

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 tematice, 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 vlastně každému lidskému jazykovému projevu už z jeho podstaty.“¹ Do této sféry poetiky by dnes patřila tzv. tematologie, tj. badatelský komparativní postup, zabývající se zkoumáním tematických (popřípadě latkových) 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 přízpůsobování jazykových faktů danému uměleckému záměru.“² Žirmunského pojetí je poněkud úzké, neboť stylistika si všímá všech jazykových projevů, tj. také nebasnických 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 posílá 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 propouje, 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 nestrovnalosti. 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, architektónica, tektonika nebo konstrukce. Obdobně je tomu i u některých dalších termínů, avšak z důvodů přehlednosti a porcionality se o dalších pojmových variantách, užívaných jinými autory, zmiňovat nebudu.

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

Architektónica představuje vnější výstavbu díla, kterou vytvářejí tzv. architektónické jednotky – v básnickém díle jsou jimi sloky a zpěvy, v prozaickém kapitoly a díly a v dramatickém výstupy a dějství. Architektónica 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 sy-
žetové. Formální uspořádání je rozvržení textu do pravidelných architekto-
nických jednotek (např. do slok, kapitol), kdežto syžetové uspořádání je
konkrétní rozvržení děje v textu literárního díla do jednotlivých částí. Tak
např. Sládek svojí Pohádku o králi Peciválu (Zlatý máj) rozdělil do dvanácti
pětiveršových strof, což je uspořádání formální; z hlediska syžetového jí
však rozvrhl do dvou částí, z nichž každá obsahuje po šesti strofách.

Nejčastěji rozvrhne spisovatel své dílo do dvou nebo tří částí, autorem
obyčejně 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 Ko-
žiskově 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 připomíná-
me architektonickou tetradu, na jejímž principu uspořádal K. Čapek svoji
Dášeňku.

K základním pojům architektoniky patří vedle architektonické jednot-
ky také architektonický impuls, spona a strofická anafora.

Architektonický impuls je výrazný moment na začátku a na konci archi-
tecké jednotky, který přispívá k její ucelenosti. Architektonický im-
puls 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 im-
pulsu může moderní editor tyto hranice stanovit. Architektonickým impul-
sem výstupu např. je nástup nových postav na scénu. V moderní poezii ob-
sahuje tento prostředek např. Kainarova báseň Stříhali dohola malého
chlapečka (Nové mytly), v níž architektonickým impulsem jsou celoveršo-
vé příměry, jimiž autor uzavírá jednotlivé minipříběhy.

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

Obkročná spona spojuje architektonické jednotky vzdálené. Klasickým
příkladem takového spony je vztah mezi Tomanovým Březnem a Červen-
cem 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 bdi nám nad domovem,
hlas jeho slyšet v tichu: *Pamatuj!*
A v šumu listí, v chladné písni vod
hlas jeho slyšiš, slyšiš 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 fejtonů 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.

Maminka: to je domov tvůj,
šítí pevný tvého blaha...

...
Maminka: to je celý rod
v košatém rozvětvení...

...
Maminka: to je tvoje řeč
ve vši své strujině krásě...

...
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 (Věeli plást) a Seifertův Věnec sonetů (Praha).

Těžšíše 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

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 pomíněném činu,

každému z nás najde tajnou vinu,

každý z nás dbeš do vln hledí choře.

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

Strofičká anafora je architektonickým rozvedením anafory obycřejné. Běžná anafora je založena na opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku dvou a více následných veršů (nebo poloveršů). Strofičká anafora je opakování téhož slova nebo skupiny slov na začátku veršů v jednotlivých následných strofách. Existují i takové případy, kdy je na ní vystavěn celý básnický text. Rozdíl mezi obycřejnou anaforou a anaforou strofičkou spočívá mimo jiné v tom, že obycřejná anafora může být v některých případech architektonickým činitelem (záleží na jejím rozsahu a charakteru), strofičká anafora je jím však vždycky. J. V. Sládek na ni založil básně Pašikova sláva (Zvony a zvonky) a Ed. Bass rozhlásek k Svátku matek z roku 1939:

(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 jestličkách.

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 Povětrník.

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 je řadu vzájemných vnitřních korespondencí, jež vytvářejí jeho souměrnou pravidelnost. Tuto pravidelnost realizuje autor pomocí konkrétních scén – symetrismů. Symetrismus je v podstatě paralelismus symetrický v díle uměleckém. Symetrický princip je charakteristický zejména pro renesanční umění. V novodobé literatuře je na něm vystavěno např. Tolstého Dětsví a Gazdina roba G. Preissové.

Konvergentní princip je založen na sbíhavosti, na sbíhání děje, který míří do jednoho konečného bodu; jemuž je předchozí syžet přímo i nepřímě podřízen. Konvergentního principu použil P. Bezruč ve Smrti císařově, R. Ráž v románě In flagranti a Fr. Langer v dramate 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 Střihali dohola malého chlapečka (Nové mytby), K. Poláček v románě Okresní město a V. Nezval ve hře Manon Lescaut.

Variáční 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

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

Paralelní princip (z řec. *parallélos* = rovnoběžný) je jedním z nejběžnějších a také nejstarších. Jeho podstatu tvoří souběžná příbuznost probíhajících 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 Steinberkovi a Svár vody s vinem). 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. Bělý v románě Střihání holub a A. N. Ostrovskij v komedii Les. Zásadní význam přikládá paralelnímu principu anglický básník G. M. Hopkins, který o něm napsal: „Umělecká stránka poezie, přesněji řečeno všech umělecké, se redukuje na princip paralelismu. Struktura poezie je založena na neustálém paralelismu, počínaje takzvaným technickým paralelismem hebrejské poezie přes anúfony v církevním zpěvu až po pracovaný verš řecký, italský nebo anglický.“

Kontrastní princip (z lat. *contra* = proti, *stare* = stát) patří rovněž k nejfrekventovanějším. 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 Horničkova 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 variiují, 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*

kategorie obměňuje L. Fuks ve Variacích pro temnou strunu a M. Kundera v Nesmrtečnosti.⁴

Iterační princip (z lat. *iteratio* = opětvání, zdvojení) je založen na opětvání scén a výjevů. Objevuje se v tom druhu moderní literatury, v níž je na jeden problém a jednu skutečnost vrženo více pohledů. Ide 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 myšlence 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* = přidávat) je založen na přidávání, připojování dějové příbuzných prvků a scén. Výsledkem tohoto postupu je syžetová posloupnost, která má převážně výtčový 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).⁵

Alimittní 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 písně Pes jitřičku sežral (ale stejně tak je uplatněn v písni Šel starý kotlem fary ad.). Populární Pes jitřičku 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.⁶ Prozaickou verzi alimittního principu představuje např. východoslovenská lidová rozprávka, kterou uvádí J. Puškás ve svém románě Zahrada (v pátém období roku): „Bulo jedno myšče, co malo chvust až po

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

Sukcesivní princip (z lat. *succedere* = postupovat) je princip založený na postupnosti a posloupnosti. Určitý jev se v textu postupně a obměňovaně 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. Katenální 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).⁷ V novodobé literatuře vycházejí spisovatelé zcela nezbytně z nejnižších čísel, nejužívanějšími jsou dvojka a trojka. 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 Štředním dnu, A. Vostrá v Tanci na ledě a Fr. Hrubín v Klíštalové noci.

Triadický princip je založen na čísle tři a jeho násobcích. Používá se jej 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-

světovými stranami, čtyřmi řekami ráje, čtyřmi živly, větry, věky lidskými, dobami ročními, čtyřmi vědami quadrivia atd.¹¹¹ V nové době na tomto čísle vystavěl K. Čapek svoji Dášěňku a A. Vostrá prózu Všechna 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 románě Záhada hlavolamu.

Hexadický princip je založen na čísle šest a jeho násobcích. Komenský jej použil ve svém epičediu na smrt Mořice Hessenského a J. V. Sládek v básni Poupátko-ptáčítko (Sktřívání písňe).

Heptadický princip je založen na čísle sedm a jeho násobcích. Komenský jej uplatnil ve své písni Věčné 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 nasýtil davu pěti chleby a dvěma rybami.

Oktaadický princip je založen na čísle osm a jeho násobcích. Vl. Hruban 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 změnil – 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 Dototo, panno čistá využil symboliky čísla tři ve verších:

nesa v košíku ovoce,
tři jablka a tři růže,
února měsícece,

lo má evokační funkci; signalizuje, že jde o hrdinu nebo o věc s čarovnými, záračnými 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. Středověká záliba 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 Největšího 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 trojci. Miminko se vám v kožátku obvykle ozve, když na ně třikrát zabroukáte. Jestli má ovšem smysl pro humor. Trojka je symetrické číslo. Ovšem nerovnovážné (nebo nerovnovážné?).“¹¹² – Na triadickém principu je vybudována Šafaříkova balada Lel a Lila, Schulzův Kámen a bolest a Lásky hra osudná bratří Čapků. – Triadický způsob není vlastně pouze literárnímu umění, ale také filozofii, kde myšlenkový postup, vycházející z čísla tři, bývá označován jako trichotomie nebo triadistika. Způsobem tohoto nazírání, jeho genezi, vývojem a historii se ve svých statích zabývá filozof a kmenolog Karel Floss.¹¹³ – 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 gnomy 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 znamenání moudrosti: trpělivost, přesnost, dar proctví“.¹¹⁴

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 harmonii: čtyři symboličtí tvorové odpovídající čtyřem evangelistům, odpovídají si i se čtyřmi písmeny jména Adam, čtyřmi

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

Numerická kombinatorika je založena na tektonické práci s číslem. Ná- zorný doklad kombinatoriky tohoto druhu skýtá Havlíčkův román *Helima- doe*, v němž její tvůrce zajímavým způsobem pracuje s číselnými stereoty- py 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 Daků*, v ostatních číslech Slez- ských písní pak vypráví o obdobném osudu českých Slezanů, jejichž počet odhaduje na 70 000 (tak se mimochodem jmenuje jedna báseň Slezských písní). Sličná 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 dezerami čísla.¹²

Příbuznou skupinu jako numerické principy vytvářejí také geometrické kompoziční principy, z nichž relativně nejzajímavější jsou kruhový a elip- tický 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 uplat- nil Eg. Hostovský v *Příběhu dobrodruha Šimona Korčína* ze souboru *Tři starci*; samostatně vydání této novely kruhový princip potvrzovalo už svým názvem – jmenovalo se *Kruh spravedlivých*.

Eliptický princip předpokládá takové slovesné dílo, jehož základní po- doba má půdorys elipsy. Elipsa jako geometrický tvar má dvě pravidelné umístění ohniska, slovesné dílo ve tvaru elipsy má zase dvě pravidelné umístění fokální (ohniskové) kapitoly. Dílem tohoto druhu je Tolstého *Dět-*

ství, jehož sedmá kapitola od začátku a sedmá od konce tvoří fokální kapí- toly, kol nichž je sevířen probíhající děj. Eliptický půdorys a stejné umístění fokální kapitoly má rovněž Puškova *Smrtelná neděle*.

V souvislosti s geometrickými principy nelze nepřipomenout Macharo- va závažná slova, která řekl v interview se Štorchem-Mariennem: „Musím říci, že třeba jsem nebyl vynikajícím počítářem během studií – stala se v ok- távě matematika a geometrie jedním z mých nejréspektovanějších a nejni- lejších předmětů. Geometrii spatřuji i ve vlastní kompozici básní – tak třeba některé jsou konstruovány v podobě kruhu, hyperboly, elipsy apod. Mate- matika je jediná pevná pravda, a proto si jí nesmímě vážím.“¹³

Kalendářní princip je princip, v němž je uplatněna posloupnost kalen- dárního 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. To- mana* a v *Spodních proudech J. Haukové*. Kalendářní cyklus přihlížející ke stříde 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 staroče- kém písemnictví – z 15. století pochází např. cyklus měsíčních dvojverší, jehož první polovina zní:

Leden měsícec první
perné krmě jiesti velí.
Únor medu brání
a úduov před zimú chrání.
Březen nedá krve léti,
velí jará semena sieti.
Duben časy měni
a obdaří 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 do-
bách, v malířství A. Mucha v barevných litografických Roční doby.¹⁴
Roční cyklus je útvar, jehož dějová a časová rozloha a námětový půdo-
rys 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 vřesnaných do období
jednoho roku se nakonec opět vrací. Od kalendářního cyklu se liší tím, že
jednotek podle měsíců nebo ročních dob. Ročního cyklu použil J. V. Slá-
dek v trojici svých básnických sbírek pro děti a K. Trunkewitz v Haiku o Pra-
ze; v próze J. Vrchlický v románu Loučky 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. Uplatní jej např. J. Kolář v Očitém svědkovi a L. Klíma v Utr-
pení knížete Sternenhocha.

Barevný princip představuje takový princip, v němž je kompozičně vyu-
žito barvy. Pomocí červené barvy komponoval svoji básně 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. Zapoliska 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
užívatelem můžeme hovořit jako o *barvě erbovní*. Takovou barvou se stává
barva, jež je v tvůrčově díle nejen častá, ale především je pro ně charakte-
ristická. To znamená, že spisovatel vidí a vnímá určité jevy okolní skuteč-
nosti 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 Arsejeva obsahuje např. tyto barevné realie: modré
bláto, modrý havran, sedomodré hlavy tatarských čišníků, promodralé stě-
ny stodol apod.

Součástí barevného principu je i *barevná symbolika*. V systematické po-
době 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 dvojný význam – světský a duchovní. Světská symbolika barev je
např. rozvedena v české anonymní Písni o barvách, v níž je charakterizo-
váno celkem devět barev. Např.:

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

Bielá barva dobrú nadějí miení,
ale žeť se snadně ušpiní,
protož jí množí víní,
že z radosti smutek činí.

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

Barevná symbolika hraje významnou roli také v Legendě o svaté Kateřině –
vztah svěťice ke Kristovi je v ní vyloučen pomocí šesti symbolických barev.¹⁵

Hudební princip je aplikací hudebních technik a forem ve výstavbě slo-
vesných děl. Aplikace tohoto druhu se objevuje především u těch autorů,
kteří mají neobyčejně muzikální nadání. Přenášení hudebních technik a fo-
rem do výstavby literárních děl je dosti komplikované, neboť kompoziční
základnosti slovesného díla jsou značně odlišné od kompozičních zákoni-
tostí 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 dramate Robert Guiskard zjistil principy concertina a concerta grossa,¹⁶ a M. Schochow, jenž dokázal, že Mannova novela Tonio Kröger má symfonický charakter.¹⁷

Věde 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, inně 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. Nužl nás podivovat 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. – Domnívám se, že podobným způsobem je komponována 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.“¹⁸

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, význam upřimně, že to byla Smetanova Má vlast. Válečné části Mraky se stahují, Požár a Hrdinův pád byly záměrně komponovány v duchu Tábora a Blaníka.“¹⁹

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 Canterbury povídky. Literární dílo založené na rámcovém principu, nejčastěji nazývané rámcové vyprávění, má dvě roviny. První z nich – rámcující – je výchozí rovina, vystupuje v ní vyprávěč nebo skupina vyprávěců, kteří se dají do vyprávění nejrůznějších příběhů. Druhou rovínou – rámcovanou – představují pak vyprávěné příběhy samy. Po každém skončení příběhu se vyprávění obvykle vrací do původní, výchozí roviny; příběh

rámčující střídá příběh rámcovaný. Kvantitativní poměr mezi oběma rovínami 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.²⁰ U nás uplatnil rámcové vyprávění Sv. Čech ve skladbě Ve stínu lípy a Fr. Kubka v Karlejevských vigiliích. Nejčastějším místem, kde se vyprávěči 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 Canterbury povídkách a v Koptových Pěti hříšnicích U velirby. V Šklovskij označil hospodu, v níž se takto vypráví, za literární krému.²¹

Mezním případem rámcového principu je „povídka v povídce“ a „drama v dramatu“ („divadlo na divadle“), v nichž je do základního prozaického nebo dramatického textu vložen jiný. Obojího prostředkem použil A. P. Čechov, „povídku v povídce“ uplatnil v próze Drama na lovu, „divadlo na divadle“ pak v Rackovi. Nejznámějším příkladem „dramatu v dramatu“ je divadelní výstup kočujících herců v Hamletovi, v české literatuře pak troji- ce her vložených do Langrových Dvaasedmdesátky. Oba prostředky mají svou obdobu ve výtvarném umění, v němž se vyskytuje „portrét v portrétu“ (portrét vložený 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 dělem až k okamžikům paradoxního završení a ukončení. Názorným 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. básně, jejíž verše nebo strofy začínají literami abecedně uspořádanými. Částou – 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 abecedarit 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 abecedary: 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,²² v současnosti se o ně pokusil I. Štuka ve sbírce Abecedník, jehož počáteční strofy znějí:

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

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

Copatá Cecilia pomocí brčka
cvrčila v cirkuse cvalíka cvrčka.
Copak to cinklo?
Cvrnkla mínce?
Cvrček se schoval v konvalince.²³

Montážní princip je založen na spojování časově, prostorově a příčinně nesourodých nebo zdánlivě nesourodých článků v jeden celek. Jejich sloučováním 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 titulu, dokumentu, reklamy ad. Přispívá k pluralitě a simultaneitě pohledů na zobrazovanou skutečnost, dynamizuje statické složky námětu. Rozrušuje klasickou kompoziční výstavbu a jednotný pohled vyprávěče. 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 obyvatele*.

Princip hry je obvykle uplatněn v dílech těch autorů, kteří nazývají 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 velkou hrou. Těmito 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, Moliéra ad. U nás jí 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 nevyvymřel, nově jej uplatnili např. L. Smoljak a Zd. Svěrák v cimrmanovském *Záskoku*.

Princip masek je založen na funkci, jež je této plastické napodobenině lidského nebo zvířecího obličej přisuzována od nejstarších dob naší kultury. Maska je kulturního 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, jenž v letech 535–533 př. Kr. sáhl v Aténách nejprve po jednoduchých lícidlech a neukojen jimi zvolil pro svá představení masky z plátna a kůže. Škrabošky tohoto druhu byly těžkopádné, podstatnou změnu v jejich vývoji provedl teprve Aischylos, jenž zavedl výtvarně stylizovanou iněnou masku. Funkce různějšími cestami a způsoby se pak maska vyvíjela až do nové doby. Funkce divadelní masky spočívá v tom, že tají skutečnou podobu maskované osobu, a to podobu vnější (tvářnost) i vnitřní (charakter). Maska zastírá pravý stav věci a navozuje zcela jiný. Je prostředkem utajování, pod nímž se cítí maskovaný volnější. Maska 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, sporadicky rovněž v dramatu. Často se k němu uchýlovali utopičtí filozofové a osvícenští autoři. Hrdinové utopií poznávali na cestách vzdálenými neznámými zeměmi ideální společenství, jež předkládali soudobým čtenářům jako společenský vzor. Tak je tomu v *Morové Utopii*, Baconově *Nové Atlantidě* a Campanellově *Slunečním státě*. Pro osvícenské autory byl princip cesty přitažlivý už proto, že umožňoval pojmout do jediného díla množství pestrých dobových realit. V próze osvícenského období přikládali autoři cestě obvykle určitý smysl a cíl, jejich hrdinové toužili po jiném světě a blažném způsobu života, usilovali dosáti země, kde by panoval rozum a lidské žánství. Téhož 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. Postavy, které v něm zaujmají 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 románu* 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.²⁴

Princip nalezeneho 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 určité distance, jež se navenek projevuje tím, že se tvůrce stylizuje jako náhodný nálezeč, upravovatel a vydavatel. Zároveň vede tento princip k zdůraznění tématu, jež má většinou neběžný, zvláštní, exotický ráz. Princip nalezeneho rukopisu má romantický příchod a objevuje se ponejvíce u autorů romantického nebo romantizujícího zaměření. Viz např. J. Potockého *Rukopis nalezený v Zaragoze* a L. Klímý *Utopení 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.²⁵ J. Mukačovský pojmal motiv obdobným způsobem, podle něho je to „významová jednotka bezprostředně vyšší než slovo nebo syntagma“.²⁶

Motivu se v tomto pojetí používá jen velmi sporadicky, nejspíše ještě u kratičkých 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 *motivus* = 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 ztrácí 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 číselných

muž nikdy nedojde (alespoň v rámci díla). Všechny ostatní uvedené motivy jsou nějakým způsobem uzavřené, mají svá závěrečná vyznění, která z nich činí perfektní motivy. Imperfektivní motivem je např. motiv zdi v Třeštině liší svou otevřeností. Imperfektivním motivem je např. motiv zdi v Sokolově Rodinné slavnosti. Uvedené kompoziční principy mají v podstatě obecný ráz, to znamená,

Podstatou *mysteriózního motivu* je tajuplná mnohoznačnost a neurčitost, o nichž se dá jen stěží předpokládat, jaký mají smysl, kam povedou a jakým způsobem vyúsí, je to motiv, nad nímž se vznášejí obličej tajemství. Od signálního motivu se mysteriózní liší tím, že u signálního čtenář obvykle brzy vyúsí závěrečné řešení, kdežto u mysteriózního motivu, jehož podstata je z vnějšího hlediska velmi přibuzný 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 holuboví A. Bělého a motiv náhody v Nesmrtnosti M. Kundery.

Metamorfijní 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. Metamorfijním motivem je např. motiv gestapáků ve Fuksově románu Pan Theodor Mundstock nebo motiv dětí slunce v Gorkého stejnojmenné hře.

Apoditijní motiv je založen na postupném odhalování něčeho neznámého a tajemného. Jeho označení je odvozeno z řeckého apodíó, což znamená svlékání něčeho, podle Platóna pak odkrývání, odhalují něčí vlastnosti. Apoditijní motiv má nejlépe k motivu mysterióznímu a metamorfijnímu. 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. Metamorfijní a apoditijní motivy jsou na vzájem spjaté svou postupností; metamorfijní motiv je však na začátku i na konci zcela reálný a jasný, kdežto apoditijní je na počátku záhadný a teprve postupně je jeho podstata odhalována a odkrývána. Jeho skutečnou podstatu pozná čtenář teprve v poslední variantě. Apoditijním motivem je např. motiv viny z Baliekovy 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 stavbu prostředky výjimečné. Patří k nim např. princip představování v Opeře 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 zarátování.

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, rámujiící, konkluzivní, pomocná, dále vypravěč, intrikán, skandalista, rezoner, opovědník, monogonista, 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 snažili na jevišti 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. Mytizovaná postava je postava (obvykle střežní) 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. Taková 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 optedená tajemstvem. 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 označen metuzalémská). Literárním dílem prochází v podstatě nezměněna; její úloha bývá převážně pasivní, nejčastěji pozorovatelská, což vyplývá mimo jiné z toho, že její fyzický pohyb je obyčejně značně omezen. Zahrňuje 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 stavebněho má funkci nenápadného a ztajeného spojovacího článku. Metuzalémskou postavou je např. strýc Timothy z Galsworthyho Ságy rodu Forsyů 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.

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

Osudová postava je figura, jež zásadním způsobem ovlivní nějakou jinou postavu, na dlouhou dobu určí její osud. Zápůsobí 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 románu Helimadoc.

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 nepřiznivý 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.²⁷ 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.

Postmoriální postava je mrtvá, odumělá postava, která svou posmrtnou existencí ovlivňuje existenci osob živoucích. Zasahuje do jejich soukromých osudů, působí na jejich psychu, stává se jejich protivníkem, nebo naopak blízkým druhem. Je to figura, která spoluděluje a formuje nitro

hry konstatuje, že lež je často spíše dobrodlním než zločinem; v závěru dramatu dojde tato teze svého naplnění. Jsou ovšem autoři, kteří se ve svých pracích nespokojí 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 předjetá 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 Lapouder 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 Williama Sestupu Orfeova, Bill Starbuck z Nashova Obchodníka s deštěm nebo Hal Carter z Ingeova Pikniku.

Kontriverní 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 přívodní podobě, tj. ve starší literatuře, prokresluje autoři její psychologický 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 psychologický proces. V literatuře se objevuje dvojitá druhá figura: pozitivní postava s negativním finále a negativní postava s pozitivním finále. Starší variantou pozitivní postavy s negativním finále představuje např. Vasilij Žadov z Ostrovského hry Výnosné místo, modernější variantu kupř. Robert Hacken z Všobecného spiknutí E. Hostovského a inženýr z Klímovy no-

tých 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 „vívením“ postmortální postavy vyrovnává, bývá obvykle osobou psychologicky postuženou 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 jednatelů 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. Ji je např. mořská žena z Dykova Giuseppe 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 Žabčce G. Zapolské je anticipační postavou Maněvičová, která na začátku

Bárta z Máchových Cikánů a mistr královské kuchyně Petr Píček z Jiráského 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, netlumochí jeho názory a postoje. Z hlediska své existence je v podstatě dvojitý: 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 Helimadoc. *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 V. Vaněury. 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 rozmnožil s Ivanem Nikiforovičem. – Vedle zmíněné dvojice vypravěčů se v próze vyskytuje také vypravěč transcendentní a animální. *Transcendentní vypravěč* je vypravěč vymykající se běžným lidským smyslům a představám. Do této kategorie patří např. měsíc z Mahenova Měsíce a čert z Bednářova cyklu Při holbách smoly. *Animální vypravěč* je vypravěč živočišného původu. Je jím kupř. pes Flip z Bednářovy románové trilogie Za hrst drobů. Transcendentní a animální vypravěč může být přítom jak vypravěčem personálním, tak fiktivním. Oba představují jen dílčí vypravěčskou variantu.²⁸

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 herečkou

vely Porota (Loď jménem Naděje). Negativní postavou s pozitivním finále, která se v porovnání s předchozí vykazuje daleko sporadičtěji, je např. Šána z Hubáčovy 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 Kaznar z románu M. Pujmanové Lidé na křižovatce; předlohou pro prvního z nich byl komunistický právník Ivan Sekanina a pro druhého zlínský podnikatel Tomáš Bata. Má-li klíčový ráz celé románové dílo, hovoříme potom o tzv. klíčovém románě; takovým dílem je např. Zlatý oblak St. K. Neumann 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 postava, zcela nová postava, která v závěru díla vstupuje 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 možností 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 tlučhuby a povídalka. Ve své podstatě tvoří vyprávění pomocné postavy rozvitou a zhytnělou Vorgeschichte. Tvárným paradoxem takové 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. vysloužilý

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

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 předstávách 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 zrcadlícím povrchu. Složitou problematiku dvojnictví řeší R. L. Stevenson v románě Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda a F. M. Dostojevskij v novele Dvojník.³⁰

Miles gloriosus (lat. chlubitý, chvástavý voják) je postava chvástouna, mluvky, který se rád vychloubá svými vojenskými úspěchy. Miles gloriozus 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 žoldánské Pyrgopolimika z Plautova Tlučhuby. Jinou jeho variantou jsou vysloužilci Bária z Máchových Cikánů a Papkún z Fredrovy Pomsty.

Postillon d'amour (z franc.) – posel, poslíček lásky. Věšinou jím je dospívající hoch, který koná služby starší osobě. Jeho činnost je opředená tajností a skrýváním. Takovým postillonem 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 postillonu de mort je např. stavitel Mrázek z Lidí na křižovance 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,

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

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

Rezonér (z franc. raison = rozum) je postava sýzotového díla (ponejvíce dramatického nebo románového), jež se obvykle nepodílí na vlastním ději, pouze pozoruje a komentuje probíhající události a činy jednotlivých postav. Rezonérův názor 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 polohovém, 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. Opovědník je tedy figura, která na rozdíl a v čase neobvykle 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 Františku 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 protějška. Stojí nad všemi ostatními postavami. Jed-

linem v Zeyerově Staré historii. Kněz a rouhač: Bournisien a lékárník Ho-
mais z Flaubertovy Paní Bovaryové; otec Quijote a bývalý starosta Zaneas
z Greenova románu Monsignore Quijote. Dobrý a špatný kněz: děkan Mrva
a kaplan Léray z Urbanova Živého bíce; páter Simonides a Jan Sarkander
z Galíkova románu Soud i odpuštění. Blázen a mudrc: Scaramouche a Do-
tore z dramatického debutu bratří Čapků Lásky hra osudná. postavy pře-
vzaté ostatně z *commedie dell'arte*.³¹ Učitel a žák: Adrien Sixte a Robert
Greslou z Bourgetova románu Žák; profesor a Huřnagel z Gombrowiczovy
Operety. Svůdce a svedení: lord Henry Wolton a Dorian Gray z Wildova
Obrazu Doriána Graye. Detektiv a jeho pomocník: Sherlock Holmes a dok-
tor Watson v příbězích Conana Doylea (detektivův průvodce hraje obvykle
rolí zpozdlého a nedůvtipného partnera). Stařec a hoch: stařeček a pachole
z Erbenova Zlatého kolovratu; děd Václav Šaroch a jeho vnuk Emil z Dy-
kova románu Děs z prázdna.³² Strýc a jeho synovec: strýc Jiří a Jeník Rat-
kin z Šrámkova Stříbrného větru; strýc námořník a Emil z Havlíčkova He-
limadce; strýc František a Martin z Horníčkovy hry Můj strýček kauboj
(vztah mezi nimi je založen na tom, že generace synů si nerozumí s genera-
cí otců, ale má blízký vztah k svým nepokojným strýcům).

Osobitou figurální dvojici ztělesňují *dvojenci*, postavy si neobyčejně blíz-
ké, podobné až totožné. Myslící, jednající a reagující přibuzným až shod-
ným způsobem. K dvojencům patří Boběinskij a Dobčinskij z Gogolova
Revizora, trojici dvojenců zabydlil K. Poláček svůj román Hostinec U ka-
meného stolu. Z uvedených příkladů vyplývá, že postavy dvojenců se vy-
skytují převážně v dílech komického nebo satirického zaměření.

Charakteristickou figurální dvojici Arbesových románů jsou vypravěč
a jeho přítel, přičemž vypravěč se většinou omezuje na pasivní účast, kdež-
to 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 románě
– konkrétně např. ve Svatém Xaveriovi, Ukřižované, Newtonově mozku,
Posledních dnech lidstva ad.

Kompoziční obsah a sémantický podtext dostává někdy i *konstantní po-
sloupnost postav*, v níž určité figury přicházejí na scénu nebo o nichž se
v textu hovoří. Pořadí tohoto druhu bývá dodržováno zejména v těch tex-
tech nebo v jejich jednotlivých výjevech, v nichž je výrazná tendence k tra-
gice nebo naopak k absurdnosti. Konstantní posloupnost postav zvyrazňuje

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

Kompoziční funkci nemají pouze některé jednotlivé postavy, ale také
určité skupiny postav, jež vytvářejí tzv. konfiguraci. *Konfigurace* je vzá-
jemně spjaté uskupení postav v literárním, nejčastěji dramatickém díle, za-
ložené obvykle na vztazích charakterových, milostných nebo skupinových.
Každá konfigurace usiluje o uzavřený slovesný celek, v němž by žádá hlav-
ní postava neměla přebývat, tj. neměla by být bez svého „protějšku“. Vzta-
hy mezi jednotlivými postavami mají většinou paralelní, nebo kontrastní
ráz. Na charakterové konfiguraci je např. založena Morálka paní Duškové
G. Zapolské – její postavy tvoří v této hře z hlediska charakterového a psy-
chického příbuzné dvojice. Milostná konfigurace spoluvytváří milostný
Románci pro křídlovku, v níž hrdina, Terina a Tonka představují milostný
trojúhelník. Na skupinové konfiguraci založil Tyl Lesní pannu, jejíž osno-
vu 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 (náklonnost, ně-
přátelstvím, 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 blíže uvedené postavy – antonšek 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 nápodobě tvoří potom v podstatě mytizované figurální
dvojice. Nejčastější mytické dvojice představují milenecké páry z Ovidio-
vých Promén, konkrétně Philemon a Baucis nebo Orfeus a Eurydika. Myti-
zovanou obdobou Philemona a Baucidy jsou např. hrdinové Horkého feje-
tonu Musíme tam všichni (Půl čtvrté odpoledne), novodobou obdobou Orfea
a Eurydiky pak střešní 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 hoch,
drc, učitel a žák, svůdce a svedení, detektiv a jeho pomocník, stařec a hoch,
strýc a jeho synovec. Pán a sluha: don Quijote a Sancho Panza z Cervante-
sova světoznámého románu; Chlestakov a Osip z Gogolova Revizora; ve
zdvojené podobě Lavinie s komornou Zaninou a Lionato se sluhou Pedro-

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 běžné plynoucího času. Jeho rozměry se v čtenářově představě ztotožňují s rozměry reálného času. *Subjektivní čas* je naopak obvykle čas výjimečných okamžiků, kdy v hrdinově největší době chází k pronikavému vnitřnímu duševnímu dění. Ve chvílích největšího napětí se zpomaluje vyprávěcí tok, děj a události se retardují. Autor sahá po subjektivním čase obyčejně ve scénách, v nichž se rozhoduje o životě a smrti; dramatická 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. Třešník 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 odlumíral. 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 vlastně především lidové poezii a autorům, kteří z lidové poezie vycházejí. Tak např. v Erbenově *Štředním dnu* se Hana vdává na jaře a Marie umírá na podzim. Tohoto pojetí se však přidržují i mnozí novodobí autoři, např. Běhý v *Sříbrném 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, záračným, podí-

bizarnost situace, mechanický postup určitěho jednání, na druhé straně ale podtrhává také tragiku daného výjevu. Objevuje se např. v *Staré rodině A. M. Tilschové* a v *Křimově novele Porota* (Loď jménem Naděje). Posloupnost tohoto druhu se vyskytuje už v středověkých mystériích, 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 promluvy 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 koryfaios. Stanovištěm chóru byla orchestra. V dalším vývoji dramatu ustupuje chór do pozadí nebo se zcela vytváří. Ojedinelé 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.

Architektonická jednotka

Architektonická jednotka je základní jednotka architektiky, zapojí-li se Architektonická jednotka do syžetové a sémantické tkáně díla, stává se však výraznějším způsobem do syžetové a sémantické tkáně díla, stává se také výraznější kompozicí. Architektonickou jednotkou v básnickém textu jsou strofy a zpěvy, v prozaickém kapitoly a díly a v dramatickém výstavě a dějství. Architektonická jednotka může mít v díle nejrůznější postavení a nejrozmanitější funkci, což se nejlépe 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 Soubor 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 tarakových zpěvů se podílí na výstavbě Dykova Zápasu Jiřího Mackého.

Paralelní kapitoly, tvořící často součást paralelního principu, jsou vybudovány na podobnosti a přibuznosti. Především na přibuznosti dějové a výrazové. Paralelní kapitoly tvoří obvykle dvojice kapitol, jež nebyvají umístěny hned vedle sebe, ale jsou od sebe obyčejně 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 Soutboje A. Kuprina a Stříbrného holuba A. Bělého.

Rytmizační kapitoly jsou takové, jež udávají dějový rytmus. Aby tento rytmus skutečně vynikl, bývají pravidelné nebo alespoň přibližně pravidelně umístěny. Rytmizačními kapitolami, dokonce šestici 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 Sovův Pankrác Budecius kanor a Fuksův Pan Theodor Mundstock. V ostatních literárních druzích se vyskytuje také středový zpěv, strofa, verš a dějství. Středový zpěv obsahuje Dykův Zápas Jiřího Mackého, 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 tu 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 Smrtelné neděli J. Putíka.

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 Štámkova Stříbrného větru, do jiné žánrové roviny digresivní kapitoly Šikulových Mistrů. Obdobou digresivní kapitoly v dramatech 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 Magdaléna, autor se v nich projevuje jako zasvěcený znalec ženské duše, jindy jako nelibostný 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 chuť
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-

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. Hrabákrazil pro architektonickou jednotku tohoto druhu termín odstavce). Báseň o pěti strofách, z nichž každá má po čtyřech verších, lze vyjádřit vzorcem:

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

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

Báseň o pěti odstavcích bude naopak vyhlížet např. takto:

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 řešení, denudační, mystifikační, mytizovaná, transpoziční, šokující, skandální, imaginární, intuitivní, snová, iterační, synchrónní, variační a anagnorize.

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, zlobná, zkázonosná. Klasickým příkladem scény danse macabre je třetí dějství Čechovova Višňového sadu, v němž paralelně probíhá bal a dražba višňového sadu a statku. Obdobný charakter mají scény tohoto druhu také ve výtvarném umění, viz např. cyklus maleb Tanece smrti od Kaspara Meglingera na historickém mostě Spreuerbrücke ve švýcarském Luzernu (jsou z let 1626–1635).

ké jednotky zahrnují i díla básnická a dramatická – rámuje strofy obepínají např. Bieblovu báseň Když odchází mládí (Bez obav) a rámuje dějství spolutváří 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, celek, zejména u jistého druhu prózy, však akce zcela zjevně a plynule který je v nich rozehrán, není dovišen, celá akce zjevně a plynule přechází do kapitoly následující. Kapitoly tohoto druhu jsou *kapitoly otevřené*. Často se objevují v díle F. M. Dostojevského, např. v Běsech a v Bra-trech 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 předsumutá kapitola, předsumutá dějově i časově. Tato předsumutost 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 teponované 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 rozvíjí. 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 Wýlerově filmu Ben Hur).

Kapitola jako taková má svou závažnou variantu, již je hlava. Mezi oběma těmito pojmy je z hlediska tektonického rozdíl. 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

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

Transpoziciční 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 mýtizované scény se liší tím, že výchozí výjev nemá v transpoziciční scéně mýtický ráz. Základní ráz obou scén je však shodný. Transpoziciční scénu obsahuje Dykův Konec Hackenschmidův, v němž je příběh Goetha a Friederiky ze Sesenheimu ztotožňován s příběhem Hackenschmidovým a Heleniným. Jinou podobu transpoziciční scény zahrnuje román Odkaz M. Součkové, v němž smrt 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 chudáš. Názorný ráz má šokující scéna v druhém z těchto románů, v němž je hrdina šokován nečekaným zhlédnutím ženské mrtvoly v rakvi. Na stejném principu založil K. Horký dominantní scénu črtý 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 opakuji 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 budto nikdy neseikaly a seikat nemohly, nebo se někdy v minulosti setkaly za zcela jiných okolností. Imaginární scény jsou čiročirou fikcí a mívají obvykle výrazné vzpomínkové nebo snové podloží. Obsahuje je např. Zapeletibv 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

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

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. Dramma na lovu A. P. Čechova. (Jiným stavebním prvkem detektivního žánru je orientační detail – o něm viz v pasáži o anticipaci.)³⁰

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 opředena nějakým tajemstvím. Denudační scénou je matčino závěrečné vyprávění o svém manželovi a oti svých děti v Durychově Paní Aněžce Berkové.

Mystifikační scéna je výjev (obvykle vstupní, introdukční výjev), jehož cílem je mystifikovat, zmást čtenáře, zkrusit jeho představy o některé z nejznámějších postav. Mystifikační scény používá ve svých románech 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 Topoliská, v jejíž povídce Trest (V poutech země) nařkáčka na pohřbu vyzvedává a chválí u zeměle právě ty povahové a mravní vlastnosti, vůči nimž se zeměle neustále prohřešovala. O pravé skutečnosti se ovšem čtenář dozvídá teprve v průběhu děje (viz rovněž heslo o mystifikačním moment).

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

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 dramatu (Vrchlického Smír Tantalův, Hebelův Demetrius), a dokonce i ve veseloherním žánru (Vrchlického Noc na Karlostejně, Shawův Májor Barbara). Způsob poznání bývá různý, často se děje prostřednictvím anagnórismat (gnórisma), tj. rozličných předmětů (zbraní, hraček, šperků, částí oděvu, výtvarných děl), jež dopomáhají k identifikaci postavy. Anagnorize používají rovněž prozaici – např. J. Arbes v Štrajchpudlicích a Fr. Křelina v románu Amarů. Syn hadí.³⁴

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 vicholné a záverečné části díla. Rytmickou složkou 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 středy. Fr. Šrámek na něm založil báseň Sobotní večer (Splay), 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 hrůlinech básně. V Pomocníkovi vytváří Ballek syžetový rytmus prostřednictvím neustálých obchodních nápadů Lančariče, který se s nimi obrací na Riečana a přispívá

běžnou záležitostí, je zpravidla projevem výjimečných schopností postavy. Intuitivní poznání bývá často umocněno velkou vzdáleností mezi vnímatelům 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 Hornítkově 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 probíhajícími reálnými ději. Oba druhy snů navštěvují Josefa Roubíčka ve Weilově Životě s hvězdou a prostupují celek tohoto románu od začátku až do konce. Snové scéně je příbuzná snová introdukce (viz).

Iterační scéna (z lat. iteratio = opětování, zdvojení) 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 představné. Iterační scény použil Fr. Křelina v románu Amarů. Syn hadí a Zđ. 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 Zđ. Zapletala a Výbuch bude v šest A. Vostřé. – Viz rovněž synchronní moment, který je v podstatě jakousi nerozvitou synchronní scénou.

Variační scéna je založena na varované 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).

Anagnorize (z řec. anagnórisis = poznání) je řecký pojem pro scénu poznání v dramatu. 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. Anagnorize je nejtěžší ve spojení s peripetií. Hovo-

Architektonický rytmus je založen na střídání architektonických jednotek jednoho typu s architektonickými jednotkami jiného typu. Mezi oběma druhy jednotek je obvykle jistá dějová odlehlost. Názomným dokladem pro tento druh rytmu je Hrubinova 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 Pickové 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 románcích a v menippických satirách.³⁶ 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 běžné tak činil Clemens Brentano ve svých pohádkách (kupř. v Pohádce o Kokrháčovi a Kdálcalce 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. Klasičtým 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.

Stavební exponent

Stavební exponent je kompoziční postup přispívající k exponování, k zvýraznění myšlenky a hierarchií textu vůbec. Největší možnosti exponování skýtá veršovaný text, proto se stavební exponenty nejčastěji vyskytují v dílech básnických. K stavebním exponentům básnickým patří exponovaný výraz, exponované místo, exponovaný verš, aliteráční verš, středový verš,

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 střídání kvantitativních prvků. Rytmus tohoto druhu se projevuje tím způsobem, že na určitých místech textu se s jistým pravidelným střídáním objevují zvolené stavební komponenty o stíhání vyšší mířím 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 děstvích 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 postžitelný 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 Zvyšoka 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 jistotou pravidelností střídá čas přítomný, minulý a budoucí. V Veresajev naopak střídá ve své povídce Zvyšoka čas noční a denní. J. Mahen uplatňuje zase temporální rytmus tím způsobem, že mezi jednotlivými dějstvími svého Chrousta zachovává stejně 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.

integrační prvek, refrén a rým; k exponentům prozaickým zejména sžetová charakteristikou, úvahová složka a kompoziční nit; k exponentům obecným, tj. básnickým, prozaickým i dramatickým, pak retardace, retrospekce, prodicium, sžetový 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 od konce verše, neboť v tomto postavení je exponovaný výraz (na rozdíl od exponovaného výrazu na začátku verše) podtržen také zvukově – rýmem. *Exponovaný verš* je sémanticky nejzatiženější verš strofy, verš, který obsahuje nejzávažnější sdělení ve strofě. Exponovaný verš je v podstatě exponovaným místem strofy. Je to převážně poziční verš, koncové poziční to znamená, že nejčastěji bývá posledním veršem strofy. Jsou pochopitelně i výjimky – např. exponovaným veršem Hrubinovy básně Chytrá Šahrazád (Pohádky z tisíce a jedné noci) je každý pátý verš její osmiveršové strofy.

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 nále. Takovéto posílání má aliterační verš u autorů nejrůznějších 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 rozhlascích). Tvůrce Klapzubovy jedenáctky např. vytváří neobyčejně umně aliterační verše:

prázdna prestiž v prach se plazí
hlaholně nad hladem hloubá
níkoho než nás neboli

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 pečť polibku. Aliterační verš dovedený do důsledku tvoří aliterační báseň, kterou obvykle bývá text humorný, satirický nebo parodický. Viz např. anonymní báseň Prasečí pranice popsaná 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).¹⁷ *Sřezávaný 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 nejfrekvencovanější a zároveň sémanticky nejdůležitější slovo nebo syntagma, procházející několikrát za sebou jdoucích strof, jejichž úhm 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 Otrep myrty např. tvoří integrační prvek tvary slovesa vzezřieti, jež plně odpovídají dějovosti uvedených strof:

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

Tehdy já naň vzezřech z ničě,
domněch se 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

ovou 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 poslední 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, Mince na mě pořád kvaluje,
abych ho chtěla, a mně to nešmakuje.

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

Prodávala kvěťák.
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 složeny téhož slova (např. *buďte – pozbuďte, moci – pomoci*). 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 níž se rýmová echo spolupodílí na jejich vzrušené atmosféře:

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 třikrát. Refrén je také *Baladě* pak primární refrén desetkrát a sekundární třikrát. Refrén je někdy neodmyslitelnou součástí některých ustálených forem, kupř. villonů, balad, gazelu a trioletu. — Refrén se ovšem neomezuje pouze na poezii, někdy se vyskytuje také v tvorbě prozaické. Závažnou sémantickou roli hraje např. v Schulzově románu *Kámen a bolest*.

Vedle refrénu se objevuje v literárním textu rovněž kontrarefrén. *Kontrarefrén* je jistý druh refrénu, jenž v jednom a téže díle převráceným, kontrastním způsobem navazuje na předchozí refrén. Je v podstatě nemyslitelný bez refrénu, neboť na něj svým způsobem reaguje. Pověstinou se objevuje v závěrečné fázi textu. V Schulzově románu *Kámen a bolest* je refrémem obraz spěchajícího posla pokrytého prachem, jenž postupuje 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 rīm = 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 nejsilnější 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-

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

Rýmové charakteristikum 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 Dykových jsou slova vyjadřující negaci.

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

Úvahová složka tvoří ústřední součást románového textu v podstatě už od dob vzniku tohoto žánru. Román je mnohotvářý 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 Širajchpudlicích mají úvahové partie publicistickou podobu, v Buninově Životě Alexeje Arsejeva podobu myslitelskou a v Kunderově Nesmrtelnosti dostávají charakter esejistický.

Kompoziční nit je syntaktický celek postupující s jistou pravidelností prozaický text, nejčastěji v podobě citátu nebo sentence. Kompoziční niti jsou např. Romašovy pseudocitáty v Kuprinově Souboji nebo komorní-kovy 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 jí např. J. Arbes v Románě dramatu a A. C. Nor v Rozvratu rodiny Kyřů.

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 lehdý, klade-li větší důraz na analýzu přímé lčené události než na vnější děj (viz rovněž retrospektivní čas). Opakem retrospekce je tzv. *prodictum* (z lat. prodicere = předurčovat, předpovídat), jímž autor během lčené události nahlédne do budoucnosti příběhu, předčasně prozradí jeho konec nebo alespoň osud některé stěžejní postavy. Důvod jeho uplatnění je v podstatě lžý jako u retrospekce. Prodicta použili kupř. J. Čep v novele Jakub Kratochvíl (Letnice) a M. Kundera v románu Nesmrtelnost.

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

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

Rekvizita je nástroj v širším 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 aktuařa 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. Rekvizi-

např. jméno lékaře psychoparologa Habebalda Wechselbalga z Klímovva Utípení knížete Stemenhocha, které ve svém překladu znamená „mítí brzy podvřazené 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 je 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 nomyiny omíny pracuje rovněž M. Horníček v próze Jablko je vinno (Leo Titelpunkt) a J. K. Tyl ve hře Lesní paní (Závora, Slovičko, Pínta, 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 běžné a zákonitě je umístěna na jeho počátek. Obsahuje ji Goethův román Spříznění volbou: „Spříznění se teprv stává zajímavým, když způsobuje rozluky.“ Stejně tak ji zahrnuje Zeyerova dramatická báčhorka Radúz a Mahulena: „Je láska mocnější než nenávisť...“

Tematicko-tektonický exponet 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 zakončím Wagnerova celoživotního díla o pankreatu se zakončuje i dílo o tomto dílu, tj. román A. M. Tilschové. Prozatímka tuto souběžnost navíc zavřítla 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 zvrátem logickým, proměnou hodnotičního hlediska, změnou stylistické roviny apod. Vyskytuje se zejména v textech, které mají humorné, ironické nebo satirické ladění. Z nejběžnějších žánrů je na pointě založena

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

Pomocnou rekvizitu tvoří obvykle listy, jež seznamují čtenáte a jednající postavy s předchozími ději, nebo listiny, které obsahují motivaci činných svých pisatelů. Ve své podstatě plní obdobnou funkci jako pomocná postava. Z uvedených charakteristik je zřejmé, že pomocná rekvizita (jakož i pomocná postava) je záležitost teprve se formujícího románového a novelového žánru. Pomocná rekvizita zastupuje vlastní techniku retrospektivního času, která byla ranému románu buďto neznámá, nebo nedostatečně efektivní. V románickém 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 přívěsek se znamením Blíženců, napovídající, že jeho nositelka a její sestra jsou bliženci.

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

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

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

počet, ale jsou také neobyčejně rozmanitá. J. Levý ve svém Umění překlada 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. Přidáme-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 cirkve bídami naříkání: v kterémž se jemu nejprve Rozum, potom Víra ozývají, potěšovati ho, ale nadarmo, usilující; za tím tedy Kristus vystoupě, zuřivě jej z netrpělivosti obviňuje, místně strašlivých svých ran příčiny ukazuje, bolesti jemu ulehčuje, časné i věčné vysvobození zaslíbuje, i jak by se k obojmu 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 vzeštění. 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. Jirotko v Saturninovi.³⁸

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 individualní 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

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

Českých knížek hubitelé liti:
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 informace 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 římsí 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 přidrží určitých hledisek, jichž je nejenom značný

Stavební moment

Stavební moment má, podobně jako stavební exponent, zvyrazňující funkci; na rozdíl od něho nemá však stavební moment takový obecný ráz a obecný dosah, neprostopuje celým literárním dílem a omezuje se většinou na dosti nerozsáhlou plochu (proto v jeho označení substantivum moment). K stavebním 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 podmiňovací vztah. Několik takových synchronismů použil I. Bunin v Životě Alexeje Arsejejeva: téhož rána, kdy je zatčen Alexejův bratr Georgij, zabije strom šafáče, který ho udat; dívka Anchen odjede a hrádina vzápětí nato obdrží petrohradský časopis, v němž jsou otřeseny jeho první verše; krátce po odjezdu bratra Georgije do Char-kova umírá hrdinův kůň Kabardinka. Synchronní moment je také významnou součástí Švejnova románu Dlouhé dny.

Kontextový moment je rovněž založen na sepětí několika (nejčastěji dvou) událostí. Na rozdíl od synchronního momentu však sýžetové události mezi sebou nepřímo souvisejí – jedna totiž naznačuje druhou, což se ovšem děje skrytě, podpovrchově. Klasičtým příkladem kontextového momentu je scénická z románu T. Vansové Sirota Podhradských, v níž se Daniel sebe sama táže, komu se asi otevře Violino nedotknuté srdce. Nejblížeji 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-

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

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

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

Sentenciální titul je založen na použití nějakého přísloví, rčení či pořekadla nebo jejich určité části. Viz např. Na koho to slovo padne (Vostřá). Tohoto druhu názvu často používal A. N. Ostrovskij, viz jeho hry I chytrák se spálí, Kdo hledá, najde, Nemá kocour pořádku posvícení, Z cizí viny kocovina, Co té nepálí, nehás, Chudoba cti netratí, Lepší jeden starý přítel než dva noví, Pravda je hezká, ale štěstí lepší. Sentenciální tituly se vyskytují poměrně sporně a často složitě. Sentenciální tituly se vyskytují poměrně sporně a často složitě. Sentenciální tituly se vyskytují poměrně sporně a často složitě. Sentenciální tituly se vyskytují poměrně sporně a často složitě.

Posléze se vyskytuje celá řada názvů založených na obraznosti, nejčastěji Svoji ljudi – sočtomlja je převeveno do češtiny jako Bankrot).
 Posléze se vyskytuje celá řada názvů založených na obraznosti, nejčastěji Svoji ljudi – sočtomlja je převeveno do češtiny jako Bankrot).
 Posléze se vyskytuje celá řada názvů založených na obraznosti, nejčastěji Svoji ljudi – sočtomlja je převeveno do češtiny jako Bankrot).

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.³⁰

stěžejní postava díla, vystupující v něm od samého počátku. Pomínutím jeho jména a charakteristických rysů Jirásek zkomplikoval a zřejmími 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 vysvětlila 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 nevypočítatelností vnějších okolností, ať náhodností vnitřní, pramenící z nevypočítatelnosti 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 dramatech na konečné vyvrhnutí a rozuzlení, nýbrž přenáší se na vlastní průběh, charakter a zřetězení událostí.“⁴⁰ 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.“ Nahodilost je běžným postupem v české sentimentální próze, objevuje se v díle J. K. Tyla, Jana z Hvězdý a F. J. Ruběše. 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, otevířená 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 vyšívanou značkou, pečlivě ho rozložila a vysmrkala se vepředu na zástěrku. „A...a...“ křičela rozčileně za Štěpánem, který už

ment, který ponechá celý příběh anebo alespoň jednu jeho syžetovou rovinnu zcela otevřenou. Mystériózní moment patří k stavebním prvkům moderní literatury. A. Chudoba jím ukončil svůj román *Nákaza*, v němž ponechal nezodpovězeno nejednu otázku týkající se dvou hlavních soků – Jágra a Tibora. Příbuznou roli sehrává tento moment i v Daňkově románě *Vražda v Olomouci*. (Mystériózní 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 křesťanů jména; ve čtvrté kapitole tohoto díla hovoří Kukučín o Niku Rogáčovi, jehož manželku jde Katica navštívit. Vzápětí nato uvidí Katica v přistavě bábku a na ní muže, jehož v rozhovoru oslovuje „šor Niko“. Z obsahu rozmluvy však dodatečně vysvitne, že nejde o Nika Rogáče (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 verší:

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 zamíčí jméno a charakteristické znaky jednáající 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 *Skálách*. V 26. kapitole Jiráskova románu přijede na skalský zámek ček 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. Pomínutím jeho jména a charakteristických rysů Jirásek zkomplikoval a zřejmími 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 vysvětlila 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 nevypočítatelností vnějších okolností, ať náhodností vnitřní, pramenící z nevypočítatelnosti 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 dramatech na konečné vyvrcholení a rozuzlení, nýbrž přenáší se na vlastní průběh, charakter a zřetězení událostí.“⁴⁰ 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.“ Nahodilost je běžným postupem v české sentimentální próze, objevuje se v díle J. K. Tyla, Jana z Hvězdý a F. J. Ruběše. 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, otevířená 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 vyšívanou značkou, pečlivě ho rozložila a vysmrkala se vepředu na zástěrku. „A...a...“ křičela rozčileně za Štěpánem, který už

ment, který ponechá celý příběh anebo alespoň jednu jeho syžetovou rovinnu zcela otevřenou. Mystériózní moment patří k stavebním prvkům moderní literatury. A. Chudoba jím ukončil svůj román *Nákaza*, v němž ponechal nezodpovězeno nejdnu otázku týkající se dvou hlavních soků – Jágra a Tibora. Příbužnou roli sehrává tento moment i v Daňkově románě *Vražda v Olomouci*. (Mystériózní moment je do značné míry příbuzný s mysteriálním 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 Rogáčovi, jehož manželku jde Katica navštívit. Vzápětí nato uvidí Katica v přistavě bábku a na ní muže, jehož v rozhovoru oslovuje „šor Niko“. Z obsahu rozmluvy však dodatečně vysvitne, že nejde o Nika Rogáče (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 rozhásků např. začíná verší:

Pro rozhásek 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 zamíjí jméno a charakteristické znaky jednajících 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 *Skálách*. V 26. kapitole Jiráskova románu přijede na skalský zámek ček spolu se švédskými vojáky také neznámý medikus; teprve z dalšího děje vysvitne, že tímto tajemným cizincem není nikdo jiný než Voborský,

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

Vandina předpověď se nakonec realizuje v rovinně 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. Nela tuto okolnost vesele komentuje: „Podkova pro štěstí.“ Předjetí tohoto druhu, upínající se k lidové pověsti, 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 vrací 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 opatně a bezpečně patro na patro. Hleděl jsem s úzkostí, kdy se její vratký dům zboří. Také Marie sledovala se jmenem Dořinu stavbu. Čočka přestala padat do hrnce. „Máš pevnou ruku,“ podotkla s odstínem závisťi. Dora se samolibě usmívala a tlumeně si přepovívala.“

„Dnes odpoledne přijel do města kouzelník. Viděla jsem ho,“ pravila nadále 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 dodatečně připojená za předjímaný

Opožděná anticipace je anticipace dodatečně připojená za náznak a je (ale doposud nepředjatý) výjev. Přímá anticipace se skládá z náznaku a jechycen 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 jejích fyzický konec:

„Mláčka hrkotala vprostřed dvora a robotníci chceli pít, lebo bolo veľmi horúco. Sestra spustila vedro do studne a začala vyťahovať vodu. Ale čím vyššie vychodilo vedro, tým viac oťažievalo. S najväčším vypätím síl ho vytiahla nad okraj studne, lebo sa nechcela pred chlapi zahanbiť, ale keď chcela načriť, zbadala, že je plná hlíny. Vysypala ho s tichým údivom napochytre pri studni na zem a spustila znova. Teraz už nezadržavala povraz ako prv, aby vedro nedorýpalo boky studne, ale spustila ho plnou rýchlosťou, chcela poslužiť robotníkom čím skôr. V tú chvíľu však počula z čiernej hlčky studne celkom zreteľne Ďurov hlas: „Merkuj, dievča, aby si ma nezabila! Nalakala 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 hrniec, zbadala, že je plný 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. Vostré představuje přímou anticipaci pohádkového původu; převyprávěná scénka z románu M. Pujmanové falešnou anticipaci pověrečného původu a výjev z povídky M. Topolské opožděnou anticipaci 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 *Havlíčkovu 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 vos a byla podlá.
Ten nevěděčný tvor zhrd.
Ta vos a krále bodla
a král měl z toho smrt...

Potom navštíví Nezvalovu hrdinku Duval a po jeho odchodu pronese Malou non závěrečnou strofu své pohádky ještě jednou, tentokrát v poněkud pozměněné podobě, takže částečná antipicace se změnila v antipicaci úplnou:

Ta vos a byla podlá.
Ten nevěděčný tvor zhrd.
Ta vos a krále bodla
a měla z toho smrt!

Antipicaci charakter má konečně i tzv. antipicaci potencialita, vyskytující se převážně v moderní próze. *Antipicaci 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, antipicaci potencialita nikdy nepřejde do skutečné antipicace. Potencialitu tohoto druhu obsahuje Třešňův román *Zdi tvé*. Objevuje se zejména ve scéně, v níž Hýnek 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 Hýnek mohl skončit stejně jako jeho invalidní manželka.

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

Jistou obměnou antipicace v detektivní próze je tzv. *orientační detail*, který orientuje čtenáře a detektiva v složitém detektivním případu. 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*.

Antipicaci příběhu je blízký *exemplový příběh* (z lat. *exemplum* = příklad, vzor), což je exemplum, exemplové vyprávění vložené do textu novodobého díla a v něm syžetové a sémanticky využitě. 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 antipicaci – nemusí být umístěn na začátku díla. Antipicaci příběh je v moderní literatuře poměrně vzácný, exemplový příběh je však ještě vzácnější. V Schulzově románě *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 ve více 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 záporný charakter. V básnickém textu je incipitem první verš, v próze je jím první věta a v dramate první replika.

Incipit může mít nejrůznější charakter, nejčastěji se vyskytuje incipit: tematický, antipicaci, monologický a aliteraci.

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.

Antipicaci incipit (z lat. *anticipare* = brát napřed, předstihnout) – vstupní věta předjímající události, k nimž v díle nakonec dojde. Jde obvykle o antipicaci 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 antipicaci postavu a antipicaci vůbec).

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

Aliteraci 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 myrny ze*

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 *Mílhy 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: „Docílil som a dospieval“, je sdělení, že hrdinova milostná historie skončila. Uvedný explicit však skrývá ještě jedno sdělení, jež se vztahuje k textovému obsahu básně. Jeho obsahem je konstatování, že básník (ne již hrdina veršovaného díla) dozpíval, skončil svou básně. Obdobný charakter má závěrečná věta Turgeněvova románu *Novina*, jež je z hlediska myšlenkového značně obsáhlá. Zní: „Bezejmenná Rusi! 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 básně *Smrt* a *Eva Bednářová* (Spodní proudy):

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

Končí jím také *Knihy 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 jejich 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 kódu nejčas-

14. století a v *Kožiškově* básni *V zimě* (Na výsluní). Staročeská píseň začíná: „Otep myrny mně můj milý, miluješ mě...“

Introdukce (z lat. introductio = úvod) je vstupní situace v textu, je to prvopočátek díla a počátek expozice. Svým původem jde o termín z hudební teorie, kde představuje volný úvod v sonátě, ouvertuře a symfonii. Literární introdukce Kámarovy básně *Křídlovkař* (Osudy) je založena na příležitostné 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 motiv děl 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 protějším introdukce, je to závěrečná situace v textu, úplně poslední výjev nebo skupina výjevů z tohoto díla.

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 střední myšlenky. I tento pojem je přejat z hudební teorie, kde představuje závěrečnou větu cyklické formy nebo závěrečné číslo jednotlivých opemích či jednotlivých oddílů oratorních. Zvláštní (a mnohdy značně) finále vytvořil ve staročeské písni *Otep myrny* nový příchod, který může být identifikován několikerým způsobem, 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 větňou část, která uzavírá literární větu v básnickém textu je explicitem poslední verš, v próze je jím poslední věta a v dramate poslední replika. Existuje několik druhů explicitu: explicit píseň, finální, mortální ad.

Píseňský 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

tějí rozumí verš připojený na závěr básně, jež je pravidelně stroficky členěná. Takovou kódu je např. poslední verš Hlaváčkovy básně Svou violu jsem naladil co možno nejlhouběji (Pozdě k ránu), v níž verš tvořící kódu je totožný s titullem básně. V dramatech 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 (tecky přídavek k bajce) je moralizující závěr bajky a exemplar. Svě jednoznačně vyhozené 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):

Chýba, 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 Kozíškově bajce Ježek lišákem (Veselé táčky), v jejímž závěru zmoudřelý ježek praví:

Lišácké hříšné řemeslo
nepěknou mzdu mí vyneslo;
zůstanu ježkem poctivým,
lépe se bohda užívám!

Finální iterace se vyskytuje u rozměrnějších veršovaných lyrickoepických skladeb, jejichž text autoři rozvíhli 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 mířila k zcela jinému zakončení. Happy end je obvykle připravován náhodou nebo sérií náhod či nečekaným a nemotivovaným zvratem. Je běžný v americké filmové velkoprodukci, která je bez něho dokonce nemyslitelná. K happyendovému završení však někdy směřuje i vážná tvorba, z české prózy např. Klostermannova povídka Kaplanův Štěstýr večer (Odysea soudního sluhy).

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 Světem 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
C2	koncovka

B2	finále
A2	explicit

Některé žánry mají zcela osobitě a jedinečně 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:

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

Argumentum comodiae (někdy také *argumentum totius comodiae*, z lat. *argumentum* = obsah, látka) je architektonická jednotka renesančního a barokního dramatu. V dramatickém textu následovalo po prologu a obsáhlejším způsobem podávalo obsah následující hry. *Argumentum* obsahovala zejména náboženská a školská dramata, psaná v latinském jazyce. *Argumentum* bylo rovněž ústřední na samostatném listě, a to ve dvojí podobě – v jazyce latinském a domácím. Krátce před představením je žáci rozdávali shromážděnému obecenstvu.⁴² Z latinských dramát pak zásluhou venkovské inteligence, která poznala soudobé latinské divadlo, především řádové, promiklo *argumentum comodiae* i do lidových her doby barokní, v nichž však nebylo samostatnou architektonickou jednotkou, ale tvořilo součást rozsáhlejšího prologu. Zahnuje je např. Komenského *Diogenés Cynicus redivivus* a *Khinzrova Komedie o vzkršení Páně*. Komenského *argumentum comodiae* 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 *Seluekie*, zvaný pro sousedství *Babyloňan*; čtvrtý z *Tarsu*, který psal o otázkách básnických a je vykládal; pátý zde náš, nejslavnější z nich všech. Jeho vlastní byl *Pontos*, asijská provincie, a v ní město *Sinópé*. Jeho otec byl *Hikesias*, peněžník čili penězoměnc. Ten zvykal svého syna téměř 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 vypoovídají 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 *petitio* a *gratiarum*

82. „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!“

A však 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, vída, jako dvě šimlátka. Říkali si *Janoušek* a *Januška*, jako za mladých let.“

Úvodní pohádkovou formuli obsahují i díla vešrovaná; tak kupř. *Sládkova Pohádka o králi Peciváhu* (*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*. Zahnuje obraty, jež po skončení báchorečného děje přispívají k splývavému a radostnému ukončení pohádkového příběhu. Mnohdy jsou trefné 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 herbáři a sameť, jak jim pořád muziky hráji – 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! *Nan* dali mně vám tam ranec, div jsem se nepolámal. Ještě dodneška jsme ho nestihli pojit, taky že nelžu!“

Stejně je tomu i ve vešrovaných báchorkách – viz např. závěrečnou pohádkovou formuli *Sládkovy Pohádky o králi Peciváhu*:

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

kých jednotkách, nikoliv ve zbývající části 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 paralelizaci mezi začátkem a koncem literárního díla. Rámující paralelizmy bývají založeny na nejrůznějších činitelích, které určují charakter zarámování. Podle těchto činitelů můžeme hovořit o několika druzích zarámování – o zarámování kruhovém, situačním, anticipačním, citiatovým, architektonickým, iden- gurálním, kvantitativním, epistolámím, lokálním, temporálním, fi- tickém, akustickým a inscenačním.

Kruhové zarámování tvoří součást takového děje, který probíhá v kruhu. Výchází a závěrečná situace probíhajícího děje, jež je zachycena ve východ- zí a závěrečné architektonické jednotce, je stejná nebo alespoň analogická. Obdobně je tomu i s východním 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, obyčejně pod vlivem nějakého vnějšího impulsu. Odlišné prostředí, někdy dokonce zcela cizí, pomáhá ke krystalizaci charakteru hr- diny a celého děje. Hromadný příchod většího počtu hrdinů na scénu a pak jejich odchod (čili rze kvantitativní složka) přispívá k dynamice textu; viz např. situační zarámování v Gogolových Mrtvých duších, kde přijíždí a na- konec 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 anti- cipaci přitom dochází ve vstupní architektonické jednotce a k její realizaci v jednotce závěrečné. Anticipační způsob zarámování se nachází např. v Ad- ventu J. Glazarové a v Gorkého dramate Na dně.

Lokální zarámování je takové rámování, při němž se začátek a konec literárního díla odehrává ve stejném prostředí nebo – což je záležitost ze- jména dramatického žánru – na stejném místě. Tak je tomu např. v Turge- něvově románu Novina a v Ostrovského komedii Les.

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

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 štědré 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 vá- noční 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 krošem českým
anebo s krejcarem polským!

Po něm následuje gratiarum actio:

Z prokázání dobrodiní
děkujem vám, páni milí!
V děčně od vás přijímáme,
šenkýřkám to skovat dáme!
Víc darmo mluvíti 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 způ- sobem spjatých jevů a situací. Rámující jevy a situace se vyskytují v trojí podobě: (1) nejčastěji v první a poslední architektonické jednotce, (2) ně- kdy také v několika prvních a několika posledních architektonických tých případech, především však v dílech s větším počtem architektonických jednotek, v některé architektonické jednotce počáteční a v některé konco- vé – 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-

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

Figurální záramování je rámování literárního díla prostřednictvím rámujič postav, vystupujících pochopitelně pouze v krajních architektonických jednotkách. Rámujič postavou bývá obvykle vedlejší figura. Funkce rámujič postav je značně rozmanitá a v podstatě je odvislá od žánru, děje a zaměření literárního díla. Takovou postavou je např. mistr ze středověké skladby Svár vody s vínem, vídeňský malíř z Arbesova Svatého Xaveria nebo Snake z Sheridanovy Školy pomlův.

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

Epistolární záramování 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 záramování má své dávné žánrové přibuzenství, jímž je epistolární román.

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

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

Identické záramování rámuje literární dílo nebo některou jeho architektonickou jednotku shodným textem. Uplamit je např. V. Dyk v Zápase Jirřiho Macků a V. Vančura v Polích orných a válečných.

Akustické záramování 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 záramování závisí na účinnosti a významové funkčnosti zvukového efektu. Tohoto způsobu rámování použil K. Čapek v komedii Loupežník a I. Klíma ve hře Zámek. – Akustic-

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

Inscenační záramování je záležitostí dramatu a divadla, přesněji řečeno je záležitostí divadelní inscenace. Jeho podstata spočívá v tom, že inscenátor hry záramuje své představení činitelem, který autor dramatu výslovně v poznámkovém aparátu k němu nevyžaduje ani nedoporučuje. Při tomto postupu je závažně především to, aby zvolený rámujič prostředek odpovídal charakteru a atmosféře hry. K záramování tohoto druhu přistoupil režisér Vladimír Mlék v inscenaci Čapkova Loupežníka (Slezské divadlo Zl. Nejedlého v Opavě, 1984), který vlastní představení zahájil a také ukončil tím, že se na scéně objevit loupežník romantického, máchovského vzezření. Jiný způsob inscenačního záramování realizoval Roman Meluzin v představení Hrubínovy Srpnové neděle (Divadlo O. Střibora 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 kočáčí postupu tohoto druhu je mysteriózní předmět. Jiným kompozičním postupem tohoto druhu je obvykle drahocenný předmět, jenž se dlouhodobě udržuje v nějaké rodině a je opředen tajemnou legendou, předpovědí, jež se má naplnit svému nositeli. Očekávání, které je s existencí a frekvencí tohoto předmětu spojeno, je v syžetu díla činitelem vyslovené dynamiky. 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-

do krize. Kolize má stupňovat divákův zájem, autor v ní má divákově 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 Ferdýše Pištory tvoří zpovědní příběhy, které o sobě a na sebe vyprávějí jednotlivé postavy komedie, konkrétně Tereza, starý Pištora, Ferdýšova žena Irma, profesor Kosterka a posléze sám Ferdýš.

Krise (z řec. krisis = rozhodnutí, rozloučení) představuje vyvrcholení dramatického děje. V ní se dostává do popředí výsledek vývoje, jenž probíhá v kolizi. Hlavní scéna krize bývá vyvrcholením dramatického konfliktu, po němž už další děj musí nezbytně pokračovat zcela jiným směrem než dopsud. 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 plamná exhorta o herectví, umístěná před jejich vystoupení.

Peripetie (z řec. peripetia = 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 tkívá v události, ale zároveň je překvapující. Posouvá hrdinovo jednání a tím i všechn 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 obnově napětí, které ochablo po činu podněceném krizí. Předpokladem účinné peripetie jsou dva závažné faktory: omezený počet jednajících osob a soustředění dramatického vývoje do velkých scén. V antickém dramate 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 scénka ze čtvrtého dějství, v níž Bulanov objímá Gurmyžskou a chce ji polibit; 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-

besových Štrajchpudličích 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 obznanuje 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, pomoc- 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 Ferdýše Pištory je naopak neobyčejně efektní – tvoří ji požár vily směnárny Rosenštoka. V komedii však nejde jen o vnější napětí, ale také o napětí vnitřní, neboť už z první repliky, pronesené starým Pištorem, je dávkou zřejmé, že postava je zmiňována 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 (Oidipus 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

tvorí přechod z krize do peripetie. Obsahuje vrchol dramatu a počátek obrotu. 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 takové momenty. Ve Fredrových Dámách a husarech je momentem vrcholného napětí scéna, v níž poručík a Žofie docházejí k závěru, že pro jejich lásku není žádná 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 vcholu, bod, v němž syžet kulminuje. V Dykové 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 přiběhne poštmistr s Chlestakovovým 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 deníčkem a novinami.

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 Maeterlinckových.⁴³ Vývoj dramatu, zejména na pak novodobého, však naznačuje, že střídavě (a zákonitě střídavě) je Freytagovo schéma jednou naplňováno, a posléze popřáno, 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.⁴⁴

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

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

Katastrofa (z řec. katastrofé = obrat, převrát) znamená obrat, závěrečný obrat v ději směřující k tragickému vyústění konfliktu. Příčiny katastrofy mohou být několikeré; 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.

Momen 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 ořes 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 karikatúra. V Dykové Zmoudření dona Quijota je představuje scénka, kdy do Quijotova statku přijde Sancho Panza a nezastaveným přítomným oznámí, že je připraven na cestu do světa.

Moment krizového napětí představuje přechod z kolize do krize. Z čtivě říce 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 Dykové 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)

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 jednáčích postav na scéně. Závěrečné rozuzlení příběhu 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 Gazdíně robě G. Preissové a v Srpnové neděli Fr. Hrubína.

Spaciální efekt (z lat. spatium = prostor) spočívá v posunu prostorového děje, který se doposud odehrával v uzavřených prostorách, se v závěru přenesl 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 jednáčích 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 zámků je tímto akustickým efektem neočekávaný výbuch na miliardářově lodi, v Krásné neznámé zase střelba do nepřítelů.

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 stavebné 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 zápletce v ní nedochází. Nejčastěji bývá na začátku díla, ale stejně tak může být vložena na kterékoli jiné místo, třeba i na konec díla. *Vorgeschichte* obsahuje Sirota Podhradských T. Vansové, *Vorgeschichte* vložené na konec díla zahrnují pak Gogolovy Mrtvé duše a Hurbantův Olejkař.

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* obsahuje 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 triádek od švédského spisovatele Per Olova Enquistů.

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 aliteracíň propiální řady. Nejnak 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 nejruznějším způsobem, ale také způsobem ideově zcela protikladným, to znamená, že téhož kompozičního principu nebo postupu mohou použít autoři nejen k rozdílně

ným ideovým záměrem, ale dokonce k záměrem zcela protikladným. Těprve 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 odpovědí kompozičních principů a postupů.

Jednotlivé kompoziční prostředky hrají v jednotlivých žánrech různou roli. Primární role je jim přičtena v rozsáhlejších žánrech, naopak role sekundární v žánrech kratších. Závažnější poslání mají v epice a dramatické (např. v románu 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 nevyklučuje, aby vzniklo prokromponované a na uměleckém řádu založené dílo.

Poznámky

- ¹ V. Žinnunskij, Kompozicija lirických stichotvorenij, Peterburg, Opojaz 1921, s. 4.
- ² Ibidem.
- ³ A. Hopkins reader, London, Oxford University Press 1953, s. 80.
- ⁴ Literatura o variacním principu: M. Režná, Variácia ako kompozičný princíp, in: O interpretácii umeleckého textu 20 – Pragmatika umeleckej kompozície, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 1999, s. 105–119.
- ⁵ 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.
- ⁶ Viz zmíněné heslo v knize G. Grümmera Spielformen der Poesie, 2. Auflage, Leipzig, Bibliographisches Institut 1988, s. 196–199 (tam také podobná píseň o psu, který kradl vejce).
- ⁷ E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, Francke Verlag 1948, S. Streller, Grimmeischausens Simplianische Schriften, Rütten u. Loening 1957. Z menších prací připomínám alespoň příspěvek M. S. Balise, 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.
- ⁸ V programu karlovarského Divadla V. Nezvala k Ayclbournově komedii Kates to by (a) v noči?, která měla premiéru (československou premiéru) 23. září 1989.
- ⁹ 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 dějním termínům struktury, 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 – pojítko mezi filozofií a teologií, SCH 24, 1994, č. 51, s. 13–20.

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

Melantrich 1929; A. Pomajzllová, *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění*, in: *Průdy české umělecké tvorby 19. století – Sen a ideál*. Praha, Ústav teorie a dějin umění ČSAV 1990, s. 143–148.

- ³¹ Podmíněné spojení mezi oběma postavami vyjadřuje titul Feuchtwangrova románu *Bláznova moudrost* (próza pojednává o J. J. Rousseauovi).
- ³² 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 obobou mužské dvojice je Portrét starce s dítětem od Domenica Ghirlandiaia.
- ³³ 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.
- ³⁴ *Literatura o anagnorizi: Aristoteles, Poetika* (11. a 16. kapitola). Ot. Fischer, Duše a slovo, Praha, Melantrich 1929; E. Stehlíková, P. Pavlovský, *Anagnorize. Divadelní revue* 11, 2000, č. 1, s. 69–70.
- ³⁵ Čtenáře, jímž se tento vzorec jeví jako neděfrovatelný, odkazují na svou stař Kompozice *Bezručovy balady Pole na horách*. *Časopis Slezského muzea* 30, 1981, série B, č. 2, s. 176–182.
- ³⁶ *Literatura o prosimetru: D. Bartonková, Předmenipovské počátky prosimetra, směšného 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).
- ³⁷ *Slovenské pohledy* 107, 1991, č. 3, s. 38–42; *Kulturní život* 26, 1992, č. 21, s. 16.
- ³⁸ O synoptických názvech kapitol obšírněji píše Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, Praha, Odeon 1988, s. 52–60.
- ³⁹ *Literatura o titulu: H. Markiewicz, Tytuly dízel literackých*, in: H. M., *Zahavy literackie*, Kraków, Oficyna Literacka 1992, s. 13–34 (tam i další odborná literatura).
- ⁴⁰ Posmrtný oditek z prací Věry Liškové. Praha, Melantrich 1945, s. 67–68.
- ⁴¹ *Literatura o incipitu: J. Špaček, Energia prvej vety*, *Dotyky* 3, 1991, č. 2, s. 25–27.
- ⁴² *Beltristický takovouto scénou zachytil Z. Winter v novele Pektlo*.
- ⁴³ M. Lukeš, *Umění dramatu*, Praha, Melantrich 1987, s. 119–130.
- ⁴⁴ Syžetovou osnovou dramatu se u nás po Freytagovi nejdůkladněji zabýval Frank Teatler v podnětné knize *Drama i jeho svět* (1942).

HORL CAPKA

Lidská bytost je složitý, problematický a nesnadno uchopitelný jev. Tuto skutečnost si už v 19. století uvědomovala řada českých slovesných umělců, avšak teprve na počátku 20. století nacházejí způsob, jak problematichnost a proměnlivost lidské bytosti vyslovit. Jeden prozaický proud je vyjadřuje formou naturalistického vidění, jiný psychologickým ponorem do nitra lidského individua. Vedle těchto a dalších možných přístupů existuje však jeden, jenž své vrcholné zpodobení a ztělesnění dostal v noetické trilogii Karla Čapka. I tato metoda, založená na několikerém přístupu k lidskému jedinci, má svého předchůdce už na počátku století v tvorbě K. M. Čapka-Choda, konkrétně v jeho románu *Kašpar Lén mstítel* z roku 1908.¹ U Čapka-Choda se noetická metoda projevila jako umělecká možnost, kdežto u Karla Čapka dosáhla tato možnost svého uměleckého završení. Oba autoři sdílejí nejen shodný noetický postoj, ale oba jej navíc promítají i do architektury svých děl.

Postup tohoto druhu uplatňuje Karel Čapek už v prvním svazku noetické trilogie, v *Hordubalovi* (1933), který tvoří architektonickou triádu, to znamená, že se dělí do tří dílů, jež Čapek označuje knihami. Každá z nich je přitom psána z jiného hlediska, první kniha z hlediska Hordubalova, druhá z hlediska čemřků a třetí z hlediska soudu a veřejnosti. V první knize, nejrozsáhlejší, se vedle Hordubalova hlediska objevují také pohledy jiných postav, avšak Hordubalovo hledisko převažuje, je dominantní. Jan Mukarovský vysvětlil sdělovací způsob první knihy těmito slovy: „V Hordubalu je značná část děje podána jako vnitřní, nehlasitý monolog osoby jednající, jako myšlený hovor této osoby se sebou samou, po případě s osobami jinými.“²

V každé knize Hordubala se jeví hrdinův příběh jinak. Stejně je tomu i s detaily, což lze ilustrovat např. na odlišném vzezření Polany, jež je jiné

FRANTIŠEK VŠETIČKA
TEKTONIKA TEXTU

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

Obálka (s citací obr. Paula Kleea Propuknutí strachu)
a grafická úprava Petr Palarčík
Vydalo nakladatelství Votobia
v Olomouci roku 2001

ISBN 80-7198-478-7

Nakladatelství VOTOBIA
P. O. Box 214, 771 00 Olomouc
tel./fax 068/522 46 21
e-mail: votobia@telecom.cz