

FRANTIŠEK VŠETIČKA

# TEKTONIKA TEXTU

*O kompoziční výstavbě české prózy  
třicátých let 20. století*



Olomouc 2001

## CO JE KOMPOZIČNÍ VÝSTAVBA

Když se Viktor Žirmunskij na počátku dvacátých let ve své knize *Kompozice* lyrických básní zamýšlel nad tříděním teoretické poetiky, rozvrhl ji do tří základních oblastí: stylistika, tematika a kompozice. Pořadí těchto složek bylo u Žirmunského dáno jeho názorovou příslušností k ruské formální škole, dnes bychom tuto posloupnost patrně pozměnili a hovořili o tematicce, kompozici a stylistice.

Tematiku charakterizuje Žirmunskij těmito slovy: „Tematika se zabývá básnickými tématy, tím, o čem se v básni mluví. V praktické řeči je obsah určujícím, jediným závažným faktorem; slovo znamená abstraktní, algebraický znak pojmu, který označuje. V básnické řeči je tento obsah jako téma podřízen obecnému uměleckému záměru, slouží jako jeden z mnoha navzájem rovnoprávných básnických prostředků obecnému úkolu – vytvoření uměleckého dojmu. Prvek tematičnosti je vlastní každému lidskému jazykovému projevu už z jeho podstaty.“<sup>1</sup> Do této sféry poetiky by dnes patřila tzv. tematologie, tj. badatelský komparativní postup, zabývající se zkoumáním tematických (popřípadě látkových) souvislostí v literaturách různých dob a různých národů.

Kompozici, přesněji kompoziční výstavbě, bude věnován následující výklad.

Stylistiku charakterizoval Žirmunskij takto: „Stylistika je nauka o básnickém jazyce v úzkém smyslu slova, jakási básnická lingvistika, jež zkoumá příčinné působování jazykových faktů danému uměleckému záměru.“<sup>2</sup> Žirmunského pojetí je poněkud úzké, neboť stylistika si všímá všech jazykových projevů, tj. také nebásnických a neuměleckých. Z obecné stylistiky se součástí poetiky stává pouze ta její část, jež zkoumá jazyk uměleckého díla, a to ve všech jeho vrstvách, tj. ve zvukové organizaci jazykových prostředků, v slovníku, syntaxi apod.

Od dob Žirmunského se výzkum poetiky značně prohloubil a také rozšířil, následkem čehož se tato disciplína rozhojnila přinejmenším o dvě další oblasti – versologii a genologii.

Versologie je nauka zabývající se zkoumáním verše. Do této sféry patří především metrika, strofika, prozódie a nauka o rýmu (Žirmunskij řadil metriku ještě do stylistiky).

Genologie posléze je nauka zabývající se problematikou literárních druhů a žánrů. Věnuje se vzniku, vývoji a proměnám jednotlivých druhů a žánrů, jakož i jejich terminologii.

Všech těchto pět složek poetiky se navzájem větší nebo menší měrou prolíná a prostupuje, což pochopitelně platí i o kompoziční výstavbě, jejímuž utřídění a problematice jsou určeny další řádky.

*Kompoziční výstavba* (tj. kompozice v širším slova smyslu) je uspořádání uměleckého literárního díla a jeho jednotlivých složek, zejména složek obsahových a formových. Podmínkou tohoto uspořádání je vzájemná spojitost všech složek, které dohromady tvoří určitou uměleckou jednotu. Dalším předpokladem uspořádání je vzájemný vztah částí a celku. Kompoziční výstavba je přitom určena ideovým záměrem autora a jeho vztahem ke skutečnosti.

Kompoziční výstavba je termín základní (výchozí) a už při něm začínají první pojmoslovné nesrovnalosti. Užívá se ho totiž nejenom velice volně, ale užívá se místo něho také řada synonymních výrazů, mnohdy dosti neurčitého obsahu. Jsou to pojmy jako výstavba, syžetová výstavba, stavba, skladba, architektura, architektonika, tektonika nebo konstrukce. Obdobně je tomu i u některých dalších termínů, avšak z důvodů přehlednosti a proporcionality se o dalších pojmových variantách, užívaných jinými autory, zmiňovat nebudu.

Kompoziční výstavba se skládá ze dvou základních sfér – architektoniky a kompozice.

*Architektonika* představuje vnější výstavbu díla, kterou vytvářejí tzv. architektonické jednotky – v básnickém díle jsou jimi sloky a zpěvy, v prozaickém kapitoly a díly a v dramatickém výstupy a dějství. Architektonika se tedy zaměřuje na statické složky umělecké výstavby.

*Kompozice* (tj. kompozice v užším slova smyslu) představuje naopak vnitřní výstavbu díla, kterou vytvářejí kompoziční principy, kompoziční postupy a syžetová osnova. Kompozice se tedy zaměřuje na dynamické složky umělecké výstavby.

## Architektonika

Slovesné umělecké dílo zahrnuje obvykle dvojí uspořádání – formální a syžetové. Formální uspořádání je rozvržení textu do pravidelných architektonických jednotek (např. do slok, kapitol), kdežto syžetové uspořádání je konkrétní rozvržení děje v textu literárního díla do jednotlivých částí. Tak např. Sládek svoji Pohádku o králi Peciválu (Zlatý máj) rozdělil do dvanácti pětiveršových strof, což je uspořádání formální; z hlediska syžetového ji však rozvrhl do dvou částí, z nichž každá obsahuje po šesti strofách.

Nejčastěji rozvrhne spisovatel své dílo do dvou nebo tří částí, autorem obvykle neoznačených; štěpení textu do většího počtu částí nebývá běžné. Rozvržení díla do dvou částí tvoří architektonickou dyádu, rozdělení do tří částí architektonickou triádu. Architektonická dyáda je např. uplatněna v Kožíškově básni V zimě (Na výsluní) a v Kukučínově románě Dům v stráni. Architektonické triády se naopak přidrželi P. Bezruč ve Smrti císařově a Fr. Šrámek ve Stříbrném větru. Z méně častých způsobů rozvržení připomínáme architektonickou tetradu, na jejímž principu uspořádal K. Čapek svoji Dášeňku.

K základním pojmům architektiky patří vedle architektonické jednotky také architektonický impuls, spona a strofická anafora.

*Architektonický impuls* je výrazný moment na začátku a na konci architektonické jednotky, který přispívá k její ucelenosti. Architektonický impuls v podstatě vymezuje, signalizuje hranice architektonické jednotky. Závažnou roli hraje zejména v středověkých rozsáhlých textech, v nichž písaři z nevědomosti nebo z nedostatku místa nedodržovali hranice mezi jednotlivými architektonickými jednotkami. Pomocí architektonického impulsu může moderní editor tyto hranice stanovit. Architektonickým impulsem výstupu např. je nástup nových postav na scénu. V moderní poezii obsahuje tento prostředek např. Kainarova báseň Stříhali dohola malého chlapečka (Nové myty), v níž architektonickým impulsem jsou celoveršové příklady, jimiž autor uzavírá jednotlivé minipříběhy.

*Spona* (kopula) je určitá část textu, která spojuje architektonické jednotky navzájem, a to architektonické jednotky sousední i vzdálené. Spony jsou v podstatě trojího druhu: obkročné, sdružené a těsné (první dvě skupiny jsou nejenom nazvány podle druhů rýmu, ale mají v podstatě také stejný ráz a stejné postavení).

*Obkročná spona* spojuje architektonické jednotky vzdálené. Klasickým příkladem takové spony je vztah mezi Tomanovým Březnem a Červencem z cyklu Měsíce. Březen končí vznešenou výzvou člověka k Bohu:

Bože můj,  
obnoviteli, obroditeli,  
na srdce v sněhu *pamatuj*.

Výzva k zapamatování si se v první strofě Července dvakrát opakuje; Bůh a člověk si v ní však vyměnili místa, první z nich je nyní vyzývatelem a druhý vyzývaným:

Svatý stín strážný bdí nám nad domovem,  
hlas jeho slyšet v tichu: *Pamatuj!*  
A v šumu listů, v chladné písni vod  
hlas jeho slyšíš, slyšíš doprovod:  
*Pamatuj!*

Obkročnou sponu přitom vytváří obdobná situace a slovesný tvar *pamatuj*. V próze použil obkročné spony I. Olbracht v Zamřížovaném zrcadle a K. Horký v knize fejetonů Půl čtvrté odpoledne.

*Sdružená spona* spojuje sousední architektonické jednotky. Použil jí např. V. Dyk ve sbírce Noci Chiméry, v níž jejím prostřednictvím spojil sousední básně Ospalé dítě a Ledová panna. Ospalé dítě začíná těmito verši:

Usnulo dítě. Zrána  
než z teplých vteřin se zvedne,  
sedne  
k hochovi *bílá panna*.

Báseň Ledová panna se k této představě vrací:

Jedenkrát vyšel jsem z domu  
a za ní běžel.

*Ledová panna, panna bílá*

se ke mně naklonila:

Chorý jsem ležel.

Obraz *bílé panny*, spínající obě sousední básně, tvoří sdruženou sponu. Vyskytuje se i v prozaických textech, např. v Kritice slov K. Čapka a v Živém biči M. Urbana.

*Těsná spona* je taková spona, jejíž sdělení z konce jedné architektonické jednotky se objevuje na začátku jednotky následující. Těsná spona je vlastně zvláštní druh spony sdružené. Vyskytuje se např. v Dykově skladbě Giuseppe Moro, v níž se spojuje čtvrtý a pátý zpěv druhé části:

Odešel jsem, nepocítil hoře.

Nová země měla tolik krás.

Nová země opojila nás.

*Ale nyní mluví o ní moře.*

—————  
*Každému z nás mluví nyní moře*

o nějakém pomíjeném činu,

každému z nás najde tajnou vinu,

každý z nás dnes do vln hledí choře.

Z prozaiků použil těsné spony K. Nový v knize fejetonů *Zaváté stopy* a M. Homíček v rámcovém vyprávění *Jablko je vinno*.

*Strofická anafora* je architektonickým rozvedením anafory obyčejné. Běžná anafora je založena na opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku dvou a více následných veršů (nebo poloveršů). Strofická anafora je opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku veršů v jednotlivých následných strofách. Existují i takové případy, kdy je na ní vystaven celý básnický text. Rozdíl mezi obyčejnou anaforou a anaforou strofickou spočívá mimo jiné v tom, že obyčejná anafora může být v některých případech architektonickým činitelem (záleží na jejím rozsahu a charakteru), strofická anafora je jím však vždycky. J. V. Sládek na ní založil báseň *Pašíkova sláva* (*Zvony a zvonky*) a Ed. Bass rozhlásek k Svátku matek z roku 1939:

Maminka: to je domov tvůj,

štít pevný tvého blaha...

...

Maminka: to je celý rod

v košatém rozvětvení...

...

Maminka: to je tvoje řeč

ve vší své strůjně kráse...

...

Maminka, to je věrná stráž

vší divně dávné síly...

Řada architektonických jednotek tvoří určitý literární celek; je-li tento celek podle nějakého principu jednotně koncipován, vzniká pak záměrný architektonický útvar. Architektonickým útvarem tohoto druhu je např. sonetový věnec.

*Sonetový věnec* (též *znělkový věnec*) je cyklus patnácti sonetů, které jsou navzájem tematicky spjaty. Sonetový věnec je ovšem spjat také formálně, a to tím způsobem, že poslední verš každého sonetu je zároveň prvním veršem sonetu následujícího. Poslední verš čtrnácté znělky je současně prvním veršem sonetu prvního. Prvních čtrnáct znělek tak tvoří uzavřený kruh. Vyvrcholením sonetového věnce je poslední znělka, patnáctá, tzv. *mistrovská* (jinak též *magistrála*), která se skládá z prvních veršů všech čtrnácti předchozích. Sonetovým věncem je např. *Hrubínovo Město* v úplňku (*Věclí plást*) a *Seifertův Věnec sonetů* (Praha).

Těžiště kompoziční výstavby uměleckého slovesného díla nespočívá však v architektonice, ale v kompozici, konkrétně v kompozičních principech, kompozičních postupech a syžetové osnově.

## Kompoziční principy

Kompoziční princip je určitý jednotící způsob vnitřní výstavby díla. Literární dílo je obvykle založeno na několika kompozičních principech, jen výjimečně je autor zakládá na principu jednom. Kompozičních principů je značný počet a mají nejrozmanitější podobu. Patří k nim především tyto



principy: paralelní, kontrastní, klimaxový a antiklimaxový, kontradikční, konfrontační, symetrický, konvergentní, repetiční, variační, iterační, aditivní, alimitní, sukcesivní, katenální, numerický, geometrický, kalendářní, barevný, hudební, rámcový, paradoxní, alfabertický, montážní, princip hry, princip kuklení, princip masek, princip cesty, princip přesýpacích hodin, princip nalezeného rukopisu a motivický princip.

*Paralelní princip* (z řec. parallēlos = rovnoběžný) je jedním z nejběžnějších a také nejstarších. Jeho podstatu tvoří souběžná příbuznost probíhající dějů a scén, která je založena na podobnostech (paralelismech). Paralelní princip představuje odvěký stavební princip, který se nachází už v starořecké poezii 14. století (je na něm vybudována např. Píseň o Štemberkovi a Svár vody s vínem). Architektonickou konkretizací paralelního principu v textu jednotlivých literárních druhů jsou paralelní strofy, kapitoly a výstupy. Paralelního principu použil např. P. Bezruč v básni Jen jedenkrát, A. Bělýj v románě Stříbrný holub a A. N. Ostrovskij v komedii Les. Zásadní význam přikládal paralelnímu principu anglický básník G. M. Hopkins, který o něm napsal: „Umělecká stránka poezie, přesněji řečeno všechno umělecké, se redukuje na princip paralelismu. Struktura poezie je založena na neustálém paralelismu, počínaje takzvaným technickým paralelismem hebrejské poezie přes antifony v církevním zpěvu až po zpracovaný verš řecký, italský nebo anglický.“<sup>3</sup>

*Kontrastní princip* (z lat. contra = proti, stare = stát) patří rovněž k nejfrekvencovanějším. Jestliže paralelní princip je založen na příbuznosti a podobnosti, pak určujícím znakem kontrastního principu je protikladnost, kontrast. Kontrastní rozvržení má Bezručův Bernard Žár, v próze Gogolovo Vyprávění o tom, jak se Ivan Ivanovič rozkmořil s Ivanem Nikiforovičem a v dramatu Horníčková komedie A co ženy, pane dvorní rado?

Paralelní a kontrastní princip mají charakter archetypu a sahají až do prvopočátků slovesné výpovědi, to znamená i do výpovědi neumělecké a předumělecké. Jsou to principy, jež naléhavě a jednoznačně vyjadřují stěžejní lidské postoje a vztahy, vyslovují elementární nezbytnosti lidské existence. Všechny další kompoziční principy v podstatě varíují, precizují, doplňují a zjemňují tyto dvě tektonické východiskové možnosti, tj. paralelu a kontrast.

*Klimaxový princip* (z řec. klimax = žebřík, schody), též gradace, je založen na postupném vzestupu, na stupňování, kdežto *antiklimaxový princip*

(z řec. anti = proti) tvoří jeho pravý opak, který je založen na postupném sestupu. Klimaxu použil např. Komenský v Kšaftu umírající matky, jednoty bratrské, antiklimaxu pak Hrubín v Lešanských jesličkách.

*Kontradikční princip* (z lat. contradictio = odporování, odpor, námitka) je založen na současném protikladném působení klimaxových a antiklimaxových tendencí; obě tyto tendence mohou být různého původu – tematického i tvárného. Charakteristickým znakem tohoto principu je, že ne všechny jeho složky (klimaxové nebo antiklimaxové) musí být v textu plně realizovány. Jejich realizaci zbraňuje zejména dynamika narůstajícího a stupňujícího se syžetu. Kontradikčního principu použil Fr. Hrubín v básni O Palečkovi, který vyrostl (Dvakrát sedm pohádek) a K. Čapek v románě Povětroň.

*Konfrontační princip* je založen na srovnání něčeho s něčím, obvykle na srovnání jevů sice odlišných, ve své širší podstatě však určitým způsobem souvisejících. Častý je zejména v žánrech umělecké publicistiky. K. Čapek jej např. uplatnil v Kritice slov.

*Symetrický princip* předpokládá středovou osu, kol níž je pravidelně nebo přibližně pravidelně rozvrženo celé dílo (touto středovou osou bývá obvykle středová architektonická jednotka). Symetricky uspořádané dílo obsahuje řadu vzájemných vnitřních korespondencí, jež vytvářejí jeho souměrnou pravidelnost. Tuto pravidelnost realizuje autor pomocí konkrétních scén – symetrismus. Symetrismus je v podstatě paralelismus symetrický v díle umístěný. Symetrický princip je charakteristický zejména pro renesanční umění. V novodobé literatuře je na něm vystavěno např. Tolstého Děťství a Gazdina roba G. Preissové.

*Konvergentní princip* je založen na sbíhavosti, na sbíhání děje, který míří do jednoho konečného bodu, jemuž je předchází syžet přímo i nepřímo podřízen. Konvergentního principu použil P. Bezruč ve Smrti císařově, R. Ráž v románě In flagranti a Fr. Langer v dramatu Dvaasedmdesátka (viz rovněž heslo konvergentní prostor).

*Repetiční princip* (z lat. repetitio = opakování) je založen na opakování, na opakování funkčním a významově zabarveném. Tohoto principu použili J. Kainar v básni Stříhali dohola malého chlapečka (Nové myty), K. Poláček v románě Okresní město a V. Nezval ve hře Manon Lescaut.

*Variační princip* (z lat. variatio = obměna, různost) je jistou obměnou repetičního principu. Je založen na postupném variování, obměňování. V prozaickém díle mohou být variovány scény, situace a postavy – tyto tři

kategorie obměňuje L. Fuks ve Variacích pro temnou strunu a M. Kundera v Nesmrtelnosti.<sup>4</sup>

*Iterační princip* (z lat. iteratio = opětování, zdvojování) je založen na opětování scén a výjevů. Objevuje se v tom druhu moderní literatury, v níž je na jeden problém a jednu skutečnost vrženo více pohledů. Jde o ten druh literárního díla, v němž je určitá konkrétní událost viděna jednou očima jednoho z hrdinů a podruhé znovu očima jiného hrdiny. Různost tohoto vidění je dána odlišným psychickým a zkušenostním světem literárních postav. Příznačným rysem iteračních výjevů je, že se v nich obvykle opakují stejné repliky a komentáře hrdinů, různý je ovšem jejich ohlas a dosah v mysli a v činech literárních postav. Iteračního principu použil např. V. Páral v Milencích a vrazích a J. Švejda v Havárii.

*Aditivní princip* (z lat. addere = přidávati) je založen na přidávání, připojování dějové příbuzných prvků a scén. Výsledkem tohoto postupu je syžetová posloupnost, která má převážně výčtový charakter. Aditivní princip je běžný v lidových pohádkách a v báchorkách spisovatelů, kteří z lidové pohádky vycházejí. K. J. Erben jej např. uplatnil v pohádce O kohoutkovi a slepičce a Fr. Hrubín ve veršované Pohádce o veliké řepě (Dvakrát sedm pohádek).<sup>5</sup>

*Alimitní princip* (z lat. limes = mez, hranice) je založen na neomezeném, potenciálně nekonečném opakování téhož textu. Používá se u nerozsáhlých děl, ve své podstatě není ničím jiným než rozmarnou hříčkou. V českém prostředí je nejznámější z písní Pes jitřníčku sežral (ale stejně tak je uplatněn v písni Šel starý kolem fary ad.). Populární Pes jitřníčku sežral má svou německou obdobu, která začíná verši:

Ein Mops kam in die Küche  
und stahl dem Koch ein Ei,  
da nahm der Koch den Löffel  
und schlug den Mops entzwei.

Veršované útvary tohoto druhu označuje německá literární věda výrazem Endlos-Verse.<sup>6</sup> Prozaickou verzi alimitního principu představuje např. východoslovenská lidová rozprávka, kterou uvádí J. Puškáš ve svém románu Zahrada (v pátém období roku): „Bulo jedno myšče, co malo chvust až po

Tarhovičše. Mam hutorec išče? Ta išče: Bulo jedno myšče, co malo chvust až po Tarhovičše...“

*Sukcesivní princip* (z lat. succedere = postupovati) je princip založený na postupnosti a posloupnosti. Určitý jev se v textu postupně a obměňovane vrací. Tato postupnost osvětluje daný jev z několika různých úhlů. Výsledkem tohoto postupu bývá obvykle znásobený emocionální dojem. Sukcesivního principu použil N. V. Gogol v Revizorovi.

*Katenální princip* (z lat. catena = řetěz) je založen na řetězcovém uspořádání syžetu. Jeho jednotlivé dějové složky (kapitoly) jsou v něm kladeny vedle sebe, jsou si rovnocenné a mají víceméně autonomní ráz. Výsledkem této posloupnosti je, že dějové složky tvoří jednu souvislou řadu. Kauzální vztah mezi těmito složkami je značně oslaben. Dílo vytvořené na katenálním principu nemá kulminační bod, není v něm vzestupného ani sestupného směřování. Má naopak tendenci k slovesné neukončenosti. Katenální princip bývá nejčastěji uplatňován v kronice, v románové kronice a v deníku. Použil jej J. Hašek v Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války a K. Poláček v Okresním městě.

Zcela zvláštní skupinu tvoří numerické kompoziční principy, které byly běžné v středověké literatuře. V středověkých textech uplatňovali autoři různá, dokonce i velmi vysoká čísla (podrobněji se touto problematikou zabývali E. R. Curtius a S. Streller).<sup>7</sup> V novodobé literatuře vycházejí spisovatelé zcela nezbytně z nejnižších čísel, nejužívanějšími jsou dvojka a trojka. Vedle nich však spisovatelé pracují, byť sporadicky, i s čísly vyššími. Každý numerický princip je založen nejen na určitém čísle, ale také na jeho násobcích. O existenci a platnosti numerického principu lze hovořit tehdy, je-li frekvence určitého čísla v textu dostatečně četná a převažují-li v něm původní čísla nad čísly násobkovými. Míra četnosti závisí ovšem na rozsahu a charakteru textu; poměr mezi původními a násobkovými čísly může být pak v krajním případě i rovnoměrný.

*Dyadický princip* je založen na čísle dvě a jeho násobcích. Použili jej K. J. Erben ve Štědrém dnu, A. Vostrá v Tanci na ledě a Fr. Hrubín v Křišťálové noci.

*Triadický princip* je založen na čísle tři a jeho násobcích. Používá se je snad nejčastěji, vedle novodobé umělecké literatury se vyskytuje také ve folklórních pohádkách a v náboženské literatuře. Ve folklórních pohádkách tvoří trojka tzv. magické číslo (podobně jako např. sedmička). Magické čís-



lo má evokační funkci; signalizuje, že jde o hrdinu nebo o věc s čarovnými, zázračnými vlastnostmi nebo vůbec o nadpřirozený svět. Plaváček dostane za úkol přinést tři zlaté vlasy Děda-Vševěda; sedm Simeonů blíženců se dá do služeb carových; dvanáctihlavý drak vyžaduje na velkém městě každý měsíc jednu pannu (všechny příklady jsou z Erbenových pohádek). – Trojka není však pouze magické číslo, ale také číslo božské. Jako takové se objevuje především ve středověké literatuře náboženské. Středověká záliba v tomto čísle byla motivována teologicky, neboť středověk se často uchýlil k sugestivnímu dělení ve tři členy, jež chápal jako stopu po jsoucnosti Nejsvětější Trojice. – Číslo tři má své stoupence i v soudobé literatuře, což potvrzuje např. A. Ayckbourn v rozhovoru s J. Heilpernem; A. Ayckbourn, autor komedie *Kdes to byl(a) v noci?*, na dotaz týkající se čísla tři napůl vážně a napůl humorně odpovídá: „Já mám trojku rád. Je to legrační číslo. Často ji používám. Gagy se běžně uplatňují v trojici. Miminko se vám v kočárku obvykle ozve, když na ně třikrát zabroukáte. Jestli má ovšem smysl pro humor. Trojka je symetrické číslo. Ovšem nerovnovážné (nebo nerozvážené?).“<sup>48</sup> – Na triadickém principu je vybudována Šafařkova balada *Lel a Lila*, Schulzův *Kámen a bolest* a *Lásky hra osudná* bratří Čapků. – Triadický způsob není vlastně pouze literárním uměním, ale také filozofií, kde myšlenkový postup, vycházející z čísla tři, bývá označován jako trichotomie nebo triadistika. Způsobem tohoto nazírání, jeho genezí, vývojem a historií se ve svých statích zabývá filozof a komeniolog Karel Floss.<sup>9</sup> – Triády pronikly hluboce i do života některých národů, nejpronikavěji patrně do životních struktur Irů, jak je známe z antologie *Triadické výnosy irské*. Nejstarší záznamy této knihy pocházejí z druhé poloviny 9. století a zahrnují přísloví a gnómy z oblasti práva, topografie a mudrosloví. Zajímavým způsobem se v nich prolíná pohanské a křesťanské myšlení raného irského středověku. Tři příklady: „Tři věci jsou vyjmuty z konfiskace: svatební dar ženy, obživa manželského páru, prostředky na vzdělání syna“; „Tři znamenitosti řeči: pevnost, moudrost, stručnost“; „Tři znamenitosti moudrosti: trpělivost, přesnost, dar proroctví.“<sup>49</sup>

*Tetradický princip* je založen na čísle čtyři a jeho násobcích. Svůj velký význam mělo toto číslo zejména ve středověku, V. Černý hovoří dokonce o jeho mystickém dosahu: „Číslo čtyři je za základních čísel středověké mystické aritmetiky harmonií: čtyři symboličtí tvorové odpovídající čtyřem evangelistům, odpovídají si i se čtyřmi písmeny jména Adam, čtyřmi

světovými stranami, čtyřmi řekami ráje, čtyřmi živly, větry, věky lidskými, dobami ročními, čtyřmi vědami quadrivia atd.“<sup>50</sup> V nové době na tomto čísle vystavěl K. Čapek svoji *Dášeňku* a A. Vostrá prózu *Všema čtyřma očima*.

*Pentadický princip* je založen na čísle pět a jeho násobcích. Uplatnil jej J. Kopta v rámcovém vyprávění *Pět hříšníků* U velryby a J. Foglar v románu *Záhada hlavolamu*.

*Hexadický princip* je založen na čísle šest a jeho násobcích. Komenský jej použil ve svém epicediu na smrt Mořice Hessenského a J. V. Sládek v básni *Poupátko-ptáčátko* (Skřivánčí písně).

*Heptadický princip* je založen na čísle sedm a jeho násobcích. Komenský jej uplatnil ve své písni *Věčně Bůh jsa nepočatý* a R. Ráž v novele *In flagranti*. Podobně jako trojka je i sedmička číslem magickým a v pohádkových textech má v podstatě stejnou evokační funkci. V duchovní literatuře je sedmička číslem plnosti – Kristus nasytil davy pěti chleby a dvěma rybami.

*Oktadický princip* je založen na čísle osm a jeho násobcích. Vl. Hurban Vladimírov jej použil ve hře *Zámek skřípe*.

Důležitou součástí numerických kompozičních principů tvoří numerická symbolika, numerická kombinatorika a numerická korespondence.

*Numerická symbolika* je v podstatě založena na významu, který je jednotlivým číslům připisován. Tradice přisoudila mnohým číslům konkrétní smysl – pozitivní nebo negativní. Za pozitivní (šťastné) číslo se např. považuje číslo 1, 3, 12 a 10. První tři představují tzv. božská čísla, desítka byla pak už sv. Augustinem označena za číslo dokonalosti všech věcí. Negativním (nešťastným) číslem je číslo 13. Některá čísla mají však podvojný význam, jsou pozitivní i negativní zároveň – tak je tomu např. s čísly 4, 7 a 17. Třeba ovšem dodat, že význam některých čísel se časem měnil – v určité době mělo konkrétní číslo pozitivní smysl, v jiné době však smysl negativní. Význam jednotlivých čísel souvisel s náboženskými a společenskými tradicemi, jež slovesnou tvorbu ovlivňovaly. Největšími inspiračními zdroji byly v tomto směru kabala a bible. – Anonymní básník staročeské písně *Doroto*, panno čistá využil symboliky čísla tři ve verších:

nesa v košíku ovoce,  
tři jablka a tři róže,  
února měsíce,

do nichž mimo jiné vložil datum stětí sv. Doroty. Sedmička jako nešťastné číslo hraje nemalou roli v Norově románě Rozvrat rodiny Kýrů. Příbuzný smysl přisuzuje M. Pujmanová číslu třináct v Lidech na křižovatce.

*Numerická kombinatorika* je založena na tektonické práci s číslem. Náhorný doklad kombinatoriky tohoto druhu skýtá Havlíčkův román Helimadoc, v němž její tvůrce zajímavým způsobem pracuje s číselnými stereotypy kouzelníka, čili s pracovními postupy jedné z předních postav tohoto díla.

*Numerická korespondence* je souladný vztah mezi číselnými projevy syžetu nebo mezi číselným projevem syžetu a architektonikou díla. V básni Smrt císařova líčí Bezruč tragický osud 7000 Dáků, v ostatních číslech Slezských písní pak vypráví o obdobném osudu českých Slezanů, jejichž počet odhaduje na 70 000 (tak se mimochodem jmenuje jedna báseň Slezských písní). Slečna Elis z Jiráskovy Filozofské historie se často zmiňuje o 47 posluchačích, kteří u ní bydleli; uvedené číslo odpovídá 47. roku (1847), během něhož se valná část novely odehrává. V Neffově známém románě má třináctá kapitola název Třináctá komnata, který pak přešel i do titulu celého díla.

Rozšíření numerických principů je umožněno tím, že řada spisovatelů věří v magii určitých čísel. I. Bunin považoval čísla sedm, devět a jedenáct za čísla magická – proto také jeho první knížka obsahovala devět povídek. P. Valéry šel v tomto směru ještě dál a prohlásil, že všechna umění jsou dcerami čísla.<sup>12</sup>

Příbuznou skupinu jako numerické principy vytvářejí také geometrické kompoziční principy, z nichž relativně nejzajímavější jsou kruhový a eliptický princip.

*Kruhový princip* je princip, který se v podobě kruhu promítá do tematiky a tektoniky díla. V díle na něm vybudovaném se příběh často kruhovitě vrací do stejné situace a stejného místa. Pozoruhodným způsobem jej uplatnil Eg. Hostovský v Příběhu dobrodruha Šimona Korčina ze souboru Tři starci; samostatné vydání této novely kruhový princip potvrzovalo už svým názvem – jmenovalo se Kruh spravedlivých.

*Eliptický princip* předpokládá takové slovesné dílo, jehož základní podoba má půdorys elipsy. Elipsa jako geometrický tvar má dvě pravidelně umístěná ohniska, slovesné dílo ve tvaru elipsy má zase dvě pravidelně umístěné fokální (ohniskové) kapitoly. Dílem tohoto druhu je Tolstého Dě-

ství, jehož sedmá kapitola od začátku a sedmá od konce tvoří fokální kapitoly, kol nichž je sevřen probíhající děj. Eliptický půdorys a stejně umístěné fokální kapitoly má rovněž Putíkova Smrtná neděle.

V souvislosti s geometrickými principy nelze nepřipomenout Macharova závažná slova, která řekl v interview se Štorchem-Mariemem: „Musím říci, že třeba jsem nebyl vynikajícím počtářem během studií – stala se v oktávě matematika a geometrie jedním z mých nejrespektovanějších a nejmilejších předmětů. Geometrii spatřuji i ve vlastní kompozici básní – tak třeba některé jsou konstruovány v podobě kruhu, hyperboly, elipsy apod. Matematika je jediná pevná pravda, a proto si jí nesmím věřit.“<sup>13</sup>

*Kalendářní princip* je princip, v němž je uplatněna posloupnost kalendářního roku. Tato posloupnost může být pevně vázaná nebo volná. Pevně vázaná podoba se projevuje v tzv. kalendářním cyklu, volná podoba pak v cyklu ročním a deníkovém.

*Kalendářní cyklus* je útvar o dvanácti nebo čtyřech architektonických jednotkách. Jejich počet závisí na tom, vystihuje-li v nich autor příznačné rysy měsíců nebo ročních období. Nejčastějším kalendářním cyklem je ten, který přihlíží k měsíčnímu rozvrhu; jeho architektonické jednotky jsou podle jednotlivých měsíců obvykle nazvány. Tak je tomu např. v Měsících K. Tomanova a v Spodních proudech J. Haukové. Kalendářní cyklus přihlížející ke střídě ročních období ztělesnil J. Neruda v Prostých motivech a Fr. Halas v Časech (Torzo naděje); v próze pak M. Stona v románě Před pádem a J. Glazarová v románové kronice Roky v kruhu. Zmíněný cyklus není však záležitostí pouze novodobé literatury, vyskytuje se naopak už v staročeském písemnictví – z 15. století pochází např. cyklus měsíčních dvojverší, jehož první polovina zní:

Leden mesiac prvni  
perné krmě jiesti velí.  
Únor medu brání  
a úduov před zimú chrání.  
Březen nedá krve léti,  
velí jará semena sieti.  
Duben časy mění  
a obdarí fiolú zemi.



Máj rosu dává  
a stromy listem odievá.  
Červen dává jahody  
a seče kosami lúky.

V hudbě použil kalendářního cyklu Ant. Vivaldi ve Čtyřech ročních dobách, v malířství A. Mucha v barevných litografiích Roční doby.<sup>14</sup>

*Roční cyklus* je útvar, jehož dějová a časová rozloha a námětový půdorys se kryjí s rozsahem jednoho roku a jeho příznačnými událostmi. Autor takového díla začne svá líčení od jistého východiskového časového bodu, k němuž pak po zachycení všech dějových událostí vtěsnaných do období jednoho roku se nakonec opět vrací. Od kalendářního cyklu se liší tím, že text, v němž je ročního cyklu použito, není rozvržen do architektonických jednotek podle měsíců nebo ročních dob. Ročního cyklu použili J. V. Sládek v trojici svých básnických sbírek pro děti a K. Trinkewitz v Haiku o Praze; v próze J. Vrchlický v románě Loutky a St. K. Neumann ve fejetonové knize S městem za zády.

*Deníkový cyklus* má stejnou osnovu a stejný ráz jako cyklus roční. To znamená, že rovněž zachovává rozsah jednoho roku. Má deníkovou formu a k realitám ročního dění (přírodním, zvykoslovným ap.) přihlíží většinou velmi volně. Uplatnil jej např. J. Kolář v Očitém svědkovi a L. Klíma v Utrpení knížete Sternenhocha.

*Barevný princip* představuje takový princip, v němž je kompozičně využito barvy. Pomocí červené barvy zkomponoval svoji báseň Leonidas P. Bezruč, červená v ní zastupuje utrpení a násilí. A. M. Tilschová naopak vybudovala svůj román Synové na barvě černé, která v něm reprezentuje tragiku a úpadek. Zelenou a zrzavou použila zase G. Zapolska v Morálce paní Dulské; zelená doprovází Zbyška Dulského, u něhož naznačuje jeho charakterovou nezralost, pózovitost a jeho planý vzdor; zrzavá doprovází zase Juliaševičovou, u níž podtrhuje jak její frivolnost a koketérii, tak její primitivní představy o životě a svobodě.

Některá barva je pro autora příznačná natolik, že o ní v souvislosti s jejím uživatelem můžeme hovořit jako o *barvě erbovní*. Takovou barvou se stává barva, jež je v tvůrčově díle nejen častá, ale především je pro ně charakteristická. To znamená, že spisovatel vidí a vnímá určité jevy okolní skutečnosti ve své barvě, ne tedy v barvě odpovídající realitě, ale v barvě odpoví-

dající jeho duchovnímu zraku. Pro I. Bunina je erbovní barvou modrá – jeho Život Alexeje Arseňeva obsahuje např. tyto barevné reálie: modré bláto, modrý havran, šedomodré hlavy tatarských číšníků, promodralé stěny stodol apod.

Součástí barevného principu je i *barevná symbolika*. V systematické podobě se začala projevovat už v středověké literatuře, zvláště ve 14. a 15. století, kdy došla veliké obliby alegorie. V středověké době měly barvy v podstatě dvojí význam – světský a duchovní. Světská symbolika barev je např. rozvedena v české anonymní Písni o barvách, v níž je charakterizováno celkem devět barev. Např.:

Modrú barvu múdří chválé,  
neb se v ničem nezkalé;  
co činí, to všecko stálé,  
protož jest hodna krále.

Bielá barva dobrú naději miení,  
ale žeť se snadně ušpiní,  
protož ji mnozí viní,  
že z radosti smutek činí.

Červená barva u milosti hoří.  
Pravá milost rovná se k moři;  
ktož jí do starosti dvoří,  
mušít býti pro ni v hoří.

Barevná symbolika hraje významnou roli také v Legendě o svaté Kateřině – vztah svěřence ke Kristovi je v ní vyložen pomocí šesti symbolických barev.<sup>15</sup>

*Hudební princip* je aplikací hudebních technik a forem ve výstavbě slovesných děl. Aplikace tohoto druhu se objevuje především u těch autorů, kteří mají neobyčejné muzikální nadání. Přenášení hudebních technik a forem do výstavby literárních děl je dosti komplikované, neboť kompoziční zákonitosti slovesného díla jsou značně odlišné od kompozičních zákonitostí hudební skladby. Při výkladu literárního díla inspirovaného hudební kulturou je třeba k tomuto rozdílu přihlížet a vyvarovat se jednostranných soudů. Uvedenou problematikou se zabýval např. H. Klein, který v Kleis-

tové dramati Robert Guiskard zjistil principy concertina a concerta grossa,<sup>16</sup> a M. Schochow, jenž dokázal, že Mannova novela Tonio Kröger má symfonický charakter.<sup>17</sup>

Vedle teoretiků se touto problematikou zabývali také sami tvůrci, kteří v některých případech podali skvělý komentář ke své vlastní tvorbě. Jedním z nich je J. Iwaszkiewicz, který napsal zajímavý výklad ke své povídce Mrtvá paseka (z knihy Hudební povídky): „Kdysi, před mnoha a mnoha lety Igor Stravinskij, který tehdy ještě nebyl takovou hollywoodskou hvězdou jako později, nám ukazoval, mně a mé ženě, svoji sonátu pro sólový klavír. Bylo to nerozsáhlé dílo, ale božský Igor nám vysvětlil, že každý interval, ba každá nota je promyšlena zvlášť a má svůj specifický význam. Nutil nás podívat se, že v okamžiku, kdy naše ucho očekává tón e, přichází tón es – nebyla to žádná zvláštnost, neboť sonáta byla napsána v tónině C dur a šlo prostě o užití mollového akordu místo durového. Skutečně, sonáta byla komponována nad jednotlivými akordy, zatímco základem hudební myšlenky u Beethovena je takt a u Schuberta nebo Chopina dokonce celá fráze. – Domníváme se, že podobným způsobem je zkomponována Mrtvá paseka. Význam kompozičních prvků zde mají nikoli podrobná líčení či dějová údobí, ale každá věta, dokonce každé slovo má v díle stanoveno přesné místo. Proto má moje vyprávění, jako řada jiných, jistou hudební formu.“<sup>18</sup>

Na spojitost svého čtyřsvazkového románu o Štefáníkovi s hudebními formami poukázal také náš L. N. Zvěřina: „Román o M. R. Štefáníkovi není románem v běžném slova smyslu, ale rapsodií anebo symfonickou básní. O tom svědčí i hudební předznamenání. Byl-li tu nějaký vliv, vyznám upřímně, že to byla Smetanova Má vlast. Válečné části Mraky se stahují, Požár a Hrdinův pád byly záměrně komponovány v duchu Tábora a Blaníka.“<sup>19</sup>

*Rámcový princip* patří k jedněm z nejstarších, neboť je na něm založena už indická Pañčatantra a arabská Tisíc a jedna noc, z evropských literatur pak Boccacciův Dekameron, Heptameron Markety Navarrské a Chaucerovy Canterburské povídky. Literární dílo založené na rámcovém principu, nejčastěji nazývané rámcové vyprávění, má dvě roviny. První z nich – rámcující – je výchozí rovina, vystupuje v ní vypravěč nebo skupina vypravěčů, kteří se dají do vyprávění nejrůznějších příběhů. Druhou rovinu – rámcovanou – představují pak vyprávěné příběhy samy. Po každém skončeném příběhu se vyprávění obvykle vrací do původní, výchozí roviny; příběh

rámcující střídá příběh rámcovaný. Kvantitativní poměr mezi oběma rovinami bývá různý, většinou však převažuje složka rámcovaná nad složkou rámcující. Rámcovému vyprávění věnovali velkou pozornost Němci; jedním z důvodů jejich pozornosti byla nepochybně i skutečnost, že v německé slovesnosti je tento kompoziční princip hojně zastoupen.<sup>20</sup> U nás uplatnil rámcové vyprávění Sv. Čech ve skladbě Ve stínu lípy a Fr. Kubka v Karlštejnských vigiliích. Nejčastějším místem, kde se vypravěči scházejí a navzájem si vyprávějí rozličné příběhy, je hostinec, hospoda; tak je tomu v Cervantesově románě Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha, v Chaucerových Canterburských povídkách a v Koptových Pěti hříšnicích U velryby. V. Šklovskij označil hospodu, v níž se takto vypráví, za literární krčmu.<sup>21</sup>

Mezním případem rámcového principu je „povídka v povídce“ a „drama v dramati“ („divadlo na divadle“), v nichž je do základního prozaického nebo dramatického textu vložen jiný. Obojího prostředku použil A. P. Čechov, „povídka v povídce“ uplatnil v próze Drama na lovu, „divadlo na divadle“ pak v Rackovi. Nejznámějším příkladem „dramatu v dramati“ je divadelní výstup kočujících herců v Hamletovi, v české literatuře pak trojice her vložených do Langrovy Dvaasedmdesátky. Oba prostředky mají svou obdobu ve výtvarném umění, v němž se vyskytuje „portrét v portrétu“ (portrétem vloženým do jiného portrétu je obvykle podobizna přítele portrétované osoby).

*Paradoxní princip* staví na paradoxu, na paradoxním vývoji postav a událostí. Autor nastolí určitý počet postav a rozvine určité množství situací, jež vede literárním dílem až k okamžikům paradoxního završení a ukončení. Náporným dokladem paradoxní techniky je Turbína naturalisty Čapka-Choda nebo Ballekova povídka Palánk – náměstí Republiky (z knihy Akáty).

*Alfabetický princip* představuje takové uspořádání textu, jež je podřízeno abecední posloupnosti. Uplatnil ho např. V. Nezval v Abecedě a K. Čapek ve Výletu do Španěl (v kapitole Flamencos). Alfabetický princip má také – jako jeden z mála – svůj osobitý žánr, jímž je tzv. *abecedarium* (lat. abecedarium versus), tj. báseň, jejíž verše nebo strofy začínají literami abecedně uspořádanými. Častou – i když zdaleka ne jedinou – funkcí abecedaria je funkce výchovná. Abecedarium v tomto případě slouží jako pomůcka k zapamatování si abecedy, k ovládnutí písmen jako základu všeho vzdělání. Kořeny jiných abecedarí tkví v náboženství. Veršované texty na každé

písmeno vyvolávají totiž představu, že vyjadřují to nejzávažnější. Taková báseň působí naléhavě, a čím je kratší, tím je naléhavější. V nové době se funkce abecedaria výrazně posunula, převažuje v ní ponejvíce humorné zaměření. Abecedarium má nejrůznější formy, jejich základní varianty jsou následující: (1) abecedarium strofické jednoduché, v němž pouze první verš strofy začíná příslušnou literou abecedy, typ: A... B... C...; (2) abecedarium strofické úplné, kdy všechny verše strofy začínají stejnou literou abecedy: AAAA, BBBB, CCCC...; (3) abecedarium veršové, kdy v nestrofickém útvaru za sebou jdou verše začínající poslopně následujícími literami abecedy, takové abecedarium připomíná akrostich; (4) abecedarium veršové úplné, kdy všechny výrazy daného verše začínají na tutéž literu: Aaaa, Bbbb, Cccc...; (5) abecedarium kontinuální, kdy každý následující výraz začíná novou poslopnou literou. Texty tohoto druhu se objevují už v židovském náboženství, z něhož se dostaly i do křesťanství. Používali jich starokřesťanští autoři jako Commodianus, Sedulius a Izidor ze Sevilly; známé je rovněž latinské abecedarium sv. Augustina. V Anglii je pěstoval G. Chaucer, v Polsku J. Tuwim, v ruské poezii V. Brjusov, v německé W. Gerhard a A. Lortzing. V české literatuře patrně první abecedarium (prozaické) napsal mistr Jan Hus,<sup>22</sup> v současnosti se o ně pokusil I. Štuka ve sbírce Abecedník, jehož počáteční strofy znějí:

Admirál, ač se to nedělá,  
autem nám zajel anděla.  
Anděl má zplacaté krovky.  
Ach, zandáme ho do aktovky.

Babička bdí a brzo vstává.  
Brouká si. Nebo bzučí vosy?  
Budí mne buchty, bílá káva.  
Blaho mých prázdnin: budu bosý.

Copatá Cecilka pomocí brčka  
cvičila v cirkuse cvalíka cvrčka.  
Copak to cinklo?  
Cvrnkla mince?  
Cvrček se schoval v konvalince.<sup>23</sup>

*Montážní princip* je založen na spojování časově, prostorově a příčinně nespojitých nebo zdánlivě nespojitých článků v jeden celek. Jejich slučováním vznikají nové významy a kvality, jež původní samostatné články neobsahují. Montáž je záměrným spojováním scén a obrazů, nikoli náhodným a mechanickým. Její podstata je dramatická a dialektická. Montáž využívá nejrůznějších, především neliterárních žánrů, kupř. dopisu, novinové zprávy, novinového titulku, dokumentu, reklamy ad. Přispívá k pluralitě a simultaneitě pohledů na zobrazovanou skutečnost, dynamizuje statické složky námětu. Rozrušuje klasickou kompoziční výstavbu a jednotný pohled vypravěče. Pojem sám má svůj původ ve filmové teorii a ve filmu, i když montážní prvky se objevovaly v literatuře a v dramate dávno před vznikem filmového umění. V poezii použil montáže G. Apollinaire v *Pásmu*, v próze pak J. Joyce v *Ulyssesovi* a B. Hrabal v knize *Toto město je ve společné péči obyvatel*.

*Princip hry* je obvykle uplatněn v dílech těch autorů, kteří nazírají lidskou existenci a společenský vývoj jako *hru*, ponejvíce jako *neveselou*, náhodnou až *krutou* *hru*. Z toho plyne, že princip hry se objevuje převážně jen v moderní literární a dramatické tvorbě. Rozsah tohoto principu je dosti široký – postavy si mohou hrát, zahrávat, jejich život může být *hrou*, ale může být také *někým* *hrán*; svět a lidská existence mohou být *jednou* *velikou* *hrou*. Těmto pojetím pak odpovídá nejen jednání postav, ale v podstatě všechny jejich projevy až například po zdánlivě bezvýznamné slovní hříčky. Častým projevem bývá rovněž *karetní hra*, jejíž princip autoři uplatňují buď v přímém, nebo přeneseném slova smyslu. Principu hry použili A. Vostrá ve *Vlažné vlně* a W. Gombrowicz v *Operetě*.

*Princip kuklení* je založen na převleku a záměně osob. Jednotlivé postavy se vydávají za někoho, kým nejsou, nebo naopak jsou, často proti své vůli, za někoho zaměňovány. Princip kuklení není jen technickou záležitostí, jevištním trikem a intelektuálně pojatou *hrou*, ale také, a především, *zdrojem* *komického účinku*, při němž se odhalují charaktery postav. Metoda kuklení se objevuje už v antickém dramate, konkrétně u Plauta, později pak u Shakespeara (*Komedie plná omylů*), Goldoniho, Molièra ad. U nás ji poprvé použil V. K. Klicpera, zejména v komediích *Hadrián z Římsů* a *Tři hrabata najednou*. Klicpera začal rovněž tuto techniku metaforicky označovat jako *kuklení*. Princip sám v dramate nevymřel, nově jej uplatnili např. L. Smoljak a Z. Svěrák v *cimrmanovském Zásroku*.



*Princip masek* je založen na funkci, jež je této plastické napodobenině lidského nebo zvířecího obličeje přisuzována od nejstarších dob naší kultury. Masky je kultického původu a u primitivních národů sloužila k zastrašování nadpřirozených sil. V antické době se dostává na divadelní scénu, jako první ji použil tragický básník Thespis z attické osady Ikarie, jež v letech 535–533 př. Kr. sáhl v Aténách nejprve po jednoduchých líčidlech a nespokojen jimi zvolil pro svá představení masky z plátna a kůže. Škrabošky tohoto druhu byly těžkopádné, podstatnou změnu v jejich vývoji provedl teprve Aischylos, jež zavedl výtvarně stylizovanou lněnou masku. Nejrozličnějšími cestami a způsoby se pak maska vyvíjela až do nové doby. Funkce divadelní masky spočívá v tom, že tají skutečnou podobu maskované osoby, a to podobu vnější (tvářnost) i vnitřní (charakter). Masky zastírá pravý stav věci a navozuje zcela jiný. Je prostředkem utajování, pod nímž se cítí maskovaný volnější. Masky tak svého nositele osvobozuje, činí jej jiným, v pozitivním i negativním slova smyslu. Principu masek použil např. W. Gombrowicz ve své *Operetě*.

*Princip cesty* je nejčastěji uplatňován v cestopisu, utopii a románu, spíše rovněž v dramatu. Často se k němu uchýlovali utopičtí filosofové a osvícenští autoři. Hrdinové utopii poznávali na cestách vzdálenými neznámými zeměmi ideální společnosti, jež předkládali soudobým čtenářům jako společenský vzor. Tak je tomu v Moravě Utopii, Baconově Nové Atlantidě a Campanellově Slunečním státě. Pro osvícenské autory byl princip cesty přitažlivý už proto, že umožňoval pojmut do jediného díla množství pestrých dobových reálií. V próze osvícenského období přikládali autoři cestě obvykle určitý smysl a cíl, jejich hrdinové toužili po jiném světě a odlišném způsobu života, usilovali dosáhnout země, kde by panoval rozum a blaženství. Tohoto principu použil J. W. Goethe v *Italské cestě* a J. K. Tyl v *Lesní panně*; v kinematografii např. Martin Šulík ve filmu *Orbis pictus*.

*Princip přesýpacích hodin* je založen na diametrální proměně, k níž dojde mezi začátkem a koncem literárního (obvykle románového) díla. Postoje, které v něm zaujímají hrdinové na počátku příběhu, jsou v jeho závěru zcela protikladné. Osnovu tohoto druhu obsahuje např. Dykova báseň *Kohn* a Bloch (*Pohádky z naší vesnice*), v níž si dva venkovští židé důsledným způsobem vymění svá místa – bohatý Kohn zchudne a do jeho postavení nastoupí doposud chudí Bloch. Nejinak je tomu i ve Franceově románě *Thais*, v němž si asketa Paphnuce a kurtizána Thais vymění svá postavení –

Paphnuce propadne hříšnému životu a Thais vstoupí do kláštera. Nad podstatou tohoto principu se podrobně zamýšlel anglický beletrista E. M. Forster, který pro něj také vymyslel toto „beletristické“ označení.<sup>24</sup>

*Princip nalezeného rukopisu* je založen na určité stylizaci – autor, jenž si jej zvolil, čtenáři předstírá, že text, který mu předkládá, je text cizí. Autor touto volbou docílí částečné distance, jež se navenek projevuje tím, že se tvůrce stylizuje jako náhodný nálezce, upravovatel a vydavatel. Zároveň vede tento princip k zdůraznění tématu, jež má většinou neběžný, zvláštní, exotický ráz. Princip nalezeného rukopisu má romantický předech a objevuje se nejvíce u autorů romantického nebo romantizujícího zaměření. Viz např. J. Potockého *Rukopis nalezený v Zaragoze* a L. Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*.

*Motivický princip* je v kompoziční výstavbě slovesného díla principem nejzávažnějším. Základní jednotkou tohoto principu je motiv. B. Tomaševskij, příslušník ruské formální školy, považuje za motiv takovou tematickou složku díla, která se už nedá dále dělit; je to nejmenší částka tematického materiálu, což ve skutečnosti znamená, že každá věta má svůj vlastní motiv.<sup>25</sup> J. Mukařovský pojal motiv obdobným způsobem, podle něho je to „významová jednotka bezprostředně vyšší než slovo nebo syntagma“.<sup>26</sup>

Motivu se v tomto pojetí používá jen velmi sporadicky, nejspíše ještě u krátkých textů, zejména u lyrických básní. Při analýze rozsáhlejších děl, především epických a dramatických, je třeba v motivické výstavbě hierarchizovat a zaměřit se zejména na motivy dominantní, určující, nosné. Nosný motiv má v struktuře slovesného díla přibližně takové postavení jako motiv v díle hudebním. Podstatou motivu v hudebním díle je motiv (termín motiv je od latinského *motus* = uvádějící v pohyb) a návratnost. Určitá tematická složka se v hudební skladbě střídavě objevuje a ztrácí, aby v závěrečné fázi byla nějakým způsobem završena a ukončena. Stejným způsobem postupuje tematická složka i dílo slovesné. V určité fázi literárního díla, obvykle na začátku, se objeví tematická složka, která se vzápětí nato ztrácí; v modifikované podobě se objeví a ztratí ještě několikrát, aby v závěrečné části nějakým způsobem vyzněla. Celý tento proces včetně závěrečného vyznění tvoří dohromady *motiv*. Jeho jednotlivé tematické složky, které se objevují a zase ztrácejí, tvoří tzv. *varianty* (motivické varianty). Varianta nemá konstantní rozsah; její rozpětí závisí na charakteru děje a na žánru literárního díla. Varianta se potom v odvislosti na těchto činitelích –

pohybuje od strohého slova nebo kratičké věty až po rozsáhlou několikastránkovou dějovou scénu. Pro motiv, jak jej pojímali B. Tomaševskij a J. Mukařovský, volím označení *motivický prvek*.

Motiv má tři zvláštní varianty – leitmotiv, kontramotiv a intermotiv.

*Leitmotiv* (z něm. leiten = vést, vodit) je vůdčí, příznačný motiv. Pojem sám je hudebního původu. Leitmotiv se objevuje v operách R. Wagnera a jeho následovníků v průběhu celého díla jako hudební charakteristika osoby, předmětu nebo nějaké situace. Leitmotiv prochází obvykle bohatým variačním procesem. Obdobně je tomu i v díle literárním, kde má rovněž charakterizační, dokreslující, doprovodný ráz. Na principu leitmotivu vystavěl Čechov *Tři sestry* – téměř každou postavu v nich doprovodil výrazným leitmotivem; poněkud jiným způsobem jej uplatnil K. Čapek, který do každé povídky *Povětronek* vložil po jednom osobitě leitmotiv.

V epickém nebo dramatickém díle se může vyskytnout také taková situace, kdy proti jednomu motivu (či leitmotiv) je postaven motiv sice stejného druhu, ale zcela opačné tendence. Motiv tohoto zaměření tvoří v podstatě jakýsi *kontramotiv*. V Ostrovského komedii *I chytrák se spálí* je kontramotivem Golutvinova písemnost namířená vůči písemnostem Glumovovým, písemnost, již hodlá Golutvin zveřejnit.

*Intermotiv* (z lat. inter = mezi) je motiv, který se objevuje v různých dílech jednoho a téhož autora, stěhuje se z jednoho díla do druhého. Intermotiv vytváří jakousi vyšší kontinuitu mezi jednotlivými texty jednoho a téhož tvůrce. Motiv tohoto druhu se vyskytuje v tvorbě M. Horníčka, a to v podobě intermotivu touhy po změně (konkrétně se nachází v prózách *Dobře utajené housle*, *Jablko je vinno* a *Julius a Albert*).

Motiv (stejně jako jeho zvláštní varianty) může a nemusí být ukončen. Rozlišujeme tyto druhy motivů: signální, defektivní, paradoxní, deziluzivní, falešný, imperfektivní, mysteriózní, metamorfni a apoditní.

*Signální motiv* představuje nejběžnější způsob vedení motivu. Jeho jednotlivé varianty se v textu objevují v podobě nápoděví, signálů, jež se v poslední variantě plně realizují. Na rozdíl od jiných motivů (např. paradoxního nebo falešného) mají všechny jeho varianty, včetně poslední, stejný charakter; nedochází tedy u něho k žádnému podstatnému vybočení z celkového ladění; má-li motiv tragické ladění už na počátku, pak je zcela zákonitě zachovává až do závěrečného vyznění. Signálním motivem je např.

motiv rychlé jízdy v Putíkově *Bráně blažených* nebo motiv višňového sadu v stejnojmenné Čechovově hře.

*Defektivní motiv* (z lat. deflectere = uhýbati, odchylovati se) se skládá z řady nápoděví, signálů, jež se v závěrečné variantě realizují; na rozdíl od signálního motivu se však realizují poněkud jiným způsobem, než bylo v průběhu motivu naznačováno, realizují se v podobě dosti posunutých, odchýlených od původních náznaků. Poslední varianta defektivního motivu se od předchozích vždycky liší. Základní ladění motivu zůstává však ve všech variantách (tedy i v závěrečné) zásadně stejné. Z hlediska stavebního má defektivní motiv nejbližší k motivu signálnímu. Defektivním motivem je např. motiv *in flagranti* v Rážově stejnojmenné novele a motiv věna v Ostrovského hře *Les*.

*Paradoxní motiv* je motiv, jenž probíhá v určité vyprávěcí rovině, z níž v závěrečné fázi naprosto paradoxně vybočí. Jeví-li se takový motiv v průběhu celého díla nebo některé jeho části jako vážný nebo tragický, pak jeho závěrečné vybočení je komické nebo tragikomické; stejně tak komicky laděný motiv se v závěru může změnit v tragický. Paradoxním motivem je např. motiv dopisů v Kunderově povídce *Doktor Havel po dvaceti letech* (*Směšné lásky*) nebo motiv špinavých oken v Putíkově *Bráně blažených*.

*Deziluzivní motiv* je vystaven na proměně iluze v deziluzi. Jeho jednotlivé varianty mají iluzivní ráz, který je podstatným způsobem narušen závěrečnou deziluzí. Zásah finální deziluze je obvykle překvapivý a pronikavý. Deziluzivním motivem je např. motiv mladé kněžny v Šrámkově *Střibném větru* nebo motiv spánku v lukách v Horníčkově hře *Můj strýček kauboj*.

*Falešný motiv* je motiv, který postupně připravuje určité řešení, k němuž však nakonec nedorazí. Jeho konečná realizace je provedena zcela jiným způsobem, než bylo průběžně naznačováno. Falešný motiv se vyskytuje zejména v próze s kriminální zápletkou (viz např. motiv papouškova křiku v Čechovově próze *Drama na lovu* nebo motiv závaží v románě *Kašpar Lén mstitel* od Čapka-Choda) a v novele s tajemstvím (viz motiv kříže v Chrobákově próze *Drak se vrací*).

*Imperfektivní motiv* je motiv, který v průběhu celého díla setrvává stále ve stejné rovině, dokonce i v jeho závěru, neboť imperfektivní motiv není nijak ukončen nebo završen a nic také neukončuje a nezavršuje. Je vysloveně otevřený. Imperfektivní motiv skrývá však v sobě zároveň nějaké potenciální řešení, které v průběhu své existence nepřímou naznačuje a k ně-

muž nikdy nedojde (alespoň v rámci díla). Všechny ostatní uvedené motivy jsou nějakým způsobem uzavřené, mají svá závěrečná vyznění, která z nich činí perfektivní motivy. Imperfektivní motiv se jako jediný od nich výrazně liší svou otevřeností. Imperfektivním motivem je např. motiv zdi v Třeštíkově románu *Zdi tvé* nebo motiv mrtvého syna v Sokolově *Rodinné slavnosti*.

Podstatou *mysteriózního motivu* je tajuplná mnohoznačnost a neurčitost, o nichž se dá jen stěží předpokládat, jaký mají smysl, kam povedou a jakým způsobem vyústí; je to motiv, nad nímž se vznáší obláček tajemství. Od signálního motivu se mysteriózní liší tím, že u signálního čtenář obvykle brzy vytuší závěrečné řešení, kdežto u mysteriózního motivu, jehož průběh je z vnějšího hlediska velmi příbuzný signálnímu motivu, je jeho podstata zahalena a čtenář až do poslední chvíle nezná jeho konkrétní smysl. Mysteriózním motivem je např. motiv tmavé postavičky v *Stříbrném holubovi* A. Bělého a motiv náhody v *Nesmrtelnosti* M. Kundery.

*Metamorfnní motiv* je motiv, který zachycuje vývojovou proměnu, odvíjející se od vstupní varianty až k variantě závěrečné. Vstupní varianta znamená nejčastěji výchozí stav, jenž se v dalších variantách postupně mění. Konečný stav podává pak varianta závěrečná, která probíhající metamorfózu završuje a ukončuje. Varianta vstupní a závěrečná jsou obvykle diametrálně odlišné. Metamorfnním motivem je např. motiv gestapáků ve Fuksově románu *Pan Theodor Mundstock* nebo motiv dětí slunce v Gorkého stejnojmenné hře.

*Apoditní motiv* je založen na postupném odhalování něčeho neznámého a tajemného. Jeho označení je odvozeno z řeckého apodió, což znamená svlékám někoho, podle Platóna pak odkrývám, odhaluji něčí vlastnost. Apoditní motiv má nejblíže k motivu mysterióznímu a metamorfnnímu. Od mysteriózního se liší tím, že jeho podstata je odhalována postupně, kdežto mysteriózní motiv je tajuplný od začátku až do konce, jeho tajuplnost je nečekaně odhalena teprve ve finální variantě. Metamorfnní a apoditní motiv jsou navzájem spjaty svou postupností; metamorfnní motiv je však na začátku i na konci zcela reálný a jasný, kdežto apoditní je na počátku záhadný a teprve postupně je jeho podstata odhalována a odkrývána. Jeho skutečnou podstatu pozná čtenář teprve v poslední variantě. Apoditním motivem je např. motiv viny z Ballekova románu *Pomocník*.

Uvedené kompoziční principy mají v podstatě obecný ráz, to znamená,

že se větší nebo menší měrou vyskytují u různých autorů nejrůznějších národních literatur. Vedle těchto obecných kompozičních principů existují však také *kompoziční principy jedinečné*, tj. takové, jež jsou vlastní pouze určitému spisovateli nebo omezenému okruhu spisovatelů nebo určité literární škole. Od jejich charakteristiky v tomto případě upouštíme, neboť jde o stavební prostředky výjimečné. Patří k nim např. princip představování v *Operetě* W. Gombrowicze nebo princip analogie ve *Všeobecném spiknutí* E. Hostovského.

## Kompoziční postupy

Jestliže o kompozičním principu bylo řečeno, že představuje určitý jednotlivý způsob vnitřní výstavby díla, pak kompoziční postupy tento jednotlivý způsob výstavby doplňují a dotahují do konečné tektonické podoby. Jestliže u kompozičního principu platilo, že literární dílo může být založeno i na jednom principu, pak u kompozičního postupu je tomu právě naopak – literární umělecké dílo (zejména rozsáhlejší) bývá zcela pravidelně založeno na několika postupech. Ke kompozičním postupům patří: postava, čas, prostor, architektonická jednotka, rytmus, stavební exponent, titul, stavební moment, antipace, introdukce, finále a zarámování.

## Postava

Postava jako taková není obvykle kompoziční záležitostí, v některých případech se však kompoziční záležitostí stává a nemalým způsobem ovlivňuje kompoziční výstavbu díla. Z literárních postav, jež mohou plnit kompoziční funkci, uvádíme tyto: deus ex machina, postava mytizovaná, mysteriózní, metuzalémská, svorníková, osudová, postmortální, metascéní, anticipační, disturbativní, kontrovertní, klíčová, rámuující, konkluzivní, pomocná, dále vypravěč, intrikán, skandalista, rezonér, opovědník, monagonista, dvojník, miles gloriosus, postillon d'amour, postillon de mort a žena-sfinga.

*Deus ex machina* (z latiny, značí „bůh ze stroje“) má svůj původ v řecké tragédii, kde ho jako první použil Euripidés. V starém řeckém dramatu se tak označoval bůh, který v závěrečné fázi zasáhl do rozuzlení neřešitelné nebo těžko řešitelné zápletky. Označení pro tuto postavu (řecky theos apo



méchanés) bylo odvozeno z divadelní praxe, neboť herci představující bohy se snášeli na jeviště obyčejně pomocí stroje. V dalším vývoji dramatu se zásah boha stal nemotivovanou a neodůvodněnou záležitostí, což mimo jiné vedlo také k proměně obsahu pojmu, kterého se dnes používá pro násilné a nelogické zasažení cizího činitele do probíhajícího děje (tím cizím činitelem nemusí být vždycky postava). Deus ex machina nejčastěji zasahuje ve prospěch sil dobra, vypomáhá pozitivním postavám. Deus ex machina je např. abbé Carlos Herrera z Balzakových Ztracených iluzí a Lola z Čapkovy Loupežníka.

*Mytizovaná postava* je bezprostředně spjata s mytickou postavou, která na rozdíl od postavy mytizované kompoziční záležitostí nemusí být. Mytická postava je postava (obvykle stěžejní) některého starověkého nebo pozdějšího mýtu. Mytizovaná postava je naopak novodobá postava z novodobého literárního díla, která byla vytvořena (zkomponována) po vzoru některé mytické postavy jako její moderní ohlas a modifikace zároveň. Mytizovaná postava se proto chová stejně nebo přibližně stejně jako její předloha. Takovou postavou je např. obchodník Lheureux z Flaubertovy Paní Bovaryové jednající jako Mefisto nebo hudební skladatel Adrian Leverkühn z Mannova románu Doktor Faustus jednající jako legendární Faust.

*Mysteriózní postava* je postava opředená tajemstvím. Tajemnost této postavy vyrůstá většinou z úhlu pohledu – autor ji zachycuje zvnějšku, takže její vnitřní svět zůstává pro ostatní postavy i pro čtenáře záhadou. S tím bezprostředně souvisí i motivace jejích činů, která je logicky osvětlována teprve dodatečně nebo vůbec není. Mysteriózní postavou je např. Nikolaj Stavrogin z Dostojevského Běsů nebo Emanuel Kvis z Řezáčova Svědka. – Svět tajemna nezasahuje toliko postavy, ale promítá se také do mysteriózního motivu (viz o něm v partii o motivickém principu) a do mysteriózního momentu (viz o něm v pasáži o stavebných momentech).

*Metuzalémská postava* je jednající osoba, jejíž život se už dávno naplnil, ale ona stále zůstává a navzdory přírodním zákonům přežívá osoby daleko mladší (je v tomto směru jakýmsi přírodním a společenským paradoxem). Mezi ostatními postavami je vždycky nejstarší (odtud označení metuzalémská). Literárním dílem prochází v podstatě nezměněna; její úloha bývá převážně pasívní, nejčastěji pozorovatelská, což vyplývá mimo jiné z toho, že její fyzický pohyb je obyčejně značně omezen. Zdržuje se většinou v pozadí příběhu, do něhož zasahuje jen velmi sporadicky. Metuzalémský věk

a výjimečné postavení, jehož se jí následkem nejrůznějších okolností v jejím prostředí dostalo, z ní někdy činí až mytický zjev. Z hlediska stavebného má funkci nenápadného a ztajeného spojovacího článku. Metuzalémskou postavou je např. strýc Timothy z Galsworthyho Sága rodu Forsythů a staříček Teo z Páralových Milenců a vrahů. Oba příklady naznačují, že metuzalémská postava se nejčastěji vyskytuje v dílech zachycujících historii a vývoj nějaké širší společenské jednotky, např. rodu, rodiny, generace apod.

*Švorníková postava* má v literárním díle podobnou funkci jako švorník v gotické klenbě – dává dohromady, spojuje a stmeluje určitou společenskou jednotku nebo nějakou širší společenskou obec, jejíž vnitřní tendence jsou odštědivé, protikladné. Postavou-švorníkem je např. Sofie Petrovna z Macharova Říma nebo matka z Čapkovy stejnojmenné hry.

*Osudová postava* je figura, jež zásadním způsobem ovlivní nějakou jinou postavu, na dlouhou dobu určí její osud. Zapůsobí a zmizí, zmizí trvale nebo se pouze stáhne do pozadí. Ve vědomí percipienta však její vliv stále trvá. Osudovými postavami jsou neznámá dívka se závojem v Čapkově Krakatitu nebo strýc námořník a salónní kouzelník v Havlíčkově románě Helimadoe.

Jistou variantou osudové postavy je *femme fatale* (franc. osudová žena), která osudově, tragicky ovlivňuje svého mužského partnera a jeho nejbližší okolí, doléhá na ně jako nepříznivý a zlovolný osud. Její působnost je obvykle nešťastně ukončena, často smrtí muže, někdy také smrtí vlastní. Femme fatale má převážně stejně neblahý osud jako její mužská oběť, což je dáno tím, že je ovládána silami daleko mocnějšími, než je ona sama. Je to téměř vždy jedinec zvláštní, výjimečný až excentrický. Výraznější podobu dala této postavě stará kinematografie z doby kolem první světové války, kde femmes fatales ztělesňovaly Italky Lyda Borelliová, Pina Menichelliová, Dánka Asta Nielsenová a Američanka Theda Bara.<sup>27</sup> V literatuře představují femme fatale např. Lulu ze stejnojmenného dramatu Fr. Wedekinda nebo Anna Rindtová z Dobročinného večírku E. Hostovského. Osudové ženě je blízký vamp.

*Postmortální postava* je mrtvá, odumřelá postava, která svou posmrtnou existencí ovlivňuje existenci osob živoucích. Zasahuje do jejich soukromých osudů, působí na jejich psýchu, stává se jejich protivníkem, nebo naopak blízkým druhem. Je to figura, která spoluodhaluje a formuje nitro

těch živých postav, s nimiž je nejrůznějšími svazky spjata. Objevuje se obvykle v dílech, v nichž jejich hrdinové usilují o svou psychickou a vnitřní rovnováhu (někdy dokonce také o samu podstatu své fyzické existence). Postmortální postava je obvykle mrtvá ještě před začátkem vlastního příběhu, tj. před začátkem románu nebo před začátkem dějové linie, k níž se postava vztahuje. Románová figura, která se s „existencí“ a „vlivem“ postmortální postavy vyrovnává, bývá obvykle osobou psychicky postiženou nebo osobou, jež se momentálně nachází v depresivním stavu. Postmortální postavou je např. Rebeka ze stejnojmenného románu Daphne du Maurierové (do češtiny přeložen pod atraktivnějším názvem *Mrtvá a živá*) nebo Helga z Utrpení knížete Sternenhocha od L. Klímy.

*Metascénní postava* (řec. meta = mimo, kromě, vedle, za-, po-) představuje zvláštní druh mimoscénní postavy. Mimoscénní postava je každá literární postava, jež nevystupuje na románové nebo dramatické scéně, ale o níž je v slovesném díle řeč; to znamená, že je to figura, která vystupuje toliko za scénou. Metascénní postava je pak taková mimoscénní postava, jež aktivním a trvalým způsobem ovlivňuje konání jednajících osob. V tomto smyslu je velmi příbuzná postavě postmortální, na rozdíl od ní jde však o figuru živou. Metascénní postavou je kupř. Pavel Král z Hostovského románu *Nezvěstný* nebo titulní hrdinka z Babelova dramatu *Marija* (hlavní postava bývá ovšem metascénní postavou jen zcela výjimečně).

*Anticipační postava* je taková postava, jež na začátku literárního díla pronese určitou tezi, která se v dalším ději realizuje. Postavou tohoto druhu bývá obvykle postava vedlejší. Jí je např. mořská žena z Dykova *Giuseppa Mora*, která mladým námořníkům vydávajícím se na nebezpečnou cestu předpovídá:

Ze tří jeden jen se navrátí

Své jednoznačné proroctví vzápětí doplňuje:

Kdo jde, tomu novou zemi slíbím.  
Kdo se vrátí, boj se návratu!

Ve zbývajícím textu skladby se slova mořské ženy postupně naplňují. V Žabičce G. Zapolské je anticipační postavou Maněvičová, která na začátku

hry konstatuje, že lež je často spíše dobrodiním než zločinem; v závěru dramatu dojde tato teze svého naplnění. Jsou ovšem autoři, kteří se ve svých pracích nespokojují s jednou anticipační postavou, a zabydlují je hned několika postavami tohoto druhu. Tak např. Al. Vostrá má ve svém *Tanci* na ledě tři anticipační postavy a Vl. Neff v *Třinácté komnatě* dokonce pět.

Někdy ovšem nepronáší anticipační postava svá předjetí adresátovi přímo, ale prostřednictvím osoby jiné, prostřednictvím *média*. Médium prostředkuje poznání o sobě a o jiných, zdrojem těchto poznatků mohou být osoby živé nebo už mrtvé. Médium je kupř. vrah Laponder z Meyrinkova *Golema* a loutnísta Cardieri z Schulzova románu *Kámen a bolest*.

*Disturbativní postava* (z lat. disturbare = rozrušit, působit rozvrat) je postava narušující daný společenský nebo jen rodinný stav. Je to postava, která na počátku díla nečekaně vpadne do cizího, ustáleného prostředí, rozruší je, vychýlí a na konci příběhu z něho opět zmizí. Způsob jejího jednání je přitom takový, že všichni z přítomných k ní nezbytně zaujmají konkrétní postoj – pozitivní nebo negativní. Svoji impulzivností, svým temperamentem a rozletem nakazí většinu osob ze svého okolí. Ve své podstatě je to postava, jež je zcela odlišná od prostředí, do něhož se dostává. Na rozdíl od ostatních osob je nadána jistou magickou silou. Disturbativní postavou je Loupežník ze stejnojmenné hry K. Čapka a řada postav z amerického dramatu padesátých let – Val Xavier z Williamsova *Sestupu Orfeova*, Bill Starbuck z Nashova *Obchodníka s deštěm* nebo Hal Carter z Ingeova *Pikniku*.

*Kontrovertní postava* (z lat. contra = proti, vertere = obracet, proměnit) je postava určitého vyhraněného druhu, tj. pozitivní nebo negativní, která se v závěrečné fázi díla nečekaně změní ve svůj pravý opak. Ve své původní podobě, tj. ve starší literatuře, prokresluje autoři její psychický vývoj až k závěrečnému náhlému zlomu. V moderním písemnictví zdůrazňují naopak při kontrovertní postavě koncový moment překvapení. Proto její tvůrci podávají figuru tohoto druhu převážně zvnějšku, pouze v jejích vnějších projevech, to znamená, že před čtenářem nebo divákem zamlčují její vnitřní psychický proces. V literatuře se objevuje dvojí druh této figury: pozitivní postava s negativním finále a negativní postava s pozitivním finále. Starší variantu pozitivní postavy s negativním finále představuje např. Vasilij Žadov z Ostrovského hry *Výnosné místo*, modernější variantu kupř. Robert Hacken z Všeobecného spiknutí E. Hostovského a inženýr z Klímovy no-



vely Porota (Loď jménem Naděje). Negativní postavou s pozitivním finále, která se v porovnání s předchozí vyskytuje daleko sporadičtěji, je např. Šána z Hubačovy Staré dobré kapely.

*Klíčová postava* je literární postava, jejímž předobrazem byla některá známá osoba veřejného života. Z důvodů společenských i uměleckých vystupuje v slovesném díle pod krycím jménem. Klíčovými postavami jsou kupř. Gamza a Kazmar z románu M. Pujmanové Lidé na křižovatce; předlohou pro prvního z nich byl komunistický právník Ivan Sekanina a pro druhého zlínský podnikatel Tomáš Baťa. Má-li klíčový ráz celé románové dílo, hovoříme potom o tzv. klíčovém románě; takovým dílem je např. Zlatý oblak St. K. Neumanna a Opustíš-li mne... Fr. Skácelíka.

*Rámující postava* je postava, která rámuje dílo, tj. vystupuje toliko na jeho začátku a konci, v jeho první a poslední architektonické jednotce (kapitole, dějství). Její funkce bývá dosti rozmanitá; téma toho určitého díla jí dává svůj vlastní, většinou neopakovatelný smysl. Rámující postavou je např. mistr z anonymního Sváru vody s vínem, dědeček z Čapkova Krakatitu a Snake z Sheridanovy Školy pomluv.

*Konkluzivní postava* (z lat. conclusio = ukončení, konec, závěr) je poslední, zcela nová postava, která v závěru díla vstoupí na scénu a nějakým způsobem, někdy způsobem zásadním, ovlivní probíhající události. Z hlediska tradiční poetiky představuje taková postava umělecký kaz, neboť je to figura, s níž se neměl čtenář možnost v průběhu díla obeznámit a již autor nemohl plně individualizovat a fabulačně vykreslit. Skutečností však zůstává, že v moderní literatuře se konkluzivní postava objevuje a autoři ji obdařují určitou funkcí. Někdy bývá tato postava označována pojmem persona ultima. Postavou tohoto druhu je mladík Sušický z Dykova románu Děs z prázdna.

*Pomocná postava* má vysloveně výpomocnou funkci, usnadňuje autorovi vyslovit a zpřehlednit složitější syžet. Děje se tak především formou vyprávění o dávných událostech, jež osvětlují probíhající přítomný děj. Nejvhodnější postavou tohoto druhu je figura tluchuby a povídalka. Ve své podstatě tvoří vyprávění pomocné postavy rozvítenou a zbytnělou Vorgeschichte. Tvárným paradoxem takovéto postavy je, že mívá v textu obvykle velkou, ne-li dokonce největší frekvenci. Z uvedeného je zřejmé, že pomocná postava se vyskytuje především v počáteční vývojové fázi románového žánru (ovšem zdaleka nejenom v ní). Postavou tohoto druhu je kupř. vysloužilce

Bárta z Máchových Cikánů a mistr královské kuchyně Petr Píček z Jiráskova Husitského krále (viz rovněž heslo pomocná rekvizita).

*Postava vypravěče* je v porovnání s předchozími postavami kategorií daleko složitější. Její funkce spočívá v tom, že příběh zprostředkovává. Vypravěč není přitom totožný s osobou autora, netlumočí jeho názory a postoje. Z hlediska své existence je v podstatě dvojí: personální a fiktivní. *Personální vypravěč* je v textu fyzicky přítomen, to znamená, že v něm vystupuje jako postava a průběh událostí podává v ich-formě. Personální vypravěč je účastníkem děje, většinou ovšem pasivním, který do událostí převážně nijak nezasahuje, pouze jim přihlíží. Takovou postavou je např. vypravěč z Turgeněvových Lovcových zápisků nebo z Havlíčkova románu Helimadoe. *Fiktivní vypravěč* je naopak v textu fyzicky nepřítomen, to znamená, že v něm jako postava nevystupuje, průběh událostí pak podává rovněž v ich-formě. Jeho podíl se omezuje pouze na vyprávění příběhu. Zmíněné „pouze“ je ovšem někdy velice důležité, zejména pokud jde o úhel vypravěčova pohledu. Postavou tohoto druhu je např. vypravěč Stříbrného holuba A. Bělého nebo Markéty Lazarové VI. Vančury. Výjimečně se však vyskytují i takové prózy, v nichž je vypravěč zároveň přítomen i nepřítomen, přesněji řečeno v jisté části textu přítomen a v jiné nepřítomen – takovou prózou je např. Gogolovo Vyprávění o tom, jak se Ivan Ivanovič rozkmotřil s Ivanem Nikiforovičem. – Vedle zmíněné dvojice vypravěčů se v próze vyskytuje také vypravěč transcendentní a animální. *Transcendentní vypravěč* je vypravěč vymykající se běžným lidským smyslovým a představám. Do této kategorie patří např. měsíc z Mahenova Měsíce a čert z Bednárova cyklu Při holbách smoly. *Animální vypravěč* je vypravěč živočišného původu. Je jím kupř. pes Flip z Bednárovy románové trilogie Za hrst drobných. Transcendentní a animální vypravěč může být přitom jak vypravěčem personálním, tak fiktivním. Oba představují jen dílčí vypravěčskou variantu.<sup>28</sup>

*Intrikán* představuje postavu, která se nekalými a nečestnými činy proti svým protivníkům výrazným způsobem podílí na dynamice děje. Ve starší literatuře byla běžnou postavou, v italské commedii dell'arte ztělesňovala dokonce jasně vymezený charakterový a dějotvorný typ. Intrikánem je ministr Brühl ze stejnojmenného románu J. I. Kraszewského (do češtiny přeložen pod přílehlavým názvem Velký intrikán) a baron Chiari spolu s hereč-



kou Horutinskou z Arbesových Adamitů (Arbes používal pro figury tohoto druhu označení *intrikant* a *intrikantka*).

*Skandalista* je inteligentnější varianta *intrikána*. Vyvolává skandální scény a situace, jež se v díle neustále vracejí. V románě Jindrové od K. M. Čapka-Choda jej představuje doktor Černý (viz heslo skandální scéna).

*Rezonér* (z franc. *raison* = rozum) je postava syžetového díla (ponejvíce dramatického nebo románového), jež se obvykle nepodílí na vlastním ději, pouze pozoruje a komentuje probíhající události a činy jednotlivých postav. Rezonérovy názory jsou zpravidla totožné s názory autora. V antickém dramatu funkci *rezonéra* zastával chór. *Rezonér* se nejčastěji vyskytuje v dílech moralizujícího a filozofujícího rázu, proto byl dosti běžnou postavou v tvorbě osvícenců a preromantiků 18. století (u Rousseaua, Voltaira, Richardsona aj.). V dalším vývoji se toto označení rozšířilo i na takové postavy, jež sice příliš otevřeně, ale umělecky nepřesvědčivě a nemotivovaně tlumočily názory svého tvůrce. *Rezonérem* (v tom lepším slova smyslu) je Muž před oponou z Langrovy *Periférie*. Jistou variantu *rezonéra* představuje český opovědník.

*Opovědník* je ten, kdo opovídá, tj. kdo něco oznamuje nebo ohlašuje ad *spectatores*, divákům. Postava zvláštní tím, že oslovením publika vybočuje vlastně z jednoho komunikačního systému do druhého, z vnitřního do vnějšího. Je to figura, která ve starším dramatu, zejména pololidovém, zahajovala hru (pronášela prolog) a spojovala další text, svými replikami přispívala k překlenutí místních vzdáleností a časových mezer; vysvětlovala, doplňovala a někdy také hodnotila děj, respektive jeho jednotlivé dílčí složky, v žádném případě jej však neovlivňovala. Objevovala se ponejvíce v dramatech, jejichž komplikovaný děj se odehrával na nejrůznějších místech a v čase neobyčejně rozsáhlém. *Opovědník* je tedy figura, která na rozdíl od ostatních postav hry není svým jednáním bezprostředně spjata s dějem, její vztah k ději je jen nepřímý. *Opovědník* tak v dramatu představuje epický živel. Z hlediska typologického ztělesňuje postavu, která se nachází někde mezi vypravěčem a *rezonérem*. Její označení je v podstatě jedním z prvních pokusů o původní český teatrologický termín. Postavu *opovědníka* zahrnují anonymní lidové hry *Komedie o Františce* a *Honzíčkovi* a *Komedie o sv. Barboře*, obě z 18. století.

*Monagonista* je rovněž pojem z oblasti dramatu. Je to postava, která nemá ve hře rovnocenného protihráče. Stojí nad všemi ostatními postavami. Jedi-

ným protivníkem je on sám sobě. *Monagonista* také vytváří všechny závažnější dramatické situace. Postavou tohoto druhu je redaktor Alfréd Morák z Hrubínovy *Srpnové neděle*. Termín sám vytvořil Karel Kraus, který tento výraz odvodil od starořeckých označení pro prvního, druhého a třetího herce (*protagonista*, *deuteronista*, *tritagonista*).<sup>29</sup>

*Dvojník* (*homo duplex*) je postava, která je bezprostředně spjata s postavou výchozí. Jejich vzájemný vztah je v podstatě komplementární. *Dvojník* je s výchozí postavou spřízněn rysy fyziognomickými i duševními, svou fyzickou podobností nebo povahovým příbuzenstvím na ni působí záhadně a trýznivě. *Dvojník* je přitom postava reálná, nebo pouze fiktivní; to znamená, že se vyskytuje buď ve skutečnosti, nebo toliko v představách výchozí postavy. Výchozí postava a její *dvojník* tvoří potom tzv. figurální dvojici. *Dvojníkem* nemusí být vždycky lidská bytost, někdy jím může být stín člověka nebo odraz v zrcadle, popřípadě v jakémkoli zrcadlitím povrchu. Složitou problematiku dvojnictví řeší R. L. Stevenson v románě *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda* a F. M. Dostojevskij v novele *Dvojník*.<sup>30</sup>

*Miles gloriosus* (lat. chlubitivý, chvástavý voják) je postava chvastouna, mluvkvy, který se rád vychloubá svými vojenskými úspěchy. *Miles gloriosus* má v literárním díle kompoziční dosah už proto, že svou nadměrnou až agresivní mluvností zabírá značnou část textu. Objevuje se už v antickém dramatu v postavě žoldnéře Pyrgopolinika z Plautova *Tlučhuby*. Jinou jeho variantou jsou vysloužilci Bárta z Máchových *Cikánů* a Papkin z *Fredrovy Pomsty*.

*Postillon d'amour* (z franc.) – posel, poslíček lásky. Většinou jím je dospívající hoch, který koná služby starší osobě. Jeho činnost je opředena tajemností a skrýváním. Takovým *postilionem* je kupř. student Brož z Jiráskovy *Filozofské historie* a chlapec Emil z Havlíčkova románu *Helimadoc*.

*Postillon de mort* (z franc.) – posel smrti, již zprostředkovává ponejvíce bezděčně, nevědomky, náhodně. Ve své podstatě představuje tragický protějšek k *postillonu d'amour*. Ztělesněním *postillona de mort* je např. stavitel Mrázek z Lidí na křižovatce M. Pujmanové a dívka Anděla z *Modrého pavilónu* J. Hubače.

*Žena-sfinga* představuje v literárním díle totéž, co sfinga v starověkém Egyptě, tj. bytost záhadnou a nevyzpytatelnou. Postava tohoto druhu se objevuje obvykle v dílech s milostnou tematikou. Podstatou této figury je,

že zůstává záhadnou a neobjasněnou i v závěru díla. Ženou-sfingou je např. Lucy Krágllová z Vrchlického románu *Loutky*.

Kompoziční funkci nemají pouze některé jednotlivé postavy, ale také určité skupiny postav, jež vytvářejí tzv. konfiguraci. Konfigurace je vzájemně spjaté uskupení postav v literárním, nejčastěji dramatickém díle, založené obvykle na vztazích charakterových, milostných nebo skupinových. Každá konfigurace usiluje o uzavřený slovesný celek, v němž by žádná hlavní postava neměla přebývat, tj. neměla by být bez svého „protějšku“. Vztahy mezi jednotlivými postavami mají většinou paralelní, nebo kontrastní ráz. Na charakterové konfiguraci je např. založena Morálka paní Dulské G. Zapolské – její postavy tvoří v této hře z hlediska charakterového a psychického příbuzné dvojice. Milostná konfigurace spoluvytváří Hrubínovu Romanci pro křídlovku, v níž hrdina, Terina a Tonka představují milostný trojúhelník. Na skupinové konfiguraci založil Tyl Lesní pannu, jejíž osnovu určují dva skupinové vztahy – nadpřirozené síly a lidé na jedné straně a ženský a mužský živel na straně druhé.

Nejjednodušší způsob konfigurace tvoří takzvané *figurální dvojice*, tj. dvojice postav, jež jsou spjaty nejrozmanitějšími pouty (náklonností, nepřátelstvím, láskou, závislostí apod.). Jsou to postavy, které se vzájemně doplňují a navzájem se potřebují, jedna bez druhé nemůže být. Figurální dvojice jsou založeny na paralele, nebo na kontrastu. Na paralele osnují autoři blíženecké postavy – antoušek Georges a ponocný Jehan z *Balady z hadrů* a řada dalších ústředních dvojic z her Voskovce a Wericha. Do této skupiny patří také řada mytických mileneckých dvojic a jejich moderních nápodob; novodobé nápodoby tvoří potom v podstatě mytizované figurální dvojice. Nejčastější mytické dvojice představují milenecké páry z Ovidiových *Proměn*, konkrétně Philemon a Baucis nebo Orfeus a Eurydika. Mytizovanou obměnou Philemona a Baucidy jsou např. hrdinové Horkého *Fejetonu* Musíme tam všichni (Půl čtvrté odpoledne), novodobou obměnou Orfea a Eurydiky pak stěžejní postavy Šotolovy hry *Pěší ptáci*. Na kontrastu (ale někdy také na paralele) stavějí spisovatelé některé charakteristické dvojice, kupř. dvojici pán a sluha, kněz a rouhač, dobrý a špatný kněz, blázen a mudrc, učitel a žák, svůdce a svedený, detektiv a jeho pomocník, stařec a hoch, strýc a jeho synovec. Pán a sluha: don Quijote a Sancho Panza z Cervantesova světoznámého románu; Chlestakov a Osip z Gogolova *Revizora*; ve zdvojené podobě Lavinie s komornou Zaninou a Lionato se sluhou Pedro-

linem v Zeyerově *Staré historii*. Kněz a rouhač: Bournisien a lékárník Homais z Flaubertovy *Paní Bovaryové*; otec Quijote a bývalý starosta Zancas z Greenova románu *Monsignore Quijote*. Dobrý a špatný kněz: děkan Mrva a kaplan Létay z Urbanova *Živého biče*; páter Simonides a Jan Sarkander z Galíkova románu *Soud i odpuštění*. Blázen a mudrc: Scaramouche a Dottore z dramatického debutu bratří Čapků *Lásky hra osudná*, postavy převzaté ostatně z *commedie dell'arte*.<sup>31</sup> Učitel a žák: Adrien Sixte a Robert Greslou z Bourgetova románu *Žák*; profesor a Hufnagel z Gombrowiczovy *Operety*. Svůdce a svedený: lord Henry Wotton a Dorian Gray z Wildova *Obrazu Dorian Graye*. Detektiv a jeho pomocník: Sherlock Holmes a doktor Watson v příbězích Conana Doylea (detektivův průvodce hraje obvykle roli zpozdilého a nedůvtipného partnera); Stařec a hoch: stařeček a pachole z Erbenova *Zlatého kolovratu*; děd Václav Šaroč a jeho vnuk Emil z Dykova románu *Děs z prázdna*.<sup>32</sup> Strýc a jeho synovec: strýc Jiří a Jeník Ratkin z Šrámkova *Stříbrného větru*; strýc námořník a Emil z Havlíčkova *Helimadoe*; strýc František a Martin z Horníčkovy hry *Můj strýček kauboj* (vztah mezi nimi je založen na tom, že generace synů si nerozumí s generací otců, ale má blízký vztah k svým nepokojným strýcům).

Osobitou figurální dvojici ztělesňují *dvojenci*, postavy si neobyčejně blízké, podobné až totožné. Myslící, jednající a reagující příbuzným až shodným způsobem. K dvojencům patří Bobčinskij a Dobčinskij z Gogolova *Revizora*, trojic dvojenců zabydlil K. Poláček svůj román *Hostinec U kamenného stolu*. Z uvedených příkladů vyplývá, že postavy dvojenců se vyskytují převážně v dílech komického nebo satirického zaměření.

Charakteristickou figurální dvojicí Arbesových romanet jsou vypravěč a jeho přítel, přičemž vypravěč se většinou omezuje na pasívní účast, kdežto jeho přítel tvoří hlavního aktéra celého příběhu. Vypravěč má přitom řadu autobiografických znaků a je obvykle redaktorem, publicistou nebo spisovatelem. Takováto dvojice vystupuje v nejednom Arbesově romanetu – konkrétně např. ve *Svatém Xaveriovi*, *Ukřížované*, *Newtonově mozku*, *Posledních dnech lidstva* ad.

Kompoziční dosah a sémantický podtext dostává někdy i *konstantní posloupnost postav*, v níž určité figury přicházejí na scénu nebo o nichž se v textu hovoří. Pořadí tohoto druhu bývá dodržováno zejména v těch textech nebo v jejich jednotlivých výjevech, v nichž je výrazná tendence k tragice nebo naopak k absurdnosti. Konstantní posloupnost postav zvýrazňuje



bizarnost situace, mechanický postup určitého jednání, na druhé straně ale podtrhává také tragiku daného výjevu. Objevuje se např. v Staré rodině A. M. Tilschové a v Klímově novele Porota (Loď jménem Naděje). Posloupnost tohoto druhu se vyskytuje už v středověkých mysteriích, kde má poněkud jinou funkci – odráží obvykle feudální společenskou nebo rodinnou hierarchii. V lidových hrách doby barokní vyvolává zase atmosféru posvátnosti a vznešenosti – viz např. pravidelnou posloupnost promluv pastýřů a králů v Rakovnické vánoční hře.

Konfigurační charakter má v neposlední řadě také *chór* (z řec. choros = tanec, taneční rej). Zpočátku skupina tančících a zpívajících osob, vystupujících v starořeckých dionýsiích, kultických slavnostech, při nichž byl oslavován bůh Dionýsos. Z dionýsií přešel do antického divadla. Chór v starořeckém dramatu je sbor několika osob, navzájem sjednocený, jenž komentuje vlastní děj dramatu. Nejprve byla jeho role aktivní, chór zasahoval do děje, byl s ním úzce spjat (tak tomu bylo u Aischyla), později měl pouze roli pozorovatele a glosátora předváděných událostí (konkrétně u Sofokla). Počet členů v chóru se lišil podle žánru – v tragédii měl 12–15 příslušníků, v komedii až 24. Členové chóru se nazývali choreuti, jejich náčelník slul koryfaos. Stanovištěm chóru byla orchestra. V dalším vývoji dramatu ustupuje chór do pozadí nebo se zcela vytrácí. Ojedinele se vyskytuje u některých novodobých dramatiků, např. u Goetha (Faust), Schillera (Nevěsta messinská), Hofmannsthal, Dürrenmatta nebo Brechta. Z českých dramatiků použil chóru J. Zeyer (Radúz a Mahulena).

## Čas

Kategorie času se v literárním díle projevuje několikerým způsobem. Základním hlediskem při zjišťování času bývá obvykle otázka dodržování časové posloupnosti ve spisovatelově díle. V této souvislosti hovoříme potom o čase chronologickém a retrospektivním. Při čase *chronologickém* autor ve svém díle časovou posloupnost zachovává, dodržuje (přibližně ovšem) takový časový sled, jaký probíhá ve skutečnosti. Často ovšem dochází k tomu, že autor, aby plně objasnil smysl probíhajících událostí, porušuje jejich chronologický tok návraty do dávné nebo nedávné minulosti. Takové zachycení času se označuje jako *čas retrospektivní*. Důsledným používáním retrospektivního postupu dochází k prolínání několika časových rovin, což je příznačné zejména pro moderní prózu.

Existuje ještě jedno základní rozlišení, a sice na čas objektivní a subjektivní. *Objektivní čas* v literárním díle je ten čas, který většinou nevnímáme, poněvadž je v souladu s tokem běžně plynoucího času. Jeho rozměry se v čtenářově představě ztotožňují s rozměry reálného času. *Subjektivní čas* je naopak obvykle čas výjimečných okamžiků, kdy v hrdinově myslí dochází k pronikavému vnitřnímu duševnímu dění. Ve chvílích největšího napětí se zpomaluje vyprávěcí tok, děj a události se retardují. Autor sahá po subjektivním čase obvykle ve scénách, v nichž se rozhoduje o životě a smrti; dramatickost této mezní situace je obvykle vystupňována na nejvyšší míru. Všechno dění jako by se v této chvíli zastavilo, poněvadž je vnímáno a sledováno prizmatem hrdinova subjektu. Subjektivního času použil Fr. Křelina v závěrečné části románu Amarú, Syn hadí a M. Třeštík v románové práci Zdi tvé.

Vedle času chronologického, retrospektivního, objektivního a subjektivního existují však ještě jiné temporální postupy – např. čas cyklický, sakrální, signifikantní, horální a limitní.

*Cyklický čas* (z řec. kyklos = kruh, kolo) je takový temporální postup, při němž autoři přihlížejí ke vztahu mezi přírodním a společenským děním, to znamená, že vedou paralely mezi životem v přírodě a ve společnosti. Na jaře se příroda probouzí k novému životu a na podzim uléhá k zimnímu spánku, život v ní odumírá. Životní rytmus venkovského člověka minulých století, který byl s přírodním koloběhem bezprostředně spjat, poněvadž byl do něho zasazen, probíhal paralelně s rytmem přírody. S prvními známkami jara začínal na vesnici čilý společenský život, který na podzim a s příchodem zimy na několik měsíců odumíral. Jaro představovalo v tomto životním koloběhu něco nového, zrod nových sil, kdežto podzim ztělesňoval pravý opak, symbolizoval zmar a smrt. Takové pojetí přírodního a společenského dění je vlastní především lidové poezii a autorům, kteří z lidové poezie vycházejí. Tak např. v Erbenově Štědrém dnu se Hana vdává na jaře a Marie umírá na podzim. Tohoto pojetí se však přidržují i mnozí novodobí autoři, např. Bělýj ve Stříbrném holubovi a Čechov ve Višňovém sadu.

*Sakrální čas* (z lat. sacrum = posvátná věc) je církevní, liturgický čas. Rozhodující úlohu hraje především v lidovém prostředí, kde dostává výrazné zvykové zabarvení. Autoři se při volbě tohoto času, určené už tématem látky, zaměřují v podstatě na ty dny a na ta období kalendáře, během nichž podle lidového podání dochází k nadpřirozeným, zázračným, podi-



vuhodným nebo alespoň zvláštním událostem. K těmto dnům a obdobím patří zejména Vánoce (z nich především Štědrý den), Velikonoce (z nich zejména Veliký pátek), svatojanská noc a advent. Užití sakrálního času je v podstatě trojí. První případ je ten, kdy se během určitého církevního dne odehrává celý příběh – tak je tomu v Erbenově Pokladu a v Nerudově Romanci štedrovečerní. Druhý případ je ten, kdy život jedince nebo kolektivu je líčen na pozadí probíhajícího církevního roku – tak je tomu např. v Roku na vsi bratří Mrštíků a v Jonášově Jedenáctém přikázání. Třetí možnost je potom ta, kdy se během církevního dne odehrává pouze část spisovatelova příběhu, obvykle část, jež má pro další vývoj děje rozhodující význam. Ostatní události příběhu probíhají potom ve dnech z hlediska sakrálního času neutrálních. Takové využití času se objevuje především v moderní literatuře – např. v Třech kaštanových koních M. Figuli a v Chrobákově novele Drak se vrací. Sakrální den bývá obvykle v dílech tohoto druhu umístěn na jejich počátek, tímto umístěním a dalšími prostředky bývá zároveň náležitě zvýrazněn. Intenzita tohoto zvýraznění je namnoze taková, že ovlivňuje všechny zbývající děj uměleckého díla. K takovému použití sakrálního času dochází především v epické a dramatické tvorbě, konkrétně kupř. v Tylově dramatické báčorce Lesní panna a v románě A. K. Tolstého Kníže Stříbrný (v obou dílech je shodou okolností uplatněn stejný sakrální čas – den sv. Jana Křtitele).

*Signifikantní čas* (z lat. *significans* = výrazný, významný) je temporální postup, v němž autor nejvýznamnější dějové události zasazuje do dnů nějakým způsobem význačných. Signifikantní čas se jinak projevuje v dramatech a jinak v próze. V dramatech se projevuje tím způsobem, že děj každého dějství je zasazen do dne, jenž je pro jednotlivé postavy nějakým způsobem významný. Tak je tomu např. v Čechovových Třech sestrách a v Mahenově Chroustovi. První dějství Tří sester se odehrává o Iriných jmeninách, druhé o masopustu, třetí za požáru města a čtvrté během odjezdu vojenské posádky. První dějství Chrousta se odehrává na začátku školního roku, druhé o Štědrém dnu a čtvrté Prvního května. V próze je tomu poněkud jinak. Rozsáhlý prozaický útvar si takovýto způsob temporální výstavby nemůže dovolit, přesněji řečeno nebývá to v próze tohoto druhu (tj. v románě) zvykem. Na principech signifikantního času může však být vybudována povídka, jejíž děj v podstatě odpovídá jednomu dějství dramatu. Tak např. děj Ballekovy povídky Palánk – náměstí Republiky (Akáty) se odehrává v tr-

hový den, během něhož probíhají dvě závažné události – soudní přelíčení a trh. – Zvláštní druh signifikantního času představuje takový čas, který je spjat s narozeninami hrdiny nebo s jeho kristusovským věkem. Den narozenin hraje rozhodující roli např. v Kafkově Procesu a v Hostovského Všeobecném spiknutí. Na začátku Kafkova románu zatknou dva muži prokuristu Josefa K., stane se tak v den jeho třicátých narozenin; tímto nepřijemným a pro hrdinu nepochopitelným aktem začíná jeho proces. V první kapitole románu E. Hostovského slaví spisovatel Jan Bureš své šestačtyřicáté narozeniny, během nichž dojde k jeho psychickému vyšinutí, jež trvá až do konce románového příběhu a je doprovázeno všeobecným spiknutím proti němu. Smysl kristusovského věku uplatnil Fr. Křelina ve svém románě Amarú, Syn hadí – páter Jindřich Václav v něm v třiatřicátém roce svého života dorazí do jižní Ameriky, aby se ujal misijní práce. Věk Kristův a jeho významový dosah se objevuje zejména v dílech duchovně (spirituálně) zaměřených, což platí také o románě Křelinově. V těch literárních dílech, v nichž je smyslu kristusovského věku plně využito, dochází k jedinečnému prolnutí signifikantního času s časem sakrálním. – Vedle signifikantního času se v literární tvorbě objevuje rovněž *čas pseudosignifikantní*, tj. falešný signifikantní čas. Závěrečná část Koenigsmarkových Ostrovů Zdánlivých se např. odehrává během příprav k oslavám Magdíných jmenin a o těchto oslavách. Nakonec se však ukáže, že Magda žádný svátek nemá. Falešnost této temporální situace bezprostředně souvisí s finálem komedie, v němž se hrdinčin příběh uzavírá negativně.

Dílčí součást signifikantního času tvoří tzv. *signifikantní den*, tj. určitý den v týdnu, jemuž je přisuzován zcela konkrétní význam. Tento význam může být negativní nebo pozitivní, potom hovoříme o negativním nebo pozitivním dnu (podobně jako o negativním a pozitivním čísle). Za negativní den je běžně považován pátek. Tohoto pojetí se přidržel i V. Dyk v Zmoudření dona Quijota, v němž don Quijote a Sancho Panza odejdou do světa – proti Panzově vůli – v pátek. Negativní den je tak jedním z důvodů, proč skončí celý příběh tragicky. Dyk ve svém pojetí pátku vychází z náboženské a lidové představy, neboť tohoto dne byl podle bible ukřižován Kristus.

*Horální čas* (z lat. hora, horalis = hodina, hodinový) je čas nevelkého temporálního rozsahu, čas vížící se k určité hodině, během níž nebo kolem níž se odehrává důležitá událost. Nejčastěji je touto hodinou půlnoc nebo

poledne. Klasickým způsobem uplatnil principy horálního času K. J. Erben v Kytici, kde děj Svatebních košil se odehrává o půlnoci a děj Polednice v poledne. Oba tyto časy použil J. K. Tyl ve Strakonickém dudákovi, kde je pravidelně umístil – hodinu polední vložil na začátek hry a hodinu půlnocní na její konec. Nejinak je tomu i v moderní literatuře. Dvanáctá hodina dení je důležitým časovým mezníkem u Dostojevského (Hráč, Běsi), druhá hodina odpolední u L. Klímy (Utrpení knížete Sternenhocha), šestá odpolední u Vostře (Výbuch bude v šest), osmá večerní u Neffa (Třináctá komnata), jedenáctá noční u Arbesa (Akrobati), dvanáctá noční u Řezáče (Svědék) a osmá ranní u Bukovčana (Fata morgána). – Vedle těchto konkrétních hodin objevují se v literárních dílech také hodinové údaje básnického, metaforického označení. Tak např. K. Schulz vypráví v románě Kámen a bolest o hodině rybních hvězd, což je hodina krátce před svítáním.

*Limitní čas* (z lat. limes = mez, hranice) je předem vytčený časový mezník, do něhož má být rozhodnuto nějaké závažné předsevzetí, nebo je to čas, do něž má proběhnout a také proběhne dějová událost, jež je námětem díla nebo jeho určité části. Limitní čas tvoří obvykle určitá konkrétní hodina. Nejčastěji je touto hodinou hodina noční nebo ranní. Limitní čas je jakási hora ultima. Dyk jej použil v Baladě (Noci Chiméry), Neff v Třinácté komnatě a Št. Králík v Poslední překážce.

Vedle těchto časů víceméně obecného charakteru existuje rovněž čas individuální, osobitý – tak např. Pujmanová jako prozaička socialisticky orientovaná hovoří o čase vykloubeném (Lidé na křižovatce), Horníček jako autor zaměřený na intimní sféru člověka si naopak vytváří čas jasmínů (Julius a Albert).

## Prostor

Prostor – podobně jako čas a postava – není záležitostí toliko kompoziční, v převážné většině literárních děl je dokonce záležitostí mimokompoziční. Prostor je širší pojem než místo děje, představuje v podstatě vztah mezi jednotlivými místy děje, vztah většinou znásobený a umocněný. Prostor literárního uměleckého díla může mít několikerou podobu – konstantní, kontrastní, konvergentní, migrační, uzavřenou nebo otevřenou.

*Konstantní prostor* zahrnují všechna syžetová díla odehrávající se na jednom místě. Jednota místa je jedním ze základních znaků klasického dramatu, který byl vytyčován a požadován už v dobách antických.

*Kontrastní prostor* je obvykle dvojitý prostor postavený do protikladu vůči sobě navzájem. Prostor tohoto druhu je nejčastěji založen na kontrastu mezi městem (velkoměstem) a venkovem (venkovskou samotou). Kontrastního prostoru použil J. S. Machar v Magdaléně a L. Ballek v povídce Palánk – náměstí Republiky (Akáty).

*Konvergentní prostor* je prostor, který se během vyvíjejícího se děje postupně sbíhá, zužuje. Použil jej J. Čapek ve Stínu kapradiny a St. Rakús v novele Gendúrovci (Píseň o studniční vodě). Zužující se prostor směřuje v obou prázích neodvratně do koncového bodu, jímž je v Čapkově případě smrt obou pytláků a v Rakúsově novele neblahý osud rodu Gendúrů.

*Migrační prostor* je prostor, který se často stěhuje. Je příznačný zejména pro pikareskní a dobrodružný román. Stěhovavý prostor obsahuje však i ostatní próza, např. Arbesovo romaneto Akrobati, jehož příběh se stěhuje ze severu na jih, z České Lípy do Prahy a z Prahy do Řezna. Jednotlivá místa mají přitom pro postavy zcela odlišný význam a dosah. Migrační prostor hraje dále závažnou roli v Langrově dobrodružném příběhu Pes druhé rotty.

*Uzavřený prostor* je prostor omezující, vymezující, navozující nesnáze, potíže, někdy dokonce určitá tajemství. Takovým prostorem je např. dědečkův dům v Jirotkově Saturninovi nebo svatojakubský kostel Vontů ve Foglarově Záhadě hlavolamu.

*Otevřený prostor* je opakem uzavřeného a často, je-li mu přisuzován určitý konkrétní význam, je zjevným protikladem k prostoru uzavřenému. Navozuje pocit neomezenosti a svobody. V Záhadě hlavolamu J. Foglara je jím Šmejkalova ohrada Rychlých šípů.

K dílčím, svébytným prostorům patří potom takové, jež obvykle neprostupují celý text, ale pouze jeho závažnější část. Takovým prostorem je kupř. *třináctá komnata*, známá spíše z báchořečných látek. Třináctá komnata je poslední pokoj, který obsahuje něco záhadného, tajemného, nedovoleného. Vstup do ní je nejčastěji zakázán. Téma třinácté komnaty se objevuje i v moderní literatuře, např. v Klímově Utrpení knížete Sternenhocha a v Neffově Třinácté komnatě. Třináctou komnatu lze ovšem chápat i neprostorově, obecně, pomyslně, náznaky tohoto druhu zahrnuje už zmíněný Neffův román.



### Architektonická jednotka

Architektonická jednotka je základní jednotka architektiky, zapojuje-li se však výraznějším způsobem do syžetové a sémantické tkáně díla, stává se také záležitostí kompoziční. Architektonickou jednotkou v básnickém textu jsou strofy a zpěvy, v prozaickém kapitoly a díly a v dramatickém výstupu a dějství. Architektonická jednotka může mít v díle nejrozumnější postavení a nejrozmanitější funkci, což se nejplněji projevuje v kapitolách prozaického textu. Další výklad se proto zaměří především na ně.

Z hlediska tektonického obsahuje prozaický text tyto druhy kapitol: kulminační, klíčové, paralelní, rytmizační, středové, fokální, digresivní, rámujeví a otevřené.

*Kulminační kapitoly* jsou takové, v nichž probíhající děj vrcholí. Literární dílo o více dějových rovinách může mít dokonce i několik vrcholů. Kupříkladu *Souboj* např. má dva vrcholy, tj. dvě kulminační kapitoly. Básnické dílo, zejména básnické dílo epického zaměření, může zahrnovat kulminační strofy – architektonické jednotky tohoto druhu obsahuje např. *Jesenského skladba Z výletu (Verše)*.

*Klíčové kapitoly* jsou takové, v nichž se zásadním a rozhodným způsobem zasahuje do probíhajícího děje. Je to takový druh kapitol, které podávají klíč k dalšímu vývoji událostí nebo dokonce k celému dílu. Zajímavým způsobem jich použil F. M. Dostojevskij v *Hráči* a L. Fuks v *Panu Theodoru Mundstockovi*. V poezii jsou jejich obdobou klíčové zpěvy – šestice takových zpěvů se podílí na výstavbě *Dykova Zápasu Jiřího Macků*.

*Paralelní kapitoly*, tvořící často součást paralelního principu, jsou vybudovány na podobnosti a příbuznosti. Především na příbuznosti dějové a výrazové. Paralelní kapitoly tvoří obvykle dvojice kapitol, jež nebývají umístěny hned vedle sebe, ale jsou od sebe obvykle vzdáleny. Jejich odstup přispívá velkou měrou k zastírání jejich paralelnosti. Kdyby paralelní kapitoly bezprostředně sousedily, pak by mohly působit dojmem obyčejného opakování. Paralelní kapitoly se podílejí na výstavbě *Souboje A. Kuprina* a *Stříbrného holuba A. Bělého*.

*Rytmizační kapitoly* jsou takové, jež udávají dějový rytmus. Aby tento rytmus skutečně vynikl, bývají pravidelně nebo alespoň přibližně pravidelně umístěny. Rytmizačními kapitolami, dokonce šesticí rytmizačních kapitol, prostoupil Dostojevskij svého *Hráče*.

*Středová kapitola* je architektonická jednotka, již autor záměrně vložil

do středu díla. Obvykle připravuje nebo předznamenává závěrečné řešení. Středovou kapitolu zahrnuje *Souboj Pankrác Budecius kantor a Fuksův Pan Theodor Mundstock*. V ostatních literárních druzích se vyskytuje také středový zpěv, strofa, verš a dějství. Středový zpěv obsahuje *Dykův Zápas Jiřího Macků*, středovou strofu *Bezručovo Pole na horách*, středový verš *Fischerova Pohádka (Království světa)* a středové dějství *Ostrovského Výnosné místo*.

*Fokální kapitoly* (z lat. focus = ohnisko) mívají obvykle ta díla, jež jsou vystavěna na geometrickém půdoryse, utvářejícím se kolem ohniskových bodů. Eliptický půdorys má např. *Tolstého Děťství*, jehož fokální kapitoly vložil autor do svého textu zcela pravidelně – první umístil jako sedmou od začátku a druhou jako sedmou od konce. Obě tak vytvářejí epicentra obou částí knihy. Obdobně je tomu ve *Smrtné neděli J. Putfka*.

*Digresivní kapitoly* (z lat. digressio = odbočení, odchod) jsou takové kapitoly, jež vybočují z dané dějové linie. Jejich odbočení musí být ovšem funkční, musí zapadat do řádu díla. Digresivní kapitoly mohou být různého druhu – jejich odbočení může vést buď do jiné dějové sféry, nebo do jiné žánrové polohy. Do odlišné dějové sféry zavádějí čtenáře digresivní kapitoly *Šrámkova Stříbrného větru*, do jiné žánrové roviny digresivní kapitoly *Šikulových Mistrů*. Obdobou digresivní kapitoly v dramatu je digresivní scéna. Poměrně rozsáhlou digresivní scénu obsahuje *Vodsedálkova lidová hra Ester (sousedské hry mají většinou uvolněnou stavbu, která umožňuje existenci takovýchto scén)*. Četné digresivní pasáže zahrnuje rovněž *Macharova Magdaléna*, autor se v nich projevuje jako zasvěcený znalec ženské duše, jindy jako nelitostný ironik a jindy zase jako bytost zasněná do vzpomínek na vlastní mládí. Machar dokonce na jednom místě smysl těchto digresivních pasáží objasňuje:

...toť kabinet můj,  
kde si s čtenářem tak s chutí  
beze svědků porozprávím.

*Rámujeví kapitoly* jsou ty krajní kapitoly literárního díla, jež obsahují určitý počet rámujevích prvků. Vztah mezi rámujevími prvky těchto kapitol tvoří tzv. zarámování. Rámujeví kapitoly se nacházejí např. v *Gogolových Mrtvých duších* a ve *Staré rodině A. M. Tilschové*. Rámujeví architektonic-



ké jednotky zahrnují i díla básnická a dramatická – rámuje strofy obepínají např. Bieblovu báseň *Když odchází mládí* (Bez obav) a rámuje dějství spoluutváří Dykovo Zmoudření dona Quijota.

Většina kapitol tvoří uzavřený celek, přesněji řečeno relativně uzavřený celek, neboť každá kapitola je zároveň součástí literárního díla. Menší část kapitol, zejména u jistého druhu prózy, však uzavřeným celkem není; děj, který je v nich rozehrán, není dovršen, celá akce zcela zjevně a plynule přesahuje do kapitoly následující. Kapitoly tohoto druhu jsou *kapitoly otevřené*. Často se objevují v díle F. M. Dostojevského, např. v *Běsech* a v *Bratřech Karamazových*.

Jistou kuriozitu představuje *anteponovaná kapitola*, která je příznačná pro J. Arbesa. Vyskytuje se v *Sivookém démonovi*, *Barikádnících*, *Agitátorovi*, *Andělovi míru* a *Mesiáši* jako jejich první kapitola. Anteponovaná kapitola je předsunutá kapitola, předsunutá dějově i časově. Tato předsunutost je tak velká, že mezi anteponovanou kapitolou a kapitolami ostatními vzniká výrazný syžetový a časový přerýv (v *Mesiáši* uběhne mezi anteponovanou kapitolou a dalším dějem celé půlstoletí). Souvislost anteponované kapitoly s dalším dějem se projeví až v pozdní fázi prózy. Přechod z anteponované kapitoly do dalšího děje bývá obvykle doprovázen změnou sociálního prostředí – nejčastěji posunem z nízkého sociálního prostředí do prostředí situovaného. Zvláštnost anteponované kapitoly spočívá mimo jiné v tom, že její postavy v ní většinou nemají jména (tím se také umocňuje záhadný ráz těchto kapitol). Anteponovaná kapitola není totožná s *Vorgeschichte*, která má telegrafický, stručný ráz, kdežto anteponovaná kapitola je dějově rozvitá. Anteponovaná kapitola J. Arbesa je jenom dokladem toho, že určití autoři mají svou osobitou a jen jim vlastní poetiku. Anteponovaná kapitola má svou obdobu v některých současných filmech, které začínají výjevem z minulosti, pak následují základní údaje o filmu a po nich pak přijde děj odehrávající ve filmové přítomnosti. Počáteční výjev z minulosti má v tomto případě vzdálenou příbuznost s anteponovanou kapitolou (tak je tomu např. ve Wylerově filmu *Ben Hur*).

Kapitola jako taková má svou závažnou variantu, již je hlava. Mezi oběma těmito pojmy je z hlediska tektonického rozdílu. *Kapitola* je architektonická jednotka prozaického díla, jež má přibližně stejný rozsah a v záhlaví je označena názvem nebo pořadovým číslem nebo obojím zároveň. *Hlava* je rovněž architektonická jednotka prozaického díla, jež však na rozdíl od

kapitoly má nestejný rozsah a není nijak označena (v Arbesových *Moderních upírech* spolu např. sousedí hlava o 91 stranách a hlava o 12 řádcích). Autoři jednotlivé hlavy obvykle oddělují jednou nebo několika hvězdičkami nebo pomlčkami nebo je navzájem pouze odsazují. Hlava je v tomto pojetí projevem prozaikova nevýrazného tektonického úsilí. Vedle J. Arbesa hlav používá např. i J. Čapek (*Stín kapradiny*) a A. Chudoba (*Nákaza*).

V poezii této architektonické dubletě odpovídá rozdíl mezi slokou (strofou) a slohou. *Sloka* je veršovaná architektonická jednotka o stejném počtu veršů a *sloha* je veršovaná architektonická jednotka o nestejném počtu veršů (J. Hrabák razil pro architektonickou jednotku tohoto druhu termín *odstavce*). Báseň o pěti strofách, z nichž každá má po čtyřech verších, lze vyjádřit vzorcem:

$$4 + 4 + 4 + 4 + 4$$

Báseň o pěti odstavcích bude naopak vyhlížet např. takto:

$$8 + 3 + 6 + 9 + 15$$

V literárním uměleckém textu se však vedle kapitoly vyskytuje architektonická jednotka poněkud méně vyhraněná, zato však daleko běžnější, již je scéna. Rozsah scény bývá dosti různý, nejčastěji je však menší než základní architektonická jednotka prózy a dramatu, tj. menší než kapitola a dějství. Z řady nejrůznějších druhů scén stojí za zmínku *scéna danse macabre*, *scéna ticha před bouří*, *scéna řešící*, *denudační*, *mystifikační*, *mytizovaná*, *transpoziční*, *šokující*, *skandální*, *imaginární*, *intuitivní*, *snová*, *iterační*, *synchronní*, *variační* a *anagorize*.

*Scéna danse macabre*, scéna tance smrti, tance nad hrobem, je charakteristická pro dramatický žánr. Ve své podstatě je založena na dualistickém principu, na souběžném průběhu dvou akcí, jež jsou si navzájem protichůdné, vzájemně se potírají. V dramatickém díle se scéna realizuje tím způsobem, že jedna její akce probíhá na jevišti a druhá mimo ně, za jevištěm. O důsledcích druhé akce se proto postavy i diváci dovídají teprve dodatečně. Scénickou akcí je obvykle akce radostná, kdežto souběžnou (mimoscénickou) akce tragická, zhoubná, zkázonosná. Klasickým příkladem scény *danse macabre* je třetí dějství Čechovova *Višňového sadu*, v němž paralelně probíhá bál a dražba *višňového sadu* a statku. Obdobný charakter mají scény tohoto druhu také ve výtvarném umění, viz např. cyklus maleb *Tanec smrti* od Kaspara Meglingera na historickém mostě Spreuerbrücke ve švýcarském Luzernu (jsou z let 1626–1635).

*Scéna ticha před bouří* je výjev, v němž se dějová dynamika ztlumí a zklidní, potenciálně však jeho ticho v sobě tají blížící se hroživou bouří a zkázu. Scénu tohoto druhu obsahuje Wintrova novela Peklo a Langrova próza Děti a dýka.

*Řešící scéna* patří k základním stavebním prvkům detektivního žánru. Řešící scéna je výjev, v němž pátrající a logicky usuzující detektiv odhalí hledaného pachatele. Stane se tak vždy na konci příběhu a obvykle za přítomnosti všech potenciálně podezřelých. Řešící scéna je v podstatě mistrovský kousek virtuózní logiky detektiva. Řešící scénu zahrnuje např. Drama na lovu A. P. Čechova. (Jiným stavebním prvkem detektivního žánru je orientační detail – o něm viz u pasáží o anticipaci.)<sup>33</sup>

*Denudační scéna* (z lat. denudare = odhalovati, obnažovati) je výjev vložený většinou do závěru díla, v němž se osvětluje, odhaluje něco neznámého, co zůstávalo v průběhu děje utajeno a nezodpovězeno. Scéna tohoto druhu se vyskytuje v dílech, jež jsou opředená nějakým tajemstvím. Denudační scénou je matčino závěrečné vyprávění o svém manželovi a otci svých dětí v Durychově Paní Anežce Berkové.

*Mystifikační scéna* je výjev (obvykle vstupní, introdukční výjev), jehož cílem je mystifikovat, zmást čtenáře, zkreslit jeho představy o některé z nejvýznamnějších postav. Mystifikační scény používá ve svých romanetech J. Arbes. Tak např. na začátku Svatého Xaveria se objeví v svatomikulášském chrámu individuum, z jehož jednání vypravěč usoudí, že chce zničit Balkův oltářní obraz. Hrdina romaneta je však zcela opačného založení – patří naopak k bytostem tvůrčího a meditativního založení. Obdobně postupuje i slovenská prozaička Mária Topolská, v jejíž povídce Trest (V poutech země) nařikáčka na pohřbu vyzvedává a chválí u zemřelé právě ty povahové a mravní vlastnosti, vůči nimž se zemřelá neustále prohřešovala. O pravé skutečnosti se ovšem čtenář dozvídá teprve v průběhu děje (viz rovněž heslo mystifikační moment).

*Mytizovaná scéna* je – podobně jako mytizovaná postava – spjata s nějakou mytickou předlohou, kterou novodobý nebo jenom pozdější tvůrce adaptuje v modifikované podobě do svého díla. Za mytickou předlohu bývá obvykle volena antická nebo biblická předloha, která je v aktivním povědomí čtenářů. Smysl mytizované scény spočívá totiž v upozornění na předlohu a v korespondenci mezi mytickou předlohou a jejím novým použitím. Korespondence tohoto druhu vytváří v novém díle další souvislosti a vý-

znamy. Mytizovanou scénou je např. scéna Daimonova pokoušení na hoře z Krakatitu, v níž Čapek parafrázoval pátý až sedmý verš 4. kapitoly Evangelia sv. Lukáše.

*Transpoziční scéna* je scéna, v níž spisovatel přenáší (transponuje) určitý výjev z jedné sdělovací roviny do druhé. Jedna z těchto rovin je obecně známa (z literatury, pohádek apod.) a autor ji promítá do probíhajícího děje. Od mytizované scény se liší tím, že výchozí výjev nemá u transpoziční scény mytický ráz. Základní ráz obou scén je však shodný. Transpoziční scénu obsahuje Dykův Konec Hackenschmidův, v němž je příběh Goetha a Friederiky ze Sesenheimu ztotožňován s příběhem Hackenschmidovým a Heleniným. Jinou podobu transpoziční scény zahrnuje román Odkaz M. Součkové, v němž smrt pana Burdy a anticipace skonu paní Burdové autorka předvádí jako pohádkový výjev o Smrti uvíznuvší na verpánku.

*Šokující scéna* je výjev založený na nečekaném a nepředvídaném překvapení, na nespojitosti a nesouvislosti mezi stavem předchozím a nově vzniklou situací, přesněji řečeno na takovém vedení děje, které v čtenáři budí dojem nespojitelnosti a nesouvislosti stavu minulého a přítomného. Šokující scény s oblibou používal J. Arbes, stalo se tak např. ve Svatém Xaveriovi a v Advokátu chudšasů. Náznorný ráz má šokující scéna v druhém z těchto romanet, v němž je hrdina šokován nečekaným zhlédnutím ženské mrtvoly v rakvi. Na stejném principu založil K. Horký dominantní scénu črty Anička (Vlast).

*Skandální scéna* je výjev, v němž dochází k společensky nepřístojnému jednání za přítomnosti většího počtu účastníků. Tento druh scén se promítá do výstavby textu tím způsobem, že v mnohých dílech vytvářejí souvislou opakující se nebo stupňující se řadu. Skandální scéna je častá v románech F. M. Dostojevského a K. M. Čapka-Choda. Iniciátorem skandálního výjevu je obvykle postava skandalisty (viz heslo).

*Imaginární scéna* je scéna pomyslná, vymyšlená, nereálná. Dějí se v ní věci, které se nestaly a stát nemohly. Promlouvají v ní spolu osoby, jež se buďto nikdy nesetkaly a setkat nemohly, nebo se někdy v minulosti setkaly za zcela jiných okolností. Imaginární scény jsou čiročistou fikcí a mívají obvykle výrazné vzpomínkové nebo snové podloží. Obsahuje je např. Zpleťalův román Sen na konci rána a Králikova hra Krásná neznámá.

*Intuitivní scéna* je vystavěna na bezděčném tušení nějaké události. K tomuto tušení dochází obvykle ve spánku. Dar intuice není v literárním díle

běžnou záležitostí, je zpravidla projevem výjimečných schopností postavy. Intuitivní poznání bývá často umocněno velkou vzdáleností mezi vnímatelem a vnímaným (nemusí jím být pouze osoba, ale také nějaký objekt nebo událost), někdy jde dokonce o vzdálenost kontinentální. Intuitivní scénou je např. Františkovo tušení bratrovy smrti v Horníčkově hře Můj strýček kauboj nebo Goethův vnitřní prožitek zkázy Messiny v komedii téhož autora *A co ženy, pane dvorní rado?*

*Snová scéna* je výjev, k němuž dochází ve snu, a to buďto ve snu sněném, nebo bdělém, a jež nějakým způsobem souvisí s probíhajícím reálným dějem. Oba druhy snů navštěvují Josefa Roubíčka ve Weilově *Životě s hvězdou* a prostupují celek tohoto románu od začátku až do konce. Snové scény je příbuzná snová introdukce (viz).

*Iterační scéna* (z lat. *iteratio* = opětování, zdvojování) je založena na opakování jedné a téže scény, která je jednou nahlížena očima jednoho jejího účastníka a podruhé očima jiného jejího účastníka. Na jednu událost jsou tak vrženy dva, obvykle různorodé pohledy. Iterace může přitom probíhat v rovině dějové nebo pouze představové. Iterační scény použil Fr. Křelina v románu *Amarú, Syn hadí a Zd. Zapletal v Snu na konci rána*. Důsledným uplatňováním nejrozmanitějších iterací na větší ploše vzniká iterační princip (viz).

*Synchronní scény* jsou scény, jež se odehrávají současně, ve stejném čase. V textu jsou uvedeny hned za sebou. Častým jejich posláním je poukázat na šíři a mnohost syžetového dění. Synchronní scény zahrnuje Sen na konci rána *Zd. Zapletala a Výbuch bude v šest A. Vostře*. – Viz rovněž synchronní moment, který je v podstatě jakousi nerozvitou synchronní scénou.

*Variační scéna* je založena na variované podobnosti, na částečné, neúplné paralelnosti. V. Dyk ji použil ve výstavbě *Konce Hackenschmidova*. V prvním výjevu Hackenschmid spolu s Helenou prožijí milostnou noc ve venkovském hostinci a rozhodnou se, že společně spáchají sebevraždu; učiní tak pouze Helena. V druhém výjevu navštíví Hackenschmid a Marie se stejným úmyslem tentýž hostinec; sebevraždu provede toliko Hackenschmid (viz rovněž variační princip).

*Anagorize* (z řec. *anagnóris* = poznání) je řecký pojem pro scénu poznávání v dramate. Podle Aristotela je to scéna, v níž dochází ke změně nevědomosti v poznání, tj. scéna, v níž se postava dá poznat, anebo je poznávána od jiných. Anagorize je nejúčinnější ve spojení s peripetií. Hovo-

ří se o ní nejčastěji v souvislosti s antickou tragédií (Sofoklův *Oidipús král*, Elektra), avšak neomezuje se toliko na ni, neboť se vyskytuje také v moderním dramate (Vrchlického *Smír Tantalův*, Hebbelův *Demetrius*), a dokonce i ve veseloherním žánru (Vrchlického *Noc na Karlštejně*, Shawův *Major Barbara*). Způsob poznání bývá různý, často se děje prostřednictvím anagnórismat (gnórismat), tj. rozličných předmětů (zbraní, hraček, šperků, částí oděvu, výtvarných děl), jež dopomáhají k identifikaci postavy. Anagorize používají rovněž prozaici – např. J. Arbes v *Štrajchpudličích* a Fr. Křelina v románu *Amarú, Syn hadí*.<sup>34</sup>

### Rytmus

Rytmus je v obecném smyslu kategorie mimoestetická, znamenající každé zákonité pravidelné opakování týchž nebo podobných jevů. Pro tyto osobité znaky, které se objevují také v umění, např. v umění tanečním, hudebním a básnickém, byl rytmus už v antice pojat jako kategorie estetická. V poezii je od antických dob až do dneška chápán jako záležitost versologická, v soudobé teorii verše je dáván do protikladu k metru. Rytmus se však v slovesném umění projevuje ještě jiným způsobem, a sice jako výrazný kompoziční činitel. Pravidelné opakování jistých jevů, které prostupuje verš, prostupuje v poněkud obměněné podobě i celek literárního díla, a to nejen dílo básnické, ale i prozaické a dramatické.

Podstatu kompozičního rytmu literárního díla vytvářejí tektonické komponenty, jež se s větší nebo menší pravidelností objevují v jeho textu. Pravidelnost bývá nejčastěji nějakým způsobem modifikována ve vrcholné a závěrečné části díla. Rytmičkou složku mohou vytvářet nejrůznější tektonické komponenty: syžetové prvky, místo a doba děje, postavy, kvantitativní prvky a prvky architektonické. Podle toho, který z těchto komponentů se na rytmické složce podílí, rozeznáváme rytmus: syžetový, kvantitativní, lokální, temporální, figurální, architektonický a žánrový.

*Syžetový rytmus* vychází z dějových prvků, přesněji řečeno z jejich střídání. Fr. Šrámek na něm založil báseň *Sobotní večer* (Splav), L. Ballek román *Pomocník a V. Nezval* hru *Manon Lescaut*. V Šrámkově *Sobotním večeru* se syžetový rytmus projevuje několikerým způsobem, především však v podobě střídavých zmínek o muži a dívce, jediných to hrdinech básně. V *Pomocníkovi* vytváří Ballek syžetový rytmus prostřednictvím neustálých obchodních nápadů Lančariče, který se s nimi obrací na Riečana a přispívá



tak k jejich pozdější realizaci. V Nezvalově *Manon Lescaut* má syžetový rytmus podobu střídající se Manoniny lásky a nevěry, jinak řečeno střídající se Manoniny lásky k rytíři des Grieux a k ostatním mužům.

*Kvantitativní rytmus* vychází ze střidy kvantitativních prvků. Rytmus tohoto druhu se projevuje tím způsobem, že na určitých místech textu se s jistým pravidelným střídáním objevují zvolené stavebné komponenty o střídavém počtu. Jistý počet je v následující složce nahrazen počtem jiným, vyšší nižším apod. P. Bezruč použil kvantitativního rytmu v baladě *Pole na horách*, Dostojevskij v románě *Hráč* a Št. Králík v dramatu *Krásná neznámá*. V básni *Pole na horách* uplatnil Bezruč tento rytmus v refrénu, v němž se v určitém pořadí střídá jméno Dulavovo a Gérovo. Rytmický prvek Dostojevského *Hráče* představují jednotlivé částky Alexejových výher a proher, jež mají výraznou klimaxovou tendenci. Králíkova *Krásná neznámá* zahrnuje několik imaginárních scén, jejichž frekvence v jednotlivých dějstvích a jejich četnost mají vysloveně rytmický ráz. Kvantitativní rytmus má blízko k rytmu syžetovému; to proto, že kvantitativní rytmus není v podstatě ničím jiným než kvantitativním vyjádřením střídajících se syžetových jevů. Kvantitativní rytmus je navíc natolik postižitelný a zřejmý, že se dá vyjádřit vzorcem, kdežto syžetový rytmus nikoli. Kvantitativní rytmus Bezručovy balady lze např. zformulovat tímto vzorcem:

$$1D + 2G + 2D + 1G^{35}$$

*Lokální rytmus* je vybudován na střídání místa děje, prostředí. V. Veresajev jej např. použil v povídce *Zvysoka* a J. Šotola v komedii *Cesta Karla IV. do Francie* a zpět. Děj Veresajevovy prózy se střídavě odehrává cestou domů a doma ve vile; v Šotolově hře se zase pravidelně střídají obrazy odehrávající se v sále královského paláce a mimo něj.

*Temporální rytmus* má svůj základ v práci s časem. Dovedně ho použil J. Kainar, který v básni *Kocourek* (Lazar a píseň) s jistou pravidelností střídá čas přítomný, minulý a budoucí. V. Veresajev naopak střídá ve své povídce *Zvysoka* čas noční a denní. J. Mahen uplatňuje zase temporální rytmus tím způsobem, že mezi jednotlivými dějstvími svého *Chrousta* zachovává stejné časové vzdálenosti; k porušení této pravidelnosti dochází teprve v závěru dramatu.

*Figurální rytmus* je založen na pravidelných setkáních stěžejních postav – v *Úderu* B. Benešové např. na pravidelných střetnutích Aleny Hudcové s komtesou Eleonorou.

*Architektonický rytmus* je založen na střídání architektonických jednotek jednoho typu s architektonickými jednotkami jiného typu. Mezi oběma druhy jednotek je obvykle jistá dějová odlehlost. Národním dokladem pro tento druh rytmu je Hrubínova *Romance pro křídlovku*, v níž se střídají dva druhy zpěvů – zpěvy odehrávající se v určité konkrétní době se zpěvy, jež se odehrávají v různém čase. V próze použil architektonického rytmu B. Hrabal v *Klubech poezie*, v nichž se s naprostou pravidelností střídají kapitoly o lisovači starého papíru s kapitolami o Vladimíru Boudníkově.

*Žánrový rytmus* je založen na rytmické střídě odlišných žánrů nebo žánrových forem v jednom slovesném textu – např. na střídání veršovaných a prozaických pasáží (v Nezvalově *Manon Lescaut*) nebo na střídání dramatického textu s kabaretními výstupy (v Pickově *Smolaři ve žluté čepici*). Nejběžnějším a také nejstarším žánrovým rytmem je mísení prózy a veršů, tzv. *prosimetrum*. Vyskytovalo se již v literatuře indické, semitské, řecké, římské, v starém písemnictví islandském a keltském. *Prosimetrum* bylo časté i ve středověku, kdy tento termín také vznikl. Je hojně v řeckých a latinských spisech filozofických, rétorických, v románech a v menippejských satirách.<sup>36</sup> V evropských literaturách dochází k oživení žánrového rytmu v době romantické, kdy příslušníci tohoto hnutí vkládali do svých próz rozsáhlejší nebo méně rozsáhlé veršované partie; zcela běžně tak činil Clemens Brentano ve svých pohádkách (kupř. v *Pohádce o Kokrháčovi* a *Kdálalce* nebo v *Pohádce o Lasičce*). Obdobný žánrový rytmus je však znám také z japonské slovesné kultury, kde dostal podobu haibunu, v němž je prozaický text prokládán veršovaným útvarem haiku. Klasickým příkladem haibunu je Bašóova *Pouť do vnitrozemí* z konce 17. století.

Slovesné umělecké dílo není však obvykle prostoupeno pouze jedním rytmizačním prvkem, ale prvky několika. Tak např. v *Manon Lescaut* použil Nezval rytmu syžetového a žánrového, v Kocourkovi pak uplatnil Kainar rytmus temporální a kvantitativní.

### Stavebný exponent

Stavebný exponent je kompoziční postup přispívající k exponování, k zvýraznění myšlenky a literárního textu vůbec. Největší možnosti exponování skýtá veršovaný text, proto se stavebné exponenty nejčastěji vyskytují v dílech básnických. K stavebným exponentům básnickým patří exponovaný výraz, exponované místo, exponovaný verš, aliteranční verš, středový verš,

integrační prvek, refrén a rým; k exponentům prozaickým zejména syžetové charakteristikon, úvahová složka a kompoziční nit; k exponentům obecným, tj. básnickým, prozaickým i dramatickým, pak retardace, retrospekce, predictum, syžetový přerýv, kulisa, rekvizita, nomen proprium, věta-téma, tematicko-tektonický exponent a pointa.

*Exponovaný výraz* je nejzávažnější výraz ve verši. Básník jej nejčastěji klade na jeho začátek nebo konec, obě tyto pozice představují tzv. *exponované místo*. Básník obvykle usiluje o to, aby exponovaný výraz dostal na konec verše, neboť v tomto postavení je exponovaný výraz (na rozdíl od exponovaného výrazu na začátku verše) podtržen také zvukově – rýmem.

*Exponovaný verš* je sémanticky nejzatíženější verš strofy; verš, který obsahuje nejzávažnější sdělení ve strofě. Exponovaný verš je v podstatě exponovaným místem strofy. Je to převážně poziční verš, koncově poziční, to znamená, že nejčastěji bývá posledním veršem strofy. Jsou pochopitelné i výjimky – např. exponovaným veršem Hrubínovy básně Chytrá Šahrazád (Pohádky z tisíce a jedné noci) je každý pátý verš její osmiveršové strofy, tj. každý první verš její druhé poloviny.

*Aliterační verš* je verš, jehož všechny členy začínají stejnou hláskou nebo několika stejnými hláskami. Kompoziční funkci nabývá tehdy, když se nějakým způsobem podílí na výstavbě textu. Nejčastěji tomu bývá při zvýrazňování určitých pasáží básně, ponejvíce při zdůrazňování introdukce a finále. Takovéto posláním má aliterační verš u autorů nejrozumnějších dob a nejrozmanitější umělecké orientace – vyskytuje se např. jak u Komenského (v duchovní písni Pán můj mne již propouští), tak u Ed. Basse (v publicistických rozhláscích). Tvůrce Klapzubovy jedenáctky např. vytváří neobyčejně umné aliterační verše:

prázdná prestiž v prach se plazí  
hlaholně nad hladem hloubá  
nikoho než nás nebolí

Aliterační verš je někdy povýšen na titul básnického díla – tak např. učinil pořadatel výboru z poezie polského básníka Jana Pyszka, do jehož názvu vložil verš Puklá pečeť polibku. Aliterační verš dovedený do důsledku tvoří aliterační báseň, kterou obvykle bývá text humorný, satirický nebo parodický. Viz např. anonymní báseň Prasečí pranice popsána panem poetou

Prasáčkem, připsaná pak patronu prasečího plemene, zařazenou Radovanem Krátkým do jeho antologie Pamflety (1961). V současnosti aliterační poezii pěstuje slovenský básník Peter Repka (viz jeho cyklus Z Abecedy).<sup>37</sup>

*Středový verš* je verš vložený do středu básnického díla, jenž zároveň obsahuje závažné sémantické sdělení. Tak např. ve Fischerově Pohádce (Království světa) je jím verš „pohádku tesklivou o zmrzlých milencích“, v Šrámkově básni Podzimního deštivého dne (Splav) pak verš „za tebou sever, před tebou jih“.

*Integrační prvek* je nejfrekventovanější a zároveň sémanticky nejdůležitější slovo nebo syntagma, procházející několik za sebou jdoucích strof, jejichž úhrym tvoří potom vyšší architektonickou jednotku. V kratším básnickém útvaru prochází integrační prvek celým dílem, v delším prostupuje pouze jeho jednotlivé úseky (někdy každý úsek prostupuje jiný integrační prvek, ten, který je pro danou pasáž příznačný). Integrační prvek přispívá ke kompaktnosti a celistvosti básnického celku. Svoji frekvencí se navenek podobá motivu, liší se však od něho tím, že nemá takový významový dosah a nevytváří také takovou souvislou sémantickou řadu jako on. Nejčastěji se vyskytuje ve středověké poezii. V posledních dvou strofách staročeské písně Otep myrry např. tvoří integrační prvek tvary slovesa vzezřieti, jež plně odpovídají dějovosti uvedených strof:

Když diech právě o puolnoci,  
střět mě jeden z jeho moci,  
tak neznámě  
vzezřěv na mě  
veceť: Přenes mě v svém prámě.

Tehdy já naň vzezřech z nicě,  
domněch sě svého panicě.  
Řech: Kam koho?  
A on: Toho,  
jehož ty hledáš přemnoho.

*Refrén* (z franc. refrain = opakování) je část verše, verš nebo několik veršů, které se v básni opakují. Někdy prochází refrén básní beze změny, jindy se zase mění; někdy se objevuje v pravidelných intervalech, jindy

nikoli. Nejčastěji bývá umístěn na konci strof; může se však vyskytovat na kterémkoli místě těchto architektonických jednotek, to znamená i na jejich začátku nebo uprostřed. Refrén se významným způsobem spolupodílí na rytmu básně. V básni samotné se mohou objevovat i dva refrény – primární a sekundární. Rozdíl mezi nimi spočívá nejen v jejich závažnosti, ale také v jejich četnosti. Primární a sekundární refrén obsahuje např. Bezručova Maryčka Magdónova a Dykova Balada (Noci Chiméry). V Bezručově básni se primární refrén vyskytuje dvanáctkrát a sekundární dvakrát, v Dykové Baladě pak primární refrén desetkrát a sekundární třikrát. Refrén je konečně neodmyslitelnou součástí některých ustálených forem, kupř. villonské balady, gazelu a trioletu. – Refrén se ovšem neomezuje pouze na poezii, někdy se vyskytuje také v tvorbě prozaické. Závažnou sémantickou roli hraje např. v Schulzově románě Kámen a bolest.

Vedle refrénu se objevuje v literárním textu rovněž kontrarefrén. *Kontrarefrén* je jistý druh refrénu, jenž v jednom a též díle převráceným, kontrastním způsobem navazuje na předchozí refrén. Je v podstatě nemyslitelný bez refrénu, neboť na něj svým způsobem reaguje. Povětšinou se objevuje v závěrečné fázi textu. V Schulzově románě Kámen a bolest je refrémem obraz spěchajícího posla pokrytého prachem, jenž prostupuje značnou část díla. V poslední kapitole dostává zmíněný refrén převrácenou podobu – netrpělivý stavitel San Gallo v ní očekává posla od nového papeže, který však nepřijíždí. Uvedený výjev se ještě dvakrát opakuje, v porovnání s předchozím refrémem tvoří kontrarefrén (viz také motiv a kontramotiv).

*Rým* (pravděpodobně ze staršího německého rim = verš) je zvuková shoda konců slov na konci rytmické řady, tj. na konci verše, poloverše nebo syntaktického celku v próze. Rým má v podstatě trojí funkci: eufonickou, rytmickou a sémantickou. Eufonická funkce spočívá v tom, že zvuková shoda konců slov na konci rytmické řady působí libozvučně a svojí libozvučností se obvykle zapojuje do zvukové výstavby básnického textu. Rytmická funkce spočívá v signalizaci konce rytmické řady jako místa nejsilněji rytmicky zatíženého. Sémantická funkce spočívá pak v tom, že do rýmového postavení vkládá básník obvykle slova významově nejzávažnější (viz předchozí výklad o exponovaném výrazu a exponovaném místě). Český rým je dvojslabičný, s tou licencí, že v rýmové dvojici může jednu stranu představovat jednoslabičné slovo. Hodnocení kvality rýmu a jeho normy je dobovou záležitostí, každý směr, škola a epocha si vytváří vlastní hodno-

tovou představu rýmu, stejně tak postupují i jednotliví tvůrci. – Rozeznáváme nejrůznější druhy rýmů: rým mužský, ženský, sdružený, střídavý, přerývaný, obkročný, postupný ad. Podrobně o nich píše J. Hrabák v Úvodu do teorie verše (1956).

Do sféry rýmu patří ještě tři závažné pojmy: rýmová komika, rýmové echo a rýmové charakteristikon.

*Rýmová komika* vzniká spojováním takových rýmů, jež navozují výrazný komický efekt. Hojně byla používána ve veršovaných lidových hrách barokního období, vyskytuje se v Kocmánkových interludích a v anonymní Komedii o Františce a Honzíčkovi. V posledně jmenované král např. Honzíčkovi praví:

A tak jste tedy můj zítá,  
tak pro ni pojedete, třeba zítá!

Františka na jiném místě svému královskému otci:

Ach, pantatínku, Minc na mě pořád kvaltuje,  
abych ho chtěla, a mně to nešmakuje.

Klasikem novodobé rýmové komiky je český satirik T. R. Field, autor nonsensové poezie. Náznorným příkladem jeho veršované tvorby může být Román v kostce:

Prodávala květák.  
Její muž byl světák.  
Vzala na něj smeták.  
Zde je o tom leták.

*Rýmové echo* představuje takový druh rýmu, kdy celé jedno rýmové slovo je plně obsaženo v jiném. Podmínkou ovšem je, aby nešlo o různé složeniny téhož slova (např. *budu* – *pozбудu*, *moci* – *помощи*). Kompoziční funkce nabývá rýmové echo zejména tehdy, když na něm básník vybuduje celou strofu. Tak je tomu např. v Zeyerově Spravedlnosti (Poezie) a ve Vajanského Osudu vysokých (Verše). Zeyerova báseň začíná verši, v nichž se rýmové echo spolupodílí na jejich vzrušené atmosféře:



Hle, zavřelo se hřmějící rudé moře  
a faraón jak slunce v bezdno kles,  
a jeho voj jak hrdých palem les,  
i zlaté jeho vozy, bílé oře...

*Rýmové charakteristikon* je příznačný, typický rým určitého autora nebo určité básnické školy. Rýmovým charakteristikem Hlaváčkovým jsou slova pro astenické city a věci, které byly tyto city schopny vyvolávat (mezi nimi zejména slova z oblasti hudby); příznačným rýmem Dykovým jsou slova vyjadřující negaci.

*Syžetové charakteristikon* je tematický prvek příznačný pro určitého autora, v jehož tvorbě se v nejrůznějších obměnách neustále vrací. Syžetové charakteristikon je tak jistou obdobou charakteristika rýmového, ovšem v dějové sféře. Syžetovým charakteristikem K. Klostermanna např. je přírodní katastrofa.

*Úvahová složka* tvoří ústrojnou součást románového textu v podstatě už od dob vzniku tohoto žánru. Román je mnohotvarý žánr, jenž vedle dějových složek obsahuje také složky úvahové. Úvahová složka má v románovém textu nejrůznější podobu, jež je odvislá od intelektuálního a pracovního zaměření svého tvůrce. Tak např. v Arbesových Štrajchpudlících mají úvahové partie publicistickou podobu, v Buninově Životě Alexeje Arsenějeva podobu myslitelskou a v Kunderově Nesmrtelnosti dostávají charakter esejistický.

*Kompoziční nit* je syntaktický celek prostupující s jistou pravidelností prozaický text, nejčastěji v podobě citátu nebo sentence. Kompoziční niti jsou např. Romašovy pseudocitáty v Kuprinově Souboji nebo komorníkovy lapidární sentence o kriminálním radovi ve Fuksově Příběhu kriminálního rady.

*Retardace* (z lat. retardatio = zdržování) znamená zpomalování, zdržování děje, jehož účelem je zvýšené, vystupňované napětí. Autor prostřednictvím retardace záměrně oddaluje rozuzlení zápletky, aby dosáhl většího vypravěčského účinku a přispěl k hlubšímu poznání (odhalení) postav a situace. Retardace je poměrně častý prostředek, použil ji např. J. Arbes v Rodinném dramatu a A. C. Nor v Rozvratu rodiny Kýrů.

*Retrospekce* (z lat. retro = zpět, dozadu; spectare = dívat se) je založena na porušování časové a dějové posloupnosti v literárním díle; děje se tak

návraty do minulosti, návraty k dějovým východiskům, zpětnými posuny od následků k příčinám. Autor volí retrospektivní postup tehdy, klade-li větší důraz na analýzu příčin líčené události než na vnější děj (viz rovněž retrospektivní čas). Opakem retrospekce je tzv. *productum* (z lat. producere = předurčovati, předpovídati), jímž autor během líčené události nahlédne do budoucnosti příběhu, předčasně prozradí jeho konec nebo alespoň osud některé stěžejní postavy. Důvod jeho uplatnění je v podstatě týž jako u retrospekce. *Producta* použili kupř. J. Čep v novele Jakub Kratochvíl (Letnice) a M. Kundera v románu Nesmrtelnost.

*Syžetový přeryv* je předěl mezi dvěma architektonickými jednotkami, v němž autor čtenáři z určitých důvodů (stavebných, etických apod.) něco závažného zamlčel. Nevyjádřenou složkou bývá např. delší časové období, nějaká důležitá scéna apod. Určité dějové momenty, k nimž v syžetovém přeryvu došlo, se v některých případech (zejména tam, kde jde o vynechání dlouhého časového období) v dalším textu díla objevují v podobě retrospekci. Syžetový přeryv obsahuje Bezručova báseň Žermanice, Jonášův román Jedenácté přikázání a Štolova komedie Cesta Karla IV. do Francie a zpět.

*Kulisa* tvoří pozadí vyprávěného příběhu, které s příběhem úzce a intenzívně koresponduje. Vztah mezi příběhem a jeho kulisou může být souladný nebo nesouladný, paralelní nebo kontrastní. Paralelní kulisa je častá v romantické literatuře – rozryvný svár v jedincově nitru je v ní obvykle doprovázen obdobnou bouří v přírodě. Nejčastější kulisou je kulisa přírodní a zvuková. Přírodní kulisy použil J. Jesenský v básni Z výletu (Verše) a K. H. Mácha v Cikánech; zvuková kulisa je daleko běžnější v divadelních hrách – vyskytuje se např. v Hrubínově Srpnové neděli (pohřební a posléze taneční muzika) a v Králikově Poslední překážce (lehká hudba v zábavním parku).

*Rekvizita* je nástroj v širším slova smyslu, který má několikerou funkci. Podle této funkce rozeznáváme rekvizitu realistickou, romantickou, pomocnou a falešnou.

*Realistická rekvizita* má vysloveně charakterizační funkci – takovou rekvizitou je např. obraz krále Herodesa v Jiráskově Filozofské historii, kde přispívá k charakteristice aktuára Roubínka. *Romantická rekvizita* má naopak funkci aktivizující, hybnou a dějotvornou; dalo by se říci, že romantická rekvizita se chová v literárním díle málem jako jediná postava. Rekvi-

zita tohoto druhu dynamizuje syžet, stupňuje děj. Romantickou rekvizitu obsahuje Car Fjodor A. K. Tolstého, kde ji představuje listina Šujských a jejich spojenců, namířená proti Godunovovi a carevně Irině. Stejně rekvizity použil J. Arbes ve Svatém Xaveriovi, ztělesňuje ji tam písemná závěť malíře Balka o jeho obraze sv. Xaveria.

*Pomocnou rekvizitu* tvoří obvykle listy, jež seznamují čtenáře a jednající postavy s předchozími ději, nebo listiny, které obsahují motivaci činů svých pisatelů. Ve své podstatě plní obdobnou funkci jako pomocná postava. Z uvedené charakteristiky je zřejmé, že pomocná rekvizita (jakož i pomocná postava) je záležitost teprve se formujícího románového a novelového žánru. Pomocná rekvizita zastupuje vlastně techniku retrospektivního času, která byla ranému románu buďto neznámá, nebo nedostatečně efektivní. V romantickém období byla totiž doprovázena vzrušivými dějovými okolnostmi. V Máchových Cikánech představují pomocné rekvizity list hraběte Lomeckého a list starého Giacoma.

*Falešná rekvizita* je rekvizita, jež naznačuje něco, co ve skutečnosti neexistuje. V Třeštkově románě Zdi tvé je takovou rekvizitou Sonin přívěšek se znamením Blíženců, napovídající, že jeho nositelka a její sestra jsou blíženci.

*Nomen proprium* (lat. vlastní jméno) je jméno, jež se často stává předmětem záměrné volby autora, který jím chce dosáhnout větší výraznosti textu a postav. Viz např. jméno Regína v Arbesově Sivookém démonovi nebo Prokop v Čapkově Krakatitu. Oba příklady zároveň naznačují, že ze všech nomin proprii mívají v literárním díle největší význam antroponyma, tj. vlastní jména osob.

Nomina propria tvoří někdy v literárním díle určitý souvislý řád, tzv. *aliterární propriální řadu*, již vytvářejí vlastní jména začínající stejnou hláskou. Aliterární propriální řada není přitom nahodilá, neboť má obvykle svůj sémantický podtext. Tak je tomu např. v Bezručově básni Smrt císařova, jež obsahuje dvě takovéto řady: Domicián – Diem – Dákové – Dunaj; Tacit – Tiber. V Letzově novele Dobrodružství pod věží je tomu podobně: Dualská – Domanický – Dubcov; Vraník – Vančík. Svoji čtyřčlennou aliterární propriální řadu má i Smoljakova a Svěrákova cimrmanovská komedie Záškok: Vavroch – Vypich – Vogeltanz – Vlasta.

Do této kategorie patří ještě *propriální paradox*, tj. vlastní jméno paradoxního obsahu a dosahu. Klasickým příkladem propriálního paradoxu je

např. jméno lékaře psychopatologa Habebalda Wechselbalga z Klímovy Utrpení knížete Sternenhocha, které ve svém překladu znamená „mít brzy podvržené dítě“ (vedle tohoto významového paradoxu zahrnuje lékařovo jméno také výraznou zvukovou korespondenci mezi křestním jménem a příjmením).

Zcela zvláštní *nomen proprium* tvoří tzv. *nomen omen* (lat. jméno znamení), nazývané tak už od dob Plautových. Je to pojmenování, jež vystihuje svého nositele. V Sládkově básni Pohádka o králi Peciválu (Zlatý máj) představuje monarchovo jméno *nomen omen*, neboť je pro jeho životní postoje a jeho mentalitu příznačné. S nominy omíny pracuje rovněž M. Horníček v próze Jablko je vinno (Leo Titelpunkt) a J. K. Tyl ve hře Lesní panna (Závora, Slovíčko, Pinta, Kapoun).

Může se ovšem vyskytnout i takový případ, že autor neudělí literární postavě vlastní jméno nebo ji označí toliko iniciálami. Takový jev nazýváme *nulová nominace*. První případ uplatnil F. S. Procházka v básni Sokové (Duha), druhý pak Fr. Kafka v románě Zámek, kde svého zeměměřiče označil písmenem K.

*Věta-téma* je věta naznačující téma celého díla. Zcela běžně a zákonitě je umístěna na jeho počátek. Obsahuje ji Goethův román Spríznění volbou: „Spríznění se teprve stává zajímavým, když způsobuje rozluky.“ Stejně tak ji zahrnuje Zeyerova dramatická báchorka Radúz a Mahulena: „Je láska mocnější než nenávisť...“

*Tematicko-tektonický exponent* je taková komponenta, v níž se prostupuje závažná tematická a tektonická složka zároveň. Jedna druhou navíc umocňuje. V textu díla je autor obvykle umísťuje na architektonicky a sémanticky závažné místo. V románě Alma mater A. M. Tilschové je tematicko-tektonickým exponentem závěrečná scéna, v níž souběžně se zakončením Wagnerova celoživotního díla o pankreatu se zakončuje i dílo o tomto dílu, tj. román A. M. Tilschové. Prozatérka tuto souběžnost navíc završila třetí koncovou souběžností, již je nečekaná Wagnerova smrt.

*Pointa* (z franc. *pointe* = špička, hrot) představuje významové završení nebo zvrát na konci určitého úseku textu nebo – což je daleko častější – na konci literárního díla, obvykle díla nevelkého rozsahu. Uskutečňuje se nečekaným zvratem logickým, proměnou hodnotícího hlediska, změnou stylův roviny apod. Vyskytuje se zejména v textech, které mají humorné, ironické nebo satirické ladění. Z nejběžnějších žánrů je na pointě založena

anekdota. Názorný příklad pointy představuje závěrečné slovo Havlíčkova epigramu Z historie literatury české:

Českých knížek hubitelé lití:  
plesnivina, moli, jezoviti.

### Titul

Název literárního díla patří k předním stavebním exponentům; jeho postavení v textu je však natolik výjimečné a jeho problematika do té míry nepřehledná a neuchopitelná, že je třeba se o něm zmínit samostatně. Základní funkce titulu spočívá v tom, že označuje dílo, podává čtenáři první informaci o něm (mnohdy je touto vstupní informací už samotné jméno autora, neboť vzdělanějšímu čtenáři jméno Franz Kafka nebo Jaroslav Hašek signalizuje zcela určitý druh literatury). Název však nejenom označuje dílo a podává předběžnou informaci o něm, ale současně také dává jakýsi klíč k jeho chápání.

Titul je zároveň jedinou složkou literárního díla, jež se stává součástí běžné neliterární komunikace, to znamená, že se jej používá všude tam, kde se o literárním díle hovoří nebo píše (v rozmluvách a diskusích čtenářů, v recenzích knih, v literárněhistorických příručkách apod.).

Středověké slovesné dílo název nemělo, neboť titul v dnešním slova smyslu vznikl teprve s vynálezem knihtisku. Novodobá skutečnost si jej z praktických důvodů přímo vynutila. Literární dílo středověku bylo určeno převážně pro přednes, proto neobsahovalo titul, jehož informativní funkci přejímal obvykle začátek textu. Vstupní část díla byla proto značně rozsáhlá, což se dlouhou dobu týkalo i prvních titulů v éře knihtisku (viz např. plné tituly Komenského děl).

Náš středověk titul literárního díla sice neznal, ale jistá jeho podoba byla známa už ve starověku, proto se jím ve 4. století po Kr. podrobně zabývali římskí gramatici Donatus a Servius. Po nich pak řada dalších, teprve však od sklonku 19. století se titul slovesného díla stává pravidelným předmětem výzkumu. Zájem o jeho smysl a funkci vzrostl v poslední době natolik, že Claude Duchet a Harry Levin dnes s naprostou vážností hovoří o samostatné vědní disciplíně zvané titulologie.

Titul slovesného díla souvisí s jeho námětem a stěžejní myšlenkou. Při jeho volbě se autor přidržuje určitých hledisek, jichž je nejenom značný

počet, ale jsou také neobyčejně rozmanitá. J. Levý ve svém Umění překladu rozeznává dva druhy názvů – popisný a symbolizující. Rozvržení tohoto druhu je sice zajímavé, ale zdaleka nevyčerpává všechny možnosti – Levého rozvržení je ostatně dáno jeho záměrem, který sleduje toliko problematiku překladatelskou.

Při rozlišování literárních titulů hraje závažnou roli zejména hledisko tematické a stylistické. Přidržíme-li se těchto hledisek, rozeznáváme potom tyto druhy názvů: synoptický, protagonistický, temporální, žánrový, replikový, sentenční, metaforický a mytizovaný.

*Synoptický titul*, jeden z nejstarších, vyjadřuje obsah textu. Za renesance a baroka se vyskytoval v názvech knih, v době nástupu realistického románu se přestěhoval do titulů kapitol. Tak např. plný titul prvního dílu Truchlivého J. A. Komenského zní: „Truchlivý, to jest Smutné a tesklivé člověka křesťanského nad žalostnými vlasti a církve bídami naříkání: v kterémž se jemu nejprve Rozum, potom Víra ozývají, potěšovati ho, ale nadarmo, usilující; za tím tedy Kristus vystoupě, zůřivě jej z netrpělivosti obviňuje, místné strašlivých svých ran příčiny ukazuje, bolesti jemu ulehčuje, časné i věčné vysvobození zaslubuje, i jak by se k obojímu hotoviti měl, poučuje.“ V románové produkci realistické éry se synoptický titul dostává do názvů kapitol, kde má převážně dějovou podobu. Konkrétním dokladem mohou být tituly kapitol Gulliverových cest J. Swifta, jež mají poměrně značný rozsah. Kupř. druhá kapitola prvního dílu: „Císař liliputský v průvodu velmožů přichází k spisovateli do vězení. Popisuje se císařova osobnost a vzezření. Jsou ustanoveni učenci, aby naučili spisovatele své řeči. Jeho laskavost mu dopomůže k přízni. Prohledají mu kapsy a odeberou mu šavli a pistole.“ Synoptického titulu v názvech kapitol rovněž použili K. Poláček v Hostinci U kamenného stolu a Zd. Jirotka v Saturninovi.<sup>38</sup>

*Protagonistický titul* dostává literární dílo podle hrdinova jména, označení, poslání, funkce nebo společenského postavení. Název tohoto druhu se může vztahovat k jedinci nebo ke skupině postav, může mít tedy ráz individuální nebo kolektivní. První varianta je přitom daleko běžnější. Užívání protagonistického titulu je dosti časté: Adamitě, Václav z Michalovic, Lešetínský kovář (Čech); Jan Jílek, Jiří Šmatlán, Děti čistého živého (Nováková); Kouzelník, Veliký mág, Posel (Dyk).

*Temporální titul* se vyskytuje zejména u těch autorů, kteří kladli důraz na časovou kategorii jak ve sféře tematické, tak v oblasti stavební: Rok na



jihu, Dni a noci, Rok básníkův (Vrchlický); Sedm dní v Lurdech, Pátek, Teď, nebo nikdy (Horký); Z dob růžového jitra (Zeyer), Noc na Karlštejně (Vrchlický), Noc (Langer).

*Žánrový titul* je takový název díla, v němž jeho tvůrce zdůrazňuje faktor druhový a žánrový: Karolinská epopeja, Kronika o sv. Brandanu, Letopisy lásky (Zeyer); Trapné povídky, Devatero pohádek, Kniha apokryfů (Čapek); Veselohra na mostě (Klicpera), Opereta (Gombrowicz), Hra o lásce a smrti (Rolland). Žánrový titul byl běžný u lidových her barokního období – viz anonymní Komedii o Františce a Honzíčkovi nebo Komedii o turecký vojně. Označení „komedie“ nemělo ovšem v této době ten smysl jako dnes, znamenalo tolik, co „hra“.

*Replikový titul* je příznačný pro dramatický žánr, neboť jej tvoří replika některé z postav. Objevuje se ponejvíce v hrách komediálního a konverzačního typu. Viz např. dramata Zahraj to znovu, Same (Allen), Víš přece, že neslyším, když teče voda (Anderson), Sardinky, na scénu! (Frayn), Kdes to byl(a) v noci? (Ayckbourn) a Polib mě, Alfréde! (Terron).

*Sentenční titul* je založen na použití nějakého přísloví, rčení či pořekadla nebo jejich určité části. Viz např. Na koho to slovo padne (Vostrá). Tohoto druhu názvu často používal A. N. Ostrovskij, viz jeho hry I chytrák se spálí, Kdo hledá, najde, Nemá kocour pořád posvěcení, Z cizí viny kocovina, Co tě nepálí, nehas, Chudoba cti netratí, Lepší jeden starý přítel než dva noví, Pravda je hezká, ale štěstí lepší. Sentenční tituly se vyskytují poměrně sporadicky, mj. i proto, že je není možno skloňovat. Při překládání se někdy nahrazují přijatelnějšími a jednoznačnějšími názvy (tak např. Ostrovského Svoji ljudi – sočťomsja je převedeno do češtiny jako Bankrot).

Poslze se vyskytuje celá řada názvů založených na obraznosti, nejfrekventovanější z nich je *titul metaforický*. Název tohoto druhu je založen na konfrontaci jevů a představ, na jejich zástupnosti: Svítání na západě, Větry od pólů, Stavitelé chrámu (Březina); Stříbrný vítr (Šrámek), Půl čtvrté odpoledne (Horký), Vlažná vlna (Vostrá); Mrtvé moře, Chroust (Mahen), Zámek skřípe (Hurban Vladimírov).

Na obraznosti je založen rovněž *mytizovaný titul*, tj. titul, který vychází z některého dávného mýtu: Zpěvy páteční (Neruda), Magdaléna (Machar), Lešanské jesličky (Hrubín); Zázračná Madona, Šílený Job, Moderní Magdaléna (Arbes). – Viz rovněž mytizovaná postava.<sup>39</sup>

### Stavebný moment

Stavebný moment má, podobně jako stavebný exponent, zvýrazňující funkci; na rozdíl od něho nemá však stavebný moment takový obecný ráz a obecný dosah, neprostupuje celým literárním dílem a omezuje se většinou na dosti nerozsáhlou plochu (proto v jeho označení substantivum moment). K stavebným momentům patří: moment synchronní, kontextový, mysteriózní, mystifikační, deviační a kontingenční.

*Synchronní moment* je založen na sepětí událostí odehrávajících se ve stejném čase. Synchronní události (nejčastěji jde o dvojici událostí) probíhají souběžně (nebo přibližně souběžně) a na sobě nezávisle. Přesto však existuje mezi nimi většinou určitý podmíněný vztah. Několik takových synchronismů použil I. Bunin v Životě Alexeje Arsenějeva: téhož rána, kdy je zatčen Alexejův bratr Georgij, zabije strom šafáře, který ho udal; dívka Annchen odjede a hrdina vzápětí nato obdrží petrohradský časopis, v němž jsou otištěny jeho první verše; krátce po odjezdu bratra Georgije do Char-kova umírá hrdinův kůň Kabardinka. Synchronní moment je také významnou součástí Švejdova románu Dlouhé dny.

*Kontextový moment* je rovněž založen na sepětí několika (nejčastěji dvou) událostí. Na rozdíl od synchronního momentu však syžetové události mezi sebou nepřímo souvisejí – jedna totiž naznačuje druhou, což se ovšem děje skrytě, podpovrchově. Klasickým příkladem kontextového momentu je scénka z románu T. Vansové Sirota Podhradských, v níž se Daniel sebe sama táže, komu se asi otevře Violinino nedotknuté srdce. Nejbližší kontext přináší odpověď v podobě zdánlivě nadbytečné věty. Hovoří se v ní o Imrichovi, který stál „na altáně domu Vilinských“, „dívaje se dolu na ni“, tj. na dívku, o níž je řeč. Spisovatelčina odpověď je tedy pouze naznačena a v románovém textu navíc zkomplikována obráceným pořadím – nejprve se totiž objeví zmínka o Imrichovi a pak teprve následuje Danielova otázka. Kontextového momentu poněkud jiného ražení použil J. Neruda v Obrazech z ciziny.

*Mysteriózní moment* je koncový dějový prvek literárního díla, který postupně narůstající tajemství ponechává v závěru díla neodhaleno a neobjasněno. Mysteriózní moment se objevuje v dílech různého založení, často např. v prózách, jejichž dějová osnova je příbuzná osnově detektivního příběhu. Dějová osnova takové prózy se od výstavby detektivního žánru liší tím, že místo řešící scény, která má všechno objasnit, ji zastoupí mysteriózní mo-

ment, který ponechá celý příběh anebo alespoň jednu jeho syžetovou rovinu zcela otevřenou. Mysteriózní moment patří k stavebním prvkům moderní literatury. A. Chudoba jím ukončil svůj román *Nákaza*, v němž ponechal nezodpovězenou nejméně otázku týkající se dvou hlavních soků – Jágra a Tibora. Příbuznou roli sehrává tento moment i v Daňkově románě *Vražda v Olomouci*. (Mysteriózní moment je do značné míry příbuzný s mysteriózním motivem a mysteriózní postavou – o nich viz v partii o motivickém principu a postavě.)

*Mystifikační moment* je dějový činitel, pomocí něhož autor vědomě mystifikuje důvěřivého čtenáře; spisovatel naznačuje určitou dějovou linii, se které však vzápětí sejde a ocitne se ve zcela jiné dějové sféře. V publicistickém díle začne autor určitým tvrzením, které posléze popře. V románě *Dům* v stráni realizoval M. Kukučín tento mystifikační moment pomocí křesťanského jména; ve čtvrté kapitole tohoto díla hovoří Kukučín o Niku Rogačovi, jehož manželku jde Katica navštívit. Vzápětí nato uvidí Katica v přístavě bárku a na ní muže, jehož v rozhovoru oslovuje „šor Niko“. Z obsahu rozmluvy však dodatečně vysvitne, že nejde o Nika Rogače (který navíc v celém románě nevystupuje), ale o Nika Dubčice. Poněkud jiný ráz má mystifikační moment v publicistickém uměleckém díle, jeho postup je v něm přímější a obnaženější. Jeden z Čapkových rozhlásků např. začíná verši:

Pro rozhlásek časy bídné,  
neboť během toho týdne  
nestalo se skoro nic.

Jde o ironickou mystifikaci, neboť z dalších veršů se dozvíme, že se střílelo v Bělehradě a ve Vídni a že výprava generála Nobila ztroskotala.

*Deviační moment* (z lat. *deviare* = vyhybat se) představuje zdánlivé vybočení z dosavadního děje, jež je způsobeno tím, že autor záměrně zamlčí jméno a charakteristické znaky jedné osoby. Deviačním momentem vstupuje do děje zdánlivě nová postava, domněle začíná další dějovou linii. Deviační moment se objevuje převážně v koncové části díla a jeho cílem je zproblematizovat, ztajemnit děj. J. M. Hurban jej užil v *Olejkáři* a A. Jirásek ve *Skalách*. V 26. kapitole Jiráskova románu přijede na skalský zámek spolu se švédskými vojáky také neznámý medikus; teprve z dalšího děje vysvitne, že tímto tajemným cizincem není nikdo jiný než Voborský,

stěžejní postava díla, vystupující v něm od samého počátku. Pominutím jeho jména a charakteristických rysů Jirásek zkomplikoval a ztajemnil románový děj. Ve výjimečných případech se deviační moment může stát osnovnou složkou románového díla. Tak je tomu v Durychově *Bloudění*, jež je na deviačních momentech v podstatě založeno a v němž snůška těchto momentů prohlubuje stavy bloudění a zmatku.

*Kontingenční moment* je náhodný, nečekaný činitel, který zasahuje do probíhajícího děje. Pro skutečné umělce je moment náhody něčím zcela zákonitým, něčím, co je plně v řádu příběhu. Pro méně talentované a řemeslné umělce je však tento moment často pouze výpomocným prostředkem. Smysl náhody přiléhavě vystihla Věra Lišková: „Náhoda, prvek epický, který nemá místa v tragédii, bývá dynamickou osou dějové linie, příčinou jejích zákrutů a zvrátů. Působí jako hlavní složka napětí, ať nevypočitatelností vnějších okolností, ať náhodností vnitřní, pramenící z nevypočitatelností charakterů. Má přitom funkci retardační, oddalující vždy znovu a znovu hrdiny od jejich cílů. Takto se napětí ve výpravném díle neupíná takovou měrou jako v dramatu na konečné vyvrcholení a rozuzlení, nýbrž přenáší se na vlastní průběh, charakter a zřetězení událostí.“<sup>40</sup> Náhodou jako významného uměleckého a životního činitele oceňoval rovněž Luis Buñuel, který o ní ve své vzpomínkové knize *Do posledního dechu* napsal: „Náhoda je velký pán všech věcí.“ Náhodilost je běžným postupem v české sentimentální próze, objevuje se v díle J. K. Tyla, Jana z Hvězdy a F. J. Rubeše. Do sféry kontingenčního momentu patří nepochybně i nečekaná setkání, k nimž dochází v posledním díle Dostojevského *Běsů*.

### Anticipace

Anticipace (z lat. *anticipatio* = předem utvořená představa) je syžetový prvek, který předjímá budoucí události. Bývá obvykle umístěna na začátek příběhu, aby předjímala pozdější, zejména závěrečné události. Jsou v podstatě čtyři druhy anticipace: přímá, falešná, otevřená a opožděná.

*Přímá anticipace* bezprostředně ukazuje k následujícímu ději, předjímá jej. A. Vostrá ji použila v novele *Všema čtyřma očima*; v její třetí kapitole zlobí Štěpán svoji mladší sestru Vandu, která zareaguje tímto způsobem:

„Vanda sklonila hlavu a po lokty se oběma rukama zabořila do klokaní kapsy. Vytáhla kapesník s vyšitou značkou, pečlivě ho rozložila a vysmrkala se vepředu na zástěrku. „A...a...“ křičela rozčileně za Štěpánem, který už

zmizel za rohem, „ať se ti stane něco... něco abysi se... kouzelnou hůlkou...“ zajíkala se v horečném přemýšlení a vtom se prudce nadechla. „Abysi zkameněl!“ zakřičela vítězně.

Vandina předpověď se nakonec realizuje v rovině obrazné – Štěpán ještě v téže kapitole obavami zkamení.

*Falešná anticipace* naznačuje určité dějové řešení, k němuž však nakonec nedojde. M. Pujmanová ji uplatnila v Lidech na křižovatce. Stará paní Vítová jde spolu s Nellou Gamzovou na procházku a najdou podkovu. Nella tuto okolnost vesele komentuje: „Podkova pro štěstí.“ Předjetí tohoto druhu, upínající se k lidové pověře, je však veskrze falešné, neboť ještě v téže kapitole stará paní Vítová zemře.

*Otevřená anticipace* je takové předjetí, které není v rámci díla vyřešeno a uzavřeno; vyskytuje se v otevřeném románě nebo v románě, jehož některá dějová linie je otevřená. J. Havlíček ji použil v románě *Helimadoc*. V jeho třicáté kapitole je scénka, v níž se Dora vrátí ze schůzky s kouzelníkem Baldou a přisedne k ostatním:

„Sedla si mezi nás a zmocnila se Eminých kostek. Chvatně začala stavět jakousi vysokou stavbu. Kladla opatrně a bezpečně patro na patro. Hleděl jsem s úzkostí, kdy se její vratký dům zboří. Také Marie sledovala se zájmem Dořinu stavbu. Čočka přestala padat do hrmce. „Máš pevnou ruku,“ podotkla s odstínem závisti. Dora se samolibě usmívala a tlumeně si propěvovala.

„Dnes odpoledne přijel do města kouzelník. Viděla jsem ho,“ pravila nenadále zcela nelogicky Ema. Zdálo se mi, že přitom pohlédla pátravě na Doru.

Poslední dvě kostky, kladené na vrchol babylónské věže, vyklouzly z Dořiných rukou a celá pyšná stavba se zřítila na stůl a na podlahu. Rázem byla Ema na zemi a sbírala roztroušené kostky.“

Uvedená scénka je zcela nepochybně anticipací, avšak vzhledem k tomu, že v rámci románu není vztah mezi Dorou a kouzelníkem syžetově uzavřen, zůstává tato anticipace anticipací otevřenou.

*Opožděná anticipace* je anticipace dodatečně připojená za předjímaný (ale doposud nepředjatý) výjev. Přímá anticipace se skládá z náznaku a jeho realizace; v opožděné anticipaci je tomu právě naopak – nejprve je zachycen realizovaný výjev a dodatečně teprve jeho časově předcházející předjetí. Z toho plyne, že opožděná anticipace se vyskytuje toliko v dílech,

v nichž není dodržována časová chronologie. Opožděná anticipace může být – jak ukazuje literární praxe – pouze přímá (ani teoreticky si nelze představit opožděnou anticipaci falešnou). Anticipace tohoto druhu použila M. Topolská v povídce *Trest* (V poutech země). Na začátku prózy se autorka zmíní o Ďurově a macešině smrti a do závěrečné části vloží sen hrdinčiny sestry, v němž je dodatečně a opožděně předjat jejich fyzický konec:

„Mláťačka hřkotala vprostřed dvora a robotníci chceli piť, lebo bolo veľmi horúco. Sestra spustila vedro do studne a začala vytahovať vodu. Ale čím vyššie vychodilo vedro, tým viac oťažievalo. S najväčším vypätím síl ho vytiahla nad okraj studne, lebo sa nechcela pred chlapmi zahanbiť, ale keď chcela načriť, zbadala, že je plné hlíny. Vysypala ho s tichým údivom napochytre pri studni na zem a spustila znova. Teraz už nezadržávala povraz ako prv, aby vedro nedorýpalo boky studne, ale spustila ho plnou rýchlosťou, chcela poslúžiť robotníkom čím skôr. V tú chvíľu však počula z čiernej hĺbky studne celkom zreteľne Ďurov hlas: „Merkuj, dievča, aby si ma nezabila!“ Nafakala sa strašne, nahla sa nad studňu, ale hneď sa vzpriamila, lebo si uvedomila, že Ďuro nemôže byť v studni, keďže nosí vrecia na paláš. Vytiahla teda vedro druhý raz, ale keď doň ponorila hrnček, zbadala, že je plné krvi.“

Anticipaci lze rozlišovat také podle jejího původu, který je v podstatě trojí – pohádkový, pověrečný a snový. Kterákoliv z dříve uvedených anticipací může být zároveň toho neb onoho původu. Tak např. citovaná ukázka z novely A. Vostře představuje přímou anticipaci pohádkového původu, převyprávěná scénka z románu M. Pujmanové falešnou anticipací pověrečného původu a výjev z povídky M. Topolské opožděnou anticipací snového původu.

Anticipace může v některých případech zbytnět natolik, že se rozroste v celý příběh. Takové anticipaci říkáme potom *anticipační příběh*. Objevuje se obvykle na začátku díla, jehož zbývající text není potom ničím jiným než obšírnou realizací výchozího anticipačního příběhu. Příběh tohoto druhu obsahuje např. *Řezáčovo Černé světlo* (scéna s krysou) a Havlíčkov *Helimadoc* (scéna s nemocnou ženou z Čihařské Harty). V podobě Manoniny pohádky o králi a vose zahrnuje anticipační příběh také Nezvalova *Manon Lescaut*; její pohádka končí nejprve pouze částečnou anticipací:



Ta vosa byla podlá.  
Ten nevděčný tvor zhrd.  
Ta vosa krále bodla  
a král měl z toho smrt...

Potom navštíví Nezvalovu hrdinku Duval a po jeho odchodu pronese Manon závěrečnou strofu své pohádky ještě jednou, tentokrát v poněkud pozměněné podobě, takže částečná anticipace se změní v anticipaci úplnou:

Ta vosa byla podlá.  
Ten nevděčný tvor zhrd.  
Ta vosa krále bodla  
a měla z toho smrt!

Anticipační charakter má konečně i tzv. anticipační potencialita, vyskytující se převážně v moderní próze. *Anticipační potencialita* je eventualita, naznačující, že by se určité konání mohlo změnit ve skutečné předjetí. Tento náznak nebo skupina náznaků se však v textu nikdy neuskuteční, anticipační potencialita nikdy nepřejde do skutečné anticipace. Potentialitu tohoto druhu obsahuje Třeštíkův román *Zdi tvé*. Objevuje se zejména ve scéně, v níž Hynek spěchá autem z Karlových Varů do Žiliny na otcův pohřeb a pak se ve stejném spěchu vrací opět do Karlových Varů. Spěch, dešť, únava a nedostatek času naznačují, že by Hynek mohl skončit stejně jako jeho invalidní manželka.

S anticipací (zejména s přímou anticipací) bezprostředně souvisí anticipační postava (o ní viz v partii o postavách) a anticipační zarámování (o něm v partii o zarámování).

Jistou obměnou anticipace v detektivní próze je tzv. *orientační detail*, který orientuje čtenáře a detektiva v složitém detektivním případě. Orientační detaily jsou rovněž dvojí: pravé (které orientují správně) a falešné (které svádějí z cesty). Každý detektivní příběh obsahuje řadu takových detailů. Dovedným způsobem je dovedl uplatnit A. P. Čechov v próze *Drama na lovu* a I. Kříž v románu *Nebezpečné znalosti*.

Anticipačnímu příběhu je blízký *exemplový příběh* (z lat. *exemplum* = příklad, vzor), což je exemplum, exemplové vyprávění vložené do textu novodobého díla a v něm syžetově a sémanticky využit. Podobně jako

exemplum v antickém nebo středověkém písemnictví objasňuje nějaký morální problém, popřípadě poukazuje na příkladné nebo naopak nepřístojné jednání postav. Exemplový příběh – na rozdíl od anticipačního – nemusí být umístěn na začátku díla. Anticipační příběh je v moderní literatuře poměrně vzácný, exemplový příběh je však ještě vzácnější. V Schulzově románu *Kámen a bolest* vypráví fra Timoteo Michelangelovi o šíleném sochaři Agostinovi – jeho vyprávění je exemplový příběh.

### Introdukce a finále

Vstupní část díla sestává ze dvou složek – z incipitu a introdukce.

*Incipit* (lat. = začíná se) je sémanticky zatížená vstupní věta textu, která dává klíč, nebo alespoň částečný klíč k následujícímu dění. Je to věta, jež nepřímým způsobem (někdy také ovšem velice přímým a konkrétním) naznačuje obsah, smysl nebo ladění celého díla. V incipitu navazuje autor kontakt se čtenářem, první věta textu určuje jeho stylistickou rovinu, a někdy dokonce i jeho žánrový charakter. V básnickém textu je incipitem první verš, v próze je jím první věta a v dramatu první replika.

Incipit může mít nejružnější charakter, nejčastěji se vyskytuje incipit: tematický, anticipační, monologický a aliterační.

*Tematický incipit* (z řec. *thema* = položka, to, co je položeno do popředí) – vstupní věta naznačující téma literárního díla. Takovým incipitem začíná román *Jindrové* K. M. Čapka-Choda a drama *Lesní panna* J. K. Tyla.

*Anticipační incipit* (z lat. *anticipare* = brát napřed, předstihnout) – vstupní věta předjímající události, k nimž v díle nakonec dojde. Jde obvykle o anticipaci vztahující se k ústřednímu ději, k hlavní syžetové linii. Takovým incipitem zahajuje M. Horníček novelu *Julius a Albert* a neznámý lidový autor 18. století *Komedii o sv. Barboře z Vamberka* (viz rovněž anticipační postavu a anticipaci vůbec).

*Monologický incipit* (z řec. *monos* = sám, *logos* = řeč) – zahájení literárního textu rozsáhlejší samomluvou, která většinou charakterizuje svého mluvčího. Weilův *Život s hvězdou* začíná Roubíčkovým monologem, jenž svědčí o jeho nenormálním psychickém stavu.

*Aliterační incipit* (z lat. *ad* = k, *littera* = písmeno) – založen na aliteraci, na opakování stejné hlásky nebo stejných hlásek na počátku slov jdoucích za sebou. Vyskytuje se převážně jen v poezii, např. v písni *Otep myrty* ze

14. století a v Kozířskově básni V zimě (Na výsluní). Staročeská píseň začíná: „Otep myrry mněš můj milý, miluješ mě...“<sup>41</sup>

*Introdukce* (z lat. *introductio* = úvod) je vstupní situace v textu, je to prapočátek díla a počátek expozice. Svým původem jde o termín z hudební teorie, kde představuje volný úvod v sonátě, ouvertuře a symfonii. Literární introdukce Kainarovy básně Křídlovkař (Osudy) je založena na přiléhavé metafoře. Vstupní situace Chrobákovy novely Drak se vrací naznačuje její žánrovou podobu (Drak se vrací je novela s tajemstvím). Introdukce Horníčkovy komedie A co ženy, pane dvorní rado? zahrnuje syžetový model hry, její základní plán, který potom autor v dalším textu realizuje.

Závěrečná část díla sestává rovněž ze dvou složek – z finále a explicitu.

*Finále* (z it. *finale* = konečný, koncový) je protějškem introdukce, je to závěrečná situace v textu, úplně poslední výjev nebo skupina výjevů v díle. Finále má na rozdíl od introdukce svá zvláštní práva, která vyplývají z toho, že musí zdárným způsobem zakončit text díla. Finále má právo na vybočení, na odlišnost, v podstatě na vše, co přispívá k završení uměleckého díla a jeho stěžejní myšlenky. I tento pojem je přejat z hudební teorie, kde představuje závěrečnou větu cyklické formy nebo závěrečné číslo jednotlivých jednání operních či jednotlivých oddílů oratorních. Zvláštní (a mnohohlasné) finále vytvořil ve staročeské písni Otep myrry nový příchozí, který může být identifikován několika způsoby, z nichž všechny jsou pravděpodobné. Zcela jiný charakter má finále Gogolových Mrtvých duší – tvoří je obraz pádící Čičikovovy trojky, který postupně přerůstá v symbol Ruska.

*Explicit* (z lat. *explicitum est* = je vyloženo) představuje opak incipitu, v podstatě má explicit dvojí význam. Jednak se tímto pojmem označují ve starých rukopisech a v prvotiscích údaje o vzniku díla, které autoři vkládali za vlastní text; jednak (a to daleko častěji) označuje tento termín sémanticky zatíženou závěrečnou větu nebo větnou část, která uzavírá literární dílo. V básnickém textu je explicitem poslední verš, v próze je jím poslední věta a v dramatu poslední replika. Existuje několik druhů explicitu: explicit písmačský, finální, mortální ad.

*Písmačský explicit* – závěrečné konstatování obsahující obvykle zdůvodnění, proč autor výše uvedený příběh sepsal. Na toto zdůvodnění potřebuje autor nejčastěji větší plochu, tradiční jedna věta explicitu je nepostačující. Svým charakterem a rozsahem připomíná původní explicit středověkého

díla. Nejčastěji se vyskytuje v realistické próze s venkovskou tematikou a v textech, jež napodobují legendické a jim příbuzné látky. Je jím zakončen Klostermannův román Milhy na Blatech a Langrova povídka Výprava třiceti rytířů (Snílci a vrahové).

*Finální explicit* (z it. *finale* = konečný, koncový) – závěrečná věta nebo verš, jež v druhém plánu výslovně zdůrazňuje, že jde také o závěr díla. Tematickým obsahem explicitu Jesenského básně Z výletu (Verše), který zní: „Docítil som a dospieval“, je sdělení, že hrdinova milostná historie skončila. Uvedný explicit však skrývá ještě jedno sdělení, jež se vztahuje k tektonice básně. Jeho obsahem je konstatování, že básník (ne již hrdina veršovaného díla) dozpíval, skončil svou báseň. Obdobný charakter má závěrečná věta Turgeněvova románu Novina, jež je z hlediska myšlenkového značně obsáhlá. Zní: „Bezejmenná Rus!“ řekl nakonec.“ Syntagma v přímé řeči obsahuje tematické a ideové završení díla, kdežto druhá polovina věty mimo jiné sděluje, že román fakticky a definitivně skončil.

*Mortální explicit* (z lat. *mortalis* = smrtelný) – finální úsek díla, jenž obsahuje konstatování hrdinovy fyzické smrti; to znamená, že je to úsek vyjadřující korespondenci mezi koncem hrdinova života a koncem díla o tomto životě. Mortální explicit se obvykle objevuje v takových látkách, jež sledují osudy nějakého jedince. Explicitem tohoto druhu uzavírá J. Hauková báseň Smrt a Eva Bednářová (Spodní proudy):

Mávala křídly bez těla,  
snažila se ji obklíčit,  
zahalit ji v svůj sivý svit.  
A vetřela se. A smrt umřela.

Končí jím také Kniha Jobova ze Starého zákona a Dykovo Zmoudření dona Quijota.

Finále literárního díla může mít ovšem nejrůznější podoby, z nichž některé se během vývoje slovesnosti a jejích jednotlivých žánrů zcela jednoznačně vymezily. Patří k nim např. kóda, epimythion a finální iterace. O všech těchto koncových variantách platí, že mohou zastupovat celé finále, nebo jenom jednu jeho část.

*Kóda* (z lat. *cauda* = ocas) bývá jako jakýsi dodatek přidávána na závěr díla. Pojem sám je přejat z hudební terminologie. V poezii se kódou nejčastěji

těji rozumí verš připojený na závěr básně, jež je pravidelně stroficky členěná. Takovou kódou je např. poslední verš Hlaváčkovy básně *Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji* (Pozdě k ránu), v níž verš tvořící kódu je totožný s titulem básně. V dramatu má takovýto charakter závěrečný výjev Čechovova *Višňového sadu*, v němž se na scéně objeví staříček lokaj Firs, jehož staří i noví majitelé zapomněli na statku.

*Epimythion* (řecky přídavek k bajce) je moralizující závěr bajky a exemplu. Svě jednoznačně vyhocené epimythion má např. Ezopova bajka. V českém vydání Ezopových bajek z roku 1957 zvýraznili vydavatelé tuto koncovou architektonickou jednotku také graficky – bajkový příběh vysázeli černě, kdežto epimythion červeně. Epimythia jsou v podstatě dvojího druhu. Původní jsou vydělena za bajkový příběh jako samostatná architektonická jednotka – tak je tomu např. v Procházkově básni *Omyl* (Pestří motýli):

Chyba, když si kocour v zlobě  
zmate zdravé názory  
a když s myšmi splete sobě  
pěnice a sýkory.

V moderní literatuře bývají epimythia bezprostředně zapojena do příběhu, závěrečnou moralitu pronáší obvykle některá z jednajících postav – tak je tomu kupř. v Kozířskově bajce *Ježek lišákem* (Veselé táčky), v jejímž závěru zmoudřelý ježek praví:

Lišácké hříšné řemeslo  
nepěknou mzdu mi vyneslo;  
zůstanu ježkem poctivým,  
lépe se bohdá užívám!

*Finální iterace* se vyskytuje u rozměrnějších veršovaných lyrickoepických skladeb, jejichž text autoři rozvrhli do většího počtu zpěvů. Finální iterace je záležitostí posledního zpěvu, v němž se doslova nebo v poněkud modifikované podobě opakují pasáže z předchozích zpěvů. Vzdáleně tento postup připomíná vztahy uvnitř sonetového věnce, tj. vztahy mezi patnáctým (mistrovským) sonetem a sonety předchozími. Finální iteraci uplatňo-

val ve své poezii Fr. Hrubín, konkrétně ji použil v *Romanci pro křídlovku* a v *Lešanských jesličkách*.

K závěrečným komponentům je třeba rovněž přiřadit *happy end* (angl. šťastný konec). Jde o finální řešení, v němž všechno musí dobře nebo alespoň smířlivě dopadnout. Daného pojmu se používá spíše v pejorativním významu, neboť mnohý autor jím ukončuje dílo, jehož příběhová logika mífila k zcela jinému zakončení. Happy end je obvykle připravován náhodou nebo sérií náhod či nečekaným a nemotivovaným zvratem. Je běžný v americké filmové velkoprodukcii, která je bez něho dokonce nemyslitelná. K happyendovému završení však někdy směřuje i vážná tvorba, z české prózy např. *Klostermannova povídka* Kaplanův *Štědrý večer* (*Odysea soudního sluhu*).

Finále a explicit jsou závěrečné komponenty celého literárního díla, avšak své závěrečné komponenty mají i jednotlivé architektonické jednotky, které bývají někdy označovány jako *koncovky*. Výrazné koncovky mají např. jednotlivé zpěvy Seifertovy skladby *Světlem oděná*, jednotlivé kapitoly Šikulových *Mistrů* a jednotlivá dějství *Žabičky* G. Zapolské.

Postavení vstupních a závěrečných komponentů literárního díla se dá schematicky znázornit takto:

|       |            |
|-------|------------|
| A1    | incipit    |
| B1    | introdukce |
| <hr/> |            |
| C2    | koncovka   |
| <hr/> |            |
| B2    | finále     |
| A2    | explicit   |

Některé žánry mají zcela osobité a jediné jim vlastní vstupní a závěrečné komponenty, na jejichž podobě se dlouhodobě podílela slovesná a mluvní tradice. Mezi tyto žánry patří pohádka a raně novověké drama.

Pohádka obvykle začíná tzv. *úvodní pohádkovou formulí*. Tato formule sestává z petrifikovaných obrátů, jimiž je zahajován pohádkový děj. Osoby jsou v ní většinou představovány konkrétně, místo a doba děje však značně neurčitě, básnivě. J. Š. Kubín zahajuje např. svoje báchorky z knihy *Pohádek* jako kvítí tímto způsobem:



„Za onoho času panoval v jedné zemi král a ten snad ani nevěděl, co je na světě zle. Život mu plynul jako s medem. Jen samé radovánky a zas hodovánky, jiného tam neslyšet. Ráno začali a večer nevěděli, kdy jako skončit. Inu, co jsou páni, to jsou páni!

Avšak i plná ošatka se jednou rozsype, a ani nepomníš.“

„Ach, kde jsou ty doby, kdy se u nás ještě stavoval Kristus Pám – co nebeského štěstí po něm zůstalo! Kudy šel, konvalinky kvetly, a kam se podíval, vonné stolíčky rozpučely. Proto jich bývalo tolik po Čechách. Všude jen úsměv, dobré slovo panovalo. Lidskému srdci bylo jako v pohádce.

Jednou jasná hvězda jako oko boží spočinula nad chatou, co stojí tamhle nad Kozlovem u cesty. Bydlel v ní děda se svou bábinkou, a dlouho už, dlouho. Však tu zběleli, vida, jako dvě šimlátka. Říkali si Janoušek a Januška, jako za mladých let.“

Úvodní pohádkovou formuli obsahují i díla veršovaná; tak kupř. Sládkova Pohádka o králi Peciválu (Zlatý máj) začíná verši, jež mají její ráz:

Král Pecivál kdys kraloval  
až u tureckých hranic...

Koncovým protějškem úvodní pohádkové formule je *závěrečná pohádková formule*. Zahrnuje obraty, jež po skončení báchorečného děje přispívají k splyvavému a radostnému ukončení pohádkového příběhu. Mnohdy jsou trefně a výrazně rýmovány. Jejich funkce je vysloveně zakončující. J. Š. Kubín má v knize Pohádek jako kvítí závěrečné formule tohoto druhu:

„Měli se všichni jako v herbábí a sametě, jak jim pořád muziky hrají – a hle, kočka jim při tom spadla s kamen a mé pohádky je taky amen.“

„A tak na chaloupce pod Kozlovem mleli dál, bábinka jen zve a častuje, mohla se všechna rozdat. – Já taky šel jednou kolem, a co byste řekli! Nandali mně vám tam ranec, div jsem se nepolámá. Ještě dodneška jsme ho nestihli pojmít, taky že nelžu!“

Stejně je tomu i ve veršovaných báchorkách – viz např. závěrečnou pohádkovou formuli Sládkovy Pohádky o králi Peciválu:

Ó, že jsme tam též nebyli,  
což byli bychom napili  
se červeného vína!

Poněkud komplikovanější ráz má výstavba raně novověkých děl dramatických. Vedle introdukce a finále k nim někdy ještě přistupuje argumentum comoediae na začátku hry a petitio a gratiarum actio na konci.

*Argumentum comoediae* (někdy také *argumentum totius comoediae*, z lat. *argumentum* = obsah, látka) je architektonická jednotka renesančního a barokního dramatu. V dramatickém textu následovalo po prologu a obšírnějším způsobem podávalo obsah následující hry. *Argumentum* obsahovala zejména náboženská a školská dramata, psaná v latinském jazyce. *Argumentum* bylo rovněž tištěno na samostatném listě, a to ve dvojí podobě – v jazyce latinském a domácím. Krátce před představením je žáci rozdávali shromážděnému obcenstvu.<sup>42</sup> Z latinských dramat pak zásluhou venkovské inteligence, která poznala soudobé latinské divadlo, především řádové, proniklo *argumentum comoediae* i do lidových her doby barokní, v nichž však nebylo samostatnou architektonickou jednotkou, ale tvořilo součást rozsáhlejšího prologu. Zahrnuje je např. Komenského *Diogenés Cynicus redivivus* a Khintzrova *Komedie o vzkříšení Páně*. Komenského *argumentum comoediae* má do značné míry životopisný charakter, začíná takto: „Filozofů jménem *Diogenés* bylo pět. První z Apollónie, fyzik; druhý ze Sikyonu, jenž napsal dějiny Peloponésu; třetí stoik, ze Seleukie, zvaný pro sousedství Babyloňan; čtvrtý z Tarsu, který psal o otázkách básnických a je vykládal; pátý zde náš, nejslavnější z nich všech. Jeho vlastí byl Pontos, asijská provincie, a v ní město Sinópe. Jeho otec byl *Hikesias*, peněžník čili penězoměnec. Ten zvykal svého syna témuž druhu zaměstnání, ale z přílišné touhy po zbohatnutí nespokojoval se obvyklým ziskem a začal padělati peníze. Když tím oba upadli v nebezpečnoství života, *Diogenés* ze strachu uprchl z vlasti; přišel do Atén, uchýlil se k filozofu *Antisthenovi* a velmi naléhavě žádal, aby ho k sobě přijal, až toho dosáhl.“

*Petitio* (lat. žádání, požadování) a *gratiarum actio* (lat. vzdávání díky) jsou architektonické jednotky, jež mají vysloveně vnědějový charakter, neboť v prvním z nich žádá jeden z herců o dary a v druhém za ně děkuje. Oba pronášejí jejich mluvčí v žertovném duchu. *Petitio* i *gratiarum actio* jsou příznačné pro lidové divadlo; jejich obsah a tón zcela jasně vypovídají o sociální skupině, z níž se rekrutovali herci tohoto divadla. *Petitio* a *gratiarum actio* mohl pronášet kterýkoli z herců; tradice dokonce připouštěla, aby je přednášeli i herci představující zámožné, mocné nebo i posvátné osoby. *Petitio* se vyskytuje v lidových hrách daleko častěji než *gratiarum*

actio dohromady. Jejich výskyt byl odvislý od okamžité situace v hledišti – petitio se přidávalo po představení téměř vždy, kdežto děkovné gratiarum actio pouze tehdy, bylo-li obecenstvo štedré a hercům nakloněné. Petitio obsahuje např. slovenská hra o svatě Dorotě a Kocmánkův Actus pobožný o narození Syna božího, petitio i gratiarum actio zahrnuje Rakovnická vánoční hra. Petitio Rakovnické vánoční hry:

Vás prosíme, páni milí,  
fedrujte nás v tuto chvíli  
na korbel piva starého,  
neboť se nám zachtělo ho!  
Na tento dřevěný talíř,  
který nám zmaloval malíř,  
vyložte se s křosem českým  
anebo s krejcarem polským!

Po něm následuje gratiarum actio:

Z prokázání dobrodiní  
děkujem vám, páni milí!  
Vděčně od vás přijímáme,  
šenkýřkám to skovat dáme!  
Víc darmo mluvití mnoho;  
kdo nám co dal, buď bez toho!

### Zarámování

Zarámování je vztah mezi začátkem a koncem literárního uměleckého díla, který je založen na vzájemné korespondenci příbuzných nebo nějakým způsobem spjatých jevů a situací. Rámující jevy a situace se vyskytují v trojí podobě: (1) nejčastěji v první a poslední architektonické jednotce, (2) někdy také v několika prvních a několika posledních jednotkách, (3) v určitých případech, především však v dílech s větším počtem architektonických jednotek, v některé architektonické jednotce počáteční a v některé koncové – např. v první a předposlední nebo v druhé a poslední nebo v druhé od začátku a v druhé od konce apod. Nezbytnou podstatou zarámování je, že momenty, jež ho vytvářejí, se nacházejí pouze v rámujících architektonic-

kých jednotkách, nikoliv ve zbývajících částí díla. Zarámování je ovšem natolik intenzivní prostředek, že jím autoři spínají nejen celek literárního díla, ale někdy také některé jeho architektonické jednotky.

Zarámování je v podstatě založeno na paralelním principu, na paralelismech mezi začátkem a koncem literárního díla. Rámující paralelismy bývají založeny na nejružnějších činitelích, které určují charakter zarámování. Podle těchto činitelů můžeme hovořit o několika druzích zarámování – o zarámování kruhovém, situačním, anticipačním, lokálním, temporálním, figurálním, kvantitativním, epistolárním, citátovým, architektonickým, identickým, akustickým a inscenačním.

*Kruhové zarámování* tvoří součást takového děje, který probíhá v kruhu. Vychází a závěrečná situace probíhajícího děje, jež je zachycena ve výchozí a závěrečné architektonické jednotce, je stejná nebo alespoň analogická. Obdobně je tomu i s výchozím a závěrečným místem, které je rovněž stejné nebo alespoň přibližně stejné. Kruhové zarámování má např. Erbenův Štědrý den a Stará rodina A. M. Tilschové.

*Situační zarámování* je založeno na příchodu a odchodu hrdinů. Na začátku díla přijde hrdina (nebo hrdinové) do prostředí, v němž do té doby nežil nebo v němž se dlouhou dobu nevyskytoval; na konci z tohoto prostředí odchází, obvykle pod vlivem nějakého vnějšího impulsu. Odlišné prostředí, někdy dokonce zcela cizí, pomáhá ke krystalizaci charakteru hrdiny a celého děje. Hromadný příchod většího počtu hrdinů na scénu a pak jejich odchod (čili ryze kvantitativní složka) přispívá k dynamice textu; viz např. situační zarámování v Gogolových Mrtvých duších, kde přijíždí a nakonec odjíždí jediný Čičikov, a obdobné zarámování v Sokolově Rodinné slavnosti, kde postupně přichází a posléze odchází pět temperamentních bratří.

*Anticipační zarámování* je založeno na anticipaci a její realizaci; k anticipaci přitom dochází ve vstupní architektonické jednotce a k její realizaci v jednotce závěrečné. Anticipační způsob rámování se nachází např. v Adventu J. Glazarové a v Gorkého dramatu Na dně.

*Lokální zarámování* je takové rámování, při němž se začátek a konec literárního díla odehrává ve stejném prostředí nebo – což je záležitost zejména dramatického žánru – na stejném místě. Tak je tomu např. v Turgeněvově románě Novina a v Ostrovského komedii Les.

*Temporální zarámování* je takové rámování, při němž se začátek a konec

literárního díla odehrává v relativně stejné době; začátek díla např. večer a jeho konec večer následujícího dne. Zarámování tohoto druhu se vyskytuje v Řezáčově románě Svědek a v Hrubínově hře Křišťálová noc.

*Figurální zarámování* je rámování literárního díla prostřednictvím rámujičích postavy, vystupující pochopitelně pouze v krajních architektonických jednotkách. Rámujičím postavou bývá obvykle vedlejší figura. Funkce rámujičích postav je značně rozmanitá a v podstatě je odvislá od žánru, děje a záměření literárního díla. Takovou postavou je např. mistr ze středověké skladby Svár vody s vínem, vídeňský malíř z Arbesova Svatého Xavera nebo Snake z Sheridanovy Školy pomluv.

*Kvantitativní zarámování* je rámování literárního díla pomocí kvantitativních činitelů, tj. většího počtu lidí. Použil ho Hostovský ve Všeobecném spiknutí a Nezval v Manon Lescaut.

*Epistolární zarámování* je rámování díla pomocí dopisů, pomocí jejich textů. Tohoto poněkud nezvyklého způsobu rámování použil např. I. Klíma v novele Porota (Loď jménem Naděje) a A. N. Ostrovskij ve hře Výnosné místo. Epistolární zarámování má své dávné žánrové příbuzenství, jímž je epistolární román.

*Citátové zarámování* je rámování literárního textu citátem z nějaké významné osobnosti nebo z nějakého stěžejního díla. Hojným zdrojem citací bývá především bible. Vstupní složku zarámování tvoří nejčastěji moto. Dostojevskij např. zarámoval Běsy citáty z Evangelia sv. Lukáše a Dyk svůj Prosinec dvojverším z H. Heina.

*Architektonické zarámování* vytvářejí vydělené krajní architektonické jednotky, které bývají obvykle také označeny, nejčastěji jako prolog a epilog nebo jako předzpěv a dozpěv. Architektonického zarámování použil např. Sova ve sbírce Z mého kraje a Otčenášek v novele Romeo, Julie a tma.

*Identické zarámování* rámuje literární dílo nebo některou jeho architektonickou jednotku shodným textem. Uplatnil je např. V. Dyk v Zápase Jiřího Macků a Vl. Vančura v Polích orných a válečných.

*Akustické zarámování* je založeno na zvukovém efektu, k němuž dochází na začátku a konci díla. Z toho plyne, že je záležitostí především dramatického žánru. Dosah a smysluplnost akustického zarámování závisí na dějové a významové funkčnosti zvukového efektu. Tohoto způsobu rámování použil K. Čapek v komedii Loupežník a I. Klíma ve hře Zámek. – Akustic-

kému zarámování je blízký akustický efekt (viz o něm v oddíle Syžetová osnova).

*Insenační zarámování* je záležitostí dramatu a divadla, přesněji řečeno je záležitostí divadelní inscenace. Jeho podstata spočívá v tom, že inscenátor hry zarámuje své představení činitelem, který autor dramatu výslovně v poznámkovém aparátu k němu nevyžaduje ani nedoporučuje. Při tomto postupu je závažné především to, aby zvolený rámujičím prostředek odpovídal charakteru a atmosféře hry. K zarámování tohoto druhu přistoupil režisér Vladimír Mílek v inscenaci Čapkova Loupežníka (Slezské divadlo Zd. Nejedlého v Opavě, 1984), který vlastní představení zahájil a také ukončil tím, že se na scéně objevil loupežník romantického, máchovského vzezření. Jiný způsob insenačního zarámování realizoval Roman Meluzín v představení Hrubínovy Srpnové neděle (Divadlo O. Stibora v Olomouci, 1989), spočíval především v odlišném odění hlavní postavy – Alfréd Morák se na začátku a konci inscenace pohyboval v plášti a baretu, kdežto ve zbývajících částech hry pouze v obleku.

### Jedinečné kompoziční postupy

Podobně jako existují jedinečné kompoziční principy, vyskytují se také jedinečné kompoziční postupy. Všechny předcházející, jež byly blíže charakterizovány, patří víceméně ke kompozičním postupům obecným; ke kompozičním postupům jedinečným náleží pak ty, jež jsou vlastní pouze určitému spisovateli nebo omezenému okruhu spisovatelů nebo určité literární škole. Řadí se k nim zejména některé postupy Dostojevského, např. skandální scény v Běsech. V dětské literatuře patří k jedinečným postupům především nonsens, jehož používali kupř. bratři Čapkové – K. Čapek ve Velké kočičí pohádce a J. Čapek v Povídání o pejskovi a kočičce. Jiným kompozičním postupem tohoto druhu je mysteriózní předmět.

*Mysteriózní předmět* je obvykle drahocenný předmět, jenž se dlouhodobě udržuje v nějaké rodině a je opředen tajuplnou legendou, předpovědí, jež se má naplnit svému nositeli. Očekávání, které je s existencí a frekvencí tohoto předmětu spojeno, je v syžetu díla činitelem vysloveně dynamickým. Mysteriózní předmět je kompoziční záležitostí mimo jiné proto, že jeho frekvence v textu je v podstatě shodná s frekvencí motivu (konkrétně signálního motivu). Mysteriózním předmětem je např. peníz s ouškem v Ar-



besových Štrajchpudlicích nebo hadí náhrdelník Mony Chiary v Schulzově románě Kámen a bolest.

### Syžetová osnova

Syžetová osnova (z franc. sujet = námět, látka) představuje základní rozvržení syžetu, uspořádání celku díla na jednotlivé dějové úseky. Z toho vyplývá, že syžetová osnova je záležitostí syžetového literárního díla, tj. především díla dramatického a epického.

Syžetová osnova dramatu se skládá z pěti částí – z expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofy. Stavba dramatu zahrnuje vedle zmíněných pěti částí také čtyři relevantní momenty – moment prvního napětí, moment krizového napětí, moment vrcholného napětí a moment posledního napětí.

*Expozice* (z lat. expositio = výklad, rozbor) uvádí do dramatického díla, obeznamuje diváka s jednajícími postavami, s prostředím a dobou. Autor v ní předznamenává atmosféru a ladění doby. Prvořadým úkolem expozice je zaujmout diváka, to znamená, že autor se musí vyhnout všemu, co diváka rozptyluje. Expozice se obvykle a nejpřirozeněji začíná vedlejšími, pomocnými figurami. Klasickou expozici obsahují Čechovovy Tři sestry; jejím dominantním znakem jsou příchody jednotlivých gratulantů, kteří obdarovávají oslavenkyni Irinu; obdarovávání nejmladší z trojice sester je v tomto případě formou charakteristiky postav a prostředí. Expozice Langrova Obrácení Ferdyše Pištory je naopak neobyčejně efektní – tvoří ji požár vily směnárníka Rosenštoka. V komedii však nejde jen o vnější napětí, ale také o napětí vnitřní, neboť už z první repliky, pronesené starým Pištorou, je divákovi zřejmé, že postava je zmítána obavami o život člověka, který uvízl v hořícím domě.

*Kolize* (z lat. collisio = náraz, srážka) rozvíjí dramatickou zápletku, uzavírá děj. Dochází v ní k prvnímu střetnutí hlavního hrdiny s jinou postavou, někdy však také se sebou samým (Oidipús král). Kolize probíhá až do vyvrcholení (krize) v jednom nebo několika stupních – kolize Shakespeara Julia Caesara je např. jednostupňová (spiknutí), kdežto kolize Romea a Julie je čtyřstupňová (maškarní ples, zahradní scéna, svatba, Tybaltova smrt). Je-li kolize rozvržena do několika stupňů, pak předposlední nebo poslední musí mít charakter hlavní scény, která vytváří prostor k přechodu

do krize. Kolize má stupňovat divákův zájem, autor v ní má divákovi ozřejmit, kdo je hrdina dramatu a kdo je protihráč. Kolize musí dát divákovi jistotu, jakým směrem se bude dramatický děj ubírat a o jaký druh konfliktu v něm půjde. Autor pak dostává v kolizi poslední příležitost k tomu, aby představil všechny důležité postavy. Dojde-li k tomu až v dalším dějovém úseku, bývá už obvykle pozdě. Kolizi Langrovy veselohry Obrácení Ferdyše Pištory tvoří zpovědní příběhy, které o sobě a na sebe vyprávějí jednotlivé postavy komedie, konkrétně Tereza, starý Pištora, Ferdyšova žena Irma, profesor Kosterka a posléze sám Ferdyš.

*Krize* (z řec. krisis = rozhodnutí, rozloučení) představuje vyvrcholení dramatického děje. V ní se dostává do popředí výsledek vývoje, jenž proběhl v kolizi. Hlavní scéna krize bývá vyvrcholením dramatického konfliktu, po němž už další děj musí nezbytně pokračovat zcela jiným směrem než doposud. Je to ten okamžik dramatu, v němž se proti vůli diváků naplňují jejich nejčernější obavy. U velmi dobrých dramatiků se součástí krize stává retardace. Pojmem z oblasti estetiky se stává v období klasicismu, tj. v 17. a 18. století. V Hamletovi představuje krizi scéna s kočovnými herci, retardaci pak Hamletova stále platná exhorta o herectví, umístěná před jejich vystoupením.

*Peripetie* (z řec. peripeteia = náhlý obrat) je nečekaný obrat děje, který zpomaluje spád dramatického příběhu před závěrem. Peripetie s sebou přináší rozhodující změnu, jež byla sice připravována, protože celou svou podstatou tkví v události, ale zároveň je překvapující. Posouvá hrdinovo jednání a tím i všechny děj směrem, který se od počátečního značně liší. Peripetie zpomaluje vlastní dějový tok, výsledkem tohoto zpomalení je vydechnutí před závěrečným zlomem. Důležitý úkol peripetie spočívá rovněž v obnovení napětí, které ochablo po činu podníceném krizí. Předpokladem účinné peripetie jsou dva závažné faktory: omezený počet jednajících osob a soustředění dramatického vývoje do velkých scén. V antickém dramatu byla peripetie považována za měřítko autorových uměleckých schopností (peripetie je totiž už Aristotelův termín). Účinnou peripetii obsahuje Ostrovského Les; v komedii ruského autora ji tvoří scéna ze čtvrtého dějství, v níž Bulanov objímá Gurmyžskou a chce ji políbit; ta ho však odstrčí, vyhubuje mu a odejde; Bulanov je v tomto okamžiku přesvědčen, že nastal konec jeho pobytu na jejím statku. Poněkud rozsáhlejší peripetii zahrnuje Gogolův Revizor; peripetie se v této komedii skládá ze dvou částí – z Chles-

takovova odjezdu (závěr čtvrtého dějství) a z plánů hejtmána a jeho ženy do budoucna (značná část pátého dějství).

*Katastrofa* (z řec. katastrofé = obrat, převrat) znamená obrat, závěrečný obrat v ději směřující k tragickému vyústění konfliktu. Příčiny katastrofy mohou být několikere; jednou z příčin bývá vývoj charakteru hlavního hrdiny (Othello), jindy vývoj vlastního dramatického děje (Romeo a Julie), jindy zase zásah vyšší moci (osud v antické tragédii). Jednostranné postoje hrdinů v katastrofě zdůrazňuje dramatik energickou důslednou akcí. Účinnost posledního dějového úseku bezprostředně souvisí s jeho nevelkým rozsahem, neboť katastrofa nemá být scénicky rozvedena. Katastrofa je záležitostí tragédie, v komedii a činohře bývá nazývána *rozuzlením*. Dominantním znakem katastrofy Čechovových Tří sester jsou odchody nejbližších přátel; baron Tuzenbach navíc odchází z tohoto světa; zůstávají pouze tři sestry, převládá tklivost a zármutek. Závěrečné rozuzlení v Ostrovského komedii I chytrák se spálí tvoří dvě scény: v první shromážděná moskevská společnost odhalí Glumova a v druhé odhalený Glumov usvědčí příslušníky této společnosti.

*Moment prvního napětí* tvoří přechod od expozice ke kolizi. Jeho rozsah bývá různý, může vyplňovat celou rozvedenou scénu a může být také obsažen toliko v několika slovech. K zevrubnějšímu rozvedení momentu prvního napětí sahá dobrý dramatik jen ve výjimečných případech, neboť tento dějový moment se vyskytuje na začátku hry, kde mohutný otřes ve vědomí diváků není ani nevyhnutný, ani vhodný. V Ostrovského komedii I chytrák se spálí je momentem prvního napětí výjev, v němž se Mamajevovi dostane do rukou jeho vlastní karikatura. V Dykově Zmoudření dona Quijota jej představuje scénka, kdy do Quijotova statku přijde Sancho Panza a nezavěšeným přítomným oznámí, že je připraven na cestu do světa.

*Moment krizového napětí* představuje přechod z kolize do krize. Z čtveřice momentů bývá obvykle nejméně nápadný, poněvadž se převážně odehrává ve vnitřním životě postav – hrdinové docházejí k jistému poznání, po zralé úvaze dospívají k určitému rozhodnutí. Ve Fredrových Dámách a husarech je momentem krizového napětí scéna, v níž major dojde poznání, že může mladičkou Žofii milovat. V Dykově Zmoudření dona Quijota je tímto momentem okamžik, kdy don Quijote před eremitovou jeskyní uvěří, že Dolores je jeho Dulcineou.

*Moment vrcholného napětí* (v pojmosloví G. Freytaga tragický moment)

tvoří přechod z krize do peripetie. Obsahuje vrchol dramatu a počátek obratu. Od následující složky protihry bývá oddělen přerývkou. Podle G. Freytaga mohou mít dramata i více momentů vrcholného napětí – Romeo a Julie obsahuje podle něho tři takovéto momenty. Ve Fredrových Dámách a husarech je momentem vrcholného napětí scéna, v níž poručík a Žofie docházejí k závěru, že pro jejich lásku není žádné naděje. V Bukovčanově tragikomedii Fata morgána je jím závěrečný výjev z prvního střetnutí Dimitrose s Kenotafiem, v němž Kenotafios tvrdí, že Dimitrova otec nezabil. Moment vrcholného napětí obsahuje v některých hrách tzv. *kulminační bod*, jenž představuje jakýsi vrchol vrcholu, bod, v němž syžet kulminuje. V Dykově Zmoudření dona Quijota je momentem vrcholného napětí scéna Quijotovy porážky, kulminačním bodem pak výjev, v němž Dolores vhodí rytíři snítku vavřínu, jež zvrtné jeho osud.

*Moment posledního napětí* tvoří přechod od peripetie ke katastrofě, v komedii pak od peripetie k rozuzlení. Tento dějový moment musí vycházet z charakteru postav a z děje. Nesmí být příliš podružný, neboť pak by se zamýšlený účinek na diváka nedostavil; na druhé straně nesmí však vyniknout natolik, aby podstatně změnil postoj jednajících stran. Momentem posledního napětí v Gogolově Revizoru je výjev, v němž příběhne poštmistr s Chlestakovým listem a sdělí, že úředník, kterého všichni považovali za revizora, nebyl žádný revizor. V Ostrovského komedii I chytrák se spálí tvoří tento moment scénka, v níž sluha přinese obálku s deníkem a novínami.

Rozvržení dramatu do pěti částí, jehož tvůrcem je Gustav Freytag (Technika dramatu, 1863), bývá někdy zpochybňováno jako zastaralé a neodpovídající vývoji moderního dramatu. Jedním z představitelů těchto názorů je Milan Lukeš, který popřel Freytagovo konstrukční schéma, aniž však zjistil nebo alespoň naznačil, jaké jsou tedy kompoziční zákonitosti novodobého dramatu od dob Ibsenových a Maeterlinkových.<sup>43</sup> Vývoj dramatu, zejména pak novodobého, však naznačuje, že střídavě (a zákonitě střídavě) je Freytagovo schéma jednou naplňováno, a posléze popíráno, a to zejména nerealistickými tendencemi (symbolismem, expresionismem apod.). Ve vývoji dramatu neplatí tedy odklon od Freytagova modelu, ale spíše jeho neustálé naplňování a posléze negování.<sup>44</sup>

Vedle základních dějových úseků zahrnuje syžetová osnova dramatu řadu dílčích stavebních prvků, jež se objevují ponejvíce v katastrofě. Poslední

článek syžetové osnovy divadelní hry tvoří totiž její nejvýznamnější ideový a tektonický úsek. K účinnému vyznění katastrofy používají autoři nejružnější prostředky, k nimž mimo jiné patří také kvantitativní, spaciální, kvantitativně-spaciální a akustický efekt.

*Kvantitativní efekt* je založen na přítomnosti všech jednajících postav na scéně. Závěrečné rozuzlení přitom probíhá nejen za jejich přítomnosti, ale také za jejich aktivní účasti. Dramatické působnosti dosahuje tedy autor výraznými kvantitativními a akčními činiteli. Kvantitativní efekt je uplatněn v Gazdině robě G. Preissové a v Srpnové neděli Fr. Hrubína.

*Spaciální efekt* (z lat. spatium = prostor) spočívá v posunu prostorovém – děj díla, který se doposud odehrával v uzavřených prostorách, se v závěru přenesse na otevřené prostranství. Tento posun bývá doprovázen určitou sémantikou. Spaciální efekt obsahuje např. Klímova novela Porota (Loď jménem Naděje).

*Kvantitativně-spaciální efekt* je kvantitativní efekt umocněný prostorově. Finální děj se v tomto případě odehrává nejen za účasti všech jednajících postav, ale navíc je vržen na otevřené prostranství. Probíhající děj, který se doposud odehrával v uzavřených prostorách, se v závěru přenáší na otevřené prostranství. Kvantitativně-spaciální efekt je uplatněn v Caru Fjodorovi A. K. Tolstého a v Dětech slunce M. Gorkého.

*Akustický efekt* je jednorázový čin velkého sémantického dosahu, který se neprojevuje mluvně, ale akusticky. Nejde v tomto případě ovšem o jakýkoli zvukový efekt podmalovávající a ilustrující závěr dramatu, ale o takový efekt, který se rozhodnou měrou podílí na konečném vyřešení syžetu. Používá jej např. Št. Králík; v Margaret ze zámku je tímto akustickým efektem neočekávaný výbuch na miliardářově lodi, v Krásné neznámé zase střelba do nepřítele.

Syžetová osnova románu – na rozdíl od syžetové osnovy dramatu – tak důsledně propracována není, což nepochybně souvisí s proměnlivostí tohoto žánru a s poměrně krátkou dobou jeho existence. I když je doba trvání románového žánru relativně krátká, přesto lze v románové tkáni vysledovat určité stavební úseky. Představitelé německé poetiky rozdělovali starší román, tj. román měšťanského období, na tři části – na *Geschichte*, *Vorgeschichte* a *Nachgeschichte*. Tyto pojmy se u nás sice plně neujaly, ale výstavbu měšťanského románu (a do značné míry i výstavbu románu

moderního) vystihují. Trojice uvedených pojmů je nepřeložitelná, proto je uvádím v jejich původní podobě.

*Geschichte* je část epického díla, která zahrnuje vlastní příběh. Každá *Geschichte* začíná scénou, již se počíná odvíjet ústřední děj, tj. scénou, v níž se objeví alespoň jedna hlavní postava, jejíž osudy se začnou zaplést. Končí pak scénou, v níž došlo k rozuzlení.

*Vorgeschichte* je část epického díla, jež časově předchází *Geschichte*. Účelem *Vorgeschichte* je seznámit čtenáře s hlavními postavami a s jejich životními osudy, jimiž prošly před začátkem vyprávěného děje. *Vorgeschichte* není obvykle epicky rozvedena, výjimky bývají pouze u rozměrných děl. K zápletky v ní nedochází. Nejčastěji bývá na začátku díla, ale stejně tak může být vložena na kterékoliv jiné místo, třeba i na konec díla. *Vorgeschichte* obsahuje Sirota Podhradských T. Vansové, *Vorgeschichte* vložené na konec díla zahrnují pak Gogolovy Mrtvé duše a Hurbanův Olejkář.

*Nachgeschichte* je část epického díla, jež časově následuje za *Geschichte*, tj. za vlastním příběhem. Účelem *Nachgeschichte* je seznámit čtenáře s dalšími osudy hlavních postav literárního díla, k nimž došlo už po skončení epického příběhu. *Nachgeschichte* je v podstatě letmým, telegrafickým dopovězením nejzajímavějších osudů, proto není obvykle epicky rozvedena. Mezi *Geschichte* a *Nachgeschichte* bývá nejčastěji větší časový přerýv. S naprostou pravidelností je umísťována na konec díla. *Nachgeschichte* obsahují např. Ztracené iluze H. de Balzaka a Kníže Stříbrný A. K. Tolstého. Ve výjimečných případech může mít *Nachgeschichte* i drama – zahrnuje ji např. hra Noc tribádek od švédského spisovatele Per Olova Enquista.

Kompoziční výstavba je konstrukce, která do sebe vtahuje a vstřebává snad všechny prostředky poetiky, jež náležitě používá a jež si náležitě přizpůsobuje. Aliterace např. je svým původem prostředek stylistický, kompozice jej však dovede využít ke svým stavebním záměrům v podobě vertikální aliterace nebo aliterací propiální řady. Nejinak je tomu s čísly, nominem propriem, nominem ominem ad.

Kompoziční prostředky mají ve své podstatě neideologický charakter, na druhé straně jich lze ideově plně využít, a to nejen nejružnějším způsobem, ale také způsobem ideově zcela protikladným, to znamená, že téhož kompozičního principu nebo postupu mohou použít autoři nejen k rozdílu



ným ideovým záměrům, ale dokonce k záměrům zcela protikladným. Teprve virtuozita, s jakou se slovesní umělci zmocňují těchto kompozičních prostředků, jim dodává nejen příslušnou energii, ale přispívá především k umělecké a myšlenkové pravdivosti díla. Umělecky pravdivé je takové dílo, v němž jeho tvůrce svrchovaným a přesvědčivým způsobem využil odpovídajících kompozičních principů a postupů.

Jednotlivé kompoziční prostředky hrají v jednotlivých žánrech různou roli. Primární role je jim přičena v rozsáhlejších žánrech, naopak role sekundární v žánrech kratších. Závažnější poslání mají v epice a dramatice (např. v románě a tragédii), podružnější pak v lyrice (v nerozsáhlých lyrických útvarech). Jsou totiž žánry, v nichž převažuje autorův intelekt a jeho racionalita a na druhé straně zase žánry, v nichž dominuje spontaneita a podvědomí. Tvůrce může postupovat tím i oním způsobem, ani jedna z těchto cest však nevylučuje, aby vzniklo prokomponované a na uměleckém řádu založené dílo.

#### Poznámky

- <sup>1</sup> V. Žirmunskij, *Kompozicija lirických stichotvorenij*, Peterburg, Opojaz 1921, s. 4.
- <sup>2</sup> Ibidem.
- <sup>3</sup> A Hopkins reader, London, Oxford University Press 1953, s. 80.
- <sup>4</sup> Literatura o variačním principu: M. Režná, *Variácia ako kompozičný princíp*, in: *O interpretácii umeleckého textu 20 – Pragmatika umeleckej kompozície*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 1999, s. 105–119.
- <sup>5</sup> Literatura o aditivním principu: V. J. Propp, *Kumulativní pohádka*, in: V. J. P., *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany, H & H 1999, s. 298–304.
- <sup>6</sup> Viz zmíněné heslo v knize G. Grimmera *Spielformen der Poesie*, 2. Auflage, Leipzig, Bibliographisches Institut 1988, s. 196–199 (tam také podobná píseň o psu, který kradl vejce).
- <sup>7</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke Verlag 1948; S. Streller, *Grimmelshausens Simplicianische Schriften*, Berlin, Rütten u. Loening 1957. Z menších prací připomínám alespoň příspěvek M. S. Battse, který je doprovázen obšírnou literaturou předmětu – *Numerical Structure in Medieval Literature*, in: *Formal Aspects of Medieval German Poetry*, Austin, University of Texas Press 1969, s. 93–119.
- <sup>8</sup> V programu karlovarského Divadla V. Nezvala k Ayckbournově komedii *Kdes to by (a) v noci?*, která měla premiéru (československou premiéru) 23. září 1989.
- <sup>9</sup> K. Floss, *Triády v myšlení a v tvorbě*, *Studia Comeniana et historica* 13, 1983, č. 26 –

- sborník, s. 59–66; Heuristická hodnota trichotomií, *SCH* 15, 1985, č. 29 – sborník, s. 127–134; K dějinám temných struktur, *SCH* 18, 1988, č. 35, s. 105–111; Comenius, die Trinität und das dritte Jahrtausend, *Communio viatorum* 34, 1992, č. 3, s. 19–32; Triády – pojitko mezi filozofií a teologií, *SCH* 24, 1994, č. 51, s. 13–20.
- <sup>10</sup> Triadické výnosy irské, Praha, Triáda 1999, přeložil a zasvěcenou předmluvou doprovodil Daniel Samek.
  - <sup>11</sup> V. Černý, *Staročeská milostná lyrika*, Praha, Družstevní práce 1948, s. 144.
  - <sup>12</sup> J. Palivec, *Poezie stále budoucí*, České Budějovice, Růže 1969, s. 62–63.
  - <sup>13</sup> Ot. Štorch-Marien, U J. S. Machara, *Rozprawy Aventina* 2, 1926–1927, s. 25.
  - <sup>14</sup> Literatura o kalendářním cyklu: J. Peterka, *Kalendářní cyklus*, in: *Poetika české meziválečné literatury*, Praha, Čs. spisovatel 1987, s. 178–188.
  - <sup>15</sup> Literatura o barevné symbolice: F. Menčík, *Několik úvah k starší české literatuře*, ČČM 55, 1881, s. 100–103; J. Pelikán, *Příspěvky ke kritice a výkladu stokholmské legendy o sv. Kateřině*, *Listy filologické* 18, 1891, s. 66–73 (Pelikán uvádí mj. příklady z německé středověké poezie); J. Tříška, *Předhusitské bajky*, Praha, Vyšehrad 1990, s. 156.
  - <sup>16</sup> H. Klein, *Musikalische Komposition in deutscher Dichtkunst*, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8, 1930, s. 680–716.
  - <sup>17</sup> M. Schochow, *Novellenstudien im Dienste des Deutschunterrichts*, *Zeitschrift für deutsche Bildung* 4, 1928, s. 244–253.
  - <sup>18</sup> J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania muzyczne*, Warszawa, Czytelnik 1971, s. 289.
  - <sup>19</sup> L. N. Zvěřina, *Milan Rastislav Štefánik* 4, Praha, Fr. Borový 1934, s. 259.
  - <sup>20</sup> M. Goldstein, *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands*, Berlin 1906; H. Blanck, *Die Technik der Rahmenerzählung bei Adalbert Stifter*, Schwelm 1925.
  - <sup>21</sup> V. Šklovskij, *Teorie prózy*, 2. vyd., Praha, Melantrich 1948, s. 107.
  - <sup>22</sup> J. Hus, *Drobné spisy české*, Praha, Academia 1985, s. 324.
  - <sup>23</sup> Literatura o abecedariu: M. Grzędzielska, *Abecedariusz, Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2, 1959, zeszyt 1, s. 152–153; G. Grümmer, *Spielformen der Poesie*, 2. Auflage, Leipzig, Bibliographisches Institut 1988, s. 21–27.
  - <sup>24</sup> E. M. Forster, *Aspekty románu*, Bratislava, Tatran 1971, s. 117–126.
  - <sup>25</sup> B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, Leningrad, Gosudarstvennoje izdatelstvo 1925, s. 137.
  - <sup>26</sup> J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* 3, Praha, Svoboda 1948, s. 151.
  - <sup>27</sup> Viz E. Patalas, *Filmové hvězdy*, Bratislava, Tatran 1966, s. 44–49.
  - <sup>28</sup> Literatura o vypravěči: J. Opelík, *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, *Česká literatura* 16, 1968, s. 297–303.
  - <sup>29</sup> K. Kraus, *Lyrikovo drama*, in: Fr. Hrubín, *Srpnová neděle*, Praha, Čs. spisovatel 1967, s. 149n.
  - <sup>30</sup> Literatura o dvojníkoví: Ot. Fischer, *Dějiny dvojníka*, in: O. F., *Duše a slovo*, Praha,

- Melantrich 1929; A. Pomajzlová, Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění, in: Proudý české umělecké tvorby 19. století – Sen a ideál, Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV 1990, s. 143–148.
- <sup>31</sup> Podmíněné spojení mezi oběma postavami vyjadřuje titul Feuchtwangova románu Blázna moudrost (proza pojednává o J. J. Rousseauovi).
- <sup>32</sup> Dvojice stařec a chlapec je topos, který se zrodil v pozdní antice. Samostatnou kapitolu mu věnuje E. R. Curtius v knize Evropská literatura a latinský středověk (Praha, Triáda 1998, s. 113–116). Curtius rozeznává rovněž topos stařena a dívka (kapitola o něm na s. 117–120). Výtvarnou obdobou mužské dvojice je Portrét starce s dítětem od Domenica Ghirlandaia.
- <sup>33</sup> O řešící scéně a orientačním detailu podrobně píše J. Cigánek v knize Umění detektivky (Praha, Státní nakladatelství dětské knihy 1962), která zahrnuje rozsáhlou kapitolu o kompozici detektivního příběhu.
- <sup>34</sup> Literatura o anagorizi: Aristoteles, Poetika (11. a 16. kapitola); Ot. Fischer, Duše a slovo, Praha, Melantrich 1929; E. Stehlíková, P. Pavlovský, Anagorize, Divadelní revue 11, 2000, č. 1, s. 69–70.
- <sup>35</sup> Čtenáře, jímž se tento vzorec jeví jako nedešifrovatelný, odkazují na svou stať Kompozice Bezručovy balady Pole na horách, Časopis Slezského muzea 30, 1981, série B, č. 2, s. 176–182.
- <sup>36</sup> Literatura o prosimetru: D. Bartoňková, Předmenippovské počátky prosimetra, smíšeného stylu, v řecké literatuře, in: Sborník prací Filozofické literatury brněnské univerzity 18, řada archeologicko-klasická, č. 14, Brno, Univerzita J. E. Purkyně 1969, s. 59–70 (zde i literatura, zejména zahraniční).
- <sup>37</sup> Slovenské pohľady 107, 1991, č. 3, s. 38–42; Kultúrny život 26, 1992, č. 21, s. 16.
- <sup>38</sup> O synoptických názvech kapitol obšírněji píše Franz K. Stanzel, Teorie vyprávění, Praha, Odeon 1988, s. 52–60.
- <sup>39</sup> Literatura o titulu: H. Markiewicz, Tytuły dzieł literackich, in: H. M., Zabawy literackie, Kraków, Oficyna Literacka 1992, s. 13–34 (tam i další odborná literatura).
- <sup>40</sup> Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové, Praha, Melantrich 1945, s. 67–68.
- <sup>41</sup> Literatura o incipitu: J. Špaček, Energia prvej vety, Dotyky 3, 1991, č. 2, s. 25–27.
- <sup>42</sup> Beletristicky takovouto scénu zachytil Z. Winter v novele Peklo.
- <sup>43</sup> M. Lukeš, Umění dramatu, Praha, Melantrich 1987, s. 119–130.
- <sup>44</sup> Syžetovou osnovou dramatu se u nás po Freytagovi nejdůkladněji zabýval Frank Tetauer v podnětné knize Drama i jeho svět (1942).