přenos); později, zvláště v souvislosti s pojmem → entropie a jejím odhadem v přirozených jazycích, byla *t. i.* aplikována i na oblast společenských věd (jazykověda, literární věda, estetika aj.). Ústředním pojmem *t. i.* je pojem → informace, který je ovšem chápán ve smyslu selektivním (statistickém), neboť udává počet elementárních rozhodnutí (ano-ne; → bit), nutných k nalezení určitého jevu (zprávy) v souboru všech možných jevů (zpráv) daného procesu. Při aplikaci *t. i.* v literární vědě se vychází z předpokladu, že literární dílo je druh sdělení, které je výsledkem selekční a kombinatorické činnosti autora; následnost jednotlivých prvků je potom zkoumána jako posloupnost, v níž možnost výskytu každého prvku je podmíněna předcházejícími prvky.

Přístup *t. i.* k literárnímu dílu je však komplikován tím, že ne vždy jsme schopni a ne vždy je možno udat úplný soubor možných prvků daného procesu (jeho „abecedu“) a jejich vzájemné vztahy. Kromě toho *t. i.* vychází z pojmu informace selektivní (statistické), kterou nelze adekvátně postihnout estetickou hodnotu (i když byly činné pokusy); zcela stranou zůstávají otázky ideové aj. *T. i.* je proto použitelná jen „jako pomocná metoda pro přesnou analýzu vnitřního uspořádání díla“ (J. Levý).

T. i. je někdy chápána jako synonymum širší oblasti, teorie komunikace, ve které je prováděna všestranná analýza přenosu sdělení komunikačním kanálem (jazyková, literární → komunikace).

Lit.: C. E. Shannon, W. Weaver, A Mathematical Theory of Communication, Urbana 1949. C. E. Shannon, Prediction and Entropy of Printed English, in: Bell System Technical Journal 30, 1951. A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Paris 1958. J. Levý, Teorie informace a literární proces, in: J. L., Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1972. Teorie informace a jazykověda, Praha 1964.

vš

■ TEORIE LITERATURY

jedna ze tří hlavních disciplín → literární vědy, studující obecné principy, kritéria a kategorie a) umělecké literatury a b) literární vědy samé. Do prvního případu patří dvě skupiny vzájemně podmíněných problémů, totiž jednak *teorie literární*

bo díla (→ poetika), zahrnující otázky literární stylistické, versologické, strofické, genologické a textologické, jednak *teorie literárního procesu*, studující podstatu a obecné vývojové zákonitosti literatury jakožto formy společenského vědomí, obecné aspekty vztahů literatury k společenskému životu individuálnímu, kolektivnímu i k literaturám jiných národnostních řad. Je proto v těsném kontaktu s psychologií literatury, → sociologií literatury a se → srovnávací literární vědou, která stojí již na přechodu mezi *t. l.* a literární historií. Druhou integrální složkou *t. l.* je studium principů a kritérií samotné literární vědy, tedy otázky metodologické, filozoficko-estetické, světonázorové a ideologické, exponované programově zvláště marxistickou literární vědou a těsně spjaté s problematikou literární kritiky.

Literárněteoretická problematika byla až do počátku 20. stol. součástí rozličných oborů – filologie, poetiky, estetiky a filozofie umění. Až do druhé pol. minulého stol. existovala jenom jako pomocná součást bádání literárněhistorického, nedostatečně od něho diferencovaná. Jako samostatný obor uvnitř literární vědy se *t. l.* konstituovala – analogicky s marxistickým rozlišením historického a dialektického materialismu a s de Saussurovým rozlišením diachronního a synchronního badatelského přístupu – po první světové válce, a to v procesu překonávání jednostranného historismu a → pozitivismu v humanitních disciplínách.

Termín „*t. l.*“ vstoupil do literárněvědného systému vlivem mladé sovětské literární vědy (Tomaševskij, ovšem v pojetí zúženém na poetiku, později Timofejev), zatímco v Německu nadále ještě převládá označení „allgemeine Literaturwissenschaft“ (obecná literární věda); termín „*t. l.*“ se však poslední dobou vžívá i v západních zemích, a to hlavně vlivem Wellekovy a Warrenovy knihy *Theory of Literature* (1942).

Lit.: M. Glowinski, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967. F. M. Golovenčenko, Vvedenije v literaturovedenije, Moskva 1964. J. Hrabák, Poetika, Praha 1973. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1954. H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1965. J. Mučkařovský, Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971. Týž, Studie z estetiky, Praha 1966. I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London 1955. S. Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze I–III, Warszawa 1954–65. L. Stoll, O tvar a strukturu v slovesném umění, Praha 1972. Teorija literatury I–III, Moskva 1962–65. L. J. Timofejev, Základy teorie literatury, Praha 1965. B. Tomaševskij, Teorie literatury, Praha 1970. M. Webrli, Základy modernej teórie literatury, Bratislava 1965. R. Wellek, A. Warren,

Theory of literature, New York 1963.

pt

■ TEORIE ODRAZU

těž *leninská teorie odrazu* – základní princip dialektickomaterialistické gnosologie (teorie poznání) a zároveň i estetiky. Na rozdíl od dřívějších stupňů materialismu, které rovněž z teorie odrazu vycházely, avšak bez aplikace dialektického pojetí, marxismus nechápe odraz jako pasivní „fotografování“ vnějšího světa, ale jako rozporný a složitý proces poznání smyslového i rozumového, teorie i praxe. V tomto procesu nedává se člověk jen trpně ovlivňovat vnějším světem, nýbrž působí na něj a prací jej přetváří pro své cíle.

Z Leninových úvah o otázkách estetiky, obsažených v knize *Materialismus a empiriokriticismus*, jasně vyplývá, že zákony teorie odrazu platí i pro umění; estetika a umělecká kritika získávají kritéria pro rozpoznání pravdivého zobrazení života v tvorbě jen tehdy, uznají-li lidské počítky a představy za odraz objektivních věcí a procesů.

Podrobnější výklad → obraz literární, → mimesis, → socialistický realismus.

Lit.: B. Mejlach, Lenin a problémy ruské literatury konce 19. a počátku 20. století, Praha 1953. S. Šabouk, Umění, systém, odraz, Praha 1973.

vi

■ TEORIE UMĚLECKÉHO PŘEKLADU

někdy též *translatologie* – literárněvědný obor, který se jako relativně samostatná vědecká disciplína konstitoval poměrně pozdě, až v 50. a 60. letech 20. stol. Využívá poznatků a metod srovnávací lingvistiky, srovnávací stylistiky, literární komparistiky a obecné teorie literatury, opírá se o dějiny překladu, překladatelských teorií a o dějiny literatury vůbec i o kritiku a pro všechny tyto obory zároveň slouží jako pomocná věda, která nabízí řadu podnětů. V posledních letech *t. u. p.* usiluje o přechod k exaktním metodám, a to například k teorii informace a komunikace, poučením v teorii her apod.

Proces překladu chápe *t. u. p.* jako sémiotickou operaci, jejímž cílem je podat maximálně invariantní informaci, ale jejímž výsledkem je variant originálu, který se v optimálním případě nepocituje jako variant a začleňuje se do domácí literatury a kultury. Na překlad se *t. u. p.* dívá jako na pojem historický (různá vývojová období vkládala do tohoto pojmu různý obsah a vyžadovala různý vztah k původnímu textu) a umění překladu charakterizuje jako zvláštní druh umění reprodukčního (přirovnává se často k herectví). Každý překlad má v podstatě dvě fáze: *analýza* originálu směřuje k dokonalému poznání smyslu

i výstavby celku i částí původního textu i k vyhodnocení shod a rozdílů v poměru k literatuře, do níž se má překládat; v této fázi se úkol překladatele blíží úkolu kritika, popř. textové kritiky; *syntéza* pak představuje vybudování nového textu v jazyce, do něhož se překládá, a to vybudování díla v plně jednotě obsahu a formy a s respektem k národní a individuální specifitě; v této fázi se překladatel stává zvláštním případem autora, na rozdíl od autora originálu však vychází ze skutečnosti už slovesně umělecky ucelené zformované, při své práci ovšem mobilizuje i své vlastní poznání skutečnosti. Protože někdy k naplnění obou fází překladu chybějí předpoklady u jedince (znalost jazyků, zejména exotických, není vždy spojena se schopností psát např. dobré verše), dochází někdy (zvláště v poezii) ke kooperaci jazykového znalce (který se také dobře vyzná v kultuře a společenském pozadí originálu) a autora (nejčastěji básníka); znalec provede analýzu a připraví esteticky neztvárněný překlad (tzv. podstročník nebo interlineární překlad) s co nejbohatším komentářem, básník pak na těchto základech vybuduje nový text. Jestliže originál je z jakýchkoli důvodů nedostupný, překládá se někdy z překladu do jiného jazyka; takovému překladu se říká překlad z druhé ruky a *t. u. p.* ho připouští jen v krajních případech (např. ztracené originály řecké literatury se překládají z latinských překladů).

Marxistická *t. u. p.* prosazuje realistický překlad, který je nikoli naturalistickou kopií, nezachovává pouhé formální obrysy textu, ale především jeho významovou a estetickou hodnotu; proto marxistická *t. u. p.* propracovává metodiku rekonstrukce skutečnosti a zdůrazňuje i pro překlad kategorie tídnosti, lidovosti a stranicnosti; zároveň odmítá idealistické předpoklady o neopakovatelnosti tvůrčího aktu a vyvrací tezi o nepeložitelnosti. Každý překlad je vždy dobovou, společenskou, literárně i individuálně podmíněnou konkretizací a interpretací díla. Jeho úkolem je učinit cizí dílo faktem domácí literatury, ale zároveň je zachovat jako tvůrčí projev jiné národní kultury a jiné tvůrčí individuality. Z toho vyplývá základní problematika a obtížnost překladatelského aktu, která závisí také na jazykové podmíněnosti díla (je větší v poezii než u prózy apod.) a stupňuje se, není-li úroveň vyspělosti stejná u obou jazyků, kultur a národů. Na výsledek překladatelského úsilí působí také kromě toho stav překladatelské tradice a tvůrčí schopnosti překladatele. Při každém překladu dochází k určitým posunům, z nichž některé jsou objektivně nevyhnutelné (vyplývají z rozdílů obou kultur, z nestejného repertoáru výrazových prostředků) a zmenšují se metodou → substitucí (popř. → kompenzací), jiné jsou individuální; jestliže překladatel neuplatňuje žádný stylistický přístup

(překládá bez koncepce), dochází k výrazové nivelizaci díla; jestliže nahrazuje původní styl funkčně podobným stylem domácím, jeho poetika pohlubuje poetiku originálu; ideálním případem je vytváření nového „adekvátního“ stylu, který často znamená obohacení domácího stylistického rejstříku o nový rukopis. Překlad také prodlužuje život literárního díla – v cizím jazykovém prostředí může živě působit i dílo, které je ve své původní literatuře z jazykových důvodů již „zastaralé“.

T. u. p. se zformovala nejdříve v SSSR a v socialistických zemích, zcela v souladu s vysokou překladatelskou tradicí. V západních pracích o překladu dlouho dominovalo hledisko lingvistické, sovětská překladatelská teorie se vyvíjela v plodném sporu linie lingvistické (A. V. Fjodorov) a literárněvědné (K. Čukovskij, I. Kaškin aj.). Průkopník české vědecké *t. u. p.* J. Levý, podobně jako sovětská *t. u. p.* vyšel z domácích překladatelských teorií.

Lit.: J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963. *Masterstvo perevoda I–VI*, Moskva 1959–69. A. Popovič, *Poetika umeleckého překladu*, Bratislava 1971 (s bibliografií a slovníkem pojmů).

mb

TEORIE VERSE viz VERSOLOGIE

TERCETO viz SONET

■ TERCÍNA

(z ital. terza = třetí) – italská strofa složená ze tří desetislabičných nebo při ženském závěru jedenáctislabičných veršů jambického spádu, rýmovaných aba, bcb... xyx, (y). Prostřední verš se tedy pojí rýmem s lichými verši sloky následující atd., až k závěrečnému verši básně, jímž se obvykle prostřední rým poslední sloky uzavírá. *T.* optimálně umožňuje členit a gradovat myšlenku podle triadického schématu teze, antize a syntézy. *T.* byla přejata z Provensálska (→ sirventés) italskými renesančními básníky. Místrem *t.* se stal Dante v Božské komedii, v české poezii je poměrně vzácná (Vrchlický).

pt

■ TERMINUS A QUO

(lat. = datum, od něhož), též *terminus post quem* (= datum, po němž) – výrazy užívané v historickém bádání při datování jevu, jehož přesný časový údaj neznáme; označují dolní časovou hranici (tj. nejstarší možné datum), kdy mohl zkoumaný jev nastat, zjištěnou nepřímo podle určitých známých souvislostí onoho jevu. V literární historii a v textologii se tímto způsobem dospívá zejména k dataci určitého literárního díla (textu): např. v Máchově *Poznamenání* se vysky-

tuje název vrchu Klíč, který Mácha – jak vyplývá z jeho *Zápisníku* – poznal 2. srpna 1832; tím je dán *t. a. q.* (*t. p. q.*) pro vznik *Poznamenání*.

Opakem *t. p. q.* je *terminus ad quem* (= datum, k němuž), zvaný též *terminus ante quem* (= datum, před nímž), označující horní časovou hranici (tj. nejpozdější možné datum), do které sledovaný jev mohl nastat; např. Máchův dopis Hindlovi z ledna nebo února 1836, v němž se zmiňuje o dokončení svého románu *Cikáni*, udává *t. a. q.* pro jeho vznik. Zjištěním jak *t. p. q.*, tak *t. a. q.* je tedy vymezen časový úsek, v němž ke zkoumanému jevu došlo.

vš

■ TETRALOGIE

(z řec. tetra = čtyři, logos = řeč) – v obecném významu čtyřsvazková umělecká dílo, budované jako soubor motivicky, látkově nebo problémově více nebo méně spjatý. Původně v antice označoval soubor tří → tragédií a jednoho → satyrského (později i vážnějšího) dramatu, předváděný v soutěžích o athénských svátcích dionýsiích (→ trilogie).

Prozaickou tetralogií je např. Jiráskova kronika *U nás* (Úhor, Novina, Osetek, Zeměžluč), napsaná v letech 1897–1904; v poezii známe „válečnou tetralogii“ Viktora Dyky (Lehké a těžké kroky, Anebo, Okno, Poslední rok).

tb

■ TETRAMETR

(z řec. tetrametron = čtyřměr) – v antické metrice verš rozčlenitelný ve čtyři tzv. metra (→ metrum 2), tj. stejné metrické jednotky nižšího řádu, stopy nebo dvojstopy; např. trochejský *t.* katalektický (– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ ◡) nebo jambický *t.* akatalektický (◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ ◡) aj.

mc

■ TETRAPODIE

(z řec. tetrapodiá = čtyřstopa) – metrický celek ze čtyř úzce spjatých stop, v antické metrice např. tetrapodie daktylská, jedna z nejčastějších daktylských řad v lyrických partiích | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡.

mc

■ TETRASTICH

(z řec. tetra = čtyři, stichos = verš), v názvosloví latinského původu též kvarteto, kvartet – čtyřveršová strofa. Uplatňuje se např. v → sonetu.

pt

■ TEXT

(z lat. *texere* = tkát, stavět; *textum* = utkané) – 1. *obecně* každý výsledek řečové činnosti, tj. jazykový útvar, vzniklý konkrétní realizací jazykového systému. Pojem text tak na nejobecnější rovině není omezen pouze na psanou (tištěnou) podobu, ale zahrnuje produkt řečové činnosti vůbec. Někdy se však termínem *t.* rozumí pouze: a) psaná, popř. tištěná podoba záznamu (v tomto smyslu jsou *t. i* texty počítačové), nebo b) jazykový útvar jakýmkoli způsobem zaznamenaný a uchovaný (např. v psané nebo tištěné podobě, zaznamenaný na magnetickou pásku, popř. na jiném zařízení pro uchování informace apod.); zdůrazňuje se možnost další reprodukce.

Pojem *t.* je víceméně synonymem obecnému pojmu → jazykový projev (promluva), dále pojmu → komunikát, při jehož užívání se zdůrazňuje komunikační aspekt, tj. proces přenosu informace (zprávy, jazykového sdělení) komunikačním → kanálem;

2. z *blediska* → *textologie* je pojem *t.* chápán ve dvou aspektech: a) jako konečný jazykový tvar, výsledek tvůrčí činnosti autora na literárním díle za daných okolností a podmínek, nebo b) jako grafický zápis výsledku tohoto tvůrčího úsilí, se schopností předávat literární dílo a umožňující jeho další reprodukci.

Lit.: viz → *textologie*.

vš

■ TEXT KANONICKÝ

těž *text kanonizovaný* (z řec. *kanón* = hůlka, měřítko, pravidlo) – 1. *v teologii* text (např. biblické knihy) oficiálně uznáný církví za závazný (za kanón);

2. *v literární vědě* text, vzniklý na základě textové kritiky → textu výchozího a přijatý jako základ pro všechny typy kritického vydání (→ *edice*) literárního díla na daném stupni jeho studia, tj. pokud nové zkoumání historie textu díla nepřinese nové výsledky. I když textologem určený výchozí text je poslední autorovou tvůrčí redakcí díla, je nutno v něm opravit (→ *emendace*) všechna nečitelná a porušená místa. K porušení textu nejčastěji dochází cizími vlivy (chyby opisovačů, sazečů, mechanické a neorganické zásahy redaktorů, cenzurní vlivy atd.), někdy i zásahem samotného autora, např. při mechanickém a nedůsledném opravení chyby i při změnách motivovaných jinými cíli než uměleckými. Při posuzování, co je a co není porušení textu, se přihlíží k celé historii textu díla a každá změna se hodnotí z hlediska její příčiny, původu a důsledku v textu. Rozlišují se proto změny, které jsou v souladu s autorovým tvůrčím záměrem, a změny tento záměr porušující. vš

TEXT STROJOVÝ viz STROJOVÝ TEXT

■ TEXT VÝCHOZÍ

jeden z historicky existujících → textových pramenů literárního díla, určený textologem jako základ pro přípravu → textu kanonického a posléze vydané literárního díla (→ *edice*). *T. v.* není výsledkem náhodné volby ze všech existujících textových pramenů díla, ale vyplývá ze studia vývoje textu díla, jeho historie i všech materiálů, vztahujících se k dílu a autorovi. Za *t. v.* nelze mechanicky volit poslední autorovu redakci díla ani vydání poslední ruky, tj. poslední vydání připravené pro tisk ještě autorem, popř. jím autorizované, protože změny provedené v textu mohly být motivovány i jinými zřeteli než uměleckými. Proto se za *t. v.* volí poslední tvůrčí autorova redakce díla, ve které se naposledy realizoval autorův umělecký záměr, vyznačující se aktivním uměleckým vztahem tvůrce k dílu. Rozpoznání konečného jazykového záznamu autorova uměleckého záměru, tj. určení *t. v.*, je cílem této etapy textologovy (editorovy) práce (→ *textologie*); tak např. proto, že B. Němcová nemohla pro nemoc již důsledně revidovat text *Babičky* pro druhé vydání z r. 1862, volí editoři za *t. v.* znění prvního vydání z r. 1855, které je poslední úplnou tvůrčí redakcí, a přejímají do něho jen → *emendace* nedopatření, opravených ve druhém vydání.

vš

■ TEXTOLOGIE

(z lat. *texere* = tkát, stavět, *textum* = utkané a řec. *logos* = slovo, nauka) – literárněvědná a lingvistická disciplína, která studuje genezi, historii a autorství → textu literárního díla (obecně lze uvažovat i o díle neliterárním). Cílem *t.* je rekonstrukce textového procesu, tj. všech fází, které proběhly do vzniku textu díla. V tomto smyslu je textový proces cíleným → systémem, jeho funkcí je z hlediska autora vytvoření textu díla. Teprve procesem recepce se text mění v dílo. Při rekonstrukci textového procesu vychází textolog z množiny → textových pramenů (dochovaných, ale i nedochovaných), jejichž vzájemnou závislost zkoumá a vztah posloupnosti event. znázorňuje → *stemmatem*. Základní metodický princip současné *t.* spočívá v tom, že textový proces se nestuduje izolovaně v jednotlivých místech různých znění (→ *varianty*), ale jako funkční systém textových pramenů, existujících v rámci dobových souvislostí, za kterých text díla a jeho prameny vznikají. Praktickým výsledkem rekonstrukce textového procesu je příprava vydání textu díla tiskem (→ *edice*); součástí této přípravy je zhodnocení všech textových pra-

menů, určení → textu výchozího a na základě jeho kritického prověření a opravení (→ emendace) ustavení → textu kanonického, úprava textu k vydání, uspořádání spisů a jednotlivých svazků, příprava → komentářů. Textový proces se studuje též pro potřeby literární historie, kdy osvětluje genezi a společenskou recepci textu díla; studiem stylistiky textových proměn napomáhá adekvátnímu pochopení smyslu díla (→ interpretace).

Textologické studium proto nevede nutně k edici díla; každá edice však nezbytně vyžaduje textologickou analýzu.

Pojem *t.* byl zaveden ve 20. letech sovětským vědcem B. Tomaševským jako náhrada na Západě dosud užívaného termínu *textová kritika* (textual criticism, Text-kritik, critique des textes). Jestliže dříve označení oboru bylo důsledkem odlišné metodologie, dnes lze konstatovat oborové sblížení, i když se uchovávají tradiční jazykové pojmy. T. vznikla v kritickém ovzduší humanismu při vydávání antických děl, ale též i bible (biblická kritika) na základě praktické potřeby, protože dochované texty byly často porušené a neúplné. Bylo nutno získat původní znění (→ archetyp) studiem dochovaných pramenů. Později byl tento přístup aplikován i na texty středověké, v novější době se na základě konstituování *t.* jako samostatné vědecké disciplíny rozšířila i na texty novověké. Podle toho se někdy rozlišuje *t.* antická, středověká a novověká. Pro současnou *t.* je metodologicky charakteristické využívání matematiky a jejího pojmového aparátu, též i samočinných počítačů (→ matematické metody v literární vědě).

Lit.: Editor a text, Praha 1971. D. S. Lichačev, Tekstologija, Moskva 1962. Osnovy tekstologii, Moskva 1962. B. Tomaševskij, Pisatel i kniga, Leningrad 1928, Moskva 1959. J. Hrabák, F. Tenčík, Úvod do studia literatury, Praha 1970. F. Miko, Text a štýl, Bratislava 1970. P. Vašák, Metody určování autorství, Praha 1980.

vš

TEXTOVÁ KRITIKA viz TEXTOLOGIE

■ TEXTOVÝ PRAMEN

každé rukopisné nebo tištěné znění (i částečné) → textu díla, na kterém je prokázána autorova účast. Pojem *t. p.* zahrnuje rukopisy (→ autograf) a pracovní texty prokazatelně revidované autorem, tj. rukopisné náčrty díla i jeho čistopis, strojopis psaný autorem nebo diktovaný a autorem revidovaný, autorem opravované tiskárenské korektury aj. Z tištěných znění do *t. p.* patří všechny otisky díla, na kterých je možno autorovu úplnou účast dokázat nebo předpokládat, tj. časopisecká a jiná vydání vyšlá před knižní pub-

likací, knižní vydání vyšlá za autorova života, posmrtná vydání připravená pro tisk ještě autorem aj. Jestliže scházejí autentické a autorizované prameny, používají se při přípravě vydání díla (→ edice) i cizí neautorizované opisy, popř. vydání pořízená bez autorovy aktivní účasti. Za důkaz o autorově účasti na vydávání díla slouží jednak doklady materiální, tj. existující rukopis, autorem opravené předcházející vydání sloužící jako předloha pro tisk, korektury, autorova korespondence, deníky, redakční, nakladatelské i cenzurní dokumenty aj., jednak doklady vyplývající z textové kritické (→ textologie) i stylistické analýzy textu, tj. především z jeho srovnání s jinými díly téhož autora. V některých případech nebývá znám autor díla nebo některého *t. p.* a je nutno určit jeho autorství, tj. provést → atribuci textu.

Povinností textologa při přípravě kritického vydání (→ edice) je shromáždit, srovnat a kriticky zhodnotit veškeré dostupné *t. p.* (→ textologie) i prozkoumat dokumentační materiál, týkající se vývoje a publikační historie vydávaného díla.

Historický i textový vztah posloupnosti dochovaných nebo i předpokládaných *t. p.* daného díla graficky znázorňuje → stemma.

Lit.: viz → textologie.

vš

■ TEZE

(z řec. thesis = položka), též *těžká doba* verše – metricky důrazná část stopy, taktu (protiklad lehké doby čili → arze), obvykle označovaná *x*, *∟* aj.

pt

■ THÁMOVCI

skupina básníků z počátků českého národního obrození, seskupená kolem dvousvazkového almanachu Básně v řeci vázané (1785), redigovaného V. Thámem. Literatura *t.* (V. Thám, V. Stach, F. Knobloch, T. Pavelka a později B. Dlabáč) znamená odvrát od úzké náboženské tematiky barokní poezie a svým přehodnocením české literární tradice a pokusem vyjít vstříc soudobé poezii evropské získala i přes svou odvozenost značný význam ve vývoji české literatury. Poezie thámovského seskupení, tematicky i žánrově většinou omezená na → anakreontiku, selanky a pastorály, je někdy podle celoevropského kulturního proudu označována jako české literární → rokoko.

mc

■ THRÉNOS

(řec. = žalozpěv) – žánr starořecké lyriky, smuteční zpěv nad mrtvým, opěvující jeho ctnosti, činy nebo zásluhy. *T.* jsou v poezii řecké zastoupeny v tvorbě Simónidesově a Pindarově, v literatuře římské u Ovidia a Naevia. Na antickou tradici navázali renesanční básníci – humanisté, např. F. Petrarca, G. Pontano aj., v polské literatuře zvláště J. Kochanowski, jehož sbírka *Treny* (1580), žalozpěvy nad ztrátou básnickovy dvoutleté dcery, představují z hlediska námětu i z hlediska kompozičního (jsou budovány jako cyklus s náznakem epického děje a filozofickou sentencí) dílo jedinečné v evropské literatuře.

kn

■ TIRÁDA

(z franc. tirade = nabubřelá chvála) – 1. v *rétorice* – záplava slov, mnohomluvnost, která je často planým povídáním, vyjádřeným však nadneseným deklamačním stylem nebo frázovitým způsobem. Ve stejném významu jako *rétorika* užívá *t.* i literatura, nejhojněji se *t.* vyskytuje v starých románských památkách;

2. v *poetice* – řada veršů spojovaných → asonancí (prostředek oblíbený zejména ve starofrancouzském eposu);

3. v *budbě* – dlouhá řada rychle hraných nebo zpívaných tónů, popř. druh melodické ozdoby.

kn

TIRÁDOVÝ RÝM viz RÝM TIRÁDOVÝ

■ TITUL

(z lat. titulus = nápis, návěstí, jméno), *nadpis* – úvodní samostatná část literárního díla jmenné nebo větné povahy, sloužící jako jeho označení (Temno; Života bído, přec tě mám rád). Je to jediná součást literárního díla, která je přímo předurčena k tomu, aby figurovala v neliterární komunikaci, tj. nikoliv jen jako součást sdělení, jímž je dílo, ale zároveň jako součást sdělení o díle (v kritikách knihy, literárněvědných studiích, rozhovorech čtenářů apod.). Zároveň – vedle své funkce pojmenovávací – přináší *t.* čtenáři první informaci o knize, naznačuje žánr díla (52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida), téma (Rok na vsi), hlavní postavu (Ondřej Černyšev), uvádí jeho základní, velmi často symbolický motiv (Siréna, Němá barikáda) a současně se tak obrací přímo k určitému kruhu čtenářů (některými svými rysy se pak částečně přibližuje reklamnímu sloganu).

Před objevem knihtisku *t.* v dnešním smyslu neexistoval, první informace o díle byla buď zcela od díla oddělována, anebo se přesunula na

vlastní začátek textu (→ incipit). *T.* se poprvé objevuje se zavedením zvláštního listu před vlastním textem a liší se od *t.* v dnešní době zvýšeným zdůrazněním své informativní funkce (tu dnes často přejímá např. sdělení na záložce knihy), což postihovalo výrazně jeho strukturu: skládal se z prostého pojmenování díla a z bližší informace o něm (Labyrint světa a ráj srdce: to jest Světélé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání; ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí uspokojení a radosti že přichází). V dalším vývoji se druhá část *t.* postupně zkracuje a časem buď mizí, nebo je nahrazena → *podtitulem*.

Lit.: J. Hrabák, K morfologii současné prózy, Brno 1969. J. Levý, Umění překladu, Praha 1984.

mc

TONÁLNÍ SYSTÉM viz VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM

■ TÓNICKÝ SYSTÉM

tónismus (z řec. tónos = protažení, přízvuk) – versifikační systém stabilizující počet přízvukných slabik ve verši bez ohledu na počet a rozmístění slabik nepřízvukných. *T. s.* je typický především pro poezii starogermánskou (Beowulf, Edda) a staroruskou (byliny). Principy *t. s.* se dosud silně prosazují zejména v poezii anglické, neboť angličtina jim vychází vstříc svým izochronismem taktů, a to i v rámci verše sylabotónického. V anglické sylabotónice totiž tendence po normování přízvuků převažuje nad tendencí po normování počtu slabik. V moderním ruském verši ožil principy *t. s.* v zásadě již volný tónický verš V. Majakovského.

V české poezii má *t. s.* značně odvozené postavení. Uplatnil se především jako verš ohlasové (F. L. Čelakovský) nebo překladové poezie. V systému českého verše je spíše pocítován jako volnější varianta sylabotónického systému, v zásadě – stejně jako slabičně nestálý hexametr nebo pentametr – nepřekračující hranice sylabotónismu. O jeho programové osamostatnění v našem kontextu se pokusil až O. Theer (drama Faëthón, 1916), mnohem výrazněji se však zákonitosti *t. s.* mohly v českém verši prosadit v krátkém období po r. 1945 pod vlivem ruské poezie sovětské, zejména pak Majakovského.

Lit.: J. Hrabák, O charakter českého verše, Praha 1970. Týž, Polyglotta, Brno 1971. Týž, Úvod do teorie verše, Praha 1956.

mc

TOPIKA viz TOPOI

TOPOGRAFIE viz POPIS UMĚLECKÝ

■ TOPOI

(množ. č. od řec. topos = místo), též *loci communes* (lat. = obecná místa) – 1. původně termín antické rétoriky a logiky, v nichž tzv. topika studovala *t.* jakožto všeobecná formální hlediska umožňující diskusi o daném objektu;

2. v soudobé literární vědě jsou jako *t.* označována pevná klíše nebo myšlenková a výrazová schémata, společná celé kulturní oblasti a přecházející z antické literatury přes latinský středověk, renesanci a baroko až k současnosti, např. „locus amoenus“ neboli líbezná krajina (tradiční přírodní kulisa s loukami, potůčky, pahorky, svěžím vánkem a zpěvem ptactva), „puer-senex“ (lat. = hoch-stařec) jako protiklad mládí a stáří, „slavík“ anebo „zraněný pastýř u pramene“ atd.

Literárněvědná *topika* (něm. Toposforschung) jakožto výzkum literárních *t.* sleduje jednak literární tradici určitých ustálených obrazů, motivů a myšlenkových formulí, jednak se zabývá tradicemi určitých zobrazovacích technik. Hlavní přínos topiky, kterou rozpracoval zejména švýcarský romanista E. R. Curtius, spočívá ve vyvrácení romantizujícího názoru, že básnictví je bezprostředním výrazem citu.

Lit.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948. J. Hrabák, *Ze starší české literatury*, Praha 1964.

pt

■ TORNÁDA

(z provenš., podle lat. tornare = točit, vířit) – 1. v širším smyslu → refrén;

2. v užším smyslu závěrečná strofa obvyklá u básnických forem provenšalského původu, u → kancóny, → sirventésu, → balady, zvaná též poslání (→ envoi). Obsahuje pointu, pozdrav básníka posluchači či mecenášovi, doporučení nebo resumé básně.

pt

■ TORZO LITERÁRNÍ

(z ital. torso = pařez, špalek) – zprvu archeologický pojem, označující poškozené nálezy antických artefaktů, později přeneseny do oblasti umění a literatury vůbec; na rozdíl od → fragmentu, který označuje pouze část nebo úryvek nějakého celku, znamená *t.* neúplný celek díla (část chybí z důvodů různých, např. poškození, nedokončení apod.). V kritické praxi se tyto pojmy většinou nerozlišují.

tb

■ TRADICE LITERÁRNÍ

(z lat. tradere = odevzdávat, předávat) – řada relativně stabilních idejí, skutků, symbolů, popř. literárních postupů a tvarů, které se po dlouhou dobu přenášejí z minulosti a slouží k prosazování určitých národních a třídních cílů. Kategorie *t. l.* patří do teorie kultury. V literárněvědné rovině vyhrcoje otázky kontinuity a diskontinuity historického vývoje literatury a potvrzuje diferenciaci veškeré literární tvorby z hlediska leninské teorie dvojí kultury. Podle společenské funkce tak rozlišujeme *t. konzervativní*, zaměřené k uchování daných sociálních pořádků a existující hierarchie hodnot, a *t. progresivní*, vyjadřující úsilí literatury o vyšší společenský řád.

T. tvoří párovou, komplementární kategorii s kulturním → dědictvím (literárním odkazem). Obě slouží k reinterpretaci a rekvalifikaci, k znovuosvojení literárních hodnot minulosti ve světle nově vznikajících společenských podmínek a potřeb. Mezi oběma kategoriemi se obvykle striktně nerozlišuje. V pracích badatelů NDR převládá pojetí kulturního dědictví jakožto kategorie syntetičtější a obecnější ve srovnání s dílčím pojmem *t.* Netypické je naopak pojetí nadřazující pojem *t.* kulturnímu dědictví.

V závislosti na historické, sociální a ideologické motivaci vznikají rozličné uměleckohistorické koncepce *t.*

a) *Buržoazní tradicionalismus* se rozšířil v literární vědě 19. století, kdy odrážel evolucionistické iluze o nepřetržitěm vzestupném vývoji buržoazní společnosti a spontánní důvěru v pojem *t.* Krize imperialistického období pojem *t.* problematizuje a atomizuje, sílí iracionalistické, subjektivistické a imanentistické přístupy k *t.*, buržoazní tradicionalismus poklesá v značně vyprázdňený instrument státotvorné ideologie a pokouší se diskreditovat revoluční hnutí pro údajnou destrukci národních *t.* (A. Novák).

b) *Antitradicionalismus moderny* programově odvrhne pokrytecký a formální poměr vládnoucí třídy k *t.*, krizi buržoazního tradicionalismu však mylně zaměňuje s krizí *t.* vůbec. Ve snaze prosadit umění nové a neposkvřené estetismem minulosti vyúsťuje mnohdy v mechanickou negaci *t.* (Teige).

c) *Dialektiku t. a modernosti*, *t.* a inovace, propracovali zejména představitelé marxistické meziválečné kritiky (Z. Nejedlý, J. Wolker, B. Václavek, J. Fučík), vycházejíce často z podnětů Šaldových. *T.* pojali jako integrační politický faktor, umožňující obranu kultury a obranu kulturou za předpokladu, že literatura nepodlehne nebezpečí konzervatismu a tvůrčím způsobem rozvine „velké“ *t.* bojovného demokratismu, lidovosti a pokrokového folkloru. Takto chápaná *t. bojovní* se stává základnou budování nové socialistické

ké kultury a komunisté jejími legitimními dědici.

Pro progresivní společenské působení *t.* je rozhodující nadvláda tvůrčího přístupu k *t.* nad přístupem imitativním. Z *t.* nelze přejímat hotové formy a vzory, ale především podněty. Exaktní východisko pro zkoumání *t.* v literatuře vytváří tzv. nitranská škola analýzou literární metakomunikace, která probíhá v širokém rejstříku zjevných anebo skrytých, komplementárních anebo selektivních, afirmativních anebo kontraverzních *vztahů metatextu k prototextu*. Podle A. Popoviče „tradice je výběr z literární minulosti, přenos anebo odevzdávání současných textů jako živé aktivity přítomnosti“, přičemž motivaci výběru nevysvětlíme z vnitřních potřeb literatury, ale ze vztahu literatury k aktuální skutečnosti.

Lit.: Dialog über Tradition und Erbe (sb.), Berlin 1976. Literárna a literárnomúzejná tradícia (sb.), Dolný Kubín–Nitra 1980. *Z. Nejedlý*, Komunisté – dědici velikých tradic českého národa, Praha 1946. Tradition in der Literaturgeschichte. Beiträge zur Kritik des bürgerlichen Traditionsbegriffs bei Croce, Ortega, Eliot, Leavis u. a. (sb.), Berlin 1972. *S. Wollgast*, Tradition und Philosophie. Über die Tradition in Vergangenheit und Zukunft, Berlin 1975. *J. Peterka*, Metamorfózy tradice, Praha 1983.

pt

■ TRAGÉDIE

(z řec. tragóidia = zpěv kozlů; od tragos = kozel a oídé = zpěv; i ve slově oídé se psalo, ale nevyslovovalo) – jeden ze základních a nejstarších dramatických žánrů, → drama vážného obsahu, zobrazující → tragično; obdobně jako → satyrské hry a → komedie odvozuje se i původní antická *t.* z bohoslužebných zpěvů, oslavujících boha Dionýsa (písně, tzv. dithyramby, přednášel většinou sbor převlečený za satyry, Dionýsovy průvodce, někdy – zvláště na Peloponésu – přímo za kozly). Postupným dramatizováním dithyrambů se zrodila dramatická forma, která se v průběhu vývoje diferencovala nejprve na *t.* a satyrskou hru (jiný výklad spojuje vznik *t.* s písní při obětování kozla). První k vývoji dramatické formy přispěl Aríón; přerušoval zpěvy sboru epickým vyprávěním náčelníka chóru, který líčil Dionýsovy příběhy. Z peloponéských dithyrambů vznikl dramatický útvar teprve v Attice (střediskem byly Athény); Thespis uvedl – podle tradice v letech 536–533 př. n. l. – první *t.*, postavil v ní proti → chóru sólového herce, který rozmlouval se sborem v jambické promluvě, nebo na otázky chóru, popř. jeho náčelníka, odpovídal (býval proto označován jako hypokrités, ten, kdo vysvětluje); tak byl vytvořen předpoklad pro vznik dramatického → dialogu. Aischylos později zavedl druhého, Sofoklés ještě tře-

tího herce (každý z nich hrál dvě i více rolí), otevřeli tak cestu k propracování dramatického → konfliktu.

Antickou *t.* otvíral většinou → prolog (→ expozice), po něm nastupuje chór (→ parodos), který zůstává na scéně často po celou hru, odchod chóru v závěru je označován pojmem → exodos. Mluvené, dialogické části hry (→ epizoda; psány byly obvykle v attickém nářečí s jambickým třístopovým veršem) se střídaly s písněmi chóru (v lyrických metrech a dórským nářečí; → stasimon), do hry se vkládaly také sborové tance, žalozpěvy (→ kómos), sólové zpěvy (→ monódie) nebo střídavé zpěvy herců (dvou, tří) za doprovodu dobových nástrojů (kitharis). Antická *t.* spolu s komedií postavila základy k dramatickému umění, objevila princip stavby syžetu, konflikt, požadavek → dramatické jednoty děje (popř. též místa a času), umění stavět → scénu, využít → peripetie, vytvořila zároveň předpoklady k žánrové diferenciaci dramatu.

K nejvýznamnějším tvůrcům starořecké *t.* po Thespidovi patřili Frynichos, Choirilos, její vývoj však kulminoval myšlenkově i dramaticky v 5. stol. př. n. l. v díle Aischyla, Sofokla a Eurípida. Aischylos (Oresteia, Spoutaný Prométheus) hledá ještě příčinu pádu svých hrdinů v tom, že se svými omezenými lidskými silami marně stavějí proti vyšší síle osudu. Vývoj *t.* byl ve starém Řecku původně spjat se státním kultem (odtud tematické omezení a výrazná orientace na mýty). Počínaje Sofoklem (Král Oidipus, Oidipus na Kolónu, Antigóné, Ělektra) proniká do *t.* náhoda, vina už není jednoznačně určena osudem, ale její příčiny tkví přímo v postavách (tragický omyl – Oidipús); zde se rodí → peripetie. U Eurípida (Médiea, Trójanek, Ifigeneia v Aulidě, Ifigeneia na Tauridě, Ělektra) se obráží krize patriarchální společnosti, klesá význam mytologických látek, chór, který je v antické *t.* původně dramaticky organickým činitelem hry, ustupuje do pozadí, zatímco narůstá dramatická plastičnost a psychologická hloubka hlavních postav. Do *t.* proniká rodná a milostná problematika, → rozuzlení nemusí být nevyhnutelně tragické (Ifigeneia).

Starořecká *t.* zůstávala ve spojení s Dionýsovémi slavnostmi, předvádění her se uskutečňovalo obvykle formou soutěže, každý autor uváděl většinou tři *t.* – nejčastěji spojené v → trilogii – a jednu satyrskou hru (→ tetralogie). Divadla, v nichž byly *t.* hrány, podmníla některé rysy antické *t.*, zdůvodňující užívání → masek, které omezily individualizaci postav. Nedostatek jevištní techniky bránil měnit místo děje, proto o řadě událostí se musil divák dovědět ze zpráv posílů (odtud také staticnost a epičnost antické *t.*).

Současně s krizí řecké společnosti ve 4. stol. př. n. l. je zaznamenán úpadek *t.*; v helénistické

době – zvláště v Alexandrii – je *t.* pěstována převážně epigonsky (3. stol. př. n. l.), proslula tzv. plejáda tragických básníků, nejznámější byl Lykofrón. V lidových vrstvách se počal ujímat nový žánr, → mimus.

Rímané *t.* převzali od Řeků již jako svébytný dramatický žánr; poprvé uvedl v Římě řeckou *t.* (v latinském překladu) Livius Andronicus (r. 240 př. n. l.). Římské *t.*, které z řeckých vzorů (nejčastěji z Eurípida) vycházely tematicky i formálně, se označovaly jako *crepidata* (= v řeckém sandálu), další tematický okruh římské *t.* tvořily trojské pověsti, zpracovávány byly však také domácí historické náměty (*fabula praetexta* = v lemované římské tóze). K nejznámějším autorům náleží G. Naevius (270–201 př. n. l.), Q. Ennius a zvláště M. Pacuvius (220–130 př. n. l.) a L. Accius (170–86 př. n. l.). V době úpadku římské *t.* v 1. stol. n. l., kdy jeviště opanovala → atellána a mimus, byly v okruhu vzdělanců pěstovány tzv. knižní *t.* (→ knižní drama), určené k předčítání (Seneca, pod jehož jménem se dochovalo deset *t.*, ale též Ovidius aj.).

Středověk přerušil vývoj *t.*, zprvu dokonce odmítá drama vůbec. Na antickou *t.* navazuje až renesance, zpočátku pouze prostřednictvím Senekových her; antické *t.* – pro malou znalost řečtiny – zpřístupňovaly převážně latinské překlady; vzorem novověké *t.* se stává v první řadě Eurípidés.

Novověká *t.* se tematicky neomezuje na mýtus, čerpá z historických námětů, také ze současnosti; jestliže ústředním motivem antické *t.* je rozpor lidské vůle s vyšší mocí, novověká *t.* se soustřeďuje na rozpory mezilidské, státnické, v → katarzi je sledován zřetel psychologický; dramatická stavba předpokládá větší počet herců, na druhé straně však prakticky vymizel chór. Objevení textu Aristotelovy Poetiky (1498) otevřelo cestu ke snaze nově řešit otázky dramatické stavby *t.* R. 1570 formuluje L. Castelvetro kategoricky požadavek tří → dramatických jednot; v čisté podobě jej naplnil až francouzský → klasicismus (17. stol.), umělecky nejprůsvětlevěji P. Corneille (Cid), J. Racine (Berenika, Faidra). Francouzský klasicismus přinesl také požadavek, aby se dramatická střetnutí (vraždy, souboje apod.) odehrávala výhradně za scénou, podle antických vzorů epigonsky vyžadoval staticčnost, patetickou a rétorickou, dramatická stavba nejednou postrádá rozvinutou → kolizi.

Novověkému pojetí *t.* byla bližší renesance španělská (Lope de Vega) a anglická (Marlowe, Shakespeare) tím, že kladla oproti pozdějšímu klasicismu důraz na realistické oživení *t.*, využila přínosu středověkého divadla a zdůrazňovala pouze jednotu děje (podobně jako Aristotelés), požadavek jednoty času a místa většinou odmítala. Tímto směrem se v reakci na francouzský klasi-

cismus vyvíjí *t.* v Německu; významný předěl v jejím vývoji tvoří přelom 18. a 19. stol., doba rozkvětu starořeckých studií, která evropskému dramatu přinesla nezkreslený odkaz řecké *t.* Německé drama usiluje dílem Lessingovým (Emilia Galotti), Goethovým (Faust) a Schillerovým (Don Carlos, Marie Stuartovna) vyrovnat se také např. s myšlenkovou závažností tohoto základního dramatického žánru.

T. se jako dramatický žánr uplatňuje v různých modifikacích také ve 20. stol., např. v díle H. Ibsena, A. Strindberga, G. Hauptmanna, M. Gorkého, E. O'Neill, A. Millera, F. Garcíi Lorcy, J. Anouilhe aj. Trvalým přínosem pro evropskou dramaturgii je také tematický odkaz antiky (Antigoné, Médeia, Elektra, Héraklés atd.). Z našich autorů se *t.* nebo jejímu námětovému vlivu věnovali P. O. Hviezdoslav, bratři Mrštíkové, J. Vrchlický, J. Zeyer, O. Theer, J. Hilbert.

Lit.: Aristotelés, Poetika, Praha 1964. N. Berkovskij, Eseje o tragédii, Praha 1962. K. Fritz, Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962. A. Lesky, Die griechische Tragödie, Stuttgart 1957. C. Leech, Tragedy, Norfolk 1974. G. Lukács, Metafyzika tragédie, Praha 1967. L. Lucas, Tragedy, New York 1957. O. Mann, Poetik der Tragödie, Bern 1958. Fr. Nietzsche, Zrození tragédie, Praha 1922. G. Thomson, Aischylos a Athény, Praha 1952.

kn

■ TRAGÉDIE OSUDOVÁ

1. typ → tragédie, v které se děj soustřeďuje ke střetnutí postav s nepříznivým osudem, proti němuž se jedinec toúží vzepřít silou své vůle i činů; *t. o.* přihlíží víc k vnějším skutkům, jimiž se porušuje předurčený osud nebo stanovený mravní řád, než k psychologickému uchopení a pravděpodobnosti konfliktu. Motiv osudu je příznačný zvláště pro starořeckou tragédii ovlivněnou mýtem (viz zejména Sofoklés, Král Oidipús), kde se osud stává projevem vůle bohů. Motiv osudu se později objevuje v 17. stol. u Calderona a zvláště výrazně především v německé dramatu 18. stol., která po této stránce osobitě navazují na řeckou tradici (Goethe, Ifigénie na Tauridě a především Schiller, Nevěsta messinská).

Radikální změnu vnáší do pojetí osudu romantismus, v němž osud splývá s démonickými prvky (E. T. A. Hoffmann) nebo je chápán fatalisticky: významný je v této souvislosti zvláště motiv dědičné kletby, který později tak příznačně poznamenal dramaturg H. Ibsen;

2. v užším smyslu se *t. o.* někdy nazývají hry videňského lidového divadla se strašidelnými prvky, jejichž tématem je provinění se proti křesťanské etice (např. Raupach, Mlynář a jeho dítě).

Lit.: M. Enzinger, Das deutsche Schicksalsdrama

ma, Innsbruck 1922. O. Görner, Vom Memorabile zur Schicksalstragödie, Berlin 1931.

kn

■ TRAGIČNO

způsob zpodobení vážného uceleného děje obvykle většího rozsahu, který se vyskytuje ve všech literárních druzích, nejvýrazněji ovšem v → dramatu, kde prostřednictvím → dramatické akce, přímo, nikoli pouhým → vyprávěním, působí na divákovy city. Základním rysem *t.* je utrpení ústředních postav, které v divákovy probouzí soustrast s hrdiny a strach o ně. *T.* se však neměřil pouze bolestmi tělesnými nebo zase jen duševními, ale utrpením mravním, které většinou provází hrdinovo poznávání (→ anagnorize). Utrpení hrdiny bývá důsledkem vážného, většinou neřešitelného sporu, v němž navíc mají významnou úlohu rozdílné pohnutky a zájmy jednotlivých protihráčů. Hrdina se má rozhodnout mezi klidem života a klidem svědomí, vnější konflikt bývá tedy umocněn ještě vnitřním sporem, hrdinovým váháním (Shakespeare, Hamlet). Závěr takového děje tvoří nejčastěji hrdinova záhuba, nejednou však také smír (Corneille, Cid), někdy vyplyne z logiky syžetu, jindy z vnějšího nečekaného zásahu (deus ex machina).

Ve shodě s dějem tragédie, vážným a důstojným, také její hrdinové jsou ušlechtilější, vznešenější, zkrátka ideálnější (nezapomeňme na kulturní původ → tragédie) než obyčejné nebo karikované osoby komedie. Nejdříve to jsou sami bozi, později vládcové, teprve za renesance proniká do tragédie reálnější život; → měšťanská truchlohra jde dokonce tak daleko, že volí hrdiny z nižších vrstev a řeší také problematiku společenskou a sociální. Podstatou *t.* tedy není pouze svár nebo pád vznešené osobnosti, ale spíše vzpoura jednotlivce proti osudu, mravním řádům, zákonům přírodním, později i společenským, tedy zápas mezi dobrem a zlem, jindy také mezi svobodou vůle a nutností. Poměr mezi vinou a trestem bývá v tragédii různý a obvykle podtrhuje tragičnost konfliktu; trest nad vinou někdy vysoko převažuje (Sofoklés, Antigóné), jindy je naopak mírný (Shakespeare, Král Lear). Na mravním i estetickém působení tragédie se neodmyslitelně podílí → katarze, která podtrhuje její konečné vyznění.

Lit.: Aristoteles, Poetika, Praha 1964. G. W. F. Hegel, Estetika, Praha 1966. G. Lukács, Metafyzika tragédie, Praha 1967. E. Staiger, Základní pojmy poetiky, Praha 1968.

kn

■ TRAGIKOMEDIE

divadelní žánr, který slučuje dramatické prostředky → tragédie i → komedie; pojem *t.* není přesně vymezen, někdy se jí rozumí vážný děj s humorným rozuzlením, jindy naopak komediální zápletky ústící do vážného nebo tragického řešení. V obou variantách se → tragično i → komično organicky prolínají, ať už formou kontrastu (typické zvláště pro Shakespeara), nebo stálou přítomností komického i tragického živlu v syžetu i postavách (Molière).

Kořeny tohoto žánru lze najít už v římské lit. 3. stol. př. n. l. u Plauta (Amfitryón), vlastního rozvoje se mu dostalo za renesance (Guarini, Pastor fido, 1590). Na tuto novou tradici navazuje tzv. hořké komedie W. Shakespeara (především Troilus a Kressida), ve Francii nejlépe Molière (Tartuffe, Misantróp). *T.* ovlivnila také dramatiku německou (Lessing, Hebbel) a na přelomu 19. a 20. stol. se stala svou nedůvěrou ve vypjatou dramatickou linii tragédie i v úsměvný nadsled komedie inspiračním impulsem k novému vývoji dramatu; svými prostředky se uplatňuje v hrách Ibsenových, Čechovových, u A. Schnitzlera, G. B. Shawa, později zřetelně u F. Dürrenmatta a v hrách → absurdního dramatu. Ve vývoji *t.* jsou zřetelné linie jak směrem k tragédii, tak ke komedii, zároveň však také linie k umocnění obou komponent, z které se zrodila *tragiřaška* (A. Jarry, E. Ionesco aj.).

Lit.: K. S. Gubke, Die moderne Tragikomödie, Theorie und Gestalt, Göttingen 1968. M. T. Herrick, Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England, Urbana 1962. J. L. Styan, The Dark Comedy, The Development of Modern Comic Tragedy, Cambridge 1968.

kn

■ TRAKTÁT

(z lat. tractātus = výklad, pojednání) – starší označení pro teoretickou práci, objasňující některý důležitý problém z oboru věd nebo umění; ve středověku původně učené pojednání o náboženských otázkách, později se termínu *t.* užívalo i pro práce filozofické (např. Spinozovy *t.* ze 17. stol.) nebo estetické (Lessing, Černyševskij). Ve starší české literatuře nese název *t.* řada prací, např. *T.* o mládeci marnotratném (tiskem 1515), *T.* o sesazení krále Jiřího (dílo Hilaria Litoměřického z doby poděbradské), Chelčického *T.* o zákonech aj. Petr Chelčický (15. stol.) patří mezi nejvýznamnější autory staročeských *t.*

ko

■ TRANSAKCENTACE

(z lat. trans = přes a accentus = důraz) – neuslady mezi místem přízvuku, jaké vyžaduje mluvnická norma a jaké vyžaduje metrum sylabotónického verše; projevuje se při skandování verše přemístěním přízvuku z místa vyžadovaného normou jazykovou na místo vyžadované normou metrickou. mc

TRANSLATOLOGIE viz **TEORIE UMĚLECKÉHO PREKLADU**

■ TRAVESTIE

(z ital. travestire = převléci, parodovat) – žánr humoristické literatury, karikující témata tradičně pojímaná jako vznešená. Přestože samo travestování je příznačné pro středověkou literaturu (podkladem jsou tu často biblické texty), jako žánr se *t.* stabilizuje až za renesance (F. Berni, Orlando rifatto, 1514). Vrcholným obdobím *t.* je osvícenství (Baumauerova Aeneida, 1783, v české lit. J. P. Koubek, Básníková cesta do pekel, 1842, *t.* mýtu orfeovského). Podobně jako u → parodie, i podstata *t.* a samotná její „žánrovost“ spočívá na vnějších vztazích díla, a nikoliv na jeho vnitřních vlastnostech. Ze současného hlediska tak oba tyto dříve přísněji odlišované žánry splývají, takže lze *t.* posuzovat jako typ parodické poezie, jenž ponechává vznešené téma (obsahové složky) parodovaného útvaru a komiku těží ze směšného, snižujícího způsobu jeho ztvárnění. mc

■ TREATMENT

(čti trítment, angl. = zacházení, pojetí) – termín označující fázi vzniku filmového → scénáře, která již pokročila od prozaické literární podoby filmové povídky; funkcí *t.* je podat představu o dramatickosti a také filmovosti zvoleného příběhu. *T.* je proto již psán formou dialogů a člení filmový dramatický děj do jednotlivých dějových úseků (obrazů, → scén), jak by měly být pak realizovány ve filmu. Pro vznik scénáře hraneho filmu se u nás *t.* objevuje jen zřídka, obvykle se však používá při práci na scénáři animovaného filmu.

Lit.: Film a filmová technika, Praha 1974. V. Vančura, Rád nové tvorby, Praha 1972.

kn

■ TRIBRACH

(z řec. tribrachys = s trojí krátkostí) – v časoměrné metrice stopa o délce tří mor, realizovaná třemi krátkými slabikami (○○○). mc

■ TRILOGIE

(z řec. tria = tři a logos = slovo, řeč) – 1. *původně* soubor tří starořeckých → tragédií, tvořících dohromady jeden tematický celek, čerpající z téhož mýtu a předváděný při athénskýh slavnostech tzv. dionýsií v jediném dni; spolu se závěrečnou → satyrskou hrou tvořila tragická *t.* čtyřdílnou → tetralogii. Z původních starořeckých *t.* se cele dochovala pouze Aischylova Oresteia z r. 458 př. n. l., jež tvořila tetralogii spolu s nedochovaným satyrským dramatem Próteus;

2. *dnes obecně* rozměrné literárně umělecké dílo, sestávající ze tří relativně samostatných částí, zpravidla více nebo méně spjatých tematicky (látkově), motivicky nebo problémově (→ cyklus). Novodobou dramatickou *t.* je např. Schillerův Valdštejn (Wallenstein, 1800), skládající se z dramatu Valdštejnovu smrt. V moderní české próze tvoří *t.* např. románový cyklus M. Pujmanové Lidé na křižovatce, Hra s ohněm a Život proti smrti, válečné romány B. Benešové Úder, Podzemní plameny a Tragická duha aj. Trojdílný soubor menších slovesných děl (např. básní) se nazývá *triplych* (podobně i soubor tří výtvarných děl). tb

■ TRIMETR

(z řec. trimetron = trojrozměr) – 1. *v antické metrice* verš rozčlenitelný ve tři tzv. metra (→ metrum 2), tj. ve tři stejné metrické jednotky nižšího řádu, stopy nebo dvojstopy; např. jambický *t.* ○ – ○ – | ○ – ○ – | ○ – ○ – ;

2. *v moderní versologii* verš se dvěma závaznými → dieresemi, tedy verš intonačně trojdílný. mc

■ TRIOLET

(franc. podle ital. trio = trojice, tj. trojí opakování) – lyrická forma básni duchaplného, epigramatického obsahu, skládající se z jediné strofy o osmi zpravidla osmislabičných verších, spojených jen dvěma rýmy, přičemž první verš se opakuje celkem třikrát (odtud název *t.*), druhý dvakrát, a to podle veršového schématu A B a A a b A B nebo A B b A a b A B. *T.* je blízký formě → rondelu; ve Francii jej skládali např. Marigny a Daudet, v Anglii Henley, v Německu Goethe, Platen, Chamisso aj., u nás J. Vrblický (Přípitek):

Jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není,
jednou nejlip chutná políbení,
jednou žijem, jednou číš výš letí.
Zdar buď starým, zdar buď i vám, děti!
Příští okamžik již všechno změní,

jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není.

pt

■ TRIPODIE

(z řec. tripús, gen. tripodos = trojstopý) – v antickém básnictví metrický celek ze tří úzce spjatých stop, např. tzv. *bémiepés*, tj. poloviční hexametr, připojovaný obvykle jako epóda (dopěvek) k delším veršům; je katalektickou tripodií daktylskou (– ∪ ∪ | – ∪ ∪ | –).

mc

TRIPTYCH viz TRILOGIE

■ TRISTICH

(z řec. tria = tři; stichos = verš) – trojveršová strofa. Vyskytuje se zejména v → tercínách, → ritornelech a v závěrečných tercetech → sonetu.

pt

■ TRIVIÁLNÍ LITERATURA

(z lat. trivium = trojcestí, křižovátka; později trivialis = obecně dostupný, pouliční) – 1. *historicky* označení pro literaturu prozaickou a dramatickou, zaměřenou jako tzv. „pokleslá“ rovina umění na široký okruh nenáročného čtenářstva a diváctva. Rozvoj *t. l.* spadá hlavně do druhé poloviny 18. stol. a počátku 19. stol. a souvisí s tehdejšími rychlým růstem městského obyvatelstva, jehož vkusu (zejména méně vzdělaných vrstev, spjatých ještě se starými barokními uměleckými tradicemi) vychází vstříc: rozvíjí tradiční prvky barokní tvorby, především dobrodružnou fantastiku plnou kouzel a nadpřirozených postav, libuje si v drastické komice a naturalistickém líčení hrůz. Typickým produktem této *t. l.* jsou především jarmareční tisky a knížky zábavného → lidového čtení, jejichž tituly (např. Zavražděný utopí svého vraha, Příběhy z časů rytířstva aj.) již samy charakterizují obsah i povahu *t. l.*, k níž se dále řadí též → hrůzostrašný román a četné odrůdy a napodobeniny klasického → černého románu, šířené v laciných vydáních, podobné jako loupežnické romány tehdy oblíbeného autora Ch. A. Vulpiuse (jehož román o italském banditovi Rinaldu Rinaldinim z r. 1797 se dočkal nesčetných přepracování, nápodob a pokračování). Dramatickou obdobu *t. l.* představuje tzv. melo-dramatický repertoár (→ melodrama) divadelních scén předměstského typu, zaměřený na stejný okruh publika. *T. l.* v nemalé míře zasáhla svým vlivem i do oblasti literatury nejvyšší (→ pre-romantismus, → romantismus);

2. *obecně* souhrnné označení pro prozaickou produkci, která se nevymezuje ani historicky, ani

tematicky nebo žánrově, ale označuje pouze jistý typ literární produkce, zaměřený výhradně k zábavě publika; vyznačuje ji jednostranné soustředění na děj, pohlcující ostatní složky díla, schematická kompozice, zjednodušená kresba postav, záliba ve vnějších efektech, rozvíjení děje na základě povrchní motivace s tradičním → happy endem. Jazykové prostředky *t. l.* jsou zaměřeny jen ke snadnému čtení. *T. l.* není totožná s označením zábavná literatura, ale rází se jako termín nadřazený (dosud však obecně nevžitý) pro celou oblast literatury „pokleslé“ ve všech etapách jejího historického vývoje, tedy též literatury → bulvární, konzumní apod., nověji se zavádí též termín *paraliteratura*.

Lit.: H. O. Burger, Studien zur Trivialliteratur, Frankfurt a. M. 1973. D. Bayer, Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert, Tübingen 1963. M. Beaujon, Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans, München 1970. J. Hrabák, K morfologii současné prózy, Brno 1969. M. Greiner, Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur, Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts, Reinbek 1964. M. Thalmann, Die Romantik des Trivialen, München 1970.

tb

■ TROBAR CLU (NEBO CLUS), LEU A RIC

trojí styl provenzálské (occitánské) poezie ve druhé pol. 12. stol.; *t. clus* a *t. ric* stály v opozici ke „snadnému“ slohu *t. leu*. Básníci *t. clus* (uzavřeného, hermetického stylu) zahalovali své skutečné nebo často jen domněle hluboké myšlenky do hádankovitých, temných a dvojakých výrazů, aby tím ještě vystupňovali dojem hloubky a nepřístupnosti. Vycházeli z poznání, že slova mají vedle svého doslovného významu také význam obrazný, a dospěli až k programovému popírání sdělnosti své poezie. Marcabru prohlásoval, že jeho veršům rozumí jen velmi málo lidí a že ani jemu samému se vždy nepodaří jim porozumět. Jeho žák Alegret byl pyšný na své umění obdařovat své texty dvojmýslivým významem. *T. ric* (bohátý styl), jehož představiteli byli vynálezce → sestiny Arnautz Daniels, Giraut(z) de Bornelh, Ra(i)mbautz d'Aurenga aj., neusiloval o hloubku myšlenky, ale o virtuózní žonglérské zvládnutí verše, rýmů a podobných prostředků. Liboval si v málo obvyklých slovech a tvarech a zakládal si na pracné vytříbenosti. Zatímco *t. clus* zůstal omezen na svou vlast a na krátký čas pronikl jen do Itálie, *t. ric* ovlivnil vývoj evropské poezie. Výraz *t. clus* se stal pověstný a někdy se ho užíval jako synonyma pro hermetickou, nerosozumitelnou poezii vůbec a zaměřuje se i s → gógorismem.

Lit.: A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Paris 1934. Týž, *La poésie occitane des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1945.

mb

■ TROCHEJ

(z řec. trochaíos = rychlý, běžící), řidčeji též *chorej* (z řec. choreios = patřící k tanci) – 1. v antické metrice stopa o délce tří mor, realizovaná následností dlouhé a krátké slabiky, v sylabotónické versifikaci následností slabiky přízvučné a nepřízvučné;

2. celý verš, opírající se o trochejskou metrickou osnovu. V české sylabotónické poezii je *t.* nejběžnějším veršovým útvarem, neboť klade značně menší požadavky na výběr lexikálního materiálu než → jamb a → daktyl. Protože každý dvojslabičný slovní celek potenciálně realizuje trochejskou stopu a každý slovní celek čtyřslabičný trochejskou dipodii, stoupá v českém trocheji frekvence dvojslabičných a čtyřslabičných slov, každé užití tříslabického celku pak v zásadě bývá kompenzováno souběžným užitím jednoslabičného slova v arzi. V českém sylabotónickém systému stojí *t.* a jamb v opozici k daktylu jako verše s dvojslabičnou alternací, s přísně normovaným počtem slabik, ale naopak s volnějším podkládáním iktovaných pozic přízvukem.

mc

TROJVERŠÍ viz TRISTICH

■ TROPUS

(z řec. tropos = obrat) – zpívaný liturgický text, tvořící vložku nebo doplněk liturgického zpěvu, jako např. Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictamus apod. Jeho význam měly *t.* blíže vysvětlit nebo citově umocnit. Rozlišují se zpravidla dva druhy *t.*: jedny zachovávají celkovou stavbu liturgického zpěvu, a jejich rozsah je tedy předem určen existujícím nápěvem, zatímco druhé bohoslužebný zpěv rozšiřují o nové textové hudební vložky. *T.* jsou dosvědčeny od počátku 10. stol., nejstarší *t.* vzniklé v Čechách obsahuje tzv. svatovítské troparium z r. 1235.

Lit.: Z. Nejedlý, *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, Praha 1904. J. Vilíkovský, *Latinská duchovní lyrika v Čechách*, in: J. V., *Pisemnictví českého středověku*, Praha 1948.

pt

■ TROPY

(z řec. tropos = obrat) – 1. v poetice souborné označení pro → metaforu, → metonymii a → ironii a pro všechny jejich druhy a účelové odrůdy. Všem *t.* je společné užívání slova ve více-

méně nezvyklém, „přeneseném“ významu, který vyplývá (je zjištělný) jen z konkrétní situace (kontextu); tak ve Wolkrově verši „nezavřel očí svých jenom dům jediný“ je význam obratu „nezavřel očí svých“ dán gramatickou (syntaktickou) závislostí na slově „dům“ (očí domu = okna; očí svých nezavřel = v oknech se nepřestalo svítit = neustala práce = nenastal odpočinek). *T.* jsou běžné v hovorové řeči, v žurnalistice, rétorice i v krásné literatuře. Ve všech těchto oblastech se objevují *t.* „jediného (mimofádného) použití“, pociťované jako objev, plod fantazie apod., vedle *t.* lexikalizovaných, u nichž pocit nezvyklosti se už ztratil a ani se již obvykle nevybavuje původní význam slova nebo obratu (např. vodovodní „kohoutek“), zvláště když došlo navíc k morfologickému odlišení (zdrobněním apod.).

K lexikalizovaným *t.* tihne jazyk odborné literatury (např. „jeřáb“ jako název stroje, „koruna“ hráze) i řeč hovorová, publicistická a krásná literatura; poezie a umělecká literatura jim přitom někdy navrácí jejich nezvyklost; např. v Bieblově básni Oldřichův dub dochází k takové dezautomatizaci lexikalizovaného obratu „padnouti ve válce“ ve verších: „duní Oldřichův dub / málemže také nepad za války“. Jak v hovorové řeči, tak v žurnalistice a krásné literatuře se vedle lexikalizovaných *t.* vyskytují též *t.*, které chtějí zapůsobit svou originalitou; v krásné literatuře jsou navíc výrazným prostředkem obrazové výstavby díla.

Přenesení významu v *t.* může probíhat trojím způsobem: a) na principu věcných nebo logických souvislostí (→ metonymie), b) na základě podobnosti (→ metafora) nebo c) kontrastu (→ ironie); někdy se chápe i ironie jako zvláštní druh metonymie (kontrast je zvláštní druh logické souvislosti) nebo metaforu (negativní podobnost). Velké množství *t.* je možno vykládat dvojím způsobem, zároveň jako metaforu i metonymii; např. obrat „padnout za války“ je jak metaforou (smrt většiny postupujících nebo prchajících vojáků se podobá pádu), tak metonymií (pád je jen jedna fáze smrti, ale „padli“ i vojáci, které zasáhla střela, když leželi), jako metaforu i ironii apod.

T. se těšily pozornosti již v antice. Aristotelés v Poetice a Rétorice (4. stol. př. n. l.) užíval pro všechny *t.* výraz metafora a rozeznával v tomto „přenesení jména jedné věci na druhou“ tři případy: přenesení „z rodu na druh“, „z druhu na rod“ a „z jednoho druhu na jiný druh podle obdoby“. Zaměňování metaforu a *t.* trvá doposud ve výrazu metaforika, kterého se užívá místo přesnějšího termínu *tropika* (např. studie o Nezvalově metaforice si všímá nejen všech metafor, ale i metonymií). Učení o *t.* rozvinul v antice Quintilianus, doposud však *t.* představují málo prozkoumaný komplexní problém z pomezí lingvistiky, psychologie, noetiky a poetiky;

2. v rétorice antických skeptiků značily *t.* metodická pravidla, která umožňovala zdržet se úsudku. Ainesidémova soustava měla deset *t.*, Agrippova pět, v poslední vývojové fázi antického skepticismu byl počet *t.* zredukován na dva (zkoumatelná věc není poznatelná ze sebe sama ani prostřednictvím jiné věci).

Lit.: J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973. V. I. Korolkov, *Semasiologičeskaja struktura metafory*, in: *Učenyje zapisky MGPIJ* 41, 1968. *Týž*, *O vnejazikovom i vnutrijazykovom aspektach issledovanija metafory*, tamtéž 58, 1971. *Poetics-Poetyka-Poetika*, Warszawa 1961. B. V. Tomaševskij, *Stich i jazyk*, Moskva 1959. P. Trost, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, in: *Cahiers de linguistique appliquée* 1962. K. Tumlirz, *Poetik I*, *Die Sprache der Dichtkunst*, Leipzig 1912.

mb

■ TRUBADŮR

(z provens. trobador, od trobar = nalézat, vynalézat) – středověký provensálský básník, v 12. a 13. stol. autor textů i nářevů jihofrancouzské → kurtoazní lyriky, zpívané za doprovodu hudebního nástroje; obdobný dvorský básník se v severní Francii nazýval truvér, v Německu → Minnesänger. Tvorba *t.* byla psána v jihofrancouzském „langue d'oc“ (provensálštině) a interpretovali ji profesionální zpěváci, tzv. → žongléři (franc. jongleurs, český žakéři). Sami *t.* pocházeli z rozličných vrstev: byli mezi nimi jak panovníci a feudálové, tak talentovaní jedinci v dvorských službách. Sociální postavení *t.* a vznik jejich poezie byly přímým důsledkem ekonomického a duchovního rozkvětu jihofrancouzské feudální společnosti, jejíž mravy a způsob života se začaly od pol. 11. stol. výrazně kultivovat; relativní míra a poměrná nezávislost jižních feudálů na královské moci podněcovaly smysl pro přepych, jehož vítaným doplňkem se stal i zájem o křehkou poezii, inspirovanou převážně kultem ženy a opěvující tzv. kurtoazní (dvorskou) lásku. Originalitu spatřovali *t.* v uplatňování zvláštních strofických forem, z nichž mnohé byly převzaty z lidové poezie (např. → pastorála, → alba, → serena aj.). Někteří *t.* záměrně usilovali o nesrozumitelný výraz a nejasné obrazy (→ trobar clu), zatímco jiným šlo naopak o zřetelnost vyjádření (trobar leu).

Lit.: F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882. *Týž*, *Die Poesie der Troubadours*, Leipzig 1883. K. A. Ivana, *Trubadury, truveri i minnesingery*, S. Petersburg 1901.

ko

■ TRUCHLOHRA

(podle něm. Trauerspiel) – český ekvivalent pro novodobou → tragédii; neuzivá se zpravidla pro označení tragédií antických. Dnes již zní poněkud archaicky.

kn

■ TVAR

termín přejatý z tvarové psychologie pro označení organizace nebo konfigurace prvků (zvláště formálních), jež vytvářejí jedinečný, neredukovatelný a zároveň smysluplný celek. Analýzy *t.* se – podobně jako výzkum struktury – snažily (vycházejíce od básnického jazyka a verše) postihnout nejspecifičtější významy a aspekty básnického díla; na rozdíl od pozdějšího a propracovanějšího přístupu strukturalistického byl tvarový přístup silněji spjat s duchovnějšími a filologickými tradicemi (A. Novák, O. Fischer, V. Jiráč).

Lit.: O. Fischer, *Duše a slovo*, Praha 1929. *Týž*, *Slovo a svět*, Praha 1937. V. Jiráč, *Duch a tvar*, Praha 1967. *Týž*, *O smyslu formy*, Praha 1946. J. Mukařovský, *Tradice tvaru*, in: J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948. L. Stoll, *O tvar a strukturu v slovesném umění*, Praha 1966. V. Vančura, *Řád nové tvorby*, Praha 1972.

pt

■ TVŮRČÍ PROCES

(z lat. processus = postup), též *proces kreativní* (od lat. creātor = původce, stvořitel) – specifický proces odrazu skutečnosti, jehož výsledkem je původní slovesné dílo. Po stránce gnoseologické je určen mnohonásobnou dialektikou činitelů objektivních a subjektivních, vrozených vlastností a získaných schopností, recepce a projekce, přičemž se uplatňuje primát objektivní reality (bytí) před vědomím tvůrce, praktického života před tvůrčím zobrazením, vnímání před fantazií aj. Komplexnost *t. p.* redukuje idealistické teorie 20. století absolutizací iracionálních, popř. patologických momentů (Freud) nebo popíráním historickospolečenské podmíněnosti tvůrce a vědomí (Jung); koncepce naivně materialistické naopak nedoceňují roli tvůrčího subjektu, zvláštních kvalit umělecké osobnosti – uměleckého typu, temperamentu, charakteru, talentu, osobní kultury, intuice, senzibility, fantazie. Těsná souvislost *t. p.* a světónázorového přesvědčení se promítá v tvůrči → metodě, která je osou každého důsledně realizovaného *t. p.*

Shrnutím individuálních psychologických rozborů (prováděl je např. Taine u Flauberta, Dilthey u Goetha, Mabillea u Huga, Toulouse u Zoly, C. Paricková u 55 různých básníků) se dospělo k rozlišení čtyř hlavních fází umělecké činnosti:

a) fáze přípravná, kdy se rýsuje motiv a autor k němu zaměřuje jednotlivé podněty, prameny a třídí materiál; b) fáze inkubační – postupně a někdy dlouhodobě zkoumání možností realizace, hledání logiky děje, stavba zápletek; c) fáze inspirace – náhle přicházející stav citového napětí, vnitřního rozjasnění a soustředění k předmětu tvoření, spojené s aktivizací fantazijní činnosti a výrazným ujasněním celkové koncepce. Inspirace vzniká z fáze inkubační začasté za velmi specifických podmínek a z nejrozmanitějších osobních pohnutek; d) fáze ověřování – první autorské konkretizace díla, spojené s revizí získaných hodnot, dotvářením stylu, přepracováním textu, jak je odhaluje textologické studium variant. Výsledná hierarchie, ztělesněná v ukončeném literárním díle, může vznikat jednak cestou převážně deduktivní (od celkové představy k detailům), pravidelnou a povolnou systematizací prvků, jak ji vylíčil např. E. A. Poe (1809–1849) ve Filozofii básnické skladby, anebo naopak převahou indukce – postupným sjednocováním detailů, při němž některá epizoda může převážet nad ostatními.

Vedle psychologie a textologie přispívá v oboru literární vědy k analýze *t. p.* nejnověji i → generativní poetika, která hledá v díle rozhodovací procesy, jež provázely jeho vznik a jsou v něm fixovány jako určitá řada logicky podmíněných sousledností.

Lit.: S. Drvota, Osobnost a tvorba, Praha 1973. O. Fischer, Otázky literární psychologie, Praha 1917. Jak se dělá báseň, Praha 1970. A. G. Kovalev, Psychologija literaturnogo tvorčestva, Leningrad 1960. J. Levý, Geneze a recepce literárního díla, in: J. L., Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971. V. Majakovskij, Jak dělat verše, in: V. M., J. Tauser, O verši, Praha 1951. Psychologie umění, Praha 1968. L. S. Vygotskij, Psychologie umění, Praha 1981. A. G. Cejlin, O práci spisovatele, Praha 1973.

pt

■ TYP

(z řec. *typos* = obrys, tvar) – umělecký obraz, jenž v konkrétní, individualizované podobě obsahuje specifické umělecké zobecnění. Při vytváření uměleckého *t.* má velký význam autorova životní i umělecká zkušenost, vztah k realitě, způsob výběru a ztvárnění a zároveň vliv reality na autora, jeho historická a společenská určenost. Pro *t.* je nutná jednota a vyváženost individuální a obecné stránky. *T.* není mechanickým sloučením již známých obecných a individuálních kvalit, ale je novou kvalitou, směřující k uměleckému poznání zákonů reality, k přiblížení se k objektivní pravdě. *T.* nezobrazuje vždy jevy nejběžnější, nýbrž takové, které zachycují hlavní tendence spo-

lečenského vývoje a jeho nejcharakterističtější projevy. Pojetí *t.* je rozdílné v různých historických obdobích, národních literaturách i literárních směrech. V literatuře socialistického realismu má při tvorbě *t.* velký význam zachycení revolučních perspektiv a zobrazení bojovníků za novou společnost (např. obraz Gamzy a Dimitrova z románů M. Pujmanové Lidé na křižovatce a Hra s ohněm).

Lit.: Bersenbuch: Zum Problem des Typischen in der Kunst, Weimar 1956. S. Bočarov, Charaktery i obštojaťel'stva, in: Teorija literatury. Osnovnyje problemy v istoričeskom osvveščeni. Obraz, metod, charakter, Moskva 1962. A. Dremonov, Chudožestvennyj obraz, Moskva 1961. K. Konrad, O revoluční tradici české literatury, Praha 1980. T. Pavlov, O typickém ve skutečnosti a o jeho odrazu v umění, Praha 1956. V. Ščerbina, Problema tipičnosti, in: V. Š., Lenin i voprosy literatury, Moskva 1967.

hř

■ TYPIZACE

(viz → typ) – specifický proces uměleckého zobecnění a tím odhalování podstaty skutečnosti; týká se nejen „materiálu“ díla z oblasti objektivní reality, ale i jeho subjektivní stránky – autorových představ, myšlenek, citů atd. V tomto smyslu je *t.* jednou z nejdůležitějších vlastností literární tvorby. Není omezena pouze na jeden určitý literární směr, žánr apod. V *t.* se uplatňuje několikerym způsobem historičnost: ve vývoji pojmu (od pojetí *t.* v klasicismu, romantismu, kritickém realismu až po socialistický realismus), dále v působení konkrétního historického momentu – společenského a literárního vývoje – na literární tvorbu i v samotném uměleckém ztvárnění např. typických charakterů v jejich historické podmíněnosti a v jejich vývoji se zřetelem k perspektívám. Základem *t.* je dialektická jednota obecného a individuálního (nevyváženost těchto složek vede buď k hrubému → naturalismu, nebo ke → schematismu); jejím cílem je specifické umělecké poznání podstaty skutečnosti a jejich zákonů, „věrnější pojetí pravdy“. Výsledkem *t.* je typizační umělecký obraz; z toho vyplývají její podmínky – jednota zobrazení a výrazu, jednota subjektivního a objektivního, jednota noetické a estetické funkce díla a rovněž jednota části a celku – vzájemná závislost a vliv typičnosti detailů a celkové struktury díla. *T.* je kvalitativním příznakem umělecké metody: nedá se tedy omezit pouze na zobrazování podstatných či nejčastěji se vyskytujících jevů.

hř

■ TYPOLOGIE LITERATURY

(viz → typ) – jedna ze speciálních oblastí teorie literatury, zabývající se problémy třídění (klasifikace) literární tvorby; *t. l.* vyhledává určité základní formy nebo obecné tvůrčí principy literatury, podle nichž pak stanoví kritéria klasifikace.

Nejstarší taková hlediska vypracovala již antická rétorika (Theophrastos, 4.–3. stol. př. n. l.), rozlišující tři druhy řečnického stylu (tzv. → genera dicendi), a to: a) lehký styl (genus tenue, subtile, humile nebo gracile), vyznačující se jednoduchostí, nepoužívající stylistických figur (řečnických ozdob) a napodobující vlastně běžnou hovorovou řeč za účelem prostého sdělení nebo poučení (docere); b) střední styl (genus medium, mediocre, modicum nebo floridum), užívající již rétorických figur a usilující o líbivé, ale přesto jasné vyjadřování s cílem spíše příjemné pobavit (delectare) než tendenčně poučit nebo ovlivnit; c) vznešený, těžký styl (genus sublime, grande, vehemens nebo amplum), náročný a užívající maxima řečnických ozdob s cílem vyvolat citové vzrušení a pohnutí myslí a dovolený jen u vznešených látek, který přecházel často až do stylu temného, těžko srozumitelného (genus tumidum). Ve středověkých poetikách bylo toto členění zprvu uplatňováno i na literaturu a bylo vztahováno zároveň tematicky na tři tehdejší třídy – pastýře, rolníky a válečníky (po vzoru Vergiliových děl *Bucolica*, *Georgica* a *Aeneis*). Později se však začalo užívat spíše dělení dvojčlenného na ornatus facilis (lehké zdobení) a ornatus difficilis (těžké, obtížné zdobení).

Teprve koncem 18. stol. dochází k pokusům o specifickou klasifikaci umělecké literatury z hledisek filozofických a estetických. První je Schillerovo rozlišování básnictví → naivního a sentimentálního (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795–96), vycházející z předpokladů antropologických: zatímco „naivní“ básnictví odpovídá přirozenosti člověka, žijícího v přírodě, usiluje o pokud možno největší věrnost v napodobení skutečnosti (jako např. Homér, Shakespeare, Goethe), „sentimentální“ básník hledá přirozenost, kulturu a civilizaci ztracenou, ve vzdáleném ideálu, přičemž teprve vzájemným doplňováním obou principů (tj. naivního a sentimentálního) dospívá k ideálu lidskosti a krásy („krásné lidskosti“). Na Schillerovo členění navázala celá řada obdobných dvojčlenných typologických variant, a to v podobě základní dialektiky umění klasického a romantického, kterou vytyčili již teoretikové romantismu bratři Schlegelové a kterou rozpracoval ve svém estetickém systému Hegel, dále Nietzscheovo rozlišování typu → apollinského a → dionýského (→ typy básníků). Typologie naznačená Schillerem došla v estetické teorii dvou základních uměleckých přístupů ke sku-

tečnosti – realistického a romantického; u nás toto pojetí rozvíjel již Ot. Hostinský, v sovětské literární vědě navazuje se na Bělinského hegelovské rozlišování umění reálného a ideálního např. v pracích Timofejevových aj.

V první polovině 20. stol. prošla *t. l.* kvantitativním rozvojem zejména v literární teorii německé, kde po řadě pokusů o nejrůznější dvojčlenné třídění (např. na typ auditivní a vizuální, plastický a muzický, lineární a malebný, uzavřený a otevřený, absolutistický a relativistický atp.; → typy básníků) plodně vyústila v novou klasifikaci E. Staigera (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946), vycházející z uplatnění principů epického, lyrického a dramatického v konkrétním literárním díle.

Zvláštní postavení v *t. l.* má třídění literárních děl podle jejich druhových (popř. rodových) a žánrových vlastností; také je předmětem speciální literárněvědné disciplíny, tzv. → genologie (viz též → druhy literární, → žánry literární). V širším smyslu setkáváme se s *t. l.* i v literární historii, a to v podobě klasifikace literárních děl podle tzv. historických stylů (např. gotika, baroko, rokoko apod.) nebo v marxistickém zásadním rozlišování třídního charakteru literární tvorby (literatura feudální, buržoazní, proletářská, socialistická); pokusem o speciální literárněhistorickou *t. l.* je rovněž → archetypální kritika, vzniklá v USA (N. Frye).

Lit.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berlin 1948. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik I–II*, München 1960. Th. Spoerri, *Der Weg zur Form*, Hamburg 1954. E. Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1967. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam 1929. O. Zich, *O typech básnických*, Praha 1937.

tb

■ TYPY BÁSNIKŮ

(viz → typ) – různorodé, zpravidla dvojčlenné nebo trojčlenné třídění básníků nebo umělců z obecně psychologických, estetických a jiných hledisek, přihlížející zejména k specifickým zvláštěm tvůrčím procesům.

Již Aristotelés (*Poetika*) odlišoval básníky rozumové, vyrovnané, od básníků vášnivých, vzrušených. F. Schiller (O → naivním a sentimentálním básnictví, 1795) stavěl do protikladu básníky tzv. naivní – spontánní, přirozené, zaměřené k objektivnímu, realistickému ztvárnění skutečnosti (např. Homér, Shakespeare) a tzv. sentimentální – reflexivní, subjektivní, tvořící podle svých ideálů (např. Horatius, Ariosto, romantické konce 18. stol.). Analogicky bratři Schlegelové rozlišovali v historickém aspektu básníky

klasické, tj. antické, a básničky romantické, moderní, k nimž řadí většinu středověkých i novověkých autorů (např. Petrarca, Dante, Cervantes, Novalis). F. Nietzsche (Zrození tragédie, 1872) rozděluje umělecké druhy na apollinské (harmonické, klidné, jasné) a dionýské (mysteriозní, vášnivé, orgiastické). Představitel dionýského umění – hudebník, tanečník, herec a lyrický básník – stojí v protikladu k apollinským umělcům – malíři, sochaři a epickému básníkovi. U nás např. J. Vrchlický rozeznával tzv. umělce, tvořící nadčasová, všeobecně srozumitelná díla (např. Homér, Goethe aj.) a tzv. věstce, vášnivě promlouvající ke své době a národu (např. Byron, Lermontov aj.). F. X. Šalda (Boje o zítřek, 1905) vytvořil osobitou hierarchii tří kategorií, a to: spisovatel – jev průměrný, netvořivý, odvozený; umělec – silný, opravdový, hluboký autor (např. Flaubert); básník – skutečný tvůrce, génius, „vzývatele a vyvolence osudu“ (např. Shelley, Kleist).

K nejvýznamnějším odborným, obecně psychologickým typologiím, aplikovaným na básníky, resp. umělce, patří: a) psychokonstituční typologie Kretschmerova, vědecky problematická, která rozlišuje duševní typ schizotypní (se sklonem k schizofrenii) a typ cyklotypní (se sklonem k manikodepresivním stavům). Společensky nepřizpůsobiví, náladově nevyrovnaní schizotypové se údajně vyznačují smyslem pro vnitřní napětí, rytmus, formu uměleckého díla: jsou reprezentováni romantiky, tragickými patetiky a naturalisty (např. Schiller, Hebbel, Strindberg). Cyklotypové se v literární tvorbě projevují sklonem k epice, humoru a realistickému zobrazování (např. Balzac, Keller); b) psychokosmická typologie Jungova, idealisticky, metafyzicky založená, rozděluje umělce na typ introvertní, obrácený do vlastního nitra, a typ extravertní, zaměřený k vnějšímu modelu, inspirovaný se objektivní skutečností. S jinými klasifikačními koncepcemi vystoupili E. Jaensch, G. Pfahler, T. Ribot aj.

Z psychologického hlediska je možno rozdělovat umělce též podle charakteru představivosti, a to na typ a) sluchový (akustický), b) zrakový (vizuální) a c) pohybový (motorický). Např. typologie O. Zicha (O typech básnických, 1937) rozeznává z tohoto hlediska tři vnitřně diferencované skupiny básníků: a) typ mluvní (např. Machar, Březina); b) typ hudební (např. Mácha); c) typ obrazový (např. Vrchlický aj.).

Lit.: O. Fischer, Otázky literární psychologie, Praha 1917. K. G. Jung, Psychologische Typen, Zürich 1921. E. Kretschmer, Körperbau und Charakter, Berlin 1921. Psychologie umění, Praha 1968. O. Zich, O typech básnických, Praha 1937. L. S. Vygotskij, Psychologie umění, Praha 1981.

jh



■ UKOLÉBAVKA

lyrická lidová píseň, podle svého vzniku určená k doprovodu při uspávání dítěte. Vyznačuje se houpavou melodií a bývá stylizována jako citově vroucí monolog matky, adresovaný dítěti.

pt

UMĚLECKÁ LITERATURA viz LITERATURA UMĚLECKÁ

UMĚLECKÁ PRÓZA viz BELETRIE

UMĚLECKÉ DÍLO viz DÍLO LITERÁRNÍ

UMĚLECKÝ STYL viz STYL UMĚLECKÝ

UMĚNÍ PRO UMĚNÍ viz LARTPOURLARTISMUS

■ ÚSLOVÍ

přechodný útvar mezi → rčením a → pořekadem, tedy ustálené obrazné spojení slov, bez zřetele k tomu, je-li jeho metaforičnost už setřena či nikoli. Např.: myslí na zadní kolečka.

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

pt

■ UTOPIE

(z řec. ú = ne, topos = místo; původně název latinského spisu Angličana Th. Mora, 1516, znamenající vlastně „neexistující zemi“) – prozaický žánr, druh → fantastické literatury, líčící domněle dokonalé společenské poměry v pomyslné zemi. Dominantní funkce společenských výchovná a naučná se v u. zpravidla literárně realizovaly jako autentické svědectví cestovatele o dosud neznámém ostrově, takže u. obsahovaly aspoň v náznaku i dobrodružný a tajemný prvek.

Myšlenkové pravzory u. vytvořili v antice Euhémeros, Iambúlos, Lúkiános (120–180 n. l.), především ale Plátón v Ústavě a později Aurelius Augustinus (354–430) v díle O státech božím. K vlastnímu rozkvětu u. jako specifického žánru dochází na úsvitu novověku v souvislosti s epochálními zámořskými objevy i v důsledku formování protifeudálního vědomí. Mezi klasická utopická díla patří vedle Morovy Utopie (1516), která má zakladatelský význam, Campanellův Sluneční stát (1623) a Baconova Nová Atlantida (1626). Prostředků utopického vyprávění využíval později rozmanitě i román společenskohistorický (srov. Swiftovy Gulliverovy cesty, 1727, nebo Ostrov tučňáků od A. France, 1908); z jeho zá-

kladu vznikala v rozvinuté buržoazní společnosti literatura vědeckofantastická (→ science fiction) a tzv. *antiutopie*, podávající pesimistický obraz lidské budoucnosti v přetechizovaném světě (K. Čapek, A. Huxley). Historický význam *u.* tkví v tom, že v předvědecké rovině formulovaly mnohdy ideály, které našly praktické zastánce v utopických socialistech a staly se podnětem i pro tvůrce vědeckého socialismu.

Lit.: J. Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968. K. Kardyni-Pelikánová, *Utopie i antiutopie w literaturze czeskiej*, in: *Prace Polonistyczne XXXI*, Łódź 1975.

pt

OVODNÍK viz ŽURNALISTICKÉ ŽANRY

■ UVOZOVACÍ VĚTA

součást → autorské řeči, pomocí které se doprovází a z hlediska stavby děje uvozuje → přímá řeč i → nevlastní přímá řeč. *U. v.* dokládá, kdo a za jakých okolností projev pronesl. V *u. v.* se využívá synonymity sloves mluvení (verba dicendi) a myšlení (verba sentiendi), např. říkat, povídat, myslet si aj. Použitá slovesa také uvádějí, zda projev je otázka nebo odpověď, dále vztah mluvčího k ostatním účastníkům, různou míru citového vztahu k obsahu atd. Ve starší epice je *u. v.* často strohou informací o projevu postavy, např. „vece kat“, „praví zbrojnoš“ (Mácha, Křivoklad). V moderní próze se *u. v.* často vynechává a srozumitelnost dialogu je graficky zajištěna tím, že každá replika začíná na novém řádku, popř. celý dialog je uvozen předcházejícím textem.

U. v. může být různě umístěna; jednotlivé varianty (před přímou řečí, za ní nebo uvnitř aj.) lze využít i esteticky a významově k postižení různé míry průběhu děje, ke zvýraznění významového jádra výpovědi apod.

Lit.: J. Mistrík, *Stylistika slovenského jazyka*, Bratislava 1970.

vš

UZUS viz NORMA



VAGANTSKÁ POEIE viz ŽAKOVSKÁ POEIE

■ VARIACE

(z lat. variatio = obměna, různost) – 1. *v komparatistice* (→ srovnávací literární věda) literární obměna určitého díla, tématu, motivu nebo básně, zachovávající ideový základ předlohy, ve srov. s → parafrází, popř. s napodobeninou tvarově samostatnější; na rozdíl od → parodie a travestie nemá k předloze odmítavý, ale obdivný nebo neutrální vztah. Za příklad *v.* mohou sloužit např. renesanční obměny Božské komedie, romantické obměny Goethova *Utrpení mladého Werthera*, různé *v.* na biblické náměty (Miltonův *Ztracený ráj*, Mannův *Josef a bratři jeho*) anebo na náměty mytologické (např. Hrubinova *Proměna*, Updikův *Kentaur*). *V.* může vycházet z díla téže národní literatury (např. Horovy *Máchovske variace*), ale právě tak z díla literatury cizí (srov. Hanzlíkovu báseň *Rimbaudovská variace* ve sbírce *Krajina Euforie*);

2. *v poetice* kompoziční postup, který využívá opakování motivů ve spojení s částečným významovým posunem, obměnou. Realizuje se buď v rámci jedné básně, a to nejčastěji v písních, litaních nebo blues (→ refrén je pak jakýmsi mezním případem *v.*), ale rovněž někdy v rámci celé sbírky (tak např. Nerudovo *Hřbitovní kvítí* je řadou *v.* na „poslední věci člověka“) anebo celého prozaického díla (např. *Variace pro temnou strunu* od L. Fukse).

pt

■ VARIANTA

(z lat. variare = proměňovat, zpestřovat) – v literární teorii různotvar na kterékoliv úrovni literárního díla, charakteristický proměnlivostí některých prvků při zachování prvků jiných, neproměnných (→ invariant). Nejčastěji se s pojmem *v.* pracuje v textologii, kde jednotlivé *v.* textu představují fáze geneze výsledné podoby díla, jejichž výzkum umožňuje sledovat tvůrčí proces v jeho průběhu. Např. některé básně Bezručovy máme v řadě *v.* – rukopisné, časopisecky otiskované a v několikaleté podobě knižního otisku, jak básník stále do textu zasahoval.

mc

■ VAUDEVILLE

(franc., čti vódvil, odvozováno od Val-de-Vire = údolí řeky Vire v Normandii, někdy též od voix-de-ville = hlas města) – 1. původně satirická populární píseň s jednoduchou, lehce zapamatovatelnou melodií; takové písně skládal na přelomu 14. a 15. stol. lidový básník Olivier Basselin, který je prý pojmenoval *v.* podle svého normandského domova. Basselinovy písně přežívaly až do konce 16. stol.; ještě v Boileauově poetice (*L'art poétique*) je *v.* pojmenováním pro zlidovělou satirickou nebo pijáckou, někdy též příležitostnou prostou píseň. V 17. a 18. stol. představuje *v.* ve Francii oblíbenou formu městského folklóru (podobně jako v Anglii balada nebo v českém kontextu jarmareční kramářská píseň): na starý známý název je tvořen nový text, přičemž hudební podklad prodělává pouze lehké změny a přizpůsobuje se rozměrům textu;

2. francouzský veseloherní dramatický žánr, používaný s oblibou též písní. V 18. stol. se *v.* jako písňový žánr stal součástí tzv. *opéra comique en vaudeville*, která představovala typ anekdotické, burleskní komedie s hudebním doprovodem, v němž se využívaly známé a široce oblíbené melodie *v.* Z tohoto hudebně dramatického žánru se postupně vyvíjí divadelní *v.* jako žánrový typ lehké francouzské situační komedie (opéra comique začala nahrazovat vaudevillové písně původními ariettami, tak vznikla tzv. *comédie à ariettes*), která ve své stavbě zprvu počítala ještě s hudebními čísly (později je přesouvá na konec děje), postupně však *v.* jako divadelní žánr ztrácí svou souvislost s *v.* v původním smyslu. Fabulačně se *v.* zakládá na situační zápletce plné náhod, která tvoří základ složité intriky. Podobně jako → melodrama také *v.* měl zpočátku jisté společensky kritické nebo satirické zaměření (ten to prvek často ve *v.* koncentrovaly písňové vložky, zvané → kuplety), postupně se však vytrácelo a *v.* se stával především žánrem lehké zábavy. Nejznámějším a neplodnějším autorem *v.* byl E. Scribe (1791–1861), v jehož pojetí má *v.* prudké dějové tempo, živý dialog a vcelku ustálené typy postav: bystrého sluha, hubatou služku, naivního a dobrotivého strýčka, zamilovanou dvojici atd.; Scribe ovládal prostředky *v.* s technickou suverenitou (jeho kompoziční metoda byla proto označována jako „la scribe“), jejíž divadelní účinnost zajišťovala zejména důsledná orientace na → dramatickou akci (tzv. *scènes à faire*). *V.* také shodně s melodramatem užívá dějové, náhodně ozřejmené předhistorie, která je efektně vkomponována do vlastního děje. *V.* se ve svých ustálených typech postav nesoustřeďuje k jejich psychologickému propracování, zaměřuje se více na obraz života a mravů soudobých společenských vrstev. Podle převahy prostředků užitých ve stavbě *v.*

se ve Francii rozlišovaly v 19. stol. *dramatický v.* (*drame-v.*), *veseloherní v.* (též *komický v.*, *comédie-v.*) a *bláznivý v.* (*folie-v.*, vlastně fraška). V 18. stol. se žánru opéra comique en vaudeville (postupně *comédie-v.*), který v Paříži provozovaly Opéra comique a Théâtre Italien, věnovali především Le Sage, Piron a Favart, v 19. stol. zvláště Scribe a Labiche, v Německu hlavně Holtei; *v.* se rozšířil i v dalších evropských zemích, zejména v Rusku (Gribojedov, Někrasov).

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

kn

■ VÁŽNÁ KOMEDIE

(franc. *comédie sérieuse*, čti *sériéz*), též *občanská* nebo *měšťanská tragédie* – dramatický žánr 18. a 19. století především ve Francii a Německu, tvořící přechod mezi klasickou komedií a tragédií. Vyznačovala ji jednoduchá zápleтка, ale zároveň návrat k vznešeným citům a ctnostem i konfliktům klasické tragédie. Nechtěla už na jevišti ukazovat charakter, ale lidská povolání, která se zdála bohatším a užitečnějším zdrojem zápletky než povahy, odsunované do druhé řady. *V. k.* se stavěla proti jednostrannému zobrazování lidí (nechtěla je ukazovat, jakými mají být, ale jací jsou). Navazovala na → plačtivou komedii a na anglické měšťanské tragédie (Londýnského kupce od G. Lilla, 1731, a na Hráče Edw. Moora, 1753).

Teorii *v. k.* vyložil v Rozmluvách o Nemanželském synovi (1757) a v Rozpravě o dramatické poezii (1758) D. Diderot, který se také pokusil svou představu *v. k.* realizovat ve svých hrách Nemanželský syn (1757) a Otec rodiny (1758). Za nejlepší dílo *v. k.* 18. století ve Francii se považuje Bezděčný filozof (1765), jehož autorem je M.-J. Sedaine. K *v. k.* se počítá také méně významná část Beaumarchaisova dramatického odkazu, jeho první hry Eugénie (1767) a Dva přátelé (1770). Obě *v. k.* Diderotovy do němčiny přeložil Lessing, který také svým dramatickým dílem dále rozvinul praxi *v. k.*, již věnoval značnou pozornost též ve své Hamburské dramaturgii (1767–68). Největšího úspěchu dosáhla mravoličná *v. k.* v 19. stol. ve hrách Augierových a mladšího Dumase.

mb

VĚCNÁ LITERATURA viz LITERATURA VĚCNÁ

VĚDECKÉ VYDÁNÍ viz EDICE

VĚNEC SONETŮ viz ZNĚLKOVÝ VĚNEC

■ VERISMUS

(z it. *verismo*, od *vero* = pravý, pravdivý) – směr v italské literatuře a umění konce 19. stol., nejbližší svými principy francouzskému → naturalismu. Na rozdíl od Zoly a jeho stoupenců, kteří tihli k možnostem aplikace experimentálních vědeckých metod v oblasti literatury a románového žánru především, italský v. abstrahuje od všech vědeckých teorií i pokusů začlenit je do literární praxe, přijímá však pojetí umělecké tvorby jako pravdivého odrazu skutečnosti, věrné kopie životních faktů a lidských charakterů. Po stránce tematické se inspiroje zvláště italským venkovem (v tom navazuje na některé podněty italského romantismu), ale čerpá i z prostředí městského. Člověk v dílech v. není kreslen jako determinovaný produkt zděděných vlastností, vystavený bezohlednému tlaku společenských sil, jako je tomu v dílech francouzských naturalistů, ale podléhá určitému fatalismu, způsobujícímu, že prudké a primitivní vášně hrdinů jakoby potvrzují nevyhnutelnost tragického osudu, jenž je jim určen. Tento rys v. lze nejlépe vystopovat v tvorbě jeho největšího představitele, sicilského novelisty Giovanniho Vergy (1840–1922). Z dalších italských vyznavačů v. vynikl spisovatel Luigi Capuana (1839–1915), který usiluje o nezaújatě objektivní zobrazení různých patologických jevů.

Lit.: P. Arrigbi, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris 1937. *Italianskije novelly. 1860–1914*, Moskva–Leningrad 1960.

ko

■ VERSIFIKAČNÍ SYSTÉM

(z franc. *versification* = veršování, podle lat. *versus* = verš a *ingere* = tvořit), též *versifikace*, tradičně též *prozodický systém*, *prozódie* – typ výstavby verše, určený souborem vnitřně spjatých a hierarchizovaných prostředků, jejichž organizace konstituuje verš. V. s. využívá především prozodických vlastností daného jazyka; ty jsou v něm však využity příznakově, odlišně od jejich neutrálního využití v próze. Srovnávací zkoumání jednotlivých versifikačních systémů není dosud dovedeno k souhrnným poznatkům, které by vyšly z exaktního rozboru veršů všech národních literatur, dokonce je zřetelný nepoměr mezi poznáním jednotlivých v. s. v rámci téže evropské tradice. Relativně málo zůstávají prozkoumány v. s., které využívají prvků fonologie věty (někdy také označované jako nenumernické v. s.), např. v. s., o něž se opírá v naší literatuře → bezrozměrný verš nebo → volný verš. Mnohem soustavnější jsou již poznatky o v. s. → časoměrném, → sylabickém, → tónickém nebo → sylabotónickém. Někdy je samostatně vyčleňován v. s. *tonální*, opírající se o organizaci uspořádání slabik

odlišených různým tónovým přízvukem. Tento v. s. je však možné považovat za zvláštní typ v. s. časoměrného (kde je protiklad tónů vybudován na základním protikladu kvantity, např. v klasickém verši čínském) nebo tónického (kde se opírá o základní protiklad přízvučnosti – nepřízvučnosti).

Hranice mezi jednotlivými v. s. není absolutní, na nejobecnější rovině se v. s. většinou opírají o alternaci kontrastních zvukových kvalit, ať již je to snížení a zvýšení větné intonace, protiklad přízvučné a nepřízvučné slabiky, protiklad slabiky dlouhé a krátké apod., někdy – i když značně umělé – i sylabický v. s. bývá pojímán jako vybudovaný na protikladu slabikotvorných a neslabikotvorných fonémů slabiky. V praxi dochází k prostupování jednotlivých v. s. již z toho důvodu, že představují jediný výběr z několika potenciálních možností jazyka. Uvnitř časoměrné versifikace se tak v lyrice aiolské uplatňuje druhotně jako konstanta z hlediska časoměry zcela irrelevantní počet slabik; obdobně splývá sylabismus a časoměrný v. s. u některých útvarů indické poezie (→ indická metrika). V čínském sylabickém poezii se prosazuje pravidelné uspořádání tónových přízvuků. V posledních fázích antické poezie se zase jako stylistický prostředek prosazují určité zákonitosti v rozmísťování přízvuků, zejména v klauzulích verše. V české obrozené poezii se do časoměrného verše často tlačí trochejský přízvučný spád, přízvuk může nahradit v některých případech kvantitu a paralelně pak dochází k pokusu smířit časomíru se sylabotónismem na sylabotónickém základě (puchmajerovská prozodická úprava).

Velmi často dochází ke koexistenci dvou i více v. s. i v rámci jediné literatury ve stejné historické epoše. Prozodické možnosti jazyka tedy neurčují jednoznačně možnost existence toho či onoho v. s., nanejvýš k němu poskytují více či méně důrazné doporučení. Na vzniku i zániku v. s. se totiž zároveň podílí celková kulturní atmosféra epochy a společenské úkoly, které před literaturou stojí. Tak časoměrný systém zůstal v antické literatuře rozhodujícím v. s. i poté, co zanikl pro něj zvlášť výhodný tónový přízvuk ve staré řečtině a dokonce mohl být přenesen do Říma bez ohledu na to, že charakter latinského přízvuku byl pravděpodobně dynamický. Obdobně zavedení časoměrného v. s. do české poezie se křížilo s existencí silného dynamického přízvuku v češtině, ale přesto mohlo splnit svou historickou úlohu jako – z hlediska potřeb českého obrození – dočasně plně oprávněná cesta za monumentální poezií. Na straně druhé v. s. ovšem vždy potlačuje určité prozodické možnosti jazyka jenom proto, že využívá prozodických možností jiných; není však deformací jazyka, ale jeho specifickým využitím.

Lit.: M. *Dluska*, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962. A. *Heusler*, *Deutscher und antiker Vers*, Strassburg 1917. J. *Hrabák*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. A. *Meillet*, *Les origines indoeuropéennes des mètres grecs*, Paris 1923. J. *Mukařovský*, *Dějiny českého verše*, in: *Československá vlastivěda III*, Praha 1934. *Style in Language*, Cambridge 1960. B. *Tomaševskij*, *Metrika*, Peterburg 1923. *Poetyka III*, 2, *Wiersz* 1, *Rytmika*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963. V. *Žirmunskij*, *Vvedenije v metriku*, in: V. *Ž.*, *Teorija sticha*, Leningrad 1925.

mc

■ VERSOLOGIE

těž *teorie verše* – odvětví literární vědy (úžeji → *poetiky*), zabývající se zkoumáním verše. Relativní samostatnost uvnitř v. si uchovává → *metrika*, nauka o normách organizace verše, a s ní těsně spjatá → *strofika*, nauka o kompozici veršových projevů a jejich ustálených útvech, *strofách*, → *prozódie*, nauka o prozodických vlastnostech jazyka a o možnostech jejich využití ve verši. Tradičně se v. soustřeďovala především na zvukové vlastnosti verše, teprve nověji byly kladeny na jedné straně otázky po funkci veršových jevů, po sepětí určitých metrických, strofických aj. útvarů s určitou tradicí, žánrem a tématem, na druhé straně byly zkoumány sémantické důsledky složité zvukové výstavby verše, což obojí vedlo k uvědomění nutnosti zkoumat verš z významového hlediska.

Bádání o verši v evropské tradici vyrůstá ze základů položených antickou → *rytmikou* (Aristoxenos z Tarentu, 4. stol. př. n. l., aj.), která zkoumala rytmické jevy z obecného hlediska, a mladší → *metrikou*, omezující se na otázky rytmu verše. V metrice se prosadily dvě protichůdné metrické soustavy, pravděpodobně starší, rozeznávající osm–devět meter základních (Héfaistion Héliodóros) a tzv. varronská soustava, rozeznávající jen dvě metra původní (daktylský hexametr a jambický trimetr), z nichž ostatní metra byla uměle odvozována. Pokusy o studium veršových jevů byly však již koncem starověku v souvislosti se soudobými potřebami poetiky a rétoriky orientovány spíše ve směru postulování norem. K nejvýznamnějším středověkým spisům, dotýkajícím se otázek verše, patří *Poetria nova* od Geoffroie de Vinsauf (13. stol.), která byla známa i v našich zemích.

Úzké sepětí s básnickou praxí se projevuje v prvních českých pracích zabývajících se veršem především v soustředění na otázky prozodické; v Blahoslavově *Muzice* (1569), u Benediktioho z Nudožer, Benešovského a Komenského jsou pokládány základy teorie českého časoměrného verše. Dobrovský (1795) poprvé přesně formuloval

pravidla verše sylabotónického, nicméně polemiky o adekvátnosti časoměrné nebo sylabotónické versifikace českému jazykovému systému od vystoupení Šafaříka, Palackého a Jungmanna (1818 až 1820) pokračovaly až do devadesátých let 19. stol. (Sušil 1856, Hostinský 1870, Durdík 1878 a především Král 1890 a dále), tj. až do doby, kdy v evropském myšlení o verši dochází k významným změnám, které vlastně konstituují moderní versologii.

V pracích experimentálních fonetiků Verriera, Scriptura aj. a Sieverse a Sarana ze skupiny německé *Ohrenphilologie* byla vyhraněna otázka poměru verše a prózy a s ní související problém specifičnosti verše; na nové základy byl také postaven protiklad rytmu a metra. Tyto impulsy přispěly k rychlému rozvoji v. ruské (od dvacátých let Bělyj, Tomaševskij, Tyňanov aj.), od třicátých let v souvislosti s prosazením moderní lingvistiky vyvolaly významné změny i u nás (Mukařovský, Hrabák, později Levý aj.).

Zaměření v. na otázky zvukové výstavby verše, která je poměrně snadno formalizovatelná, dovoluje v rámci v. s úspěchem aplikovat matematické metody (A. N. Kolmogorov), především metody statistické.

Lit.: J. *Hrabák*, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956. M. R. *Mayenowa*, *Miejsce nauki o wierszu w literaturoznawstwie*, in: *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1958. *Taż*, *Podstawowe kategorie opisu wiersza*, in: *Poetyka III*, 2, 1. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963.

mc

■ VERS

(z lat. *versus*, od *vertere* = vrátit, obrátit) – 1. jazykový projev charakteristický specifickou organizací, jejíž minimální podmínkou je segmentace v rytmické úseky, označované v češtině homonymně též termínem (→ *verš* 2). Na tuto minimální podmínku se často vrší ještě další zákonitosti organizace; verš se pak opírá o jisté systematické využití jazykových prvků, ať již jsou to primárně prvky fonologie větné ve v. → bezrozměrném, ve v. → volném aj. nebo počet slabik ve v. *sylabickém* (→ *sylabický systém*), počet slabik přízvučných a nepřízvučných ve v. *sylabotónickém* (→ *sylabotónický systém*), pouze počet slabik přízvučných ve v. *tónickém* (→ *tónický systém*), slabičná délka ve v. *časoměrném* (→ *časoměrný systém*), intonace slabičná (tón) ve v. *tonálním* (→ *versifikační systém*). Jazykové prvky (často prvky prozodické), které jsou ve v. organizovány, určují jeho příslušnost k určitému jazykovému a historicky podmíněnému versifikačnímu systému.

Organizace těchto prvků zároveň vrství na primární ekvivalenci úseků veršové řeči (veršů) ja-

kožto rytmických jednotek ekvivalence další. Minimálně pouze ekvivalence opírající se o opakování určitého intonačního schématu, u některých versifikačních systémů ještě ekvivalence v počtu slabik (izosylabismus), v počtu slabik přízvukných (izotónismus), vyrovnání časového trvání veršů (izochronismus) atd. Tyto ekvivalence jsou z větší části dány spíše kolektivně přijatou normou než objektivními vlastnostmi verše (viz např. konvenční pojetí „doby“, → mora, v časoměrné poezii nebo skutečnost, že v japonské sylabické poezii je dnes již neslabičné „n“ tradičně hodnoceno jako samostatná slabika). Ekvivalence, které příslušný versifikační systém normuje, se stávají složkou → metra verše. Ve v. se však prvky posilující princip ekvivalence střetávají s prvky, které jsou nositeli různosti. V. tak současně existuje jako řada vzájemně souměřitelných úseků i jako následnost svou stavbou i významem odlišených jazykových jednotek. Konfrontace obou těchto tendencí je základem dialektické podstaty veršového → rytmu jako jednoty různého;

2. základní jednotka veršové řeči, vyčleněná delimitačními signály, které bývají v českých versifikačních systémech soustředěny v → klauzuli verše. Svou intonační strukturou se v. blíží intonační struktuře výpovědi, v zásadě se v něm prosazuje před střední dieresí → antikadence a před meziveršovou pauzou kadence konkluzivní. Průběh této ideální intonace je však modifikován průběhem intonace spjaté s jeho logickosyntaktickou výstavbou, takže výsledná intonace verše vyplývá z konfrontace obou. Segmentace veršové řeči na jednotlivé v. je obvykle podtrhávána grafickým záznamem, jednotlivé v. bývají řazeny pod sebe, někdy se navíc v. pravidelně vyznačuje velkými začátečními písmeny, v moderním verši jsou často potlačovány i grafické signály syntaktického členění projevu (interpunkční znaménka). To vše má silné účinky na vnitřní celistvost a autonomnost verše.

Jiné způsoby záznamu v., ať již jako próza (in continuo), nebo jiným zvláštním rozmístěním v ploše, jako je tomu u obrazových básní (→ charmen figuratum, → kaligram) nebo ve východoasijské kaligrafii, musí se opírat o vyhraněnější delimitační signály zvukové a velmi často jsou přijímány přímo jako vědomé zastírání veršovosti (Fortovy balady). Zvláštním způsobem grafického záznamu v. jsou tzv. *schůdky*, tj. řazení segmentů verše stupňovitě pod sebe (Majakovskij).

Sám o sobě jediný v. zřídka nese příznak veršovosti. Kromě extrémních případů, jakými jsou tzv. → monostichy, které vyžadují buď pevné zakončení v tradici, nebo velmi nápadnou organizaci jazykových prvků, představuje v. úsek veršové řeči, v němž se určitým způsobem reflektuje způsob výstavby úseku předcházejícího a následu-

jícího (→ rytmický impuls). V. je tedy jako v. uvědomován především konfrontací alespoň s jednou obdobně organizovanou jednotkou.

Viz též → klauzule (v. mužský, v. ženský), → spád (v. sestupný, v. vzestupný, → antická metrika (v. antické).

Lit.: J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1956. J. M. Lotman, Lекции по структуральной поэтике, Tartu 1964. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I–III, Praha 1948. Poetyka III, 2, Wiersz 1, Rytmika, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963 (s bibliografií).

mc

VERŠ BEZROZMĚRNÝ viz BEZROZMĚRNÝ VERŠ

VERŠ VOLNÝ viz VOLNÝ VERŠ

VERTIKALNÍ ČLENENÍ viz ČLENENÍ HORIZONTÁLNÍ A VERTIKALNÍ

■ VERZE

(z lat. versāre = obracet, přemítat, rozvažovat) – redakce nebo → recenze díla nebo jeho části; označení, jehož se užívá pro jednotlivá, vzájemně odlišná znění (nebo i pro různá provedení) téhož díla; také rozcházející se zprávy o téže události se nazývají různými v. Jednotlivé v. se mohou lišit v detailech a odstínech, ale také zcela zásadně; někdy rozdílly vyplývaly z přizpůsobování díla pro jiný druh publikace, a tu se blíží → adaptaci. Různé v. díla jsou obvyklé mezi památkami starší literatury, v novodobé literatuře jsou běžné v. pracovní, rukopisné, časopisecké, rané, zralé, příp. pozdní; u textů několikrát přepracovaných podle spolehlivosti rozeznáváme v. autentické a v. z druhé (popř. další) ruky, podle přizpůsobování pro jiné způsoby šíření v. rozhlasové, televizní, filmové aj., též v. jevištních nebo knižních prací; občas se vyskytují také různé v. zakončení (např. u K. Čapka, v Shakespearově Králi Learovi aj.). Zhodnocení různých v. v textu díla je úkolem textové kritiky (→ textologie). Rozdílnost jednotlivých v. zpráv a událostí bývá často také námětem literárního díla, které může být založeno na konfrontaci různých v. příběhu (např. Čapkův Hordubal).

mb

■ VESELOHRA

(podle něm. Lustspiel) – české označení pro novodobou → komedii; neužívá se v případě komedií antických. Termín užil poprvé J. Ch. Gottsched v 19. stol. Jde o typ → činohry.

kn

■ VILLANCICO

(čti viljansiko, špaň. = koleda) – původně španělská jednoduchá lidová skladbička s nepravdělným veršem. Jednotlivé strofy tematicky doplňují (glosují) strofu úvodní, která se celá nebo fragmentárně – zpravidla první dvojverší – na jejich konci opakuje a působí jako metrický impuls celého útvaru (zvláště forma refrénu zvaná → estribillo). V. patří k nejstarším básnickým formám ve Španělsku. Objevuje se trvale v umělelém zpracování, v bukolické poezii bývalo námětově spojeno s vánočními svátky (ukolébavky, vánoční koledy).

hš

■ VILLANELLA

(z ital., od lat. villanus = rolnický, vesnický) – ve středověké italské poezii pastýřská nebo rolnická píseň, skládající se nejčastěji ze čtyř osmiveršových strof, zakončených jedno nebo dvouveršovým refrénem. Za renesance se v. stala i básnickou formou francouzské → bukolické poezie (J. Du Bellay aj.); zde se postupně její forma ustálila: šest tříveršových strof (tercet) a jeden závěrečný verš, přičemž první a třetí verš se rýmují a ve všech tercetech opakují a všechny mění se v střední verše tercet mají jiný společný rým. V této podobě užíval formy v. ještě v 19. stol. Th. Gautier.

ko

■ VIRELAI

(od starofranc. virer = otáčet se a lai = píseň) – ve středověké francouzské lyrice taneční píseň (obdoba → lai), skládající se ze čtyř až šesti strof, z nichž každá má dvě tříveršové poloviny (terceta), přičemž první dva verše obou tercet se navzájem rýmují a třetí, kratší verš je spojen rýmem se závěrečným veršem strofy; první dva verše se zpravidla opakují po každé strofě jako refrén.

ko

■ VITA

(lat. = život) – v antice a ve středověku hojně užívaný titul děl biografických, popř. autobiografických (srov. např. Suetoniový Životopisy z 1. stol. n. l. nebo autobiografii Karla IV. Vita Caroli ze 14. stol., založenou na deníkových zápiscích), který se stal za středověku žánrovým označením pro životopisy vůbec, zejména pro životopisy svatých.

Lit.: B. Mouchová, in: Suetonius, Životopisy dvanácti císařů, Praha 1974.

tb

■ VITALISMUS

(od lat. vīta = život) – literární tendence v české literatuře těsně po první světové válce, vzniklá jako reakce na totální destrukci všech iluzí a hodnot, kterou přinesla světová válka. Po přetrvávající válečné katastrofě nastoupila nová atmosféra nejprudší radosti z žití; zejména v poezii se začal rozvíjet „kult smyslů“, oslava citového a smyslového vyžití, nadšení nad krásou prosté existence, odsunující dočasně jakoukoliv intelektuální problematiku. Nový životní pocit pomáhal oprošťovat i slovesné výrazové umění od všech složitých a odvozených tvarů. V. ovlivnil tvorbu generace předválečné (St. K. Neumann, F. Šrámek), příslušníky tzv. generace z r. 1914 (K. Čapek) i autory poválečné (J. Wolker). Ačkoliv období v. nemělo dlouhého trvání, specifickým způsobem zasáhlo individuální tvůrčí činnost; jeho význam v kontextu české literatury spočívá v obrození kladného poměru k životu, jeho smyslu a kráse.

ko

VLIV LITERÁRNÍ viz SROVNÁVACÍ LITERÁRNÍ VEDA

VLIVOLOGIE viz POZITIVISMUS V LITERÁRNÍ VEDE

VNIMATEL viz KOMUNIKANT

■ VNITŘNÍ MONOLOG

(srov. → monolog) – ve výstavbě fabulovaného literárního díla útvar, který usiluje postihnout myšlení vyprávěcího subjektu (→ postavy, → vyprávěče) přímo v jeho zrodu, v jeho nehotovém, často ještě chaotickém, protikladném a dynamickém stavu. Cílí zachytit → „proud vědomí“ (v angličtině se tato technika označuje jako stream of consciousness) slouží jazyková výstavba v. m., její prostředky lexikální a syntaktické i prvky výstavby kontextové. Z kontextového hlediska se v. m. vyjadřuje nejčastěji → polopřímou řečí a → nevlastní přímou řečí, méně typické je užití → přímé řeči. V. m. se tak stává jedním z prostředků, který stírá protiklad mezi promluvo-
vým → pásmem vyprávěče a → pásmem postav. Techniky v. m. používali již autoři 19. stol., jeho tvůrcem ve smyslu umělecké aktualizace je E. Dujardin (Les Lauriers sont coupés, 1887); v. m. výrazně poznamenala tvorbu J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové, W. Faulknera, T. Manna, H. Brocha aj., v české literatuře se objevuje např. u Vl. Vančury, K. Konráda, K. Čapky, příznačný je pro slovenskou → lyrizovanou prózu atd.

Lit.: E. Dujardin, Le monolog intérieur, Paris 1931. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern 1948. N. Krausová, Rozpráváče a románové kategorie, Bratislava 1972. E. Lämmert, Bauform-

men des Erzählens, Stuttgart 1955. *J. Mukařovský*, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948.

kn

■ VOKABULÁŘ

(středolat. vocābulārium, od lat. vocābulum = slovo), též *thesaurus* (řec. thesauros = poklad) nebo *nomenclator* (z lat. nōmen = jméno a calāre = volati) – označení středověkých → slovníků, a to věcných i abecedních, které obsahovaly výklad pojmů zprvu jen latinsky; z mnemotechnických důvodů býval výklad zpravidla veršovaný. Slovníkářství se zvláště bohatě rozvíjelo v období humanismu, který byl orientován silně filologicky. V českých dějinách souviselo slovníkářství zpravidla též s národnostním cítěním: tak např. již ve 14. stol. se pokusil Bartoloměj z Chlumce (alias mistr Klaret) vyložit česky latinskou slovní zásobu (zejména odbornou terminologii) a sestavil tři slovníky: Vokabulář (gramatický), Bohemář a Glosář (nejrozsáhlejší z nich, o sedmi tisíci slovech). Pro českou lexikografii je dále významný čtyřjazyčný věcný slovník (Nomenclator quadrilinguis) Daniela Adama z Veleslavína, který byl též autorem čtyřjazyčného abecedního slovníku (Silva quadrilinguis, oba 1598). Ve středověku rozšířené slovníčky k biblí se nazývaly *mammotrektý*.

Lit.: J. V. Novák, O slovníkářských pracích Daniela Adama z Veleslavína, in: Časopis Českého muzea 29, 1855. B. Ryba, K rukopisným latinsko-českým slovníkům ostříhomským, in: Listy filologické 1951. Týž, K latinsko-českým mammotrektům, in: Listy filologické 1940.

pt

■ VOLNÝ VERŠ

(podle franc. vers libre) – verš moderní poezie (od druhé poloviny 19. stol.), charakteristický minimem prvků v něm normovaných. Je považován jako svérázný útvar, opírající se o již rozvinutou tradici verše „pravidelného“, k níž místy odkazuje lokálním využitím jeho rytmických možností. Podle toho, na pozadí kterého tradičního versifikačního systému je vnímán, hovoříme o v. v. orientovaném slabicky, tónicky nebo sylabotónicky. Vzhledem k tradičnímu verši se v. v. mnohem více opírá o prvky fonologie věty – především je organizován opakujícím se intonačním schématem – a o celou soustavu opakování syntaktických, lexikálních a tematických. Redukcí veršotvorných prvků na minimum se však v. v. přibližuje próze jen zčásti. Vyhrocuje totiž protiklad mezi veršem a prózou zdůrazněním hlavního konstruktivního principu veršové řeči, totiž jejího rozčlenění v základní rytmické jednotky, jednotlivé verše. Ve v. v. se tak zesiluje tlak

veršového členění na členění logikosyntaktické, které je základem rytmu prózy, přičemž dochází k motivované konfrontaci obou. Zvláště je zde aktualizován → přesah, který již není vynucován mechanickou potřebou dodržet předem dané metrické schéma a stává se tak důležitým prostředkem významového zdůraznění. S neexistencí metra jako konstantního rytmického schématu obecně platného pro všechny verše souvisí ve v. v. zvýšená úloha → impulsu rytmického. Konfrontace rytmu očekávaného s rytmem skutečným, ve v. v. zvláště vyhrocená, vytváří základ jeho vysoké vnitřní dynamiky; např. u A. Sovy:

Z luk chladné trávy šumí píseň večerní.

Je ticho nesmírné.

Z mlčících sosen prořídých

žluť západu tak zvolna stéká v tůň potoka,
po šedých balvanech a zvlhlém písku, po kapradí,
po černých vlasech jejích a po těch rukou

hebkých,

stínících temně zamyšlený zrak.

Přestože se v. v. jako svébytný typ verše objevuje až v druhé polovině 19. stol. (Whitman), jeho kořeny sahají až k → preromantismu a → romantismu. Do české literatury vstoupil v. v. spolu se → symbolismem (Březina, Sova), odpoutal se však od determinujícího sepětí se symbolistickou poetikou a otevřel se aktuální společenské tematice (Neumann).

Některými svými rysy se mu blíží typy veršů, které s ním vývojově přímo nesouvisí, např. → bezrozměrný verš, verš lafontainovský nebo jeho český ekvivalent, puchmajerovský → volný verš stopový.

Lit.: M. Dluska, Próba teorii wiersza polskiego, Warszawa 1962. J. Hrabák, Úvod do teorie verše, Praha 1956. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948. Style in Language, Cambridge 1960. J. Tynjanov, Problema stichotvornogo jazyka, Moskva 1965.

mc

■ VOLNÝ VERŠ STOPOVÝ

verš o značně proměnlivé počtu slabik, který však zachovává tíž spád (tj. lze ho segmentovat na opakující se stejné rytmické jednotky, stopy). V české poezii se objevuje jako ekvivalent lafontainovského verše v Puchmajerových bajkách, později též v → deklamovance jako tzv. *verš deklamační*. V. v. s. je nutno odlišovat od vývojově s ním nespjatého → volného verše.

Tichou jako holubinku

vyvolit si krasotinku,

no, to ještě – ale –

tiché řeky ... a tak dále.

S ženou
zoubkem zlatým ozbrojenou,
s tou mi dejte pokoj svatý.
Zoubek kousá, třebaš zlatý,

(F. J. Ruběš)
mc

VITP viz ANEKDOTA

■ VULGARISMY

(z lat. *vulgāris* = obecný, obyčejný, nízký) – slova a obraty s negativním citovým zabarvením, užívané při „nespolečenském“ způsobu vyjadřování (např. nadávky, hrubé výrazy apod.). V uměleckém díle se v. jako účinné expresivní prostředky uplatňují v promluvách postav (zde se jich užívá jako prvků charakterizačních) i v autorské řeči, kde zpravidla vyjadřují rozhořčení, odpor, rozhodný nesouhlas.

jh

VYDÁNÍ viz EDICE

■ VÝCHOVNÝ ROMAN

těž *román didaktický* – žánrová forma románu, přejímající a plnící funkce didaktické poezie (→ didaktická literatura), příznačná pro rané období vývoje románu; z hlediska tematiky a syžetové výstavby navazuje na román dobrodružný, utopický, satirický nebo fantastický, prvky epické výstavby však zcela podřizuje výchovným cílům a využívá fabule se záměrem poutavě zprostředkovat pedagogická, morální nebo náboženská poučení jako praktické zásady pro život.

Za předchůdce v. r. bývá označována Xenofontova *Kýrú paideiá* (O Kýrově vychování, 4. stol. př. n. l.), v níž jsou úvahy na témata politická a morální rámována pseudohistorickými příběhy o životě a činech perského vládce Kýra, ztělesňujícího – v Xenofontově pojetí – ideál panovníka. Vlastní rozvoj v. r. jako specifického románového žánru však souvisí až s reformními snahami 17. a 18. stol., kdy také za osvětenství jeho obliba kulminuje; potom jako zvláštní útvar zaniká a je nahrazen jednak románem tendenčním a jednak románem → vývojovým, které se již vyhybají přímé didaxi. Ke klasickým dílům v. r. náleží Fénelonovy *Příběhy Telemachovy* (*Les aventures de Télémaque*, 1699), psané s přímým pedagogickým záměrem pro vnuky Ludvíka XIV., a Rousseauův *Emil* neboli *O výchově* (*Émil ou de l'éducation*, 1762), představující svérázné spojení románové tvorby a politického traktátu. Jejich ohlas a vliv zasáhl prakticky všechny evropské literatury; v polské literatuře vznikl např. I. Krasického *Pan Podstoli* (1778–83), v německé Pestalozziho *Lienhard und Gertrud*

(1781–87); v české literatuře – vzhledem k opožděnému vývoji zvláště románových žánrů – se s v. r. klasického typu nesetkáváme, jeho funkci plní zde až novodobý román tendenční.

Lit.: viz → didaktická literatura, → vývojový román.

tb

■ VYPRAVEČ

fiktivní subjekt mluvčího (→ subjekt literárního díla), který v literárních dílech epických, ojediněle dramatických, tvoří z kompozičního hlediska součást syžetu a prostředkuje mezi vnímatelem (čtenářem) a obsahem sdělení. Vypravěče nelze zaměňovat s psychofyzickou osobností autora, nelze jej jednoznačně ani pokládat za mluvčího autorových postojů a názorů. Vypravěčovo stanovisko se konstituuje v esteticky objektivizovaném vztahu autora ke skutečnosti. Teoretické řešení problematiky v. lze rozdělit do dvou základních oblastí, které se ovšem vzájemně prolínají: a) oblast vypravěčských postupů (věnuje se jí literární i lingvistická stylistika), b) oblast vypravěčských postojů.

Z hlediska postoje v. k předmětu vyprávění, k postavám atp. lze rozlišit čtyři základní typy v.: a) *autorský v.*, označovaný též jako v. „vševědoucí“, se objevuje ve fabulované próze základního typu, která ještě zřetelně rozlišuje promluvu → pásmo v. od → pásma postav a nestírá jejich protiklad přechodnými kontextovými postupy. V. tohoto typu rozebírá děj i jednání → postav z perspektivy „zvenku“ i „zevnitř“, popisuje, může však též anticipovat činy nebo skryté myšlenky postav (odtud označení „vševědoucí“); takové pojetí v. je charakteristické zvláště pro klasický román (Flaubert, Jirásek aj.), objevuje se však už v antice (např. Homér); b) *personální v.* představuje vypravěčský typ, jehož „vševědoucnost“ je omezena sémantickým aspektem jedné z postav, tzn. že vyjadřuje to, co může prožívat, vědět a vidět postava, s jejíž perspektivou pohledu se v. ztotožnil (H. James, Holubičí křídla; K. Čapek, Hordubal). Personální v. se ovšem nestává bezprostředně hlavní postavou díla, může totiž postavy, do nichž se v jediném díle vtěluje, z kompozičního hlediska střídát (v. několikanásobný, např. V. Woolfově *K mājaku*, Čapkův *Povětrník*). Personální v. se realizuje pomocí → vnitřního monologu, → ich-formy (skazu) atp., tzn. že se v pásmu v. uplatňuje prostřednictvím kontextových postupů pásmo postav; c) *přímý v.* se projevuje jako postava literárního díla; vypravěčův postoj je v tomto pojetí určen perspektivou „zevnitř“, sémantický aspekt postavy se prosazuje jako aspekt v. (ich-forma). Přímý v. nemusí ovšem tvořit zároveň hrdinu vyprávění (např. v Mannově *Doktoru Faustovi*,

1947, je v. Zeitblom, ale hrdinou Leverkühn); d) tzv. „oko kamery“, pojetí v., které se omezuje důsledně na popis vnějších projevů postav, jejich jednání, gest (pásmo v.) a reprodukci dialogů (pásmo postav). Psychologická informace je označována pouze předmětnými údaji, jde tedy o perspektivu pohledu „zvenku“, o objektivní vyprávěčský aspekt, od něhož se odlišují subjektivní aspekty postav (dialogy). Uvedené pojetí v. preferuje např. → nový román, J. Dos Passos (1896 až 1970) atd.

Pojetí v. se podílí také na vzniku vyprávěčského času, který vzniká na pozadí dichotomie mezi časem → vyprávění a časem příběhu, který je předmětem vyprávění. V dramatických dílech se v. uplatňuje jako komentátor děje (např. v Shakespearově Jindřichu V.), někdy je v tomto smyslu spojen s některou z postav hry (A. Miller, Pohled z mostu), často se v. objevuje v adaptacích prozaických děl pro divadlo, ale též pro rozhlas, televizi a film.

Lit.: E. M. Forster, Aspekty románu, Bratislava 1971. K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910. K. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957. N. Krausová, Rozprávateľ a románové kategorie, Bratislava 1972 (s bibliografií). F. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien 1955. M. Jasińska, Narrator w powieści, Zagadnienia Rodzajów Literackich, 1962. M. Żmigrodzka, Problem narratora w powieści XIX i XX wieku, Pamiętnik Literacki 1963, sv. 2.

kn + pt

■ VYPRÁVĚNÍ

pojem, jímž se všeobecně označuje zobrazování fiktivního nebo i skutečného děje; v širším smyslu se termínem v. rozumí výstavba celé fabulované struktury, respektive žánrů, jejichž základním prostředkem je → fabule (např. → epos, → román, → novela, → pohádka), v užším pojetí se pojem v. chápe jako stylový útvar, který je součástí fabulačních prostředků. Z kompozičního hlediska je tedy v. protikladem → popisu, mezi motivy je navázán kauzální vztah, tzn. že jednotlivé prvky výstavby v. dostávají svůj skutečný význam až z hlediska vyšších celků, které spoluvytvářejí. Vlastní technika v., která se orientuje vždy podle konkrétního epického žánru, nalézá svůj výraz v → kompozici a kontextových postupech (→ pásmo vyprávěče, → pásmo postav, → smíšená řeč aj.) a uskutečňuje se v syžetovém zpracování fabule.

Lit.: J. Hrabák, Poetika, Praha 1973. E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955. J. Mistrik, Kompozícia jazykového prejavu, Bratislava 1968. J. Müller, Novelle und Erzählung, in: Etudes Germaniques 16, 1961. B. Tomašev-

skij, Poetika, Bratislava 1971.

kn

■ VÝRAZOVÁ SOUSTAVA

v moderní slovenské stylistice struktura elementárních výrazových (stylových) kategorií, která je k dispozici uživateli jazyka. Vzhledem ke stylu, jak se projevuje v daném jazykovém projevu, tedy ke stylu v jeho syntagmatickém aspektu, je v. s. jeho aspektem paradigmatickým (→ paradigmata a syntagmatika). V praxi používaný model v. s. zahrnuje téměř padesát elementárních výrazových kategorií, se skupených podle vzájemných vztahů, přičemž za základní stylovou opozici se považuje protiklad „operativnost“ a „ikoničnost“, tj. protiklad mezi výrazem orientovaným na komunikaci a výrazem orientovaným na zobrazení. Propracování relací mezi jednotlivými výrazovými kategoriemi dává předpoklady k rozvoji generativní stylistiky a bylo již plodně využito zejména v teorii překladu (např. pro kvalifikování stylového posunu překladu od originálu).

Lit.: F. Miko, Estetika výrazu, Bratislava 1969. Týž, Text a štýl, Bratislava 1971. A. Popovič, Překlad a výraz, Bratislava 1968. Týž, Poetika umeleckého prekladu, Bratislava 1971.

mc

VYSOKÝ STYL viz GENERA DICENDI

■ VÝSTUP

pojem teorie dramatu; původně se jím označovalo konkrétní vystoupení herce na vyvýšené jeviště, později se jako v. rozumí nejmenší dějová jednotka dramatu, vymezená příchodem nebo odchodem některé z jednajících postav; motivace této jevištní akce se stala jedním z významných prostředků organizace dramatického díla. Původně, např. v antické tragédii (a podobně i za klasicismu), nebyl v. ještě takto využíván, neboť děj se většinou odehrával na abstraktním místě a hrdinové přicházeli jeden po druhém, aby poté, co přednesli příslušný dramatický part, opět bez motivace odešli. Důraz na realistickou motivaci v. s sebou přinesla renesance, plného rozvoje se však dočkala až v 19. stol., kdy realistická motivace neovlivňovala pouze stavbu dramatického díla, ale pronikala zároveň i do jevištní herecké praxe.

Termín v. se od 17. stol. překrývá někdy s pojmem → scéna, na rozdíl od ní však lze v. segmentovat, už pouze na výpovědi jednotlivých postav, → repliky.

Lit.: J. Mistrik, Dramatický text, Bratislava 1979.

kn

VÝVOJ LITERÁRNÍ vřz LITERÁRNÍ PROCES, viz PERIODIZACE LITERATURY

■ VÝVOJOVÝ ROMÁN

těž *román formování* – novější obměna didaktického románu (→ výchovný román) 17. a 18. stol., od něhož se liší jednak potlačením žtetelů pedagogických a prvků poučujících, jednak širším a celistvějším záběrem dobového života sociálního i kulturního. Dějový základ *v. r.* tvoří životní osudy hrdinovy od dětství nebo jinošství až k jistému stupni charakterové zralosti, přičemž dominování osobního žtetele určuje jeho kompozici, která v bohatě větveném ději a v časové chronologii spojuje různá prostředí a situace do širokého obrazu doby; v tom se *v. r.* blíží → biografickému románu, jehož fiktivní variantu vlastně představuje. V sociálním a kulturním kontextu zobrazovaného okolního světa dozrává postupně hrdinova osobnost, a to jak svým úsilím, tak svými omyly, přičemž zpravidla ztēlesňuje do jisté míry ideál doby a autora; v tom se *v. r.* blíží až k → autobiografickému románu, což často zdůrazňuje i užíváním tzv. → ich-formy vyprávění.

Vznik *v. r.* souvisí s pietismem 18. stol., pro nějž bylo charakteristické inklinování ke kontemplaci a noření se do vlastního nitra, vedoucí k přednostnosti zájmu o duševní život jedince; v tom je *v. r.* zároveň i příznačným produktem literárního → preromantismu. *V. r.* vzniká v polovině 18. stol. v Anglii (Fieldingův *Tom Jones* aneb *Historie nalezence*, 1749; Sternův *Život a názory pana Tristrama Shandyho*, 1759–67), a zatímco ve Francii s její racionalistickou tradicí ještě vrcholí oblība románu didaktického (Rousseauův *Emil* aneb *O výchově*, 1762), ujímá se brzy zejména v Německu (Wielandův *Agathon*, 1766–67), kde potom vytváří celou bohatou tradici, do níž nejvýrazněji zasáhl J. W. Goethe svými romány o Vilému Meisterovi (Viléma Meistera léta učednická, 1795–96; Viléma Meistera léta tovaryšská, 1821). Tato tradice pokračovala po celé 19. stol. (Novalisův *Heinrich von Ofterdingen*, 1799; Kellerův *Zelený Jindřich*, 1854; Stifterovo *Podletí*, 1857) a žije v moderní německé literatuře (např. Th. Mann, *Doktor Faustus*, 1947).

Německá literární teorie rozlišuje na jedné straně vlastní *v. r.* (*Entwicklungsroman*), který představuje život člověka zcela obecně (tedy po způsobu biografie) a je pěstován hlavně v dobách psychologického zájmu, a na druhé straně tzv. román formování (*Bildungsroman*), který zpodobuje vnitřní formování člověka v jeho konfrontaci s okolním světem kulturním a osobním. *V. r.* je považován za specifický románový žánr německý (ačkoliv pod tuto definici nesporně patří

i taková velká díla jiných literatur, jako je např. Dickensův *David Cooperfield* nebo Rollandův *Jan Kryštof*). K oběma těmto typům se přiřazuje někdy i starší → výchovný román (*Erziehungsroman*), přičemž se přiznává, že hranice mezi jednotlivými typy (*Entwicklungs-*, *Bildungs-*, *Erziehungsroman*) jsou plynulé a že se často v jediném literárním díle spojují znaky dvou nebo i všech tří typů.

V české literatuře se *v. r.* jako zvláštní románový žánr příliš nerozvinul a setkáváme se tu vlastně jen s jeho určitými postupy, např. v Jiráskově *F. L. Věkovi* nebo v Majerově *Nejkrásnějším světě*.

Lit.: B. Berger, *Der moderne deutsche Bildungsroman*, Bern 1942. M. Gerbard, *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*, Halle 1926. J. Hytier, *Le roman de l'individu et la biographie*, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 19, 1967. L. Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman*, Stuttgart 1969. H. Orlowski, „Entwicklungsroman“ – poetika historyczna – kategoria „roli“, in: *Literatura i metodologia*, 1970. Z. Żygulski, *Bildungsroman*, in: *Zagadnienia rodzajów literackich* 11, 1969.

tb

■ VÝZNAM

obsahová, sdělná hodnota určitého výrazu, složka → znaku, jejímž prostřednictvím znak poukazuje ke skutečnosti mimo sebe. Ačkoliv se termínu *v.* užívá zcela běžně, představuje *v.* složitý problém, zasahující bezprostředně do oblasti filozofické (otázka souvislosti *v.* a poznávacích procesů), psychologické (otázka souvislosti *v.* a pojmu) aj. Složitost problematiky *v.* vyplývá také již ze samé složitosti dorozumívacích (komunikativních) procesů, v jejichž průběhu dochází k prolínání řady objektivních i subjektivních činitelů (např. různá zkušenost účastníků komunikace, celá řada „kódů“ a zkušenostních komplexů, kterými účastníci komunikace mohou disponovat, rozdílnost hledisek, s nimiž účastníci komunikace ke sdělení přistupují, apod.). V rámci *v.* lze odlišit obsahové prvky o různé závaznosti, o různé míře pojmové uchopitelnosti, např. intelektuální a neintelektuální složky významu. Neterminologizovaně nebo poloterminologizovaně se pak hovoří nejednou o „ladění“, „atmosféře“, „významových odstínech“ apod. Tato různá míra závaznosti složek významu bývá často v různých koncepcích postihována také terminologickým odlišením → denotace a → konotace, významu a smyslu apod.

Snaha upřesnit užití termínu *v.* byla dosud úspěšnější při jeho vymezení negativním. Především se odmítá jako naivně mechanická představa o totožnosti významu a označovaného předmětu,

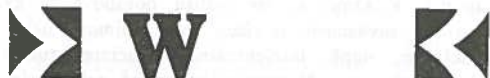
obdobně pak bezprostřední ztotožnění *v.* s pojmy nebo představami. Pokusy o kladné vymezení termínu *v.*, k nimž docházelo především v lingvistice a obecné sémiotice, si dosud převážně uchovávali omezenější platnost. *V.* tak bývá někdy vymezován jako soubor podmínek užití výrazu (znaku) nebo svým vztahem k významům ostatních výrazů (tj. místem v celkovém systému), jindy je *v.* chápán jako ekvivalent v jiné nebo téže znakové soustavě (což až příliš optimisticky nepočítá s „významovými ztrátami“ takového převodu).

Pro literární vědu má zvláštní důležitost otázka významové hodnoty jednotlivých složek literárního díla, ať již jsou to jazykové prvky, které mimo literární dílo svou vlastní významovou stránku běžně nemají (sémantizace hlásek v básnickém textu apod.), nebo útvary nadjazykové, specificky literární, spjaté s významy jiného řádu (významová hodnota určitých veršových útvarů daná vztahem mezi volbou veršového útvaru a tematikou básně, významová hodnota volby žánru apod.). Jiný okruh problémů, který literární vědu z tohoto hlediska zvláště zajímá, je proces významové výstavby literárního díla, při němž se různorodé složky díla spojují v jednotný celek. Zde se literární věda úzce stýká se → stylistikou.

Lit.: J. R. *Firth*, *Papers in Linguistics* 1934–1951, London 1964. K. *Hausenblas*, *Výstavba jazykových projevů a styl*, Praha 1972. Lingvistické články I, 1–2, Praha 1970 (skripta). J. M. *Lotman*, *O probleme značenij vo vtoričnyh modelirujuščich sistemach*, in: *Trudy po znakovym sistemam* 2, Tartu 1965. C. K. *Ogden*, I. A. *Richards*, *The Meaning of Meaning*, London 1923. A. *Schaff*, *Úvod do sémantiky*, Praha 1963. R. A. *Waldron*, *Sense and Sense Development*, London 1967. G. *Wotjak*, *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung*, Berlin 1971.

mc

VÝZNAMOTVORNÝ PRINCIP viz SÉMANTICKÉ GESTO



■ WESTERN

(angl. = západ) – 1. původně označení pro jeden z nejstarších a nejpopulárnějších žánrů dobrodružného filmu, dějově situovaný do doby kolonizace amerických západních území, tzv. Divokého západu; vedle široké produkce málo hodnotných komerčních děl vznikla i na tomto poli v 30. letech a po druhé světové válce řada děl

umělecky významných (Fordovo Město bezpráví, Zinnemanovo V pravé poledne aj.);

2. nověji též označení pro tematicky obdobnou odrůdu dobrodružné literatury, vyznačující se v převážné většině fabulačními schémata se silně zdůrazněným dramatickým konfliktem boje dobra proti zlu, stereotypními epizodami (pronásledování, střelba, dostihy, rodeo, bitka v křemě, přepadení apod.) a scénérii podtrhující drsnost přírody i životního prostředí. Zpravidla se rozlišují dva základní typy literárního *w.*: a) typ navazující na tradici dobrodružného románu J. F. Coopera (Poslední mohykán, 1826; Průkopníci, 1822) a charakterizovaný převahou prvků epických a snahou o historické vystižení prostředí i doby prostřednictvím více nebo méně fiktivních příběhů; b) typ reprezentovaný zejména díly německého prozaika K. Maye (1842–1912) a vyznačující se jednak převahou prvků senzačních, jednak tím, že tu je historický rámec jen zámlinkou pro rozvíjení dobrodružných dějů. Kromě těchto dvou klasických linií zahrnuje *w.* i masovou produkci tzv. *indiánek a kovbojek*, jež nakonec vyvolaly vznik dalšího, a to parodického typu *w.* (např. v české literatuře Limonádový Joe J. Brdečky).

Lit.: A. *Bazin*, *Évolution du western*, in: *Cahiers du cinéma* 54, 1955. O. *Chaloupka*, *K základním postupům dobrodružné literatury*, in: *Česká literatura* 13, 1965. J.-L. *Leutrat*, *Le Western*, Paris 1973.

tb



■ XÉNIE

(z řec. *xenos* = cizí) – drobné básně, epigramy a aforismy, obsahu humorného, pochvalného nebo výsměšného. Výrazem *x.* označil Martialis (1. stol.) třináctou knihu svých epigramů, míněných jako doprovod k dárkům pro hosty. V ironickosatirickém významu tak pojmenoval Goethe soubor posměšných básní napsaných spolu se Schillerem na adresu literárních odpůrců a soudobého uměleckého života.

pt



■ YULOVA KONSTANTA

statistická veličina, zavedená anglickým matematikem G. U. Yulem při studiu autorství spisu *De imitatione Christi* jako pokus o charakteristiku → individuálního stylu autorského z hlediska lexikálního. Vyjadřuje vztah mezi počtem slov majících určitou → frekvenci, jejich pořadím (→ rank) ve → frekvenčním slovníku a délkou textu, tj. počtem všech slov uvažovaného textu. Yule předpokládal, že přibližně stejné hodnoty této veličiny pro dva různé texty jsou jistým argumentem pro jejich shodné autorství. Přes matematické zdůvodnění není jasné, jak se tato veličina mění v různých textech téhož autora, zvláště při přechodu na jiný funkční styl. Své uplatnění však Y. k. nachází zvláště při studiu → bohatosti slovníku.

Lit.: G. U. Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge 1944. Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. P. Vašák, *Statistika a sporné autorství*, in: *Slovo a slovesnost* 27, 1966.

vš



ZAKONČENÍ DÍLA viz EXPLICIT

■ ZÁPLETKA

dynamický motiv fabule, který určuje další vývoj děje; pojmu z. se nejčastěji užívá pro stavbu dramatu, obsah termínu – na rozdíl od → začuzení (kolize) – nevytváří již první konfliktní střetnutí jednajících osob, ale tvoří jej až vlastní základní → konflikt děje (např. motiv lásky, která naráží na překážky, viz Shakespeare, *Romeo a Julie*). Tak z. může obsahovat už → expozice (*Hamlet*), ale může být také přesunuta až do další fáze hry (motiv žárlivosti v *Othellovi*), zatímco předcházející část děje vyplňuje vedlejší epizody (v *Othellovi* v tomto smyslu únos *Desdemony*, konflikt *Cassia* a *Jaga* atp.), které před otevřením vlastního konfliktu hry odhalují charakter jeho hlavních aktérů.

Lit.: B. Tomaševskij, *Poetika*, Bratislava 1971.
kn

■ ZÁRIKAVÁNÍ

těž *zaríkadlo*, *zaklínání*, *zažebnavání* – slovní formule, založené na víře v magickou sílu slova a magii vůbec. Jejich prostřednictvím se mělo působit na okolní svět a vyvolat praktické žádané účinky hospodářské (úrodu, užitek dobytka), léčebné (odvrátit nemoc) nebo osobní (milostné úspěchy, majetek). Patří k nejstarším a nejrozšířenějším útvarům folklóru a jsou doloženy už v starých kulturách (u Chaldejců, Peršanů, Židů, Řeků, Římanů aj.); německá kniha z Merseburger *Zaubersprüche* pochází asi z poloviny 10. stol. Pod tlakem křesťanské ideologie pronikaly do z. v hojně míře církevní představy a prvky. Z. patřila k pevným součástem vesnického folklóru, ale v posledním století u nás, stejně jako jinde, téměř vymizela. Objevovала se samostatně nebo ve spojení s magickými praktikami. Mívají obvykle formu rytizovaných veršů s koncovými rýmy nebo asonancemi, časté jsou v nich apostrofy, trojnásobné invokace, gradace, jazykové archaismy a deformace.

Lit.: H. Bausinger, *Formen der „Volks poesie“*, Berlin 1968. K. J. *Erben*, *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha 1864. K. *Moszyński*, *Kultura duchowa II*, in: *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1968. M. *Lešák-O. Sirovátka*, *Folklór a folkloristika*, Bratislava 1982.

os

■ ZAUMNÝ JAZYK

(podle rus. um = rozum; tedy řeč za hranicemi rozumu), též *zaum* – básnický jazyk vytvářený bizarními kombinacemi hlásek a slabik přirozeného jazyka. Psali jím v druhém desetiletí 20. stol. ruští básníci spřízněni vesměs s futuristickou skupinou (Chlebnikov, Kručnych, Zdaněvič, Gurová, Těrentěv, Rozanová, Kamenskij). Jejich experimentální ověřování nejzazších a pomezních možností jazyka vycházelo z jazykové hry známé již z folklóru (→ říkadlo) a bylo do krajnosti dovedeným raně futuristickým „slovotvořičstvím“, při němž si ještě křížením vzniklé neologismy uchovávaly zřetelný význam. Podle V. Chlebnikova, který se pokusil poezii zaumu odůvodnit, je v morfémech a fonémech slov skryt základ jakéhosi univerzálního jazyka, takže „slova“ (kategorie) vznikla jejich libovolnými kombinacemi sice nepatří žádnému přirozenému jazyku, ale zároveň napovídají „cosi nezachytitelného, přece však existujícího“.

O futuristickou praxi se oprálo též rozlišení poetického a sdělovacího jazyka u ruských formalistů (→ formální metoda). Z. j. nebyl ve své době jen křečovitým políčkem veřejnému vkusu, jak jej prezentovali nejednou i jeho tvůrci. Měl obrodit zvětralý jazyk symbolistů o nově

smyslové hodnoty; ve své snaze dát základ „univerzálnímu“ jazyku budoucnosti, který by sjednotil lidi, když „rozumné jazyky je už rozeštěvaly“ (Chlebnikov), je z. j. mysticky scestnou, ale umělecky důslednou reakcí na individualismus pozdně buržoazní kultury, kdy se hroutí společenské normy, řeč přestává být nástrojem komunikace a stává se ideologickou maskou vládnoucí třídy. Dnešní anachronické kopie snižují tuto historicky autentickou tvorbu na akademický experiment (srov. např. básnickou sbírku M. Topinky Utopír, Praha 1969). Srov. též → dada, → lettrismus, → konkrétní poezie, → experimentální poezie, → absolutní poezie.

Lit.: J. Taufer, Předmluva, in: V. Chlebnikov, Čmáranice po nebi, Praha 1964. M. Topinka, Poezie zaumu, in: Orientace 5, 1970.

pt

■ ZAUZLENÍ DĚJE

počátek a rozvíjení základního → konfliktu ve fabulované struktuře, nejčastěji v dramatu. Termín z. d. ve stavbě dramatu splyvá obvykle s pojmem → kolize, zahrnuje v sobě podobně ty okolnosti děje, které ve výchozí situaci směřují k otevření základního konfliktu hry. V širším smyslu z. d. představuje část dramatu od jeho → expozice až po okamžik obratu (→ peripetie), od něhož nastává → rozuzlení děje.

Lit.: Aristotelés, Poetika, Praha 1964. V. M. Volkenštejn, Otázky teorie dramatu, Praha 1963.

kn

■ ZCIZOVACÍ EFEKT

(z něm. Verfremdungseffekt) – základní prostředek Brechtova → epického dramatu (divadla); funkce z. e. je rušit iluzi dramatické reality příběhu prostřednictvím epických prostředků (prolog, komentování děje, songy, sbory, projekce, mezititulky, režijní a herecké postupy, které navozují odstup od děje nebo postavy); v dané situaci tak aktualizuje moment „hry“, realitu jejího předvádění.

kn

■ ZEUGMA

(řec. = spojení), *spřežení vazeb* – odchylka od pravidelné stavby větné, spočívající v užití jen jedné syntaktické vazby u souřadně spojených řídících členů, z nichž každý vyžaduje odlišnou vazbu k témuž větnému členu závislému (např. Řídíme se a učíme se z příkladů vzorných pracovníků...). Dochází k němu někdy např. v překladech pod tlakem syntaxe originálu, mj. v posledním českém překladu Anny Kareninové. „... nesnáším, bojím se, nenávídím vás...“ (sply-

vá tu vazba akuzativní s genitivní).

hr

■ ZIPFŮV ZÁKON

vztah vyjadřující závislost mezi → frekvencí (četností) slova a jeho pořadím (→ rankem) ve → frekvenčním slovníku. V nejjednodušší podobě je Z. z. vyjádřen vztahem

$$f \cdot r = \text{const.},$$

tj. součin frekvence (f) slova a jeho pořadí (r) je konstantní. Např. z frekvenčního slovníku Odyseea (J. Joyce) zjistíme:

pořadí slova r	frekvence f	součin r. f.
10	2653	26 530
20	1311	26 220
100	265	26 500
300	84	25 200
5000	5	25 000

Jisté závislosti mezi frekvencí a pořadím slova si první povšiml francouzský stenograf Estoup, vztah však formuloval a interpretoval – zvláště z hlediska jazykového a psychologického (princip nejmenšího úsilí: principle of least effort) – až americký psycholog a lingvista G. K. Zipf. V základní podobě však Z. z. platí pouze pro slova ze střední části frekvenčního slovníku, tj. neplatí pro slova s vysokou a nízkou frekvencí. Vztah později zpřesnil B. Mandelbrot na tzv. kanonický tvar; celý funkční vztah se proto někdy nazývá zákon Estoupův–Zipfův–Mandelbrotův.

Základní povaha tohoto vztahu však dosud není uspokojivě vysvětlena, zvláště proto, že obdobná závislost platí nejen pro slova v textu, ale i pro výskyt příjmení, velikosti měst apod.

Lit.: Cesty moderní jazykovědy, Praha 1964. G. K. Zipf, Human Behavior and the Principle of Least Effort, New York 1949.

vš

■ ZNAK

v sémiotice smyslově vnímatelný předmět nebo jev zastupující v procesu poznávání či sdělování jiný předmět nebo třídu předmětů a sloužící tak k předávání informací o nich. Z bližšího pohledu se pak v současné praxi vyhraňuje v podstatě dvojí pojetí znaku. Na straně jedné pojetí dvojjedinné, které vidí ve z. jednotku složenou z nositele významu (signifiant, označujícího) a významu (signifié, označovaného). Toto pojetí vychází z chápání z. u F. de Saussura (1857–1913) se ukázalo jako výhodné zejména v lingvistice, která pracuje se z. s velmi ustálenými významy (např. se slovy), jejichž sepětí s nositelem významu (tj. se zvukovou nebo psanou podobou slova)

je těsné. Na straně druhé se uplatňuje často i pojetí jednočlenné, které vidí ve z. jen nositele významu, význam sám do pojmu z. pak nezahrnuje. Ten je z tohoto hlediska ke z. přiřazován až na základě určitého poznávacího pochodu v procesu *sémiózy*, tj. v procesu, v němž předmět nebo jev vystupuje jako z., případně nabývá povahy znaku. Toto „dynamičtější“ pojetí, kladoucí důraz na proces *sémiózy* a na kontext, v němž se z. vyskytuje, vychází z pojetí Ch. S. Peirce (1839–1914). Je v něm současně potvrzena poznávací aktivita vnímatele, která i v předmětech primárně neznakové povahy, např. v užitečných předmětech, přírodních jevech apod. může objevit nositele významu. Tyto nepravé, mimovolné z., které nemají skutečného odesílatele, neodkazují ke kódu ve vlastním smyslu slova, ale jen ke zkušenosti příjemce – např. horečka signalizuje nemoc, červení na východě znamená „vychází slunce“, nevybraná schránka na dopisy v domě označuje „nikdo není doma“ – jsou někdy označovány jako z. *diagnostické* (Morris). Mezi oběma těmito přístupy není ovšem rozdíl zásadní, zdůrazňují jen jiné aspekty styku člověka se z., oba nutně pracují jak s prvkem nesoucím význam, tak s významem.

Na základě vztahu z. ke skutečnosti se zakládá typologie z. ze sémantického (→ *sémiotika*) hlediska. Běžně se odlišují z., jejichž vztah k označovanému předmětu nebo jevu je v zásadě nemotivovaný, tak je tomu např. u většiny slov přirozených jazyků. Pro tento typ z. se užívá nepřilíh vhodně termínu *symbol* (který současně v tradičním pojetí označuje z. motivované, např. symbol kříže, váhy jako symbol spravedlnosti apod.). Mezi z., jejichž ustrojení přímo souvisí s charakterem předmětů, které označují (a je tedy jim motivováno), se vydělují mimo jiné především *ikony*, z. zakládající se na vztahu podobnosti k předmětu (např. onomatopoeická slova napodobující určité zvuky, výčty, v nichž pořadí prvků vypovídá o reálném, např. společenském významu jimi označených předmětů nebo o jejich rozmístění v prostoru) a *indexy* (*indicie*), spočívající na věcné, příčinné souvislosti s označovaným předmětem. Tyto jednotlivé typy z. se většinou nevyskytují v čisté podobě, obvykle se v konkrétních znacích jejich motivovaná i nemotivovaná stránka prolíná.

Marxistický přístup v oblasti *sémiotiky* zdůrazňuje složitou gnoseologickou problematiku znaku. Z. se tu jeví nástrojem společenského uchovávání a sdělování poznatků dosažených v procesu poznávání, prostředky vnitřního řízení společnosti. Z tohoto hlediska je podrobováno kritice přeceňování nemotivovanosti a konvencionality z., které v některých koncepcích staví z. nejednou proti procesu poznávání. Zatímco v oblasti lingvistiky a částečně obecné *sémiotiky* je problema-

tika z. z marxistického hlediska již mnohem více zpracována (především pak současnou lingvistikou a *sémiotikou* sovětskou), v literární vědě má doposud hypotetický charakter. Souvisí to konečně se složitostí procesu sdělování uměleckým dílem. V sovětské *sémiotice* umění a literatury se objevují pokusy podtrhnout souvislost poznávacího a sdělovacího aspektu uměleckého díla využitím pojmu → *model*, někdy se zdůrazňuje sepětí z. a odrazu (u nás např. S. Šabouk, J. Hrabák). V konkrétních rozbořích díla je poměrně jasno o indexikální povaze některých složek díla (citáty, aluze), ba i celých autorských stylů. Současně se zdůrazňuje – v souvislosti s dávným povědomím o mimetickém, zobrazovacím charakteru literárního díla a v souvislosti s marxistickým chápáním vztahu díla a skutečnosti – ikoničnost budovaná s využitím jazykových prostředků, tedy z. primárně „nezobrazovacích“.

Lit.: Dvanáct esejů o jazyce, Praha 1970. U. Eco, *Pejzaž semiotyczny*, Warszawa 1972. J. Hrabák, *Poetika*, Praha 1973. C. Cherry, *On Human Communication*, London 1957. Lingvistické články I, 1–2, Praha 1972. J. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970. S. Šabouk, *Jazyk umění*, Praha 1969. Týž, *Běhy realismu*, Praha 1973. Týž, *Umění, systém, odraz*, Praha 1973. I. Osolobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974. Trudy po znakovym sistemam 2–5, Tartu 1965–1975. J. Zvěřina, *Výtvárné dílo jako znak*, Praha 1971. Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge 1931–1958.

mc

ZNĚLKA vltz SONET

■ ZNĚLKOVÝ VĚNEC

těž *věnec sonetů* – cyklus patnácti → sonetů (znělek), které tvoří celek nejen obsahový, ale též formální; poslední verš každého sonetu je zároveň prvním veršem sonetu následujícího a poslední verš čtrnácté znělky je zároveň prvním veršem sonetu prvního. Prvních čtrnáct sonetů je tak zřetězeno v kruh, zatímco poslední, patnáctá znělka, tzv. *mistrovská*, je tvořena prvními verši všech čtrnácti předcházejících. V české poezii tvořili v této náročné formě L. Quis, Fr. Táborský, J. Seifert a Fr. Hrubín.

mb

ZOSOBNĚNÍ vltz PERSONIFIKACE

■ ZPĚV

1. kompozičně ucelená část větší epické nebo lyrickoepické básně (srov. Máchův *Máj*, Vergiliový *Zpěvy pastýřské*);

2. → hrdinská píseň a → historická píseň,

někdy označované jako „zpěv“ hrdinský nebo historický.

pt

■ ZPĚVNÍ A MLUVNÍ LYRIKA

dvojit sloh v lyrice, který se vyvinul z dvojího možného určení básně, buď ke zpěvu, anebo k recitaci (popř. k tichému čtení). Protiklad se vyvinul tím, že od lyrické poezie, která byla původně jen písňová (toto dávné sepětí básně se zpěvem naznačuje už samo slovo lyrika, podle lyra, či melika, podle melos = píseň, a přezívá ještě do nové doby ve rčení „básník zpívá, opěvuje“, či v označení básníka za pěvce), se v průběhu vývoje odštěpovaly různé žánrové formy, u nichž zpěvní složka zanikla, nebo které byly určeny pouze k recitaci a později k četbě.

První mluvní poezie byla asi didaktická a satirická, ve folklóru byla pro recitaci určena některá říkadla k rodinným a výročním obřadům, v liturgii některé modlitby. Význam zpěvní lyriky neobyčejně vzrostl kupř. v době husitské, a proto se v české literatuře 15. stol. vyhroutil zřetelný protiklad verše zpěvního a mluvního: verš zpěvní zachovával přesný počet slabik, kdežto verš mluvní byl bezrozměrný.

Napětí mezi zpěvní a mluvní lyrikou žije i v moderní poezii, třebaže o zpěvnosti tu (s výjimkou písňových textů) nelze hovořit v původním smyslu, ale jen obrazně. Zpěvnost lze v případě moderní poezie chápat jako určitou stylově sémantickou dispozici pro možnost zhudebnění, která souvisí především s celkovou zvukovou instrumentací. Charakteristickým znakem zpěvnosti je větší zvuková, metrická, veršová i strofická pravidelnost, plynulost intonační linie, jednoduchost dikce, citová vroucnost a prostota. Mluvní lyrika naopak směřuje k nepravidelné výstavbě (volný nebo nerýmovaný verš, astrofie), text a jeho intonace nejsou normovány melodií, proto se slova významově osamostatňují, nápadněji se využívá rétorických figur, prozaických postupů a hovorového jazyka. Příkladem této polaritý zpěvní a mluvní lyriky je protiklad Hálkových Večerních písní a Nerudova Hřbitovního kvítí nebo protiklad stylu Čelakovského a Kollárova. Moderní lyrika využívá tohoto napětí mluvnosti a zpěvnosti často k osobitým efektům. Neopakovatelné sepětí polohy mluvní a zpěvní představuje např. poezie K. Tomana; jiní básníci zas, zpravidla podle ideové tematických podmínek, oba slohy střídají (např. u M. Floriana převažuje zpěvnost ve sbírce *Otevřený dům* z r. 1957, mluvnost naopak ve *Svaté pravdě* z r. 1969).

Lit.: J. Hrabák, *O charakter českého verše*, Praha 1970.

pt

■ ZPĚVOHRA

v českém kontextu původně termín překrývající se s pojmem → opera (např. u Smetany), postupně je však užíván spíše jako český ekvivalent k termínu → singspiel (např. u Mozartovy *Kouzelné flétny*), někdy také → opereta, popř. v nejširším smyslu jako hra se zpěvy.

kn

■ ZPRÁVA

1. text soukromého nebo úředního rázu, důvěrný (tajný) nebo veřejný, jehož hlavním posláním je informovat o určité události, společenské činnosti nebo situaci. Z tohoto poslání vyplývají požadavky na z. kladené: maximum dat v minimu textu, věcnost, přesnost, úplnost, spolehlivost, objektivnost, včasnost, rozlišení podstatného a podružného; informační minimum každé z. tvoří odpovědi na čtyři otázky, kdy, kde, kdo a co. Spěšné a naléhavé z. se často bez ohledu na způsob dopravy označují jako telegram (i v novinách). Soukromé z. se obvykle dopravují poštou (→ dopis, telegram); z. o soukromých událostech, určené omezenému okruhu přátel a známých, jsou často vysoce formalizovaná (standardizovaná) oznámení, která se umísťují ve stejnojmenné rubrice v tisku, zejména lokálním, nebo se rozesílají tištěnou poštou (svatební oznámení, oznámení o promoci, o nové adrese, o úmrtí = parte); tato oznámení mívají ozdobnou úpravu. Z. pro veřejnost vydávají též různé instituce, organizace a podniky (úřední a obchodní zprávy), a to buď prostřednictvím hromadných médií, nebo plakátů. Vyhláškou se obvykle publikují (v tisku, rozhlasu i na plakátech) z., které nejenom oznamují, ale také vybízejí, popř. zavazují adresáty k určitému reagování (vyhláška o odvodu, o zdravotnické karanténě apod.). Soustřeďováním a dodáváním z. do novin, rozhlasu a televize, zejména z. politických, ekonomických, kulturních a sportovních, se zabývají zpravodajské agentury (tiskové kanceláře), v ČSSR ČTK, v SSSR TASS, v Jugoslávii Tanjug, na Západě AP, Reuter aj.; tiskové kanceláře bývají zřizeny i při nejdůležitějších státních a jiných institucích. Ze z. šířených agenturami bývají některé výslovně označovány jako oficiální nebo polooficiální, někdy naopak bývá zdroj utajován a nanejvýš naznačen („z dobře informovaných kruhů“).

Jiného druhu jsou úřední z., které jsou výsledkem nějakého šetření (vyšetřování) a uzavírají je (z. komisí pověřených vyšetřováním katastrof, atentátů ap.). Úřední z. o průběhu a výsledcích důležitých státních, zvláště diplomatických jednání se nazývají *komuniké*. Pracovní z. (jejichž druhem jsou z. cestovní) podávají sdělení o průběhu a výsledcích pracovního úsilí a jsou většinou určeny

nadřazeným. Jim do určité míry podobné jsou vědecké z., které se někdy označují jako *sdělení* a jsou nižším stupněm jednoho druhu → referátu; jsou určeny tzv. odborné veřejnosti nebo pro interní potřebu pracoviště. K pracovním z. a referátům mají blízko také z. o činnosti za určité období, podávané představiteli různých organizací členstvu na konferencích, sjezdech a v tisku. Pro pracovní a vědecké z. i pro z. o činnosti je příznačná hodnotící složka a funkce, bilanční charakter; někdy je jejich součástí také doporučení dalšího postupu. Hodnotící moment se naopak někdy zcela vylučuje u z. podávaných jako svědectví (výpověď) u soudu, který vyžaduje „holé“ informace, jejichž posouzení si vyhraňuje. Jako interní jsou označeny z. pro vybraný okruh osob (z jednoho pracoviště, organizace apod.) a vyznačuje je už jistý stupeň důvěrnosti. Důvěrnými z. jsou z. vyžadující utajení z důvodů vojenských (vojenské zpravodajství), bezpečnostních, obchodních apod.; někdy se pro důvěrné interní z. užívá názvu *relace* (v buržoazních státech policejní relace o sledovaných osobách, o náladách obyvatelstva – většinou z. souhrnnějšího charakteru), zatímco termín relace v rozhlasu zahrnuje i jiné typy pořadů než z. Do skupiny důvěrných z. náleží též *udání* (soukromá z. o činnosti nebo postoj osoby nebo osob, adresovaná příslušným představeným nebo represivním složkám státního aparátu; jejich účelem je vyprovokovat úřední zárok a postih udaného);

2. základní *žánr žurnalistiky*, spjatý s jejím vznikem a rozvojem. Některé časopisy mívají množ. číslo „zprávy“ přímo v názvu (zejména časopisy vědecké – „Nachrichten...“, „Wiado-mości...“, ale též deník: *Izvestija*). Podle tématu a obsahu se z. dělí na politické (včetně parlamentních), hospodářské, kulturní a sportovní (ty všechny z domova a ze zahraničí), dále lokální, spolkové, denní (včetně černé kroniky a kuriozit); podle zdroje se rozeznávají z. úřední, poloúřední, neoficiální, ústní („podle pověstí kolujícíh v...“); tu se ovšem ocitáme už u klasifikace kvality (negativně se hodnotí z. nevěcné, nezaručené, nepřesné, kusé, tendenční a opožděné). Rozměr se vyznačuje žánrovým označením jen u krátkých z. (*noticky, drobníčky*). Noviny a ostatní masové sdělovací prostředky kladou velký důraz na čerstvost (novost) z. V souvislosti s tím užívá z., která musí být formulována velmi rychle a pohotově, vžitých a ustálených obrátů, které spolu s výběrem a seřazením faktů činí i ze sebeobjektivnějších z. článek a nástroj hodnocení a ideologického působení.

Už stylizace z. vyjadřuje autorovo stanovisko. Pro bulvární žurnalistiku je charakteristická bombastická stylizace, která může vést až k zcela protikladným pojetím téže události. Na rozdíl od z. žurnalistických si vědecké z. zakládají na klid-

ném tónu bez afektivních příměsí (tím se liší od → polemiky), na věcnosti, přesnosti a střízlivosti.

Také krásná literatura bohatě využívá z., a to jednak tím, že je (skutečně nebo fiktivně) v podobě → dokumentů začleňuje do textu a tím zvyšuje fikci autenticity, jednak nápodobou některých jejich stylistických vlastností: moderní lyrika se nejednou inspirovala např. rozhlasovými pořady překotně letících denních z. (např. v Nezvalově *Signálu času* a v některých drobnějších básních), na věcnost vědeckých z. navazuje označování románů, novel či povídek podtitulem „zpráva“ (např. *Homo Faber* Maxe Frische). Také esejistická kniha J. Pelce nese titul *Zpráva o osvobozeném divadle*. Rozhlasové z. a z. z novin se objevují často i v dramatu (např. v Čapkově *Matce*). Viz též → žurnalistické žánry.

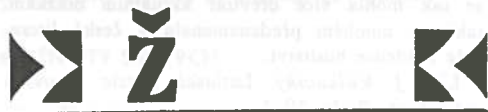
mb

■ ZVOLÁNÍ

též *řečnické z., exklamace, ekfónésis* – jedna z tradičních rétorických figur, stylistický prostředek vyjadřující formou věty zvolací emocionální vztah mluvčího k obsahu výpovědi. Je běžný v stylové oblasti hovorové, v útvarcích publicistického i uměleckého stylu (zde se často označuje též jako básnické z.).

mc

ZVUKOMALBA viz ONOMATOPOIE



■ ZAKĚR

(z lat. *ioculātor* = šprýmař, vtipkář), též *žertér* – obdoba středověkého → žongléra, lidový pěvec, hudebník a recitátor z povolání, obveselující svým uměním jak panstvo na královském dvoře a na hradech, tak i prostý lid. Žádná zmínka v našich pramenech neuvádí, zda byli čeští ž. tvůrci svých básní nebo pouhými interprety autorů jiných; jejich význam spočívá v tom, že pěstovali a uchovávali českou ústní slovesnost. Existence ž. u nás je doložena už z doby Kosmovy (není vyloučeno, že navazují na nějakou starší tradici domácích lidových pěvců), působili až do období husitských válek a ojediněle se objevují ještě na počátku 16. stol. (tehdy už mj. jako sluhové placení městem Prahou). Historie připomíná např. ž. Dobřatu, oblíbence knížete Vladislava I. (1109 až 1125), nebo Kojatu, kterého preferoval kníže

Soběslav II. (1173–1178).

ko

■ ŽAKOVSKÁ POEZIE

těž *vaganiská poezie* (z lat. *vagari* = toulat se) – středověké světské básnické skladby, spjaté s kulturním ovzduším univerzit a psané latinsky, popř. příslušným národním jazykem nebo kombinací jazyků obou (→ makarónská poezie). Ž. p. si udržovala v zásadě celoevropský ráz, což vyplývalo nejen ze specifiky soudobého univerzitního života, ale konečně ze samé povahy středověkého myšlení, které směřovalo spíše k obecnému, univerzálnímu než k individuálnímu. Charakteristickým rysem ž. p. je její úzké sepětí se středověkou rétorikou. Z jedné strany jsou tak skladby ž. p. omezeny okruhem kanonizovaných témat, ze strany druhé okruhem ustálených stylistických prostředků, a to nejen v žánru tzv. *žebrových listů*, které se opíraly o zvlášť propracovanou stylistiku psaní dopisů, ale i v *píjáčských písních* a v *písních milostných*. Ve srovnání s poezií trubadúrskou vystupuje do popředí specifika erotiky ž. p. Ta je sociálně podmíněna již skutečností, že převaha latiny v ní ji uzavírá ženám; ž. p. se obrací k mužskému posluchači, místo ustálených trubadúrských motivů marného vzývání ženy vyšší společenské třídy v ní zaujmají – byť stejně nesubjektivní a kanonizované – motivy smyslné lásky.

V ž. p. psané v národních jazycích, které nedosahovaly stylistické stability latiny, je sepětí s rétorickými konvencemi mnohem volnější. Ž. p. se tak mohla více otevírat aktuálním otázkám, takže v mnohem předznamenala v české literatuře tendence husitství.

Lit.: J. Vilímkový, *Latinská poezie žakovská v Čechách*, Praha 1932.

mo

■ ŽALM

(z řec. *psalmos* = píseň k doprovodu lry) – náboženský → hymnus křesťanské liturgie, opírající se o starozákonní Knihu žalmů, která obsahuje 150 žalmů anonymních židovských autorů z 10.–2. stol. př. n. l., z nichž je asi polovina připisována králi Davidovi. Ž. jsou židovským protějškem řecké hymnologie, současně však pokrývají širší rejstřík žánrových typů: chvalozpěvné a děkovné ž. k Bohu, elegicky laděné smuteční a útěšné ž., ž. naučné. Formálně se ž. vyznačují nedostatkem metrické a rýmové organizace, jejíž funkci zastupuje → paralelismus syntaktického, slovosledného či myšlenkového členění verše, využití rytmického účinku shody či neshody veršové délky (→ izokolón), popř. i → anafora či → epifora. V hudebním přednesu ž. se navíc počítá

s dialogizací textu mezi členy chóru.

Už záhy po svém vzniku byly ž. v židovské literatuře pokládány za celistvý soubor, který byl postupně přejat do kánonu Starého zákona a kolem 9. stol. samostatně přeložen do několika jazyků (staroslověnské žaltáře). Ve zkrácené podobě žaltáře se ž. objevily i jako součást → breviáře. Když vznikla v době reformace snaha zavést do oficiálních bohoslužeb národní jazyky, řada ž. byla volně přebásněna protestantskými reformátory (Lutherem, Kalvínem, hugenotem Cl. Marotem aj.). První překladatelé žaltáře do češtiny se pokoušeli vtisknout ž. metrickou formu. Vavřinec Benedikt z Nudožer přebásnil r. 1606 část žalmů v časomíře, celý překlad vypracoval též Komenský (dochovalo se však jen 64 žalmů). Ž. se staly předlohou nové tvorby náboženských duchovních písní, která se v baroku rozšířila i v okruhu katolické církve. Přesto se ž. nestal živým žánrem novověké poezie, která se dotýká ž. jen přeneseně, nahodile nebo okrajově (sbírka *Žalmy K. Hlaváčka*). Plodnější vliv měla žalmová předloha ve vývoji gregoriánské a novější i moderní hudby (Dvořákovy Biblické písně).

pb

ŽALOZPĚV viz ELEGIE

ŽALTĚŘ viz LITURGICKÁ LITERATURA

■ ŽÁNRY LITERÁRNÍ

(z franc. *genre* = rod, druh) – souhrnné označení pro takové skupiny (soubory) literárních děl, které se vyznačují určitými společnými znaky, a to zejména kompozičními, tematickými nebo formovými (popř. jejich různou kombinací). Na rozdíl od druhového členění literatury (→ druhy literární), které vychází z obecných, zpravidla estetických principů, a používá proto nadčasových kategorií (lyrika, epika, drama), spočívá žánrová klasifikace literárních děl v jejich odlišování (třídění) podle charakteristických rysů, které jsou vesměs konkrétní, historicky vzniklé a v čase proměnlivé. Pod pojem ž. L. tedy spadají různorodé skupiny a soubory děl, a to od nejširších a relativně stabilních, jako je např. epos, óda, román, povídka, tragédie, komedie apod. (jež bývají někdy nazývány též „žánrovými formami“, popř. jsou v zastaralém trojstupňovém členění literatury na rody, druhy a žánry označovány za literární druhy), až po nejúžší a nejspécifikovanější, které jsou historicky jen krátkodobě vymezeny (např. pikareskní román, občanská tragédie).

Principy žánrového členění se v průběhu času dosti měnily a s nimi prodělávaly změny i jednotlivé pojmy (viz např. složitou historii užívání pojmu → komedie); byly rovněž doby, kdy se dbalo o pečlivé vymezení a dodržování žánro-

vých pravidel (např. za klasicismu), a naproti tomu existovaly i etapy, jež hranice mezi žánry rušily a záměrně je směšovaly (např. romantismus). Přitom vědomé dvojstupňové rozlišování na literární druhy a žánry se vlastně datuje až od konce 18. stol. (Goethe), i když jeho předpoklady sahají až k Aristotelovi (4. stol. př. n. l.). Proto má také většina evropských jazyků pro obě vrstvy pouze jeden pojem (např. francouzština *genre*, němčina *Gattung* apod.), přičemž si každý z nich řeší terminologické i teoretické problémy stupňovitého členění po svém (např. v německém kontextu se nyní prosazují tři stupně: *Gattung*, *Art*, *Typ*). S tímto stavem se dosud nevyporádala ani zvláštní literárněvědná disciplína, zaměřená speciálně k problematice literárních druhů a žánrů, → *genologie*. Z tohoto důvodu bývá pojmů žánr a druh užíváno i v naší literární vědě často jen přibližně, bez přesnějšího terminologického povědomí.

Také v typologii ž. l. není dosud zaveden žádný pevný řád a neexistuje ani přehledná systematizace třídících hledisek; v praxi je žánrová klasifikace prováděna vlastně podle potřeby z mnoha různorodých aspektů. Nejpreciznějším se zatím jeví základní třídění žánrů na základě druhového schématu, tj. na žánry lyrické, epické a dramatické, popř. lyrickoepické apod., jež potom může pokračovat dále vnitřním členěním na jednotlivé žánry románové, povídkové, komediální aj. a jejich žánrové formy. Značně nepřehledné je třídění podle jednotlivých specifikujících rysů; zhruba můžeme rozlišovat třídění podle hledisek tématických (např. fantastická povídka, historické drama, biografický román), kompozičních, popř. formových (např. román v dopisech, aktovka, sonet, gazel), dále žánry kombinované (tj. specifikované tematicky i kompozičně, jako např. detektivka) a synkretické, jež stojí na pomezí umělecké literatury, jako např. některé žánry literárně publicistické nebo odborné (fejton, esej). Ani tím však není různorodost žánrového členění vyčerpána, neboť se v praxi často setkáváme i s jinými adjektivními určeními různého typu, jako je např. satirická črta, humoristická povídka, romantická povídka apod.

Lit.: I. Běbrens, *Die Lehre von Einteilung der Dichtkunst* vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert, *Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle 1940. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1951. F. Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1910. M. Glowinski, *Literární druh a problémy historické poetiky*, in: *Slovo, význam, dílo*, Bratislava 1972. J. Hrabák, *Poznámky o zanikání a vzniku žánrů v literatuře husitské doby*, in: J. H., *Ze starší české literatury*, Praha 1964. Týž, *Úvahy o problematice žánrového povědomí v současné české próze*,

Česká literatura 1963. P. Van Tieghem, *La question des genres littéraires*, in: *Helicon* 1, 1938. K. Vištor, *Die Geschichte literarischer Gattungen*, in: K. V., *Geist und Form*, Bern 1952. Žanr (evolucija i specifika), Kišinev 1980.

tb

■ ŽARGON

(franc. psáno *jargon* = hantýrka) – soubor slov a výrazů, používaných v hovorové řeči určité sociální nebo profesionální skupiny lidí (šlechtická aristokracie, příslušníci některých povolání, městská spodina; → *argot*) s cílem učinit tuto řeč nesrozumitelnou pro nezasevěnce. Ž. existuje vždy na základě určitého národního jazyka; do něho jsou vnášena četná slova cizího původu, význam slov domácích se značně posměňuje (přenašeni významu), někdy dochází i ke změnám tvaroslovným. V umělecké literatuře se ž. využívá jako stylistického prostředku k charakteristice určité postavy či prostředí. V pronikání ž. do umělecké literatury existují rozdíly mezi jednotlivými žánry: ž. se začalo užívat dříve v próze a dramatu než v poezii, dříve v písňových textech než v básních. V české překladové poezii se ž. objevuje dříve než v poezii původní (srov. např. Hořejšího překlady básní Jehana Rictuse).
hř

ZENSKÝ RÝM viz RÝM ZENSKÝ

ZERTÉR viz ZAKÉR

ŽIVOTOPISNÝ ROMÁN viz BIOGRAFICKÝ ROMÁN

■ ŽIVOTY SVATÝCH

(lat. *acta sanctorum* = skutky svatých), zvané též *calendária*, *passiōnālia*, *martyrologie* – v širším smyslu seznamy svatých s připojením jejich životopisu; v užším smyslu jde o rozsáhlou sbírku, která obsahuje všechny dostupný materiál k poznání života a činnosti světců a světic katolické církve. Uspořádání sbírky je kalendářní, vycházející začala v roce 1643 v redakci tzv. bollandistů (podle zakladatele, belgického jezuitu Jana Bollandy) a vydávání pokračovalo i po zrušení jezuitského řádu (1773) prakticky do 19. stol. Podobné pokusy vydávat životopisy svých světců jsou vlastní i jiným náboženským proudům, uapř. hinduismu.

kn

■ ŽONGLÉR

(franc. psáno *jongleur*, od lat. *ioculātor* = šprýmař, nebo od špaň. *juglar* = kejklř, trubadúr) – ve středověku typ potulného lidového umělce,

kteřý byl zároveň zpěvákem, akrobatem a nejednou i tvůrcem svých písní; tyto písně (tzv. vulgaria carmina) většinou měly formu desetiřadových veršů spojených asonancí. V 9. až 11. stol. se uchovávaly na pergamenech kapesního formátu. Volba prostředí, kde ž. vystupovali, se řídila možnostmi výdělku: navštěvovali hrady, kláštery, ale nejvíce lidové slavnosti a jarmarky, kde svou zpěvnou recitaci přizpůsobovali publiku, popř. ji dobově aktualizovali; interpretovali i umělé eposy (pod vlivem dvorského románu rýmované a psané většinou → alexandrinem), jejichž autoři, → trubadúři, → menestrelové a → minnesängři, se zvláště výrazně od postavění ž. neodlišovali. Nezávislý způsob života a ničím nespoutané mravy stavěly ž. nezřídka do rozporu s církví. Staročeskou obdobou ž. byli tzv. → žakéři.

ko

JURNALISTIKA viz PUBLICISTICKÝ STYL

■ ŽURNALISTICKÉ ŽÁNRY

(z franc. journal = deník, noviny) – skupina publicistických žánrů přímo v novinách zrozených nebo pro potřeby novin a časopisů adaptovaných. Základním ž. ž. je → zpráva, která má velké množství druhů a variant. Už v ní se uplatňuje světonázorové a politické stanovisko (výběr a řazení zpráv, formulace). Hodnotící složka si vytvořila i specializovanou skupinu žánrů výkladových (interpretačních), tzv. → komentáře, v nichž na rozdíl od zprávy ustupuje informační stránka do pozadí za stránku hodnocení; hlavním politickým komentářem je úvodník, komentářem k věcem kultury, životního slohu aj. bývá → fejeton a → sloupek, denní drobnější události komentuje prozaický → entrefilet a veršovaný → rozhlásek; zvláštním druhem komentátorství je i řada rubrik – v kulturní rubrice zřetelně převládají nad zprávami komentáře k výročí významných osobností a komentáře k nové (nebo nově uváděné) tvorbě, tj. → recenze a → referáty, sportovní rubri-

ka mívá vedle bohatství zpráv také četné komentáře („poznámky“, glosy). Komentátorství převládá také v → soudnickách. V novinách se často otiskují též *texty krásné literatury*, např. romány na pokračování; někdy jde jen o dodatečný otisk nebo o publikování z komerčních důvodů (noviny si hodlají románem na pokračování získat stále odběratele, pro autora je otisk v novinách před knižním vydáním vhodný už proto, že je určitou formou reklamy a že rozhodně nesnižuje zájem o knihu), existují však i autoři, kteří přizpůsobili požadavkům novin i tradiční literární útvar – z románu se tak stal → román-fejeton (např. Čapkova *Továrna na Absolutno*) apod. Většina novin pěstuje také rubriku humoru, popř. satiry. Kromě toho jsou pro noviny (a zvláště pro sobotní – dříve nedělní – přílohy) typické tzv. zájmové koutky (mototuristika, turistika, šachy a hádanky, móda, jídelníčky atd.); pro ně je charakteristická tendence (která se ovšem může projevit, jen když má „koutek“ dostatek prostoru) žánrově se diferencovat, opakovat v malém struktuře novin – zprávy vedle komentářů atd.

Protože noviny vyžadují velké množství textu a protože zvláště v minulosti byly dost častým občanským zaměstnáním mnoha spisovatelů, ovlivňovaly nejenou i vývoj literatury. Práce v nich umožňovala autorům denní živý styk se společenskou skutečností, učila je psát srozumitelně, poutavě a zajímavě. Z ryze žurnalistických žánrů je pro českou literaturu od dob Nerudových a Čapkových zvláště důležitý → fejeton, zásluhou Čapkovou a Poláčkovou sloupek, díky Bassovi, Čapkovi a Kainarovi rozhlásek; nejlépeji tato dílka vycházela a vycházejí dodatečně v knižních výběrech. Pro rozvoj literatury mají velký význam také kulturní rubriky (→ recenze a → referáty), → ankety, → polemiky atd.

Lit.: K. Štorkán, *Publicistické žánry*, Praha 1980.

mb