

Stav nedefinitivnosti, do kterého je uvržen text vlastně z touhy autora přiblížit tento text „životu“, ze své podstaty nedefinitivnímu a fragmen-
tárnímu, může vést ve své krajnosti až k rezignaci na literární text jako ta-
kovým. K té mířila už redukce kapitol na odstavec či pouhou větu, slovo, za
nímž se už rozprostírá prázdná, bílá stránka, „prázdná“ kapitola a „prázdná“
část a jež odkazuje k neexistujícímu, „prázdnému“, nenapsanému tex-
tu, který mohl být napsán, ale nebyl, a který si případně může napsat sám
čtenář.

Citace a odkazy

Bělyj, Andrej: Kóta Letajev, Praha 1967, přel. J. Šanda; Čapek, Karel: Továrna na abso-
lutno, Praha 1962; Dostojevskij, Fjodor Michajlovič: Běsi, Praha 1987, přel. T. Hašková
a J. Hulák; Hrabal, Bohumil: Obsluhoval jsem anglického krále, Praha 1990; Karásek ze
Lvovic, Jiří: Román Manfreda Macmillena, Praha 1924; Klíma, Ladislav: Velký roman,
Sebrané spisy IV (ed. E. Abrams), Praha 1996; Kratochvíl, Jiří: Uprostřed noci zpěv, Brno
1992; Kundera, Milan: Poznámka k českému vydání Nesmrtelnosti, in Nesmrtelnost,
Brno 1993; též: Směšné lásky, Praha 1963; Linhartová, Věra: Chiméra neboli Průřez
cibulí, Praha 1993; Rákos, Petr: Korvína čili Kniha o havranech, Praha 1993; Smollett,
Tobias George: Příhody Rodericka Randoma, Praha 1905, přel. F. X. Prusík; Součková,
Milada: Bel canto, Praha 1944; Sterne, Laurence: Život a názory blahorodého pana Tris-
trama Shandyho, Praha 1963, přel. A. Skoumal; Vančura, Vladislav: Markéta Lazarová,
Praha 1961.

Broch, Hermann: James Joyce und die Gegenwart, Wien – Leipzig – Zürich 1963; Droz-
da, Miroslav: Narativní masky v ruské literatuře, Praha 1990; Genette, Gérard: Seuils,
Paris 1987; Hrabal, Josef: Postupné navazování hladké a drsné, in K morfologii současn-
né prózy, Brno 1969; Lišková, Věra: O některých problémech nového románu (Odkaz
a Zakladatelé Milady Součkové), in Posmrtný odlitek z prací Věry Liškové (ed. B. Havrá-
nek a M. Součková), Praha 1945; Kundera, Milan: L'Art du roman, Paris 1986; Lotman,
Jurij Michajlovič: Struktúra umeleckého textu, Bratislava 1990; Opelík, Jiří: Kapitola
nultá anebo Předmluva..., in Vančura, Vladislav: Hrdelní pře anebo Přísloví, Praha
1979; Stanzel, Franz Karl: Synoptické nadpisy kapitol, in Teorie vyprávění, Praha 1988.

Literatura

Červenka, Miroslav: Tematické posloupnosti v Březinově próze, Česká literatura 1969,
č. 1–2, s. 141–158; Krausová, Nora: Segmentácia epických textov, in Význam tvaru a tvar
významu, Bratislava 1984, s. 65–111; Lišková, Věra: O některých problémech nového
románu (Odkaz a Zakladatelé Milady Součkové), in Posmrtný odlitek z prací Věry Liško-
vé (ed. B. Havránek a M. Součková), Praha 1945, s. 11–38; Stanzel, Franz Karl: Synoptic-
ké nadpisy kapitol, in Teorie vyprávění, Praha 1988 [1979], s. 52–62; Šklouvkij, Viktor:
Několik slov o dělení románů na kapitoly, in Próza, Praha 1978 [1961], s. 271–278; Štef-
ček, Ján: Struktúra kapitol v modernom slovenskom románe, in O literárnej avantgar-
de, Bratislava 1966, s. 136–164.

II. SPOJOVÁNÍ

KOMPOZICE LINEÁRNÍ

Jestliže jsme se v předchozích kapitolách zabývali způsoby členění díla
a textovými útvary a vnitřními žánry, které se na základě tohoto členění
v literárním díle utvářejí (různými žánry rámce, větou a odstavcem, kapi-
tolou), tedy aspektem diskontinuity, v tomto bloku kapitol budeme naopak
pojédnávat o způsobech spojování neboli budeme se kompozicí – přede-
vším makrokompozicí – zabývat z hlediska kontinuity, souvislosti.

Literární dílo nabízí několik hlavních způsobů spojování částí textu
a různých vrstev díla. Pokusíme se tyto způsoby – kompoziční typy – orien-
tovat ve vztahu k linii. Linie se nám totiž zdá být výchozí podobou uspořá-
dání textových, syžetových, žánrových a jiných prvků díla, a to už proto, že
se text zásadně rozvíjí od začátku ke konci, od první stránky k poslední, od
první věty, odstavce, kapitoly k poslední větě, odstavci, kapitole atd. – ne-
boli odvíjí se tak říkajíc zleva doprava a shora dolů (alespoň v západní kul-
tuře). Jeho psaní i četba mají rovněž převážně lineární časový průběh (spo-
lečně s hudbou, filmem, ale na rozdíl od obrazu, sochy; v poezii obrazová
báseň – objekt představují útvary, které linearitu výrazně porušují).
Následnost se nám tedy jeví jako úplně základní způsob propojení prvků
díla. Opírá se o následnost dějů v rovině fabule (příběhu, který je vyprávěn)
a syžetu (příběhu, jak je vyprávěn), jehož tématem je přímo či nepřímo,
v celku či úryvku život probíhající od narození a dětství k dospělosti, zra-
losti, stáří a smrti (variantou pohybu vpřed je pohyb dolů – propadání do
propasti, víru). Nejtěsnější souvislost existuje mezi prvky díla tam, kde se
opírají právě o tento typ následnosti, kterou nalézáme například v bio-
grafickém románu, v románu výchovném, iniciačním, v románové kroni-
ce, románovém deníku, románu v dopisech a vesměs v „autentických“
žánrech. (Chronologická linie se uplatňuje také v poezii, například
v básnickém žánru „kalendáře“ či „měsíců“, ke kterému patří Tomano-
vy Měsíce, 1918, Seifertova sbírka Zhasněte světla, 1938, Šiktancův Český
orloj, 1974 v samizdatu, poté ve dvou částech 1980 a 1981 aj.) Linie kompo-
ziční je tu ve shodě s „přirozenou“ linií života (případně jejím úsekem),
s posloupností lidského času. Také uvnitř této následnosti-posloupnosti
panuje ovšem přetřítost a nesouvislost, neboť i sebepodrobnější vyprávě-
ní musí vynechávat, přeskakovat, zkracovat, a to i kdyby se jeho čas rovnal
žitému času příběhu. Sebeplnulejší vyprávění je při bližším pohledu plně
švů a lakun, každé představuje více či méně sled „nesouvislých“ epizod,

příhod, událostí, jejichž pojičkem je postava (soubor postav), časoprostorový kontext, hledisko vypravěče, způsob vyprávění, styl, žánr, téma, příběh.

Následující Viktora Šklovského mohli bychom v rámci kompozice založené na linii rozlišovat řadu podtypů – kompozici navlékací, stupňovitou, prstencovitou, řetězovou /Šklovskij 1948 [1925]/, ale nezdá se nám to účelné už proto, že mezi těmito typy není vždy zřejmý rozdíl, jeden lze chápat jako odlišku druhého. Setrváváme proto u označení kompozice typu linie či kompozice lineární. Mezi členy je buď vztah rovnosti – tam, kde se jedná o opakování a rozvíjení, členy jsou k sobě přiřazovány „paratakticky“ (vypůjčujeme si termín ze syntaxe), anebo vztah závislosti různého stupně – tam, kde následující člen vyplývá z členu předcházejícího, je jím determinován, členy jsou k sobě přiřazovány „hypotakticky“. (Lineární kompozice v tomto pojetí odpovídá v typologii Tzvetana Todorova řetězení – „enchaînement“ /Todorov 1967/.) Kompoziční linie je v tomto případě otevřená, neboť rozvíjení, opakování, přiřazování by teoreticky mohlo podle zadaného „programu“ pokračovat do nekonečna, kdyby tento proces nebyl omezen materiálními hranicemi textu a rámce knihy.

Podobná otevřená lineární kompozice je charakteristická v minulosti pro pikareskní román a obecně pro román dobrodružný, v němž dobrodružství následují jedno za druhým až do konce románu, ostatně často slibujícího pokračování (cykličnost). Tým princip funguje zhruba od poloviny 19. století ve fejetonním románu či románu-fejetonu, publikovaném na pokračování v novinách, který bývá nejčastěji právě dobrodružným románem. Tento žánrový typ prosperuje v různých formách lidové četby na pokračování i ve 20. století, kdy však můžeme v jeho poetice zaznamenat příznačné posuny: například Čapkova Továrna na absolutno (1922) má sice řadu rysů fejetonního románu (ostatně byla rovněž otiskována na pokračování), ale příliš volnou vazbou kapitol, porušujících souvislost a nesledujících na koncích tak jako lidový román záměr stupňovat napětí dějem skloubených částí, se vlastně od tohoto žánrového typu odvrací. To ovšem neplatí jen pro Čapkovu Továrnu na absolutno, ale i pro další romány tohoto typu – Těsnohlídkova Poseidona (1913), Poláčkovu Lehkou dívku a reportéra (1926) a Dům na předměstí (1928), Hausmannovu Velkovýrobu ctností (1922) aj. Tyto romány jsou založeny na značně volném dějovém spojení novinářských čísel a mají už pramálo společného s fejetonním románem, jemuž vtiskl podobu napínavého románu s tajemstvím ve Francii ve čtyřicátých letech 19. století Eugène Sue ve svých Tajnostech Paříže (1842–1843). Fejetonní román v českém pojetí zahrnuje pouze vnější aspekt otiskování na pokračování, ale aspekt napětí, pro lidový román tak příznačný, v něm funguje jen zřídka. Co to vlastně znamená z hlediska linie? Jestliže napětí bylo zjevně činitelem, který ji podporoval a „napínal“, tam, kde se napětí oslabuje, oslabuje se přirozeně i lineárnost.

Parataxe a hypotaxe fungují v textu v jeho různých rovinách – od věty přes spojení odstavců až k návaznosti kapitol, tedy v mikro- i makrokompozici, přičemž dost často parataktické či hypotaktické makrokompozici odpovídá i parataktická či hypotaktická mikrokompozice – v textu panuje homologie. A podobné vztahy existují i mezi většími celky – například mezi díly cyklických románových děl. Nejvýraznější podobou cyklického románu je román generační (rodová sága), založený na rodové posloupnosti. Tento typ románu, který se utvářel na sklonku realismu a v naturalismu, se v české literatuře rozvinul zejména ve třicátých letech 20. století (B. Klička, M. Pujmanová, K. Poláček, F. Křelina aj.). Na cykličnosti se tehdy zakládal i tzv. román lidských množin /Opelík 1995, 413/, sledující nikoli život rodu, ale lidského kolektivu (např. román J. Kratochvíla Prameny, 1934). Chronologičnost není však u cyklických románů jediným typem souvislosti, spojujícím momentem bývá také systém vracejících se postav, motivů, témat, který zajišťuje koherenci i uvnitř textu. V Balzakově Lidské komedii se vracejí postavy, v románech Kunderových, které sám autor pokládá za části jakéhosi cyklu, se vracejí, lépe řečeno varíují, klíčová slova, motivy, témata. Někdy jsou vedle sebe jako části celku kladeny romány, jež spojuje pohled na svět, na lidskou bytost, a také určitá noetická hypotéza a v nichž si autor „ověřuje“ svou koncepci, jak to činí například Karel Čapek ve své „noetické trilogii“ (Hordubal, Povětroň, Obyčejný život, 1933–1934). Kromě této koncepce (a ovšem autorova stylu) tato díla nic nespojuje, nefiguruje zde už ani nějaký spojující topos – narativní místo, kde by se příběhy vyprávěly, jako je tomu v dekamernském kompozičním typu (v jednotlivém díle ovšem takový spojující topos může fungovat – nemocnice v Povětroně → Kompozice rámcující). Totéž platí o cyklu povídek, volně spjatých pouze hlediskem autora (povídkové cykly Karla Čapka). Tady jsme de facto svědky oslabování linie, k němuž dochází vlastně do značné míry vždy všude tam, kde vládne ryzí parataxe, nekauzální a tedy méně pevně propojovaná a někdy pouhé přiřazování. Zároveň se tu ocitáme na rozhraní lineární a pásmové kompozice, pro kterou je podobné rozvolnění typické.

Princip linie se nejrůznějším způsobem komplikuje a narušuje, kombinuje s principy jinými, takže se často ocitáme na hranici lineární kompozice a kompozičních typů jiných. Jestliže si kompozici typu linie představíme jako čáru, více či méně souvislou, stoupající, různě lomenou (Todorov znázorňuje řetězovou kompozici řadou A_1, A_2, A_3, \dots /Todorov 1967/), pak můžeme pozorovat, jak tuto linii, především linii vyprávění, rozbíjejí nejrůznější textové útvary, vložená vyprávění (sama rovněž lineární), jak se princip lineární kombinuje s principem vkládání (Todorov rozlišuje „enchaînement“, jednoduché vkládání, a „emboîtement“, vkládání skříňkového typu – to znázorňuje řada A_1, R, A_2, \dots /tamtéž/). Tento typ kompozice má hypotaktický charakter – vztahy mezi rámcujícími a rámovanými útvary jsou za-

loženy na nerovnosti členů – na vztahu subordonace. Rámující člen je ze své podstaty členem řídicím, odpovídá větě hlavní, rámovaný člen větě vedlejší; od romantismu se však v literární praxi tyto vztahy nezřídka převrací – hlavní člen se stává členem vedlejší, případně se ruší hranice mezi rámujícím a rámovaným textem (→ Rámeček; Kompozice rámcující). Jindy se linie větví anebo zavíjí a vytváří kruh (→ Kompozice typu tříště a tkáně; Kompozice kruhová a zrcadlová). Tyto základní typy – přiřazování, vkládání, větvení, zavíjení – se v díle střídají nebo prostupují (v Laclosových *Nebezpečných známostech*, 1782, v Hoffmannově *Kocourově Mourovi*, 1820–1822, ale také třeba v Topolově *Sestře*, 1994). Pojďme o nich ve zvláštních kapitolách.

Už jsme řekli, že souvislost jednotlivých členů kompoziční řady – odstavců, kapitol, událostí – je v rámci lineární kompozice zajišťována jednotou postavy, propojující jednotlivé úseky textu a jednotlivé události (fáze příběhu). Dalším pojítkem je motivace událostí a dějů. Funguje jako spojující prvek i tehdy, když se zdá být pouze vnějšková (V. Šklovskij uvádí jako příklad podobné motivace hněv bohů v *Odyssei* /Šklovskij 1948, 85/). Konečně pak bývá spojujícím momentem časoprostorový kontext, který Michail Bachtin ve studii *Čas a chronotop* v románu (*z let 1937–1938*, s dodatkem z r. 1973) nazývá „*chronotop*“ /Bachtin 1980 [1975]/; takový *chronotop* představuje například cesta (v pikareskním románu je cesta spojena s hledáním služby, v dobrodružném románu s hledáním ztracené osoby, pokladu, ztraceného zámku apod.). Tam, kde je motivace oslabena a zvyrazňuje se „rozpor“ mezi „reálným“ sledem událostí v příběhu a jejich uspořádáním v syžetu, „reálná“ linie je porušována („navlékání“, přiřazování, „přilepování“), a následující člen řady tedy nevyplývá z členu předcházejícího, ale je k němu prostě jen přiřazen, juxtaponován, tam se nezřídka proměňuje i celkový charakter syžetu (a potažmo příběhu) – syžet „příběhový“ je nahrazen syžetem „narrativním“ a „promluvočným“, v němž se místo „logické“ linie příběhu prosazuje z hlediska příběhu „nelogická“ (tj. jiná) linie či vesměs křivka aktu vyprávění, promluvy, reflexe (→ *Poetika syžetu a příběhu*. Dvojitý syžet).

Nebude zřejmě náhoda, že lineární kompozici, jevící se jako „nejpřirozenější“ a proto nejjednodušší i z hlediska četby, zachovávají většinou různé typy lidového románu, kde se princip rozvíjení a přiřazování (navlékání) jen ve velmi omezené míře kombinuje s principem vkládání. Vkládání bývá totiž vesměs vnímáno jako složitější, literárnější, jako komplikovaná varianta přiřazování. Tento princip, který v podobě vyprávění ve vyprávění nalézáme například v Donu Quijotovi (1605, 1615) a který se stal typickým pro baroko a romantismus (Sorelův *Francion*, 1623, Scarronův *Komediantský román*, 1651–1657, Potockého *Rukopis nalezený v Zaragoze*, psán 1804–1805, vydán 1847), znala už antika (například v Apuleiově *Zlatém oslovi* z 2. století je do Luciova příběhu vložen příběh Amora a Psyché). Vložená vyprávění

(novely v rámcovém románu) se v teorii kompozice přirovnávají ke skříňkám se zásuvkami. Přejít k této složitější kompozici, jenž ovšem neznamená, že byl jednodušší typ z literatury vytačen (fungoval tu dále, případně se stál do určitých žánrů a žánrových typů, pevně zakotvil, jak jsme řekli, v lidovém románu), nebyl podle všeho jen proměnou v rámci nějakého imanentního vývoje kompozičních typů, nýbrž – kromě toho, že jej ovlivnila móda orientálních románů, ve skříňkové stavbě si libujících – odrazily se v něm nepochybně i určité proměny v myšlení: „...skříňková stavba není konec konců ničím jiným než jedním ze způsobů, jimiž duch dává najevo svou neschopnost nahlédnout svět“ /Souiller 1988, 230/.

Není-li skříňková stavba přímo výrazem „neschopnosti nahlédnout svět“, pak je podle našeho názoru přinejmenším jedním ze způsobů jeho složité reflexe, do níž už na konci renesance začíná vnikat pochybnost, vědomí relativity a nemožnosti jednoduchých a přímočarých soudů o světě. Zřejmější se tento noetický aspekt skříňkové kompozice ukazuje v těch textech, kde „skříňku“ tvoří vyprávění o vyprávění, divadlo na divadle (např. inscenace hry v Shakespearově *Hamletovi*), případně kde se do promluvy o událostech, příběhu vsouvá promluva o vyprávění příběhu, o promluvě – do textu se nevkládá pouze jiný text, text jiného žánru (novela do románu), ale metatext, text o textu. Jindy se skříňková stavba komplikuje tím, že se do vkládaného příběhu vkládá další příběh – skříňka má v sobě zásuvky či další skříňky, nebo dokonce další skříňky se zásuvkami, rámcování a vkládání tedy probíhá v několikeré úrovni. Text založený na principu rámcování a vkládání, případně několikasupňového, jako by nabýval prostorového charakteru (→ *Kompozice rámcující*). Na tomto „prostorování“ se podílí fakt, že vložený text bývá jiného žánru, případně je psán v jiném kódu, třeba obrazném (podobnosti), panuje v něm jiný čas (příběh sestupuje do minulosti – do jiné časové dimenze), někdy se odehrává v jiné úrovni reality, například ve snu (snové pasáže v Olbrachtově *Žaláři nejtemnějším*, 1916, sen Taminy v Kunderově *Knize smíchu a zapomnění*, 1981, v Topolově *Sestře*) apod. Postup vkládání, kterým se komplikuje, prohlubuje prostor textu, funguje i mimo literaturu, znají jej i výtvarná díla – na Škrétově obraze sv. Karla Boromejského je do středu „vložen“ oltářní obraz, na němž je namalovaný ještě další obraz /Kalina 1995, II/. Text, podobně jako obraz, jako by tímto postupem demonstroval svou textovost, obraz obrazovost, tedy své fiktivní založení, zvláštní fiktivnost svého světa – noetický moment se tu pojí s momentem ontologickým. Poznamenejme, že i v románech, jimž vévodí princip přiřazování, se princip vkládání sporadicky rovněž objevuje. Například v „pikareskních“ Gogolových *Mrtvých duších* (1842) je do Čičikovovy cesty za „mrtvými dušemi“ (syžet je tvořen návštěvami statkářů) vsunut příběh kapitána Kopejkina. Podobně je v Kafkově *Procesu* (psán 1914–1915, vydán 1925), v němž taktéž výrazně funguje princip přiřazování (i zde je mimochodem důležitý syžet postavený na návštěvách), do hlavní-

ho příběhu vložen příběh o muži z venkova a o dveřníkově. Vnitřní příběhy, často umístěné do středu nebo blízko konce díla, mívaly charakter podobnosti, alegorizují a metaforizují příběh (tak tomu bylo ostatně už ve Zlatém oslu).

„Ideál“ linie v podobě přímky je v dějinách literatury od počátku nejrůzněji narušován. Viděli jsme, jak se to děje v úrovni vyprávění, do něhož je vkládáno jiné vyprávění, a zmínili jsme se i o jeho narušování v rovině syžetu, kde má snad nejčastěji podobu časových přeskoků. Takovým přeskokem je každá reminiscence, návrat vyprávění k počátku příběhu: Gogol v Mrtvých duších vkládá vyprávění o hrdinově dětství až doprostřed románu, v Bernhardově Obrysu jednoho života (1975–1982) čas kličky nejen v jednotlivých pasážích, ale vytváří smyčku v celém cyklu těchto autobiografických próz, kde se začíná léty v internátu a válečnými zážitky (Příčina), pak čas postupuje až do věku osmnácti let (Sklep, Dech, Chlad) a v poslední části (Dítě) se vrací před čas Příčiny, do dětství. Dále linii narušují „bílá místa“ tvořená vynechanými událostmi, odbočkami k epizodám a peripetiím-zkouškám, které hrdinu nejen prověřují, ale namnoze jej zároveň odvádějí od jeho poslání, zpomalují jeho cestu k cíli (sám motiv zkoušky je ze své podstaty retardující a „antilineární“). Vidíme tak, že ačkoli je pro dobrodružný román charakteristická lineární kompozice se svými postupy rozvíjení a přiřazování, – zevnitř, ze samé podstaty syžetu, tvořeného vesměs klikatou cestou hrdiny, je v něm tato „ideální“ přímka neustále vychylována, zauzluje se, ohýbá se, delezuzovsky „zahýbá“ (typický je např. syžet lásky s překážkami). Čtenář je ovšem na tyto tradiční odchylky a „záhyby“ natolik zvyklý, že je takřka nevnímá a rozhodně nijak nekomplikují jeho vnímání příběhu.

Jiný typ narušení linie můžeme pozorovat v próze tíhnoucí k žánru „obrazu“. Ten často sestává z obrazů různě volně řazených, jako je tomu ku příkladu v Babičce (1855) Boženy Němcové (některé obrazy, jako příběh Viktorky či Kristly, mají charakter vložených novel). Parataxe spjatá s asyndetickým připojováním, které Jan Mukařovský pokládá za základní princip syntaxe u Němcové /Mukařovský 1941 II, 419; studie z r. 1925/, ovládá i kompozici celku složeného z kapitol-obrazů (případně vložených novel). Místo dynamické kompoziční linie, kterou shledáváme v dobrodružném románu a jejíž funkcí je vyvolávat napětí, tu nalézáme více či méně statické, byť chronologickou linií spínané obrazy, které mají evokovat atmosféru, zašlý idylický čas, intimní vzpomínku (v Babičce se vložené novely vyznačují dramatickým příběhem, rámeček, rytmovaný přírodními cykly a obřady, je víceméně statický v duchu idylického žánru). Ještě výrazněji tato staticčnost jako rozkladný moment linie vyvstane v naturalismu, rovněž tíhnoucím k „obrazovosti“. Tady už staticčnost a stagnace nejsou rysy idyly, ale naopak jsou negativně hodnoceny, jsou známkami rozkladu, degenerace, úpadku. Zřetelněji tu také vystupuje vazba mezi „obrazovostí“

a potlačením ústředního hrdiny, který byl typickým spojujícím článkem v lineární kompozici v romantických románech se skříňkovou stavbou i v románech realistických. Toto potlačení se projevilo jednak odsunutím hrdiny do pozadí, jeho „rozpuštěním“ v „kolektivu“ postav a postavíček, jednak jeho nehrdinským pojetím (typ člověk-zvíře, člověk-stroj → Poetika postavy. Postava-subjekt a postava-objekt).

Zápas s linií a popírání linie jako kompozičního principu může mít také podobu variace jedné a téže scény, události, životního příběhu, konce příběhu, které jsou nahlédnuty z jiného hlediska, třeba jinou postavou. Až do 19. století byly v románu takové variace takřka nemyslitelné, neboť představovaly nežádoucí odchýlení od linie příběhu a jeho zdvojení v určitém místě bylo vnímáno jako nadbytečné, brzdící žádoucí pohyb vpřed. Vyskytovaly se leda v náznaku, případně ve specifickém žánru – románu v dopisech (Laclosovy Nebezpečné známosti, 1782). V Rousellových prózách Africké dojmy (1910) a Locus Solus (1914) se do písmene opakují některé detailní popisy a téměř všechny scény jsou vyprávěny dvakrát. Ve Vančurově Markétě Lazarové (1931) je střetnutí královských vojáků s loupežníky nejprve líčeno z hlediska vojáků, poté z hlediska loupežníků. Karel Matěj Čapek Chod klade v závěru svého Větrníku (1923) za sebou několik variant konce. Pisatel zápisů v Čapkově Obyčejném životě vypráví a interpretuje svůj život několikerým způsobem. Přitom je zřejmé, že tu vůbec nejde o redundanci, o návrat „stejněho“, – i když se textový úsek totiž doslova opakuje, jedná se vždy o návrat v jiné úrovni, jiném kontextu, v němž se „stejně“ zjevuje jako „jiné“. Někdy se v díle tyto variace příběhů, událostí, témat, jen značně volně propojovaných, osamostatňují v kapitolách, dílech (→ Kompozice pásmová). V Kunderově Knize smíchu a zapomenutí se v jednotlivých dílech variují tytéž motivy s různým významovým vyzněním a spojení těchto dílů je zajištěno pouze tématem. Syžetová pásma se nepropojují pomocí těchž postav (výjimkou je Tamina, která je hlavní postavou dvou dílů), ale kromě stylu jsou propojena právě toliko tématem.

Postup variace se tak jeví na jedné straně jako postup sjednocující a podporující lineárnost – svým aspektem „opakování“, na druhé straně jako postup lineárnost zpochybnující – svým aspektem proměny tématu a jeho smyslu a také volnou vazbou mezi jednotlivými variacemi. Květoslav Chvatík i Eva Le Grand shledávají souvislost mezi Kunderovou technikou variací a Husserlovou fenomenologickou metodou, při níž se subjekt blíží zření podstat věcí sledem volných variací /Chvatík 1994, 144/ – i Kunderova románová variace bez ustání usiluje o „fenomenologický“ modus tázání po lidské identitě“ /Le Grand 1998 [1995], 123 – zdůr. E. L./ . Není zdá se náhoda, že tam, kde se román zabývá noetickými problémy a ontologickými otázkami (a podle Kundery je to doména, ba přímo poslání tohoto žánru), na něž každé dílo dává svou hypotetickou a otevřenou odpověď, rozvíjí se umění variací. Na jeho pozadí stojí u Čapka a právě tak u Kundery otevřený

model poznání, opírající se o vědomí souvislostí, o vědomí vlastní relativnosti a přibližnosti. Porušování principu vracejících se postav, znevýznamnění postavy jako principu koherence textu je v Kunderových románech s cyklickou stavbou zároveň jasnou opozicí k soudobé pokleslé podobě cyklického žánru – seriálu (románového i televizního), nikdy neopouštějícího princip chronologie a princip vracejících se postav (jejich „nesmrtelnost“ ohrožuje jen smrtelnost a únava jejich představitelů v televizním a filmovém zpracování).

Variační princip, který zpravidla provází nahrazení syžetu příběhového syžetem promluvovým, se uplatňuje také v prózách Věry Linhartové. Variace opakující „stejně“ v nich podle Sylvie Richterové připomínají „nekončící zrcadlový sál“ /Richterová 1991, 21/, neboť se tu spolu s tvorbou variací text zhlíží sám v sobě (v podobě metatextu), pokouší se popsat stavbu vlastního vyprávění: „... text narůstá jako zrcadlová soustava stále násobící obraz reflektovaných předmětů, vždy však ještě otevřená dalšímu pohledu, a nikdy tedy úplná“ /tamtéž/. Vztah variačního principu a principu cyklického postihuje Linhartová v charakteristice stavby triptychu svých próz v knize *Masožravé portréty* (franc. 1982). Popisuje jej jako cyklický model, tj. takový model, který se nevrací k výchozímu bodu, neopakuje se v bludném kruhu jako v kruhové či zrcadlové kompozici, nýbrž vyprávění „se úplně otočí kolem své osy a postupuje jakoby po spirále, jejíž závitů zůstávají otevřené, takže se může okamžitě vymrštit k novému kompletnímu, ale právě tak nedokončenému cyklu“ /Linhartová 1988, 5–6/. Variační princip se stal v 19. a ve 20. století mimořádně významným i ve výtvarném umění, a to nejen tam, kde je objekt uchopován ve stále nových a nových variacích jako Hokusaiova hora Fudži /Butor 1968/, Monetova katedrála, Cézannova hora Sainte Victoire, ale i tam, kde je nahlížen z různé distance a jeví se jako „mobilní“: pařížská Opera mění svůj vzhled tím, jak se divák přibližuje a do pohledu se zapojují nové a nové detaily, nové prvky struktury /Gleick 1996 [1987], 121/.

Z výroků týkajících se poetiky variací a cyklu vysvětluje jeden charakteristický moment – „prostorovost“ variací ve srovnání s lineárností „chronologického“, nevariovaného příběhu (podobný rys jsme sledali už u skříňkové stavby): místo pohybu vpřed, pádění, k němuž tihne syžet založený na příběhu, životní linii, se tu realizuje kroužení kolem tématu, opakovaně různým způsobem uchopovaného. Výsledkem podobného kroužení bývá pak jakýsi sémantický vír. Tento vír, zmocňující se kompoziční linie, přitom neodpovídá – a to je příznačné – rozuzlování příběhu (pokud tu takový příběh vůbec je) – příběhu spějícího k jednoznačnému konci (např. vysvětlení záhady v příběhu s tajemstvím); konflikt, záhada se tu totiž namnoze rozplývají do ztracena, stávají se nezřetelnými, příběh a jeho vyprávění je překryto a jakoby pozřeno řečmi o „nepodstatném“, odvádějícími od „podstatného“, matoucími. Tak je tomu u variací motivů a témat ve Fuksově

románu *Variace pro temnou strunu* (1966), ale ještě výrazněji v jeho posledním románovém díle *Vévodkyně a kuchařce* (1983). Na rozdíl od Kundery, kterému o nějaký, byť přibližný smysl při variování běží, Fuks jako by touto technikou dával najevo (spolu se „shazováním“ tajemna a efektem zklamaného čtenářského očekávání), že dílo možná ani nemá žádný jiný smysl kromě onoho kroužení a zrcadlení významů, jako má být výpovědí o realitě (zřejmě ne náhodou klíčovým prostorem, k jehož vytváření v románu směřuje úsilí vévodkyně, je právě zrcadlový sál). Linie, uvedená variacemi do pohybu, jenž ji tak jako čas v „chronologických“ příbězích nevěleče dopředu, k nějakému konci a jedinému smyslu, ale strhuje do sémantického víru, „roztáčí“, znamená vesměs otevřenost sdělení nabízeného čtenáři a zároveň otevřenost ve významu nehotovosti, neukončenosti (odtud potřeba nových a nových variací). Moment otevřenosti jsme ostatně sledali i u Kundery, ještě mnohem markantnější je však u Bohumila Hrabala a pár desetiletí před ním u Jaroslava Haška.

Porušili jsme chronologickou linii výkladu, a to proto, že v Haškově díle a poté v díle Hrabalově mají variace podstatně jiný smysl. Hašek tak jako Kundera sice rozehrává ve Švejkovi (1921–1923) variace na dané téma, rozvíjí dlouhé řady v podstatě synonymních epizod s anekdotickou stavbou. Nejde tu však jako u Kundery o ověřování a rozvíjení nějakých významů, o kroužení kolem nějakého stále pouze přibližného smyslu, ale toliko o přiřazování, ba „přilepování“ /Daneš 1954, 136–138/, o kupení, jež má vesměs improvizovaný charakter (tedy zcela opačný spíše učenému, spekulativnímu typu variací u Kundery a Linhartové). Takto vznikající variace vytvářejí nové a nové kontexty, v souvětích složených z „přilepovaných“ vět se mísí a zauzlují nesourodé věci a jevy /Jankovič 1991 [1966], 129/ (ani s tím se u Kundery a Linhartové nesetkáváme). Jsme tu svědky napětí mezi parataktickým spojováním, které předpokládá mezi členy vztah rovnosti a také stejnorodosti, a připojováním na úrovni věty a větších kompozičních celků členů nesourodých, k sobě nenáležících, ba přímo se vylučujících.

Rovněž Hrabalové variace představují spíše variace improvizované než spekulativní, ale zároveň vnímáme, jak se Hrabal pokouší v každé nové variaci znovu uchopit motiv, téma, myšlenku, vzpomínku, dokonce celý příběh, znovu a znovu vyprávěný (Příliš hlučná samota, 1977 v samizdatu, 1980), a zároveň „obnovuje jak proces krystalizace, tak chaos zrodu“ /Jankovič 1996, 87/. V kupení variací – v jejich proudu – „dostává svou příležitost významové dění“ /tamtéž, 91/. V tom smyslu může být i výčet – tento plod ryzí linearity, jenž vzniká zdánlivě bez kauzálního propojení, pouhým přiřazováním dalších členů (ze stejného nebo jiného kontextu, ze stejné nebo jiné stylové roviny), a v němž dochází v případě heterogenosti členů k významovým zvrátům – místem sémantického neklidu, spojeného s přiřazováním. Variační princip je přitom u Příliš hlučné samoty uplatněn dvojnásobem. Jednak funguje v textu samém, ve kterém je index opa-

kování, respektive variací značně vysoký, jednak funguje mimo text, ve variantách díla napsaných v letech 1974–1976; jedna z variant se dokonce stala součástí jiného díla – Klubů poezie (1981). Jsme v pokušení pokládat všechny tyto varianty, z nichž některé byly tak říkajíc „vrženy v jednom tahu“ /Jankovič 1994, 243/, za součást téhož – cyklického – díla.

Vidíme, že se tu začíná rýsovat určitá poetika variací, dokonce hned dvojí poetika, podle našeho názoru pro dílo 20. století neobyčejně důležitá. Spolu s ní se zde vytváří i určitá typologie variací. Rozlišili jsme variace spekulativní (noetické) a variace improvizované. Kromě toho jsme uvažovali na jedné straně o variacích motivů, témat, příběhů postav, případně postupů a přístupů v jediném textu (často členěném na díly) nebo v cyklu textů (u Čapka, Kundery), a na druhé straně o variacích téhož textu, jeho úseků v něm samém (Hrabalova Příliš hlučná samota), případně v dalších textech-variantách, realizujících se mimo rámec díla (opět je příkladem Příliš hlučná samota) či v díle, do něhož zahrnujeme i jeho varianty (zůstává ovšem otázkou, kde v takovém případě leží hranice díla). Dále by bylo jistě možné uvažovat o variacích na vlastní text a variacích na cizí text – o intertextových variacích, které se v literatuře 20. století neobyčejně rozmohly. Stranou ponecháváme problém rozlišení variace a permutace – permutace jako typu variace, kterého využívala zejména tzv. experimentální poezie a v próze například Vladimír Páral. Princip variací (a permutací), zejména v próze v minulosti namnoze skrytý, byl zcela obnažen a dostal výrazně herní podobu. Nicméně i za ní cítíme, jak ze sérií variant, z různých spozných těchto motivů vyvstává mnohohrstevný smysl reality.

Z toho, co jsme až dosud řekli, vidíme, že kompozice zdaleka není jen zápasem o celistvost a linii, ale právě ve 20. století je více než jindy rovněž zápasem s celistvostí a linií. Tento zápas zasahuje také třeba sled kapitol, až do Sterna neotřesitelný. Laurence Sterne v Tristramu Shandym (1759–1760) klidně přehazuje kapitoly a různými časovými přesuny neustále rozbíjí epickou linii románu (→ Kapitola). V Hoffmannově Kocouru Mourovi jsou stránky pomíchané, čímž se z přímé linie stává klikatice. V Havlově dramatu Ztížená možnost soustředění (1969) je chronologický sled pásem Humlova života „roztrhán na kousky, ty byly zamíchány jako karty a slepeny v sledu novém, roztržitém“ /Hořínek 1988, 132/; Humlova roztržitost je promítnuta do dramatické kompozice. Nicméně ať se s linií, zejména od romantismu, nakládá jakkoli neurvale, to vše se děje a může dít právě jen na jejím pozadí, s povědomím jejího „teroru“ – „zpréházenou“ kapitolovou a časovou kompozici je možné vnímat toliko na základě kompozice spořádané, „rovné“, která za klikaticí vždy stojí jako němý stůl. A stejně je tomu i tam, kde se směr linie obrátí, neboť v epickém díle máme co dělat s linií orientovanou, kde se klasický narativní diskurz, ze své podstaty progresivní a ireverzibilní, převrátí na hlavu po způsobu račího kánonu v umění fegy. S tímto postupem se ve výrazné podobě setkáváme ve futurismu.

V kompozici Světodkonce (asi desátá léta) Velemira Chlebnikova a Alexeje Kručonycha se děj odvíjí od hrdinova útěku z vlastního pohříbu a končí tím, že postavy jedou v dětských kočárcích. Podobně postupuje Milada Součková v Odkazu (1940), kde některé důležité události následují v opačném pořadí – od manželské hádky k svatbě. Zvláštní kompozici má Julišův text Afrikááááá! (1995), který postupuje nejprve kupředu a ve svém středu se jako na čepu otočí a postupuje nazpět ke svému počátku. Často bývá podobný postup toliko naznačen, například v próze Věry Linhartové Kleopatra z knihy Přestořeč (1966) (jiný její text s názvem Račí kánon na besovské téma z Mezi-průzkumu nejbliž uplynulého, 1964, tento postup kupodivu nevyužívá).

Porušování časové linie a tím i syžetové, narativní a kompoziční linie textu jako takového není ovšem jen nějakým herním ozvláštňením a narativním obmyslem. Zpravidla totiž s sebou přináší jiný smysl, než jaký by text či příběh měl, kdyby jeho linie zůstala „spořádaná“. To se týká už literatury 19. století. Babička dostává podle Zdeňka Mathausera jiný smysl právě tím, že začíná v předmluvě evokací celé časové propasti, jež se rozklenula mezi poslední scénou prózy a spisovatelčiným dneškem /Mathausen 1980, 126–127/. Ostatně většina předmluv (předmluv tzv. empirického autora) v případě, že vznikají po díle, rozbíjí kompoziční linii (→ Předmluva a doslov). Tuto linii – chronologickou a syžetovou přímočarost – rozbíjí konec konců i sám čtenář, který se při četbě nezřídka vrací a čte určité místo znovu. Celistvost a linie textu se tak neproblematicky a významově nedynamizují a neprohlubují toliko z vůle autorského záměru, ale i z čtenářovy libovůle.

Syžetová linie bývá v realistickém románu proto tak pevná, že ji na řadě míst tvoří kauzální řetězec dějů, událostí, příhod (naturalistický román sice tuto linii na jedné straně zpevňuje tím, že kauzalitu „fatalizuje“, na druhé straně ji oslabuje tíhnutím k statickým obrazům). Tam, kde se kauzální návaznost, sled příčina → důsledek (např. vina → trest), narušuje nebo dokonce přestává fungovat, a to se děje vlastně už v lůně realistického románu (oslabení kauzality mají na svědomí různé iracionální momenty v chování a jednání postav, nevysvětlené a „náhodné“ události aj.), tam se mění i podoba linie. Z linie se stává nepravidelná křivka nebo kruh či soustava kruhů (→ Kompozice kruhová a zrcadlová). V žánru deníku a zápisků sice zůstává zachována o časový sled se opírající „žitá“ kompozice a tedy linie, ale sám charakter záznamů, přiřazovaných k sobě v pořadí, ve kterém je za sebou „náhodně“ a akauzálně (alespoň z hlediska subjektu a přítomného okamžiku) klade život (ten je tu nejen tvůrcem fabule, ale i „syžetu“) nebo rozhárané vědomí, se s linií a celistvostí ocitá na štiřu – v napětí charakteristickém pro tento žánrový útvar. (Podobné napětí se nevytváří v biografickém nebo výchovném románu, kde kauzalita v řetězci událostí vesměs funguje.)

Zvláštní varianty lineární kompozice představují v díle 20. století kompozice alfabetská a „dotazníková“. V poezii se na základě alfabetské kom-

pozice utvořil v období poetismu celý žánr – „abeceda“, abecedarium (Nezvalova Abeceda ze sbírky *Pantomima*, 1924 aj.). V próze byla jejím předchůdcem kompozice založená na rejstříku témat, jímž postupoval biologický čas hrdiny a jeho choroby v Huysmansově románu *Naruby* (1884). V románu s kompozicí dotazníku se hrdina-vypravěč vyjadřuje k určitým zadaným otázkám, sledujícím více či méně linii jeho životopisu (motivace podobného postupu bývá součástí románu). Zeno Cosini v románu *Itala Sveva Vědomí a svědomí* Zena Cosiniho (1923) vyhovuje přání psychiatra, Jiří Gruša v *Dotazníku* (1978) vede svérázný dialog s úředníkem, který mu dal dotazník. Linie „života“, v biografické kompozici plynulá, je v dotazníkové kompozici přerývána nekauzálně spjatými okruhy problémů a událostí. Na kauzální motivaci není založena ani kompozice alfabetská či „slovníková“ (encyklopedická). Může být uplatněna jen v části díla – Kundera takto uspořádal třetí část *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1985), tvořenou Malým slovníkem nepochopených slov, dokonce se dvěma pokračováními (slovník je sestaven z neporozumění Franze a Sabiny, z takových slov a výrazů jako žena, věrnost a zrada, hudba, světlo a tma, žít v pravdě aj.). Podobu „slovníku“ dává Kundera i románové teorii ve svém druhém *Umělní románu* (1986) ve stati *Sedmdesát tři slov*. Syžetovou linii nahrazuje linie alfabetská také v Čapkově *Výletu do Španěl* z roku 1930 (v kapitole *Flamencos*), v Butorově *Mobilu* (1962) a v Pavičově *Chazarském slovníku*, románu-lexikonu v 100 000 slovech (1984). V *Perecově Životě* návodu k použití (1978) je sled kapitol určován topografií domu. Místo syžetu se čtenáři nabízí enumerace, slovník, katalog, z něhož si ovšem může sám ex post vytvořit jakýsi svůj „syžet“, jakousi vlastní souvislost (→ *Kompozice mobilní*). I když se tato kompozice jeví na první pohled jako ryze vnější, „mechanická“, nesouvislá, skrývá se ve skutečnosti i za ní souvislost – souvislost ovšem jiného druhu, daná právě zvoleným tematickým uspořádáním. Enumerace alfabetská či jiná je totiž jen zdánlivě nahodilá, „mechanická“ – modeluje určité prostředí (dům, město, zemi), situaci, svět. Jestliže kompozičně syžetovou chronologickou a kauzalitou zpevněnou linii, zbožštěnou v tradičním a realistickém románu, můžeme pokládat za svého druhu analogii „lineárních“ teorií vývoje a pokroku ovládajících 19. a ještě namnoze 20. století, pak v dílech tohoto typu máme před sebou prostě jiný model reality, než jaký nám skýtala klasická lineární kompozice. Tento model je spjatý s jiným paradigmatem poznání, s takovou koncepcí poznání, v níž je z pozorovatele (zde čtenáře) učiněna důležitá součást poznávacího aktu a poznání samého.

Citace a odkazy

Bachtin, Michail Michajlovič: Čas a chronotop v románu. Studie z historické poetiky, in *Román jako dialog*, Praha 1980; *Butor*, Michel: Trente-six et dix vues du Fuji, in

Répertoire III, Paris 1968; *Daneš*, František: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*, Naše řeč 1954, č. 1; *Gleick*, James: *Chaos. Vznik nové vědy*, Brno 1996; *Hořínek*, Zdeněk: *Proměny divadelní struktury*, Praha 1988; *Chvatík*, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, Brno 1994; *Jankovič*, Milan: *Ediční poznámka*, in *Hrabal*, Bohumil: *Hlučná samota*, Sebrané spisy 9, Praha 1994; *týž*: *Hra s vyprávěním*, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991; *týž*: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha 1996; *Kalina*, Pavel: *Závěs a zrcadlo jako Rudolfovy atributy*, *Lidové noviny* – příl. *Národní* 9, 19. 7. 1995; *Le Grand*, Eva: *Kundera aneb Paměť touhy*, Olomouc 1998; *Linhartová*, Věra: *Eine Sprache in der Mehrzahl*, in *Sprache im Technischen Zeitalter*, *Literarisches Colloquium Berlin*, Berlin 1988 (cit. z české rukopisné verze s názvem *Pomnožný jazyk*); *Mathauser*, Zdeněk: *Literatura a anticipace*, Praha 1980; *Mukařovský*, Jan: *Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové*, in *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1941; *Opelík*, Jiří: *Román lidských množin*, in *Dějiny české literatury IV*, Praha 1995; *Richterová*, Sylvie: *Proměny subjektu v próze Věry Linhartové*, in *Slova a ticho*, Praha 1991; *Souiller*, Didier: *La littérature baroque en Europe*, Paris 1988; *Šklovskij*, Viktor: *Teorie prózy*, Praha 1948; *Todorov*, Tzvetan: *Littérature et Signification*, Paris 1967.

Literatura

Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*, Praha 1948 [1925]; *Todorov*, Tzvetan: *Littérature et Signification*, Paris 1967.

KOMPOZICE PÁSMOVÁ

Lineární kompozice je „rozkládána“ také zmnožováním linií. K tomu dochází tam, kde autor v románu sleduje střídavě různé postavy, případně různá témata. Protože próza musí i stejnočasé děje prezentovat za sebou, stejně jako se musí tímto způsobem zabývat jednotlivými postavami v též okamžiku, je tento kompoziční postup v próze prakticky všudypřítomný. My však zde máme na mysli ty případy, kdy autor různé postavy nebo různá témata sleduje v samostatných kapitolách, které jsou vždy ve znamení té či oné postavy, toho či onoho tématu; někdy tvoří takové kapitoly celé bloky, ba dokonce díly. Právě tehdy můžeme mluvit o pásmové kompozici či o pásmovém kompozičním principu. Stanovit hranice pásmové kompozice v rámci mikrokompozice není totiž vůbec snadné. Tam, kde se hlediska mísí (vytváří se jakési smíšené hledisko) a pásma se miniaturizují a přitom prostupují v jediné větě, pohybujeme se už v rovině mikrokompozice (např. v Prvních písmenech M. Součkové, 1934). Mluvíme-li o pásmové kompozici, máme tedy na mysli uplatňování tohoto postupu ve větších, nadvětných textových úsecích, byť i tady se může ovšem stát, že se nějaké pásmo objeví v jiném pásmu právě jen ve fragmentu věty. (Ponecháme také stranou pásma v rovině promluvy, kde se pro tento jev užívá jiné terminologie: řeč přímá, nepřímá, polopřímá, vyprávění děje, popis apod. Z téhož důvodu sem nebudeme řadit ani ty případy, kdy je text prokládán citáty nebo příslovími.)

Pásmový princip v podobě střídání pásem jednotlivých postav (případně pásem tematických) není v románu ničím novým. Setkáváme se s ním už ve středověku, třeba v Percevalovi aneb Povídky o svatém grálu (asi 1180), v němž Chrétien de Troyes líčí paralelně s dobrodružstvími Percevala také dobrodružství Gauvainova. V pozdně středověkých románech o svatém grálu se pásma hledačů grálu natolik rozmnožila, že zprvu se ještě rýsuje jednotu příběhu, soustředěného kolem jednoho, posléze tří hrdinů, vzala zaslavě (je příznačné, že v této fázi se iniciační dobrodružství mění v ryze světské potyčky a z „mytologického“ románu se stává román svět-ský). Bohatě se pásmový princip rozvinul nicméně teprve v období realismu v 19. století. V Tolstého Vojně a míru (1865–1869) se střídají kapitoly (bloky kapitol) věnované Pierrovi Bezuchovovi, Andreji Bolkonskému, Nataše aj., v Anně Kareninové (1875–1878) Anně a Vronskému na jedné straně a Levinovi a Kitty na straně druhé. Jedno pásmo zpravidla nad dalšími pře-

vládá, je hlavní, zatímco ostatní jsou vedlejší. V určitých bodech se pásma křížují – postavy se setkávají a rozcházejí. Pásma bývají ve vztahu synonymity (postavy jsou svého druhu dvojníky) nebo diference (postavy představují různé, navzájem se osvětlující postoje ke světu).

Můžeme pozorovat, že pásmový princip se uplatňuje zejména v románových typech, které svým založením nejsou „monografické“, tj. nemají ústředního hrdinu a jsou tak říkajíc „polygrafické“ – mají mnoho postav. Takový charakter má román v dopisech s více pisateli (např. Nebezpečné známosti od Choderose de Laclos, 1782) a žánr rodinné kroniky (kroniky rodu či celého společenství), jenž se utváří v 19. století, dále rodový román (rodová sága), jehož počátek souvisí s naturalismem. Tyto románové typy, k nimž na jedné straně patří Holečkova kronika Naši (1898–1930) a na straně druhé rodové ságy typu Mannových Buddenbrookových (1901), Gal-sworthyho Ságy rodu Forsyťů (1906–1921) – u nás trilogie Marie Pujmanové Lidé na křižovatce (1937), Hra s ohněm (1948) a Život proti smrti (1952), spojuje přítomnost chronologické linie. V jiných typech s pásmovou kompozicí bývá tato linie naopak oslabena, ba záměrně je potlačovaná a přerušovaná, místo časové rozlohy v řádu desetiletí bývá čas omezen na jediný týden či den. Nerudův Týden v tichém domě z Povídek malostranských (1878) je de facto rovněž „kronikou“ – kronikou jediného týdne. Povídkový princip jako hlavní členící princip povídkového souboru jako by se opakoval ve struktuře jednotlivé, nejrozsáhlejší a soubor uzavírající povídky. Týden v tichém domě sestává z řady minipovídek, nahlížených výhradně z hlediska „kronikáře“ – advokátního koncipienta. Tato jednotka hlediska je pro útvary kronikového typu a ke kronice tlnoucí (patrně také v souvislosti s jejich realistickou poetikou) příznačná.

I když pásmový princip není v kompozici románu ničím novým, ve 20. století se mimořádně aktualizuje a zvyznamňuje. Děje se tak především osamostatňováním pásem až na hranici jejich relativně úplné autonomie a oddělenosti, výrazným zmnožením pásem, určitým pojetím času (simultaneita, křížení několika časových rovin), kontrapunktickým vztahem, spojením pásmové kompozice s technikou proměnlivého hlediska. Poznamenáme však, že tyto jevy, toto pojetí pásmové kompozice v literatuře 20. století nepřevažuje, zejména pak pokud jde o naprostou samostatnost navzájem „nekomunikujících“ pásem. Častější jsou totiž případy, kdy pásma spolu „komunikují“ – postavy z různých pásem se setkávají a ovlivňují se navzájem. Různočasá historická pásma se například propojují společnými postavami, které ve svých reinkarnacích procházejí různými časy, nebo mezi postavami existuje určitý „dvojnický“ vztah, nebo se jedná o různé „verze“ téže postavy. Jindy dochází k opačné krajnosti – pásma se prostupují a mísí, hledisko ovládající pásmo bývá nejasné, „smíšené“ (viz dále).

Zvláštním případem vztahu mezi pásmo, do 20. století nerealizovaným, je vztah metatextový: jedno pásmo představuje tradiční román, vyprávěný

vševědoucím vypravěčem nebo z hlediska určité postavy, druhé je utvářeno tak, že jedna z postav prvního pásma tento román píše nebo komentuje. V Gidových Penězokázích (1925) se „románové“ pásmo střídá s meta-textovým pásmem Eduardova deníku, který obsahuje konспект románu, v němž Eduard vystupuje. V Avionu (1995) Jiřího Kratochvila píšou postavy o sobě navzájem „romány“ – vyprávějící postavy jsou zároveň postavami, o nichž se vypráví.

Patrně nejproslulejším případem krajní oddělenosti a nepropojenosti pásem je Faulknerův román Divoké palmy (1939). Zahrnuje vlastně dva „romány“: pásmo milostného příběhu (všechny kapitoly jsou označeny Divoké palmy) a pásmo příběhu uprchlého trestance (kapitoly jsou označeny Stařec Mississippi). Podle autorova doznání vznikl druhý příběh teprve v průběhu psaní prvního: *Když jsem dospěl ke konci toho, co je nyní první částí Divokých palm, najednou jsem si uvědomil, že jí něco chybí, že je třeba důrazu, něčeho, čím bych ji vyhnal do výše jako kontrapunktem v hudbě. A tak jsem psal příběh Starce Mississippi tak dlouho, dokud se příběh Divokých palm opět nezvedl vzhůru. Pak jsem přerušil příběh Starce Mississippi tam, kde končí jeho první část, a vrátil jsem se k příběhu Divokých palm, dokud mi zase nezačal klesat dolů. Pak jsem jej opět vyhnal do výše jinou částí jeho antizeze, což je příběh o muži, který našel lásku a až do konce knihy před ní prchá!.../ Dva příběhy to jsou jenom náhodou nebo snad z nutnosti / cit. Valja 1966, 274/. Nespojitosť je v Divokých palmách dána faktem, že pásma spolu „nekomunikují“ v rovině syžetu a postav způsobem, který byl v rámci pásmové kompozice běžný v realistickém románu – pásma se nikdy neprotínou, postavy se nesetkají; rozdílný je také jejich čas (retrospektivní pojetí času v Divokých palmách, lineární pojetí času ve Starci Mississippi) a místo. Jestliže tu však jsou porušeny tři dramatické jednoty – jednota děje, místa a času, nastoluje se tu a zachovává jednota čtvrtá – jednota způsobu (způsob pro nás zde představuje charakteristický styl a pohled na svět), případně jednota pátá – jednota tématu, jímž je „lidská svoboda a osamělost jedince nebo dvojice v složitě moderní společnosti“ /tamtéž, 275/.*

Podívejme se na tento román podrobněji. Jeho začátek tvoří náznak rámce ve scéně s lékařem, který jde ošetřit ženu z prvního pásma; druhá část rámce se nenachází na úplném konci, ale v předposlední kapitole tohoto pásma (román končí pásmem druhým). Pásma mají následující průběh:

A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	B ₃	A ₄	B ₄	A ₅	B ₅
	22	28	52	67	115	142	180	220	256

(A = Divoké palmy, B = Stařec Mississippi, indexy označují pořadové čísla v rámci pásma, čísla ve druhé řádce stránky, na kterých pásmo začíná)

V A₅ se linie lomí, pokud jde o časový průběh – příběh sestupuje ke svému počátku a poté opět spěje, či spíš neodvratně se řítí ke svému konci v A₂.

Tato celkem jednoduchá dvojpásmová kompozice je uvnitř komplikována přítomností ještě jiného typu pásmové kompozice – střídáním pásma či „podpásma“ vševědoucího vypravěče (do něhož ovšem prosakují hlediska postav) a „podpásma“ postavy (jejího hlediska), jež se v tomto případě prezentuje v podobě vnitřního monologu. Tento typ strukturace románové promluvy se sice vyskytuje v mnohých dílech s proměnlivým hlediskem, tady je však „podpásmo“ postavy – její vnitřní monolog – zdůrazněno kurzivou a je „prostříháno“ většinou v podobě nevelkých, někdy pouze jednotlivých fragmentů do „podpásma“ vševědoucího vypravěče. Každé pásmo, dokonce i ono lékařovo z rámce, má toto vnitřní monologické pásmo či „podpásmo“: v A₁ nalézáme pouze pásmo lékařovo, v B₁ tento postup zcela chybí – kurzivou tu jsou tištěny novinové zprávy, v A₂ je kurzivou tištěna závěť a začíná pásmo Harryho, v B₂ začíná pásmo trestance, méně rozsáhlé než pásmo Harryho, v A₃ význam vnitřního pásma výrazně stoupá ve chvíli, kdy dojde k tragédii, svého vrcholu nabývá monologické pásmo v B₃, kde příběh rovněž dospívá ke svému závěru; v A₄ se na začátku vrací vnitřní pásmo lékařovo (x₁), ale střídá je pásmo Harryho (a₁), které posléze se změnou dějiště zůstane pásmem jediným; v B₅ se už vnitřní pásmo neobjeví. Vnitřní pásma mají následující průběh:

A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	B ₃	A ₄	B ₄	A ₅	B ₅
x ₁	0	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	a ₃	b ₃	x ₂	0
								a ₄	

„Nesouměrnost“ je dána i okolností, že postavy z pásma lékařova a trestance zůstávají anonymní, jen postava z pásma A nese jméno. Pásmo Harryho tím nabývá v románu mimořádného postavení, ostatní pásma mu „sekundují“ – pásmo lékařovo jako rámec (a zčásti kontrapunkt – lékařův „usedlý“ život je vlastně jinou možnou verzí života Harryho), pásmo trestance jako paralela či spíš kontrapunkt (v příběhu trestance se rodí dítě a je zachráněno, v příběhu Harryho dítě i matka umírají).

Podobně nespojitá, pokud jde o syžet a zachování jednoty místa a děje, jsou i dvě pásma postav – Řeky a Danowitze – ve Vančurových Polích orných a válečných (1925). I když se tato pásma neprotínají v rozhodujících okamžicích, jednota času je v románu zachována: v obou panuje týž válečný čas, jenž oba příběhy žene k témuž nemilosrdnému konci – nehrdinské smrti šlechtice Danowitze umírajícího na úplavici a paradoxně „hrdinské“ smrti idiota Řeky. Chybí-li tedy příběhům, běžícím paralelně vedle sebe, kauzální spojitost (Milan Kundera ve svém prvním, vančurovském Umění románu, 1961, pokládá tento rys za znak krize „fabule“ /Kundera 1961, 36–37/ – my bychom řekli příběhového syžetu → Poetika syžetu a příběhu.

Dvoji syžet), pak se ovšem jedná jen o kauzální spojitost v rámci tak říkajíc „malého“ románového syžetu a příběhu, neboť dále tu funguje se svou neúprosnou logikou spojitost „velkého“ Syžetu a Příběhu světa (jako další spojovací činitel se tu uplatňuje výrazný styl vyprávění). Pásmový princip se ve Vančurově románu vyjevuje také svou tendencí k rozdrobenosti dílčích příběhů, skládaných z útržkovitých epizod, z dalších minipříběhů, jejichž postavy mizí, sotva se objevily (hned na začátku smrt Anny při porodu, postava Hory mizí ze scény ve čtvrté kapitole). Fragmentárnost, korespondující v Polích orných a válečných s charakterem válečného času jako času fragmentarizace a rozpadu (u Faulknera jsme se s ničím podobným nesetkali), je v románu provázena značnou „nepravidelností“ ve střídání pásem (v Divokých palmách se pásma střídají naprosto pravidelně). Jejich průběh vypadá následovně:

A ₁	B ₁	B ₂	A ₂	B ₃	A ₃	A ₄	B ₄	B ₅	A ₅	B ₆	A ₆
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

(A = Řeka, B = Danowitz, indexy označují pořadí kapitoly v rámci pásma, čísla ve druhé řádce odpovídají číslům kapitol)

Pásmová kompozice se nezřídka pojí s žánrovou heterogeností. V Dos Passosově Dvačtyřicáté rovnoběžce (1930) vedle epizod ličených z hlediska určitých postav a „životopisů“ velkých osobností figurují úryvky z tisku s nadpisem Kinožurnál, roztroušené po románu, a dále úseky textu nadepsané Záběr (rozumí se záběr kamery), které mají podobu vnitřního monologu (bez interpunkce) a ve kterých se líčí nálady a postřehy bezejmenné postavy, jakéhosi „everymana“. Zmnožení vědomí a postava „everymana“ (v českém kontextu „obyčejného člověka“, „neznámého člověka“) svědčí o tendenci pásmové kompozice k potlačení ústředního hrdiny, případně k vytvoření „kolektivního hrdiny“ a k anonymizaci postav, jejichž vědomí je různě relativizováno a dezindividualizováno.

Zmínili jsme se o „obyčejném člověku“, který se vynořuje vlastně víceméně jako produkt pásmové kompozice. Ve zvláštní podobě jej nalzáme v české próze třicátých let – v „noetické trilogii“ Karla Čapka Hordubal, Povětrň a Obyčejný život (1933–1934). Ačkoli je dílo juxtapozicí tří svérázně pojatých biografí, tvoří jediný celek. Je totiž sjednoceno tématem – tématem relativity poznání a složité strukturovanosti reality a lidského vědomí. Romány či „pásma“ postav (budeme-li o díle uvažovat jako o jediném románu) jsou na první pohled rozdílně komponovány. První dva romány sestávají z trojího pásma (trojí pohled na události v Hordubalovi, tři hypotetické příběhy Případu X v Povětrni), poslední – Obyčejný život – je tvořen řadou poměrně krátkých, často ještě členěných kapitol, v nichž se od jediného hlediska posléze přechází k hledisku několikerému, přitom uvnitř

též bytostí. Dva romány jsou rámcované: v Povětrni je vyprávění milosrdné sestry, jasnovidce a básníka zarámováno scénou v nemocnici, v níž se vytváří narativní situace, v Obyčejném životě jsou zápisky zarámovány scénou, v níž si postavy předávají a vracejí „nalezený rukopis“. Jestliže v románech s pásmovou kompozicí se zpravidla za sebou kladou romány či pásma jiných postav, z nichž se skládá obraz mnohotvárné skutečnosti, do kterého je zabudováno vědomí o přibližnosti, hypotetičnosti, fragmentárnosti a relativnosti poznání, tady se za sebou kladou různé možné výklady, různé příběhy, různé možné sféry vědomí a „životy“, neboli hypotéza leží už v základu jednotlivých románů, nikoli teprve v jejich juxtapozici. Je charakteristické, že hypotetický statut příběhů vylučuje postavu vševědoucího vypravěče, pro kterého pochybnost neexistuje, respektive často úlohu tohoto vypravěče omezuje na rámcové scény (v Povětrni a Obyčejném životě), ke slovu se dostávají „samy“ postavy, jejich hlediska (přitom nikdy pouze hledisko jediné), ve dvou případech nahlíží postavy samy sebe, vždy jsou však zároveň „korigovány“ dalšími hledisky; v Povětrni příběh vyvstává dokonce pouze z hledisek jiných, z příběhů vymyšlených jinými postavami, ústřední postava – bezejmenná a nemá – ani na konci svůj příběh nevypráví.

S kontinuitou tématu se v rámci pásmové kompozice setkáváme také v díle časově jen nepatrně předcházejícím Čapkovu trilogii – v Brochových Náměsíčnících (1931–1932). Tři části – „romány“ (Pasenow neboli romantika, Esch neboli anarchie, Hugenuau neboli věčnost) – jsou postaveny pouze vedle sebe, respektive za sebou, stejně jako v Čapkově trilogii, nejsou do sebe zasunuty, nestřídají se, jako tomu bylo v Divokých palmách či Polích orných a válečných. Každý příběh se odehrává v jiném čase. Slabá je i jejich syžetová vazba: Pasenow a Esch se objeví ve třetí části, Bertrand vystupuje v první i ve druhé části, ale postavy si ze své minulosti nic „nepamatují“, nic z ní nepřipomínají. V této uvolněnosti vazby částí-pásem spatřuje Milan Kundera zásadní rozdíl mezi Brochovým románem a jinými velkými „freskami“ 20. století (pojem „freska“ se v literární historii často vyskytuje v souvislosti s románovými kronikami a polyfonním románem, k němuž patří pásmová kompozice), které na rozdíl od něj neopouštějí kontinuitu děje a biografie postavy či rodiny (díla M. Prousta, R. Musila, T. Manna). Kromě této diskontinuity funguje v Brochově románu ještě diskontinuita žánrová – Náměsíčníci obsahují verše, novelu, aforismy, reportáž, filozofický esej (schopnost integrovat různé žánry je podle M. Kundery příznačná pro román jako takový /Kundera 1986, 86/). Místo kontinuity syžetu a žánru nastoluje Broch kontinuitu jinou, méně viditelnou a nesnadněji uchopitelnou – kontinuitu tématu – „tématu člověka konfrontovaného s procesem rozpadu hodnot“ /tamtéž, 68/.

Kontinuita tématu se prosazuje také v menších prozaických útvarech. Bývají složeny z menších, relativně samostatných úseků s vlastními tema-

tickými jádry. Takové mnohotematické pásmo představují podle Jiřího Opelíka prózy Josefa Čapka z knih *Lelio* (1917), *Zářivé hlubiny* (1916) a *Pro delfína* (1923) /Opelík 1980, 103/. V *Zářivých hlubinách* se v trojím pásmu (žurnalistickém, básnickém, reflexivním) uplatňuje trojí perspektiva. Ta se sice podílí na rozbití příběhu ve fasety, ale na druhé straně díky ní vznikají ve vjemu čtenáře simultánně probíhající řady /tamtéž, 67–68, 72/. V poezii je analogií takového útvaru básnické pásmo, útvar, který se v české poezii konstituoval ve dvacátých letech pod vlivem Apollinairovy stejnojmenné básně ze sbírky *Alkoholy* (1913); sám pásmový princip se v ní však uplatňuje všude tam, kde je báseň uspořádána jako „drúza“ neobrazných či obrazných motivů připínaných souřadně k jedinému ústřednímu tématu, jako v básních Reynkových ze sbírky *Rty a zuby* (1925) /Červenka 1991, 78/. Diskontinuitní moment je tedy, jak vidíme, v textu s pásmovou kompozicí kompenzován určitým ziskem v rovině tvorby, poznání a vnímání (polyperspektivitu Picassových obrazů je podle Jana Patočky nutno vyložit nejen „ze snahy ovládnout *viděné*, nýbrž ovládnout *tvůrčí možnosti*, které spočívají v tom, *na ploše dát vznik významuplným útvarům*“ /Patočka 1997 [1966], 46 – zdůr. J. P./), nebo spíš je cenou, kterou vyprávění (promluva v básni) platí za vytváření kontinuity jiného typu, jíž dílo 20. století nezřídka dává přednost před kontinuitou zajišťovanou lineární kompozicí.

Mohli jsme pozorovat, že se problém pásmové kompozice namnoze jeví jako problém spojování v různé míře heterogenních žánrů. Také slovo „montáž“, kterým se při rozborech děl s pásmovou kompozicí interpreti pokoušejí postihnout charakter tohoto spojování, zdůrazňuje různorodost prvků – kladených spíše vedle sebe než organicky propojovaných. Zároveň však toto slovo obrací pozornost ještě k jednomu rysu pásmové kompozice – k nápadnosti a „prudkosti“ přechodů mezi pásmy, případně jejich různými žánry. Často má tento přechod podobu časového skoku. Do charakteristiky kompozičního typu tedy i zde vstupuje čas. Právě z hlediska vztahu k času bychom mohli v rámci pásmové kompozice rozlišovat dvojí typ: typ, v němž čas hraje důležitou roli, a typ, v němž čas tuto roli nehraje. Zpravidla se čas zvýznamňuje tam, kde se v rychlém sledu střídají rozsahem nevelká, ba miniaturní pásma (o několika větách nebo odstavcích – něco podobného se děje v jednotlivé básni či v básnickém pásmu). Způsob, kterým k tomu dochází, bývá přirovnáván k technice filmového střihu, vynalezené Sergejem Ejzenštejnem (R.-M. Albérès mluví o „telegrafické kompozici“ /Albérès 1967 [1962], 262/). Tak například v *Malrauxově lidském údělu* (1933) se nám na deseti stranách ukazují nějaké postavy v určitý den a hodinu, poté – bez přechodu a vysvětlení – vidíme jednu z nich se dvěma nebo třemi jinými o tři hodiny později, pak je líčena scéna na jiném místě s jinými postavami, aniž se vysvětlí, co se stalo mezitím. Časový „střih“ či „skok“ – což je podstatné – je přitom střihem a skokem akauzálním, neboť

právě vysvětlení a dopovězení chybí. (Podobná přetřítost zakládá i kompozici básnického pásma, ale tam je „zdůvodňována“ básnickým spontánním vynořováním představ a asociacním procesem /Čepan 1966/.)

Ani postup montáže a střihu spjatý s polyperspektivismem a simultaneismem nebyl dlužno říci v literatuře něčím novým, v poezii i próze se uplatňoval rozličným způsobem odedávna, nyní však byl zdůrazněn a reflektován. Odedávna fungoval i v kompozici výtvarných děl, ve kterých se propojovala několikerá perspektiva, jak to pozorujeme třeba na některých středověkých obrazech (tento princip fungoval ve středověkém divadle a vrátila se k němu scénografie 20. století se svými „simultánními“ dekoracemi). V 17. století tento postup uplatnil například El Greco na svém obraze *Celkový pohled na město Toledo* (1604–1614); město je na něm zachyceno z různých bodů, ulic, uliček a náměstí, a kromě toho se na tabulce přimalované do obrazu tento postup dokonce vysvětluje.

Už vícekrát tu padlo slovo „*simultaneismus*“. O tento časový jev totiž v *dílech s pásmovou kompozicí* velmi často běží – jde o to vyvolat iluzi simultánně na různých místech probíhajících dějů. A jelikož v textu na rozdíl od díla výtvarného, na němž se mohou prostoupit dva obrazy (např. v roláži), a díla filmového (dvojexpozice ve filmu), není možné tento efekt, jak už jsme řekli, do důsledků uskutečnit – text se nemůže nikdy zcela vymanit z moci následnosti – je v něm tato následnost alespoň popírána pomocí *co nejprudších přechodů a co nejkratších „záběrů“*, jakési krajně zrychlené juxtapozice, která vede ke zkracování pásem až do úrovně mikrokompozice a k jejich fragmentarizaci. Je přirozené, že v poezii se dojem simultaneity navozuje jakoby přirozeněji a přeskoky časové a tematické jsou vnímány snadněji než v próze, a to nejen proto, že se verše vyznačují větší samostatností a někdy zde takřka platí co verš, to téma, ale i proto, že kauzální diktát v poezii nikdy v té míře neplatil jako v próze, poezie není takovým otrokem linie (kauzální linie) jako próza. Přitom je pozoruhodné, že tematická, případně jiná nespojitost, kterou postup pásmový a montáž mají na svědomí, se v žánru básnického pásma kompenzuje spojitostí větnou – oslabují se takové syntaktické vztahy, jež by zdůrazňovaly různost, podřadnost a kontradikčnost, škrtá se interpunkce. V dramatu se pásmová kompozice vyskytuje jednak ve formě revue, k níž drama směřovalo ve dvacátých letech (revue jako juxtapozice, volný sled obrazů – připomeňme hru bratří Čapků *Ze života hmyzu*, 1921, v níž v jednotlivých obrazech defilují různé sféry hmyzí říše), jednak v žánrech pásma a suity, v nichž se stavba dramatu opírala o sled různých žánrů, včetně dokumentárních (pásma v *Honzlově Divadelku pro 99*, např. *Román lásky a cti*, 1941).

Ačkoli pásmová kompozice s jejím popíráním různých typů kontinuity byla polemikou s „lineárním“ realistickým románem, který se bez nich prakticky neobešel, neznamenalo to, že by ze své podstaty byla „nerealistická“. I ona, byť vypadá méně „přirozená“, konstruovanější, literárnější,

vlastně právě tímto způsobem usiluje o co nejdokonalejší iluzi reality – o iluzi, kterou pouze vytváří jinak, způsobem, který se jí zdá charakteru reality přiměřenější. Polytematičnost, polyžánrovost a diskontinuita, kterou tato kompozice působí, jsou de facto projevem tendence k autenticitě, jak ji převážně chápe 20. století. Různá témata a různé žánry, do nichž se tato témata odívají, mají postihovat realitu z více stran, více úhlů-hledisek – právě tento postup se totiž jeví jako adekvátnější k vytvoření modelu takto vnímané reality. Není náhoda, že „vkládané“, či lépe juxtaponované žánry představují často žánry dokumentární, což autentizační tendenci činí naprosto zjevnou: polytematická *Siréna* (1935) Marie Majerové obsahuje deník, dopisy, novinové zprávy, druhá část *Čapkovy Války s mlouky* (1936) je sbírkou novinových výstřižků. Neboli pásmová kompozice se svými důsledky v rovině žánru a textu se stejně jako ostatní s linií se potýkající kompoziční typy konstituuje ve snaze vytvořit jiný model světa, než který se rýsoval za kompozicí lineární – model kinetický či proměnlivý, pracující s relativitou, nejistotou, proměnou hlediska. V tomto modelu je postupnost „nahrazena“ simultaneitou, jediná linie vícerými liniemi – pásmy, která běží paralelně anebo se do sebe různě zaklesávají. Pásma se vydělují a staví ve jménu různosti proti sobě jako různé pohledy na svět, různé lidské možnosti, různé „příběhy“, různé „romány“. Zároveň je zřejmé, že vnímání tohoto modelu klade na čtenáře značné nároky – dílo s pásmovou kompozicí aktivizuje čtenáře, jenž je nucen sám si text spojovat a tedy i interpretovat.

Na tomto místě potřebujeme učinit terminologickou poznámku. Kompoziční typ, který jsme označili jako kompozici pásmovou, se v literární teorii skrývá za celou řadou víceméně synonymních označení: kompozice polyfonická (polyfonní) nebo též cyklická, kompozice fasetová, kompozice založená na montáži (případně koláži), kompozice založená na technice proměnlivého hlediska. Řekli jsme, že se jedná o označení synonymní, ale platí to ovšem jen do určité míry. Ve skutečnosti každé z těchto označení postihuje vždy jen některý aspekt nebo podobu kompozice, přiléhající k určité skupině děl. Rádi bychom tato označení seřadili do vývojové linie (zčásti splývá s pořadím, jež jsme při výčtu těchto termínů zvolili), ale není to zcela možné, protože namnoze se časově překrývají. Nicméně jistý vývojový sled tu můžeme přece jen vypočítat.

Termín „kompozice polyfonická“ či „polyfonní“ se vytvořil v souvislosti s cyklickým monografickým nebo rodovým románem typu Mannových Buddenbrookových a Rollandova Jana Kryštofa (1904–1912), který byl chápán jako analogie hudební formy – symfonické, kontrapunktické (fuga), případně sonátové. Srovnání těchto děl s hudebními formami mimo jiné naznačuje, že ačkoli byla vnímána jejich složenost, na druhé straně se cítila provázanost a souvislost jejich skladebných částí. Problém hlediska nebyl v kontextu s těmito díly dosud důležitý, neboť v nich existoval zcela pře-

hledný vztah mezi různými pásmy a hledisky, jejichž různost byla ostatně do značné míry překryta sjednocujícím hlediskem vševědoucího vypravěče. Termín „polyfonní“ stojí například v názvu kapitoly Albérésových Dějin moderního románu (1962) – Román polyfonní a román-freska, v níž se mluví o výše jmenovaných dílech, Galsworthyho Sáze rodu Forsyťů, Romainsových Lidech dobré vůle (1931–1956) a Duhamelově „sonátě“ Pasquierové (1933–1945) /Albérés 1967 [1962], 103/. V jiném významu užívá termínu „polyfonický“ (polyfonní) Michail Bachtin. Má však na mysli jinou – vnitřní polyfonii románu. Ta se nemusí projevat a zpravidla ani neprojevuje v polyfonní kompozici, nýbrž často je skryta uvnitř románové promluvy v „mnohosti samostatných a navzájem nesplývajících hlasů a vědomí“ /Bachtin 1971 [1929], 11/. Polyfonní románový typ, jehož kořeny Bachtin shledává v „dialogických“ žánrech starověku a jenž je podle něho rozvinut zejména v románech Fjodora Michajloviče Dostojevského, je pak stavěn proti románu monologickému (homofonnímu), který ovládal literaturu až do Dostojevského. Na rozdíl od Albérése a dalších teoretiků polyfonního románu hrál už v Bachtinově románové „mnohohlasosti“ velmi důležitou roli problém hlediska. Ve dvacátých letech se tento problém stal centrem pozornosti v Lubbockově Technice prózy (1921) a o půl století později v Poetice kompozice (1970) Borise Uspenského. Je charakteristické, že se tam termín „hledisko“ objevuje v souvislosti s jinou skupinou děl, přitom však časově předcházejících polyfonní román typu Buddenbrookových, – u Percyho Lubbocka s díly Dostojevského, u Borise Uspenského kromě toho s díly A. S. Puškina a L. N. Tolstého. Je zřejmé, že právě tento aspekt díla – díla jako „divadla vědomí“ (tak charakterizuje Lubbock Dostojevského *Zločin a trest* /Lubbock 1965, 144/) – inspiroval velmi podstatně prózu 20. století.

Termín „fasetová kompozice“ razí v Dějinách české literatury IV (1995), psaných v šedesátých letech, Jiří Opelík /Opelík 1995 [1969], 392 aj./ . Tento termín postihoval jak mozaikovitost textu, tak jeho různohlediskovost a současně signalizoval přesun pozornosti teorie románu od spojujících momentů v kompozici k momentům rozpojujícím a rozrůzňujícím. Takový přesun byl patrný i tam, kde se v souvislosti s tímto kompozičním typem mluvilo o polytematičnosti (například při rozboru Apollinairova *Pásma* a českých básnických skladeb jím inspirovaných /Pešat 1966; Pohorský 1987/), ovlivněné technikou kubistického malířství s jeho polyperspektivismem (v próze je její analogie shledána například v Čapkově *Životě* a díle skladatele Foltýna, 1939), a o technice montáže, případně koláže, jež se v próze jeví jako analogie montáže ve filmu a zdůrazňuje různost montovaných částí – „materiálů“, žánrů apod. Termín „kompozice pásmová“, k němuž se uchylujeme, byl inspirován ze dvou stran: jednak žánrem pásmo, jednak stylistikou, která v epické promluvě rozlišuje pásmo vypravěče a pásmo postav (R. Petsch, J. Findra, J. Mistrík, L. Doležel aj.). Ve chvíli,

kdy je tato přirozená struktura promluvy zdůrazněna a zkomplikována, šíří se z úrovně mikrokompozice (věty a odstavce) do úrovně makrokompozice, mění se v kompoziční postup. Ostatní uvedená označení pak chápeme jako projevy, aspekty tohoto postupu, v různých dílech nestejně důležité.

Kromě prózy třicátých let uplatnila se kompozice pásmová v české literatuře zejména v šedesátých letech. Jestliže ve třicátých letech byla v podstatě ještě avantgardní reakcí na „lineární“ realistický román, v šedesátých letech byla vnímána jako zjevná reakce na „jednopásmovost“ a „jednohlas“ budovatelského románu a dalších žánrů padesátých let, které byly spojeny s jednotným, ideologií diktovaným stanoviskem. Karel Milota rozeznal v Páralových Milencích a vrazích (1969) osm žánrově stylových pásem: 1. pásmo označené jako Dobyvatel je tvořeno *červeným ilustrovaným románem na pokračování* (Páral 1969); 2. pásmo – komplementární – je označeno jako Obležení a tvoří je *modrý ilustrovaný román na pokračování*; 3. pásmo Muž a žena, Kristus v domě čp. 2000, Let's make love, not war a Let's make love and war (navazují na „ilustrované romány“); 4. pásmo „sny“ – lyrické monology (samostatné části uvnitř „ilustrovaných románů“, vyznačené i graficky – absencí interpunkce); 5. pásmo „ukájení“; 6. pásmo novinové zprávy; 7. pásmo Kdo je kdo (životopisy hlavních postav); 8. pásmo inventáře (*co je červené, co je modré*) /Milota 1970, 261/. Pásma jsou v románu zřetelně vyznačena pomocí názvů kapitol, analogických a komplementárních, uvádějících žánr, téma, typ postavy, dále často i typem písma (kurzívou jsou tištěny úryvky z novinových a časopiseckých článků) nebo jinak graficky (jsou oddělena mezerami, první slovo je tištěno verzálami apod.). Upozorníme ještě na jeden moment: pásma se střídají buď tím způsobem, že za sebou následují, anebo tak, že jedno je vloženo do jiného (rámcování a vkládání bychom mohli pokládat za určitý druh pásmové kompozice → Kompozice rámcující). Pásma mají v Páralově románu různou funkci: 1. a 2. pásmo nesou příběh, představují syžetovou kostru románu, pásma „snů“ a „ukájení“ (4. a 5.) líčí krystalizaci duševních stavů postav a obsahují signály dalších vrcholů příběhu, 6. a 7. pásmo text ironicky nebo groteskně podbavují, 8. pásmo má charakter shrnujícího encyklopedického hesla. Pásmová kompozice, opřená především o různé žánry, zakládá v Milencích a vrazích specifický románový typ, jakýsi „román-magazín“ /tamtéž, 266–268/; s magazínem tu román spojuje nejen kolážová technika, ale i pojetí příběhu na způsob triviálních, kýčových románů, jaké bývají v magazínech otiskovány na pokračování.

K pásmové kompozici tíhnou také Kunderovy Směšné lásky (1963, 1965, 1968). V povídce Falešný autostop se v sudých a lichých kapitolách střídá hledisko bezejmenného „mladíka“ a „dívky“, ačkoli je užito 3. osoby, podobně v povídce Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým se v lichých a su-

dých kapitolách střídá hledisko muže a ženy. Pásmovou kompozicí se vyznačuje Kunderův Žert (1967), v němž čtyři pásma (označíme je A = Ludvík, B = Lucie, C = Král, D = Jaroslav) jsou založena na postavách a jejich hlediscích. V sedmi částech se střídají v tomto sledu: A (1 kapitola) – B (3 kapitoly) – A (14 kapitol) – C (10 kapitol) – A (5 kapitol) – D (20 kapitol) – A (19 kapitol). Pásmo A (Ludvíkovo) má, jak vidíme, rámcovou povahu, převládá i co do počtu kapitol a jediné se v románu objevuje třikrát, ostatní pásma se v románu vyskytnou pouze jednou, přitom ve velmi rozličném rozsahu (od tří do dvaceti kapitol). Podobná pásmová „asymetrie“ panuje i v Kunderově Nesnesitelné lehkosti bytí (1985), kde nalézáme toto schéma (A = Tomáš, B = Tereza, C = Franz a Sabina): A – B – C – B – A – C – B. Rámcující funkci tu mají pásma A a B, ale opakuje se i pásmo, respektive dvojpásmo C. Sled pásem je do značné míry i sledem časovým – s jedinou, zato výraznou výjimkou – o smrti Tomáše a Terezy se čtenář dozví nikoli až na konci, ale už v předposlední, 6. části, čas opíše smyčku.

Jiný typ představuje taková pásmová kompozice, v níž pásma nezakládají jen postavy a jejich hlediska, ale také různost příběhů, nezřídka i časově značně odlehklých. Ve Škvoreckého Miráklu (1972), který, jak autor prozrazuje v Samožerbu (1977), vznikl sestřihem a skládáním drobných epizod, tvoří jedno pásmo detektivní „román“, v němž se rekonstruuje číhošfský zázrak, druhé „román“ Dannyho Smiřického, v němž se sledují osudy tohoto hrdiny od padesátých let do konce roku 1969. V Příběhu inženýra lidských duší (1977) bychom mohli rozlišit pásmo současných osudů emigranta Dannyho a pásmo jeho vzpomínek na rodný Kostelec (ty mají často formu dopisů) – kompozici pásmovou s příznačným protikladem přítomnosti a minulosti tedy Josef Škvorecký realizuje v rámci sféry jediné postavy a jejího příběhu.

Výraznou podobu pásmové kompozice shledáváme tam, kde příběhy – jeden „historický“, druhý „současný“ – spolu navazují vztah přes značnou časovou rozlohu, někdy přes staletí. V Milotově Dáblově domě ze stejnojmenné knihy (1994), jejíž prózy vznikaly většinou v sedmdesátých letech, se pásmo „posledního večera obžalovaného“ prokládá pásmem příprav k soudu. Zatímco první pásmo probíhá v přirozeném časovém sledu s retrospektivami, pásmo druhé má podobu jakýchsi inscenací na způsob psychodramatu, v němž v rolích historických postav vystupují postavy ze současnosti. V tomto druhém pásmu se stále hraje (na rozdíl od pásmo prvního) ambivalentní hra s časem, minulé a současné pásmo se prostupují, události jsou prezentovány střídavě v rekonstrukčním odstupu a v reálu (např. scéna ranní exhumace těla zavražděného v části Vyšetřovatelé). V Koledě z Noci zrcadel (1981), psané rovněž v sedmdesátých letech, mají dvě pásma podobu dvou možných variant příběhu s identickou postavou, která se v určité fázi musí rozhodnout (dvě varianty děje zakládají pásma také v Milotově Sudu, 1993). Vztahy mezi pásmy, hluboko do

sebe zaklesnutými a prostupujícími se, jsou v této povídce a v jiných Milotových prózách značně komplikované. Někdy je mezi pásmy vztah anticipace – druhé pásmo se „ohláňuje“ úryvkovitě v prvním, než se samo zjeví v textu. Tak například v povídce Sol et Luna z Noci zrcadel je pásmo stojící v pozadí anticipováno v příběhu úryvky replik hádky, k níž má teprve dojít. V povídce Zlato z téže knihy se prolínají dvě dějová pásma, mezi nimiž je vztah paralely, vyvíjející se až k vzájemné zaměnitelnosti: v prvním pásmu – historickém – jakýsi královský úředník, odsouzený k smrti za machinace se zlatem, čeká ve vězení na popravu nebo na královu milost, ve druhém – současném – vystupuje jiný „vězeň“, uvězněný v kruhu vlastní rodiny. V tomto typu prózy přestávají být pásma vydělena (nekryjí se s kapitolami či díly jako u Kundery), ale prostupují se v nitru textu bez viditelných grafických nebo gramatických švů (změny osoby) – jedinými švy jsou předěly vět. Upozorníme tu ještě na jednu zvláštnost – na efekt simultaneity, navozovaný pomocí zkracování pásem až do úrovně věty, prostřihávaných a zasouváných do sebe. V jednom úseku textu povídky Den matek z Dáblava domu je do několika stran textu doslova zabudován fragment jiného textu – úryvky z *líbesbrifu* (tento druhý text je odlišen písmem). Aktivizuje se tedy i grafická složka díla, které se tak sblíží s dílem výtvarným (obrázek 10).

Pásmová kompozice se znovu objevuje v české próze v devadesátých letech, namnoze znovunalezající poetiku let šedesátých. V románu Ivana Klímy Poslední stupeň důvěrnosti (1996) běží v rámci dvojpásmové kompozice v rovině syžetu další pásma postav (jejich hledisek), které kapitoly složitě člení: liché části kapitol (bez názvu) jsou psány ve 3. osobě a jejich hrdinou je hlavní postava románu farář Daniel Vedra (v první a osmé části se vyskytuje 1. osoba – hlediska pisatelů dopisů); v sudých částech (s názvy), v nichž převažuje lineární, chronologická kompozice, je určitý úsek vždy tištěn kurzivou (Úryvky z deníků), který tedy představuje další typ pásma – tentokrát žánrového; osmou část každé kapitoly tvoří Dopisy.

Román Zuzany Brabcové Zlodějina (1995) se skládá ze dvou prakticky spolu nekomunikujících pásem – z příběhu zpovídajícího se Emanu Podoby a z příběhu ve výtahu uvězněné Hany Matějů. První příběh je vyprávěn se svou rodovou prehistorií, zahrnuje řadu desetiletí (je prohlouben o čas otcova života), zatímco druhý příběh je soustředěn jen na současnou situaci postavy, prožitou v polosnu v několika minutách. Střetají se tu tedy nejen různé pohledy na svět – muže a ženy, ale i různé časy, různé časové průběhy, které se protnou víceméně nahodile v samém závěru. Samostatnost pásem je zdůrazněna odlišným způsobem označení kapitol: v pásmu Emanu Podoby se vyskytuje sedm kapitol – *pádů* (podle gramatické kategorie), k nimž se přimyká kapitola s názvem Jeskyně, v pásmu Hany Matějů se u šesti kapitol opakuje význačný název Na druhé straně (v jiném stavu vědomí, na kubinovské „druhé straně“, dále možná význam spojky „zatím-

co“). Kromě toho jsou pásma odlišena gramatickou osobou: v pásmu Emanu Podoby se užívá osoby první (v jejím rámci funguje ještě další 1. osoba v otcově deníku, tvořícím další, vnitřní pásmo), v pásmu Hany Matějů figuruje osoba třetí, nicméně není to osoba vševědoucího vypravěče, ale pouze transponovaná 1. osoba, splývající s hlediskem uvězněné ve výtahu (také v rámci tohoto pásma se objeví ještě další 3. osoba – patří jistému obyvateli paneláku novákovi, jehož vztah k Haně Matějů je nejasný. Je novák jejím „demiurgem“, anebo snad je to panelákový „everyman“ – jak by typ jeho příjmení, nejvšednějšího z všedních, a způsob jeho psaní tomu nasvědčoval? Systém gramatických osob se kromě toho ještě zkomplikuje v rámci prvního pásma, když v Pádu pátém a Pádu šestém dojde k proměně hlediska, respektive pouze gramatické osoby: 1. osoba se nečekaně změní v osobu třetí, přičemž právě na tomto zlomu se náhle ne zcela ústrojně objeví pasáže z pásma Hany Matějů, která na konci kapitoly vstoupí do tohoto pásma i svým „tělem“ (Eman Podoba pozoruje část jejího těla v okénku výkupny lahví). Jestliže na jedné straně jsou pásma maximálně samostatná v rovině syžetu (podobně jako tomu bylo ve Faulknerových Divokých palmách) a také v rovině hlediska a jeho gramatického ztvárnění stojí pásma proti sobě (na rozdíl od Divokých palm, kde byla obě pásma vyprávěna vševědoucím vypravěčem, do jehož promluvy jen zřídka prosákla hlediska postav), v rovině motivů a vedlejších postav jsou tato pásma, stejně jako u Faulknera, v náznačce propojena (například postava slepce prochází oběma pásmi) – jeden typ nesouvislosti (příběhového syžetu) je tedy jakoby kompenzován jiným typem souvislosti (motivické). Místo propojování tu funguje připojování a skládání, k němuž má dojít především ve vědomí čtenáře. V textu, popisujícím místy sebe sama, se vyskytne slovo *skládanka* – skládanka má povstat z chaosu, má se stát tvarem završujícím obraz světa (Brabcová 1995, 121). Samo slovo „skládanka“ s důrazem na kladení vedle sebe a skládání prozrazuje rezignaci na model světa založený na kauzálním propojování, na protínání linií, rezignaci na dílo, jež chce být výkladem světa; místo něj nabízí dílo popis vedle sebe kladených jevů, událostí, příběhů – „encyklopedii“ //Jedličková 1997/. I takto komponované dílo ovšem vlastně představuje určitý model a výklad světa.

Složitou pásmovou kompozicí se vyznačuje Druhé loučení (1994) Sylvie Richterové. Hned v první kapitole Nevlastní život se rozběhne několik pásem (neplatí tedy co kapitola, to pásmo, jak tomu bylo v realistickém románu a jak to známe třeba od Kundery): rozvíjí se tu pásmo Jana písčického příběh svůj a Mariin, ve kterém tvoří další pásma pásmo Pavlovo, tvořené především dopisy adresovanými Marii (tištěny kurzivou), pásmo Mariino a pásmo Anny; Janovo pásmo je zvláštní tím, že zčásti představuje pásmo metatextové, neboť se v něm reflektuje text: *Rozuzlení příběhu nepřichází na konci. Je už od samého začátku...* (Richterová 1994, 9). Ve druhé kapitole

Děti bez otců pokračuje pásmo Janovo s vnitřními pásmy Marie, Anny, Pavla. Třetí kapitola Slepý Narcis přináší Pavlovy náčrty k románu tohoto jména a do nich je vložen rukopis Janův. Přitom přestává být jasné, zda se jedná skutečně o tento rukopis, anebo už o Pavlův román – přechody od Janova „románu“ k „románu“ Pavlovu, jež se navzájem obsahují a nad nimiž patrně bdí ještě další románotvůrce hledající příběh a dávající o sobě postupně stále víc vědět, přestávají být zřetelné. Hra s hledisky spočívá tedy zároveň ve zvláštní hře s textem, který hned v sobě zahrnuje jiné texty (texty jiných osob a jiných žánrů), hned se sám ukazuje být součástí těchto textů. Něco podobného se odehrává také v Kratochvilově Avionu, o němž jsme se už zmínili. Někdy se tato hra stává navíc ještě hrou s různými úrovněmi textu – textem a metatextem. V Kratochvilově Siamském příběhu (1996), kde název vlastně popisuje kompoziční princip románu, je text zdvojen dvojnásobným způsobem: jednak tím, že se tu vypráví dvojitý příběh – dávný příběh z dětství a příběh v Růžovém penzionu (tvoří dvě syžetová pásma), jednak tím, že do vyprávění vstoupí v podobě *deníčku* Marty Modroňalové jiné hledisko – hledisko představující reflexi příběhu, jeho určitou interpretaci a zpochybnění, vzápětí opět reflektované autorem (ten se přiznává, že se v předchozí kapitole pokusil napsat part M. M.) – sama reflexe se zdvojuje. Pásmová kompozice slouží pojetí příběhu jako dvou (či více) možných příběhů a pojetí postavy jako dvou možných postav či statutů postav, je spjata s nejistotou o její identitě: ... a kdož jsem pak já? jsem ten vyprávěný anebo vyprávějíci...? (Kratochvil 1992, 165), ptá se subjekt v Kratochvilově románu Uprostřed noci zpěv (1992); v tomto románu jsou pásma odlišena i svou formou – jedno je „klasické“, s interpunkcí, druhé tvoří nekonečná věta-proud.

Ve výše uvedených případech se vlastně kompozice pásmová kombinuje s kompozicí kruhově zrcadlovou. K tomuto jevu dochází i v Beckettově románu Molloy (1951). Hledisko vypravěče je natolik zastřeno, že si nejsme jisti, kdo vlastně příběh vypráví. První část románu je jakoby vyprávěna Molloyem, druhá Moranem, který dostane příkaz zabývat se Molloyem, snad jej zlikvidovat. Postupně se vztah mezi *agentem* Moranem a *klientem* Molloyem vyvine v podivné dvojnici: hledající Moran se čím dál víc podobá Molloyovi (jako on začne kulhat a rozpadá se), až se postavy prostoupí a pásma splynou – rukopis, který na počátku píše Molloy, se „změní“ v rukopis psaný Moranem, respektive Molloyem-Moranem.

I když můžeme pozorovat tendenci k tomu, že se v literárním díle uplatňuje ten či onen kompoziční typ, vždy v něm mohou fungovat a zpravidla fungují v téže nebo v jiné rovině (v mikrokompozici) další kompoziční typy, projevující se méně výrazně. Spíše než o kompoziční typy jedná se vlastně o kompoziční principy a jejich kombinaci, spolupůsobení v různých proporcích a intenzitě, o oscilaci kompozice mezi těmito principy, z nichž některé se mohou jevit jako základní, jiné jako vedlejší. Tam, kde například

funguje princip lineární jako hlavní (třeba ve variantě navlékací), tam zároveň může fungovat princip pásmový: například v Joyceově *Odysseovi* (1922) je chronologická syžetová linie dne přetínána pásmovým principem – pásmy postav v jednotlivých kapitolách. Podobně jsme viděli, jak se kompozice pásmová kombinuje s kompozicí kruhově zrcadlovou. Určité společné rysy má pásmová kompozice také s postupem vkládání – zejména tam, kde se jedno pásmo vkládá do jiného anebo kde se pásmo rámcové „rozvírá“ ve vějíř vložených pásem-příběhů, jako se to děje v *Povětroni*. Pro vějířovitý typ pásmové kompozice, za níž obvykle stojí „noetický vějíř“ – vějíř určitých možností a variant příběhů a jejich výkladů, je typické, že kapitoly bývají pojmenovány podle svých hlavních postav nebo podle vypravěčů: Ludvík, Helena, Kostka, Jaroslav (Žert), Povídka milosrdné sestry, Povídka jasnovidcova, Povídka básníkova (*Povětroni*). Vějíř je spínán buď společným časovým momentem, nebo vypravěčským gestem – promluvou a rámcem (v *Povětroni*), nebo týmž „objektem“ (postavou Foltýna v *Životě a díle skladatele Foltýna*).

Pásmová kompozice znamená bezesporu dynamizaci narativní struktury – dynamizaci, jejímž projevem není jen úprk příběhu či plynutí proudu řeči (v textu s ryzí lineární kompozicí, založenou na napínavém syžetu, a v textu s kompozicí typu proudu), ale která se projevuje zároveň jako pohyb vertikální a „napříč“. K takovému pohybu dochází především tam, kde se uplatňuje simultánnost. Tento vertikální a nepravidelný pohyb je dán synchronními momenty prostředkovými podobnou kompozicí: táž událost, týž příběh je vyprávěn postupně různými vypravěči (jako příběh Případu X v *Povětroni*), takže příběh vlastně „nekráčí“ kupředu, ale „točí se“ ve vějíři hypotetických příběhů, vějíři variant, různých možných příběhů. Přitom je příznačné, že zatímco příběh, postupující horizontálním pohybem k nějakému zřejmému konci, směřuje zároveň k jednoznačnému smyslu, ve vertikálně se ubírajícím a přeskakujícím příběhu zůstává konec vesměs nejistý a smysl tohoto příběhu se jakoby „rozevírá“, nabízí se v podobě vějíře smyslů, který svou rotací vytváří jakési pole smyslu. Zdá se také, že rozhybání narativní struktury, přinášející nutně i diskontinuitní momenty, nesouvisí v díle pouze s tvorbou jiného modelu světa, ale leckdy i s tím, že se tímto způsobem vlastně vyvažuje jistá „nicotnost“ příběhu, případně jeho „statičnost“, absence dynamických momentů v rovině syžetu (příběhového syžetu), na jejichž místo nastupují dynamické momenty v rovině románové promluvy (narativního syžetu → Poetika syžetu a příběhu. Dvojitý syžet) a v rovině kompozice. To sice platí do určité míry i o jiných kompozičních typech, například o kompozici typu proudu, prosazující se třeba v prózách Hrabalových, ale u pásmové kompozice je tento proces ještě výraznější, především tam, kde se jako v *Povětroni* či prózách Milotových vyprávění rodí vlastně z „díry“, z absence příběhu, z jeho hledání, z možných příběhů.

Citace a odkazy

Brabcová, Zuzana: Zlodějina, Praha 1995; Kratochvíl, Jiří: Uprostřed noci zpěv, Brno 1992; Páral, Vladimír: Milenci a vrazi, Praha 1969; Richterová, Sylvie: Druhé loučení, Praha 1994.

Albérès, René Marill.: Histoire du roman moderne, Paris 1967; Bachtin, Michail Michajlovič: Dostojevskij umělec, Praha 1971; Čepan, Oskár: Jazykové předpoklady montáže v poezii, in *O literárnej avantgarde*, Litteraria VI, Bratislava 1966; Červenka, Miroslav: Bestiář Bohuslava Reynka, in *Styl a význam*, Praha 1991; Ejzenštejn, Sergej: O stavbě uměleckého díla, Praha 1963; Jedličková, Alice: Vykrádání Zlodějiny aneb Poetika četby, Tvar 1997, č. 4, Edice Tvary; Kundera, Milan: Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou, Praha 1961; *tyž*: Poznámky inspirované Náměsíčnický, in *L'art du roman*, Paris 1986; Lubbock, Percy: The Craft of Fiction, London 1965; Milota, Karel: Vzorec řeči a řeč vzorce, 1970 (rukopis); Opelík, Jiří: Josef Čapek, Praha 1980; *tyž*: Filozofická (noetická) próza, in *Dějiny české literatury IV*, Praha 1995; Patočka, Jan: „Poznámky k polyperspektivitě u Picassa“ od W. Biemela, Kritický sborník 1997, č. 4; Pešat, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966; Pohorský, Aleš: Pásmo, in *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha 1987; Valja, Jiří: Divoké palmy a jejich autor, in *Faulkner, William: Divoké palmy*, Praha 1966.

Literatura

Čepan, Oskár: Jazykové předpoklady montáže v poezii, in *O literárnej avantgarde*, Litteraria VI, Bratislava 1966, s. 43–72; *tyž*: Jazykové předpoklady montáže v próze, in *Problémy sujetu*, Litteraria XII, Bratislava 1971, s. 90–134; Lubbock, Percy: The Craft of Fiction, London 1965; Uspenskij, Boris Andrejevič: Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva 1970; Wystouch, Seweryna: Problematyka symultanizmu w prozie, Poznań 1981.

KOMPOZICE TYPU PROUDU

Automatický text, o němž jsme dosud nemluvili, je založen stejně jako kompozice dotazníková a alfabetská (→ Kompozice lineární) na nesouvislosti. Tak jako v případě těchto kompozic je však i jeho kompozice ve skutečnosti založena na souvislosti jiného druhu. Zda se jedná o souvislost nekauzální, je ovšem otázkou, neboť proud asociací, z něhož vyvstává automatický text, charakteristický především pro surrealismus, není nikterak nahodilý, je ovládan skrytými příčinami a souvislostmi vědomí a nevědomí. Kompozice automatického textu nesleduje sice linii syžetovou, tedy přesněji takovou, jež je apriorně tvořena ad usum příběhu, ale linii „žitou“, nebo lépe prožívanou, sleduje tedy jakýsi vnitřní „syžet“ či „příběh“ života a jeho prožívání. Na rozdíl od romanopisce, který svůj text opírá o kompozici syžetovou, jež je víceméně plodem apriorní konstrukce (při jejím vytváření ovšem často funguje určitý „automatismus“, působí tu jistě iracionální, nevědomé momenty), zde nás tvůrce přesvědčuje o spontaneitě aktu vytváření textu, o jeho improvizovanosti, o tom, že se nechává unášet tokem volných představ (nečiní-li tak přímo v textu, tedy to prohlašuje v manifestu či doznání). Ve skutečnosti však tento tok do značné míry usměrňuje a aniž si toho je mnohdy vědom, hledá, buduje a interpretuje při jeho vnímání svůj „příběh“, a znovu si tak počíná, když mu při jeho záznamu dává více či méně zřetelnou „syžetovou“ stavbu (například v Apollinairově Pásmu, 1918, se matně rýsuje básníkův „příběh“).

V surrealistickém automatickém textu se kompoziční linie dynamizuje v samém aktu záznamu – dostává podobu proudu (svým způsobem analogie proudu vědomí) – a jako proud pak má být i vnímána čtenářem. Proud myšlenek, obrazů, pocitů, vynořujících se asociativním procesem ve vědomí, odpovídá potom akt vyprávění, obecněji promluvy, která se v textu prosazuje jako „spontánní“ (za spontánní vydávaný) proud. Je zřejmé, že aktivita vědomí i aktivita promlouvání se doplňují, opírají jedna o druhou a navzájem ovlivňují, a to v tom smyslu, že aktivita promlouvání – proud řeči – se stává výrazem proudu vědomí, nicméně důraz na tu či onu aktivitu nebývá stejný. Vnitřní monolog jako „žánrový“ výraz odpovídající proudu vědomí (v dílech J. Joyce, V. Woolfové, N. Sarrautové aj.) strhává zpravidla pozornost k řetězci asociací obrazů, myšlenek, pocitů a vesměs odsouvá do pozadí médium řeči, která jej prostředkuje. Do pozadí toto médium ustupuje i v surrealistických básních, sestávajících z proudu asociativně

spojovaných obrazů. Naopak proud řeči a proud vyprávění přitahuje pozornost k samému aktu řeči a vyprávění příběhu, který sám o sobě – bez zvýraznění tohoto aktu – může být zcela bezvýznamný, proud řeči-vyprávění se stává ne-li hlavním a jediným, tedy přinejmenším důležitým paralelním „příběhem“ (v prózách B. Hrabala – o nich viz dále).

Kompozici typu proudu nalézáme tedy v poezii, právě tak jako v próze. Nabývá v nich však různé podoby, proud může být různě motivován a mít různý smysl. V surrealistické básni má charakter především proudu obrazů a u rozsáhlejších útvarů zakládá žánr, který byl v české literatuře podle Apollinairovy básně nazván „pásma“ (→ Kompozice pásmová). V próze se s touto kompozicí shledáváme jednak v určitých partiích textu – ve vnitřních monologických postav (např. v Joyceově *Odysseovi*, 1922, v poslední epizodě nazvané *Penelope*), jednak se tato forma šíří do celého textu románu, který je pojat jako vnitřní monolog či řada takovýchto monologů: Faulknerův *Hluk a vřava* (1929) sestává z řady vnitřních monologů, z nichž jeden – monolog idiota – je prezentován ve své autentické (problematicky autentické) neartikulovanosti. Poznamenejme, že určité známky směřování ke kompozici typu proudu můžeme najít už v impresionistické próze, oslabující syžetovou linii a líčící stavy hrdinů prostřednictvím proudu jejich vjemů a pocitů (F. Šrámek, J. z Wojkowicz). Nicméně nad proudem s jeho hutnou plynulostí v ní vítězí spíše tříšt, „tlumy a shluky představ“, „bludné skvrny nanášené bez jednotícího vrhu“ /Sezima 1928, 212/. V určitém směru shledáváme směřování ke kompozici typu proudu i v próze naturalistické. Pro Šlejharovy prózy je příznačné, že v nich narativní proud neplyne kupředu, ale propadá se v jakýchsi kruzích, má podobu víru – víru obrazů. Prvky proudu má v sobě vyprávění, v němž bují detaily a jež se větví v dále se větvící příběhy-„fjordy“ (např. v Antonínu Vondřejcovi, 1915, K. M. Čapka Choda). Nejvýrazněji se však tento kompoziční typ uplatňuje v textech pojatých jako proud vyprávění, jež ovšem obsahují prvky vnitřního monologu či „vnitřního vyprávění“. Kromě toho se i v próze založené na tomto kompozičním typu objevuje analogie básnického pásma. Text se konstituuje a namnoze jeví jako „suita svobodných stavů a dějů, bez logiky, řízená toliko svobodnou fantazií“ (takto se vyjadřuje Karel Teige o Apollinairově *Zavražděném básníkovi*, 1916, jehož označuje za „naprosto ne román“ /Teige 1966 [1928], 398/), ale také jako suita různých vnitřních žánrů, jejichž koexistence v jediném textu přispívá k stírání jejich rozdílů.

V dramatu se kompozici typu proudu přibližuje forma revue, v níž však moment rozdělenosti a různosti je silnější než moment spojitosti a uvedení různých prvků na společného jmenovatele proudu textu (o improvizovanosti a spontaneitě, tak významné při vzniku proudu v poezii a próze, může pak sotva být řeč). Ke kompozici typu proudu můžeme s určitými výhradami přiřadit také kompozici seriální, která se uplatnila například v tzv. procesuálních básnických textech šedesátých let, v nichž je text uspořádán do

řady či více řad a narůstá přiřazováním a vršením podle předem zvoleného programu (podobný postup charakterizuje i seriální hudbu). Takové texty představují třeba básně Emila Juliše Noc před stěhováním (z *Vědomí* možnost, 1969) nebo *Nebezpečí* (z *Progresivní nepohody*, 1965). Linearita je zachována, ale silně dynamizována. Na rozdíl od kompozice proudu, jak ji známe z automatického textu, je tu proces vzniku textu veskrze řízen, programován. Svým způsobem je tedy vlastně procesuální báseň apriorně lineární, dynamicky lineární, podobně jako román založený na výrazném příběhu (např. *dobrodružný*), kde jako „program“ funguje jistá, pro určitý žánrový typ charakteristická syžetová konstrukce.

V próze je podstatným rysem kompozice typu proudu vlastně rozpor mezi vnější koherencí, ba hyperkoherencí textu – proudu minimálně členěného (kapitolový princip bývá nahrazen principem odstavcovým, například v Hrabalově *Něžném barbarovi*, 1974 v samizdatu, 1981 pod názvem *Něžní barbaři*) anebo tvořeného proudem vět s převládající parataxi a potlačenou interpunkcí, nebo dokonce proudem věty jediné (Hrabalovy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, 1964) –, a mezi vnitřní inkoherencí jevů – myšlenek, gest, asociací, příběhů, při jejichž výběru a spojování se rezignuje na hierarchickou organizaci, bezvýznamné se ocitá na téže úrovni jako důležité. Pojtkem se stává de facto jen přítomnost subjektu (vypravěče, postavy), rovněž však často inkoherentního, jehož hledisko nebo styl promluvy tu pak funguje jako pořádkující, či někdy spíše chaos provokující princip. S tím souvisí i pojetí času jako proudu – subjektivního, plynoucího či valícího se s četnými zákruty, oklikami, rozlivy.

V mnoha surrealistických textech oscilujících mezi poezií a prózou jde nelineární pojetí času ruku v ruce se zavržením kauzality, na níž obvykle stojí příběh, jeho syžet i vývoj postav. *Není těžké uhadnout, z jakého důvodu je nesnadné zbavit se představy, že text, knihu, je třeba psát v předem určené kauzální souvislosti. Jakmile se však držitel pera uvolí psát příběhy se začátkem a koncem, není mu pomoci. Ať si o sobě vytváří jakékoli iluze, stává se jen kopistou tradicí mu vnuceného obrazu světa. Hypnotizován obecným pochopením posiluje fatální fikci identity logického sřetězení a pravdy /.../ a nadto trvá na směšné představě permanentní psychické a intelektuální identity autora se sebou samým*, píše v roce 1969 Milan Nápravník v próze *Na břehu* (Nápravník 1992, 58). Poznamenejme, že citujeme pasáž z „nalezeného rukopisu“, rozpadajícího se nalezcí – dvojjediné bytosti „autora“-postavy – v ruku. To vše se přitom děje ve jménu iluze autenticity, kterou prozrazuje i automatický způsob psaní, k němuž se Nápravník doznává v doslovu: *Psal jsem bez plánu, motivován pouze emocionálním polem, v němž jsem se nalézal. Uváděl jsem se do tranzu a nechával jsem běžet pero po papíře...* (tamtéž, 206). Autenticitu má dotvrdit i zařazení fotografií do textu. Výsledkem je surrealistický „protokol“, jak Nápravník žánr vlastního textu označuje (tamtéž, 207), – jakýsi „divoký“ text (tady pa-

rafrázujeme M. Jankoviče, charakterizujícího Hrabalovo psaní jako „divoké psaní“ (Jankovič 1994, 248/). Má formu deníkových zápisů, ve kterých nefunguje příběhový syžet, ale syžet promluvový (→ Poetika syžetu a příběhu. Dvojitý syžet), kde se situace *slovo od slova, řádka od řádky rodí, tak jako se rodí a rozvíjí sám život* (Nápravník 1992, 209). Žánr surrealistického protokolu si přitom neklade cíle menší než realistický román – má být *mimovědomou výpovědí o procesuálním, aleatorickém a cyklickém stavu světa, v němž je patrné, jak subjekt tvoří svůj objekt a jak stvořený objekt zpětně ovlivňuje a dotváří svůj subjekt* (tamtéž, 208–209). Budiž však řečeno, že jakkoli text vzniká „divoce“ a autorovi z pootevřené hlavy *padají na stůl bledé věty, dcery inkoherece* (tamtéž, 75), prosazují se v něm takřka od počátku mechanismy, jež svědčí o druhotně se prosazujícím (proti vůli pisatele?) principu koherence jako principu „přírodního“. S tímto principem, který se v Nápravníkově textu projevuje například v analogických začátcích některých odstavců, v „systematickém“ rozvíjení jakéhosi krvavého rodinného románu, odehrávajícího se na obraze, je možné se potýkat, text lze psát v napětí s principem koherence, ale vždy tu zůstane přinejmenším jako pozadí, bez něhož by vlastně princip inkoherece ani nemohl být vnímán.

Kompozice typu proudu se nehledě na své diskontinuitní momenty jeví na rozdíl od kompozice typu tříště a kompozice pásmové (→ Kompozice typu tříště a tkáně; Kompozice pásmová) jako kompozice založená na spojování a posilování prvků spojujících, jako svébytný zápas řeči, vyprávěného příběhu a díla s chaosem. Tento její rys je dobře patrný na proměnách kompozice u Bohumila Hrabala. V Hrabalových prózách můžeme pozorovat postupný přechod od „rozpojovacího“ a rozrůznujícího postupu koláže s jeho akcentací různorodého ke kompozici typu proudu a posléze v pozdních textech „návrat“ k rozpojovací kompozici typu tříště. V té však, jak soudí Milan Jankovič, bychom neměli spatřovat jen příznak Hrabalovy únavy, delirantních stavů a nemoci, nýbrž můžeme ji chápat jako výraz směřování Hrabalova stylu k „*proudnému vidění skutečnosti v jejích proměnlivých podobách*“ (Jankovič 1996, 153 – zdůr. M. J.), tedy opět zde vidíme souvislost mezi typem kompozice a modelem vidění a poznání (Jankovič Hrabalovy texty nazývá „tekutými“ (Jankovič 1991, 160/).

V kompozici typu proudu jako by byla globální spojitost textu, která text apriorně a „shora“ – v úrovni makrokompozice – rozvrhuje a pořádá prostřednictvím členění textu, nejruznějších posloupností, zejména časové a syžetové, nahrazena takovou spojitostí, která působí „dole“ – v úrovni mikrokompozice, tedy věty a odstavce. Jestliže globální spojitost se realizuje a je vnímána především na základě větších bloků textu (kapitol, dílů, celého textu), tuto spojitost čtenář vnímá a obnovuje de facto permanentně – větu za větou, text se neustále stvrzuje ve své „proudnosti“. Často se proud v textu prosazuje natolik vehementně, že unáší a rozpouští v sobě

veškeré nenarativní a „cizí“ útvary – například v dialozích, jejichž hranice se rozplývají v monologu vypravěče. V Hrabalově trilogii Svatby v domě (1987), Vita nuova (1987), Proluky (1986) se „pozření“ dialogů monologem vypravěčky projevuje i v úrovni grafiky tím, že se v nich neuzívá uvozovek. Příznačné je, že proud strhuje hráze kapitolového členění a pokud text-proud zůstává na kapitoly rozčleněn, bývá toto členění motivováno ryze „technicky“ – nezbytnými pauzami ve vyprávění, „nadechnutími“ vypravěče i jeho posluchačů-čtenářů, jako je tomu v Hrabalově románu Obsluhoval jsem anglického krále (1980), uvnitř kapitol členěného jen minimálně na odstavce a třemi tečkami.

Oslabování primárního, příběhového syžetu, k němuž zpravidla dochází tam, kde se prosazuje kompozice typu proudu, jež se často pojí se syžetem nepřiběhovým (prosazuje se tu syžet založený na aktu vyprávění, promlouvání), souvisí nejen s potlačením jakékoli apriorní konstrukce, která často stojí za příběhovým syžetem, ale i s potlačením „dobrodružství“, heroického příběhu, „logiky“ historie jako entit budovaných a vnímaných ve své napřaženosti kupředu, entit ve své podstatě lineárních, nebo spíš až do hloubi 20. století takto se jevících. Averi k těmto entitám cítíme i za proudem promluvy v Obrysu jednoho života (1975–1982), cyklu pěti autobiografických próz Thomase Bernharda. Také tento text postrádá kapitolové i odstavcové členění (s jedinou výjimkou – oddělena je závěrečná partie – „pointa“). Bernhardovský proud je ovšem jiného druhu než hrabalovský, nemá ráz hovoru a není v něm ani ona hrabalovská otevřenost životu, přetlak řeči deroucí se na povrch, do textu, nýbrž stojí za ním toliko snaha po zpřesňování, korigování, vysvětlování, pokus o maximálně přesné vyjádření určitých pocitů (tento smysl mají i opakování – syntaktická i tematická). Bernhardův odpor k instituci takzvaného klíčového díla, jež podle něj nemá smysl, je vyjádřena právě i „žánrem“ díla a jeho skromným záměrem: *nejde o román, ale pouze o zprávu, záznamy, v nichž chce vysvětlit existenci, nejen ji prohlédnout, každý den ji stále znovu vysvětlovat, to je jediná možnost, jak se s ní vyrovnat* (Bernhard 1997 [1976], 171), neboť pravdě se je možné jen přibližovat, *zoufale a pochybně, jazyk je odrazem falešné autentičnosti, hrozivě pokřivené* (tamtéž, 308). Vědomí absence „středu“ (Díla, Pravdy...) vede k fragmentárnosti, dehierarchizaci částí a k seriální kompozici.

V dílech s kompozicí typu proudu, ať už s akcentem na spojování či na rozpojování, je příběhová syžetová stavba odvrhována jako cosi skutečnost falšujícího, a to už prostě proto, že existuje a priori, před textem, jako umělecká konstrukce (tento názor je ovšem krajní), zatímco tam, kde se text tvoří proudem, jako by byl dáván volný průchod skutečnosti samé v její životní neuspořádanosti, nelineárnosti, nesýžetovosti dané absencí primárního, výrazného příběhu – neboli kompozice typu proudu je citěna jako kompozice vyslovené autentizující. Tento moment je výrazný jak v případě děl

Hrabalových, tak třeba v sérii románů Célinových – Smrti na úvěr (1936) a „německé trilogii“ (Od zámku k zámku, 1957, Sever, 1958, Skočná, 1960), ve kterých chrlený proud textu-života, zprvu hyperkoherentní, se posléze trhá, fragmentarizuje; rozpad textu není přitom obrazem rozpadu osobního problematického příběhu, který v textu hledá svůj smysl, nebo spíš není jenom jím, ale mnohem víc se stává obrazem světa destruovaného válkou. Právě v kompozici typu proudu působí pak veškeré projevy nesouvislosti a destrukce se zvláště naléhavostí. Ostatně příběhový syžet, který v rámci tohoto typu kompozice pořádá skutečnost, nemůže někdy takto fungovat už z toho prostého důvodu, že některé žánry, které se o tento kompoziční typ opírají, kombinující jej s kompozicí typu tříště, podobné uspořádání ze své podstaty vylučují – například zpověď, deník, záznamy a poznámky všeho druhu. Sled záznamů je v těchto žánrech dán „žitým“ sledem událostí, pocitů, myšlenek (znovu podotýkáme, že v rámci takovýchto žánrů se vytváří druhotný „syžet“, čtenář i zde vnímá jeho různě výraznou a postupně zpravidla sílící linii). Jindy se autor snaží vyvázat svůj text z nadvlády příběhového, „literárního“ syžetu a vrhnout se do živlu autenticity tím, že se při psaní poddává *maniakálnímu proudu* (Hrabal 1982, 140) své inspirace. Je to však vzpoura iluzorní a vpravdě rovněž literární – nemůže být totiž pochyb o tom, že ani tento maniakální proud není veskrze spontánní a neřízený (stejně jako takový nebývá proud obrazů vnořujících se při automatickém psaní surrealistických básní), jen míra této řízenosti – skrytější, hlubinné, nezáměrné – je menší. Kompozice typu proudu se v české literatuře devadesátých let 20. století rozšířila i do próz, v nichž příběhový syžet, na rozdíl od děl Hrabalových, zůstává výrazným principem uspořádání textu. Jeho linie nicméně opisuje nespočetné zákruty a valící se proud „spontánního“ vyprávění jen nedokonalé vzdoruje své bezbřehosti stavídly kapitol (Topolova Sestra, 1994).

Pokusíme se o shrnutí. Kompozice typu proudu, kterou v české literatuře od šedesátých let uplatňoval ve svých prózách Hrabal, představuje podle nás nejdynamičtější podobu lineární kompozice: linie se nejen prudce vlní a vzdouvá v zákratech a oklikách proudu vyprávění tvořícího v pevnině příběhu nespočetné fjordy, ale zároveň neustále zdůrazňuje své směřování kupředu. Přitom – a to se nám zdá důležité – toto její směřování není výraznější, čím víc se blíží konci, jak tomu bývá u lineární kompozice s pevnou, o tradiční příběh opřenou syžetovou stavbou, nýbrž buď se stáčí sama k sobě ve smyčkách, jejichž smyslem je korigovat výpověď a obraz skutečnosti jejím prostřednictvím tvořený (u Bernharda), anebo směřuje k jakémusi otevřenému horizontu, kde vyprávění nekončí, ale pouze se vytrácí v nedohlednu (u Hrabala – znakem této neukončenosti a nekonečnosti bývají tři tečky). S tím souvisí i charakter smyslu, k němuž texty ukazují. Zatímco texty s lineární kompozicí a pevnou syžetovou stavbou (příběhovým syžetem) ukazují ke smyslu víceméně jednoznačnému, v průběhu či

na konci textu čtenáři servírovanému, texty s dynamickou podobou lineární kompozice, s kompozicí typu proudu a se syžetem realizovaným výrazněji v rovině vyprávění, promluvy než v rovině příběhu, ukazují velmi často ke smyslu otevřenému, nespjatému s koncem, ale probleskujícímu tu a tam v textu, nejednoznačnému, nejistému – ke smyslu, který má být čtenářem hledán.

Citace a odkazy

Bernhard, Thomas: Sklep, in *Obrys jednoho života*, Praha 1997, přel. M. Nekula; Hrabal, Bohumil: Přes ty kočky se stanu tak trochu nesmrtelným, in *Domácí úkoly z pilnosti*, Praha 1982; *Nápravník*, Milan: Na břehu, Brno 1992.

Jankovič, Milan: Čas Přiliš hlučné samoty, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991; *tyž*: Ediční poznámka, in *Hrabal*, Bohumil: Hlučná samota, *Sebrané spisy* 9, Praha 1994; *tyž*: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala, Praha 1996; *Sezima*, Karel: Román sociální, in *Krystaly a průsvity*, Praha 1928; *Teige*, Karel: Guillaume Apollinaire a jeho doba, in *Svět stavby a básně. Studie z 20. let*, Praha 1966.

Literatura

Jankovič, Milan: Proud vyprávění, proud hovoru, psaní proudem. Hrabalovská pozorování, in *O poetice literárních druhů*, Praha 1995, s. 129–149; *tyž*: Text jako proud, in *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha 1996, s. 79–144; *tyž*: Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991, s. 193–210.

KOMPOZICE RÁMCUJÍCÍ (dekameron a nalezený rukopis)

V oddíle nazvaném Členění jsme mluvili o rámci jako nezbytné části literárního díla a o útvarech a prvcích, které jej tvoří (knižní a grafický rámec, předmluva a doslov, začátek a konec aj. → Rámec). Všimli jsme si přitom postupů, na jejichž základě rámec v určitých dílech bují na úkor hlavního textu, v jiných dílech je naopak do krajnosti redukován – v těch i oněch případech byl však rámec těmito postupy zdůrazněn (i absence rámce, ostatně vždy jen částečně, je totiž výpovědí o rámci).

K postupům, které zvýrazňují rámec, ale nejsou už nezbytnou součástí každého díla, patří rámcování. Vlastní vyprávění příběhu uvádí v takovém případě promluva, v níž se vysvětlují okolnosti vyprávění („nález“ rukopisu apod.), situace, za níž se vypráví (shromáždění společnosti na určitém místě apod.). Jedná se tedy o rámec narativní, uvádějící čtenáře do narativní situace, kterou se motivuje vyprávění. Takové stručné uvedení obsahuje ovšem leckteré vyprávění, bývá součástí začátku scénického (→ Začátek a konec), ale tehdy není vydělen od dalšího vyprávění, plynule do něj přechází. My však máme na mysli ty případy, kdy je tento rámec od textu oddělen graficky a zároveň svým žánrem a kódem výpovědi („vydavatelská“ předmluva, která je vlastně metavyprávěním). Čtenář je „zadržán“ svého druhu předsunutou odbočkou před dvířky vyprávění, jež se mu předkládá v podobě jakéhosi sekretáře s různě rafinovaným systémem dvířek a zásuvek a zásuvek v zásuvkách. Vyprávění je tak na svém počátku „zbrzděno“, „odkládá se“ (pro Viktora Šklovského představuje rámcování jeden ze způsobů retardace vyprávění /Šklovskij 1948 [1925]/).

„Klasický“ model narativního rámce – rámce typu C (→ Rámec) – představuje situace, kdy se na určitém místě, chráněném před epidemií či nepříznivou počasí, sejde několik postav a ty si po nějakou dobu, než nepříznivé okolnosti pomínou, vyprávějí příběhy. Nejproslulejší rámec tohoto typu nám skýtá Boccacciův Dekameron (psán 1348–1353, vydán 1470) – proto jej budeme nazývat „dekameronský“ /Jedličková 1992, 25–27/. Dekameron je předně zarámován titulem, dále pak úvodem s rozsáhlým záhlavím: *Počíná se kniha nazvaná Dekameron, přezděná Arcikuplířka, jež obsahuje sto příběhů, které si po deset dní vyprávělo sedm paní a tři mladíci* (Boccaccio 1975, 7). To už dokládá, že tvůrcem tohoto rámce není autor empirický, jako tomu je u rámce grafického a textového, byť se čtenářům – *něžným paním* – světuje se svou horoucí láskou a milostným strádáním, ale už au-

tor interní, modelový /Eco 1979/. Ještě v prvních odstavcích další kapitoly, na počátku prvního dne, pokračuje autorův výklad a oslovují se *velepůvabné paní*, ale vzápětí po odsazení uvádějící části rámce typu B následuje rámec typu C, který představuje specifický kompoziční postup – vypravěč popisuje situaci, za níž si oněch sedm paní a tři mladíci začalo vyprávět. Uchýlili se totiž z města před morem (typický topos „dekameronského“ rámce) do rozkošného paláce na kopci, kde každá komnata *byla sama o sobě překrásná a vyzdobená pozoruhodnými veselými malbami a vůkol se rozkládaly trávníky a líbezné zahrady, studny s nesmírně svěží vodou a sklepy plné drahocenných vín...* (Boccaccio 1975, 22). A na tomto utěšeném místě a v jeho idylickém okolí, vlastně jedné z podob místa zvaného „locus amoenus“, si začnou uprchlíci vyprávět. Po desetidenním vyprávěním „maratonu“ se pak společně rozejde a vrátí do svých domovů, načež následuje Autorův závěr (uzavírající část rámce typu B), v němž autor své dílo vysvětluje a obhajuje před námitkami *roztomilých paní*, pohoršených lascivními příběhy. I když hranice mezi autorem empirickým a modelovým je tu neopatrná (empirický autor se ozývá v obhajobném a vysvětlujícím způsobu promluvy), přesto i tady lze explicit díla, analogický incipitu – záhlaví na začátku, přisoudit autoru modelovému, internímu: *Tu končí desátý a poslední den knihy nazvané Dekameron a přezděné Arcikuplířka* (tamtéž, 732).

Vyprávění s dekameronským narativním rámcem, charakterizovaným určitou uzavřeností před světem na nějakém dobře chráněném místě, kontrastem chráněného, idylického místa a hrůz odehrávajících se mimo toto místo, dostává podobu jakéhosi tance-vyprávění nad propastí – takto je však můžeme chápat jen na základě znalosti rámce, neboť samotné příběhy tuto krajní situaci sebedílně nereflektují, ani tématem, ale ani tónem nemají s touto situací-rámcem nic společného, ne-li ono provokativní gesto zábavného příběhu – „divertimenta“ jako opozice a obrany před hrůznou skutečností. (Také Šahrazád v Tisíci a jedné noci vypráví své příběhy „nad propastí“ – zachraňují ji před smrtí.) Je zřejmé, že kdybychom tento rámec, vnášející do textu napětí a kontrast, vypustili, měli bychom před sebou zcela odlišné dílo – odlišné mnohem podstatněji, než kdybychom redukovali rámec grafický a textový, bez jehož některých částí se dílo většinou může docela dobře obejít, aniž by se výrazně změnil jeho smysl.

Rámovaný text bývá v dekameronském typu členěn na jednotlivé příběhy nebo na dny, ve kterých jsou vyprávěny. V Heptameronu (1558) Markéty Navarské se uplatňuje členění jednak podle dní, jednak podle pořadí novel, nesoucích tak jako u Boccaccia epická záhlaví (kromě toho má každý den svou předmluvu). Například *Novela sedmdesátá ze Dne sedmého je nadepsána následovně: Jak vévodkyně burgundská, zamilovaná do mladého a ctnostného šlechtice, dopustila se hanebné zrahy a byla usmrcena svým manželem, když byla způsobila smrt paní de Verger a skon šlechticův* (Markéta Navarská 1932, 556). Vzniká tak značně komplikovaná narativní struk-

tura s dvojnásobným narativním rámcováním. Ještě složitější je dekameronská struktura romantického Rukopisu nalezeného v Zaragoze (psán 1804–1805, vydán 1847). Jeho autorem je hrabě Jan Potocki, nicméně román byl původně prezentován jako anonymní a posléze byl dokonce vydáván za fragmenty paměti Cagliostrovy, než poprvé vyšel v úplnosti v polském překladu z francouzštiny roku 1847 s autorovým jménem (takovýto způsob prezentace představuje vlastně rovněž typ rámcování – rámcování odehrávajícího se sice mimo vlastní text, ale podílejícího se na jeho smyslu). Složitost struktury tohoto románu není zřejmá na první pohled. I on je členěn na dny (47 dní) a dále na příběhy pojmenované podle jejich vypravěčů a hrdinů. Ty však přesahují rámec jednotlivých dní, vyprávějí se na pokračování – věc v klasickém „dekameronu“ a „nalezeném rukopise“ nebývalá – a mezi ně jsou vloženy další příběhy, rovněž neukončené v jediném dni (příběh náčelníka cikánů se vypráví po 28 dnech), takže se v románu vytváří jakýsi narativní labyrint.

Řada renesančních děl s dekameronským typem narativního rámce se právě díky tomuto rámci s jeho motivační a scelující funkcí blížila svým tvarem románu, v němž se posléze tento postup bohatě uplatnil. Taková díla, v nichž se rámec rozrůstal, jednotlivé novely nabývaly rázu vložených vyprávění a hierarchie rámce a rámcovaného textu se převracela, se pak románem vsutku stávaly. Rysy dekameronského typu můžeme sledovat například v Cervantesově Donu Quijotovi (1605, 1615), který však má zároveň rysy „nalezeného rukopisu“ – pochází údajně od jistého arabského spisovatele. Několik vypravěčů bylo někdy nahrazeno vypravěčem jediným, takže se typ dekameronský zkřížil s typem „tisíce a jedné noci“, jinak v mnohém analogickým. Podobné křížení můžeme pozorovat i u děl 20. století. Prvky obou těchto typů můžeme sledovat třeba v Haškově Švejkovi (1921–1923). Je typické, že Švejk začíná vyprávět své historky v hospodě, poté na řadě dalších míst a na cestě. Také jeho vyprávění má rysy vyprávění nad propastí – nad propastí války.

Dekameronský typ se ve 20. století komplikuje tím, že rámec mívá metatextový ráz, v klasickém modelu tohoto typu sotva naznačený, ale rozvíjený v dílech od něho určitým způsobem odvozených (v Donu Quijotovi čtou postavy román o sobě a mluví o něm). Rámec v tomto případě už není pouhou motivační vyprávěcí, kdy má funkci zvěrohodňující, ale naopak se v něm dává najevo fiktivní podstata díla. Tak je tomu kupříkladu ve Váchalově Krvavém románu (1924). Jeho rámec tvoří titul, který je vlastně žánrovým označením (metatextový titul), dále podtitul Studie kulturně a literárně historická, věnování *Slečně Anně Mackové, nepřítelkyni špatné četby*, poté Předmluva a za ní následující Studie o krvácích. První díl románu pak slouží jako ukázka žánru se všemi jeho charakteristickými rysy (tento román je „složen“ z několika románů určitého typu, které pokračují na přeskáčku ve 33 kapitolách a zůstávají nedokončeny). Druhý díl uvádí ve svém rámci na

scénu nakladatele a překladatele senzačních románů Paseku, vlastně tvůrce prvního dílu, ale zároveň pokračují krváky. Text posléze dostane ještě další metatextovou rovinu, když se v románu zjeví sám Váchal – Mistr, postava z románu (další stylizace autora), která se ocitá v Pasekově-Váchalově bytě, kde nalézá román, v němž vystupuje, a chystá se jeho autora zabít. V poslední kapitole postava jménem Fragonard objevuje doma Pasekou vysázený krvavý román a čte si jeho obsah. Obsah, tedy prvek rámce typu B, vstoupí do „hlavního“ textu, podobně jako tiráž, sázená v textu doslova před očima čtenáře. Součástí románu se tedy stane i genetivský „peritext“ /Genette 1987/, obvykle netvořící součást autorského textu a patřící k rámci typu X (→ Rámec).

Náběhy k „dekameronu“ (a zároveň k blasfemické „božské komedii“) lze najít i v Klímově nedokončeném Velkém románu (psaném 1907–1914, vydaném 1996). Velký román je stejně jako Krvavý román jakousi „sbírkou“ krvavých či hrůzostrašných románů, z nichž některé si vyprávějí ženy z Cesarova „serailu“ (Dita, Ziata), živé i mrtvé, a jeden vypráví i samotná Panna Maria. I tady, tak jako často v dekameronském typu, se vyprávění, jež je střídavě vedeno vypravěčem a postavami, odehrává nad propastí – doslova i přeneseně (Údolí Smrti s propastí je středem románového prostoru a vypravěči leckdy končí hrůznou smrtí). I tady si postavy, podobně jako v Donu Quijotovi či v Krvavém románu, čtou román, ve kterém vystupují (v kapitole XXVII. třetího dílu a v díle čtvrtém na stranách 539, 595, 602–603 – Klíma 1996). Protože však jde o fragment románu, zůstává i rámcová kompozice fragmentární (nejvýraznější je ve třetím dílu). Román Vladimíra Párala Dekameron 2000 aneb Lásky v Praze (1990) se sice už svým literárním rámcem (intertextovým titulem, mottem a doslovem z Dekameronu) hlásí k dekameronkému typu rámcové kompozice (text je členěn podle dní, postavy jsou shromážděny v hotelu Praha), ale způsob vyprávění je jiný. Také narativní role jsou rozděleny jinak: postavy si nevyprávějí cizí příběhy, ale prožívají svoje vlastní, vyprávěné vypravěčem.

Druhý charakteristický způsob tohoto typu rámcování představuje tzv. vydavatelská fikce či tzv. nalezený rukopis (dekameronský typ, jak jsme viděli, se s ním někdy kombinuje – v Donu Quijotovi, Rukopise nalezeném v Zaragoze). Znala jej už antika (Historie o válce trojské, 4. stol. n. l.), uplatňoval se u děl utopických (Swiftovy Gulliverovy cesty, 1726) a neobyčejně se rozšířil od romantismu (vedle zmíněného Rukopisu nalezeného v Zaragoze k tomuto typu rámce patří například Puškinovy Bělkinovy povídky, 1830, Hoffmannovy Životní názory kocoura Moura, 1820–1822). Dílo je stylizováno jako nalezený rukopis, který doprovází „vydavatel“ (jeho údajný nálezc) svou předmluvou, případně doslovem a poznámkami. I zde tedy rámec přináší v podobě předmluvy a dalších rámuječích útvarů motivaci vyprávění – motivaci zvěrohodňující – a vytváří určitou narativní situaci. Takový rámec je stejně jako rámec v dekameronském typu jistou formou

předsunutě odbočky či zdržovaného vyprávění a můžeme předpokládat, že „naivní“ čtenář, který se bez podobného rámce klidně obejde, přeskočí nejen rámec typu B (případnou dedikaci, motto, předmluvu), ale právě i tento rámec – rámec typu C, který je specifickým literárním postupem –, aby se ocitl rovnýma nohama v příběhu. Je příznačné, že „lidová“ četba, zřejmě právě z tohoto důvodu, omezuje rámec na minimum. Tam, kde je však takovýto rámec pomínut v dílech jiného druhu (v určitém vydání) nebo je čtenářem přeskочen, přestává být dílo de facto samo sebou. Představme si například, že by Ecův román *Jméno růže* (1980), jenž ve svém členění jeví náznaky rámcového vyprávění (rozdělení na dny v týdnu, dále na hodiny podle obřadů v klášteře, přinášející vždy příběh jedné vraždy), začínalo teprve Prologem, tj. promluvou Adsonovou, a že by byla vynechána celá úvodní kapitola s názvem *Starý rukopis*, přirozeně (Eco 1985, 7; adverbium v názvu je metatextovým gestem), v níž vypravěč, tedy nikoli empirický autor, líčí, za jakých okolností Adsonův rukopis získal a jak s ním naložil, a z textu by rovněž zmizela Poznámka, ve které se popisuje a vysvětluje rozdělení rukopisu. Dílo by tak pozbylo postupu nalezeného rukopisu, pro nějž je instance „vydavatele“ nezbytná, a „naivní“ čtenář, stěží schopný postřehnout anachronické momenty v příběhu a nemající ponětí o středověké literatuře, by dílo mohl pokládat skutečně za výtvor středověku. Dimenze „palimpsestu“, kterou se vyznačují nalezené rukopisy, jimiž v různé míře prosvítá doba jejich „nálezů“ a jsou „zkomoleny“ svým údajným přepisem, by tak vzala pochopitelně z své.

Rámec jako navození a motivace narativní situace funguje pak velmi často nejen v typu dekameronském, kde uvozuje celou řadu vyprávění, nebo v typu nalezeného rukopisu uváděného „vydavatelem“, ale de facto i tam, kde rámcuje toliko vyprávění jediné, jak je to obvyklé například v povídkách Maupassantových nebo Čechovových. Někdy tu máme před sebou pouhý náznak rámce, třeba v případě, že někdo začíná v nějaké společnosti (ve vlaku, v kočáře) vyprávět a jeho řeč je uvozena jednou nebo několika větami, případně se po něm ujímá řeči další vypravěč či vypravěči. (Ani v básnické epice není podobné rámcování ničím výjimečným, připomeňme Holanův „příběh“ Tereška Planetová z roku 1943.) Vyprávění může mít znaky mluvené promluvy – „skazu“ (nejde pak o „nalezené“, ale o „vyslechnuté“ vyprávění), anebo může být stylizováno jako nejruznější „autentické“ žánry typu deníku, zápisků, dopisů apod. Rámec pak zhusta sestává z jediné scény či pouze odstavce, dokonce z jediné věty (zejména v povídkách nebývá tento rámec delší). Na začátku Tolstého *Kreutzerovy sonáty* (1891) tvoří rámec Pozdnyševova vyprávění dvě kapitoly, samo vyprávění pak sestává z dvaceti šesti kapitol, na konci textu pak rámec obnáší čtyři nevelké odstavce. Kromě toho se však rámec vklíní do Pozdnyševova vyprávění na řadě míst otázkami, které vypravěč klade vyprávějímu hrdinovi, a připomíná se děním ve vagonu, jehož osazenstvo se během jízdy mění.

Takovéto připomínání rámce je u děl tohoto typu od 19. století celkem běžné, zatímco v klasickém rámcovém typu, ať už v jeho dekameronské podobě nebo v podobě nalezeného rukopisu, byl tento postup poměrně vzácný a rámec se zpravidla hlásil jen v incipitech a explicitech příběhů: *Po těchto slovech se Pamfilo odmíchl* (explicit Příběhu prvního z Dekameronu – Boccaccio 1975, 38); *Paní se místy smály Pamfilovu příběhu a veskrze jej schválily!.../ Neřile, ozdobená stejně vybranými mravy jako krásou, zvesela odpověděla, že to ráda učiní, a takto počala vyprávět* (incipit Příběhu druhého – tamtéž, 39). Přesto se i v některých dílech dekameronského typu už od sklonku renesance rámec rozrůstá v promluvy, ve kterých postavy poslouchající příběhy jednotlivé příběhy z různých hledisek hodnotí (Heptameron). Teprve pro romantická a zčásti už pro preromantická díla začalo být nicméně typické, že v nich rámcový příběh představoval příběh stejně významný, ne-li někdy významnější než rámcované příběhy, jež pak lze v duchu Šklovského vnímat jako odbočky od „hlavního“ vyprávění /Šklovskij 1948/ – neboli situace se obrací, jelikož dříve byl naopak rámec vnímán jako odbočka. To můžeme pozorovat kupříkladu v Rukopise nalezeném v Zaragoze. Místem vyprávění je v něm *zakleté údolí*, kde Alfons van Worden potkává jednotlivé vypravěče příběhů a jejich postavy. Alfonsův příběh – příběh s tajemstvím – představuje v románu příběh hlavní, ačkoli zároveň funguje jako rámec nesčetných vyprávění. Přitom tu nastává zvláštní literární úkaz, dřív v dekameronském typu nebývalý. Rámcovaná vyprávění ovlivňují, „posouvají“ rámcující příběh, mají pro hrdinu iniciační význam (v Dekameronu bylo vyprávění pro vyprávějí i naslouchající toliko rozptýlením). A něco mimořádného se v románu děje také s časem. Zatímco až do romantismu se v dílech s kompozicí rámcující čas rámce a čas novel-vyprávění míjely – čas rámce byl přítomností, zatímco příběhy se odehrávaly kdysi dávno nebo byly vytrženy z času (účastníků narativní situace se přitom nikterak netýkaly), v Rukopise se čas novel postupně přibližuje času rámce, až příběhy obou narativních rovin splynou (vyprávěné příběhy jsou „dvojnické“ – varíují, opakují, předznamenávají příběh hrdinův). Přibližování času vnitřního příběhu času rámce můžeme pozorovat také v Čapkově *Povětroni* (1934), kde trojí vyprávění posléze vyústí do času rámce (narativním toposem je tu nemocnice). Ještě se k tomuto románu vrátíme.

Jestliže obecný rámec literárního díla typu B rámcuje a uvádí vlastní text, rámec jako specifický postup a typ kompozice, tedy rámec typu C, rámcuje a uvádí vložené či vnitřní příběhy. Mezi rámcem obecným a specifickým existuje ovšem celá řada všemožných přechodů. Prolog z pera modelového (interního) autora může mít kupříkladu rysy úvodu k nalezenému rukopisu, a to tam, kde se jedná o prolog narativní. Někdy se čtenář může ocitnout v nejistotě, zda se jedná o rámec jako takový, či o rámec-postup, uvěř-li fikci nalezeného rukopisu. A jindy může dílo, v němž se rámec-postup nere realizuje, sestávat ze skutečně nalezených (autentic-

kých, insitních) rukopisů, aniž o tom má čtenář tušení. Rámec je zamlčen třeba v Hrabalových Morytátech a legendách (1968). Rámčující a tvůrčí gesto tu představují pouze názvy (například Morytát o Královně noci, u kterého jako by chyběl žánrově mystifikační podtitul Z deníku paní Krásenské), případně zkrácení, o němž se však můžeme dočíst toliko ve vydavatelské poznámce. Neboli jinými slovy – čtenář putující tím i oním rámcem se nalézá v prostoru noetické nejistoty. Neví, zda už překročil práh fiktivního světa, anebo ho má teprve před sebou, a to nezávisle na tom, jakými „přesvědčivými“ argumenty autor empirický či modelový v rámčující promluvě čtenáře přesvědčuje, že se tak už stalo nebo teprve má stát.

Místem noetické nejistoty se rámec stává také tam, kde si dílo v tomto úseku textu jakoby teprve hledá svůj významový statut a svůj tvar. V první kapitole Michela Ježíše na Šumavě (1927) se vypravěč chystá vyprávět legendu, ale vzápětí toto slovo zpochybní: *Co tu však jest vyličeno, není legenda, nýbrž více i méně* (Michel 1938, 9). Pátrá po zprávách, pověstech a legendách, v nichž podstoupilo dítě tragickou smrt, rozcházejících se diametrálně v čase a místě, a přitom narazí na šílenou ženu, která se prohlásí za matku onoho dítěte. Je vsuktu šílená, jak tvrdí myslivec, nikdy žádného muže ani dítě neměla, anebo dávný příběh, který se stal legendou, se vlastně stále odehrává (odehraje se také v osudu vypravěčova syna)? Čas rámce vyprávění a čas rámcovaného příběhu se dostávají do nejistého, zneklidňujícího a vlastně fatálního vztahu. Poněkud jiný typ nejistoty zažívá čtenář v Johnově Moudrém Engelbertovi (1940). Po vnějším rámcu, který obsahuje album fotografií (moment autentizující) a motto (moment zliterarňující a tedy zfiktivňující), následují dvě kapitoly, v nichž se vypravěč stylizuje do role toho, jenž črtá život někoho, kdo nikdy nežil (metatextovost), ale poté se v rozporu s tím vypraví na cestu po jeho stopách a dává této cestě velmi reálné rysy. Autentičnost fotografií stojí proti metatextovosti prvních kapitol a proti té jsou v dalších kapitolách opět postaveny „autentické“ žánry (Matčin deník, letopisy Engelbertova rodu z pera řídícího Žaloudka). Oscilací mezi metatextovým a jakoby autentickým hlediskem se vyznačuje nejen rámec, ale celý text románu, jehož děj je střídavě nahlížen zpravodajem-svědkiem událostí (přitom fyzickým svědkem některých být nemohl) a vševedoucím vypravěčem, mezi kterými je však minimální rozdíl.

Na fikci nalezeného rukopisu je založen i Demlův Hrad smrti (1912). Obsahuje předmluvu „vydavatele“, který dal rukopisu údajně název. Dovíkáme se datum jeho nálezu – 7. května (dokonce se podrobně líčí počasí), místo nálezu je pak čtenáři sděleno ve „vydavatelově“ závěti. V duchu tradice rámčující kompozice je líčen vzhled rukopisu (chybí paginace, místy je vlivem povětrnosti nečitelný). Přímou do rukopisu jsou v hranatých závorkách vřazeny často značně rozsáhlé „vydavatelovy“ poznámky. Text má tedy vlastně tři úrovně. Užítí fikce nalezeného rukopisu je tu zřejmě moti-

vováno snahou dodat fantastickému, iniciačnímu příběhu autentičnost a věrohodnost (stejně tento postup fungoval v utopiích a romantických dílech a podobně jej užil například Gustav Meyrink v románu Anděl západního okna, 1920), ale současně jako by i samo labyrintické zvrstvení textu bylo obrazem cesty k metafyzickému poznání. Je potom nabíledni, že když editoři z této prózy ve vydání z roku 1967 „vydavatelovy“ poznámky vypustili (údajně proto, že původní rukopisná verze byla podle svědectví samého autora bez mystifikované formy nalezeného rukopisu a bez poznámek – tu prý Hrad smrti dostal až na radu O. Březiny /Dvořák – Fučík 1967, 212/), podstatným způsobem dílo významově zjednodušili, ba přímo zkomolili.

Ve 20. století, zejména pak na jeho sklonku si autoři s rámcem a s fikcí nalezeného rukopisu nejrůzněji pohrávají. V některých dílech je rámec povyšován nad rámcovaný text anebo text sestává dokonce jen z jakéhosi rámce. To je případ Weinerova Lazebníka (1929). Vypravěč tvrdí, že text je vlastně jen předmluvou k jeho svérázné poetice, respektive že je souborem rámců, které si má čtenář sám vyplnit: *Literárně mluveno: chci psátí rámce. Čtenář vyplniž si je sám. Na mně jest přiměti ho oněmi rámcí k tomu (rámcem nemíním jednotlivé „povídky“ tohoto svazku, nýbrž odstavce, věty, a bude-li mi přát štěstí, slova), aby do nich kladl, aby do nich musil klást jen to, v čem se poznává, to, po čem se mu nenapravitelně stýská. Jde mi o literaturu morální, téměř didaktickou. O návod, ale o návod sugescí...* (Weiner 1974, 91 – zdůr. R. W.). Podobně nás ujišťuje i Sylvie Richterová v Návratech a jiných ztrátách (1978), že její dílo tvoří jen stále znovu koncipované úvody.

Všude tam, kde se metatextové úvahy šíří z rámce do textu, zmocňuje se čtenáře pocit, že čte texty-rámce, z nichž vyvstává a v nichž opět mizí příběh – „příběh“ řeči, jazyka. Výrazný je tento pocit u textů Věry Linhartové, libujících si ve zdůrazněných rámcích. Rámec „bují“ v Rozpravě o zdviží (1965). Její první oddíl nazvaný Úvod je delší než druhý oddíl nazvaný Děj; části jsou doplněny o Průvodní list dramatickým představitelům Rozpravy, která jako by byla scénářem, či vlastně pouze scénickými poznámkami k divadelní hře. Jinde se rámec rozpouští v textu. V povídce Kleopatra (z knihy Přestořeč, 1966) je část textu vydávána za výtvar z pera řídícího učitele a buduje se zde velmi důkladně fikce nalezeného rukopisu (uvádí se vzhled papíru, charakter rukopisu), posléze se však tento rukopis necituje, ale vypráví pouze po paměti (podobně jako v Ecově Jménu růže), a vypravěč se do příběhu postupně vmísí. V povídce z téže knihy Mětův život v obrysech pásmo „vydavatele“ a pásmo Méta posléze plynou. Ivan Vyskočil stylizuje v povídce Neuvěřitelný vzestup Alberta Uruka (z knihy Vždyt přece lézat je snadné, 1963) text jako zápisy z deníku; na začátku poslední, 8. hlavy stojí: *Poslední zápis z nenalezeného deníku Alberta Uruka* (Vyskočil 1963, 139 – zdůr. D. H.); celý postup nalezeného rukopisu je tak popřen, „shozen“. Václav Vokolek v Lovu žen a jiných odložených slavnostech (1993)

předkládá čtenáři rukopis z dávných dob, přesněji ze *smetištní doby*. Tento rukopis s názvem *De natura sonoris* aneb *Třicet hlav* páně Morounekových byl údajně nalezen mezi *slisovanými hromadami amorfních odpadků, zka-menělin hnoje a bezcenných makulatur* (Vokolek 1993, 5). Za nějaký čas následuje nález dalšího rukopisu s názvem *Slavnosti novoročenek*. Knihu pak uzavírá Poznámka vydavatele, v níž se přetiskují glosy z rukopisu, z nichž poslední končí uprostřed věty. „Karnevalově“ pojatá dějinami je v tomto románu jako v mnoha jiných provázena parodií nejrůznějších literárních postupů a kompozic včetně právě literární fikce nalezeného rukopisu.

Kromě toho, že je rámeček prostorem jiného typu výpovědi (metatextem), je také místem, k němuž zhusta patří jiný repertoár postav (subjektů), než s jakým se pak čtenář setkává v hlavním textu. Mohli bychom mluvit o zvláštních postavách rámce, které jsou, dalo by se říci, více než „plnokrevnými“ postavami jakýmsi funkcemi rámce. V rámci může vystupovat sám autor – reálný, empirický. Tak je tomu v rámci typu B – v předmluvách a doslovecích nenarativních, metatextových, obranných a vysvětlujících, napsaných nezřídka až pro další vydání díla empirickým autorem. Mnohem častěji však – a tento případ nás v této kapitole především zajímá – se v rámci ujímá slova autor modelový či interní. Ten je na rozdíl od empirického autora už vlastně postavou díla. Občas se tu spolu s ním vyskytne i čtenář, v předmluvě či doslovu autorem oslovený; ani on není, pokud se nejedná o nějakého konkrétního člověka, jemuž reálný autor adresuje svůj text, čtenářem reálným, empirickým, nýbrž je v tomto prostoru čtenářem modelovým či interním, postavou díla. Takovýto interní autor tvoří (na rozdíl od empirického autora nenarativní předmluvy) inherentní součástí díla, patří přímo k jeho poetice, k poetice jeho rámce (rámce C). Poněkud se ovšem liší od postav, jaké potkáváme v dalším textu – postavy rámce bývají většinou postavami „bez těla“, použijeme-li Stanzelovy terminologie /Stanzel 1988 [1979]/, jsou tu přítomny jen jako určitá hlediska, postoje ke světu a textu, způsoby řeči (ostatně i v hlavním textu se podobné postavy – vypravěči a čtenáři „bez těla“ – vyskytují). A ještě na jednu postavu „bez těla“ jsme v rámci zapomněli – na osobu, jíž je dílo věnováno a jež je reálnou osobou, ale současně vlastně rovněž modelovým čtenářem. V kapitole o dedikaci jsme se zmínili o tom, že se někdy zároveň jedná o postavu z vlastního textu díla (→ Dedikace), což ostatně platí i o interním autorovi a interním čtenáři – také oni leckdy vstupují z rámce do hlavního textu, i když častěji prostor rámce neopouštějí. Na druhé straně ovšem v dílech, jimž podobný rámeček schází, se pak tyto postavy „bez těla“ pohybují textem; také u nich bychom mohli předpokládat, že vystoupily z imaginárního rámce, který se v textu tak říká „rozpuštěl“.

Drama zná rovněž postavy rámce – jsou jimi postavy uvádějící a uzavírající děj – chór v antickém dramatu, postava Prologa, poslové, „bůh na stro-

ji“, zasahující do děje na konci hry, aj. V dramatu bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1921) je takovou postavou Tulák (→ Předmluva a doslov). Tyto postavy bývají pojaty často velmi schematicky, zejména pokud neopouštějí rámeček, který jim vtiskuje svůj rétorický a esejevitý styl. Nezřídka se o nich nedovíme vůbec nic, jsou jen jakýmsi slovním gestem nebo etickým a no-etickým postojem. Jindy se objevují i mimo rámeček, překonávají svůj statut postavy-funkce, vykračují z rámce do děje hry – jako rezonér, který nejen uvažuje, ale i komentuje děj (podobně jako chór), vysvětluje jeho okolnosti a zvraty. V epickém divadle 20. století je takovou postavou vypravěč, který ruší svou přítomností a promluvou divadelní „iluzi“. Také klauni v Osvo-bozeném divadle Voskovce a Wericha vstupují z předscény čas od času do děje a někdy se stávají i jeho hlavními hrdiny. Ostatně i Tulák se z postavy rámce – z diváka hmyzího dramatu – stává svým „činem“ v posledním dějství aktérem dramatického děje a mění se vlastně v hlavní postavu. Tím, že se postavy rámce stanou postavami hlavního textu, ba někdy jeho hlavní postavou, čímž se ruší sama hierarchie textu hlavního a vedlejšího, přestává ovšem rámeček v jistém smyslu být rámečkem.

Další postavou rámce je vydavatel. I on, stejně jako zosobněný Prolog, je jen jakýmsi slovním gestem, postavou-funkcí – jeho úloha spočívá ve smíšené pouze v prezentaci nalezeného rukopisu. Tak jako autor předmluvy, tvořící součást díla, není reálným, empirickým autorem, nýbrž jen autorem-postavou, není ani tento vydavatel externím, empirickým vydavatelem díla (ten o sobě dává vědět v rámci typu X – v tiráži, na záložce, ve vydavatelské poznámce apod.), nýbrž je vydavatelem interním, fiktivním, vydavatelem-postavou. Tato postava čtenáře přesvědčuje, že se mu dostal do ruky rukopis, který nyní vydává na světlo. Činí tak zpravidla v předmluvě, případně doslovu a poznámkách. Je to jakýsi uvaděč do fiktivního světa, jemuž stojí ještě o něco blíže než interní autor ve své předmluvě, dokonce je víc než on součástí textu – rámeček vydavatelské fikce k hlavnímu textu těsněji přiléhá, vlastně už téměř je tímto textem, jakkoli má vnější podobu rámce.

Nazvali jsme interního vydavatele uvaděčem do fiktivního světa. Zároveň se však jedná o tvůrce určité narativní situace, k níž patří hra na „pravdu“ příběhu. Rámeček se v tomto kompozičním typu explicitně ukazuje jako místo, kde se zadává, programuje určitý typ komunikace, na který je tu čtenář připravován. Rovněž tato postava bývá vesměs „bez těla“, předstupuje před čtenáře většinou oděna jen do svého slovního projevu a hlediska (např. vydavatel v Puškinových Bělkinových povídkách). Jindy však má „tělo“ jako každá jiná postava v textu a její příběh rámcuje příběh z nalezeného rukopisu. Ve srovnání s hlavním příběhem to bývá příběh značně skromný, málo rozvinutý, ale přitom může být i svým způsobem fatální. Máme na mysli třeba postavu vydavatele z Ecova románu *Jméno růže*. Ten nám v úvodní kapitole vykládá, za jakých okolností mu *náhoda vložila do*

rukou knihu *jistého abbé Valleta*, obsahující překlad rukopisu ze 14. století – *strašlivého příběhu Adsona z Melku* (Eco 1985, 7). Dozvíme se, že k tomu došlo v Praze, když tam čekal na milovanou osobu. Dál pak vydavatel líčí, jak posléze rukopisu pozbyl atd. atd., až konečně čtenáři prozradí, jakým způsobem s rukopisem, na který se totiž pouze rozpomíná, v románu naložil. Vydavatel tedy není skutečným vydavatelem ani skutečným autorem jménem Umberto Eco, ale je to interní autor stylizující se jako vydavatel, přitom však je postavou s tělem, neboť nejen cestuje, píše si poznámky (posléze sepíše celý román), ale dokonce i miluje.

Podobné zarámování má i jiný Ecoův román – *Ostrov včerejšího dne* (1994). Autor-vydavatel tu vystupuje teprve v „doslovu“, který se skrývá ve čtyřicáté kapitole s názvem *Colophon*. Také tady hraje autor „hru na vydavatele“ záměrně špatně, ani se netají tím, že možná žádná Roberto *lejstra* neexistovala, místo nějaké „věrohodné“ fikce o jejich nálezu předkládá čtenáři pouze dvě hypotézy – *obě jsou plody fantazie* (Eco 1995, 423). Zpochybňuje se i reálnost pisatele těchto *ke všemu neúplných lejster* (tamtéž), z nichž autor vytěžil své vyprávění: *A nerad bych také obešel dětinskou zvědavost čtenáře, který by chtěl vědět, zdali Roberto opravdu napsal stránky, u nichž jsem se zbytečně dlouho pozdržel. Abych byl poctivý, musil bych mu odpovědět, že není vyloučeno, že je napsal někdo jiný, někdo, kdo chtěl předstírat, že vypráví pravdu. A přišel bych o veškerý románový efekt, který záleží v tom, že se zcela samozřejmě předstírá, že vyprávění je pravda, a nesmí se naopak nikdy po pravdě říci, že jde o výtvar autorovy myšli* (tamtéž, 429). Tentokrát sice vydavatel, či spíš interní autor, který *vyrobí palimpsest z nalezeného rukopisu* (tamtéž), není postavou s tělem, ale zato před čtenářem hraje s otevřenými kartami, byť naplno teprve na samém konci. Tvůrce *palimpsestu* se zde totiž nezjeví teprve v „doslovu“, nýbrž je svou promluvou a jejím hlediskem v textu přítomen prakticky od první kapitoly. V ní se po odstavci, jehož autorem měl být údajně Roberto de la Grive, chopí slova jako vypravěč (Roberto *lejstra*, tj. úryvky z deníku, dopisy, jsou všude odlišeny kurzivou) – vypravěč vyprávějící, komentující nalezený rukopis, domýšlející si události, střídavě vševědoucí a nejistý. Od autora-vydavatele, či spíš tvůrce fikce pochází pak i obsah, který v tomto románu představuje zcela nepominutelnou část rámce, neboť charakter názvů jednotlivých kapitol, odkazujících vesměs k názvům děl ze 17. století, tedy z doby života románového hrdiny, prozrazuje rovněž ruku a ducha pořádatelce a metatextovou promluvu vedoucího autora. – Autora interního, anebo externího, empirického, autora-postavy, anebo autora Eca? – Jsme a máme zřejmě být na pochybách, identita subjektu této části rámce, byť se nesporně jedná o rámec B, je nejistá.

Zatímco u romantických nalezených rukopisů nebývalo jméno interního vydavatele zmíněno a jméno pisatele rukopisu nebo vypravěče příběhu bylo výrazné toliko v případě díla satirického (Senkovského baron Bram-

beus), v dílech 20. století bývá i toto jméno často velmi nápadnou složkou rámce. Už toto jméno vysílá signál nejen o charakteru vyprávění, ale i o žánru celého díla (Vančurovi vypravěči Megalrogov, Půlpytel). A někdy, aby byla fikce nalezeného rukopisu dokonalá, se takové jméno z vnitřního rámce díla (z rámce B či C) dokonce přesouvá do rámce typu A, tedy tam, kde společně s titulem obvykle figuruje jméno empirického autora (nálezece bývá v podobném případě zamlčen). Sugeruje se nám, že autorem *Nedokončeného kalendáře* (1994) není Václav Jamek, ale jistý Eberhardt Hauptbahnhof (něm. hlavní nádraží). V rámci typu X, který je ovšem ve skutečnosti rámcem typu C, je pak na záložce uveden fiktivní životopis Hauptbahnhöfův, v němž je zmíněn Václav Jamek jako básníkův dvojník *pro styk s úřady a lidmi* (Hauptbahnhof 1994); záložka je podepsána fiktivním Mstiborem Háborem, *ošetřujícím psychyatem*. I na záložku, tj. do peritextového rámce díla (a také na zadní stranu obálky s fiktivními ohlasy na básníka a jeho výtvar), proniká tedy styl díla, jeho mystifikačně groteskní charakter, rámec typu X se stává součástí díla, rámcem typu C – specifickým literárním rámcem, kompozičním postupem. (Podobný smysl mají pseudonymy v rámcích některých „nalezených básní“ Ivana Wernische.)

Kromě repertoáru určitých typických postav přináší s sebou postup rámcování také repertoár určitých typických míst, na kterých se vyprávění odboývá. Patří k nim rozkošné či zakleté údolí, palác, hospoda (v dekameronském typu), nemocniční pokoj (v Čapkově *Povětroni*, 1934, ve Weissově *Domu o tisíci patrech*, 1929), maringotka (v *Bassových Lidech z maringotek*, 1942), plovárna (ve *Vančurově Rozmarném létu*, 1926). Topos spjatý s narativní situací bývá přitom různě rozvinut a vyznačuje se nestejnou stabilitou – od pevného prostoru paláce a hospody přes plovoucí vor *Důrov* plovárny až k toposu krajiny, kterou procházejí vyprávějící poutníci. Někdy se topos vyprávění zmiňuje pouze na začátku a na konci, jinde i on „putuje“ textem, tj. připomíná se tu a onde jako místo vyprávění nebo setkání postav. Toto místo je v různé míře „literární“, neboli často nikterak neskrývá svou ryze narativní, rámcující funkci.

V *Donu Quijotovi* je ryze narativním místem hospoda, a to nejen proto, že se v ní diskutuje o románu samém, ale také proto, že tu dochází k nejneuvěřitelnějším setkáním (dobového čtenáře to vůbec nepohoršovalo, jelikož v literatuře dosud nefungoval „imperativ nápodoby skutečnosti“ /Kundera 1986, 120/, nebo spíš byla to pro něj součást žánrové konvence). Hospoda tvoří rámec vyprávění vlastně i v *Haškově Švejkovi* – v ní se vyprávění započíná, a kdyby románu nescházel konec, kdoví, zda by se tu i nekončilo. Zčásti se vyprávění odboývá v hospodě také ve *Vančurově Hrdelní při anebo Přísloví* (1930). Náznak dekameronského typu rámcového vyprávění, pro který byla v jeho klasické podobě příznačná jeho uzavřenost nejen formální (skrže rámec), ale i významová (jednoznačnost vyznění příběhů a jejich morálního hodnocení), se tu vlastně ocitá v rozporu s vnitřní

nezakončeností příběhu. Ten je sice dovyprávěn, ale vražda zůstane neobjasněna (hlavní událostí totiž není vražda, ale samo vyprávění). Podobně neukončen, nedovysvětlěn zůstal i rámcovaný příběh v Povětroni. Vidíme, že tu rámec jako uzavřená prostorová forma stojí v protikladu k otevřenému vyprávění. V Hrdelní při je pak využito i kontrastu mezi místem vyprávění a charakterem tohoto vyprávění – velmi literárního, hýřícího literárními citáty.

Postavy rámce jsou velmi často nositeli jiných hledisek než postavy rámcovaného textu. Tato hlediska, morální, ale také literární, uplatňují při hodnocení rámcovaných či vložených příběhů. Někdy je rámec se svou fiktivní, předstíranou „realností“ postaven do protikladu k „ireálnosti“ fantastických, případně pouze zastaralých, z módy vyšlých příběhů a jejich žánrů, čas rámce, který je časem soudobé literatury a literárnosti, představ a způsobů zobrazování skutečnosti, stojí proti času literatury a literárnosti minulé, prezentované takřka v čítankových ukázkách, v různé míře parodických. V náznaku je tento moment přítomen v Donu Quijotovi, zahrnujícím různé z módy vyšlé novelistické žánry (např. novelu milostnou, pastýřskou). V Rukopise nalezeném v Zaragoze je rámcovaný text přehlídkou všemožných novelistických či povídkových žánrů – rytířské novely tu figurují vedle novel pastýřských, dobrodružné a pikareskní novely vedle novel sentimentalistických a fantastických, pojatých v romantickém duchu. Děj novel „sestupuje“ v čase až do biblického času (v příběhu „věčného žida“ Ahasvera, skrývajícího se tu za označením Zavržený poutník) a prochází nejrůznějšími dobami. Spolu s tímto pohybem napříč časem se realizuje i pohyb stylův: novely jsou napsány v rozličných dobových stylech (někdy tento rys souvisí s jejich původem, častěji je to však výsledek romantické stylizace), takže celý text představuje svého druhu vzorník, jakousi „školu novel“.

Podobně „kritický“ vztah, který je v textech rámcových zaujímán k textům rámcovaným, zaujímají i díla s rámcovým typem kompozice k dílům minulé epochy, postaveným stejným způsobem. Hoffmannovy Životní názory kocoura Moura (1820–1822) se například kriticky, ba parodicky stavějí k romantickým nalezeným rukopisům, za jejichž prototyp můžeme pokládat dílo Potockého. Nalezený rukopis, jak praví u Hoffmanna v předmluvě fiktivní vydavatel, pochází z pera kocoura Moura. Tím však hra s kompozicí nalezeného rukopisu v románu nekončí: ukazuje se, že kocour používal při psaní jako podložky knihu, kterou našel u svého pána – životopis kapelníka Johanna Kreislera, a tyto stránky byly nedopatřením rovněž vytištěny, stejně jako i vyřazená Mourova předmluva. Máme tedy před sebou dva prostupující se nalezené rukopisy, přičemž ten kocourův je parodií rukopisu kocoura pána (Kreislerův životopis je uvozován poznámkou *Str. z makulatury*, Mourův poznámkou *M. pokračuje*). Oba pak jsou ve svém zkřížení parodií romantického životopisu umělce, jehož modelem byl Goethův Vilém Meister (1795–1796, 1821). Nalezený rukopis

končí sternovsky v půli věty, poté Vydavatelovým dovětkem o Mourově smrti a příslibem pokračování Kreislerova životopisu ve třetím dílu (ten už však Hoffmann nenapsal). O nepochopení parodického kompozičního záměru svědčí, že román byl v 19. století trháň na dvě části – rukopis kocourův a rukopis Kreislerův byly vydávány samostatně /Karlach 1979, 387–388/.

Parodický moment ve vztahu k nalezenému rukopisu lze postřehnout i v Nerudových Figurkách z Povídek malostranských (1878). I ony jsou stylizovány jako nalezený rukopis, byť je jejich „vydavatel“ zamlčen. Postup zamlčení a žánrový typ, který se na jeho základě utváří, tu signalizuje jen podtitul Idylický úryvek ze zápisek advokátního koncipienta. Fragmentární zápisky jsou svou „všedností“ a idyličností míněny jako ironický pendant rozličných romantických iniciačních „rukopisů“, ale také tehdy aktuálních „zápisků z podzemí“. *Rýma a studie. O světě nevím pranicého, tak jsem to zortal; Opět cichorie, a myslím, že víc než včera...* (Neruda 1929, 231 a 232). Povídka, v níž se mimo jiné paroduje i romantický souboj a láska (sama profese pisatele je pramálo romantická), ústí do metatextového výkřiku pisatele zápisků, který je vzhledem k umístění povídky vlastně explicitem celého díla: *Ať mně přijde Neruda ještě jednou s nějakou „Povídkou malostranskou“!* (tamtéž 286).

Už v romantických prózách a od té doby celkem běžně pozorujeme, jak se narativní rámec rozrůstá a proměňuje v hlavní příběh. Na druhé straně jsme v téže době a později svědky jevu opačného: rámec se redukuje, až doslova mizí. Máme na mysli ty případy, kdy na jeho skrytou přítomnost upozorňuje pouze titul či podtitul díla: Gogolovy Bláznovy zápisky (týž titul nese próza L. N. Tolstého); Dostojevského Zápisky z podzemí; zmíněná povídka Nerudova Figurky s podtitulem Idylický úryvek ze zápisek advokátního koncipienta; podtitul Weinerovy povídky Hlas v telefonu znějící Ze zápisků N. N. Tak jako se v syntaxi mluví o zamlčeném podmětu, mohlo by se tady mluvit o zamlčeném, implicitním rámci. „Rámec“ a celá narativní situace tu jsou „svinuty“ do titulu, podtitulu, první věty, zamlčeny zůstávají okolnosti nálezu zápisků. Jedinou stopou po rámci je údaj o jejich žánru a písemné podobě obsažený v názvu („zápisky“ apod.); samo označení, přívlástek v případě „bláznových zápisků“, nabývající rovněž téměř charakteru označení žánrového, pak jakoby pochází od fiktivního nálezcce, který se prezentuje právě jen tímto pojmenovacím a zároveň hodnotícím aktem. Ostatně sama písemná podoba už tento redukováný a zamlčený rámec do značné míry podmiňuje – ve vyprávění stylizovaném jako mluvní projev hraje totiž sama situace z přirozených důvodů obvykle větší roli (nicméně ani ve „skazových“ prózách není výjimkou, že je rámec zamlčen).

Zamlčenost rámce není však u zápisků zdaleka pravidlem. Připomeneme Čapkův Obyčejný život (1934). Zápisky tam jsou zarámovány situací, ve které si její účastníci rukopis předávají a vyjadřují se k němu; obě části rám-

ce jsou odděleny od hlavního textu, tvořeného třiceti čtyřmi kapitolami, a na rozdíl od nich nejsou číslovány. Rámec však v Čapkově díle není zachován jen snad proto, že patří k tradičním znakům podobného „autentického“ vyprávění – zápisky „obyčejného člověka“ by se totiž bez podobného rámce docela dobře obešly (stejně jako se bez něj obešly Dostojevského Zápisky z podzemí), ale nepochybně především proto, že se tím do prózy, jejíž smysl je spojen také s utvářením příběhu z nejrůznějších pohledů na něj, vnáší další narativní instance, další dvě hlediska (doktora a pana Popela) – hlediska vzhledem k příběhu externí. Podobný smysl – zmnožení hledisek jako cesty k věrohodnějšímu postižení lidské bytosti – má rámcující kompozice s fiktivním nalezeného rukopisu také v Hessově *Stepním vlku* (1927). Text sestává z předmluvy fiktivního vydavatele, ze Zápisků Harryho Hallera a do nich vloženého Traktátu o stepním vlku a z Autorova dovětku z pera empirického autora. Různým hlediskům odpovídají v románu různé žánry, případně různé způsoby vnímání a přístupu ke skutečnosti (předmluva a dovětek, zápisky, traktát). Jiné Hessovo dílo *Hra se skleněnými perlami* (1943) je kombinací nalezeného rukopisu, obsahujícího spisy Josefa Knechta (básně a tři životopisy), s textem „vydavatele“, který kromě úvodu sepisuje životopis Ludi Magistra Josefa Knechta, přičemž tento rámec, možno-li ještě mluvit o rámci, je mnohem rozsáhlejší než sám „rukopis“.

K tomuto typu děl patří i Čapkův *Povětroň*. Na první pohled se tento román jeví velmi tradičně. Jeho rámcový topos tvoří nemocniční pokoj, ve kterém leží pacient neznámé totožnosti. Příběh Případu X je předmětem rámce i trojího vyprávění – milosrdné sestry, jasnovidce, básníka. Z tohoto vyprávění se však – na rozdíl od dobrodružného žánru, ke kterému příběh odkazuje četnými motivy – čtenář nedozví, co se s hrdinou doopravdy stalo, a ani na konci není odhalena jeho totožnost. Předkládá se tu pouze trojí hypotéza příběhu, přičemž třetí má podobu „románu“, jehož vznikající tvar „básník“ v textu reflektuje. Neboli – hlediskům tří postav (zčásti je tu přítomno ještě hledisko čtvrté – chirurgovo) zde neoponuje, jak bychom mohli očekávat, kdyby se jednalo o tradiční dobrodružný román, hledisko Případu X, které by se v románu nakonec nutně prosadilo (mohlo by se zde objevit třeba v podobě později nalezených zápisků, dopisů apod.). Román je tak de facto rozšířeným rámcem. A přitom – jaký rozdíl mezi vloženými příběhy z renesančních „dekameronů“, pocházejícími vesměs z tradičního novelistického fondu a netýkajícími se (alespoň ne bezprostředně) účastníků narativní situace, a těmito příběhy-hypotézami, které se pokoušejí rozluštit hrdinův osud! Nejsou totiž ke všemu jen příběhem Případu X, ale zároveň jsou i příběhy svých vypravěčů, což je nejpatrnější v *Povídce básníkově*. V *Povětroně* přestává, jak vidíme, platit, co je rámec a co hlavní text. Na konci se rámec uzavře v několikařádkové kapitole hrdinovou smrtí, záhada však trvá dál.

S náznakem rámcové struktury se setkáváme i v Čapkově *Životě a díle skladatele Foltýna* (1939), kde vstupuje rámec do textu v podobě „vydavatelských“ poznámek v osmé kapitole (Dvě poznámky). Tento fakt byl však zřejmě pouze důsledkem toho, že systém rámce zůstal patrně stejně fragmentární jako celek díla. Rámcový příběh a rámcované (vložené) příběhy, původně spolu jen volně související nebo vůbec nesouvisející, navazují v románech od 19. století, ale zejména ve století dvacátém stále těsnější vztahy. Docházelo k postupnému sblížení rámce s vnitřními příběhy, které končilo splynutím obou částí a projevovalo se sblížením a splynutím času rámcujícího příběhu s časem příběhů rámcovaných. Současně se měnil i charakter a vztah postav rámce a postav z rámcovaných příběhů, které původně neměly nic společného. V Rukopise nalezeném v Zaragoze postavy nejen překračují hranice svých narativních teritorií, ale jsou i navzájem spatřeny skrytými rodovými a „dvojnickými“ vztahy (dvojnictvím na tomto místě rozumíme analogické osudy postav).

Rámcování se už v romantické literatuře a později ještě zřetelněji stalo výrazem vnímání textu jako složité struktury o mnoha rovinách, mezi sebou komunikujících. Jednak tu komunikuje rámec s rámcovaným textem (někdy si vyměňují místa a funkce), jednak jednotlivé příběhy mezi sebou na základě vztahu paralelnosti a analogie (jako v tradičních dekameroněch, kde jejich spojení spočívá v prosté juxtapozici, případně gradaci), ale i na základě vztahu dialogického, a někdy i vztahu vzájemného zahrnování (jeden příběh se ukáže být součástí jiného příběhu, vplývá do něj). Místo juxtapozice nastupuje tedy zhusta kontrapozice a vzájemná implikace, řečeno v jazyce syntaxe – vedle vztahu parataxe, vztahu souřadných „vět“-příběhů, realizuje se tu i vztah hypotaxe, vztah nejrůzněji si navzájem nadřazených a podřazených „vět“-příběhů. Přitom je příznačné, že jednotlivé příběhy už nejsou pouze ukázkami, exempli určitého chování, které by bylo možné poměrně snadno modelovat v podobě jakési „gramatiky“ (jak to učinil Tzvetan Todorov ve své *Gramatice Dekameronu*, 1969, v níž na základě schémat chování vybudoval „gramatiku“ vyprávěcích situací, modelů příběhů /Todorov 1976/), ale exempli určitých postojů, přístupů ke světu a nejrůznějším tématům, ideologických hledisek, takže dílo s rámcující kompozicí nabývá podoby svého druhu filozofického sympozionu.

Takový útvar připomínají kupříkladu *Odojevského Ruské noci* (1844). Jednotlivé „noci“ (analogie „dní“ v dekameronských textech) tu jsou zarámovány filozofickými rozhovory čtyř přátel, „zastupujících různá životní stanoviska, počínajíc postojem naivně nevědomým přes utilitární a rozumářský až k myšlenkovému světu ruského Fausta“ /Svatoň 1981, 639/. Možná právě tady, v tomto typu romantických děl leží zárodek techniky proměnlivého hlediska, která se ve 20. století výrazně uplatnila v dílech s rámcovou strukturou (*Povětroň*, *Obyčejný život*, *Stepní vlk* aj.), a oné žán-

rové heterogenosti, kterou s sebou „sborníková“ díla s touto strukturou nesla. Jejich heterogenost přitom nespočívala jen v různosti žánrů jednotlivých příběhů (u Odojevského utopických, satirických, lyrických a biografických), ale i ve vnitřní žánrové heterogenosti těchto příběhů, v nichž se – nepochybně také pod vlivem skladby soudobých žurnálů – mísí povídky s glosami ke dni, poznámkami o knihách, výroky slavných osobností, s anekdotami, politickým komentářem a polemikou /tamtéž, 640/. Ne náhodou se právě i s tímto typem heterogenosti textu setkáváme také u Čapka, stylem novin silně ovlivněného, zejména pak ve Válce s mlouky (1936), jejíž podstatná část představuje rovněž svého druhu rámcové vyprávění, svého druhu nalezený rukopis, respektive „nalezenou sbírku“ výstřižků pana Povondry. Podle Vladimíra Svatoně má kompozice Ruských nocí (a dodejme, že to platí o rámcující kompozici jako takové) zvláštní smysl ještě v tom, že na rozdíl od onoho románového typu, v němž je epocha chápána jako homogenní proces, ve kterém se jedinec buď přizpůsobí, nebo jej prohlédne a prohraje (v románu výchovy a v románu ztracených iluzí; existuje však – dodejme – ještě další možnost, že totiž se jedinec od světa odvrátí a hledá smysl své existence mimo něj – v románu zasvěcení), představuje tato kompozice typ, v němž je podobná globálnost popřena. Z toho pak vyplývá, že nestačí, aby se jedinec podrobil nějakému harmonickému pohybu, nýbrž že musí stále znovu a znovu – v nových dobrodružstvích a za nových okolností – obhajovat svou existenci, jak to činí například hrdina v pikareskním nebo dobrodružném románu /tamtéž, 642–646/. Těmto různým konceptům světa, reality odpovídá potom i různý koncept textu: pro první je charakteristická tendence k homogenosti, pro druhý tendence k heterogenosti. (Svatoň pak vidí souvislost mezi tímto druhým pojetím textu, s nímž Odojevského dílo těsně souvisí, jeho mozaikovou kompozicí a celkovou koncepcí života a světa a takovými žánry 20. století, jako jsou román-řeka a román-reportáž /tamtéž, 646/.)

Mluvíme však jen o tendencích, které nelze bezvýhradně a jednoduše ztotožnit s tou či onou kompozicí (obě tendence se mohou projevovat v rámci téže kompozice). Na první pohled „rozbíjí“ rámcující kompozice homogenní text, ale tento postup může být jen vnějším kompozičním gestem, jemuž nemusí odpovídat „rozbití“, případně rozkolísání a zpochybnění smyslu. Například v Goethově Vilému Meisterovi, románu výchovy a románu zasvěcení, podporují vložené novely základní ideu, jsou to příběhy „k obrazu“. Podobně ani v Rukopise nalezeném v Zaragoze neznamena pluralita žánrově různých vyprávění pluralitu názorovou – všemi se táhne táž iniciační nit vedoucí narativními oklikami ke konečné pointě a smyslu – hrdinovu zasvěcení. Na druhé straně se může homogenní text kromě rámcující kompozice opírat o řadu dalších kompozičních postupů – o techniku proměnlivého hlediska, o montáž apod. Postup nalezeného ru-

kopisu může být rámcem pouze jediného vyprávění z mnohých anebo se uplatnit pouze v části vyprávění (v Maturinově Poutníku Melmothovi, 1820, v Meyrinkově Andělovi západního okna, 1920 aj.). Kompoziční typ tedy sám o sobě nějakou jedinou funkci a smysl nemá, tu dostává a toho nabývá toliko v kontextu doby a díla, spolu s jinými postupy, s nimiž může být ve shodě anebo naopak v rozporu.

Příznačný posun v pojetí postupu nalezeného rukopisu nacházíme tam, kde postava rámce není pouhým fiktivním vydavatelem, ale je bytostí, pro kterou náleží rukopisu tajemného předka či dvojníka má osudový smysl (v Poutníku Melmothovi, v Andělovi západního okna). Vnějšíkovost rámce je tím podstatně oslabena. V podobných případech není rámcující text od „hlavního“ textu oddělen, nýbrž jej prostupuje, „hlavní“, rámcovaný text je „protrhán“ rámcujícím textem. Rámcovost rámcujícího textu je pak ovšem pouze zdánlivá, nehledě na to, že „rámec“ tohoto druhu bývá zpravidla rozsáhlejší než text rámcovaný.

Taková situace je například v Ecově románu Foucaultovo kyvadlo (1988). Román obsahuje nalezený rukopis Belbův, který je složen z četných románových začátků. Tento rukopis je sice vydělen graficky, ale prostupuje text na mnoha místech, tvoří jakýsi román v románu. Foucaultovo kyvadlo je jako jiné Ecovy romány namnoze „sešito“ z jiných děl (některá se mihnou v podobě mott v záhlaví sto dvaceti kapitol). Sám nalezený rukopis Belbův, k jehož počítačové verzi postavy dlouho hledají klíč (luštění nalezeného rukopisu – fragmentárního textu pokládaného za zašifrované templářské poselství o osudu světa – je jedním z ústředních motivů díla), se rovněž skládá z řady dalších rukopisů, fragmentů románů různého žánru (figuruje tu pod názvy souborů: Forbes, Doktor Wagner, Ennoia, Podivný kabinet doktora Deeho, Návrat hraběte Saint-Germaina, A kdyby to tak bylo? aj.). Cesta k zmizelému Belbovi vede právě přes tyto texty. Poslední rukopis najde vypravěč na konci románu v Belbově venkovském domě. Obsahuje spoustu listů, *vpisy mezi řádky se do sebe vplétají, a jsou to vlastně různé rukopisy, lépe řečeno rukopisy psané touž rukou v různých obdobích* (Eco 1991, 679). Na tomto místě vypravěč k čtenářovu překvapení prohlásí, že jelikož se text nedá číst, jsou v něm vynechaná místa, opravy a škrty se překrývají, nezbyvá než jej místo čtení prožívat. To však podle všeho znamená, že jej převypráví (Belbovu patrně 1. osobu mění na třetí) a komentuje. Poslední, desátá kniha s názvem Malchut sestává jen z jediné krátké kapitoly, v níž se její vypravěč obává příchodu jakýchsi záhadných *Tamtěch*. I ona je sice tak jako ostatní kapitoly (s výjimkou Belbových rozepsaných románů) psaná v 1. osobě, ale čtenář je na pochybách, kdo se v ní za vypravěčem skrývá: románová postava – Casaubon, nebo Belbo, anebo Eco, či lépe „Eco“ jako rovněž fiktivní, románová postava, tj. autor interní, nikoli empirický?

Citace a odkazy

Boccaccio, Giovanni: Dekameron, Praha 1975, přel. R. Krátký; Eco, Umberto: Foucaultovo kyvadlo, Praha 1991, přel. Z. Frýbort; *týž*: Jméno růže, Praha 1985, přel. Z. Frýbort; *týž*: Ostrov věčejšího dne, Praha 1995, přel. Z. Frýbort; *Hauptbahnhof*, Eberhardt (vl. jm. Václav Jamek): Nedokončený kalendář na tento rok a všechny roky příští, Praha 1994; Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Životní názory kocoura Moura, Praha 1979, přel. H. Karlach; *Klíma*, Ladislav: Velký román, Sebrané spisy IV, Praha 1996 (ed. E. Abrams); *Markéta Navarská*: Heptameron novel, Praha 1932, přel. K. Šafář; *Michel*, Robert: Ježíš na Šumavě, Praha 1938, přel. J. R. Marek; *Neruda*, Jan: Figurky, in Povídky malostranské, Praha 1929; *Vokolek*, Václav: Lov žen a jiné odložené slavnosti, Praha 1993; *Vyskočil*, Ivan: Vždyť přece lézat je snadné, Praha 1963; *Weiner*, Richard: Lazebník, in Lazebník. Hra doopravdy, Praha 1974.

Dvořák, Miloš – *Fučík*, Bedřich: Bibliografická a ediční poznámka, in *Deml*, Jakub: Rodný kraj, Praha 1967; Eco, Umberto: Lector in fabula, Milano 1979; *Genette*, Gérard: Seuils, Paris 1987; *Jedličková*, Alice: Typ dekameronský, in Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy, Praha 1992; *Karlach*, Hanuš: E. T. A. Hoffmann – život ve dvou poschodích, in Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Životní názory kocoura Moura, Praha 1979; *Kundera*, Milan: L' Art du roman, Paris 1986; *Stanzel*, Franz Karl: Teorie vyprávění, Praha 1988; *Svatoň*, Vladimír: Kniha obav a kniha nadějí, in *Odojevskij*, Vladimír Fjodorovič: Ruské noci, Praha 1981; *Šklovskij*, Viktor: Teorie prózy, Praha 1948; *Todorov*, Tzvetan: Grammaire du Décaméron, Paris 1969.

Literatura

Šklovskij, Viktor: Teorie prózy, Praha 1948 [1925], s. 59–64; *Uspenskij*, Boris Andrejevič: Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva 1970.

KOMPOZICE KRUHOVÁ A ZRCADLOVÁ

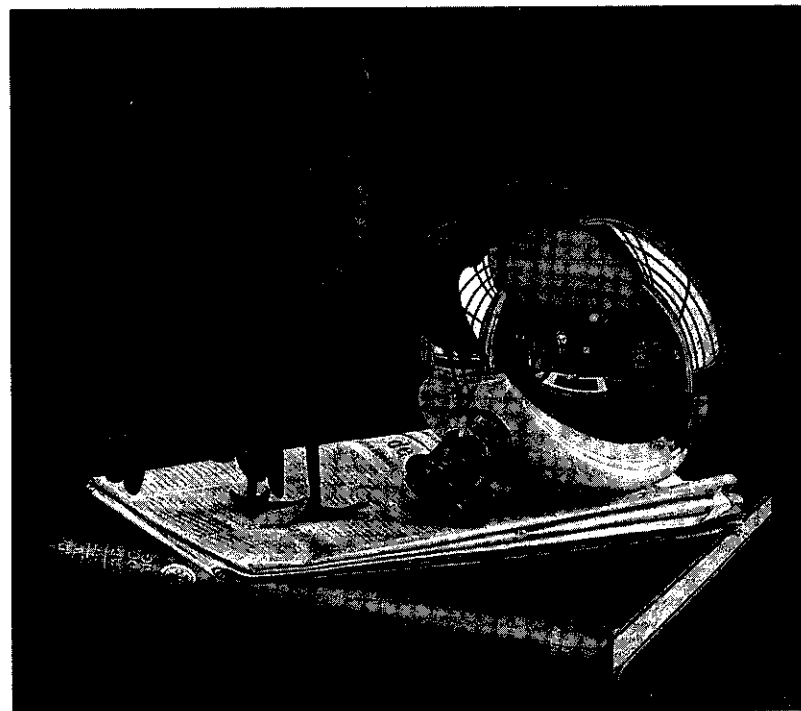
Jestliže v literárním díle na jedné straně působí síly, které v něm zdůrazňují jeho lineárnost – směřování kupředu a ke konci – a současně síly, které s touto linearitou zápasí, všelijak linií narušují a deformují, pak na straně druhé v něm působí síly, které pohyb usměrňují směrem ke středu, v různé míře imaginárním a abstraktnímu. Charles Ferdinand Ramuz se o této dostřednosti díla vyjadřuje: *Každá opravdová kompozice je systémem gravitačním. Všechny živé věci se pohybují kolem jednoho středu, donekonečna. Náš vzor je na nebi; dobrým příkladem nám jsou dráhy oběžnic. Napodobíme ve svých dílech uspořádání hvězd: ty budou neustále padat a neustále jim vlastní pohyb zabráni v pádu /cit. Felix 1987, 448–449/. Co si máme za tímto středem představovat? Ústřední motiv díla, vnitřní, často skrytý příběh, který je klíčem k příběhům ostatním (zvláštní smysl měl pro něj romantismus), sémantické gesto jako sjednocující stylový princip, jakýsi čep, na němž se dílo „otáčí“, metafyzický „božský“ bod-kruh, jehož střed je všude a obvod nikde? Dostáváme se možná do poloh, kde poetika kompozice hraničí s metafyzikou.*

Všechny pokusy rozhrbat linii, učinit z ní křivku (soustavu křivek), proměnit ji v proud, zavinout ji v kruh jako by byly výrazem onoho dostředného pnutí díla, které při vnímání literárního díla intenzivně vnímáme, aniž můžeme říci, co je konkrétně vyvolává. Někdy se však tento dostředný pohyb prosazuje natolik vehementně, že dostává mimo jiné i podobu kompozičního typu – kompozice kruhové a její varianty kompozice zrcadlové. Budiž řečeno, že se kruhová kompozice v díle vždy kombinuje s kompozicí lineární – ta musí totiž v určité míře fungovat v každém díle (postup od začátku ke konci, chronologie se stínově uplatňují i tam, kde jsou popírány). Zatímco v rámci „poetiky linearit“ (tato poetika pro nás zahrnuje postupy, principy a tendence, kterými se v díle linearita realizuje) můžeme mluvit o výrazné tendenci rozvíjet text při nezbytné stálosti určitých jazykových a textových prvků ke „stále novému“ či „jinému“ v duchu řady a → b → c → n, pak „kruhová poetika“, poetika kruhovosti se v něm uplatňuje prostřednictvím opakování určitého typu, jehož působením jako by se na linii vytvářely větší či menší uzlíky a smyčky: a → b → a₁ → b → a₂. Tak stojí proti sobě děj se svým syžetovým ztvárněním jako síla ženoucí vyprávění a text kupředu, k závěrečné scéně-události, k rozuzlení, a postavy (někdy i místa) jako vracející se, rotující textové komplexy. Stejně jako syžet ne-

zřídka narušuje logickou dějovou linii a chronologickou posloupnost (ve vztahu k fabuli jej právě toto narušení zakládá), tak naopak postavy narušují dostřednost a kruhovost díla v těch případech, kdy se z děje vytrácejí (např. v Čapkově *Továrně na absolutno*, 1922) nebo kde se místo s hlavním hrdinou setkáváme s množstvím „vedlejších“ postav, jejichž přítomnost působí evidentně odstředivě. Často se přitom bortí hierarchie událostí, z nichž jedna (někdy tajemná) obvykle představovala událost ústřední, klíčovou, všechny události se pojednou ukazují stejně významné či bezvýznamné, anebo příběh místo oné významné události nabízí čtenáři pouhou pseudoudálost (ovšem dlužno říci neméně vypovídající o skutečnosti než tradiční Událost), případně ji zcela postrádá – text se točí kolem „prázdného místa“ (→ Fragment a fragmentárnost).

Kruhový kompoziční princip je charakteristický pro homérické eposy – dějový pohyb se vrací do místa, z něhož vyšel /Exner 1997, 2/, děj opíše kruh, tvořený hrdinovou cestou z domova do světa a zpátky domů, jako je tomu v Homérově *Odyssei*, v biblickém příběhu o marnotratném synovi, v Cervantesově *Donu Quijotovi* (1605, 1615) nebo Beckettově *Hře* (1963), která končí začátkem. Josef Hrabák rozlišuje tři případy: 1. děj se vrací do stejné polohy, v níž začal (J. Trefulka: *Třiatřicet stříbrných křepelek*, 1964); 2. děj se vrací do situace nikoli stejné, ale vyjadřující životní stereotyp (V. Příbický: *Čaj pro návštěvu*, 1966); 3. děj je tragicky zakončen situací analogickou situaci počáteční (V. Páral: *Katapult*, 1968) /Hrabák 1969, 196/. Poznamenejme, že pro Vladimíra Párala jsou podobné návraty neobvykle typické, často nastávají s fatální, „matematickou“ pravidelností. V Páralově románu *Soukromá vichřice* (1965) jsou postavy předváděny ve třech stadiích, po nichž opět následuje – ovšem s proměnou, s náznakem nového cyklu vztahů a her – stadium první. (Je zajímavé, že o variantě, ve které se hrdina vrací domů proměněn cestou, Hrabák ve své typologii vůbec neuvažuje, snad že mu soudobá literatura neposkytla příklad.) Někdy se kruhovost syžetu, jež je nejen u starověkých eposů, ale i v novodobé literatuře výrazem kruhového pojetí času, jeho pohybu, „transcendence k Nekonečnu „zcela Jiného““ /Lévinas 1997a [1983], 15/, promítá i do názvů děl či kapitol (v Hugově románu *Muž, který se směje*, 1869, má první i poslední část název *Moře a noc*).

Působením tendence ke kruhovosti se text nejen různě zavíjí, čímž se oslabuje jeho tendence k linearitě, ale někdy se v náznaku anebo doslova obrací. Věra Linhartová shledává prvky podobné reverzibilní kompozice ve Weinerově *Hře doopravdy* (1933), v její první části s názvem *Hra na čtvrcení* – ta je pro ni „kruhem“, zatímco její druhá část *Hra na čest za oplátku* je „přímkou“ /Linhartová 1967, 296/. Všimá si směřování děje od konce k začátku, připomínajíc motiv Mozartova *Ronda* (hudební formy založené na několikerém opakování), který se objevuje v momentech časového zlomu na počátku i na konci, a kruhovou písničku *Plavala tříska po vodě* (písnička s efektem nekonečného opakování), která zjevně inspirovala název



12/ M. C. Escher: *Zátiší se zrcadlící koulí* (1934)

Weinerovy páte korektury úvodu – Hra na třísku po vodě. Ke kruhovosti ve Weinerově próze odkazuje i „kulisa“ příběhu – kruhová trasa pařížského metra vedoucí ze stanice Étoile do stanice Étoile.

Efekt nekonečného opakování, jenž může být ovšem vzhledem k nevyhnutelné konečnosti textu toliko naznačen, bývá zahrnován pod tzv. zrcadlovou kompozici či zrcadlové vyprávění („récit spéculaire“ /Dällenbach 1977/). Teoretický zájem o tento typ kompozice a o postup zvaný „mise en abyme“ (termín pocházející z heraldiky použil v literárním kontextu poprvé André Gide ve svém Deníku) souvisel se zájmem o francouzský „nový román“ (ten byl ovšem v sedmdesátých letech už ve stadiu „úpadku“, vrcholná díla jsou spjata s léty padesátými a šedesátými), pro který se stal podobný návrat díla k sobě, například v podobě syžetového zdvojení (případně nekonečného opakování), typický (v Robbe-Grilletově Žárlivosti, 1957, ve Zlatých plodech N. Sarrautové, 1963, ve Flanderské silnici C. Simona, 1960 aj.). V tomto postupu můžeme vidět analogii onoho postupu ve výtvarném umění, kdy se výjev na obraze zdvojuje třeba tím, že se interiér odráží v zrcátku (van Eyckova Podobizna manželů Arnolfiniových, 1434); v pokleslé podobě jej nalzáme na etiketách holandského kakaa, staré myslivecké či březové vody, na nichž postava drží nádobu, na které ona sama drží tuto nádobu... atd. I když literární dílo také dokáže do jisté míry realizovat sebeopakování bez proměny (na etiketě je jedinou proměnou stupňující se miniaturizace), zejména v experimentálních textech, zavíjejících se do sebe – například Entropický text Josefa Híršala a Bohumily Grögerové z šedesátých let *byl muž měl dvůr... /.../ a snil že šel a snil že šel a snil že šel a snil* (Híršal – Grögerová 1993, 325) nebo Julišovu báseň Afrikáááá! z roku 1995, v níž se text ve středu „obráť“ a směřuje zpět ke svému počátku –, přesto se tu s kompletním sebeopakováním, opakováním ad infinitum nesetkáváme. Vždycky tu dochází k nějaké proměně: na obraze jí kromě miniaturizace byla deformace scény, v literárním textu spočívá taková proměna nejčastěji v převodu do jiného kódu, jiného média, druhu, žánru: scéna se „opakuje“ nebo děj anticipuje na vzoru koberce (tragická historie Pyrama a Thisbé na nástěnných kobercích předznamenává osud hrdinky v Maupassantově Příběhu jednoho života, 1883), na pohlednici (Robbe-Grilletovy Gummy, 1953), v televizní hře, jejíž úryvek postava zahlédne (v Milotově Sudu, 1993); Lucien Dällenbach uvádí ze starší doby komedii v Shakespearově Hamletovi (tam je ovšem kód zachován), loutkové divadlo v Goethově Vilému Meisterovi, báseň v Poeově povídce Zánik domu Usherů. Právě tyto motivy, v nichž se zrcadlí příběh, a nejen to, v nichž se tento příběh vesměs sebeinterpretuje, tvoří jakýsi sémantický střed kruhu, ke kterému text svým motivicko-syžetovým uspořádáním tíhne.

Někdy je při opakování a zrcadlení příběhu kód sice zachován, druh ani žánr se nemění (jako v Hamletovi), mění se však hledisko, subjekt vyprávění, textová dimenze. To se děje v postupu románu v románu: Gidův román

Penězokazi (1925) obsahuje Eduardův deník s poznámkami k vznikajícímu románu; v Nabokovově románu Dar (1963) je kniha, kterou má hrdina v úmyslu napsat, knihou, kterou jsme právě dočetli; spisovatel Flannery v Calvinově románu Když jedné zimní noci cestující (1979) ve svém deníku píše, že hodlá napsat knihu sestávající ze samých incipitů, tj. Calvinův román Když jedné zimní noci cestující. V Páralově Profesionální ženě (1971) nalézá Soňa na konci románu text románu Profesionální žena, jehož autorem je Josef Novák alias Manuel Mansfeld – nejde tedy o týž text, ale o pohled na týž příběh z hlediska postavy. Jindy o sobě postavy píšou romány navzájem, román se v sobě zrcadlí stejně jako postavy. V titulní povídce Milotovy Noci zrcadel (1981) se mladý muž toulá za bouřlivé noci historickým městem a vymyslí si postavu povídky – ředitele knihovny, navenek spokojeného a úspěšného muže, v soukromí trápícího se nenadaného spisovatele. Zároveň tento grafoman „skutečně“ existuje, bydlí v domě, pod jehož okny mladík projde; ten si ve své fikci vymyslí, že grafoman smolí hloupou povídku nevědomky sám o sobě, v níž dohnal svou dívku k sebevraždě. Hrdinové jsou nerozlučně spojeni, mohou být viděni diachronně ve dvou fázích možného života (z bouřliváckého mladíka se později stal etablovaný muž a jeho literární ambice selhaly) a zároveň i synchronně jako dvě varianty téže postavy v jediném večeru. Kdo koho tvoří či vytvořil, nelze rozlišit a nedává to ani smysl (v textu je výslovně zmíněna etiketa láhve s myslivcem). Obě linie se proplétají až k rozuzlení – ten zdola přichází zabít toho nahoře. V Kratochvilově Avionu (1995) píše František román, v němž vystupuje Hynek Kočka, a v hotelu se setká s Hynkem Kočkou, který píše román o něm: *...jsme siamská dvojčata z lůna tohoto nešťastného století, Hynku, a naše příběhy se v sobě zrcadlí* (Kratochvil 1995, 172). Situace zrcadlení s její metatextovou dimenzí se v plné šíři rozvíjí až v poslední kapitole – v posledním *podlaží*; samo místo děje – hotel Avion – determinuje svou architekturou členění knihy (→ Kapitola) a svým vybavením, ve kterém se zdůrazňují zrcadla, je v rovině prostoru analogií zrcadlového vyprávění (v Robbe-Grilletových Gumách funguje podobně město se zrcadly kanálů, v jiných „nových románech“ jsou labyrintická města analogií labyrintických vyprávění).

Prvky zrcadlení a kruhovosti v sobě v románu skrývá de facto každá věštba a jakýkoli anticipační moment (úvodní scéna v Tolstého Anně Kareninové, 1875–1878, předznamenává Annin konec, oidipovské motivy v Gumách předznamenávají otcovraždu, která se odehraje na konci románu), rovněž pak veškeré postupy, v nichž modelový autor komentuje svůj text – převádí jej do metatextové roviny, čímž jej rovněž zdvojuje (proměna kódu funguje i tady). Zatímco v případě sebereflexivního románu charakterizuje zrcadlovost v podobě metatextu román jako celek, jinde se může jednat o pouhý motiv, byť zhusta klíčový. I když je nepochybné, že se ve 20. století frekvence tohoto postupu mimořádně zvýšila, patrně v souvislosti s tím, že

je výrazem modalit reflexe, která se v moderním textu stala neobyčejně významnou, ve skutečnosti jde o prastarý epický postup (v Tisíci a jedné noci dospěje vypravěčka jednou k vyprávění o sobě, jež vypráví), o odvěký projev jakéhosi zakletí příběhem, které má podobu bludného a přece často osvobozujícího kruhu vyprávění.

Někdy se zrcadlová kompozice pokládá za případ tzv. autotextuality (G. Genette, L. Dällenbach) – text obsahuje sám sebe. De facto je pak rovněž variantou rámcování a vkládání, při němž je do příběhu vložen příběh sám (jde tedy o „sebevkládání“ – franc. „autoenchaînement“). Nikdy se však nejedná, jak by se mohlo zdát, o pouhou hříčku jako v případě etiket na holandském kakau a staré myslivecké, ale o zvýznamnění aktu a modalit vyprávění, o zviditelnění struktury díla, která se stává zřetelnou zejména tam, kde tento akt provází proměna kódu. Jestliže kompozice lineární se svou horizontálníitou sugeruje iluzivní pohyb vpřed, kompozice kruhová a zrcadlová sugerují pohyb do hloubky, do nekonečna. Takový pohyb hrozí ovšem závratí a pádem („abyeme“, psáno starofrancouzským pravopisem, odkazuje k heraldice, ale současně asociuje také s propastí mystiků a filozofů – s propastí „holého bytí zde“, do níž sestupuje myslící subjekt /Lévinas 1997b [1980], 77/), vyprávění se nebezpečně řítí do propasti, svrhováno do ní svým tvůrcem. On sám ji vyhloubil tím, že se příliš zahleděl do aktu své tvorby a příliš pochyboval o schopnosti díla sdělit svůj smysl. Román, jak píše Jean Ricardou, už není zrcadlem neseným podél cesty (tato metafora vznikla v souvislosti s realistickým románem), nýbrž je odrazem zrcadel rozmístěných v něm samém /Ricardou 1971, 262/.

Citace a odkazy

Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila: Entropický text – s nízkou entropií, in *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha 1993; Kratochvíl, Jiří: Avion, Brno 1995.

Dällenbach, Lucien: Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977; Exner, Milan: Achillův štít: dramatické souvislosti eposu, Svět literatury 1997, č. 13; Felix, Josef: Charles Ferdinand Ramuz. Doslov do románu Adam a Eva, in *Na cestách k velkým*, Bratislava 1987; Hrabák, Josef: Kompozice kruhová, in *K morfolologii současné prózy*, Brno 1969; Lévinas, Emmanuel: Čas a jiné, Praha – Liberec 1997a; *týž*: Totalita a nekonečno. Esej o exterioritě, Praha 1997b; Linhartová, Věra: Doslov, in *Weiner, Richard: Hra doopravdy*, Praha 1967; Ricardou, Jean: Pour une théorie du nouveau roman, Paris 1971.

Literatura

Bourreau, Alain: Le récit réversible. Poétique 44, novembre 1980, s. 462–471; Dällenbach, Lucien: Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977; Hrabák, Josef: Kompozice kruhová, in *K morfolologii současné prózy*, Brno 1969, s. 193–196; Ricardou, Jean: Pour une théorie du nouveau roman, Paris 1971.

KOMPOZICE MOBILNÍ

Jiným způsobem než kompozice typu proudu zdůrazňuje dynamiku textu kompozice, kterou budeme nazývat mobilní. Ta útočí vlastně na sám základ textu, k jehož hlavním rysům odjakživa patřila právě jeho nehnutá podoba: nejprve byl vysekán do kamene, později sevřen v deskách pevné vazby a jeho vnímání bylo grafickou podobou striktně stanoveno – předpokládalo postup od začátku ke konci (ten se ovšem v různých civilizacích se začátkem a koncem knihy nekryl – v židovské tradici se kniha čte „od konce“). Je nicméně pravda, že čtenář měl možnost tyto nepsané zákony porušovat, mohl začít číst, nejednalo-li se o svitek, z kteréhokoli místa, přeskakovat apod. Ostatně i charakter knih sborníkového typu, rozšířených od středověku, podobnou četbu nabízel (takovou knihou je de facto i Bible jako soubor textů nestejného původu, různého stáří a rozličných žánrů). Dalo by se jistě namítnout, že se nejednalo o jediné dílo, ale o děl několik, většinou od různých autorů, a také že podobný útvar vznikal teprve dodatečně, bez prvotního záměru sdružit v jeden celek právě tato díla. To je nepochybně pravda, ale to platí ostatně i o Bibli, u níž však přesto stěží bude někdo popírat, že se jedná o jediné dílo. A podobně sotva zpochybníme, že Balzakova Lidská komedie, ve svém záměru pojatá jako celek, byť díla vznikala na přeskáčku, je jedním dílem, přitom dílem o nepevné struktuře. Michel Butor ji nazývá „románovým mobilem“, neboť do ní lze vstoupit odkudkoli, kterýmkoli románem, čímž se stále proměňuje obraz světa, postav, jejichž vnímání je závislé na různém vstupu do tohoto celku; každý čtenář si ve vesmíru Lidské komedie „vyznačí odlišnou dráhu“ /Butor 1969 [1960], 132/. Hranice mezi dílem složeným z různých děl, a přece jediným (např. románovým cyklem), a útvarem složeným z různých děl, avšak pouhým sborníkem, je tedy víceméně dána tradicí a sama je nepevná, mobilní. Chtěli jsme tím naznačit, že mobilní kompozice, jakkoli se nám může jevit jako cosi hypermoderního, je ve skutečnosti něčím, co už v literatuře v určité podobě dávno existovalo a co tedy není s podstatou textu zásadně v rozporu, jak se na první pohled může zdát. Mobilní kompozici, závislou na čtenáři, má ostatně i každá básnická sbírka (snad jen s výjimkou sbírek typu „kalendáře“) či kniha povídek, byť i byla díla komponována jako celek, který by měl být čten od začátku ke konci.

Přesto pocítujeme rozdíl mezi případy, kdy je mobilita textu závislá na čtenářově vůli, a těmi, kdy je přímo zakódována do textu. Ve 20. století se

text „rozhybává“, podobně jako se rozhybal obraz a proměnil se ve film nebo jako se dala do pohybu socha, až dosud neochvějně trůnící na podstavci, nyní se však nezřídka proměňující v objekt, jímž pohybuje vítr, elektrický proud, ruka diváka. Ve výtvarné oblasti se v souvislosti s takto uplatněným principem pohybu mluví o tzv. kinetickém umění, jehož počátky spadají do dvacátých let, jako nový styl se kinetismus však vytváří vlastně až v padesátých letech. Kinetismus zahrnuje celou řadu výtvarných projevů od optické iluze pohybu navozovaného ve vnímání diváka určitými grafickými prostředky (B. Rileyová, V. Vasarely aj.) přes pohyblivé stroje – mobility (termín mobil pochází od Marcela Duchampa), uváděné do pohybu náhodně působícími přírodními silami nebo poháněné elektrinou či ovládané magnetickou silou (P. Bury, M. Duchamp, A. Calder aj.), až po rozličné světelné projekce (J. R. Soto aj.) /Popper 1986 [1970], 239–261/. Předchůdci podobných pohyblivých objektů byly různé mechanické loutky a automaty, které vstoupily posléze jako postavy do romantické literatury. Nejblíží tomu, co v literárním díle můžeme označit za mobilní kompozici, jsou pak takové objekty, jejichž pohyb je závislý na divákově přítomnosti, například na intenzitě jeho hlasu nebo elektrických vlnách vycházejících z jeho těla (Wen-Ying Tsai: Kybernetická skulptura, konec šedesátých let) – analogicky, dalo by se říci, „rozhybává“ čtenář svou četbou, svým vnímáním latentní významy a smysl díla. U jiných kinetických objektů se kompozice proměňuje v závislosti na divákově pozici („polymorfni malby“ Y. Agama) – tady vidíme analogii s hlediskem čtenáře přistupujícího k dílu vždy z pohledu své životní a literární zkušenosti. Společné rysy s literárním dílem mají však zejména ty výtvarné objekty, které divák sám proměňuje tím, že s nimi různě manipuluje a permutuje jejich části (u nás připomeňme například objekty Adrieny Šimotové z papíru a tkanin, z nepravidelných kusů plechu, jež jsou jen volně spojované a jejichž pozici může člověk všelijak měnit /Chalupecký 1990, 150/). Úloha diváka se z úlohy toho, který pozoruje dílo, mění v úlohu spolutvůrce, vstupujícího do díla (kinetické umění se tu stýká s výtvarnými happeningsy a „actions“ (u nás např. Knížákovy hry, Mlynářčikovy slavnosti, akce Mlčochovy a Štemberovy).

Právě tento typ aktivity vnímatele a interpreta – de facto spolutvůrce – se jeví nejblíží tomu, co umožňuje podobnou aktivitu čtenáře v rámci mobilní kompozice literárních děl. Kinetické či mobilní dílo, jeho kompozice a tvar, jsou vydány tak říkajíc na pospas náhodě – náhodnému vlivu, náhodnému zásahu, který nepřichází od tvůrce díla, ale od jeho vnímatele. Co to ve svém důsledku vlastně znamená? Identitou díla je otřeseno, pokud ovšem identitu chápeme jako něco neměnného, jako věrnost určitému tvaru a významu, smyslu spjatému s nehnutým a definitivním tvarem (je zřejmé, že v určité míře takto chápanou identitou otřásá každé čtení, přínášející vždy poněkud jinou interpretaci). Dílo je *mnohé* a především chce

být mnohé, jeho identita se ukazuje čímsi proměnlivým, variabilním, rozvírá se jako celý vějíř či pole identit, na jejichž základě se nám smysl jeví jako cosi neurčitého, neklidného, nejednoznačného, podobného například iluzi vlnění sugerované při pohledu na obrazy tvořené technikou „moaré“ /Popper 1986, 241/. S mobilní kompozicí se ve 20. století setkáváme i v hudbě. Jako mobilní struktury jsou pojaty ve 20. století například některé hudební skladby Stockhausenovy či Boulezovy, které nabízejí dvojí či vícero interpretaci, skýtají možnost začít hrát odkudkoli a v jakémkoli pořadí.

V básnické sbírce a knize povídek nám mobilní kompozice – tedy čtenářem vytvářený tvar a smysl díla – připadá celkem přijatelná. Někdy se i tady přímo počítá s čtenářovou kompoziční aktivitou – například čtenář Queneauova Sta tisíc miliard básní (1961) může při zachování náležitého pořadí libovolně přemísťovat verše v 10 sonetech, v Elementární moraliťě (1975) pak skládá básnickou formu jako skládku. U románu a dramatu se na rozdíl od sbírky a knihy povídek podobná kompozice zdá být takřka vyloučená a přímo protichůdná jejich duchu. A přece se uplatňuje i zde. U dramatu ostatně stačí uvést celou tradici improvizovaného divadla, v němž fixní text neexistuje a drama se neustále nově tvoří při konkrétním představení. Pokud jde o prózu, tam je záměrná, naprogramovaná mobilní kompozice čímsi vsutku poměrně nedávným. Mobilita textu má různý charakter a bývá různého stupně. Přechod k dílu s mobilní kompozicí představuje próza Michela Butora nazvaná příznačně Mobil (1962). Vzpomeňme, že tohoto duchampovského výrazu užil Butor už v souvislosti s Balzakovou Lidskou komedií. V Mobilu dovedl vlastně do krajnosti, lépe řečeno převrátil princip zpřeházené kompozice, který od sternovských dob představoval vzpouru proti linearitě, proti kompozici založené na chronologické linii syžetu a příběhu. Učinil to tím způsobem, že dal této zpřeházenosti podobu abecedy (v části věnované USA), tedy sice rovněž linie, ale zcela jiného druhu. Abecední uspořádání totiž ve své „náhodnosti“ vylučuje ideologizující moment, který by podle Roland Barthes nutně obsahovalo jakékoli uspořádání založené na nenáhodné souvislosti, je „prostředkem institucionalizace nulového způsobu uspořádání“ /Barthes 1964, 179/ (→ Kompozice lineární). Hierarchie celku a částí, případně důležitého a méně důležitého, je při takovémto uspořádání zvrácena a smysl se tu rodí z pokusů pohybovat se mezi fragmenty událostí, mezi různými možnostmi. Mobilita je tedy v Butorově Mobilu založena ve způsobu kompozice textu a je v něm zafixována. Nicméně se nedomníváme, že by abeceda byla „nulovým stupněm uspořádání“ – tím je toliko z hlediska časové a syžetové linie, kauzálního principu, ocitajících se mimo hru –, nýbrž máme za to, že je uspořádáním založeným prostě na jiném principu, přitom rovněž lineárním – totiž na principu encyklopedickém.

V téměř roce jako Mobil, tedy v roce 1962, vychází Kompozice №1 Marka Saporty. Autor knihu záměrně nepaginoval a její volné listy, potíštěné pouze po jedné straně, uspořádal celkem náhodně; stejně náhodně je má uspořádat i čtenář /Felix 1967 [1963], 62/. Vidíme, že tu máme co dělat s mobilitou zcela jiného druhu než u Butora – s mobilitou jako součástí „programu“, který realizuje nikoli autor (ten jej pouze nabízí), ale čtenář.

Pouhý rok po Mobilu a Kompozici №1 vychází Cortázarův román Nebe, peklo, ráj (španělský název Rayuela znamená hru házení na čáru). Román čtenáři nabízí dvojí způsob čtení: při prvním se čtenář může opřít o pořadí kapitol, tak jak v knize následují za sebou, při druhém má možnost číst román ve zpřeházeném pořadí, které je mu doporučeno čísly kapitol, uváděnými na konci každé kapitoly. Neboli máme k dispozici dva různé romány – nebo spíš román jediný, jehož forma je otevřená, byť na rozdíl od díla Saportova nikoli absolutně, neboť její otevřenost je autorem limitovaná.

Princip mobility se stal podstatným také v kompozici některých básní patřících k tzv. experimentální poezii – takových básní, u nichž není stanoveno jednoznačné pořadí, ve kterém prvky textu, volně graficky rozmístěné v ploše a „desyntaktizované“ /Milota 1970, 71/, mají být vnímány. Vzhledem k tomu, že místo a směr vnímání nejsou určeny, existuje tudíž jistý, nikoli však nekonečný počet možností, jak text komponovat. I zde má tedy kompozice mobilní charakter a čtenář dostává možnost ji realizovat. Experimentální poezie, přesněji tzv. modelové texty, umožňuje ještě jiný druh čtenářovy aktivity: nabízí čtenáři možnost, aby pokud objevil „program“ či kód básně, pokračoval sám tam, kde autor skončil /tamtéž, 94/ – neboli báseň je mimo jiné generativním programem textu „ad usum“ čtenáře, je „návodem k použití“.

Bezpochyby i praxe experimentálního básníka ovlivnila Josefa Híršala, když tvořil své vzpomínkové dílo Píseň mládí (1991). V něm dostává čtenář prostřednictvím systému textu s poznámkami a poznámkami k poznámkám a s poznámkou k poznámkám trojí možnost: buď se může pohybovat přesně podle „návodu“ – sledovat tedy text, poznámky k němu, poznámky k nim a opět se vracet do „hlavního“ textu, nebo může přečíst najednou celý text a teprve dodatečně si přečíst poznámky, anebo konečně se může textem toulat podle vlastního rozmaru, na přeskáčku, různými směry se ubírat k různým životům, příběhům, k nimž text odkazuje citáty, útržky z novin, dopisy apod. (→ Poznámka). Text s takovouto mobilní strukturou je vlastně několikerým textem, ne-li nekonečným množstvím textů a příběhů, jež nabízejí různé průběhy čtení. Ve svém důsledku to pak znamená, že syžet – může-li se tu vůbec o něm mluvit – se stává čímsi, co náhodně vyvstává jako jedna z možných linií příběhu. Linií? Právě lineárnost – chronologická a narativní, tak charakteristická pro žánr paměti, k němuž se Píseň mládí hlásí – tu bere, má vzít zaslavě.

Podobný typ mobilní kompozice je snad nejradiálnějším útokem na linii, jaký si vůbec můžeme představit. Zatímco všude tam, kde se všelijak zauzlovala v časových smyčkách (zpřeházená chronologie), klikatila a vydouvala vkládanými příběhy, větvila a odbočovala, nicméně tento její divý průběh byl autorem v textu posléze fixován, tady se její průběh – jeden z x možných průběhů – rodí jako akt náhodné čtenářovy volby, syžetem je možné disponovat, vytvářet jej po libosti. A vezmeme-li v úvahu všechny tyto individuální čtenářské výtvořky, pak je tento syžet jakýmsi hustým propletením nejrůznějších klikatic, jaké vidíme na obrazech Zdeňka Sýkory (u toho jsou ovšem rozměry i průběhy čar vypočítány předem, nejsou tedy plodem nějaké automatické kresby). Je-li mobilita obsažená v kompozici typu proudu plně záležitostí autora chrlícího text, jímž se pak čtenář, pokud chtěl tento akt prožít, musel nechat unášet, to znamená, že zůstával v tomto procesu převážně pasivní, pak tady je naopak role čtenáře zcela mimořádná. Tomu, který až dosud v tradičním textu s imobilní kompozicí mohl svou aktivitu projevit teprve nad hotovým dílem při jeho vnímání a hledání jeho smyslu, je v Písní mládí přiřčena úloha podílet se na tvorbě díla, na jeho kompozici a tvaru. Mobilní kompozice tohoto druhu není v díle, nemá ji dílo (to jí pouze nabízí jako program), nýbrž je – ve své realizaci – mimo dílo, má ji v rukou čtenář. Opravdu je *mimo* dílo? Nepatří v tomto případě (a v jistém smyslu v každém díle) čtenář k dílu? Tímto osobitým způsobem, který do 20. století v literatuře neexistoval, přesahuje dílo do reality, potlačuje své hranice.

Snad bychom si mohli na tomto místě dovolit srovnání s čínskou Knihou proměn (I-ting). Ten, kdo chce s její pomocí odhalit smysl své situace, událostí, jež ovlivňují jeho život, může vrhem kostky (nebo určitou manipulací se stébly), který stanoví určité konstelace hexagramů, vztahů a souvislostí v nich obsažených, hlouběji porozumět své existenci a orientovat moudře své jednání. Kniha proměn jako „návod k použití“ je tedy ve zvláštním smyslu pohyblivým či proměnlivým textem (mimořádně i ona, tak jako Bible, je tvořena řadou textů), jež zůstává stále týž, ale zároveň, když je použit, ukazuje se stále jiný – v různých konstelacích hexagramů se znovu a znovu proměňuje jejich smysl v závislosti na situaci tazatele, na jeho „nezastupitelném místě v síti všeho bytí“ /Fischerová 1996, 16/. Podobně postupuje čtenář, když po svém – „náhodně“ (tedy vlastně právě tak *nenáhodně* jako tazatel v Knize proměn) – pořádá dílo, tvoří jeho kompozici a syžet teprve v aktu svého vnímání. Neznamená to zásadní popření základních složek a principů románového díla. Díla s mobilní kompozicí nabízejí prostě syžet a příběh jiného druhu, než na jaký byl čtenář dosud zvyklý. A spolu s ním čtenáři nabízejí jiný typ literárního díla a zároveň jiný model světa – takový, který se proměňuje dotykem bytosti, jež k němu ve své neopakovatelné životní situaci zaujímá vztah.

Citace a odkazy

Barthes, Roland: *Littérature et discontinu*, in *Essais critiques*, Paris 1964; Butor, Michel: Balzac a skutečnost, in *Repertoár*, Praha 1969; Felix, Jozef: Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe Alaina Robbe-Grilleta, in *O svetovom románe*, Bratislava 1967; Fischerová, Daniela: Čaromluva aneb Radost z vedení, *Tvar* 1996, č. 17; Chalupecký, Jindřich: Doslov, in *Na hranicích umění*, Praha 1990; Milota, Karel: Vzorec řeči a řeč vzorce, 1970 (rukopis); Popper, Frank: Kinetické umění a op-art, in *Pi Joan*, José: Dějiny umění 10, Praha 1986.

Literatura

Barthes, Roland: *Littérature et discontinu*, in *Essais critiques*, Paris 1964, s. 175–187; Butor, Michel: Balzac a skutečnost, in *Repertoár*, Praha 1969 [1960], s. 127–142.

KOMPOZICE TYPU TŘÍŠTĚ A TKÁNĚ

Všude tam, kde se část prosazuje na úkor celku, objevují se buď prvky kompozice typu proudu, nebo prvky kompozice typu tříště. Ty jsou namnoze komplementární – text osciluje mezi pólem spojitosti, kontinuity a pólem rozpojenosti, diskontinuity, mezi zdůrazněním celku a zdůrazněním částí, mezi stejnorodostí a různorodostí. Hranice mezi těmito typy je leckdy obtížně stanovitelná. Proud může být a bývá v rovině mikrokompozice tříští a směsí, což jsou dva aspekty téhož (první postihuje způsob kompozice, druhý rozmanitost spojovaných prvků), přičítají se v něm k sobě v hroznech a narážejí na sebe kontrastní obrazy /Jankovič 1996, 85/, naopak tříšť a směs bývají prezentovány prostřednictvím proudu, unášejícího fragmenty textů různých žánrů.

Ze samé podstaty tříště zdá se vyplývat, že jejím výsostným žánrem bude fragment, že vztah fragmentárních prvků k celku je vážně ohrožen, ba že se tu dokonce o žádný celek a tedy současně ani o žádnou jednotu nemůže jednat. Ráz mnohých děl s kompozicí typu tříště tomu bezpochyby nasvědčuje. Nejedná se však i zde přece jen o vztah k celku, o jednotu prostě pouze jinak pojatou? ... *v mém životě popraskaly všechny souvislosti, stal se náhodilou tříští, všude trčí rozbité fragmenty...* stěžuje si hrdina v Ajvazově Druhém městě (1993). Stařec mu na to moudře namítá: *Mýlíš se, tříšť už je dokonalou jednotou! ... / a to, co v každém okamžiku vystává úplně nové, jen obnažuje nejpevnější souvislost: souvislost planutí* (Ajvaz 1993, 83). Nejde tu pouze o obrazné vyjádření koherence, ale i o to, že fenomén planutí vytváří vskutku jiný – nelineární, ale přitom krajně dynamický typ koherence, který funguje v přírodním světě, ale patrně i v literárním textu, jehož „přírodní“ aspekty právě díla 20. století s oblibou připomínají.

Kompoziční typ, který nazýváme tříšť – podotýkáme, že bez jakéhokoli negativního hodnocení, jež s tímto slovem běžně souvisí –, představuje kompozici, jež není založena ani na linii, ani na kruhu jakožto variantě linie. Také rozložení významů v textu se nevyznačuje pouze lineární dispozicí, nýbrž řada významů jeví nezřídka známky jakéhosi uspořádání v síti, nebo spíš v jakémsi poli, v němž „bloudí“ zlomky fiktivního světa a trosky jejich významů. Významy se „neřítí“ kamsi dopředu k nějakému konečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vyvstávají na různých místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech, a přitom se tak děje v míře nápadnější než u textu s kompozicí lineární, kde

podobný proces ovšem rovněž probíhá, ale jakoby navzdory linii. Z toho důvodu je obtížněji rozeznatelná i popsatelná a každý čtenář (interpret) může objevit poněkud jinou strukturu, rekonstruovat *svou* strukturu. To též platí i o cestě ke smyslu. Čtenář není veden nebo unášen ke smyslu na konci nebo kdesi ve středu, ale nabízí se mu mnoho cest a také mnoho středů, a tím pádem také více smyslů. Tady se nabízí možnost uchýlit se k přirovnání této sémantické sítě k labyrintu, pro který Gilles Deleuze a Félix Guattari a později Umberto Eco začali užívat výrazu z přírodního světa „rizoma“, hlíza. Taková síť, labyrint v podobě hlízy, který nám předkládá Umberto Eco ve svém románu *Jméno růže* (1980), je uspořádán tak, že *každá cesta se může spojit s každou. Nemá žádný střed, nemá okraj, protože je potenciálně nekonečný /.../ je tak strukturovatelný, nikdy však definitivně strukturovaný* /Eco 1986 [1983], 236/. Co to vlastně znamená? Znamená to, že se struktura realizuje pokaždé znovu v aktu četby – semiózy – bez nějaké autorem předzjednané jednoty – „jednoty“, vždy subjektivní a neopakovatelnou, realizuje totiž čtenář (v krajní podobě – v případě mobilní kompozice – je čtenář tvůrcem struktury, naopak v případě lineární kompozice má tuto aktivitu v míře minimální, neboť je autorem navigován). Deleuze a Guattari kladou strukturu „rizomy“ do protikladu ke struktuře „stromu“, v níž funguje podřízenost strukturálnímu či generativnímu modelu. Na té je podle nich založena „stromovitá kultura“: „Jsme unaveni stromem. Měli bychom přestat věřit ve stromy, kořeny a kořínky /.../ Je na nich založena celá stromovitá kultura od biologie po lingvistiku“ /Deleuze – Guattari 1996 [1976], 14/. – Dodejme, že je to kultura založená na ideji vývoje, ležící v základu lineární kompozice. Rozdíl mezi strukturou „stromu“, „stromovitými“ systémy a systémem „rizomy“ je rozdíl mezi strukturou a systémem centrováním a hierarchickým na jedné straně a systémem necentrickým, nehierarchickým na straně druhé. Rizoma totiž na rozdíl od stromu nemá začátek ani konec a nabízí mnohonásobnou možnost vstupu. Operuje pomocí variací, které, jak jsme viděli, rozkládají linii v rámci lineární kompozice, strhující ji ke kompozici kruhové. Místo principu kauzality tu funguje princip cykličnosti opírající se o analogie a asociace. Rizomatické struktury se uplatňují v každém literárním díle, v jeho určitých úrovních (mikrokompozici), nicméně je zřejmé, že díla s kompozicí typu tříště tento charakter struktury akcentují. Jaká to jsou díla? Například Demlovy *Šlápěje* (26 svazků z let 1917–1941), v nichž se vedle sebe bez chronologického sledu, simultánně ocitají dopisy (i dopisy cizí, tedy autentické dokumenty), záznamy snů, referáty z novin, traktáty, polemiky, básně, prózy – „vše zdánlivě bez ladu a skladu“ /Chalupecký 1992 [1981 v samizdatu], 96/. V textu se neruší jen uspořádání spočívající na časové posloupnosti, jež by byla přirozená pro žánr deníku s jeho charakteristickou chronologickou, a tedy lineární kompozicí, ale i stupeň významnosti, neboť „vznešené“ se ocitá po boku všednodenního, banálního, veřejné se mísí se soukromým. Podob-

nou textovou tříšť, žánrovou a tematickou mesalianci, v níž čtenář postupně rozeznává síť motivů, témat, pocitů, postojů, představuje i Demlovo *Zapomenuté světlo* (1934), ve kterém se text rozvíjí „složitými cestami – odbočkami, přerušováním, zamlouváním, navracením, a v tomto bludištním zrcadlení, předudném a záludném, se tají a vyjevuje smysl“ /tamtéž, 124/. Mnohé spojuje tříšť s koláží – především juxtapozice různých žánrů, novinových vedle beletristických, veřejných vedle soukromých, avšak přece tu zůstává podstatný rozdíl: textovou koláž jsme nuceni číst jedním, určeným směrem, autor tu stanovil pořadí součástí, sledující určitý záměr (ve výtvarné koláži takovýto směr „čtení“ není stanoven), zatímco v tříšti se dá mluvit spíše o nezáměrném, „žitém“ pořadí, do kterého autor zasahuje minimálně. V každém místě silového pole tohoto typu textu bude moci čtenář tuto kompozici vnímat (obdobně jako kompozici typu proudu), zatímco u textu s lineární kompozicí by takový vjem byl krajně obtížný, ne-li nemožný.

Kompozicí typu tříště se vyznačuje například i „obraz ze života mého“ Josefa Jedličky s dantovským názvem *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966), ve kterém se mísí „historická fakta, dobově příznačné historky /.../, kusy osobité osobní poetiky /.../, citáty nejrůznějšího původu, fantasmagorie...“ /Opelík 1969, 168/. Autentičnost tohoto textu spolu s kompozicí typu tříště lze u tohoto díla ze šedesátých let vnímat jako vzpouru proti pseudocelostvosti textů produkovaných totalitním režimem padesátých let, u kterých linearity a homogenost byly nepsaným pravidlem.

V oblasti výtvarného umění jsou pomocí principu tříště uspořádány například Kolářovy „chiasmáže“, v nichž se užívá tištěného textu (např. *Znamení kruhu*, 1965, *Gregoriánský chorál I a II*, 1965). Linearita obrazu je v nich rozbita, rozpínají se všemi směry po ploše „bez středu ani konce“, text, který se na nich objevuje, se už nedá číst lineárně, neboť mívá všemi směry /Chalupecký 1987 [1979], 61/. Podle Jindřicha Chalupeckého by tato Kolářova díla mohla sloužit za ilustraci k McLuhanovým polemikám s „guttenbergovským vesmírem“ jednorozměrné knižní kultury /tamtéž/. Absence linearity a jediného centra se vyznačují také některá díla Josefa Váchala – ta, u kterých stojíme tváří v tvář labyrintu kosmu i města bez středu a východu /Ajvaz 1994, 204/. Josef Kroutvor mluví o „kobercových kresbách“, jimiž se proplétá nekonečná linie svazující jednotlivé části v celek /Kroutvor 1994, 114/. (Přirovnání ke koberci užil už Max Dvořák v souvislosti s díly Pietera Brueghela Staršího *Dětské hry* a *Zápas masopustu s postem* /Dvořák 1936 [1924], 88–89/.) O dva roky později mluví John Crowe Ransom o struktuře typu tkáně – neorganizované, volné, alogické, nepopsatelné, typické pro „tělo“ básně /Ransom 1938/. Princip polycentrickosti a polytematicnosti se v takových Váchalových kresbách jako *Pláň elementární* (1904–1907), *Vision* (1914), *Ďábelská komedie* (1916) uplatňuje spolu s principem série /Ajvaz tamtéž, 222/. Mnohotvaré stejně jako beztvaré vy-

tváří silové pole, v němž krystalizují alternativní tvary, splétají se procesy růstu a zániku /tamtéž, 166 a 186/. Také obrazy Marka Tobeyho, Jacksona Pollocka a jiných sestávají ze spleti linií a skvrn, plocha obrazu se mění v „souvislou, chvějící se, živoucí tkáň prorůstající prostor a otevírající se každému proměnlivému výkladu. Vstupujeme do univerza, v němž vše se stále připomíná a zároveň stále uniká, do nekonečného toku transformací a metafor, kde není nic jasného a pevného“ /Chalupecký 1966, 75/. Podobné obrazy jako by se vyznačovaly „naprostým nedostatkem toho, co nazýváme kompozicí“ /tamtéž/, ale přece tušíme, že je tomu jinak, že se tu setkáváme s jinou kompozicí (viz obrázky 1, 2, 3).

Mluví-li Max Dvořák a Josef Kroutvor o „kobercových“ obrazech a kresbách, mohli bychom v souvislosti s texty s kompozicí typu tříště mluvit o „kobercových“, „mozaikových“, „tkaných“ a „tkáňových“ textech. Roland Barthes přirovnává psaní ke tkaní /Barthes 1973, 100–101/, právě tak jako Sylvie Richterová: *Když přišla slova, zněla: tká, tkanina, tká, tkanina. (Osnova čeho?)* (Richterová 1991, 229/. Pro latinskoamerické romány šedesátých let se stává charakteristické, že jsou skládány z nevelkých kapitol, rostou jako mozaika, bují jako tkáň (takovou podobu má především „rodový“ román Gabriela Garcíi Márqueze *Sto let samoty*, 1967). Jestliže texty s kompozicí typu tříště jsou ovládány jistým „mechanickým“ aspektem tohoto postupu, a proto v nich epičnost, již jen dočasnou oporu může poskytnout autenticita, zjevně strádá, tady se zdá, že právě „živý“ aspekt kompozice typu tkáně a textu-tkáně je tím, co epiku zachraňuje (často ji tu posiluje mytologicky založený příběhový syžet). A ještě jedna metafora se vynořuje – přirovnání díla ke skládačce, puzzle, která vlastně představuje druh mozaiky, neboť za skládačkou, tak jako za mozaikou stojí autorův plán, rekonstruovatelný a někdy přímo matematicky popsateľný (v Pěrcově románu *Život návod k použití*, 1978 – viz obrázek 22). Můžeme pozorovat, že jednotlivé metaforické termíny zároveň postihují i různé stupně koherence a kontinuity, respektive inkoherece a diskontinuity: od mozaiky, skládačky a koberce s rekonstruovatelným plánem a zřetelným záměrem přes tkáň, v níž text roste na základě jakéhosi „přírodního“ řádu a impulzů (řetěz asociací a jiných podobných způsobů spojování), a koláž, kde se záměrnost pojí s nezáměrností a nahodilostí, k tříšti, v níž je destruktivní a hybridizující moment nejsilnější a míra inkoherece a diskontinuity nejvyšší.

Jestliže pro kompozici, kterou se v této kapitole zabýváme, nalézáme stále další a další obrazná pojmenování, nečiníme tak zbůhdarma. (Literární dílo se dokonce přirovnává k vodě, která proudí, k mouce, která se mele, k cestě, po které se kráčí /Barthes 1964, 177/.) Chceme jimi vyjádřit ještě jeden její aspekt. Je-li totiž kompozice textu tříští z hlediska roztržitosti linie a různorodosti fragmentů, pak je spleť, tkáň, tkaninou, pokud jde o spojování těchto fragmentů, při kterém lze více či méně pravidelně zahlédnout jakýsi „vzor“, opakující se obrazec motivů (opakující se teore-

ticky do nekonečna, kdyby neexistoval rámec textu a knihy). Viditelný bývá zejména v úrovni mikrokompozice, tedy vět. V básni, ustupuje-li od metrické struktury, je tento „vzor“ často jedinou výraznou strukturou (viz Ransom). Znamená to tedy, že se tím próza, v níž se kompoziční typ tříště a tkáň ve 20. století bohatě uplatňuje, vlastně přibližuje poezii? Všechna tato přirovnání přitom zcela zřetelně vypovídají o povaze literárního díla 20. století, v němž ještě víc než dřív vystupuje odlišnost jeho poznání – zejména ontologického – od poznání vědeckého /Ransom 1938, 281/.

Pohyb od linie k proudu a tříšti, tkáni, mozaice je vlastně pohybem nejen od jednoho typu textu k jinému, ale též od jednoho pojetí skutečnosti k jinému. Jestliže se obraz života a společnosti v realistickém románu 19. století zobrazoval převážně s užitím lineární kompozice, která se tehdy zdála být nejpřiměřenější realistickému zobrazení, povaze skutečnosti a dobovému modelu poznání, pak ve 20. století se jako adekvátní novému modelu poznání, zjednodušeně řečeno relativistickému, jeví právě kompozice typu proudu a kompozice typu tříště a tkáně, která je nelineární. Obraz skutečnosti se nepředkládá v podobě souvislého, o chronologii a zjevnou kauzalitu opřeného příběhu jako u Balzaka, nýbrž vyvstává jako nesouvislý monolog vypravěče nebo postavy, v němž se často hřeší proti chronologii a rezignuje na kauzalitu, jako například u Joyce. A stejně je tomu se souvislostí a celistvostí. Jestliže realistická díla (a před nimi díla klasicistní) vyznávala souvislost a celistvost ve všech jejich podobách, neboť každý projev nesouvislosti a necelistvosti byl vnímán jako projev rozpadu, zmaru, v oblasti umění pak byl pokládán za projev nedokonalosti a nezvládnutosti, potom díla, která realismus opouštěla, nastolila naopak princip nesouvislosti a fragmentárnosti, neukončenosti a nehotovosti. Ten se totiž zdál být adekvátnější dynamické a věčně „nehotové“ skutečnosti, a byl tudíž chápán jako autentizující, ba dokonce někdy i jako „realističtější“. Předem hotové struktury a kompozice jakéhokoli druhu byly pocíťovány jako falšující. Podobný odsudek postihl také postavu jako předem danou konstrukci – typ postavy-definice, kterou (nehledě na vývoj, který v příběhu absolvovala) postava v realistickém románu představuje (i tento vývoj byl totiž konstrukcí v rámci určitého žánru či žánrového typu). Nelineární kompozice typu tříště nesla s sebou i jiný druh postavy – postavu věčně nehotovou, „plynoucí“, fragmentární a mnohotvárnou, „tvořící se“ jakoby teprve v textu, typ postavy-hypotézy (→ Poetika postavy. Postava-definice a postava-hypotéza).

Už jsme se zmínili o koláži, která má s kompozicí typu tříště hodně společného. V jistém smyslu se jedná o postupy komplementární, respektive každý termín postihuje jiný aspekt téže kompozice – tříšť fragmentarizaci, rozkouskování, a koláž – tak jako směs či tkáň – způsob spojování, „slepování“ kousků, textových útvarů, avšak v koláži je na rozdíl od tříště a směsi moment záměrnosti nápadnější. Teprve v dalším významu znamená koláž

už výsledný, „slepený“ útvar, není označením techniky, ale objektu, který na základě tohoto technického postupu vznikl. (Podobně ve výtvarném umění, odkud byl tento termín přejat do teorie kompozice, označuje koláž výtvarné dílo, které vzniklo „slepením“ z fragmentů cizích děl.) Také pro postup koláže je charakteristické, že se kauzalita, o kterou se zhusta opírá lineární kompozice, nahrazuje pravděpodobností a náhodou – koláž se vytváří z náhodných útržků (H. Arp: Pole aranžovaná na základě náhody, 1916) – a stejná náhoda působí i při vzniku na kolážovém postupu založené básně (dadaistické básně Tristana Tzary). Mohli bychom mluvit o výrazněji než jinde se uplatňující kompozici typu „vrhu kostek“, kterou nalézáme v tzv. experimentální poezii, v „programovaných“ básních (v určité míře funguje ovšem náhoda a kompozice typu vrhu kostek v každém díle), kde je sled prvků jen částečně motivován.

Řekli jsme, že jakkoli slovo „tříšt“ implikuje nesouvislost, v literárních textech s touto kompozicí – z tradičního hlediska ne-kompozicí či dekompozicí, se vždy vlastně jedná pouze o různou míru nesouvislosti, případně o jiný, méně zřejmý typ souvislosti. V Hrabalových Klubech poezie (1981) jsou do sebe zasunuty dva příběhy, které spolu souvisejí jen místem a časem – příběh muže ze sběrný starého papíru (psaný v 1. osobě) a příběh přítele, malíře Boudníka (psaný ve 3. osobě): ...*spojil jsem svoje dva libeňské texty rytmicky tak, jak je sestaven list akátového stromu, dva texty, které se do sebe zasouvají jak zips...* (Hrabal 1981, 7). Odhlédneme-li od problematičnosti tohoto vydání, poznamenaného zásahy redakce (Hrabalem pravda akceptovanými), máme tu před sebou případ nejjednodušší koláže – dvouprvkové či dvousložkové, v níž se pravidelně střídají dvě pásma (podobnou koláží jsou Faulknerovy Divoké palmy, 1931 → Kompozice pásmová), přitom koláže, jež ovšem nevznikla náhodně (náhodná jsou spojení částí jednotlivých pásem), ale záměrně. Uvědomujeme si na tomto místě rozdíl mezi kompozicí pásmovou a kompozicí typu tříště, která předpokládá rozhodně větší počet prvků než dva a prvek záměrnosti tu působí méně nebo alespoň méně zřetelně. Tím, že Hrabal v Klubech poezie prostříhal a „slepil“ dva texty – ponechme stranou otázku, zda šťastně či nešťastně (jeden z těchto textů je, jak víme, variantou Příliš hlučné samoty, druhý Něžného barbara) –, daly se texty do pohybu. Jejich části se ocitly v jiném kontextu, vzájemně se navázaly, a zároveň vyšla najevo i jejich hlubinná spřízněnost: Haňtu a Boudníka spojovala touha *jít sám nad sebe*, oba sdíleli *osud Sisyfa* (tamtéž, 131). Koláž z vlastních textů můžeme ovšem pokládat spíše za zvláštnost; byť byla tato kompozice vynucena okolnostmi (němožností tyto texty v Čechách samostatně publikovat) a z textu zmizely dvě významné postavy (Ježíš a Lao-c'), uplatnil se tu postup, v němž Hrabal nalézal mimořádné zalíbení – postup stříhání a slepování.

Charakter textových koláží či kolážových textů, které Hrabal sestavoval doslova *s nůžkami v prstech* (Hrabal 1986, 257), má velké množství jeho

děl. Tyto stříhané texty, ze kterých vzniká textová koláž, se přitom vyznačují různou mírou autentičnosti a vesměs bývají „cizího“ původu. V P.S. k Legendě zahrané na strunách napjatých mezi kolébkou a rakví (z Morytátu a legend, 1968) prozrazuje Hrabal původ textu z nejrůznějších knih spisem *Attributen der Heiligen* počínaje, přes Průvodce po Praze až po úryvky z vyšetřovacích spisů, k nimž ještě dodal hovory z ulice. V Morytátu o veřejné popravě rytmicky střídá výstřížky ze dvou anonymních dopisů s výstřížky z různých časopisů. V Mrtvomatu (1949) vkomponovává do textu neliterární texty (telegrafní kódy, hřbitovní pořádek, ceník). Toto město je ve společné péči obyvatel (1967) představuje text sestavený *volně podle Attributen der Heiligen, Pražských tajností od Pop. Biliánové, Mysterium der Schachkunst, vyšetřovacích soudních spisů a hovorů z ulice* (Hrabal 1967, nestr.). Montáž, jak píše Hrabal v předmluvě, se pokouší vyjádřit *mnohostěnnost stylového neladu horizontálním tokem živé řeči, v útržcích zaznamenávající hřmot ulic a hlučných samot* (Hrabal 1967, nestr.), pomocí *zpětného zrcátka* dávných legend a humoru výpovědí vyšetřovacích soudních spisů. (Slovo „montáž“ je se slovem „koláž“ v podstatě synonymní; montáž na rozdíl od koláže označuje pouze postup a nikoli zároveň vzniklý objekt a důraz je u ní kladen na zřejmou přítomnost „montujícího“ /Jankovič 1996, 75/.) Kromě kompozice kolážové, postupu montáže, který funguje v rovině žánrové, uplatňuje se v této próze i kompozice lineární v její podobě abecední (abecední pořádek citátů ze snáře a údajů z průvodce po městě). Lineární kompozice se zároveň velmi výrazně prosazuje v toku řeči (lineárností se vyznačují také rozsáhlé výčty). Zejména koláže z neliterárních, autentických textů – z fragmentů „reality“ samé – znovu potvrzují naši tezi o autentizující tendenci kompozice tříště a koláže. Vidíme, že všude, kde se vyskytuje kompozice tříště a koláže, mizí nebo se potlačuje moment hierarchie – žánrové a stylové (žánr vysoký x žánr nízký), ruší se rozdíl mezi textem literárním a neliterárním, mezi filozofickou sentencí a všednodenní banalitou, slovem vlastním a „cizím“ (citátem). Ruku v ruce s těmito procesy oslabuje se linie příběhu, rozkouskovaného a zpravidla zbaveného gradace.

Kolážovost byla rysem poetiky Skupiny 42. V básnických textech jejich představitelů tvoří důležitou složku útržky hovorů z ulice, skutečně odposlouchaných nebo pouze v tomto duchu stylizovaných. Je pozoruhodné, že ať se jedná o útržky literární (citáty) nebo o útržky mimoliterární či jako takové stylizované (hovory z ulice), postup koláže a kolážovost tu má tak jako u Hrabala autentizující funkci. Později byl postup koláže spjat především s tvorbou Jiřího Koláře, který jej využil mnoha způsoby i ve své výtvarné tvorbě. Připomeňme alespoň jeho Vršovického Ezopa (1966), kde se pracuje s citacemi zbanalizovaných literárních objektů (zejména v oddíle Marsyas). Také zde má koláž autentizující charakter. Ten však ztrácí v tzv. experimentální poezii, jež pracuje rovněž s prokládáním textu textem

a s rafinovanou permutací textů, jako je tomu například v básních Emila Juliše Zkouška (z Progresivní nepohody, 1965), Doplavali do zátočky a Pokuste se klidně prolístovat albem svého srdce (z Krajiny her, 1967). Snad je tato proměna způsobena právě onou nápadností a rafinovaností, k níž zde postup koláže dospěl a který tudíž příliš upozorňuje na svou umělost, literárnost.

Invazi postupu koláže zaznamenáváme v próze od šedesátých do devadesátých let. V Milotově próze Sol et Luna z knihy Noc zrcadel (1981) je hlavní pásmo příběhu porůznu kolážovanými útržky replik hádky, k níž má teprve dojít (případně právě probíhá) – postup anticipace se tu pojí s prvky zrcadlové kompozice. V povídce Major Motl z Milotovy knihy Ďáblův dům (1994) se různé fáze majorova pestrého života prezentují sérií prostříhů „dokumentů“ (zpráva z lokálního tisku o hrdinově narození, popisy rodinných fotografií, úryvek z dívčího deníčku ctitelky, citát dopisu, úryvky z dobových dokumentů) a jako epilog stojí v textu noticka z novin. Próza Den matek z téže knihy přináší ve třetí části jednak metatextově zrcadlový úsek textu – „promluvu“ pitvorného svorníku gotické klenby (tištěnou verzálami), jež je zároveň sebebopisem této kapitoly, funguje jako groteskní svorník v centrální poloze povídky a relativizuje příběh –, jednak je tu v poslední části Mariino vzrušení evokováno mimo jiné i prostřihem *útržků líbesbrífů*, který je na několika stranách vklíněn do textu v prostředním sloupci (viz obrázek 10 – Milota 1994, 120–121). Postup koláže je zde tedy znázorněn i graficky – hranice mezi literární a výtvarnou koláží se stírá. Postup koláže ovládá i prózy Sylvie Richterové, zejména Slabikář otcovského jazyka (1991) a Druhé loučení (1994), citují se v nich dopisy, deníkové záznamy, výpisky z četby a komentáře k ní, poznámky.

U textů s kolážovou kompozicí, jež jsme až dosud uvedli, byly švy mezi jednotlivými částmi a jejich žánry poměrně zřetelné, ne-li přímo nápadné, a samotné úryvky jasně signalizovaly svou příslušnost k tomu kterému žánru a jeho stylu, mimo jiné i proto, že byly většinou dostatečně rozsáhlé a často i graficky vydělené. S koláží se však můžeme setkat i v její méně nápadné, ba skryté podobě. Hrabal tohoto postupu používá nejen jako dobře viditelné vnější kompozice – makrokompozice, ale někdy také v nitru textů, jež se přitom navenek jeví jako koherentní a mají charakter proudu. V Příliš hlučné samotě, prostřihané v Klubech poezie s Něžným barbaram, se úryvky zkracují do velikosti odstavců, ale ještě častěji do velikosti vět (výroků) vystřelujících žánrové signály jeden přes druhý – neboli postup koláže se „stahuje“ do roviny mikrokompozice. Různé typy kompozic se v makrokompozici i mikrokompozici Hrabalových próz střetají i vyvažují: na jedné straně tu funguje kompozice koláže s vyznáváním nesourodého a stále jiného, nesouvislosti, na druhé kompozice proudu vyprávění a řeči, pro kterou je typický rytmus, tedy stejnorodost (opakování), princip stejného nebo podobného: „...nesourodý obraz všeho, co je zde presováno

dohromady, model světa lisovaný z odpadků, z útržků a zbytků toho, co bylo kdysi smysluplné, je zde protkávan (a dodejme vyvstává – D. H.) vlněným rytmických vět“ /Jankovič 1991, 191/. Přitom se zdá, že v průběhu Hrabalovy tvorby vítězí princip spojování nad principem rozpojování, kompozice typu proudu nad kompozicí typu tříště a koláže. (Jankovič vidí tuto cestu jako přechod textů-koláží s jasně vyhraněnými rysy nesourodých částí přes texty-koláže s rozmytými obrysy k textu jako proudu založenému na koláží /Jankovič 1996, 70/.) Jestliže kompozice typu tříště, koberce a tkáně svým potlačováním a destrukcí tradiční lineární a hierarchické struktury je většinou výrazem „postupu do nicoty“ /Preisner 1967, 188/, cesty do chaosu, pak proud řeči a vyprávění unášel Hrabala evidentně zpět – k životu a dynamickému řádu.

Citace a odkazy

Ajvaz, Michal: Druhé město, Praha 1993; Hrabal, Bohumil: Proč píšu?, in Život bez smokingu, Praha 1986; *týž*: Předmluva a Doslov, in Kluby poezie, Praha 1981; *týž*: Toto město je ve společné péči obyvatel, Praha 1967; Milota, Karel: Den matek, in Ďáblův dům, Praha 1994; Richterová, Sylvie: Slabikář otcovského jazyka, Brno – Praha 1991.

Ajvaz, Michal: Svět Josefa Váchala, in Josef Váchal, Praha 1994 (katalog); Barthes, Roland: Littérature et discontinu, in Essais critiques, Paris 1964; *týž*: Plaisir du texte, Paris 1973; Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: Rizoma, Host do domu 1996, č. 3–4; Dvořák, Max: Pieter Brueghel Starší, in Umění jako projev ducha, Praha 1936; Eco, Umberto: Poznámky ke Jménu růže, Světová literatura 1986, č. 2; Chaloupecký, Jindřich: Jakub Deml, in Expresionisté, Praha 1992; *týž*: Jiné umění, in Umění dnes, Praha 1966; *týž*: Příběhy Jiřího Koláře, in Na hranicích umění, Praha – Mnichov 1987; Jankovič, Milan: Čas příliš hlučné samoty, in Nesamozřejmost smyslu, Praha 1991; *týž*: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala, Praha 1996; Kroutvor, Josef: K dílu Josefa Váchala, in Josef Váchal, Praha 1994 (katalog); Opelík, Jiří: Obraz ze života mého, in Nenáviděné řemeslo, Praha 1969; Preisner, Rio: Rainer Maria Rilke, in Rilke, Rainer Maria: Zápisky Malta Lauridse Brigga, Praha 1967; Ransom, John Crowe: The World's Body, New York 1938.

Literatura

Jankovič, Milan: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala, Praha 1996; Krausová, Nora: Montáž v literatuře a vo filmu, in Význam tvaru a tvar významu, Bratislava 1984 [1976], s. 309–327; Mravcová, Marie: Postup montáže v poezii poetismu, Česká literatura 1987, č. 4, s. 289–304; *Prinzip Collage* (ed. F. Mon, H. Neidel), Berlin 1968; Rothová, Susanna: Poetika konfrontace, in Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala, Praha 1993 [1986].

FRAGMENT A FRAGMENTÁRNOST

Jestliže základním principem kompozice je napětí mezi souvislostí, kontinuitou, kompaktností a nesouvislostí, diskontinuitou, členitostí, pak první člen této opozice je jako iluze, falešný idol uměním 20. století soustavně zpochybňován a odvrhován. Literárního díla se ve všech jeho složkách zmočňuje nesouvislost, diskontinuita. V tektonické úrovni díla – v makrokompozici – je projevem diskontinuity zdůrazňování oddělenosti rámce (→ Rámeček), vkládání, akcentování členitosti a „rozdrobení“ díla, jeho atomizace (→ Věta a odstavec; Kapitola), konstituování fiktivního světa z „útržkovitého, jakoby rozmarného a nestálého dětského vidění. Mozaikovitost, těkavost, určitá chaotičnost...“ (K. Milota o Prvních písmenech, 1934, Milady Součkové /Milota 1995, 92/). V mikrokompozici, tedy v úrovni slovních a větných spojení, vnáší fragmentarizující moment kromě heterogenosti prvků (jazykových, stylových aj.) a větné neukončenosti každé přerušování obvyklých spojení, návaznosti mezi pojmenováními a mezi jednotlivými tématy; „přechod od tématu k tématu není motivován věcnými souvislostmi, nýbrž implikovanými psychickými procesy ve vědomí původce textu“ /Červenka 1996, 206/. Z tohoto hlediska se například vnitřní monolog, pro který je charakteristická „těkavost nezveřejněné a proto i neurované řečové aktivity“ /tamtéž/, vyznačuje značnou fragmentarizací. V oblasti verše se diskontinuita projevuje přerývaností veršové stavby, porušováním metrického schématu, „skřípavým“ rýmem apod., v oblasti vyprávění různými způsoby porušování lineární kompozice, ponecháváním „bílých míst“ v příběhu, v jeho útržkovitosti a neukončenosti. V této kapitole bychom se chtěli zabývat právě fragmentarizací, která se všemi těmito postupy a procesy nějak souvisí, projevuje se jimi, je jejich důsledkem. Zaměříme se přitom na fragmentarizaci v makrokompozici, tedy v rovině nadvětného členění textu, syžetu, žánru (o fragmentarizujících momentech v jiných úrovních díla viz jednotlivé kapitoly oddílu Poetika kompozice a Poetika syžetu a příběhu). Fragmentarizace aktualizuje vztah části a celku, který je pro literární dílo mimořádně důležitý, neboť za ním stojí představa o literárním díle jako o celistvém, anebo naopak pouze dílčím, neúplném a přibližném modelu světa.

Zhruba do romantismu zdůrazňovalo literární dílo svou celistvost, svou završenost a „zaokrouhlenost“, jež odpovídala představě o stejně celistvém, završeném a „zaokrouhleném“ světě. Toto pojetí díla našlo své nejpre-

nantnější vyjádření v poetice klasicismu, která „diskontinuitní“ knihu tolerovala toliko v podobě z přirozených příčin neukončeného díla a knihy jako sbírky fragmentů (Herakleitových, Pascalových) /Barthes 1964 [1959], 178/. Fragmentarizace a fragment se cítily jako produkt nedokonalosti, torzo bylo jen nešťastným pozůstatkem kdysi dokonalého úplného celku.

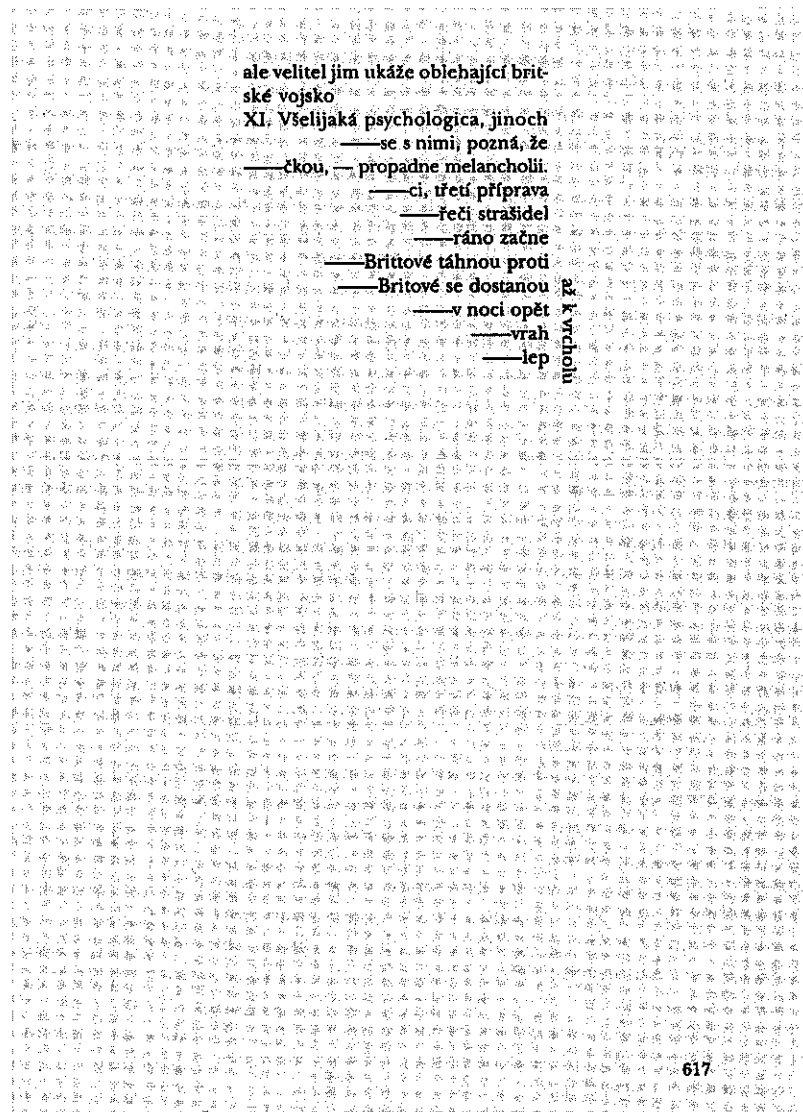
Romantismus se od „poetiky celku“ vévodící klasicismu zřetelně odklonil k „poetice fragmentu“. Je příznačné, že i minulost se od 18. století, ale zejména v první půli 19. století, které tuto dimenzi světa začalo intenzivně vnímat, zjevovala právě v podobě fragmentů – ruin, jež se staly výraznou dominantou krajiny v romantických dílech výtvarných i literárních (zříceniny Říma v „italských cestách“, zříceniny klášterů a hradů v krajině Máchově) a znamením času, zašlé slávy, času v jeho aspektu pomíjivosti. Už Denis Diderot si v roce 1767 představuje jakousi „poetiku zřícenin“, pohlíží na zbořený palác jako na „zajímavý objekt“ /Diderot 1983, 315 a 320/. Diderotovy úvahy o ruinách „poukazují na to, že esteticky může působit nejen koherence, uspořádanost, modelová i modelovaná úplnost, ale i neúplnost, v klasicistním pojetí ne-dokonalost. „Ratio“ zde záměrně vystupuje jako obhájce a tvůrce poetiky této neúplnosti, neboť v ní nachází hluboký smysl“ /Hrbata 1986, 52/. (Zdá se, že právě příklon k „poetice neúplnosti“ znamenal kromě jiného nastartování onoho ve 20. století vrcholícího zpochybňování ratia samého.)

Neúplnost, fragmentarizace se v literárních dílech projevuje mnoha způsoby, z nichž některé jsme už zmínili. Předně se může jednat o fragmentarizaci tak říkajíc vnější – fragmentarizaci jako vlastnost určitého objektu – motivu díla, například toposu v krajině. V kapitolách věnovaných rámci a rámcování jsme se zabývali postupem tzv. nalezeného rukopisu, který se v literatuře rozšířil od romantismu (→ Rámeček; Kompozice rámcující). Právě nalezený rukopis bývá „vydavatelem“ vesměs prezentován jako neúplný, živel vody nebo ohně údajně porušil některé stránky, smazal písmo, konec rukopisu chybí nebo text nebyl dopsán (rukopis Stantonův v Maturinově Poutníku Melmothovi, 1820, rukopis Sternenhochův v Klímově Utrpení knížete Sternenhocha, 1928, rukopisy Belbovy v Ecově Foucaultově kyvadle, 1988). Tento tradiční motiv, který měl mít zvěrohodňující funkci, tvořil ovšem jen ostrůvek v moři úplného, dokončeného textu (text byl „dokončen“ vydavatelovým rámcem – předmluvou, doslovem, poznámkou), byl jen svého druhu literární „hrou na fragment“, která sloužila autentizující motivaci a rozvíjení syžetu, příběhu. Posléze však jako by hra přestávala být hrou, konvenčním literárním postupem, a fragmentarizující princip se v textu začal uplatňovat i mimo dohodnutý prostor nalezeného rukopisu, šířil se z něj do díla jako celku. Nás zajímá právě tato jiná – vnitřní fragmentarizace, která začala zachvacovat text.

V romantismu bylo tnutí k fragmentu výrazem tnutí k nekonečnosti a v tom smyslu stálo proti prahnutí po ukončenosti, jemuž se dostalo výra-

zu v klasicismu, kde ukončenost byla podmíněna všeovládajícím řádem. Zčásti se v něm také hlásilo zpochybnění možnosti definitivnosti, celistvosti, uzavřenosti, jež však zároveň bylo vnímáno jako cesta k pochopení, k dalšímu stupni poznání. (Novalis v jednom svém fragmentu prohlašuje, že pouze to, co je neúplné, může být pochopeno a může nás vést dál. Hölderlin ve snaze zachytit živou myšlenku v momentu jejího zrodu rozbíjí už hotový tvar, větu už hotovou mění ve skicu věty – rozevlátý, roztržený tvar a rozkolísaná větná stavba mají přispět k tomu, aby „zakončený výtvar nesl stopy náčrtu, hledání posledního slova, neutuchajícího zápasu o ně“ /Berkovskij 1976 [1973], 297/.) Nemáme tu na mysli díla, která zůstala fragmentem, protože je autor nestačil nebo nedokázal dokončit, i když namnoze i sám tento fakt je výmluvný a příznačný. Václav Bělohradský mluví o vnitřní nedokonalosti středoevropských příběhů a filozofie, o „nekonečnosti“, to jest nemožnosti završit je v nějakém „finále“ – u Franze Kafky, Jaroslava Haška, Roberta Musila, Edmunda Husserla, Ludwiga Wittgensteina, jako o příznačném rysu středoevropské literatury /Bělohradský 1981, 39/. Podle Paula Ricoeura je nemožnost uzavřít, pád fikce (či iluze) o konci symptomem zmrzačenosti samého paradigmatu a souvisí i s distancí od fikce samé, kterou zejména moderní román tak rád zaujímá /Ricoeur 1984, 41/. Nás budou nicméně zajímat především díla, jež byla přímo koncipována jako fragmenty – *záměrné* fragmenty, které vznikaly z rezignace na úplnost a ukončenost, byly výsledkem určitého postoje k dílu a ke světu.

Fragment jako literární žánr či typ textu je spjat s romantismem (připomeňme „lyceální fragmenty“ Schlegelovy a *záměrně* fragmentární román E. T. A. Hoffmanna *Životní názory kocoura Moura, 1820–1822*), jeho rozkvět však nastal až ve 20. století. Fragmentární dílo se prezentuje jako dílo ve stavu zrodu, proměny a v tom smyslu je obrazem světa, který *stále se tvoří* (zápis Ladislava Klímy z 23. 5. 1921 /cit. Abrams 1996, 10/). Charakter fragmentu, *nezáměrného* i *záměrného* zároveň, má Klímův *Velký román* (psán 1907–1914, vydán 1996), který jeho editorka Erika Abrams nazvala „gigantickým cárem“ /tamtéž, 8/ (viz obrázek 13, na kterém je poslední stránka z tohoto románu). Z díla nám zůstal v ruce jen „cár“ jako z tulákovy oděvy, neboť dílo stejně bloudí světem, sdílí osud svého tvůrce – bohéma a šilence. V tomto případě se smazává rozdíl mezi přirozeným, *nezáměrným* fragmentem, způsobeným životními okolnostmi, nereálným plánem příliš rozsáhlého díla (Klíma projektoval 7–8 dílů románu a napsány byly pouze 4), ztroskotáním určité koncepce (Gogol páli druhý – utopický – díl *Mrtvých duší*, 1842), ztrátou a zničením částí, úmyslným i nešťastným, a fragmentem vzniklým *záměrně*, fragmentem – literárním postupem a žánrem, typem textu (Klíma následuje Diderota, když ve svém deníku 6. července 1924 prohlašuje, že *nejvznešenější architekturou je rozbití* – Klíma 1996, 621), a zároveň neukončenost prozrazuje, že se dílo *záměrně* prezentuje jako nehotové, stále vznikající, že je to „work in progress“ (M. Butor takto

13/ Ladislav Klíma: poslední stránka z *Velkého románu* (psán 1907–1914, vydán 1996)

charakterizuje neukončenou Balzakovu Lidskou komedii, nicméně tam se zřejmě o záměrnou neukončenost nejednalo /Butor 1969 [1959]/. Vnitřní fragmentarita stále nehotového díla se vyznačuje také Kulhavý poutník (1936) Josefa Čapka. Sám vypravěč o své knize mluví jako o *kusé, pomotané, neuzavřené a roztržité*, vypravované *ještě k tomu slovem kulhavým* (Čapek 1985, 35). Slovo „kulhavý“ má odpovídat nitru poutníka, přirovnanému k *nevázanému a bloudivě klikatému vnitřnímu toku* (tamtéž, 44). Tady se nám rýsuje jedna z motivací vnitřní fragmentarita, projevující se právě „kulhavou“, tékající, odbočující promluvou. Jinou motivací může být „zběsilost“ citu i výpovědi o světě, jejíž souvislost se trhá, klasická syntax je rozmetána na cucky. V Célinově trilogii o „německé anabázi“ (Od zámku k zámku, 1957, Sever, 1960, Skočná, 1961) jako by trosky vět, oddělovaných třemi tečkami, byly obrazem světa po masakru války, trosek evropských měst. Fragmentarizace je o to působivější, že se odehrává na pozadí jakéhosi rapsodicky plynoucího toku vyprávění.

Vnitřní fragmentarita je také výsledkem pojetí díla jako „mobilu“ – útvaru, do kterého lze vstoupit odkudkoli a postupovat v něm libovolným způsobem. V tomto smyslu je fragmentární nejen Butorův Mobil (1962), nad nímž vedl svou úvahu o vztahu literatury a diskontinuity Roland Barthes /Barthes 1964/, ale i Balzaková Lidská komedie. Její některé části zůstaly v embryonálním stavu. Michel Butor ji nazývá „románovým mobilem“ /Butor 1969 [1959], 132/. Dílo se nepředkládá nebo nemá být vnímáno jako jednou provždy uspořádaný celek s definitivním pořadím částí, ale jako dílo v pohybu z hlediska tvůrce i vnímatele. Poznamenejme, že podobný přístup je snazší přijmout u cyklu románů než u jednotlivého díla (→ Kompozice mobilní).

Kromě toho však může v textu působit ještě jiná vnitřní fragmentarita, záladnější a rafinovanější, – fragmentarita, která má podobu „bílých míst“, děr – v textu se šíří prázdno, ono prázdno, jež tolik děsilo středověký rukopis. Mohli bychom mluvit přímo o „poetice prázdna“ či „poetice bílých míst“. V literatuře byly realizací podobné poetiky Mallarméovy básně, v nichž prázdno hraje stejně významnou roli jako slova rozmístěná neobvyklým způsobem po ploše stránky. (Literární text ovšem prázdna, vynechaných míst v určité míře využívá vždy, v poezii přitom významněji než v próze → Grafická kompozice.) Významuplnými se stávají samy mezery a díry, proluky mezi částmi textu. Ty totiž v takto fragmentárním díle často anebo vesměs nesignalizují nedostatek smyslu – mezera není ve skutečnosti prázdnotou, ale prostorem jiného, skrytého smyslu; možná bychom mohli užít slova „dutina“, které lépe postihuje smysluplnost tohoto prázdnotného prostoru. Podobně je smyslem naplněna propast, jež se rozvírá před zkoumajícím a jež neznámá „nějaké *chybění základu*, nýbrž je to vynořování jisté *Hoheit*, která přichází z výšky“ (M. Merleau-Ponty in květnu 1960 ve svých pracovních poznámkách k nedokončenému spisu

Viditelné a neviditelné takto parafrázuje ideu Heideggerovu /Merleau-Ponty 1998 [1990], 243 – zdůr. M. M.-P./). Smysl tkví v nedopovězenosti, náznaku a nápovědi, v mlčení, čtenář smysl pouze tuší a zkouší si ho dosazovat do „prázdných“ míst. V takovémto úryvkovitém textu je vlastně zvláštním způsobem zviditelněna a naznačena povaha otevřeného, nejednoznačného, nejasného smyslu, přítomného nikoli *v* – ve středu nebo na konci (v podobě morality apod.), ale spíše kdesi *nad, mezi a za* –, smyslu tvořícího transcendentující vrstvu textu. „Proluky nevyslovených zážitků a nenapsaných vět“ /Jankovič 1991a, 214/ jsou u Bohumila Hrabala vyjadřovány mimo jiné právě „prolukami“ v textu, signalizovanými v úrovni větné třemi tečkami – tímto znamením fragmentarita. Vzrušená, přerývaná a nedokončená věta, stejně jako „neukončující zakončení“ většiny drobných kapitol, je výrazem přerušené myšlenky, zámlky, útržkovitosti vybavované vzpomínky, „citového nebo jinak významově neurčitěho vyznívání, neúplnosti nebo vypuštění nějaké části promluvy“ /Jankovič 1991b [1989], 198/, přetržené návaznosti vyprávění (jedná se o rys autentizující, neboť reálné vyprávění je sotvakdy souvislé), „vyprávění se stále otevřeným horizontem možností“ /Jankovič 1996, 135/. Milan Jankovič se v této souvislosti zmiňuje o nepříznivé kritice Proluk z pera Karla Pecky, která byla příznačná právě nepřijetím oné dosud málo obvyklé, *jiné* kompozice, jež na rozdíl od kompozice uzavřeného a souvislého díla, reflektujícího a modelujícího svět jako hotový a nehybný, je u Hrabala modelem světa vnímaného jako nekonečné dění odvíjející se v řeci vypravěče.

Zvláštní význam dostávají „bílá místa“ v próze tam, kde je vyprávění přerušováno, jsou do něho vkládány jiné příběhy (případně narace je střídána metanarací – v sebereflexivním románu), odbočuje se od hlavní linie příběhu různě se větvícího. Na švech se objevují bílá místa (v podobě nemotivovaného vývoje událostí, fragmentárního děje, přeskoků nejrůznějšího druhu), zaplňovaná až dodatečně nebo nikdy. Jindy chybí vyprávění nebo příběhu konec, místo něho zeje v textu „díra.“ (→ Začátek a konec). Vyprávění je „lakunové“, budí čtenářovu nejistotu nejen o průběhu děje, ale i o smyslu příběhu, neboť skýtá možnost nejednoznačného výkladu – fragmentarita je signálem významové otevřenosti. Přitom je charakteristické, že se „vynechávají“ právě události z hlediska děje a příběhu důležité, zatímco události epizodické a podružné se vyprávějí s epickou rozvláčností. Ačkoli se romány Milady Součkové Odkaz (1940) a Zakladatelé (1940) tváří jako rodinná kronika či generační román, takové události jako svatba, ztráta prvního dítěte, narození dítěte, které v podobném žánru stojí v centru pozornosti, jsou v nich odbyty pouhou zmínkou; stejně „bezohledně“ nakládá Součková i s časem, když v románovém typu, v němž hraje časový sled událostí důležitou roli, pořadí některých událostí převrací (název XX. kapitoly Odkazu zní: Obráceně: od manželské hádky k zasnubám. Překvapení svatební hostiny). V Zírajícím (1955, franc. Voyeur) Alaina Rob-

be-Grilleta, který má budít dojem detektivního románu, je „vynechána“ právě událost vraždy, která zůstane neobjasněna. V románu se tedy děje cosi, co by v „pravém“ detektivním příběhu nebo příběhu s tajemstvím bylo nemyslitelné; i jejich syžet se sice formuje kolem bílého místa – kolem nějaké neznámé okolnosti, události, neobjasněné vraždy, záhady apod., ale ty bývají vesměs na konci vysvětleny, fragmentární syžet je posléze „doplněn“, „zacelen“.

Vraťme se však ještě poněkud zpět do české literatury. Také v povídce Šlépěj z knihy Karla Čapka Boží muka (1917) se původ záhadné šlépěje na konci neobjasní. Nevysvětlenou, „bílou“ událostí zůstane vražda ve Vančurově Hrdelní při anebo Přísluví (1930), stejně jako se čtenář nedoví skutečný příběh knížete Megalrogova z Konce starých časů (1934), podávaný ve verzi páraře Spéry a ve verzi knížete samého. Bílé místo se v mnoha příbězích 20. století tvoří tam, kde chybí motivace – v příběhu se rýsují „momenty bez precedence a následnosti“, jak je označuje Georges Poulet /cit. Grebeníčková 1995 [1984], 469/. Takový moment představuje například tzv. acte gratuit – čin, který vybočuje z řady kauzálně motivovaných činů tvořících linii a který tak narušuje koherenci kompozice (nemotivovaná vražda v Gidových Vatikánských kobkách, 1914). V rovině postavy můžeme shledat analogii fragmentárního syžetu a v jeho rámci fragmentárního času ve fragmentární postavě – takové postavě, jež je nějak zmrzačená nebo jinak nedostatečná – slepec, kulhavý člověk, idiot, postava „bez vlastností“, bez domova, beze jména, bez paměti, bez duše – zbavenost je společným rysem těchto bytostí; typem fragmentární postavy je i loutka, která si v repertoáru postav dobyla od romantismu velmi významné místo. „Bílou“ postavou je postava chybějící, taková, která se nedostaví, je marně očekávána jako přítel ve Weinerově Prázdné židli (1919) či Godot v Beckettově hře Čekání na Godota (1953).

„Nesouvislost“ příběhu, stejně jako jakýkoli projev náhody, jejíž role v příbězích 20. století výrazně stoupá, je vtržením jiného, často nepochopitelného řádu a jiných, nepochopitelných souvislostí ovládajících skutečnost. Trhliny, které se v důsledku podobné nesouvislosti rozvírají někde uvnitř fiktivního světa, se nikdy nezacelí, zejí na čtenáře nejen v průběhu, ale i na konci díla – fiktivní svět, až dosud bezpečný, neboť byl pochopitelný a vysvětlitelný, se stává nepochopitelným, a proto nebezpečným. Bílá místa nejsou totiž toliko trhlinami v syžetu, ale představují trhliny v pochopení reality, jsou to noetické a ontologické trhliny, jelikož zpochybňují nejen poznávací (zejména racionální) schopnosti lidského poznání, ale i samo bytí – prázdnota, díra, nesouvislost, fragmentárnost se v mnoha dílech stávají znaky nicoty, ne-bytí.

Kolem bílého místa v syžetu krouží i Čapkův Povětroň (1934), kde vlastně celý příběh Případu X je bílým místem, které se ve svých hypotetických příbězích pokoušejí svou fabulací zaplnit milosrdná sestra, jasnovidce, bás-

ník. Mezi fragmentárností a hypotetičností panuje, jak si uvědomujeme, velmi těsný vztah: tam, kde se realita a její poznání jeví jako fragmentární, tam se rozmáhá živel hypotetičnosti – vládne hypotetická promluva, k níž neodmyslitelně patří modalita nejistoty, neukončenost, váhavost (zatímco jistota, ukončenost, rozhodnost se pojí s jistou promluvou), kauzální „hypotaxe“ syžetu, v němž jedna událost determinuje jinou, je nahrazena „parataxi“ – sledem „volně“ vedle sebe kladených událostí a jejich hypotetických výkladů bez zřetelné souvislosti, závislosti, hierarchie. A tam, kde takové vztahy události nespínají, zpravidla tam také chybí jediný nebo jednoznačný konec (příběh má dva nebo více hypotetických „konců“), rozuzlení, zejí příběhy do prázdna; zkušenosti, které nám kupříkladu nabízejí romány Kafkovy či Musilovy, jsou „bez závěrů“ /Albérés 1962, 239/, otázky zůstávají bez odpovědí, úzkostné čekání nekončí příchodem nějaké bytosti (Godota) nebo vysněné události, hrdinského dobrodružství (v Buzzatiho Tatarské poušti, 1940).

Bílá místa a jakákoli forma prázdna však neznamenají ani zde nedostatek, či lépe nepřítomnost smyslu – i tady pouze upozorňují na jeho nejednoznačnou a unikavou povahu. Tak jako prázdny prostor „píše“ v Mallarméových básních a je smysluplný na Escherových grafikách, ve kterých divák odhalí, že bílá místa „kreslí“ další tvary, komplementární k tvarům černým, vykrajovaným z jejich siluet, tak lze ve fragmentárnosti, bílých místech v textu, ve fragmentu spatřovat smysluplnou výpověď o světě a bytí, která aktivizuje čtenáře k „dokreslování“ chybějících tvarů, „dopisování“ bílých míst – k hypotézám o smyslu, nabízí mu jiný způsob ukončení a spolu s ním i jiný způsob poznání.

Vyprávění, syžet s „drami“, bílými místy se v literatuře šíří zejména od půle 19. století (charakteristický je např. pro Dábelké povídky, 1874, Barbeye d'Aureilly /Girard 1980/), ale úryvkovitost, „mezery“ lze najít už v Balzakových románech /Dällenbach 1980/. Z hlediska klasicistní poetiky, jejímž ideálem byl „pravidelný“, „úplný“ text, je neúplný text „skandální“ /Barthes 1973, 112/ či „divoký“ /Jankovič 1996, 160/. Olga Bernalová spatřuje v bílých místech, neobyčejně četných v syžetu tzv. nového románu, projev inkoherece, která souvisí s „moderní prázdnotou uprostřed skutečnosti, šířící se na všechno existující, ohlodávající je a ničící“ /Bernal 1964, 204/. V oblasti topiky prostoru odpovídá bílým místům motiv prázdnoty (prázdného domu apod.), škvíry, trhliny /Blanchot 1959, 196/, typický nejen pro nový román, ale pro literární dílo 20. století jako takové (v oblasti zvuku je jeho analogií ticho, nepřicházející odpověď). Prázdnota, místa prázdna (vzpomeňme také na „prázdnou židli“ ve stejnojmenné povídce Weinerově), případně vyprázdňena jsou podobami zneklidňujícího (nešťastného) prostoru, „torza“ či „fragmentu“ prostoru, který ve své „šťastné“ (idylické) podobě bývá celistvý a zaplněn, bezpečně obsazen.

„Mezerovitost“ leží ostatně v základu jakékoli literární výpovědi, která pochopitelně nikdy nemůže vyčerpat veškeré charakteristiky popisovaného předmětu, události, příběhu, jež vypráví, vždy je tu ponechán obrovský nepopsaný – prázdný prostor. Ten je zčásti vyplňován při čtenářské konkretizaci – čtenář si na základě své zkušenosti popis doplňuje, příběh domýšlí. Ingarden mluví v této souvislosti o „místech nedourčenosti“ či „prázdných místech“ /Ingarden 1989 [1931], 251/ a konstatuje, že s „nedourčeností“ je to ještě složitější tam, kde dílo líčí nemožný, hranice určené povahou reálné sféry přesahující, rozporný svět (a vesměs takový – poznamenejme – je svět líčený v dílech 20. století). Troufáme si zde vyslovit hypotézu, která je vlastně rozvinutím Ingardenova názoru, že místa nedourčenosti, prázdná místa, v úrovni výpovědi souvisí v literárních dílech s fragmentarností těchto děl, s bílými místy v syžetu a příběhu, zejména tajuplného a fantastického, s fragmentárními postavami, při jejichž líčení míra těchto prázdných míst stoupá. Jejich existence už není dána jen ze samé podstaty literárního diskurzu, vždy pouze „nedokonale“ a neúplně vypovídajícího o realitě (tato „nedokonalost“ je ovšem pouze relativní – dílo o realitě zkrátka vypovídá *jinak*), ale z podstaty samého žánru, typu literárního díla a jeho fiktivního světa.

Projevem vnitřní i vnější fragmentarnosti je skicovitost – takový rys literárního díla, při němž bílá místa v textu tvoří rozsáhlé mapy, na nichž se rýsuje pouhá „silueta“ příběhu, žánru, díla. „Nehotovost“, improvizovanost, otevřenost textu jako pouhého konceptu, pokusu o dílo, které se vzdává své definitivnosti, ba svého statutu Díla, se zdá odpovídat dynamice 20. století, ale zároveň je výrazem nedůvěry k jakýmkoli definitivním modelům a ukončeným, hotovým tvarům, výrazem noetické a ontologické nejistoty o povaze světa a lidské existence (v oblasti výtvarného umění jsou výrazem téže nedůvěry torzo a torzovitost). Ostatně už v 19. století ve filozofii Nietzsche dostává fragmentarnost a s ní i diskontinuita tento význam, za dionýsovsky rozsápanou promluvu jako by prosvítalo prvotní vědění, temná zkušenost, v níž se odhaluje budoucnost ve vztahu k diskontinuitě a jako její „hra“ (fragmentarizace Boha neznamená odmítnutí jednoty, ale je Bohem samým /Blanchot 1969, 235/). Podobně je tomu i v závažně fragmentárních textech Barthesových, tvořících se teprve v procesu psaní, jehož smysl vyvstává v oscilaci protikladných pojmů, převrácení, v jakémsi přecházení z místa na místo, jak tento postup charakterizuje Sergej Doubrovský /Doubrovský 1981/. Fragmentarnost je principem, na němž je založena skica, o níž Max Frisch ve svém Deníku v roce 1946 píše: *Skica někam směřuje, ale není ukončena; skica jako výraz obrazu světa, který se už neuzavírá; jako ostych před formální celistvostí, která předbíhá celistvost duchovní a může být jen vypůjčená; jako nedůvěra vůči dovednosti, která zabraňuje, aby naše doba kdy dosáhla vlastní dokonalosti...* (Frisch 1995 [1949], 90). Podobná rezignace na celistvost a s ní tradičně spojo-



14/ Adriana Šimotová: Ubývající torzo (1984)

nou představu o dokonalosti stojí za díly Thomase Bernharda: *Dokonalost není možná v ničem, natož ve věcech psaných, a už vůbec ne v záznamech jako jsou tyto, složené z tisíců a tisíců možnostíních cárů vzpomínek. Sdělují se zde zlomky, z nichž, je-li čtenář ochoten, se beze všeho dá složit celek. Nic víc. Zlomky mého dětství a mládí, nic víc* (Bernhard 1997 [1978], 224).

Tak jako fragment v romantismu začala být ve 20. století vnímána jako žánr svého druhu i skica, zatímco až do té doby byla pokládána za výtvar spjatý s přípravnou fází díla, za „lešení“, které má být po vybudování stavby strženo. Po skice jako žánru však žádné dílo nenásleduje, ona sama je dílem. Výstava Alšových skic v pražském Mánesu roku 1909 vyvolala rozporuplné reakce, ale byla už dokladem této zásadní proměny, o níž už zcela jasně vypovídá ve dvacátých letech František Drtikol, pokládající skicu dokonce za víc než hotové dílo: „Skica vzniká z citu, kdežto hotové dílo z citu a rozumu. Jen zrod umění je Božské Podstaty, kdežto na dokončeném díle lpí tíha země. Skica je prvotní opis umělecké intuice“ /cit. Doležal – Fárová 1998, nestr./ V literatuře se skicovost vyskytuje především všude tam, kde se místo textu nebo souběžně s ním prezentuje metatext. Básně-skici obsahuje kupříkladu Sovova sbírka *Vybouřené smutky* (1897), v níž se na působivosti sbírky podílí právě „umělecká nedefinitivnost a improvizací charakter mnohých čísel“ /Červenka 1990, 365/; tytéž rysy má i Sovova lyrickoepická báseň *Zlomená duše* (1896), v níž je čtenáři rovněž předkládán „tvar záměrně nedopracovaný, jeho mezerami se otvírají přímé průhledy do duševního dění dosud nezavršeného a otevřeného příštím volbám a rozhodnutím“ /tamtéž, 381/.

Ačkoli vztah dramatického textu k dílu je jiný než u díla prozaického a básnického – celistvým dílem se totiž drama stává až na výjimky (v knižním dramatu) teprve inscenací, zatímco text prózy i text básně jsou dílem už v samém aktu četby, dramatický text je tedy vesměs více či méně pouhým náčrtem, „skicou“ díla –, i v dramatu se tendence ke skicovosti ve 20. století prosazuje. Děje se tak ještě vyšší mírou nesamostatnosti dramatického textu, měnicího se v pouhý scénář či „libreto“ /Königsmark 1987/, otevřené různým možným inscenacím (odpoutání od knihy bylo projevem přesunu od dominance dramatického textu v hierarchii divadelních složek k dominanci divadelní realizace); „libreto“ některých her Voskovce a Weriha je na rozdíl od básně-skici či románu-skici právě jen oním lešením strženým inscenací, v níž však se improvizovaností většiny scén tvoří nová, jiná „skica“ – skica-dílo. Ještě výraznější podobu skici-díla představují improvizovaná představení, která se opírají o minimální textovou osnovu anebo se v extrémních případech bez ní zcela obejdou.

Příznačným projevem fragmentarizace a skicovosti, rozkouskování a úryvkovitosti se v mikrokompozici básně, tedy v úrovni věty a verše, stává včleňování útržků rozhovorů (anonymních rozhovorů z ulice – „torza

promluv“ v Holanově Prvním testamentu z roku 1940 /Brabec 1995, 473/), které zejména charakterizovalo poetiku Skupiny 42 (Kolářův Křestný list, 1941, Blatného Tento večer, 1945 aj.). Tento postup zde měl zřetelně autentizující funkci. Podobný smysl měl už v Prvních písmenech Milady Součkové, kde promluva vyvstává z útržků rozhovorů, text jako by chtěl přítomnost a skutečnost přistihnout „in flagranti“, hic et nunc, neboť úplná a uzavřená promluva zůstává beznadějně spjata s minulostí, v níž odezněla, jeví se jako „mrtvá“ a vlastně i nepravdivá. Jiný typ skicovosti se v prózách Součkové vytváří jejich pojetím jako skic – projektů románu, komentovaných jakoby při jejich vzniku (v románu *Amor a Psyché*, 1937, jenž dokonce sám ještě obsahuje další projekt románu – románu o Alžbětině matce, který má psát vypravěčka).

Prózy Bohumila Hrabala, v nichž ostatně hrají odposlouchané hovory, útržky hovorů, rovněž významnou roli, získávají rysy skici už samým způsobem psaní, tím, že vznikají „alla prima“, improvizovaným a spontánním kroužením kolem určitých témat, případně v nových a nových variantách. Jejich skicovost souvisí pak také s tím, že tyto texty nabývají často charakteru „poznámek na okraj“ životních dojmů /Jankovič 1996, 58/. Sám žánr poznámky, často metatextové, a jeho akcentování na úkor jiného textu má fragmentarizující účinek, neboť pozornost se přesouvá od „hlavního“ k „vedlejšímu“ (hierarchie se nezfídka převrací) – k textu pod čarou nebo za textem (→ Poznámka). V Hrabalových textech z posledního období, jazykové i kompozičně značně uvolněných, vnitřně potrháných a fragmentárních, je „plynutí ustavičně přerušováno (někdy přímo režijní poznámkou „stříh“ nebo „šmik“, jindy také bez ní)“ /tamtéž, 160/.

V textech Věry Linhartové ukazují na žánr skici slova „průzkum“ a „meziprůzkum“, která v názvech próz dostávají přímo žánrovou platnost (Meziprůzkum nejbliž uplynulého, 1964) – průzkum skutečnosti se tu děje řečí, v procesu promluvy. Skicovostí a synoptičností se vyznačují i prózy Sylvie Richterové. V *Návratech a jiných ztrátách* (1977) se vypravěčka přiznává, že text stále znovu přepisuje a píše *komentáře* k tomu, co jí uniká. Ve *Slabikáři otcovského jazyka* (1991) je próza prezentována (také metatextově) jako právě vznikající, takže ani vypravěčka údajně neví, co bude následovat, text zůstává neustále fragmentární, prozatímní: *Jistě: všechny knihy, které můžu napsat, jsou vystavěny ze zlomků příběhů, které nemůžu napsat* (Richterová 1991, 217). Fragment a skica jako žánry či typy textu a díla nejsou jen výrazem „nemožného“ díla – celistvého, dokonalého, vyčerpávajícího, jemuž se lze toliko donekonečna blížit (anebo se mu bohužel proti své vůli i vzdalovat), ale i díla, které zneklidňuje svými chybějícími, „nedopsanými“, a tudíž mnohoznačnými částmi. Na rozdíl od nalezeného rukopisu, kde bývají zničené stránky jen literárním „mimikry“ a čtenář by je mohl celkem snadno „dopsat“, fragment jako žánrový útvar romantické literatury a literatury 20. století a fragmentárnost jako rys literárních děl je

často čímsi znepokojujícím – vždyť torza a útržky promluv mohou skrývat naléhavé sdělení, podstatné informace, které nám ve výsledném textu scházejí.

Diskontinuitní, vnitřně fragmentární text, text s bílými místy, text-skica je vlastně výrazem úsilí o autenticitu, o navození iluze „živého prostoru a času“ /Milota 1995, 93/, nezdídká představuje pokus zachytit podvědomí a niterný život (s jeho procesem rozpomínání) jako takový, jenž jinak než fragmentárně může být sotva uchopován. To je zřejmě například už u Čechových povídek. Některé jsou prezentovány jako úryvky z vyprávění, kterého jako by se čtenář účastnil ještě před začátkem textu – ten však chybí – povídky začínají jakoby zprostředka, po imaginárním začátku, a končí před jeho koncem /Drozda 1990, 148/, syžet je z obou stran „useknut“. Vyprávěný příběh tak působí dojmem, že je vytržen přímo z reality. (Stejně „autenticky“ měl ostatně svou fragmentaritou působit i nalezený rukopis, avšak ve chvíli, kdy se stal literární konvencí, začal naopak působit jako postup zliterárníující.)

Na začátku jsme se zmínili o úloze, kterou při fragmentarizaci textu hraje zdůrazňování rámce a zvýšená míra členitosti. Pokud jde o rámec, odkazujeme k samostatné kapitole (→ Rámec). Členitost textu souvisí namnoze s rámcem, protože vnější formou členění bývá právě rámcování, často pak rámce v rámcích. Text se fragmentarizuje odbočováním k jiným příběhům, větvením všeho druhu a vkládáním jiných žánrů (zde se uplatňuje rámcování → Kompozice rámcující). Tyto postupy, které se v jistém smyslu překrývají, jsou to jen dva pohledy na týž jev – odbočování se totiž může dít pomocí vkládání a vkládání znamená vesměs odbočování (od příběhu, žánru apod.), představují konstitutivní rysy epiky od Françoise Rabelaise po Milana Kunderu. Odbočky, digrese, mají několikerý smysl. Z hlediska rozvíjení jediného příběhu představují retardaci, zbrzdění /Šklovskij 1948 [1925], 226/, jehož funkcí může být sice stupňování napětí, ale z hlediska celistvosti syžetu znamenají fragmentarizaci. Vyprávění se rozvíjí větvením, odbočuje do jiných vyprávění, příběhů (často v nejnápinavějším okamžiku), ale zůstává nicméně stále ponořeno v témže narativním živlu, nepouští žánr (nanejvýš román odbočuje k novelám či povídkám). Jinak je tomu však tam, kde je vyprávění příběhu přerušeno nějakou úvahou a mění se tedy žánr. Smysl tohoto typu digrese spatřuje Kundera v tom, že se téma pojedná mimo příběh (tj. v textu jiného žánrového typu): „Digrese znamená opustit na okamžik románový příběh“ /Kundera 1986, 107/; jako příklad uvádí esej o kýči ze své Nesnesitelné lehkosti bytí (1985). Digrese patří ke Kunderovým nejoblíbenějším narativním postupům (pouze ve Směšných láskách se nevyskytují). V Žertu (1967) je plynulý vypravěčský monolog „ustavičně přerýván a rozrušován doplňky, korekturami, negacemi umístěnými do závorek“ /Opelík 1969, 201/. Ve všech Kunderových románech je vyprávění prokládáno esey, různě výrazně v textu vydělenými, a tento postup určuje žánrovou povahu těchto děl jako románů-esejů. Odbočová-

ní se děje zhruba dvojím způsobem. První lze přirovnat k řece a jejím slepým ramenům (tento typ odbočování se rozvinul zejména v klasickém čínském románu, kde se příběh v odbočkách neustále vzdaluje od svého východiska, až se toto východisko takřka vytrácí) či ke stromu, který se rozvětluje a košatí – a zde bychom mohli mluvit o dendritové struktuře. Druhý způsob spočívá v tom, že se vyprávění či nesyžetová promluva šíří krouživým pohybem. Ten má původ vlastně v myšlení a řeči. Uvažování vypravěče ve Weinerově Lazebníkovi (1929) je strhováno stále někam jinam z předpokládané cesty-přímky, podléhá jakémusi odstředivému proudu, odnášejícímu je od východisek, ale nijak se tomu nebrání, neboť právě v tom je nalézán určitý smysl (Weiner 1974, 85). K digresím dochází v Lazebníkovi proto, že se vypravěč ubírá *podivuhodně se protínajícími, oněmi tak protimluvnými a stále se někam uchylujícími cestami, pěšinami a stezkami, na nichž se jako roje uctivlivých včel hemží snové moje rozpomínání...* (tamtéž, 93). Kromě procesu rozpomínání jsou tu digrese vyvolávány duchem „odpírání“ a žánrem pamfletu, za který Weiner svou prózu prohlašuje, souvisejí s řečí, se zvláštním užitím slov, jichž je užíváno s váháním a jež jsou vysvětlována – řeč se co chvíli jakoby v reakci na námítku čtenáře chytá za slovo, doplňuje, vysvětluje. Odbočující řeč (nikoli v tomto případě vyprávění – to je zpochybněno, vytrácí se v živlu řeči) se tu zdá být výrazem „zakletí“ či „krize“ jazyka, ale zároveň je pokusem o jeho obnovu.

Jestliže odbočka (digrese) nemusí mít, jak jsme ukázali, charakter vloženého textového útvaru – vyprávění se může rozvíjet, větvit, vzdalovat od původního (ústředního) příběhu k epizodám, vedlejším příběhům, přitom však hledisko, tón, kontext, žánr mohou být zachovány – vložený žánr jejich změnu vesměs vyvolává, nevkládá-li se román do románu, novela do novely (rozsah vkládaných útvarů bývá zpravidla menší – například mininovely vkládané do textu ve Vančurově Rozmarném létu, 1926). Změna žánru (žánrového typu), dokonce někdy druhu je v postupu vkládání tak říkajíc zakódována – připomeňme si básnické intermezzo *Temná noc! jasná noc!*, oddělující dvě „realistická“ dějství v Máchově próze Marinka (1834). Nemění-li se druh nebo žánr, mění se alespoň žánrový typ (intermezzo v Máji, 1836). Text vkládaného žánru bývá podstatně kratší než útvar, do něhož je vkládán: báseň, novela, esej, traktát se vkládají do románu, citáty, přísloví do povídky, ale ovšem i do románu (ve Vančurově Hrdelní při). Spolu s proměnou žánru, která je vlastně případem diskontinuity a fragmentarizace v úrovni žánru, znamená vkládání zároveň přesun do jiné významové roviny, do jiné perspektivy, jiného vyjadřovacího kódu.

Vkládání, při němž se zdůrazňují hranice a rozdíly žánrů, stavených vedle sebe nebo zasouvanych do sebe, působí stejně jako přechod z rámce do rámovaného textu (i při vkládání funguje žánr, do něhož se nějaký útvar vkládá, jako rámec uvnitř díla – rámec typu C → Rámec) jako „významový přeskok“ (J. Mukařovský ve Vančurovských prolegomenech mluví o „význa-

movém přeskoku na rozhraních“ /Mukařovský 1971 [čtyřicátá léta], 246/). Čím je v díle rámců a různých žánrových a textových švů více, tím četnější bývají „významové přeskoky“. Zatímco u typu nalezeného rukopisu bývá takový šev jediný nebo dvojí – mezi „vydavatelovou“ předmluvou a rukopisem a poté opět mezi rukopisem a „vydavatelovým“ doslovem nebo poznámkou, v Rozmarném létu je takových švů – vzhledem k tomu, že vložené příběhy jsou rozesety po celém textu (v kapitolách 6, 20, 23, 25, 31, 56, 76, 99 a 105) – značné množství, mění se tu však pouze časoprostorový kontext a postavy, nikoli žánr.

Vedle jednoduché formy vkládání, kdy se jedno vyprávění vkládá do jiného nebo jeden typ textu, jeden žánr do jiného (např. intermezzo), vytváří se už v romantismu složitá „skříňková“ kompozice, do sebe se zasouvá několikeré vyprávění (typ „matrjoška“) nebo se do vyprávění vkládá celá řada příběhů pokračujících na více místech. Velké rafinovanosti dosáhl v této kompozici Potockého Rukopis nalezený v Zaragoze (psán 1803–1815, vydán 1847). V české literatuře 20. století se výrazně uplatňuje například v románu Jiřího Kratochvíla Avion (1995). V tomto románu cítíme zcela zřejmou souvislost odbočování a vkládání se stále odkládanou hlavní románovou „událostí“, jíž je otcův návrat. Ten je proložen jinými příběhy (jeden z nich tvoří příběh romanopisce, písničho román o Hynkovi). Díky vloženým příběhům, jež se někde protínají a v nichž se vedle sebe kladou a do sebe zasouvají různá vyprávění v 1. osobě, další a další „já“ (Hynek píše rovněž román, v němž je postavou), dochází k nekonečnému zrcadlení (→ Kompozice kruhová a zrcadlová), otcův návrat se jako zjevně traumatizující zážitek neustále epicky „odkládá“. Odbočování jako by v rovině kompozice bylo formou hrdinova zápasu s otcem a také s vlastním „já“.

Odbočování a spolu s ním fragmentarizace, kterou má na svědomí nebo které je projevem, k příběhu – příběhu lidské existence – nevyhnutelně patří – samo vyprávění a dílo jako takové bychom mohli chápat jako „odbočku“ od „textu života“ – slastnou nebo trýznivou. Vyprávění příběhů, neustále se rozvětvujících, nás odvádí od propasti bytí, ale zároveň nezřídka bývá pokusem odhalit v životě a světě smysl. Krajnosti nabývá tento postup v kompozici typu „tříště“ (→ Kompozice typu tříště a tkáně). V rovině příběhu (syžetu) může fragmentarizace znamenat, že se existence nalézá ve stavu ohrožení a že se současně mění její koncept. Stejně je tomu s fragmentarizací i v jiných rovinách textu. Jestliže na jedné straně nás fragment zneklidňuje tím, že působí trhlinu nebo celou síť trhlin v celistvém (za celistvý vydávaném) světě, pak na druhé straně má obnovující význam, a to nejen proto, že v konkrétní době může kompenzovat „úzkostný zážitek uzavřeného světa totalitní společnosti“ /Kratochvíl 1995, 192/, nýbrž především proto, že zakládá možnost víceznačnosti (vícerých interpretací) a problematizuje tak dosavadní „uzavřené“ paradigma poznání spjaté s uzavřeným „paradigmatem“ literárního textu.

Citace a odkazy

Bernhard, Thomas: Dech, in *Obrys jednoho života*, Praha 1997, přel. V. Slezák; Čapek, Josef: Kulhavý poutník, Praha 1985; Frisch, Max: Deník (1946–1949), Praha 1995, přel. B. Koseková; Klíma, Ladislav: Velký román, Sebrané spisy IV (ed. E. Abrams), Praha 1996; Richterová, Sylvie: Slabikář otcovského jazyka, Brno – Praha 1991; Weiner, Richard: Lazebník, in *Lazebník. Hra doopravdy*, Praha 1974.

Abrams, Erika: Úvod, in *Klíma, Ladislav: Velký román, Sebrané spisy IV* (ed. E. Abrams), Praha 1996; Albères, René Marill: Histoire du roman moderne, Paris 1962; Barthes, Roland: Littérature et discontinu, in *Essais critiques*, Paris 1964; týž: S/Z, Paris 1973; Bělohradský, Václav: Útěk k uniformě a pád pořádku, *Proměny* 1981, č. 2; Berkovskij, Naum: Hölderlin, in *Německá romantika*, Praha 1976; Bernal, Olga: Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence, Paris 1964; Blanchot, Maurice: Le livre à venir, Paris 1959; týž: Nietzsche et l'écriture fragmentaire, in *L'Enretien infini*, Paris 1969; Brabec, Jiří: Poezie, in *Dějiny české literatury IV*, Praha 1995; Butor, Michel: Balzac a skutečnost, in *Repertoár*, Praha 1969; Červenka, Miroslav: Vybouřené smutky – Antonín Sova, in *Slovník básnických knih*, Praha 1990; týž: Vyprávění a popis z hlediska aktuálního větného členění, in *Obléhání zevnitř*, Praha 1996; Dällenbach, Lucien: Le tout en morceaux. La Comédie humaine et l'opération de lecture II, *Poétique* 42, avril 1980; Diderot, Denis: Salon 1767, in *O umění*, Praha 1983; Doležal, Stanislav – Fárová, Anna: František Drtikol, fotograf, grafik, mystik, Praha 1998 (katalog); Doubrovský, Serge: Une écriture tragique, *Poétique* 47, septembre 1981; Drozda, Miroslav: Narativní masky v ruské literatuře, Praha 1990; Girard, Anne: Le récit lacunaire dans les Diaboliques, *Poétique* 41, février 1980; Grebeníčková, Růžena: Jan Lopatka: Radiojournal v ko(s)mickém věku, in *Literatura a fiktivní světy I*, Praha 1995; Hrbata, Zdeněk: Prostor romantického poutníka, in *Prostor Máchova díla*, Praha 1986; Ingarden, Roman: Umělecké dílo literární, Praha 1989; Jankovič, Milan: Text jako proud, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991a; týž: Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991b; týž: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala, Praha 1996; Königsmark, Václav: Scénář jako typ dramatického textu, in *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*, Praha 1987; Kratochvíl, Jiří: Příběhy příběhů, Brno 1995; Kundera, Milan: L'Art du roman, Paris 1986; Merleau-Ponty, Maurice: Tělesnost světa – Tělesnost těla – Bytí, in *Viditelné a neviditelné*, Praha 1998; Milota, Karel: Nad prózami Milady Součkové, in *Součková, Milada: První písmena, Dílo Milady Součkové 1*, Praha 1995; Mukařovský, Jan: Vančurovská prolegomena, in *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971; Opeltík, Jiří: Kunderovo „hoře z rozumu“, in *Nenáviděné řemeslo*, Praha 1969; Ricoeur, Paul: Temps et récit II, Paris 1984; Šklovskij, Viktor: Teorie prózy, Praha 1948.

Literatura

Beranová, Věra: Fragmentárnost z hlediska záměrnosti a nezáměrnosti v umění, *Česká literatura* 1992, č. 2, s. 181–186; Blanchot, Maurice: L'Entretien infini, Paris 1969; týž: L'Écriture du désastre, Paris 1980; *Fragment und Totalität* (ed. L. Dällenbach – C. Hart-Nibbrig), Frankfurt 1984; Jankovič, Milan: Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala, in *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991, s. 193–210.