

JOSEF HRABÁK: POETIKA

POETIKA
JOSEF
HRABÁK

ČESKOSLOVENSKÝ
SPISOVATEL
PRAHA

Účelem této práce je jednak uvést v soustavu otázky a pojmy týkající se výstavby slovesných děl, jednak přispět literárněvědné, čtenářské i spisovatelské praxi. Obracím se tedy stejně k veřejnosti odborné jako k čtenářské obci a k tvářčím spisovatelům.

Po stránce teoretické vycházím z teorie odrazu a sémiotiky. Literární dílo chápu jako odraz, ale současně jako komunikát, tj. jako druh sdělení, jako znak. Jde však o sdělení velmi složité, a proto je musíme rozbít, jestliže mu chceme správně porozumět a jestliže chceme dále zkoumat jeho vztah ke skutečnosti. Z hlediska morfologického vycházím z teze o jednotě všech složek vytvářejících literární dílo, přesněji řečeno z teze o jednotném principu, podle kterého jsou tyto složky uspořádány, a z jejich ideové determinace. Poetiku chápu tedy jako nauku o literárních promluvách; poetika zkoumá jejich relevantní proky, a proto vytváří jejich modely. Jde ovšem o promluvy již existující, a z toho hlediska je poetika nauka historická. Její látka není vázána na jedinou literaturu, poetika vychází ze srovnávacího materiálu různých literatur; podle možnosti však z praktických důvodů uvádím jen příklady z literatury české. Po stránce praktické mi jde o to, abych podal syntetickou příručku, která by stála na úrovni dnešního poznání; existující české práce o poetice jsou buď antikvované nebo řeší jen dílčí otázky, a protože během vývoje mnohé tradiční pojmy i problémy zastaraly a naopak se zase vynořily nové, je nutno provést probírku a na jedné straně zredukovat látku starších příruček a na druhé straně tuto látku rozšířit. Chci tím usnadnit i četbu cizí odborné literatury. Proto jsem při sestavování (a zejména při výběru materiálu) přihlížel k produkci ruské, polské, srbochrvátské, německé, anglické a francouzské. Poměrně značnou pozornost jsem věnoval i literární teorii antické a středověké, protože bez nich se dá těžko pochopit kontinuita literárního vývoje v oblasti naší kultury, nehledě k tomu, že v antické teorii má svůj původ mnoho dnešních pojmů. Připojený rejstřík je upraven tak, aby mohla kniha plnit i funkci slovníku literárněvědných terminů.

Látku jsem rozdělil do tří částí; první je věnována obecným otázkám, druhá výstavbě literárního díla, třetí podrobnějším otázkám literárních žánrů. Otázky veršové výstavby jsem probral poměrně stručně; po té stránce je doplňkem Poetiky můj Úvod do teorie verše.

Pro druhé vydání jsem přehlédl text, upřesnil některé formulace a rozvedl je a místy text doplnil. Vedly mě k tomu jednak připomínky, které mi byly sděleny, jednak nově vydané odborné práce a hlediska, se kterými bylo nutno se vyrovnat.

PRVNÍ ČÁST

OBEČNÝ ÚVOD

1. Místo poetiky v rámci literární vědy

DEFINICE POETIKY

Literární věda je mladá. V antice tvořila součást gramatiky (z řec. *gramma* = písmeno), která zahrnovala celou filologii, tj. stejně otázky jazyka jako otázky literatury. Jako samostatná nauka se ustavila literární věda poměrně pozdě a postupně se v ní vydělily tři oblasti: teorie literatury, historie literatury (literární dějepis) a literární kritika; k nim se někdy připojuje jako čtvrtá oblast metodologie, ta se však jindy zase (a myslím, že právem) připojuje k jednotlivým uvedeným třem větvím (metodologie literárního dějepisu atp.).

Poetika je součástí teorie literatury. Definuji ji jako *nauku o tvaru literárního díla*, tedy jako literární morfologii. Někdy se projevují tendence redukovat na poetiku celou teorii literatury, ale to není správné. Takový postoj by vylučoval z teorie literatury tak důležité otázky, jako je např. vztah literárního díla ke skutečnosti. Je to postoj příznačný pro formalistický přístup k literatuře, tj. pro zužování veškeré literárněvědné problematiky na otázky tvárné.

Již úvodem je nutno zdůraznit, že stejnou jednostranností, jakou představuje formalistický přístup, bylo by podceňování tvárných hledisek při literárněvědném studiu. Studium formy nemusí být formalistické, ani nemusí ve formalismus ústit. Formalistickým se stává jen tehdy, když se forma zkoumá „sama o sobě“, tj. bez potřebného zřetele k sdělovanému obsahu. Literární dílo je především faktem ideologické povahy, a proto ideologické zřetele při jeho studiu nelze eliminovat. Rozbor formálních prostředků izolovaný od ideologických zřetelů je sice někdy výhodný a z metodického hlediska účelný — např. při srovnávacím studiu metaforiky nebo verše —, ale nesmí být v něm viděn jediný a konečný cíl literárněvědného studia. Pokud studium formy izolujeme např. za srovnávacím účelem, je to jen meto-

dická pomůcka. Literárněvědný rozbor vždycky musí vyústit do rozboru ideového; předpokladem ideologického hodnocení je však správné porozumění dílu, a právě k tomu nám napomáhá jeho rozbor.

K definici poetiky jako morfologie literárního díla je možno se dostat i z široké definice jazyka, jak ji podal Jurij Lotman ve spise *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva 1970). Tato definice je důležitá proto, že umožňuje uvést na společného jmenovatele všechna umění. Jazyk je definován obecně jako systém, který slouží komunikaci mezi dvěma nebo více jedinci. Každý jazyk má znaky, které tvoří jeho „slovník“ (někdy se mluví i o jeho „abecedě“). Z tohoto hlediska je jazykem stejně čeština jako např. soustava dopravních značek na silnici, film nebo výtvarné dílo. Při studiu uměleckého projevu je třeba především určit, co má jeho jazyk společného s jazykem vůbec (tj. je nutno jej popsat obecnými termíny komunikačních systémů), a dále je třeba odhalit, co je v něm specifického (tj. co jej liší od jiných jazykových systémů).

Pojem jazyk zahrnuje 1) jazyky v užším slova smyslu (jestestvennyje jazyki, např. čeština, ruština, angličtina...), 2) umělé jazyky (sem patří např. dopravní značky na silnici a jazyk vědy) a 3) druhotné jazyky. Z hlediska poetiky nás zajímá zejména tato třetí kategorie. Sem patří komunikační systémy stojící nad prvními kategoriemi; mezi ně patří i jazyk umění. V literárním díle je tento „druhotný“ jazyk ustrojen podle typu jazyka v užším slova smyslu, ale má ještě další normy stojící nad normami jazyka v užším slova smyslu nebo i proti nim. Jsou více proměnlivé v čase než normy jazyka v užším slova smyslu a jejich složitost je úměrná k složitosti podané informace. Poetika by měla být jakousi gramatikou těchto norem, jimiž se liší jazyk literárního umění od jazyka v užším slova smyslu. Nejznámější z nich jsou normy platné pro vytváření tzv. prostředků básnického jazyka a pro kompozici žánrů.

„Gramatika“ uměleckého jazykového projevu jakožto druhotného projevu je tím více důležitá, že v něm dostávají významovou hodnotu i prvky v ne-uměleckém sdělení irelevantní; kdybychom zveršovali např. úlohu z matematiky, nic bychom tím nezměnili na řešení úkolu, kdežto v uměleckém projevu samo užití určité formy (v našem případě verše) něco „znamená“.

O tom, že studium formy nemůže být izolováno od studia sdělovaného obsahu, přesvědčuje nás už samo preferování určitých forem určitými obsahy. To znamená, že určité formy jsou pocíťovány pro vyjádření určitých obsahů jako optimální. Právě

proto je nutno u každé formy uvážit, k jakému obsahu se normálně poutá (tj. určit její významovou hodnotu; obecně lze říci, že i sama forma něco „znamená“). Přitom zjišťujeme složité vztahy proměnlivé horizontálně i vertikálně: mění se od literatury k literatuře, od jedné básnické školy k druhé a od jednoho období k druhému.

Problém, zda se spolu se změnou formy mění obsah sdělení, je velmi starý, výrazně jej nastolila už antická rétorika. Ta vyhledávala pro daný obsah optimální formu z hlediska přesvědčování publika; optimální forma řečnického projevu byla tedy dána jeho funkcí, totiž vztahem sdělení k publiku. Podkladem tohoto přístupu byl názor, že touž věc lze vyjádřit různým způsobem. Dnes je toto pojetí možné jen v oblasti literatury odborné a věcné, jak uvidíme dále; v antice byl takovýto přístup pochopitelný proto, že se literatura v dnešním slova smyslu (tj. literatura jako slovesné umění) ještě ostře nediferencovala od jiných literárních jazykových projevů.

Zmiňuji se o tomto názoru proto, že v souvislosti s generativní gramatikou se dnes uvažuje i o možnostech generativní poetiky. Ta by však předpokládala, že se literární projev zaměřuje jen na „logický“ obsah, tj. že obsah literárního sdělení redukuje na věcné informace a podceňujeme estetickou stránku sdělení, resp. ji pokládáme za irelevantní pro sdělovaný obsah. Ve skutečnosti však každá permutace mezi prvky díla přináší nové významové kvality, které mohou být sice zanedbatelné pro literaturu odbornou (tj. z hlediska „věcné“ informace), ale pro umělecké sdělení jsou právě podstatné a specifické. Z hlediska praxe umělecké literatury to znamená, že nelze beze změny sdělovaného obsahu zaměňovat slovní výraz a vůbec tvárné prostředky. Některé myšlenky generativní gramatiky jsou však důležité pro verifikaci některých tradičních pojmů poetiky.

Při klasifikaci formálních prostředků je možno vycházet buď z jejich funkce, nebo z jejich tvaru. Já půjdu v dalších výkladech druhou cestou; protože ji pokládám za instruktivnější: tvar lze „hmatatelně“ ukázat, je to něco konkrétního, a kromě toho nelze

abstraktně a obecně určit pevně a neměnně sepětí tvaru s významovou funkcí, protože se tento vztah stále mění.

Jak jsem již uvedl, poetika neřeší obecné problémy literárního života a literární tvorby, a proto do její oblasti nepatří např. otázky vztahu literárního díla ke skutečnosti, vzniku literárního díla, podstaty krásna, literatury jako součásti ideologie atp. Ty by patřily do obecné teorie literatury a do estetiky; poetika je soustředěna na otázky morfologické, jejichž studium ovšem není možné mimo rámec obecné teorie literatury. Toto pojetí krystalizovalo však v historickém vývoji jen pozvolna a definice poetiky se v minulosti, tak jak se rozrůstala obecná literární věda, postupně měnila. Snad bude účelné, když zde podám na několika výrazných příkladech pohled na vývoj této disciplíny.

Zakladatel poetiky Aristoteles (384—322) ztotožnil vlastně poetiku s teorií literatury krásné, tedy s teorií básnictví, a proti ní stavěl rétoriku jako teorii řečnictví (podle dnešních hledisek jako teorii literárních projevů v „praktické“ funkci). Základ literárního umění viděl v napodobení (mimésis). Tak chápal básnictví také Horatius ve svém básnickém listě *Ad Pisones* (1. stol. př. n. l.), známějším pod názvem *Ars poetica* (Umění básnické).

Antika pojímala poetiku normativně, tj. jako soubor pravidel, a to přešlo i do středověku. Jako soubor předpisů a praktických rad traktoval poetiku např. Galfridus de Vino Salvo (Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* — Nová poetika, ok. 1210), známý i v našich zemích. V jeho teorii poetika pojala do sebe vlastně i rétoriku. Obdobný byl postoj hlavního představitele renesanční literární teorie Julia Caesara Scaligera (1484—1558). Byl italského původu, ale spjat s francouzským kulturním životem. Ve své rozsáhlé latinské poetice hájil tezi, že římská literatura předčí starořeckou, a tím usměrnil na dlouhou dobu směr teoretického myšlení; v jeho díle jsou vlastně obsaženy všechny hlavní myšlenky pozdějšího klasicismu.

Výhodou normativně chápané poetiky je to, že se těsně přispíná k literární praxi a bezprostředně ji ovlivňuje. Názorně to ukazuje

v starší době zejména vůdčí teoretik francouzského klasicismu Nicolas Boileau, jehož veršovaná *Art poétique* (Umění básnické, 1674) měla veliký vliv na téměř všechny evropské literatury až do romantismu. Boileau vycházel z předpokladu, že lze úspěšně konstruovat umělecké dílo jenom tehdy, jestliže poznáme zákony, jimiž se řídí jeho výstavba. (Tento názor byl vlastně obsažen již r. 1638 v dobrozdání francouzské Akademie o dramatech P. Corneilla *Le Cid*.)

Základní díla, o kterých byla řeč, byla přeložena do češtiny, práce antických autorů dokonce několikrát. Aristotelova *Poetika* (pův. titul *Peri poiétikés*) vyšla naposled r. 1964 v překladě Jul. Novákové; *Rétorika* (pův. titul *Techné rhétoriké*) r. 1948 v překladu A. Kříže. Horatiův list *Ad Pisones* (tj. věnovaný Pisonům, otci a dvěma synům) je nejpřístupněji vydán v souboru Horatiova díla „Vavřín a réva“ (nakl. Odeon v Praze, 1972). — Výbor z literárněteoretických textů od antiky až po renesanci včetně (zde i ukázky z Galfrida de Vino Salvo — pod francouzskou podobou jeho jména Geoffroi de Vinsauf — a z J. C. Scaligera) přináší skripta filozofické fakulty UK v Praze *Literárněteoretické texty I*, 1972. — Boileauovo Umění básnické přeložil do češtiny B. Tablic r. 1832.

U nás podal první systematické výklady o výstavbě uměleckého literárního díla Bohuslav Balbín v rozsáhlé učebnici *Verisimilia humanarum disciplinarum* (Nástin humanitních nauk, 1666 a několikrát později, i v cizině; novočeský překlad Boh. Ryby vyšel jako skripta filozofické fakulty KU v Praze 1969). Po něm se zabýval poetikou soustavně Josef Jungmann, který prakticky ztotožnil poetiku s obecnou teorií literatury (*Slovesnost*, 1820, 2. vyd. 1845); tuto vědu definoval jako „nauku o výmluvnosti prozaické, básnické i řečnické“. Termínu „poetika“ výslovně neužívá, teorie slovesnosti však u něho s poetikou de facto splývá, protože obecné otázky literární vědy Jungmann neřeší. Josef Durdík, autor naší nejrozsáhlejší systematické a syntetické práce o poetice (*Poetika*, 1881), chápe poetiku v duchu německého filozofa J. F. Herbarta (1776—1841), o kterého se opírala česká filozofie ustavující se tehdy jako věda. Poetika je Durdíkem

definována jako estetika básnického umění. V konkrétních výkladech se Durdík neubráníl formalistickému dogmatismu, kterým jsou prostoupeny i jeho kritiky. Jeho dílo je však důležité tím, že v době zmenšujícího se zájmu o otázky struktury uměleckého projevu udržovalo tradici zkoumání literárního tvaru.¹

Odklon zájmu od problematiky výstavby díla byl v druhé polovině 19. století téměř obecný a podmiňovala jej pozitivistická filozofie, pod jejímž vlivem literární věda kladla důraz nikoli na dílo jakožto umělecký tvar, ale na okolnosti „okolo něho“, především na autora a na „vlivy“, jímž autor podléhal. V této době měla rozhodující vliv na další vývoj literární vědy práce zakladatele „historické poetiky“ Alexandra N. Veselovského (1838—1906). Veselovskij hledal ve studiu poetiky objasnění podstaty poezie a jejích dějin; vycházel přitom z představy o nadnárodních zákonitostech literárního vývoje, který podléhá sice vnitřní (imanentní) zákonitosti, ale současně je podložen společnými životními podmínkami. Proto studoval Veselovskij v jedné linii jevy odlehlé sice časově a místně, ale spojené analogickými sociálními podmínkami, např. archaickou poezií řeckou, starogermánskou a indiánskou. To ho ovšem nutně vedlo ke srovnávacímu studiu konkrétních slovesných tvarů, které je základem pro zobecnění, k němuž směřuje poetika.

Soustředěním na morfologické otázky literárního díla stal se Veselovskij nepřímým iniciátorem pozdější tzv. formální metody v ruské literární vědě. Syntetickou poetiku, opírající se hlavně o lingvistiku a zkoumající literární dílo jako jazykový fenomén („umění slova“), napsal z ruských „formalistů“ Boris Tomaševskij. Tento autor, který měl veliký vliv i na další literární teorii v meziválečném období, definuje poetiku jako zkoumání výstavby literárních děl a ztotožňuje ji s teorií literatury; tím ovšem rozsah literární teorie příliš a nemístně zužuje, protože z ní vyloučí ideologické zřetěle (*Teorija literatury*, 1925 a několikrát později, český zkrácený překlad 1970).² Mistrné jsou však jeho postřehy o struktuře literárního díla.

Názory příslušníků ruské formální metody rozvíjela tvůrčím

způsobem část české meziválečné literární vědy (zejména Jan Mukařovský, srov. *Kapitoly z české poetiky*, 2. vyd. 1948). Dnes obdobou ruského formalismu svým úsilím o „čistou“ literární vědu, soustřeďující se na zkoumání literárního díla jako jediného výchozího faktu, je francouzský strukturalismus (např. Roland Barthes) a angloamerický new-criticism (např. J. C. Ransom a A. I. Richards).^{*} Tyto snahy vedou k úsilí o maximální specializaci poetiky, jaké představuje např. definice poetiky jako nauky o literární promluvě (zkoumané jako jazykový fenomén, tj. bez ideologických zřetelů); přitom nejde o teorii promluvy již existujících, nýbrž o teorii promluvy možných.

V tomto pojetí je poetika naukou o modelech.^{**} Pokud jde v poetice o modelování vlastností literárních promluvy již existujících, tj. historicky doložených, je to přístup výhodný, protože umožňuje srovnávání; zobecnění ve smyslu modelování „možných“ literárních promluvy však znamená zabstraktnění příliš velké, neboť vede k dogmatické normativnosti. Účelnější je proto vycházet jen z historicky doložených textů a chápat poetiku jako zobecnění výsledků dosavadní literární praxe.

Celkem se v dnešním bádání rýsuje poetika jasně v tom významu, jak jsem výše naznačil, tj. jako nauka o morfologii literárních děl, i když se to vždycky nevyjadřuje explicitním termínem a sám termín „poetika“ není proto zcela jednoznačný. Není však podstatné to, jakých se užívá termínů při začleňování problematiky morfologie literárního díla do celku literární vědy, nýbrž je důležité to, že otázky výstavby literárního díla tvoří vždycky samostatnou oblast bádání.

^{*}Marxistickou kritiku new criticismu podal R. Weimann v knize *New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy*, český překlad v Praze 1973 (něm. originál 1962).

^{**}*Model* je uměle vytvořený objekt, reprodukuje jen ty vlastnosti studovaného objektu, které pokládáme za důležité; je tedy výsledkem jisté abstrakce a redukce, např. prozodický model českého osmislabičného trocheje abstrahuje od všech vlastností zkoumaného jazykového projevu, složeného tímto rozměrem, s výjimkou počtu slabik a distribuce slovních přízvuků.

Abych ukázal terminologickou rozkolísanost, uvedu několik příkladů. V sovětské literární vědě výslovně užívá termínu „poetika“ J. M. Lotman (Lekcii po strukturalnoj poetike, Tartu 1964), jindy se sice neříká explicitně, že je poetika součástí teorie literatury, ale morfologické otázky jsou zkoumány speciálně (např. L. I. Timofejev, *Základy teorie literatury*, český překlad 1965). Jako samostatnou část teorie literatury označuje poetiku Zdenko Škreb v sborníku *Uvod v književnost* (2. vyd., Zagreb 1969, str. 223). Julian Krzyżanowski (*Nauka o literaturze*, 2. vyd., Wrocław—Warszawa—Kraków 1969) zahrnuje do poetiky jen nauku o „vnitřní“ formě a tematologii, a staví ji tím proti stylistice, rytmicke a metrice, které zkoumají formu „vnější“. V kolektivním spise M. Gzowiński — A. Okopień — Sławińska — J. Sławiński, *Zarys teorii literatury* (2 vyd., Warszawa 1967), dělí se teorie literatury na teorii literárního díla čili poetiku a teorii literárního procesu.

Termínu poetika se někdy používá také pro označení souboru norem platných pouze pro určitý směr („poetika romantismu“), školu („poetika májovců“), nebo dokonce pro jednoho autora. Konečně je možno mluvit i o „poetice“ jediného díla, tj. odhalovat normy, podle nichž je toto dílo vybudováno. Postupování od norem platných pro jediné dílo k normám vyšších celistvostí (autora, školy, žánru) je normální badatelský postup, při němž se provádí abstrakce, a v tomto smyslu je také třeba zúžené aplikování termínu „poetika“ chápat. V dalších výkladech — pokud to výslovně neuvedu — budu mluvit o otázkách poetiky jen v obecném slova smyslu, tj. z hlediska co největšího zobecnění. Budu však pochopitelně uvádět jako doklady určitá konkrétní díla.

POETIKA A LITERÁRNÍ KULTURA

Jaký je vnitřní vztah poetiky k ostatním větvím literární vědy? Vyplývá jednoznačně z našeho chápání poetiky jako nauky o morfologii literárního díla. Protože nejvlastnější cestou k pochopení významu („obsahu“) literárního díla je správné porozumění všem jeho složkám, znalost poetiky a propracování jejích problémů je nutným a nezbytným východiskem každého literárněvědného zkoumání, ať už jde o řešení obecných literárně-

vědných otázek, nebo o problémy literárněhistorické, nebo o problémy literární kritiky. Ať už chceme literární dílo zhodnotit, určit jeho místo v literárním vývoji nebo řešit otázky jeho vztahu ke skutečnosti, k autorovi a k publiku, nikdy nemůžeme poetiku ignorovat, protože vždycky je nezbytným předpokladem literárněhistorické práce správně porozumět tomu, co dílo sděluje. Za tím účelem dílo rozbíráme a právě poetika nás učí tomu, jak při analýze postupovat.

Kromě tohoto teoretického poslání má studium poetiky důležitost i pro čtenářskou a spisovatelskou praxi, protože zamýšlení nad tím, „jak je dílo uděláno“, pomáhá na jedné straně čtenáři dílo lépe chápat a na druhé straně autorovi pracovat efektivněji. Tím přispívá poetika ke zvyšování úrovně literární kultury.

V této souvislosti je nutno se zamyslet nad *poznávací funkcí literatury*. Nebudu podrobně rozvádět teorii odrazu a vysvětlovat obecně známou věc, že je literární (a vůbec každé umělecké) dílo specifickým poznáním reality. Soustředím se jen na to, že z hlediska poetiky umělecké dílo zprostředkuje určité poznání, slouží tedy komunikaci mezi lidmi. Řečeno jinými slovy, literární dílo (jakožto jazykový projev, tj. promluva) přináší čtenáři určité informace, je tedy komunikátem. Má-li mít literární dílo skutečnou sociální hodnotu, musí ovšem zprostředkovat takové poznatky, které obohacují vnímatelův život. Umělecké dílo nás z tohoto hlediska obohacuje po dvojí stránce: jednak nám sděluje něco o objektivní skutečnosti (tj. podává určité „věcné“ informace, zjednodušeně řečeno je to jeho „obsah“ ve školském slova smyslu), jednak v nás vzbuzuje určité estetické emoce (to jsou jeho informace estetické). O nové věcné a estetické informaci lze mluvit v pravém slova smyslu tehdy, jestliže dílo nějakým způsobem rozšiřuje naši životní a estetickou zkušenost.

Literární dílo představuje konstrukci složitou a zároveň jedinečnou, složenou ovšem z určitého počtu (matematicky řečeno z určité *množiny*) „hotových“ prvků, jež tvoří v každé době jakousi konvenční soustavu. Náročný čtenář chce být při četbě, má-li

jej skutečně vnitřně obohatit, čtenářem tvůrčím, a k tomu potřebuje určité znalosti. Základní mu dává škola, ale jenom základní; chce-li být skutečně tvůrčím čtenářem, nevystačí s nimi. Pochopí totiž, že každé dílo musí být pro svou jedinečnost nově a novým způsobem chápáno a „prožíváno“, a proto se také ke klasickým dílům vrací. Dílo, které nechá čtenáře chladného a nevzbudí v něm touhu vracet se k němu, hovořit s ním a prožívat při jeho opětovné četbě duchovní dobrodružství, je čtenářsky hluché. V umělecké literatuře nejde o sériové výrobky, a proto musí čtenář — ovšem náročný čtenář — dovést sám si s každým dílem poradit. A právě k tomu mu dává návod znalost poetiky.

Z tohoto hlediska není poetika jen čistě teoretickou disciplínou, ale stává se i návodem pro čtenářskou praxi. Tím, že nás poetika učí kulturně a efektivně číst, má i velký kulturní dosah, protože pomáhá vychovávat náročné čtenáře, a tím přispívá k ovlivňování spisovatelské praxe a k vytváření vysoké úrovně literární kultury. Na čtenáře ovšem nepůsobí obyčejně poetika bezprostředně, jakýsi most mezi literární tvorbou a jejím chápáním u čtenářské obce vytváří literární kritika a publicistika. Kritika a publicistika se však bez znalosti poetiky sotva může obejít. Hodnocení opřené o znalosti poetiky je daleko fundovanější než hodnocení spoléhající se jen na kritikovu nebo publicistovu intuici a vkus.

Literární život předpokládá souhru dvou komponentů, spisovatelů a čtenářstva. Bez náročné čtenářské obce usměrňované publicistikou a kritikou nemůže vzniknout náročná literatura. Čtenářská obec vykonává na spisovatele tím větší tlak, čím je sama náročnější. Z toho hlediska je literatura zrcadlem i obrazem národní vzdělanosti. Tam, kde se knižní trh hemží brakem, není vysoká úroveň kulturního života; je ovšem třeba, aby se čtenář dovedl sám v literární tvorbě orientovat. Proto se dostává literární výchově pozornosti na školách. Znalost literatury a sčtlost se plným právem pokládá za znak vzdělanosti.

Vedle čtenářstva by měla být studována poetika i spisovateli, tj. praktický dosah by měl směřovat „na dvě strany“, stejně

k literárním tvůrcům jako ke konzumentům literatury. Je známo, že se opravdoví mistři zamýšleli nad svým „spisovatelským řemeslem“ (u nás např. Vančura, Nezval, Řezáč* a jiní) a nikdy řemeslnou stránku své práce nepodceňovali. Ani spisovatel nespadne z nebe, i on se musí učit — a hodně učit. „Všechno je jasné“ jenom spisovateli podřadnému, který vystačí s lacinými prostředky a neprodukuje umělecká díla, nýbrž jen popsany papír. Ostatně není náhodou, že často hrála právě poetika rozhodující roli v literárním životě a usměrňovala jej, např. za klasicismu. Totéž platí i pro její aplikaci nepřímou, totiž médiem literární kritiky. Z naší literatury stačí jen uvést jako příklad vliv Jos. Jungmanna a F. X. Šaldy na literární život.

Závěrem ještě dvě poznámky k dalším výkladům.

1. V dalších výkladech budu často popisovat určité tvárné prostředky a literární žánry. Protože nejednou přechází jeden tvárný prostředek nebo literární žánr pozvolně (a tedy téměř nezatelně) do druhého, takže mezi nimi není ostrá hranice,** budu postupovat tak, že se soustředím na případy vyhraněné, tj. svým způsobem krajní, limitní. Mezi nimi existuje široké přechodné pole, jehož hranice jsou v neustálém pohybu. Právě tento pohyb je zásadně důležitý pro literární život a pro literární vývoj; bez něho by byla literatura „zmrazena“, a tím umrtvena.

2. Poetika je možná jen tam, kde existuje více textů a kde se určité tvárné prostředky v jednotlivých textech opakují. Viděli jsme, že z tohoto hlediska je to nauka o modelech literárních promluv, a také jsem uvedl, že jde o modely odvozené z promluv již existujících; proto budu své další výklady nejednou doprovázet historickými exkursy.

*Úvahy Vl. Vančury o literatuře a vůbec o umění vydali souborně pod titulem *Řád nové tvorby* r. 1972 M. Blahynka a Š. Vlašín. Nezvalovy stati jsou zařazeny do 25.—26. svazku jeho *Díla*. Řezáčovy myšlenky vydal r. 1960 pod titulem *O pravdě umění a pravdě života* J. Opelík.

**Je např. nesnadno říci, kde jde ještě o povídku a kde jde již o novelu, kde jde ještě o verš sylabický a kde jde již o verš sylabotónický, atp.

Zvláštní problém nastává tam, kde rekonstruuje poetiku celého žánru na základě znalosti malého počtu literárních děl, protože se většina děl ztratila. To platí např. pro starořecký hrdinský epos, z něhož máme dochována jen dvě díla Homérova. Lze však předpokládat, že — jak to dosvědčuje metoda tehdejší literární práce — i nedochovaná starořecká hrdinská epika respektovala „poetiku“ básní homérských. Kromě toho se homérský epos stal normou pro díla novější, a tedy podkladem pro vytvoření nového žánrového povědomí, takže je nutno znát jeho „poetiku“ pro poznání pozdějšího literárního vývoje sahajícího od antiky až po dnešek; jestliže pojmáme poetiku jako nauku o modelech, je jasné, že můžeme (jak jsem uvedl již výše) vytvářet modely různých stupňů, v krajním případě i model jednoho díla; v tom případě se ovšem musíme omezit jen na modelování oněch prvků, které se v díle systematicky opakují (např. stylistické figury, varianty verše atp.).

Dále z pojetí poetiky jako nauky o modelech vyplývá, že — obdobně jako zkoumáme poetiku literatury krásné — dala by se zkoumat „i poetika“ (tj. zákony výstavby děl) literatury odborné. V moderní době se však poetika omezuje jen na literaturu uměleckou.

2. Specifičnost umělecké literatury

DVA KONTEXTY UMĚLECKÉ LITERATURY

Klasická definice se skládá ze dvou částí: *genus proximum* (nejblíže nadřazený pojem) a *differentia specifica* (specifický znak odlišující definovaný pojem od pojmu nejbližší nadřazeného); když se snažíme podle toho definovat umělecké literární dílo, *genus proximum* je *jazykový projev* (promluva). Každé literární dílo je jazykovým projevem. Jde však o to, čím se liší literární jazykový projev od jazykového projevu „neliterárního“.

V první řadě vidím rozdíl v tom, že jde o jazykový projev usilující o *fixovanost*, ustálenost. To je hledisko sice formální, ale je důsledkem hodnoty „literárního“ sdělení pro společnost. Na rozdíl od promluvy z oblasti běžné komunikace představuje totiž literární sdělení takový jazykový projev, u něhož máme zájem na tom, aby byl uchován; proto jej *fixujeme*, takže může být několikrát vnímán a adresován určité společnosti. Důvod toho spočívá v obsahu literární práce: jde o takový projev, jehož obsah je pro nás něčím závažným. (Přitom zdůrazňuji sociální povahu zmíněného *fixování*. Zápis v notesu pořízený pro čistě soukromou potřebu, např. poznámka, že mám v pondělí vyzvednout vyprané prádlo, není ještě literárním faktem.)

Způsob i stupeň *fixace* literárních projevů je různý. Maximální *fixace* je při vydání tištěné knihy. Zde je jazykový projev ustálen v mnoha exemplářích a ve všech je naprosto stejný. V důsledku toho může mít tištěný jazykový projev veliký sociální dosah, protože se obrací k široké čtenářské obci. Menší stupeň *fixace* je při *tradování* rukopisném, jaké bylo běžné např. ve středověku, protože při *opisování* vzniká mnoho variantů; v praxi je variantem vlastně skoro každý jednotlivý opis. Dále je důležitý rozdíl mezi jazykovým projevem *fixovaným* rukopisně a jazykovým projevem *fixovaným* knihtiskem i po té stránce, že se rukopisně *fixované* dílo zpravidla nedostane k tak velikému počtu

publika jako jazykový projev tištěný. Vedle fixování tiskem a vůbec písmem jsou možné i jiné způsoby fixování, dnes je častý např. „zápis“ na magnetofonový pásek nebo na gramofonovou desku. Jiný způsob ustálení jazykového projevu, ovšem ustálení dosti nepevného, je udržování ústním podáním (ústní tradicí). Na samé hranici fixace jsou řečnické projevy. Řečnický projev sice nepředpokládá opakování (resp. potenciální opakování), ale je zespolečenštěn tím, že se obrací ke skupině posluchačů, takže se udrží po jistou dobu v povědomí určitého kolektivu. Kromě toho se řečnické projevy obvykle předem skládají písemnou formou a velmi často jsou dodatečně opisovány nebo tištěny.

Jazykovému projevu, který je nějakým způsobem fixován, budeme dále říkat *text*. O jeho problematice promluvíme ve zvláštní kapitole. *Literatura* říkáme souboru textů. Na první pohled je však patrné, že té podmínce, aby patřil text do oblasti literatury v dnešním slova smyslu, nevyhovují všechny fixované jazykové projevy. Sotva bychom do literatury v dnešním slova smyslu zařadili např. sbírku úloh z matematiky, zákoník, úřední vyhlášku atp. Musíme proto hledat dále, v čem spočívá *differentia specifica* literatury v dnešním slova smyslu.

Dnes splývá normálně pojem literatury s literaturou krásnou a zábavnou. V čem je však hlavní rozlišující znak mezi literaturou krásnou a ostatními fixovanými promluvkami? Obvykle se vidí v přítomnosti a nepřítomnosti estetické funkce. Říkává se, že literatura krásná je charakterizována přítomností estetické funkce, kdežto literatura odborná a praktická ji postrádá. Je však možno přiblížit se k literární problematice i z poněkud jiného hlediska; mám na mysli otázku kontextu.

Termínu kontext používám dále ve smyslu „souvislost“. Tak např. význam slova „kohoutek“ můžeme určit teprve podle kontextu: jiný je ve větě „kohoutek donesl slepičce vodu“, a jiný ve větě „polámal se nám kohoutek u vodovodu“. Kontext u literárního projevu může být literární (souvislost části textu s jinými částmi textu nebo souvislost jednoho textu s jinými texty) nebo věcný (tj. souvislost s objektivní — tzv. mimoliterární — skutečností, např. „kontext politický“). Lingvistika chápe kontext často jen v tomto druhém

slova smyslu (tj. jako to, co výpověď označuje, k čemu se vztahuje a co podrobuje verbalizaci), srov. určení šesti různých funkcí jazyka (podle zaměření na mluvčího, adresáta, komunikát, kontakt, kód a kontext). V slovanské poeice z uvedeného pojetí vychází např. M. Głowiński — A. Okopień - Sławińska — J. Sławiński, *Żarys teorii literatury* (2. vyd., Warszawa 1967).

Jde mi o to, v jakém kontextu „funguje“ dílo literatury krásné a v jakém kontextu „fungují“ ostatní texty. Nápadně to vyvstane, jestliže srovnáme z tohoto hlediska báseň a odborné pojednání. Z hlediska objektu, o kterém vypovídá, je v prvním případě irrelevantní, zda jde o dílo napsané česky nebo v některém jiném jazyku, a kdybychom odborné dílo převedli do veršů (jak to bývalo časté ve středověku i ve starověku), nezměnil by se jeho obsah, tj. informace, na které příjemci záleží, byla by stejná. Z tohoto hlediska by zde byla veršová forma irrelevantní a redundantní (nadbytečnou). Pro dílo básnické je však právě tato forma důležitou složkou a nelze ji od obsahu sdělení oddělit, jinými slovy, zde není redundantní, nýbrž je součástí sdělení.

Už z toho je vidět, že sdělení je zde jiné povahy než v díle odborném, že nejde jen o informaci věcnou, ale i o informaci — řekněme pro stručnost — estetickou. Soustředíme se však k otázce kontextu!

Dílo odborné se zapojuje jen do jednoho kontextu, pro stručnost jej nazveme *kontextem věcným*. Hodnota díla spočívá v tom, zda přináší něco nového z hlediska disciplíny, do jejíž oblasti náleží. Pokud jde o jazykovou stránku, ta nás zajímá jen potud, pokud nám zprostředkuje věcnou informaci, a podle toho ji také hodnotíme: jde nám o jazykovou správnost, slohovou přesnost, přesnou volbu termínů atp.

Dílo literatury krásné naproti tomu je součástí dvou kontextů, žije jaksí podvojným životem. Na jedné straně podává určitou informaci o životě, je tedy — stejně jako dílo odborné — součástí kontextu věcného. Při hodnocení díla v tomto případě zkoumáme je jako odraz určité reality a mluvíme o jeho pravdivosti, o jeho ideovém obsahu atp. Na druhé straně — a to má proti dílu odbornému navíc — je součástí *kontextu literárního*, což se

někdy vyjadřuje slovy, že je vnímáme „na pozadí jiných literárních děl“. Samozřejmě i dílo odborné vnímáme na pozadí jiných odborných děl svého oboru a tak hodnotíme jeho přínos, ale zde jde o kontext jiné povahy. U odborného díla jde pouze o informaci věcnou, směřuje tedy vlastně jen do oblasti kontextu „objektivního“ světa, existujícího nezávisle na literatuře; dílo umělecké literatury směřuje naopak vedle kontextu života do kontextu jiných literárních děl, do kontextu literární struktury.

Pro větší názornost to řeknu ještě jinými slovy. Literární dílo je *sloučením fikce a non-fikce*, na jedné straně je odrazem reálna, ale na druhé straně součástí obrazu reálna, jaký vytvořila právě literatura. Protože pak při literárním zobrazování, jak ještě ukážeme, má každá složka (tedy i složky, které jsou z hlediska věcné informace významově irelevantní) sdělovací význam, signalizuje něco (jde o věci, které nás při věcné informaci nezajímají), dostává se daleko více do popředí zájmu otázka vyjadřovacího forem; nezajímají čtenáře jen z toho hlediska, zda jsou grammaticky správné a zda „ulehčují“ porozumění, ale i z hlediska svého tvaru, protože tento tvar něco znamená, vyjadřuje kvality, pro které jsou věcná sdělení netečná.

Umělecké dílo jako určitá fikce je „vzdáleno“ od vnímatele, který oceňuje estetické a ideové kvality artefaktu, aniž by jej zaměňoval za realitu a snažil se do něho vstoupit nebo sám působit na zobrazovaný děj. Po této stránce je příznačné, že např. při divadelním představení ani sebevětší iluzivnost scény v nás vědomí fiktivnosti neruší. Případy, kdy primitivní divák zastřelí aktéra hrajícího padoucha, jsou anekdotickou výjimkou, která jen potvrzuje pravidlo. Takové anekdoty dosvědčují jen tolik, že míra iluzivnosti může být různá a také pocit množství fiktivnosti není konstantní pro vzbuzení pocitu uměleckosti. V historickém vývoji jsou patrné na jedné straně tendence tuto iluzivnost zvětšovat (např. u naturalismu) a jindy zase zmenšovat (např. u expresionismu). — Pro odloučení vnímatele od uměleckého díla, které je nezbytné, má-li být dílo pocíťováno jako umělecké zobrazení a znak, užívá se termínu *psychická* (nebo *estetická*) *distance*.

Ať už čteme dílo odborné nebo umělecké, vždycky provádíme určité srovnávání s jinými díly, ale pokaždé jde po jiné ose, pro-

tože pokaždé jde o jiný druh informace. Při meteorologické zprávě nás např. zajímají konkrétní údaje o počasí (a proto je maximálně zautomatizovaná, aby nám šetřila čas), při lyrické básni z oblasti přírodní lyriky nás nezajímá jen údaj o počasí, ale jsou pro nás relevantní i jiné části sdělení, např. básníkův vztah k sdělované objektivní skutečnosti. Tuto informaci srovnáváme s informacemi jiných lyrických básní na podobné téma. Jde tedy o soubor informací, které ve svém celku jsou součástí uměleckého kontextu (kontextu literatury), nikoli kontextu věcného (ačkoliv v něm mají zakotvení). Jde tedy o informaci dvojdílnou. To je nejlépe vidět na tzv. psychologickém románě: podává informaci věcnou — (psychologickou), ale zároveň estetickou.

Míra této estetické informace není přítom konstantní. Jsou některé literární směry, které zdůrazňují i v literatuře krásné její věcné informace (naturalismus), a naopak. Je to dáno širším sociálním a kulturním kontextem. Jestliže vznikne taková situace, že se na vrchol kulturních hodnot tlačí věda, dostává i krásná literatura hojněji její rysy, a naopak. Např. romantická historie chce být vlastně básnickým dílem („vcíťování“ do minulosti a její evokace), realistický historický román se naopak chce přiblížit vědecké historiografii, a proto posiluje otázku pravdivosti, vyžaduje usilovnější pramenné studium atp.

Je tedy vidět, že poměr mezi fikcí a non-fikcí není v literárním životě konstantním vztahem, ale jejich relace se mění s dobou. Z hlediska historického vývoje pak pozorujeme, že se toto kombinování informace věcné a informace estetické vyvíjelo jen pomalu. Tomu faktu se říká, že dlouho existoval *synkretismus funkcí*, tj. že literatura umělecká nebyla dlouho oddělena od literatury odborné. Jakmile se však obě tyto větve kulturní tvorby osamostatnily, vyplynul z toho důležitý důsledek, že se totiž nedá mechanicky poměřovat „správnost“ informace uměleckého díla měřítkem vědy. Zdůrazňuji slovo „mechanicky“, protože žádoucí míra pravdivosti literárního díla je dána dobou, celkovým kulturním stavem společnosti a místem, jaké v ní zaujímá umění a věda. Dalo by se také říci, že jde o to, do jaké

míry má společnost zájem o skutečně objektivní informace. Je např. známé, že společenské vrstvy usilující o posílení statu quo zdůrazňují fiktivnost literatury. Na druhé straně se však často ve fiktivní formě formulovaly revoluční myšlenky, zřejmě ovšem pod společenským tlakem. Pravdivost literatury nelze sledovat jen v reáliích, např. v zobrazování prostředí. Podstatné je zobrazení společenských vztahů a z toho hlediska může být utopie „pravdivější“ než dílo zaplavené sice spoustou z reality obkreslených detailů, ale falešně z hlediska psychologie postav a vztahů mezi lidmi.

Té skutečnosti, že literatura spojuje fikci s non-fikcí, všiml si dobře K. Čapek. V dále otištěném citátu z *Povětroně* je dobře vidět také to, že se spisovatel snaží svou fantazii proniknout hlouběji do skutečnosti, poznat její podstatu, že tedy nejde v jeho práci o fantazii samouúčelnou. Citát je úryvek z vypravování básníka:

„Co mně je vůbec po tom, jak se mají věci ve skutečnosti? Mé řemeslo je vymýšlet si, hrát si, předstírat —“ Básník vyklonil svá těžká ramena. „To je právě ta svízele, pane: že mně tak strašně záleží na skutečnosti. Proto si ji vymyslím, proto musím pořád něco vymýšlet, abych se jí dostal na kobytku. Mně nestačí, co vidím; chci vědět víc — a proto vymyslím povídky. Prosím vás, má to nějaký smysl? Má to vůbec co dělat se životem? Dejme tomu, že teď zrovna mám něco rozepsáno —“

„Dejme tomu, že něco píšu,“ opakoval básník po roztržité chvíli. „Já vím, člověče, co to fikce je, já vím, jak se to dělá: řekněme, jeden díl zkušenosti, tři díly fantazie, dva díly logické kombinace a ostatek je chytrácký kalkul: aby to bylo nové, aby to bylo časové, aby se v tom něco řešilo nebo dokazovalo, a hlavně, hlavně, aby to působilo.“ (*Atd.*)

LITERÁRNÍ DÍLO JAKO ODRAZ A ZNAK

Řekneme-li, že je literární dílo odrazem skutečnosti, neznamená to ovšem, že by bylo odlitkem nebo mechanickým zrcadlením. Kromě toho nejde o odraz bezprostřední, protože literární odraz je výsledkem složitého procesu a prochází — obrazně řečeno — několika filtry. Z nich je pro nás zvláště důležitý filtr li-

terární tradice, jinými slovy: způsob zapojování literárního díla do určitého již existujícího kontextu literatury.

S tímto kontextem se dílo může vyrovnat buď pozitivně, tj. včleňuje se do něho „hladce“, ochotně přejímajíc základní prvky panující literární struktury, nebo negativně (včleňuje se do něho „drsně“, polemizuje vlastně s některými součástmi panující literární struktury). Znovu zdůrazňuji, že literární strukturu nechápu jen jako záležitost formální, ale především jako záležitost obsahovou; při začleňování nového díla do panující literární struktury nejde tedy jen o jeho vyrovnání se zvláštnostmi výrazovými, ale především jde o myšlenkové konvence, myšlenková klišé na jedné straně a myšlenkové výboje na straně druhé.

Z toho plyne, že lze za odraz skutečnosti pokládat i dílo inspirované knižně. I takové dílo je zakotveno v životě, jde jen o to, že zde je filtr literární tradice příliš silný, takže skutečnost do díla vstupuje nepřímou a oklikou. Autor chce zobrazit určitý problém, který tkví v soudobé realitě, ale nezobrazuje jej prostřednictvím obrazů vzatých přímo z reality, nýbrž sahá k obrazům z literatury.

Je-li literární dílo odrazem, je současně *znakem*, protože jde o komunikát, o druh sdělení. Účelem literárního díla je vždycky podat nějakou informaci, jinak by nemělo smysl. Z tohoto hlediska nelze stavět pojetí literárního díla jako znaku a jeho pojetí jako odrazu proti sobě jako dvě pojetí vylučující se. Jde jen o dva různé aspekty téže věci. Z hlediska původu chápeme dílo jako odraz; z hlediska jeho destinace jako znak. Dílo slouží komunikaci, tedy společenskému styku, a to tím, že přináší určitou informaci.

Zkoumání uměleckého díla pod zorným úhlem znakovosti může být velice plodné, nesmí se však (jak je to charakteristické pro buržoazní literární vědu) stávat tento postoj samouúčelným a vést k ignorování ideologických zřetelů a nesmí se dostávat do rozporu s leninskou teorií odrazu.

Literární věda by měla brát v úvahu oba tyto zmíněné aspekty, tj. měla by zkoumat literární dílo i jako znak i jako odraz.

Omezení jen na jedno hledisko by zjednodušovalo složitou situaci. Východiskem musí být zkoumání díla jako znaku; teprve až pochopíme a vyložíme přesně jeho význam („obsah“ sdělení), můžeme hledat nitky, které k němu vedou, a zároveň nitky, které vedou od něho. Protože je pak umělecké literární dílo — na rozdíl od literatury odborné — zapojeno současně do dvou kontextů, musíme je zkoumat současně pod zorným úhlem jeho zapojení do života a pod zorným úhlem jeho „literárnosti“.

Nehlásám ani zdaleka nějaký metodický eklekticismus nebo neúčelnou pluralitu metod. Je ovšem pravda, že se tu literární věda kříží s jinými vědami, např. s psychologíí a sociologíí, ale nezapomínejme na to, že není „čisté“ vědy, která by vystačila sama se svými poznatky. Specifičnost vědecké disciplíny spočívá v tom, pod jakým zorným úhlem hierarchizuje své poznatky a pod jakým zorným úhlem hierarchizuje a klade otázky. U literární vědy je tímto zorným úhlem *literárnost*, tj. ono specifikum, které mají literární projevy navíc proti jiným jazykovým projevům. Nemusím snad zdůrazňovat, že marxistická věda hledá toto specifikum především v oblasti obsahové, tj. v povaze informace, jakou literární dílo přináší.

Otázkou znaku se zabýval již starořecký filozof Aristoteles ve 4. stol. př. n. l. Znak definoval jako „věc, která kromě sebe přivádí na mysl ještě něco jiného“. Dnes se znak nejčastěji definuje jako „smyslově vnímatelný předmět, operace nebo událost, ukazující, označující, reprezentující jiný předmět, jinou operaci, událost, subjektivní útvar atd.“ (Stručný filozofický slovník, Praha 1966.) Z tohoto hlediska je znakem např. slovo, protože je smysly postižitelné jako zvuk (nebo — jestliže je napsáno — jako soustava písmen nebo jako nějaká zkratka), ale současně něco „znamená“, „označuje“. V moderní vědě byla otázka znaku zkoumána z hlediska filozofického a filologického od druhé poloviny 19. století. Důležité jsou po té stránce práce amerického filozofa Ch. S. Peirce (1839—1914) a práce švýcarského lingvisty F. de Saussura (1857—1913), zakladatele sémaziologie. Oba

pracovali nezávisle na sobě, ale dospěli k některým podobným závěrům.

Peirce se zabýval otázkou znaku již v šedesátých letech 19. století a rozeznával znaky ikonické (ikony), indiciální (indexy) a symboly. První skupina se zakládá na vnější podobnosti (např. obrázek něčeho, znak tedy poukazuje k minulosti), druhá na souvislosti (např. kouř označuje chalupu, znak tedy poukazuje k přítomnosti) a třetí na konvenci; sem patří např. slovní označení (jeho pravdivost se ověří teprve dodatečně, jde tedy o znak spjatý s budoucností). Saussure formuloval své názory počátkem našeho století v přednáškách, konaných na ženevské univerzitě. Jako filolog vycházel ze znaku jazykového a poukázal k tomu, že jazykový znak má dvojí stránku: signifiant (nositel významu, smysly postižitelná stránka, u slova jeho zvuk) a signifié (význam, tj. to, co signifiant „označuje“). Vztah mezi těmito oběma stránkami, které jsou od sebe neodlučitelné, je podle Saussura konvenční, nemotivovaný (arbitraire.) Jde tedy o znak, který Peirce nazývá symbolickým.

Při aplikaci sémaziologie na literární vědu vzniká několik problémů. Jedním je otázka, zda je vůbec možno pokládat literární dílo za znak. Pokud se popírá pojetí literárního díla jako znaku, vychází se z předpokladu, že znakem může být pouze slovo; pak by bylo literární dílo „sekvencí znaků“ nebo „soustavou, strukturou znaků“. (Synekdochicky však lze i v tomto případě říci, že je dílo znakem, tak jako i jindy často označujeme věc jako „pars pro toto“.) Vycházíme-li ovšem z definice, že znak je smyslově vnímatelný předmět, reprezentující něco jiného, pak je nesporně znakem text díla (smyslově vnímatelný) a označovanou věcí je sdělovaný obsah. V tom případě vyvstává však další problém, totiž o jaký druh znaku u literárního díla jde. Jako konstrukce složená ze slov je text jistě znakem povahy symbolické. Protože však výběr slov a způsob jejich řadení (autorský styl) jsou individuální povahy a poukazují k autorově osobnosti, jsou zde i prvky indiciálního znaku (indexu); právě proto je možno na základě statistického rozboru autorova slovního výběru a jeho

stylu určit původce anonymního díla. Složitějším problémem je otázka ikoničnosti. Někdo vidí ikoničnost v tom, že literární dílo něco „zobrazuje“, jindy bývá zase ikoničnost viděna v „obrazném“ vyjadřování (metaforika). Problematika ikoničnosti se promítá i do kompozice, a jestliže autor řadí informace o událostech v témž pořadí, v jakém události následovaly za sebou (tj. jestliže vypravuje bez časových inverzí), bývá v tom viděn prvek ikoničnosti.

Otázka, zda a do jaké míry je text literárního díla (a slovesné umění vůbec) znakem ikonické povahy, těsně souvisí s problémem motivovanosti jazykového znaku. Jak již bylo řečeno, Saussure pokládal slova za znaky nemotivované (podle jeho terminologie za znaky arbitrární povahy). To je evidentní, pokud jde o jednotlivá slova (s výjimkou slov onomatopoických, jako „bouchnout“ nebo „kukačka“, a s výjimkou klení, což je však nepatrný zlomeček slovní zásoby), ale složitější je problém tehdy, jestliže začneme zkoumat rozsáhlejší celky. Zde další promyšlení oslabilo Saussurův názor na arbitrárnost jazykového znaku. Na jedné straně bylo poukázáno k tomu, že Peirce dělil ikony dále na *obrazy* a *diagramy*; tato druhá kategorie znázorňuje vztahy, nikoli vnější podobnost. Jazyk má v morfologii a syntaxi bohatou diagramatickou síť, která nám uniká při kognitivním jazykovém projevu (např. odborném), ale která je odhalována v básnickém jazyce (srov. např. různé figury). V básnickém jazyce se tedy uplatňují silně ikonické prvky. Z jiné strany bylo zjištěno na základě zvukového rozboru veršovaných textů, že vztah mezi slovem a zvukem není zde docela nemotivovaný. Rozbor zvukové výstavby textů ukazuje, že se v básni proti próze zmenšuje libovolnost výběru slov a že jejich výběr je determinován i jejich hláskovou podobou (v některých textech např. převládají „temné“ hlásky atp., a to v souvislosti s tématem). Tím se zmenšuje proti próze v poezii arbitrárnost jazykového znaku. Znova vyvstává otázka (vyslovená již Denisem z Halikarnasu v 1. stol. př. n. l.), zda má hláska sama o sobě nějakou významovou hodnotu a zda může předměty přímo sugerovat

a ne pouze označovat. Sám se domnívám, že sice existují některé expresivní hlásky (sykavky, „r“), ale jinak dostávají hlásky významovou potenci až v asociaci s určitými výrazy nebo texty.

V této souvislosti se zmiňuji ještě o starověkém a středověkém názoru, že vztahy mezi slovy odrážejí vztahy mezi věcmi. Takové názory vyplývaly z učení o objektivní existenci pojmů (Platón, středověký realismus). Do jisté míry na to navazovali i někteří symbolisté. — Jiné povahy je otázka poznávací hodnoty metafor a synekdochy; jde o to, že tropy poukazují na některé objektivně existující vztahy, které si při normálním jazykovém projevu neuvědomujeme, např. na podobnost mezi určitými věcmi a představami.

Otázka ikoničnosti jazyka v literárním díle, jak se rozpracovává na základě Peirceova třídění znaků, vychází vlastně jen ze znaků slovních a ne z vyšších významových celků. — V docela jiném světle, než jaké vrhá na znakovost jazyka literárního díla jeho lexikální a hláskový rozbor, jeví se ikoničnost literární promluvy také tehdy, když k literárnímu dílu přistupujeme jako k druhotnému jazykovému projevu, jak o tom byla již řeč výše. Jestliže chápeme literární promluvu jako významovou jednotku a neatomizujeme ji na slova a hlásky, pak je jasné, že něco *zobrazuje*. Jazyk se zde stává prostředkem pro modelování skutečnosti, a z toho hlediska se dá říci, že má literární dílo vlastně ikonickou povahu.

Objektivní metodu, jak se přiblížit k problematice zvukové výstavby literárních textů, podává teorie informací. Je to jedna z disciplín kybernetiky (řec. kybernetike = umění řídit, od kybernao = kormidluji). Kybernetiku definuje její zakladatel Američan N. Wiener (Cybernetics, 1948) jako vědu „o řízení a sdělování v složitých systémech“. Stručný filozofický slovník (Praha 1966) ji definuje jako vědu „o procesech řízení v složitých systémech“ založenou „na matematice a na použití výpočetních strojů“. Teorie informací je jednou z jejích základních disciplín proto, že se kybernetika vždy zabývá procesy předávání, zachovávání a přeměňování zpráv.

Z lingvistického hlediska je teorie informací teorií jazykového dorozumívání, komunikace. V obecné teorii informací se ovšem chápe „jazyk“ obecněji, není to jen jazyk mluvený („přirozený“), ale dorozumívací kód vůbec. *Kód* se definuje jako systém předem stanovených znaků. Kódem jsou tedy nejen jazykové projevy,

ale také dopravní značka, oděv (např. černý šat při pohřbu je znakem smutku nebo piety) atd.*

Teorie informací chápe informaci pouze kvantitativně (badatele nezajímá obsah „přenášené zprávy“, tak jako nezajímá telegrafistku, co sděluje — zajímá ji jen počet vyslaných znaků, tj. písmen); proto je třeba najít nějakou jednotku, na základě které by se dalo měřit množství informace. Touto jednotkou je *bit* (zkratka z angl. binary digit = asi „binární měřítko“). Vychází se z předpokladu, že množství informace je tím větší, čím menší je pravděpodobnost, že správnou informaci získáme: kde jde o prostou volbu mezi odpovědí „ano“ a „ne“, je množství informace menší než tam, kde jde o výběr z většího inventáře možných odpovědí. Jeden bit (též „ano-ne“ jednotka) je množství informace spočívající v rozhodnutí mezi dvěma stejně pravděpodobnými alternativami (např. když mám v jedné ruce korunu a v druhé ruce dvoukorunu, rovná se hodnota zjištění, v které ruce mám dvoukorunu —, nebo naopak — jednomu bitu).

Pro literární vědu je z pojmů, s nimiž pracuje teorie informací, svým způsobem důležitý pojem *entropie* (z řec. entropé = točení, obracení). Je to míra neuspořádanosti systému. Informaci lze z toho hlediska definovat jako potlačenou entropii: vzniká tím, že zmenšujeme neuspořádanost systému. Protože entropie je mírou dezorganizace systému, množství informace v systému je možno pokládat za míru jeho organizovanosti. Informaci lze tedy pokládat za zápornou entropii. — Při aplikaci teorie informací na literární dílo se dále setkáváme s termínem *redundance* (angl. = nadbytečnost). V jazyku je to rozdíl mezi nejvyšší

* Teorie informací se zabývá jen těmi stránkami sdělovacího procesu, které jsou společné pro jazykovou komunikaci mezi lidmi a pro jiné způsoby předávání zpráv; z širšího hlediska jde tu jednak o různá strojová zařízení (např. automatické řízení dopravy nebo programování různých strojových činností) a jednak o možnost popisovat s pomocí přenášení informace i jiné procesy, např. fyziologické procesy probíhající v organismu. Proto se její metody dají na literární problematiku aplikovat jen ve velmi omezené míře a s velkou opatrností.

možnou hodnotou a faktickou hodnotou znaku. Vystihuje tedy uspořádanost systému (v jazyce uspořádanost textu) proti entropii, tj. informaci obsaženou v samé struktuře jazyka. V systému znaků je redundantní ta jeho část, kterou můžeme při sdělování postrádat (kterou si pod tlakem kontextu „domyslíme“, srov. zkratky: ve slově „například“ je redundantních pět posledních hlásek).

Po tomto dlouhém vybočení se vracím k literatuře pod zorným úhlem teorie informací. Její výsledky jsou poměrně chudé, ale přece jenom bylo např. statisticky zjištěno, že entropie (tj. neuspořádanost) hlásek v básnickém textu je menší než hlásková entropie jiných jazykových projevů. To je ovšem samozřejmé (protože výběr slov je omezen požadavky metra, rýmu atd.), ale teorie informací umožňuje přesně vypočítat míru redundance (nadbytečnosti) pro jazyk jednotlivé básně, autora i básnické školy. S pojmem redundance je však třeba zacházet velmi opatrně. Z hlediska kognitivního („logického“) obsahu sdělení je ovšem redundantní např. rytmus, protože nepřidává žádnou novou explicitně vyjádřenou informaci, ale z hlediska básnického sdělení redundantní není, protože podává určitou informaci už tím, že zařazuje sdělení do jiného literárního kontextu, než ve kterém bylo sdělení v řeči nevázané. Obdobně je tomu s použitím metafory: obrat „padalo listí“ sděluje sice touž objektivní skutečnost jako obrat „pršelo listí“, ale z hlediska subjektivního vztahu k výpovědi nejde o totéž sdělení (srov. dále).

Teorie informací je schopna hodnotit informace jen podle jejich novosti a měřit z tohoto zorného úhlu „množství informace“. Proto přistupuje ke sdělení jen z hlediska kvantitativního, a právě v tom je úskalí aplikace této teorie na poetiku. Množství informace je pojem důležitý sice pro sdělovací techniku, ale nedá se snadno aplikovat na uměleckou literaturu, protože tam nejde jen o novost informace z hlediska věcného. „Novost“ informace není totiž totožná s její hodnotou pro vnímající subjekt. Vyjádřeno kvantitativně, je stejné množství informace v odpovědi na otázku „je venku pěkně, nebo prší“, jako v odpovědi na otázku

„zemřel strýc (po kterém budu dědit), nebo nezemřel“, protože jde v obojím případě o informaci spočívající ve výběru ze dvou možností; z hlediska vnímajícího subjektu (subjektu kladoucího otázku) je však informace druhého typu daleko důležitější, i když z hlediska telegrafisty vysílajícího a přijímajícího signály je rozdíl v důležitosti pro vnímatele irelevantní.

Kromě toho v uměleckém díle množství informací nemusí být předností. Umělecké dílo, které je zaplaveno údaji, stává se nepřehledným a platí zde známé „méně by bylo více“. Jestliže je ideálem naučného slovníku, aby byl přímo napěchován věcnými informacemi, tj. aby jich na nejmenším prostoru bylo co nejvíce, pro umělecké dílo to neplatí, tam je nutné — z hlediska věcných informací — určité omezení. Ani novost věcných informací není pro umělecké dílo rozhodující, protože táž věcná informace může být nositelkou různých informací estetických. Jako příklad lze uvést několikrát zpracování téže látky u různých autorů. To znamená, že „staré“ věcné informace mohou být „novými“ z hlediska estetického.

Přejdeme-li z oblasti věcných informací do oblasti estetických informací, nastávají obdobné svízele. Teoreticky vzato spisovatel vybírá z určité množiny estetických „stavů“, které popisuje poetika, a tento výběr by se dal kvantitativizovat. Avšak ani zde množství estetických informací není rozhodující. Jednak proto, že i v této oblasti často „méně je více“, ale i proto, že všechny estetické stavy nejsou stejně hodnotné. Kromě toho některé prostředky se automatizují a jiné zase nově vytvářejí. Kvantitativizovat by se tedy daly estetické stavy jen pro tzv. mrtvou literaturu, kde nové prostředky již nevznikají. Sotva je však možné kvantitativně zachytit míru automatizace a literární pozadí, které je proměnlivé od osoby k osobě a od období k období.

Jsou ovšem literární směry, které vidí básnickou tvorbu jen v kombinování daných prvků a jejich přeskupování. Tam by mohla mít kvantitativizující teorie informací pole působnosti, ale takovéto směry jsou z hlediska celkového literárního vývoje přece jen okrajového významu, i když jejich studium je instruktivní a nemůže se z poetiky a priori vylučovat.

V literárním díle se využívá k vyjádření určitého sdělení i typu písma a grafické úpravy. Písmo tím vlastně dostává „druhý význam“, protože neoznačuje jen zvuky a slova, ale ještě něco navíc.

Grafická úprava normálně vyjadřuje členění jazykového projevu, a to typem písma a jeho rozložením na stránce. Např. začátek věty se označuje velkým písmenem (*majuskulí*), často ozdobným (*iniciálka*), konec věty tečkou, resp. otazníkem nebo vykřičníkem, začátek odstavce odstupem na začátku řádku, začátek kapitoly tím, že ji otiskujeme na nové straně, atp. Tyto prostředky jsou zvláště důležité tam, kde se v textu používá neobvyklého členění; proto bývá např. v umělecké literatuře neobvyklá, z hlediska pravopisné normy „nesprávná“ interpunkce.

Graficky lze naznačit i různou důležitost sdělení: nadpis jako vstupní informace se liší od ostatního textu obvykle větším typem písma* a umístěním na zvláštní řádek oddělený od vlastního textu odstupem, někdy i umístěním na zvláštní list (*titulní list*; kde jsou i uvnitř knihy nadpisy na zvláštních listech, mluví se o *patitulech*). Kromě toho se typem písma odděluje hlavní proud informací od informací vedlejších, a to tak, že se informace doplňkové vyznačují menším typem písma a zařazují často pod čáru.

V umělecké literatuře se naznačuje grafickou úpravou především to, zda jde o verš nebo o prózu (každý verš začíná novou řádkou). Nápadnější aktualizace spočívá v tom, že se určitý text vysází pouze velkými nebo pouze malými písmeny; v obou případech jde o zrušení protikladu mezi majuskulemi a minuskulemi, jenže při textu složeném pouze z velkých písmen je to úzus častý (srov. např. tituly knih a často i kapitol, nápisy na plakátech, označení obchodů...), naproti tomu užívání samých minuskulí působí nápadněji; shledáváme se s ním někdy v básních. Kromě

* Velikost písma se označuje v tzv. typografických bodech (1 bod = 0,3759 mm). Pro knihtisk padá v úvahu především *cicero* (12 b.), *garmond* (10 b., to je normální velikost písma v knihách), *borgis* (9 b.) a *petit* (8 b.). Pokud jde o formu písma, rozlišujeme především *antikvu* (stojaté písmo) a *kurzívu* (ležaté písmo). Zvláště důležité informace se tisknou *proložené*.

grafické úpravy má určitou sdělovací hodnotu i papír, knižní obálka a vazba (např. kniha tištěná v bibliofilské úpravě na ručním papíře naznačuje už touto úpravou, že jde o dílo, jehož obsah vydavatel přisuzuje mimořádnou hodnotu).

Po stránce grafické úpravy je zajímavý útvar tzv. *technopaignia* čili *carmina figurata* (báseň-obraz, něm. Bilderlyrik), oblíbená zejména za baroka. Různě dlouhé verše jsou upraveny tak, že tvoří obrázek, např. vázu, srdce atp. Někdy se tak upravuje i próza, např. v lidových kancionálech a sbornících. V moderní době grafickou úpravu aktualizoval zejména futurismus; známé jsou též kaligramy Apollinairovy a grafické hříčky našeho poetismu. V poslední době využívá grafické úpravy svérázným způsobem tzv. konkrétní poezie (viz dále v kap. o verši).

Také ilustrace v literatuře krásné má jinou funkci než v díle odborném. V odborném díle slouží k větší názornosti; obrázkem se podává informace o objektivní skutečnosti (srov. obrázky zvířat v přírodopise), diagram znázorňuje přehledně nějaké vztahy atp. Ilustrace tedy poukazuje k něčemu mimo text, je to ilustrace k textu. V literatuře krásné naopak ilustrace poukazuje k něčemu v textu. Jde tedy o převedení některých částí textu do jiné znakové soustavy. Srovnáme-li ilustrace několika autorů, může to být důležité pro poznání měnících se čtenářských realizací díla. Z jiného hlediska je zajímavé přihlížet k tomu, zda ilustrátor zobrazuje v epice rozhodné momenty děje, nebo některé prvky povahy ornamentální.

Ve středověku měly ilustrace někdy za účel nahradit lidem neznalým čtení text, zejména biblický. Takovým ilustrovaným knihám se říkalo *biblia pauperum* (bible chudých — podle biblického rčení „chudí duchem“, tj. prostí). Doplnkovou funkci vůči textu měly ilustrované tabule, na kterých byly vymalovány scény z *kramářských písní*; zpěváci na tyto obrázky při zpěvu ukazovali. Jiná je problematika dekorací a výpravy u *divadelní hry*, ale ta se již vymyká z oblasti literární vědy. Zato však existují dva útvary na pomezí výtvarnictví a literatury: jsou to renesanční a barokní emblémata a dnešní comics.

Emblém je znak s přesně vymezeným obsahem, např. olivová ratolest jako znak míru. V básnictví se emblém skládal z hesla (např. *festina lente* = pospíchej pomalu), které bylo nadepsáno nad obrázek (obvykle rytinu nebo dřevořez), resp. vepsáno do něho, a z připojené básně nebo bajky ilustrující toto heslo. Obrázek sloužil k ilustraci tohoto hesla stejně jako bajka. *Comics* jsou obrázkové seriály vyprávějící nějaký děj; vlastní text je obvykle vkomponován do tzv. „bublin“, které vycházejí z úst jednotlivých postav.

Z hlediska srozumitelnosti se rozeznávají texty *exotické* (určené širším kruhům, a proto srozumitelné) a *esotické* (určené jen „zasvěceným“, proto širšímu publiku obvykle nesrozumitelné, často se vyhýbající národnímu jazyku a velmi stylizující jazykový projev). Určitou estetickou funkci má i způsob vydání (publikace vydané jako soukromý tisk nebo jenom na subskripci).

Každé literární dílo má nějakou základní ideu, kterou lze definovat jako to obecné, co je vyjádřeno jedinečnou formou v uměleckém obrazu. Je to tedy těžiště sdělení, řečeno jinak těžiště obsahu díla. V této souvislosti je třeba se zmínit o vztahu obsahu k formě. Obecně lze zde vidět obdobu vztahu, který je mezi *signifiant* a *signifié*. Otázka vztahu obsahu a formy v uměleckém projevu bývala řešena různě. Ruský formalismus tento protiklad rušil; výrazně to formuloval Viktor Šklovskij (*Teorie prózy*, český překlad 1933, str. 225): „... duše literárního díla není nic jiného než jeho sklad, jeho forma: nebo, užijeme-li mé formulky: „obsah (tedy duše) literárního díla se rovná součtu jeho stylistických metod.“ Je to viděno jednostranně, protože Šklovskému se všechno v díle jeví jako forma, ale Šklovskij při této jednostrannosti bezděky dobře postihl, že v literárním díle má každá složka určitou sdělovací hodnotu, tedy vytváří spolu „obsah“. Strukturalisté chápali dichotomii obsahu a formy hlouběji: „Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturalistickou estetiku významu dvojice *materiál-umělecký postup* (tj. způsob uměleckého využití materiálu). Materiál vchází do díla skutečně zvenčí a je svou podstatou na uměleckém využití nezávislý...“ (J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, str. 17). I v tomto pojetí (pro úplnost ještě dodávám, že materiálem literárního díla je zde jazyk) je obsah uměleckého díla chápán jen v mezích díla samého (resp. v mezích literatury) bez bytostné souvislosti s objektivní realitou; ta se sice nepopírá, ale také se nestaví do ohníska zkoumání. Strukturalistické pojetí kritizoval L. Štoll ve spise *O tvar a strukturu v slovesném umění* (Praha 1966, 2. vyd. 1972), kde si všiml především noetických kořenů a vztahů strukturalismu s ruským formalismem, poukázal na společenský vliv a smysl hodnocených teorií a nastínil i takové pojetí literár-

něvědné práce, „které by umožnilo na základě vědeckého světového názoru kolektivisticky sjednotit vzájemně se osvětlující speciální výzkumné zřetele literárněvědné činnosti“ (str. 7).

I když „obsah“ je nesen dílem jako jeho sdělení, není jej možno chápat bez vztahu k realitě, kterou dílo odráží. Tento vztah vyložila leninská teorie odrazu. Podrobně je rozvedena v kolektivním spise *Marxisticko-leninská estetika*, Bratislava 1975 (ruský originál v Moskvě 1973). Dále o problému pojednává na příslušných místech J. Borev, *Estetika*, 2. vyd. v Moskvě 1975.

V posledních letech v souvislosti s rozvojem sémiologie, která se stala zvláště na Západě módní disciplínou, začali i v socialistických státech někteří autoři ustupovat od pojmu „umělecký obraz“ a nahrazovali jej pojmy „znak“, „kód“ nebo „symbol“. S těmito teoriemi se vyrovnal M. Chrapčenko ve stati *Semiotika i chudožestvennoje tvorčestvo* (Sémiotika a umělecká tvorba; *Voprosy literatury* 1971, č. 1, str. 68), kde se postavil za pojem uměleckého obrazu, který je jedním z ústředních pojmů marxistické estetiky. (Vedle prací citovaných v předcházejícím odstavci k tomu srov. ještě rozsáhlou studii N. Lejzerova *Obraznost v iskusstve — Obraznost v umění*, Moskva 1974.)

V české vědě se zabývá teorií umění jako znaku zejména S. Šabouk. Podle něho má umělecké dílo jako složitá struktura povahu znaku „jednak jako celek, jednak v celé řadě svých dílčích prvků: tyto prvky jsou rovněž s to s relativní nezávislostí na celku přivádět na mysl kromě sebe sama ještě něco jiného“ (v knize *Umění, systém, odraz*, 1973). V podobném smyslu se také mluví o tom, že umělecké dílo — ve srovnání s dílem patřícím do oblasti literatury věcné — má „druhý význam“, který se jaksí vrší nad významem „doslovným“.

AUTOR JAKO SOUČÁST LITERÁRNÍ STRUKTURY

Z hlediska specifčnosti umělecké literatury je důležitá i úloha autorova, protože je zde autor jinak začleněn do kulturních souvislostí než autor v odborné literatuře; jeho osobnost je často i zdrojem zvláštních asociací, které zabarvují význam textu. V odborné literatuře je autorova osobnost pro sdělení irelevantní a začleňuje se jen do kontextu „věcného“ (autor má určitou „pověst“ mezi pracovníky dané disciplíny), kdežto v literatuře umělecké je autorova osobnost zároveň součástí kontextu uměleckého. Umělecké dílo je znakem indexové povahy, jak již bylo řečeno, a některé žánry a literární školy autorovu osobnost stavějí přímo

do popředí. Proto je nutno uvážit, do jaké míry je autorova osobnost předmětem literární vědy.

Literární věda ve svém vývoji řešila autorskou problematiku ve vztahu k dílu různě. V některých obdobích a vývojových fázích ji zajímalo především to, co je „okolo díla“, a jindy zase dílo samo. Pozitivistická a „duchovědně“ orientovaná literární věda se zajímala především o vznik díla, a tak přenášela svůj zájem na autora jakožto tvůrce a pídila se po jeho životopise, prazážitcích, prožitcích atp. Naproti tomu strukturalismus kladl důraz na rozbor díla samého. V současné západní literární vědě je po té stránce charakteristický postoj, při kterém autor zajímá badatele jen jako „vysílač zpráv“, takže se zájem soustřeďuje na pouhý rozbor textu.

Pokud jde o poetiku, obecně zde platí, že objektem jejího zájmu je samo dílo. Je však třeba pamatovat i na to, že v některých případech poznání díla předpokládá některé znalosti o jeho autorovi. Řečeno jinak, v určitých případech vstupní informaci podává už sama autorova osoba. V historickém vývoji se ovšem zájem o autora pohybuje od „nulového“ stupně až k relevantnosti, srov. rozpětí od klasického „le moi est haïssable“ až po romantický egoismus. V dnešní společnosti nelze autora z problematiky díla vymazat, autor není pro čtenáře abstraktní jednotkou, ale živou osobností, kterou čtenářská obec zná z rozhlasu, televize, besed s autory atp.

Autorskou osobnost z hlediska literárního díla lze chápat ovšem také ryze formálně, totiž jako nitku, která spojuje epizody v epice a jednotlivé výpovědi v lyrice. Tato nitka však není — obrazně řečeno — bezbarvá, je to *obraz člověka*. V lyrice je vlastně autor literárním charakterem, tak jako je literárním charakterem v epice hrdina. Zvláštním případem aktualizace autorského subjektu jsou různé autostylizace, jako např. Bezručova v době, kdy vystupoval na veřejnost a jeho pseudonym byl zdrojem určité „mnohovýznamnosti“ (protože za ním byly hledány různé osoby od dělníka až po učitele), čímž se zařadoval do poetiky symbolismu. V epice hraje autor významnou úlohu

jako součást literární struktury tehdy, když se stylizuje do úlohy principála hýbajícího loutkami (Thackeray v Trhu marnosti, u nás do určité míry John v Moudrém Engelbertovi).

Autorské autostylizace stejně jako thackerayovský postoj vyplývají z četby díla samého. Jiným typem uplatnění autorské osobnosti jsou takové případy, kdy se k literárnímu dílu pouštají — a jsou pokládány za podmínku jeho správného vnímání — určité autorské asociace zakotvené mimo dílo. To je nápadné např. u politické lyriky, kde přímo autorova osobnost dává dílu určitou pečeť a kdy by dílo bez vědomí o určitých mimoliterárních skutečnostech poutajících se k autorově osobě nebylo plným sdělením. Jako jiný příklad lze uvést různé literární polemiky. Tyto asociace s autorovou osobností jsou dvojího typu; jiné jsou u žijících autorů (vyhraněný případ tvoří politická lyrika a tzv. angažovaná literatura) a jiné u zemřelých autorů starší epochy, kde se vytváří tzv. autorský mýtus, tj. kde se vytváří určitý obraz autorovy osobnosti, který nemusí být objektivně pravdivý, ale žije jako fikce doprovázející dílo a podmiňující jeho určité chápání. Zde se stává literární skutečností a součástí významové struktury díla něco, co stojí mimo ně.

Tím nabývá problém autora a jeho osobnosti obecnější povahy. Někteří literární vědci na Západě považují za doménu literární vědy jen „vnitřní problematiku“ literárního díla (intrinsic approach), kdežto „vnější problematiku“ (extrinsic approach) odkazují do jiných věd. Ale autorova osobnost je činitel, který tento obojí přístup spojuje, stejně jako v angažované a časové literatuře nelze dílo porozumět bez znalosti skutečného významu různých narážek a vůbec bez znalosti situace, kterou toto dílo odráží a na kterou chce působit. Zřejmě nelze škrtnout z literární vědy spojnicí díla s vnějším světem. Jestliže je pro pochopení literárního díla v oblasti literární kritiky a literární historie nezbytné zkoumat dílo jako odraz, je pro poetiku nutné tam, kde se dílo zaměřuje na vztahy k určité situaci, všimnout si jeho spojnic s vnějším světem, ovšem pod zorným úhlem výstavby daného díla.

Poetika nemůže autorovu osobnost obecně ignorovat, protože jsou v historickém vývoji období, kdy básnickova osobnost vytváří určité asociace pro pochopení básnického díla nebo kdy se stává „básníkův mýtus“ součástí významu jeho díla. V obojím případě jde ovšem o stylizaci a poměr této stylizace je ve vztahu ke skutečnému básnickovu životu asi obdobný jako poměr básnických figur k hovorovému jazyku. Vytváří se určité napětí, které je ovšem různé i podle žánrů, srov. na jedné straně „neosobní“ epiku a na druhé straně „osobní“ lyriku.

Odhalit úlohu autorova subjektu a zjistit, do jaké míry vytváří „autorský mýtus“ významové kvality tvořící součást obsahu díla, to je problém „vnitřní“ i z hlediska výše zmíněného pojetí. Vztahy ostatní (zážitky, podíl pravdivosti a míra stylizace z hlediska objektivní pravdivosti) jsou pak problémem „vnějším“ podle uvedeného pojetí. Ani ty však nejsou bezvýznamné pro literární vědu, protože mezi autorovým subjektem a jeho literární výpovědí vzniká obdobné napětí jako mezi hercem a jeho rolí: jde o napětí mezi tím, co o autorovi víme, a mezi jeho stylizací (tj. mezi tím, jak se nám prezentuje). Některé žánry s tím přímo počítají. Zejména je to relevantní pro moderní literární život, kde se autoři projevují politicky i občansky a s těmito projevy se počítá jako s pozadím jejich díla. Není dvojitá pravda — pravda autorova života a pravda jeho díla.

Některé informace o autorovi jsou dány již předem, autor tedy není pro čtenáře jen „vysílač“, a dílo podává o něm i jiné informace než o kmitočtu, na němž vysílá. „Něco“ říká už samo autorovo jméno (a na tom se zakládá trik, že autor záměrně někdy „vypadne ze svého stylu“). Jiné informace vznikají během četby. Literární věda se ptá z toho hlediska na čtyři věci: 1. Jak je do struktury díla zapojeno autorovo „já“, tj. které motivy v díle ukazují k autorovi (způsob, jakým motivy vybírá). 2. Které jazykové prostředky poukazují k autorovi (např. zájmena, hodnotící epiteta atp.). 3. Kde jde o asociace dodatečné („mýtus“ klasiků a vůbec starších autorů) a kde jde o asociace inherentní.

4. Problematika díla jako indexu. Typické pro poetiku jsou první dvě skupiny otázek.

Vztah autora k literární tradici není vždy stejný. Obecně lze říci, že literární tvorba v historickém vývoji probíhá buď směrem k napodobování vzorů, nebo naopak směrem k jejich přetváření. První typ byl charakteristický pro starořímskou literaturu, kde bylo základním pojmem *imitatio* (napodobení), a tato tvůrčí metoda převažovala i ve středověku. Dnes si vážíme naopak přetváření vzorů, nápodoba je charakteristická pro konvenční a epigonskou tvorbu.

Kde jde o přesné napodobení cizího vzoru (ať už pro nedostatek vlastní invence, nebo z důvodů parodistických), mluvíme o *pastiši* (pastiche — ital. *pasticcio* = pasta).

ČTENÁŘ JAKO SOUČÁST STRUKTURY LITERÁRNÍHO DÍLA

Na svém místě byla řeč o tom, že z literární vědy nelze škrtnout spojnicí díla s vnějším světem. Z toho hlediska nelze také škrtnout z oblasti zkoumání čtenáře jako účastníka literárního života. Je s ním nutno počítat už proto, že je literární dílo komunikátem, a tedy padají při jeho zkoumání v úvahu všechny tři články, které se zúčastní komunikačního procesu: autor (podle teorie informací vysílač a kódovatel), text (komunikát) a čtenář (podle teorie informací příjemce a dekódovatel). V širší perspektivě nás tento vztah vede k poznatku, že i čtenář je součástí struktury literárního díla, tj. že je do ní nějakým způsobem „zabudován“, tak jako je do ní zabudován autor.

Nemyslím ovšem jen na to, že dochází mezi čtenářem a autorem k vzájemnému působení (interakci), bez které by nebyla možná komunikace a dílo by nemohlo splnit své poslání, ale jde mi o skutečné včlenění čtenářovy osobnosti do struktury textu, tj. do obsahu i formy komunikátu. Řečeno jinými slovy, jde o to, že text podává určité informace i o publiku, kterému je

adresován, protože vztah ke čtenáři modifikuje určitým způsobem sdělení a z tohoto způsobu vyplývá určitý obraz čtenáře. Jestliže otázka dopadu literárního díla na čtenáře patří do oblasti literární sociologie, problém zabudování čtenářovy osobnosti do struktury díla patří do oblasti poetiky. Je to zejména důležité pro studium starší doby, kdy si čtenářskou obec musíme víceméně rekonstruovat, protože nemůžeme vycházet z vlastní čtenářské zkušenosti.

Místo čtenáře v struktuře literárního sdělení je ovšem jiné než místo autora; ten je reálný, kdežto čtenářova osobnost je potenciálního rázu. Základně důležitý je z toho hlediska způsob, jakým navazuje autor vztahy se svým publikem. Toto navazování kontaktu je v různých obdobích a prostředích a patrně i v různých literárních žánrech různé. Např. ve folklóru a ještě dlouho ve středověku byl vztah bezprostřední (proto se také ve středověkých literárních dílech často oslovuje publikum) nebo v dnešní literatuře je vztah bezprostřednější při řečnictví nebo publicistice než v povídce atp. Zvláštní typ navazování kontaktu představují extempore na divadle a v řečnictví. V publicistice má navazování vztahu obyčejně mobilizující povahu.

Z hlediska vztahu mezi autorem a čtenářem je literární dílo vlastně dialogem, čtenář je vlastně oslovován; literární komunikace je jakýsi druh hry, při níž pravidla udává autor. Jsou zde ovšem různé typy; zvláště důležitý je typ problémové literatury, kde autor nastolí problém a přesvědčuje čtenáře o správnosti svého řešení. Kde čtenáře získá (tj. kde čtenář „hru prohraje“), pokládá to čtenář za umělecký úspěch, pociťuje, že mu četba „něco dala“ (jinými slovy: pociťuje uspokojení nad tím, že hru prohrál). Kde autor čtenáři nadbíhá, vyvíjí se „hra“ tak, že její pravidla dává vlastně sám čtenář, nebo jsou docela zkonvencionalizovaná, takže je čtenář již předem výhercem. Tím se ovšem dialogická povaha literárního díla ztrácí, autor nekonfrontuje svůj názor s názorem čtenářovým, ale snaží se jen formulovat to, co čtenář očekává: na místo konfrontace nastupuje konformace.

Čtenář se v literární struktuře objevuje v různé podobě. Jednou je do díla zabudován přímo okatě, jindy jen náznakově, ale v každém případě autorův způsob podání je ztělesněným

vzájemného působení mezi autorem a vnímatelem, takže jsou oba tito „protihráči“ do struktury díla včlenění, i když ne vždycky ve stejné míře a stejným způsobem. O autorovi jako součásti struktury literárního díla byla už řeč v předcházejících odstavcích, nyní si budeme všimnout některých způsobů, jimiž se včleňuje do struktury díla čtenář.

Nejnápadnější případ představují texty dedikované některé osobnosti. I zde jsou ovšem stupně. Nejvíce vyhraněný je případ, kdy dílo bylo napsáno (často na objednávku) na oslavu určité osoby nebo kde se (často se žebrovým úmyslem) dílo k určité osobnosti obrací s blahopřáním apod. V obojím případě je adresát přímo v díle zobrazen. Dnes je takové literární dílo celkem výjimečné, ale časté bývalo v antice a v renesanci. Řadu příkladů z naší latinské renesanční poezie najdeme v antologii H. Businské *Renesanční poezie* (Praha 1975). Výmluvná jsou zejména tzv. posláná, např. básně věnovaná „urozenému pánu Petru z Rožmberka“ nebo „Blahopřání panu Janu Hodějovskému z Hodějova a na Řepici k narození syna Bohuslava“.

Je možno namítnout, že tento nejnápadnější příklad na včlenění čtenářovy (nebo spíš „adresátovy“) osobnosti do struktury díla je přitažen za vlasy, protože objednatel — nebo oslavovaná osoba, ke které se autor obrací — není jediným čtenářem. Je ovšem pravda, že se zde počítá vedle jedince, kterého skladba oslavuje, i s širším okruhem čtenářů, takže se vyhraněné „včlenění do díla“ jeví z hlediska osobnosti, které je dílo věnováno, jen jako zdánlivé zabudování čtenáře, avšak v každém případě se počítá se čtenářem, který bude — obrazně řečeno — naladěný na stejnou strunu jako ten, komu byla básně výslovně adresována. Jedinec přímo zabudovaný do díla se tedy jeví jako představitel určitého kolektivu (což je v podstatě synekdochický princip literární výpovědi). Zejména je to odhaleno v „básnických posláních“, jaká byla psána v obrození, např. v posláních A. Marka adresovaných J. Jungmannovi: adresát je zde reprezentantem určité skupiny stejně smýšlejícího publika.

To v podstatě platí i pro případy, kde adresát není sice přímo

v díle zobrazen (jak tomu bývá v oslavných básních) ani se k němu dílo neobrací jako k jedinému adresátovi (jak tomu bývá v básnických posláních), ale kde je dílo někomu „věnováno“. Zpravidla jde o známou osobnost, tedy o jedince reprezentujícího určitý vztah k životu a k literatuře. I v tomto případě adresát vystupuje tedy jako představitel určité skupiny čtenářů. Jeho osobnost je zabudována do díla tím, že se ideologie práce ztotožňuje s jeho ideologií (nebo — v případě ironické dedikace — polemizuje s ní). Totéž platí *mutatis mutandis* i pro formu dedikovaného díla. Kdo přijal dedikaci, je jaksi ztotožněn s autorovými postoji. Není tedy do díla včleněn jen tím, že je přímo jmenován. Někdy může být takový jedinec chápán i jako představitel určité společenské vrstvy. Tím, že např. K. H. Mácha dedikoval svůj *Máj* „mnohováženému pánu a panu Hynkovi Kommovi, usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému“, takto pekařskému mistrovi na Malé Straně, nenaznačil snad, že je jmenovaný pekař ctitelem romantismu, ale nepřímou polemizoval s dedikacemi starších básníků, kteří se zpravidla obraceli k šlechtě nebo k duchovenstvu, a tím zřetelně naznačil, že se obrací k jinému publiku než tradiční literatura.

Jindy jsou zabudování potenciální vnímatelé do díla ve formě apelu, tj. tím, že se přímo oslovují v textu. To bylo časté v naší starší literatuře. Někdy to bylo dáno přímo žánrem. Charakteristická je po této stránce homiletika (kazatelství). Např. ve veršovaném kázání, které je dochováno v Hradeckém rukopise ze 14. století pod titulem *Desatero kázanie božie* (= *Desatero božích přikázání*) a které se pro svůj útočný ráz zahrnuje do oblasti staročeských satir, čteme hned v úvodních verších prvního přikázání oslovení:

Slyšte, páni, i vy, panie,
prvé jest božie kázanie,

Je však třeba mít na mysli, že každé oslovení pomyslného posluchače není zabudováním čtenáře do struktury díla. Např. satira

O zlých kovářích, dochovaná v témž Hradeckém rukopise, začíná slovy*:

Kováři, vy znamenajte:

zlého sě diela chovajte;

jáz (já) vy (vás) vystřiehaji z toho (varuji před tím),

byste sě chovali (vystřihali) toho,

ješto (co) mnozí to činíte.

Vy z toho hřiechu nemníte,

by (že by) z toho mohl hřiech býti,

že chceš zle sbožie dobytí (získat majetek).

Zde je adresát fiktivní a nelze jej ztotožňovat s vnímatelem (neříkám „čtenářem“, protože se skladba patrně hlasitě přednášela a nebyla k tichému čtení pro sebe). Jde o vytvoření iluze, jako by autor oslovoval hříšníka.

Pomyslný čtenář býval však zabudován i do jiných literárních druhů, např. do legendy. Tak Legenda o sv. Prokopu, zapsaná v témže Hradeckém rukopise, začíná slovy:

Slyšte, staří, i vy, děti,

co jáz (já) vám chci pověděti

o dědicěvi slovenském (slovanském),

cíž (totiž) o Prokopovi svatém.

V staročeské literatuře autoři vůbec často oslovovali své publikum, jak to bylo dáno zaměřením díla na hlasitý přednes. Kontakt recitátora s publikem byl těsný, docházelo k přímé interakci, tak jako je tomu dnes u divadelní hry.

Oslovování publika se však udržovalo i později, když orální zaměření literatury zmizelo. Tak např. Rabelais začíná jednotlivé díly svého románu o Gargantuovi a Pantagruelovi (1532 až 1562, resp. 1564) předmluvami, kde rozmlouvá s fiktivním publikem; svou čtenářskou obec nazývá „slovutní pijáci“, „oběti

Venušiny“, „vysoce slovutní pijáci“, „vysoce vážení pakoslivci“ atp., a tím jaksí vtahuje do struktury díla čtenářstvo jistého zaměření. Zde to má ovšem za účel navodit určitou atmosféru. Metodu oslovování publika převzali Vančura, srov. začátek první hlavy románu Markéta Lazarová (1931): „Blázniviny se rozševají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mlado-boleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potšze se šlechtici, kteří si vedli docela zlodějsky, a co je horší, kteří prolévají krev málem se chechtajíce. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počnám mluvit, byli zbujní a čertovští.“ Oslovené publikum vstupuje do struktury díla jako protiklad opravdových chlapů.

Ve formě dopisu je zabudován přímo adresát. Jde o literaturu jednací, ale někdy se dopisy stylizují a pak jsou vztahy k adresátovi různé. Kde je stylizace dopisů využito pro formu románu v dopisech nebo kde se fiktivními dokumenty prokládá autorské vypravování, tam ovšem adresát je do textu včleněn jako románová postava, nejde tedy o zabudování potencionální čtenářské obce do přediva románu. Jiný případ představují dopisy paní de Sévigné (zemř. 1696), které byly adresovány většinou sice její dceři, ale četly se v tehdejších salónech, kde plnily asi podobnou funkci jako dnešní reportáž. (Vzpomeňme si v této souvislosti na začátky novočeské reportáže, např. na Dopisy z Lázní Františkových B. Němcové.) Původní adresátka se tak stávala reprezentantkou jisté čtenářské skupiny, která se jejím prostřednictvím včleňovala do díla. Zabudování adresáta do dopisu je dáno tím, že výběr zpráv i způsob podání je podmíněn ohledem na něj, adresát tedy nepřímo působí na výběr informací i na jejich řadění.

Nejčastější způsob zabudování čtenáře do struktury literárního díla je nepřímý: je to autorova intence, jeho zaměření na určitý typ publika. Toto zaměření je v díle jaksí rozptýleno, ale dá se dobře vyčíst. Do této oblasti patří např. problém „vysoké“

* Novočeský význam výrazů, které by mohly být pro dnešního čtenáře málo srozumitelné, dávám přímo v textu do závorek.

a „nízké“ literatury (také se mluví o pokleslých literárních formách), problém lidovosti, problém konvenční literatury sloužící „čtenářské poptávce“ bez vyšších uměleckých cílů, dále literatura pro mládež, proletářská literatura atp. Podrobné rozvedení této problematiky není zde ovšem možné, chtěl jsem jen na ni upozornit.

3. Textová kritika jako předpoklad pro literárněvědnou práci

Výše jsem definoval text jako jazykový projev, který je fixován, protože máme zájem na jeho uchování. Z toho vyplývá, že text představuje určitou hodnotu. Literární text v užším slova smyslu má určitou *intencionalitu*, tj. je komponován s předpokladem, že se bude tradovat. Vedle toho jsou texty povahy *neintencionální*, např. dialektické magnetofonové záznamy. Zde je zájem o fixování dán potřebami lingvistiky. Vstoupí-li však takovýto text do literatury (tj. je-li prezentován jako text literární, např. ve fejetonu), vzniká i zde pocit „literárnosti“ pod tlakem normálních textů tvořících literaturu.

Také jsem naznačil, že text musí být východiskem literárního studia. Proto prvním předpokladem pro literární vědu je stanovení správného textu. Někdy se to zdá být zbytečným, např. nepochybně správný text některého moderního románu představuje znění publikované autorem. Není to však již jasné u textů folklórních, které jsou fixovány jen tradicí a které se pozměňují nejen od přednášeče k přednášeči, ale i od jednoho přednesu k druhému, a stejně to není jasné u textů dochovaných rukopisně, jak tomu bylo ve středověku, nebo u textů dochovaných v porušené podobě. Proto je třeba opřít se o textovou kritiku a určit s její pomocí kanonizovaný text.

Výše podaná definice textu platí pro jazykové projevy. Abychom mohli srovnávat navzájem různé druhy umění, je účelné vytvořit takovou definici textu, která by počítala s jazykem chápaným v nejširším slova smyslu, tj. s „jazykem“ jako prostředkem komunikace mezi lidmi, využívajícím i jiné prostředky než lidskou řeč (dopravní značky, malířství atd.). Z tohoto hlediska definuje text Boris Uspenskij (*Poetika kompozicii*, Moskva 1970, str. 10) jako sémanticky organizovanou sekvenci znaků. Tím vytváří předpoklady pro srovnání kompozice v literatuře a v malířství. J. Lotman definuje text jako celistvý znak. Ten musí mít tři vlastnosti: 1. Je zafixován. 2. Text je signál celistvý (nerozčleněný), a proto musí být ohraničen; v jazyko-

vém textu tvoří jeho hranice začátek a konec, v malířství rám, v divadle rampa atd. 3. Text je strukturován, tj. nejde o pouhou mechanickou sukcesi znaků v prostoru mezi hranicemi, ale znaky jsou uspořádány podle určitých principů (mají určitou syntax, skladbu) a jsou hierarchizovány.

Z fungování literárního textu ve společnosti vyplývá tendence k vytváření *variantů*; bez variantů je text jen z hlediska svého autora, jinak se mění jednak při tradování (zvláště nápadné je to tam, kde je fixování ústní tradicí), jednak vznikají varianty při čtenářském vnímání — zde se mluví o různých čtenářské realizaci téhož díla — nebo při různém způsobu recitace téhož textu.

Textová kritika má čtyři hlavní úkoly: 1. Stanovit autentický text, resp. jej rekonstruovat tam, kde není dochován. 2. Určit dataci textu. 3. Zjistit autora. 4. Pořádat kritické vydání textu. Všechny tyto úkoly nejsou u každého textu stejně naléhavé. U textu soudobého autora je např. textová kritika zúžena na minimum, protože všechny informace, které nám má textová kritika podat, buď máme, nebo jsou snadno dosažitelné. Jinak je tomu ovšem u textů starých a porušených (folklórní texty ponechávám stranou, protože jejich problematika je speciální), kde se často původní znění musí pracně rekonstruovat, protože nejsou datovány a dochovaly se anonymně.

Tato problematika vyvstala poprvé v naléhavé podobě v období renesance a reformace, kdy bylo třeba vyrovnat se s kusým a často zkomoleným kulturním dědictvím antiky a kdy se současně usilovalo o autentické texty biblické. Ale i v moderní literatuře jsou často sporné případy, které se musí složitě řešit. Dále proberu stručně všechny čtyři uvedené úkoly textové kritiky.

Protože byly metody textové kritiky vypracovány především pro editování textů antických, biblických a středověkých, zatímco při kritickém vydávání moderních literárních děl vyvstávají některé specifické problémy, ustálila se nauka o vydávání těchto moderních památek jako samostatná část textové kritiky pod názvem *textologie*.

AUTENTICKÝ TEXT

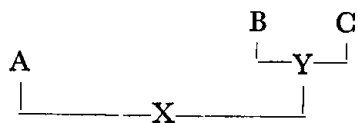
Termín autentický text znamená text pravý, tj. věrohodný, nezkomolený. Stanovení autentického textu je prvním a základním úkolem textové kritiky. Nejnaléhavější je to u starých textů, které bývají dochovány často zlomkovitě (defektně) nebo v nepřesných zápisech. Za účelem stanovení autentického textu pracujeme obvykle metodou srovnávací, tj. snažíme se na základě srovnání (komparace) dochovaných textů odstranit chyby a určit text původní. Nejednou musíme text rekonstruovat. Tato srovnávací metoda se uplatňuje stejně u textů dochovaných rukopisně jako u starých tisků. Pro jednoduchost ukáži dále takový postup na památce tištěné a poměrně nedávné, na lidové knížce o Fortunatovi.

Památku známe ze tří tisků, které nejsou datovány, ale *podle jazykových kritérií* se dají zařadit do 18. století. Je to (podle místa, kde se chovají) muzejní tisk defektní, muzejní tisk úplný a tisk strahovský (rovněž úplný). Označíme je 1, 2, 3. První informace o vzájemném vztahu těchto tří tisků nám podá jejich typografický rozbor. Jako nejstarší se jeví tisk č. 3 (strahovský).

Pro vzájemný vztah tisků jsou z typografického hlediska nejvíc přesvědčivé dřevorezy. Strahovský exemplář má dřevorezy poměrně dobré úrovně, se zřetelnými detaily a v ostrých otiscích, což znamená, že jich bylo užito nově. Neúplný muzejní tisk (1) má tytéž dřevorezy, ale v horších otiscích: to znamená, že bylo znovu použito starších štočků, a že jde tedy o vydání mladší. Úplný muzejní otisk (2) má dřevorezy odlišné a jejich podoba svědčí o tom, že jde o nápodobu dřevorezů použitých ve vydání strahovském: jsou reprodukovány všechny dřevorezy, většinou jsou zrcadlové a kromě toho mnohem primitivnější (vynechávají některé detaily). Současně však přinášejí některé věcné opravy (např. na str. 8 je umístěn příslušný dřevorez u správné kapitoly, kdežto v obou ostatních tiscích je jeho umístění nesprávné). Kromě toho nebyly při tisku neúplného muzejního vydání po ruce již všechny původní štočky, a proto jsou chybějící buď vy-

nechány, nebo je týž štoček otištěn dvakrát na různých místech. Na základě tohoto zjištění pak tisky označíme podle původnosti písmeny A, B, C.

Další údaje o vztahu tisků nám dá srovnání textů samých, tzv. *kolace*. Tu zjišťujeme, že dochované muzejní tisky nepocházejí přímo z tisku strahovského, protože mají někde správnější znění. (Správnost lze určit jednak podle smyslu, jednak podle srovnání s německou předlohou.) Např. na str. 159 tisku A čteme „bych se zaškrtil“ (stejně je v tisku C), ale tisk B má znění „bych ho zaškrtil“, což správně odpovídá situaci. Nebo na str. 6 tisku A je „hodností měl“, kdežto tisk C má „do hodnosti uvedsti měl“, což odpovídá situaci; tisk B má znění stejné jako A. Ale i tisk A má dosti zkomolenin a tiskových chyb (např lišku m. lásku, stála m. spala, atp.). Když tak probereme celý text, zjistíme, že lze odlišnosti vyložit jen tím, že existoval nějaký dnes ztracený text X, který byl původní a z něhož vznikl přetisk A; dále byl nějaký ztracený tisk Y, z něhož vycházely tisky B a C. (Texty nedochované označujeme písmeny z konce abecedy.) Pak lze naznačit souvislost textů přehledným schématem. K tomu ještě dodávám, že se obvykle rukopisy označují malými písmeny a tisky písmeny velkými. V našem případě tedy



Takovému schématu se říká *stemma* (řec. = kmen). Pro kritické vydání pak bereme za základ text nejlépe dochovávající nejstarší znění (v našem případě je to A jakožto tisk nejbližší ztracené verzi; rukopis nebo tisk nejlépe zachovávající původní text se nazývá *codex optimus* = nejlepší kodex). Při vydávání opravíme jen vyložené tiskové chyby; věcné chyby opravíme jen potud, pokud je můžeme pokládat za chybu tisku (to určíme v našem případě podle německé předlohy).

Účelem uvedeného srovnávání není jen určení optimálního textu, ale lze z něho vyvodit i některé závěry pro literární historii. V našem případě se např. ukazuje, že vedle tří dochovaných vydání existovala ještě minimálně dvě vydání další, tj. že Fortunatus vyšel staročesky nejméně pětkrát. Naproti tomu staropolský Fortunatus (vzniklý nezávisle na českém) je znám jen z jednoho vydání.

Nejstarší, původní text (obvykle rekonstruovaný) se nazývá *archetyp* (z řec. arché = původní, originální + typos = forma).

Texty jsou často dochovány v *konvolutech* (tj. ve svazcích složených z několika různých rukopisů nebo tisků); jednotlivá menší díla se nazývají *opuscula*. Zkoumáním kodexů se zabývá zvláštní odvětví vědecké, *codikologie*. Rukopisně dochované texty jsou často zapsány v tzv. *kopiářích* (sbírky opisů), které si pořizovali různí písaři; u nás např. většina staročeské středověké lyriky je zachována v kopiářích Oldřicha Kříže z Telče (15. stol.) a z doby pobělohorské jsou důležité kopiáře Evermoda Jiřího Košetického (1630—1700).

Za účelem zjištění obsahových shod se pořizují srovnávací přehledy některých textů (např. evangelií); takovému sestavení obsahově stejných míst říkáme *synopse*. Jinou funkci má biblická *konkordance*, tj. index biblických míst sestavených podle hesel. Je důležitý pro studium starší literatury, v níž spisovatelé často přímo zaplavovali svá díla citáty z bible, aniž by uváděli pramen. Obecně termín konkordance znamená abecední seznam slov nějakého textu uvádějící místa, kde je lze v textu najít. Pro rekonstrukci ztracených děl jsou důležitá *testimonia*, tj. původní citáty z antických autorů i jiných spisovatelů zachované v jiných dílech.

Porušená místa v textech se nazývají *koruptely*. Patří sem mj. přepsání (*lapsus calami*).

Od autentického textu je třeba rozlišovat text *kanonizovaný*. Je to text, který pokládáme za definitivní a který se bude nadále vydávat. U moderních autorů se za takový pokládá zpravidla tzv. *text poslední ruky*, tj. poslední text, který autor schválil, resp. na jehož podobu měl vliv. Někdy však toto hledisko nestačí. Např. Babička Boženy Němcové se dnes nevydává podle druhého vydání, které vyšlo ještě za života Němcové a které sama autorka korigovala, protože korekturu prováděla již těžce nemocná, a tak se do vydání vloudilo hodně chyb. Jiný důvod, proč neka-

nonizujeme text poslední ruky, je u Bezruč. Básník text Slezských písní pro každé vydání nově redigoval, ale neposloužil dodatečnými zásahy vždycky básnické hodnotě textu, naopak mu často ublížil. Proto se vydává buď znění prvního vydání (resp. znění podle dochovaných rukopisů) nebo vydání z r. 1928, kdy vyšel text v podobě v podstatě úplné (Bezruč nová vydání doplňoval básněmi většinou ze staré zásoby) a textových zásahů nebylo ještě příliš mnoho.

Uvedené stanovování kanonizovaného textu má význam především pro čtenářskou praxi. Literární věda bude rozbírat vždycky takový text, jak jí to určí otázka, kterou bude řešit, např. při zkoumání inspiračních zdrojů Bezručových a prvního ohlasu jeho díla budeme muset vycházet z textu prvního vydání, resp. z časopiseckého otisku Bezručových básní.

DATA TEXTU

Data textu rozumíme určením doby, v níž text vznikl, a u textu tištěného též časové určení prvního vydání; obě tato data se mohou velmi rozcházet, např. v naší literatuře Žalmy K. Hlaváčka byly vydány z jeho pozůstalosti až r. 1934, tedy 36 let po básnickově smrti. V takovémto případě nastává literárněhistorická problematika, kam máme zkoumané texty chronologicky zařadit, zda do doby, kdy vznikly, nebo do doby, kdy se staly v důsledku edice majetkem širší čtenářské obce. Zpravidla se respektují obě tato data, protože dílo vykládáme jednak jako odraz určité situace (a pak nemůžeme ignorovat dobu jeho vzniku) a jednak zkoumáme jeho čtenářský ohlas a vliv na další produkci. V moderním literárním životě jsou kromě toho případy, kdy dílo nesmělo být sice tištěno hned po svém vzniku z cenzurních důvodů, ale kolovalo v opisech již daleko dříve, než je bylo možno vytisknout; příkladem je Křest sv. Vladimíra nebo Tyrolské elegie K. Havlíčka. Jiným případem je tvorba vzniklá u nás za okupace 1939 až 1945 a psaná „do zásuvky“, aby

mohla vyjít — po osvobození. Nejsou ani vzácné případy, kdy dílo dlouho čeká na nakladatele.

Datování textu je obtížné zejména u starých památek, ale ani v moderním literárním životě není otázka datace vždycky zcela samozřejmá. Nejen že existují díla, která byla vydána daleko později, než vznikla, ale některá díla „rostla“ po dlouhou dobu, a jestliže chceme takové dílo zkoumat jako odraz, musíme je zkoumat po celou dobu jeho „růstu“. Takovým dílem je např. Erbenova Kytice. Někdy vznikají nejasnosti proto, že básník vystupuje na veřejnost se skladbami, které vznikly daleko dříve, a tím vzniká dojem, že jde o skladby nové. To platí např. pro doplňky Bezručových Slezských písní vřazované do sbírky ze staré zásoby v meziválečných letech, tedy několik desetiletí po svém vzniku; v očích čtenářské obce se tyto básně jeví jako literární fakty nové. Teprve správná datace těchto básní nám umožnila je správně zhodnotit a byla důležitá i pro určení Bezručova tvůrčího typu.

Chronologie je jednak *absolutní* (co možná přesné datum vzniku díla) a jednak *relativní* (určení, která díla jsou mladší a která starší). Ideální je ovšem stanovení absolutní chronologie, to však není vždycky možné, zejména u starých děl. Tu saháme k chronologii relativní (určíme, jaké má zkoumané dílo místo ve vývoji). Relativní chronologie je zásadně důležitá pro literární historii, která určuje vzájemný vývojový vztah textů. Zde však musíme být opatrní, protože tempo vývoje se nemusí krýt s absolutní chronologií. Např. F. X. Svoboda produkoval ještě v třicátých letech 20. století díla, která svou strukturou patřila někam do osmdesátých let století předcházejícího.

Pro dataci pracujeme s *kritérii vnějšími* a *vnitřními*. V prvním případě jde o údaje o textu, např. podle zmínek v jiných textech nebo podle jiných údajů. Vnitřní kritéria vyplývají ze studia textu samého. Jsou to údaje jednak jazykové a jednak věcné. Jako příklad na jazykové údaje lze uvést existenci jednoduchých präterit, která zařazují staročeský text před dobu Husovu, jako příklad na věcné údaje staročeský Spor duše s tělem I, kde jsou

uvádění slavní zemřelí; je samozřejmé, že skladba musela vzniknout až po smrti posledně uvedené osoby, tedy nikoli dříve. Tak jsme určili *terminus a quo*. (Teoreticky lze ovšem soudit, že některé jméno mohlo být vneseno do textu dodatečně, ale strukturní rozbor — např. postavení slova v rýmu — nám přesvědčivě ukáže, zda je takový výklad možný, nebo ne.) Obdobně lze určit *terminus ante quem*, tj. dobu, před kterou muselo dílo vzniknout. V případě Sporu duše s tělem I lze usuzovat, že by skladatel asi byl uvedl toho a onoho slavného zesnulého, kdyby dílo vzniklo až po smrti této osobnosti. Oba termíny tedy označují rozmezí, ve kterém dílo vzniklo.

Znova zdůrazňuji, že se vývojové postavení díla nemusí krýt s jeho postavením chronologickým, protože se díla mohou opožďovat za dobovou literární normou nebo ji mohou naopak předbíhat.

Díla vydaná posmrtně (např. Hlaváčkovy Žalmy) se nazývají *posthumní* (lat. post = po, humus = země). Dodatky a doplňky k dílům vydaným již dříve jsou *paralipomena* (z řec., původně se tak nazývaly dvě biblické knihy doplňující Knihy králů; doslovně to znamená „něco nechaného stranou“ nebo „něco vynechaného“). Výrazu se užívá zejména pro dodatky k vědeckým dílům.

URČENÍ AUTORA

Tato otázka padá v úvahu zejména při studiu starší literatury, kdy díla bývala zpravidla anonymní. Vzhledem ke zvláštnostem kulturního života ve středověku není zde znalost autora tak důležitá jako při studiu nové literatury, ale je přinejmenším významné zjištění, která z anonymních děl lze připsat témuž autorovi. Má to důležitost především pro poznání celkového kulturního ovzduší dané doby: ukáže-li se, že bylo činných současně více autorů, je to důkazem rozvětvenosti literární kultury atp.

Někdy jsou problémy i se stanovením autorství u literatury nové. Tak se vznášejí např. pochybnosti o autentičnosti některých textů Máchových. (Texty neprávem připisované některému autorovi se někdy označují jako *apokryfy*, v našem případě jde

tedy o „máchovské apokryfy“.) Jinou problematiku otvírá určení autorství u článků v denním tisku; týká se to např. některých statí Václavkových nebo Halasových. Jindy zase jeden autor „půjčí“ své jméno autorovi jinému, který nemůže pod svým publikovat (za okupace Rada Poláčkovi).

Také za účelem určení autora se sahá ke kritériím vnějším a vnitřním. Vnějšími kritérii jsou zprávy stojící mimo dílo. Tak máme např. přímé zprávy o tom, že Rada „půjčil“ své jméno Poláčkovi. Vnitřní kritéria se týkají rozboru samotného textu; např. podle jazykových zvláštností nebo podle informací obsažených v textu, které mohla znát jen určitá osoba atp., se domýšlíme, kdo mohl být autorem.

Často se autor skrývá pod pseudonymem. Pseudonym je druhem literární mystifikace (zahalené záměny). Někdy je důvodem k užití pseudonymu komické nebo k autorově tematice nepřítomné vlastní jméno (Jebavý — Březina), jindy shoda jmen (jsou dva Jiří Hájkové, proto jeden z nich použije pseudonymu Hek), někdy i literární móda (záplava pseudonymů končících na *-ský* v druhé pol. min. stol.). Pseudonymu se též říká *nom de guerre* (franc., = válečné jméno) nebo *nom de plume* (= písařské jméno).

Zvláštní případ pseudonymu je *ghostwriter* (angl., = asi „spisovatel-přízrak“). Říká se tak spisovatelům, kteří píšou pro „zaměstnavatele“ (mummy = máma) nebo pro jiného přetíženého autora (těchto služeb používal např. A. Dumas otec).

Díla, u kterých neznáme autora, jsou *anonymní*. Mluvíme-li u takových děl o původci, užíváme někdy jména Anonymus (např. u středověkého zpracování Phaetrových bajek z XII. stol.). Odborný název pro anonymní dílo, užívaný především v klasické filologii, je *adespota* (řec., = bez práce). Kde je autor podvržen, mluví se o *pseudoautorovi* a pseudo se předkládá před jméno podvržené: tak např. Pseudokallisthenes = neznámý autor, jehož dílo bylo připisováno Kallisthenovi. (Český ekvivalent „lži“ se neudržel, protože znamená záměnu záměrnou, která slouží k nekalému cíli, např. politickému; srov. Lžidimitrij.)

Pseudonym má různé formy, z nichž některé mají zvláštní názvy. Dílo, jehož autor se kryje jménem někoho jiného, často známé autority, je *allonym* (např. Poláček — Rada). *Prenonym* je použití křestního jména jako pseudonymu (Jean Paul místo Jean Paul Richter). *Kryptonym* spočívá v tom, že je nové jméno sestaveno z počátečních hlásek nebo slabik křestního jména a příjmení, např. MilNý (= Miloslav Novotný; jméno je současně zahaleno a odhaleno. Příklad ze světové literatury: Cristovão Falcão - Crisfal). *Telonisym* uvádí poslední písmeno autorova skutečného jména, např. -ek, -ka atp. Je to časté v novinářských značkách. *Anonym* je obrácené jméno: Marec → Ceram, v naší literatuře R. E. Jamot ← Thomayer. *Anagram* vzniká přeházením písmen původního jména, např. Voltaire je anagram z Arouet le jeune (mladý Arouet). *Asteronym* je nahrazení jména hvězdičkou nebo hvězdičkami, obyčejně třemi (***)

K určení autora napomáhají i některá další kritéria. U rukopisů je pomůckou *paleografie* (= nauka o formách písma, psacím materiálu atp.), která je důležitá nejen pro četbu (např. pro luštění různých konvenčních značek ve středověkých rukopisech), ale i pro dataci. Aplikuje se zejména na středověká díla, ale i na autory 19. stol., např. Máchu. Dále je důležitý způsob autorova psaní (přesněji vyjadřování = *modus scribendi*). V starší době některé údaje obsahuje *kolofon* (závěrečná poznámka na rukopise nebo tisku s údaji o autorovi, písaři, době a místě napsání nebo tisku) nebo *signet* (tiskařovo znamení).

Protože ve starých rukopisech nebývají nadpisy, vytváříme je uměle. Často si pomáháme *incipitem* (začátek textu, jeho první slova) nebo *explicitem* (poslední slova textu). Rukopisy nazýváme podle místa nalezení (Hradecký rukopis) nebo podle jména významného majitele (Baworowského rukopis).

KRITICKÉ VYDÁNÍ

Kritické vydání je výsledkem výše uvedené práce. Podává text, který pokládáme za definitivní (u staré literatury zpravidla archetyp, u nové kanonizovaný text); u kanonizovaného textu sleduje vývoj textu, a proto podává soupis všech variantů v jednotlivých vydáních. Každá editorova oprava (např. tiskové chyby)

i jiný zásah do textu musí být odůvodněn. Tomu slouží *textově-kritický aparát*.

Kromě toho kritické vydání obsahuje *věcný aparát*, tj. vysvětlivky těžko srozumitelných pojmů, výklad dnes zastaralých slov atp. U děl, do kterých zasáhla cenzura (např. Tylova dramata), a která vyšla proto ve své době ve zkomolené podobě, otisknou se ovšem i místa původně zamlčená a v aparátě se to výslovně uvede. Vedle kritického aparátu obsahuje kritické vydání zprávu o vnější historii textu (počet vydání, jejich vzájemný vztah; u staré literatury soupis rukopisů, jejich stemma).

Pro širší čtenářskou obec se pořizuje čtenářské vydání. Sám text se neliší od vydání kritického, ale odpadá textově-kritický aparát. Podle potřeby se však připojí nutné věcné vysvětlivky. Rozdíl kritického a čtenářského vydání je tedy dán určením — na jedné straně literární vědě, na druhé straně širší čtenářské obci. Počet poznámek a vysvětlivek se řídí tím, zda je edice určena pro četbu *kurzorickou* (běžnou) nebo *statarickou* (podrobnou, opřenou o komentáře a výklady). Statarická četba je nutným podkladem kritického a vědeckého přístupu k literárnímu dílu. Pokud není po ruce komentované vydání, musí si čtenář sám opatřovat určité informace, např. s pomocí naučného slovníku.

Význam textově-kritické práce je veliký i proto, že se úsilím o zachování optimálního („správného“) znění textu udržuje v povědomí nefalšované kulturní dědictví. Drobné změny a nepozornosti totiž během času narůstají a mohlo by dojít i k naprostému zkomolení textu, kdyby se o jeho zachování a další traktování v integrální podobě soustavně neusilovalo.

Komentář má tradiční úpravu, která se zásadně zachovává. Týká se jednak zásahů do textu (poznámky ke kritice textu), jednak obsahuje věcné vysvětlivky. Ke komentovaným místům textu se odkazuje číslicemi (resp. hvězdičkami a pod. značkami) nebo se používá tzv. lemmat; *lemma** je typické slovo nebo začátek

* Lemma znamená též (1) titul a myšlenkový obsah díla nebo (2) citát. Poznámky k textu (stejně rukopisné jako tištěné pod čarou) se nazývají *anotace*.

příslušné věty. Komentář se umísťuje buď přímo k textu (obyčejně pod čarou), nebo dozadu, v podobě poznámkového aparátu.

Jako malou ukázkou, jak se text komentuje s použitím číselných indexů a lemmat, uvádím úryvek z edice Podkonšho a žáka (konec 14. stol.). Číselnými indexy jsou uváděny poznámky ke kritice textu, lemmaty poznámky k výkladu textu. U poznámek ke kritice textu je editorovo znění odděleno od poznámek značkou] ; za ní se uvádějí různoctení ostatních textů vzatých za základ edice (označují se *Muz*, *Un*) a čtení ostatních editorů (v našem případě *Vil* = Jan Vilikovský); kde se editorův text konformuje s jiným vydáním, je to uvedeno před poloviční závorkou (v našem případě *VýbAk*] = Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu, vydaný 1957 nakladatelstvím Čs. akademie věd).

Z těch jeden člověk bieše mladý,
nejmieše známě brady,
na němž sukně šerá, umlená,
20 a k tomu kukla zelená;
ta také zedrána bieše.
Mošnu na hrdle jmieše,
v niž by vložil, což mu třeba,
mním, že knihy, také chleba;
25 dešťky jmieše u pasu.
Jakž jej viděch při tom času
i jinú k tomu přípravú,
vše bieše školskú postavú.

Druhý, ten se starší zdáše,
30 vždy sedě bradku súkáše,
na němž kabátec úzký, krátký,
a dosti zedrané šatky;
okasalý tak dvorně,
k tomuť bieše obut v škorně;
35 tyť biechu drahně povetšely,
avšak okolo děr cely,
skrže něž viděti nohy.
A také bieše vpal ostrohy,
točenku maje na hlavě.

40 Tak, jakž jej vzezřech právé,
jistěť mi se dvořák zdicše;
hřbelce za pasem jmějieše.

18 známě *VýbAk*] znamie *Muz*, znamka *Un*, známka *Vil* — 27 jinú] ginu *Muz*, gym *Un* — 28 vše *VýbAk*] wšlie *Muz*, wšlye *Un*, všit *Vil* — 29 Druhý] *Druhy* *Muz*, druh *Un* — 39 maje *VýbAk*] mage *Muz*, jmaje *Vil*, gmyegie *Un* — 40 vzezřech] *sezrziech* *Muz*, *serziech* *Un*, sezřech *Vil*

kukla — kápě; *dešťky* — tabulky; *připravú*: i jinú k tomu přípravú — i po jiné (další) stránce; *okasalý* — oděný; *točenku* — bareť; *dvořák* — dvorský služebník

Vedle kritického a čtenářského vydání existují i vydání různě upravená. Jde jednak o vydání pro mládež, která často přinášejí jen část díla (např. z Gulliverových cest se pro mládež vydávají jen první dva díly), jednak o různé „zkráceniny“ románů, které chtějí ušetřit širokému publiku čas při poznávání klasické literatury. V starší době se často přizpůsoboval text antických klasiků pro školskou potřebu tím, že se vynechávala „pro mládež nevhodná“ místa. Podle úprav pro francouzského následníka trůnu (dauphin ← delphinus) se říká takovýmito úpravám *ad usum delphini* (pro použití delfínem). V širším významu se tím míní text upravený pro určité publikum vůbec, nejen pro mládež. Z hlediska toho, že se ze školských vydání vypouštěly především pasáže erotické, říká se také *editio castigata* (edice držená na uzdě), *castrata* (vykleštěná) nebo *expurgata* (vyčištěná, pročištěná). V anglické terminologii se expurgování textu označuje někdy posměšně termínem *bowdlerize* (podle „rodinného“ vydání W Shakespeara, pořázeného r. 1818 dr. Thomasem Bowdlerem).

Krátké vysvětlující poznámky ke klasickým textům, uváděné pro školskou potřebu na okraji menším písmem, nazývají se *scholia*. Vydání obsahující poznámky různých osob je *editio variorum* (vlastně „cum notis variorum“). Jsou zde uvedeny především návrhy různých odborníků na čtení sporných míst. Jindy se tak nazývá vydání obsahující několik verzí téhož díla. Takové edice jsou důležité pro pochopení, jak postupně vznikala definitivní podoba spisu.

Pro bohemistu je nejdůležitější seznámit se s kritickými vydáními staročeských textů. Ta se požívají buď v podobě transliterované, nebo transkribované. *Transliterace* spočívá v tom, že se prostě nahradí každé písmeno originálu písmenem tisku, přičemž se gotické písmo (fraktura) převádí do latinky. Někdy se do latinky převádí i hlaholice nebo cyrilice při editování staroslověnských textů. Při *transkripci* se přizpůsobuje text novému pravopisu podle určitých pravidel, která určil v podstatě Jan Gebauer. Kde není jasná kvantita, rekonstruuje se a kromě toho se doplňuje interpunkce. Po straně (*in margine*) se označují verše nebo řádky editovaného textu a listy (*fólia*) originálu.

Pro literárněhistorické potřeby se texty obyčejně transkribují (taková je např. praxe knižnice Památky staré literatury české), pro potřeby lingvistické se texty spíše transliterují. Nejlepší je taková edice, kde je text transliterovaný a transkribovaný otištěn paralelně, taková je např. edice Jiřího Cejnara Nejstarší české veršované legendy, Praha 1964.

Příklad transliterovaného textu (z uvedené edice, str. 170):

50 Zlý zzie zze zlým býrzo zzprsiese
Rowný k rownemu zzie týese
Neb zzen hi on býl pozzošfen
K zlému iaks na ruků nošfen

K tomu textověkritická poznámka: 50 týese *rkp*] *tyese chyb. Fljš* (znamená to, že ve v. 50 Flajšhans ve své starší edici otiskl slovo tyese s *f* místo s *s*).

Příklad transkribovaného textu (tamt., str. 171):

Zlý sě se zlým birzo spřěže,
rovný k rovnýmu sě těže;
neb sen hi on byl posošen
k zlému, jakž na rukú nošen.

Toto vydání je typem edice synoptické. V synoptickém vydání se publikuje několik podob textů nebo několik textů vedle sebe. Vydavatelovy zásahy do textu, pozn. apod. se uvádějí v závorkách. Jako ukázkou synoptického vydání, které uvádí více textů vedle sebe, otiskuji malý úryvek z edice staročeského eposu o Tristanovi, kterou pořídil 1968—1969 Ulrich Bamberschke. Editor otiskuje v prvním sloupci staročeský transkribovaný text, v druhém překlad do nové němčiny, v třetím paralelní místo ze staroněmecké předlohy a ve čtvrtém varianty jiných staroněmeckých rukopisů. Z praktických důvodů jsem zařadil tyto čtyři sloupce postupně za sebe; Bamberschkovo vydání uvádí všechny čtyři sloupce vedle sebe (čtyřsloupcová sazba). Svě vysvětlivky textu dává do kulatých závorek, své doplňky za účelem lepšího porozumění

do hranatých, a taková místa, kde se překlad některých slov dostal do jiného řádku, než ve kterém jsou v originále, dává do špičatých závorek. Verše jsou číslovány, přičemž u čísel vyšších nad sto se uvádějí jen poslední dvě desítky, např. '75 místo 1175. Nalevo od prvního sloupce jsou kromě toho uvedeny listy původních rukopisů („A“ a „B“); „r“ (recto) znamená líc listu (tj. lichou stranu), „v“ (verso) znamená rub listu (tj. sudou stranu), „a“ a „b“ znamenají první a druhý sloupec:

a toho přísúzením tak potvrdichu,
leč buď dobře nebo zle,
na kohož by z nás spadlo to hoře,
aby ten ihned s svú lodí
1175 jel bez meškánie v tuto zemi
a toho aby pokusil,
zdali by kterak vymysliil,
že bychom u pokoji mohli přivézti
sěm své kupectvie, bezpečně pryč jeti.
1180 Moji tovařišie ležie na moři;
když na mě los spadl, jsem v tom hoři.
Protož prosiž toho bohatého krále,
ať nám prodlí našeho zdravie.
A 176rb Já mu chci v malém času přivézti
1185 špiži i jinú věc, což budu moci nésti.

und es durch die Entscheidung so bestätigen (‚bekräftigen‘),
mochte es gut sein oder schlimm,
auf wen von uns dies Leid fiel,
der solle sogleich mit seinem Schiff
'75 ohne Zögern in dieses Land fahren
und es versuchen,
ob er irgendwie [einen Weg] ausdächte,
dass wir in Frieden <hierher unser Handelsgut >
<bringen könnten > [und] ohne Gefahr wegfahren.
'80 Meine Gefährten liegen auf dem Meere;
da auf mich das Los fiel, bin ich in diesem Elend.
Darum bitte diesen reichen König,
dass er uns unser Leben lasse (‚verlängere‘).
Ich will ihm in kurzer Zeit
'85 Lebensmittel und andere Ware (‚Sache‘) <bringen >, was
ich werde tragen können.
úf swen daz gevile,
daz der mit síme kile

- 1575 fûre und versûchte,
 ab man des hie gerûchte,
 daz wir mit koufe vûren here.
 mîne sellin swebin ûf dem mere.
 die botschaft quam und vil ûf mich.
- 1580 nû betit den koning rich,
 daz her uns lâze den lip:
 so bringe wir im in korzir zit
 dese gûte spîse allentsamen.
 ouch solt ir im sagen mînen namen:
- 1585 ich bin geheizzin Tantris'
 dô was der marschalk gewis,
 daz ez alsô wêre,
 und sagete deme koninge mêre,
 als im der koufman entbôt:
- 1590 des wart gelengit in der tût.
 dô lâgen die geste

(D: Vff wem d. los vyle; H: Vff wien)

(D fehlt: daz; H: D. er m. sinem)

(fehlt D; H: für)

(fehlt D; H: das hie)

(D: mit k. vure zcu lande h.)

(D, H: gesellin [-en]; H: dôrt u. d.m.)

(H fehlt: quam und)

(D: bethit; H: bittend)

(H: lausz leben)

(H: So mûg wir Im schier geben)

(H: Die sp. alle samend)

(H: Ouch sagt Im m.)

(D: Janteis; H: kantrisz)

(D: Vnd meynte daz es so w.)

(D: saite d. k. die m.; H: Er s. d. k. disc mâr)

(H: embôt)

(H: verzogen der tût)

(D hat hier Abschn.; statt 1591—93 hat D: Si lagen bis u.d. mittag)

V souvislosti s praktickou potřebou vydávat kriticky i novodobé literární texty se oddělila od klasické textové kritiky (vypracované na textech antických a zčásti středověkých) jako zvláštní disciplína textologie, která řeší soubor problémů moderní

editorské teorie i praxe. Základní příručku, v níž byly zásady textologie poprvé uvedeny v soustavu, napsal polský badatel Konrad Górski (*Sztuka edytorska* = Vydavatelské umění, Warszawa 1956; rozšířené a přepracované vydání pod titulem *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, tamt. 1975); hlavní pozornost věnuje kritice textu, určení autora a klasifikaci různých druhů edic (rozlišuje tři typy: edici pro potřebu vědeckou, vydání za účelem naučné didaktickým a vydání školské a populární). V sovětské vědě se zabývá textologií D. S. Lichačev (*Tekstologija*, Moskva-Leningrad 1962, a *Tekstologia, Kratkij očerk*, Moskva-Leningrad 1964). U nás je textologii věnován kolektivní spis *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (red. R. Havel a B. Štorek, Praha 1971).

Textologie je vlastně pokračováním klasické textové kritiky. Její rámec přesahuje zejména tím, že řeší též otázky „růstu textu“ a tak podává materiál pro literární historii. „Růst textu“ se zde totiž nechápe jen jako práce filologická, ale jeho zkoumání přerůstá do otázek vztahu díla ke skutečnosti, kterou text odráží, a do otázek vztahu díla k publiku, jemuž je určeno. Cílem textologie je na základě srovnání všech dostupných textových pramenů určit takovou podobu textu, která nejlépe ztělesňuje autorův tvůrčí záměr. Proto textolog vychází z poznání celých dějin textu a sleduje, kdy se autor naposled uplatnil jako tvůrce. Podle toho pak určuje *výchozí* (čili základní) text, který se pak po kritickém zpracování kanonizuje, tj. stává se závazným pro další edice.

Praktická textologie věnuje mnoho pozornosti otázkám, jako je luštění rukopisu, opravování textových chyb, způsob transkripce atd.

Přitom se ukazuje, že jde o otázky velmi složité. Zvláštní potíže dělá pravopisná norma, a to zejména tam, kde se často pozměňuje, jak to pozorujeme např. v našich pravopisných pravidlech. Zásadně by se měl starší text přizpůsobit dnešní pravopisné normě; prakticky by to znamenalo asi tolik, že by byl ideální takový postup, jako by někdo text předčítal nahlas a na základě

tohoto čtení byl text fixován písmem podle dnešních pravopisných norem.

Přítom jsou však přinejmenším dvě potíže: některé prvky jazykové výstavby jsou v rozporu s pravopisnou normou a některé pravopisné konvence mají zvláštní významovou hodnotu.

Pokud jde o první problém, mám na mysli zejména kvantitu, která se v časovém průběhu mění, ale přitom je významným činitelem zejména v básnických textech. To pro praxi znamená, že se při editování staršího básnického díla musí respektovat původní kvantita. Dále je třeba brát zřetel na interpunkci. Často autor užívá interpunkce, která jde sice proti dnešním pravidlům, ale přitom směřuje k úmyslnému naznačování zvláštního členění textu. To padá v úvahu samozřejmě zase především při básnických textech, ale má to svou důležitost i při lyrické próze.

Pokud jde o druhý problém, týká se zejména vztahu cizích slov k slovům zdomácnělým a archaismů k soudobému jazyku. Jak cizí slova zdomácnují, mění se jejich pravopis a často i kvantita. Pokud slovo nebylo ve své době zdomácnělé, mělo by se i při novém vydání naznačit jeho pravopisem, že je autor pokládal za barbarismus. Takovým slovem je například *fejeton*. Obdobně je tomu s archaismy, srov. slovo *pedell* (obyčejně v různých pádech: šel s pedellem, mluvil o pedellovi, v prvním pádě by asi byla spíš podoba *pedellus*).

Oba tyto problémy nebyly dosud editorskou praxí spolehlivě vyřešeny.

4. Literární dílo jako struktura

POJEM STRUKTURY

Označujeme-li literární dílo jako strukturu, chceme tím naznačit asi tolik, že nejde o celek neorganického rázu, v němž by se jednotlivé prvky na sebe vršily bez ladu a skladu, ale že mezi jednotlivými složkami existuje souvztažnost, tj. že jsou spolu navzájem vázány vztahem nadřadění a podřadění. Tomu říkáme, že mezi složkami literárního díla existuje *hierarchie*; každá složka má plný význam jen v souvislosti s celkem, a nesmí se proto chápat izolovaně.

Termínu struktura se užívá v mnoha disciplínách, takže se slovo stává často mnohovýznamným. Sám pojem struktury implikuje vzájemnou souvislost (interdependenci) prvků, které konstituují objekt. Při strukturálním studiu jde tedy o podtržení systematického rázu objektu a o odhalení jeho systému (tj. o stanovení vzájemných závislostí jeho komponentů).

Domyšlení strukturální problematiky vede v literární vědě snadno k negaci individua, a tím k určité dehumanizaci literární vědy. Francouzský strukturalismus např. soudí, že se má literární historie pohybovat jen na rovině literárních funkcí (produkce — komunikace — konzumace) a nikoli na rovině jedinců, kteří tyto vztahy vykonávali. Namísto pojmů vytvořených v důsledku přístupu k dílu jako k produktu (pramen, geneze, odraz atd.) staví do popředí pojem znaku a kritizuje přístup k dílu jako k imitaci; hledání podkladu motivů v autorově životě, např. pro Racinovu Phèdre, pokládá za nejistitelné, a proto požaduje, aby se abstrahovalo v literárněvědné práci od autorovy osobnosti a zkoumala se jen literární technika. S tímto názorem nesouhlasím, jak ještě dále ukáži.

Vzájemná souvislost složek literárního díla je nejnápadnější v oblasti jazykové výstavby. Základní strukturou je z tohoto hlediska věta: věta znamená více než sumu významů jednotlivých slov a význam každého slova je dán teprve zapojením do větné struktury. Hierarchie je často vyznačena i formálně, např. kongruencí (gramatická shoda) a rekcí (gramatická závislost): přídavné jméno je ve stejném pádě a rodě jako substantivum,

k němuž se vztahuje, předmět je v pádě diktovaném slovesem atd. Úlohu však hraje i pořádek slov. Řekneme-li větu „dítě bije koťátko“, pořádek slov nám naznačuje, že slovo „dítě“ je podmětem a slovo „koťátko“ předmětem. Větná struktura zde označuje více než sumu významů jednotlivých navzájem izolovaných slov po té stránce, že nám označuje v našem případě, *kdo* bije *koho*; sama slova bez strukturální vazby by označovala pouze tolik, že jde o pojem dítěte, bití a koťátka, nevyznačeny by však zůstaly vztahy mezi těmito pojmy.

Od věty jako struktury jednotky můžeme postupovat k vyšším celkům, jako je odstavec, u delší epiky pak kapitola, díl a konečně celá literární promluva (celé literární dílo). V básnickém jazyce jsou však strukturovány ještě některé jiné prvky, v poezii například verš a rým: ve verši jsou jednotlivá slova vázána dalšími požadavky, než jsou požadavky gramatické, totiž požadavky metrickými; vyžaduje se např. normovaný počet slabik, normované rozložení pauz, slabičných délek (ve verši časoměrném) nebo slovních přízvuků (ve verši tónickém a sylabotónickém) atd. Každou tuto kvalitu můžeme odhalit jenom v kontextu v její vázanosti k ostatním složkám, tedy jako součást struktury. Tak např. normovaný počet slabik ve verši odhalíme jenom tehdy, když máme před sebou kontext několika veršů, a podobně je tomu s normováním délek nebo přízvuků. Obdobně i rýmovou shodu zjistíme jenom jako součást struktury, tj. musíme brát v úvahu aspoň dvě slova spojená rýmovou shodou.

Co jsem uvedl o jazykové výstavbě, platí i pro výstavbu tematickou. Smysl jednotlivých událostí v rámci epického díla poznáme jenom tehdy, když tyto události zapojíme do souvislého řetězce, protože jen v takové souvislosti můžeme určit, která událost je příčinou a která následkem, která část díla je epizodou stojící stranou od hlavního dějového toku, atp.

Literární dílo není izolované od jiných literárních děl, ale je součástí vyšší struktury, kterou tvoří daná literatura, jejíž je součástí. To znamená, že i význam jednotlivého díla jako celku je determinován širším literárním kontextem, do kterého dílo vstu-

puje. Literární hodnotu díla můžeme bezpečně určit jen v tomto kontextu, kde se ukazuje např. míra původnosti.

Vedle literárních kontextů vstupuje literární dílo i do souvislosti životní praxe a i zde nabývá plného významu jen v úplném kontextu. Tak se např. v jednom kontextu může literární dílo jevit jako pokrokové, ale v jiném kontextu může totéž dílo sehrát úlohu opačnou. To padá v úvahu zejména tehdy, když některá díla přezívají dobu svého vzniku a dostávají se do nových společenských situací. Homér např. „znamená“ něco jiného pro své současníky, něco jiného pro římskou společnost, něco jiného pro renesanci, něco jiného pro preromantismus atd. Snaha dívat se na starší díla soudobými očima a vyhledávat v nich to, čím mluví k přítomnosti, je z hlediska čtenářské obce přirozená, přitom se však pochopitelně dnešní interpretace může diametrálně lišit od původního významu díla. Odborně se mluví v takových případech o *různé čtenářské konkretizaci* téhož díla.

Ze zapojení literárního díla do struktury literatury jako celku vyplývá ještě jedna zvláštnost, že se totiž v literárním díle stávají významově relevantními i takové složky, které by v díle odborném nebo vědeckém nebo v písemnostech praktického života neměly zvláštní významovou hodnotu. V literárním díle „znamená“ něco např. už sám fakt, že je nám předkládáno jako dílo umělecké a ne jako dílo historické nebo zpravodajské. Tím se začleňuje do jistého kontextu (v uvedeném případě uměleckého) a u vnímatele se vytváří zvláštní dispozice pro jeho specifické chápání: některé prvky, které by u díla neuměleckého byly vedlejší, dostávají se do popředí, např. různé stylistické zvláštnosti, rytmus, rým atp.

Z toho ze všeho vyplývá, že je literární umělecké dílo sdělením velmi složitým, v němž je nutno zkoumat každý prvek z hlediska jeho sdělnosti. Jinak bychom zůstali na půdě mechanického pseudorozboru. To také ukazuje, že je rozbor uměleckého díla nutný pro jeho správné pochopení. Zejména to platí pro díla starší, ale ani nově vznikající díla se bez rozboru neobejdou. Zamysleme se dále nad smyslem a účelem rozboru uměleckého slovesného díla podrobněji.

Mnozí čtenáři se domnívají, že rozbor uměleckého díla je nepřitelem slovesného umění; báseň prý se musí umět prožít, a kdo ji prožít nedovede, tomu nepomůže žádný komentář, návod nebo výklad. Kromě toho prý rozbor staví jakousi hradbu mezi dílo a vnímatele a dovede tím znechutit i toho nejvnímavějšího čtenáře. To je však názor velmi practicistický, který zjednodušuje složitost jevů, v našem případě vidí příliš úzce funkci analýzy uměleckého díla. Především zapomíná na to, že rozbor nemá cíl jen praktický, ale i teoretický. A pokud jde o cíl praktický, právě takový čtenář, který má rád umělecké dílo, měl by se zamýšlet nad tím, proč se mu líbí (nebo nelíbí) a v čem jsou jeho zvláštnosti a specifické rysy. Možná že ho právě takovéto zamyšlení upozorní na některé zvláštnosti, které mu dříve unikaly, a tím ho naučí chápat umělecké dílo plněji, než jak je chápal dříve.

Je ovšem rozbor správný a rozbor špatný. Právě proto, že se v denní praxi setkáváme s mnoha špatnými rozborů, vzniká nejednou oprávněná nedůvěra k rozbírání literárního díla vůbec. Tato nedůvěra vzniká právem tehdy, když se literárněvědná práce redukuje na mechanickou analýzu a na ní se zakládá hodnocení díla. Rozbor zajisté nesmí být účelem sám sobě, a proto také nemůže být jediným kritériem pro hodnocení literárního díla. Pro špatnou aplikaci nelze však odmítnat metodu; je ovšem třeba ještě dodat, že rozbor jako vědecká procedura je pouze průpravným stadiem při poznávání literárního díla a že musí ústít v syntézu. Literární dílo rozkládáme na části jen proto, abychom lépe pochopili celek tím, že odhalujeme vzájemnou souvislost jeho složek.

Výsledkem rozboru je vždycky určitá redukce prvků, z nichž je dílo složeno, redukce spočívající v tom, že oddělíme od sebe prvky základní a prvky druhořadé, řečeno jinými slovy, že provedeme jejich hierarchizaci. Tím vlastně vytváříme *model* díla. Tato redukce je nezbytná nejen k pochopení díla samého, ale

i k tomu, abychom je mohli srovnávat s jinými díly, a tím zapojit do širších souvislostí literárních a v poslední instanci i mimoliterárních.

Jestliže si dobře uvědomíme to, co bylo řečeno ve dvou předcházejících odstavcích, snadno pochopíme, který rozbor je správný a který rozbor je špatný. Špatný rozbor je především takový postup, který se omezuje na mechanické rozčleňování díla na složky a na jejich opatřování nálepkami, aniž by vyúsťoval v nějakou syntézu. V tomto případě se mluví docela oprávněně o „samoučelném pitvání“ díla, protože k dílu přistupujeme jako k něčemu mrtvému. Sem patří mechanické počítání počtu veršů v básni a ve sloce, které nesměřuje dále než k určení, o jaký typ verše a sloky jde; sem patří obdobný postup prováděný s rýmy, které se vypočítávají, třídí a známkují, sem patří vyčleňování metafor z kontextu a jejich katalogizace; stejně sem náleží mechanické vypočítávání osob románu atd. Ve všech případech jde o proceduru sice pracnou a únavnou, ale také zbytečnou.

Rozbor má cenu jen potud, pokud nám umožní pochopit smysl díla lépe, než jak bychom mu porozuměli bez analýzy, pokud nám umožní lépe srovnat dílo s jinými díly, a konečně pokud nám pomáhá lépe pochopit jeho vztah ke skutečnosti, který není bezprostřední, ale prochází — jak již bylo řečeno — filtrem literární tradice a literárních konvencí. Rozbor redukovaný na mechanický popis (deskripci) složek díla a nepřekračující hranice analyzovaného textu nemá vědeckou cenu. Naproti tomu rozbor směřující k pochopení smyslu díla a umožňující jeho bezpečné začlenění do širších kontextů je nutným podkladem vědeckého poznání.

Nejlépe je mechaničnost pseudorozborů vidět na výkladu metaforiky. Vezměme si např. jednoduchou metaforu „přšlo listí“. Primitivní vykladač se asi spokojí s tím, že načrtne rovnici „přšlo listí = padalo listí“. Určí tedy skutečnost, o níž metafora vypovídá, ale opomene to hlavní, totiž *co* o dané skutečnosti metafora říká. Uvedeným pseudovýkladem totiž není ani zdaleka vyložen smysl a význam naší metafory. Podstata básnické metafo-

ry totiž vůbec není v tom, že se zamění názvy dvou věcí (v našem případě „padat“ za „přšet“), nýbrž v tom, že metafora vypovídá o skutečnosti více, než co by bylo sděleno nepřeneseným významem. V našem případě tedy slovním spojením „přšlo listí“ sděluje básník více, než by sdělil slovním spojením „padalo listí“. Při výkladu metafory by proto nemělo jít o pouhé určení skutečnosti, o které básník vypovídá. Naše metafora nesděluje jen neutrálně, že listí padalo, ale charakterizuje blíže, *jak* padalo: v slově „přšlo“ cítíme nejen představu pohybu dolů, ale i pohybu rychlého, prudkého, hustého, doprovázeného šuměním, je tu představa vlhkosti (příznačná pro podzim) atd. Kdybychom pouze dosadili za pojmenování „obrazné“ pojmenování „přímé“, zjednodušili bychom obsah básníkovy sdělení, protože bychom vybrali z komplexní výpovědi jen část. Zcela konkrétně řečeno: vybrali bychom část objektivní, ale zamlčeli bychom básníkovy individuální vidění a hodnocení skutečnosti, tedy jeho subjektivní vztah k objektu. A právě v tomto vyjádření básníkovy individuálního vidění (poznání) skutečnosti spočívá těžiště metafory.

Jestliže uvedený pseudovýklad opravdu poezii olupuje, nesmíme se proto vzdávat vědeckého rozboru metafory vůbec. Ten má ovšem několik rovin, protože odpovídá na několik otázek. Jedna z nich směřuje k poznání, *co* nám metafora sděluje, dále pak zkoumáme, *proč* se nám určitá metafora líbí nebo nelíbí, *jak* vznikla, jak souvisí se starší literární tradicí a s celkovým kontextem soudobé literární tvorby (otázka původnosti), atd. Hlavní otázka je však vždycky otázka první, tj. problém významové hodnoty metafory; v našem případě jde o to, co sděluje navíc proti obratu „padalo listí“.

Obdobné otázky si můžeme klást i při kompozici, rytmu, rýmu atp. Při kompozici je např. zajímavé sledovat, které momenty autor rozvádí a které přechází mlčením, jak rozvíjí děj (zdali postupuje podle přirozeného časového sledu nebo zda pracuje s časovými inverzemi), jak je rychlý spád děje (kde, jak a proč děj zpomaluje nebo zrychluje) atp. V každé kompoziční zvláštnosti se skrývá určitý postoj k vyprávěné látce a její hodnocení.

Názorně to poznáme, když srovnáváme několik různých zpracování téže látky, např. o donu Juanovi. Nepopíratelnou významovou hodnotu má i rytmus a rým. Stačí jen postavit proti sobě prozaické a veršované zpracování některé látky, např. bajky, abychom hned pocítili, že veršované zpracování, i když sama vyprávěná příhoda je táž a stejné jsou i jednotlivé detaily, přináší proti prozaickému zpracování určitou novou kvalitu.

Nedůvěru k rozborům posiluje i to, že se špatný rozbor nutně jeví jako samoučelné pitvání. Pokud se takové rozborů provádějí ve škole, mají oprávnění jen potud, že jde o zkoušení, zda si žáci osvojili nejdůležitější pojmy z poetiky. Jestliže se však takovéto výplody prezentují jako vědecký rozbor nebo jako součást kritické analýzy, je třeba důrazně říci, že to není vědecký rozbor, ba že to vůbec není rozbor. Vědecký rozbor není pitván za každou cenu. Umění rozebrat slovesné dílo nespočívá v tom, že je rozložíme na nejmenší složky. Vědecký rozbor musí mít určitý cíl a jeho metoda se musí řídit tímto cílem; podle toho se také vybírají složky, které budou podrobeny analýze, a určuje se podrobnost, do jaké má analýza jít.

V této souvislosti si musíme položit otázku, v čem spočívá hlavní cíl rozboru. V první řadě by měl rozbor přispět k správnému porozumění díla. Umělecké dílo, jak již bylo naznačeno, je složitá stavba a my ji rozbíráme proto, abychom se v ní lépe orientovali, a tím lépe pochopili její obsah. Není vždycky snadné se v díle orientovat a správně pochopit hierarchii jeho složek, zejména u rozsáhlejších textů, ale ani u kratičké lyrické básně není vždycky snadné dosáhnout toho, abychom jí správně porozuměli. Snad se zdá, že u lyrické básně je rozbor za účelem pozoruhodně zbytečnou prací, protože lyrické básni obyčejně porozumíme, jak se říká, „krátkým spojením“. Vědecký rozbor však toto „krátké spojení“ nijak neruší, už proto ne, že každému rozboru musí předcházet přečtení textu. Účelem vědeckého rozboru není vkládání nějakého mezičlánku mezi báseň a čtenáře, ale racionální vyložení, *proč* umělecké dílo na čtenáře působí a *jakými prostředky* toho dosahuje. Že se při tomto postupu odhalují

i některé složky, které běžnému čtenáři unikají nebo které při „krátkém spojení“ přehlédl, je samozřejmé.

Jak složité je básnické sdělení, ukáží dále v jiných souvislostech. Zde bych chtěl jen zdůraznit, že rozbor uměleckého díla by měl odhalit, co dílo znamená a „jak je uděláno“, aby mohlo něco znamenat, jinými slovy jaké jsou významové (sdělovací) schopnosti a hodnoty jednotlivých jeho složek. Porozumění textu však není posledním cílem rozboru. Uvedená analýza vytváří jen předpoklady k tomu, abychom mohli zkoumat vztah díla ke skutečnosti. Pokud si tuto otázku neklademe, nemůžeme chápat literární dílo marxisticky.

Důvody, pro něž je rozbor uměleckého díla nutný, lze shrnout asi takto: 1. Nejsou jen literární díla dobrá, a abychom poznali, co je dobré a co je špatné, a zejména kde jsou chyby, musíme analyzovat. 2. Jsou literární díla odlehklých dob, kterým bezprostředně neporozumíme; zde je nám dobrý rozbor nezbytnou pomocí. Sem vlastně patří i moderní literární díla ještě „nepochopená“, která potřebují určitý výklad, abychom je dovedli ocenit; zde nám zase pomáhá jejich analýza. 3. Díla spolu navzájem souvisí, a tak vznikají skupiny literárních děl, zvané literárněvědné celky. Tyto celky můžeme charakterizovat jenom tak, že jednotlivá konkrétní díla navzájem srovnáváme, a to je možné jenom na základě vědeckého rozboru (na jehož základě pak můžeme určit např. „model“ básnické struktury májovců, lumírovců atp.). 4. Literární dílo sice pochopíme na základě četby, ale teprve rozbor nám odhaluje, proč na nás dílo působí. Rozbor nás tedy učí racionálně odůvodnit a vysvětlit náš čtenářský zážitek. 5. Rozbor je nutný předpoklad pro dobrou práci reprodukčních umění, jako překladu, inscenace a recitace.

TÉMA — IDEOLOGICKÝ ZÁKLAD LITERÁRNÍHO DÍLA

Jestliže chceme pochopit významovou výstavbu díla jako struktury, je nutno najít svorník, který všechny jeho významové

složky spojuje. To je ústřední myšlenka, které se říká v poeice téma (z řec.). Tento termín označuje vlastně dvě věci a definuje se jako (1) hlavní a vůdčí myšlenka díla a (2) jako předmět, o němž má být pojednáno (tak se mluví např. o tématech slohového cvičení).

Téma můžeme bezpečně určit až po přečtení celého díla, tj. odhaluje se během četby, není čtenáři předem dáno, pokud na ně neupozornil sám autor např. v úvodě, resp. v nadpise (Temno), nebo pokud na ně nepoukázala kritika. Jestliže tedy téma slovně vyjádříme, podáváme vlastně výsledek určité abstrakce, která je však nezbytná pro rozbor díla. Tato vůdčí myšlenka dává pak zpětnou projekci skutečný význam jednotlivým drobnějším složkám, jejichž význam si často uvědomíme až po přečtení díla jako celku; tak např. idylické líčení Starého bělidla v Babičce dostává skutečný smysl teprve tehdy, když odhalíme významové těžiště celého díla v protikladu světa prosté ženy a světa zámku. Podobně je tomu při uvádění různých tzv. dekorativních složek, epizod atp.

Téma je třeba chápat jako *fakt ideologické povahy*. Pro jeho určení nestačí jen stanovit „jádro děje“. Např. tématem románu F. L. Věk není jen životopis titulního hrdiny, nýbrž ten je prostředkem pro zobrazení vzestupu národních sil za raného obrození a pro ukázání společenské vrstvy, která toto obrození nesla. Podobně tématem Pekaře Jana Marhoulá není pouhý životopis chudnoucího pekaře nebo v Psohlavcích nejde jen o abstraktně viděný boj Chodů za jejich práva, ale jde především o to, na čí straně jsou autorovy sympatie.

Jak vidno, hlavní idea determinuje výběr faktů. Kdyby stál např. Jirásek v Psohlavcích na straně Lamingerové a líčil Chody jako vzpurné vzbouřence rušící daný řád, musel by se soustředit na jiné události a jiné postavy, než jak je tomu ve jmenovaném románě. Podobně kdyby mu šlo v F. L. Věkovi jen o soukromé příhody titulní postavy, musel by řadu epizod prostě vynechat.

Hlavní idea nebývá vždycky na první pohled jednoznačně patrná, a tak vznikají *spory o smysl díla*. Příčiny nepochopení jsou

různé. Nejčastěji nám vadí časová odlehlost, např. při zkoumání středověké literatury se musíme často doslova propracovat ke smyslu díla proto, že je nám jeho ideologie odlehlá a jen těžko si ji rekonstruujeme. Tak jsou nutné např. výklady rytířské epiky; jinak se často hřeší tím, že se na středověké dílo přenáší dnešní hlediska, a dopouštíme se anachronismů. Jindy je vůdčí idea komplexní povahy, takže se nedá vyjádřit jednoduchou formulkou. Jindy je konečně dílo ideově nejasné, přesně nezakotvené, rozkolísané.

V této souvislosti je třeba se zmínit i o *genezi díla* z hlediska jeho tématu. Lze psát na dané téma (tak tomu bylo obyčejně ve středověku), ale vlastní ideový základ obyčejně krystalizuje teprve během práce na konkrétním díle, vůdčí idea se upřesňuje spolu s rostoucím materiálem, obrazně řečeno, „roste“ spolu s procesem vytváření díla.

Téma má každá promluva, tedy i jednotlivé části díla. U nejjednodušší promluvy nepadá ideologická stránka v úvahu, např. když řekneme „prší“, jde o pouhé sdělení faktu. Jakmile však takováto promluva vstoupí do vyššího kontextu, je tomu jinak. V kontextu literárního díla hraje např. déšť určitou úlohu tím, že posunuje děj nebo vykresluje určitou atmosféru. Z tohoto hlediska lze mluvit u literárního díla o hlavním tématu a o tématech dílčích (o tom bude pojednáno blíže při výkladech o kompozici). Všechna tato témata jsou však spájena dohromady základní myšlenkou ideologické povahy. Proto mluvíme o ideovětematickém základu díla. Termín *téma* by pak znamenal dějový a ideový základ díla. Sám „věcný“ obsah, oddělený od ideového hodnocení, nazýváme *námětem*. Z tohoto hlediska lze pak říci, že stejný námět může být zpracován z různých ideologických pozic (srov. pobělohorskou dobu u Durycha a u Jiráska).

Námět jako „věcná stránka“ sdělení se dá tedy oddělit od „ideové stránky“ sdělení. O „ideovětematické základně díla“ mluvím proto, že se ideová stránka musí vázat na nějaké sdělení věcné povahy; někdy je užitečné vyabstrahovat z díla jeho ideovou stránku a oddělit ji uměle od děje, protože ideologické určení

díla nám pomůže pochopit jeho výstavbu, a na druhé straně totéž ideové zaměření může prostupovat i různá díla, přesněji řečeno: díla s různým námětem.

Ideovětematický základ díla je neodmyslitelný od autorovy pozice v třídním boji a od jeho politického postoje.

VZTAH JAZYKOVÝCH A TEMATICKÝCH SLOŽEK V LITERÁRNÍM DÍLE

Protože je literární dílo sjednoceno základní myšlenkou, je nasnadě, že existuje i společná determinace výstavby jazykové a tematické. Otázkám výstavby literárního díla bude věnována druhá část této knihy, zde jen několik poznámek předběžného rázu. Hlavně bych chtěl upozornit na to, že je možno mluvit o jednotě stylistických a kompozičních složek nebo snad přesněji o jejich společném podkladě. Přístup ke skutečnosti působí totiž stejně na řazení prvků jazykových jako na zřetězování prvků tematických, tj. na sloh jako na kompozici.

Uvedu dva krajní případy.

Nejnápadnější je tato jednota jazykových a kompozičních složek v poetice klasicismu. Zde má literární dílo vyhraněnou základní ideu, která musí být v souladu se soudobým etickým kánonem (přesněji: s etickým kánonem společenské třídy, k níž se dílo obrací), má však i vyhraněnou jazykovou výstavbu a ustálenou kompozici. Všechny tyto „roviny“ podléhají hotovým konvenčním pravidlům. Ideologie je dána, kompozice se řídí přesnými „pravidly“ odvozenými z antické poetiky (srov. klasicistickou francouzskou tragédií) a jazykový výraz usiluje o maximální „přesnost“ a gramatickou správnost; po té stránce je typická např. přehledně a logicky stavěná věta a klasicistický verš řídicí se přesnými pravidly. Verš je v klasicistickém pojetí vlastně próza mechanicky přizpůsobená prozodickým pravidlům; tím se ovšem zbavuje celé řady specifických sdělovacích možností. V klasicismu všude dává dílu ráz snaha o přehlednost, symetrii a vyváženost

všech funkcí, což se obvyčejně charakterizuje jako snaha o maximální harmonii všech složek.

Druhý krajní případ představuje asociativně budovaná lyrika i próza. Kde se literární výpověď komponuje podle asociativních vztahů mezi představami, řadění tematických prvků je „volné“, ničím není „vázáno“, a je naprosto zbaveno racionality. To se pochopitelně projevuje i ve větné a metrické výstavbě: rezignuje se na logickou a symetrickou větnou výstavbu a básně se skládá z „osvobozených“ slov, tj. ze slov vytržených ze souvislostí věcných i syntaktických.

O ideologickém podkladu obou těchto krajních případů není snad třeba se příliš šířit. Klasicistický autor se pohybuje ve světě, který pokládá za neměnný a petrifikovaný, a proto respektuje „pevná pravidla“, do nichž se mu promítá domněle pevný řád, a proto usiluje o dílo, které by neměnnost řádu odrazilo. Na druhé straně máme autora, který si uvědomuje, že stojí uprostřed proudu; cítí jeho pohyb, ale zároveň mu uniká směr a smysl tohoto pohybu, a proto se snaží literárně vyjádřit své nejistoty. Jistě není náhodou, že právě krizová období společenského vývoje vyvolávají prudký pohyb literárních témat i tvarů. Obecně by se dalo říci, že prudké zlomy ve vývoji jsou podmíněny noeticky a z jazykové a kompoziční výstavby díla lze vyčíst stejně noetickou konsolidaci jako noetickou krizi.

V tematické výstavbě pozorujeme i určité postupy, které se projevují v jazykové výstavbě v podobě stylistických figur. Ukáží to na třech příkladech z oblasti paralelismu. Nejnápadnější je obdoba jazykové a tematické výstavby v *kladném* paralelismu: paralelně lze stavět sousední větné celky, ale i sousední větší celky tematické. V malé rozloze to ukazuje např. začátek Čelakovského básně Bohatýr Muromec. Ve větší rozloze se paralelismus v tematické výstavbě projevuje v Turbíně K. M. Čapka-Choda (souběžné umělecké ztroskotání Tyndy a finanční ztroskotání jejího otce). Paralelismus je možný i v *záporné* podobě, jako tzv. antiteze. V stylistické oblasti je to kladení protikladných pojmů vedle sebe, např. v obratu „ctnost a hřích“. V tematické

oblasti je takováto výstavba charakteristická např. pro Máchův Máj (kvetoucí májová příroda — umírající Vilém). Jsou i literární druhy a formy přímo založené na záporném paralelismu, jako epigram. Jiným způsobem využití paralelismu je *chiasmus*. Je to řadění slov do tvaru „A + B — B' + A'“, např. „lenoch v mládí, v stáří žebrák“. Analogicky lze tímto způsobem seřadit i větší tematické celky, např. kapitoly; chiasmem by bylo např. takové řadění, v němž by první a čtvrtá kapitola byla věnována postavě A a druhá a třetí kapitola postavě B.

Při konkrétním rozboru je zajímavé sledovat, zda též princip prostupuje jazykovou i tematickou výstavbu. U Čelakovského je např. v Ohlase písní ruských taková tendence velmi nápadná. Naproti tomu není taková nápadná souvislost u Čapka-Choda. V každém případě je však důležité to, že se mohou určité prostředky uplatnit stejně ve výstavbě jazykové jako ve výstavbě kompoziční.

Byla dokonce vytvořena teorie, podle níž jsou literární formy jakýmsi „prodloužením“ forem lingvistických, srov. A. Jolles, Einfache Formen (Jednoduché formy, 1930). Tato derivace však podle Jollese nevzniká přímo, nýbrž prostřednictvím jednoduchých forem, které nacházíme ve folklóru. Jolles např. soudí, že „prodloužením“ formy optativu je v realistické poloze bajka a v idealistické poloze pohádka (protože v obou případech jde o zobrazení toho, co bychom si přáli) nebo „prodloužením“ imperativu je v realistické poloze přísloví a v idealistické poloze legenda (protože v obou případech jde o to, aby vnímatel reagoval napodobením). Tento názor je příliš jednostranný. Nedá se dobře mluvit o prvotnosti lingvistických forem, nýbrž jde o to, že se ve výstavbě jazykové i ve výstavbě tematické uplatňují některé společné principy. Jde tedy o projev určitých postojů, tedy něčeho „třetího“, co ovlivňuje stejně jazykové formy jako formy kompoziční.

V určité době se vytváří mezi tematickými a jazykovými složkami určitý ustálený vztah (srov. starofrancouzskou veršovanou epiku nebo klasicistickou tragédii), ale ten se během vývoje neustále mění; tak pozorujeme, že se např. do středověké epiky po verši (který byl původně monopolním výrazovým prostředkem) tlačí próza, jindy zase vznikají komická porušení tradičního vztahu (parodie atp.). I o tom bude podrobněji pojednáno v druhé části knihy.

Výběr faktů a jejich hodnocení v literárním díle jsou podmíněny jeho ideologickým základem. Dobře je to vidět tam, kde autoři různých ideových zaměření zpracovávají literárně touž látku. Výmluvné jsou po té stránce zejména tzv. světové látky, které byly mnohokrát zpracovány. Zvláště časté to bylo ve středověku, kdy tzv. internacionální látky byly zpracovány v několika literaturách. Dějový obrys zůstával stejný, ale výběr faktů se přesto v podrobnostech lišil. Rozdíl se zde většinou ztrácí dnešním očím, ale podrobný rozbor ukazuje, že např. česká Alexandreida má výrazné specifické rysy proti soudobým skladbám o témž hrdinovi v literatuře německé atp.

Nápadně vystupuje rozdíl ve výběru a hodnocení faktů tam, kde k určitému dílu napsal po časovém odstupu jiný autor pokračování a změnil původní přístup k látce; příkladem může být starofrancouzský román o růži (*Roman de la rose*). Obdobná problematika se otvírá tam, kde bylo literární dílo později adaptováno pro jiný účel (např. zdramatizováno) nebo se stalo podkladem pro nové zpracování (*Zeyerova zpracování starofrancouzské epiky, Dykův Krysař*).

Z hlediska výběru faktů se mluvívá o *autorském stylu*, který bývá chápán jako konkrétní aplikace určité literární metody (srov. L. I. Timofejev, *Základy teorie literatury*, český překlad, Praha 1965). Stylem zde míním způsob, jakým probíhá určitá činnost (v tomto případě literární), ne tedy pouze výstavbu jazykovou. Vedle individuálního autora stylu existuje i určitý styl dobový.

Ve výběru faktů je příznačné, že vlastně každé období v literárním vývoji dává přednost určitým prostředím, na jejichž líčení se soustřeďuje, srov. zájem romantismu o středověk, zájem naturalismu o moderní velkoměsto atp. Přitom bývá dobově determinován i výběr faktů, jak to nese s sebou poznávací potence literatury v dané době. Naturalisté se např. zajímají o výjimečné události, protože kladou do popředí mechanicky chápanou „pravdi-

vost“ na úkor pravděpodobnosti; proto Zola pracně dokládá prostřednictvím článků z denního tisku, že nejfantastičtější příhody mohou být pravdivé, nekladl si však otázku typičnosti.

Ideologický přístup je charakteristický i pro výběr faktů v dílech líčících bezprostřední realitu, jako je např. reportáž a cestopis. Aspoň jeden příklad. G. Bidwell vydal r. 1957 polsky cestopis po Anglii pod titulem *W Anglii lisów nie strzelają* (V Anglii nestřílejí lišky). Smysl nadpisu odhaluje na str. 272, kde píše o anglickém způsobu parforsního honu na lišku. Angličané to pokládají za sportovní způsob, protože při střelbě z pušky liška „nemá šanci“. Bidwellův waleský přítel při té příležitosti říká: „My Walesané máme na svědomí střílení bezbranných lišek. Ale myslíme, že je to menší zločin než střílení do bezbranných černochů.“ Tím je odhalen autorův přístup k látce a pochopitelně je i odhalena determinace jeho výběru faktů z anglického života. Naproti tomu by bylo zajímavé postavit např. Anglické listy od K. Čapka.

Je ovšem mimo pochybnost, že se při výběru faktů uplatňuje individuální autorův styl, ale jakmile provedeme abstrakci a určíme styl dobový nebo styl literární školy, ukáže se, že autor vybírá z určité zásoby, která je dána právě danou školou, literárním směrem atp., která je tedy v poslední instanci determinována světonázorově. Z toho hlediska by bylo zajímavé prozkoumat „poetiku motivů“ příznačných pro určité školy, směry a proudy.

5. Literárněvědné celky

Jednotlivá literární díla nejsou v povědomí čtenářstva a spisovatelů navzájem izolována, jsou součástí určitého literárního kontextu a v jeho rámci existují mezi nimi rozličné souvislosti a vztahy. Podle nich se literární útvary sdružují ve vyšší celistvosti, které jsou podloženy společnými vlastnostmi jednotlivých děl a zároveň subjektivním povědomím o této příbuznosti. Skupina literárních děl tvořících vyšší celistvost je tedy poutána dohromady něčím objektivně daným, ale k tomu musí přistupovat i subjektivní činitel, tj. určité rysy musí být pocíťovány jako společné.

Přitom může jít o prvky povahy nahodilé (např. knihy složené podle formátu v knihovně nebo uspořádané podle typografických hledisek) a existující jen v povědomí určitého jedince nebo skupiny odborníků, ale důležitější — a z hlediska literární teorie jediné důležité — jsou prvky existující v povědomí většího počtu jedinců bez specifického mimoliterárního (např. typografického) zřetele. V tomto případě se literární díla sdružují podle společných prvků v takové celistvosti, které objektivně existují ve společenském vědomí, a stávají se tím literárněvědnými fakty.

Takovéto objektivně existující celky tvoří určité systémy, tj. jsou strukturovány, existuje mezi jejich složkami i mezi nimi jakožto celky určitá hierarchie; např. Vančura je nadřáden konvenčním prozaikům a obdobně uvnitř jeho díla jsou některé knihy významnější a jiné méně významné, v určitém období je drama pocíťováno jako „vyšší“ forma než román atp.

O literárněvědném celku lze tedy mluvit jen v tom případě, že nejde o celistvost nahodilé povahy. Skutečný literárněvědný celek vzniká jen tehdy, jestliže (1) má společné vnitřní rysy a (2) jestliže je pocíťován jako celek onou pospolitostí, ke které se obrací. Aby si celá tato pospolitost uvědomila shodné společné rysy určité skupiny děl, musí jít o společné rysy základního rázu, a to genetického (díla téhož autora), ideového (sem zpravidla patří i předcházející kategorie) nebo morfologického.

V literárněvědné praxi bývá zdůrazňována obyčejně jen stránka morfologická, ale ta se nedá oddělit od obsahu. Takovým celkem vymezeným obsahově i tvarově jsou např. díla téhož autora, určité spisovatelské skupiny nebo školy, určité vývojové periody a — jako nejvyšší celek — díla jedné národní literatury. Vznikají však i celky, které nejsou vázány na společný prostor (s nímž bývá spojen i společný jazyk, konkrétně míním národní literaturu) nebo na společný čas (tj. určité vývojové periody, které mohou sdružovat i díla několika národních literatur, jako např. romantismus); to jsou tzv. literární druhy (žánry), jako román, povídka, črta, reportáž atd. Pro poetiku jsou nejdůležitější právě tyto celistvosti a o ty mi také dále půjde.

MORFOLOGICKÁ A OBSAHOVÁ HLEDISKA

Při definici literárních druhů abstrahujeme nejen od autorů, směrů a často i doby vzniku děl, ale je tu i snaha po zobecnění přesahujícím rámec národních literatur. Tak mluvíme např. o povídce vůbec (tj. antické, středověké i moderní), o tragédii vůbec atp. Tím se dostává do popředí hledisko tvarové. Ve skutečnosti však hlediska morfologická nejsou při vzniku žánrového povědomí jediná, ale navzájem se podmiňují hledisky obsahovými a ideologickými, jsou s nimi těsně spjata a nedají se navzájem izolovat. Pokud se izolují, je to jen metodická pomůcka, ke které saháme proto, abychom si usnadnili rozbor konkrétního díla nebo žánru. Primární je otázka ideověobsahová a právě ona podmiňuje zvláštnosti tvarové.

Morfologické zvláštnosti žánrů netvoří nezávislou kategorii. Jejich „život“ není samostatný, a jestliže se dostávají v našem povědomí právě ony často na první plán jako „hlavní znaky“ literárního druhu, je to vlastně optický klam. Tak např. ustálené morfologické znaky novely jsou dány rázem konfliktu a způsobem autorova přístupu ke skutečnosti, tedy hledisky obsahovými a ideovými: novela vypravuje o nějaké události, která je zajímavá

neobvyklým řešením situace, a na toto řešení se vypravěč zaměřuje; proto omezuje tzv. dekorativní živel, nepodává široký obraz společnosti a jejího pohybu atp. Právě pro tento významový základ žánru se novela nedá rozšířit na román mechanickým způsobem (např. uvedením dekorativního živlu a epizod), stejně jako se nedá román mechanicky „zhustit“ v novelu. Při takové operaci by se změnil způsob výpovědi o skutečnosti, tedy obsah díla. Podstata novely (a stejně románu) je v povaze látky a má kořeny ideové povahy. Ty se však nedají vykládat nějak paušálně, mohou být v různých případech různé. Např. Drdova Němá barikáda nebo Maupassantova Kulička směřují ke zvláštnímu způsobu typizace založeném na pregnančnosti, jinde však může jít o nezáměr o společenskou problematiku (zpracovává se zajímavá příhoda bez zřetele k společenským vazbám, jak je tomu často v klasických detektivních novelách), jindy o neschopnost ji zobrazit nebo pochopit.

Jiným příkladem může být komedie. V ní je rozhodující hrdinova povaha a vztah autora k hrdinovi („komický hrdina“) a z toho pak vyplývají určité morfologické znaky charakteristické právě pro komedii na rozdíl od tragédie. Je to dobře vidět tehdy, když se mění vztah autora a publika k hrdinovi: vzniká jako nový žánr tzv. plačtivá komedie, protože nelze mechanicky převést vnějšími změnami komickou postavu do polohy tragické (nebo naopak). Aplikace tradic ustálené formy tragédie na komického hrdinu (nebo naopak) by měla za následek vznik parodie.

K pojetí žánru, které neignoruje obsahové a ideologické zřetele, je možno dojít i od definice textu v širokém slova smyslu, jak o tom byla na svém místě řeč. J. Lotman definuje text jako „invariantní systém vztahů“. Jako jediný text je možno chápat i celou skupinu textů a pak lze popsat invariabilní pravidla celé této skupiny. Jestliže z tohoto hlediska přistoupíme k žánrové celistvosti a pokládáme za jediný text např. všechny romány, je možno pokládat jednotlivá díla za varianty a abstrakci určit jejich společný invariant; jeho charakteristické rysy by pak byly rysy charakterizující žánr. Z tohoto hlediska je jasné, že mezi ně musíme zahrnout stejně hlediska ideologická a tematická jako formální.

Za jednu z podstatných složek zkoumání pokládám respektování vztahu vnímajících subjektů k textu; za podklad žánrového povědomí může být bráno totiž jenom to, co je z hlediska vnímatelů relevantní. Experimentálně zjištělé prvky, které nejsou schopny stát se součástí čtenářského povědomí, nemají pro žánrové povědomí význam a není účelné s nimi při definici žánru počítat. Tím ovšem neříkám, že všechny prvky, které vytvářejí žánrové povědomí, musí být čtenářskou obcí *racionálně* uvědomovány; jde však o to, aby byly pocítovány.

Ignorování hlediska vnímatele pro literárněvědné studium má svůj kořen v odporu proti subjektivismu, z něhož vyplývá nemožnost kontrolovat poznatky získané introspekci. V posledních letech se však prosazuje proti snahám o mechanický „objektivní popis“ textu, který naprosto vylučuje stanovisko vnímajícího subjektu, nutnost počítat se čtenářským zážitkem jako empirickým východiskem bádání. Velmi pěkně to charakterizoval František Míko slovy: „I vědec, i literární kritik pracuje s čtenářskou empirií. Touto zkušeností kontrolují tzv. ‚formální‘ analýzu, tj. analýzu textu. Čtenářská zkušenost je zdrojem pro určení funkce jednotlivých složek díla, z ní poznáváme i funkci celého díla.“ (*Text a styl*, Bratislava 1970, str. 9.)

Jako literární druhy jsou pocítovány celistvosti různé povahy i rozsahu, od celků velmi rozsáhlých (epika, lyrika) až po celky poměrně malé (reportáž, detektivní román, báseň v próze). Podle toho se někdy uplatňuje quasipřírodovědecké dělení literárních druhů na rody, druhy, odrůdy, druhové formy atd. Toto třídění podnítila na konci minulého století francouzská literární věda, když docházelo k pokusům aplikovat na literární vědu metody věd přírodních. Pro literární vědu je však třeba pracovat i s takovým termínem, který by vystihl, že jde o literárněvědný celek, aniž by se určovala jeho velikost a postavení v hierarchii literárněvědných celků. V tomto významu budeme užívat termínu *žánr* a budeme jím označovat jakýkoliv celek, od největšího (lyrika, epika) až po nejmenší (výrobní román).

Nebudeme se zde podrobně zabývat otázkou neoprávněnosti přírodovědeckého dělení literárních žánrů na rody, druhy a odrůdy, ale chci upozornit na nebezpečí, které přináší tato klasifikace. Úskalí spočívá v tom, že se implikuje dojem, jako by literární žánry tvořily předem danou (apriorní) strukturu rozrůstající se podle imanentních zákonů. V důsledku toho se pak

často soudí, jako by základní dělení literárních žánrů na lyriku a epiku bylo apriorní povahy. Poukazuje se např. na to, že podstata lyriky a epiky je dána dvojím možným postojem ke skutečnosti (subjekt: objekt; toto pojetí se traduje již od Platóna a Aristotela) nebo že je lyrický a epický žánr těsně spjat s jazykem (třetí osoba, první osoba; toto učení rozvedli zejména formalisté v dvacátých letech). Není divu, že pak vzniká názor, jako by se tyto základní žánry členily v dalším rozvoji literatury na menší celistvosti formou jakéhosi rozrodu, z něhož mechanicky vzniká rozvětvený rodokmen. Jisté, žánry se rodí, rostou a zaničují, ale to je dáno vývojem poznání skutečnosti; nové poznání si vyžaduje nové sdělovací formy, a tak je pramenem vzniku nových žánrů. Žánry jsou tedy kategorie historicky vzniklé a v historickém vývoji se měnící.

Žánr lze definovat jako soustavu několika vlastností, které pokládáme za důležité pro ona díla, v nichž je nacházíme. Žánr předpokládá, že došlo k abstrakci od různých divergentních rysů, pokládaných za nedůležité, ve prospěch jiných rysů, které jsou identické a ve struktuře díla dominantní. Z toho plyne, že žánr představuje celistvost různě rozsáhlou, podle toho, jak velkou abstrakci provádíme.

Dosud byla řeč o základních žánrech. Když od nich přejdeme k celistvostem menším, na první pohled se zdá, že dnes ustálený třídící princip při definování žánrů není jednotný, protože se kříží hledisko morfologické a hledisko obsahové; z toho by vyplývalo, že je to třídění nelogické a nesprávné. Obsahová hlediska vyvstávají však zejména při podrobnějším dělení: román se definuje sice morfologicky, ale dále jej už tradičně dělíme podle obsahu, dějiště a podobných hledisek (román psychologický, historický, společenský, dobrodružný atp.). Při bližším zkoumání ovšem zjistíme, že i tyto různotvary mají své morfologické zvláštnosti, a na druhé straně, že i při základním dělení určitá témata se váží spíše k epice a jiná zase k lyrice. Obsahová stránka tedy vždycky existuje, je jen zatlačována někdy do pozadí. Na druhé straně pak obsahové hledisko není jediné při klasifikaci různou-

tvář. Nejednotnost třídění je vlastně zdánlivá. Vyplývá z toho, že se vždycky současně uplatňují činitelé povahy ideové (obsahové) i morfologické (příčemž první kategorie je rozhodující) a v důsledku toho se při konkrétní klasifikaci obě tato hlediska prostupují.

Nejpoučnější jsou takové případy, kdy můžeme srovnávat odraz téže objektivní skutečnosti v několika žánrech. S touž skutečností je možno se vyrovnat např. lyrickou básní nebo povídkou, ale každý tento odraz je specifický; proto není možno beze zbytku „převést“ lyrickou báseň do povídky nebo naopak. Táž objektivní skutečnost může být zobrazena z různých stran, z bohatosti životních faktů lze vybírat různé prvky, a tento výběr si vyžaduje různý způsob ztvárnění. Proto lyrické zobrazení básníkovy lásky nutně vede k jinému výběru prvků, než k jakému by vedlo zobrazení v podobě povídky, atp.

Jestliže není celkem spor o to, že se nedá beze zbytku převádět lyrika do epiky a naopak, složitější jsou poměry uvnitř epiky a ve vztahu epiky k dramatu. Zde by se mohlo zdát, že o volbě formy nerozhoduje sám obsah, protože touž příhodu lze zpracovat v podobě povídky, novely, románu nebo dramatu. Zdánlivě tomu nasvědčují i dramatizace románů a povídek nebo tzv. zkrácená vydání románů.

Jde však o optický klam. O tom, že novela a román představuje různý vztah ke skutečnosti, jsem již mluvil; v každém případě, i když se zachová děj, mění se zde změnou žánru ideový obsah. Mylný je i názor, že se dá udělat z románu rovnocenný výťah. Tento názor vyplývá z fetišizace děje, zapomínající na to, že děj literárního díla není totéž, co jeho obsah. Obsah (nebo snad — z poněkud jiného hlediska — význam) literárního díla není ani zdaleka vyčerpán jeho dějem. Dosvědčuje to velmi názorně dramatizace epiky. Sled událostí může být při ní sice zachován, takže se vypravovaná příhoda nemění, ale přesto vzniká nový útvar, sdělení nové povahy; obsah se změnil po té stránce, že se dostaly v hierarchii prvků tvořících původní dílo do popředí prvky jiné. Přinejmenším musely být při dramatizaci vynechány popisné partie a vůbec muselo být nějak pozměněno všechno, co

sdělovala autorská řeč. Tím se ovšem změnil smysl původní autorovy výpovědi. Ta část obsahu, která byla v původní verzi sdělena autorskou řečí, je nyní vyjádřena prostředky jiné povahy — a už tím se mění. Jestliže se např. předvádí na jevišti vizuálně to, co autor popsal (a zpravidla se kromě toho předvádí i řada věcí, které vůbec nepopsal!), vznikají určité důsledky pro vnímání, a tím pro význam nového díla ve srovnání s dílem původním.

Zvláště dobře je to vidět na srovnání literárního popisu zevnějšku postav nebo popisu interiérů s jejich předvedením na jevišti. Stačí jen vzpomenout si na to, jak se nám ve zfilmované povídce nebo románu hrdinové i prostředí často rozcházejí s představou, kterou jsme si o nich udělali při četbě. Při autorském líčení zůstává totiž při tvorbě postavy mnoho prostoru pro čtenářskou fantazii, zatímco při vizuálním předvedení postav se tento prostor zužuje nebo docela škrtá. Tak se bezděky mění obraz, jaký si čtenář má udělat, a vzniká obraz docela jiný. Na druhé straně však při dramatizaci vzniká pro vnímatelovu fantazii jiný, nový prostor.

Názor, že lze beze zbytku převést žánr v druhý, je mechanickou aplikací poměrů platných pro literaturu odbornou (a není jistě náhodou, že se různým „digestům“ dobře daří právě v technokratické společnosti). Pro věcnou literaturu je relevantní skutečně jen věcné sdělení, ale s tím se nesmí směřovat obsah uměleckého díla. Jestliže např. Einsteinovu teorii relativity je možno vyjádřit srozumitelněji, než to formuloval sám její původce, nedá se hledat analogie s obsahem díla uměleckého, už proto ne, že umělecké dílo přináší informaci jiného řádu než dílo vědecké.

HLEDISKO GENETICKÉ A SYNCHRONICKÉ

Souvislost formálních a obsahových zřetelů při vzniku žánrového povědomí je evidentní. Vyvstává však otázka, zda je určující pro volbu žánru postoj k látce (a vůbec obsahové hledisko), ne-

bo zda naopak postoj k látce není trpným důsledkem žánru. Jinými slovy, jde o to, zda není postoj k látce vyvolán potřebami žánru, tj. zda si sám žánr nevytváří do jisté míry obsah.

Zde je třeba rozlišovat hledisko genetické a hledisko synchronické. Z hlediska genetického nový žánr vzniká proto, že si jej „vytvořil“ nový obsah, nejde tedy o mechanický „samopohyb formy“. Jakmile se však žánr ustálí, může být v některých případech sám určující pro vztah k látce. Bývá tomu tak zejména u autorů, kteří píšou na objednávku; např. v době, kdy se těší oblibě novela, bývá někdy zadáván spisovateli úkol, aby „předělal“ na novelu drama nebo román. V tomto případě budou skutečně obsahové zvláštnosti, jimiž se liší nový útvar od útvaru výchozího, důsledkem formy, ale takovéto případy jsou z hlediska literárního života celkem výjimečné (aspoň dnes, časté byly např. ve středověku). Ostatně ani ony nemluví — bereme-li v úvahu výsledek spisovatelovy práce — proti tomu, že existuje souvztažnost mezi žánrem a obsahem a že žánrové povědomí spočívá stejně na obsahovém hledisku jako na hledisku tvarovém.

Když srovnáváme zpracování týchž látek v epice a v dramatech, pohybujeme se na rozhraní základních žánrů. Neméně poučné je však srovnávání jednotlivých žánrů uvnitř epiky nebo dramatu. V dramatech se žánrové dělení zakládá tradičně na povaze konfliktu a vztahu k postavám (srov. rozdíl mezi komedií a tragédií); zde je vztah k obsahu evidentní a bylo by absurdní předpokládat, že se může třeba předělat komedie na tragédii, aniž by se tím změnil význam umělcova sdělení. Je tomu tak však také v mezích epiky? Zde stačí vzpomenout si na to, co bylo výše řečeno o pořizování zkrácených vydání rozsáhlé epiky, zejména románů.

Můžeme si však udělat ještě jiný myšlenkový experiment; můžeme uvažovat, zda by bylo možno rozložit román do několika povídek nebo novel osamostatněným jeho kapitol, nebo zda je naopak možné spojit několik novel s týmiž hrdiny (třeba se Sherlockem Holmesem a dr. Watsonem) v román. Jistě je to možné, ale jen mechanicky, z hlediska počtu stránek, nikoli však z hlediska významového. Rozdělením románu do několika novel

by vznikl soubor podávající méně než původní celek, protože by se ztratilo těsné spojení mezi jednotlivými částmi a spolu s ním i vzájemná hierarchizace a podmíněnost jednotlivých partii. Řečeno termíny ze syntaxe, hypotaktické spojení by bylo nahrazeno parataxí. A obdobně by tomu bylo při mechanickém spojení několika novel. Skutečný román by nevznikl, i když bychom dostali útvar se zdánlivě románovým dějem; spojením několika novel s týmiž hrdiny by vznikl sice poměrně složitý děj, ale nevzniklo by jednotně komponované dílo. Román nečiní románem pouze složitý děj, a suma novel je něco jiného než jednotně koncipované epické dílo. Román jako zvláštní celistvost podává více než mechanický součet dějů jednotlivých kapitol. V obou případech by tedy mechanická změna žánru měla významné obsahové důsledky.

Pokud jde o spojení řady novel do románové podoby, je třeba ještě dodat, že lze přepracovat soubor novel s týmiž hlavními hrdinami na román vložením různých spojovacích a popisných partií; v tom případě však přidáváme nové prvky, které v původních novelách nebyly, a už tím vytváříme nové obsahové kvality. Bylo by tomu opačně než při zmíněném již zhušťování románu na novelu; při spojování děje několika novel by vznikl nový celek říkající více než suma všech původně samostatných novel, při krácení románu by vznikl celek ochuzený o určité kvality.

Bylo již výše upozorněno na důležitost subjektivního momentu při vytváření žánrového povědomí. K tomu ještě dodávám, že nás často může uvést na scestí vydavatelovo (nebo i autorovo) označení žánru. Samo žánrové označení určitého díla autorem nebo vydavatelem nemusí být totiž ještě rozhodující pro určení, zda šlo o skutečné žánrové povědomí. Když se těšil např. zvláštní oblibě román, označovali často nakladatelé i sami autoři z čistě obchodních důvodů jako „román“ každé epické prozaické vyprávění, i když šlo z hlediska žánrového o vyloženou novelu nebo povídku.

Kromě toho se žánrové povědomí v časovém průběhu mění. Středověké rytířské epy se nazývaly v soudobé francouzské ter-

minologii romány, dnes bychom tohoto termínu pro ně sotva užili. V staročeské literatuře se zase jakémukoliv prozaickému epickému vyprávění říkalo kronika, i když bychom dnes mluvili zpravidla o povídkách (o Štilfrídovi, o Bruncvíkovi). V 16. a 17. století se u nás nedělal též terminologický rozdíl mezi komedií a tragédií a obou názvů se užívalo promiskue. A podobných příkladů by se dalo uvést více.

S uvedeným omezením je však možno a nutno brát žánrové povědomí v úvahu. Co se počítávalo v dané době za žánr, můžeme určit nejlépe tím, že prozkoumáme všechny útvary označované soudobými autory, teoretiky a čtenáři týmiž žánrovým (shrnujícím) názvem a pak hledáme, co měly společného po stránce tematiky a po stránce morfologické. (Je ovšem nutno brát s rezervou módní označování, o kterém byla řeč o dva odstavce výše.)

V historickém vývoji se však mění i sám ráz základních žánrů. Např. středověké drama mělo své těžiště v dialogu a ne v povaze konfliktu (často se proto mluví o „nedramatickém“ středověkém divadle). Kdybychom s tímto vývojem nepočítali, mohlo by nás to zavést do těžkých komplikací při snaze provádět abstrakci shrnující charakteristické rysy děl vzniklých v různých dobách.

V teorii dramatu vyvstává tak např. otázka, zda máme hledat podstatu dramatu v dialogu, v předvádění nebo v povaze konfliktu. Zdá se, že se uplatňují všechny tyto prvky, počítat jen s jedním by nebylo plodné. Kdybychom počítali pouze s předváděním (drama jako podívaná), pak bychom museli do oblasti dramatu zahrnout i pantomimu a balet, tedy útvary neliterární povahy. Kdybychom budovali jen na rázu konfliktu, museli bychom zase vymýtit celé středověké drama. Na druhé straně se však i dnes předvádějí na jevištích dialogizované útvary bez skutečného „dramatického“ konfliktu a vyvinula se jako zvláštní divadelní žánr revue, která byla určena především pro podívanou.

Rozpory, které jsem naznačil, dají se překlenout, když připustíme, že se určitý typ konfliktu nejlépe dá zobrazit prostřed-

nictvím dramatické formy, a tedy se k ní v povědomí publika i autorů přímo váže. Z toho však neplyne, že by se týž konflikt nemohl zobrazit i jinak, např. epickou formou, a že by se nemohly na druhé straně zpracovávat a podávat v jevištní podobě i konflikty „nedramatické“ povahy. Analogické případy známe ostatně i odjinud, srov. útvary jako lyrický román, báseň v próze atd. Volba žánru není tedy závazná, ale vhodný žánr poskytuje optimální podmínky k zobrazení určitého obsahu. Žánr je tedy z morfologického hlediska taková organizace látky, která je počítována jako optimální pro určitý obsah; jinými slovy, je to soubor optimálních morfologických postupů pro vyjádření určitého obsahu.

Žánr je kategorie vzniklá historicky zobecněním společných rysů řady literárních děl ve spisovatelské praxi. Je to určitá konvence, které musí předcházet praktická tvorba, jde tedy o konvenci odvozenou z praktické tvorby. Žánr je výsledkem jistého napodobování a zároveň překonávání postupů starších — v jeho vývoji je dialekticky spojeno trvání určitých rysů a překonávání rysů jiných. Konstantní rysy, které přetrvávají, tvoří neměnnou podstatu žánru (jeho invariant).

Jak je tomu z hlediska synchronického?

Nepochybně existují vedle sebe v určité době různé žánry a mezi nimi je určité napětí a hierarchie, vztah nadřadění a podřazenosti, tj. některé žánry jsou počítovány jako „vyšší“, preferované, jiné jako „nižší“. Přitom se některé žánry v literárním životě rozšiřují a transformují a jiné jsou zase zatlačovány a stagnují. Žánrové povědomí je odvozeno z povědomí o společné struktuře řady děl majících společné obsahové rysy. Struktura určitého žánru není tedy něco abstraktního v tom smyslu, že by mohla existovat mimo prostor a čas jako apriorní kategorie, je to prostě zobecnění jisté zkušenosti. Žánrové povědomí je pevně zakotveno v literární praxi určité doby, a je proto neoddělitelné od určitého vztahu ke skutečnosti a k látce. Jinými slovy, součástí žánrového povědomí je i autorův vztah ke skutečnosti a k látce.

VÝZNAMOVÁ HODNOTA ŽÁNRU

Závěrem ještě několik poznámek k otázce, zda má sám žánr nějakou sdělovací hodnotu. Nepochybně ano, protože už samo žánrové zařazení díla předem sugeruje určité významové kvality. Jestliže je dílo zařazeno do epiky, očekáváme, že bude v hierarchii prvků stát na vrcholku zaměření na děj, půjde-li o lyriku, očekáváme zaměření na autorův vztah k určité skutečnosti atp. Samo použití žánru tedy sugeruje jistý obsah. Postupujeme-li pak od základních žánrů k menším žánrovým celistvostem, sdělovací hodnota žánru roste ještě více, např. žánr přírodní lyriky indikuje objekt, o kterém bude básník vyprávět, atd.

Tato významová hodnota žánru je důležitá jako *vstupní instrukce* čtenáři, jak k dílu přistupovat. Naznačuje, kde má čtenář vidět dominantu, které složky díla má klást do popředí, tj. čeho si má především všimnout, jak má informace dílem podávané hierarchizovat. Z tohoto hlediska určuje sám žánr určitá „pravidla hry“ mezi čtenářem a autorem. V detektivce např. již předem víme, že bude spáchán zločin, že pachatel bude odhalen a že to bude nejméně pravděpodobná postava; „pravidla hry“ také vyžadují, aby byl pachatel přítomen na scéně od počátku a nevystoupil až v závěru. V rámci detektivky zase francouzský typ naznačuje soustředění na psychologii, americká „tvrdá škola“ vyžaduje hojně rvačky a střelbu atd. Proto také výběr četby jde často právě po linii žánrové, čtenář chce číst např. historický román, společenský román, intimní lyriku atp.

Žánrovým označením se tedy dílo zařazuje do určitého literárního kontextu. Nápadně je to vidět tam, kde jde o typický námět pro určitý žánr, avšak zpracovaný jiným způsobem, než jak jsme u tohoto žánru zvyklí (jinými slovy: než jak to v dané době určitý žánr „vyžaduje“). Jako příklad uvádím na jedné straně detektivku a na druhé straně psychologický román. Konkrétně lze uvést Dostojevského *Zločin a trest* a detektivní román E. Gaboriaua *L'affaire Lerouge* (v českém překladě vyšlo pod titulem *Případ vdovy Lerougeové*). Uvádím tuto dvo-

jici proto, že oba romány vyšly v témže roce 1866. Rozdíl bije do očí: typický námět pro detektivku je odhalování zločince, psychologický román však neklade důraz na hledání viníka, Dostojevskij proto viníka nezahalil a dívá se na problém jeho očima. (Lze namítnout, že uvedený příklad kulhá, protože se v šedesátých letech minulého století detektivní žánr teprve rodil. Uvedme si proto příklad ze současné naší literatury, na jedné straně některou detektivku V. Erbena a na druhé straně román L. Fukse Případ kriminálního rady.)

Žánrová hierarchie také naznačuje hierarchii literárních útvarů. Nejvýše v ní stojí tvorba umělecká (s odvětvím tvorby avantgardní, tj. takové, která hledá nové možnosti výrazové i tematické). Jakmile se její postupy stanou majetkem širší společnosti, přesouvá se její struktura do rámce četby zábavné (komerční). Nižší stupeň představuje tvorba konvenční (která zachovává a úzkostlivě udržuje všechno, co se líbí, takže nadbíhá vkusu, a tím zpomaluje literární vývoj). Nejnížší vrstvou je tvorba triviální (též bulvární, literární kýč).

DRUHÁ ČÁST

PRVKY A VÝSTAVBA

UMĚLECKÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA

1. Jednotky tematické výstavby

Jak již bylo uvedeno, literární dílo je složitá struktura, a abychom mu porozuměli hlouběji než nenáročný čtenář, musíme je rozbírat a prostřednictvím částí se dopracovávat k lepšímu pochopení jejich vzájemného skloubení a celku. Je to obdobné jako v jiných oblastech života, kde se prostřednictvím rozboru (analýzy) objektu dopracováváme k chápání, jak fungují jeho jednotlivé složky, a tím i celek.

Zvláštní otázkou je zde to, na jak veliké celky máme zkoumaný objekt, v našem případě literární dílo, dělit. Obecně lze říci, že to závisí na účelu rozboru. Je to obdobné jako u jiných fenoménů; vypadne-li z hodinek sklo a chceme je znovu zasadit, stačí zjistit, jak je zasazeno do rámečku; přestane-li fungovat stroj, musíme znát strukturu stroje; zláme-li se některý čep, musíme znát i strukturu materiálu, z něhož je zhotoven, atd. A obdobně — chceme-li v oblasti literatury obecně charakterizovat pentalogii, stačí, určíme-li témata jednotlivých dělů a jejich návaznost, chceme-li však důkladně porozumět krátké lyrické básni, musíme ji rozbírat verš po verši a často slovo od slova. V každém případě však musíme určit základní jednotky, s nimiž budeme pracovat, a o to mi dále půjde. I když se k tématu dostáváme prostřednictvím jazyka, tj. i když je prvotní naše „setkání“ s jazykovou výstavbou, vyjdeme z tématu, protože každý rozbor musí směřovat k lepšímu poznání obsahu díla a k tomuto cíli směřuje i rozbor jazykový. Proto budou výklady o jazykové výstavbě následovat až po základním poučení o tematicce.

AUTORSKÝ POSTOJ

Poznání umělecké struktury předpokládá, že určíme prvky, ze kterých je složena, a zjistíme, jak jsou spojeny v celek díla. V obojím případě jde u literárního díla o výsledek autorova

výběru — v prvním případě výběru z jevů objektivní skutečnosti a v druhém případě výběru z kombinačních možností. (Zvláštním případem je tzv. knižní inspirace, kde jde o výběr z faktů literárních, ale — jak jsem už naznačil a jak ještě dále ukáží v jiné souvislosti — jde vlastně i zde v poslední instanci o určitý vztah k realitě.) To znamená, že musíme charakterizovat stejně autorův výběr prvků jako způsob, jakým jsou kombinovány.

Otázkou výběru prvků se zabývá především literární kritika a literární historie (jde vlastně o zkoumání vztahu díla ke skutečnosti, tj. o výběr látky, který je tímto vztahem určen), ale nemůže jej ignorovat ani poetika, i když její zájem je soustředěn na způsob, jakým jsou prvky kombinovány. Klíčem ke zkoumání výstavby uměleckého díla je totiž vždycky autorův postoj ke skutečnosti, protože právě ten determinuje výběr prvků a nepřímou i jejich kombinaci. Způsob, jakým jsou prvky kombinovány, nemůžeme proto zkoumat bez zřetele k autorovu vztahu ke sdělovanému objektu nebo příhodě. Pokud se tak děje, stává se poetika ryze formalistickou; je však třeba usilovat o poetiku obsahovou, tj. takovou, která by zkoumala výstavbu díla pod zorným úhlem obsahu, který dílo sděluje.

Tradičně se říká, že základní antinomie ve vztahu autora ke sdělované skutečnosti je protiklad subjektivnosti a objektivnosti. To je však třeba brát s rezervou. Ve skutečnosti jde o jistý optický klam. Každé dílo je svým způsobem stranické a subjektivní; objektivnost je ve skutečnosti jen záležitostí formální, je to vlastně jen jeden z možných způsobů, jakými je látka traktována. Autor sám nikdy není a nemůže být „nestranný“, vždycky se staví (i když si to třeba ani neuvědomuje) k zobrazované skutečnosti buď kladně (tj. schvaluje ji), nebo záporně (tj. odsuzuje ji); „objektivní“ postoj je dán jen tím, že jeho vztah není vyjádřen explicitně. Protiklad objektivního a subjektivního vztahu je třeba tedy přijmout s uvedenou rezervou.

První uvedený postoj je charakteristický pro epiku, druhý pro

lyriku: v epice stojí autorovo „já“ v pozadí, příhoda je líčena zpravidla jako na autorovi nezávislá, v lyrice se naopak tlačí autorovo „já“ do popředí, dílo je výpovědí především o autorovi samém, takže se subjektivnost proti epice stupňuje. Obojí tento postoj se pak projevuje v různém řadění tematických složek, jak ještě dále ukážeme.

V rámci postoje explicitně hodnotícího traktovanou látku lze rozlišovat několik typických případů, které jsou velmi hojné a mají zvláštní názvy. Patří sem např. postoj humoristický, satirický a idylický. *Humoristický postoj* spočívá v tom, že autor odhaluje směšné nedostatky určitých postav, ale k postavám má přitom postoj v podstatě kladný. Přes různé chyby, které jsou pro mravní hodnocení postavy nepodstatné, máme postavu rádi, je nám sympatická. Takový je např. postoj Jana Nerudy k postavčkám z jeho Malostranských povídek. *Satirický postoj* naproti tomu ostře odmítá zobrazovaný jev a odsuzuje jej jako nemravný a škodlivý. Typem je Haškovo odsouzení rakouského militarismu a imperialistické války. *Idylický postoj* vidí v zobrazovaném jevu optimisticky (ale často s určitou melancholií) jeho utěšenou a klidnou stránku, a tím jej idealizuje. Charakteristický je po té stránce postoj městského člověka k prostému venkovskému životu (např. v Babičce B. Němcové).

Každý tento postoj vykonává pochopitelně tlak na výběr tematických složek (např. při satíře je snaha vybírat prvky směšné, při idyle prvky vyvolávající představu klidné pohody) i na způsob kompozice (např. při idylickém postoji není vhodný příliš rychlý spád děje).

S autorským postojem je těsně spjato i tragično a komično, které patří k základním estetickým kategoriím.*

Tragično je tam, kde autor zobrazuje pád něčeho, čeho si velmi váží a čemu připisuje vysokou mravní hodnotu. Je otázka, do jaké míry je tragičnost inherentní v samém konfliktu

* Podrobně je pojednáno o estetických kategoriích v citovaném již kolektivním spise *Marxisticko-leninská estetika*, slovenský překlad v Bratislavě 1975.

a do jaké míry spočívá v jeho hodnocení. Konflikt musí být maximálně vyostřen a vystupňován, ale to je záležitost formální. Inherentní (obsaženo v díle samém) je tragično jen z hlediska hotového uměleckého tvaru, sám pocit tragična je však podmíněn autorovým hodnocením. Týž čin může být totiž zobrazen v poloze tragické, ale i netragické podle toho, jak jej autor (a obecněji řečeno: společnost, očima které se autor na událost dívá) hodnotí.

Jako příklad uvádím na jedné straně zánik polské posádky na Westerplatte a na druhé straně zánik německých vojsk u Stalingradu. Formálně vzato jde o dvojí analogický jev i konflikt (bojovat do posledního muže, nebo vzdát se), ale za tragický budeme považovat jen zánik polské posádky, kdežto porážku fašistických vojsk pokládáme za spravedlivý důsledek zákeřného útoku na SSSR. Tragično má v sobě vždycky něco vznešeného, protože nutně líčí postavy nadprůměrné a výjimečné v kladném slova smyslu, pocíťované jako vrcholný vzor lidského jednání.

V běžném hovoru se často dělá rovnítko mezi tragičnem a smutným koncem vůbec (mluví se např. o „tragickém konci“ automobilisty, který v opilosti narazil na strom).

V bulvární literatuře se často „přehodnocuje“ tragično a autor se staví např. na stanovisko zločince pronásledovaného spravedlností, sympatizuje s ním a jeho pád líčí jako „tragickou“ událost.

Komično spočívá v tom, že hrdina má nedostatky, které odsuzujeme, a na hrdinu se proto díváme s určitým nadhledem a pocitem mravní převahy. Komický je např. člověk, který se vychloubá svou sportovní zdatností, ale pak nepřeskočí malou loužičku a postříká se blátem. Utrpí nezdár, ale tento nezdár je spravedlivým trestem za jeho chybu. Komičnost bývá obvykle doprovázena humorem. I zde je ovšem možné rozličné hodnocení téže postavy a události, např. Molièrův Harpagon a Alceste byli za romantismu hodnoceni kladně.

Komika se často spojuje s *vtipem*. Vtipné je nečekané (a tedy nemotivované) spojení představ, vybočující z obvyklého kon-

textu, a působící proto směšně, např. věta „on není sice hezký, ale zato je hloupý“. Vtip se může zakládat na rozporech v objektivní skutečnosti (nečekané spojení představ, např. obrázek vousatého kojence s dýmku v ústech) nebo na rozporech v užití slov (slovní komika, např. věta „pan Bohatý nemá ani vindru“); do této kategorie patří i slovní hříčka.

Kategorii komična jsou příbuzné kategorie groteskna, bizarna a absurdna. *Groteskno* staví vedle sebe protiklady a věci, které se podle zdravého rozumu navzájem vylučují, ale v daném případě jsou protismyslně sloučeny. Groteskní je např. představa vousatého trpaslíka (protože je spojeno dětské tělíčko se stařeckou hlavou) nebo čerta, kterého vede někdo na řetěze (postava, která by měla vzbuzovat hrůzu, chová se jako pes). Název je odvozen z ital. *grottesca* (zdrobnělina od *grotta* = jeskyně), jak se říkalo jeskyňkám nebo umělým zříceninám v parcích. Kde má tato zdánlivá protismyslnost vážný nebo patetický ráz, takže se představa nebo situace vzdaluje od oblasti komična, mluvíme o paradoxu. *Bizarní* (ze španěl. *bizarro*) je asi tolik jako fantastický, extravagantní. Od groteskního se liší kvantitativně, představuje jeho nižší stupeň; bizarní by byl např. tulák v generálské uniformě. *Absurdno* je naopak vyšší stupeň groteskna; odhaluje hluboký a nepochopitelný, ale přitom závažný rozpor, takže působí spíše hrůzně než směšně. Absurdní je např. situace, v níž je člověk nucen jednat v rozporu s logikou a zdravým rozumem; důsledky vedou přitom často k jeho záhubě, takže literární zobrazení působí úděsně. Často však vyvolává pro svou naprostou nesmyslnost, proti níž se člověk nemůže bránit, „šibeniční humor“; z toho hlediska se také mluví o „černém humoru“.

Abychom mohli rozbírat tematickou výstavbu literárního díla, musíme si dále ujasnit jako základní pojmy na jedné straně největší a na druhé straně nejmenší celky, s nimiž budeme pracovat. Je to látka literárního díla a jeho motivy.

LÁTKA LITERÁRNÍHO DÍLA

Termínem látka označujeme dvě věci. Jednak tím míníme mimoliterární skutečnost, o níž dílo vypovídá (např. v historickém románě je látkou konkrétní událost a prostředí, v němž se

událost odehrála), jednak tím míníme literární zpracování určité skutečnosti. První pojetí se obvykle užívá tam, kde zkoumáme vztah literárního díla k objektivní skutečnosti, tj. tam, kde zkoumáme literární dílo jako odraz. Např. látkou Haškova Švejka byla válečná skutečnost let 1914 — 1919. Druhé pojetí se uplatňuje zejména v literární komparatistice, tj. tam, kde zkoumáme, jak jedno dílo působilo na dílo druhé. Např. látku staročeské Alexandreidy (okolo r. 1300) převzal neznámý český básník z latinské Alexandreidy Gautiera de Châtillon. V obou případech tvoří látku něco, co existuje mimo zkoumané literární dílo a co vytvořilo jeho obsah. Podle některých teoretiků má látku jen dílo s dějem nebo postavami, nikoliv lyrika. Toto pojetí pokládám za příliš úzké.

V německé literární vědě se někdy zmíněné dva významy termínu „látka“ rozlišují a pak se rozdíl vyjadřuje dvěma termíny, Rohstoff (asi „surovina“) a Stoff (látka literární, tj. již literárně zpracovaná). Pro naši praxi stačí oddělovat oba pojmy adjektivem a mluvit jednak o *látce v širším slova smyslu* a jednak o *látce literární*. Ani toto vyznačování však není nutné, protože podle kontextu vždycky poznáme, o které z obou pojetí nám jde.

Pokud jde o vztah ke skutečnosti, je třeba uvést, že i při „převzetí“ látky z jiného literárního díla jde o určitý způsob odrazu reality, protože se vždycky přebírá jen taková látka, která může soudobému čtenáři něco říci, takže se realita odráží i v díle „knižně“ inspirovaném. Ovšem nevstupuje v tomto případě do díla přímo a bezprostředně, nýbrž jaksí oklikou. Na druhé straně i tzv. přejímání látky ze života (jak to známe např. u naturalistů) je determinováno určitými literárními konvencemi (ať už kladně nebo záporně) a jednotlivé postavy nebo situace jsou ovlivněny jinými literárními pracemi; proto i zde zjišťujeme při četbě velkou podobnost mezi jednotlivými díly, i když nelze předpokládat přímý látkový vliv. Každá doba si zkrátka vytváří svoje specifické situace a prostředí, jejich frapantní podobnost však obvykle odhalujeme teprve po větším časovém

odstupu. Konečný výsledek literární tvorby, tj. uspořádání látky, je v každém případě ovšem faktem literární povahy.

Někdy se směšují termíny *téma* a *látka* a místo o látce se mluví o tématu. To je pochybené, protože — jak již bylo řečeno — téma jakožto hlavní myšlenka je výsledek abstrakce, látku však tvoří všechny tematické prvky, které jsou v díle; snad uvedená záměna termínů souvisí s tím, že se téma (zejména v odborné literatuře) říká předmětu, o kterém dílo vypovídá (tématem historického pojednání je např. třicetiletá válka). Výstižněji se říká místo látka tematika, ale ani to není dost přesné; i když se dá „hlavní“ téma rozložit na „dílečí témata“ (tím míníme témata kapitol a jiných menších celků), jejich soubor je stále méně než látka. Je však správné mluvit o tematické výstavbě tam, kde nám jde o organizaci konkrétní látky, protože ta je determinována hlavní myšlenkou díla, tedy ideovětematickými zřeteli.

Zvláštním problémem je, jakým způsobem vstupuje do konkrétního díla určitá látka, tj. jak se autor postavil k pramenům (ať už z oblasti životních zkušeností, nebo k literárním předlohám), tj. co z nich zpracoval tvůrčím způsobem, co trpně převzal a co zamlčel. Jde tedy o problém výběru a přetváření faktů. Tak zjišťujeme na jedné straně, jakým způsobem se autor staví k realitě (tj. co z ní vybírá a jak skutečnostní prvky transformuje, srov. Haškova Švejka), a na druhé straně, jak se staví k literárním pramenům (např. staročeský básník ke Gautierově latinské Alexandreidě). Jak již bylo naznačeno, výběr i přetváření prvků jsou podmíněny především autorovou ideologií.

Positivistická literární věda věnovala látce literárních děl mnoho pozornosti a hodnotila literární díla zejména podle látkové původnosti. I dnes jsme na látkovou původnost velmi citliví, a kde autor převezme látku z jiného díla bez udání pramene a svolení původního autora, mluvíme obvykle o literární krádeži, *plagiátu*. Nejednou se takové otázky řeší i před soudem. Naproti tomu jsme méně citliví na přejímání formálních postupů a širších látkových oblastí; zde se napodobování toleruje a podmiňuje vlastně vznik nových literárních druhů. Kde je cizí

forma napodobena do posledních detailů (a netvůřím způsobem), vzniká *pastiš*. Slova se užívá zejména v malířství. V hudbě se tak označuje skladba složená z úryvků od různých autorů. Ve francouzské terminologii se pro kopírování formálních prostředků cizího díla užívá termínu *décalquer*; v češtině se výrazu *kalk* užívá jen v oblasti slovníkové a stylistické.

Positivistické pátrání po „pramenech“ a „podnětech“ je dnešní literární vědou již dávno opuštěno. Pro dnešní literární vědu je podstatné zjišťování způsobu výběru a způsobu kombinování prvků, zatímco zájem o jejich prameny je víceméně sekundární. Vyplývá to ze samého zaměření na význam díla. Význam jednotlivých prvků není totiž dán vztahem k jejich pramenům, ale jejich vztahem k jiným prvkům díla (tj. jejich místem ve struktuře); tak např. Chodové mohou být líčení buď jako hrdinští bojovníci, nebo jako rebelové rušící daný řád, a obdobně revolver v ruce detektiva má jiný význam než revolver v ruce vraha.

Otázky, které si věda klade, a zejména způsob, jakým si je věda klade, jsou determinovány světonázorově. Pozitivismus se zajímal více o vznik díla než o dílo samo proto, že se mu společenská struktura jevila jako neměnná, stálá, a tak přenášel zájem z díla samého, které je v jeho pojetí čímsi jedinečným (a proto proměnlivým, nestálým), na okolnosti okolo něho, které vzhledem k přesvědčení o stálosti základní společenské struktury představují realitu přístupnější vědeckému rozboru a objektivnější. Obrazně řečeno, kdo se bojí zítřku, soustřeďuje se obyčejně na rozbor dneška, a to tak, že hledá jeho konstantní, neměnný základ. Z toho vyrůstá i převládající zájem o strukturu díla a snaha vyložit dílo z něho samého v dnešním francouzském strukturalismu, který vlastně škrtá z analýzy autora. Tento badatelský směr věří v neměnnost základních struktur, obdobně jako pozitivismus, ale k dílu přistupuje z opačné strany. Autor ho nezajímá a zaměřuje se na dílo samo z toho důvodu, že jedině v něm vidí realitu schopnou objektivního rozboru. Tím však vlastně umrtvuje představu sociálního pohybu a vzdává se hodnocení díla z určitých světonázorových pozic podle jeho významu pro společenský vývoj; toto hodnocení pokládá za něco přesahujícího rámec literární vědy.

MOTIV

Termínem motiv označuji nejmenší tematické stavební celky. Termín je (jako ostatně více odborných názvů v poetice) běžný především v hudbě, kde znamená menší celek než melodii, ale vyšší celistvost než tón nebo akord; je to souvislá řada tónů, která poukazuje k vyšší celistvosti. Doslovně by se dal termín „motiv“ přeložit jako „důvod“ nebo „pohnutka“ a v tomto významu se ho také používá mimo oblast poetiky; mluvíme např. o motivu nějakého činu, jednání atp. V poetice je od tohoto významu odvozeno sloveso *motivovat*, tj. odůvodnit něco, např. užití některého stylistického prostředku. (O tom na svém místě dále.)

Pro potřebu literárního rozboru definuji motiv jako významovou jednotku bezprostředně vyšší než slovo nebo syntagma, tedy jako nejmenší celek podávající věcnou informaci o situaci. Důraz kladu na slovo *věcnou*, protože určitou estetickou informaci mohou podávat i jednotky menší, např. i jednotlivé hlásky. Za účelem názornosti uvedu několik ad hoc utvořených příkladů na motivy: „byl krásný den“, „přijela babička“, „babička přivezla vnukům dárky“, „na stole leží kniha“ atd. Jak je vidět, motiv jako nejmenší jednotka přinášející konkrétní údaj se dá často uvést i původními slovy.

Naproti motivu, který je nejnižší významovou složkou, téma představuje informaci stojící v hierarchii na nejvyšším místě daného textu nebo zkoumaného úseku. Protože vyjadřuje smysl, k němuž směřují všechny informace nižšího řádu (a tím je spájí v jednotu), je nutně povahy ideologické. Z hlediska estetického i kompozičního je jednotlivý motiv irelevantní, protože dostává estetickou i kompoziční hodnotu teprve v rámci textu. Je však zcela konkrétní. Téma naproti tomu je výsledkem abstrakce.

Při rozboru textu nemá obyčejně smysl jít až k jednotlivým motivům, to je účelné jen u drobných skladeb, zejména u lyrických básní. Rozsáhlejší texty, zejména epické, členíme na větší celky. Buď hierarchizujeme mezi motivy a vybíráme jen motivy

„vůdčí“ nebo „nosné“ z hlediska celku, okolo kterých se kupí motivy vedlejší, nebo postupujeme „odshora dolů“ a rozkládáme základní téma na dílčí témata.

Definice motivů není u všech pracovníků v oboru poetiky jednotná. T. Tomaševskij (*Teorie literatury*, český překlad 1970, str. 127) jej definuje v podstatě jako já (nerozložitelná, nejmenší část tematického materiálu) a s touto definicí pracovala i naše poetika (J. Mukařovský). Jindy se však definuje motiv šíře, totiž jako typická situace, která se může opakovat, např. poznání osoby podle nějaké věci (prsten, medailón, střevec atp.). Takto chápaný motiv se stanoví abstrakcí. Toto vymezení motivu není sice dost dobře únosné pro detailní rozbor konkrétního díla, ale je výhodné pro literární komparatistiku. Tam by totiž srovnávání motivů v tom smyslu, jak jsem motiv definoval, nemělo smysl, protože by se jimi nedala dobře charakterizovat vzájemná souvislost látek, která je patrná jen při určitém zřetězení motivů. V literární komparatistice se proto nepokládá za nejmenší srovnávací tematickou jednotku jednotlivá minimální informace o situaci, ale minimální zřetězení informací o situacích, které se může stěhovat z jednoho díla do druhého. Předmětem srovnávání není např. pouhý příchod hrdinky, ale i jeho důsledek (hrdina pozná např. podle prstenu manželku nebo milenku). Při takovémto zkoumání vzájemných vztahů se ovšem musí stavět do popředí nikoliv konkrétní motivy, nýbrž vztahy mezi nimi, a proto je nutná značná míra abstrakce. Např. poznání Popelky podle střevečku by se zabstraktnilo jako „poznání osoby podle věci“ nebo okradení vrány o sýr mazanou liškou jako „přelstění domýšlivce prostřednictvím lichocení“.

Pro názornost jak rozbírat tematickou výstavbu s aplikováním pojmů „vůdčí motivy“ a „dílčí témata“, uvedu prvních 121 veršů z Erbenova Pokladu. Vůdčí motivy jsem dal vysázet kurzívou:

*Na pahorku mezi buky
kostelíček s věží nízkou;
z věže pak slyšeti zvuky
hájem a sousední vískou.*

5 Není zvuk to zvonka jemný,
tratící se v blízké stráně:
dřevatě to rachot temný,
zvoucí lid do chrámu Páně.

A tu z vísky k boží slávě
10 zhůru běží zástup hojný:
veský lid to bohobojný,
a dnes *Velký pátek* právě.

V chrámě truchlo: holé stěny:
oltář černá rouška kryje,
15 na roušce kříž upevněný;
v kůru *zpívají pašije*.

A hle! Co se bělá v lese,
v černém lese za potokem?
Nějaká to *veská žena*,
20 ana v náručí cos nese.
I jde rychlým žena krokem,
svátečně jsouc oblečena,
tam tou strání za potokem —
pacholátko malé *nese*.

25 Běží žena, dolů běží,
pospěchá do chrámu Páně:
tu na blízku lesní stráně
kostel na pahorku leží.
A v úvale ku potoku
30 náhle ubystřuje kroků;
neb jak větřík volně věje,
z kostela slyšeti pění:
v kůru právě tam se pje
Krista Pána umučení.

35 Běží, běží podlé skály:
„Co to? mám-li věřit oku?
Což mě moje smysly šálí?“
Stane, ohlíží se kolem —
rychle kroky zpět obrací,

40 stane zase, zas se vrací —
„Tam ten les, a zde ty klesty,
tamto vede cesta polem —
vždyť jsem nezbloudila z cesty!
Bože, co se se mnou děje!

45 Což zde nejsem u kamena?
Jaká se tu stala změna!“
Zase stojí, zase spje,
celá jsoucí udivena,

oči rukou si protírá,
50 o krok blíže se ubírá:
„Bože, jaká to tu změna!“

Tu, kde z divokého klestu,
od kostela tři sta kroků,
veliký čněl kámen v cestu,
55 co se nyní jeví oku?

*Jeví se tu ženě, jeví
vchodem vršek otevřený —
vysvětliti sobě neví —
kámen v cestu postavený,*
60 postavená celá skála,
jak by od věků zde stála.

Jeví se tu, jeví ženě
chodba pod zemí, co síně
vyklenutá ve křemeně;
65 a tam, klenba kde se tratí,
ve tmavém pahorku klíně,
jakýs plamen znamenati.

*I hoří to jasnoběle,
jako v noci svit měsíčka;*
70 i zaplává rudoskvěle,
jak by západ to sluníčka.

I vidouc to žena žasne,
a ke vchodu až pokročí,
a zastíníc dlaní oči,
75 hledí v ono místo jasné.

„Bože, jak se to tam svítí!“
Oči rukou si protírá,
o krok blíže se ubírá:
„Jak se to tam divně svítí!“
80 což to asi může být?“
Dále jíti však se bojí,
hledíc tam a venku stojí.

A co váhá a co stojí,
v klenbu patříc neustále,
85 mizí bázeň za pohledem,
*zvědavost jí pudí předem,
a žena se běže dále.*

Krok za krokem — a vždy dále
mocně jí to jíti pudí;
90 krok za krokem — a ve skále
jen se spící ohlas budí.
A čím dál přichází žena,
stále rovná roste záře.
Již již končí se sklepení:
95 avšak žena omráčena
rukou zakrývá si tváře,
přímo patřit možné není.
Vidí, vidí — co zde vidí,
kdy to viděl který z lidí?
100 Tolik krásy, tolik blesku
mní uzříti jen v nebesku.

Dvéře tu jsou otevřeny
do nejskvělejšího sálu;
zlatem jen se svítí stěny,
105 strop rubíny vyložený,
pod ním sloupy ze křišťálu.
Z obojí pak strany dveří
na podlaze mramorové —
kdo neviděl, neuvěří —
110 hoří, hoří dva ohňové;
dva ohňové tuto hoří,
nic jich blesku neumohí;
nade stříbrem po levici
lunou oheň v hůru plane,
115 nade zlatem po pravici
sluncem pláti neustane.
Planou ohně, jizba plane,
obalena září jasnou;
a dokud tu *poklad* stane,
120 plamenové nevyhasnou,
nic jich blesku neumohí.

Metoda vybírání nosných motivů je známa každému čtenáři, který si podtrhuje v textu místa významná pro děj, aby si nemusel psát obsah a měl oporu pro pozdější četbu. K vědeckému rozboru je ovšem nutné, aby byl napřed přečten celý text, protože význam některých motivů se ukáže až z hlediska celku

(v našem příkladu např. motiv zvědavosti ve v. 86). — Kdybychom chtěli namísto výběru vůdčích motivů určit *dílčí témata*, pak bychom mohli shrnout téma verše 1—71 asi do věty „na Velký pátek při zpěvu pašijí žena nesoucí dítě cestou do kostela uvidí otevřenou skálu, v níž cosi plane“ a téma verše 72—121 slovy „puzena zvědavostí vejde dovnitř a uvidí poklad“.

Při podrobnější analýze prvního tematického celku bychom zjistili asi tyto základní motivy (v závorkách uvádím vysvětlivky):

1. Na pahorku stojí kostelík s nízkou věží (=chudý).
2. Neznějí zvony, ale dřevěný rachot (typické pro Velký pátek).
3. Lidé z vesnice kráčí ke kostelu.
4. Je Velký pátek. (Zde je explicitně vysloveno, co už vlastně řekl základní motiv č. 2.)
5. V chrámě se zpívají pašije.
6. Lesem kráčí žena.
7. Něco nesc.
8. Spěchá.
9. Na ruce má dítě.
10. Pospíchá do kostela.
(Atd.)

Z uvedeného nástinu je vidět, že některé informace jsou implicitní („dřevatě to rachot temný“ — naznačuje se, že jde o velikonoce), jiné explicitní („dnes Velký pátek právě“). Dále je vidět, že Erben má tendenci postupovat od implicitnosti k explicitnosti (srov. v. 7 a 12, 20 a 24 atd.). Kromě toho je patrné, že motivy důležité pro děj nejsou rozloženy rovnoměrně, srov. dlouhé pasáže, které neobsahují informace důležité pro sám rozvoj děje.

Jak již bylo řečeno, slovo motiv v překladu znamená asi tolik jako pohnutka. S výjimkou úvodního a závěrečného motivu v textu každý motiv poukazuje současně kupředu i dozadu. Mnohé motivy však neznamenaají změnu stavu. Každá situace nemusí být kauzálně podmíněna situací jinou, ale jednotlivé

situace mohou stát vedle sebe bez této souvislosti, např. v lyrické básni nebo při popisu (srov. popisy v citovaném úryvku). Jsou tedy motivy, které poukazují k nové situaci, a motivy volné. Podle toho dělíme motivy na *dynamické* (tj. dějové, přinášející změnu stavu, např. „babička odjela“) a motivy *statické*, *popisné* (např. „je pěkný den“). Statické motivy jsou charakteristické pro lyriku a dynamické motivy pro epiku. I v lyrice však musí motiv vyjadřovat určitou situaci (noc, hrob, východ slunce, loučení . . .) a jsou motivy hlavní a vedlejší. Rozlišování motivů na statické a dynamické je důležité pro kompozici a dále se k němu ještě vrátíme.

Dělení motivů na statické a dynamické je funkční, a to z hlediska kompozičního, nikoli obsahového, protože týž motiv může být v jednom kontextu dynamický a v jiném zase statický. Konkrétněji se dá mluvit podle funkce např. o motivech popisných, ornamentálních, banálních, nových, starých, překvapujících atd. atd.

Při velmi podrobné analýze lze rozkládat i motivy, např. motiv „příchod babičky“ na „příchod“ + „babička“. Je to obdobné jako při větném rozboru. Jako dospíváme při větném rozboru nakonec k jednotlivým slovům, zde docházíme k jednotlivým představám v oblasti tematické a k jednotlivým pojmenováním v oblasti jazykové. (O „pojmenování“ místo o „slově“ mluvím proto, že se některé pojmy a představy dají nazvat jen několika slovy.)

Motivu je nadřazen topos. Je to myšlenkové schéma, které se přejímá z jednoho díla do druhého už z dob antických, např. locus amoenus (= příjemné místo). Takový topos obsahuje určité ustálené představy, např. uvedený topos má tradiční rysy „louka, potůček, jarní den, květiny, ptáci, větrák“ atd. Studium jednotlivých topos je důležité zvláště pro antické a středověké literatury. Někdy je znalost topiky důležitá i pro poznání autora vztahu ke skutečnosti. Tak bylo např. oblíbeným topos líčení skromnosti, tj. umenšování svého významu; když se vyskytne takový topos v úvodu k středověké básni, může u čtenáře neznalého topiky vzniknout dojem, že si autor sám byl vědom vlastních nedostatků a že sám své dílo cenil nízko (srov. prolog k Dalimilově kronice).

2. Jednotky jazykové výstavby

STYL

Jazyková výstavba se zkoumá obvykle z hlediska určitého díla, protože literární dílo tvoří jakýsi přirozený celek. Stylistický rozbor odhaluje normy, jimiž se jazyková výstavba díla řídí. V tom případě mluvíme o jazykovém stylu.* Jeho problémy se zabývala již antická rétorika, která viděla ve slohu nástroj pro přesvědčování a rozeznávala různé stylistické prostředky podle různých typů řečí. Ve středověku a za renesance byly tyto prostředky, které klasická rétorika popsala a utřídila, včleněny do soudobé básnické teorie, tj. do poetiky.

Rétorika rozlišovala mezi látkou a způsobem, jakým je látka traktována; jazyk byl tedy chápán jako oděv pro myšlenku a styl jako střih tohoto šatu. Z toho vyplývalo, že každý žánr má svůj optimální styl, a proto také byly vypracovány pevné stylistické normy, vázané k žánrům. Toto učení rozvinul klasicismus 17. století. Romantismus však klasicistické normy negoval a kladl naopak důraz na slohovou individualnost. Sloh je podle romantických názorů jedinečný a neopakovatelný a dobrý autor má usilovat o slohovou individualnost, stejně jako má usilovat o originalitu v oblasti látkové.

Obojí toto hodnocení stylu je příliš úzké. *Rétorské pojetí* vychází z mylného předpokladu, že styl autorů je normalizován a determinován požadavky doby na způsob různých sklenic, do kterých se nalévají různé druhy nápojů: pro různé náměty a žánry je vhodný vždycky jen určitý sloh, stejně jako je vhodný jiný typ sklenice pro bílé víno, jiný pro víno červené, jiný pro sekt atd. Dále — abych pokračoval v přirovnání — individuální zvláštnosti jsou jen odchylkami v soupravě sklenic, kterou má

* Slovo *styl* (řec. *stylos*, lat. *stylus*) znamenalo původně rydlo, kterým se psalo na dřevěné tabulky potažené voskem, pak vznikl přenesený význam „způsob psaní“, „způsob vyjadřování“.

autor k dispozici (tak jako bývají různé rodinné servisy). Ve skutečnosti se však různí autoři vyjadřují různě proto, že sdělují něco různého, a pokud mluví nestejnými slovy o téže věci, mluví o ní různě proto, že ji různě hodnotí. Jinými slovy: každá změna výrazu vyjadřuje změnu významovou. *Romantické pojetí* slohu je zase úzké proto, že popírá nadindividuální stylové normy (přesněji řečeno: že je hodnotí negativně). Nepočítá totiž s tím, že styl určitého díla je sice nesen principem jeho individuální jazykové výstavby, ale současně překračuje určitým způsobem hranice daného jazykového projevu. Lze totiž abstrahovat od slohu určitého díla a zjišťovat jako vyšší strukturu sloh autora, sloh básnické školy a konečně i sloh celého vývojového období; ve slohové výstavbě každého díla jsou tedy určité nadindividuální prvky. (Kdybychom se vrátili k výše podané obecné definici textu, mohli bychom říci, že klasická rétorika hodnotila kladně jen invariantní složky a romantická naopak jen varianty.)

Termín styl lze chápat i *v širším slova smyslu* než jako styl jazykový. Pak je styl nejen způsob výběru a kombinování jazykových prostředků, ale především způsob výběru a kombinování informací, a to stejně věcných jako estetických.

Výběr informací a výběr slov sice navzájem těsně souvisí, ale není totožný, výběr informací je ve srovnání s výběrem jazykových prostředků prvotní. Např. při popisu jarního dne někdo se soustředí na líčení zeleného trávníku, květin, rozkvetlých stromů atp. (tedy neživé přírody) a jiný autor se zase zaměří na motýly, mravence, ptáky atd. (tedy na živou přírodu). Oba tedy popisují touž objektivní skutečnost — jaro —, ale každý z jiného zorného úhlu, a podle toho obvykle také tytéž objekty různě hodnotí. A právě zde přichází v úvahu výběr různých jazykových prostředků pro označení téhož objektu. Je např. projevem docela jiného hodnocení, řekneme-li „kůň“ nebo řekneme-li „herka“ nebo konečně „oř“. Jazykové prostředky musí být voleny tak, aby co nejpřesněji vyjádřily autorovu představu a jeho vztah k objektu. Proto také někteří autoři často

škrtají, mění slovní výraz, „zápasí se slovem“. Nemusí to být projevem jejich neobratnosti, spíš to svědčí o snaze co nej-přesněji vyjádřit představu, která autorovi stále jako by unikala.

Pojetí slohu jako výběru a kombinování informací je těsně spjato s pojmem *tvůrčí metody*, kterou lze charakterizovat jako specifickou spisovatelova vidění světa, tj. jako způsob, jakým odhaluje a zobrazuje vztah člověka k životu. Proto je nutno odlišovat jazykový styl od stylu v širším slova smyslu. Pro naše další úvahy je důležité upozornění na styl v širším (obecném) slova smyslu proto, že poukazuje k metodám analýzy jazykového stylu: i jazykovědný rozbor musí vycházet z autorova světového názoru, tj. není oddělitelný od hledisek ideologických.

K problému uměleckého stylu srov. M. B. Chrapčenko, *Sjužet i tvorčeskij metod* (Svět a tvůrčí metoda, Russko-evropejskije literaturnyje svjazi, Moskva-Leningrad 1966, str. 345). Nověji J. V. Ratner a L. P. Pečko v uvedeném již kolektivním spise *Marxisticko-leninská estetika*, Bratislava 1975.

*

Antická rétorika vypracovala učení o třech různých stylech pro různé typy výpovědi podle okolností, látky a sociálního postavení posluchačstva: styl vznešený, střední a nízký. Zakládalo se to na Ciceronovi, ale přesné formulace se tomuto učení dostalo v rétorice Ad Herennium (= k Herenniovi, anonymní spis z konce 1. stol. n. l., mylně připisovaný Ciceronovi). Rozdíl mezi styly spočíval ve způsobu výrazu: pro vznešený styl byl charakteristický *ornatus difficilis* („nesnadné ozdoby“, zakládaly se na přenášení významu), pro ostatní dva *ornatus facilis* („snadné ozdoby“, zakládaly se na figurách, při nichž se nemění význam slov). Toto rozdělení se ve středověku (někdy od 9. stol.) začalo chápat jako závislé na osobách, o nichž v díle mluvíme. Vyžadovala se proto korespondence mezi postavením osob, volbou slov, prostředím, dekorací i slohovými konfiguracemi. Rozpracovali to Geoffroi de Vinsauf a Jean de Garlande někdy v 12.—13. století.

Explicitně to vyjádřil Vinsauf: „Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus.“ (— Jsou tedy tři styly, nízký, střední, vznešený. A takové názvy dostávají styly podle osob nebo věcí, o nichž se pojednává.) Názorně to ukazuje tato tabulka:

<i>Nízký styl</i>	<i>Střední styl</i>	<i>Vysoký styl</i>
pastýř	rolník	rytíř („miles“)
Tyirus, Meliboeus	Triptolemus, Coelius	Hector, Ajax
ovce	býk	kůň
hůl	pluh	meč
pastvina	pole	město, hrad
fíkovník	jablono	vavřík, cedr

Vzorem pro tyto tři styly byla Vergiliova díla *Aeneis*, *Georgica* a *Bucolica*. Z nich byly odvozeny i typické postavy, prostředí a předměty pro jednotlivé styly. Z tabulky je také vidět, že učení o stylu zabíralo celistvost díla, ne pouze jazykový výraz.

Ve středověku je odrazem protikladu *ornatus facilis* || *difficilis* protiklad mezi *trobar plan* a *trobar clus* (trubadúr „otevřený“, tj. písnič srozumitelně — trubadúr „zavřený“, tj. užívající různých rafinovaných stylistických prostředků, a tím těžko srozumitelný). Racionální jádro této středověké teorie je v poukazu na souvislost mezi všemi prostředky výstavby literárního díla, zejména na souvislost mezi výběrem prvků jazykových a tematických. Pozorujeme to ostatně i v dnešních žánrech (srov. western: prostředí Divokého západu, krčma, panenská ženská postava, pistolníci, střelba, jezdečtí koně, typické výrazy atd.).

Nesprávné je chápání jazykového stylu na pozadí bezpříznakových promluv jako „souboru odchylek“; hlavní potíž zde spočívá v tom, že není jasné, které promluvy máme pokládat za bezpříznakové. Rozhodně nelze tak charakterizovat jazykové projevy nepřekračující gramatickou normu, protože styl umělecké promluvy nemusí být s touto normou v rozporu. Na druhé straně sama norma je pohyblivá a všechny prostředky, které spisovatel stylizuje, existují v živé řeči, jenže v uměleckém díle jsou usystematizovány, sjednoceny a mají zvláštní funkci.

Také pojem „dokonalosti jazyka“ nebývá vždycky správně chápán a soudí se, že jsou jazyky dokonalejší a jazyky méně dokonalé. Kořeny tohoto nazírání sahají v evropských literaturách k renesanci, kdy se za vzorné a dokonalé jazyky pokládaly stará řečtina a latina; to se projevilo pak v literární praxi humanistů, z nichž jedna část psala výlučně latinsky, kdežto druhá se snažila literární práci povznést národní jazyk na úroveň jazyků klasických. Ke klasifikaci jazyků podle dokonalosti směřovala v nové době stacionární teorie, podle níž každé společenské formaci odpovídá určitá struktura národního jazyka. Tato teorie byla však odmítnuta jako nemarxistická.

*

O koncepcích stylu v sovětské vědě pojednává — v širším rámci problémů literární vědy — G. N. Pospělov, *Dějiny metodologie sovětské literární vědy* (zařazeno do sborníku *Východiska a cíle*, uspořádal M. Hrala, Praha 1974; studie je z r. 1967). V Československu se systematicky zabývá problémy stylu umělecké literatury *Kabinet literárnej komunikácie* při pedagogické fakultě v Nitře. Nejlepší práce podal F. Miko. Důkladnou bibliografii přináší J. Mistrík, *Stylistika slovenského jazyka* (Bratislava 1977).

O SLOVNÍ ZÁSOBĚ

Tak jako základem pro rozbor kompozice je určení nejmenších jednotek obsahových a jejich klasifikace, pro rozbor stylu jsou základem nejmenší jednotky jazykové, s nimiž budeme pracovat. Jejich určení je snadnější než v obsahovém plánu — obecně řečeno, jsou to slova. Problémem je jednak vztah slova k označované skutečnosti (= volba slov), jednak jejich kombinace do vyšších celků. Jak jsme viděli, motiv je vyjádřen zpravidla několika slovy, proto otázka základního kombinování slov je z hlediska tematické výstavby na rovině zkoumání motivického.

Nejnižší jazykovou jednotkou, obsahující věcnou informaci, je slovo. Menší jednotky jsou *morfémy* (nejmenší jednotky nadané smyslem, např. kořeny a kmeny slov, koncovky, předpony). Nejmenší jednotkou je *foném*. Je to minimální zvuková jednotka schopná rozlišovat význam; zhruba odpovídá hlásce, např. ve slově „mám“ jsou 3 fonémy: m + á + m. Rozdíl mezi hláskou a fonémou děláme proto, že ne každá hláska je schopna rozlišovat význam, např. v češtině v slovech „ano“ a „Anka“ je obojí „n“ stejně hodnotné z významového hlediska, avšak z fonetického hlediska jde o dva různé zvuky. Jak dále uvidíme, morfémy (zvláště koncové) a fonémy mohou být nositeli estetické informace, nám však v této kapitole jde o informace věcné, a proto zůstaneme u slova.

Lexikologie rozeznává slova s plným lexikálním významem (strom, dům, vlast, láska...) a slova s významem formálním; ta označují vztahy (např. ten, můj, před, za...). Nám

půjde nyní o slova první kategorie. Základem stylistického rozboru je zjištění, jakým způsobem jsou ze slovní zásoby vybírány prvky pro označování věcí a pojmů a jakou má tento výběr sdělovací a významovou hodnotu (srov. např. uvedenou dvojici slov „kůň — oř“). Volbě výraziva pro označování předmětů a pojmů říkáme *pojmenování*; v této definici nemluvíme o „slovech“ proto, že se některé pojmy dají nazvat jen několika slovy, tzv. souslovími, např. „růže stolistá“, „gruzínský čaj“, „láska k vlasti“.

Slovní zásoba v různých jazycích není stejná, např. proti českému „skočit“ má angličtina slova „jump, bound, spring, skip, leap“. Také význam slov se často zcela nekryje, jak ukazuje tato tabulka:*

čes.	rus.	něm.	franc.	dán.
strom	dřevo	Baum	arbre	trae
dřevo		Holz	bois	skov
les	les	Wald	forêt	

Ještě výraznější rozdíly jsou v zásobě synonym a homonym. *Synonyma* jsou různá slova označující též předmět nebo pojem. O skutečné synonymice lze však mluvit jen v odborném jazyku, např. „explozíva“ je totéž jako „okluzíva“. V živém, hovorovém a básnickém jazyce označují sice synonyma též objekt, ale přitom se liší buď tím, že označují jiný vztah k němu, nebo se mohou vyskytovat jen v určitých souslovích. Tak např. slova „vesna“ i „jaro“ znamenají totéž roční období, ale obě nemají touž stylistickou hodnotu (v dotazníku sotva napíšeme, že jsme byli „o vesně“ v zahraničí). Nejlepší metoda pro delimitaci synonym je proto metoda substituce, tj. nahraditelnosti. Nelze např. libovolně zaměnit slova „kůň“ a „oř“.

* Srov. spisek dánského lingvisty Louise Hjelmsleva *O základech teorie jazyka*, český překlad 1972.

Homonyma se někdy charakterizují jako protiklad synonymum po té stránce, že jde o stejně znějící slova, která znamenají různé věci nebo představy. Protože se však význam synonymum nikdy mimo uvedenou výjimku naprosto nekryje, nelze pokládat homonyma za jejich úplný opak. Homonymie je naprostá, kdežto synonymie (jak jsme viděli) je naprostá jen zcela výjimečně. Při homonymii jde o slova, která stejně znějí, ale mají různý původ, např. „byli — bili“. Jak je vidět z uvedeného příkladu, často se odlišují pravopisem.* Vedle různého pravopisu se význam homonymum determinuje v kontextu; řekneme-li, že jsme „byli v zahradě“, jde zřejmě o jiné sloveso, než když řekneme, že jsme „se navzájem bili“.

Některé jazyky mají bohatou synonymiku a synonyma v nich tvoří určitý systém, např. v ruštině tvoří synonymické dvojice slova ruská a církevněslovanská (golova — glava), ve franštině slova starého původu a slova nově zavedená za renesance jako novotvary (froid — frigide), v angličtině slova germánského a románského původu (read — peruse).

Při zkoumání autorského slohu je důležité především zjistit, jak bohatá je spisovatelova synonymika. Na základě zkoumání v kontextu (podle metody substituce) se dá určit, která synonyma se v jeho povědomí významově kryla, takže jejich funkcí bylo jen „oživení“ stylu, a která ne. Zvláštní stylistický prostředek, častý v rétorice a ve středověké literatuře, bylo hromadění synonymum, obvykle vyjadřování pojmu párem synonymum, např. „hlas neb skřek člověka“ (Tkadleček), nebo trojicí synonymum, např. „Neb volání tvé, skřek tvůj a hlas tvůj jest nám dosti nezmařeně přichýlen“ (tamt.).

* Něco jiného jsou slova, u nichž byl význam přenesen, např. *kohoutek* jako (1) zvíře a (2) kohoutek u vodovodu. — Upozorňuji ještě na dva termíny, které jsou důležité pro stylistiku. Termínu heteronymum se užívá v několika významech: 1. pro označení ekvivalentního výrazu v jiném jazyce (např. české *pes* — ruské *sobaka*); 2. pro pojmenování rodových slov, dvojic z různých základů (např. *muž* — *žena*, *otec* — *matka* atp.); 3. pro pojmenování slov, která se stejně píší, ale různě vyslovují (to nemá význam pro češtinu, ale je to důležitý pojem např. pro angličtinu, srov. dvojice typu *bass* — čti „bejs“ = bas, a čti „bäs“ = druh ryby nebo lýko). Antonyma jsou slova znamenající opak (*začátek* — *konec*, *černý* — *bílý*).

Vedle synonymiky je pro charakteristiku autorova stylu důležitá jeho slovní zásoba. Jsou autoři, kteří si libují ve slovníku co nejbohatším, a jiní směřují k určité monotónnosti. Podle bohatství slovníku však nemůžeme mechanicky hodnotit autora jako dobrého nebo špatného stylistu, např. omezená slovní zásoba v básních K. Hlaváčka měla sugerovat pocit malátnosti. Nicméně nejsou bezcenné statistické rozbor, které udávají celkový počet slov v textu a zároveň počet různých slov. Např. v Komenského Labyrintu bylo napočítáno 43 045 slov, z toho různých 5 216 (K. Kučera, *Charakteristika slovní zásoby Labyrintu*, Česká literatura 10, 1972). Taková zjištění jsou důležitá pro srovnání různých autorů i pro určování anonymních děl.

Jiné důležité zjišťování se týká frekvence slov důležitých pro jádro sdělení. Tak jako nejsou stejně důležité všechny představy, nejsou stejně důležitá ani jednotlivá slova. Slova označující základní představy nazýváme *klíčová*. Jejich studium je zejména důležité ve veršovaných textech, protože se často objevují na rytmicky exponovaných místech, např. v rýmech. V některých textech bývají slova nesoucí nejdůležitější představy vyznačována zase foneticky (hláskovou instrumentací), je např. snaha je obklopovat slovy s podobnými hláskami, a tím je zdůrazňovat (srov. u Máchy „Lásky čas — ku lásce hlas; lhal lásky žel; lásku slavík pěl“).

Slovní zásoba se v historickém vývoji mění. Na počátku obrození neexistovalo např. slovo „vzduch“ (říkalo se „povětrí“) nebo „příroda“ (říkalo se „natura“). Této chudoby jazyka na synonyma si dobře všiml Jungmann, a proto se snažil obohacovat slovník, zejména v básních. Na druhé straně některá slova v historickém vývoji zanikla, např. staročeské „calta“ (= druh pečiva), „daktyl“ (= datle), „debř“ (= údolí). Některá taková slova se udržují ještě v knižním jazyce,* ale pocítujeme jejich zastaralost; takovým výrazům říkáme *archaismy*. Např. v obratu

* *Knižní jazyk* je odrůda spisovného jazyka, charakteristická tím, že využívá prostředků neznámých nebo vzácných v jazyce mluveném. Někdy se také říká *kožený jazyk*.

„má čáku“ je slovo „čáka“ v původním významu „naděje“. Někdy se slova uměle vytvářejí (srov. Jungmanna) a pak mluvíme o *neologismech*; Jungmann vytvářel slova pro obohacení básnického jazyka, dnes vznikají většinou pro vyjádření nových pojmů a předmětů (jako např. slovo „dálnice“). Některá slova se vytvářejí tím, že se prostě přeloží odvozené slovo některého cizího jazyka, např. naše „očistec“ je překlad latinského *purgatorium*. Takovým slovům (nebo i souslovím) se říká *kalky* (z franc. *calque* = obtisk, odlitek).

Z hlediska slovní zásoby můžeme v slovníku rozeznávat vrstvy podle sociální a profesionální příslušnosti mluvčích. Z tohoto hlediska se někdy mluví o *funkčních jazycích* (jedním z nich by byl i jazyk básnický) a tyto „jazyky“ se stavějí po bok *zeměpisným nářečím* (geografické dialekty — profesionální a sociální dialekty). Čím je rozsáhlejší území obývané příslušníky určitého jazyka, tím větší bývá rozrůzněnost na geografická nářečí, a čím je složitější společenská struktura obyvatelstva, tím větší bývá rozrůzněnost na nářečí funkční a profesionální. Vývoj kultury na jedné straně směřuje k stírání hranic mezi zeměpisnými dialekty (které s růstem vzdělanosti postupně odumírají) a na druhé straně k zvětšování zásoby professionalismů, hlavně slovníkových.

Podle názvu „funkční jazyky“ by se mohlo zdát, že se celonárodní jazyk postupně „rozpadá“ na řadu autonomních struktur, a tím se rozkládá (dezintegruje). Ve skutečnosti tomu tak není. Je sice pravda, že se jinak vyjadřuje rolník, když mluví o úrodě, jinak fotbalista, když mluví o sportu, a jinak třeba já v této knize, ale tu jde o konkrétní aplikace téhož celonárodního jazyka. Nikde nevznikají autonomní struktury v tom smyslu, že by se rozbíjela gramatická výstavba a základní slovní zásoba celonárodního jazyka, což jsou sociální hodnoty nadosobní (intersubjektivní) povahy. Pro celistvost jazyka jako intersubjektivní struktury je rozhodující právě jeho gramatická výstavba a základní slovní zásoba. I když každý jedinec neobsáhne slovní zásobu celou, přece jen je celá slovní zásoba potenciálně přístupná každému příslušníku národa, je celonárodní hodnotou. Gramatickou strukturu pak funkční jazyky nijak nerozkládají. Mluvíme-li tedy o *funkčních jazycích*, je to označení obrazné, máme na mysli různé funkční styly. Obdobně je obrazné označení, mluvíme-li o *vrstvách* v slovníku.

Výběr slov směřuje podle povahy textu buď k abstraktnosti (která je příznačná pro jazyk vědy), nebo ke konkrétnosti (která je příznačná pro běžnou komunikaci a pro umělecký jazyk). Při slovesném umění jako protikladu věcné literatury se mluví někdy o typizaci na jedné straně a individualizaci na druhé straně. Není to však zcela výstižné, protože individualizace nevyklučuje typizaci, dobré umění naopak směřuje k tomu, aby líčením individuálního jevu ukázalo něco obecného, a tedy typického. Správnější je proto mluvit o protikladu abstraktnosti a konkrétnosti.

Substantiva jsou buď apelativa (označují předměty nebo pojmy a podle toho se dají dále dělit na konkrétní a abstraktní, např. kopec — vlast) nebo vlastní jména (která identifikují, např. Karel Havlíček). Mezi oběma jsou určité přechody, apelativum se může stát vlastním jménem (Krejčí) nebo naopak (volt), ale to je jen hledisko formální, významová hranice mezi vlastními jmény a apelativy je ostrá.

Pro autorův styl je z hlediska slovní zásoby příznačné i to, jak zachází se substantivy *označujícími osoby*. Nemyslím na volbu vlastního jména (o tom bude zmínka v jiné souvislosti dále), ale na to, zda mají autoři snahu nazývat osobu jménem nebo se mu vyhýbat (a užívat jiného označení, např. „vousáč“, „náš známý“, „náš doktor“ atd.). Jako příklad lze uvést Cervantesa, který určitým charakterům dává nestabilní a variabilní jména i rozličné etymologické významy. To má ideologické kořeny. Středověk nepokládá jméno za něco nahodilého a ve vyhledávání etymologií se domníval nacházet hlubší, reálné vztahy mezi věcmi; vyplývalo to z víry v korespondenci mezi názvem a věcí a ze snahy odhalit tyto latentní vztahy. Jakmile byl středověk překonán, objevuje se perspektivismus, jehož představitelem je právě Cervantes. Hlavním hrdinou Dona Quijota je sám Cervantes, který nevypravuje o stvořeném, ale sám tvoří. Analogicky lze hledat souvislost mezi nazýváním postav a ideologií i jinde.

Způsob, jakým nazývá autor jednotlivé postavy, souvisí obecně s tím, z jakého zorného úhlu je líčí. Jinak např. bude nazývat postavu, kterou zobrazí jakoby z hlediska některé jiné po-

stavy, a jinak nazve postavu, na kterou se dívá z vlastního, autorského hlediska. — Tímto problémem se podrobně zabýval Boris Uspenskij ve zmíněném již spise *Poetika kompozicii*, Moskva 1970 (např. na str. 38 n.).

Jak již bylo řečeno, pojmenování je klíč k stylistickému rozboru. Stylistika se zabývá jazykovou výstavbou promluv. Tak mluvíme např. o stylu novinářských statí, o stylu úředních dokumentů, o stylu denního hovoru, a jako o vyšší abstrakci pak o stylu určitého jazyka (lze např. odhalit hlavní stylistické rysy češtiny ve srovnání s některým jiným jazykem). V oblasti poetiky se rozsah stylistiky zužuje na zkoumání jazykové výstavby uměleckého díla: zjišťujeme, jakým způsobem jsou prvky organizovány ve vyšší celky, konkrétně, jak jsou vybírána slova (označení) a jak se spojují do vět, odstavců a vyšších tematických složek. Celková charakteristika stylistické výstavby by měla odhalit, jak souvisí jazykový styl s tématem a zda jsou společné prvky ve výstavbě stylistické a v kompozici (zmínil jsem se již o období některých stylistických a kompozičních prostředků, jako je např. paralelismus).

Metoda rozboru by se dala stručně charakterizovat tak, že vycházíme od nejmenších složek, od nich postupujeme k složkám vyšším a z hlediska těchto vyšších složek si zpětně ověřujeme své východisko. Říká se tomu zkoumání *mikrostruktury* a *makrostruktury* (struktury jednotek a struktury celku).

Stylistika zkoumá uspořádání jazykových prvků. Z tohoto hlediska by do její oblasti patřila i *teorie verše*, protože i ve verši jsou jazykové prostředky uspořádány podle určité normy, která stojí nad normou gramatickou. Tradičně se však teorie verše od stylistiky odděluje jako samostatná nauka. Má to odůvodnění po té stránce, že se základní stylistické prostředky uplatňují většinou stejně v jazykových projevech psaných veršem jako v projevech prozaických, takže problematika stylistiky pokrývá celou oblast literární tvorby, kdežto nauka o verši pokrývá jen její veršovanou část. Při zkoumání veršovaného textu je proto nutno zkoumat vedle výstavby metrické výstavbu stylistickou v běžném slova smyslu a snažit se zjistit, zda jsou zde nějaké styčné body (např. v užívání paralelismu).

Na svém místě jsem uvedl, že klasická rétorika podléhala omylu, jako by bylo možno touž představu nebo týž objekt vyjádřit různým způsobem. Tento problém je důležitý i pro překladatelství: kdyby bylo lze vyjádřit touž představu jen jediným způsobem, byl by možný jediný dokonalý, naprosto adekvátní překlad. Že se však základní díla světové literatury musí překládat znova a znova, to vyplývá z něčeho jiného než z nedokonalosti starších překladů a z možnosti vyjádřit adekvátně touž věc různými způsoby; důvodem je stále se měnící kulturní situace, literární kontext i sám jazyk. Dílo Miltonovo např. žije dnes v jiném kontextu, než v jakém žilo v době Jungmannově, a to musí překladatel respektovat a s tím se musí vyrovnat.

Vraťme se však k staré rétorice. Její hledisko bylo dáno funkcí řečnického projevu ve starověku. Podle klasické rétoriky měl řečník posluchače logicky přesvědčit (*convincere*) a přemluvit (*persuadere*) o předem dané věci. Téma mu bylo zadáno a řečník si neměl klást otázku jeho pravdivosti nebo hodnotit je jinak než kladně. Jeho výkon byl ryze formální a řemeslnou záležitostí. Takovýto způsob traktování předem daného námětu byl běžný i v literární praxi středověku. Protože se zpracovávala většinou „hotová“ témata a ideový postoj byl předem dán učení církve, poznávací schopnost individua se zcela zákonitě vylučovala a počítalo se s předem daným (apriorním) systémem hotových a neotřesitelných, navěky platných pravd. Z toho důvodu se klasická rétorická teorie mohla stát podkladem středověké teorie básnické a přešla do středověkých poetik. Skutečně individuální prvky pronikaly do středověké literární tvorby jen tam, kde se odpoutávala od vládnoucí ideologie, tj. v různých lidových nebo kacířských projevech. Negace individua jako samostatného poznávajícího subjektu se ztrácí až za renesance, kdy se hlásí jedinec ke svým právům. V souvislosti s tím směřuje i umění od obecné abstraktnosti k stále větší individualizaci, což se v literárním životě projevuje výrazně i v oblasti stylistické.

Názor, že lze vyjádřit různým způsobem touž věc, platí do jisté míry pro odbornou literaturu a pro běžnou jazykovou komunikaci, ale i zde jen omezeně. Význam telegramu „Přijedu zítra v šest hodin“ je stejný jako význam telegramu „Příjezd zítra 6.00“, ale jen pokud jde o věcnou informaci; z hlediska příjemce označuje druhé znění větší strohost. Je též pravda, že o téže věci, např. o určité teorii nebo události, lze podat informaci různým způsobem (ryze odborně, populárněji atp.), ale ve skutečnosti se vždycky při různé formulaci něco významového přesouvá. Přitom se někdy i překračuje z roviny jazykové do roviny odborných symbolických znaků, např. když vyjádříme Pythagorovu větu nikoli slovně, ale formulí „ $a^2 + b^2 = c^2$ “.

Pokud jde o běžnou jazykovou komunikaci, ještě jeden příklad. Touž objektivní skutečnost lze sice vyjádřit stejně slovy „Karel zbil Petra“ jako „Petr byl zbit Karlem“, ale každá z těchto vět vyjadřuje jiný vztah: vyjádřím-li touž věc na jedné straně aktivně a na druhé straně pasívně, stává se jádrem sdělení pokaždé jiná postava. Pro označení téže věci lze sice užít různých slov nebo obrátů, ale tu ji pokaždé jinak hodnotíme, srov. užití slova „vesna“ a „jaro“. Převádíme-li obsah sdělení jen na věcnou informaci (X zbil Y), převádíme ji vlastně do matematické formulky, zbavujeme ji konkrétních subjektivních vztahů, a tím ji dehumanizujeme.

V této souvislosti se zmiňuji i o dvojím způsobu informace, *implicitním* a *explicitním*. Řekneme-li na jedné straně „Jan hodil kamenem. Vyrázil okno“ a na druhé straně: „Jan hodil kamenem do okna, aby je vyrázil“, první věta podává z hlediska Janova úmyslu informaci implicitní, druhá explicitní. Explicitní informace je přesnější, protože z toho faktu, že Jan hodil kamenem, nevyplývá nutně (i když to situace „implikuje“), že opravdu chtěl rozbít okno; mohl také hodit po ptákově.

Explicitní informace jsou typické pro literaturu odbornou, kde se přesně vyznačují vztahy mezi jevy. V literatuře krásné jsou charakteristické pro realismus. Implicitní formulace mohou vyplývat z neschopnosti poznat skutečné vztahy a signalizovat tím

určitou noetickou krizi. Nelze však říci, že by se táž věc dala vyjádřit stejně přesně implicitně jako explicitně; může jít ovšem o touž událost, ale explicitní vyjádření je jiné povahy, naznačuje jiný vztah mluvčího k události než vyjádření explicitní.

Abychom si ujasnili, proč každá změna ve výrazu nese s sebou změnu obsahovou, je nutno si uvědomit, jaká je sdělovací potence jazykového znaku. Znak „něco“ označuje: tato označovaná věc je *denotát*. Současně však znak vybavuje určité asociace k jiným znakům a tím i k jiným předmětům a pojmům; tyto významy jsou *konotace*. (Je to v malém totéž, čím jsme charakterizovali zapojení literárního díla současně do dvou kontextů, do kontextu životní reality a do kontextu literatury.) Znak tedy explicitně označuje denotát a implicitně označuje konotace. Dobře to ukazuje např. dvojice „přišlo jaro“ — „přišla vesna“: slova „jaro“ a „vesna“ označují touž roční dobu, ale v prvním případě neutrálně (bezpříznakově a abstraktněji), v druhém případě s afektem, který slovo „vesna“ implikuje. Výklad uměleckého textu musí odhalovat jeho konotace, jinak by nebyl úplný.

Jak již bylo řečeno, odborná a vědecká literatura se snaží být součástí jen jednoho, „věcného“ kontextu. Proto je zde slovní výběr takový, aby bylo co nejméně konotací; ideální by byl výraz, jehož konotace by se blížily nule. Proto se užívá obyčejně slov s přesně vymezeným obsahem (odborné termíny).

Termín denotace a konotace je převzat z anglosaské literární vědy. U nás se dříve užívalo termínů *významové jádro* (ta část významu, která směřuje k denotovanému předmětu, lexikální význam slova) a *významové složky akcesorní* (Mukařovský, Máchův Máj, 1928, ve vydání v Kapitolách z české poetiky III, 1948, str. 113); je to překlad ruských termínů *osnovnoje značenijsje* a *vtoričnyj priznak*. Sám jsem mezi akcesorní významy a významové jádro vložil ještě pojem *významy pobočné* (Kapitola bezručovská, List II, 1947, 6—11, rozvedeno v knížce *Umíte číst poezii?*, 1963, a *Umíte číst poezii a prózu?*, 1971).

Protože má jazyk uměleckých děl určité zvláštnosti, říká se mu často básnický jazyk. Je otázka, jak jej charakterizovat. Za

nesprávnou považují charakteristiku jako „systém odchylek“. Básnický jazyk se sice vnímá na pozadí jazyka hovorového a odborného, ale jejich srovnávání je pouze praktickou pomůckou, nesmí vzbuzovat dojem, že je jazyk hovorový primární. Model „bezpříznakového“ jazyka má jen tu funkci, aby se daly názorně ukázat specifické rysy jazyka básnického. Tyto prostředky se dají schematicky uspořádat do tří skupin: 1. afektivní pojmenování, 2. tropy („přenášení významu“), 3. syntaktické zvláštnosti, mezi něž se zahrnují tzv. stylistické figury. Podle tohoto schématu budou uspořádány další výklady.

3. Afektivní pojmenování

Afektivními jazykovými prostředky míním takové, které vyjadřují vztah mluvčího k objektu. Básnické pojmenování je svým způsobem vždycky afektivní povahy, v této kapitole mi jde však jen o takové pojmenování, při němž se — na rozdíl od tropů — nemění lexikální význam slova.

Všechny prostředky, o kterých budeme dále mluvit, existují stejně v jazyce hovorovém jako v jazyce básnickém. Využívá se zvláštního slovníku (jaro — vesna), ale i zvláštností v hláskové podobě slov (pěkný — pěknej) a zvláštností tvaroslovných (rameny — ramenoma). Afektivnost se pak nese dvojím směrem, buď směřuje k tomu, aby se vyjádřil vztah záporný (výraz se stává např. znevažujícím, mluvíme pak o *pejorativním* zabarvení, srov. „čokl“ místo „pes“), nebo naopak vyjadřuje vztah kladný (sem patří např. *familiární*, tj. důvěrné označování, jako „tatínek“ místo „otec“, a *hypokoristika*, tj. „mazlivá“ slova, jako „mamincečka“). Někdy se také význam slova zesiluje, potencuje; tu mluvíme o *augmentaci* (veliký — velikánský). Opakem augmentativ jsou *deminutiva* (zdrobnělina, jako „ptáček“...); ta slouží obyčejně k vyjádření kladného vztahu („mají se rádi jako dva ptáčci v hnízdečku“). Čeština má možnost různými příponami vyjadřovat různé stupně (malý — maličký — malinký — malininký), a to i u některých sloves (spát — spinkat — spinuškat).

PŘÍZNAKOVÉ VÝRAZY

Nejčastějším zdrojem afektivnosti je užívání různých „příznakových“ výrazů. Z nich jsem se již zmínil o archaismech a neologismech. Některé z nich jsou prakticky omezeny jen na básnický jazyk a v takovém případě jim říkáme *poetismy*. Sem patří z archaismů slova, jako jeseň, vesna, oř, porubat (nepřítele), zlatohlav (sukno protkané zlatými nitkami), z neologismů slova, jako

záhřmotí atp. Archaické mohou být i hláskové zvláštnosti (např. Ludmila — srov. novočeské „lid“ proti staročeskému „lud“) a zvláštnosti tvarové (duál „ramenoma“ místo dnes normálního plurálu „rameny“).

Jiné příznakové útvary sloužící k vyjádření afektu jsou: *kolokvialismy* (slova a tvary hovorové, např. „dobřej“ místo dobrý), *dialektismy* (slova a tvary nářeční, např. Štramberská „trúba“), *vulgarismy* (obhroublé výrazy, jako „blbec“), *slangové výrazy* (výrazy charakteristické pro jazyk profesionálně vymezených společenských skupin, např. studentské „prófa“, „fránina“), *argotické výrazy* (zvláštní odrůda slangu, totiž jazyk individuí stojících „na pokraji“ společnosti, jako tuláci, zloději atp.), *hantýrka* (samo slovo je pejorativně zabarveno; je to výraz pro jazyk různých profesí označující zejména pracovní nástroje a postupy, např. „majzl“ = druh dláta, „šalovat“ = obtlouci deskami, atp.; bez pejorativního zabarvení je termín *profesionalismus*).

Mezi jednotlivými těmito prostředky není vždycky ostrá hranice a během jazykového vývoje se i posouvá; co bylo např. poetismem na počátku obrození (vzduch), je dnes běžným slovem apod. U některých výrazů je těžko říci, zda je to ještě kolokvialismus nebo už vulgarismus, zda je to ještě kolokvialismus nebo zda jde již o slovo „bezpříznakové“, atd. To je dáno jazykovým vývojem. S jazykovým vývojem také souvisí to, že týž prostředek může být stejně dialektismem jako archaismem, např. slovo „duša“. Abychom v takových případech určili, o jakou jazykovou „vrstvu“ jde, musíme přihlížet ke kontextu, ve kterém je prostředku užito (např. v historickém románě může být tvar „trúba“ archaismem, ale v románě z Valaška půjde o dialektismus).

V určitých společenských vrstvách nebo skupinách je použití některých slov nebo obrátů vyloučeno z užívání, resp. jejich užití se pociťuje jako nežádoucí, např. na vojně se místo „nepřítel“ často říká „on“ nebo se užívá různých přezdivek místo skutečného názvu; podobně se lidé často vyhýbají slovu „smrt“ nebo v tzv. vybrané společnosti se pokládají za nevhodná (v anglickém prostředí „shocking“) některá slova z oblasti erotiky apod. V tako-

vých případech mluvíme o *jazykovém tabu*. Hranice se ovšem i zde pohybuje a je to dobře vidět v literatuře. V moderní literatuře je např. nápadný posun směrem k argotismům a vulgarismům, které byly v minulém století nežádoucí a působily v rámci tehdejšího nazírání neesteticky (srov. lumírovskou poezii). Obdobně jako slova jsou tabuována i určité situace. I zde je ovšem vývoj a odráží se v literatuře, kde se některé „choulostivé“ nebo příliš „hrubé“ situace v některých obdobích vylučovaly, ale jindy si v nich autoři naopak přímo libují.

V staré době se společnost vyhýbala některým slovům z důvodů náboženských nebo pověrečných. Proto se nežádoucí objekty nebo věci opisovaly, např. místo „dábel“ se říkalo „ten rohatý“, místo „smrt“ se říkalo „ta zubatá“ atp. Z toho důvodu vznikla někdy i nová slova, jako „medvěd“ (opis nebezpečného zvířete slovy „pojíždající med“).

Výraz *tabu* je polynéského původu a znamená nedotknutelnost určité osoby nebo věci. Termínem *jazykové tabu* označujeme, že se určitých slov smí používat jen za určitých podmínek, tj. jen určitými osobami nebo v některých situacích. Obecně lze říci, že je jazykové tabu spjata s určitým sociálním územ; např. v starém Řecku se běžně užívalo i v literárních projevech některých slov souvisících s procesem trávení, kterým se dnes v kultivovaném jazykovém projevu vyhýbáme.

Některé prostředky se vytvářejí v jazyku proto, že je třeba rozšířit slovní zásobu o výrazy pro nové předměty a pojmy. Tak vznikají uvedené již *neologismy* (dálnice), jindy se však jednoduše přejímají slova z cizího jazyka; v tomto případě mluvíme o *barbarismech*. Slovo barbarismus zní pejorativně, zde však jde o odborný název označující jistý prostředek, aniž by se hodnotila jeho stylistická funkce. Z hlediska původu jsou barbarismem např. slova tenis, fotbal, skútr atp., u nichž si dnes už cizí původ ani neuvědomujeme. Jako stylistický prostředek se uplatňuje barbarismus tehdy, když slovo ještě nevrostlo do domácí slovní zásoby, a je proto pociťováno jako cizí. V pejorativním smyslu užíváme termínu barbarismus tehdy, když chceme zdůraznit, že bylo

cizího slova užito zbytečně, protože existuje slovo domácí (např. „hauzmajstr“ místo „domovník“).

Jiným prostředkem pro rozšíření slovní zásoby je *sousloví*, tj. přesnější vymezení pojmu skládáním slov. Typické je to pro odborné názvosloví, např. v botanice se odlišuje adjektivem „hřib satan“, „hřib křemenáč“, „hřib obecný“ atp. Jindy si vypořádáváme pro označení nového pojmu nebo předmětu opisem (velmi časté je to tehdy, když chce laik označit některý řemeslnický nástroj a řekne např. „taková ta dlouhá rovná pilka“).

Stylistická hodnota těchto prostředků v literatuře krásné se nedá ovšem určit jen jejich výčtem a katalogizací, ale je nutno zjistit, jakou mají významovou hodnotu v daném kontextu a jak souvisí s uměleckým zobrazováním. Tak např. archaismy mají důležitou úlohu v historickém románě (srov. Z. Wintra), dialektismy v realistickém vesnickém románě atp.

Dialektismy se v literárním díle uplatňují na pozadí kultivovaného jazyka. Kontext, do něhož jsou zapojovány, může být dvojího typu: buď se konfrontují v rámci téhož díla (např. jsou uváděny do dialogů), nebo je celé dílo napsáno dialektem a pak se uplatňují na pozadí ostatní literární produkce jako celku. V tom případě mluvíme o *dialektickém básnictví* (u nás např. F. Směja). Do dialogů uváděli dialektismy rádi realisté pro vystižení tzv. koloritu. Výrazným způsobem využíval dialektismů na pozadí spisovného jazyka např. Petr Bezruč. — Obdobně je tomu i s jinými prvky příznakovými z hlediska spisovného jazyka, např. s argotismy. I v této oblasti existují celé básně skládané argotem (francouzský básník Jehan Rictus).

Svérázným způsobem se mohou také uplatňovat barbarismy. Ve středověku a i později se pěstoval zvláštní jazykový útvar, tzv. *makaronismus*. Byly to texty, kde se systematicky mísily dva jazyky, nejčastěji latina a jazyk domácí. Tak byly skládány makarónské písně, např. staročeská žákovská píseň (tj. píseň univerzitního studentstva) ze 14. století začínající slovy *Detrimentum patior*. Zde se střídá za komickým účelem latinský verš s českým, srov. první sloku:

*Detrimentum patior
nynie i v každém času.
Usque ad mortem quator,
vše pro její krásu.*

EPITETON A PŘIROVNÁNÍ

Specifickým prostředkem pro básnický jazyk je *sousloví*, obsahující básnický přívlastek čili epiteton. Na rozdíl od přívlastku kvalifikujícího, tj. sloužícího k odlišení substantiv (např. ve dvojici „černovlasý chlapec — světlovlasý chlapec“ nebo „hřib křemenáč — hřib satan“), a tím k individualizaci, nevyjadřuje básnický přívlastek spolu se jménem nový pojem nebo nový objekt, ale má funkci afektivní. Je tedy z logického hlediska nadbytečný (expletivní). Často se s ním shledáváme v lidové poezii, srov. obraty, jako „zelený trávníček“ nebo „bllé husičky“. Rozdíl mezi epitetem a obyčejným („nebásnickým“) přívlastkem není tedy v tvaru, nýbrž ve funkci. V témže *sousloví* může být jednou adjektivum pojímáno jako přívlastek kvalifikující a podruhé jako epiteton. Závisí to na situaci. Když např. odpovídám na otázku, jak je venku, a řeknu, že „už je modrá obloha“, říkám tím tolik, že už není zamračeno, jde tedy o sdělení určité nové skutečnosti; když však při líčení letního dne napíši, že „svítlo slunce a nad krajinou se klenula modrá obloha“, je zde přívlastek „modrá“ zbytečný, má pouze funkci upozornit na určitou kvalitu, je tedy epitetem.

V tradiční poetice se odlišuje epiteton *constans* (stálé) a epiteton *ornans* (zdobné). První případ je tehdy, když jde o epiteton zautomatizované v dané struktuře tím způsobem, že uvádí vlastnost obsaženou implicitně v substantivu (zelený trávníček, bllé husičky) nebo obvykle k němu asociovanou (v lidové poezii „vráný koníček“, v homérském eposu „rychlonožý Achilles“). Tento prostředek je charakteristický zejména pro lidovou poezii a pro homérský epos. Zdobné epiteton je rovněž zautomatizované, ale vlastnost se vyjadřuje „ozdobným“ způsobem, např. o trávě

se řekne, že je „smaragdová“, o nebi, že je „tyrkysové“, atp. Tato epiteta se kultivovala zejména v klasicistické popisné poezii. V moderní poezii se epitem vyjadřuje nějaká nová vlastnost, takže se aktualizuje nový význam, např. „žhavý déšť“. Pro takováto epiteta se zaváděl francouzský termín *épithète rare* (vzácné epiteton).

Hranice mezi epitem a kvalifikujícím přívlastkem může být labilní, a tím více je labilní hranice mezi jednotlivými typy epitet; o typech epitet se dá dobře mluvit jen z hlediska vyhraněné básnické struktury, ve které jsou určitá spojení zautomatizována; *épithète rare* se stává při zautomatizování epitemem *ornans*.

Zvláštním typem epiteta je *oxymoron*, tj. takové epiteton, kde je logický rozpor mezi lexikálním významem substantiva a lexikálním významem adjektiva, např. „menší polovina“. V tom případě klasická poetika mluvila o *contradictio in adiecto* (protimluv v přívlastku). — O oxymoronu bude řeč dále při metafoře.

Jistou obdobou epiteta v kompozici je charakteristika postav, protože i tam jde o individualizaci. I tato charakteristika může být automatizována (konstantní charakterové rysy) nebo naopak ozvláštňována. Je zajímavé, že pro folklórní tvorbu je charakteristické stejně epiteton *constans* jako konstantní charakter. Je vidět, že se zde výběr prostředků řídí ustrnulým postojem k realitě.

Velmi oblíbený prostředek, který zvyšuje názornost, ale současně má výraznou afektivní funkci, je přirovnání. Zde se již vlastně prolíná stylistická výstavba s výstavbou tematickou, ale svou podstatou patří přirovnání do oblasti pojmenování, protože slouží víceméně k výraznějšímu označení základního pojmu. Velmi časté je v praktickém životě, např. ve školské praxi, kde slouží k tomu, aby se méně známý objekt nebo představa osvětlily známější představou tím, že se vytkne některý společný znak. Takovým přirovnáním je např. věta „mamut je velký jako dvojposchodový dům“. Zde jde o funkci čistě praktickou. Afektivní funkci mají přirovnání typu „rychlý jako blesk“, „zlý jako satan“ atp. Četná z takových přirovnání jsou úplně zautomatizována,

např. „hluchý jako pařež“, „němý jako ryba“; živý jazyk si však vytváří stále nová přirovnání a aktualizuje je.

Rozvinuté přirovnání má tři členy: člen, který se přirovnává (*comparandum*), předmět, ke kterému se přirovnává (*comparatum*), a společná vlastnost, která je podkladem přirovnání (*tertium comparationis*). Příklad:

Frantík (*comparandum*)
je vysoký (*tertium comparationis*)
jako strom (*comparatum*, „obraz“).

„Obraz“ se spojuje se srovnávaným objektem obvykle spojkou „jako“. V básnictví se užívá často *srovnávacího instrumentálu*, např. v obratu „myšlenka prrkem se chvěla“ (= chvěla se jako prrkem).

Někdy se prostě postaví vedle sebe oba srovnávané objekty bez vytčení společného znaku. V tomto případě mluvíme o *parallelismu*. Společný znak není vyjádřen explicitně, ale je v daném kontextu implicitní. Rozvinuté je takovéto přirovnání např. v úvodu básně F. L. Čelakovského Bohatýr Muromec (obraz sokola a obraz tří jestřábů):

Oj, za horami, za vysokými,
za těmi lesy, za hustými,
a za lesy hustými lichvinskými
vyletoval jasný, mladý sokol
na rychlých křídlech až pod oblaky,
a za tím za sokolem tři jestřábi,
tři zbojci-jestřábi jsou se hnali;
oni sokola obletovali,
oni k sokolu doletovali,
ostré zobce mu do těla zatínali,
až jsou oni sokola k zemi strhli,
a strhnuvše tak do smrti ubili.

Oj, za horami, za vysokými,
za těmi lesy, za hustými,
a za lesy hustými lichvinskými
na koni se ubíral dobrý mládec,

on ne kvapem jel, a jen pojížděl
křížem ruce složiv, hlavu přikloniv,
jak by po šírém poli hoře rozsíval.
I vzali se odněkud, přiskákali
tři jezdcí, všickni sobaky tatarské;
a oni dobrého mládce obskočili,
ze zad, z boku, zepředu naň doráželi,
ostré šavle mu do těla zatínali,
až jsou oni mládce s koně strhli,
a strhnuvše tak do smrti ubili.

Někdy se srovnávají věci protikladné, tj. nevytyčujeme shody, nýbrž rozdíly; např. povahové vlastnosti vysvětlujeme kontrastem (Karel je pravý opak Jiřího, studené je opak horkého). Tohoto „záporného přirovnání“ se užívá i v umělecké literatuře; odborně se nazývá *antiteze*.

Paralelismus a antiteze prostupují někdy celou tematickou výstavbu. Často to bývá v rozmístění postav: kladný hrdina má svůj záporný protiklad, jak to vyžadovala např. struktura romantického románu. Jindy se paralelismus, kladný i záporný, objevuje ve vztahu dekorace k ději, tj. při líčení prostředí. Kladný paralelismus je např. tehdy, když se líčí neblahá událost za noci, bouře apod. (časté v detektivní literatuře, horrorech apod.). Záporný paralelismus je tehdy, když se líčí neblahá událost za krásného jitra apod. (např. Vilémova smrt v Máchově Máji).

V poetice se mluví o antitezi i v takových případech, kde se vytkne společná vlastnost (*tertium comparationis*) i věc, k níž se přirovnává („obraz“, *comparatum*), ale tato věc se pak popře a místo ní se uvede základní představa (*comparandum*). Antiteze má tedy tyto části:

1. společný znak
2. obraz
3. popření „obrazu“
4. uvedení základní představy:

(1) Na horách se svítí,
já tam poběhnu;

(2) je-li to kvítečko,
já ho utrhnu.

(3) Kvítečko to není,
(4) je to milá má;
proto se tak svítí,
že je upřímná.

Antiteze může být i dvojčlenná (záporný paralelismus): v tom případě se nejmenuje explicitně společný znak, např. v těchto verších F. L. Čelakovského:

nad pokrytými sněhem horami
černý k oblakům havran nevyletuje;
a nad paláci bělokamennými
černá korouhev po větru plyne,
černá korouhev, znamená žalostné.

Jako jiný příklad uvádím začátek Bezručovy básně *Sedm havranů*:

Ne pokřiva to drsná nad iskerkou,
ne ostružina žltou nad sasankou,
ne vrba smutečná to nad baránkem:
stará Havranka to nad vnoučetem.
Nos orliný, ret úzký, černé vlasy,
let osmdesát.

Řazení představ po dvou je v básnictví (zejména lidovém) velmi důležité a obvykle se věleňuje do širšího systému, k němuž patří především opakování slov, o němž bude řeč dále. Opakování slov patří k nejoblíbenějším stylistickým figurám. Často se také uplatňuje několikeré pojmenování téže věci (nebo pojmu), které se jaksí konfrontuje. Po té stránce jsou hojná párová synonyma ve středověkém kultivovaném stylu. V soudobém školském slohu je takové dvojí vyjadřování téže věci (vysvětlující synonymika) důležité proto, že přispívá k obohacování jazyka žáků, má tedy didaktickou funkci. V odborném slohu je dvojí vyjádření téže věci nešvar, protože implikuje představu pojmové nepřesnosti.

V básnickém jazyce jsou také *párová epiteta*, tj. parataktické vytyčování dvou vlastností, např. „sladký a smutný“; odtud je plynulý přechod k složeným adjektivům typu „sladkobolný“.

4. Tropy

PŘENÁŠENÍ VÝZNAMU (OBEČNÉ VĚCI)

Podle antické rétoriky a středověké poetiky patřily tropy do oblasti „nesnadných“ ozdob (*ornatus difficilis*) a byly pocitovány jako charakteristický znak vysokého slohu, jehož výrazovým prostředkem je verš. Pokud jde o literární tvorbu, domnívala se tehdejší literární teorie, že jde o mechanickou činnost, při níž se nevázaná řeč „odtvá do verše“ a opatřuje různými ozdobami, citáty atp.* Dnes je tento názor již dávno opuštěn, ale stále se pokládá za nejvýznamnější zvláštnost básnického projevu, zejména jazyka poezie, vedle použití verše metaforika, tj. přenášení významu. Mluví se také o „obrazném“ pojmenování nebo vyjadřování a o „básnických obrazech“, ale tyto termíny nejsou dosti přesné, protože snadno může dojít k záměně s „uměleckým obrazem“, kterým je míněno zobrazování postav. Přesnější než metaforika je termín *tropika*, protože metafora je jen jeden z druhů „přenášení“ významu, kdežto *tropika* je souborný název pro všechny způsoby. Jednotlivým druhům „přenášení“ významu se říká tropy.**

Slovo „přenášení“ jsem dal do uvozovek proto, že ani ono nevystihuje přesně povahu jevu. O přenášení významu se dá totiž v pravém slova smyslu mluvit jen tehdy, když užijeme pro nový předmět nebo pro novou představu slova znamenajícího jinou věc a toto nové označení se zlexikalizuje. Např. pro označení určité části vodovodu se užívá slova „kohoutek“. Lexikalizace tohoto slova v přeneseném významu spočívá v tom, že jde o jednoznačné označení, které nevyvolává žádné zvláštní konotace

* Pomůckou pro skladatele literárních děl byla z tohoto hlediska různá *florilegia* (květosloví). Slovo *florilegium* znamená jednak antologii, jednak sbírku sentencí a obrátů. — Příbuzné je slovo *floskule* (z *florisculum* = kvítek), nic neříkající „ozdobné“ slovo nebo fráze.

** Termín *tropus* má zvláštní význam v gregoriánském chorálu (středověký církevní zpěv), kde označuje rozšíření textu podkládáním slabik pod jednotlivé tóny koloratury, pak i samostatné texty skládané k melodií.

(řekneme-li „vodovodní kohoutek“, nevybavuje se nám představa pestrého peří, hřebínku, ostruh, slepice, vajec atd.). Tato snaha zbavit slovo v lexikálně přeneseném významu konotací se projevuje i v tom, že se slovo v přeneseném významu často morfologicky odlišuje od slova původního: říkáme např. *kohout* (drůbež) — *kohoutek* (u vodovodu), *očka* (na punčoše — a ne *oči*), *ucha* (u hrnce — a ne *uši*), *oka* (na lovení zvěře — a ne *oči*) atd.

Jinak je tomu při „přenášení“ významu v básnickém jazyce. Zde jde o vyjádření nového vztahu k označované věci, konotované významy se tedy dostávají naopak do popředí. Řekneme-li např., že „pršelo listí“ místo „padalo listí“, denotát je jasný, jde o padání listí. Nepřenesl se však jen význam „pršet — padat“, ale do popředí se dostaly konotované významy spojené s přšením a označující blíže způsob, jakým listí padalo (rychle, hustě, se šuměním atd.). Množství těchto konotovaných významů závisí na čtenářské a životní zkušenosti vnímatelově, takže táž metafora říká někomu mnoho a někomu málo, nebo vůbec nic. Kromě toho se mění chápání metafor i v časovém průběhu, protože se některé původní konotace s odstupem od původní kulturní a životní situace vytrácejí. Z toho důvodu starým metaforám dnes již často nerozumíme nebo se k jejich porozumění musíme pomalu propracovávat. Význam tropu závisí tedy na celkovém kontextu, v němž se tropus vyskytuje, a to nejen na kontextu literárním, ale i obecně kulturním.

Podle rázu konotací se tropy dělí na dva hlavní typy, *metaforu* a *metonymii*.* V prvním případě jde o vztah podobnosti (padání listí — přšení = pohyb směrem dolů), u metonymie jde o věcnou souvislost, která může být jakékoliv povahy, např. může jít o souvislost mezi oblekem a postavou (dívka, která nosí červený čepce, se nazve „Červená karkulka“), mezi původcem a jeho dílem (typ „čtu Jirásku“) atd. — Dále proberu nejdůležitější

* Někdy se označuje termínem *metafora* (řec., = přenesení) tropus vůbec. Není to však zcela správné proto, že se pak metonymie jeví jako druh metafor (což není logické). — Slovo *metonymie* znamená v doslovném překladu „přejmenování“.

tější typy tropů podle tohoto základního třídění. Napřed však ještě některé obecné poznámky.

Dnes se často nedělá rozdíl mezi metaforou a metonymií a mluví se prostě o „přeneseném významu“, avšak že jde o prostředky zcela jiné povahy, je vidět z toho, že se oba tropy jinak uplatňují: metafora tíhne k lyrice a vůbec k verši a metonymie k epice a vůbec k próze. Ve verši se metafora začleňuje do obecnější tendence konfrontovat částečně totožné jednotky (jak ukáží dále), v epice do snahy ukazovat souvislosti, např. souvislost děje s prostředím, v němž se rozvíjí.

Že jde u metafory a metonymie o dva specifické způsoby „přenášení významu“, zakotvené v psychice, vyplývá i ze způsobu reakcí při psychotechnických testech, kde se má uvést první výraz, který zkoumaného napadne při určitém pojmu: buď jde o substituci stimulu (substitutivní forma, např. na slovo „dům“ reaguje vyšetřovaný slovy „chata, stavení, budova, stan, skříž...“), nebo o kompletnost pojmu (predikativní forma; v uvedeném případě by vyšetřovaná osoba uváděla slova, jako „stavět, nosit cihly, míchat maltu...“). Dále to potvrzují typy afázie.

Abychom mohli vyložit povahu metafory a metonymie, je nutno se zamyslet nad významovou strukturou slova. Můžeme si ji představit jako atom, kde krouží okolo významového jádra konotované významy. Ty tvoří dvě kategorie, kategorii významů pobočných a kategorii významů akcesorických.* Do první patří významy objektivně dané, tj. vyplývající z významového jádra. Např. u pojmu „jaro“ jsou to významy, jako „březen—červen, přibývání tepla, rostoucí den, stromy a keře dostávají nové listí, kvetou, ptáci zpívají“ atd. Tyto významy se v povědomí konkrétního jedince ovšem různě hierarchizují, některé jsou blíže k „jádru“ a jiné jsou od něho dále, ale všechny potenciálně existují pro většinu lidí znalých daného jazyka, daného prostředí a kulturní situace. Pro metaforu přitom — opakují — padají v úvahu jen významy, které jsou navzájem spjaty vztahem podobnosti (pršet — padat), pro metonymii pak vztahy ostatní. Dru-

* Podrobněji viz v mé knížce *Umíte číst poezii a prózu?*, Praha 1971.

hou kategorii tvoří významy ryze subjektivního rázu; u někoho vyvolá např. jaro představu někoho, kdo na jaře zemřel, u někoho období blížících se zkoušek, u někoho nějaký příjemný zážitek, atp.

Jaký to má význam pro pochopení metafory a metonymie? „Přenášení významu“ se zakládá na tom, že se místo představy A pojmenuje představa B, která má s ní společný některý konotovaný význam, např. „(černý) vlas + černý (havran) → havraní vlas“, nebo „(vstupní část domu) je práh + (práh) je vstupní součástí domu → překročil práh (= vešel do domu)“. Čím dále je tento společný konotovaný (pobočný nebo akcesorní) význam od významového jádra (čím je zde menší „podobnost“ nebo volnější vztah), tím jsou konotované významy těžší dešifrovatelné a mnohoznačnější. Tam, kde se pracuje s individuálními konotovanými významy, může se stát i samo významové jádro (denotovaný objekt) srozumitelné jen zasvěcencům.

Mluvit však o „srozumitelnosti“ není zcela přesné. Kde je denotát zašifrován, jde o to, že autor klade větší důraz na konotované významy a denotát dává jaksí do závorek; stále si však uvědomujeme, že nějaký denotát existuje. To je časté např. při líčení nálad. Čím více se denotát zašifrovává, tím více se dostávají do pohybu konotované významy, a tím je metaforické vyjádření „plnější“. V nejkrajnějších případech se na místo konkrétního denotátu dá dosadit otazník nebo „něco“, a sdělení se úplně přeneslo do oblasti konotovaných významů. Z hlediska konkrétního denotátu se takovýto tropus, v němž jsme dosadili (matematicky řečeno) místo denotátu x, stává hádankou. Uhádnutí pravého denotátu však není pro porozumění básně důležité, důležitější jsou právě ty konotované významy, trsy asociací, které se uvedou do pohybu. Sdělení se tedy přesouvá z významového jádra do oblasti významů akcesorických, a může mu být různě „rozuměno“ podle individuální čtenářovy zkušenosti a podle kontextu; taková nejednoznačnost však bývá zpravidla záměrná.

Hádanka je specifický případ tropu po té stránce, že je denotát naznačen (metaforicky nebo metonymicky) a čtenář jej má „rozluštit“. Od básnického

tropu se liší hádanka samým zaměřením, protože její estetické „zažití“ spočívá na postupném potlačování konotací, které mají být během luštění eliminovány. O hádankách se zde zmiňují proto, že ve starší době, zejména ve středověku, byly zvláštním žánrem. — Hádanka rozvinutá v syžet je tzv. *novela s tajemstvím*, např. detektivní. Podle různých náznaků se zde snažíme dopřít řešení určité záhady.

Jako příklad metafory se zašifrovaným denotátem lze uvést ústřední pasáž ze Suchého písně Po babičce klokočí: řada sama o sobě nesmyslných metafor má společný denotát „něco absurdního“ a v celku básně znamenají tyto metafory asi tolik, že je z lásky člověk schopen vykonat nejabsurdnější, nejnemožnější činy.

Jiné příklady lze uvést z hovorového úzu, zejména z oblasti nadávek. Když někomu řekneme, že je „hajzl“, nemyslíme tím na vnější podobnost, ale na podobný nepříjemný dojem, kterým působí. Záporný význam se poněkud zeslabuje deminutivem, v obratu „on je hajzlík“ je jistá shovívavost.

Pro výklad metafory a metonymie dává určité podněty i sémaziologie jednak tříděním na znaky povahy ikonické a indexové a jednak poukazem na paradigmatické a syntaktické vztahy mezi znaky. Při metafoře vycházíme ze znaku jako ikony, k němuž se podle podobnosti přidružují znaky podobné („obraz“ rybiho oka a „obraz“ měsíce), při metonymii ze znaku jako indexu (souvislost mezi znaky typu „část — celek“, „dým — chalupa“ atp.). Pokud jde o paradigmatické a syntaktické vztahy, ukáží to na větě „Na rozkvetlé větví sedí zpívající pták“. Každé slovo této věty, např. „pták“, vstupuje jednak do vztahů se sousedními slovy (větev, zpívat, sedět), jednak do vztahů se znaky ve větě sice neobsaženými, ale náležejícími do stejné kategorie (různé druhy ptáků, různá substantiva v 1. pádě atp.). Obojí tyto vztahy se dají formalizovat. První vztahy jsou v podstatě metonymické povahy a druhé povahy metaforické. Dá se také říci, že osou metafory je signifié (znamenatý pojem) a osou metonymie signifiant (označující výraz). Všechny tyto výklady však zůstávají v oblasti vztahů mezi znaky, kdežto přenášení významu se zakládá normálně na vztazích mezi předměty.

METAFORA

Je nutno dělat především rozdíl mezi metaforou lexikalizovanou a metaforou básnickou.* Je teorie, že se metafory z básnic-

* V anglické odborné literatuře se někdy používá pro metaforiku souhrnného názvu *icon*, což odpovídá našemu „obrazné pojmenování“; tento termín nepokládám za vhodný. Ve francouzské literatuře se užívá výrazu *sens figuré* (obrazný smysl).

kého jazyka v důsledku automatizace stěhují do jazyka hovorového, a tím se lexikalizují, ale nevidím pro ni přesvědčivé důkazy. Domnívám se, že i automatizovaná básnická metafora zůstává faktem básnického jazyka, a pokud se sahá v hovorovém jazyce k metaforickému označování, jde o akt praktické potřeby (nohy člověka — nohy u stolu).

Určitý přechodný pás mezi básnickou metaforou a hovorovým jazykem tvoří obraty, jako „má těžký život“ nebo „ta má ale pedály“. U rčení prvního typu jde o lexikalizované sousloví. U rčení druhého typu jde vlastně jen o afektivní (konkrétně: negativní) zabarvení denotovaného významu; vztah k němu by se dal také vyjádřit intonací. Obdobně je tomu i u „metafor“, které nacházíme v slangu a argotu. Nejde o to, aby se rozehrála škála konotovaných významů, ale jaksi se zrelieffňuje a potencuje denotovaný význam z určitého zorného úhlu, obvykle pejorativního.

Po té stránce, že se metafora zakládá na implicitní podobnosti dvou jevů, nabízí se srovnání metafory s přirovnáním. Je nutno zdůraznit, že metafora není zkráceným přirovnáním, ale že jde o dva odlišné významové útvary. Rozdíl nespočívá pouze v tom, že na jedné straně je podobnost explicitně vyjádřena a v druhém případě je implicitní, ale v tom, že se při metafoře uvedou v pohyb konotace tak, aby se rozbíhaly od významového jádra různými směry, kdežto při přirovnání se nesou konotované významy jedním směrem. Řeknu-li, že má někdo „vlasy bílé jako sníh“, je do popředí postavena představa podobnosti z hlediska společné barvy; řeknu-li, že někdo „má na hlavě sníh“, je tu potenciálních společných znaků více: zima, chlad, blížká smrt atd., a všechny jsou jaksi v jedné rovině, protože není explicitně řečeno, který je dominantní, takže je z hlediska dominujícího významu možno i několik výkladů — a všechny jsou správné. Proto také působí metafora velmi afektivně a pro svou určitou mnohovýznamnost upozorňuje na nové aspekty skutečnosti.

Mezi přirovnáním a metaforou je ovšem určité přechodné pásmo. Názorně to ukazuje srovnání těchto dvou úryvků z básní V. Nezvala:

Ty starý kapitáne
Tvé děti jsou daleko od tvého můstku
Roztroušeny
Jako ty milníky
Na rozcestích

A tys hleděla do kraje
Do širého kraje jsi hleděla
Zaposlouchaná
Jako kaplička již nikdo neposvětil

V prvním případě je explicitně uveden společný znak (roztroušeny), v druhém nikoli; formálně je to tedy přirovnání, ale z hlediska významové výstavby je to vlastně metafora. Takovým útvarům budu říkat *metaforické přirovnání*. Sem patří i typ, kde jsou oba členy postaveny přímo vedle sebe, např. „myšlenky, ložky snů, bředly“ (Bezruč).

Abychom rozdíl dobře poznali, je dobře obrátit se do oblasti hovorového jazyka a provést malý myšlenkový experiment. V obratu „on je pilný jako mravenec“ jde o typické zautomatizované přirovnání, takže řekneme-li „on je jako mravenec“, existuje v našem povědomí stále zaměřený společný znak přirovnání (tertium comparationis). Vezměme si však rčení „on je hluchý jako pařež“. I zde jde o silně automatizované přirovnání, v němž je společný znak explicitně vyjádřen. Existuje však také úsloví „on je hloupý jako pařež“. Řekneme-li, že „on je jako pařež“, je to možno interpretovat na pozadí obou uvedených přirovnání, a tím se dostáváme již na okraj metaforického přirovnání. Skutečná metafora by vznikla, kdybychom řekli „on je pařež“: zde máme širokou škálu volby mezi konotovanými významy: hluchý, hloupý, nehybný, dá si všechno líbit (= „dá se na něm štípat dříví“), starý, „omšlý“, opuštěný, bezcenný atd. V hovorovém však obyčejně vstupuje takovéto přirovnání nebo „metafora“ do určitého kontextu, z něhož je patrné, o jakou vlastnost jde, čili tertium comparationis je v pozadí; mluví-li se o někom, že je mrštný, a pak se řekne, že „je to holt rybička“, je

to vlastně z významového hlediska přirovnání, i když nemá klasickou formu přirovnání s „jako“ a uvedeným tertium comparationis. Hranice mezi metaforickým a netaforickým přirovnáním je tedy v oblasti významové, nikoliv formální.

Metaforou může být jednoduchý slovní obrat (přšelo listí, skřivánek strásá perly), ale i složitější konstrukce (noc se chvěla pod údery hvězdné artilérie). Týž denotát může být vyjádřen i několika paralelními metaforami (srov. řetězce metafor v Nezvalově Edisonu).

Metaforické může být také epiteton (stříbrný vítr, bouřlivý rok); přívlastek přitom nemusí být vyjádřen adjektivem (člověk s mnoha tvářemi). Zvláštní významový efekt nastává tehdy, když se spojí použitím epiteta dva pojmy, jejichž významová jádra jsou v rozporu, v nový význam, v němž se tento rozpor ruší; pak vzniká oxymoron, např. „černé světlo“ (černé = neblahé).

Tím, že se při metaforickém pojmenování „nahrazují“ a „zastupují“ slova a sousloví na základě podobnosti, tj. částečná totožnost (konkrétně: totožnost některých vedlejších významů) se hodnotí jako totožnost úplná, blíží se principy metaforičnosti principu, na němž spočívá rým a básnický rytmus. Při rýmu jde v podstatě o podobný vztah částečné a úplné totožnosti jako u metafor, proto, že se metricky hodnotí podobnost rýmujících se slov (tedy částečná totožnost jejich zvuku) jako rovnocennost. Při metrické struktuře je něco obdobného: totožnost několika prvků (tj. shoda prvků tvořících metrickou bázi verše, např. v klasickém českém verši stejný počet slabik a stejná distribuce slovních přízvuků) se metricky hodnotí jako totožnost celku: dva různé verše jsou pocífovány jako metricky totožné, když stejně vyhovují podmínkám metra. Pro tuto vnitřní příbuznost se metaforika váže nejčastěji k jazykovým projevům veršovaným.

V této souvislosti je třeba si všimnout podnětné práce V. Turčányho *Rým v slovenskej poézii* (Bratislava 1975). Autor důsledně přihlíží k významové hodnotě rýmu; rým není pro něj pouze součástí zvukové organizace verše, ale je především interpretován ve svém vztahu k významové výstavbě básně. Proto také věnuje Turčány soustředěnou pozornost vztahu rýmu k metaforice. Zde je velmi plodné jeho pojetí rýmu jako *vertikální metafor* a zkoumání vztahu této metafor k metafoře horizontální. (Za horizontální metaforu lze považovat metaforu v běžném smyslu, jak ji definuje poetika a jak se může uplatňovat i v próze.) Označení rýmu za „vertikální metaforu“ je podloženo postřehem, že se „v rýmu podobně jako v metafoře a básnických tropech vůbec

velmi často stěravají slova, která v mimouměleckých projevech nepřicházejí do spojení“ (str. 242). Z toho vyplývá, že sémantická funkce rýmu plní vlastně úlohu metafory tím, že konfrontuje významy v rýmujících se členech.

Protože je metafora velmi oblíbeným prostředkem básnického pojmenování, některé její druhy byly utříděny a označují se zvláštními názvy. Upozorním na hlavní.

Nejobvyklejší je personifikace (zosobnění); spočívá v tom, že se „přenášá“ vlastnost živé bytosti na věc; věc se chová, jako kdyby vycházela přímo z ní nějaká činnost. V hovorovém jazyce sem patří zlexikalizované obraty, jako „dveře se otevřely“, „slunce vyšlo“, „vítr rozehnal mračna“, atp. Příklad z básně:

Tíživý svět kolem nás
Poletuje jak ten prach
Nad zvoničkou jejíž hlas
Plaší vrabce na střeších.

(*Nezval*)

Zde jsme ještě na samé hranici hovorového úzu, protože obraty jako „zvuk plaší vrabce“ jsou docela běžné a v obratu „svět kolem nás poletuje“ jde vlastně o přirovnání. Pocit personifikace se vzbuzuje však tím, že se mluví o „hlasu zvoničky“. — Pro názornost uvedu ještě několik příkladů:

Vlak do noci jak do tunelu jede
Večerní stíny stříbrošedé
ztrácejí život na trati
Měsíc jim lůžko pozlatí.

(*Nezval*)

Děšť padá kapka po kapce
Do komínů a na vrabce
Den se již trochu dlouží
A máchá se v louži

(*Nezval*)

Za temným oknem, v květníku sivém
hrubý a špičatý mračil se kaktus

(*Bezruč*)

Po modrém blankytu bělavé páry hynou,
lehounký větřík s nimi hraje;

(*Mácha*)

K personifikaci lze přiřadit i takové případy, kdy se přisuzují neživým věcem nebo živočichům lidské vlastnosti, např. „pár chudých bělásků“ (Sova). Na druhé straně by bylo účelné odlišovat od skutečné personifikace *animizaci*, tj. takové případy, kdy se přenáší na věc vlastnost sice živé bytosti, ale nikoli lidské (dveře se samy otevřely). Tento termín se však neujal, i když je v některých případech účelné oba typy personifikace odlišovat a terminologická přesnost by tomu byla na prospěch.

Na personifikaci jsou často vybudovány i větší tematické celky, srov. např. začátek 3. zpěvu Máchova Máje:

Nad temné hory různý den
vyvstav májový budí dol,
nad lesy ještě kol a kol —
lehká co mlha — bloudí sen.
Modravé páry z lesů temných
v růžové nebe vstupají,
i nad jezerem barev jemných
modré se vlny houpají;
(*atd.*)

V tematické oblasti se personifikace uplatňují zejména v pohádkách (mluvící neživé bytosti) a bajkách. Někdy je personifikace rozvinuta v celý syžet, např. v pohádce B. Němcové O dvanácti měsíčkách nebo v Andersenově pohádce O cínovém vojáčkovi.

Jiným typem metafory je synestézie. Zde se zaměňují počítky různých smyslů, srov. v hovorovém jazyce obraty, jako

„sladká vůně“, „ostrá chuť“ atp. V této poloze se pohybují např. Nezvalovy metafory ve verších „planá slova sladší medu“ a „ta hudba jemná sladkobolná“. Takováto „hovorová“ synestézie se ovšem také aktualizuje, např. tím, že se spojí s přirovnáním, v němž se obrazný prvek rozvede. Bezruč charakterizoval např. (v básni Papírový Mojšl) chuť silné kontušovky obratem „ostrá jest jak zuby horské pily“. Do širšího metaforického kontextu je synestézie zasazena např. v Sovově strofě

Zní jako listí šusty
pláč houslí usedavý,
a zní, jak jeho ústy
by mluvil *tón ten žhavý*.

Rozvinutá je synestézie např. v Březinových verších

Tu *hudbu mi nalej* v akordů číš,
kde z tónů zvětralých jisker se zdvihá mámivá tíž
jak výpar z nejhlubších sklepení duše, kde v stínech
zrá výčitek oheň ve vzpomínek kvasících vínech.

Pro systematické studium synestézií je možno sestavit synestérické metafory do přehledné tabulky, a podle toho jednotlivé básně a básníky srovnávat:

	<i>Zrak</i>	<i>sluch</i>	<i>čich</i>	<i>chuť</i>	<i>hmat</i>
<i>zrak</i>					
<i>sluch</i>					
<i>čich</i>					
<i>chuť</i>		I	I		
<i>hmat</i>					

Pro názornost jsem do této matrice zakreslil metafory „hořká vůně“ a „sladká melodie“.

Synestézie využíval systematicky zejména francouzský symbolismus (např. A. Rimbaud). Zejména šlo o *audition colorée* (barevné slyšení), srov. známý Rimbaudův sonet, v němž se líčí „barva“ jednotlivých samohlásek.

Někdy se metafora stane východiskem celého trsu dalších představ, a to tak, že se z ní vyjde, jako by šlo o realitu. Metafora se tedy „zvěcňuje“, z oblasti jazykové přechází do oblasti reálné. Takováto realizace metafor je známá zejména z poezie pro děti. Např. metaforická znázornění toho, že se stín zvětšuje a zase zmenšuje v průběhu dne, stává se východiskem představy, že „honí kominíka“ v této básničce Vlasty Dvořáčkové:

Nezbedný komin

V Sazomíně u rybníka
komin honil kominíka.

Když ho chytil u stavidla,
namydil ho fúrou mýdla.

Potom ho chtěl shodit z hráze,
ať z něj voda smyje saze.

Pyká za svou neplechu:
musel zpátky na střechu.

O realizaci metafor se dá mluvit i v případech pohádkových motivů, jako personifikovaný měsíc, vítr atp. Zde jsou rozvinuty v celý námět, jak již bylo uvedeno.

Zvuková metafora. Tak se někdy říká tzv. „zvukomalbě“, jakou představují např. Erbenovy verše

a na topole podle skal
zelený mužik zatleskal

kde opakování hlásky „l“ sugeruje zvuk tleskání. Zde však nejde o metaforu, nýbrž o onomatopoiu (o ní bude zmínka dále v jiné souvislosti), protože se „nezaměňují“ slova, nepřenáší se žádný význam. Zvuková metafora existuje tam, kde se sugeruje určité slovo tím, že se uvede slovo podobně znějící, např. v satíře „král Vávra“ místo „král Lávra“. Z tohoto hlediska je blízký

zvukové metafoře rým, protože v prvním slově rýmující se dvojice je zvukově obsaženo slovo druhé, první slovo je tedy zvukovou metaforou slova druhého a naopak (mohlo by se také mluvit o paralelismu).

Někdy hraničí zvuková metafora se slovní hříčkou, např. v Bieblově verši „Má sladká Anděla, anděl do mdlob padlý“. K tomu má blízko i tzv. *figura etymologica*, spojení slov ze stejného kořene (vybojovali boj) a *lidová etymologie*, která často vede i k vytváření hláskových změn slova (např. „poliklinika“ se mění na „poloklinika“, protože se nesrozumitelné poli- nahrazuje podobně znějícím morfémem srozumitelným).

Žertovné nahrazení hlásky, která vytváří asociaci k novému významu, je *paragram*. Např. místo Tiberius — Biberius (= kdo rád pije, asi Bumbálek).

Katachréze znamená obecně použití slova v nenáležitém významu. V tropice je to jednak metafora, která vešla do hovorového jazyka, takže ztratila svou metaforičnost (např. „slunce vychází“), jednak metafora vzbuzující pocit „nesprávnosti“, protože se uvádějí ve spojitost věci navzájem se vylučující, např. „opírá se o pramen“. Z toho hlediska by sem patřilo i oxymóron, ale to se považuje za zvláštní druh.

K metafoře se počítá i alegorie, tj. „jinotajný“ obraz nebo děj, např. děj Čechovy Evropy a Slávie. Ve skutečnosti se však alegorie z významového hlediska zásadně liší od metafor, a proto o ní bude pojednáno dále v jiné souvislosti.

O tom, jak se vytvářejí v různých znakových systémech různé konvence, svědčí srovnání metaforiky v literatuře a ve výtvarnictví. Kdybychom běžnou metaforu zobrazili prostředky výtvarného umění, vypadala by v některých případech buď komicky (obraz slunce, jak má nohy a vychází), nebo by šokovala (např. obraz stromu, na kterém rostou hvězdy — „jasmínu hvězdy bílé“, nebo obraz dívky, která má místo úst korály — „korálová ústa“).

METONYMIE

Metonymie se zakládá stejně jako metafora na využití konotovaných významů, jenže v tomto případě nejde o vztah podobnosti, nýbrž o vztah souvislosti. Sám princip „přenášení“ významu je však stejný. V některých případech můžeme též obrat pokládat proto stejně za metaforu jako za metonymii, protože je možné obojí pojetí. Sem patří např. Nezvalova metafora z básně Edison „monstrance barů“. Denotát je jasný, ale konotace jsou dvojího typu, jednak jde o světelné reklamy nad bary, které připomínají vnější podobou (lesk) monstrance, jednak je tu věcná souvislost, daná např. tím, že se kostely otvírají časně zrána, kdy jsou ještě otevřeny bary, že se při mešním obřadu pije víno, atp.

Stejně jako u metafor je nutno dělat i u metonymie rozdíl mezi metonymií lexikalizovanou a metonymií básnickou. Hovorovou metonymií je např. obrat „pije už třetí sklenici“ (= pije obsah té sklenice, nikoli sklo) nebo „čte Jiráska“ (= čte jeho dílo) atp.

Metonymie má řadu odrůd. Z nich je nejdůležitější synekdocha, která bývá často při klasifikaci stavěna do stejné roviny jako metafora a metonymie (takže se pak mluví o třech základních tropech: metafoře, metonymii a synekdoše). U synekdochy je kvantitativní vztah mezi denotátem a pojmenováním; obecně řečeno, jde o vztah části k celku. Tu může jít buď o vztah části a celku jedince („živit pět krků“ = živit pět lidí) nebo o vztah jedince a kategorie, do které jedinec patří („mladému starý nevěří“ = staří lidé nevěří mladým).

Protože jde o vztah oboustranný, tradiční poetika rozeznávala čtyři typy synekdochického přenesení významu: 1. *pars pro toto* (část za celek): noha má tam nevkročí (= já tam nevkročím); 2. *totum pro parte* (celek za část: přišlo tam celé město (= přišlo tam mnoho lidí z města); 3. *species pro genere* (druh za rod): sytý hladovému nevěří (= sytí lidé, resp. tvorové, nevěří hladovým); 4. *genus pro specie* (rod za druh): prsten s velkým kamenem (= démantem, smaragdem atp.).

Druhý z uvedených typů velmi výstižně ukazuje, že je synekdocha druhem metonymie („město“ = obyvatelé města). — Dvě poslední kategorie jsou dnes natolik lexikalizované, že si jejich synekdochičnost ani neuvědomujeme, a tím tyto kategorie vlastně již vybočují z oblasti básnického pojmenování (srov. vedle uvedených příkladů obraty typu „lev je dravec“, „nejkrásnější pták je papoušek“ atp.).

Odrůdami synekdochy jsou hyperbola a litotes.

Hyperbola je nadsázka, např. „už jsem to stokrát říkal“, „nemá ani deka rozumu“, „není na tom ani zbla pravdy“ atp. Z poezie uvádím jako příklad dvě sloky z díla K. Biebla:

Před bohem soud se jí stokrát táže,
zda viděla, jak tento čínský kuli
krok před ní vypálil do policejní stráže
osmimilimetrovou kuli

Nářek střech *po celé Francii*
nemluvnat noční pláč
a půlnoc pádem z okna odbíjí —
Z kasina vyšel hazardní hráč

Nadsázka nemusí jít jen směrem k zveličování, ale může mít i opačný směr, např. „Nejsem o nic větší než prášek krupice“ (Nezval).

Litotes, „zjemnění“, je opak hyperboly. Spočívá v tom, že se místo myšleného pojmu nebo předmětu popře pojem (předmět) opačný. Často jsou to dva zápory (nemohu nepochválit. . .), ale není to nutné, litotes je i obrat „není zrovna hloupý“. Tím, že se popře protiklad, zeslabuje se význam sdělení, např. „není hloupý“ je méně, než kdybychom řekli „je chytrý“.

Synekdochické povahy je vlastně každé literární dílo, protože sděluje jen část skutečnosti, tj. explicitně uvádí jen některé věci, a ostatní si musíme svou fantazií dotvořit. Míra synekdochičnosti je zde do jisté míry konvenční, některá období a některé literární školy si libují např. v popise prostředí (naturalismus), jiné zase chtějí podat jen nejnutnější informace (novoklasicismus).

Z dalších druhů metonymie jsou nejčastější eufemismus, ironie a perifráze.

Eufemismus se liší od litotes tím, že zde nejde o zeslabení významu (tedy o jev kvantitativní povahy), nýbrž o snahu říci nepřijemnou věc mírnějším způsobem, tedy o jev povahy kvalitativní. Často jde o projev jazykového tabu. Některé eufemismy jsou zlexikalizované, např. „zesnul, nežije, opustil nás navždy“ atp., místo „zemřel“. V básnickém jazyce je eufemismem např. opis „už na něm roste zelená travička“. Z toho hlediska, že jde o opis, je tento obrat zároveň perifrází.

Ironie (úsměšek) spočívá v tom, že se vyjadřuje záporný vztah vyslovením pravého opaku toho, co máme na mysli (tento záporný vztah se v mluveném jazyce označuje obvykle zvláštním „jedovatým“ tónem); když není např. student připraven, učitel mu ironicky řekne: „Vy dnes výborně umíte.“ Tímto rozporem mezi slovním výrazem a jeho významem se záporně hodnocený jev zesměšňuje. Druhým druhem ironie je *perzifláž*, ukrytý úsměšek spočívající v tom, že se něco posměšně napodobuje.

Určitým odstínem ironie je též *paralepsis*. Je to figura řečnická; řečník předstírá, že něco přejde mlčením jako nevýznamné, a tím na to upozorňuje. (Typ: „Nebudu vypočítávat. . . , protože je to obecně známé.“)

Z širšího hlediska je ironie důsledek rozporu v chápání; proto každá situace, kde jedna osoba ví nebo vnímá více než osoba druhá, stává se potenciálně ironickou. Z toho hlediska je ironický např. vztah mezi vypravěčem a vnímatelem nebo mezi vypravěčem a vyprávěnou příhodou, a vlastně každá narativní literární forma je svým způsobem ironická. Ironický je tedy vztah diváka k epice nebo k divadelní hře; protože stojí mimo děj, pocituje určitou superioritu. Zakladatel německé romantické estetiky Friedrich Schlegel pokládal ironii za příznak svobody ničím nespoutaného romantického postoje k světu a viděl v ní nejvyšší básnickou hodnotu.

Ironie ve vypravování může být subjektivní nebo objektivní.

V prvním případě jde o to, že se autor povznáší nad vlastní slabost, uvědomuje si rozpor reality a ideálu. Tuto schopnost tvůrčího ducha povznést se nad vlastní tvorbu a ideál zdůrazňovali někteří romantikové („romantická ironie“*). Objektivní ironie, zvaná též „ironie osudu“, spočívá v tom, že je člověk klamán zdánlivou přízní do „rouhavé zpupnosti“ (hybris), a tím do záhuby; byla příznačná pro antickou tragédii.

Dvojnásobná výpověď je *amfibolie* (= pochybnost); zde nemusí jít jen o ironii, může to být i chybné vyjádření. Amfibolie bývala častá ve „dvojnásobných“ věštách (si ibis redibis non morieris in bello = buď „půjdeš-li, vrátíš se, nezemřeš ve válce“, nebo „půjdeš-li, nevrátíš se, zemřeš ve válce“).

Ironie se může stupňovat v *sarkasmus*, tj. „kousavý“ výsměch. Sarkasmus však není formou ironie, sarkastický (kousavý) postoj je možný i mimo její rámec. Rovněž není formou ironie *satira*, i když často ironie využívá. Jde o zvláštní postoj se silným emocionálním zabarvením. Protože jde o postoj, přesahuje satira rámec pojmenování.

Perifráze (opis) vzniká tím, že předmět nebo pojem nepojmenujeme přímo, ale vyjmenujeme jeho znaky, např. místo „básník“ použije autor opisu „kdo v zlaté struny zahrát zná“. Metonymické je zde to, že se označí některá vlastnost nebo dílčí aspekt místo celku. V praktickém životě saháme k opisům obyčejně tehdy, když nedovedeme věc pojmenovat, např. při různých předmětech z oboru techniky a řemesel (srov. při nákupu: „Dejte mi takový ten malý šroubek s hranatou hlavíčkou.“). Často má perifráze — jak již bylo uvedeno — funkci eufemistickou.

Zvláštními typy perifráze je adynaton a akumulace. — *Adynaton* (nemožné) je opis pojmu „nikdy“ (např. „spíše projde velbloud uchem jehly než . . .“). *Akumulace* je výpočet jednotlivých podřídžených pojmů místo pojmenování pojmu nadřaděného („spaly lesy, louky, pole, města . . .“ místo „všechno spalo“).

Za druh metonymie se pokládá také symbol, ale jak ukáži dále, jde o znak jiné povahy než základní tropy; má sice s nimi společný poměr ke konotacím,

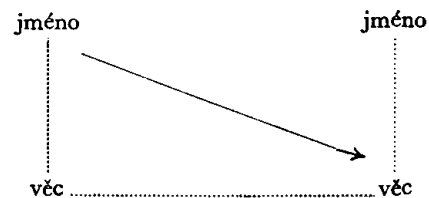
* Nejnověji o ní pojednal N. Berkovskij, Německá romantika, Praha 1976 (ruský originál 1973).

ale jiný je vztah k denotátu. Kromě toho může být stejně druhem metonymie (např. „srdce“ místo „láska“) jako metafory („fialka“ místo „skromnost“ — společný podobný znak je v analogických vlastnostech: nenáročnost, ale přítom krásná vůně).

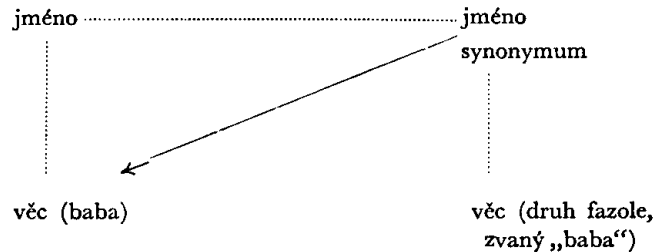
Metonymických vztahů je velmi mnoho. Uvedu ještě dva méně časté typy metonymie, antonomasii a metalepsis.

Antonomasie (přejmenování) je opis jména známé osoby jménem otce (Pelieovec = Achilles), národa (místo Kristus = Galilejský), povolání (místo Homér = básník) nebo jeho vlastnosti (silák = Herkules). Antonomasie je častá v homérském eposu, ale nacházíme ji někdy i v soudobé epice.

Metalepsis pozůstává v tom, že pojmenujeme příčinu místo činnosti (jazyk = řeč, ruka = písmo). Tímto termínem označujeme dále též použití homonyma místo synonyma; je to vlastně metonymický vztah podmíněný zvukovou totožností slov. — Pro názornost uvedu diagram pro přenášeni významu. Obvyčejně vypadá takto:



Diagramem je naznačeno, že v důsledku nějakého významového vztahu mezi věcmi se zamění jejich názvy, např. na základě jejich podobnosti (ucho u člověka a u hrnce). U metalepsy je to podobné, jenže se rejstřík obohacuje o synonymum a východiskem je asociace mezi názvy, nikoli mezi věcmi (je to určitá obdoba zvukové metafory).



V uvedeném příkladu řekneme „fazole“ místo „baba“.

Jiným typem pohrávání se zvukem slova je *antistasis*. Je to hříčka s posunutým významem téhož slova, např. obyčejným (lexikálním) a emfatickým: Hledá v člověku člověka. — Antistasis patří vlastně do oblasti *diafory*; tak se nazývalo v řečnictví zdůraznění a vyložení rozdílu mezi dvěma věcmi. (Proto se někdy užívá slova *diafora* pro označení hry s různým významem slov — a pak se tento termín stává synonymem *antistase*.)

EXKURS — EPITETON

V některých poetikách se řadí epiteta mezi tropy. Má to určité odůvodnění. Epiteton — obecně řečeno — buď vytyčuje vlastnost, která je implicitní, nebo vytyčuje vlastnost „novou“, ale s estetickou funkcí. V prvním případě jde o epiteta *constans*, a zčásti *ornans*, v druhém případě zčásti o epiteta *ornans* a zčásti o epiteta *vzácná* (*épithète rare*). Proberu tyto případy z hlediska tropiky a pokusím se ukázat, že i epiteton *constans* je vlastně typem metonymie, i když o přenášení významu ve vlastním slova smyslu neběží.

Metaforické epiteton je např. obrat „smaragdová niva“ v Nezvalově dvojverší

Tvé houpání mě znovu odvádí
z bran hříchu k smaragdovým nivám

protože je zde použito výrazu „smaragdový“ místo „zelený“. Zvláštní kategorii v oblasti metaforických epitet tvoří *oxymoron*. O tom již byla řeč. Dodávám ještě, že epiteton nemusí být vyjádřeno adjektivem; jde o záležitost významovou a ne formální, takže může být vyjádřeno stejnými formami jako přívlastek (svítání na západě; muž, jenž se směje). Funkce metaforického epitetu je zúžení pojmu, a tím jeho individualizace (tak jako u každé metaforu).

Metonymická epiteta nezužují pojem, ale vyznačují typický druhový znak daného komplexu představ, např. „hučící ulice“. Tím jaksi vtlačují význam základního slova do jeho vlastní

kategorie, takže se dostává do popředí druhový znak nad znakem individuálním.

Rozdíl mezi kvalifikujícím přívlastkem a epitemem je v „básnickosti“ epiteta. Ať už jde o epiteton *expletivní* povahy (*constans* nebo *ornans*) nebo o epiteton *metaforické* či *metonymické*, vždycky je jeho primární úlohou vyjádřit určitý afekt. Hranice mezi epitemem a kvalifikujícím přívlastkem je ovšem plynulá, protože i kvalifikující přívlastek může mít afektivní příděch. Hraniční případy se nedají zkoumat bez kontextu; totéž adjektivum může být v jednom kontextu jen kvalifikující povahy, a v druhém může mít funkci epiteta. Narazili jsme na to už výše, nyní se k tomu vracíme z hlediska básnického jazyka. Jako příklad uvádím báseň K. Tomana *Píseň* (*Melancholická pouť*):

A podle vod a podle cest
šuměly *truchlé* topoly.
Rci, jaký lék na srdce jest,
když vzpomínka je rozbolí?

Kraj *rodný* s nocí hovoří
v tvém srdci — znáš ten stesk a žal?
Kol tebe lesk a pohoří.
Oh, komu by ses zpovídal?

A ženy s květy kolem jdou
a *smutné* písně zpívají
a ve tvou duši *ubohou*
marnosti se tmou splývají.

Vyloženým epitemem je zde adjektivum „truchlé“ (topoly) a vyloženým kvalifikujícím přívlastkem je zde adjektivum „rodný“ (kraj). Pokud jde o zbývající dvě adjektiva, jsou to sice personifikace, ale v případě obratu „smutné písně“ je to personifikace do té míry zautomatizovaná, že ji jako personifikaci už ani necítíme (srov. hovorové „smutná píseň — veselá píseň“). Adjektivum „ubohá“ (o duši) je nápadnější personifikací, protože jde o slovo poměrně vzácné ve srovnání se „smutný“. Z hle-

diska významové výstavby celé básně pokládal bych však obě tato adjektiva za epiteta, protože slouží především k podtržení chmurné nálady, jak ji sugeruje již druhý verš.

Zajímavý je v citované básni i poměrně velmi malý počet adjektiv. Pro poznání autorského stylu je často charakteristické, do jaké míry používá adjektiv a jaký je v nich poměr mezi epitety a adjektivy kvalifikujícími. Pro srovnání uvádím Tomanovu báseň Tesknice (zařazenou do téže sbírky jako báseň předcházející, a to hned za ni):

Měsíční světlo padá na podlahu.
U krbu sedím, v dlaních horkou hlavu,
a myslím na domov.

Zlá erotika koček venku řádí.
A v ohni tancuje mé celé mládí,
hra, scény beze slov.

Jediné brázdy na tvém černém lánu
jsem nevyoral v jarním rosném ránu
a zrna nezasil.

Když nad úhory tvými s tesknou tváří
a zamýšleně stáli hospodáři,
jich trud mi cizí byl.

A dnes ten smutek hořce pláče ve mně,
můj smutek pozdní, daleká má země,
však marný nesmí být.

A po tvých písničkách duše zasteskla si,
po temném kouzlu krve mojí rasy,
jíž bolest svou chci křtít.

Ve srovnání s první básní je zde silněji zastoupeno adjektivum: v první básni připadají na 19 substantiv jen 4 adjektiva, zde připadá na 30 substantiv 13 adjektiv, tedy poměrně více. Jestliže však v první básni je poměr mezi kvalifikujícími adjektivy a epitety 3 : 4, zde je 6 : 13, tedy epitet poměrně ubylo.

Při metafoře a metonymii se uvádějí do pohybu konotované významy, ale denotát je jeden. Při symbolu a alegorii jde také o pohyb konotovaných významů, ale proti metafoře a metonymii se mění i postoj k denotátu, protože denotát je minimálně dvojitý; dochází tedy k rozdělení denotátu.

Slovo symbol znamenalo původně poznávací znamení ve formě předmětu, který se rozlomil na dvě části, pak se tímto slovem mýnil znak srozumitelný jen zasvěcencům. Dnes má slovo tři hlavní významy.

1. Je to synonymum pro *znak*. Tak se tohoto slova užívá např. v matematice ($\sqrt{\quad}$ je symbol pro odmocninu), symbolické logice (\rightarrow je symbol pro implikaci, „A“, „B“... pro výrokové proměnné apod.) i jinde („a“ je v abecedě grafický symbol pro určitý zvuk).

2. Slovo symbol znamená — a zde se již blíží symbolu v básnictví — *znázornění abstraktního pojmu konkrétním předmětem*. V tomto případě jde již o dvojitý denotát — symbol „znamená“ jednak sebe sama, jednak symbolizovaný pojem. Např. obřelý kámen na mezi není jen kamenem, ale je i znakem pro hranici. Na první pohled to vypadá stejně jako např. znak, který „znamená“ lomenou čáru a současně matematický pojem, ale jen zdánlivě; kámen může ležet na mezi jen náhodně.

Symbolem v tomto smyslu je např. vlajka jako znak státní suverenity, fialka jako znak skromnosti, srdce jako znak lásky, prsten jako znak věrnosti, kříž jako znak náboženství, atp. Původem jde buď o metafory (např. prsten — společný podobný znak je zde nekonečnost znázorněná jeho kruhovou podobou) nebo o metonymie (srdce jako znak lásky).

V těchto případech jde vesměs o znaky tak zautomatizované, že se při jejich aplikaci nedostanou do pohybu konotované významy a v úvahu padá jen jeden denotát, který je zkonvencionalizovaný. Z hlediska významového stojí tedy tyto symboly na úrovni zlexikalizovaných metafor a metonymií.

Když je takovýto znak diferencován (tj. je jím „symbolizováno“ více vlastností abstraktního pojmu), mluvíme o *alegorii*. Např. alegorie spravedlnosti má více prvků, které musí současně být uplatněny: ženská postava, zavázané oči, v jedné ruce váhy, v druhé ruce meč. I takovéto alegorie jsou čistě konvenční, denotát je přesně znám (a tedy je jen jeden) a konotace se prakticky neuplatňují. (Kdybychom zobrazili jako alegorii spravedlnosti známou podvodnici, vznikla by sice vtipná ironie, ale nová konotace by nevyplývala z konvenční alegoričnosti, nýbrž z jejího parodování.) V širším slova smyslu pak mluvíme o *alegorii* vždycky, když je personifikována nějaká vlastnost, např. když v literárním díle vystupují jako osoby Spravedlnost, Duše, Fortuna, atp. Tento prostředek básnického vyjadřování byl oblíben od středověku až po klasicismus.

3. Pro poetiku je nejdůležitější třetí význam slova symbol, totiž *symbol básnický*, k němuž lze přiřadit i básnickou alegorii. Jejich podstata spočívá v tom, že jsou zde minimálně dva denotáty a oba mají stejnou potenciální platnost. Ten jev známe i z praktického života. Když má žena na krku zlatý křížek, může to sice znamenat, že se hlásí k náboženské víře, ale může to také znamenat jen pietu k nějaké osobě, na jejíž památku křížek nosí. Naproti tomu jednoznačným znakem je kříž, když je nesen v čele pohřebního průvodu.

V básnictví je příkladem na symbolistickou báseň v uvedeném smyslu Březinova skladba Tys nešla (Svítání na západě): trsy metafor se mohou vztahovat na několik denotátů: buď jde o lásku, nebo o určitou osobu, nebo o inspiraci, nebo o radost. . . a všechny tyto výklady jsou stejně možné. Lze sice dešifrovat „prvotní“ význam, např. ze studia básnickova životopisu nebo z jeho korespondence, ale z hlediska básnického účinku je rozhodující právě ta mnohovýznamnost.

Analogicky je tomu u *básnické alegorie*. Zde je vyprávěn určitý děj (Čechova Evropa nebo Slávie), který má „doslovný“ a zároveň „přenesený“ význam. Často se užívá alegorie z důvodů cenzurních, protože se může hájit existence „prvního“ významu

jako významu jediného a „druhý“ význam se může popřít. Na rozdíl od básnického symbolu je alegorie průhlednější, např. v Čechově Slávii je přenesený význam naprosto jasný. Tím se také stlačují (ve srovnání se symbolem) konotace na minimum.

Několik významů má i slovo mýtus. V lingvistice se tímto termínem označuje „druhý význam“, který je „zavěšen“ nad původním významem nějakého sdělení. Např. ve sdělení „žák přešle“, užitém jako gramatický příklad, ztrácí slova svůj původní význam sdělovací a útvar dostává gramatický význam „jednoduchá dvojčlenná věta“. Takovýto druhý význam velmi často vzniká i v komunikační praxi. Když jsou např. vyobrazení na prvomájovém plakátě mladík s dívkou, stojící pod rudým praporem, sám obraz označuje jen tuto dvojici, kterou můžeme i identifikovat, pokud známe model („doslovný“, tj. „první“ význam), ale plakát má ještě „druhý“ význam, totiž zobrazení nálady Prvního máje. V podobě rozvinuté do syžetu vytvářejí takovýto druhý význam klasické mýty, např. antické vyprávění o bohu Hélioovi zobrazuje přírodní sílu způsobující oběh slunce.

V primitivní společnosti měly mýty za úlohu vysvětlovat různé přírodní i společenské jevy, jejich funkce i hodnota tedy byla poznávací a z tohoto hlediska suplovaly dnešní vědu. S rozvojem vědeckého poznání mýty ovšem tuto prvotní funkci ztrácejí a stávají se esteticky soběstačnými, samoučelnými obrazy. To znamená, že se jejich těžiště přesouvá z oblasti „věcného“ kontextu do oblasti kontextu „literárního“. Dokládají to např. obrazy antických božstev v renesanci, nejednou zdánlivě paradoxním způsobem spojované i s křesťanskými náměty. Vyprchávání původního významu mýtu velmi názorně dnes ukazují mýty křesťanské.

Pokud měly mýty skutečně poznávací funkci, můžeme je charakterizovat jako obrazné komplexy zakládající se na ideologii některého společenství a mající pro společnost symbolický význam, protože udělují věcem zvláštní iracionální hodnotu. Z toho hlediska lze jako mýty obecně označovat nesprávné,

racionálně nepodložené hypotézy, obyčejně silně emociálně zabarvené. Tak se mluví i o mýtech moderní doby, když se udržuje víra v něco, co není vědecky podepřeno; mluvíme např. o mýtu „krve“ v rasistické ideologii, která hodnotí člověka podle rasové příslušnosti, o mýtu „urozenosti“ ve feudální společnosti, která hodnotila člověka podle jeho sociálního původu, atp.

V poetice termín mýtus označuje 1. literární žánr (o tom dále při výkladech o literárních druzích); 2. iracionální představu, kterou si vytváří o světě určitý autor a která určuje jeho postoj k realitě (básnický mýtus, tj. mýtus vytvořený určitým autorem); 3. představu, kterou si o básníkovi (a vůbec spisovatel) vytváří současná i pozdější doba (mýtus básníka). Tento mýtus (zvaný též autorská legenda) se může během historického vývoje měnit. Tak se mluví např. o Rimbaudově mýtu a jeho proměnách a staví se proti sobě Rimbaud „mytický“ a Rimbaud „autentický“. Pro poetiku je tento mýtus důležitý jako zdroj konotací, které jsou nedílnou složkou chápání autorova literárního díla. Výmluvně je po té stránce např. přijímání Slezkých písní v době, kdy jejich autor nevystoupil ještě ze své anonymity.

Pro mýtus primitivní společnosti je charakteristické to, že se pohyb v čase nechápe jako vývoj, nýbrž cyklicky, tj. jako stálé návraty k určitému stavu. Empiricky je to podloženo střídáním čtyř ročních období se stálým obnovováním jara, tento cyklus se však promítá do celého kosmu, a tím přispívá mytické myšlení k udržení dané společenské formace; společnost svázaná mytickým myšlením směřuje k strnulosti. Obecně lze říci, že charakteristickým znakem mýtu je takové zaměření na empirické jevy, které mezi nimi hledá iracionální souvislost. Protože jde o souvislost z hlediska logického myšlení falešnou, mluví se také o mytickém myšlení jako protikladu myšlení logického.

S mytickým myšlením jsou spojeny i některé magické praktiky, totiž činnosti, jimiž se má ovlivnit objektivní realita. Vyplývají obyčejně z představ o oboustranné příčinné souvislosti mezi obrazem a zobrazenou věcí, tj. z přesvědčení, že změna provedená v obraze změni zobrazenou skutečnost. Tak sa má např. zahubit zničením sošky fyzická osobnost, kterou tato soška zobrazuje, nebo rituálním tancem představujícím šťastný lov se má zajistit skutečný bohatý úlovek atp. Jde vlastně o realizaci metafor, tj. vztah obrazu k předmětu se pokládá za vztah reálný.

5. Syntax uměleckého jazyka

Syntax (skladba) zjišťuje, jak se spojují znaky ve větší celky, syntagmata a věty. Z tohoto hlediska jde o syntax jako součást gramatiky. V uměleckém jazyce se však při kombinování znaků uplatňují některé zvláštnosti, které stojí nad gramatickou normou. Ty tvoří nejvlastnější oblast syntaxe uměleckého jazyka.

Umělecký jazyk nedefinují tvarově, nýbrž funkčně, tedy jako jazyk uměleckých slovesných děl. Proti jazyku ve funkci denní komunikace a zejména proti jazyku odbornému umělecký jazyk potenciálně využívá všech možností jazykového kódu, je tedy zaměřen na jazykový kód v jeho totalitě. Protože je však konkrétních způsobů, jimiž lze využívat jazykových prostředků (kombinačních možností), prakticky neomezené množství, omezuje se poetika jen na popis některých, které se častěji opakují, a proto jsou zkatologizovány. — Podřizování výrazu požadavkům umělecké formy, pokud je systematické, říkáme stylizování nebo *stylizace*.

VZTAH KE GRAMATICKÉ NORMĚ

V první řadě je pro umělecký jazyk charakteristické to, že v něm dochází často k rozporu mezi gramatickou normou a prostředky, kterých je v díle využito. Klasická poetika a gramatika některé tolerovala jako „básnické licence“ (sem patří např. v jazyku lumírovské poezie vokalizace předložek typu „ve mohyle“), ostatní pokládala za „chyby“. Lépe než o licencích a chybách je mluvit o odchylkách, protože odchylky básnického jazyka mají vždycky určitou funkci a hranice mezi „licencemi“ a „chybami“ není pevná a neměnná.

Odchylka od gramatické normy se nazývá enallagé. Obsah tohoto termínu se někdy zužuje a enallagé se pak definuje jako posunutí vzájemného vztahu slov, tedy jako zvláštnost v kongru-

enci,* zejména ve vztahu substantiva a adjektiva. Sem se pak zahrnují i obraty typu „černý úsměv jejích očí“; v takových případech však jde o enallagé jen z hlediska formálního, z hlediska významového je to přenesení významu (černé oči — úsměv očí) na druhý objekt, který s ním souvisí (černý úsměv).

Neshody v kongruenci, které patří do oblasti enallagé, jsou časté v hovorové řeči, např. „děvčata nepřišly“ (místo „nepřišla“; zde jde o shodu podle smyslu,** tj. podle skutečného rodu, kterému se dá přednost před rodem gramatickým). Nejdůležitější z nich je *anacolut*, totiž vybočení z vazby. Při anacolutu pokračování myšlenky jaksi „vypadne“ ze syntaktické konstrukce, tj. začneme jednou vazbou, ale pak přejdeme k vazbě jiné, např. „kdo v zlaté struny zahrát zná, jej ctěte víc než sebe“. V druhé větě tohoto souvětí by měl být stejný podmět jako v první větě („kdo v zlaté struny zahrát zná, ten by měl být ctěn“).

Na hranici gramatické „správnosti“ je *inverze*, tj. neobvyklý slovní pořádek. (V klasické poetice se říkalo změně pořádku hyperbaton nebo hyperbasis.) Oblíbená byla inverze v antické latinské poezii a odtud se pak dostávala do evropského klasicismu. Ještě dlouho do 19. století byla u nás inverze znakem „básnického“ stylu, od Kollára až po Vrchlického. Že se inverzí signalizuje básnický sloh (tj. že nejde o přehození slov z důvodů rýmových nebo rytmičických), dá se snadno dokázat na základě principu substituce. Mám na mysli takové případy, kdy se dá inverze odstranit, aniž by se změnil rytmus nebo rýmy. Např. u Čelakovského slovosled „ambra vonná, sladká manna“ by se dal bez újmy na rýmu a rytmu upravit do tvaru „vonná ambra, sladká manna“.

Charakteristické byly inverze, signalizující poetický sloh, zejména pro obrozenskou poezii a pro lumírovce. Jako příklad uvádím jednu sloku Kollárovu a jednu sloku Vrchlického.

* Kongruence = shoda.

** Latinsky *constructio ad sensum*.

V obou případech se dostává inverzí do rýmové pozice adjektivum, a tím se zdůrazňuje:

Život jestiž rovný řece *dravé*,
lichu před člověkem tekoucí,
běda tomu, kdo jí v horoucí
šalbě svěří nohy *nedočkavé*.

Jasmínu hvězdy *bílé*,
co ještě uzřím vás,
než mojí ve mohyle
mne smíří se vším čas.

Inverze je dvojího typu: buď se přehodí dvě slova (přišel on ale brzy), nebo se oddělí slova, která k sobě významově patří, např. adjektivum od jména (černý přiběhl kůň).

Za inverzi můžeme pokládat v oblasti významové *hysteron proteron* (hystero-logie). Spočívá v tom, že se uvede zmínka o něčem, co by mělo být sděleno teprve v dalším průběhu věty nebo co je logicky dáno až smyslem celé věty (matka je mrtva a nechá tě pozdravovat).

Inverze v oblasti tematické výstavby se týkají nesouladu mezi proudem informací a proudem událostí; obvykle se předem uvede nějaká informace, která vyplývá až z dalšího průběhu děje („Hrdina se toho nedočkal...“ — pak následuje vylíčení, proč); tak vzniká *anticipace*. Rozbor mezi časovým sledem událostí a sledem, jakým se nám dostává o událostech informací, nazývá se obecně *časová inverze*. (Podrobněji viz v kapitole o kompozici literárního díla.)

Některé odchylky od gramatické normy si ani neuvědomujeme. Sem patří především *plurál majestaticus*, tj. mluva v první osobě množného čísla místo v první osobě čísla jednotného, se kterou se shledáváme často v odborných pojednáních. Název je odtud, že se v první osobě množného čísla vyjadřovali monarchové. Ve vědeckém spise lze vidět v užití tohoto prostředku spíš výraz určité skromnosti, tj. autor se jako by ztotožňoval se svým publikem („viděli jsme“, „dokázali jsme“, atp.); u monarchy ovšem šlo o případ opačný, o výraz vědomí, že „stát jsem já“.

Jinou častou odchylkou je *historický přezens*. Je to užití přítomného času ve významu času minulého. Nápadný je historický přezens v takových případech, kdy se kombinuje s minulým časem, např. v tomto úryvku z Máchovy Marinky:

Uzpuřniv, jak daleko jsem mohl, oko své, kráčím vpřed, strachuje se, zdali po houslích sáhne. — Proti svému obyčeji neopřel na obličej můj oko své; ani na mne nepohledna, hledal pilně cosi v kapsách vesty své. Jdu okolo něho. On zvedna hlavu, volá na mne jménem mým. Zaražený obracím se k němu, a vyzáblá, kostnatá ruka jeho podává mi složený papír. Vezmu, jdu dále; on zvedne housle své, na kterýchžto dříve vždy jen jakž takž skřípal, a několik velmi smutně pronesených, čistých, jakoby prosících zvuků neslo se lahodně večerním západem tiché krajiny.

Já se ohlédnu; nikdo nepřicházel, on hleděl za mnou; tedy mne se týkala prosba tvá, pomyslím, a sotva zajdu v nízké křovíško, již jsem otevřel obdržený lístek. Vydržený, třesoucí se zvuk houslí jeho končil smutnou píseň co jednoduchá, celé hudby hodné dohrávka.

O ZKOUMÁNÍ SYNTAXE UMĚLECKÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA

Výchozím celkem pro zkoumání syntaxe uměleckého literárního díla je syntagma jakožto složka bezprostředně nadřazená pojmenování. Z toho hlediska se přímo nabízí sepětí problémů pojmenování se selekcí (výběrem) prvků a sepětí problémů syntaktických s kombinováním prvků. Ve skutečnosti však bývají poměry složitější, protože samo pojmenování může být syntagmatem (muchomůrka zelená, kobylka luční, bělásek zelný) nebo i vyšším syntaktickým celkem (např. při perifrázi, srov. výše již citovaný příklad „kdo v zlaté struny zahrát zná“ = básník). Protiklad selekce a kombinace je tedy jen formální povahy; přesto však je jádrem studia syntaxe zkoumání, jakým způsobem jsou prvky kombinovány a jakým způsobem vytvářejí vyšší celistvosti.

Při zkoumání syntaxe jazyka v uměleckém literárním díle vycházíme z tvaru syntagmatu a z tvaru věty. Zejména je

důležitý vztah jednotlivých členů výpovědi, který může být buď souřadný (parataktický), nebo podřadný (hypotaktický): v prvním případě se jednotlivé členy přiřazují bez explicitního vyjádření jejich nadřadění a podřadění (tj. bez jejich formálního hierarchizování), v druhém se naopak jejich vzájemné hierarchické vztahy zřetelně vyznačují.

Uplatnění parataxe a hypotaxe může být různé. Někdy se mohou prostě paratakticky přiřazovat jednotlivé motivy, srov. tuto strofu K. Tomana:

Procit jsem náhle. Prudký jas
plá rozlit po mém pokoji.
— Ty mstivé oči hoří zas!
Ty oči dne se nebojí!

Jindy se paratakticky připojují věty, mezi nimiž je logický vztah hypotaktický, takže vzniká rozpor mezi jazykovým vyjádřením a obsahem; vztahy mezi představami nejsou explicitně vyjádřeny, takže se souřadnou formou vyjadřuje podřadný vztah, logicky závislý člen se pouze přiřazuje:

Je chladný. Studil by tě.
Tak jako srdce mé. —
Dvě velké slzy skryté
v zrak tryskly jí. Půjdem?

(Toman)

V uvedeném příkladu jde o útržkovitý sloh, kde se mnoho zamlčuje. Je to sloh synekdochický. (Této snaze říci co nejvíce minimem slov se říká *brachylogie*.) — V následujícím úryvku z Neumannovy básně Říčka v létě se napřed uplatňuje parataktické řadění, ale odstavec končí hypotaxí:

dívčino,
jak jsou štíhlé tvé boky,
přítulnosti dvě, k slunci se plazící hádاتا,

jak jsou pružné tvé kroky a skoky,
prostá hudba, hra kořat, Květná neděle,
jaké jasné máš čelo, jaké čiré oči,
že bych našel na jejich dně
každou perličku z hlubin!

Jiný charakteristický rys slohu je sklon buď k vyjadřování nominálního (jmennému), nebo verbálního (slovesnému). Podle toho mluvíme o *slohu nominálním a verbálním*.^{*} Podle mechanické převahy slovesného a nominálního vyjadřování však nemůžeme charakterizovat, zda jde o sloh dynamický nebo statický, protože i sloveso může vyjadřovat stav. Na druhé straně i popis, např. krajiny, může být podán dynamicky, tj. v pohybu, srov. Bezručův Plumlov I:

Černý bor utíká z kopečka,
široké jezero pod ním,
nad vodou létají rybárky,
podobny plachtám jsou lodním.

Hradisko sivé a vysoké,
na příkré vyhnáno skále —
dnes tam jen Themis promlouvá
ve jménu boha a krále.

Pro vystižení celkového rázu slohu se často užívá metaforického označení, např. *květnatý* sloh (s mnoha „ozdobami“ a usilující o nápadné odlišení od hovorového jazyka), *pregnantní* sloh (libující si v přiléhavosti a stručnosti), *lapidární* sloh (stručný a slavnostní, doslova „vrytý do kamene“), *nabubřelý* sloh (jiný výraz pro verbalismus), *dekorativní* sloh (všímá si víc okolností a prostředí než samého děje), *bombast* (slovo znamenalo původně

* Něco jiného je *sloh verbalistický*, tj. takový, kde vzniká „záplava slov“, protože se užívá mnohem většího počtu slov, než je to pro sdělení nutné. Je tu tedy velká redundance. Příznačný je verbalismus pro řečnictví, kde jaksi „zpomaluje“ tempo sdělení, a tím umožňuje posluchačům lepší orientaci. Z našich básníků je verbalismus charakteristický pro eposy Sv. Čecha.

vycpávku z vaty nebo žíní; bombastický sloh uvádí mnoho slov zbytečných pro sdělení). Místo názvu bombast se také někdy užívá termínu *vatování*, ten však není zcela přiléhavý, protože se při jeho aplikaci snadno zaměňuje bombast s užíváním „vycpávek“ ve verši, tj. nadbytečných slov vložených do verše proto, aby se zachoval rytmus. Ve francouzské terminologii se takové vycpávce říká „cheville“ (= kolík, svorník). Motanice obalující myšlenku až k nesrozumitelnosti se nazývá *galimatjáš*.

Zvláštní typ složité věty, užívaný zejména v antickém řečnictví a pak znova od humanismu až do nové doby, je perioda. Nazývá se tak soustava vět spojených do dvojdielného souvětí, jehož obě části se obvykle oddělují dvojtečkou. Prvnímu členu se říká předvětí (protasis) a druhému závětí (apodosis); závětí obsahuje jádro sdělení. Ve vývoji větné periody se výrazně rýsuje literární vkus od antiky přes humanismus až po baroko. Pro klasickou periodu byla charakteristická symetrie, baroko ji naopak porušovalo.

Jako příklad na periodu uvádím (v překladu) jednu větu z Ciceronovy řeči proti Katilinovi, a to proto, že „ciceronská“ perioda byla počínajíc humanismem po dlouhou dobu normou, a pak jednu periodu V. Háška, abych dokumentoval, jak dlouho se tento větný typ udržoval a zároveň jak se měnila jeho významová výstavba (v první Háškově citované větě je hlavní myšlenka v prvním členu periody):

Jak často lidé stížení nemocí těžkou, jestliže studené vody se napijí, když zárem a horkem jsou zmítáni, nejprve ulhčení zdají se nabývatí, potom pak mnohem tíže a prudčeji jsou skličováni: tak tato choroba, jež v obci jest, zmírní se potrestáním tohoto, mohutněji, když ostatní na živě budou, vzroste.

(Cicero)

Naše obecenstvo literární podobá se mi společnosti, která sedí při pivě: tam mohou přijít komedianti a dělat kotrmelece, líbí se; tam mohou přijít kupletáři a nudit, líbí se; tam mohou jiní hlásit se s písněmi surovými, oplzlými, líbí se; tam mohou přicházet s ředkvičkou a s mýdlem, líbí se; tam všechno se líbí, do toho žaludku a vkusu všechno se vejde, bez výběru všechno se hltá,

platí, aplauduje. A nyní vedle toho obecně si myslíme, že obecenstvo v divadle: jak to jest úzkostlivo na každé slovo, na každý obrat, jak vybírá, jak přísno, soudno u porovnání s tamtím! Tamtoho obecně máme na hejna, tohoto málo; to ten smutný rozdíl.

(Hálka)

U Hálka jsem citoval celý odstavec, aby bylo vidět, jak je celý odstavec vybudován symetricky na způsob periody. Obecně je perioda charakteristická pro řečnictví, publicistiku a některé projevy odborné, např. pro starší filozofii. Dnes prakticky vymřela.

Jiný charakteristický rys syntaktické výstavby je užití řeči autorské, přímé, nepřímé a polopřímé.

Autorská řeč je v literárním projevu bezpříznaková a má své hlavní typy: v lyrice je to řeč autorského subjektu (jinými slovy: řeč lyrického hrdiny), v epice je to řeč vypravěčova (tedy řeč o epickém hrdinovi).

Nepřímá řeč reprodukuje sdělení některé postavy (obvykle v epice), a to tak, že je podáno v podobě vedlejších vět uvedených spojkou „že“ (typ: „řekl, že...“). Přitom se nereprodukuje doslovně, ale obvykle se transponuje do výrazového způsobu řeči autorské. Reprodukuje se tedy obsah sdělení, ale nemusí se reprodukovat (a obvykle se také nereprodukuje) jeho forma.

Přímá řeč reprodukuje jazykový projev postavy jako citát, tj. doslovně, a vyznačuje jej obvykle uvozovkami. Někdy — zvláště v realistické próze — se osobě vkládá do úst i dialekt a jiné výrazové prostředky vybočující z rámce spisovného jazyka v jeho bezpříznakové formě, jindy se osoby charakterizují jazykově jen po stránce syntaktické a určitými „jazykovými gesty“ (např. opakováním některého charakteristického úsloví). Přímá řeč může být podána jako *monolog*, ale častěji se prezentuje ve formě *dialogu*. Tím přejímá epika, v níž se obvykle dialoguje

využívá, některé prvky dramatu, protože postavy jsou jakoby „předváděny“.

Polopřímá řeč vzniká tím, že jazykové projevy postav jsou vtaženy přímo do autorské řeči, přičemž se však zachovává jejich hovorový styl. Po syntaktické stránce mají výpovědi podobu prvotní situace (tj. nejsou uvozeny), ale zachovávají si slovní a citovou zabarvenost (např. citové částice). Autor tedy mluví jakoby svými ústy, ale používá výraziva postavy. Jako příklad uvádím úryvek z Řezáčova Rozhraní:

Okna chalupy se rozsvětlí, dvířka vrznou, na prahu se objeví převozník, kymácející lucernou, v níž plápolá svíčka. Ten člověk, který více než oni znal záludnost řeky, na jejích březích se narodil a prožil celý svůj věk, vnesl mezi ně klid. Půlhodina že už uplynula? Nu, copak, copak. Vždyť nemusí být vždycky to nejhorší. Kamení je kluzké, mohl si vymknout kotník, nebo se raději vrátil do hospody. Pomůže jim ho hledat.

Použitím přímé řeči se vlastně vytváří vedle kontextu autorské řeči kontext řeči postavy, ale kontext autorské řeči je kontextu přímé řeči nadřazen. Jinou funkci mají citáty, tj. věty nebo i větší úryvky z jiných autorů vkládané do textu. Obvykle slouží k dotvrzení nějakého autorova názoru nebo hlediska. Kde jde o citát obecně známý, nemusí se uvádět pramen. Jistým druhem citátu je i uvádění přísloví a známých úsloví do autorské řeči. Někdy se klade do čela díla nebo jeho úseku (např. kapitoly) citát, který nepřímou upozorňuje na některou složku sdělení, jež bude následovat; tomu říkáme *moto*.

Jistým druhem citátu jsou *okřídlená slova* (epea pteroenta), tj. „ve všech ústech“ žijící a při mnohých příležitostech opakované citáty z autorů.

Pro zkoumání jazyka literárních děl byly podnětné postřehy F. de Saussura o rozdílu mezi *langue* (jazyk jako systém) a *parole* (jazykový projev, tj. konkrétní použití jazykového systému). Z toho hlediska by literární díla patřila do oblasti parole a lingvistika by měla zjišťovat, jaký je jejich vztah k langue. Nová sémaziologie (Barthes, Martinet) zavedla vedle langue a parole ještě třetí pojem, a to *idiolekt*: je to mezičlánek mezi langue a parole; definuje se jako „jazyk jednoho mluvčího“ nebo jako „promluva již institu-

cionalizovaná, ale ještě nikoli formalizovatelná“. Podle toho má tedy každý autor svůj zvláštní idiolekt.

V této souvislosti je třeba ještě vyložit též termíny idiom a idiotismus. *Idiom* je zvláštní způsob mluvy nějakého společenství; patří sem zeměpisná nářečí (dialekty) a sociální nářečí (slang, argot). Konkrétní případ idiomu je *idiotismus*.

STYLISTICKÉ FIGURY

Konfiguracím slov, kterých se užívá ve větším měřítku, takže jsou pocítovány jako jazykový prostředek opakující se v různých textech, říkáme figury. Opakující se konfigurace nacházíme i ve zvukové výstavbě textů a ve výstavbě kompoziční; i tam jde o figury, kde však užíváme termínu figura bez bližší specifikace, máme na mysli slovní konfigurace.

Klasifikace zvukosledů podal O. M. Brik a převzal ji B. Tomaševskij do své *Teorie literatury*. Některé zvukové figury jsou stejné jako při opakování slov (protože každé opakování se zakládá na omezeném počtu možných kombinací).

Klasická poetika zdůrazňovala, že na rozdíl od tropů se při užití figur nemění význam slov. To je však třeba upřesnit. Při aplikaci figury nejde sice o zvláštnosti v pojmenování, ale přesto užití figury samo už něco signalizuje, obyčejně „básnickost“ textu. Nejčastěji přitom jde zároveň o intenzifikaci významu (na rozdíl od tropu tedy nikoli o významový efekt kvalitativní, nýbrž kvantitativní, ač i to platí vlastně jen zčásti, srov. hyperbolu).

Figury jsou jen takové konfigurace, které mají estetický záměr; proto nelze k nim počítat ustálené *formule*, kterými např. začínáme a končíme dopisy, úřední podání atp. Formule je konvenční obrat, který ztratil „doslovný“ význam a je obecně přijat. Kromě toho se formule opakuje obyčejně doslovně, kdežto figura jako stylistický jev má podobu modelu (je to možná konfigurace, která se dá obměňovat).

Zásoba figur tvoří otevřený systém, protože některé figury vznikají nově a jiné zase zanikají. Katalogizujeme ovšem jen takové figury, které jsou do určité míry již zautomatizovány. Zvláště výrazně se uplatňují některé figury ve folklórní tvorbě. V literární tvorbě jsou některé figury charakteristické pro celé literární školy, pro jednotlivé autory i pro jednotlivá díla (srov. figury zakládající se na opakování slov v Ohlase písní ruských).

Dále podám přehled figur, které jsou nejdůležitější a které se vyskytují v klasické literatuře dodnes čtené a v literatuře současné. Pokud jde o klasifikaci figur, je možné aplikovat několik kritérií. Z důvodů praktických budu dále dělit figury na útvary, které se dají definovat svým tvarem (figury syntaktické a figury vzniklé hromaděním), a dále na figury řečnické, jejichž podstatným znakem je zvláštní vztah k adresátovi.

Figurami se zabývala už antika a nazývala je latinsky *figurae rhetoricae* nebo *flores rhetoricales* (řečnické květy). Učení o nich přešlo — hlavě prostřednictvím Quintiliana (*Institutio oratoris* — o vzdělání řečníka, 1. stol. n. l.) — do středověku a udržovalo se i v renesančních a barokních poetikách. Z termínu *flores rhetoricales* je odvozen název „květnaný sloh“. Středověk říkal figurám — na rozdíl od tropů — *colores* (barvy) a charakterizoval je jako *ornatus facilis* (snadné ozdoby).

Lze rozeznávat figury *myšlenkové* a *figury slovní*: v prvním případě se nemění figura při substituci slov, v druhém je nesena přímo slovy. Toto členění však není důležité, protože každá figura je konkrétní útvar, tedy každá je svým způsobem „slovní“ povahy.

Figury syntaktické

Asyndeton je vynechání spojek. Obyčejně jde o vypuštění spojky „a“ před posledním členem výpočtu (enumerace), např. „A byla cesta nížinou, přes vody, luka, bažinou“ (Erben) nebo „A břechťan, vavříň, cypřiš klidně věncí v života kruhu lidskou existenci“ (K. Toman). Kde se asyndeticky spojují protikladné pojmy, vzniká asyndeton *adverzativní* (např. „lehké stoupá, těžké klesá“). Asyndeton se často pojí s gradací nebo

s antiklimaxem. Častá byla asyndetická spojení v barokní poetice.

Polysyndeton je opak asyndeta; je to nadbytek spojek. Nejčastěji jde o opakování slučovacího „a“ nebo „i“, např. „Ten lká snivě a ten kvílí a ten láskou šílí“ (Vrchlický) nebo „Ve jménu života i radosti i krásy“ (Neumann) nebo „Je tráva vysoká a laskavá a vlahá“ (Neumann). Také polysyndeton se pojívá s gradací nebo s antiklimaxem (srov. první citovaný příklad).

Vypuštěním spojky před posledním členem ztrácí asyndeton vlastně charakter enumerace; buď se jeví jako perifráze jednoho pojmu nebo představy (první příklad; smysl = bažinatou nížinu) nebo jako řada slov spojených nějakým společným významem, tedy jako řada svým způsobem synonymická (druhý příklad; smysl = vzácné rostliny).

Opakování spojek, jímž se charakterizuje polysyndeton, sugeruje vlastně, že nejde o běžný výpočet, ale že se přiřazují k základnímu členu další členy, které jsou ze sdělovacího hlediska stejně důležité.

Parenthese je gramaticky samostatné vložení myšlenky, oddělené od ostatního textu obyčejně pomlčkami. Z hlediska syntaktického je tato myšlenka prezentována jako věta hlavní, ale z hlediska významového přináší informaci doplňkovou, takže je na sémantické úrovni věty vedlejší, např. „Vyjdeme z malého nádraží, jdeme jen na několik set kroků sadem živým — nikde posud známky hřbitova a smrti — vtom nás zastaví strážný voják“ (Neruda).

Hendyadis (= jedno prostřednictvím dvou) spočívá v tom, že se souřadnou formou vyjádří dvě představy, z nichž jedna je významově podřadná, např. „zasypali ho věnci a kvěťm“ (rozuměj: věnci z kvěťm). — Termínem hendyadis se označuje také spojení dvou synonym, zpravidla substantiv, pro zesílení dojmu, např. „její přízeň a láska“.

Zeugma vzniká tím, že má sloveso několik předmětů, ale hodí se jen k jednomu. Tento prostředek je už na hranici enallagé. Příklad: „Zdvihl ruce i oči.“ (Zde se kombinuje doslovný a přenesený význam slovesa.)

Elipsa je vynechání méně důležitých, z kontextu snadno doplnitelných slov (nebo vět), např. „Tělo jeho — skála na skále ležící“ (Erben). Sémantický účinek elipsy spočívá v tom, že vzniká určitá polysémie (mnohoznačnost); v našem případě lze např. „doplnit“ sloveso „je“, „vypadá jako“, atp. — Z hlediska genetického může jít u elipsy někdy o starou nominální (neslovesnou) větu, ale v takovém případě nemá obrat aktualizáční funkci, a ztrácí tedy povahu figury.

Snahou vyjádřit maximum obsahu s nejmenším počtem slov se elipsa blíží k *brachylogii*. Brachylogie je někdy vytvořena několika elipsami.

Figury vzniklé hromaděním

Hromadit se mohou různé prvky, od hlásek až po syntaktické konstrukce a tematické jednotky; posledně uvedený případ však již nepatří do oblasti stylistické. Při hromaděním může vzniknout mezi jednotlivými prvky trojí vztah: vztah identity (hromadí se tytéž zvuky, táž slova nebo struktury stejného významu, resp. formy), vztah gradace (intenzifikuje se význam opakovaného slova nebo obratu) nebo vztah zeslabování významu. — Dále proberu nejdůležitější figury ve čtyřech skupinách: budou to figury vzniklé hromaděním hlásek, hromaděním slov, hromaděním celých struktur a hromaděním významů.

1. Figury zakládající se na hromaděním hlásek vznikají tím, že se výběr slov řídí hledisky eufonickými (která se často kombinují s hledisky metrickými, jako např. při rýmu). Tato eufonická hlediska se týkají buď volby slova mezi synonymy (vyhýbáme se např. nepěkně znějícím slovům a souslovím), nebo jde o vytváření větších celků spojených navzájem nápadným opakováním některé hlásky nebo většího počtu hlásek. V tomto případě mluvíme o záměrném uspořádání hlásek a vzniká *zvukosled*. Zvukosled obsahují např. Erbenovy verše „A na

topole podle skal zelený mužík zatleskal“. Zde se opakováním hlásky „l“ sugeruje zvuková představa tleskání.

V takových případech, kde se napodobuje hláskovým složením některý přírodní nebo zvířecí zvuk, vzniká *onomatopoeie*. Onomatopoeická jsou velmi často citoslovce (bum, bouch, bác...), ale i některá slovesa (brnkat) a substantiva (kukačka).

Napodobení zvuku při onomatopoi je konvenční, není tedy ve všech jazycích stejné. Např. namísto našeho *kikirikí* je anglicky *cock-a-doodle-doo* a francouzsky *cocorico*.

Zvukosled, ve kterém se opakují začáteční hlásky (nebo i větší zvukové komplexy) za sebou následujících (nebo blízko od sebe položených) slov, je *aliterace*. Aliterují např. začáteční hlásky ve větě „přiběhl přítel“. Stylistickou figurou se ovšem stává aliterace teprve tehdy, jestliže je pocítována jako zvláštní (tedy nikoli náhodná) konstrukce. Je to zpravidla tam, kde jde o nápadnější hromadění stejných začátečních hlásek. Tak je tomu např. v této Sládkově sloce:

Domove, domove,
drahý a jediný,
nejdražší, nejsladší
nad světa končiny.

Aliteruje zde hláska „d“, která se opakuje i uvnitř slova (nejdražší) a v znělostní nebo měkkostní obměně i v jiných dalších slovech (jediný, nejsladší, nad světa). Citovaná sloka je příkladem tedy na to, že se aliterace podpírá jinými zvukoslednými prostředky.

Jiný příklad:

A pohledy lidí
přepadly ten průvod tesklivý

(Biebl)

Kde se hromadí stejné začáteční morfémy (kořeny nebo kmeny slov), mluvíme o *paronomázií* (v středověké latinské poetické teorii se jí říkalo *annominatio*), např. „skleničko ty skleněná“. Zahrnuje se sem i tzv. *figura etymologica* (spojení slova s jeho odvozeninou, např. „podvedený podvodník“) a hromadění podobně znějících slov vytvářející slovní hříčky (např. „letem světem“). Kde se úmyslně zaměňují slova zvukově podobná za komickým nebo satirickým efektem, vzniká *kalambúr*. Např. Komenský v Labyrintu užil obratu „důchodní otcové“ místo „duchovní otcové“, aby tím naznačil, že jim jde hlavně o důchody a ne o skutečné duchovní záležitosti.

Hromadění podobných hlásek na konci slov se nazývá podle toho, o jaké hlásky a jejich kombinace jde, *asonance* (stejně vokály), *konsonance* (stejně souhlásky) nebo *rým* (stejně vokály i konsonanty, částečná homonymita). Tu však má opakování normálně delimitační funkci (označuje konec rytmického nebo syntaktického celku), a proto o těchto prostředcích mluvíme v teorii verše.

Opakování koncových slabik — obyčejně morfémů — je *homoioteleuton*. I to patří do oblasti veršovaných textů (vidívá se v něm ostatně „předstupu rýmu“). Jeho odrůdou je *homioptoton* (opakování pádových koncovek). Opačný případ je *polyptoton* (opakování téhož slova v různých pádech, např. „král králů“ nebo „květ s květem líbá se“ — Toman). V této souvislosti upozorňují ještě na termín *homoiarkton*; je to jiný název pro anaforu a aliteraci.

Některá opakování hlásek jsou spíše hříčkami. Sem patří především *anagram* (přeházením písmen vznikne jiné slovo, jedno slovo je tedy skryto v jiném slově nebo sousloví, např. Voltaire je anagram z Arouet l[e]j[eune]). S veršem jsou spjaty *akrostichon* (počáteční písmena nebo slabiky veršů dávají slovo; je to důležité pro starší literaturu, protože se ve formě akrosticha často skrývá básníkovo jméno), *telestichon* (opak akrosticha — poslední hlásky nebo slabiky ve verši dávají slovo), *mesostichon* (prostřední hlásky nebo slabiky ve verši dávají slovo) a *akroteleuton* (spojení akrostichu s telestichem). Na nápisích býval v starší době často *chronogram*, tj. některá písmena (I, V, X, L, M) ukryvala letopočet; často bývala přitom graficky vyznačena (obyčejně velikostí). Jinou slovní hříčkou je *palindrom* (anacyklický útvar): slovo (verš atp.) dává smysl i při čtení nazpět, a to buď po hláskách nebo po slabikách nebo po slovech (např. „Anna“ nebo „kobyla má malý bok“).

Širší význam než klasická poetika dal anagramu F. Saussure. Rozeznává anagram (úplná forma) a anafonii (neúplná forma). V starolatinšském saturnském verši zjistil „zakuklená“ slova, podle jejichž zvukového modelu byly verše komponovány. Např. ve verši „Taurasia Cisauna Sammnio cepit“ zjistil, že skrývá slovo „Scipio“. Tato metoda determinující slovní výběr (přičemž ovšem nemusí jít o vlastní jména, ale i o jiná významná slova) určitým zvukovým modelem se uplatňovala podle Saussura až do vrcholného středověku. V důsledku toho lze ze středověkých textů vyčíst např. autora. V naší literatuře se pokoušel tuto metodu na rozbor textů aplikovat L. Cejp. Nejnověji o ní psal Eduard Petruš ve spise *Zašifovaná skutečnost*, Ostrava 1972.

Určitý zvukový model skutečně při slovním výběru často existuje, např. v úvodních verších Máchova Máje se stále opakují typické hlásky slova „láska“. Často také ve znělce pozorujeme, že její poslední slovo, tvořící pointu (vrchol), koncentruje v sobě jaksi celou zvukovou strukturu básně. Je však třeba s pojmem „zvukový model“ zacházet velmi opatrně, protože se uplatňuje jen u některých autorů a v nestejném rozsahu.

2. Jiné figury vznikají opakováním týchž slov. Podle povahy tohoto hromadění (obyčejně se totéž slovo opakuje dvakrát) rozeznáváme čtyři základní typy: epizeuxis, anaforu, epiforu a epanastrofu.

Epizeuxis je figura častá i v hovorovém jazyce, kde opakování slova ani jako figuru nepocítujeme (srov. obrat „dobře, dobře“). V oblasti poezie je hojná v naší lidové písni („Koulelo se, koulelo červené jablíčko“). Její funkce je v podstatě intenzifikační. Výmluvně to ukazují dále uvedené příklady:

Hle, prapor a hudby
a vojska, vojska, vojska nadějí.

(Toman)

Ujíždí, ujíždí, ujíždí trén
a vojáček v kantýně zpívá.

(Biebl)

Proč za ty ruce, za ty ruce
tak málo se platí?

(Biebl)

Anafora je dnes nejčastější figura zakládající se na opakování slov. Spočívá v tom, že se opakují slova na začátku sousedních (resp. blízkých) celků. Příklady:

Písnička tichne, písnička ubývá
v měsíčnou tvář

(Biebl)

Slyšíme díla a činy tryskat z mozků a dlaní.
Slyšíme potlesk, jenž provází ptačí hru aviatika.
Slyšíme šelesty míru, jak v houští křiky laní.
Slyšíme chorály hrůzy, jež probouzí panika.

(Neumann)

Nehrajte na klavír,
když v parku kos zpívá.
Nehrajte na klavír, když se připozdívá

(Biebl)

Šel bych k slepému žebráku,
jemuž jsi dávala po půl dináru.

Šel bych tě hledat
do jeho noci.

(Biebl)

Epifora je opak anafory: opakují se slova na konci celků (metrických, gramatických atp.), např.:

Tenť bude, praví, tak šťastný,
a ještě jednou šťastný

(Rosa)

Přede mnou tma, za mnou tma

(Biebl)

Po širém moři plout a plout,
v dalekých zemích tiše spočinout
a plout, dál plout!

(Biebl)

Epanastrofa (čili palilogie) spočívá v tom, že se opakuje slovo nebo obrat na konci jednoho celku a na začátku celku následujícího; ve veršované skladbě je to vlastně epizeuxis, v níž jsou opakovaná slova oddělena veršovou hranicí. Příklady:

mou upřímnost znala,
znala divné moci božské

(Rosa)

i po smrti, rybáři, vidíte na svoje moře,
na svoje moře, kde žijete krásně a sami

(Biebl)

Po břehu dvě vrby ve stínu
jdou v závoji ze mlýna,
na vodě zelené v oblacích leknínu
rybář sítě rozpíná.

Rozpíná rybář sítě v rybníce,
z kovových hlubin stoupá zář,
ve zvonícím čefenu v záři měsíce
vylovil vlastní tvář.

(Biebl)

Jak jsem již uvedl, opakování při anafoře a epifore nemusí být v celcích sousedních, ale musí jít o celky tak navzájem blízké, aby bylo pociťováno. Tak je tomu např. v Neumannově básni *Ojtněly lesy* (Kniha lesů, vod a strání), kde tři za sebou následující sloky začínají slovesem „ojtněly“, resp. „ojtněla“. V takových případech jde ovšem již o opakování tematických celků. — Jako příklad na kombinaci anaforu s epiforou, kde jsou od sebe

opakující se slova oddělená určitým odstupem, uvádím několik veršů z Rosova *Discursu Lypirona* (1651):

Slíbilas mi tvou upřímnost,
prokázalas mi falešnost.
Slíbilas se mnou vždy býti,
ano i se mnou umříti,
toť mi musíš prokázati,
jáť chci teď nyní umříti,
musíš se mnou z světa jíti!

Opakování slov na konci celků má blízko k rýmu, ale jde o jiný významový efekt: nekonfrontují se podobné zvuky s různým lexikálním významem, nýbrž se konfrontuje totéž slovo v různém kontextu. Podle toho také vznikají různé významové odstíny. Zvláštním případem je opakování téhož zvuku s různým gramatickým významem, např. jednou ve funkci adjektiva a podruhé ve funkci substantiva. V textu, který se zakládá na opakování slov, dostává se takový obrat do souvislosti s výše uvedenými figurami, např. v Rosově *Discursu Lypirona*:

Ach, Ulysse nejmilejší,
proč tvou nejmilejší
v zármutku zanecháváš?

V útvaru, kde není opakování slov tvárným prostředkem, dostává se však takový obrat do kontextu rýmového a je hodnocen jako homonymický rým. — Opakování slov je velmi hojné ve finské a ruské lidové epice, kde se vyskytují i další případy než vyjmenované.

Zvláštních efektů se dociluje opakováním slov v dialogu. Mám zejména na mysli takové případy, kdy promluva jedné postavy končí určitým slovem a týmž slovem začíná promluva postavy následující. Slovo se dostává do kontextu dvou různých mluvčích, a jde-li o drama, je při jevištní realizaci i jinak zabarveno hlasově, např.:

VÍTEK: ... to znamená konec, pane.

GREGOR: Jaký konec?

VÍTEK: Konec procesu.

(K. Čapek)

Anafora, epifora a epanastrofa mají své protějšky na jedné straně ve zvukosledu a na druhé straně v kompozici. Pokud jde o kompozici, obdobou *anafory* je otvírání dvou kapitol uvedením téže postavy nebo pod. Příkladem může být 8. a 9. kapitola Máchových Cikánů; obě začínají uvedením postavy starého Bárty:

VIII

Bártovi, který mezitím v trávu povalený usnul ...

IX

Opilstvím, pak bleskem a hromobitím přestrašený, jako i předešлыми výjevy polekaný *Bárta* chybil, vyšel ze zahrádky, každodenně nastoupenou stezku...

Epiforické je v Cikánech zakončení kapitoly 6. a 7. — v obou vystupuje na konci táž šílená žena. *Epanastrofu* představuje kapitola 1. a 2. — první končí postavou Bártovou a druhá jí začíná.

Pro zajímavost uvedu ještě některé další figury zakládající se na opakování slov. Zmínil jsem se již o figuře zvané *polyptoton* (homo homini lupus — člověk člověku vlkem). Zde jde o volnější formu opakování, protože se opakují různé tvary téhož slova. Je to tedy volnější druh epizeuxis. Jiný volnější druh opakování je *metafráze*;* pozůstává v tom, že se neopakuje slovo, ale vedle slova se položí jeho synonymum, opakuje se tedy pojem, např.:

Filodama milovala,
Filodama v srdci měla.

(*Rosa*)

* Slovem *metafráze* se také označuje přepsání veršované skladby do prózy.

Spojení anafory s epiforou je *symploké*, zakládá se na ní např. epigram J. Kollára Budoucnost:

Jen století, vnukové! Moudřejší k národu přijdou:

tyl po slovansku jenom psáti, ne polsky budou;

tyl po slovansku jenom čísti, ne rusky budou;

tyl po slovansku jenom hráti, ne česky budou;

tyl po slovansku jenom píti, ne srbsky budou.

3. Hromadit se mohou i celé struktury. Pak vzniká paralelismus. Opakovat se mohou struktury různé povahy; tak je druhem paralelismu i zvukosled nebo rým (zvukový paralelismus), a opakují-li se struktury v oblasti tematické, mluvíme o tematickém paralelismu. Kde však mluvíme o paralelismu bez bližší specifikace, máme na mysli *gramatický* paralelismus, tj. opakování podobných gramatických konstrukcí, např. obdobně stavěných syntagmat nebo obdobné větné stavby.

Z hlediska významového může být paralelismus *kladný*, tj. opakují (resp. hromadí) se struktury, které po významové stránce nejsou protikladné (to je paralelismus bez bližšího určení), nebo záporný, tj. hromadí se struktury s významem protikladným. V tom případě mluvíme o *antitezi*; mezi slovy je zde významový vztah opozice.

Příklady na kladný paralelismus:

Některé před nimi klekáchu,
některé sě k nim lísáchu

(*Dalimilova kronika*)

Filodama milovala,
Filodama v srdci měla.

(*Rosa*)

dokud nám v slzách svítí
plamének úsměvu tvého,

neumře srbský zbojník,
neumře nikdo z nás.

(*Biebl*)

Jak vidno, paralelismus se často posiluje opakováním slov, tj. kombinuje se hromadění stejných gramatických konstrukcí s figurami spočívajícími v hromadění týchž slov.

Příklady na antitezi:

Že bláznóm jest hrdinstvo dáno,
múdrým neudatenství dáno.

(*Dalimilova kronika*)

Slíbilas mi tvou upřímnost,
prokázalas mi falešnost

(*Rosa*)

Hluboké nebe nade mnou
a černá voda pode mnou

(*Biebl*)

Kdo by kolem šel,
ten by se od lidí dověděl,
že jedno dítě v chlévě se narodilo
a druhé umřelo v lese.

(*Biebl*)

ať moře stoupá, ať nebe klesá,
neboj se nic

(*Biebl*)

Paralelismus může sdružovat i celky od sebe vzdálenější, musí však jít o celky natolik blízké, aby byla paralelnost jejich gramatické (a tematické) výstavby pocíťována, např.:

Ale když ho pyšná dáma
nechtěla milovati,
upřímnost a služby jeho
nechtěla poznávati

(*Rosa*)

Kde to bloudíš nocí temnou?
Mám o tebe strach,
když nejsi se mnou.

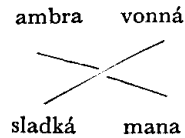
Neboj se, matko, u tebe jsem,
v našem starém domě,
divokým vínem obrostlém,
s tebou dýší těžké zdi,
u tebe padají na mne nízké stropy
a jejich čajové růže,
jsem doma.

Kde to bloudíš nocí temnou?
Srdce matky neoklameš.
Nejsi se mnou.

(*Biebl*)

Z hlediska formálního je záporný a kladný gramatický paralelismus touž figurou, protože jde o opakování stejné konstrukce. — S gramatickým paralelismem souvisí ve veršovaných skladbách *gramatický rým*. Charakteristická je po té stránce Dalimilova kronika ze začátku 14. století, kde je v důsledku této struktury „negramatický“ rým (preferovaný klasickou teorií verše před rýmem gramatickým) pokládán za vybočující ze struktury skladby.

Paralelismus se dá schematicky naznačit vzorcem $ab \parallel ab$. Kde se invertuje podle vzorce $ab \parallel ba$, vzniká *chiasmus*: „ambra vonná, sladká mana“ (Čelakovský). Je to vlastně kombinace paralelismu a inverze. Název je podle toho, že se při napsání obou členů pod sebe dá jejich inverze vyjádřit značkou x , což je řecké písmeno „ch“:



4. Posledním případem hromadění, kterého si hodlám všimnout, je hromadění významů. Zde se již dostáváme vlastně z oblasti syntaktické do oblasti slovníkové. Podle toho, o jaký způsob hromadění jde, rozeznáváme několik figur. Hlavní jsou tyto:

Pleonasmus. Jde o nadbytečnost spočívající v tom, že se explicitně vyjadřuje nějaká věc obsažená implicitně v kontextu, např. „slyšeti ušima“.

Tautologie je dvojitý (nebo vícetý) vyjádření téže věci, např.: „V tomto věčném položivote a v této věčné polosmrti.“ V soudobé terminologii se často nedělá rozdíl mezi termíny „tautologie“ a „pleonasmus“, ale jde o dvě různé věci. Typickými tautologiemi jsou v matematice rovnice. Naproti tomu v tradiční logice je tautologie chyba při definování pojmů, je to tzv. „definice kruhem“ (opakujeme jinými slovy to, co je v pojmu, který má být definován).

K figurám zakládajícím se na hromadění se počítává také *epiteton*, o němž jsem mluvil při pojmenování. K figurám zakládajícím se na hromadění se řadí také epiteton proto, že mnohá epiteta jsou významově nadbytečná (zelená travička).

Amplifikace je rozšíření výpovědi tím, že se táž věc opakuje z několika hledisek. To je figura přesahující už do oblasti tematické výstavby. Ostatně i předcházející figury se dají do tematiky promítnout, pleonastické je např. rozvláčné popisování detailů zbytečných pro děj a tautologické je líčení téže věci z několika hledisek.

Zejména v řečnických projevech se často hromadí významy tak, že následující význam označuje vždycky větší kvantitu, tj. mezi významy je vztah stupňování (*gradace*). Postupujeme

tedy od významu „nejslabšího“ směrem k významům stále „silnějším“. To se nazývá *gradace* nebo *klimax* (= žebřík). Příklady:

Kde to na světě jsme? ve kterém městě žijeme? jakou to ústavu máme?

(*Cicero — řeč proti Katilinovi*)

Slíbilas mi tvou upřímnost,
prokázalas mi falešnost.
Slíbilas se mnou vždy býti,
ano i se mnou umříti

....

Ale když ho pyšná dáma
nechtěla milovati,
upřímnost a služby jeho
nechtěla poznávati,
ano když času jednoho
nechtěla do domu jeho
pustiti, aby mohl s ní
nedlouho rozmlouvati

(*Rosa*)

Tys vrchol blaha, štěstí, plesu, slávy

(*Vrchlický*)

pochod, útok, vítězství slávy života

(*Neumann*)

Z uvedených příkladů je vidět, že při gradaci může jít o hromadění slov i větších významových celků. V oblasti tematické výstavby se gradace obvykle uplatňuje jako řadění stále vypjatějších situací. — Opakem gradace je *antiklimax* (zeslabování); to je figura poměrně vzácná. Příklad:

Z tisícových pokřiků, zpěvů, hvizdů, hlesů,
jaký povel jásavý k pomilování!

(*Neumann*)

Figury řečnické

Jejich společným znakem je rozpor mezi gramatickým a aktuálním obsahem sdělení, tj. mezi gramatickou formou výpovědi a obsahem výpovědi. Obsah výpovědi je tímto rozparem aktualizován, takže sdělení působí velmi afektivně. Zmíněný rozpor není dán formou, nýbrž kontextem: týž obrat v jednom kontextu může být řečnickou figurou a v jiném nikoli. — Mezi řečnické figury především patří řečnická otázka a řečnická odpověď.

Řečnická otázka je taková, na kterou je odpověď již předem dána, otázka tedy není položena za účelem zjištění něčeho, ale formou otázky se sděluje určitá věc, která by se mohla oznámit (a normálně by se oznámila) afirmativní formou. Řekne-li řečník např.: „Kdo se tomu může vyrovnat?“, odpověď „nikdo“ je implicitně obsažena v kontextu, který otázka završuje, a při hlasitém přednesu je explicitně naznačena intonací této otázky.

Řečnická odpověď má s řečnickou otázkou společné to, že je vždycky spojena s otázkou, kterou si klade sám mluvčí a jejíž funkcí není skutečně něco zjišťovat. Je tedy položena otázka a vzápětí na ni týž mluvčí sám odpoví neočekávaným způsobem, takže vzniká rozpor mezi odpovědí pravděpodobnou a skutečnou. Např. „Co je radost v zlaté sni? V purpur přioděná lež“ (Hálek). Uvedení otázky je nadbytečné, věc by se dala vyjádřit i bez ní, ale pak by sdělení působilo méně afektivně, zmenšilo by se významové napětí, kterého chce mluvčí dosáhnout.

Apostrofa se zakládá na tom, že řečník osloví někoho (nebo nějakou věc), od koho (nebo od níž) nemůže očekávat odpověď. V antickém řečnictví se tak nazývalo obrácení řečníka od soudců k protivníkovi, pak k publiku a oslovení nepřítomné osoby (obvyčně boha). Dnes se apostrofa v užším slova smyslu definuje jako oslovení nepřítomné nebo mrtvé osoby nebo věci, v širším slova smyslu pak jeho „řečnické zvolání“ vůbec, tj. jako zvolání, které slouží jen k výrazu autorova citu. V tomto

významu se také užívá slovesa „apostrofovat“ (autor apostrofuje to a to).

Protože je apostrofa velmi hojná, uvedu několik příkladů. — Ve vyhraněné podobě ji představují např. tyto verše z Čechova idylického eposu *Ve stínu lípy*:

Buď zdrávo, údolí mé tiché, skromné!
Můj ráji dávno ztracený, buď zdrav!

Jiné příklady:

Zahrej, chraplavý aristone, ptáku nad jiné milý,
zde tančí všechna moře s pěti světadíly

(*Walker*)

Spoutaných přáteli,
rebelů bratře,
milence prokletých básníků,
v bouřlivých nocích zpívám také
o tvoji slávě.

(*Neumann*)

V posledním příkladu je apostrofa jaksí oslabena, protože se k oslovení váže určité sdělení. Jiného typu je oslovení v dále citovaném příkladu z Nezvalova *Edisona*, kde jde spíš o vyjádření vztahu básníka k určité skutečnosti než o přímé oslovení:

Jak vás milovat vy cesty bez cíle
jak vy noci tropů sluncem opilý
vás vy světla světla vás vy noci hoře
vás vy světla utonulá na dně moře
vás kdo umírali jste tak vesele

Apostrofa je hojná i v lidové písni, např.:

Ty hvězdičko malá,
kdybys slzy znala

a měla srdíčko,
má zlatá hvězdičko,
jiskry bys plakala.

Jiným řečnickým prostředkem je aposiopesis, tj. úmyslné přerušení řeči; jádro sdělení se zamlčí, ale protože je implicitně obsaženo v kontextu, zamlčením se postaví do středu pozornosti. Např.: „Jak jsem jen mohl... , ale darmo mluvit.“ Řeč není přerušena proto, že by autor neměl co sdělit nebo že by mu někdo v mluvení zabránil, ale proto, aby upoutal pozornost na zamlčený, v kontextu situace však implicitně obsažený objekt nebo představu.

Klasická rétorika rozeznávala řečnických figur velmi mnoho. Tak počítala mezi figury např. i *antitezi*, protože se v ní konfrontují představy sice protikladné, ale spojené nadřazeným pojmem, který je slučuje (dobro a zlo, ctnost a neřest). Protože je antiteze častá v epigramu a sonetu, charakterizují se někdy tyto útvary jako antitetické formy. Také se mluví o antitetickém slohu (který si libuje v hromadění protikladů).

Z dalších figur uvádím nejčastější. — *Correctio* vzniká tím, že autor opraví sám sebe. *Deprecatio* je blízké apostrofě; je to naléhavá prosba o soucit, zejména apelováním na etické hodnoty. *Dierese* je rozčlenění pojmu do pojmů souřadných, přičemž se nazvou napřed jednotlivě a pak kolektivním jménem (např.: „lidé, zvířata — všechno živé“). Z hlediska hromadění představ se dierese též charakterizuje jako *accumulativ*. — *Dubitatio* spočívá v tom, že se řečník obrací k publiku s otázkou, jak má začít s výkladem. Dále sem patří *diafora* a *paradoxon* (neočekávané, zdánlivě protismyslné tvrzení, např. „zemři a živ budeš“).

6. Próza a verš

SPECIFICKÁ SDĚLOVACÍ HODNOTA VERŠE

Próza a verš — nebo také „nevázaná“ a „vázaná“ řeč — jsou dvě základní výrazové formy umělecké literatury. Dnes je verš omezen jen na literaturu krásnou, ale ve středověku tomu tak nebylo, „znamenal“ literárnost vůbec, a proto se ho používalo na jedné straně i pro kroniky a na druhé straně z důvodů mnemotechnických (tak byly zveršovávané např. středověké slovníky).

Próza jakožto nevázaná řeč, tj. jako řeč nepodléhající jiným normám než normě gramatické, jeví se na první pohled jako forma „lehčí“ než verš, který podléhá vedle normy gramatické ještě normě metrické. Z historického hlediska tomu tak však není, umělecká próza (nemyslím tedy na prózu určenou k praktickým potřebám, např. právníkou nebo náboženské rituální texty) vzniká v moderních literaturách jako protiklad verše, který byl původně typickým výrazovým prostředkem pro „literární projevy“ vůbec. Při svém vzniku byla tedy umělecká próza pocítována jako forma „příznaková“ na pozadí verše. Dnes je tomu naopak. V dnešním povědomí má verš jako výrazový prostředek literárního projevu tendenci k lyrice a próza k ostatním literárním žánrům. Hranice však stále fluktuje, na jedné straně vzniká veršovaná epika (i když je dnes vzácná) a na druhé straně „lyrická próza“. Po stránce tvarové jsou v próze potenciálně možné všechny prostředky uměleckého jazyka, o kterých byla řeč, od přenášení významu až po stylistické figury, ve veršovaných projevech však bývají hojnější, zejména metaforika.

Směřování verše k lyrice pramení jednak ze specifických sdělovacích možností verše a jednak z literární tradice, která vytvořila konvenční asociace k určitým žánrům v důsledku začlenění veršovaných projevů do literárního kontextu: veršované literární dílo se asociuje pod tlakem tradice s jinými díly než dílo

složené prózou, a tak už sama veršová forma signalizuje určitý postoj, který má čtenář k dílu zaujmout, tj. podává mu určitou instrukci pro jeho chápání. Přesto však hlavní důvod pro asociování verše s lyrickým projevem vidím v jeho zvláštních sdělovacích schopnostech. Je proto třeba vyložit, v čem spočívá zvláštní významová potence verše a čím je podložena.

Je to dáno především zvláštnostmi členění veršovaných jazykových projevů. Prozaický literární projev je totiž členěn jen podle pravidel gramatických, kdežto veršovaný projev je členěn autonomně. Přitom dochází pochopitelně k různým významovým efektům, které má verš navíc proti próze: tím, že vzniká nesoulad mezi členěním na verše a členěním, jaké vyžaduje gramatická norma, vytváří se napětí, které má významotvorný obsah.

Ukáží to na drobném konkrétním příkladu. Srovnáme členění dvou prvních veršů básníka K. Biebla *Za Arnoštem Rážem* s členěním prozaické věty! Verše znějí takto:

Na kraji lesa
stojí kříž.

Jestliže si představíme tyto verše napsány v jedné řádce a oba jazykové projevy srovnáme, uvidíme, že je mezi nimi významový rozdíl po té stránce, že se ve verši odděluje jádro věty (holý podmět + holý přísudek: stojí kříž) od příslovecného určení místa (na kraji lesa). Čeho tím Biebl dosáhl? V prozaické větě „Na kraji lesa stojí kříž“ je vzájemný vztah jejích členů dán tzv. aktuálním členěním: „na kraji lesa“ je východisko sdělení, „stojí“ je spojovací člen a „kříž“ je jádro sdělení. Větný přízvuk je na slově „kříž“, na něm je z hlediska sdělovacího hlavní váha. Biebl však svým rozčleněním na verše zdůrazňuje, *kde* kříž stojí — naproti normálnímu členění prozaické věty, kde by bylo zdůrazněno, *co* stojí na pokraji lesa. Básník tedy užil určité konstrukce, ale změnil hierarchii představ typickou pro tuto větnou konstrukci. Z hlediska zvukového přesouvá i větný pří-

zvuk: tím, že je skupina slov „na kraji lesa“ z hlediska významového postavena do vyšší roviny než skupina slov „stojí kříž“ (= je proti ní akcentována), klade se na ni i větný důraz, a tím je oslaben normální větný přízvuk, který by měl připadat na slovo „kříž“. Básník tedy hierarchizuje zvláštním způsobem představy, přehodnocuje jaksi normální větnou konstrukci. A právě to mu umožňuje zvláštní členění veršové.

Zvláštní členění se nemusí týkat jen syntaktických celků, ale verš může rozkládat (dekomponovat) i slova, např. v této sloce V. Nezvala z básně *Píseň blankytu (Skleněný havelok)*:

Gracián klečí
jak Anděl Stráž-
ný který mečí
svůj Otčenáš

V uvedeném příkladě jde o komický efekt, ale podobného dekomponování se může využít i v básni vážné. Tak např. sdělení „Black against white sky? Trees from which dropped a leaf goes whirling“ (asi „Černá na pozadí oblohy? Stromy, z nichž opadl list, jenž ve víru padá“) je v následující básni E. E. Cummings dekomponováno takto:

!blac
k
agains
t
(whi)
te sky
?t
rees whic
h fr
om droppe
d
,
le
at
a:: go

c
s wh
Irl I
n
-g

V uvedeném příkladu lze vidět hříčku na způsob dětských říkadél, ale lze jej interpretovat i jako odvážnou metaforu: grafická úprava sugeruje optickou představu větve zbavené listů a roztrhávání slov (které nešetří ani hranice morfémů) naznačuje otrhávání listů větrem; zpřeházená slova a interpunkce, jakož i nové celky, vytvářené z částí slov a tvořící jednotlivé „verše“, vyvolávají představu víru, věcí unášených větrem.

Básně, které pracují s optickým obrazem, jako citovaný text, nazývají se „konkrétní poezie“. Ještě výraznější příklad na konkrétní poezii, kde se vlastně upouští od dělení textu na verše (ač můžeme pokládat za verš každý jednotlivý řádek), představuje maďarská báseň Julia Illyése Ujévi ablak, kterou otiskují na následující stránce.

Nadpis znamená „novoroční okno“ a jednotlivá slova mají tento význam: hó = sníh; hány bukás hány elsikoltott néma oh oh = kolik pádů, kolik zvolaných, němých oh!; mennyi végső késő oh = kolik opožděných oh!; mennyi hiábavaló oh = kolik zbytečných oh!; mennyi halál-tiszta szó = kolik smrtelně čistých slov. Grafická úprava tvoří obraz okna, na něž jsou nalepeny sněžné vločky.

Grafická poezie využívá specifickým způsobem zvláštních sdělovacích možností grafiky. Po této stránce má své začátky již v antice. V moderních literaturách se odvozuje obyčejně od Mallarmého a Rimbauda, ačkoliv najdeme příklady už u romantiků, např. Ch. Nodiera (1780–1844) a ještě předtím v baroku nebo v páté knize Rabelaisova Gargantuy a Pantagruela, abych uvedl obecně známý příklad. (Ukázka na str. 196.)

Konkrétní poezie má často blízko k *iracionálnímu jazyku* futuristů (v ruské terminologii *zaumnyj jazyk*) vytvářejícímu libovolné kombinace hlásek bez lexikálního významu, které měly působit bezprostředně svým zvukem. V takových případech se ovšem již vzdalujeme z pole normální jazykové komunikace.

Problematikou verše se zabývá teorie verše, která je vlastně součástí stylistiky, ale osamostatnila se jako zvláštní vědecká disciplína. Otázky českého verše jsem probral v knize Úvod do teorie verše (4. vyd. 1970), k níž odkazuji; dále podám jen některé nejzákladnější údaje o českém verši v obecnějším rámci verše jako zvláštního jazykového útvaru.

UJÉVI ABLAK

Hó hó hó hó hó hó hó hó hó
hő hő hő hő hő hő hő hő hő
hő hő hő hő hő hő hő hő hő hő
hő hő hő hő hő hő hő hő hő hő
hány bukás hány elsikoltott néma oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh mennyi végső késő oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
mennyi hiábavaló oh oh oh oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
oh oh oh oh mennyi halál-tiszta szó

O Lahvice
 plná svodů
 tajemných,
 - svoje líce -
 k tobě kladu,
 drž se úst mých!

Neoslyš slov prosebných,
 z nichž mé srdce čerpá žár.
 V ní vře vína božský dar,
 jenž vždy omývá tvé oblé dno.
 Bakchus, který Indům přines zmar
 - ví, co v ní je pravdy ztajeno. -
 Božské víno, vínko ohněm zahání
 chladu lží a faleš krutých podvodů.
 - Noe vesel zavřel archu k svítání,-
 jenž víc držel na víno než na vodu.
 - Slovo, zvuč a žehnej přerodu: -
 jenom ty máš moc mě zbavit tíh!
 Krupěj nesklouzne mi přes bradu,
 ať jsi bílá, rudá sklenice!

Ó Lahvice
 plná svodů
 tajemných,
 - svoje líce -
 k tobě kladu,
 drž se úst mých!

Citováno podle kolektivního překladu, Praha 1962, II. sv., str. 369.

ZÁKLADNÍ METRICKÉ POJMY

Podstatné prvky, jimiž se liší verš od prózy, jsou dva: 1. Každý jednotný verš se vnímá jako svérázná celistvost a 2. při jeho

vnímání se uplatňuje metrický impuls, tj. očekáváme, že bude následovat jednotka podobně ustrojená. Veršová celistvost nemusí být zároveň celistvostí syntaktickou. V tom případě, když je uvnitř verše větší pauza než na hranici verše, mluvíme o *přesahu* (franc. = enjambement), protože syntaktický celek „přesahuje“ do následujícího verše. Příklad:

Dvě velké slzy skrytě
 v zrak tryskly jí. Půjdem?
 (Toman)

Metrický impuls verše je podmíněn tím, že se v řadě veršů systematicky uplatňují některé zvukové prvky; tomuto záměrnému uspořádání zvukových prvků (které se projevuje jako opakování) říkáme *rytmus*.

Podle způsobu segmentace rozlišujeme rozličné prozodické systémy. Kde je jediným znakem verše členění na úseky sui generis, jde o *verš volný*. Veršované celky se vyznačují po zvukové stránce pouze intonací. Někdy se konfrontují sice syntaktické celky, ale různě dlouhé; každý verš je tedy syntaktickým celkem, ale jednotlivé verše se liší délkou. Tomuto prozodickému systému říkáme *verš bezrozměrný*. Jindy je snaha, aby členění na verše splňovalo ještě další požadavky svérázné (autonomní) segmentace. Tak např. snaha, aby byly normovány slabičné délky ve verši (kvantita slabik), se promítá do formování verše *časoměrného*, jindy se normuje počet slabik ve verši a vzniká tím verš *sylobický*, jindy se normuje počet přízvuků (verš *tónický*) nebo distribuce přízvučných a nepřízvučných slabik při současně normovaném počtu slabik (verš *sylobotónický*). Hranice verše ve všech uvedených systémech s výjimkou časoměry bývá často vyznačována rýmem.

Ve verši je účelné rozeznávat metrum a rytmus. *Metrum* je norma, které verš podléhá, a *rytmus* její konkrétní naplnění. Často bývá mezi metrem a rytmem napětí, které působí esteticky. Např. v sylobotónickém verši

pracuj každý s chutí úsilovnou
 (Kollár)

není podložena slovním přízvukem devátá slabika. Schematicky se toto napětí znázorňuje protikladem — a U (značky pro metrum), resp. X a x (značky pro rymus). Metrum našeho verše se tedy znázornilo jako —U—U—U—U—U a jeho rytmus jako Xx Xx Xx Xxxx. Některé básnické školy vyžadují, aby rozpětí mezi metrem a rytmem bylo co nejmenší, jiné naopak vyžadují, aby rostlo.

Uvnitř prozodického systému se vytvářejí systémy metrické, např. v českém sylabotónickém verši jsou tři hlavní metrické systémy podle způsobu, jakým se distribuují slovní přízvuky: *trochej* (metrum vyžaduje, aby slovní přízvuky — „těžké doby“ — připadaly na liché slabiky, schematicky znázorněno —U—U atd.), *jamb* (těžké doby na sudých slabikách: U—U— atd.) a *daktyl* (těžké doby na 1., 4., 7., 10. slabice atd.: —UU—UU atd.). Uvnitř metrických systémů vznikají dále různotvary, např. sylabotónický trochejský verš může mít různý počet slabik (sylabické různotvary).

PROZODICKÉ SYSTÉMY V ČEŠTINĚ

V češtině se vyskytují všechny zmíněné systémy. Je to podmíněno těmito jazykovými zvláštnostmi češtiny: 1. Slovní přízvuk je nefonologický, poměrně slabý a je vázán zpravidla na počátek slovního celku (slovní celek definuji jako slovo se svými předklonkami a příklonkami); naproti tomu však má v češtině přízvuk významotvornou funkci ve větě souvislosti. 2. Nepřízvukné slabiky ve slově (na rozdíl např. od ruštiny) se neredukují. 3. Existuje fonologická kvantita.

Přestože se čeština může stát materiálem různých prozodických systémů, nejsou v ní všechny stejně zastoupeny. Podám jejich přehled z hlediska frekvence podle výše naznačené klasifikace.

Volný verš je velmi hojný v poezii od konce minulého století. Protože jeho jedinou konstantou je na syntaxi nezávislé (tedy

„volné“) členění jazykového projevu, má volný verš nekonečně mnoho různotvarů. Má-li však mít estetickou účinnost, „volné“ členění se nesmí stát libovolným, tj. z členění na verš musí vyplývat významové kvality, jak jsem na to poukázal již výše.

Aby se zdůraznila autonomnost verše jako svérázného celku, upouštějí často básníci, kteří píšou volným veršem, od interpunkce (tedy od grafických prostředků označujících gramatické členění); tím se sugeruje představa, že verš z informačního hlediska stojí na úrovni věty. Někdy se ruší i psaní velkých písmen nebo se píšou majuskule na začátku každého verše (to je ostatně časté i v jiných prozodických systémech); tím se naznačuje významová ucelenost verše. Jindy se zase kladou sice majuskule na začátek větných celků, ale interpunkce schází, nenaznačuje se tedy další členění vět a jejich zakončení.

Pro názornost uvádím dále příklad volného verše nerýmovaného a rýmovaného:

Měsíc
rybí oko
čočka
poslední z rodokmene kouzelníkova
srp
jenž požíná démantové nebe

(*Nezval*)

K ránu

U černé skály
vlny měsíc uklovaly.

V zelených travách plane
studený plamen hlubin,
ryb vylovených.
A vítr z dubin
padá v oči polekané.
Mrtvý měsíc je v nich.

(*Branislav*)

Bezrozměrný verš se pěstoval hlavně ve středověku, v dnešním povědomí by splýval buď s veršem volným (pro proměnlivou délku) nebo s rýmovanou prózou (protože je pravidelně rýmován, a přitom nebývá rozpor mezi členěním na verše a na syntaktické celky). Není v něm normován ani počet slabik, ani počet přízvuků, ani místo přízvuků. Od volného verše — jak již bylo řečeno — se liší tím, že každý verš tenduje k tomu, aby byl syntaktickým celkem. Různě dlouhé syntaktické celky se tedy prezentují jako metricky rovnocenné jednotky. Příklad:

Pak Boleslav lítý snide,
syn jeho Boleslav šedřý na jeho stolici vznide.
Poluči sě svatý ze zlého
a milostivý z lítého.

(*Dalimilova kronika*)

(*Novočeský překlad*: Pak zemřel Boleslav Ukrutný, na jeho stolec nastoupil jeho syn Boleslav Štědrý. Obratem se stalsvatý ze zlého a milostivý z ukrutného.)

Verš časoměrný. Pěstoval se od renesance až do konce 19. století (nejdéle se udržel v překladech z antických literatur). Řídí se v podstatě stejnými pravidly jako časoměrný verš latinský. Pro naši dnešní literaturu má význam již jen historický.

Rytmus časoměrného verše se zakládá na obdobném principu jako rytmus hudební. Verš má normovaný počet tzv. *mór*; přitom se vychází z předpokladu, že móra je doba potřebná k vyslovení krátké slabiky a dlouhá slabika vyplňuje dvě móry. — Délka je přirozená a polohová. „Přirozeně dlouhá“ slabika obsahuje dlouhou samohlásku nebo dvojhlásku (např. já, mou): polohou dlouhá slabika je taková, kde po samohláscce následují dvě souhlásky, a to i na rozhraní slov (např. první slabiky v slově „někdy“ a v sousloví „zem ta“). Pro úplnost dodávám ještě, že jsou také slabiky „obojetné“, které se mohou podle potřeby pokládat buď za dlouhé nebo za krátké.

Z různých typů časoměrného verše má pro naši literaturu důležitost jen hexametr (šestiměr) a pentametr (pětiměr). *Hexametr* má šest úseků, tzv. stop, po 4 mórách; v každé stopě musí být první slabika dlouhá a po ní mohou následovat (podle určitých pravidel) buď dvě slabiky krátké nebo ještě

jedna slabika dlouhá. *Pentametr* má rovněž šest stop, které se vyplňují analogicky, ale třetí a poslední stopa jsou neúplné a končí pauzou. Pentametr není verš samostatný, zpravidla se vyskytuje ve spojení s hexametrem a vytváří spolu s ním tzv. *elegické dvojverší*. Jako příklad uvádím dvojverší z Předzpěvu ke Kollárově Slávy dceři:

Aj, tu leží zem ta před okem mým slzy ronícím,
někdy kolébka, nyní národu mého rakev.

Označíme-li dlouhou slabiku ležatou čárkou, krátkou slabiku obloučkem a pauzu značkou \wedge , rytmus našeho dvojverší se dá schematicky označit takto:

$$\begin{array}{cccccccccccc} - & \text{U} & \text{U} & | & - & - & | & - & \text{U} & \text{U} & | & - & - & | & - & \text{U} & \text{U} & | & - & - \\ - & \text{U} & \text{U} & | & - & \text{U} & \text{U} & | & - & \wedge & | & - & \text{U} & \text{U} & | & - & \text{U} & \text{U} & | & \text{U} & \wedge \end{array}$$

Verš (čistě) tónický. V českém povědomí splývá obyčejně s veršem volným (pro proměnlivost své délky). Do české literatury jej uváděl F. L. Čelakovský a K. J. Erben, víc se pěstuje až ve 20. století, namnoze pod vlivem ruského básnictví.

Příklad (verš s pěti metrickými přízvuky, tzv. „ikty“):

*Na zlatých svých vozech k věčným pravdám spějete,
éteru báh sinou větrným proletujete krokem,
my však mravenčím krokem, udýchání, se plazíme
luhy země. Tak asi rychlonohý běžec
(...na želvu se dívá...)*

(*Theer*)

Verš (čistě) sylabický. V českém čtenářském povědomí splývá obyčejně s veršem sylabotónickým, majícím mnoho odchylek od metra. (V čistě sylabickém verši je normován pouze počet slabik, distribuce slovních přízvuků není prvkem metrickým, nýbrž stylistickým.)

Čistě sylabický verš je charakteristický pro literaturu francouzskou a italskou, ze slovanských pro polskou. U nás se pěstoval v starší době, zhruba do konce 18. století, kdy Dobrovský zavedl prozódii kombinující prvky sylabické a tónické (sylabotónický verš). Dnešní čtenář vnímá čistě sylabický verš

jako sylabotónický verš s četnými odchylkami od „správného“ rozložení přízvuků. Jako příklad uvádím úryvek z polemické básně dnes již dávno zapadlého básníka V. Stacha (zemř. 1831):

Nám se verše číst nedají,
protože se jen zpívají? —
Zdaž v tom není dokonalost,
když verš s zpěvem má srovnalost?
Ptal-liž se starého pána,
v školách tam Kvintiliána,
jak verš s čtením se srovnává,
co pod tónem slov schovává?

Verš sylabotónický je příznačný pro českou literaturu, je to „klasický český verš“. Tím, že se v rozložení slovních přízvuků tolerují různé nepřesnosti a všechny těžké doby nemusí být podloženy přízvukem, blíží se sylabickému verši románskému. Vzhledem k důležitosti tohoto verše probereme dále podrobněji jeho tři metrické systémy.

HLAVNÍ METRICKÉ SYSTÉMY ČESKÉHO SYLABOTÓNICKÉHO VERŠE

Sylabotónický verš trochejský

V české literární vědě se zpravidla mluví prostě o „trocheji“, bližší určení „sylabotónický“ však dodávám v nadpise proto, že trochej může být také časoměrný. (Obdobně je tomu při jambu a daktylu.) V textu budu užívat pro stručnost pouze termínu „trochej“ (a dále „jamb“ a „daktyl“).

Protože je v češtině místo slovního přízvuku vázáno na hranici slovního celku, při realizaci těžkých dob verše (tj. oněch slabik, na které má připadat podle požadavků normy metrický přízvuk, tzv. iktus) nevyskytuje se slovní přízvuk vlastně jako jev samostatný, ale jako prvek doprovázející rozložení hranic slovních celků. Protože v důsledku tohoto normovaného rozložení slov-

ních celků stávají se v českém sylabotónickém trocheji stopy jazykovými realitami, říkáme, že je to verš *stopový*.

Vzhledem k zvláštní důležitosti mezislovního předělu (tj. hranice mezi slovními celky) dělá se v českém sylabotónickém verši terminologický rozdíl mezi césurou a dieresí. *Dierese* je hranice slova připadající na hranici stopy, *césura* je hranice slovního celku připadající doprostřed stopy. Např. ve verši „zřel jsem hvězdu, zřel jsem, Anno, tebe“ (Neruda) jsou dierese po slovech „jsem, hvězdu, Anno“, césury jsou po slově „zřel“. Z hlediska slovních hranic lze tedy říci, že se český trochej (pokud není časoměrný) zakládá na potlačování césur a na realizování dieresí (odtud i termín „césurový verš“). Systematickému rozložení slovních celků, které tento verš vyžaduje, říká se *frázování*.

Delší slova mají v češtině vedle přízvuku na první slabice (zvaného zpravidla přízvuk hlavní) ještě tzv. *přízvuk vedlejší*, který připadá nejčastěji na liché slabiky (3. a 5.): např. na slově „nedočkávký“ vyslovíme slabiku *čka* silněji než slabiky *do* a *vy*, ale na druhé straně slaběji než slabiku *ne*. Zatímco však hlavní přízvuk označuje slovo jako samostatnou významovou jednotku, vedlejší přízvuk nemá mluvnické funkce a v hovorové řeči se často ani nedá bezpečně zjistit. Hlavní přízvuk označuje začátek slovního celku a spíná tím jeho slabiky v celistvost, ale vedlejší přízvuk je pouze záležitostí fyziologického mechanismu mluvidel. Proto se s ním při rozboru verše nepočítá jako se základním činitelem, a mluvíme-li o přízvuku bez bližšího označení, mluvíme tím přízvuk hlavní.

V důsledku vázanosti slovního přízvuku na hranici slova jeví se tedy v českém trocheji pravidelné rozložení slovních celků jako vlastní nositel rytmu, srov. dvojverší z básně J. Vrchlického *Dumka*:

Kde jsou časy, ty můj koni, kdy step celá květla,
plna ptáků, plna hmyzu, motýlů a světla?

Úplné realizování trochejského rytmu by vyžadovalo jen dvojslabičná slova, resp. jednoslabičná slova se slabičnou předložkou

(tedy spojení typu „na něj“). Tím by se stával verš velmi jednotvárným. *Rytmičké variace* lze však vytvářet v trocheji různým rozložením slovních hranic, srov. v našem příkladě stopy „kde jsou“ a „časy“. Někdy se dokonce přesouvá místo přízvuku proti gramatické normě: ve spojení „kdy step“ se přesouvá ze slova „step“ na slovo „kdy“. Takové případy jsou však vzácné.

Významnější jsou takové varianty, ve kterých se uvádějí do verše delší slova, takže některé těžké doby nejsou podloženy slovními přízvuky, srov. např. toto dvojverší z výše citované básně:

Kde jsou časy, ty můj koni, kdy jsme jeli po ní?
Slyším v duchu, podkovy tvé do dálky jak zvoní.

Rytmičké celky „podkovy tvé“ a „do dálky jak“ mají jen jeden hlavní přízvuk a pokládáme je za *dvojstopy* (*dipodie*). Zde se uplatňuje jako odlišující činitel vedlejší přízvuk. Výrazně to ukazuje verš (z téže básně)

nad tebou se v nekonečný, bílý rubáš skládá.

Jsou zde dvě dvojstopy, ale v každé se uplatňuje vedlejší přízvuk jinak, srov. „nad tebou se“ a „v nekonečný“. — Jak patrně, v českém verši se nepočítá se stopou zvanou pyrrhichius (dvě nepřívzvučné slabiky) UU: skupina slabik „v nekonečný“ se neinterpretuje jako —UUU, nýbrž jako —U—U.

Z toho, co bylo výše uvedeno, vyplývá, že při zkoumání českého verše musíme přihlížet nejen k rozložení slovních přízvuků, ale i k rozložení slovních celků. Stopa „kde jsou“ není ekvivalentní se stopou „koni“, dvojstopa „do dálky jak“ není z hlediska jazykového povědomí ekvivalentní s dvojstopou „v nekonečný“, atd.

Pokud jde o sylabické různotvary trocheje, je zde rozpětí; verš však zpravidla nepřesahuje 16 slabik, protože by se jinak stal nepřehledným. Vypočítat jednotlivé slabičné různotvary by nemělo smysl. Upozorňuji jen na to, že jako bezpříznaková forma se pocituje verš osmislabičný, který se pěstuje od samých počátků písemnictví v českém jazyce.

Konečně je třeba se zmínit o tom, že zakončení (klauzule) trochejského verše může být *ženské* — U a *mužské* U —. V prvním případě se také mluví o verši *akatalektickém* (úplném), v druhém případě o verši *katalektickém* (neúplném); verš typu —U—U— se totiž interpretuje jako verš se dvěma stopami úplnými a jednou neúplnou, verš typu —U— U—U jako verš se třemi úplnými stopami. Pro praxi je však vhodnější užívat termínů „verš mužský“ a „ženský“, protože jsou tyto termíny zavedeny pro charakteristiku rýmu (ženský rým je např. „po ní: zvoní“, mužský „jen: den“).

Sylabotónický verš jambický

Trochejský rytmus bývá charakterizován jako *sestupný* (po těžké době následuje doba lehká, tj. po přízvučné slabice slabika nepřívzvučná), jambický rytmus pak jako *vzestupný*. V českém sylabotónickém verši byl od nejstarších dob až do konce 19. století nejobvyklejší rytmus trochejský, kdežto jambický rytmus byl pocítován jako forma výjimečnější, která se může plně uplatnit jen na pozadí trocheje jako jeho protiklad. Od konce minulého století se však situace změnila ve prospěch jambu.

Český jamb má — na rozdíl od trocheje — obyčejně podobu verše nestopového. Protiklad sestupné a vzestupné stopy se totiž v českém jazykovém povědomí pocituje jen tehdy, když mu odpovídá vhodné rozložení slovních celků, tj. když jsou realizovány hranice stop. Tak by byla např. jambickým stopovým veršem skupina slov „a já a ty i on tam byl“. Naproti tomu Nerudův verš „jak divá řeka, která v skalách bouří“, v němž připadají slovní přízvuky na sudé slabiky verše, člení se v jazykovém povědomí na skupiny po dvou slabikách s přízvukem vždycky na slabice první — s výjimkou prvních tří slabik, kde vzniká skupina xXx resp. X|xx.

V nestopovém českém jambu jsou tedy z hlediska stop realizovány většinou césury a potlačovány diereze. *Rytmičké variace*

vznikají stejně jako v trocheji hlavně tím, že některé těžké doby nejsou podloženy slovními přízvuky.

První slabika v českém nestopovém jambu bývá někdy přízvukná, takže na první pohled takový jambický verš vypadá jako rytmická řada složená z daktylu a trochejů (—UU—U—U atd). Jindy zase tvoří první slabiku slovo významově málo zatížené, takže takový jambický verš vypadá na první pohled jako řada složená z předrážky (*anakruze* — nepřívukná slabika před řadou sestupných stop) a trochejů. Názorně je vidět obě uvedené možnosti na této sloce z básně J. Vrchlického:

Tři jezdci jeli tiše doubravou,
močálem jeli — mraky nad hlavou.
Červánků krví západ zahoří
a první jezdec takto hovoří:

Té skutečnosti, že se v českém vzestupném verši obvykle nedá mluvit o jambických stopách, všimli si už starší teoretikové. Z nich Otakar Zich dokonce dospěl k názoru, že v češtině jsou možné pouze sestupné stopy (trochej a daktyl) a že každý jambický verš je proto vlastně trochej s předrážkou. Tento názor však není správný. Pocit vzestupnosti u nestopového jambu je vytvářen tím, že se verš vnímá jako celek, v němž se větný přízvuk tlačí ke konci, a tím se i sémanticky zdůrazňuje konec verše. K četbě jambického verše přistupujeme tedy s pocitem, že významově — a z hlediska větného přízvuku i silově — budou zdůrazňovány konce rytmických řad.

Sylabické různotvary českého jambu jsou v podstatě stejné jako u trocheje. Také zakončení (klauzule) je buď mužské nebo ženské. V prvním případě se mluví také o verši *akatalektickém* (úplném), v druhém případě o verši *hyperkatalektickém*; řada typu U—U—U— se totiž pokládá za tři úplné jamby, kdežto řada typu U—U—U—U se pokládá za tři jamby úplné s jednou slabikou navíc. Se zřetelem k rýmu je však i zde lépe užívat terminologie verš zakončení mužského a ženského.

Sylabotónický verš daktylský

Je to verš stopový. Na rozdíl od trocheje a jambu musí být realizovány všechny těžké doby, tj. není možné nepodložit některou těžkou dobu slovním přízvukem; v tom případě by se totiž ztratilo povědomí, že jde o daktyl. V klauzuli se mohou střídát úplné stopy s neúplnými:

Zámek je úzký a hrozivý,
nestvůrné jakési rysy —
drahému pánu jej stavěli
oddaní sedláci kdysi.

(*Bezruč*)

Prvnímu zakončení zde říkáme daktylské, druhému ženské. Je možné i zakončení mužské, srov. první verš v úvodním dvojverší z Bezručovy básně *Návrat*:

Po letech, po letech v rodnou mou ves
vrací mne života přívál.

Sylabické různotvary daktylu jsou v podstatě stejné jako u trocheje a jambu. *Rytmické variace* vznikají zejména uváděním jednoslabičných slov, srov. např. stopy „ležel jsem“ a „naslouchal“: první je tvořena dvěma slovy, druhá jedním. Dosti často (a to daleko častěji než v trocheji a jambu) využívá se větného přízvuku. Např. v Bezručově verši „když děvče máš švarné jako květ“, chceme-li jej číst jako daktyl, ztrácí slova „děvče“, „švarné“ a „květ“ metrický přízvuk a naopak musíme přízvukovat slova „když“ a „máš.“ V takových případech se mluví o *transakcentaci*. Tu známe i z trocheje (srov. výše citovanou stopu „kdy step“) a jambu, ale u daktylského verše je daleko hojnější. Slovní přízvuk ovšem tím nemizí jako jazykový faktor, ale ztrácí metrickou hodnotu, neboť je v hierarchii přízvuknosti podřízen větnému důrazu. (To je v češtině časté i ve verši čistě tónickém.

Z historického hlediska daktyl vlastně připravoval v české literatuře na konci 19. století verš čistě tónický, a tím i verš volný.)

Daktylské verše mohou mít *předrážku* (anakruzi). Jako příklad uvádím úryvek z Bezručovy básně Kdo na moje místo?

*Nech diadém jednomu na skrání svítit,
každý z nich upjatý pohled můj cítil*

Na rozdíl od nestopového jambu není zde předrážka součástí metra, je to slabika, která se nezúčastní na metrickém impulsu, jinými slovy, která stojí mimo vlastní metrickou řadu. Takováto předrážka je v českém verši možná jen v daktylu. (Předrážka tvořící součást metra nestopového jambu je vlastně pseudo-předrážka, zdánlivá předrážka.)

Někdy bývá uvnitř daktylského verše neúplná stopa (která bývá jinak, jak již bylo uvedeno, častá v klauzuli); tak lze např. vykládat zdánlivou nepravidelnost v druhém verši této Bieblovy strofy:

*Naposled spatřila milence chudého,
na věrném koni odjížděl kvečeru.
Druhý den vdala se za muže jiného.
Sedává k pianu. Černému jezeru.*

Druhý verš se liší od ostatních tím, že má o jednu slabiku méně a druhá stopa vypadá jako trochejská. Celkový spád veršů ve strofě je však vypjatě daktylský, takže v druhém verši zřejmě nejde o ojedinělý trochej mezi daktyly, nýbrž o neúplnou daktylskou stopu; po slově „koni“ je tím sugerována malá pauza (v próze bychom ji asi označili pomlčkou), a tím se zdůvodňuje následující slovo „odjížděl“.

Sylabotónické verše logaedické

Jsou to takové verše, ve kterých se střídají různé stopy (pro češtinu padá zpravidla v úvahu střídání trocheje s daktylem),

nikoli však libovolně, nýbrž podle určitého plánu, srov. tento úryvek z Písní otroka od Sv. Čecha:

*Kolem též řinčí okovy druhů,
pod bičem stéká rodná tu krev.
Trhá mne dolů z oblačných luhů,
rozkoš se mění v bolest a hněv;
na místo písní krásy a něhy
bouří zas nitrem pod katů šlehy
nářku a pomsty divoký zpěv*

V úryvku se střídá vždycky daktyl s trochejem (na konci sudých veršů je trochej neúplný, tj. má mužské zakončení).

Jiné povahy je daktylotrochej neloogaedický, tj. takový, kde střídání není pravidelné, např.:

*Ale kdo by měl tolik odvahy
Že by se nezalekl ničeho
Ani když konečně svítá
Zkřiveným koutkem tvých úst*

(Biebl)

Zde jde o útvar, který již přechází k verši čistě tónickému, protože nositelem rytmu přestává být rozložení přízvuků při neměnném počtu slabik, ale stává se jím počet stop (resp. dipodií); náš úryvek zřetelně směřuje ke třem metrickým přízvukům ve verši (v prvním verši je „ale“ nedůrazné z hlediska větňého přízvuku, stává se jakousi předrážkou).

Daktylotrochejský spád mívá také volný verš a rytmizovaná próza, např. u A. Sovy. — Střídání daktylů s trocheji bylo příznačné pro český verš na konci 19. století. V této době vedl vývoj přes útvary zachovávající v podstatě jen počet stop, ale nikoli jejich přesné rozložení a jejich stejný ráz, k verši volnému.

Český sylabotónický verš je převážně rýmovaný. Rým definujeme jako zvukovou shodu konců slov na konci rytmické řady (verše, poloverše, skupiny veršů) nebo syntaktického celku (rým v próze). Jako zvukové opakování má funkci eufonickou, jako prvek významový funkci sémantickou, jako složka metra funkci rytmickou.

Termín „rým“ označuje určitý zvukový vztah mezi slovy, např. mezi slovem „spící“ a „milující“. Tento vztah lze vyjádřit buď obecně — pak mluvíme o různých *druzích rýmu*, o různém *rozložení rýmu* atp. — nebo nám jde o vztah konkrétních slov a pak mluvíme o *rýmujících se slovech*, např. o rýmujících se dvojici slov (spící-milující), trojici slov (kladu-vzadu-řadu) atd. Pokud se užívá termínu „rým“ přeneseně pro označení nositelů konkrétního zvukového vztahu, tedy pro označení jednotlivých slov spjatých rýmovou shodou (řekneme-li např., že v básni jsou rýmy „spící“ a „milující“), je to nepřesné. Při přesném vyjadřování musíme důsledně rozlišovat rým jako vztah a rýmující se slova jako nositele tohoto vztahu v konkrétním textu. Myslíme-li na zcela konkrétní zvukový vztah mezi dvěma (nebo několika) slovy, mluvíme o *rýmové shodě*; např. v uvedené dvojici slov je rýmová shoda utvořena skupinou hlásek *-ící*, v uvedené trojici je tvořena skupinou hlásek *-adu*. O rýmových slovech se mluví také ve rčených typu „má peněz jako želez“, tam však nejde o rým v pravém slova smyslu, nýbrž je to jev hláskové instrumentace.

Z hlediska zvukového rozeznáváme dva typy zvukových shod slovních konců: asonanci a vlastní rým. *Asonance* je shoda koncových samohlásek bez ohledu na souhlásky (např. „žena — malá“ je asonance jednoslabičná, „žena — celá“ je asonance dvojslabičná). *Rým* se definuje tradičně jako zvuková shoda konců slov počínající přízvuknou samohláskou, tedy jako částečná homonymita. Přitom se v češtině může abstrahovat od slabičné délky, např. „celá — měla“ se hodnotí jako rým. Rým může být *úplný* (shodují se všechny samohlásky a souhlásky, je to skutečná čás-

tečná homonymita) nebo *neúplný* (shodují se sice samohlásky i souhlásky, ale ne všechny, např. hrozná — poznal, padli — skály).

Protože se rým zakládá na částečné shodě, tj. konfrontuje se v něm shoda s neshodou, říkáme, že je rým dialektické povahy. — Míra konfrontované shody je v historickém vývoji proměnlivá, některá období dávají přednost shodě co největší, jiná si zase libují v rýmech neúplných. Tento jev zřetelně začleňuje rým do širší souvislosti prvků uplatňujících se ve výstavbě básnických textů. Obdobný vztah pozorujeme totiž i pokud jde o rytmus a o metaforiku: některá období preferují maximální shodu rytmu s metrem a „průhlednou“ metaforiku (tj. takové metafory, které se zakládají na co největší podobnosti, takže jsou snadno „srozumitelné“ a významově jednoznačné), a naopak. To je důležité si uvědomit při hodnocení rýmu: tak jako u rytmické výstavby nemůžeme pokládat apriorně za lepší báseň, kde je málo odchylek od metra, a jako nemůžeme apriorně pokládat „průhlednou“ metaforu za lepší než metaforu významově složitější, nelze paušálně (tj. beze zřetí k širšímu kontextu) pokládat úplné rýmy za „dokonalejší“ než rýmy neúplné, rýmy homonymní za „dokonalejší“ než rýmy nehomonymní atp.

Pro zvukové totožnou část rýmujících se slov zaváděl v minulém století estetik a kritik J. Durdík termín *rýmovka* (např. v rýmové dvojici „kladu — vzadu“ je rýmovkou hlásková skupina „-adu“). Tento termín je velice užitečný a v poslední době jej zavedl do slovenské versologie Turčány (ve výše citovaném spise o slovenském rýmu). Bylo by účelné vzkřísit jej i pro versologii českou.

Podle vztahu k metru se rýmy tradičně dělí na mužské a ženské. U *mužského* rýmu připadá těžká doba na poslední rýmující se slabiku, u *ženského* je těžká doba na předposlední slabice rýmujících se slov. V mužském rýmu se konfrontují buď slova jednoslabičná navzájem, nebo slovo jednoslabičné se slovem delším, nebo delší slova navzájem. V prvním případě se u našich básníků ustálila praxe, že rýmující se slabika bývá zavřená (tj. je zakončená souhláskou, např. „živ — div“); rýmové spojení jednoslabičných slov s otevřenými slabikami by se počítávalo jako asonance (typ „jde — hle“). Kde se rýmuje jednoslabičné slovo se slovem delším (nejčastěji trojslabičným), nebývala sice počítována otevřenost slabiky jako nedostatek (typ „rozjasní —

dlí“), ale i zde se dávala přednost slabikám zavřeným (typ „na ulicích — smích“) nebo se jevila snaha po shodě předcházející souhlásky (typ „chví — bláznovství“). Kde je mužský rým tvořen dvěma slovy víceslabičnými (nejčastěji jde o slova trojslabičná), je v české poezii snaha, aby byl dvojslabičný (typ „pomalu — zápalu“). Často se zde rým stává i trojslabičným (pak mluvíme o rýmu daktylském, např. „žádosti — radosti“) nebo je před dvěma shodnými slabikami asonance (představí — měňaví).

Při schematickém znázorňování se rýmy označují písmeny, a to mužské malými a ženské velkými; kde od tohoto rozdílu abstrahujeme, užíváme jen malých písmen. Toto označování je důležité pro znázornění, jak jsou rýmy rozloženy.

V nestrofických básních bývá častý rým sdružený (aabb), např.:

Kdož lásku vyznáváte, pojdte ke mně,
Je krásný čas, v kterém je básní země,
v kment jabloňových a myrtových květů
kdy odívá se, smích po jejím retu
kdy bloudí v písni švitořivých ptáků
(atd.)

(Vrchlický)

Ve strofách je nejčastější v češtině rým střídavý (abab) a obkročný (abba):

Srdcem chladným, umem suchým
za pravdou se sháněje,
uslyšíš jen šumem hluchým
zníti vždy své kročeje.

(Čelakovský)

Co z nás Slávů bude o sto roků?
Cože bude z celé Evropy?
Slavský život na vzor potopy
rozšíří svých všudy meze kroků.

(Kollár)

Méně častý rým postupný (abc abc), např.:

Nuž vzhůru, srdce! V síle neúporné
na stromu lidstva bijí národové,
svou silou vznikají, svou mdlobou mizí.

My máme vlast! Té svaté půdy orné
se držíme jen a vzplanou jara dnové,
den jejich pouze mrtvé listí sklízí!

(Vrchlický)

Někdy se pravidelně střídají mužské rýmy s ženskými (viz poslední tři příklady). Tomu se říká *alternace rýmů*.

Antická poezie rým neznala a vyhýbala se mu jako prostředku „barbarskému“. Teoretikové rýmovou shodu zahrnovali pod *homoioteleuton*. Proto se říká, že je rým typickým znakem moderní poezie proti poezii starověké. Pro starověk byla rýmová shoda jen jevem stylistickým, nikoli metrickým. Metrickou funkci měl rým jen v tzv. *leoninských hexametrech*, kde se rýmoval konec verše s koncem poloverše, ale to byly útvary pěstované až ve středověku.

STROFA

Strofa neboli sloka se jeví na první pohled jako obdoba odstavce v próze, tak jako verš je určitou stylizací věty. Rozdíl mezi odstavcem a strofou spočívá v tom, že strofické členění podléhá autonomní metrické normě, není tedy dáno jen obsahově jako u členění na odstavce. Ve veršovaném útvaru nazýváme proto strofou takový celek, který se opakuje podle nějaké metrické normy. Jeho celistvost se označuje odstupem (tj. mezi strofami se vynechává řádek). Opakování strofy nemusí být v mezích téže básně, může se vztahovat i na širší kontext. Tak jsou někdy psány kratičké básně (nejčastěji epigramy) o dvou až čtyřech verších; jestliže pociťujeme, že jde o skupinu veršů, jaká se vyskytuje v delších básních ve funkci strofy, nebo jestliže je

takových básniček ve sbírce více (takže jde o opakování v širším kontextu), mluvíme o jednostrofové básni. Existují též jednostrofické „pevné“ formy, jako např. ritornel.

Strofa mívá obvykle několik veršů, ale někdy se objevuje i strofa o jediném verši; např. báseň složená strofickou formou terciny bývá zakončena jediným veršem. Jednoveršové sloky nacházíme také v soudobé poezii. Pro moderní poezii je vůbec příznačné uvolňování pevné strofické výstavby, je to analogické s rozvojem volného verše.

Z hlediska tematického tvoří sloka myšlenkový celek a po stránce zvukové celek intonační. Na pozadí tradičních „pevných“ sluk se ovšem obojí tato celistvost často rozrušuje, a tak vznikají myšlenkové i intonační přesahy. Vedle grafiky, o které již byla zmínka, bývá celistvost sloky vyznačována i rýmy, ale to je fakultativní; nerýmované sloky jsou nejen v prozodických systémech, které s rýmem nepočítají (antické časoměrné sloky), ale i v systémech čistě sylabických a sylabotónických, např.:

Šel starý Magdón z Ostravy domů,
v bartovské harendě večer se stavil,
s rozbitou lebkou do přikopy pad'.
Plakala Maryčka Magdónova.

(Bezruť)

Strofické členění básně se projevuje ve všech složkách literárního útvaru. Tak např. různé verše ve sloce bývají různě metricky vyhraněny a po stránce syntaktické a kompoziční tvořivá sloka uzavřený celek. Poměr mezi hranicí tematického celku a hranicí strofy je pak obdobný jako poměr hranice verše k hranici věty (strofické přesahy).

Po stránce kompoziční opakující se sloka často přináší podobné a obdobné motivy. Proto se strofická forma hodí především pro takové básnické druhy, kde se motivy prostě řadí k sobě bez kauzálních vztahů nebo kde se rozvíjejí paralelně, tedy pro lyriku a pro útvary silně subjektivně zbarvené. Paralelnost

strof se přitom často vyjadřuje i anaforickým opakováním, srov. tuto krátkou báseň J. Vrchlického:

Jasmínu hvězdy bílé

Jasmínu hvězdy bílé,
ach, bože, kolikrát
jsem v lepší blaha chvíle
vás viděl nocí plát!

Jasmínu hvězdy bílé,
váš vonný výdech táh',
přes jedno čelo bílé
mnou zulfbané v nach.

Jasmínu hvězdy bílé,
co ještě uzřím vás,
než mojí ve mohyle
mne smíří se vším čas.

Jasmínu hvězdy bílé,
co teď jsem nemoh' pět,
vy v celé, plné síle
pak vydýchejte v svět!

Jako příklad na strofickou výstavbu, kde se stále mění tvar sloky (takže vzniká v mezích strofy útvar obdobný střídání veršů nestejně délky v mezích verše), uvádím báseň od K. Biebla. „Metricky normované“ opakování, jímž se liší strofa od odstavce, je zde dáno tím, že všechny strofy básně jsou čtyřveršové. Jde o složitou konfrontaci, v níž je společným rysem to, že každá strofa má tři věty; ty jsou však pokaždé jinak rozloženy do veršů: označíme-li číslicemi počet veršů tvořících jednotlivé věty, dostaneme takovýto obrazec: 2 + 1 + 1, 2 + 1 + 1, 1 + 2 + 1:

Na tom pražském mostě
rozmarýna neroste.
Hluboké nebe nade mnou
a černá voda pode mnou.

V noci
po smutném kamení chodím,
do očí lidem se dívám
a kousek cesty je doprovodím.

Věřím v tu chvíli,
že jednou přijde
můj milý
a vlasy mi odhrne s čela.

Bez strofického členění by taková konfrontace nebyla možná. Básník si zkrátka pohrává s různou sémantickou náplní strof. Přitom je příznačné i to, že větné celky nejsou vždy na stejné úrovni, střídají se jednoduché věty se souvětími, takže nejsou větné celky vyznačovány stejnou intonací.

7. Některé „pevné“ formy veršové a strofické

Během vývoje se ustálily některé pevné útvary veršové, strofické i složené z několika strof, protože se jich užívalo tak hojně, že se staly typickými a asociovaly se s některými žánry nebo i literaturami; staly se obecným majetkem všech evropských literatur a označujeme je zvláštními názvy. Jestliže se verše a strofy někdy asociují s určitými žánry, pak útvary složené z několika strof (jako je např. znělka) jsou vlastně na úrovni žánrové; od literárních žánrů se však liší tím, že 1. formální vazba je zde těsnější a 2. tematická vazba (tematická determinace) je volnější: ve znělce nelze např. měnit počet veršů, ale lze celkem volně nakládat s jejími tématy.

V dalších odstavcích podám stručný přehled nejdůležitějších tradičních veršů, slok a útvarů složených z několika slok, ovšem z hlediska potřeb české literatury.

NĚKTERÉ TRADIČNÍ VERŠE

Oktošylab je verš osmislabičný. Ve středověku to byl nejoblíbenější verš přízvukné poezie latinské a téměř výlučný rozměr staročeské mluvní (recitační) poezie. Je znám i ze slovanického folklóru. Zpravidla je rýmovaný a v české literatuře se vyskytuje jako verš čistě sylabický, trochejský i jambický.

Oktošylab trochejského spádu s asonancemi v sudých verších je národním veršem staré literatury španělské (romance o Cidovi).

Desaterac (desaterac) je typický verš jihoslovanské lidové epiky. Je to verš desetislabičný, nerýmovaný, se závazným mezi-slovním předělem po čtvrté slabice, např.:

Co se stalo králevici Marku:
v neděli to před východem slunce

pokraj moře na Urvinské hoře
počne se mu šabac potáceti,
potáceti a roniti slzy.

Obecně se nazývá desetislabičný verš *dekasylab*. Tím se označuje ovšem pouze počet slabik, nikoliv tedy distribuce slovních přízvuků, rýmů apod.

Blankvers je nerýmovaný pětistopý jamb; při mužském zakončení má tedy deset slabik a při ženském jedenáct. Jeho pramenem je literatura starofrancouzská, kde byl typickým rozměrem nejstarší hrdinské epiky (doložen v Chanson de Roland — Píseň o Rolandovi, 11. stol.); zde byl seskupován do odstavců, jejichž všechny verše asonovaly. Pak však byl vytlačen alexandrinem a nejvíce se rozvinul v literatuře anglické, kde je typickým veršem Shakespearovým. Užívalo se ho pak v dramatech i v epice (Miltonův Ztracený ráj); od Lessinga byl i typickým veršem klasického dramatu německého. Jako příklad uvádím úryvek ze Zeyerova Vyšehradu:

Jak zimní noci hvězdy na nebi,
tak hemžili se slavní rekové
po cestách vedoucích na Vyšehrad.
Byl slavný den, kdy dcera Krokova
na zlatém stolci sedíc soudila
o činech bohatýrských, konaných
po celý rok v končinách zemí všech.

Shakespearův blankvers mívá nepravidelnosti v počtu slabik, který kolísá mezi 9—14. Důsledně se však zachovává pět iktů a absolutní převahu mají verše desetislabičné. Sylabické nepřesnosti vznikají především přebytečnými slabikami uvnitř verše, řídkěji ženským zakončením. Na konci scén přechází Shakespearův nerýmovaný verš ve verš rýmovaný.

Heroic couplet (hrdinské dvojverší) je sdruženě rýmovaný desetislabičný verš vzestupného (jambického) spádu. Do češtiny bývá překládán někdy v původní sylabické podobě, ale jindy se

nahrazuje veršem ženského zakončení (tedy jedenáctislabičným), např.:

Uprostřed niv, vždy květy věnčených,
kde Temže střeží hrdých věží svých,
se zdvíhá majestátní budova,
jež podle Hamptonu se nazývá.

(Pope — J. Krečar)

Stín pomine v té chvíli, strom jak padne,
však žezlo moje věčně nad vším vládne.

(Tennyson — Sládek)

Endecasillabo je jedenáctislabičný verš vzestupného rázu, hojně pěstovaný v literatuře italské. U nás je doložen např. u Vrchlického:

On jede dál; svou všecku poezii
les před ním ochotně kol otevírá,
tu srna s hedvábnou se mihne šíjí,
tam vever šišek zralé plody sbírá
a v cestu mu je hází, tak že bijí
do přílby, štítu, jenž zní jako lýra;
on toho nedbá, jede dál, v dumu
svou vhroužen jede v bříz a vazů šumu,
jenž větrem v hymnu roste a pak zmirá.

Obecně se jedenáctislabičný verš označuje termínem *hendekasylab* (z řec.).

Senár je latinský název pro časoměrný jambický trimetr*, tj. pro šestistopý jamb. Byl to vedle daktylského hexametru (viz dále) nejmnohotvárnější antický verš. Jeho doménou bylo především drama. Do češtiny se překládá přízvučně (reflektuje se tedy jako dvanáctislabičný nerýmovaný verš jambického spádu),

* Míru (metrón) v antické terminologii tvořily dvě stopy jambické, resp. trochejské, nebo jedna stopa daktylská.

srov. např. tento úryvek z překladu Sofoklovy Antigony od Jos. Krále:

Mne, Antigono, o milých radostné
ni žalné zvěsti od té doby nedošlo,
co pozbyly jsme obě obou bratří svých,
již zhylnuli v den jeden rukou vespolnou,
co odtáhlo pak odsud vojsko argejské
dnes v noci, nad to nic víc nevím nového,
ni že bych šťastna byla víc ni nešťastna.

V posledních překladech F. Stiebitze je nahrazen původní dvanáctislabičný verš staré řecké tragédie veršem desetislabičným.

Alexandrín je typický verš klasické francouzské tragédie. Je to verš dvanáctislabičný vzestupného spádu se stálou dieresi po šesté slabice a rýmovaný. Je-li rým ženský, verš má 13 slabik (ženský alexandrín). Francouzský alexandrín je verš sylabický, do češtiny se reflektuje jako verš sylabotónický. Jméno má odtud, že jím byla složena starofrancouzská Alexandra Lamberta le Tort a Alexandra de Bernay.

U nás byl alexandrín pěstován od devadesátých let minulého století, např. Jar. Kvapilem a O. Březinou. Střídání mužských veršů s ženskými, které je pro francouzský alexandrín příznačné, zachovávají však čeští básníci jen někdy. Jako příklad uvádím dvě strofy od O. Březiny ze sbírky Tajemné dálky; první strofa zachovává zmíněné střídání, druhá nikoliv.

A teplo mrtvých vnad, jež kynulo mi svěží
pod růžovým závojem, ježž dnů mých úsvit tkal,
žár dlouhých pohledů, jež zhaslé v duši leží,
a mrtvé polibky, jichž nežehl mě pal.

— — —
Pod tíží tmavých let svou nakláněla šíjí,
žeh práce žíravý jí z nervů svěžest leptal,
smrt svoji líbala a v těžké agonii
ret její s úsměvem jen slova díků šeptal.

Hexametr („šestiměr“; přesněji *daktylský hexametr*) je typický verš antické epiky (homérské básně, Vergilius, Ovidius atd.). V moderní literatuře se často napodobuje přízvučně, a o to nám nyní jde. Protože se (až na jednu výjimku) v časoměrném hexametrů může střídát daktyl se spondejem* — tedy stopa dvojslabičná s trojslabičnou — délka verše je proměnlivá a to mu dodává velikou tvárnost. V naší literatuře se hexametr reflektoval až do druhé poloviny minulého století časoměrně, pak se však ujaly přízvučně nápodoby, při nichž se původní spondej nahrazuje trochejem. Vzniká tedy přízvučný verš daktylotrochejský, srov. tento úryvek z překladu Odyssey od O. Vaňorného:

Potom tětivu chopil a pravou rukou ji zkoušel:
krásný vydala tón, jsouc vlašťovce podobna hlasem.
V ženiších veliký žal probuzen; všechněm tu rázem
pobledla tvář. — Dal znamení Zeus a zahřímal silně.

V původní moderní tvorbě využil možností tohoto verše např. V. Nezval ve sbírce Chrapy a města, srov. tento úryvek:

Prameny blátivých řek se ztrácejí v skalnatém písku,
v travinách slatin a luk, v rákosí, kudy kráčet
zbloudilý paprsek hvězd, než zmizí v hubeném ránu.
Někdy půlnoční stín se dotýká třpytivou nohou
sličných slídových rtů, jež žízňá touhou jak dítě,
jindy přival či dešť se schoulí pod břicho žáby.

Hexametr je verš slavnostní. Charakteristické jsou pro něj přesahy a potlačování dieresi (což jsou vlastně přesahy v oblasti stopové). Klasický hexametr byl zásadně nerýmovaný. Ve středověku se těšily oblibě hexametry s vnitřním rýmem (tzv. *leoninské*).

* V časoměrném prozódii je spondej stopa ze dvou dlouhých slabik.

NĚKTERÉ TRADIČNÍ STROFY

Strofických útvarů je nepřeberné množství, ale i zde se některé strofy staly zvláště oblíbenými, takže jsou typické pro jednotlivá období nebo i pro jednotlivé literatury. Přitom se v časovém průběhu sdružovaly jednotlivé strofické útvary s jistými literárními žánry nebo tématy. Obecně lze říci, že je strofika příznačná pro lyriku. Přehled hlavních strof podám historicky a z hlediska jejich využití v české literatuře.

Z *antických* útvarů je nejdůležitější elegické distichon (dvojverší), spojení daktylského hexametru s daktylským pentametrem („pětimetrem“). *Daktylský pentametr* (nebo stručně jen „pentametr“) není verš samostatný, vyskytuje se pravidelně pouze ve spojení s hexametrem v distichu. Pentametr je ve skutečnosti verš šestistopý (tak jako hexametr), jenže třetí stopa je neúplná, takže je uprostřed verše pauza; proto se také nazývá někdy dikatalektickým (dvakrát katalektickým, dvakrát „neúplným“, tj. před střední dieresí a na konci) hexametrem. O jeho časoměrné podobě byla už řeč výše; přízvuková nápodoba se řídí stejnými pravidly jako přízvuková nápodoba hexametru, srov. tento úryvek z překladu starořecké Kallinosovy básně V boj za vlast!:

Dokdy si budete hovět, vy mladí? Kdy vzmužíte srdce?
Zříte-li sousedy své, nikdo se nestydí z vás
za tu svou velikou chabost? Vy myslíte, v míru že klidně
sedíte, války co děs celou již zachvátil zem?!

(Přel. F. Stiebitz)

Elegické distichon není strofou v pravém slova smyslu, dvojverší je jaksí na přechodu mezi útvarem stichickým (tj. složeným z veršů bez strofického členění) a strofickým. V staročeském básnictví se např. stichické básně normálně členily na dvojverší spojená sdruženým rýmem.

Sapfická strofa je nejrozšířenější strofa antická. Je čtyř-

veršová a skládá se ze tří veršů sapfických (trochej + trochej nebo spondej + daktyl + trochej + trochej nebo spondej) a jednoho verše adónského (daktyl + trochej nebo spondej); jsou zde tedy tři verše jedenáctislabičné a jeden verš pětislabičný. Do naší literatury byla uvedena již za humanismu. V moderní době se napodobuje přízvukně, srov. tuto strofu J. Vrchlického:

Mrtvá, mrtvá v hlubinách věků dávno,
Sapfó, dřímáš, nad tebou časů vlny
dmou se, hlubší, děsnější nežli hrob tvůj
v lesbickém moři.

Název má tato strofa podle starořecké básníčky Sapfy (první pol. 6. stol. př. n. l.), která žila na ostrově Lesbos.

Antická lyrika byla téměř úplně spjata se zpěvem, proto se mohly určité strofy petrifikovat. Od hudby se lyrika odpoutala poměrně pozdě. Lyrický básník byl i ve *středověku* zároveň hudebním skladatelem (nebo skládal text k melodii) a své písně zpíval za hudebního doprovodu.

Nejdůležitější středověká sloka byla sloka trojdílná. Skládala se ze dvou úplně stejných (veršově i hudebně) *štól*, ke kterým byl připojen *refrén* (dopěv), odlišný formou veršovou nebo aspoň hudební. Trojdílných slok bylo velmi mnoho typů. Štoly se označovaly při zápisech znakem V (= versus), refrén značkou R (= repetitio). Jako příklad otiskuji první sloku husitské písně Ktož jsú boží bojovníci; pro větší názornost otiskuji sloku s odstu-
py mezi jednotlivými jejími částmi:

V Ktož jsú boží bojovníci
a zákona jeho,
prostež od Boha pomoci
a úfajte v něho,
že konečně vždycky s ním zvítězíte!

V Kristus' vám za škody stojí,
stokrát viac sľubuje;

pak-li kdo proň život složí,
věčný mieti bude;
blaze každému, kdož na pravdě sende!

R Tenť Pán velí se nebáti
záhubcí tělesných,
velí i život složiti
pro lásku svých bližních.

Husitství si vypracovalo také typickou sloku pro časový popěvek; byla to sloka pěti veršová, kde je poslední verš nápadně kratší než verš předcházející a obsahuje pointu, srov. popěvek o prodávání odpustků:

Bubeník, ten je nosí u voze,
raduje se každé koze,
ktož ovci, kozu, krávu dá,
všecky římské odpustky má
pekla i propasti.

Tato strofa dostávala specifickou významovou hodnotu zvláště na pozadí strofy čtyřveršové složené z veršů o stejném počtu slabik, která byla pocitována jako bezpříznaková strofická forma.

Několik strofických forem je spjato s literaturou italskou. Nejznámější z nich je tercína (z ital. *terza rima*). Skládá se ze tří veršů desetislabičných (jsou-li ženského zakončení, pak jedenáctislabičných) vzestupného spádu. Rýmy jsou rozloženy tak, že se rýmuje vždycky první a třetí verš každé sloky navzájem a střední verš se rýmuje s lichými verši sloky následující. Tak jsou sloky navzájem spájeny společným rýmem. Na konci celé básně se pak přidává jeden verš, který ji rýmově uzavírá (aba bcb cdc... xyx y). Jako příklad uvádím úryvek z Vrchlického překladu Dantovy Božské komedie:

Mnou vchází se do města věčné strasti,
mnou vchází se v noc, která nemá rána,
mnou vchází se do zatracenců vlasti.

Hlas Spravedlnosti pohnul světů Pána;
moc boží sklenula mé brány stinné
a s první Láskou Moudrost svrchovaná

Stance (italsky *ottava rima*) je sloka osmi veršů desetislabičných spádu jambického (v ženských verších je tedy jedenáct slabik). Prvních šest veršů je rýmováno střídavě, poslední dva sdruženě (abababcc), srov. tuto sloku z Vrchlického překladu Osvo-
bozeného Jeruzalému od T. Tassa:

Mát každý křídla na srdci i noze
a přece ani neví, kterak chvátá,
leč koule slunce na svém žhavém voze
juž šlehá poušť a spěje k výši zlatá.
Hle, Jeruzalém vdechnut na obloze!
Tam ukazuje každá ruka vzpjatá
a tisíc hrdel v sboru volá valem
a v pozdrav jemu jásá: Jeruzalém!

Jsou-li rýmovány všechny verše osmiveršové stance střídavě, jmenuje se strofa siciliána, např.:

Ó vítej, Noci! Na hvězd zlatém voze
ty kněžko s lunny srpem v kadeřích,
ty s perlou rosy na své hnědé noze,
již z dálky hlásá hrdliček všech smích.
Hvozd jako město v hlučném ve hlomoze
svůj tají ruch, i chrobák v trávě ztich',
neb věčna báseň v žití všední próze
v tvých leží stínuplných perutích!

(Vrchlický)

Stance a siciliána jsou budovány symetricky, protože se skládají vlastně ze dvou čtyřveršů. *Asymetrickou* strofu představuje např. nona (= devíti veršová sloka). Je to vlastně stance, k níž je připojen devátý verš spojený rýmovou shodou s veršem šestým (abababccb). Jiná devíti veršová sloka je stance Spenserova. Je to vlastně stance rýmovaná podle schématu ababbcbc, k níž

je připojen ještě alexandrín, který se rýmuje s posledním veršem. Jméno má tato sloka podle anglického renesančního básníka E. Spensera, který jí složil epos Královna víl. Jako příklad cituji sloku z Byronovy Childe-Haroldovy pouti v překladu E. Krásnohorské.:

A zřel jsem orly kroužit nad Parnasem
jak duchy výše té, již nikterak
ni vyřknout nelze smrtelníků hlasem,
té výše slávy! Zřel jsem do oblak
čnít Idu, jak ji Trojských vídal zrak;
mně kynul Athos, Olymp, Atlas, Aetna;
z hor přede mnou tím spadá divů znak;
Soracte sama nad teménka četná
jest hodna řeckých lyr — tak vzdušná ční a vzletna.

Decima je desetiveršová strofa, známá z literatury španělské. Její verše jsou osmislabičné, rozložení rýmů není vázáno, je libovolné. V naší literatuře nebývá toto schéma dodržováno, Vrchlický např. označoval jako *decimy* i strofy složené veršem jambickým a jedenáctislabičným. Ve formálním povědomí byla tedy zřejmě dominantní jen délka strofy měřená počtem veršů.

Na úrovni žánrových celistvostí jsou takové strofy, které tvoří samostatnou krátkou báseň, nejsou tedy součástí většího celku. Sem lze zařadit např. zmíněnou již pětiveršovou sloku charakteristickou pro popěvek husitské (i pozdější) doby. Podobně bývá v epigramu častá strofa čtyřveršová nebo bývá epigram tvořen elegickým distichem (srov. Čelakovského cyklus Kvítí).

Zvláštní zmínky zaslouží v této souvislosti ritornel. Je to vlastně ojedinelá tercína, jejíž první verš má jen poloviční délku; námětem bývá vtípná myšlenka nebo pozorování. Po té stránce se blíží ritornel epigramu, nebývá však satirický, srov. např. Vrchlického ritornel Lípy:

Košaté lípy!
Dík nebesům, jest poezie ještě
po tříhodinné cestě lány řípy.

NĚKTERÉ TRADIČNÍ ÚTVARY Z NĚKOLIKA STROF

Podobně jako neměnné sloky dlouhým vývojem se vytvořily i některé neměnné (nebo relativně neměnné) formy složené z několika slov. Tyto formy se časem zasociovaly s jistými tématy a dá se na nich také sledovat, jaký tlak vykonává předem daná „pevná“ forma na řadění motivů a jak může být kompozice determinována tradiční formou. Takovéto útvary jsou už vlastně na stejné úrovni jako literární žánry. Pro naši literaturu má z nich význam především znělka a francouzská (neboli Villonova) balada.

Znělka (sonet) se skládá ze čtrnácti veršů, které jsou rozčleněny do dvou slov čtyřveršových (tzv. kvarteta) a do dvou slov trojveršových (tzv. terceta). Spád verše je v klasické znělce (která vykrystalizovala v Itálii) vzestupný, počet slabik je deset (v ženských verších jedenáct). Rýmy v kvartetech jsou dva a bývají rozloženy v obou slokách podle téhož vzorce (nejčastěji abba); v tercetech se připouštějí variace v rozložení rýmů, obě terceta však musí být navzájem spojena aspoň jedním společným rýmem. Toto členění se projevuje i v tematické výstavbě znělky. Kvarteta tvoří obvykle jeden tematický celek (jakési „předvěť“) a terceta tvoří druhý významový celek, který končí vyvrcholením myšlenky, pointou.

První novočeské znělky, vytvořené Jungmannem a hojně pěstované Kollárem, měly verš trochejský, jamb pronikl do české znělky až v básnické praxi lumírovců. Pro Kollárovu znělku bylo příznačné střídání mužských a ženských veršů, u Vrchlického bývají rýmy výlučně ženské. Jako příklad otiskuji Vrchlického znělku Hradčany při západu:

Ve smaragd starých stromů moře zlata
se lilo mezi věže, střechy, štíty,
jak jehly litaly kol dlouhé svity,
a v každém okně zlatá jiskra vznata.

A barev bakchanálem vzpláti chvátá
ten obraz hradu, stopen v jas a třpyty;
což mořem plamenů plá azur sytý,
noc v hlubině se valí černošatá.

A obraz Hradčan zářící a skvělý
jak fata morgána se ze tmy noří,
jak v staré slávě oživily by lesku.

Ó poutníku, jenž jdeš tu osamělý,
ten západ chvíli měj za novou zoří,
na chvíli ulev zoufalému stesku!

Ve zvukově exponovaných znělkách, které jsou završeny nápadnou pointou, bývá v posledním slově někdy koncentrována zvuková výstavba celé básně, to znamená, že je i celá básně zvukově koncipována tak, aby typické hlásky posledního slova sugerovaly toto slovo během celého textu. Jako příklad uvádím Máchovu první znělku, kde je sugеровáno opakováním typických hlásek, zejména vokálů, závěrečné slovo *Iduna* (=staronordická bohyně ochraňující zlatá jablka věčného mládí):

Tichý tis nad růží stíny sklání
mezi hrobů ověncené kříže.
Sladké zvuky, o jen blíže! blíže!!
Slavíka snad líbé klokotání? —
Ach tak sladce nezní jeho lkání,
kdo hlas ten uslyší, půjde stíže,
než jej žel i touha k růži víže
bez nádeje jako milování!
Bolesť-li, či slasť mé srdce jímá? —
V růžovém blankytu hvězdy, rcete,
ty růžemi ověncená Lúno,
zdaž to ona — a jen růže dřímá? —
Či spí ona a jen růže květe? —
„Růže květe!“ růže jen? — Idúno! —

Citovaná báseň je také příkladem na to, jak se znělka obměňovala. Tím, že je básně napsána bez členění na strofy (a také

pomlčky na konci veršů jsou v rozporu s tradičním členěním sonetu), porušuje se vlastně formou diktované členění tématu. V citované znělce směřuje nápadně k pointování.

Jindy se mění počet slabik verše ve znělce (užívá se např. alexandrínu) nebo se pší skladby odpovídající veršovému a strofickému členění znělky, avšak nerýmované a o větším počtu slabik (např. Sovova báseň *Ještě jednou se vrátíme ze stejnojmenné sbírky*). V posledně uvedeném případě se zachovává sice tematické členění, ale bortí se zvuková výstavba. Jinou obměnou, zasahující i tematickou výstavbu, je znělka shakespearovská; člení se na tři sloky čtyřveršové (z nichž má každá jiné rýmy) a na závěrečnou sloku dvojveršovou, rýmovanou sdruženě. Tím je zdůrazňována pointa, protože se poslední dvojverší odtrhuje od předcházejícího kontextu i zvukově. Jako příklad uvádím první Shakespearovu znělku v překladu J. Vladislava:

Chceme mít potomstvo od všeho, co je krásné,
aby květ krásy zde nikdy kvést nepřestal,
nýbrž až dozraje, až opadne a zhasne,
aby zas dědic nes' památku jeho dál;
ty ale, zahleděn jen do obrazu svého,
živíš svůj jas a třpyt jen z vlastní podstaty
a způsobuješ hlad tam, kde je hojnost všeho —
sám sobě nepřítel a k vlastní slasti zlý!
I když jsi jediná ozdoba toho světa,
jediný hlasatel radostných jarních dní,
chystáš sám v sobě hrob tomu, co v tobě vzkvétá,
a — něžný lakomec — plýtváš v svém skrblení.
Smiluj se nad světem, zanech té lakoty,
nechtějte poklad všech zhltnout jen hrob a ty!

Za obměnu znělky lze pokládat i strofu, kterou je napsán Puškinův *Evžen Oněgin* (*oněginská strofa*); má 14 veršů, které se rozložením rýmů člení do tří čtyřverší (z nich je každé rýmováno jinak) a do jednoho dvojverší se sdruženým rýmem. — Čtrnáct veršů má také tzv. *italská balada* (*ballata*). Je to drobná lyrická básně, členěná do čtyřverší a desítiverší, přičemž se

rýmuje první, čtvrtý a čtrnáctý verš; první verš se často opakuje na konci skladbičky celý, srov. tuto ballatu Vrchlického (Ballata o jitru v září):

Mlha padá, bude krásný den!
Zlatý září v zralých hroznů kráse,
pavučinami, hle, usmívá se
jako mudřec v sny své zapředen.

Slední zbytky flóry luk a niv
plny perel patří v azur čistý,
les je žihán, různým ohněm hoří,
kaštan mědí, dříviny, ametysty.
Zdá se, všechno že jest jako dřív,
řeka v mlze zátoka jak v moři,
kostelík jak maják na předhoří
svítí v dálku, vše plá v barev strži,
a přec zima vše již v spárech drží.
Mlha padá, bude krásný den!

Balada francouzská (neboli Villonova podle nejznámějšího pěstitelů v 15. stol.) se skládá ze tří slok a *dopěvu* zvaného *poslání* (envoi). Sloky mívají rozložení rýmů libovolné, ale ve všech musí být stejné. Dopěv je po stránce tvarové stejný jako druhá polovina slok. Poslední verše slok včetně dopěvu (který obsahuje pointu básně) jsou *refrémem*, tj. doslovně se opakují. Jako příklad cituji jednu z balad V. Nezvala zařazených do hry Manon Lescaut.

Kořím se Manon vaší kráse
Kořím se Manon tvému jménu
Jsi jako voda bez kamenů
Jsi štíhlá jako vosa v pase
Budu tě líbat bez prstenů
Což nevyhází z tebe zář?
Kdo hledá v lásce jenom změnu
Je ďáblův muž a otrokář

Když pastýř svoje ovce pase
Píská si při tom kantilénu
Tak jako slunce líbá stěnu
Tak jako s květy líbává se
Já pohroužím se do ebenu
Noci jež padla na polštář
Kdo hledá štěstí v ženském věnu
Je ďáblův muž a otrokář

Ty bílý rozvlněný klase
Ty který hoříš bez plamenů
Ó kdykoliv se rozpomenu
Na skřivánka vždy rozzpívá se
Ach jsi to ty ty bez hřebenů
A měsíc na okně ten lhář
Jenž podplácí tě za tu scénu
Je ďáblův muž a otrokář

Bůh nezatratil Magdalénu
Bůh neodvrátil od ní tvář
Však ten kdo kupuje si ženu
Je ďáblův muž a otrokář

8. Kompozice literárního díla

Literární dílo něco sděluje. Zdrojem informací je autor; kompozice je pořadí, v jakém jsou jednotlivé informace seřazeny, a způsob, jakým jsou navzájem spojeny. Místo kompozice se mluví také o *tematické výstavbě* (na rozdíl od výstavby jazykové) nebo o *narativní syntaxi* (na rozdíl od syntaxe v gramatickém slova smyslu), která spočívá ve způsobu, jakým jsou seřaděny motivy. Kritériem pro určení kompozice je tedy vzájemný vztah tematických složek. (Mluvím raději o „tematických složkách“ než o „motivech“, protože při hrubé analýze můžeme se omezit jen na složky poměrně veliké, např. na způsob, jakým jsou spojovány ve vyšší celistvosti celé kapitoly nebo jednotlivé díly vícedílného románu.) Kompozice je těsně spjata s autorovým postojem k látce, např. při satíře použije jiných postupů než při objektivním vyprávění.

Vztah mezi tematickými složkami může být buď kauzální (logický) nebo nekauzální; ten pak může být časový nebo prostorový. Časový vztah mezi tematickými složkami bývá nejčastěji doprovázen vztahem kauzálním (událostí vyvíjející se v čase), ale může existovat i bez něho, např. v řadě po sobě následujících kronikářských zápisů není — přesněji: nemusí být — následující zapsaná událost důsledkem události předcházející (typ: „Zemřel král. Nastala neúroda. Objevila se kometa. Byl založen klášter.“ Atd.). Kauzalita sama může být vyjádřena explicitně (někdo onemocněl a na tu nemoc zemřel) nebo implicitně (někdo onemocněl; potom zemřel); v druhém případě však není vztah jednoznačný (někdo byl nemocen a později mohl zemřít např. na úraz, protože se mohl mezitím vyléčit).

Jiná dichotomie vztahů mezi tematickými složkami je dána vztahem objektivním nebo subjektivním. V prvním případě jsou vztahy mezi tematickými složkami prezentovány jako vztah existující nezávisle na autorovi, v druhém případě jsou předváděny jako vztahy, které vytváří autor sám. Zdůrazňuji,

že jde o autorův vztah ke kompozici, ne k námětu; autorova osobnost se může (např. ve formě komentáře, který události hodnotí) objevovat v díle i při objektivním vztahu k událostem. Jde o to, že děj podává jako něco, co existuje mimo něho, kdežto v druhém případě nám autor podává děj jako vlastní fikci a přímo se stylizuje v tomto smyslu.

První případy obou dichotomií (vztah kauzální a objektivní) jsou charakteristické pro tzv. *syžetové žánry*, tj. pro epiku a drama, druhé dva pro *žánry nesyžetové*, především pro lyriku (dále sem patří popisné básnictví, dopis, řeč, básnický dialog a většina literatury odborné). Dříve než si všimnu jednotlivých typů podrobněji, podám několik poznámek o kompozici literárního díla vůbec.

OBECEŇ O KOMPOZICI

Kompozici je nutno studovat v souvislosti s postojem autora k látce a s jeho ideologickou pozicí, protože ty do značné míry kompozici určují. Na nich se často zakládá i žánrové povědomí (o tom bude podrobněji řeč při charakterizování jednotlivých žánrů v třetí části). Teprve když se vypořádáme s těmito otázkami, můžeme charakterizovat literární dílo jako celek a způsob jeho členění.

Pro charakteristiku díla jako celku je důležitou oporou už samo označení díla. Patří k němu jméno autora a nadpis. *Autorova osobnost*, pokud je již v literatuře znám, dává již předem o díle určitou informaci, protože se předpokládá, že bude zpracováno podobným stylem, jaký se projevil v dřívějších autorových pracích. Pokud jde o *titul*, je to část literárního díla poměrně nová. V rukopisech před vynalezením knihtisku nebyly nadpisy v dnešním slova smyslu. Literární dílo se tehdy vnímalo především poslechem a kniha představovala proto text především pro předčítače nebo pomůcku pro profesionálního recitátora. Proto také nadpis nemohl mít dnešní funkci a první před-

běžná informace o díle byla na jedné straně od díla oddělena (jako v dnešních reklamních prospektech) a na druhé straně musela být s vlastním textem spjata těsněji, než je tomu v moderních literaturách; obsahoval ji obvykle začátek textu (časté bývaly prology). Jen někdy bylo poslání díla naznačeno v jeho závěrečných slovech (v explicitu). O neexistenci nadpisu v dnešním slova smyslu svědčí i to, že se o něm jako o části díla nezmiňuje středověká literární teorie, která však velmi podrobně rozpracovala teorii jak dílo začínat.

Z důvodů praktických označujeme stará díla uměle vytvořenými tituly. Tak jsou např. tituly, pod nimiž uvádíme literární díla našeho středověku, vesměs „umělé“. Přitom někdy nastává paradoxní případ, že je titul v rozporu s jazykem originálu, protože se staročeská díla označují tituly novočeskými (*Roudnické umučení*) a přitom se do titulu dostávají i názvy pojmů, které v době vzniku nebyly vyhraněny (*Satiry o řemeslnících a konšelích*).

Nejstarší prvotisky se snažily napodobovat psanou knihu; jakmile se však zavedl zvláštní list postavený před vlastní text, objevil se i titul, ale v trochu jiné funkci, než jakou má dnes. Předběžná informace o knize byla podrobnější než v dnešním titulu, titulní list vlastně spojoval funkci dnešního nadpisu s funkcí dnešního textu na záložce nebo s funkcí reklamního prospektu. Tak se objevovaly dvojdílné tituly podle vzorce „titul v dnešním slova smyslu + obsahový titul“. Do literárních dějin se z těchto sáhodlouhých titulů dostávají jen tituly zkrácené, tedy vlastně uměle vytvořené literárními historiky. Např. plný titul Komenského Labyrintu zní: „Labyrint světa a ráj srdce: to jest Světlé 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 naposlady 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.“

Poslední fáze vývoje titulu, a tím se dostáváme již k novodobé literatuře, je zkracování a potlačování druhé části dvojdílného

titulu. Přitom je častá snaha do druhé části vložit jakousi „upoutávku“, např. „Travič aneb Némá žaloba na hřbitově“. V takovýchto titulech nejsou obě části dvojdílného titulu již spojeny obratem „to jest“, takže se dostávají do stejné významové roviny. Druhá část již není vysvětlením první, nýbrž jejím synonymem. V dalším vývoji se z této „vysvětlující“ části stává podtitul.

Jakmile se ustálil titul jako integrální součást literárního díla, začaly se objevovat módy a konvence v označování knih a vůbec literárních prací, začaly vznikat a odumírat určité typy titulů. Klasifikaci titulových typů je možno podat z několika hledisek. Nejdůležitější je hledisko tvarové (forma titulu) a obsahové.

Z hlediska tvarového je vyhraněný na jedné straně titul povahy jmenné (Babička, Temno, Psohlavci, Naši...) a na druhé straně povahy větné (Ještě jednou se vrátíme, Městečko se dívá, Kříže rostou k Pacifiku...). Uvnitř těchto dvou kategorií se pak dají sledovat další typy, např. ve jmenných titulech nadpisy bez přívlastku a s přívlastkem (Trhani — Malostranské povídky, Temno — Husitský král, Babička — Divá Bára...) a tituly z jednoho substantiva nebo z více substantiv spojených spojkou (Básně — Duch a svět, Sfinx — Eklogy a písně, Symfonie — Fanfáry a kadence...). Na pozadí těchto dvou základních typů se rýsují tituly jiné povahy, např. adverbialní (Před pultem a za pultem), ale ty jsou v naprosté menšině.

Obsahové hledisko je možno chápat dvojnásobem. Buď jde o vzájemný vztah slov tvořících titul (např. nadpis „Duch a svět“ spojuje dva protikladné pojmy, kdežto nadpis „Fanfáry a kadence“ prostě řadí k sobě pojmy), nebo — a to je obsahové hledisko v pravém slova smyslu — jde nám o vztah k obsahu díla, např. titul Babička označuje hlavní postavu.

Pokud jde o významový vztah titulu k obsahu díla, je zde ovšem mnoho možností. Obecně lze říci, že nadpis označuje dominantu, a z toho hlediska lze rozeznávat nadpisy bezpříznakové a příznakové. Bezpříznakový nadpis prostě označuje hlavní postavu (Babička), prostřední (Rok na vsi) atp., kdežto typ

příznakový podává zhodnocení děje a postav, tj. vyjadřuje autorův postoj k látce (Temno). Z tohoto hlediska příznakový typ podává více informací než typ bezpříznakový.

Jiné obsahové hledisko se týká titulových slov. Je např. známo, že se určitá slova přímo tlačí do titulů, nejednou označují přímo žánr. Pro obrozeneckou poezii byly po té stránce příznačné výrazy z oboru botaniky, a bylo-li v názvu slovo jako kytka, kvítko, fialka, chudobka, prvosenka atp., označovalo lyrický žánr nebo aspoň silné citové zabarvení textu.

Celkový ráz kompozice bývá charakterizován (podle analogie s architekturou) buď jako *tektonický* (forma uzavřená a symetrická, např. drama), nebo *atektonický* (otevřená forma, tj. bez pevné stavby, např. dopis). Toto hledisko má však význam spíše v klasicistické literatuře, pro dnešní literární formy se dobře nehodí, protože převažuje atektonický typ.

Neurastenická místa literárního díla jsou začátek a závěr; dotkli jsme se toho již výše při obecných výkladech o textu, kde jsme začátek a konec literárního díla charakterizovali jako určitou dobu rámu u díla malířského. Jejich důkladné studium je důležité zvláště u rozsáhlých výpravných prací, ale ani pro krátké lyrické básně není bezvýznamné. Dále se soustředíme na rozsáhlou epiku, protože tam je otázka nejvíce propracována a jednotlivé postupy se dají rozvinout.

I zde je dobře podívat se na otázku historicky. Ve středověké teorii literatury nebyla kompozice v dnešním slova smyslu dominantní. To ovšem neznamená, že by na ní v básnické praxi nezáleželo, spíše jde o to, že neexistovala teorie literatury v dnešním slova smyslu. V oboru teorie literatury, jak ji středověk chápal, byly skládány především příručky pro školskou potřebu a ty se omezovaly jen na otázky důležité z hlediska školního. Protože se obvykle jako úkoly zpracovávaly hotové náměty, teoreticky byly dobře propracovány způsoby parafráze hotové látky, zatímco sama kompozice autory příruček příliš nezajímala. Teoreticky byl propracován jen začátek literárního díla

a dále způsoby jak látku rozšiřovat (amplifikovat) nebo zkracovat a jak „ozdobovat“ styl.

Pozorování, která formulovala středověká poetika o *začátku díla*, platí vlastně s určitými omezeními dodnes. Angličan Galfridus de Vino Salvo, známý i u nás, ve svém latinském spise *Poetria nova* (Nová poetika, okolo 1210) rozpracoval teorii incipitu na základě staré rétorické dichotomie o „přirozeném“ a „umělém“ pořádku. Postup přirozený vypravuje prostě od začátku, v přirozeném časovém sledu. Umělý postup může sice také vypravovat od začátku, ale v tom případě se nezačíná přímo dějem, nýbrž buď příslovím nebo příkladem. Jiné formy umělého postupu jsou časově inverze; jde o vyprávění od středu děje (přičemž se může začít 1. vypravováním děje samého, 2. uvedením přísloví, 3. uvedením příkladu) a vyprávění od konce (kde je zase možno uvést přísloví nebo příklad). Tak je devět hlavních typů začátků, z nichž první je přirozený a osm ostatních se charakterizuje jako počátek umělý. Schematicky se to dá znázornit takto:

od začátku	od středu	od konce
s použitím nějakého přísloví		
s použitím nějakého příkladu		

I když byl teoreticky propracován jen začátek díla, znamená to, že by v praxi nezajímala spisovatele kompozice větších celků. Dokazuje to spisovatelská praxe, např. staré francouzské veršované romány nebo konečně naše *Alexandreida* (okolo roku 1300). Platí to i pro kratší skladby, jako je staročeská legenda o Jidášovi; zde se dá všude mluvit o dokonalém kompozičním zvládnutí, které si v ničem nezadá s dnešní literární tvorbou.

Pokud jde o *zakončení děje*, může být buď uzavřené (nečekáme již žádnou další významnou informaci, všechno podstatné bylo

řečeno; typickým příkladem je hrdinova smrt) nebo otevřené (hrdinovy osudy nejsou ukončeny, mohou následovat další situace). Zvláštním způsobem (charakteristickým pro další dějovou literaturu) je *pointa*, tj. vyvrcholení děje obvykle nečekaným způsobem (franc. *pointe* = hrot, špička). Pointu může mít i nesyžetové dílo, i krátká lyrická báseň. Často bývá ve znělce a podstatu žánru tvoří v epigramu. (O tom dále při charakteristice žánrů.)

Pojem dějové otevřenosti a uzavřenosti je do jisté míry konvenčního rázu a zřetelně souvisí se stavem společnosti, jejíž život dílo odráží. V próze minulého století, kdy samostatná výdělečná žena byla výjimečným zjevem, býval pocitován např. sňatek jako uzavření děje. V dnešní společnosti, kdy se postavení ženy podstatně změnilo, nastávají výchozí situace románového děje naopak často až po sňatku.

Otevřenost konce bývá někdy přímo vyjádřena autorem. Tak Vančurův Útek do Budína končí větou: „Ba věru, nový příběh se počíná v ten okamžik, kdy prvý právě končí.“

Někdy se na konci epického díla *shrnuje hlavní myšlenka*, např. v Babičce B. Němcové slovy kněžny při pohřbu hlavní postavy „Šťastná to žena“. Jiný zajímavý prostředek je *návrat k výchozímu dějišti* nebo k výchozí situaci. Např. v Pluhařově románu Opustíš-li mne vracíme se v závěru zase do pohraničí a zase se objevuje úvodní motiv ilegálního přechodu hranic, jenže nyní v jiné poloze (tentokrát jde o přechod hranic z NSR do Československa) a s menším počtem postav (dva z trojlístku, kterým román začínal, zemřeli).

Možností je ovšem mnoho, upozornil jsem jen na některé; při rozboru konkrétního díla je však nutno jeho začátek a zakončení dobře prostudovat a zjistit, jak souvisí s autorovým ideovým záměrem. V citovaných příkladech jde o vyhraněný postoj k látce a uvedené závěry to potvrzují. Není to však vždycky jednoznačné. Otevřené zakončení může být projevem autorovy ideové bezradnosti („nedovede dovést děj do skutečného řešení“), ale může jít také o snahu vytvořit předpoklad pro pokračování.

Otevření děje (a vůbec literárního díla) a jeho uzavření jsou, jak jsem řekl, neurastenické body. Pokud jde o to, co je mezi začátkem a koncem, nejvíce nás zajímá při dějové výstavbě *navazování jednotlivých částí* a uvádění postav. Podrobněji si zde všimneme navazování děje.

Rozsáhlé dílo se obvykle dělí na kapitoly (z lat. *capitulum* = hlavička; původně to znamenalo stručné sdělení obsahu jako nadpis úseků knihy, pak tento úsek sám). Přechod mezi nimi může být v podstatě dvojitý, buď každá tvoří uzavřený celek nebo končí otevřeně. Způsob navazování kapitol je pak buď volný nebo těsný.

Těsně navazuje na sebe např. 33. a 34. kapitola Poláčkova humoristického románu Muži v ofsajdu. Uvedu jejich konec a začátek:

...

Vtom se prudce otevřely dveře a do světnice vstoupil pan Načeradec.

34. *Páně Načeradcovo vyznání vtrý.*

„Co je s vámi, Eman?“ tázal se tlustý muž.

„Řekli něco, pane šéf?“ opáčí Eman a jal se líně svinovat cigaretu (...)

Rozdělení na kapitoly je zde vlastně zbytečné, hranicí kapitol je přetržena situace. Poněkud méně nápadná je těsná souvislost v témže románě mezi kapitolou 40 a 41:

...

„Vypravujte,“ vybídl ho pan Habásko dojat.

41. *Vyhlášení světové války na hřišti Hlubočep.*

„Pane můj,“ počal Josef, „můj duch zalétá (...)

Na těsné spojení kapitol uvedu ještě dva příklady z Dostojevského: 1 Z třetí „hlavy“ Běsů závěr VIII. a začátek IX. kapitoly. 2 Z Bratří Karamazových, knihy třetí, závěr VIII. a začátek následující kapitoly:

Doprovodil mne s lucernou k vratům, aby za mnou zavřel. „To je jasné, pomatený,“ rozhodl jsem v duchu. Ve vratech se naskytló nové setkání.

IX

Jen jsem pozdvihl nohu za vysoký práh branky, když mne znenadání něčí silná ruka uchopila za prsa. (...)

— — —

— Zabije, zabije mne! Nedej mne, nedej! — vykřikoval křečovitě se chytiv šosů u kabátu Ivana Fjodoroviče.

IX

Chlápenci

V patách za Dmitrijem Fjodorovičem přiběhli do sálu také Grigorij se Smerdakovem. Již v předsíni s ním zápolili, nevzpouštěli ho (protože jim to nařídil již před několika dny sám Fjodor Pavlovič)...

Jak je vidět, kapitoly přitom mohou mít nadpisy, ale nemusí. Kde jsou bez nadpisů, spojení je těsnější, ale při uvedení nadpisu je zase zdůrazněno členění, protože se označí titulem nový kontext, ač jde ve skutečnosti o pokračování kontextu předcházejícího.

Při uvedeném navazování jsou kapitoly vlastně otevřené. Naopak je tomu u volného navazování. Uzavřené jsou např. konce kapitol v Markově próze *Muži jdou v tmě* (citují příklady z různých románových žánrů i z autorů různých dob a škol, aby bylo vidět obecnost problému); uvedu zakončení prvních čtyř:

Když se blížili ke své skupině, jež se tlačila v jednom houfu u letadla, zamával Davidov čapkou. To aby už předem věděli, že dobře pořídil.

Hučení motorů stále zesilovalo, stroj se otrásal a konečně se rozjel. Ani přesně nevěděli, kdy se odlepil od země a začal stoupat.

Bartoš přitiskl tvář k okénku. Dole bylo vidět tmavá místa země, jak se střídají se světlými pruhy. Měsíční krajina, napadlo ho, sen...

Měsíc lomil zemi na kusy světlé a tmavé, takže bylo snadno zůstat neviditelným; stačilo dbát, abys nepřekročil ostrou čáru stínu. Přiznačně ticho a nehnutost spočívala na všem, křídla mýry, černé a bílé pruhovaná.

Někdy se kapitola končí na napínavém místě a autor se k hrdinovi obrací až po delší kapitole, a tím stupňuje napětí. To je zvlášť charakteristické pro romány, které vycházely na pokračování v denním tisku. Někdy se naráží na příští události, a tím se anticipují. (Typ: „... ale toho se už nedožil...“) Proud vyprávění bývá často zpomalován (*retardování děje*); k tomu slouží zejména odbočky od hlavního proudu vyprávění (*digrese*).

Obdobné kompoziční problémy jako u kapitoly se objevují i u menších celků. Ukáží to na odstavcích a slokách. Obecně zde platí, že se někdy dává hlavní informace hned na počátek (takže další informace jsou méně významné, odstavec svou sdělovací potenci postupně oslabuje, je to jakési — abych uvedl analogii z hudby — *decrecendo*) nebo naopak je snaha odstavec pointovat.

Jako příklad na první postup uvádím odstavec z Markova románu Muži jdou v tmě:

Nedbali jeho odmítnutí. Šli dál ještě s větším břemenem a Ivan se vlekl za nimi; nešli už cestou, nýbrž odbočili vzhůru porostem. Bartoš se rozhodl dojít k triangulační věži, o níž mluvili ti dva lidé. Bylo by marné, uvažoval, smlouvat s osudem a čekat na šťastnou náhodu. Nepotkají hlavní svou skupinu, třebaže jeho průvodci v to stále věří. Musí se spoléhat jen a jen na sebe. To však znamená, že nemohou postupovat jako dosud krok za krokem, znaveni všemi břemeny, jež s sebou vlekou. Jen to nejnútnejší mohou vzít, všechno ostatní je nutné někde nechat.

Druhý postup ilustruji odstavcem z Haškovy povídky Alkoholická idyla; je velmi oblíbený v humoristické a satirické literatuře:

Jest to velice smutné, kam člověka zavedou jedna nebo dvě sklenice piva denně. Ba, tu nepomůže ani Károlyho kořalka proti třeštění opilců. A velice smutný důkaz toho podává právě pan Hodíšek, který když končil třetí měsíc léčby, polil sebe, svou manželku a své dítky petrolejem, a zapálil na nich i na sobě šaty, uhořel s celou rodinou.

Co jsem až dosud demonstroval na epice, ukáží ještě na ne-
sřezetovém žánru, a to na lyrice. Uvedu příklady na vzájemnou
souvinnost slok. Strofa stylizuje určitým způsobem odstavec,
strofické členění tedy stylizuje členění myšlenkové. Vztah strofy
ke kompozici má proto dva stupně, jednak jde o myšlenkové
členění celé básně, jednak jde o myšlenkové členění jednotlivé
strofy. V podstatě jde tedy o dvě otázky: 1. jak se člení myšlen-
kově básně ve vztahu ke strofě a 2. jak se člení myšlenkově strofa,
tj. jaký je vztah strofy jakožto myšlenkové celistvosti k významo-
vým celkům nižším, veršům nebo skupinám veršů.

Při myšlenkovém členění básně vede strofika k tomu, aby se
skladba členila z významového hlediska na úseky normované
co do délky. Proto se hodí strofika spíše pro projev lyrický než
epický: členění výpravné básně na stejně dlouhé významové
úseky by bylo přílišnou stylizací výpovědi. Může ovšem nastat
případ, že se rozčlení látka do strof tak, že významové celky
přesahují nebo naopak jedna strofa obsahuje významových
celků více. Tu říkáme, že nastává rozpor mezi vnější formou
(členění na sloky) a vnitřní formou (členění významové). Na-
příklad Bieblova básně Sen se významově člení na čtyři celky
podle schématu (číslice uvádějí počet veršů) 2 + 2 + 4 + 4,
ale metricky je členěna do šesti dvojveršových slok, to znamená,
že dva významové celky jsou strofickým členěním rozrušeny:

Pane továrníku, vy máte paralýzu
a ženu záhadnou jak Monu Lisu.

Hřbitovní narcisky dřímou vám v pleti,
chtěl byste zdravé a silné děti.

Krásný a divný sen jsem v noci měl,
do cizí zahrady jsem vnik,

k růžovým keřům dlouze se nakláněl,
když náhle vstoupil zahradník.

Ze sna jsem procit: stěnil mne do prsou,
k zemi jsem nalez prudce,

ale ty růže, ty tu jsou,
dosud mi voní v ruce.

Jako příklad na navazování tematicky uzavřených strof uvá-
dím začátek Vrchlického básně Duha na zemi. Zde se přiřazují
jednotlivé tematické celky na sebe a každý je myšlenkově samo-
statný:

Duha jako bájný most
klenula se na oblaku,
drahokamů, záře skvost
užaslému kynul zraku.

Slunce plálo sypajíc
zlato na chmurné zdi města,
v oknech jiter na tisíc,
dlažba jedna třpytná cesta!

Oblouk duhy plál a plál,
rozpínal se v polokruhu,
náhle rost', až v zemi stál,
dále vlek' svou třpytnou stuhu.

Sounáležitost těchto samostatných tematických celků je
vyznačována stejnou strofickou formou. Někdy se k tomu ještě
přidávají různé figury, např. paralelismus nebo opakování slov.
I v našem úryvku je několik paralelismů: v první a druhé strofě
„duha — slunce“, první a třetí sloka jsou spojeny společným
motivem duhy, atd. Je tu zkrátka celá soustava prvků, které
spojují zdánlivě izolované celky:

Jako příklad na těsné navazování slok uvádím dva úryvky
z básně S. K. Neumanna Ryba a Jarní kvítí (obě z Knihy lesů,
vod a strání). V prvním úryvku je sounáležitost patrná vlastně
až zpětně, protože první z citovaných slok tvoří i tak, jak je
prezentována, uzavřený celek; v druhém případě jde o nesoulad

mezi členěním strofickým a tematickým, protože jeden celek je rozčleněn do několika strof:

Chytil jsem rybu. V objetí ruky
vzpíná se, dusí v objetí žhavém.
O šupin stříbro nebeské luky
křesají blesky na jasu plavém,

jenž pojí zemi s oblohou vroucí,
kde slunce klenbu blankytnou sžehá.
Ty, rybo lesklá, ty, rybo mroucí,
studených hlubin u tebe něha!

Podle myšlenkové výstavby bychom zde očekávali členění
2 + 4 + 2. A nyní druhý příklad:

...
byl to Korin Ogatta,

který štětcem zpíval chválu
květin tak, jak chtěl bych já.
Ale mistr z Orientu,
když své trsy rozkládal

s vroucností a obratností
vášnivého milence
po skládacím paraventu,
dal jim vždycky za podklad

vážné, pyšné, drahé zlato,
(*atd.*)

Dále pojednám podrobněji o obou základních typech literárních projevů z kompozičního hlediska, tj. o typech syžetových a nesyžetových. Z metodických důvodů začnu typy nesyžetovými, tj. popisem a jeho odrůdami, a teprve pak přejdu k typům syžetovým, tj. k vyprávění.

POPIS

Popis je typickým reprezentantem nesyžetové kompozice a všechny nesyžetové žánry se na něj víceméně dají redukovat. Kvantitativně vzato, popis převažuje v literatuře odborné a publicistice, v literatuře krásné se v čisté formě objevuje poměrně zřídka nebo epizodicky (jako složka děl výpravných). Z hlediska umělecké literatury je hlavním představitelem nesyžetových žánrů lyrika.

Tematika popisu není omezena. Klasická poetika rozeznávala podle ní několik druhů popisu, zejména popis míst (*topografie*) a popis osob (*prosopografie*). Pořadí, v jakém se podávají informace o popisovaném objektu, je podmíněno autorovým postojem, stejně jako výběr vlastností, které popisuje. Jsou zde velké rozdíly dané dobou a literárními konvencemi. Hlavní umělecká hodnota popisu z hlediska kompozičního spočívá v tom, co dovedl autor vybrat a jak dovedl jednotlivé prvky aranžovat.

Při *výběru* se uplatňuje především různý vztah k typičnosti. Někteří autoři se snaží vybrat jen typické rysy, ale pak snadno sklouznou do nic neřkájící povšečnosti. Takového rázu jsou především popisy klasicistické a celé tzv. „popisné básnictví“ (u nás například M. Z. Polák). Šlo vlastně o kombinování tradičních motivů, jak byly ustáleny v tradičním topos (zmínil jsem se již o topos „locus amoenus“ — příjemné místo). Naproti tomu romantismus si oblíbil popisy jevů výjimečných, zejména pokud jde o krajiny a stavby.

Při popisu místa jsou tři hlavní způsoby, jimiž se řadí k sobě jednotliviny. Je to řadění lineární, centrální a genetické. Při *lineárním* („*přímém*“) řadění se prostě postupuje jedním směrem, např. „odleva doprava“ nebo podobně. Je to příznačné pro popis krajin. *Centrální řadění* motivů se soustřeďuje okolo nějakého bodu a od něho se popis paprskovitě rozbíhá. Výhodné je to pro popis měst. Např. Prahu lze popisovat tak, že vyjdeme ze Staroměstského nebo Václavského náměstí nebo z nádraží, zkrátka z nějakého bodu, který je „uprostřed“ obrazu. Pro popis

města se také hodí *kompozice genetická*. Jednotlivé jevy řadíme podle stáří, např. začneme s popisem románských staveb, pak přejdeme ke gotickým atd.

Při popisu osoby je možný jednak popis jejího zevnějšku, jednak popis charakteru. Při popisu *zevnějšku* se uplatňují podobné konvence a topos jako při popisu krajiny. Proto se nám také jevívají popisy ve starší literatuře jako jednotvárné. Konvenční jsou např. části těla, které popisujeme; tak se středověk soustředil na obličej, a jak ukázaly rozbor, postupovalo se přitom zkonvencionalizovaným způsobem. Vedle dobových zvláštností jsou při popisu osob zvláštnosti individuální, příznačné pro jednotlivé autory.

Popis *charakteru* obvykle vyjmenovává vlastnosti postavy, a ty často spojuje s jejím zevnějškem. Je tu na jedné straně patrný paralelismus (kladný hrdina musí být krásný; je to příznačné pro středověk a klasicismus) nebo kontrast (duševně krásný hrdina je tělesně znetvořen, např. u V. Huga Quasimodo). K charakteristice postavy přispívá někdy i charakteristické jméno (komický hrdina má komické jméno atp.). Moderní literatura se vyhýbá explicitním charakteristikám, dává přednost tomu, aby byl charakter hrdiny odhalován v průběhu děje.

Za zvláštní druh popisu se pokládá líčení. Říká se tak popisu, který je prostoupen emocionálními složkami („básnický popis“). Jeho těžiště bývá viděno ve výstavbě jazykové, ale charakteristický je i výběr motivů: autor se soustřeďuje na motivy, které jsou pocíčovány v jeho podobě jako „poetické“. Termínu se však neužívá vždy přesně, často se ho užívá promiskue s termínem popis, takže se stává jeho synonymem.

Popis osoby, která má časový prostor, nazývá se portrét. Je to vlastně spojení popisu s epikou: jde o popsání vývoje, ovšem o popsání stručné. Důkladné pragmatické popsání bylo životopisem.

Jak jsem se již zmínil, jako samostatný literární útvar byl popis pocíčován v antice a zejména v klasicismu. Bylo to pod-

píráno i soudobým názorem na poezii, která má napodobovat a přibližovat se malířství (srov. horatiovské „ut pictura poesis“ = malířství je jako malba). Dnes se popis v literatuře krásné obvykle zapojuje do rozsáhlejší epiky, a tam má nějakou souvislost s dějem; ta vyplývá zase z dobových konvencí, které jsou ovšem podloženy světonázorově. Např. v naturalistickém románě byly detailně propracované popisy projevem snahy ukázat postavu v prostředí, které ji determinuje. Někdy zase mívá popis funkci estetickou, a to jako paralela děje, buď kladná (veselý děj — veselé prostředí, chmurná událost — ponuré prostředí), nebo protikladná (např. líčení smrti za krásného jarního dne). Snaze vystihnout prostředí, se kterou souvisí rozvinuté popisy, říká se *couleur locale* (franc., = místní barva); zde ovšem k popisu přistupují i jiné prvky, např. dialekt v dialogu atp.

Metody popisu bývají v souvislosti se soudobým malířstvím. Tak se některé popisy orientují na plastické vidění, jiné zase na vidění barev atp. Charakteristickým je po té stránce popis impresionistický.

Popisovat lze i událost nebo i celou řadu událostí v čase na sebe navazujících. Tu mluvíme o kronice. Proti epice je jejím znakem to, že události prostě registruje a řadí za sebe, aniž by explicitně vytýkala vztahy mezi nimi. Tento postoj byl charakteristický pro začátky řeckého dějepisectví i pro začátky dějepisectví středověkého (analistické zápisy, tj. zápisy událostí seřazené mechanicky podle roků), ale proniká i do moderní epiky. Zde může jít o snahu ukázat v širokém rozpětí stav společnosti (např. u Jiráka) nebo o záměrnou rezignaci na vylíčení kauzality. Také tento přístup bývá podložen světonázorově (nedůvěra ke kauzalitě, resp. neschopnost ji odhalit, např. když se stává ideovým základem díla teorie o podvědomí jako skutečné příčině lidského jednání).

Zmínil jsem se již o tom, že se při popisování uplatňuje *autorova osobnost* jako osobnost aranžéra. Je to právě autorova osobnost, která spájí motivy dohromady a dává jim nějaký objektivní smysl (obdobně jako v epice dává smysl sepětí motivů postava

hrdiny). Proto lze mluvit o popisném básnictví jako o básnictví objektivním jen s určitou dávkou nepřesnosti; vycházíme však z toho, že na rozdíl od lyriky v popisném básnictví není autorova osobnost vlastním tématem. Kdežto při popisném básnictví (nebo při popisné partii v epice) jde o slovesné zobrazení objektu — při kterém se autorova osobnost uplatňuje jen druhotně —, v lyrické básni je centrem zájmu autorův vztah k něčemu, tedy určujícím prvkem výpovědi je autorův subjekt; skrze líčení autorova vztahu poznáváme jeho osobnost. Dobře je to vidět při srovnání přírodní lyriky s popisným básnictvím. V deskriptivní básni je autorův vztah k popisovanému objektu naprosto konvenční, takže si jeho eventuální specifičnost neuvědomujeme nebo nám naopak vadí. Ne že by neexistovala, ale není k ní upřena naše pozornost, kdežto u lyriky je naše pozornost upřena právě k této autorské specifičnosti. V praxi proto může být napsána popisná báseň, kde je víc autorova „já“ než v některé básni lyrické, ale rozdíl je v zaměření obou výpovědí (a v důsledku toho i ve způsobu, jak přistupujeme k jejich chápání).

VYPRÁVĚNÍ

Vyprávění je z hlediska kompozičního protikladem popisu, proto na něm ukáží hlavní problémy syžetové výstavby. Od popisu se liší nejen tím, že je mezi tematickými jednotkami (motivy) kauzální vztah, ale i tím, že tyto jednotky dostávají svůj skutečný význam až při zřetězení do vyšších celků, kdežto při popisu jsou významově samostatné. Nyní si zopakujeme, co jsem říkal o motivech výše při výkladech o jednotkách tematické výstavby, a rozvedeme to do větších podrobností.

Z hlediska kauzality rozeznáváme ve vypravování jednotky dynamické (tj. takové, které posouvají děj, a jsou proto pro jeho rozvoj nezbytné) a statické; týž motiv může být v jedné souvislosti dynamický — z toho hlediska, že je pro dějové předivo nezbytný a je zapojen do kauzální řady, říká se takovým motivům

asociované (spojité) — a v jiné statický čili *disociovaný*. Pokud se tedy užívá termínů motivy „dynamické“ a „statické“, je to z hlediska jejich funkce v určité struktuře a ne z hlediska jich samých. Motiv „smrt dívky“ může být stejně východiskem lyrické básně (tedy může mít funkci statickou) jako součástí děje (a pak má povahu motivu dynamického). Termíny „asociovaný“ a „disociovaný“ motiv je účelné ještě zpřesnit a říkat „dějově asociovaný“ a „dějově disociovaný“ motiv. I statické motivy v lyrice nebo v popisu jsou totiž asociované, jenže jiným způsobem, a pevné místo v konstrukci mají i statické motivy v epice, jsou tedy i zde v širším slova smyslu asociované.

Kde je mezi událostmi kauzální vztah (doprovázený normálně vztahem časové následnosti), mluvíme, jak již bylo řečeno, o syžetu. Syžet je způsob, jakým jsou seřaděny dějové složky, a v přeneseném smyslu seřazení dějových složek. Od syžetu je třeba oddělit fabuli; fabule je příhoda, o které se vypravuje, syžet je způsob, jakým jsou informace o fabuli uspořádány. Mohou být např. seřaděny v časové následnosti nebo mohou být podávány s časovými inverzemi, u složité fabule mohou být různě proplétány. Z jiného hlediska lze vidět ve fabuli logiku vztahů mezi postavami. Složitě dílo mívá několik syžetových linií podle těchto vztahů.

Protiklad syžetu a fabule vypracovala ruská „formální škola“ v dvacátých letech a interpretovala jej jako protiklad materiálu a jeho zpracování (uměleckého postupu). Pro V. Šklovského (*Teorie prózy*, první ruské vydání 1925, český překlad prvně 1933) byla fabule materiálem pro syžetové zformování, později však (*Zámětky o próze ruských klasikův*, slov. překlad Bratislava 1957) na tento rozdíl rezignoval. Většina současné sovětské literární vědy (např. L. I. Timofejev), opírajíc se o Gorkého, tento rozdíl neuznává. Setkáváme se s ním však u vědy anglické, kde našemu termínu fabule odpovídá termín *story* a termínu syžet odpovídá slovo *plot*, i německé, kde se termín *story* překládá jako *Geschichte* a termín *plot* jako *Fabel* („Fabel“ tedy odpovídá našemu termínu syžet). V širším slova smyslu je chápán obsah termínu syžet ve stati E. V. Volkovové *Obsah a forma uměleckého díla*, zařazené do kolektivního díla Marxisticko-leninská estetika, slovenský překlad v Bratislavě 1975 (ruský originál 1973). Syžet chápe jako „komplex akcí a protiakcí (fyzických

i duševních) v celé své úplnosti, které se vytvářejí v literatuře pomocí uměleckého slova“, ale dále konstatuje, že je možno mluvit sice o bezfabularnosti lyriky, nikoli však o její bezsyžetovosti.

Vedle příčinných (kauzálních) vztahů existují vztahy účelové (finální). *Kauzální vztah* je takový, kde události předchází její příčina (její movens), událost je tedy určena něčím minulým. *Finální vztah* je zaměřen k něčemu budoucímu, movens aktu je — časově vzato — za činem, tj. akt probíhá za nějakým účelem a ne v důsledku něčeho. Táž činnost může být ovšem determinována podle konkrétní situace obojím způsobem: někdo se učí proto, aby uměl, a někdo zase proto, že je k tomu nucen.

Rozdíl mezi fabulí a syžetem děláme proto, že jde o binární opozici: fabuli si čtenář sestavuje až po přečtení díla, takže fabule vzniká v jeho vědomí dodatečně a v jeho vědomí se vytváří protiklad mezi syžetem a fabulí. Přitom vzniká také protiklad času, o němž se vypravuje (= *čas fabule*), a času, v němž se vypravuje (= *čas syžetu*). Tím, že oddělujeme fabuli od syžetu, naprosto ovšem nechceme říci, že by fabule byla skutečnou událostí nebo literární látkou ležící mimo dílo. (V tom případě bychom ji směřovali s látkou a termín by byl zbytečný.) Fabule je výsledkem určité spisovatelské práce, je výmyslem spisovatele a součástí díla a jako součást díla ji analyzujeme.

Je také teorie, která chápe fabuli jako paradigmatickou zásobárnu epických postupů, které se konkretizují v syžetu; syžetová výstavba je pak ustavičný výběr z paradigmatu (Nora Krausová, *K teorii sujetu*, ve sb. *Problémy sujetu*, Bratislava 1971, str. 5—35). Toto hledisko však nepatří do poetiky, která rozbírá strukturu díla, protože při chápání fabule jako zásobárny transcendujeme ze struktury hotového díla do oblasti ležící mimo dílo a pojem fabule se blíží pojmu látka. Z hlediska čtenářského je i fabule výsledkem výběru. Fabuli jako podklad pro výběr lze chápat jen v tom smyslu, že fabule může být realizována různými syžetovými postupy, čili výběr by směřoval jen směrem od fabule k syžetovým postupům. Z určité fabule nelze nic „vybít“ (jinými slovy: vynechávat), pak by šlo o *látku* a pojem fabule by jen mátl.

Při dualitě „fabule — syžet“ není dost jasně precizováno postavení statických motivů a vůbec dekorativních živlů v tematické výstavbě díla. Podle obvyklé definice by tyto živly do fabule, a tedy ani do syžetu nepatřily. Fabule — a stejně i syžet — by byla čistě dějová konstrukce nesená především vzájemnými vztahy postav. To ovšem znamená, že by syžet nevyčerpával celý rozsah tematické výstavby, nýbrž byl jen soustavou tzv. dynamických složek. Ale ani v tomto případě není otázka vztahu fabule a syžetu zcela jasná. Jasně se rýsuje jen ve vypravování „s tajemstvím“, kde je veliký rozestup mezi fabulí a syžetem; ve vypravování víceméně přímočarém, kde je jen malý rozestup mezi fabulí a syžetem, protiklad se ztrácí; proto snad také autoři, kteří budují teorii literatury především na realistické próze, tento protiklad nepokládají za podstatný (Timofejev).

Za typické vyprávění „s tajemstvím“ pokládám takové útvary, kde se až na konci dozvíme o skutečných vztazích osob (např. ve Fieldingově *Tomu Jonesovi*); jak je tomu však v epice, jejímž námětem je odhalování nějakého tajemství? Takovou epiku představuje zejména detektivní novela a román. Zde není vlastním námětem určitá událost (např. vražda), nýbrž způsob, jakým bylo tajemství odhaleno. Syžet tak tvoří postupné poznávání určitých vztahů, nikoli tyto vztahy samy. Tím se však zase distance mezi syžetem a fabulí zmenšuje.

Vypravování může začínat buď tím, že se čtenář uvede jaksi do středu událostí (lat. *in medias res* = do středu děje), nebo se vypravuje od samého začátku (lat. *ab ovo* = od vejce; to je převzato z Horatiova *Umění básnického* a je to narážka na vejce Ledino, z něhož se narodila podle Homérovy *Iliady* Helena).

Literární dílo si můžeme schematicky znázornit jako několik soustředných kružnic. Společný střed všech kružnic by tvořil ideovětematický základ díla („hlavní myšlenka“), první kružnicí by byl autorův ideologický přístup, druhou by tvořil věcný obsah sdělení (u syžetového díla fabule), třetí by představovala kompozici (u syžetového díla syžet), čtvrtou pak jazyková výstavba. Tuto strukturu by bylo možno naznačit také jako pyramidu, kde

by nejvyšším bodem (a svorníkem celé stavby) byl ideovětematický základ.

Při četbě postupujeme od vnějšku dovnitř, tj. skrze jazyk pronikáme ke kompozici, skrze kompozici k věcnému obsahu, dále k autorovu hodnocení této „věcné“ vrstvy a konečně k základní myšlence (k jádru ideového obsahu). V praxi obvykle splývá věcné sdělení s autorovou ideologií, protože výběr motivů je determinován jeho ideovou pozicí, ale obě vrstvy lze od sebe oddělit a často se to děje v kritické praxi (je to potřebné zejména tehdy, když několik autorů zpracovalo touž látku z různých hledisek, což je v literárním životě častý případ).

Chceme-li seznámit někoho s literárním dílem, je výhodný opačný postup, tj. směrem „od středu“, od základní ideje k věcnému sdělení a dále k charakteristice kompozice a jazyka. Takový postup „od středu“ je také autorovým postupem při tvorbě, jenže zde nejde o pohyb přímočarý, protože s růstem tematické výstavby se často upřesňuje hlavní myšlenka, s výstavbou syžetu se upřesňuje a pozměňuje fabule atd. („růst díla“).

Obě vnější kružnice na uvedeném schématu můžeme také charakterizovat jako *formu* a obě vnitřní jako *obsah*. Při podrobnějším rozboru by vnější kružnice představovala tzv. „vnější formu“ a druhá kružnice tzv. „vnitřní formu“, další kružnice „věcný obsah“ a poslední soustředná kružnice „ideový obsah“.

Při snaze vyjádřit tuto strukturu však narážíme na terminologický zmatek. Navrhují proto užívat těchto termínů a pojmů: 1. jazyková výstavba; 2. kompozice neboli tematická výstavba (jejím zvláštním aspektem je v epice syžet); 3. věcný obsah (jeho zvláštním aspektem je v epice fabule); 4. ideový obsah; 5. téma (hlavní myšlenka). Protože obvykle ideový a věcný obsah splývají, je možno pro obě tyto „vrstvy“ (3. a 4.) použít společného názvu obsah.

Zvláštní výklad zasluhuje pojem tématu. Jako „hlavní myšlenka“ (resp. základní informace) je to jakási kondenzace obsahu. Jak vyplývá z předcházejících výkladů, tématem je nejen základ obsahu věcného, ale i ideového. Např. tématem F. L. Věka je život určité postavy podaný tak, aby se okolo ní koncentrovala naše národní společnost za obrození a aby se ilustroval růst pokrokových sil. Tuto myšlenku lze rozložit — obdobně jako obsah — na informaci čistě věcnou (námet = životní osudy F. L. Věka, okolo něhož se koncentruje naše národní společnost za obrození) a na informaci ideologické povahy (ideový obsah = zobrazení pokrokových sil, z nichž naše obrození

rostlo). V nadpisech se někdy vyjadřuje věcná stránka tématu (Babička, Psohlavci), jindy jeho stránka ideová (Temno). Rozdíl mezi námětem a ideovým obsahem je účelné dělat z toho důvodu, že určitý námět může být různě ideově hodnocen, např. námět Temna by mohl být zpracován z hlediska prokatolického. Tyto rozdíly není ovšem nutno dělat pro běžný rozbor, ale jsou nutné při práci komparatistické.

Kompozici vyprávění dává ráz rozvoj syžetu. Je nesen změnami situací. *Situaci* definujeme jako vzájemné vztahy v určitém okamžiku, např. hrdina miluje dívku. Pro fabuli jsou příznačné zejména situace konfliktní, tj. takové, kde různé osoby chtějí situaci různě řešit, takže dochází k rozporu. V uvedeném příkladě by konfliktní situace vznikla tím, že by hrdina sice miloval dívku, ale ona by jej nemilovala. Syžet je nesen přechodem z jedné situace do druhé.

Zde je důležitý pojem *zápletky (intriky)*. Je to soubor motivů, který poruší rovnováhu situace a uvede tím do pohybu děj. V našem případě by intrika mohla spočívat v tom, že hrdinův sok podniká nějaké kroky, aby hrdinu odstranil ze hry. Rozvoj intriky směřuje buď k zrušení konfliktu nebo k vzniku konfliktů nových. Obecně lze říci, že děj je posouván kupředu takovými situacemi, kde není možná koexistence protikladných stanovisek, a proto jedno stanovisko musí zvítězit. Konec syžetu je *rozuzlení*: vytvoří se taková situace, která nevzbuzuje očekávání, že se musí ještě něco řešit.

Z těchto úvah vyplývá schéma pro kompozici syžetového vyprávění: uvedení do situace (seznámení s osobami a s výchozí situací; to se nazývá *expozice*) — zápletky a její řešení (resp. řešení několika zápletek) — rozuzlení. Od hlavního toku děje mohou odbočovat samostatné vložky — *epizody, digrese*. Aby se napětí udržovalo a zvyšovalo, rozvoj děje bývá zpomalován (retardován); oddalování důležitých momentů se nazývá *retardace*.

V této souvislosti je také třeba se zmínit o úloze vyprávěčově. Všimneme si pěti otázek: autorské perspektivy, vyprávěčského času, autorova hodnocení látky, způsobů motivace a vztahu k literární tradici a předlohám.

Jestliže je kompozice tokem informací, vypravěč je prostředníkem mezi čtenářem a obsahem sdělení. Často splývá s autorem, který je zdrojem informací a jehož funkcí je současně tok informací usměrnit (vytvořit konkrétní syžet). Z tohoto hlediska je determinující především autorská perspektiva. Autor může stát buď nad příběhem a postavami, nebo za nimi, nebo uprostřed nich. V prvním případě je „vševědoucí“, tj. zná všechno o postavách, včetně jejich nejtajnějších pohnutek a myšlenek, a má „nadhled“. Od postav ho odděluje určitá distance, stojí „nad nimi“. Té vlastnosti, že se čtenář dovídá o postavách více, než postavy samy vědí, říkáme *autorská ironie*. Normální vyjadřovací způsob je v tomto případě vypravování ve třetí osobě (tzv. *ex-forma*). V druhém případě je autor pozorovatelem, na postavy se dívá jako svědek. Vzdává se proto své „vševědoucnosti“, nevidí dovnitř postav, popisuje jen jejich jednání, stává se — obrazně řečeno — fotografickým objektivem. V třetím případě je autor účastníkem děje. Přitom jsou různé stupně. Buď je autor jako účastník svědkem, nebo je hlavní jednající postavou, nebo je jednou z jednajících postav. V každém případě se vyjadřuje v první osobě (*ich-forma*). Dichotomie a protiklad mezi autorem a vypravěčem vzniká teprve tehdy, když autor předkládá výpověď v první osobě jako výpověď někoho jiného, nikoli jako výpověď vlastní. Je možné uvést i několik vypravěčů, buď tím, že se kombinuje několik *ich-forem*, nebo tím, že se vytváří román v dopisech. Jsou také možné takové útvary, kde se prokládá autorské vypravování různými „dokumenty“, např. deníkovými zápisy, dopisy atp. Jistou formou uvádění přímých řečí postav do epiky jsou dialogické pasáže.

Autorský postoj se promítá i do užití vyprávěcího času. Základní dichotomií je zde čas vyprávění a čas příhody, o které se vypravuje. Dichotomie se zeslabuje nebo docela ruší tehdy, když se látka prezentuje v podobě aktuální přítomnosti, tj. děj se rozvíjí v přítomnosti, takže čas děje je souběžný s časem, který prožívá publikum. To je příznačné pro dialog a na tomto způsobu prezentace fabule je vybudováno drama. Pro drama je „bezpřízna-

kový“ čas přítomný (postavy jednají), minulý se uplatňuje jen ve vyprávěcích složkách (postava vypravuje o něčem, co se událo) a zde se projevuje dichotomie mezi vyprávěcím časem a časem příhody.

Jestliže je drama charakterizováno „bezpříznakovým“ přítomným časem, tedy aktuální přítomností, v níž se odehrává před divákovými očima děj, neznamená to, že by pro dramatický děj neexistovala minulost. Konflikty mají zpravidla kořeny v minulosti, tj. jsou vlastně dovršením něčeho, co probíhalo před akcí, která je předváděna. Tato minulost je však jaksi „zabudovaná“ do přítomnosti, takže se implicitně konfrontují dvě časové roviny — to, co bylo, a to, co se nyní děje.

Dichotomie mezi vyprávěcím časem a časem fabule je vyhrazena v epice, kde bývá čas vyprávění podstatně kratší než čas děje (do krátké prózy lze směstnat čas několika roků). Zde se jako bezpříznakový čas pociťuje čas minulý. Lze vypravovat ovšem i v přítomnosti (jako když např. někdo reportuje o fotbalovém utkání), ale to je celkem výjimečné.

Autorský postoj se projevuje i v autorově hodnocení vypravované příhody. Buď usiluje o maximální objektivnost a neosobnost (v tomto případě je hodnocení implicitní, tj. je obsaženo v samých příhodách a vytvoří si je sám čtenář), nebo naopak hodnotí explicitně (hodnotící stanovisko k osobám a jejich činům zaujímá sám autor). Kde jde o předem danou tezi, kterou vypravování jen ilustruje, mluvíme o *tezovém vyprávění*, a kde určitý hodnotící postoj převažuje do té míry nad uměleckým obrazem, že se umělecký obraz dostává do pozadí, mluvíme o *tendenčním vyprávění*. Ve skutečnosti je určitým způsobem tendenční každé literární dílo, i dílo zdánlivě neobjektivnější, protože vyjadřuje určitou ideologii; v dobré literatuře však autor přesvědčuje uměleckými prostředky, tj. uměleckým obrazem, tedy implicitně, a nikoli vkládáním explicitních traktátů.

Dále souvisí s autorským postojem motivace, tj. odůvodňování uměleckých prostředků. Tak je např. motivované (nebo nemotivované) použití určitého výrazového prostředku; kde jde

o nemotivovanost, vzniká obyčejně komický účín — srov. salónní jazyk v ústech lupiče. Nám jde o motivaci v oblasti kompoziční, tj. o odůvodňování určitých motivů, které jsou do děje uváděny, a v širším hledisku o odůvodňování činů postav.

B. Tomaševskij ve své Teorii literatury rozeznává tři hlavní typy motivace: kompoziční, realistickou a estetickou. Při *kompoziční motivaci* jde o to, že motiv, který se do díla uvádí, je podmíněn kompozičně. Je to vlastně princip ekonomie ve výběru motivů. Motivy statické musí být ve vztahu k ději (slouží např. k vylíčení charakteru a prostředí). S jistou dávkou anekdotičnosti se tato motivace charakterizuje tak, že se hřebík na začátku vyprávění uvede proto, aby se na něm na konci někdo oběsil. Zvláštním případem je „falešná“ motivace, které využívá např. detektivní literatura (některé motivy jsou uvedeny proto, aby odvedly čtenáře od správného řešení). *Realistická motivace* usiluje o vzbuzení iluze pravděpodobnosti. Je ovšem nutno mít na mysli, že pocit „pravděpodobnosti“ je časově proměnlivý, např. v Molièrově době nebylo pocítováno jako „nepravděpodobné“ odhalení neznámých příbuzenských vztahů na konci komedie, čímž byla vyřešena zdánlivě neřešitelná situace. Definice pravděpodobnosti jako „korespondence s realitou“ je tedy platná jen relativně, uplatňuje se především v moderním realistickém románě. *Estetická motivace* spočívá v tom, že se určité motivy pokládají za neestetické, a proto se z motivace vylučují. I zde je veliká proměnlivost v časovém průběhu a veliké rozdíly v literárních směrech a školách. Realismus a zvláště naturalismus připouštějí např. daleko širší škálu motivací než klasicismus.

Konečně je důležitý autorův vztah k literární tradici a k předloze, pokud existovala. Pozitivisticky orientovaná literární věda redukovala často literární historii na zjišťování předloh, pramenů a paralel. Prameny však nejsou důležité pro hodnocení v tom smyslu, jak si to pozitivisté představovali. Podstatné je to, co dovedl autor z materiálu vytvořit; odkud jej bral, je sice zajímavé, ale pro hodnocení a poznání literárního díla přece jenom podružné.

Pokud se nově zpracovávají starší literární díla, tu jsou dvě důležité možnosti, adaptace a přepracování. O *adaptaci* mluvíme tehdy, když autor podržel žánr, ale pouze dílo upravil pro nové publikum; často jde jen o úpravy jazykového rázu (tu se mluví o „převyprávění“, např. pro mládež), které bývají doprovázeny různými vypustkami. *Přepracování* předpokládá, že se změnil i původní žánr. — Různými vztahy k předlohám podrobně se zabývá teoreticky i prakticky *literární komparatistika*.

Pokud jde o kauzalitu ve vyprávění, je dvojího typu. Vedle jednotek, které bezprostředně podmiňují jednotky podobné nebo jsou jimi podmíněny (např. „babička byla pozvána na zámek — proto se tam odebrala“), jsou i tzv. „indicie“, totiž rozptýlený koncept, který je pro rozvoj děje důležitý; jsou to např. povahy postav, vliv prostředí atp.

Ústředním bodem, ke kterému se sbíhají a od kterého se rozvíjejí všechny nitky literárního díla, je hrdina. Platí to pro všechny literární druhy, další poznámky se však soustřeďují na útvary syžetové (tedy na epiku a drama). Termín „hrdina“ může svádět k tomu, abychom jej zužovali jen na kladné a hlavní postavy děje, proto je lépe užívat termínu *literární charakter* nebo *literární postava*. V lyrice bývá obyčejně jen jedna postava — lyrický subjekt —, v epice a dramatu však jich musí být několik, protože se děj může rozvíjet jen jako jejich srážky.

Každá postava literárního díla musí být určitým způsobem *charakterizována*, tj. musí být poukázáno na její individuálnost, aby se odlišila od postav jiných. Otázky charakterizace jsme se dotkli už výše; zde výklady shrneme a doplníme.

Nejjednodušší způsob charakterizace je charakterizace jménem, známá např. z humoresek, kde pan Broušek už svým jménem naznačuje, že půjde o postavu, která ráda jí, nedělá si s ničím moc starostí atd. (V takovém případě se říká „nomen — omen“.) Náročnější literární dílo vyžaduje, aby činy postav byly motivovány, tj. aby vyplývaly z jejich psychické jednoty. Za tím účelem je nutná podrobnější charakteristika postav. Ta je buď přímá (dostane se nám explicitních informací o postavě, a to

buď přímo autorskou řečí, nebo v řeči některé jiné postavy), nebo nepřímá (ta je implicitní, tj. vyplývá z činů postavy). Jiné hledisko pro charakteristiku je vývoj postavy: pak je buď charakteristika konstantní (zde se nepřihlíží k vývoji charakteru, je to příznačné pro lyriku a drobnou epiku), nebo vývojová.

Aby mohl být charakter pochopen, rozloží se jeho vlastnosti na části, a ty se pojmenují; to jsou *charakterové rysy*. Z toho hlediska je charakter systémem rysů. Způsob, jakým funguje povahový rys, je *vlastnost* charakteru. Z hlediska dějové výstavby tvoří jednotlivé charaktery soubor předpokladů pro určité jednání v určité situaci. Situace se z hlediska charakteru pak jeví jako průsečík mezi strukturou charakteru a strukturou děje, jinými slovy: děj je vytvářen charakterem, ale i naopak.

Charakteru je v dějové výstavbě nadřaděna *role*, tj. funkce postavy v celé dějové struktuře. Jakmile postavy zaujmou své role, vzniká konflikt. Pocit charakteru vzniká v čtenářském povědomí tehdy, jestliže vzniká očekávání, jak bude postava dále jednat.

TŘETÍ ČÁST

LITERÁRNÍ ŽÁNRY

Definici literárního žánru jsem podal již v úvodní části: literární žánr je vytvářen soustavou vlastností, které pokládáme za relevantní pro určitou skupinu literárních děl. Také jsem se již zmínil o tom, že termínem žánr budu označovat skupinu na kterékoliv úrovni abstrakce; je tedy samozřejmé, že při veliké abstrakci vytvoříme veliké žánrové celistvosti, které budou mít jen málo společných rysů, a naopak. Pro největší stupeň abstrakce užívám termínu „základní žánry“ a míním jimi lyriku, epiku a drama.

Nauku o literárních druzích (čili *genologii*, z lat. genus = rod) chápu jako nauku o historicky vzniklých kategoriích a vidím v ní základnu historické poetiky. Žádný žánr nelze totiž pojímat mimo prostor a čas, tj. bez ohledu na realitu, kterou odrážejí konkrétní literární díla, a na literární situaci, do které se začleňují. Je sice pravda, že klasická literární díla jaksi přežívají dobu, ve které vznikla, ale to nic nemluví proti nutnosti charakterizovat žánr v jeho historickém kontextu; jinak bychom došli k velmi zobecnujícím truismům, protože bychom charakterizovali např. „epiku vůbec“, ale zapomínali na to, že je jiný epos homérský, jiný epos renesanční, atp. V historickém průběhu se žánr stále proměňuje a obnovuje. Jde sice o řešení obdobné problematiky, ale v různých sociálních a kulturních podmínkách.

Normativní klasicistická poetika chápala žánry jako stálé a neměnné kategorie, toto hledisko je však dnes již překonáno. Při zkoumání žánrů je třeba počítat i s tím, že sice existují některé „stálé“, konstantní příznaky základních žánrů, ale vývoj není vždycky nepřetržitý, tj. některé žánry časem mizí nebo jsou zatlačovány na samu periferii literárního života a jindy zase regenerují. V tomto vývoji se mění charakteristické příznaky žánrů a jejich hierarchie při vytváření žánrového povědomí. Žánrové povědomí není proto jen věc „objektivní“ existence určitých prvků, které se dají kvantitativně zjistit, ale je i záležitostí uvědomování určité množiny „žánrotvorných“ prvků. Žánrové povědomí je tedy součástí společenského vědomí určité doby.

Dále podám charakteristiku hlavních žánrů v tradičním pořadí. Naskytuje se sice logičtější členění na žánry syžetové a nesyžetové, ale tradiční třídění na lyriku, epiku a drama je již vžito a kromě toho pozorujeme někdy mezi „syžetovými“ a „nesyžetovými“ žánry záměrné prolínání, které se nám jeví jako míšení tří základních žánrů.

1. Lyrika a jiné žánry nesyžetové

OBECNÉ VĚCI

Lyrika je žánr nesyžetový, protože v ní nedominuje kauzální řadění motivů; jednotlivé motivy jsou spojovány v celistvost autorovým subjektem, nositel tématu je autor, který vypovídá o svém vztahu k světu a k životu. Zatímco se v epice autorův subjekt staví do pozadí, v lyrice stojí v popředí. Z toho hlediska je lyrika *básnictví subjektivní*.

Užívá se také termínu afektivní. Proti tomu lze namítnout, že lyrika nemusí zobrazovat pouze subjektivní afekty, protože existuje např. také lyrika filozofická. Tam však nejde o filozofii jako vlastní objekt sdělení, těžiško není ve sdělení určité filozofické otázky, ale v popředí je autorův vztah k ní. Kromě toho je termín „afektivnost“ v lingvistice míněn jako pars pro toto a označují se jím všechny funkce jazyka stojící v opozici proti funkci kognitivní, tj. proti sdělením povahy „věcné“.

Vedle lyriky subjektivní existuje i *lyrika objektivní*; zde se autorský subjekt ztrácí, ale jen zdánlivě; ve skutečnosti jde o transpozici formálního rázu spočívající v tom, že autor usku-tečňuje svou výpověď ve třetí osobě: místo o svém vlastním vztahu mluví o vztahu někoho jiného, tématem není tedy jeho vlastní subjekt, nýbrž subjekt někoho jiného. Subjektivnost výpovědi je však stále v popředí.

Subjektivnost lyriky je dobře vidět na rozdílu mezi popisným básnictvím a přírodní lyrikou, např. mezi Polákovou Vznešeností přírody a přírodními básněmi Vrchlického. Uvedl jsem již, že v popisném básnictví je básníkův vztah k objektu naprosto konvenční. To se pochopitelně projevuje i v jazykové výstavbě (např. v epitetech: jezero je hluboké, ústa jsou prahnoucí, úsměv příjemný, „koberec vesny“ je barevný atd.). Mohlo by se také říci, že básníkovi jde o ilustraci obecně známé otázky; čtenář oceňuje to, jakým způsobem dovedl básník tradiční motivy

zaranžovat a vyjádřit je tradičními stylistickými prostředky — tedy jeho *kombinační* umění. Naproti tomu přírodní lyrika (i když jde o též objekt, k němuž se básník upírá) má ráz *poznávací*. Autorovi jde o sdělení nového vztahu, snaží se vydolovat z obecně známé skutečnosti nové pohledy, a tím čtenáře obohatit, učinit jeho vidění světa a život bohatšími.

Popisné básnictví jako ilustrace je obdobou formalistické lyriky, kde jde rovněž o ilustraci, jenže v tomto případě o ilustraci autorovy virtuozity. Autor — obyčejně „poeta doctus“ (učení básník; takový byl ideál básníka v období helénismu a znova byl ožívován počínajíc renesancí) — zde pracuje s obecně známými slohovými figurami a tropy, které čtenář zná a jejichž nové kombinování oceňuje. Rozdíl mezi formalistickou a popisnou poezií je v prvcích, které se kombinují: v prvním případě jsou to především motivy, v druhém případě jde především o figury. Hranici lze vést podle toho, nač je báseň zaměřena; oba tyto případy mohou i splynout.

Ilustrační funkci může mít i zobrazení básníkovy vztahu k životu. Je to tehdy, když se zobrazuje konvenční vztah, pocíťovaný jako příznačný pro básníka. Sem patří většina *epigonské tvorby*, která rozměňuje témata pokládaná za poetická. U nás je charakteristická z toho hlediska skupina epigonů Vrchlického a pak většina představitelů dekadentní lyriky okolo r. 1900.

Protože jsou v lyrice motivy spojovány autorovým subjektem, nedominuje mezi nimi kauzální vztah, přesněji řečeno, kauzální vztah by byl příznakovým. Jestliže např. básník napíše, že vypukla bouře, a proto se uchýlil do pastýřovy chýše, je tu sice nesporná kauzalita, ale ta sama není jádrem sdělení. Není totiž rozvinuta v celý syžet.

Podobně je tomu i s příznakovostí vyprávěcího času. Pro lyrickou situaci je bezpříznaková atemporálnost, tj. určitá situace („lyrická situace“) je sice umístěna v čase, ale prezentuje se nám jako vytržená z časového proudu. Proto se často užívá při jejím sdělování prezentu; ale i tam, kde je báseň položena do minula, jde o zachycení určité situace v její jedinečnosti a neopa-

kovatelnosti, kdežto v epice jde o zachycení úspěchu situací. Jestliže je pro epiku příznačná úspěch motivů, pro lyriku je příznačná jejich simultánnost (současnost).

Normální výrazová forma pro lyrické básnictví je verš. Bylo již poukázáno k tomu, že právě verš má navíc proti próze zvláštní významové potence pro vyjádření subjektivního vztahu k věcem. Pokud se pro lyrický projev používá próza, pocíťuje se to jako určitá stylizace (srov. i termín *báseň v próze*). V starší době působila na užívání veršové formy i souvislost se zpěvem; lyrická báseň byla původně píseň doprovázená hrou na lyru (odtud název lyrika).

Vedle verše je pro jazyk lyriky příznačná metaforika. I o tom již byla řeč a bylo také připomenuto, že jsou zde jisté souvislosti s veršovou formou (princip podobnosti jednotek). Kromě toho je metaforika výhodný prostředek pro vyjádření individualizovaných představ, protože poukazuje na zcela zvláštní vztahy, které básník odhaluje a staví čtenářům před oči.

Lyrické prvky obsahuje ovšem i epika; není snad epického díla, kde by nebyly určité lyrické složky. V tom případě, kdy jsou do epiky uvedeny systematicky, mluvíme o lyrickoepické formě. Charakteristická je např. tzv. *byronská povídka*. Je veršovaná a důležitější než děj je autorův vztah k němu, děj se tedy stává vlastně východiskem pro vyjádření autorova vztahu k určitému problému a často dostává i jinotajný význam, např. hrdina se stává obrazem básníka samého; charakteristickým příkladem je Máchův Máj (Vilém = symbol básníka).

Stejně jako jsou lyrické složky v epice, nacházíme je i v dramatech. Kde převažují, mluvíme o lyrickém dramatech. Něco jiného označuje však termín *dramatická lyrika*. Zde nejde o souvislost s divadlem, ale o téma: říkáme tak lyrice, jejímž tématem je vyhocený rozpor, který básník prožívá, např. Neumannova báseň O bitevním poli v nás. Ve středověku tvořily tento žánr tzv. *básnické spory* (něm. termín *Streitgedicht*, franc. *débat*), v naší

literatuře např. Spory duše s tělem, kde jde o problém, zda je odpovědno za hřích tělo, nebo duše. Tyto projevy se blíží již lyrice filozofické. Jejich forma byla dialogická. Některé spory byly v poloze žertovné nebo i satirické (Svár vody s vínem — spor o to, zda je lepší k pití voda nebo víno).

LYRICKÉ ŽÁNRY

Lyrické žánry rozeznáváme dnes podle *hlediska obsahového*; tak mluvíme např. o lyrice přírodní, erotické, politické atp. Po stránce tvarové je přítom naprostá volnost a právě v ní je viděna dnes uměleckost lyrického projevu. Dnešní lyrika se snaží vyhýbat automatizovaným formám, klišé usvědčující básníka z odvozenosti je pocítováno jako známka umělecké slabosti. Výjimkou je *lyrika formalistní* (neplést s formalistickou, o které byla řeč výše); tato tvorba využívá tradičních veršových útvarů, např. znělek, Villonových balad atp. Obecně se dá říci, že moderní lyrika je zaměřena na obsah, ale pro nové obsahy si vytváří nové formy; proto využívá všech významových možností, které jí poskytuje verš a metaforika. Tím se stává lyrika skutečným zrcadlem myšlení a cítění moderního člověka.

Vyhraněné lyrické žánry v tom smyslu, že by byly součástí žánrového povědomí i určité prostředky povahy formální (morfologické), vytvořila antika a přes klasicismus pronikly i do moderních literatur. Nejdůležitější vyjmenuji se stručnou charakteristikou dále, protože se názvů dodnes užívá (někdy v posunutém významu) a některá klasická díla jsou ještě dnes čtena. Od toho pak postoupím k žánrům středověkým a novověkým; podám tedy přehled hlavních lyrických žánrů historicky.

Zdrojem lyrické poezie v evropských literaturách byla píseň. Ta se v historickém vývoji rozrůznila na různé žánry, které se později od zpěvu odpoutaly, a tak proti lyrice zpěvné vznikla *lyrika mluvní* (recitativní). Měnil se i způsob realizace lyrického projevu, vývoj směřoval k tomu, aby se mluvní lyrika stala tvor-

bou určenou především k tichému čtení „pro sebe“, jak je to běžné u lyriky dnešní.

Vědomí o původním sepětí lyriky se zpěvem se projevuje ještě v nové době ve rčení, že básník něco „opěvuje“ nebo v označování básníka jako „pěvce“ (srov. např. Hálkův verš „Kdo v zlaté struny zahrát zná“). Kromě toho se básně často zhudebňují, srov. např. Smetanovo zhudebnění některých básní z Hálkových Večerních písní.

V antických literaturách byla nejvyšším lyrickým projevem óda (= chvalozpěv). Ve starém Řecku se tak označoval původně lyrický projev vůbec, slovo odpovídalo svým významem asi dnešnímu slovu píseň, pak se název ustálil jako označení pro skladbu oslavnou, vyžadující „vysoký“ sloh. Má několik odrůd. Námětem *hymny* je oslava nejvyšší hodnoty, např. boha nebo vlasti (srov. dnes „národní“ hymny). Jiným druhem ódy je *dithyramb*. Původně se tak nazývaly ódy k oslavě boha vína Dionýsa (v římské mytologii Bakcha), později se tak označovala óda, jejímž námětem byla nevázaná radost. Hymnus a dithyramb byly písně jednoho zpěváka. Chórovou (sborovou) lyriku představovaly písně k oslavě boha umění, poezie a slunce Apollóna, zvané podle refrénu „io Paian“* *pajány*. Dnes se tak označuje (s poněkud pejorativním zabarvením) oslavná báseň silně nadsazující.

Opakem radostné ódy byla elegie (= žalozpěv). V antickém Řecku slovo znamenalo původně veršovanou formu, totiž spojení hexametru s pentametrem (elegické dvojverší, distichon), a obsah byl zpočátku politický nebo válečný. Poměrně pozdě se obsah ustálil na líčení žalosti vyplývající ze ztráty něčeho, čeho jsme si vážili a co jsme měli rádi. S elegií je příbuzná *nénie*, původně pohřební píseň oslavující ctnosti zemřelého. Je původu římského. Žalozpěvy podobného rázu nacházíme i ve slovan-ském folklóru.

Óda a elegie představovaly „vysoké“, slavnostní (solemní)

* Tento refrén znamenal „Sláva, Apollón“.

básnické žánry. Slavnostnost se k nim blíží žalm. Slovo je řecké (psalmos) a znamená biblické hymnické zpěvy obsažené v Starém zákoně, kde je cyklus lyrických písní nazvaný Žalmy krále Davida. Náměty jsou oslavné i žalostné („kajdné žalmy“). V židovské církvi i v církvích křesťanských tvoří zpívání žalmů součást obřadních náboženských liturgických zpěvů. Proto byly žalmy často překládány do národních literatur (u nás již ve 13. stol.). Dnes pocítujeme jako příznak žánru žalmu patetický výraz smutku, v našem povědomí se tedy blíží žalm elegii, je však zabarven nábožensky a slavnostně; náboženský nemusí být obsah, ale dekorace.

Pro jazykový výraz žalmu je charakteristický tzv. *verset* (biblický verš). Jde o rytmizovanou prózu symetricky členěnou, a tím připomínající moderní volný verš. Při zpěvu se zpívaly slabiky celého úseku na jeden tón a poslední slovo tohoto úseku se zpívalo tónem vyšším. Žalmy se však v překladech přizpůsobovaly běžné metrické formě, počínajíc humanismem se na ně aplikoval klasický časoměrný verš. Proto dnes pro žánrové povědomí žalmu není už forma versetu rozhodující.

Podle „pláče“ biblického proroka Jeremiáše se skladbám vyjadřujícím zoufalý a marný nářek nad nějakým neštěstím, obyčejně budoucím, říká jeremiáda; slovo je však dnes poněkud pejorativní. Užívá se také termínu *lamentace*, zejména pro 17. a 18. století.

Ve středověku „vysoké“ lyrické útvary představovalo duchovní básnictví spjaté s náboženským obřadem (liturgické básnictví). Patří sem zejména křesťanské hymny. Proti antické hymně se zde uplatnila přizvučná prozódie a rým. Prosebné modlitby charakteristické stálým opakováním proseb a apostrofováním boha nebo světce jsou *litanie*. Zde se neužívalo verše, nýbrž rytmizované prózy. Této formy se používá i v moderní době, ovšem bez náboženského podkladu (srov. formu Halasových Starých žen).

Z praktických potřeb vznikaly zpěvníky shrnující všechny mešní zpěvy (*graduál*); sloužily zejména potřebám tzv. literát-

ských bratrstev, která se vytvářela od pozdního středověku. Byly to družiny laiků (nekněží, světských osob), pečujících o kostelní zpěv. Sbírce náboženské duchovní lyriky sloužící spíše potřebě soukromé se říká *kancionál*.

Z jiných středověkých žánrů duchovní poezie uvádím ještě *sekvenci* (to je označení pro hudební formu, mešní zpěv, kde připadala na každou slabiku jen jedna nota). *Breviář* je modlitební kniha katolického duchovenstva, obsahující modlitby na každý den. *Antifona* je střídavý bohoslužebný zpěv, původně přednášený dvěma sbory. Sborník antifon zpívaných při bohoslužbě je antifonář. Nářek Marie nad Kristovou smrtí pod křížem se nazýval *plankt* (lat. *planctus* = pláč), staročesky *žalošenie*. Plankty byly původně součástí obřadních velikonočních divadelních her dávaných v kostele, pak se osamostatnily, a to v původní formě zpěvní a v pozdější formě mluvní (recitační).

Světská lyrika ve středověku byla představována zejména poezií trubadúrskou a žakovskou.

Trubadúrská poezie vykristalizovala v jižní Francii během 12. století jako poezie sloužící šlechtické společnosti. Z jejích témat a žánrů na pozdější vývoj nejvíc působila trubadúrská *milostná píseň*. Jejím ideovým znakem byla dvorská láska, tj. láska k vdané ženě, tedy láska vzhledem k společenským konvencím již předem marná. Vztah k ženě je přitom pojímán jako vztah k feudálnímu pánovi, v popředí je poslušnost (někdy se oslavovaná žena nazývá podle feudálních vztahů i jako „pán“) a diskrétnost (jméno opěvané ženy je utajováno). Nešlo však o milostný cit v dnešním slova smyslu, nýbrž o vztah ryze rozumový, o oslavu skládající se z klišé obsahových i jazykových.

Forma trubadúrské poezie byla propracována do maximální virtuozity; zde mají svůj původ některé složité básnické formy, jako např. *sestina*. Z jiných žánrů je pro naši literaturu důležitá *alba* (*svítáníčko*), loučení milenců při úsvitě po společně strávené noci. Od 13. století přecházela tato lyrika do měšťanského prostředí a stala se módou v celé řadě zemí. V staroněmecké lyrice tohoto typu se vytvořil konvenční začátek spočívající v líčení přírody (Natureingang).

Zákovská lyrika byla spjata s měšťanským prostředím a jejími nositeli byli příslušníci středověké inteligence, hlavně vysokoškolská studenti („žáci“, z řec. diaconus = duchovní). Byla to tvorba především satirická a milostná a pěstovala se latinsky i v národních jazycích. Mezi jejími nositeli byli i tzv. potulní nebo žebraří žáci (vaganti, goliardi). * Vzhledem k tomu, že šlo o tvorbu neoficiálního rázu, pronikalo do ní mnoho ze soudobého života.

Humanismus obnovil celou řadu antických žánrů, zejména však pěstoval básnictví příležitostné, a to převážně latinsky. Šlo namnoze o skladby pro mecenáše (podporovatele básnického umění, které patřilo k tehdejšímu bontónu). Patřily sem např. skladby k narozeninám (*genethliakon*), verš k svatbě (*epithalamium*) a oslavné řeči — *elogium*, *enkomium*. **

Klasicismus se soustředil spíše na „vysoké“ básnické formy, jako ódu a elegii. Naproti tomu pozdní klasicismus pěstoval se zvláštní oblibou „lehkou“ *poezii anakreontskou* (podle řeckého básníka Anakreonta, 6. stol. př. n. l.), jejímiž znaky v oblasti tematické byla oslava ženy, přátelství a vína, a v oblasti jazykové hravost sklouzávající často do titěrnosti. Současně se rozvíjela *galantní poezie* (špaň., it. gala = slavnostní oděv), jejímiž námětem jsou milostné vztahy situované do pastýřského prostředí. Je to poezie racionalistická, pracující s myšlenkovými i jazykovými klíši a vytvářející neskutečný svět. Jejím výtvarným protějškem jsou rokokové obrazy francouzského malíře Watteaua.

Od druhé poloviny 18. století sílí v evropských literaturách zájem o lidovou tvorbu a v té souvislosti i o lidovou píseň, která se sbírá a napodobuje. V evropském měřítku představoval tyto snahy zejména J. G. Herder (1744—1803), v naší literatuře

* Názor, že šlo o inteligentní tuláky, je však romantickým výmyslem; obyčejně šlo o vagantsko-žebráckou masku. Středověcí studenti ovšem často prošli několika univerzitami a získávali prostředky tím, že se domáhali finanční pomoci od duchovních i měšťanů. Jednou z forem bylo i tzv. chování koledou, kterého se zúčastňovali zejména studenti nižších škol, vedení svým učitelem.

** Termíny jsou řeckého původu; v řecké podobě mají koncovku *-on* a v polatinštělé podobě dostaly zakončení *-um*.

F. L. Čelakovský, který vytvořil *ohlasovou poezii*, tvůrčím způsobem napodobující lidovou píseň, stejně lyrickou, jako epickou. Ohlasová poezie byla u nás velmi oblíbená v třicátých a čtyřicátých letech minulého století. Pěstovala ji celá řada epigonů Čelakovského a některé „ohlasy“ pronikly i do lidového prostředí (v tomto případě se mluvívalo o písni *znárodnělé*, kdežto písni folklórní se říkalo píseň *národní*). To nejlépe dosvědčuje, že folklórní píseň ještě tehdy žila (z jiné strany to dosvědčují sbírky Sušilovy a Erbenovy). Ohlasová poezie se zčásti zpívala i v městském prostředí jako *společenský zpěv*, nejvíce při tzv. dýcháncích. Její mluvní protějšek tvořily *deklamovánky*, které pěstoval zejména F. J. Rubeš (1814—1853). Byly to nepřilíší náročné zábavné veršované skladby vážné i žertovné, často vlastenecké, někdy i epické. Vzdáleně připomínají pozdější fejetony. Havlíček vytvořil *politický popěvek*. Později se ohlasová poezie úplně emancipovala od zpěvu a lidová píseň inspirovala tvorbu *knižní* v dnešním slova smyslu (Heyduk, Sládek, Vrchlický).

Ve folklórním prostředí je píseň typickým výrazovým prostředkem pro lyrický projev vůbec a z tohoto původního spojení písňového slovesného projevu se zpěvem vyplývají některé formální zvláštnosti, které se podržují, i když se v literárním prostředí lyrický projev od zpěvu odpoutal. Je to především strofická forma, nevelký rozsah a co možná jednoduchý slovní výraz s častými epitety a figurami zakládajícími se na opakování slov. Bezpříznakovou metrickou formou je v české literatuře pro píseň rýmovaná čtyřveršová sloka z osmislabičných veršů. Slovní výraz charakteristický pro píseň se metaforicky označuje jako „zpevný“ ráz jazyka.

Na formě lidové písně se zakládá i tzv. *šanson*. Je to recitační báseň s aktuálním, převážně politickým námětem, složená ve strofách s refrénem. Původně jednotlivé strofy recitoval přednášeč a jejich refrén pronášela celá společnost, v níž se skladba recitovala. Tvůrcem této formy byl francouzský básník Pierre Jean Béranger (1780—1857), u nás ji pěstoval např. Václav Šolc (1838—1871).

Od šansony je třeba odlišovat *šanson* (franc. *chanson* = píseň). Je to písňová skladba určená k profesionálnímu přednesu zejména v kabaretech. Její rozvoj začíná na počátku 20. století. Námětová šíře šansonu není omezena; převládá zábavný námět (jak to s sebou nese „lehká“ hudba), ale jsou i náměty sociální, politické (u nás např. v kabaretě Červená sedma za první světové války a těsně po ní) nebo vyjadřující hořké osobní zážitky.

Jiný typ písně určené k profesionálnímu přednesu a šířené hlavně gramofonovými deskami představuje dnešní tzv. *pop-music* (populární hudba). Je to hlavně píseň taneční a jazzová. Často bývá vypočítána na laciný úspěch, rychle se šíří a stejně rychle zaniká (takové písně se říkalo v meziválečné době *šlágr*, vzhledem ke krátké životnosti také „šlágr sezóny“). Netaneční píseň zařazující se do populární hudby představují tzv. *trampské písničky*, zpívané při táborovém ohni a většinou sentimentálně opěvující přírodu a přátelství. Pro část písní z oblasti pop-music, zejména kde jde o závažnější téma, užívá se názvu *song* (často není odlišen od šansonu; rozdíl je hlavně v tom, že se názvem šanson sugeruje vztah k Francii, kdežto názvem song vztah k anglosaskému světu). Zvláštním druhem jsou *protest-songy* kritizující některé jevy sociálního a politického života. Smutné písně skládané na charakteristické táhlé melodie (blue notes) obyčejně ve 4/4 taktu nazývají se *blues*. U nás jsou známé zejména blues s hudbou Jar. Ježka. Jako literární formu psal blues např. V. Nezval. *Spirituál* je náboženská lidová píseň jihoamerických černochů, v širším slova smyslu skladba napodobující tento žánr.

Jakousi protiváhu pop-music tvoří dnes lidová píseň. Je pěstována především poloprofesionálními soubory písní a tanců. Kromě domácích „národních“ písní se překládají a upravují i lidové písně cizí (tzv. *country music*), které se však v povědomí publika zařazují do oblasti pop-music.

V sovětské ruské literatuře dvacátých let byla vytvořena forma krátkého vtípného popěvku, často satirického a s aktuálním námětem, složeného na melodii blízkou lidovému popěvku, tzv. *častuška*. U nás psal takové texty J. Kainar.

Když se typické prostředky písně aplikují na syžet, vzniká epická píseň, kterou pocítujeme jako útvar lyrickoepický. Typickými epickými písněmi jsou balada a romance. Jsou folklórního původu a jako literární žánr se pěstují hojně od konce 18. století. Po stránce kompoziční je pro ně příznačný rychlý spád děje s častými „dějovými skoky“ (děj se nepodává souvisle, nýbrž jen jeho význačné momenty); tím jsou oslabeny „epické“ složky a do popředí se tlačí složky afektivní.

Rozdíl mezi baladou a romancí je v tématu: *balada* zpracovává

téma ponurého rázu a končí katastrofou, kdežto *romance* má téma rázu radostného. Tento rozdíl se však nedělá ve všech literaturách (např. v ruské literatuře se užívá pro oba uvedené typy epické písně společného termínu „balada“) a i v naší literatuře se někdy stíral, např. v Nerudových Baladách a romancích. Z hlediska vystupňovaného konfliktu a rychlého spádu děje se mluví o „dramatičnosti“ balady.

Původní balady byly skotské lidové taneční písně a v jejich námětech se objevovaly různé nadpřirozené, často mytologické prvky (oživlá příroda a fantastické bytosti, jako oživlí zemřelí, víly, strašidla atd.). Osvícenci se lidovým baladám vysmívali pro jejich nadpřirozený živel a vytvořili *burleskní baladu* (u nás např. Š. Hněvkovský, Vyšehradský sloup, 1795). Romantismus se však k lidové baladě vracel jako ke svému vzoru. Takové „klasické“ balady psal u nás např. Erben. V dalším vývoji se podržuje z prvků balady jen chmurný děj a namísto nadpřirozených bytostí se stávají nositeli tragická sociální podmínky; tak vzniká *sociální balada* (Neruda a později Wolker). V tomto vývoji se ztrácí často i strofičnost. — Romance jsou odvozeny z lidových písní románských národů.

Jiný lyrickoepický žánr představuje idyla (z řec. *eidyllion* = obrázek, malá báseň). Kdežto balada a romance se v literárním životě uplatňují až od konce 18. století, idyla je původu starořeckého. Jako idyla se v starověku označovaly původně drobné skladby, které se nedaly zařadit do tehdy existující a vyhraněné žánrové soustavy. Tento literární druh byl od počátku mluvní povahy a vytvořil jej řecký básník Theokritos (3. stol. př. n. l.). U Theokrita souvisel vznik žánru idyly asi se sicilským folklórem.

Pro idylu je charakteristický kladný vztah k prostému venkovskému životu, který se idealizuje v protikladu k životu ve městech. Žánr je tedy charakterizován postojem ke skutečnosti a prostředím, do něhož je vypravování položeno; proto se idyla neváže nutně k lyrice, ač se v ní lyrický živel vždycky uplatňuje.

Odrůdou idyly je *arkadická poezie* (podle krajiny Arkádie na Peloponésu) idealizující pastýřský život. Římská literatura vytvo-

řila jako svou variantu idyly žánr *eklogy*. Řecké slovo eklogé znamenalo původně samostatně neuveřejněnou jednotlivou báseň (v protikladu k rozsáhlému eposu), později však se jeho význam zúžil na skladby s pastýřskou tematikou. Žánr inicioval Vergilius — opraje se o Theokrita — sbírkou *Bucolica* (Básně pastýřské; řec. *búkolis* = pastýřský), pro kterou se později ustálil název *Eclogae*. U nás napsal sbírku *Eklogy* a písně J. Vrchlický (1880).

Idylická poezie byla hojně pěstována v novodobých literaturách počínajíc renesancí. Ve Francii se jí tehdy říkalo *bergerie* (ovčácká poezie; hlavním představitelem byl H. Racan, 1589 až 1670) nebo *pastourelle* (pastýřská poezie; česká podoba tohoto termínu je *pastorála*). — K idyle se ještě vrátíme při výkladech o epice.

K lyrickoepickým skladbám lze připojit ještě *poému*. Je to ruská forma, definovaná jako skladba, kde je „základem syžet, uvedený přitom do souladu s lyrickým rozvinutím materiálu poémy“ (L. I. Timofejev). Na rozdíl od lyrickoepické byronské povídky je to forma 20. století, odpovídající myšlení a cítění člověka této doby. Jako příklad lze uvést Majakovského báseň „150,000.000“.

Lyrické druhy, o kterých byla dosud řeč, jsou většinou středního rozsahu. Některé lyrické útvary však tíhnou k minimálnímu rozsahu a k výrazové zkratce. Sem patří především epigram. Slovo znamenalo původně nápis na budově, pomníku, náhrobku nebo daru, sloužící k vysvětlení jejich významu. Proto se těmto útvarům říkalo u nás ještě v obrození „nápisové“ a epigram vyjadřoval stručně nějaký postřeh, např. v Čelakovského cyklu časoměrných epigramů *Kvítí* jde většinou o drobné postřehy, často vtipné, ale bez satirického šlehu. Dnes se obsah žánru zužuje na stručné vyjádření myšlenky satirické.

Forma satirického epigramu je dvojdílná, první část (*suspensio* = napětí) uvede nějakou představu, druhá část (*solutio* = řešení) k ní zaujme stanovisko, které je neočekávané. Ideový vrchol bývá položen do posledního slova nebo sousloví (*pointa*).

Epigram bývá přirovnáván ke včele: je také dvojdílná, na samém konci má žihadlo (= satirická *pointa*), ale obsahuje med (= mravní poučení).

Zvláštní žánrovou kategorií tvoří drobné průpovědi, které se obvykle zařazují do širších kontextů, ale často se citují také samostatně. Především sem patří *gnóma* (z řec. *gnómé* = mínění, vtipný výrok). Je to průpověď literárního původu, sdělující nějakou obecně platnou moudrost. V naší literatuře obsahuje celou řadu gnóm Alexandreida z doby okolo r. 1300 (např. „Zloba zlým se vždy obrátí, / dobré se dobrým vždy otplatí, / a kdož zle miení, ten vždy stratí“). V antice bývaly gnómy vybírány z jednotlivých autorů a seřazovány do sbírek. Pregnantní (= stručný, ale „nabitý významem“) výrok, vztahující se k určité situaci, se nazývá *apofthegma* (řec., = průpověď); na rozdíl od gnómy nemá obecnou platnost, protože se poutá k určité situaci. *Apothegmata* se obvykle vkládají do úst některé historické osobnosti. V antice byly tyto výroky zapisovány do souborů uspořádaných buď podle určitých období nebo podle osob, jimž byly připisovány. Kde jde o průpověď lidovou, mluvíme o *příslovi*. V naší literatuře sestavil rozsáhlou sbírku slovanských přísloví Čelakovský (*Mudrosloví národu slovanského ve příslovích*, 1851). Přísloví obsahuje životní poučení, týkající se lidských vztahů a podané buď v jinotajné (alegorické) formě nebo v zobecnující poloze (např. „Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá“). Má nezakryté didaktické zaostření. Naproti tomu *pořekadlo* přináší pouze pozorování bez pointované didaxe („Sytý hladovému nevěří“) nebo nezdurazňuje mezilidské vztahy („Na svatého Řehoře čáp letí od moře . . . líný sedlák, který neoře“).

Pořekadlu je blízký *aforismus*, tj. krátká pregnantní věta vyjadřující nějaký postřeh. Znakem aforismu je silná intelektualita („přísloví vzdělanců“). Mluví se také o aforistickém stylu (stručné zlomkovité vyjadřování, jehož jednotlivým větám lze porozumět jen v širším kontextu). Jiný název pro aforismus je *maxima* (= životní zásada); obsah maximy je proti aforismu poněkud zúžený (aforismus nemusí být vážný, maxima je spíše

trpká; jako žánr vytvořil maximu francouzský prozaik La Rochefoucauld sbírkou *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665; do češtiny přeloženo 1881 pod titulem *Maximy a úvahy morální*).

Termínem pořekadlo se někdy také označují slovní konfigurace bez vlastního myšlenkového obsahu („nosit dříví do lesa, vyhánět čerta ďáblem“); lépe je takovým obrátům říkat *úřlovi*. Velikou sbírku lidových rčení pořídil J. Zaorálek (*Lidová rčení*, 1947). Lidové pořekadlo vyjadřující meteorologické pozorování a předpověď počasí, často dlouhodobou, se nazývá *pranostika* (z „prognostika“ = předpověď, např. „Medardova kápe čtyřicet dní kape“). V 16.—18. stol. se u nás vydávaly pranostiky často tiskem.

Přísloví a gnóma se zařazují obvykle do tzv. básnictví didaktického (naučného, výchovného), které se blíží v některých žánrech lyrice svou nesyžetovostí (naučná báseň), ale jindy je syžetové (bajka). Oblíbené byly *naučné básně* v antice (Hesiodos, Vergilius) a v klasicismu (Boileau, *Art poétique* — *Umění básnické*). Dnes se didaxe v tomto smyslu přesunula do literatury odborné a v literatuře krásné se uplatňuje ve formě tendence.

Dělení lyriky jsem podal v podstatě podle historického vývoje. Pro obecnou orientaci v lyrických žánrech je účelné a instruktivní rozlišování tří typů lyrické výpovědi podle jejího zaměření. Je to 1. lyrika bezprostřední, 2. lyrika předmětná, 3. lyrika apelativní.

Bezprostřední (autoreprezentativní) je lyrika v nejběžnějším slova smyslu, tj. osobní autorova výpověď o jeho individuálních zážitcích a vztazích (lyrika milostná, přírodní, vlastenecká atp.). Autor zde vystupuje jako „lyrický hrdina“, takže jeho osobnost se stává současně subjektem i objektem.

Předmětná (objektová) lyrika potlačuje výpověď o individuálním autorovu prožitku; lyrický hrdina stojí v pozadí, ale nemizí: výpověď je zaměřena na objekt takovým způsobem, aby ze zobrazení vyplýval nepřímý autorův vztah k zobrazené skutečnosti. Patří sem zejména lyrika popisná a reflexivní. Uvedeným postojem se předmětná lyrika liší od „věcného“ popisu nebo od filozofické úvahy. Jako příklad uvádím *Vznešenost přírody* od M. Z. Poláka (1819).

Apelativní lyrika se obrací k vnímatelům se záměrem získat je

pro nějaký postoj nebo čin (lyrika politická, občanská, didaktické básnictví). I zde je lyrický hrdina v pozadí, ale cítíme jeho přítomnost, protože je chápán jako mluvčí stavějící se za proklamované postoje (srov. Neumannovu báseň *O bitevním poli v nás*, 1923).

JINÉ NESYŽETOVÉ ŽÁNRY

Jiné nesyžetové žánry patří především do oblasti publicistiky a bude o nich řeč tam. Zde si všimneme jen dopisu, řeči a dialogu jako literárních forem. Jde o útvary prvotně sloužící praktickým potřebám a tvořící tedy součást literatury věcné, ale v určitých variantách se začleňující do literatury umělecké.

Dopis slouží obvykle praktické potřebě, neboť umožňuje výměnu zpráv mezi lidmi, kteří nemohou komunikovat přímo ústním stykem. Protože jde o literaturu věcnou, převažuje ustálená forma, zejména v úvodu a závěru. S literaturou má každý list společné to, že podává fixovaný text a potenciálně může být vnímán i širším publikem.

Na úroveň *umělecké literární formy*, která se stala později žánrem, pozvedl list římský básník Ovidius (43 př. n. l. — 18 n. l.) v básnické sbírce *Heroides* (*Listy heroin*). Je to 15 fiktivních dopisů, které posílají mytické ženy milencům nebo manželům, později byly připojeny ještě 3 dopisy mužů s odpověďmi žen. Hlavní ideou je věrnost v lásce. Jde o básně v podstatě lyrické, ale v antice bylo užíváno formy listu i k jiným účelům; starší vrstevník Ovidiův Horatius jí použil např. k vyložení své životní filozofie; proslulý byl list *Ad Pisones*, který obsahuje jeho názory na básnictví a měl velký vliv na renesanční básnickou teorii (říká se mu též *Ars poetica* — *Umění básnické*).

Ve středověku bylo skládání latinských listů — povahy především diplomatické a právnícké — uměním a profesí. Pro určité formy listů byly proto vypracovány předlohy, jakési vzory, jejichž

sbírkám se říká *formuláře*. Sloužily za vyučovací pomůcky na školách pro veřejné písaře (notarii) i při epistulární praxi. Některé listy zapsané ve formulářích měly ráz malých uměleckých děl, takže byly čteny i jako umělecká literatura. Takové byly např. některé latinské listy z formuláře Jindřicha z Isernie, který měl na konci 13. století v Praze školu pro veřejné písaře.

V politické epistolografii se vyvinul tzv. *kuriální styl* (úřední styl); původně to byl styl listin papežského dvora (*curia*), pak kancelářský styl vůbec (*curia* = radnice). V staročeské literatuře (stejně jako v jiných středověkých literaturách) pronikal tento styl z listin i do literatury krásné.

Důležitou součástí listin byla *preamble*, tj. úvod volně související s obsahem listiny a nějak jej charakterizující slavnostním (solemním) výrazem. Dnes se mluví o preambulích zejména u důležitých zákonů, např. u zákonů ústavních.

Na psaní dopisů (*epistolografii*) si velmi potrpěli humanisté, kteří si zakládali na mezinárodní korespondenci a počítali s tím, že jejich dopisy nezůstanou omezeny jen na adresáta, ale stanou se skutečným literárním faktem. Proto byly jejich vybrané dopisy vydávány i tiskem. Typem takového autora u nás byl Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic (1461—1510). Epistulárnímu umění bývaly věnovány i teoretické práce humanistů (u nás Augustin Olomoucký: *De modo epistolandi* — O způsobu dopisování, 1495, a Racek Doubravský: *Libellus de componendis epistulis* — Knižka o skládání dopisů, 1501).

Francouzský klasicismus si oblíbil formu prozaického listu, který býval adresován sice určité osobě, ale u něhož se počítalo i s tím, že bude předčítán příležitostně ve společnosti, přinejmenším v okruhu určitého „literárního salónu“. Takového rázu byly např. listy paní de Sévigné (1626—1696), adresované hlavně její dceři, ale vydané pak tiskem (1726). Svým obsahem odpovídaly namnoze dnešní žurnalistice. V naší obrozenské literatuře (a i později) se označovaly jako „listy“ v periodickém tisku útvary, které bychom dnes nazvali drobnými reportážemi (např. B. Němcová, *Listy z okolí domažlického*).

Klasicismus obnovil formu veršovaného listu, kterému se říkalo podle Ovidia *heroída*, u nás *básnické poslání*. Tato forma přežila až do 19. století. Tak byly skládány např. fiktivní listy historických osob (např. A. Pope: *Heloise Abelardovi*, přel. Jos. Jungmann). V české literatuře psal básnická posláná např. Ant. Marek (dvě básnická posláná J. Jungmannovi). Zvláštní kouzlo této literární formy spočívalo v napětí mezi stylizovaně soukromým sdělením a jeho obecným obsahem. (To se pak svérázně aplikovalo na formu „románu v dopisech“. Kromě toho bylo básnické posláná uznáním a projevem úcty k adresátovi (obdobně jako „věnování“ — dedikace nějakého literárního díla, např. básně, povídky, románu). Adresát tím totiž vstupuje do kontextu literatury.

Korespondence a listiny jsou dnes důležitými literárněhistorickými a vůbec historickými prameny; ukládají se do archívů a za praktickým účelem se z nich pořizují *regesta* (chronologicky uspořádané údaje o obsahu listin nebo dopisů). Některé korespondence pro svůj zajímavý obsah a krásnou literární formu přesahují rámec dokumentů a stávají se vlastně součástí literatury krásné, např. „Dopisy Jaroslava Vrchlického se Sofií Podlipskou z let 1875—1876“ vydané r. 1917 F. X. Šaldou.

Dialog je podkladem dramatu a epizodicky se vyskytuje v epice, vznikl však i dialog jako autonomní literární forma. Ve starověku byl v této funkci aplikován na filozofické otázky ve filozofické škole Sokratově a jeho nejznámějším představitelem se stal Platón (427—347); podle něho se také mluví o *platónském dialogu*. Dialogická forma zde sloužila k tomu, aby mohl autor konfrontovat různé názory a vyložit své vlastní stanovisko. Podstatou je tedy srážka různých mínění. Pak byl dialog pěstován ve filozofické škole Aristotelově. Kynikové vytvořili jeho zvláštní žánr, zvaný *diatriba*. Jeho charakteristickým znakem je proti vážnému dialogu platónskému použití hovorového stylu a populárního podání, jakož i satirický tón. Diatriba byla zaměřena na

ústní podání. Hlavním představitelem byl Bion Borysthenites* (3. stol. př. n. l.).

Na moderní literatury působily zejména komické a satirické dialogy Lukiana Samosatského (asi 120—180). Známé jsou například jeho Hovory hetér (o kuplířství, vzájemných vztazích hetér a mladíků) a zejména Hovory bohů, kde kritizoval mytologii tím, že ukazoval její absurdnost. Tyto dialogy byly pro moderní literatury nově objeveny za renesance; překládaly se do národních literatur (u nás M. Konáč z Hodiškova poč. 16. stol.) a jako žánr *lukianovského dialogu* se napodobovaly až do 19. století. Často ztrácely komičnost a řešily závažné otázky, srov. Jungmannova „rozmlouvání“ o jazyce českém vytyčující program obrozenských snah. Ideově byla vyhrocena sbírka Lukianových dialogů Hovory záhrobní, ukazující marnost světa. V nové době v německém prostředí se pro tento žánr užívá termínu Totengespräch.

Lukian pěstoval též *menippskou satiru*, pro kterou bylo charakteristické střídání verše s prózou. Tuto formu vytvořil kynický filozof Menippos ve 3. století př. n. l., autor filozofickosatirických dialogů, a jako zvláštní žánr ji charakterizoval latinský teoretik řečnictví Quintilianus (1. stol. n. l.). Netýká se určité osoby, všímá si všelijakých slabostí, a posměšný obsah je v ní podán vážným tónem. Forma verše střídajícího se s prózou je známá i z folklóru. Rovněž menippská satira byla obnovena za renesance.

O *středověkých básnických sporech* (něm. Streitgedicht) byla řeč již výše. — Formy otázek a odpovědí se používalo pro různé poučné spisky určené především mládeži (srov. spisek M. V. Šteyera Výborně dobrý způsob, jak se má dobře po česku psátí neb tisknouti, 1668, zvaný „Žáček“ podle toho, že se výklad podával formou žákových otázek a učitelových odpovědí). Takovým spiskům se říká *katechismus*; v širším slova smyslu se jako katechismus označuje přehledné uvedení do nějaké odborné oblasti bez ohledu na formu podání (Gregor-Váša, *Katechismus dějin české literatury*, 1927).

Řečnictví bylo pěstováno již ve starém Řecku, a to v několika žánrech: jako řečnictví *politické* (řeč před lidem, „démem“),

* *Borysthenes* byl řecký název Dněpru.

soudní a epideiktické (slavnostní, „parádní“); k tomu přistoupily po řecko-perských válkách v 5. st. př. n. l. slavnostní řeči nad zemřelým, zvané *epitafios*.

Slovesným druhem učinili řeč sofisté, kteří zpracovali první řečnickou teorii. Skeptický filozof Gorgias (ok. 483—375) soudil, že je účelem řečnictví přesvědčovat, tedy argumentace, nikoliv hledat pravdu. Řeč má především strhnout posluchače, a k tomu slouží typické jazykové prostředky („gorgiovské figury“). Jazykovou normou pro uměleckou řečnickou prózu se stala bohatě členěná a rytmitizovaná perioda. Řeči bývaly předem důkladně propracovány. Pasáž řeči, pronesená „spatra“ (tj. bez přípravy, u předem napsané řeči neobsažená v textu), se nazývá podle pozdější latinské terminologie *extempore*.

Protože při soudním jednání musel pronést řeč účastník sporu osobně (nemohl se dát zastoupit advokátem jako dnes), musel si dát vypracovat svůj projev, pokud nebyl sám školeným řečníkem, někým jiným. Takoví skladatelé řečí, kteří sami řeč nepronášeli, se nazývali *logografové* (slovo znamenalo původně historika píšícího prózou na rozdíl od básníka a používá se ho i v tomto významu).

Gorgiův žák Ísokratés (436—338) pojímal řeč jako formu publicistiky. Tím ztrácela řeč spojení se živým slovem. Sám Ísokratés vydával své řeči ve formě publikací určených k četbě. Od té doby se stává řeč literární formou a vznikají některé nové žánry. Tak např. podle Ísokratovy řeči na oslavu Atén Panegyrikos se nazývá oslavný patetický řečnický projev *panegyrik*. Říkalo se tak původně slavnostní řeči na veřejném shromáždění (panegyris), pak se význam zúžil na řeč oslavující určitou osobnost. Jiným řečnickým žánrem vycházejícím ze starořecké orátorské praxe je *filipika*, tj. vášnivá útočná řeč. Název je podle proslulých řečí Démostenových (384—322) proti podmaniteli Řecka Filipovi Makedonskému. V širším slova smyslu znamená slovo „panegyrik“ silně nadsazující oslavný projev a slovo „filipika“ útočný projev vůbec, bez ohledu na řečnické poslání. V tomto smyslu se používá obou termínů i dnes. Např. pro rozpravu J. Blahoslava,

zapsanou r. 1567 do Aktů jednoty bratrské (a vynikající patectickým podáním), se ustálil v literární historii novodobý název Filipika proti misomusům (tj. nepřátelům vyššího vzdělání).

Teorie řečnictví byla dále rozpracována Římany, u nichž zběhlost v řečnictví tvořila základní složku vzdělání. Na pozdější vývoj působil zejména Cicero a Quintilianus. Cicero (106—43) ztělesnil ve svém díle syntézu řecké a římské kultury. Jako řečník je znám nejvíce řečmi proti Katilinovi a Filipikami (řeči proti Antoniovi) a jako teoretik řečnictví dialogickým spisem O řečníkovi (De oratore). Quintilianus (ok. 30—96) proslul především teoretickým spisem Institutio oratoria (Škola řečnictví). „Ciceronský sloh“ (který propagoval i Quintilianus) se stal normou pro humanismus a klasicismus.

Ve středověku byla typickým řečnickým žánrem *homiletika*, tj. kazatelství. Původně se tak nazývaly výklady biblických textů ve formě kázání, pak kazatelství („duchovní řečnictví“) vůbec. Pro duchovenstvo a vzdělance se kázalo latinsky, pro širší vrstvy v národních jazycích, a tím se řídil i styl kazatelských projevů. Kázání se často zapisovala a počínajíc reformací i tiskla, takže se ustavovala jako literární žánr. Sbírká kázání se nazývala *postila* (z lat. „post illa“ = po těchto, roz. slovech biblického textu).

Největšího rozmachu dosáhlo u nás kazatelství v době pobělohorské, kdy se vytvořil i svérázný „barokní“ kazatelský styl založený na řečnických figurách, gradaci, hromadění, antitezi a podobných prostředcích zaměřených na působení na co nejširší posluchačské vrstvy. I tato kázání se často vydávala knižně, a tím se stávala fakty literární povahy. Podle jedné větve této homiletiky se říká *kapuciniáda* lidovému kázání hrubě hrozícímu peklem a libujícímu si v co nejkřiklavějších efektech. Jiným druhem kázání bylo *laudatio funebris*, oslavná řeč na zesnulého; proslulé byly Oraisons funèbres (Pohřební řeči) francouzského teologa J. B. Bossueta (1627—1704).

V nové době se pěstuje především řečnictví politické; jako žánr literatury krásné řečnictví odumřelo.

Ve středověku a v baroku se často vkládaly do kázání krátké příběhy sloužící k ilustraci kazatelových výkladů, tzv. *exempla* (= příklady). O nich bude pojednáno dále při výkladech o drobné epice.

Dopis, dialog a diatriba se někdy charakterizují jako *otevřené formy* na rozdíl od epiky, protože nemají pevnou kompozici v tom smyslu, že se mohou v nich motivy volně přiřazovat.

2. Epika

Epika (neboli výpravná literatura) je protiklad lyriky po té stránce, že jde o žánr syžetový a že se v ní staví autorův subjekt do pozadí; proto se jeví ve srovnání se „subjektivní“ lyrikou jako literární žánr „objektivní“.

Bezpríznačkový vyprávěcí čas je v epice minulý, ač je možné děj předvést i ve formě přítomné, např. dialogem; to se však v literární epice vyskytuje jen epizodicky. (Něco jiného je tzv. praesens historicum, užití přítomného času ve funkci času minulého.) Bezpríznačková forma výpovědi je třetí osoba (er-forma), ač není vzácností na jejím pozadí i vyprávění v osobě první (ich-forma) a výjimečně v osobě druhé (du-forma).

Normální výrazová forma epiky je dnes próza. Toto sepětí „nevázané“ řeči se syžetem vzniklo během historického vývoje, dlouho byla i epika veršovaná. S dnešním asociováním epiky s prózou souvisí to, že se aplikace verše na výpravné dílo pocituje jako znak jeho subjektivizace, zesilování úlohy autorského subjektu. Verš v epickém díle signalizuje, že se dílo přesouvá z oblasti výpravného žánru do polohy lyrickoepické. Není to ovšem mechanický důsledek asociace epiky s prózou, ale jde i o specifickou významovou hodnotu verše, o které již byla řeč. Je samozřejmé, že se této potence verše ve veršované epice dnes využívá.

Jako protiklad lyriky se jeví epika i z hlediska užívání tropů; pro epiku je charakterističtější metonymie než metafora. Souvisí to s celou její strukturou, a to zejména v rozsáhlé epice, kde k metonymičnosti vede např. zasazování fabule do různých souvislostí; zejména sem patří popisování prostředí, v němž se děj odehrává.

Epických žánrů je velmi mnoho a rodí se stále nové, protože epika dnes jako nejžádanější základní literární žánr převažuje v literárním životě. Základní klasifikace epických žánrů se dá nejlépe založit na rozsahu a povaze informací, které dílo přináší;

zdůrazňují, že jde o rozsah informací a ne o rozsah měřený počtem stránek. Krajní případy podle tohoto dělidla v dnešním žánrovém povědomí představuje na jedné straně román a na druhé straně „drobná epika“, např. anekdota.

Dnešní román představuje velkou epiku. Postavy jsou lčeny v zapojení do struktury celé společnosti (takže román podává jakýsi její „průřez“) a ve vývoji; proto má román řadu dílčích témat, tj. jeho látku tvoří několik příhod, které bývají ovšem hierarchizovány okolo ústřední zápletky. Naproti tomu anekdota — jako typický představitel drobné epiky — vypravuje jen o jedné události; přitom nelze pochopitelně podat zapojení postav do celku společnosti ani zobrazit jejich vývoj. Mezi těmito dvěma krajními póly se rozprostírá pole střední epiky, kam patří např. povídka.

Uvedené třídění je jen pomocné (hranice mezi jednotlivými typy nejsou vždy ostré, takže jsou časté přechody), je však velmi účelné. V dalších výkladech budu postupovat od epiky „velké“ k drobnějším formám. Je tomu tak proto, že je to výhodné historicky a že se tím staví do popředí problematika románu představujícího vůdčí žánr dnešních literatur.

Byly činěny pokusy vyčíslit rozsah jednotlivých útvarů podle počtu slov v typických literárních dílech, a tím objektivně stanovit hranici mezi některými žánry. Údaje ze slovenské literatury přináší J. Mistrík ve spise *Žánre vecnej literatúry* (Bratislava 1975, str. 25—26). Např. hranice mezi novelou a románem je dána zhruba rozsahem 50.000 slov, tj. text, který má více než tento počet slov, hodnotí se v slovenském chápání jako román.

VELKÁ EPIKA

Nejstarší žánr „velké“ epiky v evropských literaturách představuje klasický hrdinský (herojský) epos, též eposej (řec. epos = vypravování). Hlavními postavami eposu jsou bohatýři; námět tvoří události významné pro celý národ a do děje zasahují bohové a jiné mytologické bytosti. Děj eposu je kompo-

nován jako řada událostí, které na sebe časově navazují a tvoří hlavní dějovou linii; od této linie odbočují děje vedlejší (epizody) a rozsáhlá přirovnání. Vypravování plyne pomalu, příhody jsou líčeny s velikou pozorností k podrobnostem a zevrubně (epická šíře). Často se předjímá budoucí událost a zájem se tím přesunuje od toho, *co* se stalo, směrem k tomu, *jak* se něco stalo (něm. Vorausdeutung). Autor stojí úplně v pozadí, a to stejně od publika (představuje se jako věstec, lat. vates) i od děje (epická objektivnost). Výrazovou formou je verš, v antice vesměs hexametr.

Tento epický útvar je původu orálního (ústního) a lidového. Předchůdkyněmi rozsáhlého eposu byly folklórní epické písně zpívané v starém Řecku *aiódy*, kteří byli tvůrci i zpěváky zároveň. V pozdějším vývoji na místo aióda nastoupil deklamátor, *rapsód*, potulný pěvec přednášející za hudebního doprovodu text již relativně ustálený; i když mohl být rapsód současně autorem, přece jen signalizoval oddělení zpěvu básní od jejich tvorby, a tím začátky nové fáze — literární tradice. Jako rapsóda si starověk představoval i Homéra (8. stol. př. n. l.), jehož eposy Ilias a Odyssea, vzniklé spojením kratších epických básní v celek, staly se hlavním představitelem žánru; z nich také odvozovali pozdější teoretikové zásady epiky.

Při orálním přednesu se texty původně recitovaly zpěvným hlasem za doprovodu lyry, a proto se tradičně nazývají jednotlivé tematické části, na které se epos dělí, *zpěvy*. Každý jednotlivý přednes epiky byl vlastně novou kreací. Homér původní zpěvy fixoval, takže se staly faktem literárním. Dověřil tedy na jedné straně orální tradici a na druhé straně inicioval tradici literární.

Původní orální ráz homérských básní se projevuje stejně ve výstavbě tematické, jako jazykové. Pro kompozici je příznačná vedle epické šíře přehlednost, k níž přispívá i zachování časové posloupnosti při vyprávění hlavního děje. V jazykové výstavbě je patrný starý orální původ v hojném užívání *formulí*, totiž skupin slov, které se pravidelně opakují ve stejných metrických

podmínkách a vyjadřují v podstatě stejné myšlenky. Skladba je tedy vlastně do značné míry montáž z hotových prvků.

Tento styl je příznačný pro folklórní epiku vůbec. Zálibu v užívání formulí pozorujeme i v naší středověké literární tvorbě určené k hlasitému přednesu (např. v satirických skladbách dochovaných v Hradeckém rukopise a pocházejících z šedesátých let 14. století).

Z hlediska množství informací je pro homérský epos charakteristické to, že podává historii poměrně krátkého dějového úseku (Ilias líčí historii 51 dní, Odyssea pouze 41 dní), ale tato historie je vylíčena velmi zevrubně, a to takovým způsobem, že se v ní zrcadlí celá epocha. Při tomto podrobném líčení homérský epos neznal napětí mezi fikcí a non-fikcí, které je charakteristické pro moderní krásnou literaturu: problém fiktivní složky jako umělecké kreace dosud neexistuje, epos slouží proto i jako pramen poučení o historii národa a o mytologii. Jakmile se v historickém vývoji začal pocítovat rozdíl mezi faktem skutečným a literární fikcí, začala se formovat jako nová vypravěčská forma historie psaná prózou (Thukydides, Hérodot, Xenofón).

Po Homérovi se epos pěstuje dále jako forma literární (dříve se zde užívalo termínu „umělý epos“). Šlo o útvary napodobující formu eposu homérského. Vznikl tak celý cyklus básní, ten však není dochován. Avšak již na konci 6. stol. (nebo na počátku 5. stol.) př. n. l. byl pocítován v Řecku homérský epos jako zastaralý literární druh; nepřímě to dosvědčuje parodická *Batrachomyomachie* (Žabomyší válka), která je parodií aristokratické heroiky.

Pro pozdější literární vývoj v celé Evropě byla rozhodující *Aeneida* P. Vergilia († 19 př. n. l.), která vytvořila závazné konvence literárního eposu platné až do nové doby. Klasický epos byl za renesance a klasicismu překládán do národních literatur i napodobován (Ronsard, *La Franciade* — epos o Frankovi, 1572), ale bez větších uměleckých výsledků, protože jeho konvence nemohly dobře odrazit nové sociální prostředí a podmínky.

Lidový epos je doložen ovšem i u jiných starověkých národů než u Řeků (např. staroindické eposy Mahábhárata a Rámájana nebo starobabylónský epos o Gilgamešovi), ale na vývoj evropských literatur měl rozhodný vliv epos v podobě vytvořené Homérem a Vergíliem.

Hrdinský epos středověký se vyvinul — stejně jako epos homérský — z orální epiky. Ústní podání měli staří Germáni, Románi i Slované; u jižních a východních Slovanů se udržela orální epika v původní formě až do nové doby, u Germánů a Románů máme po ní jen stopy v hrdinském středověkém eposu literárním.

Nejblíže k ústní tradici má anglosaský epos Beowulf složený okolo r. 700, jsou zde však již určité vlivy knižní (Vergilius) a křesťanské. Báseň je složena tónickým aliterujícím veršem.* Ze středověkých románských literatur vytvořila hrdinský epos literatura francouzská v cyklu básní označovaných společným názvem *chansons de geste* (písně o hrdinských činech), které jsou cyklizovány okolo postavy Karla Velikého. Nejblíže z nich má k orální tradici Chanson de Roland (Píseň o Rolandovi), asi o 300 let mladší než Beowulf. Je složena desetislabičným veršem s asonancemi; touž asonancí jsou sdruženy vždycky verše celého odstavce (zvaného *laisse*). Původní tradice orální kultury zde byla v důsledku křesťanství narušena již daleko silněji než v eposu o Beowulfovi. Je ostatně pochybné, zda jde o skladbu zachycující ústní tradici; podle některých věcí se zdá, že je to báseň povahy literární, i když byla (jak to bylo ve středověku ostatně obvyklé) určena k ústnímu přednesu. Podle jedné zprávy se zdá, že byla přednášena ve 12. století jako válečná skladba před bitvou.

Realizace středověké hrdinské epiky byla obdobná jako u starých Řeků. Pokud šlo o skladby orální, byly původně přednášeny — patrně se zpěvovou intonací na konci verše — za doprovodu strunného nástroje. Když se postupně stávaly skladbami

* V tomto verši je většina slabik s metrickým přízvukem podložena aliterací (např. „kol něho se brali bojovníci neznali bázně“). Je to typický verš starogermánské poezie.

„literární“ povahy (tj. byly určeny spíš k četbě), spojení s hudbou postupně mizelo. Po stránce jazykové nacházíme v eposu o Beowulfovi doklady typických formulek, příznačných pro ústní epiku (obdobné formulky byly zjištěny též např. v lidových epických písních jihoslovanských). Společným obsahovým znakem středověké hrdinské epiky je oslava hrdinského činu. V básni o Beowulfovi je spjat s bojem s nadpřirozenými bytostmi, v Písni o Rolandovi s bojem křesťanů s mohamedány.

Hrdinský středověký epos nezaložil plodnou a dlouhou tradici jako hrdinský epos antický a poměrně brzo zmizel. Jak se ztrácela původní synkretičnost funkcí, literární tvorba se štěpila na kroniku a na rytířský epos, který vystřídal středověký epos hrdinský. Tyto skladby se nazývaly ve své době *romány* („romány“ podle toho, že nebyly složeny latinsky, nýbrž starofrancouzsky, tj. „lingua romana“). Z původního francouzského prostředí pronikaly rytířské „romány“ do ostatních evropských literatur (srov. v naší literatuře skladby jako *Alexandreis*, *Tristam* a *Izalda* atp.). Typickou výrazovou formou středověké rytířské epiky byl rýmovaný verš, který signalizoval odpoutání od hudebního doprovodu. Objevoval se — a to nejlépe dotvrzuje tento vývoj — již v mladších *chansons de geste*. Skladby se již nečlení na odstavce, jejichž verše končí na stejnou hlásku, ale rýmem bývají sdružovány verše po dvou (sdružený rým). Většina jednotlivých skladeb je cyklizována okolo bájného krále Artuše (Arthur z keltských pověstí) a jeho „kruhového stolu“, okolo něhož zasedá skupina odvážných rytířů.

Rytířská epika představuje jiný typ epiky než hrdinský epos; zde šlo již o literaturu zábavnou v dnešním slova smyslu, avšak prostoupenou pohádkovými a zázračnými živly. Náměty nemají celonárodní ráz, jde o dobrodružství odrážející životní ideál rytířstva a oslavující proto osobní statečnost, věrnost feudálnímu pánovi, dvorskou lásku a někdy i ideál náboženský (Parsifal). V dalším vývoji přecházejí tato vypravování do *prózy* a dostávají se mezi širší čtenářské vrstvy; zčásti pronikají ve formě knížek lidového čtení i mezi lid a tam se udržují až do 19. století, při-

čemž některé motivy přecházejí do ústní lidové slovesnosti. O obnovení některých látek a jejich včlenění do soudobé kultury se pokusil v druhé polovině minulého století R. Wagner v několika operách, k nimž sám složil texty (Tristan a Isolda, 1859—65; Parzifal, 1877; aj.).

Jakousi měšťanskou paralelou rytířského eposu byl epos zvířecí. Jeho vznik vzdáleně souvisí s latinskými bajkami (o bajce viz dále, ve výkladech o drobné epice), které se překládaly do národních jazyků (do franštiny už koncem 12. stol.). Vedle nich byly i bajky folklórní, namnoze bez mravokárné tendence, avšak vtipně odhalující lidské charaktery alegorickou formou. Z těchto bajek se seskupovaly v cyklus bajky o chytrém lišákovvi Renardovi (něm. Reginhard) a přihlouplém vlkovi Isengrinovi, jejichž spory řešívá král Lev. Tyto bajky srostly v epos někde na dolním Rýně, tedy v území, kde se stýkal románský a germánský živel. V literární formě se nazývá tento epos ve francouzském zpracování Roman de Renard (Román o Renardovi*), v německém zpracování Reineke Fuchs. Cyklus se utvářel během 12.—13. století, postupně narůstal a rozšiřoval se o další části (tzv. větve, franc. branches) a nabýval rázu sociální satiry. Náležel k nejoblíbenější četbě středověku a udržel se po několik století. Za reformace byl pronásledován katolickou církví, ale přesto koloval v mnoha překladech do národních jazyků. Nově jej zpracoval Goethe (Reineke Fuchs, 1794) a tuto verzi volně přeložil do češtiny F. M. Klácel (Ferina lišák z Kuliferdy, 1845).

Po renesančních a klasicistických pokusech o obnovení formy antického eposu v evropských literaturách epos jako živý literární žánr mizí, i když se někdy mluví o eposu romantickém (tj. o eposu se středověkou látkou, např. Čechova Dagmar, 1883—84), duchovním (látka z náboženského, zejména biblického podání, např. Miltonův Ztracený ráj — Paradise Lost,

* O oblíbě této skladby svědčí zobecnění slova *Renard*: původně vlastní jméno se stalo apelatívem, takže dnes franc. *renard* = liška.

1667, přeložený do češtiny na začátku národního obrození Jungmannem), idylickém (např. Čechův Václav Živsa, 1889—91) a moderním (neboli reflexivním, např. Byronova Childe-Haroldova pouť — Childe Harold's Pilgrimage, 1812, nebo Puškinův Evžen Oněgin, 1823—31). Jak je vidět již z termínů, jde při klasifikaci vesměs o hlediska obsahová — společným formálním znakem je pouze syžetovost a veršová forma, kdežto ideologicky stojí jednotlivá díla často na různých pólech (srov. Milton a Byron). Souborně by se všechny tyto útvary daly proto lépe charakterizovat jako „velká veršovaná epika“. Uvedené třídění je vlastně aplikací obsahové klasifikace, příznačné pro třídění moderního románu; už tento fakt ukazuje, že šlo o klasifikaci víceméně prováděnou ad hoc podle heterogenního modelu.

Klasický epos byl parodován již ve starověku tím, že se změnila fabule dosazením jiných postav a jiného předmětu sporu (srov. uvedenou již *Batrachomyomachii*). V baroku a za klasicismu byl vytvořen v podstatě stejným způsobem tzv. *komický epos*: použilo se tradiční formy pro neantickou látku, přičemž se líčil malicherný spor (např. v italské literatuře A. Tassoni, *La secchia rapita* — Uloupené vědro, 1622; ve francouzské literatuře N. Boileau, *Le lutrin* — Pult, 1673—83; v anglické literatuře A. Pope, *The Rape of the Lock* — Loupež kadeře, 1712—14; do češtiny přeloženo pod titulem *Uloupená kadeř*). U nás se pokusil o komický epos r. 1805 Š. Hněvkovský (Děvín; komika je nesena tím, že jsou hrdinkami bojující ženy). Jiným přehodnocením tradičního hrdinského eposu byla jeho *travestie* (z ital. *travestire* = převléci) spočívající v tom, že se ponechala původní fabule, ale změnila se vyprávěcí forma, např. francouzský spisovatel P. Scarron v básni *Virgile travesti* (Travestovaný Virgilius) zpracoval touto formou 8 z 12 zpěvů Aeneidy (1648—53); na místo antického hrdiny postavil měšťanskou figuru. Z německé literatury sem patří *Abenteuer des frommen Helden Aeneus* (Dobrodružství zbožného reka Aenea, 1783—86) od A. Blumauera. V komickém eposu se tedy využívá především konotací k formě klasického eposu a v travestii konotací k jeho obsahu.

Tak jako byl hlavním představitelem starověké velké epiky epos, v moderních literaturách (tj. v literaturách od renesance) hraje tuto úlohu román (polsky *powieść*, angl. *novel*). Nejde ovšem o formu zcela novou, vývoj moderního románu se dá sle-

dovat již od pozdní antiky, kdy se vytvářelo jako zvláštní žánr prozaické „vypravování o osobách“ (zvláštního názvu antika neměla). Šlo o vypravování zábavné, ve kterém hrdina procházel řadou složitých situací, aby dospěl k šťastnému zakončení. Typem je bukolický román Dafnis a Chloe, který napsal starořecký spisovatel Longos (asi z Lesbu, 3. stol. n. l.). Jiným předchůdcem moderního románu byly rytířské středověké epy převedené do prózy (v staročeské literatuře se takovým vyprávěním říkalo *kroniky* — Trojanská kronika) a druhá část starofrancouzského Románu o Růži (Roman de la Rose) tvořícího jakousi encyklopedii 13. století, ale vlastními iniciátory byli až autoři za renesance, kdy s emancipací individua byly vytvořeny předpoklady pro líčení jeho povahy a vývoje.

Inicioval zde především španělský román *pikareskní*; název je podle hrdiny, španěl. pícaro = darebák, šejdř, filuta. Prototypem je anonymní dílo, zvané podle hlavní postavy Lazarillo z Tormesu (1554). Hrdina vypráví v první osobě příhody, které zažije jako sluha mnoha pánů. Proti hrdinovi klasického eposu je zde hlavní postavou nehrdina: nositelem děje je typ prohnáného darebáčka, který dobře slouží k vykreslení soudobé společnosti. Hlavním dílem pikareskního románu je Život Guzmána z Alfarache (1599—1604) od Matea Alemána; největší rozkvět tohoto žánru byl v 17. století (ve Francii jej tehdy představuje A. Lesage románem Gil Blas de Santillane, 1715—35).

Rovněž druhý pramen moderního románu je ve Španělsku. Je to *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (I 1605, II 1615) od Miguela Cervantesa, známého též novelami. Cervantes chtěl původně zesměšnit středověké rytířské romány, které byly v jeho době jako zábavná četba ještě v oběhu, ale vytvořil literární typ Quijota oddaného nekompromisně ideálu a jeho protikladu Sancha Panzy, a podal zároveň široký obraz celé společnosti své doby. Z hlediska kompozičního jde vlastně — stejně jako u románu pikareskního — o řadu novel a s renesanční novelou (viz dále) se také uvádí tento románový typ ve vývojovou souvislost.

Vzhledem k veliké oblibě románu a bohatosti románové tvorby má žánr románu veliké morfologické rozpětí a žánrové povědomí jeho různotvarů se vytváří hlavně podle hledisek obsahových. Přehledný způsob klasifikace navrhl Julian Krzyżanowski.* Jako hlavní kritéria uvádí téma akce a její čas. Přehledně je to zachyceno v této tabulce:

Téma	Čas		
	min.	přít.	bud. — neskut.
Psychologie (jedinec)	A	B	C
Společenské jevy	D	E	F
Příhody (sám děj)	G	H	I

Kde je děj položen do minulosti, jde o historický román, kde do přítomnosti, jde o román ze současnosti, kde do budoucnosti nebo je neskutečný, jde o román utopický. Podle toho pak rozeznáváme např. psychologický román historický, společenský ze současnosti atd. Dále pak dělí Krzyżanowski jednotlivé žánry podle povahy tématu: psychologický román dělí na psychologický, psychopatologický (E. T. A. Hoffmann) a sentimentální; společenský na rytířský, šlechtický, aristokratický, o umělcích, selský, měšťanský, proletářský atd.; dějový román na román hrůzy (Schauerroman), román o bludných rytířích, pikareskní román, robinzonádu, loupežnický román, kriminální román, gothic novel atd. Mohou se ovšem kombinovat i hlediska uvedená ve vertikálních sloupcích, např. psychologismus s dobrodružností, a tak vznikají další různotvary.

Některé románové žánry se však do této klasifikace nedají dobře zařadit. Jde především o žánry zakládající se na formě výpovědi a na autorově postoji k látce.

Z hlediska výpovědní formy je důležitý román *epistolární*, tj. román v dopisech. Autor stojí úplně v pozadí a děj předkládá

* Nauka o literatuře, II. vyd., Warszawa 1969, str. 215 nn.

jako sérii dopisů dvou nebo několika osob, které jen zřídka doplňuje vlastními údaji nebo komentářem. Čtenář tak dostává současně informace o událostech i o dopisovatelích, ovšem v různé rovině (údaje o odesílatelích dopisů bývají implicitní). Táž událost může být přitom podána i vícekrát a v různém časovém pořadí (tj. s časovými inverzemi). Tento útvar, umožňující autorovi stát v pozadí a ukazovat děj z několika různých perspektiv současně, byl oblíben od 18. století. V anglické literatuře jej představoval např. S. Richardson (Pamela, 1740—41; Clarissa, 1747—48), ve Francii J. J. Rousseau (La nouvelle Héloïse — Nová Heloisa, 1761) a po něm Choderlos de Laclos (Les liaisons dangereuses — Nebezpečné známosti, 1782), v Německu Goethe (Die Leiden des Jungen Werthers — Utrpení mladého Werthera, 1774). Dnes se tato metoda uplatňuje spíše epizodicky ve formě dopisů, deníkových zápisků a podobných dokumentů vkládaných do autorského vypravování.

Z hlediska postoje k látce je důležitý román sentimentální, humoristický a satirický. — *Sentimentální* postoj je dnes chápán jako laciná přecitlivělost, příznačná pro nenáročnou, tzv. ženskou četbu. Ve svých začátcích sem však náležely např. výše uvedené romány Richardsonovy, zobrazující vztah k životu tzv. středních vrstev a připravující romantismus. — Satiru a humor jsem charakterizoval již výše. Typem moderního *satirického* románu jsou Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1921—23). Hlavním tvárným prostředkem bývá v tomto románovém typu nadsázka. Také o *humoru* už byla řeč. Jeho podstatou je shovívavý postoj ke kritizovanému jevu. Autor má nad zobrazeným komickým charakterem morální převahu (kterou sugeruje i čtenáři), ale odhaluje v jeho slabostech nedostatky pocíťované jako všelidské, takže je hrdina vlastně sympatický. Za prototyp v evropských literaturách se pokládá anglický román Ch. Dickense o Pickwickově klubu (The Posthumous Papers of the Pickwick Club — Posmrtné záznamy Pickwickova klubu, 1836—37, v českém překladě posledně pod titulem Kronika Pickwickova klubu). Humor bývá často senti-

mentálně zabarven („jedním okem se směje a druhým pláče“). Od dickensovského (a u nás nerudovského) humoru je ovšem třeba odlišovat laciné vtípkování, příznačné pro konvenční literaturu.

Výše uvedené typy mají kořeny daleko v minulosti, nejednou až v antice, ale jsou stále produktivní. Naproti tomu odumřel dnes pastorální román, pěstovaný hojně za renesance, a barokní román preciózní.

Pastorální román vytlačoval středověkou rytířskou epiku a vyjadřoval humanisticky kultivovaný vztah k životu, jaký se vytvářel v tehdejší aristokratické společnosti. Jeho ideovým a tematickým ohniskem je idealizované zobrazování pastýřského života, do něhož se promítá soudobé chápání světa, viděné ovšem úzce. Tato tematika má kořeny v antice, ale v románové podobě se žánr konstituoval až v renesanci a oblíbě se těšil ještě za baroka. Na pastýřskou tematiku upozornil vlastně už Boccaccio, ale skutečným iniciátorem žánru se stal Ital J. Sannazaro, autor románu Arcadia (1504), oslavujícího a idealizujícího přírodu v duchu bukolického antického básnictví. (Podle tohoto románu se žánr někdy také označuje jako „arkadický román“.) Největší evropské proslulosti nabyl pastorální román Diana (asi 1559) od španělského spisovatele portugalského původu J. Montemayora.

V aristokratické společnosti francouzské v první polovině 17. století byl velmi oblíbený román *preciózní*. Byl výrazem barokního vkusu, který se vyvinul v šlechtických salónech (tzv. preciozita, později uvedená v posměch představiteli klasicismu Boileauem a Molièrem). Preciózní román, vesměs s milostnou a dobrodružnou tematikou, líčil v historickém rámci soudobou šlechtickou společnost. Největší obliby dosáhl pětidílný román Astrée od H. d'Urfé (poslední dva díly vyšly posmrtně; román vypráví o lásce Céladona k Astridě a je situován do keltského prostředí nedaleko Lyonu ve 4. stol. n. l.) a Artamène od sl. M. de Scudéry (deset svazků; děj se odehrává v antickém světě, námětem je láska Artamèna ke krásné Mandaně).

Preciózní román podával často zahalenou, ale současníkům dobře srozumitelnou výpověď o konkrétních osobách soudobého života; z toho hlediska se mluví o románu *klíčovém* (franc. „roman à clef“): za románovými hrdiny se skrývají skutečné osobnosti. Nejvýznačnější je po této stránce román M. de Scudéry Klélie, histoire romaine (Klélie, římská historie, 1654—60), zahalené zobrazení společnosti, která se scházela v autorčině salóne. Dnes již nedovedeme v tomto románě „všechno odemknout“, ale současníci rozuměli každému detailu a narážce. Klíčový román se objevuje do jisté míry někdy i dnes.

Preciózní román má vývojově důležité postavení po té stránce, že připravoval půdu románu *psychologickému*, za jehož iniciátorku se pokládá francouz-

ská spisovatelka paní de La Fayette (La princesse de Clèves — Kněžna kléveská, 1678).

Osvícenství vytvořilo román *filozofický*, řešící otázky důležité pro soudobou společnost. Prototypem je Voltairův *Candide* (1759), útočící na laciný a nereálný optimismus. Do češtiny uvedl Voltairovu prózu K. Havlíček (bez uvedení autorova jména) pod titulem *Některé pověsti* (1851).

Romantismus připravoval anglický „hrůzostrašný román“ zvaný *gothic novel* podle toho, že děj býval kladen do středověku. Zvláštní proslulosti zde nabyla spisovatelka A. Radcliffová (1764—1823); u nás byl tento románový typ pěstován v raném obrození, např. P. Šedivým (Krásná Olivie aneb Strážidlo u Bílé věže, 1798).

Úplný přehled románových žánrů by bylo lze podat jen historicky. Přitom jde o systém otevřený, protože je román stále živý, takže stále vznikají jeho nové odnože a staré se ve vědomí přeskupují. Upozorním ještě aspoň na některé další útvary, které pokládám za důležité.

Z hlediska vztahu ke skutečnosti vytvářejí žánrové celistvosti žánry krystalizující okolo některých konkrétních zjevů, takže se blíží dnešní literatuře faktu. Patří sem zejména román *životopisný*. Jeho oblibu založil v meziválečném období ve Francii A. Maurois románem o anglickém romantickém básníku Shelleyovi (Ariel ou la vie de Shelley — Ariel nebo Shelleyův život, 1923; do češtiny přeloženo pod titulem *Básník a svět. Život, láska a smrt básníka Shelleyho*) a pak se staly románové životopisy módou. Z německy píšících autorů jej pěstovali např. L. Feuchtwanger a St. Zweig, u nás k prvním pěstitelům patří J. V. Rosůlek a F. Kožík. Žánr je stále produktivní.

K životopisnému románu se druží román o umělci a román výchovný. — První typ představuje nejlépe rozsáhlá práce francouzského spisovatele R. Rollanda Jan Kryštof (Jean-Christophe, 1904—12), zobrazující vývoj hudebníka. Autora inspiroval zejména život Beethovenův. Druhý typ představuje ve francouzské literatuře Rousseauův *Emil* (Émile ou de l'éducation — Emil neboli o výchově, 1762), v německé Goethův *Vilém Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre — Učednická léta V. M.,

1796; Wilhelm Meisters Wanderjahre — Vandrovní léta V. M., 1821; do češtiny posledně přeloženo pod titulem *Viléma Meistera léta učednická a Viléma Meistera léta tovaryšská aneb Odříkání*). Román o umělci a román výchovný se liší od životopisného románu tím, že hlavní postavou nejsou skutečné osobnosti.*

Literatura faktu rezignuje na tradiční románovou fabuli. Snaží se využívat co nejvíce dokumentů a pracuje hlavně s jejich řaděním. K umělecké tvorbě se přibližuje úsilím o zábavné a slohově vyříbené podání. Nejblíže k románové próze má literatura faktu s historickými náměty, např. práce M. Ivanova *Vražda Václava, knížete českého* (1975). Často se blíží literatuře faktu i současný historický román, pokud usiluje o co největší dokumentárnost (N. Frýd, *Císařovna*, 1973; M. Kratochvíl, *Evropa tančila valčík*, 1974).

Jiné žánrové celistvosti románu se utvářejí v povědomí podle sociálního zařazení publika a uměleckých kvalit, které s tím často souvisejí. *Novinový román* je psán na pokračování pro tzv. široké publikum a podle toho je komponován (kapitoly končtivají na nejnepříjemnějším místě). Říká se mu též román-fejeton. Autor se snaží, aby byla mezi ním a publikem co nejmenší distance, dívá se na svět jakoby očima svých čtenářů, a tím si získává popularitu. Velmi často je takový román *triviálního* rázu, tj. zaměřuje se na laciné dějové efekty, výjimečné charaktery a snaží se působit primitivními prostředky na city (jeho druhem byl v nové době tzv. román pro služky, sentimentální milostné příběhy s dobrým koncem).

S novinářstvím také souvisí *román kolportážní* (tištěný ve velkém nákladu a ve formě tenkých brožur, takže vypadá jako časopis) a román *reportážní* (o nějaké události, která vzrušila veřejnost; je na samé hranici literatury faktu). Útvarům nízké úrovně a zaměřeným na široké vrstvy méně náročného publika ve velkoměstech

* Některé románové odrůdy jsou zvláště preferovány určitými literaturami, a proto se pro ně ujal specifické „národní“ názvy, jako angl. *gothic novel*, něm. *Schauerroman* (= román o hrůze, román líčící hrůzostrašné události), *Künstlerroman* (román o umělci), *Erziehungsroman* (výchovný román) atp.

se říká *bulvární literatura* (též *asfaltová literatura*); vedle románu sem patří některé publicistické žánry příznačné pro senzacechtivý „bulvární tisk“.

V posledních letech je oblíbeným žánrem *science-fiction*, totiž romány (i kratší útvary) o fantastických vědeckých objevech, často z oblasti kosmonautiky, návštěvy bytostí z jiných planet, atd. Předchůdcem je ve francouzské literatuře J. Verne, zejména romány předjímacími dobývání kosmu člověkem (*De la Terre à la Lune — Cesta na měsíc*, 1865; *Autour de la Lune — Cesta okolo měsíce*, 1870). V anglické literatuře tento žánr inicioval H. G. Wells (1866—1946), u nás jej pěstuje např. L. Souček. Valná část soudobé *science-fiction* patří pohříchu do oblasti nenáročných dobrodružných četby.

Obdobně jako se cyklizovaly středověké eposy, cyklizují se i moderní romány. Souvislost mezi jednotlivými součástmi cyklu bývá zde však daleko těsnější, obvykle jsou jednotlivé díly cyklu spojovány společnými postavami. Vnitřní odůvodnění takovýchto cyklů je dáno snahou podat obraz celé epochy. Iniciátorem zde byl H. Balzac (1789—1850) cyklem 97 románů a povídek *Lidská komedie* (*Comédie humaine*). Z naturalistů vytvořil velký románový cyklus E. Zola v dvacetidílných *Rougon-Macquartech* (s podtitulem *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire — Přírodopis a sociologie jedné rodiny za druhého císařství*, 1871—93). V 20. století byl ve francouzské literatuře pro tento románový typ vytvořen název *roman-fleuve* (román-řeka); typem je uvedený již Jan Kryštof R. Rollanda. Jiný známý cyklus ve francouzské literatuře je *Hledání ztraceného času* (*A la recherche du temps perdu*) od M. Prousta (7 dílů ve 14 svazcích, 1913—27). V Anglii napsal nejznámější novodobý románový cyklus J. Galsworthy, *Sága rodu Forsytů* (*The Forsyte Saga*, 1922), v německé literatuře se k tomuto typu přiřazují *Buddenbrookovi* (*Buddenbrooks*, 1901) T. Manna.

Několikadílné romány, jejichž jednotlivé svazky tvoří tematicky relativně uzavřené celky, se označují podle počtu svazků: *dilogie* (2 díly), *trilogie* (tři díly), *tetralogie* (4 díly) a *pentalogie* (5 dílů).

Autor hraje v románě integrující úlohu tím, že vybírá a aranžuje informace. Obvykle stojí v pozadí děje; pokud děj komentuje, bývá to většinou pociťováno jako umělecký nedostatek, protože místo aby přesvědčil uměleckým obrazem, vykládá své názory

explicitně (tzv. „polopatismus“). Někdy se však autor staví otevřeně do úlohy loutkáře, který pohybuje — obrazně řečeno — loutkami svých postav, jinými slovy, odhaluje svou vypravěčskou techniku, zaměřuje na ni. Typem je v anglické literatuře Thackerayův *Trh marnosti* (*Vanity fair*, 1847—48), v naší literatuře Johnův *Moudrý Engelbert* (1940).

Od počátku 20. století prochází evropský román prudkým vývojem. Na Západě se přitom objevují charakteristické projevy noetické krize. Nápadně to dokládá *kauzalita*, která se chápe docela jinak, než jak tomu bylo v 19. století. Jako reakce proti realistické motivaci, kde každý čin musí mít jasnou příčinu, hlásí se na počátku 20. století snaha nahradit kauzální vztahy prostou časovou sukcesí (srov. Galsworthy) nebo asociativním řaděním (které je nutně subjektivní). Rovněž se mění *psychologie postav* a proti tradiční psychologii se uplatňuje freudistická psychologie podvědomí nebo se prostě na psychologické proniknutí postav rezignuje a líčí se jen zevnější události, což je charakteristické pro tzv. francouzský *nový román* (např. Alain Robbe-Grillet, *Les Gammes*, 1953, česky pod titulem *Gumy*, 1964) nebo též „antiromán“ relativizující člověka a často anulující fabuli. V socialistických státech, především v SSSR, se stává za této situace vůdčí tvůrčí metodou *socialistický realismus*, který se prosazuje i u pokrokových spisovatelů v kapitalistických státech. Pro bližší poučení poukazují ke knize sovětského vědce D. F. Markova *Geneze socialistického realismu* (český překlad 1973), která se opírá z valné části o materiál z naší literatury.

Stejně se v časovém průběhu mění požadavky kladené na pravdivost románu. *Pravdivost a pravděpodobnost* jsou, jak již bylo řečeno, pojmy relativní. Otázka pravdivosti je zejména důležitá v historickém románě, kde jde o pravdivost celkového ovzduší a o fiktivnost události: kde by se tato fiktivnost odstranila, vzniklo by místo románu vědecké historické dílo. Jiný zajímavý případ řešení vztahu pravdivosti k pravděpodobnosti je u naturalistů: ti se snažili vyprávět děje sice pravdivé, ale nepravděpodobné (Zola např. hájil nepravděpodobná místa svých románů tím, že pouka-

zoval na denní tisk, kde se lze dočíst ve zpravodajství o daleko nepravděpodobnějších příhodách a situacích, než jaké líčil on).

Ani otázka *tendenčnosti* románu není kladena vždycky stejně. Jsou literární školy, které tendenčnost přímo programově zdůrazňují (mluví se např. o tendenčním realismu), a naopak. Svým způsobem je tendenční každé literární dílo, protože literatura je jevem ideologickým a žádné literární dílo nelze od ideologie odloučit. Pokud je čtenář s ideologií díla konformní, nepocituje vlastně přítomnost ideologie a dílo se mu nezdá „tendenčním“; kde nastává rozpor mezi autorovým a čtenářovým viděním světa, čtenář pocituje dílo nutně jako „tendenční“. Kde chce literární dílo uvědoměle působit jistým směrem na čtenáře, mluvíme o *angažované literatuře*. Takový typ představuje v naší literatuře zejména politická tematika (Majerová, Olbracht). Pro angažovanou tvorbu padesátých let byla u nás příznačná tematika výrobní. Z hlediska poetiky lze o tendenčnosti mluvit jen v tom případě, když je ideologie nesena více autorským komentářem než uměleckým obrazem nebo když je umělecký obraz nepravděpodobný, takže zkresluje skutečnost.

S tendenčností díla těsně souvisí jeho vztah ke skutečnosti. Ke skutečnosti má vztah každé dílo, i když jde o literaturu snažící se pěstovat tematiku vzdálenou současnému životu (sem náleží např. tzv. *úniková literatura*). Mluvíme-li o vztahu ke skutečnosti v teorii literatury, myslíme tím jednak míru, do jaké dílo pravdivě zobrazuje skutečnost, a jednak míru, do jaké chce na utváření skutečnosti působit; první případ bych nazval *pasivním* vztahem ke skutečnosti, druhý pak vztahem *aktivním*.

DROBNÁ EPIKA

Vzhledem k tomu, že rozhraní mezi velkou a střední epikou není ostré a jednotlivé útvary se mohou zčásti překrývat, naváží na výklady o velké epice poznámkami o epice drobné jako jejím protikladu.

Nejmenším epickým útvarem je anekdota, protože obsahuje zpravidla jen dvě situace. Námětem je jakákoliv situace, která se nečekaně rozuzlí; často jde o prozaickou obdobu epigramu. Slovo „anekdota“ původně znamenalo něco, co se šíří jen ústně (řec. *anekdotos* = nevydaný); řecký historik Prokopios (6. st. n. l.) nazval tak příhody ze života císaře Justiniána, které byly až do jeho doby zamlčovány. I dnes je nejvlastnějším polem, na kterém se může anekdota uplatnit, orální forma; nejlepší anekdoty se musí vypracovat, ale ne každý to dovede.

V širším slova smyslu znamená anekdota vůbec nějakou drobnou příhodu.

Ve středověku a v renesanci se říkalo krátkým vypravováním, která jsou často z dnešního hlediska anekdotami, *facetie*.

Rozsah dvou situací nepřesahuje obyčejně také bajka. Je to vyprávění alegorické, zaměřené většinou didakticky, v němž obyčejně jednají a mluví zvířata nebo živé věci jako lidé (personifikace rozvedená v syžet). V závěru bývá explicitně vyjádřeno „naučení“. Jsou však i bajky, kde vystupují lidé (Lafontaine-Puchmajer: Mlékařka a hrnec mléka) a kde naučení není explicitně vyjádřeno. Bajky byly oblíbené stejně ve starověku (Aesop) jako ve středověku, za humanismu i klasicismu (Lafontaine, Krylov, Puchmajer). Dnes mají obyčejně funkci literatury pro děti. Časté jsou ve folklóru.

Bajky byly pěstovány i v jiných starých literaturách než evropských, např. ve staré literatuře indické (bajky Bidpajovy), a z nich pronikaly do Evropy.

Didaktičností a alegoričností se blíží bajce parabola (řec., = rozšířené přirovnání), liší se však od ní vážným tónem. Bajka byla pocítována jako forma „nižší“, sdělující každodenní moudrost, parabola jako forma „vyšší“. Nejznámější paraboly jsou v bibli. Proti bajce není v parabole přirovnání těsně spjato s vysvětlováním (tj. naučení nebývá explicitně vysloveno). Když vystupují v parabole postavy z mýtů, říkáme jí *paramythie*. Je to

zvláštní druh *kontrafaktury* (duchovního přebásnění světské skladby nebo naopak).

Od bajky a paraboly je třeba odlišovat starověké báje (mýtus). Byla to kratší vypravování bájeslovná, tj. o pohanských bozích a polobožích. Často vysvětlovaly nějaký přírodní jev (např. mýtus o vzniku ohně.) Jsou původu folklórního. Soubor bájí některého národa se nazývá *mytologie*. Mýty jsou obvykle než bajky a paraboly a náležejí proto spíše do oblasti epiky střední.

Folklórního původu jsou pohádky a pověsti. Mnohé z nich se staly literárním faktem, protože vyšly tiskem. Podle lidových pohádek vznikaly později i pohádky umělé; světové proslulosti nabyly pohádky dánského spisovatele H. Ch. Andersena (zemř. 1875), u nás pěstoval umělé pohádky např. Erben a novým duchem je naplňoval Wolker. Obdobně vznikaly i umělé pověsti.

Pohádka se odehrává ve smyšleném světě a má ustálenou kompozici (hrdina má obvykle splnit nějaký úkol — často se při tom vyskytuje číslo tři nebo sedm — a jeho splněním získá štěstí a bohatství), slovní obraty (např. úvodní a závěrečné formule typu „byl jeden král“) i postoj k postavám. Do děje často zasahují nadpřirozené bytosti, které člověku buď pomáhají, nebo škodí, ale nakonec vždy zvítězí dobro a zlo je potrestáno. Dnes patří pohádky obvykle do dětské četby (literatura pro mládež), ale původně šlo o útvar pro dospělé, srov. sbírku orientálních pohádek Tisíc a jedna noc.

Tytéž pohádkové látky se vyskytují u různých národů, často geograficky velmi vzdálených, a jsou v oběhu po dlouhá staletí (nejstarší je zapsána na staroegyptském papyru z doby před Homérem). Touto problematikou se zabývá zvláštní vědecké odvětví, zvané *pohádkosloví*, které se snaží vyložit příbuznost látek jejich přejímáním i samostatným vznikáním podobných motivů na různých místech v důsledku podobné společenské situace.

S pohádkou je příbuzná pověst. Liší se od pohádky tím, že je vázána k určitému místu, osobě atd. Pověsti se vztahují např.

k jednotlivým hradům, zaniklým rodům, stromům, skalám, kopcům atp. Často vysvětlují vznik nějakého jména (pověsti etymologické), erbu (pověsti erbovní) apod.

Při výkladech o eposu jsem se zmínil o tom, že vznikl ze starších drobných skladeb. Jednotlivým básním, které oslavovaly (původně byly zpívány) hrdinské činy, říkáme hrdinské zpěvy (nebo bohatýrské zpěvy). U Slovanů jsou jejich příkladem *byliny*, dále máme doloženy takové zpěvy u starých Keltů a ve Skandinávii. Kde se opěvuje historická událost, mluvíme o *zpěvu historickém*. V starém Řecku byli přednášeči těchto hrdinských písní rapsódové, podle toho se skladbám říká *rapsódie*. U Slovanů byli obdobou rapsódů slepci, u starých Keltů bardové. Recitátory z povolání znal i středověk (joculatores, franc. jongleurs, u nás žakéři nebo žertéři, na Slovensku igríci).

Ve středověké Francii byly oblíbené *fabliaux* (sg. *fabliau* ← *fable* ← *fabella* = malá bajka). Nazývala se tak kratší žertovná až rozpustilá vyprávění, zpravidla veršovaná, z měšťanského a vesnického prostředí s ústředními postavami ženy, sedláka a duchovního. Jejich pravlastí byla Francie. *Fabliaux* byly spjaty s měšťanstvem a podávaly ostrou kritiku některých jevů feudální společnosti. Často souvisely i s folklórem. V naší literatuře je takovým *fabliau* např. povídka o svódnici (= kuplířce) a jejím psu z veršovaného Desatera zapsaného v Hradeckém rukopise (šedesátá léta 14. století).

Jiný oblíbený žánr krátkého středověkého vypravování bylo *exemplum* (příklad), krátká příhoda vkládaná do kázání nebo didaktických spisů pro oživení a ilustraci. *Exempla* bývala nejrůznějšího rázu, často i komická. Nejznámější sbírka středověkých *exemplum* jsou *Gesta Romanorum* (Římské příběhy, nazvané tak proto, že jsou situovány do Říma). K jednotlivým *exemplum* bývala ve sbírkách původně připojována mravní naučení, ale později se *exempla* oprostovala od náboženské funkce, stávala se zábavnou četbou a plynule přecházela v povídku. Termín „*exemplum*“ označuje spíše funkci než sám žánr; z hlediska tvarového a obsahového často splývá *exemplum* s *fabliau*.

Některé žánry jsou vymezovány obsahově, tj. pro žánrové povědomí není rozhodující jejich rozsah (množství informací, která podávají) a vlastně ani způsob, jakým jsou motivy seřaděny, nýbrž ráz látky a autorův vztah k ní. Je to legenda a idyla. Protože je idyla obvykle epická a oba tyto žánry obvykle vypravují jen jednu příhodu, jsou považovány jako útvary náležející do oblasti drobné epiky. Legenda i idyla sice mohou se rozrůst i do románového rozsahu (srov. Zeyerovu Legendu o sv. Brandanu) nebo idyla může být bez fabule, ale to jsou případy výjimečné, příznakové.

Legenda je vyprávění s látkou z náboženského podání. Jde obvykle o podání křesťanské, ač známe i legendy buddhistické, židovské aj. Hrdinou bývá tedy nejčastěji křesťanský světec. Název „legenda“ je odtud, že vypravování o světcích bývala doporučována středověkou církví k nábožné četbě (legenda = věci, které mají být čteny). Z hlediska tohoto poslání se odlišovaly legendy od *apokryfů*; to byla vypravování rovněž s látkou z oblasti náboženského podání, ale církví vylučovaná z oficiálního užívání a pronásledovaná (řec. apokryfos = zatajovaná kniha). Apokryfy se totiž poutaly k postavám z bible (Jidáš, Pilát atp.), a proto v nich bylo viděno porušování autority Písma. Z hlediska morfologického a vlastně ani obsahového není zde podstatný rozdíl, a proto poetika nerozlišuje legendy od apokryfů a užívá termínu „legenda“ i pro texty, které jsou z hlediska církevního apokryfy (legenda o Jidášovi). V širším slova smyslu se říká apokryf vymyšlenému příběhu o nějaké osobnosti, který si nedělá nárok na věrohodnost, nebo podvrženému spisu.

Středověké legendy se často rozrůstaly do velkých rozměrů, takže přecházely v *duchovní romány* (např. stě. Život svaté Kateřiny z šedesátých let 14. století). Jindy se zase spojovaly drobnější legendy do sborníků sestavených v kalendářním pořadí podle jmen svatých připadajících na jednotlivé dny; podle toho, že zde převažovaly legendy o mučednících, nazývá se takový sborník *pasionál* (liber passionarius).

Ve středověku byly legendy hodnoceny jako historické zprávy,

a tím se začleňovaly do oblasti *hagiografie* (spisování o světcích). Dnes stavíme hagiografii jako souhrn zpráv usilujících o autentičnost do protikladu proti nekritické legendě vybudované především na fantazii, a slova „legenda“ užíváme i v širším slova smyslu pro obecné označení nezaručené, vymyšlené zprávy nebo podání, která je však podporována a dělá si (na rozdíl od apokryfu) nárok na věrohodnost (např. legionářská legenda).

Idyla líčí blažený život, který plyne klidně a bez otřesů. Protože bývala ve své původní řecké podobě idyla obvykle umisťována do života venkovského (převážně do pastýřského prostředí), byl pro ni v obrození vytvořen český termín *selanka* (z rus. selo = vesnice). Vedle samostatných idyl bývají i idylické epizody ve velké epice (Odysseus u Fajáků).

Velké oblíbené se těšila idylická poezie za klasicismu a baroka, kdy pastýřská idylka zasahovala i román (pastorální román, arkadský román) a drama (pastorální drama). Baroko zdůraznilo pastýřský živel též v náboženské oblasti, srov. pastýřské motivy ve vánoční poezii a ve vánočních hrách („jezuitský bukolismus“), což se výrazně projevilo i v naší literatuře.

Hlavní doba rozkvětu idyly u nás spadá do obrození, kdy se pěstovala idyla lyrická, užívající často formy dialogické (rozhovor pastýřů); typickým představitelem byl J. J. Langer. V epice se uplatnily idylické prvky např. v Babičce B. Němcové. Nová vlna idylické poezie se objevuje od sedmdesátých let 19. stol. v souvislosti s rostoucím zájmem o venkov, který se idealizuje. V té době se vytváří *idylická epika*; představuje ji např. Sv. Čech, který pěstoval veršem idylu drobnou (rámcový cyklus idyl *Ve stínu lípy*, 1879) i rozsáhlou („idylický epos“ *Václav Živsa*, 1889—91).

Tím, že je idyla citově exponována, stojí na rozhraní mezi epikou a lyrikou, a tak se dostává do obdobného postavení, jaké mají v hierarchii žánrů tzv. epické písně (balada a romance), o kterých byla řeč výše při lyrice.

Jiné epické písně jsou tzv. *písně jarmareční* (něm. Bänkelsang). Šlo o kladby žánrově sice volné (bývají převážně epické, ale jsou i lyrické), ale vázané v žánrovou celistvost zaměřením na nejšířší vrstvy. Jméno mají odtud, že se prodávaly jako drobné tisky malého formátu na trzích a byly zaměřeny na

zpěv. Obyčejně se zpívaly na tzv. „obecnou notu“. Námětem bývaly nejčastěji zajímavé současné události (vraždy, požáry, povodně, krupobití, zázraky atp.). Na trzích předzpěvovali tyto skladby prodavači, kteří ukazovali na malovaných tabulích jednotlivé výjevy a při přednesu uplatňovali určité herecké prvky, jako gestikulaci, změnu výšky hlasu atp. Výtisky různých jarmarečních písní si majitelé sešivali do tlustých svazků; takovým sborníkům (konvolutům) se říká *špaltíky*.

STŘEDNÍ EPIKA

Nejvýraznějším žánrem střední epiky je novela; dále sem lze zahrnout romaneto a povídku.

Novela vznikla jako nový literární druh (ital. novella = novinka), který vytlačoval pozdně středověké rytířské „romány“. Nová byla u tohoto žánru proti rozsáhlé veršované a iracionalistické rytířské epice krátkost, prozaická forma a reálný postoj ke skutečnosti. Novely byly původně určeny k předčítání ve společnosti a spojovaly se společným rámcem do cyklů. Tvůrcem novely je Ital Giovanni Boccaccio, který složil v letech 1348—53 sbírku novel Dekameron; je to sto vyprávění rozdělených po deseti do deseti „dnů“. Rámec tvoří společnost sedmi dívek a tří jinochů, kteří se uchýlili před morem na venkov a krátí si tam čas vyprávěním zajímavých příhod. (Název „dekameron“ je zkombinovaný z řec. deka = deset a hémera = den.) Proti fantastické rytířské epice stojí zde v popředí rozum, prostřední je zbaveno pohádkových rysů a postoj k životu je věcný; nová dvorská šlechta, spjatá s bohatým měšťanstvem, jehož ideologii si přisvojuje, promlouvá zde proti tradiční šlechtě po té stránce, že se neklade důraz na urozenost, nýbrž na ctnost: hodnota člověka není v jeho původu, nýbrž ve způsobu jeho jednání, resp. způsob jednání člověka není jednoznačně determinován jeho původem, jak tomu bylo ve středověké rytířské epice.

Hlavní morfologické rysy novely jsou v oblasti jazykové prózy a hovorový styl, v oblasti kompoziční jednoduchá fabule s jednou hlavní změnou situace a zaměřením syžetu na neobvyklé, ne-

čekané zakončení; celá novela je komponována z hlediska tohoto vrcholného momentu (pointy). Proto se omezuje dekorativní živel a charaktery postav nejsou podány vývojově. Podobná vypravování existovala ovšem již před Boccacciem, ale nebyla poctívána jako zvláštní žánr, protože se vyskytovala víceméně sporadicky.

Pro svou napínavost se těšily novely v renesanci i později velké oblibě a hojně se pěstovaly. Francouzským protějškem Dekameronu je Heptameron od Marguerity d'Angoulême (nebo de Navarre), kde je cyklizováno 72 novel (dílo vyšlo posmrtně, dnešní titul má od 2. vydání 1559; je odvozen z řeckého hepta = sedm a hémera = den). V anglické literatuře skládal, inspirován italskými vzory, podobný cyklus Geoffrey Chaucer († 1400); jeho Canterburské povídky měly obsáhnout 128 vyprávění, plán byl však uskutečněn jen zčásti (24 povídek). Chaucerovy povídky byly složeny veršem; pro prozaickou novelu se v angličtině ustálil název *short story*. Do naší literatury uváděl Boccacciovy novely (podle německých předloh) Hynek z Poděbrad († 1492).

Novely nejsou tematicky omezeny, a proto mohou objímat celou rozlohu života. Pro tuto tematickou šíři se žánrově třídí dále podle obsahu (tedy obdobně, jako je tomu u románu) a podle literárních směrů. Pro dnešní novelistiku je po té stránce nejdůležitější *romantická novela*, kterou představuje především Američan E. A. Poe (1809—1849), mistrně vyvolávající atmosféru hrůzy a vytvářející bizarní postavy, a v německé literatuře E. T. A. Hoffmann (1776—1822), který Poea v lecčems připomíná. Na Poea navazuje určitým způsobem moderní *horror* (angl. horror = hrůza), oblíbený zejména na Západě. Je to novela (nebo i rozsáhlejší vypravování) zaměřená na vyvolávání hrůzy u čtenářstva. Často přitom sahá k nejtriviálnějším prostředkům a klesá na úroveň bulvární literatury. Rodokmen tohoto žánru lze vést k anglické *gothic novel* (viz výše).

Kromě hororu navazuje na Poea i moderní *novela detektivní*, která se často rozrůstá na detektivní román. Z širšího hlediska se dá také charakterizovat jako „novela s tajemstvím“, protože v ní

jde o odhalení nějaké záhady. Po Poeovi zde inicioval ve francouzské literatuře E. Gaboriau (zemř. 1873) a v anglické literatuře C. Doyle (zemř. 1930), první v šedesátých letech minulého století, druhý o generaci později. Doyle je tvůrcem známé postavy soukromého detektiva Sherlocka Holmese a jeho přítele dr. Watsona. Kompozičním základem je snaha zavádět čtenáře při řešení záhady stále na falešnou stopu, aby bylo konečné rozuzlení tím více překvapivé.

Rozsahem krátkým novelám se říká *noveleta*. V německé terminologii se zde užívá názvu *Kurzgeschichte*.

Romaneto je žánr specificky český, který vytvořil Jakub Arbes (název je od Nerudy); podobné útvary najdeme sice i v jiných literaturách, ale tam se začleňují pravidelně do kategorie novely s tajemstvím. Základním znakem romaneta je snaha vytvořit iracionální situaci a racionálně ji vyložit. Rozsahem se romaneta pohybují v rozmezí od novely (Dábel na skřipci) až po formu v podstatě románovou (Poslední dnové lidstva) — podobně jako detektivní novela může plynule přecházet v detektivní román. Avšak i v románové podobě mají tyto útvary s novelou společný znak v tom, že je celé vyprávění komponováno pod zorným úhlem překvapivého konce.

Povídka — na rozdíl od novely a romaneta — nemá vhraněné rysy ani morfologické, ani ideové. Je to souborný název pro střední epiku, tak jako je v soudobém povědomí souhrnný název pro velkou epiku „román“. Protože se novela a romaneto pociťují jako zvláštní žánry, dala by se povídka definovat jako střední epika v opozici k nim, tj. jako střední epika, která nemá jejich charakteristické rysy. Těžiskem zde není napětí a dějový spád bývá pomalý; silně se uplatňuje živel popisný.

V rámci povídky se vytvářejí další žánry podle hledisek obsahových (povídka *idylická*, *humoreska*) nebo i morfologických (například *podpovídka* — název pro drobnou prózu, kde je položen větší důraz na fabuli než na její ztvárnění, *minipovídka* atp.).

Často se užívá i termínů převzatých z výtvarnictví, jako je *arabeska* (povídka se silným dekorativním živlem) nebo *silueta* (vykreslení hlavních rysů charakteru). Odtud je často plynulý přechod k próze nesyžetové.

Útvar, kde není syžetovost podmínkou žánrového povědomí, je *fejeton* (franc. feuilleton, česky též podčárník, beseda), který stojí zároveň na hranici prózy střední a drobné. Je to forma v podstatě novinářská, kde se vypráví o nějaké zajímavé příhodě nebo otázce lehce konverzačním tónem. Nejdůležitějším znakem fejetonu je aktuálnost, souvislost s denními otázkami, jak je to dáno jeho uplatněním především v denním tisku (knižní vydání je vždycky druhotné).

Jazykově je vymezen *skaz* (rus.; jako český ekvivalent by se hodil nejspíše název *vyprávěnka*). Syžet je zde stylizován po výrazové stránce jako živý („vyprávěný“) jazykový projev, vypravěč však není prezentován jako postava totožná s autorem. Pro skaz jsou charakteristické prostředky mluveného jazyka, a to stejně z hlediska syntaktického jako z hlediska slovního výběru. Délka vypravování je teoreticky irelevantní, ale v praxi se dá tato vyprávěcí forma nejlépe aplikovat na epiku střední a drobnou.

Obdobně jako se cyklizuje rozsáhlá epika, spojuje se ve větší celistvosti i epika střední a drobná. Nejčastěji ovšem bývá spojování krátkých prací do rozsáhlejších svazků motivováno pouze snahou spojit do jisté knihy více prací proto, že by se každá nemohla vydat samostatně. Tak se sdružují jednotlivá díla do rozsáhlejších souborů víceméně nahodile. V takových případech je pojátkem obvykle ráz vypravování (např. sbírka humoresek, hororů atp.) nebo žánr (Nerudovy Arabesky). Někdy jsou však poutány kratší práce dohromady těsněji společným hrdinou (cykly detektivních povídek s hlavní postavou Sherlocka Holmese) nebo prostředím (Malostranské povídky).

Nejtěsnější spojení kratších vyprávění představuje *rámcování*. Spočívá v tom, že se začne vypravovat určitá fabule, do ní se vloží několik jiných vypravování, a teprve na konci knihy se

první fabule, tvořící „rámec“, uzavře. Takové rámcování může mít i několik stupňů (tj. může se opakovat na více úrovních, takže vzniká forma jakoby soustředných kružnic).

V světových literaturách je nejznámějším příkladem na rámcové vyprávění středověký arabský cyklus pohádek i jiných vyprávění Tisíc a jedna noc, kde tvoří rámec osud královny Šeherezády. Král, přesvědčený o ženské nevěře, rozhodne se každou dívku, kterou pojme za ženu, dát usmrtit hned po první noci. Šeherezáda však ujde svému osudu tím, že králi vypravuje poutavé příběhy, a tak stále oddaluje svou smrt. Nakonec — když má s králem tři syny — vezme ji král na milost. — Někdy bývá rámec bez dějové napínavosti, a tedy víceméně jen formální povahy (Dekameron). V naší literatuře je nejznámější rámcové vyprávění Čechův cyklus Ve stínu lípy.

3. Drama

OBEČNÉ VĚCI

Je to žánr syžetový, proti epice je však dílo zaměřeno na jevištní předvádění. To ovšem nevylučuje, aby se drama četlo „pro sebe“, jako např. román; dokonce existují tzv. *knižní dramata*, u nichž se předpokládá, že budou vnímána jen čtením, to je však extrémní případ, možný na pozadí dramatu „jevištního“, obdobně jako je možná „báseň v próze“ jen na pozadí normální básně složené veršem.

V důsledku zaměření na scénickou realizaci je děj dramatu prezentován jako aktuální přítomnost prostřednictvím dialogu; monolog (samomluva) má jen epizodickou funkci, obvykle slouží k vyjádření hrdinova vnitřního stavu. Podobnou funkci má tzv. řeč „ad spectatorem“ (= k divákovi), tj. slova pronášená na jevišti „stranou“, přičemž se uplatňuje konvence, že ostatní herci tato slova neslyší.

Námětem dramatu je zpravidla vyhrocený konflikt. Prostřednictvím dialogu je děj buď předváděn přímo před divákovými očima, nebo jsme informováni o starších událostech. V prvním případě jde o dialog dramatický, a „dramatický“ čas (tj. předváděný čas) se kryje s časem děje samého, takže divák jej prožívá jako bezprostřední svědek. V druhém případě jde o dialog narativní povahy; slouží hlavně k seznámení s okolnostmi, které vytvoří dramatickou situaci vyjádřenou „dramatickým“ dialogem. Protože se drama zpravidla předvádí většímu počtu diváků, působí velmi afektivně.

Z hlediska aplikace přítomného času na děj bývá viděna v dramatu syntéza epiky a lyriky, stejně jako bývá viděno v dramatu spojení výpravného a lyrického básnictví proto, že každá postava mluví „za sebe“, tedy v první osobě. Proto někteří romantikové pokládali drama za nejvyšší ze všech literárních druhů.

Divadelní hra se člení na *akty* (jednání; jsou to části

oddělené dnes spuštěním a vytažením opony, přičemž se často mění i dekorace), *scény* (výměna všech jednajících osob) a *výstupy* (změna v počtu osob příchodem nebo odchodem některého herce). Dělení na akty je vnitřní, protože akt bývá koncipován jako uzavřená součást děje; původně se celý akt odehrával na jednom místě, později byly zavedeny i *proměny*. Dělení na scény a výstupy je vlastně dělení z hlediska inspicientova, nikoli z hlediska vnitřní výstavby děje.

Komentátor starořímského dramatika Terentia (2. stol. př. n. l.) vypracoval ve 4. stol. n. l. teorii o trojaktovosti (protasis = úvod, epitasis = zápletka, katastrofa = rozuzlení). Horatius (1. stol. př. n. l.) formuloval zásadu pěti aktů. Tím se řídila dramatická praxe dramatika Seneky (zemř. r. 65), který měl veliký vliv na klasicistické evropské divadlo; zásada 5 aktů pak přešla do klasicismu a držela se vlastně až do naturalismu.

Divadelní hra bývá někdy předeslán úvod. Za humanismu byl oblíben psaný úvod podávající obsah hry; tento úvod nebyl součástí představení a nazýval se *argument*.^{*} Jestliže je úvod ke hře přednášen hercem před započatím hry, je to *prolog*. Po ukončení děje někdy následuje *epilog* (opak prologu).

Kompozice dramatu vzhledem k tomu, že je zde sice větší možnost názornosti (ikoničnosti) než v epice, ale menší možnost měnit pořadí a formu informací, bývá přehlednější než v epice a mívá prudší spád. Ten se obvykle zrychluje v druhé polovině hry (jak je to dáno už vnímatelskými možnostmi diváků). Základní části *dějové výstavby* jsou expozice (seznámení s postavami děje a s výchozí situací), zápletka, rozvoj děje s retardačními momenty a rozuzlení. Toto schéma je časté i v epice, ale pro drama je závažnější, protože divadelní hra nemůže dobře pracovat ani s časovými inverzemi ani s popisnými partiemi a autorským komentářem.

V rozvoji děje divadelní hry jsou časté neočekávané dějové ob-

* Slovo *argument*(um) znamenalo tehdy vůbec obsah umístovaný před nějakým literárním dílem.

raty (*coup de théâtre*). Kde se řeší konflikt nemotivovaným zásahem, říkáme, že zasáhl *deus ex machina* (doslovně „bůh ze stroje“; rčení je podle toho, že v antickém dramatu v podobných situacích osobně zasahoval některý bůh spuštěný na jeviště prostřednictvím zvláštního stroje — *machina*). Násilný dobrý konec, přičítací se často logice předcházejícího děje a charakteristický pro triviální divadlo, se nazývá *happy end* (podle zakončování amerických filmů meziválečných let, určených pro široké publikum).

Herci se někdy označují podle povahy své role (herec komický, tragéd, herec charakterní), funkce ve hře (první milovník, subreta v operetě, intrikán) apod. Užívá se také — pro označení významu herce pro hru — názvů z řecké antické dramatiky: protagonist (první, tj. hlavní herec), deuteragonista (druhý herec) a tritagonista (třetí herec). Nositel sporu s hlavním hrdinou je antagonist; obvykle je totožný s deuteragonistou.

Osoby bývají charakterizovány vedle jednání i zevnějškem. V antickém divadle byly kromě kostýmů zvláštní masky, jiné pro tragédii a jiné pro komedii, a v tragédii nosili herci střevíce s vysokými podpatky — koturny (odtud se „vysoký“ mluvní projev nazývá „mluva z koturnů“). Také v některých novodobých tradicích ustálených žánrech vyznačuje kostým postavu, zejména v italské *commedia dell'arte* (jejímž podstatným rysem byl improvizací charakter, protože autor dával hře jen dějovou kostru); komickou figurou zde byl Harlekýn (oděný do šatu z různobarevných čtyřúhelníků, opatřený maskou a mečem), lakomý a smilný stařec se nazýval Pantalón (označovaný tak podle dlouhých kalhot), jeho neposedná dcera byla Kolombína (které se dvořil ostatní postavy hry) atd. atd.

Jazykovými prostředky jsou v dramatu stejně verš, jako próza, v antickém a středověkém dramatu měl však verš postavení monopolní. Verš byl charakteristický i pro renesanční a klasicistické drama, zvláště pro tragédii. Próza se uplatňovala zčásti u Shakespeara, do francouzské klasicistické dramatiky pronikala jen pomalu. Někdy se mísila próza s veršem podle povahy postav a charakteru scén (Shakespeare). Dnešní dra-

matický projev se orientuje především na „nevázanou“ řeč.

Dialog může mít různě rychlý spád. Rychlému střídání promluv se v starém řeckém dramatu říkalo *stichomytie* (každá osoba pronesla jeden verš). Verš rozdělený mezi dva mluvčí nebo více mluvčích se nazýval *antilabe* (= opora, námitka).

Jevištní realizace dramatu předpokládá kolektivní spolupráci: herci, režisér, výtvarník, někdy i choreograf, techničtí pracovníci; tyto faktory ovšem odpadají v knižním dramatu, avšak i tam bývá naznačeno autorem místo děje, scéna a často i zevnějšek postav. U jevištního dramatu bývá z tohoto hlediska autorská praxe různá, někteří autoři instruují režii až do posledních detailů (uvádějí např. tón hlasu při rozmlouvách), jiní nechávají naopak režisérovi největší volnost.

Hlavní dramatické žánry rozeznáváme podle povahy konfliktu a způsobu jeho řešení; je to tragédie (truchlohra), komedie (veselohra) a drama (činohra). *Tragický konflikt* je takový, jehož důsledkem je zánik něčeho vznešeného ve srážce s jinou hodnotou nebo s nadlidskou silou. Z hlediska hrdiny je konec proto uzavřený (hrdina zpravidla hyne), ale otevřený je z hlediska problému, který byl nadhozen. *Komický konflikt* bývá obvykle podložen humorným vztahem k postavě. Komický hrdina — na rozdíl od hrdiny tragédie, který je osobností s vysokými morálními vlastnostmi, — není vznešený typ, nýbrž představuje postavu lidského průměru nebo spíš podprůměru. Jestliže tragického hrdinu divák obdivuje, protože je jím morálně převyšován (hrdina stojí „nad divákem“), komický hrdina je naopak převyšován divákem (stojí morálně „pod ním“). Podle toho vypadá i sám konflikt: jde o rozpor, který z hlediska diváka není vlastně skutečným vážným rozporem, protože by jej divák dovedl bez rozpaků rozřešit. Hrdinovo hodnocení problému je však jiné, svým způsobem zrůdné a z hlediska diváka nesprávné. Problém je řešen smírně, hrdina sice utrpí nějakou škodu, ale divák to schvaluje, protože jde o zasloužený trest (např. lakomec přijde o peníze, pokrytec je usvědčen a vyhozen z domu atp.). Jestliže se tedy divák má v duchu ztotožňovat

s tragickým hrdinou a jeho jednání má pokládat za vzorné, ke komickému hrdinovi má mít určitý odstup. *Drama v užším slova smyslu* je jakousi syntézou obou předcházejících žánrů: konflikt může být tragické povahy, ale řešení je smírné, hra nekončí hrdinovou záhubou, nýbrž určitým vyrovnáním protikladů.

V historickém vývoji existovaly ještě další žánry (např. ve středověkém a barokním divadle), ale ty dnes již nejsou pocítovány jako zvláštní žánrové celistvosti. V dnešní dramatiice má naprostou převahu činohra, termínu tragédie a komedie užíváme poměrně jen zřídka. Činoherní žánr se člení podle vztahu hrdiny k událostem (charakterová hra — hra situační: podle toho, zda je děj vytvářen hrdinovým charakterem nebo náhodnými vnějšími okolnostmi), prostředí (společenská hra...), vztahu autora k ději a rázu děje (satira, burleska, groteska...). Kromě toho se vyvíjejí scénické útvary spjaté se zpěvem (opera, opereta, vaudeville, revue, muzikál...). Vedle her pro veliké („kukátkové“) divadlo jsou i hry pro malé scény a „vybrané“ obecnstvo (komorní hra). Malé divadelní formy (jako např. skeče) se předvádějí v kabaretech.

Přehled hlavních dramatických žánrů podám dále vývojově, protože se základní druhy udržují sice po celou dobu historického vývoje, ale přitom procházejí výraznými změnami, takže se např. antická tragédie liší od tragédie romantické, atp. Dále je historický postup výhodný i proto, že se základy moderní evropské dramatiky nedají dobře pochopit bez znalosti antického divadla řeckého a římského, z nichž byly odvozeny teoretické postuláty pro novověké drama.

O antickou dramatiku se opíralo již divadlo renesanční, jež odvrhlo dramatiku středověkou; vzorem mu byla zprvu komedie latinská, postuláty aplikované na pozdější tvorbu se však opíraly hlavně o teorii řecké tragédie, kterou formuloval ve své *Poetice* Aristoteles († 322 př. n. l.) a o názory Horatiovy (64—8 př. n. l.). Domyšleny byly v 17. století ve Francii a staly se pak normou pro evropský klasicismus. Tak byla vytvořena teorie negující ne-

jen středověk, ale i drama renesanční, představované zejména Shakespearem, a drama jezuitské. Klasicistická teorie i praxe dramatické tvorby, šířící se z Francie v 17. století a oště oddělující tragédii od komedie, ovlivnila postupně evropské literatury a působila tím na směr rozvoje evropského divadla. Předpoklady pro dnešní drama se vytvářejí teprve v 18. století vznikem „občanské tragédie“ a od romantismu se klasicistická tragédie — namnoze pod vlivem znovu oceňovaného dramatu Shakespeara — nahrazuje činohrou.

ANTICKÉ DIVADLO

Ve starém Řecku se drama vyvinulo ze sborové (chórické) lyriky tím, že se ke sboru (chóru) přidružili herci předvádějící určitý děj. Mělo dva základní žánry, tragédii a komedii. Hlavními představiteli tragédie byli Aischylos († 456 př. n. l.), Sofokles († 406 př. n. l.) a jeho mladší vrstevník Euripides; komedii představoval Aristofanes (tvořil 427—388); z jejich praxe se také odvozují normy antického dramatu.

Původně se provozovaly pouze tragédie, a to o velkých dionýziích.* Tyto svátky (byly zavedeny r. 534 př. n. l.) připadaly obyčejně na březen-duben a byly oslavou jara; trvaly šest dní, poslední tři dny byly věnovány divadelním hrám, které se konaly jako závody autorů, jimž je přítomen bůh, a to tak, že se hrály každý den tři tematicky spojené tragédie (trilogie) s tzv. hrou satyrskou. K předvádění tragédií přistoupily asi po padesáti letech komedie, a to tak, že se jeden den věnoval komediím (hrálo se jich pět) a pak následovaly tři dny, v nichž se dávaly tragédie. Později (asi sto let od zavedení velkých dionýzií) se hrávalo také o svátcích zvaných lenaje (leden-únor), rovněž věnovaných Dionýsovi. Divadelní kus se předváděl zpravidla jen jedenkrát,

* *Dionýsos* (v římské mytologii *Bakchus*) byl bůh vegetace a vína, které zapuzuje starosti. V souvislosti s tím byl i bohem básnictví a hudby a v jeho kultu vznikla lyrická píseň (*dithyrambos*) a dramatické básnictví.

proto se z bohatství her zachovala jen napatrná část; známe vlastně jen několik her citovaných autorů.

Hry byly vesměs veršované; veršovým rozměrem byl šestistopý jamb (*senár*). Dnešní členění na akty neexistovalo, hrálo se v jednom kuse, a proto se obyčejně (ale nikoliv závazně!) neměnilo místo děje a čas byl co nejkratší, aby vznikl pocit, že se čas předvádění kryje s časem děje. Velikou úlohu měl původně sbor; těžisko hry se přeneslo na herce až od 4. stol. př. n. l. Na rozdíl od dnešního divadla se hrálo ve dne pod širým nebem. Herci byli v starořeckém divadle pouze tři; první herec hrál jen jednu úlohu, další dva hráli každý více úloh (až po čtyřech), a to i role ženské. Ve hře se střídaly přitom partie herecké s partii sborovými.

Divadla byla velmi rozsáhlá, obyčejně přihlížely hře desetitisíce diváků. Podle řádu pro velké dionýzie z doby okolo r. 500 př. n. l. se soutěže zúčastnili tři autoři, z nichž každý předváděl tři tragédie s jedním satyrským dramatem. Básník skládal text, tance a často byl i hercem. Když přistoupily k předvádění tragédií i komedie, zúčastňoval se každý autor komedie soutěže jen jednou hrou.

Název tragédie v doslovném překladě znamená „kozlí píseň“. Je odvozen ze starého obřadu, při kterém (hlavně na Peloponésu) byli démoni představováni v podobě kozlů. Hra měla vzbudit v divácích hrůzu a soucit s tragickým hrdinou a byla pocítována jako „vysoký“, ba vrcholný literární druh. Rozhodující pro pocit tragična byla přeměna „strasti“ v mravní problém; strasti (např. usmrcení některé postavy) se však nepředváděly přímo na jevišti, zprávu o nich podával „posel“.

Podle Aristotela měl sice osud tragického hrdiny vzbuzovat v divácích pocit „útrpnosti a hrůzy“, ale na jevišti předvedená akce měla diváka od těchto pocitů zároveň „očistit“ (tzv. katarze). Význam tohoto „očistění“ Aristoteles blíže nevyložil. Patrně jde o to, že se divák v duchu s hrdinou ztotožňuje, a tím získává estetickou cestou nové poznání životních hodnot.

Protiváhou tragédie bylo k trilogii připojované *satyrské drama*, veselý kus se šťastným zakončením; odpovídal poslednímu aktu

obřadního děje, symbolizujícího vzkříšení boha (a tím příchod jara). Obyčejně to byl nějaký mýtus o Bakchovi s veselými složkami.

Tvůrci tragédie v její klasické podobě byli Aischylos a Sofokles. Konflikty jejich tragédií spočívají ve srážce dvou norem, šlo tedy o mravní problém. Postavy jsou vesměs z mytologie. Euripides (asi o 15 let mladší než Sofokles, ale působil současně) postoupil dále tím, že má k mýtu kritický postoj; uvádí-li na scénu mytologickou látku, zároveň odhaluje její nesprávnost a nemravnost. Do popředí staví téma lásky, kterého se starší tragédie skoro nedotkla. Tím překračoval rámec své doby. Současnost Euripida příliš neuznávala, byl však oceněn v době helénistické a pak působil na evropský klasicismus. Euripides oddělil též sbor od děje, takže se u něho písně chóru stávají samostatnými lyrickými písněmi. Po Euripidovi sílí v tragédii sklon k patetičnosti a vzniká i *knižní drama*, tj. některé hry se neskládají pro jeviště, nýbrž jsou určeny k četbě.

Komedie měla kořeny v karnevalových slavnostech a oficiálního uznání se jí dostalo, jak již bylo uvedeno, později než tragédii. Slovo „komedie“ znamená v doslovném překladu „píseň kómu“, tj. tlupy pořádající po hostině průvod a zpívající přitom posměšné i jiné písně. V komedii tuto funkci kómu přejímá chór, často převlečený za zvířecí maskary (podle toho se také nazývají příslušné komedie, např. *Žáby*, *Vosy*, *Ptáci*).

Komedii v té podobě, v jaké ji vytvořil hlavně Aristofanes, říká se *stará*. Děj se zakládá obyčejně na motivu zápasu; hrdina, který v něm zvítězí, ustavuje nějaký nový pořádek, „převrací“ vzhůru nohama některou starou zvyklost. (V tom „převrácení starých poměrů naruby“ je karnevalový prvek.) Pak následuje hostina. — „Stará“ komedie je převážně politická a její posměšky jsou adresovány určitým lidem, kteří jsou karikováni, a to státníkům i jiným osobnostem. Nescházela ani literární polemika. Děj je většinou fantastický (hrdina např. založí ptačí říši) a zakládá se na nepravděpodobnosti, která působí směšně. Pro „starou“ komedii se ustálila tato kompoziční struktura: expozice je podána

v prologu, pak následuje vstup sboru (parodos), načez se řeší problém (agón); tím končí první část hry. Poté je vložena sborová partie, jež není v přímé souvislosti s dějem (parabáze). Druhou část hry tvoří výstupy jarmarečnického typu, v nichž se představují kladné následky uskutečněného projektu a odstraňují se jeho rušitelé.

V pozdějším vývoji vzniká *střední komedie*, v níž se ztrácí postupně politický ráz, a konečně se objevuje *nová komedie*, jejímž hlavním představitelem byl Menandros (kolem 342—292). Děj „nové“ komedie se soustřeďuje k domácímu životu, k tématu lásky a rodinných vztahů. Je to tedy hra z denního života, která ztrácí satirický vztah k veřejným věcem, a tím vlastně idealizuje soudobý stav společnosti. Příznačnými náměty jsou osvobození dívky a téma odloženého a nalezeného dítěte. Obratem k intimnímu životu navazuje tato komedie vlastně na Euripida.

Římané převzali řeckou tragédii i komedii v té podobě, v jaké vykristalizovala v 3. stol. př. n. l. I v Římě souvisela divadelní představení s kultem, ale hry se dávaly vedle pravidelných představení vázaných na svátky (zvláště to byly hry „římské“ v září a „plebejské“ v listopadu) i při jiných příležitostech, jako při zasvěcení stavby, o triumfech a pohřbech. Na rozdíl od řeckých her neměly římské hry v době, z níž máme dochovány jejich nejstarší doklady, ráz básnických závodů. Nejstarší hry byly překlady z řečtiny.

Po stránce literární kvality vynikli Římané napřed v *komedii* jako autoři volných úprav řeckých her. Hlavními představiteli této staré římské komedie byli Plautus a Terentius. — Plautus (asi 250—184) reprodukoval obvyklé postavy a děje „nové“ řecké komedie a naplnil je demokratickou orientací. Jeho hlavní přínos spočíval v tom, že spojil „novou komedii“ s prvky lidové frašky. Vyhýbá se však ožehavým problémům. Působil na evropský klasicismus (např. jeho hra *Aulularia* byla podnětem k Molièrovu *Lakomci*). Terentius (ok. 190—159) se liší od Plauta tím, že vychází z ideologických pozic vrchní vrstvy římské společnosti a

zaměřuje se na komedie vážné. Jako stylistický vzor byl znám po celý středověk (sporadicky byl i ve středověku napodobován) a v 18. století se ho dovolávali teoretikové „plačtivé“ komedie jako svého předchůdce. Děj římských komedií se původně odehrával v Řecku a herci měli řecké kostýmy (*comoedia palliata*); později se prosazují osoby a kostýmy římské (*comoedia togata*).

Do vývoje *tragédie* přinesl nové prvky Lucius Annaeus Seneca (krátce před n. l. — 65 n. l.). Jeho dramata jsou inspirována silně patetickou poeuripidovskou tragédií zaměřenou často na čtení (tj. nikoli na jevištní realizaci). Vnější podoba řecké tragédie zůstává u Seneky zachována, jsou podržena i tradiční mytologická témata, ale stupňuje se emotivnost her tím, že Seneca ruší omezení, podle nichž se vraždy předváděly za scénou. V Senekových postavách sílí prvky vášnivosti, náměty směřují k hrůznosti a hra se zakládá na patosu moci.

Dosud jsme mluvili o antickém divadle oficiálním. Vedle něho existovalo i divadlo lidové.

U Řeků je představoval především *mimus*; v helénistické době se tak říkalo malým divadelním formám, v nichž se plně rozvíjela karnevalová volnost, politické útoky i posměch adresovaný konkrétním osobám. Častým motivem byly rány holí a rvačka. Herci neměli masky a hrály i ženy. Přitom šlo o hry z valné části improvizované. V helénistické době *mimus* zatlačoval ostatní dramatické žánry.

U Římanů byla lidová hra tzv. *atellána* (podle kampanského městečka Atelly). Je to jednoaktová hra se stálými karikaturními maskami (žrout Maccus, žvanivý Bucco, směšný stařec Pappus a hrbáč Dossennus). Provozovala se po tragédiích jako závěrečný kus. Děj se odehrával v nižších vrstvách (sedláci, otroci) a ve společenské spodině. Ke konci republiky se i v římském prostředí rozšířil *mimus*, který se stal převládajícím divadelním žánrem.

Zatímco antické divadlo působilo jako vzor na moderní drama evropské, poměrně velmi pozdě se Evropa seznámila s dramatikou staroindickou. Ta

se rovněž vyvinula z obětních tanců a náboženských obřadů. Žánrově byla velmi bohatě rozvinutá (teoretikové rozeznávali 28 dramatických druhů), neexistovala však truchlohra v našem slova smyslu. Nejznámější staroindický dramatik je Kálidása (1. stol. př. n. l., hra Šakuntalá).

STŘEDOVĚKÉ DIVADLO

Jestliže antická tragédie a komedie mají přímé následovníky v moderní dramatice, středověké drama prakticky odumřelo. Některé jeho žánry je však nutno znát, protože se s nimi setkáváme v odborné literatuře a byly i sporadické pokusy uvést je na moderní jeviště.

Středověké drama známe jen v jeho podobě „literární“, o lidové tvorbě máme jen málo zpráv. Středověké oficiální divadlo vzniklo — podobně jako drama starořecké — v souvislosti s náboženským kultem, ale proti divadlu antickému bylo narativní povahy (hry byly „epické“), tj. postrádalo skutečného dramatického napětí. Vyplývalo to hlavně z tematické základny těchto her, která byla užší než v antice. Kdežto antická mytologie prezentovala celou škálu typů s lidskými vášněmi, středověké divadlo předvádělo původně jen výjevy z Nového zákona, takže nemohlo přinášet bohatství konfliktů. Ani když se látky rozšířily o látky ze života světců a světic, nebyla tím škála typů podstatně rozšířena, protože koneckonců každá legenda byla vlastně jen novým variantem na křesťansky chápanou ctnost.

Jestliže bylo cílem antické dramatiky zobrazení konfliktů, cílem středověké dramatiky byla scénická ilustrace známé biblické nebo legendární látky. Z hlediska žánrového nebylo oficiální středověké drama rozrůzněno na komedii a tragédii, ale komické prvky se mísily s prvky vážnými. Společný rys s antickým divadlem představuje protiklad oficiální a lidové dramatiky a z vývoje hlediska postupné odpoutávání od náboženského kultu.

Nejstarší středověké oficiální hry byly spjaty s náboženskými obřady vánočními (zobrazovalo se zejména klanění pastýřů a tří

králů novorozenému Kristovi) a velikonočními (předvádělo se Kristovo zmrtvýchvstání, později i umučení). Tyto hry byly zprvu latinské a nazývaly se *officia*, protože tvořily volnou součást bohoslužby; předváděly se v kostele a hráli v nich hlavně duchovní. Později z latinských her vznikaly hry dvojjazyčné (latinsky zpívané pasáže byly prokládány pasážemi v národních jazycích) a konečně hry složené jen v jazycích národních. Ty ztratily již svou vázanost s obřadem a hrály se mimo kostel, zejména na náměstích. Velmi oblíbené byly hry, jejichž těžiště tvořilo Kristovo umučení, tzv. *hry pašijové*.

Drobné hry se cyklizovaly a doplňovaly o nové a nové scény, takže nakonec celek zachycoval biblické děje od stvoření světa až po Kristovo zmrtvýchvstání. Tak vznikaly rozsáhlé hry zvané *mystérie* (francouz. *mystère*, z lat. *ministerium* = obřad), dosahující délky až několika desetitisíc veršů. Předváděly se na patrových simultánních jevištích a jejich předvádění trvalo až několik dní. Scény z náboženského podání se zde mísily se scénami ze života soudobého prostoupenými komickými prvky (komický živel představovali zejména čerti, židé, kramáři atd.).

Ohniskem středověké dramatiky byla Francie, kde se vyvinuly některé zvláštní žánry. Kratší hry o svatých se nazývaly *miracles*, a to podle toho, že vrcholem děje býval zázrak (lat. *miraculum*, franc. *miracle* = zázrak). Mnohé tyto hry se poutaly ke Kristově matce Marii. Alegorické hry se nazývaly *morality*. Vystupovaly v nich zosobněné vlastnosti, jako Rozum, Hřích, Lakomství, Stáří atp. Čistě světskou hru představovala *fraška* (franc. *farce*). Jejím druhem byla *sottie* (franc., = bláznovina, podle hlavní postavy hlupáka). Rozvoj těchto her souvisel s masopustním veselím.

Pokud se hrálo v kostele, nebylo zvláštní jeviště, ale hrající postavy měly kostýmy. Delší hry měly simultánní jeviště: na vyvýšeném lešení byla pro jednotlivé výjevy určena herní místa, z nichž každé tvořilo „dějiště“ pro sebe, označené symbolickým znakem (např. strom označoval zahradu nebo brána označovala dům). U nás se herním místům říkalo „chalupy“. O provádění

her, pokud se konaly v kostele, pečovali duchovní, později zvláštní laické společnosti (bratrstva, franc. *confréries*). Herci z povolání v dnešním slova smyslu nebyli. Hrál se za denního světla.

OD RENESANCE KE KLASICISMU

Z bohaté středověké divadelní tvorby sice přežilo leccos ve folklóru (např. pašijové hry, místy ještě dnes uměle udržované jako turistická atrakce), ale jako literární fakt středověké drama odumřelo s nástupem renesance a novověké divadlo na ně systematicky nenavázalo. Souvislý vývoj novodobého dramatu se dá sledovat až od renesance a zejména od klasicismu, přičemž je patrné plodné navazování na obnovené tradice dramatiky antické. Proti středověkému univerzalizmu se nyní prosazuje národní specifická, a spolu s tím vzniká i větší žánrové rozrůžňování podle národních literatur. Všimnu si dále z toho hlediska vedle dramatiky středoevropské (k níž patří naše literatura) tří hlavních větví, které vytvořily žánry důležité i pro dnešní dramatiku; je to renesanční a barokní drama španělské, anglické drama shakespearovské a zejména drama francouzského klasicismu, které na dlouhou dobu ovlivnilo vkus v sousedních zemích a svým vlivem zasáhlo i daleko na východ.

V Německu a v našich zemích vystřídaly středověkou dramatiku humanistické *hry školské*. Po morfologické stránce se opíraly hlavně o latinskou vážnou komedii Terentiovu a stavěly do popředí moralistickou tendenci. Skládány byly původně latinsky a předváděli je studenti na školách za účelem zdokonalení v latině. Doba hlavního rozvoje je 16. století, ale školské hry se dávaly i později; cyklus takových her napsal např. ještě Komenský (*Schola ludus*) a školské drama pěstovali horlivě v soutěži s reformační stranou jezuité.

Typickým žánrem reformační dramatiky byly *biblické hry*,

kteře znázorňovaly s mravokárnou tendencí různé děje ze Starého zákona. I tyto hry souvisely se školským životem, ale byly zaměřeny na širší publikum, a proto se dávaly často v národním jazyku. Lidovou světskou větev dramatiky představovaly *frašky*. Zvláštní žánr byla krátká fraška původně vkládaná mezi jednotlivá jednání vážných her a zvaná proto *interludium* nebo *intermedium* (= mezihra). Interludia se v dalším vývoji osamostatnila a byla dávána samostatně. U nás zažily tyto frašky dobu největšího rozvoje v 17. století, kdy představovaly divadlo pololidové i lidové; komickou postavou v nich býval sedlák, jeho žena a představitel inteligence (např. lékař).

Antický protiklad tragédie a komedie nebyl ve středoevropské dramatice 16.—17. století vyhraněn. Hry měly i nyní převážně výpravny („epický“) charakter a pro jejich označení se u nás užívalo promiskue názvu komedie a tragédie (např. „Tragédie neb hra žebračí“ je vyložená fraška). Jevišťe mělo neutrální popředí bez kulis a vzadu byly závěsy opatřené výklenky (v něm. Zellen, odtud i název pro toto jeviště: Badeszellenbühne).

S nástupem protireformace se v Německu a u nás vytvářelo *drama jezuitské*, které soutěžilo původně s hrami reformní strany a po Bílé hoře opanovalo celé pole oficiální dramatiky. I toto drama bylo spojeno původně se školami. Protože jezuitský řád tvořil pevně centralizovanou mezinárodní organizaci, vyvinula se jezuitská dramatika jako poměrně homogenní útvar. Byla žánrově bohatě rozvinutá (jezuitští teoretikové rozlišovali např. komedii, tragédii, tragikomedii, komitragédii atd.), tyto žánry však vesměs odumřely.

Charakteristická byla pro jezuitskou dramatiku snaha upoutat bohatou výpravou a dekorací — drama se mělo stát vzrušující podfvanou útočící na smysly. Látkově navazovala jezuitská dramatická tvorba nejednou na středověk (hry o svatých), ale pěstovaly se i hry historické a alegorické (oslavující především držitele moci, v první řadě panující rod). Hrál se latinsky i v národních jazycích. Jevišťe se postupně blíží dnešnímu (německý termín pro ně je Illusionsbühne).

Pro renesanční dramatiku španělskou je charakteristickým žánrem *comedia* spojující renesanční podněty s lidovou tradicí. Její látka může být stejně tragická, jako komická. Hlavním představitelem tohoto žánru byl Lope de Vega (1562—1635), zakladatel novodobého španělského divadla. Dramatu věnoval teoretický veršovaný traktát *Nové umění skládat divadelní hry* (1609, *Arte nuevo de hacer comedias*). Jeho hry (*comedias*) mísí vážné prvky s komikou a mají smysl pro zobrazení skutečnosti. Akce probíhá rychle a je rozčleněna do tří jednání. Po stránce látkové je hra neomezená (náměty z mytologie, historie starověké i moderní, z náboženství, pastýřské hry, hry ze současnosti) a neplatí pro ni jednoty děje, času a místa. Hra je psána veršem nejrůznějšího rozměru. Pokud jde o postavy, Lope de Vega vytvořil komickou figuru sluhy, která pak přešla do evropské dramatiky.

Barokní španělské divadlo představuje zejména Calderón de la Barca (1600—1681). Rozvinul podněty dramatu Lope de Vegy, ale současně je přehodnotil. Realistické prvky se mění v jeho hrách na alegorizaci, spontánní nevázanost je spoutána intelektem a děj se obrací dovnitř. Vedle již tradičních her na různá témata (*comedias*) pěstoval Calderón *interludia* (španělsky *entremés*) a zejména *autos sacramentales*, tj. náboženské jednoaktové hry s alegorickými postavami.

Tento žánr se pěstoval již od středověku ve spojení se svátkem Božího těla. Ideový základ tvořila lidská vina a její vykoupení. Hry byly dávány hereckými společnostmi; jeviště se umísťovalo na vůz, aby se během božítělové slavnosti mohl soubor rychle přemisťovat na různá místa. Rozvoj této typické španělské barokní hry trval až do druhé poloviny 18. století.

Zvláštní žánr světské dramatiky představovaly hry zvané *caja y espada* (hry pláště a meče); jejich námětem byly intriky a láska, odehrávající se v aristokratické společnosti.

Španělská dramatika 17. století měla značný vliv na klasické drama francouzské.

V Anglii vyrostla z renesanční hry dramatika Shakespearova (1564—1616). Od Shakespeara vede vývojová linie k dramatické 19. století, ale vývoj nebyl přímý, protože mezi Shakespearem a moderním evropským dramatem je široký pás dramatu klasicistického, které vykrytalizovalo v 17. století ve Francii a na dlouhou dobu se stalo vzorem pro dramatickou tvorbu téměř v celé Evropě.

Shakespearovy hry (tragédie, komedie a hry historické) jsou považovány jako zvláštní dramatický žánr — *shakespearovské drama*. Jejich látky nejsou omezené a děj hry se může rozvíjet ve velkém časovém rozpětí a na různých, od sebe vzdálených místech (tj. neexistuje zde zákon jednoty času a místa); komický prvek není přitom ostře oddělen od prvků tragických (komické scény v tragédiích). Typický Shakespearův verš je pětistopý nerýmovaný jamb (blankvers), který se však na exponovaných místech stává rýmovaným a střídá se s pasážemi psanými prózou. Shakespeare byl hercem z povolání. Na jevišti jeho her byla hracím prostorem neutrální plocha viditelná ze tří stran, menší zadní scéna a horní scéna ve formě balkónu.

Francouzský klasicismus navázal na oba základní antické divadelní žánry, tj. na tragédii a na komedii (opíral se zejména o Euripida a o „novou komedii“ představovanou v první řadě Plautem), jakož i na Aristotelovy teoretické názory; ty však domyslel, zejména pokud jde o výstavbu dramatu. Hlavním výsledkem tohoto teoretického snažení byla formulace zákona tří jednot dramatu, jednoty děje, jednoty místa a jednoty času. Tento zákon byl teoreticky zdůvodňován požadavkem pravděpodobnosti; se soudobým racionalismem se neslučovalo, aby hra, předváděná během jednoho večera na jednom jevišti, uváděla na scénu před divákovy oči děje navzájem odlehlé z hlediska časového nebo i místního; byla to vlastně snaha co nejvíce zmenšit distanci mezi „časem předvádění“ a „časem příhody“. Hlavním představitelem klasické francouzské tragédie byl Jean Racine (1639—1699) a klasické komedie Molière (1622—1673, vl. jm.

Jean - Baptiste Poquelin). Ti nejlépe ztělesnili pravidla žánru (Racine např. ve Faidře, 1677, a Molière v Lakomci, 1668). Pokud jde o předvádění a scénu, v 17. století vznikají divadelní budovy, kulisy, opony atd. na způsob dnešního divadla.

Vlastním iniciátorem klasické francouzské tragédie byl Pierre Corneille, jehož drama *Le Cid* (1636) vyvolalo vášnivé diskuse, do nichž zasáhla i francouzská Akademie. V souvislosti s těmito diskusemi byl nastolen jako závazný požadavek zejména zmíněný „zákon tří jednot“ dramatu. Pro Corneillovu tragédii byla charakteristická „vznešenost“: typickým námětem je vítězství vůle a povinnosti nad osobním citem. Hrdina nemusí obětovat svůj život, avšak obětuje nadosobní hodnotě své osobní štěstí, zejména lásku. Otázku pravdivosti řešil Corneille kompromisně; námět sám je nepravděpodobný, ale jeho pravdivost zaručují dějiny.

Z hlediska kompozičního je třeba všimnout si blíže zmíněného zákona tří jednot.

Jednota děje je jediný požadavek, který spojuje klasickou francouzskou dramatikou s dramatikou renesanční. Jde o to, aby byl jeden nositel hlavního děje („hrdina“), aby měl děj jednu ústřední zápletku a aby se nepřetržitě vyvíjel. Pro rozvoj děje bylo stanoveno pětičlenné schéma odpovídající pěti jednáním, která mívala obyčejně klasicistická tragédie (sjednotlivými jednáními však toto schéma zcela nekorespondovalo, zejména expozice a katastrofa bývají kratší než celý akt). Jsou to: *expozice* (seznámení s prostředím a osobami a vytvoření prvního „momentu napětí“), *kolize* (zauzlení, postupné krystalizování srážky zájmů), *krize* (moment, kdy vzniká situace, kterou nelze již dále zauzlovat, takže je nutné řešení), *peripetie* (děj se obrací jistým směrem a spěje k rozřešení; peripetie je stavěna jako kolize, ale má rychlejší spád), *katastrofa* (konec děje; peripetie často vede zdánlivě k určitému zakončení, ale katastrofa obrátí děj jiným směrem).

Jednota času byla požadavkem, aby se celý dramatický děj odehrál během časového rozpětí ne většího než 24 hodin. To pochopitelně vedlo k různým násilnostem a nepravděpodob-

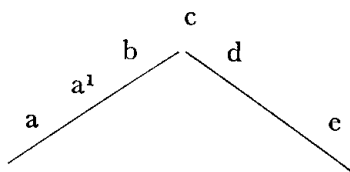
nostem. Zejména bylo možné zobrazovat při zachycování této jednoty jen rozhodující okamžik děje, nikoli vývoj hrdiny.

Jednota místa vyžadovala, aby se celá hra odehrála v malém místním rozpětí, obvykle se nesměly překročit hranice hradeb jednoho města.

Postavy tragédie byly převážně osoby mýtu nebo z prostředí vysoké šlechty, v komedii byli nositeli děje hlavně měšťané. Po stránce jazykové byl pro tragédii příznačný „vysoký“, stylizovaný jazykový sloh a rýmovaný verš (alexandrín), v komedii se připouštěla i próza. Komedie měla rozpětí od hry poměrně vážné (Molièrův *Misanthrop*) až po frašku.

Expozice postavy (seznámení s postavou) je přímá (postava vystoupí sama na jevišti a odhaluje svůj charakter v jednání), nebo nepřímá (mluví o ní jiné postavy, např. v Molièrově *Tartuffovi* titulní postava vystoupí na jevišti až v 3. jednání). Expoziční informace se sdělují buď formou výpravnou (např. v prologu), nebo formou dialogickou (replikami mezi jednajícími herci).

Klasicistické schéma pro výstavbu dramatu má vlastně obecnou platnost (ovšem jen pro hry s fabulí), pokud jde o stupňování děje k vyvrcholení a pak o jeho klesání k rozuzlení. Tuto strukturu pěkně naznačuje tzv. *Freytage pyramid* (srov. Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas* — Technika dramatu, 1863). Děj se podle ní skládá z těchto částí: a) úvod (tj. expozice); a¹) moment prvního napětí; b) stoupání děje; c) vrchol děje; d) klesání děje; e) katastrofa (tj. rozuzlení). Schematicky naznačeno:



Specifický přínos pro vývoj evropského divadelnictví znamená italská *commedia dell'arte*, o níž byla řeč již na str. 313. Zmiňuji se o ní jen v poznámce, protože tento útvar vlastně nepatří do literatury. Byla to hra improvizovaná, jejíž scénář se omezoval na rámcovou charakteristiku děje; herci v tomto rámci volně improvizovali, takže hra neměla „literární“ text v pravém slova smyslu (tj. její text nebyl fixován).

Název *commedia dell'arte* se objevuje až od konce 17. století, ale nejstarší

známé představení se konalo již r. 1568. Původně vyjadřoval tento žánr smýšlení zámožného měšťanstva a často přinášel i sociální kritiku a satiru, v 17. století však pod tlakem feudální reakce se *commedia dell'arte* měnila na pouhou zábavu, nejednou obscénního rázu. Tento žánr, pracující s neměnnými charaktery a kostýmy, navazuje na karnevalové veselí a zdá se, že v něm pokračuje tradice staroitalské lidové frašky.

Italští herci hráli často i za hranicemi. R. 1660 se usadili natrvalo v Paříži. Stopu vlivu *commedia dell'arte* vidíme u Shakespeara a u Molièra.

ROZKLAD KLASICISTICKÉHO DRAMATU A DALŠÍ VÝVOJ

Pokud jde o vzájemný vztah žánrů, klasicismus vyžadoval jejich ostré odlišení, zejména netrpěl komické motivy v tragédii. Kromě toho divadelní hra byla hlavně deklamací, proto se — tak jako v staré řecké tragédii — některé události, jako např. vraždy, neodehrávaly na scéně, ale referoval o nich posel. Průlom zde učinilo 18. století. Voltaire rozšířil látkovou oblast tragédie (např. o orientální látky) a snažil se uvedením dřívě na jevišti netrpěných scén udělat z divadelní hry podívanou (proti klasickému théâtre — spectacle). Hlavním průlomem do konvencí však bylo vytvoření moderní činohry.

Tento nový útvar vznikl jako syntéza tragédie a komedie v klasicistickém pojetí. V antice a v klasicismu byly vzhledem k rázu konfliktu postavy tragédie a postavy komedie sociálně vymezeny: v prvním případě šlo především o postavy mýtu nebo o národní hrdiny, v druhém případě o „malé“ lidi. Jestliže se postaví hrdina typický pro komedii do tragické situace, porušují se tradiční hranice žánrů; proto se prvním činohrám (které inicioval D. Diderot (1713—1784) říkalo buď *plačtivá komedie* (*comédie larmoyante*), nebo *občanská tragédie* (podle toho, že hrdina byl měšťan a nikoli postava typická pro tradiční tragédii). V Německu se z těchto „plačtivých komedií“ vyvinul tzv. *Rührstück*, tj. dojmavá hra (využívající často pro vzbuzení emoce triviálních prostředků).

Dnes zahrnujeme do pojmu činohry většinu dramatické produkce a v důsledku rozvoje opery se rýsuje jako hlavní dichotomie divadelní kultury protiklad opery a činohry. Tragédie je dnes víceméně záležitostí historickou a komedie se počítuje jako jeden z druhů činohry. Přitom rozdíl mezi vážnou a veselou hrou není již vázán na sociální postavení postav. Také antické strohé oddělování komických a tragických žvlů se ztratilo a v činohře se mohou obojí prvky mísit. Tím se navazuje na tradici dramatického díla Shakespearova, které bylo nově oceňováno počínajíc preromantismem a těšilo se dlouhotrvající oblíbenosti. Současné se také rušila klasicistická jednota místa a jednota času.

Typickou romantickou dramatickou formu realizovali zejména ve Francii v třicátých letech minulého století V. Hugo, A. Dumas starší, A. de Vigny a další. Verš není monopolní, vážné scény se mísí s komickými (tak jako ve skutečném životě) a groteskními. Odrůdou romantického dramatu byla *osudová tragédie* (Schicksalstragödie), kterou vytvořil r. 1815 Z. Werner ve hře *Der vierundzwanzigste Februar* (24. únor). Byl zde absolutizován antický pojem osudu, kterému člověk nemůže uniknout, a dramatický děj se stal ilustrací marného zápasu s touto sudbou. U nás je typem takovéto hry *Angelína* od Fr. Turinského (1821).

A. de Musset (1810—1857) vytvořil jako zvláštní dramatický žánr *proverb*, lehce psanou činohru ilustrující pravdivost nějakého přísloví nebo sentence (*On ne badine pas avec l'amour* — *Se srdcem divno hrát*, 1834). Výpravná hra s pohádkovými prvky je *féerie* (franc. *fée* = víla).

Po romantismu má činohra vůdčí postavení v dramatické tvorbě a je obdobou románu v epice. Realismus zavedl do dramatu řešení závažných otázek společenských a mravních a obrátil děj „dovnitř“, tj. k psychologické problematice, odtud i název *psychologické drama*. Typickými představiteli byli H. Ibsen (1828—1906) v Norsku a A. N. Ostrovskij (1823—1886) v Rusku, u nás např. ve svých začátcích J. Hilbert. Zvláštním druhem realistického dramatu byla tzv. *tezová hra* (à la thèse), představovaná především A. Dumasem mladším (1824—1895; např. *La*

dame aux camélias — *Dáma s kaméliemi*, jako román 1848, jako divadelní hra 1852); je to hra svým způsobem tendenční, protože chce přesvědčit o správnosti nadhozeného problému, v podstatě je však nepravdivá, protože vidí problematiku jen z úzké perspektivy konzervativního maloměšťáka. „Lehčí“ dramatický žánr proti tezóvé hře představovala *hra konverzační*, kde se zájem soustřeďoval na dialog ilustrující denní život vyšších společenských vrstev. Děj *situační hry* je budován hlavně na vnější zápletku. Hlavními představiteli situační hry byli E. Scribe (1791—1861; *Le verre d'eau* — *Sklenice vody*, 1840) a V. Sardou (1831—1908), u nás E. Bozděch (*Světa pán v županu*, 1876).

Od sklonku minulého století dělíme většinou dramatické žánry podle literárních směrů. Sem patří především *drama naturalistické*, snažící se vzbudit volbou tématu, jazykových prostředků, dekorace i hereckého projevu iluzi „výseku ze skutečnosti“ (G. Hauptmann, *Die Weber* — *Tkalci*, 1893). *Impresionistická hra* klade důraz na jemné vystižení prchavých nálad (u nás např. Fr. Šrámek). V *symbolické hře* je celý děj jinotajný (M. Maeterlinck, *L'Oiseau bleu* — *Modrý pták*, 1908). *Novoromantická hra* zpracovává především pohádkové motivy, často se symbolickým přitvukem (např. J. Zeyer, *Radúz a Mahulena*, 1898; Jar. Kvapil, *Princezna Pampeliška*, 1897). Na počátku meziválečné doby krystalizovalo drama *expresionistické* (Lev Blatný, *Kokokodák*, 1922) a sociální pohyb vyvolal pokusy o *drama kolektivní* (F. X. Šalda, *Zástupové*, 1921). — Jiné dělidlo dramatických žánrů bylo tematické (např. hra historická, hra společenská, hra sociální atd.).

O přibuznosti s románem svědčí tzv. dramatizace, tj. adaptace románů a povídek pro divadlo (srov. výše uvedenou *Dámu s kaméliemi*; u nás např. povídka M. A. Šimáčka *Manželé Strouhalovi* byla zdramatizována jako *Svět mladých lidí*, 1890); nejednou se dramatizují i klasické romány, např. Dostojevského. Proti velkému divadlu se prosazují od konce minulého století menší jeviště („intimní jeviště“) specializovaná na *komorní hry*, řešící převážně jemnější otázky psychologické.

Jak jsem již uvedl, hlavní dichotomie v divadle je od druhé poloviny minulého století pocítována mezi činohrou a operou. Přejídný pás mezi nimi tvoří *melodram*. Říkáme tak činohře, která je doprovázena hudbou (např. Vrchlického trilogie Hippodamie z let 1883—90 byla doprovázena hudbou Fibichovou); v širším slova smyslu označujeme jako melodram i báseň, která se recituje za hudebního doprovodu. Spojnici mezi divadelní hrou a operou tvoří hry, jejichž text byl zpracován jako operní libreto; např. drama G. Preissové Gazdina roba (1889) se stalo podkladem pro Foerstrovu operu Eva a hra téže autorky Její pastorkyňa (1890) pro stejnojmennou operu Janáčkovu.

Jako zvláštní forma hudebního dramatu se vyvinula v 19. století *opereta*, kde se střídá projev mluvený s projevy zpívanými. Jejím předchůdcem je *vaudeville*, lehká hra s komickými písněmi. V evropské operetě vznikly dva hlavní typy, francouzský (Offenbach), jehož charakteristickým rysem je kritické zaměření, a vídeňský (Joh. Strauss, Lehár), zamýšlený především jako obsahově nepřilíživá náročná podfvaná. Za těžiško operety se pokládá hudba, proto se také jako hlavní autor označuje obyčejně (stejně jako u opery) nikoli libretista (autor textu), nýbrž hudební skladatel. — Pro hru se zpěvy se zaváděl termín *zpěvohra* (podle něm. Singspiel). Často se ho užívalo i jako synonyma pro operu. Dnes se jím zpravidla označují všechny divadelní hry, v nichž se uplatňuje zpěv, kromě opery.

Opereta představuje „lehkou“ formu hudebního dramatu a je obyčejně rázu veseloherního. Zejména v širších vrstvách byla velmi oblíbená, a proto se od ní odštěpovaly další žánry. *Revue* je forma zaměřená především na podfvanou, hubené dějové pásmo slouží jen k tomu, aby spojovalo taneční a pěvecké výstupy; nákladná scénická výprava je často pozadím pro módní přehlídku. (Franc. revue = přehlídka.) Forma zaměřená především na zpěv se nazývá *muzikál* (z angl. musical comedy); vyvinula se v 20. století v USA jako odvozenina evropského vaudevillu a operety. Původně to byla především lhbivá podfvaná, ale od čtyřicátých let se klade větší důraz na libreto a moderní

muzikál se často blíží spíš operetě než operetě. Pro muzikál je příznačný syntetický herecký projev, zejména spojení pěveckého výkonu s výkonem tanečním. Program jedné osoby, přinášející především zpěvné čísla, je *recitál* (angl. recital = přednes, sólový koncert).* Pokus o satirickou a politickou hru se zpěvy představují hry Voskovce a Wericha s Ježkovou hudbou.

Ze soudobých dramatických činoherních žánrů je důležité epické divadlo a absurdní drama. *Epické drama* se skládá z řady volně na sebe navazujících scén (často spojovaných i s pomocí postavy vypravěče, podkládaných hudbou a obsahujících songy); jejich celek představuje nějaký sociální proces. Typem je Mutter Courage (Matka Kuráž) od B. Brechta (vznik 1939, premiéra 1941 s hudbou P. Dessaua), jakási kronika třicetileté války, a některé sovětské hry s revoluční tematikou. Volným řadě scén připomíná tento žánr středověká mystéria, liší se však od nich tím, že nejde o scénickou ilustraci známých fabulí. Brecht těžil z některých podnětů expresionismu; také *absurdní drama* (též „groteskní drama“) navazuje na expresionistické prvky. Jeho hlavními představiteli jsou francouzsky píšící autoři E. Ionesco (rumun. původu, nar. 1912, jeden ze zakladatelů tzv. anti-divadla) a S. Beckett (irského původu, nar. 1906). Ideovým podkladem je snaha zobrazit životní pocit jedince, který žije v kapitalistickém světě, kterému nerozumí a do něhož se nedovede zařadit. Život je pro něj proto nepochopitelný a nesmyslný. Absurdnost je vyhocena zejména v dialogu, který vlastně „nic neznamená“ (Ioneskova Plešatá zpěvačka — La cantatrice chauve, 1948, premiéra 1950) a naznačuje nemožnost vzájemného porozumění mezi lidmi. Základem her tohoto typu je iracionální, protirozumná situace, která nevytváří skutečný děj v tradičním slova smyslu, ale ilustruje jen absurditu „odlidštěných“ jedinců (např. Beckettova hra En attendant Godot — Čekání na Godota, 1953).

* U obou posledně uvedených žánrů je zajímavý způsob počestění názvu, odvozený od psané formy původního rázu, nikoliv od výslovnosti.

Nové možnosti poskytuje dramatickému projevu film, rozhlas a televize, ale tu již jde o útvary, které vybočují z rámce literatury, i když se často opírají o „literární předlohy“. Vzhledem k specifčnosti dramatu se postupně odděluje teorie dramatu od teorie literatury jako zvláštní věda — *teatrologie*; s teorií literatury ji spojuje to, že jde o umění spjaté s jazykem a že se dramatické dílo může realizovat i jako četba (srov. knižní drama, v angl. terminologii *closet drama*).

4. Publicistika a literatura věcná

Z publicistiky a věcné literatury si všimneme jen těch žánrů, které mají určité prvky, jimiž se sblíží s literaturou uměleckou nebo s nimiž pracuje literární věda.

PUBLICISTIKA

Publicistika je novinářství a politickopropagační činnost používající převážně brožurkové formy. * V první řadě sem zahrneme novinářství nebo žurnalistiku. Termín žurnalistika je odvozen od franc. jour (= den) a znamená původně denní tisk, dnes se však u nás (a také např. v ruské terminologii) termínu *žurnál* užívá normálně pro tisk odborný (srov. módní žurnál, vědecký žurnál...) vedle názvů časopis a revue. *Časopis* je obecné označení, předpokládáme však, že v něm budou převážovat odborné původní články. *Revue* (franc., = přehled) je zaměření spíš informačního, přináší přehledné zprávy o různých pracích v daném oboru, ukázky z nich atp. Zábavnému časopisu, který má pestrý obsah a hodně ilustrací, říká se *magazín*. Ve významu časopis se také říká *listy* (Listy filologické; singulár „list“ je synonymem pro noviny).

Pro novinářství se užívá termínu *denní tisk*. Sám termín noviny označuje periodicitu, ale nikoliv její frekvenci (Učitelské noviny jsou např. týdení); jde jednak o aktuálnost a jednak o formu (novinový papír, rotační tisk, určitý formát, čísla nejsou sešita atd.). Obyčejně se počítá s tím, že se noviny hned po přečtení odloží, podle toho vypadá i jejich úprava.

České noviny mají tradici od husitství. Počátkem novinářského zpravodajství byly zprávy určené původně v opisech i pro širší okruh zájemců; dlou-

* *Brožura* je tisk menšího rozsahu, nevázaný, ale sešitý. *Knih*a se definuje podle rozsahu, u nás se za knihu pokládá tisk o minimálně 80 stranách.

ho však nebyly periodické. Zprvu byly psány latinsky, ale rychle se počestvovaly. Tak lze uvést např. latinské noviny z Kostnice, sdělující události z podzimu r. 1415, a z českých novin zprávu o bitvě u Domažlic (1431) psanou z hlediska českých vítězů.

Za první *tištěné* noviny lze pokládat letáky o aktualitách, jaké se objevovaly od počátku 16. století, např. tisk o schůzce českého, polského a uherského krále s císařem, vydaný r. 1515 Mikulášem Konáčem (Sjezd císařské velebnosti...). Takových letáků bylo vydáváno poměrně mnoho, ale neměly periodicitu. Týkaly se dobových událostí, ale obsahovaly i fantastická líčení různých senzačních zjevů. První české *periodické* noviny byly založeny r. 1719 s názvem Pražské poštovské noviny (vycházely dvakrát týdně).*

Periodický tisk klasifikujeme podle různých hledisek. Nejčastější je hledisko periodicity: denní tisk (raník, poledník, večerník), týdeník, čtrnáctideník, měsíčník, kvartálník (čtvrtletník). Poměrně vzácný je termín „občasník“ (tisk vydávaný v nepravidelných lhůtách). Kde jde o tisk vydávaný jednou za rok, mluvíme o ročence. Sem patří i kalendáře; kde jde o obsah umělecký, užívá se názvu *almanach*. Jiné hledisko pro klasifikaci je poslání tisku: tisk politický, beletristický, odborný. Někdy se také dělí tisk podle místa, kde vychází: centrální tisk (vychází v hlavním městě a má celostátní „akční rádius“), krajský tisk, místní tisk, závodní tisk. *Orgán* je úřední list nějaké strany nebo korporace.

Denní tisk se snaží zahrnout oblast všech významných projevů života, a proto má — pro větší přehlednost — *rubriky*, tj. určité zprávy jsou umísťovány na neměnném místě, srov. rubriku kulturní a sportovní. Vedle toho bývají *přílohy*, zejména v sobotním vydání, které jsou zábavně poučného rázu. Aby mohl zachytit centrální tisk i události týkající se určitých regionů, vydávají se *mutace* (tj. některé zprávy se mění podle krajů). Dříve existovala také tzv. *hlavičková vydání* (obsah byl stejný, ale časopis nebo noviny měly změněný titul, např. místo České slovo — Moravské slovo, místo Pražanka — Moravanka, Hanačka atp.).

Z hlediska literárního umění jsou důležité ony části periodického tisku, které slouží zábavné nebo propagační funkci. Zmínil jsem se již o fejetonu, který se často od denního tisku odděluje a vydává v knižních sbírkách (Neruda, Herites) jako zvláštní prozaický útvar. Podle umístění v tisku se mu říkalo také *pod-*

* Pro srovnání: První periodické noviny začaly vycházet r. 1609 týdně ve Wolfenbüttelu a v Strasburgu, 1618 v Amsterdamě, 1620 v Paříži, 1636 ve Florencii, 1661 v Krakově (Mercuriusz Polski), 1703 v tehdejšímu Petersburgu (Vedomosti). První deník začal vycházet r. 1650 v Lipsku.

čárník, podle zábavné funkce *beseda*. Hranice mezi literárností a neliterárností fejetonu je dána jeho kvalitou; protože se fejeton otiskoval pravidelně, byl často psán na objednávku, podle okamžité potřeby a umělecky velminevyrovnaně. V dnešní žurnalistice směřuje fejeton ke stručnosti.

Druhem fejetonu je *causerie* (franc., = rozprávka, zábavný hovor). Přináší obyčejně úvahu, poučení nebo pozorování podané přístupnou, „lehkou“ formou. Autor se nevyhýbá subjektivnímu tónu a snažil se navázat co nejtěsnější kontakt se svým pomyslným čtenářstvem. Proto jeho jazykový výraz nabývá povahy mluveného jazyka. Často se jako *causerie* označují vůbec kratší nesyžetové literární útvary určené k zábavě, po stránce výrazové těžící z mluveného jazyka, po obsahové stránce blíže neurčené. *Causerii* jako zvláštní literární druh vypracoval francouzský kritik Sainte Beuve, který vydal 15 svazků takových statí, původně otiskovaných v pondělních novinách (odtud i název souboru *Causeries du lundi* — Pondělní besedy, 1851—62).

Mezi slovy fejeton, *beseda* a *podčárník* dnes pociťujeme významový rozdíl. *Beseda* odpovídá žánrově nejspíše *causerii*, kdežto *podčárník* označuje jen místo umístění v novinách, slovo samo není vlastně určením žánru. Ostatně i samo slovo fejeton (franc. feuilleton = lístek) nebylo původně, tj. v druhé polovině 18. století, žánrovým označením; říkalo se tak tehdy příloze k novinám, samostatnému listu, který se tiskl zvlášť (obyčejně dopředu).

Dnes často fejeton v novinách schází a nahrazují jej kratší útvary, sloupek a entrefilet.

Sloupek (také kurzíva) má jméno podle grafické úpravy: je to krátká stať — obyčejně v rozsahu jednoho novinářského sloupce (nebo i kratší) — otiskovaná obyčejně kurzívou; tím se naznačuje, že má jinou povahu než vlastní zpravodajství. Námětem je prakticky cokoliv, jako ve fejetonu, např. poznámka k události soudobého života, kritika nějakého jevu, přírodní obrázek, vzpomínka vážící se nějak ke dni, atp. Sloh je věcný, přístupný širokému publiku. Vtipný veršovaný komentář udá-

losti dne se nazývá rozhlásek. Je to žánr poměrně mladý, první rozhlásek se u nás objevil v třicátých letech.

Entrefilet (franc., původně to znamenalo volný prostor mezi dvěma sloupci nebo rubrikami) je kratší než sloupek, ale obsahově je mu velmi příbuzný. Zařazuje se obvykle před denní zprávy a týká se nějaké dobové události nebo jevu, které glosuje, např. počasí, nedělní rekreace, pracovní morálky atp.

V denním tisku bývá také kulturní rubrika. Zde se objevují i kritické stati o literatuře, jejich vlastním polem je však odborný tisk literárněvědný nebo beletristický. Od odborného a beletristického („kulturního“) tisku se liší tyto zprávy větší stručností. Jde o dva hlavní útvary, které se často neodlišují, referát a recenzi.

Referát je zpráva. Referovat lze např. o slavnosti, o průběhu žňových prací, o politické situaci atp. Při výběru informací převažuje věcnost. Obdobně lze referovat, tj. podávat zprávu, o literárních dílech, zejména o novinkách. Taková zpráva ovšem musí zaujímat k danému dílu nějaké hodnotící stanovisko, tj. musí být kritická. Právě proto se terminologicky často směšuje referát s recenzí.

Recenze je kritika. Pokud v ní jde o literární nebo vůbec umělecké dílo, musí o něm obvykle (ledaže by šlo o dílo obecně známé) současně podat zprávu, a proto se zaměřuje s referátem. Rozdíl mezi oběma útvary se však jasně ukáže, když postavíme proti sobě vyhraněné případy, v nichž nelze pojmy zaměňovat. Tak např. nelze podat „recenzi“ o průběhu žňových prací nebo o nějaké schůzi, nýbrž jen referát, který ovšem může být kritický.

Slovo *recensio* znamenalo původně v královském Římě vojenský odvod (a hodnocení člověka za tím účelem), v císařském Římě se slovo přeneslo na literární dílo. V humanismu se označovalo slovem *recensio* stanovení optimálního znění klasického textu.

Význam recenzní činnosti je veliký, protože tato činnost pomáhá zvyšovat úroveň kritizované práce, a to stejně umělecké, jako vědecké. Autoři ovšem přijímají kritiku své práce, pokud

není kladná, většinou nevraživě a snaží se ji podceňovat nebo nebrat vážně (bagatelizovat, z franc. *bagatelle* = maličkost, bezvýznamná věc). Někdy se autoři několika recenzí rozcházejí a dochází mezi nimi (nebo mezi posuzovaným autorem a posuzovatelem) k výměně názorů. Tak vzniká diskuse, v níž se střetávají stanoviska — *polemika*. (Polemika se definuje jako spor o názory, hájení vlastního názoru proti názoru cizímu.) Polemická odpověď se nazývá *replika*, odpověď na repliku *duplika*. Umění vést spor v polemickém dialogu je *eristika*.

Velmi žádaná publicistická forma, která se však často od periodického tisku odděluje a bývá publikována knižně, je reportáž. Je to zpráva očitého svědka o nějaké události, zemi atp., v níž se výrazně projevuje autorův osobní vztah k tématu reportáže, a to jak ve výběru faktů, který je v podstatě motivován subjektivně (tím, jak autor „dovede“ dobře vidět věci okolo sebe a chápat je), tak i v jazykovém vyjádření. Tvůrcem naší moderní reportáže je E. E. Kisch. V politické reportáži vynikl Julius Fučík.

Oblíbenou publicistickou formou, která se publikuje obvykle ve formě samostatného tisku, je pamflet (hanopis) zaměřený k určité osobě a jejímu dílu. Může být politický (kde jde o malý rozsah, říkáme takovým tiskům leták), ale i literární a obecně kulturní (Lošťák, Oslava papírové pyramidy, 1918 — o Vrchlickém). V širším slova smyslu se pamfletem nazývá hanopis vůbec, ať už má jakoukoliv formu; z toho hlediska může jít stejně o kritický projev (recenzi, která vidí jen to záporné a tendenčně zamlčuje klady), jako o práci beletristickou (Dostojevského román *Běsi* bývá charakterizován jako pamflet na část revolucionářů). Osobně nebo politicky zaměřený hanopis je *invectiva*, anonymní hanopis je *paskvil*. V praxi se však u těchto dvou útvarů přesný terminologický rozdíl často nedodržuje, například paskvil se říká nespravedlivé kritice vůbec.

Na rozhraní literatury krásné a věcné jsou útvary, které chtějí informovat o nějakém faktu nebo objevu, ale současně hledí k uměleckému výrazu. Patří sem zejména eseje, literatura faktu, paměti a cestopisy.

Esej je nedlouhá stať věnovaná některé otázce kulturní nebo filozofické, kterou traktuje vybroušenou jazykovou formou. Tak jsou např. eseje literární (Šalda), filozofické (Březina) aj. Proti čistě odbornému pojednání není zde aparát (citace literatury a pramenů) a do popředí se tlačí autorova osobnost. Věcné informace proto nemívají ráz definitivní ani vyčerpávající, jsou více méně provizorní (srov. původní význam franc. slova *essay* = pokus). Proto se někdy mluví o esejistice jako o protikladu vážné vědy. Z hlediska morfologického je rozhodující pro žánrové povědomí eseje jeho umělecký výraz (jinak bychom mluvili o článku).

Termínu esej bylo prvně použito pro komentáře a postřehy, jimiž doprovázel svou četbu Michel Montaigne (1533—92) a které vydával knižně od r. 1580. Toto dílo mělo veliký ohlas a je pro další vývoj žánru důležité renesančním položením důrazu na individualitu; nejde jen o věcnou informaci, ale především o výraz autorovy osobnosti. Z hlediska jazykové výstavby u Montaigna převažuje úsilí o spontánní „věcný“ sloh; umělecký styl se v eseji prosazuje až po romantismu.

Literatura faktu se stala oblíbenou v nedávné době jako určitá protiváha románu. Proti beletristické fiktivnosti klade do popředí skutečnost. Většinou jde o druh reportáže nebo o zajímavé vyprávění o nějaké osobnosti, události apod. Proti reportáži je zesílen objektivní zřetel. O vztazích literatury faktu k historickému románu byla zmínka již dříve.

Paměti (memoáry — z franc. *mémoires*) existovaly již v antice (Caesar, *Zápisky o válce galské*, 1. stol. př. n. l.). Ve středověku často splývaly s kronikami (např. ve francouzské

literatuře paměti P. de Commines, 1498), a je těžké vést mezi oběma útvary přesnou dělicí čáru. Až do nové doby vznikaly paměti většinou jako soukromé zápisy, bez zaměření na širší publikum a publicitu (u nás máme např. hodně různých pamětí z pobělohorské doby, které jsou cenným pramenem historickým, ale mají význam i pro literární umění). V dnešních memoárech buď převažuje zřetel umělecký, a stávají se tak dílem povýtce beletristickým (V. Nezval, *Z mého života*, 1959), nebo jsou spíše snůškou zajímavých údajů (O. Štorch-Marien, *Sladko je žít*, 1966; aj.).

Ucelené vypravování o vlastním životě, dovedené k určité životní etapě, je *autobiografie* (řec., = svéživotopis). Klasickým dokladem jsou latinská Soliloquia (Samomluvy) sv. Augustina (zemř. 430), v naší starší literatuře latinsky napsaná, ale už ve 14. století do češtiny přeložená autobiografie Karla IV. — Kde je pravdivost autobiografie oslabena přidáním vymyšlenými prvky, mluví se o *semiautobiografii* (lat. *semi-* = polo-); dobře tento postoj vyjádřil Goethe titulem své autobiografie *Dichtung und Wahrheit* (Báseň a pravda, 4 díly v letech 1811—1833). Autobiografie má často apologetický, tj. obranný ráz. Slova *apologie* (řec. *apologiá* = odpověď, obrana) ve smyslu literárního žánru se užívalo původně pro obrany křesťanské víry (autoři takových spisů se nazývali apologetové), pak označuje obranu vůbec. V naší literatuře sepsal Karel st. ze Žerotína r. 1606 „Apologii neb obranu ku p. Jiřkovu z Hodic“ (kde vysvětlil, proč se dočasně vzdaluje politického života).

Životopis psaný jinou osobou (a proto dovedený až do smrti) je *biografie* (z řec. *bios* = život, a *grafó* = píše). Jde vlastně o žánr patřící do oblasti historie, pro literární vědu je však důležitý proto, že se často zpracovávají životopisy spisovatelů, které obsahují mnoho materiálu pro literární historii (např. monografie V. Tilleho „B. Němcová“, 1911, později přepracována). Kromě toho biografie často přecházejí do beletrie a mění se v biografické (životopisné) romány. *Hagiografie* nebo hagiologie (řec. *hagios* = svatý) je název pro psaní životopisů svatých;

autoři takových prací jsou hagiografové. Na rozdíl od legendistiky si dělá hagiografie nárok na přesnost a autentičnost zpráv.*

Stručné zhodnocení nedávno zemřelé osoby je *nekrolog* (řec. nekros = mrtvý). Nejčastěji se zařazuje do periodického tisku, ale někdy se vydává i v podobě drobnější samostatné publikace.

Výstižné vylíčení činnosti některé osoby, které je zaměřeno na její specifické rysy, nazývá se *portrét* (franc. portrait = podobizna). Pokud jde o portréty literátů, inicioval zde ve francouzské literatuře kritik Sainte Beuve (*Critiques et portraits littéraires — Literární kritiky a portréty, 1832 — 36*). V naší literatuře pěstoval tento žánr zejména A. Novák, autor několika knih literárních podobizen (*Mužové a osudy, 1914; Podobizny žen, 1918; aj.*). Stručnější než portrét je *medailón*, kde se zachycuje jen to nejpodstatnější v lehčí publicistické formě. Medailóny se obvykle objevují v denním tisku při výročí významných osobností nebo se zařazují v antologiích jako úvody k vybraným textům určitého autora.

Mezi přechodné formy lze zařadit i cestopis, protože spojuje hledisko literatury věcné i zábavné. Za „otce“ evropského cestopisu se pokládá řecký historik a geograf Strabón (zemř. 19 n. l.), autor rozsáhlého spisu *Géografika* (*Zeměpis, 17 knih*). Pro středověké cestopisy je charakteristický fantastický, až pohádkový ráz a nespolehlivost zpráv (v naší literatuře 14. století např. překlad cestopisu Mandevillova), od renesance přibývá zájmu o skutečnost. V dnešním cestopise je míra věcných informací nestejná; některý autor vypravuje víc o svých dojmech (K. Čapek), jiný zase věnuje více pozornost sdělením věcné povahy, a tím se jeho dílo blíží k reportáži (E. Bass, *Holandský deníček, 1930*). V současnosti se vůbec přesouvá cestopis z oblasti beletrie do oblasti literatury faktu, a tak dnes cestopis splývá vlastně s reportáží nebo s fejetonem. Literárním faktem činí cestopis to, že autor

* V této souvislosti upozorňuji ještě na termín *patristika* (patrologie); je to název pro učení církevních otců (tj. starých církevních autorit schválených církví).

vypravuje o svém osobním postoji k věcem a lidem, se kterými se na cestě potkal. Kde by se tento subjektivní moment ztratil, cestopis by přešel do oblasti odborné literatury geografické, folkloristické apod.

Dnes pokládáme za znak cestopisu jako žánru to, že vypráví o zemích vzdálených, kam se nesnadno dostaneme. V 19. století tomu tak nebylo, máme např. cestopisy na Slovensko, na Moravu, do Prahy atp.

NĚKTERÉ ŽÁNRY LITERATURY ODBORNÉ

Literatura odborná se dělí na literaturu vědeckou a literaturu popularizační. Odborná literatura věnovaná literární tvorbě (literatura o literatuře) se nazývá *literatura sekundární* nebo *metaliteratura*. — Literární věda se vyjadřuje nejčastěji ve formě referátu nebo recenze v periodickém tisku a dále v podobě článků, rozprav a pojednání.

Odborný referát a recenze se liší od referátů a recenzí v denním a beletristickém tisku větší hloubkou a zejména odůvodňováním soudů (tomu účelu slouží *dokumentace*, tj. odkazy na odbornou literaturu, citáty z posuzovaného díla atp.). Termín *článek* označuje rozsah práce (asi do 1 — 2 tiskových archů, tj. do 20 — 40 stran na stroji). Obecně předpokládáme u článku přístupnější způsob podání než u přísně vědeckého projevu. V novinářství se rozsah článku pohybuje okolo tří stran na stroji.

Delší práce, která může mít i knižní rozsah, je *pojednání*. Pokud se týká jednoho vymezeného problému, např. díla jednoho autora nebo jednoho literárního směru, mluvíme o *monografii* (řec. monos = jediný). Monografie o významných osobnostech psal např. Z. Nejedlý (B. Smetana, 1924—33; Lenin, 1937—38; aj.) a A. M. Píša (J. Hora, 1947; Národní umělec Ivan Olbracht, 1949; aj.). Jako příklad monografické práce věnované určitému směru uvádím spis J. Vlčka *První novočeská škola básnická* (1896). Od Vlčkových dob se zájem o monografické bádání rozrostl, dnes většina významnějších autorů je monograficky již

zpracována; bez monografické práce nebyly by možné syntetické literární dějiny.

Ve středověku se ve významu „pojednání“ užívalo termínu *traktát* (Štítný, Hus, Chelčický aj.). Použijeme-li tohoto termínu pro novověké dílo, zní pejorativně, a to jak z hlediska obsahového (jde o nečasový nebo nicotný problém), tak z hlediska formálního (deduktivní způsob důkazů). Zastaralé je i slovo *rozprava*. V starší době se také užívalo termínu *diskursus* (stč. „diškurs“; původně = hovor, pak horlivé vyložení něčeho, konečně pojednání vůbec).

Souvislý výklad ve vědeckém pojednání bývá někdy přerušen uzavřeným myšlenkově samostatným přídávkem, který odbočuje od hlavního směru výkladu. To je *exkurs*. Odpovídá volné epizodě v epice. Někdy bývá zařazen i za vlastní dílo jako přídavek.

Žánrů odborné literatury je velmi mnoho. Upozorním na některé žánry starší, s jejichž názvy se shledáváme při studiu literatury.

Ve středověku sem patřily např. *bestiáře* (fyziology — spisy o zvířatech a jejich vlastnostech), *lapidáře* (o kamenech) a podobné práce tvořící předstupeň moderní přírodovědy. Sbíрка různých krátkých útvarů, lišících se obsahem i tvarem, se nazývala *silva* (lat., = les; srov. ještě Herderův spis *Kritische Wälder* = Kritické lesy); říkalo se tak i slovníkům (Veslavínův slovník *Silva quadrilinguis* = čtyřjazyčný slovník), jinak zvaným obecně *vokabuláře*.

Život světců se označoval názvem *vita*.

Soubor vědomostí z některého oboru se nazývá dodnes *encyklopedie*. Přehledné sestavení některé rozsáhlé látky (zvláště z oboru teologie) se nazývalo *summa*. Příručka, obsahující jen hlavní věci, je *kompéndium*. *Kompilace* (z lat. *compilatio* = loupež) se říkalo spisu sestavenému z hotových pramenů, a tedy nepůvodnímu; metodicky uspořádaná kompilace je *repetitorium*. Úvod do vědecké oblasti, v němž se projevuje samostatné pojetí, je *institutio*; kde schází tvůrčí přístup, mluvíme o *isagogé*.

Příručka malého formátu (aby se mohla stále nosit u sebe) je *vademecum*.

Velká díla se seskupovala do souborů po desíti knihách (*dekády*). Obsah větších, zejména historických děl se nazývá *perioche* (též *epitome* nebo *synopse*); za humanismu a baroka se tak říkalo obsahům divadelních her, které se tiskly a měly podobnou funkci jako dnešní divadelní programy. Periochy k latinským hrám bývaly často v národním jazyce, aby se mohly zúčastnit představení i osoby neznalé latiny.

Sborníky různých statí různého obsahu (ale patřící k témuž oboru) jsou

miscellanea. *Chrestomatie* je sbírka textů sestavená zejména za účelem jazykové výuky; sbírka určená především k účelu literárněvědnému je *antologie* (např. třísvazkový výbor *Tisíc let české poezie*, 1974).

Problematiku věcné literatury probral vyčerpávajícím způsobem Jozef Mistrík, *Žánre vecnej literatury*, Bratislava 1975. Zde je i důkladná bibliografie. — Žánry věcné literatury rozčlenil do čtyř kategorií: 1. Žánry a útvary naukového stylu (disertace, studie, článek, úvaha...). 2. Žánry a útvary publicistického stylu (zpráva, rozšířená zpráva, noticka, posudek, recenze, karikatura, entrefilet, pamflet, fejeton...). 3. Žánry a útvary řečnického stylu (naučné žánry, příležitostné žánry). 4. Žánry a útvary administrativního stylu (zápis, protokol, rezoluce, závazek, smlouva...).

Rejstřík

Z praktických důvodů je sloučen rejstřík jmenný a věcný. U významnějších položek jsou na prvním místě uvedeny stránky přinášející hlavní výklad, resp. definici, a další údaje jsou odděleny středníkem. U víceslovných názvů je termín řazen v zásadě podle substantiva.

- ab ovo (vyprávění) 251
absurdno 103
accumulatio 190
adaptace 257
adespota 59
adynaton 154
aforismus 275
aiód 286
akrostichon 177
akroteleuton 177
akt 311
aktualizace 41
akumulace 154
alba 269
alegorie 160; 150
alexandrín 220; 226, 227
aliterace 176
allonym 60
almanach 336
amfibolie 154
amplifikace 186
anafonie 178
anafora 179; 180, 182
anagram 177; 60, 178
anakolut 164
anakruze 206; 208
anonym 60
anekdota 301
animizace 147
anotace 61
anticipace 165
antifona 269
antifonář 269
antiklimax 187; 174
antikva 37
antiromán 299
antistasis 156
antiteze 183; 136, 137
antologie 345
antonomasie 155
antonymum 120
aparát (textově kritický a věcný) 61
apodosis 169
apofthegma 275
apokryf 304; 58
apologie 341
aposiopesis 190
apostrofa 188
arabeska 309
argot 130
argument 312
archaismus 121
Aristoteles 14, 30
archetyp 55
asonance 177, 210; 211, 212
asteronym 60
asyndeton 173
atellána 320
audition colorée 148
Augustin Olomoucký 278
autobiografie 341
autor, autorský
— hodnocení tématu 255
— ironie 254
— a literární struktura 40—44
— mýtus 43, 162
— osobnost 233, 247
— perspektiva 254
— postoj 99—101
— románu 298
— slovní zásoba 121
— stranickost 100
— styl 82, 123
— subjekt 40—44
— určení osobnosti 58—60
— vztah k tradici 256
— a vyprávěč 254
autostylizace 41
autos sacramentales 325
báj 302
bajka 301
balada 272

— burleskní 273
 — francouzská (Villonova) 230
 — italská 229
 — sociální 273
 Balbín 15
 balet 93
 ballata 229
 barbarismus 131
 Barthes 17, 171
 bard 303
 báseň v próze 265
 básnictví
 — afektivní 263
 — didaktické 132
 — popisné 263
 — subjektivní 263
 bergerie 274
 beseda (v novinách) 337
 bestiář 344
 bible chudých (biblia pauperum)
 33
 biografie 341
 bit 34
 bizarno 103
 blankvers 218
 blues 230
 Boileau 15
 bombast 168
 Borev 40
 bowdlerize 63
 brachylogie 167, 175
 breviář 227
 Brik 172
 brožura 335
 burleska 273
 bylina 303

 capa y espada 325
 carmina figurata 38
 causerie 337
 Cejp 178
 cestopis 342
 cicero (velikost pisma) 37
 Cicero 116, 169, 282
 citát 171
 colores 173
 comedia 325
 commedia dell'arte 313, 328
 comics 39
 comoedia palliata a togata 320
 comparandum a comparatum
 135, 136

contradictio in adiecto 134
 correctio 190
 couleur locale 247
 country music 272
 coup de théâtre 313
 cyklus románů 298

 čas dramatický 311
 čas
 — fabule 250, 255
 — syžetu 250
 — vyprávěcí 254; 264, 284
 časopis 335
 častuška 272
 četba komerční, konvenční
 a triviální 96
 — kurzorická a statarická 61
 činohra 329
 článek 343
 čtenář a literární dílo 44—50

 daktyl 198, 208, 221, 223
 — různotvary 207
 daktylotrochej 209
 datace textu 56; 56—58
 debat 265
 decima 226
 decima 226
 dedikace 279
 děj
 — navazování těsné a volné
 239—241
 — retardování 241
 dekáda 344
 dekasylab 218
 deklamovánka 271
 dekódovatel 44
 denotát 127; 141, 142, 145, 151,
 166, 159, 160
 deprecatio 190
 desaterec, desaterac 217
 detektivka 95
 deus ex machina 313
 deuteragonista 313
 diafora 156, 190
 diagram (druh znaku) 32
 dialog v dramatu 181, 279
 — v próze 170, 181
 — lukianovský 280
 — platónský 279
 diatriba 279
 diereze (pojmu) 190

diereze (ve verši) 203, 221, 222
 digest 78, 90
 digrese 241, 253
 dichotomie vztahů tematických a
 formálních složek 232, 233
 dílo literární
 — anonymní 58
 — čtenářská konkretizace 71
 — geneze 78
 — ikoničnost 33
 — jeho hrdina 257
 — jazyk 64, 114—128
 — jazyk a téma (vzáj. vztah)
 79—81
 — látka 103; 250
 — model 72
 — námět 78
 navazování děje 239—241
 — posthumní 58
 — rozbor 75
 — smysl 77
 — struktura 252
 téma
 — 76—79
 — výběr faktů 82—3
 — výstavba tematická 70, 99,
 186, 232
 — začátek 236—7
 — zakončení 237
 dilogie 298
 dipodie 204
 diskursus 344
 distance (psychická a estetická) 26
 distichon elegické 222
 dithyramb 267
 divadlo
 — antické 316—321
 — antické lidové 320
 — barokní španělské 325
 — jezuitské 324
 — klasicistní francouzské 326
 až 329
 — renesanční 323—326
 — středověké 321—323
 doba (ve verši)
 — lehká 205
 — těžká 202
 dokumentace 292
 dopěv 306; 310
 dopis 277; 49
 drama 311—334
 — absurdní 333
 — části 311—312
 — dějová výstavba 312
 — epické 333
 — expozice postav 328
 — expresionistické 331
 — herec v něm 313
 — jazyková výstavba 313
 — jevištní realizace 314
 — jezuitské 324
 — klasicistní francouzské 326
 až 329
 — knižní 311; 318, 334
 — kolektivní 331
 — lyrické 265
 — moderní (žánry) 331—334
 — naturalistické 331
 — psychologické 330
 — realistické 330
 — romantické 330
 — satyrské 317
 — shakespearovské 326
 — v užším slova smyslu 315
 — zákon tří jednot 327
 — žánrové dělení 91, 314—316,
 331—334
 dramatizace 89, 331
 druh
 — literární 85; viz žánr
 — rýmu 210—213
 dubitatio 190
 du-forma 284
 duplika 339
 Durdík 15, 211
 dvojstopa 204
 dvojverší
 — elegické 201
 — hrdinské 218

 edice
 — ad usum delphini 63
 — castigata 63
 — castrata 63
 — expurgata 63
 — synoptická 64
 editio variorum 63
 egotismus 41
 ekloga 273
 elegie 267
 elipsa 175
 elogium 270
 emblém 38
 enallagé 163, 174

encyklopedie 344
 endecasillabo 219
 enjambement 197
 enkomium 270
 entrefilet 338
 entremés 325
 entropie 34, 35
 envoi 230
 epanastrofa 180; 182
 epea pteroenta 171
 epifora 179; 180, 182
 epigon 264
 epigram 274, 301
 epika 87, 88, 89, 113, 284—310
 — drobná 285, 300—306
 — idylická 305
 — hrdinská starořecká 22, 285
 — rytířská 289
 — střední 285, 306—310
 — velká 285—300
 — veršovaná
 — žánry 284—310
 epilóg 312
 epistolografie 278
 epitafios 281
 epiteton 133, 156, 186
 — constans a ornans 133, 156
 — metaforické 145, 156
 — metonymické 156
 — párové 137
 — stálé 133, 156
 — vzácné 134, 156
 — zdobné 133, 156
 epithalamium 270
 épithète rare 134, 156
 epitome 344
 epizeuxis 178; 180, 182
 epizoda 253
 epos 285—291, 303
 — antický literární 287
 — duchovní 290
 — homérský 285; 22
 — hrdinský středověký 288
 — idylický 291
 — komický 291
 — moderní 291
 — romantický 290
 — rytířský 289
 — zvířecí 290
 er-forma 254, 284
 cristika 339
 esej 340

etymologie lidová 150
 eufemismus 153
 eufonie 175
 exemplum 283, 303
 exkurs 344
 explicit 60
 expozice 253
 extempore 281
 extrinsic approach 42
 fabel (plot) 249
 fabel (literární druh) 303
 fabliau 303
 fabule 249
 facetie 301
 fakt v literárním díle 82—3
 féerie 330
 fejeton 336; 309
 figura
 — etymologica 177; 150
 — gorgiovská 281
 — myšlenková 173
 — řečnická 188—190; 173
 — slovní 173
 — stylistická 172—190; 80
 — syntaktická 173—175
 — vzniklá hromaděním 175 až 187
 — vzniklá opakováním slov 178 až 183
 — založená na opakování hlásek 175—178
 — zásoba 173
 fikce 26—28
 filipika 281
 fixace literárních projevů 23
 flores rhetoricales 173
 florilegium 138
 floskule 138
 folium 64
 folklór 302, 323
 forma a obsah 39; 12, 13, 252
 forma
 — otevřená a zavřená 283
 — titulu 235
 — vnitřní a vnější 252
 — výpovědní v románu 293
 formalismus ruský 16, 17, 39
 formulář 278
 formule 172
 fraška 322, 324
 frázování 203

frekvence slov 121
 Freytag 328
 Freytagova pyramida 328
 funkce
 — afektivní 133, 134
 — delimitativní 177
 — estetická 24, 156, 247
 — jazyka kognitivní 263
 — literatury, poznávací 19
 — rýmu 110
 — synkretismus 27
 futurismus 38
 Galfridus de Vino Salvo 14, 237
 galimatyáš 169
 Garlande 116
 garmond 37
 genethliakon 270
 geneze díla 78
 generativní gramatika a poetika 13
 genologie 261
 genus pro specie 151
 Geschichte 249
 ghostwriter 59
 Głowiński 18, 25
 gnóma 275
 gorgiovské figury 281
 Górski 67
 gothic novel 297, 307
 gradace 187; 173
 graduál 268
 groteska 315
 groteskno 103
 hádanka 141
 hagiografie 305, 341
 hanopis 339
 hantýrka 130
 happy end 313
 Harlekýn 313
 hendekasylab 219
 hendyadis 174
 heroic couplet 218
 heroida 279
 heteronyma 120
 hexamet 200; 221, 222
 — daktylský 221
 — dikatalektický 221
 — leoninský 213, 221
 hierarchie
 — představ 193
 — složek literárního díla 69

— žánrů 96
 Hjelmslev 119
 hodnocení explicitní a implicitní 255
 homiletika 282
 homoiarkton 177
 homioptoton 177
 homoioteleuton 177; 213
 homonymum 120; 155
 Horatius 14, 312, 315
 horror 136, 307
 hra divadelní 38, 311—334
 — autos sacramentales 325
 — biblická 323
 — capa y espada 325
 — charakterová 315
 — impresionistická 331
 — komorní 331
 — konverzační 331
 — moderní, žánry 328—331
 — novoromantická 331
 — pašijová 322
 — renesanční, žánry 323—326
 — romantická 330
 — satyrská 317
 — situační 331
 — společenská 331
 — středověká, žánry 321—323
 — symbolická 331
 — školská 323
 — tezová 330
 hrdina literárního díla 257
 hromaděni struktur a významů 175—188
 hříčka slovní 103, 150
 humor 101; 294
 — černý (šibeniční) 103
 humoreska 308
 hymnus 267
 — křesťanský 268
 hyperbasis, hyperbaton 164
 hyperbola 152, 172
 hypokoristikum 129
 hypotaxe 166
 hysterologie 165
 hysteron proteron 165
 chansons de geste 288
 charakter literární 257, 258
 charakterizace 246, 257
 chiasmus 81, 185
 chór 318
 chorál gregoriánský 138

Chrapčenko 40, 116
chrestomatie 345
chronogram 177
chronologie absolutní a relativní 57
icon — viz ikon
idea literárního díla 39; 77
idiolekt 171
idiom 172
idiotismus 172
idyla 273, 305
igric 303
ich-forma 254, 284
ikon (druh znaku) 31; 142
ikoničnost literárního díla 32—33
iktus — viz těžká doba
ilustrace 38
iluzivnost literárního díla 26
imitatio 44
impuls metrický 197
in margine 64
in medias res (vyprávění) 251
incipit 60
index (indiciální znak) 31; 142
indicie 257
informace
— estetická 27
— implicitní a explicitní 126
— její množství 34
— teorie 34—36
— věcná 27
iniciálka 37
inspirace knižní 100
institutio 244
instrumentace hlásková 121, 210
instrumentál srovnávací 135
intencionalita literárního textu 51
intenzifikace 172
interdependence 69
interludium 324
intermedium 324
interpunkce ve verši 199
intrika 253
intrinsic approach 42
invariant žánru 94
invektiva 339
inverze — časová a tematická 164
až 165
— slovní (ve verši) 164—165
ironie 153
— autorská 254
— romantická 153

— subjektivní a objektivní 153,
154
isagogé 344
z Isernie Jindřich 278
Isokratés 281
jádro významové 127
jamb 198, 205, 218, 227
— český 205
jazyk 12
— básnický 127
— druhotný 12
— funkční 122
— iracionální 194
— knižní 121
— kognitivní funkce jazyka 263
— kožený 121
— umělecký, syntax 163—190
— umělý 12
— umění 12
— v užším smyslu 12
— „zaumnyj“ 194
jazzová píseň 272
jednání (akt v dramate) 311
jednota (zákon 3 jednot v klasickém
dramate) 327—328
jeremiáda 268
jméno vlastní 123—124, 246
jongleur 303
Jolles 81
Jungmann 15, 21
kalambúr 177
kalk 122
kancionál 269
kanonizování textu 55
kapitola 239
kapuciniáda 282
katachréze 150
katastrofa (v dramate) 312
kategorie estetické 102
katechismus 280
kauzalita 242, 299
kazatelství 299—300
klasicismus 79
— francouzský 278, 326
klasifikace
— románu 293—296
— titulových typů 233—236
klauzule verše 205
klimax 187
kliše 269

kniha 335
kód 33
kódovatel 44
kodex optimus 54
kodikologie 55
kolace textu 54
kolize 327
kolofon 60
kolokvialismus 130
Kolombína 313
komedie 314; 86, 329
— plačtivá 329
— římská 319
— starořecká 316, 318
komentář 61—62
komično 102
komparace textů 53
komparatistika literární 108, 257
kompendium 344
kompilace 344
kompozice 232—244; 74, 79, 182
— celkový ráz tektonický a
atektonický 236
— dramatu 312—313, 327—329
— její rozbor 74, 233—258
komunikace 69, 126
komunikát 19, 44
konflikt (komický a tragický) 258,
311, 313, 314
konkordance 55
konotace 127; 142, 143, 154, 160,
161
kontext 24; 144, 214
— autorské řeči 171
— literární 24, 25, 27, 29, 70,
71, 72, 95
— řeči postav 171
— věcný 24; 25, 27
konsonance 177
kontrafaktura 302
kontrast 246
konvence 150, 160
konvult 55
konzumace literárního díla 69
kopiář 55
koruptela 55
koturny 313
Krausová 250
kritéria
— při textové kritice 53
— při určení datace a autora
57—60

kritika textová 51—52, 53
kronika 247, 292
kryptonym 60
Krzyżanowski 18
Kučera 121
kultura literární 18
kurzíva (v novinách) 337
kvantita 68
kvartálník 336
kvarteto (u znělky) 227
kybernetika 33
kýč literární 96
laisse 288
lamentace 268
langue 171
lapidár 344
lapsus calami 55
látka
— literárního díla 103; 280
— v širším a užším smyslu 104
laudatio funebris 282
legenda 304
— autorská 162
lemma 61
Lepzerová 40
lexikologie 118
libreto operní 332
licence básnická 163
líčení 246
Lichačev 67
list — viz dopis
list titulní 37
listy (typ periodického tisku) 335
litanie 268
literárnost 30
literatura 24
— angažovaná 300
— asfaltová 298
— bulvární 298
— časová 42
— detektivní 136
— faktu 297, 340
— klasická 173
— krásná 24
— odborná, její žánry 343—346
— problémová 45
— popularizační 343
— sekundární 343
— umělecká 23
— úniková 300
— věcná 90, 277, 278, 335, 339

— výpravná — viz epika
— zábavná 289
litotes 152
locus amoenus 114
logograf 281
Lotman 12, 18, 51, 86
lukiánovský dialog 280
lyrickoepická díla 265—266
lyrika 263—283; 87, 88, 89, 191,
193
— apelativní 276
— atemporálnost 264
— bezprostřední 276
— dramatická 265
— filozofická 266
— formalistní 266
— formalistická 264
— chórová 267
— mluvní 266
— objektivní 263
— politická 266, 277
— předmětná 276
— přírodní 266
— recitativní 266
— souvislost slok 242—245
— subjektivní 263
— zpěvní 266
— žakovská 270
— žánry 263—271
magazín 335
majuskule 37
makaronismus 132
makrostruktura 124
Markov 299
Martinet 171
materiál uměl. díla 39
maxima 275
medailón 342
melodram 332
memoáry 340
menippská satira 280
mesostichon 177
metafora 139, 142—150; 33, 35,
73, 74, 159, 194, 211
— lexikalizovaná a básnická 142
— realizovaná 149
— vertikální 145
— zvuková 149
metaforika 32, 138, 265
metafráze 182
metalepsis 155

metaliteratura 343
metoda tvůrčí 116
metonymie 139, 151—158; 140, 141,
142, 159
— lexikalizovaná a básnická 151
metrika, základní pojmy 196—198
metrón, míra 219
metrum 197
Miko 87, 118
mikrostruktura 124
mimesis 14
mimus 320
minipovídka 308
miniskule 37
miracles 322
míra (ve verši) — viz metrón
miscellanea 345
Mistrik 118, 285, 345
mnohoznačnost 175
množina 19
množství informace 34
model 17
— literární promluvy 21
— literárního díla 72
modus scribendi 60
monografie 343
monolog 170
móra 200
moralita 322
morfologie literárního díla 11; 12,
16, 17
motiv 107—113
— asociovaný a disociovaný 249
— hlavní 113
— nosný 108, 111
— řadění 245, 246, 263
— simultánnost 265
— statický a dynamický 113
— sukcese 265
— úvodní 113
— vedlejší 113
— vůdčí 108, 111, 113
— vztah kauzální 264
— závěrečný 113
motivace 255
— volby motivů 256
moto 171
Mukařovský 17, 39, 108
mutace (u časopisů) 336
muzikál 332
mystérie 322
mystery story 307

myšlenka hlavní 238
mytologie 302
mýtus 161, 162
— autorský, básnická 43, 162

nadpis — viz titul
námet literárního díla 78
nápis — viz epigram
Natureingang 269
navazování 239
návrat děje 238
neintencionální text 51
nekrolog 342
nénie 267
neologismus 122, 131
nom de guerre 59
nom de plume 59
nomen — omen 257
nona 225
non-fikce 26—28
norma
— gramatická 117, 163—165
— stylistická 114
novela 306; 85, 89, 91, 92
— detektivní 307
— a román (rozdíl) 85—88
— romantická 307
— rysy morfologické 306—307
— s tajemstvím 142, 308
noveleta 308
noviny 335
— české, tradice 335
— mutace 336
— příloha 336
— rubrika 336
— vydání hlavičkové 336

objektivnost epická 286
obrat dějový 312
obraz (v znakové teorii) 32
obsah literárního díla 89
— a forma 12, 13, 39, 252
— věcný a ideový 252
obsah sdělení kognitivní 35
óda 267
odpověď řečnická 188
odraz 28—40, 89
odstavec 241
officium 322
Okopieň — Sławińska 18, 25
okřídlená slova 171

oktosylab 217
onomatopoeie 176
opakování slov 137
Opelík 21
opera 332
opereta 332
opusculum 55
orgán (noviny) 336
ornatus facilis a difficilis 116, 117
osoba (její popis) 246
osobnost autora 233, 247
oslovování čtenáře v textu 47
otázka řečnická 188
Ovidius 234
oxymóron 150; 134, 145, 156

páján 267
paleografie 60
palindrom 177
pallologie 180
paměti 340
pamflet 339
panegyrik 281
Pantalón 313
pantomima 93
parabáze 319
parabola 301
paradox 103
paradoxon 190
paragram 156
paralelismus 135, 183; 80, 136, 246
— gramatický 183
— kladný a záporný 183; 136,
137, 185
— tematický 183
— záporný a kladný 183; 136,
137, 185
— zvukový 183
paralepsis 153
paralipomena 58
paramythie 301
parataxe 166
parenteze 174
parodos 319
parole 171
paronomázie 177
pars pro toto 151
pasionál 304
paskvil 339
pastiš 44, 106
pastorála 274

pastourelle 274
patitul 37
patristika 342
Pečko 116
Peirce 30, 31
pentalogie 298
pentametr 201; 222
perifráze 154, 174
perioda 169
perioche 344
peripetie 327
personifikace 146
perspektiva autorská 254
perzifláž 153
petit 37
Petrů 178
píseň
— epická 272
— jarmareční 305
— jazzová 272
— kramářská 38
— lidová 270—272
— makarónská 132
— milostná 269
— národní 271
— trampská 272
— znárodnělá 271
písmo (forma a velikost) 37
plagiát 105
plankt 269
Platón 33
pleonasmus 186
plot (fabel) 249
plurál majestaticus 165
podčárník 336
podpovídka 308
podtitul 235
poéma 274
poetika 11—17; 18—22
— vývoj disciplíny 14—18
— antická 79
— barokní 156
— generativní 13
— klasicistní 79, 261
poetismus 129
poezie
— anakreontská 270
— arkadická 273
— galantní 270
— grafická 194
— idylická 274
— konkrétní 194; 38
— ohlasová 271
— klasicistická 270
— klasická 164
— obrozenská 148
— trubadúrská 269
pohádka 302
pohádkosloví 302
pointa 238
pojednání 343
pojmenování 119, 151, 166
— afektivní 128, 129
polemika 339
poloverš 210
polyptoton 177; 182
polysémie 175
polysyndeton 174
popěvek politický 271
popis 245
— osoby 246
— řadění motivů 245—246
pop-music 272
portrét 246, 342
pořekadlo 275
poslání (v baladě) 230
poslání básnické (heroida) 279
Pospělov 118
postava literární 257
postila 282
posthumní dílo 58
postoj autora k tématu 99—101
postup umělecký (prijom) 39
povědomí
— čtenářské 191
— žánrové 87, 233, 259, 261, 285, 304
pověst 302
povídka 308—309
— byronská 265
— idylická 308
pozitivismus 106
pranostika 276
pravděpodobnost a pravdivost
v literárním díle 26—28, 299
preambule 278
prenonym 60
présens historický 166
profesionalismus 130
projev jazykový 19, 23
— druhotný 34
prolog 312
proměna (v div. hře) 312
promluva literární 17

prosopografie 245
prostředek
— formální, klasifikace 13
— tvárný 21
protagonista 313
protasis 169
protest-song 272
proverb 330
proza 289
— lyrická 191
— nesyzetová 309
— rýmovaná 200, 209
— rytmizovaná 209, 268
— umělecká (beletrie) 191
— a verš, rozdíl 196—197
prozódie, systémy 197, 198—202
průpověď 275
předrážka 208
předvětí 169
překladatelství 125
přenášení významu 155
přeprocování díla 257
přesah 197
přirovnání 134, 143, 145
— metaforické 144
přísluví 275
přístup k literatuře formalistický 11
přívlastek
— básnický 133—137, 156—158
— kvalifikující 133, 134, 157
— metaforický 156
— metonymický 156
pseudonym 59
publicistika 335—339
pyramida Freytagova 328
pyrrhichius 204
Quintilianus 173, 282
Racek Doubravský 278
Ransom 17
rámcování 310
rapsód 286, 303
rapsódie 303
Ratner 116
realismus
— socialistický 299
— středověký 33
realizace
— čtenářská 71
— metafor 149
recenze 338, 343
recitál 333
referát 338, 343
redundance 34; 35
refrén 223, 230
regesta 279
rekonstrukce textu 53—55
renesance 125, 279, 287, 306, 323
až 328
repetitorium 344
replika 339
reportáž 339
retardace 253
rétorika 14, 114, 116, 125
revue (divadelní) 332
revue (typ časopisu) 335
Richards 17
ritornel 226
role 258
román 291—300; 86, 88, 89, 91,
92, 289
— cyklice 298
— dramatizace 89, 331
— duchovní 304
— epistolární 293
— filozofický 296
— forma výpovědi 293
— gotický 296
— klasifikace 293—296
— klíčový 295
— kolportážní 297
— a novela (rozdíl) 85—88
— novinový 297
— „nový“ 299
— pastorální 295
— pikareskní 292
— pravdivost 299
— preciózní 295
— psychologický 295
— reportážní 297
— román-řeka 298
— tendenčnost 300
— vztah ke skutečnosti 300
— životopisný 296
romance 273
romaneto 308
rozbor literárního díla 72, 75, 124,
176
rozhlásek 338
rozložení rýmů 210
rozprava 344
rozuzlení 253, 312
rozvoj děje, syžetu 253, 312

rubrika 338
 Rührstück 329
 různotvar verše 204—205, 206,
 207—208
 rým 177, 210; 75, 145, 181, 183,
 210—213
 — alternace 213
 — daktylský 212
 — druhy 210
 — gramatický 185
 — homonymický 181
 — mužský a ženský 211; 205,
 213
 — neúplný 211
 — obkročný 212
 — postupný 213
 — rozložení 210
 — sdružený 212
 — shoda v něm 210
 — střídavý 212
 — úplný 210
 — ženský a mužský 211; 205,
 213
 rýmovka 211
 rysy charakterové 258
 rytmus 197; 76, 205, 211
 — básnický 145

 řada rytmická 210
 řadění motivů 245, 246, 263
 — asociativní 299
 — centrální 245
 — kauzální 263, 299
 — lineární 245
 řeč
 — ad spectatorem 311
 — autorská 170
 — hovorová 164
 — postav 170—171
 řečnictví 280
 — epideiktické 281
 — politické 280
 — soudní 281

 sarkasmus 154
 satira 154
 — menippská 280
 de Saussure 30, 31, 171, 178
 Scaliger 14
 science-fiction 298
 scéna 312
 sekvence 269

 selanka 305
 sémaziologie 30, 31, 40, 142, 171
 semiautobiografie 341
 senár 219, 317
 sens figuré 142
 sestina 269
 shoda rýmová 211
 short story 307
 scholia 63
 siciliana 225
 signet 60
 signifiant 31, 39, 142
 signifié 31, 39, 142
 silueta 309
 silva 344
 situace 253
 simultánnost motivů 265
 skaz 309
 skeč 315
 skutečnost
 — dílo jako odraz 28—40, 76,
 89
 — vztah díla ke skutečnosti 76,
 300
 Slawiński 18, 25
 sloh — viz styl
 sloka — viz strofa
 sloupek 337
 slovo
 — bezpříznakové a příznakové
 129
 — familiární 129
 — klíčové 121
 — onomatopoické 32
 — okřídlené 171
 — opakování 137, 178—183
 — pejorativní 129
 — příznakové, styl. hodnota 132
 — stavba 118
 — struktura významová 140,
 141
 — titulové 236
 slyšení barevné 148
 sofisté 281
 solutio 274
 sonet 227—229
 song 272
 sottie 322
 species pro genere 151
 spirituál 272
 spondej 221, 223
 spor básnický 265, 280

stance 225
 — Spenserova 225
 stemma 54
 stichomytie 314
 stopa 203, 208, 209
 story 249
 Streitgedicht 265
 strofa (sloka) 213—216
 — antická 222—223
 — asymetrická 225
 — oněginská 229
 — pětiveršová 224
 — sápfická 222
 — středověká 223—226
 — symetrická 225
 — trojdílná 223
 — útvary z několika strof 227
 až 231
 struktura literární 29
 — literárního díla 252; 44, 69
 až 71
 — makrostruktura 125
 — mikrostruktura 124
 — slova, významová 140
 strukturalismus 39, 41
 — francouzský 69, 106
 styl 114—116
 — aforistický 275
 — antitetický 190
 — autorský 82; 120—121, 123
 — bombastický 168
 — ciceronský 282
 — dekorativní 169
 — dobový 82
 — druhy 168
 — dynamický a statický 168
 — jazykový 114, 115
 — kazatelský 282
 — kuriální 278
 — květnatý 168
 — lapidární 168
 — literární školy 83
 — nabubřelý 168
 — nominální 168
 — pregnantní 168
 — synekdochický 167
 — verbalistický 168
 — verbální 168
 — vznešený, střední a nízký 116
 stylizace 163
 subjekt
 — autorský 40—44, 233, 247
 — lyrický 257
 — vnímatele 87
 subjektivnost 100
 summa 344
 suspensio 274
 svítáníčko 269
 symbol (typ znaku) 31
 symbol 159—161; 154
 — básnický 160
 symbolismus 33, 133, 136, 149
 symploké 183
 synekdocha 151
 synestézie 147, 148
 synkretismus funkcí 120
 synonymika 119, 120
 synonymum 119; 155
 synopse 55, 344
 syntagma 166
 syntax narativní 232
 systém
 — komunikační 12
 — metrický 198
 — prozodický 197
 syžet 249
 — rozvoj 253

 Šabouk 40
 Šalda 21
 šanson 272
 šansona 271
 Šklovskij 39, 249
 škola básnická 115
 Škreb 18
 šlágr 272
 štóla 223
 Štoll 39

 tabu jazykové 130; 153
 tautologie 186
 teatrologie 334
 technopaignia 38
 telestichon 177
 telonisnym 60
 téma 107, 252; 76—79, 105
 — adaptace 257
 — dílčí 112
 — literárního díla 76—79
 teorie
 — informací 33; 34, 35
 — komunikace 33
 — literatury 11, 14, 16
 — odrazu leninská 19

— verše 124
tercína 224
Terentius 312
terminus a quo 58
terminus ante quem 50
tertium comparationis 135, 136
testimonium 55
tetralogie 298
text 24; 44, 51—68
— autentický 53
— datace 56—58
— dedikovaný 46
— esoterický 39
— exoterický 39
— folklórní 52
— grafická úprava 37
— kanonizovaný 55
— kolace textů 54
— poslední ruky 55
— výchozí 67
— vydání (jeho druhy) 60—80
— výstavba zvuková a kompoziční 172
textologie 52; 66
těžká doba ve verši 202
Timofejev 18, 82, 249
tisk
— denní 335
— periodický (druhy) 336
titul 233—236
— klasifikace titulů 235—236
titulní list 37
Tomaševskij 108, 172, 256
topografie 245
topos 113; 99
totum pro parte 151
tradice
— literární 28, 44, 286
— orální 286, 288
tragédie 14; 329
— antická 316—317
— hrdina 314, 317, 328
— jazyk 328
— klasicistická 328
— postavy 328
— občanská 329
— osudová 330
— romantická 330
— římská 320
— starořecká 316, 317
tragično 101
traktát 344

transakcentace 207
transkripce 64
transliterace 64
travestie 291
trilogie 298
trigonista 313
trobar clos a plan 117
trochej 198; 202—204, 208, 223, 227
— různotvary 204
tropika 138
tropus 138; 33, 139, 141, 284
— v epice a lyrice 284
truchlohra 314
Turčány 145, 211
typizace 123
typografie (typografické body) 37

umění reprodukční 76
úprava textu 37
úslolí 276
úsměšek 153
Uspenskij 51, 124
ustálenost 23
úzus hovorový 142, 146

vademecum 344
variacie rytmické 204—205, 206, 207—208
varianta textu 52
vatování 169
vaudeville 332
věda literární 105, 124, 335
verbalismus 168
verset 268
verš 191—216, 217—231, 265
— adónský 223
— akataletický 205, 206
— bezrozměrný 197, 200
— biblický 268
— časoměrný 197, 200
— český klasický 198—216
— daktylotrochejský 209
— daktylský 207—208
— hodnota sdělovací 191—196
— hyperkataletický 206
— kataletický 205
— klauzule 207
— nestopový 208
— neúplný 205
— a próza, rozdíl 196—197
— sapfický 223

— stopový 203
— sylabický 197, 201
— sylabotónický 197, 202
— sylabotónický daktylský 207 až 208
— sylabotónický jambický 205 až 206
— sylabotónický logaedický 208 až 209
— sylabotónický trochejský 202 až 205
— teorie 195
— tónický 197, 201
— tradiční formy 217—221
— úplný 205, 206
— variace rytmické 204, 205, 206
— volný 197, 198, 209
— zakončení (klauzule) 205
veselohra 314
Veselovskij 16
Vinsauf 116
vita 344
vlastnost
— implicitní 156
— charakterová 258
vokabulář 344
Volkovová 249
vstupní instrukce čtenářovi 95
vtipnost 102
vulgarismus 130
výběr
— faktů v literárním díle 82—83
— faktů determinován ideou díla 77
— z jevů skutečnosti 100
— z kombinačních možností 100
— motivů 91, 111, 245
— slovo 123
vydání
— čtenářské 61
— hlavičkové 336
— kritické 60
— textu speciálně upravené 63
vyjádření explicitní a implicitní 143
vyprávěč 253
— a autor 254
vyprávění 248—258
— čas 254
— dynamické a statické 248
— tendenční 255
— tezové 255

— začátek 251
vyprávěnka 309
výraz příznakový 129
výstavba literárního díla
— jazyková 64, 114—128
— tematická 232; 70, 186, 232
— zvuková 172
výstup 312
význam
— akcesorický 127, 140, 141
— denotovaný 144
— hromadění 175—188
— intenzifikace 172
— jádro 127
— konotovaný 41, 159
— pobočný 140, 141
— přenášení 155
vztah
— autora k literární tradici 256
— díla ke skutečnosti 76, 300
— motivů 250
— obsahu a formy 11, 13, 39, 252
— výrazů paradigmatický a syntagmatický 142

Weimann 17
Wiener 33

zabarvení jazykového prostředku
— afektivní 129, 143
— familiární 129
— pejorativní 129
začátek literárního díla 236—237
základ díla ideově tematický 78
zákon tří jednot v klasickém dramatu 327
zakončení
— děje 237
— verše mužské a ženské 205
zápletky 253
zásoba
— figur 171
— slovní 118—125
„zaumnyj“ jazyk 194
závěti (v periodě) 169
zeugma 174
změna výrazu a smyslu 125—129
značení osnovnoje 127
znak 30
— diagram 31
— ikon 31; 142

— index 31; 142	žalozpěv 267
— literární dílo jako znak 29, 30	žánr 87—88
— typy 31	— hledisko genetické 90—94
znělka (viz i sonet) 227	— hledisko morfologické 95 až 90, 94
— obměny 229	— hledisko obsahové 85—90
— shakespeareovská 229	— hledisko synchronní 90—94
zpěv (část eposu) 286	— hodnota významová 95
zpěv	— literární 21, 85, 261; 85—96
— bohatýrský 303	— lyrické 266—277
— historický 303	— nesyžetové 263—283; 232
— hrdinský 303	— syžetové 233
— společenský (v obrození) 271	— odborné literatury 343—346
zpěvohra 332	— povědomí, proměny 92—94
zvukomalba 149	— základní 261
zvukosled 175, 183	žertěf 303
žakér 303	životopis 246
žalm 268	žurnál 339
žalošćenie 269	žurnalistika 339

OBSAH

(Úvodní slovo)

PRVNÍ ČÁST OBEČNÝ ÚVOD

1. Místo poetiky v rámci literární vědy	11
<i>Definice poetiky</i>	11
<i>Poetika a literární kultura</i>	18
2. Specifičnost umělecké literatury	23
<i>Dva kontexty umělecké literatury</i>	23
<i>Literární dílo jako odraz a znak</i>	28
<i>Autor jako součást literární struktury</i>	40
<i>Čtenář jako součást struktury literárního díla</i>	44
3. Textová kritika jako předpoklad pro literárněvědnou práci	51
<i>Autentický text</i>	53
<i>Datace textu</i>	56
<i>Určení autora</i>	58
<i>Kritické vydání</i>	60
4. Literární dílo jako struktura	69
<i>Pojem struktury</i>	69
<i>Potřeba rozboru literárního díla a jeho metody</i>	72
<i>Téma — ideologický základ literárního díla</i>	76
<i>Vztah jazykových a tematických složek v literárním díle</i>	79
<i>Výběr faktů v literárním díle</i>	82
5. Literárněvědné celky	84
<i>Morfologická a obsahová hlediska</i>	85
<i>Hledisko genetické a synchronické</i>	90
<i>Významová hodnota žánru</i>	95

DRUHÁ ČÁST PRVKY A VÝSTAVBA UMĚLECKÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA

1. Jednotky tematické výstavby	99
<i>Autorský postoj</i>	99
<i>Látka literárního díla</i>	103
<i>Motiv</i>	107
2. Jednotky jazykové výstavby	114
<i>Styl</i>	114
<i>O slovní zásobě</i>	118
<i>Změna výrazu a změna smyslu</i>	125
3. Afektivní pojmenování	129
<i>Příznakové výrazy</i>	129
<i>Epiteton a přirovnání</i>	133
4. Tropy	138
<i>Přenesení významu (obecné věci)</i>	138
<i>Metafora</i>	142
<i>Metonymie</i>	151
<i>Exkurs — Epiteton</i>	156
<i>Symbol, alegorie, mýtus</i>	159
5. Syntax uměleckého jazyka	163
<i>Vztah ke gramatické normě</i>	163
<i>O zkoumání syntaxe uměleckého literárního díla</i>	166
<i>Stylistické figury</i>	172
Figury syntaktické	173
Figury vzniklé hromaděním	175
Figury řečnické	188
6. Próza a verš	191
<i>Specifická sdělovací hodnota verše</i>	191
<i>Základní metrické pojmy</i>	196
<i>Prozodické systémy v češtině</i>	198
<i>Hlavní metrické systémy českého sylabotónického verše</i>	202
Sylabotónický verš trochejský	202
Sylabotónický verš jambický	205
Sylabotónický verš daktylský	207
Sylabotónické verše logaedické	208

<i>Rým</i>	210
<i>Strofa</i>	213
7. Některé „pevné“ formy veršové a strofické	217
<i>Některé tradiční verše</i>	217
<i>Některé tradiční strofy</i>	222
<i>Některé tradiční útvary z několika strof</i>	227
8. Kompozice literárního díla	232
<i>Obecně o kompozici</i>	233
<i>Popis</i>	245
<i>Vyprávění</i>	248

TŘETÍ ČÁST LITERÁRNÍ ŽÁNRY

(Úvod)	261
1. Lyrika a jiné žánry nesyžetové	263
<i>Obecné věci</i>	263
<i>Lyrické žánry</i>	266
<i>Jiné nesyžetové žánry</i>	277
2. Epika	284
<i>Velká epika</i>	285
<i>Drobná epika</i>	300
<i>Střední epika</i>	306
3. Drama	311
<i>Obecné věci</i>	311
<i>Antické divadlo</i>	316
<i>Středověké divadlo</i>	321
<i>Od renesance ke klasicismu</i>	323
<i>Rozklad klasicistického dramatu a další vývoj</i>	329
4. Publicistika a literatura věcná	335
<i>Publicistika</i>	335
<i>Přechodné útvary mezi literaturou krásnou a věcnou</i>	340
<i>Některé žánry literatury odborné</i>	343
Rejstřík	347

JOSEF HRABÁK: POETIKA

Typografie Oldřich Hlavsa

Rejstřík sestavila Marie Krčmová

Vydal Československý spisovatel v Praze

roku 1977 jako svou 4073. publikaci

Odpovědná redaktorka Eva Šimůnková

Výtvarný redaktor Miroslav Váša

Technická redaktorka Jarmila Mašková

Vytiskla Stráž, tiskařské závody, n. p.,

Plzeň, závod ve Vimperku

AA 20,19, VA 20,70. 508/21/856

Druhé vydání. Stran 368

Náklad 11 000 výtisků. 12/19

22-027-77

Kčs 26,—