



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra Českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Naratologie – zkoumání vypravěčské strategie ve vybraných textech

Vypracoval: František Jech

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

Studijní obory: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání

České Budějovice Rok 2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum:

Podpis studenta:

Anotace:

Tato práce pojednává o jedné z dílčích částí z oblasti naratologie, o kompozici. V teoretické části jsou zmíněny nejdůležitější prvky, které by měly být brány v úvahu při vytváření složitější kompozice, něco z jejich historie a naznačeny jsou možné problémy, které mohou při jejich uplatnění nastat. Dále jsou zde rozebrány typické druhy zakončení příběhu. V praktické části je analyzováno několik knih s odlišnou narativní strukturou, ve většině případů se jedná o naplnění Aristotelického modelu jednoznačnosti zakončení, ovšem jsou zde uvedeny i knihy, které tuto tradičnost porušují.

Klíčová slova:

Kompozice, Dějová linie, Způsob zakončení, Vedení příběhu, Aristotelův model, Jednoznačnost, Čas reálný a literární

The annotation:

This work deals with one part of the narratology, with the composition . There are mentioned the most important aspects in the theoretical part, the aspects, which can be taken into the account when someone wants to create more complex composition, something about their history and there are also mentioned the problems, which can happen during their application. There are discussed some typical kinds of the end of the story. We can find a few analysis of books from the perspective of the composition. Most of them respect the classical Aristotelian's model of unambiguous end, but we can also find the books that undermine this classical model.

The keywords:

the composition, the story line, the type of the completion, the management of the story, Aristotelian's model, explicitness, the real time and the literary time

Rád bych poděkoval především vedoucímu své bakalářské práce, panu docentu Bínovi za veškerou pomoc a za jeho velmi užitečnou reflexi, která mi pomohla odstranit některé nejasnosti a nevhodně použité postupy.

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Teoretická část.....	7
2.1	Kompozice příběhu:	7
2.1.1	Definice kompozice:.....	7
2.1.2	Literární motiv a literární téma:	7
2.1.3	Čas v příběhu, druhy kompozice v příběhu (lyrika x epika):	8
2.1.4	Vývoj kompozice v průběhu historie:	11
2.1.5	Fabule a syžet:.....	12
2.1.6	Základní lit. útvary kompozice – popis a vyprávění	13
2.1.7	Autorský postoj:	16
2.1.8	Kompozice lit. díla z hlediska pásma promluv:	20
2.1.9	Kompoziční principy prózy:	20
2.2	Druhy konců příběhu:	21
3	Praktická část.....	26
3.1	Kniha 1 – Americká tragédie (Theodore Dreisser):	27
3.2	Kniha 2 – Hercule Poirot: Vražda v Mezopotámii:.....	31
3.3	Kniha 3 – Cirkus Humberto:.....	35
3.4	Kniha 4 – Francouzova milenka:	41
3.5	Kniha 5 – Občan Brych:	45
3.6	Kniha 6 – Chazarský slovník:	47
4	Literární zdroje:	49
5	Internetové zdroje:	50

1 Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybral jeden z důležitých prvků v naratologii – a sice kompozici literárního díla, tedy způsob, jak je dílo utvořeno do své unikátní podoby, a na způsob, jakým jsou jednotlivá díla vedena v průběhu děje do závěrečného rozuzlení. Zkoumání kompoziční struktury různých typů děl jistě patří mezi velmi důležité faktory v přístupu k umělecké literatuře. Autor, který se chce nějakým způsobem v umělecké literatuře vyjádřit, může použít široké množství postupů, kterými může i jednoduchý děj či myšlenku přetvořit do uměleckého díla. Lidé preferující kvalitní literaturu dávají přednost vyprávění jazykově bohatému, rozvrženému způsobem, který dovede čtenáře zaujmout či naprosto strhnout, s plnokrevnými a živoucími postavami, bez snah autora vnucovat jim názor na dané téma, možnost se nad dílem zamyslet, nepoužívat laciné prvky, které nemají jiný smysl než diváka šokovat. Pro sestavení kompozice existuje široké množství prostředků a tyto postupy se mohou různě kombinovat dohromady a je to právě umění autorovo, které dokáže tyto odlišné možnosti skloubit do smysluplného celku. Zatím neexistuje žádná publikace, která by se vymezovala čistě jen na téma kompozice, pouze na prvky, které jsou důležité pro její vytvoření, a autor by je měl vzít v úvahu, aby své dílo dokázal skloubit co nejpoutavějším způsobem. Tato práce z širokého okruhu naratologie vybírá téma kompozice, snaží se ho představit v obecné rovině a snaží se odhalit ve vybraných dílech s různým druhem konce způsob, jak je v díle indikován možný vývoj příběhu a možnosti zakončení. Je zde snaha o shromáždění mnoha dat, která zatím existovala nezávisle na sobě a nyní je zde snaha zpracovat je do smysluplného celku.

První část zkoumání zabere samotná kompozice a její teoretické vymezení, jak se kompozice v průběhu času vyvíjela, jaké druhy kompozice jsou, jakým způsobem může být zpracován samotný děj, ten může být vystavěn podle typického schématu, nebo se od něj odklání nějakou neobvyklostí, například koncem uprostřed příběhu, dvojím možným koncem, sledováním více samostatných příběhů, nebo řadou drobných epizod navazujících na hlavní dějovou linii, na kompoziční principy, na základní literární útvary kompozice, na autorské stanovisko v příběhu. V teoretické části o kompozici budou rozebrány i jednotlivé typy konců příběhů, jaké druhy jsou, kde vznikly a jaké mohou být k nim směřované výtky či postřehy od čtenářů, jaké důvody mohou vést autory k jejich použití, v jakých typech příběhů se hodí, protože každý příběh je jiný a některý druh konce se do některého druhu příběhu nehodí dle

čtenářova názoru. Samozřejmě i vkus lidí je silně individuální, takže náhled určitého konce příběhu může někomu připadat jako konec vhodný, jinému naopak. V dobrém příběhu nejde jen o to, co se vypráví, ale neméně důležité je, jakým způsobem se to vypráví. Jistě každý člověk někdy zažil, že po odložení knihy či zhlédnutí filmu zůstal zmatený nebo rozčarovaný, protože mu nakonec celý příběh přišel nesrozumitelný, zbytečně překombinovaný nebo v některých částech odbytý. Špatný konec může poškodit do té doby dobře vypravovaný příběh mnohem více než špatný začátek – u špatného začátku může člověk po několika stranách knihy či minutách filmu příběh odložit s tím, že se mu takhle zpracovaný prostě nelíbí. Když ho však začátek navnadí a konec ho pak neuspokojí, pak je takové zklamání daleko horší. Ne že by zde byla snaha bagatelizovat úlohu počátku příběhu, přesto konec příběhu bývá považován za důležitější část, a proto na něj v této práci bude kladen větší důraz.

2 Teoretická část

2.1 Kompozice příběhu:

2.1.1 Definice kompozice:

Kompozice je záměrné uspořádání jednotlivých jazykových i tematických složek literárního díla v jednotný celek, kde má každý prvek pevně danou svou pozici. Kompozice je stěžejním prostředkem realizace autorova uměleckého záměru a slouží k vyjádření jeho postoje celkově, při analýze díla je nutno brát do úvahy i kontext doby, ve kterém dílo vzniká. (Vlašín, Slovník literární teorie, Praha 1977, strana 179)

2.1.2 Literární motiv a literární téma:

Za literární motiv se v naratologii považuje okamžik v příběhu, kterým nějakým způsobem posune rozvoj příběhu na další úroveň, dává čtenáři podnět k samostatnému přemýšlení o textu či jeho případném možném pokračování, může ale působit i na snížení či zvýšení dynamiky děje, ať už záměrně či nezáměrně. Je to nejjednodušší část díla, která má své vlastní téma, ale jinak je již nedělitelná. Motivy na sebe obvykle navazují, tvoří takzvané

komplexy motivů a pak i celkový ráz díla. V díle je snaha o vysvětlení příčin existence motivů. Způsob jakým jsou jednotlivé motivy uváděny do díla, bývá nazýván motivací. Některé motivy se mohou v díle opakovat. Motivory mohou být různých druhů, od méně podstatných až k zásadním motivům díla, jejich rozložení může být rovnoměrné či nerovnoměrné, význam některých z nich lze pochopit pouze z celkové znalosti kontextu či znalosti tématu.

Literární téma je souhrn jednotlivých motivů a jiných v literárním díle zdůrazněných prvků, především prvků s ideovým obsahem. Bývá nazýváno rovinou skutečnosti složenou z postav, vypravěče, vnějšího světa a děje a je zakotvená v souslednosti významových elementů jazyka. Použití určitého tématu v literárním díle vede k nadřazení některých významových složek nad jiné, takže v každém díle vzniká hierarchie od základního tématu přes témata vedlejší až k prvkům jazykovým, která již nejsou tematické. Toto bývá nazýváno funkcí perspektivní. Existuje i funkce prospektivní, která označuje dispozice témat k použití v různých literárních žánrech. Každý autor chce svým dílem něco čtenáři předat, poučit ho o dosud neznámých věcech nebo ho přimět přemýšlet nad něčím, čemu až do této chvíle čtenář nevěnoval pozornost. (Kratochvíl, <http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/>, 2012)

2.1.3 Čas v příběhu, druhy kompozice v příběhu (lyrika x epika):

2.1.3.1 Čas v příběhu:

Jak už je napsáno výše, kompozice je celkové uspořádání díla. Všechny události v příběhu jsou uspořádány v čase a prostoru. Čas je tedy považován za jednu ze základních kategorií v uspořádání literárního díla. V epice rozlišujeme dva časy: jeden z těchto časů je čas reálný – tedy čas, který v literárním díle skutečně uplyne. Ve většině děl, odehrávajících se v širokém časovém úseku jsou posuny v čase řešeny skokově – bylo by velmi obtížné, možná téměř nemožné vylíčit děj, odehrávající se mnoho let podrobně den po dni. Proto se autoři buďto zmiňují o určitých obdobích v čase jako celku nebo z různých období předkládají jen důležité události, které mají důležitý vliv na hrdinu nebo se později ukážou být klíčovými částmi pro rozvoj děje. Druhý čas je nazýván časem literárním nebo též časem vypravěče. Jde o způsob, jakým je podáno vyprávění z pozice vypravěče. Ten může čas v díle vnímat po svém,

v některých pasážích může dlouze přemítat o jedné věci, jindy může postupovat zkratkovitě a přeskakovat některé pasáže. V tradiční literatuře je čas reálný delší než čas literární.

V psychologických či filosofických prózách bývá tendence k tomu, že se čas literární stává delším než čas reálný. Některý prožitek jedince může být podrobně rozebírán, analyzován, může být hodnocen jeho duchovní či psychologický význam, právě toto uvažování vede k tomu, že čas, který autor potřebuje na vykreslení všech možných důsledků a dopadů takového prožitku na život je delší než čas, po který zážitek skutečně trval. Oba časy mohou být také v rovnováze – je zde snaha zachytit veškeré dění ve svém přirozeném průběhu a do všech podrobností, se snahou vyhnout se jakémukoliv zkracování. Tento způsob synchronizování obou časů bývá typický například pro kroniky.

(<http://hantinta.blog.cz/0707/kompozice-literarniho-dila-kategorie-casu>, 2007)

2.1.3.2 Druhy kompozice v příběhu (epika):

2.1.3.2.1 Druhy kompozice v epice:

Zde existuje několik základních druhů kompozice. Jednotlivé druhy kompozice se spolu ve výstavbě díla mohou různými způsoby prolínat, takže u mnoha děl je obtížné přesně definovat, jaký druh kompozice je zde primární. Základní druhy kompozice u epiky jsou:

- a) kompozice chronologická – v jejím rámci se při vytváření výstavby literárního díla respektuje posloupnost časové linie. Tato posloupnost ovšem logicky nemůže být uskutečněna úplně, ve stejnou dobu se může dít několik důležitých věcí a autor se musí rozhodnout mluvit o nich v nějakém pořadí a toto pořadí může vybírat dle různých kritérií, která mohou být ryze subjektivní. Navíc, jak je naznačeno výše, čas reálný se může od času v literárním díle značně lišit, čas literárního díla může být různě stylizován a komponován.
- b) kompozice paralelní – v jejím rámci můžeme sledovat několik dějových linií, které mohou koexistovat nezávisle na sobě, nebo se postupem času mohou navzájem proplétat a prostupovat. Na rozdíl od kompozice chronologické má tato kompozice mnohem širší možnosti uplatnění, bývá například častou součástí lyrické tvorby.
- c) kompozice retrospektivní - u tohoto druhu kompozice se výstavba literárního díla poněkud obměňuje oproti tradičnímu vyprávění příběhu. Čtenář se s dějem seznamuje již v nějakém

bodě a nemůže tedy zatím tušit, jakým způsobem se děj vyvinul až do daného bodu. Autor se může snažit tímto způsobem zaujmout pozornost diváka, snažit se ho nasměrovat více k přemýšlení nad příčinami děje. Autor může později v průběhu děje poskytovat čtenáři různá vodítka, díky kterým si bystrý čtenář může sám domýšlet a kombinovat – tento postup je klasický například pro detektivní žánr, kde v úvodních stránkách dojde k vraždě a poté je nutno zpětně dát dohromady celý obraz zločinu, aby se mohl případ úspěšně vyřešit.

V příběhu mohou být i falešná vodítka, která sice zdánlivě mohou přispět k vyřešení případu, ale dříve či později se ukážou jako bezcenná. Tento druh kompozice existuje již od dob antického Řecka, nicméně jeho skutečný potenciál se naplno projevil až v próze 20. století.

- d) kompozice rámcová – při výstavbě literárních děl s takovou kompozicí jako první začínáme se samostatným příběhem, do kterého se vloží několik dalších příběhů obvykle tím způsobem, že osoby vyskytující se v úvodním příběhu vyprávějí následující povídky. Toto může mít za následek, že čtenář postupem času mívá tendenci zapomínat na úvodní zarámování příběhu.
- e) kompozice řetězová – postupné navazování jednotlivých událostí na sebe, ale vazby mezi nimi nejsou nijak zvlášť silné, obvykle bývají dohromady spojeny jen osobou hlavního hrdiny (prostředí, události a další postavy se mohou měnit v rámci každé události). Mezi časté prostředky patří takzvané falešné rozuzlení – později se ukáže jako nesprávné a existence některých motivů, jejichž funkce není jasně daná a poskytují příběhu jistý punc tajemnosti. Vyskytují se tady ale i motivy s jasnou funkcí – například motivy cestování či pronásledování.
- f) kompozice stupňovitá - hodně podobná řetězové kompozici, až na fakt, že se skládá ze stupňů, které se mezi sebou liší po stránce kvalitativní i kvantitativní. (Vlašín, Slovník literární teorie, Praha 1977, strana 180; Kratochvíl, <http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu-/>, 2012)

2.1.3.2.2 Druhy kompozice v lyrice:

Jiným způsobem se kompozice realizuje v žánru lyrickém. Mnoho lidí jen velmi obtížně interpretuje obsahy lyrických děl, kde se obvykle nedá sledovat nějaká jednotící dějová linie jako tomu je u epiky, často se jedná jen o spontánní proud myšlenek autora a každý čtenář může při snaze dobrat se v nich nějakého smyslu na jejich obsah pohlížet z jiného úhlu, všimnout si jiných částí textu a tak může každý čtenář takové dílo chápat jiným způsobem. Mezi základní kompoziční principy v lyrice patří:

- a) gradace - jde o druh stylistické figury, kde jsou slova či slovní spojení uspořádány v pořadí vzestupném či sestupném v závislosti na jejich významu a účinku.
- b) kontrast – výskyt protikladů v různých složkách díla, například v plánu jazykovém, tematickém či ideovém.
- c) paralelismus – stylistická figura, která vzniká opakováním stejných nebo podobných syntaktických konstrukcí v na sebe těsně navazujících verších. (Vlašín, Slovník literární teorie, Praha 1977, strany 129, 179, 187,264)

2.1.4 Vývoj kompozice v průběhu historie:

V předcházející části byly zmíněny dva různé časy literárních děl a nejpoužívanější kompozice literárních děl. Nyní následuje stručný nástin toho, jak se náhled na kompozici příběhu měnil v důležitých historických obdobích. V antice převažovala hlavně kompozice chronologická – v tragédiích byla zachovávána jednota místa, času a děje. Tento druh kompozice byl dominantní i pro dobu středověku, kdy časem v reakci na požadavky zaznamenávat dění okolo sebe co nejúplněji a nejpřesněji oba časy, které se běžně vyskytují v kompozici literárních děl, začaly být téměř identické, typickým dílem byly v této době kroniky či legendy. Nicméně okrajově se zde začala prosazovat kompozice paralelní, protože v některých větších eposech se začal objevovat motiv několika souběžných dějových linií. V době renesance se pevně dané struktury literárních děl začaly oblamovat, například v dílech Williama Shakespeara už nebyla tolik dodržována jednota místa, času a děje, objevila se zde také rámcová kompozice – dobrým příkladem je Dekameron od Boccaccioho, kde je úvodní posezení několika lidí, nucených uprchnout ze své vlasti, jen základem pro vyprávění několika samostatných povídek. Doba romantismu pak daná pravidla striktně odmítala, dávala přednost originalitě, kreativitě a hledání nových způsobů, jak tvořit příběhy, jednotlivé žánry se začaly různě kombinovat. Objevily se naprosté experimenty, jako psaní příběhů ve formě dopisů (Goethe) či inspirace hudbou – v našich luzích a hájích to byl především nejznámější básník období romantismu Karel Hynek Mácha a jeho Máj. Ačkoliv tehdy byl zavrhován, v dnešní době patří toto dílo mezi nejcennější památky české kultury. Ač lyrická báseň, motiv hudby zde prostupuje celým dílem. V rámci realismu pak byla snaha co nejvíce do úplnosti pochopit postavu hlavního hrdiny a jeho složitou situaci, pokud možno co nejkomplexněji, a tak se zde začal využívat popis postav, dějové momenty, které měly za

účel osvětlit chování hlavního hrdiny, úvahy nad konáním postavy a nad událostmi, které se děly, byla zde snaha najít nějaký smysl v situacích, které se zdály být nesmyslnými. Opět se zde hodně objevovala rámcová a paralelní kompozice, z českých autorů například v dílech Aloise Jiráska či Jana Nerudy. Ve 20. století se pak objevily některé moderní směry, které přinášely nové způsoby spojování jednotlivých motivů v literární kompozici – například pro příznivce surrealismu to byl proud volných asociací. Díla byla tvořena volným proudem myšlenek autora, mezi kterými se nedá najít žádná příčinná souvislost, neboť jejich původ je v podvědomí. Každé dílo se pak musí považovat za unikátní, neboť myšlení každého jednotlivce je osobité, podvědomí zachycuje podvědomé osobní touhy, sny a pocity každého jednotlivce a najít v nich nějaký smysl je obtížná práce i pro člověka od něhož tento proud myšlenek vznikl, natož pro cizince, který nemůže tušit, co probíhá hlavou kohokoliv jiného, byť by to byla osoba nejbližší. Moderní próza pak již tolik nebazíruje na ději, neklade na něj takovou váhu jako dříve, kompozice je oproti dřívějším pevně daným strukturám velmi volná a objevují se další pokusy, jak inovovat schéma kompozice.

(<http://hantinta.blog.cz/0707/kompozice-literarniho-dila-kategorie-casu>, 2007)

2.1.5 Fabule a syžet:

Fabule je přirozená řada událostí, kterou lze zde nalézt a vyabstrahovat ze syžetu literárního díla. Když si přečteme nějakou zajímavou knihu a posléze chceme někomu převyprávět děj této knihy, samozřejmě ji někomu nebudeme popisovat slovo od slova. Vybereme z ní základní osnovu děje, která je důležitá pro pochopení příběhu. Základní děj je v knize rozvíjen různými prostředky, které však nemusí mít velký vliv na celkový děj, ale jsou jen uměleckými prostředky, které v nás mají vyvolat zájem a udržet nás u knihy.

Syžet je konkrétní uspořádání fabule v příběhu, je nazýván jejím příznakovým protikladem, posloupnost událostí již známe, ale je teď na autorovi, jakým způsobem ji uspořádá do konečného celku. Ten na rozdíl od čtenáře, který rekonstruuje fabuli na základě syžetu, postupuje při tvorbě díla v opačném směru. Hlavní problémem autora při tvorbě syžetu je uvádění jednotlivých motivů fabule – v jakém čase a s jakou motivací, jakým způsobem zdůrazňovat jednotlivé části fabule. Různé způsoby výstavby syžetu mohou klást důraz na jiné aspekty příběhu. Více složitě dílo může obsahovat více syžetových linií. (Kratochvíl,

<http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu-/>
(, 2012)

2.1.6 Základní lit. útvary kompozice – popis a vyprávění:

2.1.6.1 Popis:

Popis je příkladem nesyžetové kompozice a dají se na něj redukovat víceméně všechny nesyžetové žánry. Převažuje hlavně v literatuře odborné a v publicistice, naopak v literatuře umělecké bývá v čisté formě přítomen spíše výjimečně, obvykle slouží jen k dokreslení některých prvků v příběhu, zde souvislost s příběhem vyplývá z dobových konvencí, které jsou obecně uznávány na celém světě. Popisovat lze i řadu událostí, které na sebe navazují v čase, aniž bychom mezi nimi hledali nějaké vztahy či souvislosti. Důležitá je při popisu osoba autora, on je tím, kdo spojuje jednotlivé motivy dohromady a dává jim nějaký smysl. Z hlediska umělecké literatury je hlavním představitelem nesyžetového žánru lyrika. O jakém tématu popis vypráví, není přesně dáno, podle klasické poetiky ale nejvíce obvyklý bývá popis míst (topografie) a popis osob (prosopografie). Jednotlivé informace o popisovaném subjektu bývají podávány v různém pořadí, ten je závislý na postoji autora, který volí aspekty popisu, které jemu osobně připadají podstatné. Opět ale musí přihlížet k obrazu doby, kdy tvoří. Každá doba má své osobité konvence, které je nutné dodržovat, opačný postup by mohl vyvolat odmítavou reakci u příjemců, což by nebylo zrovna v autorově zájmu. Za umělecky hodnotnou se dá v kompozici považovat schopnost autora vybírat při popisu to podstatné, či to co se dá považovat příjemcem za zajímavé či zábavné a samozřejmě také způsob, jakým se mu podaří prvek zařadit do svého díla, aby dovedl u příjemce vyvolat kladnou reakci. Při výběru vhodných prvků se většinou používal vztah typičnosti, autoři se například pro osobu, které příslušela k určité sociální skupině, snažili vystihnout rysy, které se dají považovat za unikátní pouze pro tuto skupinu. Toto „škatulkování“ samozřejmě neplatí pouze pro literární tvorbu, i v dnešní době se u mnoha lidí objevuje tendence k tomu, přisuzovat některé vlastnosti lidem dle toho, co se v průběhu let začalo považovat za typické vlastnosti pro určité druhy osob. Toto vystihování typických rysů může někdy sklouznout až k povrchnosti, k děláním soudů o jevech o nichž známe jen omezený počet informací, k děláním

unáhlených závěrů bez hlubšího zkoumání dané problematiky. V literatuře to může vést k nic neříkající povšečnosti, k bezduchému popisu, který není schopný předat jakoukoliv hodnotu. Tento druh popisu, tíhnoucí k typičnosti byl využíván hlavně v klasicismu a tzv. „centrálním“ básnictví (bylo charakteristické kombinováním tradičních motivů). Při popisu místa k sobě můžeme řadit prvky třemi různými způsoby. Prvním způsobem je řazení lineární, kdy postupujeme jedním směrem dál a dál. To bývá obvyklé pro popis krajin. Druhým způsobem je centrální způsob, kdy si vezmeme nějaký bod jako výchozí a postupujeme paprskovitě směrem od něj. To se používá hlavně pro popis měst. Pro tento druh popisu se dá používat také kompozice genetická, kdy se jednotlivé jevy řadí podle stáří. Pro popis osob se dá uvažovat jednak o vnějším vzhledu osoby a o jejím charakteru. Při vnějším popisu se v minulosti opět objevovaly konvence spojené s dobou vzniku, které upřednostňovaly určité prvky při popisování určitého objektu, například ve středověkých dílech bylo mnoho popisů, které se při popisování zevnějšku zaměřovaly zejména na oblast hlavy. I navzdory tomu, že kontext doby měl vliv na styl tvorby autorů, tak přesto nelze opomíjet v takových dílech osobní vklad autorů, jejich způsob práce obsahuje i zvláštnosti typické jenom pro ně. Popis charakteru popisuje duševní vlastnosti osoby a může být propojen i s vnějším vzhledem, častý zde býval paralelismus (duševní krása existuje spolu s vnější krásou, postup typický hlavně pro středověk a klasicismus) a kontrast (duchovní krása je v kontrastu s tělesnou ošklivostí, postup typický hlavně pro romantismus). Moderní literatura se vyhýbá vnějším popisům hrdiny, snaží se o vykreslení charakteru hrdiny v průběhu děje. Zvláštním druhem popisu je ještě líčení, což je druh popisu, typický přítomností emočních složek v popisu. (Hrabák, Poetika, 1973, strany 245 – 248)

2.1.6.2 Vyprávění:

Vyprávění je z kompozičního hlediska protikladem popisu, mezi jednotlivými tematickými jednotkami existuje kauzální vztah a navíc tyto jednotky dostávají svůj význam až po jejich transformaci do vyšších celků. Z hlediska kauzality v díle rozeznáváme motivy, které nějakým způsobem posunují děj dopředu, nelze je tedy z díla vyjmout, aniž bychom změnili nebo úplně zničili celý smysl, rozvoj či chápání díla (jednotky dynamické) a motivy, které lze z díla odebrat, aniž bychom tím uškodili rozvoji díla (jednotky statické). O samotném motivu nelze říct, zda je statický (tzv. asociovaný) či dynamický (disociovaný), jde o to, jak je motiv využit

ve struktuře díla, což mu dává povahu statickou či dynamickou, jeden a ten samý motiv může být v různých dílech na odlišném stupni důležitosti. Tyto termíny mohou být ovšem poněkud zavádějící, protože i motivy statické jsou jistým způsobem asociované, ať už se vyskytují v lyrice či epice, ovšem jsou asociované jiným způsobem. Pokud tedy mezi jednotlivými jednotkami existuje kauzální vztah v časové souslednosti, pak už se dostáváme k jednotkám, o kterých se už zde mluvilo – k fabuli a syžetu.

Vypravování může začínat od samého začátku nebo se čtenář může dostat už do pokročilejší fáze děje a dozvídat se, jak dospěl děj do určitého bodu postupně. Kompozici vyprávění dává ráz rozvoj syžetu, který je dán změnami situací. Situace se dá definovat jako vzájemný vztah v určitém okamžiku a pro fabuli jsou typické situace konfliktní, kdy dochází mezi lidmi k neshodám, co se týče řešení nějakého konfliktu. Rozdílný přístup postav je hybadlem děje, protože umožňuje vytvářet nové možnosti pro pokračování děje, je základnou pro vznik zápletek, což jsou motivy, které rozvíjejí děj. Kvůli odlišným postojům se uskuteční nějaká situace, která se snaží vyřešit právě jejich společnou existenci, která ovšem nemůže z nějakého důvodu fungovat. Tato situace může konflikt ukončit nebo vyvolat konflikt nový. Například vzpomeňme na divácky velmi atraktivní telenovely, které by bez všemožných vztahových komplikací a hádek mezi jednotlivými protagonisty bylo možné vyřešit v rámci několika málo dílů. Proto autoři, aby mohli základní koncept jejich díla rozšířit o řadu dalších motivů a prvků, které různým způsobem obměňují a přetvářejí celkovou zápletku díla, používají divácky přitažlivé situace, které jednoduchý děj dovedou řádně zkomplikovat a natáhnout do monstrózních rozměrů, dovedou změnit priority či motivaci hlavních charakterů, mohou přivést na scénu dosud neznámou postavu, která se stává důležitým činitelem děje, mohou způsobit krizovou situaci, která ovlivní další vývoj celého děje. Na konci syžetu pak čeká rozuzlení, kde se vytvoří taková situace, po které se už žádné další pokračování neočekává. U mnou zmíněných telenovel bývá takovou situací svatba hlavních hrdinů, která jasně naznačuje, že po mnoha překážkách ve vztahu se konečně hlavní pár dočká ničím nerušeného štěstí. Na základě těchto údajů se tedy dá sestavit přibližná struktura vyprávění, která mívá 5 částí: na začátku je úvod, kde se seznamujeme s hlavními charaktery a prostředím (expoze), poté se seznamujeme s hlavní zápletkou, která prochází několika fázemi, nejprve v zápletkce dochází k nárazu na problém, který postupně graduje do obrovských rozměrů (kolize a krize), nicméně pak se objeví nějaká možnost, která může v případě úspěchu pomoci problém odstranit (peripetie) a tato možnost buď problém vyřeší

nebo selže, v každém případě dovede děj k nějakému rozuzlení – toto rozuzlení může být šťastné, katastrofické nebo jakýsi kompromis mezi nimi. Autor může odbíhat od hlavního toku děje k nevýznamným odbočkám, vedlejšími liniím, či sám od sebe zpomaluje nasazené tempo děje – důvodem může být například snaha odlehčit vážný tón děje, dát divákovi prostor pro oddech, či naopak snaha ještě zvýšit zvědavost čtenáře a udržet ho déle v napětí. (Hrabák, Poetika, 1973, strany 248 – 249; 251 – 253, Olga Kubeczková: Úvod do studia literatury pro posluchače primárního školství, 2006, strana 51)

2.1.7 Autorský postoj:

Kompozice je pro čtenáře zdrojem informací, který je nám zprostředkován osobou vypravěče. Postava vypravěče může splývat s osobou autora, který nám podává informace o ději, současně má ale vliv na to, jakým způsobem jsou nám podávány. V souladu s daným autorským záměrem nám osoba vypravěče podává ty informace, které uzná za vhodné v určité fázi děje. Autor chce u čtenáře něčeho docílit, a proto si může něco nechávat pro sebe, aby to pak v příhodném okamžiku prozradil a vyvolal tak u čtenáře adekvátní reakci. Představme si to na příkladu detektivky. Ve většině dobrých detektivek je pachatel neznámý a my se seznamujeme s okruhem lidí, kteří z nejrůznějších důvodů mohli zločin spáchat, toto je typické hlavně pro tradiční anglické detektivní příběhy ve stylu Agathy Christie, v českých luzích a hájích bylo dokonce sestaveno „desatero správné kriminálky“ Josefem Škvoreckým, které uvádělo pravidla pro práci s detektivním žánrem. Ovšem v méně kvalitních detektivkách, například německé krimi příběhy (použit v souvislosti s nimi název detektivka není úplně nejpřesnější) jsou toho dobrým příkladem, známe identitu pachatele již od začátku nebo je nám příliš brzy vyražena či si pro vyřešení případu autoři pomáhají všelijakými berličkami (například Komisař Rex – všemocný pes, který nepřehlédne žádnou stopu a žádný pachatel nemá šanci před ním utéct). Existují samozřejmě i detektivní příběhy, které tento žánr zpracovávají právě hrou s tradičními žánrovými postupy jako například Columbo, kde identitu vraha známe, detektiv má ohledně svého podezřelého od začátku jasno, tudíž okruh podezřelých neexistuje a podstatný je způsob, jak pachatele zatlačí do rohu a usvědčí ho. U klasického typu detektivky nám autor nechává v textu vodítka, ať už přímá nebo nepřímá, o kterých může čtenář přemýšlet a na jejich základě si utvořit svou představu toho, jak se to celé seběhlo a kdo je za onen zločin odpovědný. Ovšem některá

z nich nemusí mít v příběhu žádnou důležitou roli, ač se tak mohou na první dojem jevit a zavedou nás pouze do slepé uličky. Tato zdánlivě důležitá vodítka se někdy nazývají falešnou motivací, jejich úkolem je svést nás ze správné cesty. V tomto smyslu musíme přistoupit na jakousi hru autora, který má nad námi navrch, protože většinou mívá svůj děj plně promyšlený a ví tedy na rozdíl od nás, která vodítka jsou důležitá a která ne. Na podobném principu byly postaveny i některé populární seriály dřívější doby typu Hříchy pro pátera Knoxe, kde jsme během příběhu dostali všechny potřebné indicie pro identifikaci pachatele, a byl nám dán čas, abychom si během pauzy mohli promyslet, jak to tedy bylo doopravdy. Poté nám bylo ukázáno řešení případu. Divák si pak mohl ověřit, zda jeho dedukce byla správná, zda si vytvořil obrázek situace dle klíčových indicií, nebo zda některým nepodstatným vodítkům věnoval až přílišnou pozornost. (Hrabák, Poetika, 1973, strana 254)

Autor může stát nad příběhem a postavami, za nimi či uprostřed nich. Pokud stojí nad postavami, pak bývá nazýván vševědoucím, neboť zná postavy dokonale, někdy i lépe, než se znají ony samy (tato skutečnost bývá nazývána autorskou ironií), zná i jejich nejtajnější myšlenky a přání, zároveň si od nich ale drží odstup a je schopen je vidět objektivně, tedy s veškerými jejich klady i zápory. V takovémto vyprávění se obvykle vyjadřuje ve 3. osobě (tzv. er-forma). Dále může autor být pouhým pozorovatelem chování postav, není všemohoucí, zaznamenává děj pouze svým omezeným pohledem a reprodukuje čtenář jen popis toho, čeho je svědkem. V předchozím případě nám mohl jeho vševědoucí pohled nějak osvětlit dění, které jsme mohli pozorovat, ale v tomto druhém případě se musíme spoléhat jen sami na sebe. Poslední možností je, že autor je sám přímým účastníkem děje a pak může být kteroukoliv z jednajících postav nebo pouhým svědkem děje. Vyjadřuje se v 1. osobě (tzv. ich-forma). Autora ale nemůžeme vždy ztotožňovat s vypravěčem, mezi těmito pojmy neexistuje vždycky rovnítka. Někdy může mluvit v 1. osobě a přitom je nám jeho promluva předkládána jako výpověď jiné osoby. Je také možné kombinovat v jednom příběhu více vypravěčů v různých formách, nebo může být autorské vyprávění proloženo různými texty dokumentárního charakteru či může být dílo celé napsáno nějakou zvláštní formou, například formou dopisů. (Hrabák, Poetika, 1973, strana 254, Culler: Krátký úvod do literární teorie, 2002, strany, strana 96 – 97, Rimmon – Kenanová: Poetika vyprávění, 2001, strany 101 – 102)

Autorův postoj ovlivňuje také užití vyprávěcího času. Zde může být rozpor mezi časem vyprávění a časem vyprávěné události. Tento rozpor může být vážně oslaben nebo zcela

zrušen, pokud je dílo vyprávěno a rozvíjeno v podobě aktuální přítomnosti. Tato souvztažnost obou časů je typická pro drama, kde jsou hojně využívány dialogy v přítomnosti s občasnou referencí k minulosti. Naopak největší rozpor bývá v epickém díle, protože zde bývá čas vyprávění podstatně kratší, než je skutečný čas, uplynulší v literárním díle. (Hrabák, Poetika, 1973, strana 255)

Další složkou kompozice literárního díla, na kterou má autor velký vliv, je autorův přístup k hodnocení jednotlivých událostí a chování postav v příběhu. Autor se buď snaží být co nejvíce objektivní, pouze neutrálně komentuje jednání a dává tedy čtenáři možnost sám si o dění utvořit nějaký úsudek nebo je naopak jeho jednocení událostí silně subjektivní a prezentuje svým čtenářům své subjektivní názory o událostech bez možnosti přemýšlet o nich samostatně. Někdy pracuje na základě předem dané myšlenky, kterou jen uspořádává ve vyprávění do nějaké podoby, na základě jím vytvořeného příběhu pak chce poukázat na její platnost – pokud autor sleduje ve svém vyprávění tento účel, pak ho nazýváme tezovým vyprávěním, a pokud reprezentování určité teze začne zastiňovat samotné umělecké kvality literárního díla, pak už se jedná o tendenční vyprávění. Nicméně u každého díla, ať už zdá zpracování sebevíc objektivní, lze najít prvky tendenčnosti. Autor je individuální osoba, jako kdokoliv jiný a u literárního díla nelze opomíjet tak důležitý faktor jako je osoba samotného jeho tvůrce, jehož postoje a názory se mohou promítnout do kteréhokoliv motivu literárního díla, stejně tak prostředí, kde dílo vzniká a kontext historického období nelze opomíjet.

Nicméně v kvalitní literatuře se autor snaží nezobrazovat ústřední myšlenku pomocí zdouhavých pojednávání o ní, nechce ji vnucovat čtenáři přímo, proto ji zobrazuje pomocí uměleckých prostředků, v nichž by jí měl pozorný čtenář být schopen sám odhalit. U mnoha děl bývá více možných motivů, všechny z nich čtenář nemusí v textu objevit. Existuje i řada literárních děl, které se dají interpretovat různě v závislosti na osobě čtenáře. Každý čtenář může za zásadní myšlenku v díle považovat něco trochu jiného a bez přímé konfrontace s autorem neexistuje způsob, jak poznat přesně všechny možné myšlenky a názory, které autor v literárním díle skryl. Možná že se dokonce sám snažil o jistou mnohoznačnost díla, aby dokázal ve svém čtenáři vyvolat o dílo zájem a přiměl ho, aby nad ním přemýšlel a uvažoval ze svého vlastního úhlu pohledu. (Hrabák, Poetika, 1973, strana 255)

Jakým způsobem je odůvodňováno užití uměleckých prostředků v příběhu a jaká je pravděpodobnost odehrávaného, je také závislé na osobě autora. V oblasti kompozice jde o odůvodňování jednotlivých motivů, vstupujících do děje literárního díla, o motivaci

charakterů, která řídí jejich jednání a o pravděpodobnost pozorovaného jednání, které má charakter standardních a těch méně standardních situací. Existuje mnoho teorií, které se zabývají otázkou motivace a pravděpodobnosti v díle. Například podle strukturalistů jsou normy pravděpodobnosti v dílech stanoveny odkazem toho, co se děje ve společnosti, která stanovuje všeobecné a akceptované normy. Když poté autor ve svém díle popisuje nějakou běžnou situaci, může si dovolit zkratkovitost či útržkovité vyjadřování situace, protože si takovou běžnou situaci může každý člověk detailně představit, v případě že se v díle odehrává něco neobvyklého či neznámého, se může použít komentář autora, který obecně vysvětluje okolnosti něčeho nepravděpodobného a dává jim tak punc pravdy, ovšem jsou to takové pravdy, které se mohou snadno proměňovat a interpretovat vícero způsoby.

V klasickém narativním žánru se používaly u akčních momentů příběhu, které jsou dle standardů chování nepravděpodobné. Podle B. Tomaševska, autora knihy *Teorie literatury* existují 3 různé druhy motivace:

- a) motivace kompoziční – patří sem motiv, který je do díla uváděn, protože má v jeho struktuře své dané místo. Nepatří sem jenom motivy dynamické, posunující a rozvíjející děj dál, ale i motivy statické, které jsou také nezbytné pro příběh, protože nám umožňují poznat lépe postavy a prostředí a porozumět některému zdánlivě nelogickému dění.
- b) motivace realistická – používáme takové motivy, které mají zdání pravděpodobnosti a důvěryhodnosti, jednání postav a děj díky nim vypadá logicky, člověk uvažuje, že něco podobného by se ve skutečnosti mohlo stát zhruba stejně či velmi podobným způsobem. Je ale nutno nahlížet na pocit pravděpodobnosti v kontextu doby, protože hranice mezi pravděpodobným a nepravděpodobným se mění v jednotlivých historických obdobích.
- c) estetická motivace - v literárním díle se používají jen takové motivy, které se zdají esteticky vhodné, ty nevhodné, vyvolávající pocit znechucení a odporu se nevyužívají. Opět je ale nutno nahlížet na tento problém z hlediska kontextu doby. (Chatman, *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, 2008, strany 50 – 53; Hrabák, *Poetika*, 1973, strany 255 – 256)

Posledním bodem, o kterém zde budeme mluvit, je autorův vztah k literární tradici a případné předloze. Pozitivisticky orientovaná literární věda se často dívala na literární historii jenom z hlediska zkoumání předloh, pramenů a paralel k budoucím literárním dílům bez ohledu na jejich samotnou uměleckou hodnotu. Důležité je však na nich, jak s nimi autor dokáže pracovat a zda mu mohou pomoci vytvořit nové kvalitní dílo. Nové zpracování

starších literárních děl může být provedeno dvojnásobem. Jedním z nich je adaptace, kdy autor zachoval žánr díla a pouze ho upravil do podoby, v níž je mu nějaká sociální skupina schopna porozumět (úprava se pak týče hlavně jazykové stránky), druhým je pak přepracování, kdy dojde i ke změně žánru literárního díla. Vztahy mezi předlohami zkoumá literární komparatistika. (Hrabák, Poetika, 1973, strana 257)

2.1.8 Kompozice lit. díla z hlediska pásma promluvy:

Jak už víme, děj díla je nám jako čtenáři podáván různým způsobem. Může být podáván přes postavu autora, který existuje buď mimo rámec textu, nebo přes jednu z postav díla (i touto postavou může být autor nebo se mu alespoň blíží), skrze kterou je děj komentován. Mezi postavami v díle probíhá komunikace ve formě dialogů či monologů. Existuje i tzv. „přechodové“ pásmo, které je na pomezí mezi vyprávěním autora a postavou. Toto pásmo může být realizováno ve formě nepřímé řeči (autor nás informuje o tom, co říkají postavy), polopřímé řeči (vnitřní monology postavy, zapsaný záznam toho, co se postavě zrovna honí hlavou), nevlastní přímé řeči (užívá se také ve vnitřním monologu nebo místo normální přímé řeči, pronášené nahlas, jedinou odlišností proti přímé řeči je, že není uvozována) nebo jejich libovolnou kombinací, která je oblíbená v současné próze. (Kratochvíl, <http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/>, 2012)

2.1.9 Kompoziční principy prózy:

Tyto principy se využívají při tvorbě textu, kdy je základní děj komponován do různých podob syžetu. Jeden z kompozičních principů je princip kauzality, který nám ukazuje, zda existuje či neexistuje souvislost mezi jednotlivými částmi díla. Pak můžeme mluvit buď o kauzální výstavbě díla, kde na sebe jednotlivé události navazují (typické pro chronologickou kompozici), o uzavřeném vesmíru, kde má každý čin svůj důsledek a příčinu, takže veškeré dění můžeme na základě pravidel tohoto uzavřeného světa vysvětlit logickou cestou, bez používání všelijakých berliček a oslích můstků v případě bezradnosti, nebo jde o nekauzální výstavbu díla, která je typická pro lyriku a pro některé moderní druhy prózy, její charakteristickou dominantou je absence vztahů mezi jednotlivými složkami díla, neexistují příčiny a důsledky mezi jednotlivými jevy. Druhým kompozičním principem je princip

tektoniky, který je založen na celkovém kompozičním rázu díla: tektonická výstavba díla má své pevné podoby, jednotlivé motivy mají mezi sebou logické vztahy, má pevný základ díla (úvod, obsahové jádro a závěr), kompozice je celkově uzavřená a symetrická. Atektionická výstavba díla nemá žádnou pevnou podobu, jednotlivé události na sebe nenavazují, či je jejich pořadí zpřeházeno, někdy mezi nimi ani neexistují vzájemné souvislosti. Oba principy spolu mohou koexistovat v jednom díle a mohou být zobrazeny různými způsoby. Častou kombinací je výstavba kauzální s tektonickou a nekauzální s tektonickou (což se objevuje v dílech autorů typu Bohumila Hrabala, kdy pozorujeme volný proud vědomí člověka, ve kterém může postava v myšlenkách přeskakovat z jednoho tématu na druhé a prožívat rozmanité fantazie). (Kratochvíl, <http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu-/>, 2012)

2.2 Druhy konců příběhu:

Existuje mnoho variant toho, jakým způsobem zakončit příběh. Je to hlavně osoba autora, jehož kreativita, fantazie a preference utváří příběh a dává mu nakonec i určitý způsob zakončení. Nicméně důležitým bodem je i žánr, který spisovatel píše, protože k různým literárním žánrům se hodí jen některé typy konce a samozřejmě také záleží na způsobu, jakým je příběh vystavěn a zda pak konec je ve shodě s předešlým budováním děje.

Představme si třeba komedii, kde jsou celou dobu zasypáváni laskavým či hrubozrnným humorem, nicméně zakončení takového žánru by rozhodně nesvědčilo, pokud by se autor rozhodl zakončit děj například sebevraždou hlavního hrdiny – působilo by to nuceně, divně, možná by se to dalo považovat za trapnou snahu autora šokovat něčím naprosto nečekaným a nereálným. Stejně tak příběh, budovaný celou dobu v temném duchu, s tušením blížící se katastrofy, který by se na konci zvrhl do nevěrohodného happy endu, by mohl v posluchači vyvolat pocit zklamání, znechucení nebo alespoň shovívavý úsměv. Nelze opominout ani kontext doby a osobnost čtenářovu, protože v různých dobách s vlivem mnoha kulturních a sociálních faktorů se mění požadavky na žánry a i to má vliv na některé autory a jejich styl psaní a různí čtenáři reagují odlišně na různé způsoby zakončení – co se jednomu může zdát jako přehnané či nevhodné zakončení, může se druhému zdát být akurátním.

a) happy end:

Druh konce, který se v průběhu let stal oblíbeným v řadě literárních i televizních děl. Je typický šťastným finálním vyřešením konfliktní situace, která se vyvine tím nejlepším možným směrem pro charakterního hlavního hrdinu a pro jeho pomocníky, ne však nutně pro všechny kladné charaktery. Hlavně pro seriálovou tvorbu či filmovou tvorbu bývá typický tzv. „efekt červených triček“, kdy hlavního hrdinu či hrdiny doprovází několik vedlejších charakterů, kteří při plnění nějakého úkolu či při střetnutí s nebezpečím umírají, zatímco hlavní postavy si s nebezpečím poradí a mohou pokračovat dále. Ačkoliv používání tohoto postupu se může zdát prostředkem pro vytvoření většího napětí děje, v praxi to bývá spíš naopak, hlavně u déle trvajících seriálů. Je to logické: pokud se v každé druhé epizodě setkáme s něčím podobným, brzy se přestaneme bát o život našich hrdinů a každá sebe napínavější situace se nám bude zdát uměle vykonstruovaná se snahou o dramaturgizaci děje, která ale nakonec dobře dopadne, třeba i za cenu ztráty nějaké nevýznamné postavy. Záporné postavy příběhu utrpí zákonitě více či méně nepříjemnou porážku, záleží na tom, jaký druh příběhu zrovna vyprávíme, v méně vážných tématech to může být jen zesměšnění či ztráta partnera či privilegovaného postavení, v temněji laděných příbězích obvykle zemře nebo je nějak vážně poznamenána. V příbězích, kde hrdinovi hrozí fyzické nebezpečí či dokonce smrt, happy endem bývá okamžik, kdy se mu podaří porazit nepřítele a dokončit svůj úkol, druhým typickým happy endem bývá naplněná láska, která musela projít před svým naplněním mnoha útrapami, někdy se můžeme setkat i s kombinací obou zmíněných věcí. Happy end se může pojít s mnoha druhy příběhů, může to záležet i na pouhém prostém chtění autora, který si může do svého díla propašovat happy end, i když se může zdát tam přidaný poněkud násilně. V našich končinách je pojem happy end spojen hlavně s pohádkovým žánrem, což je paradoxní vzhledem k faktu, že mnoho lidí netuší, že kdysi pro pohádky bylo běžné násilí, pochmurný děj a špatný konec. Šťastný konec mívá kladnou odezvu od diváků, pokud si během příběhu byli schopni k postavám najít cestu a sympatizovat s nimi. Někdy může být takový šťastný konec i spojovacím můstkem pro vytvoření dalšího příběhu, který bude vycházet z některých událostí předchozího filmu. Buď může být víceméně volným pokračováním, které lze chápat i bez znalosti předchozího příběhu nebo plně navazuje na předchozí příběh a nemůžeme bez jeho znalosti pochopit řadu souvislostí. Happy end bývá nazýván typickým zakončením hlavně pro americkou tvorbu. V případech některých děl s tragickým koncem byla touha po happy endu tak silná,

že vznikly alternativní verze se šťastnějším koncem, například Shakespearův Král Lear byl upraven irským autorem Nahuem Tatem do podoby, ve které král Lear přežil a Cordelia se vdala za Edwarda, podobný osud potkal i jeho dílo Romeo a Julie či Othella. (Vlašín, Slovník literární teorie, 1977, strana 133; http://en.wikipedia.org/wiki/Happy_ending)

b) katastrofa:

Katastrofický konec je typický pro tragédii, jejíž největší rozvoj byl v době antického Řecka a Říma. Zasloužilo se o to především Aristotelovo pojednání o Poetice, kde bylo shromážděno nejvíce teoretických poznatků a byl podán přehled o jednotlivých složkách tragédie – co by měla každá z nich obsahovat, čeho by se měly vyvarovat a podobně, aby byl v divákovi vyvolán adekvátní pocit, pokud by u diváka nebyly vyvolány žádné emoce nebo jiné než zamýšlené, pak se zřejmě uvažovalo o tom, že někde v podání vyprávění došlo k chybě. Velmi důležitým prvkem, který zde byl vylíčen, je jednoznačnost děje – tedy děj vždy dospěje k jednoznačnému rozuzlení děje, ať již v kladném či záporném slova smyslu. Pozdější moderní žánry se od této jednotnosti distancovaly a přinášejí i příběhy, kde není děj jednoznačně uzavřen a je dáno více prostoru pro aktivní přemýšlení diváka. Katastrofa je závěrečná část příběhu, kdy vývoj děje spěje k tragickému vyřešení situace. Důvodem katastrofy může být samotné nitro jedince, kdy vlivem nepříznivých okolností či posílením zprvu ne tak moc významných hrdinových chyb je deformován do pozice, kdy se dopustí něčeho zlého či neodpuštělného a jakákoliv pozdní snaha o odčinění se mine účinkem – vzpomeňme si na Kreonta z příběhu o Oidipovi, který se nechal ovládnout svou pýchou, svůj vlastní zákon nadřadil nad zákony bohů a nařídil uvěznit svou neteř Antigonu, která se jeho rozkazu vzepřela. Když byl později varován, že svým činem vyvolá hněv Bohů, snažil se svou chybu napravit, ale již bylo pozdě – kvůli své pýše přišel nejen o neteř, ale i o svého syna a svou ženu. Jindy může být příčinou katastrofy samotný vývoj děje, kdy se zdá, že již neexistuje žádná cesta ze spleťtité situace – zde by mohl být příkladem osud Romea a Julie, kde na konci Romeo spáchá sebevraždu, protože je přesvědčen, že ztratil svou životní lásku. Přitom jen vlivem shody několika nešťastných náhod netuší, jaká je skutečná pravda a jeho zoufalý čin, který měl být vysvobozením z bezvýchodné situace je vlastně jen pouhým začátkem nové tragédie – otrávení Julie. Toto dílo dokazuje, že onen pocit bezvýchodnosti může být leckdy jen zdánlivý a o to více pak může být výsledný dojem z díla působivý. Čtenář si uvědomuje, že existovalo řešení, které mohlo hrdinovi díla pomoci překonat nepřízeň

osudu, leč kvůli nevědomosti či neuvědomění si jej skončil hrdina špatně. Může to vyvolat ve čtenáři mnohem silnější emotivní reakci ve vztahu k hrdinově smrti či jinému jeho poznamenání – něco ve stylu „proboha, vždyť chybělo tak málo a on nemusel zemřít, stačilo by udělat tohle...“, čtenář pak může cítit tu nejhlubší lítost a smutek nad hrdinou, silný vztek nad nepřízní osudu. Pokud by situace bylo opravdu bezvýchodná, bez jakýchkoliv postranních možností, pak by tragické rozuzlení mohlo vyvolat ve čtenáři spíše pocit úlevy, kdy vlastně cítíme, že hrdinův odchod byl pro něj vysvobozením z velkého utrpení.

(Aristoteles, Poetika, 1962, strany 24 – 27; strany 48 – 49,

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Trag%C3%A9die>)

c) otevřený konec:

Takový druh konce, kdy děj vlastně nedospěje k žádnému definitivnímu konci, ale skončí v určitém bodě, bez chybějícího dokončení dějové linie a osudů postav. Takovýto druh zakončení může být záměrný či nezáměrný. Autor se může domnívat, že poskytl čtenáři dostatek informací k tomu, aby si mohl konec odvodit, nebo chce závěr příběhu nechat schválně nejednoznačný, aby donutil čtenáře k přemítání nad osudy hrdinů, či si nechává otevřená zadní vrátka pro možné další pokračování. Nicméně autor se může při psaní příběhu nakonec v díle ztratit a není již schopen dotáhnout jej do konce. V některých dílech, například ve Francouzově milence od Johna Fowlese, je nám nabídnuto několik možných závěrů a je pak na čtenáři, aby se pokusil nad dílem zamyslet a vybral si konec, který se mu zdá z jeho subjektivního hlediska nejvhodnější.

d) konec ve stylu deus ex machina:

Tenhle typ zakončení příběhu vznikl ve starověkém Řecku. V okamžiku, kdy se děj dostal do bodu, kdy se zdánlivě již nedalo nic podniknout, sestoupil z nebe Bůh, aby situaci vyřešil. Tento způsob zakončení příběhu zůstává ve způsobu vyprávění příběhů až do současnosti. A jestliže kdysi byl snad více typický pro rozřešení tragédie, tak dnes se pravděpodobně stejnoměrně podílí i na tvorbě happy endu. Jeho podoba se ovšem od té doby značně obměnila, už tu nemáme všemocného Boha, který zasáhne, aby jediným mávnutím ruky vyřešil neřešitelnou situaci. Dnes se tento literární termín používá pro násilný či umělý zvrat, nevyplývající z přirozené logiky příběhu, na nečekaný zásah, který vyřeší bezvýchodnou situaci, nebo je impulzem ke spuštění laviny řady dalších událostí. Zvláštní postavení má deus

ex machina v žánru detektivním, kde nějakým způsobem pomůže detektiva navést na správnou stopu, nicméně takováto deus ex machina je pak detektivem logicky vysvětlena v okamžiku, kdy vysvětluje průběh celého případu. Deus ex machina se stala nesmírně populární pro celou řadu diváků či čtenářů, existuje však i nemalé procento lidí, kteří se na tento fenomén dívají jako na cosi podřadného či nevhodného pro dobrý příběh. Fakt je, že dnešní moderní tvorba ji možná používá až moc, některé seriály typu Prison Break či Heroes ji použili jako základnu pro tvorbu celého děje. A tak můžeme vidět hlavní hrdiny nahnané do stovky bezvýhodných situací, kdy ale vždy v posledním možném okamžiku hrdina přijde na spásný nápad a přechytrá zlého záporáka, či najednou do té doby protřelý záporák se začne chovat jako úplný hlupák a nechá se lehce přelstít, nebo ač byl až doteď záporný každým coulem, najednou cítí potřebu se změnit a pomůže hlavním hrdinům. Po stovkách epizod, kdy se takové schéma odehraje v desítkách různých obměn, není divu, že takový styl vyprávění se začne posluchači jevit jako únavný či směšný. Nedokáže nadále v posluchači vyvolat ani kousek napětí, protože posluchač ví, že i ta nejnapínavější situace se nakonec vyřeší. Ovšem tohle moderní pojetí rozhodně není důvodem, proč by se takovýto typ konce měl zcela zavrhnout. Je totiž jen na autorovi příběhu, jakým způsobem je deus ex machina svému posluchači předložena, jakým způsobem je provedena, zda má nějaké negativní důsledky na hrdinův život, zda se kvůli ní musí něčeho či někoho vzdát. Velmi zajímavá je otázka, proč vlastně autor deus ex machina používá. Lze se domnívat, že tohle je osobní věc každého autora, který se během vyprávění může dostat do situace, kdy vidí její použití jako nezbytné. Jedním z důvodů je objevení faktu, že se autor zapletl do vlastního příběhu. Snad měl v plánu vytvořit logické uzavření příběhu, ale najednou neví kudy kam, či se mu původní zakončení kvůli způsobu, jak se příběh v průběhu psaní vyvíjel, najednou zdá směšné či nevhodné. Pak se může uchýlit k náhlému vyřešení situace. Může jít o i snahu brutálně zaútočit na smysly a city posluchače, který pak jen nevěřícně pozoruje, co si autor ve svém díle pro něj přichystal. Ať už jsou v takovém okamžiku tyto city kladné či záporné, každopádně se nedá popřít, že toto dílo zafungovalo alespoň částečně tak, jak to autor chtěl. Nebo chce autor poukázat, jak jsou jeho postavy manipulovány nevyzpytatelnými rukama osudu a jak jsou vlastně proti nepříznivým vlivům lidé bezmocní. Třeba uvažujme o příběhu, kdy máme spokojeného hlavního hrdinu, kterému nic neschází. Pak najednou zasáhne do děje deus ex machina a naruší celý jeho doposud spokojený život. Tato ojedinělá událost pak můžeme uvést do pohybu celý příběh. Vždyť existuje spousta děl, kde vlastně je výborný příběh

uveden pomocí deus ex machina, například v žánru fantasy. Tady příběh zpravidla začíná ve stylu deus ex machina – máme zde nějakou prosperující zemi. Aby se vůbec příběh dal vyprávět, musí dojít k něčemu, co příběh nastartuje – najednou se objeví nenadálý nepřítel, zemi zasáhne zlá černá magie, někde se objeví mocný artefakt, o který má zájem více stran a v zájmu jeho získání se neštítí ničeho. (http://en.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina)

e) pointa:

Termín používaný pro překvapivé vyústění či zvrát na konci úseku nějakého děje nebo textu. Typicky se pointa objevuje ve vtipcích či komediálních skečích, ale může být i v literárním díle, obvykle v závěru básně či vypravování. Je typická hlavně pro humorný, ironický či intelektuální styl. Dochází zde k přechodu od negativního vyjádření ke kladnému, ke zvrátu v některé perspektivě příběhu, ke změně hodnotícího stanoviska či stylové roviny. (Vlašín, Slovník literární teorie, 1977, strana 282)

3 Praktická část

V druhé části této práce dojde k rozboru několik knih z hlediska kompozice. Většina z nich respektuje jednoznačnost děje, o které už kdysi psal Aristoteles. Tyto knihy jsou sice jednotné v rámci toho, že jejich vyústění je jednoznačné, víme tedy přesně, co se tady stalo, jinak ovšem jde o různé typy zakončení, máme zde zastoupení tragédie, happy endu, trochu volnějšího konce, kde některé motivy nejsou dopovězeny a zakončení ve stylu deus ex machina. Dvě z nich jsou odklonem od tradičního modelu aristotelského, protože jejich vyústění není jednoznačné (viz Francouzova milenka) nebo kniha postrádá pevnou dějovou koncepci (Chazarský slovník). Nabízí se zde zajímavá otázka pohledu na tyto knihy v souvislosti s jejich dřívější znalostí, kdy člověk po opětovném přečtení dokáže lépe ocenit jejich dějovou propracovanost a způsob, jakým je děj uspořádán dohromady, můžeme sledovat nápovědy, které měly pomoci čtenáři odhadnout budoucí směřování děje, jakým způsobem se základní myšlenka díla rozvíjela o další motivy a jakým způsobem je děj doveden až do samotného konce. K jiným knihám se zde naopak přistupuje poprvé a je zajímavé provádět tuto analýzu z první zkušenosti s knihou. Dá se to považovat spíše za nevýhodu, protože na první pokus mohou čtenáři některé motivy a postupy nedávat smysl a

teprve přístup k nějaké knize už s nějakým daným názorem může při dalším čtení vyvolat v příjemci jiné vnímání situace a lepší chápání i porozumění všech dějových zvrátů a klíčků.

3.1 Kniha 1 – Americká tragédie (Theodore Dreisser):

První kniha, vybraná pro analýzu je Americká tragédie od Theodora Dreissera. Tato kniha se může směle zařadit k nejlepším dílům americké tvorby. Důvodem je především její promyšlenost a kompaktnost, kdy poměrně jednoduchý děj je díky autorově kreativě rozveden do promyšleného celku. Fascinující je zde i způsob jak autor prezentuje čtenáři své postavy, vykresluje je jako skutečné živoucí bytosti z masa a krve, jejich reakce na dramatické situace je uvěřitelná a vždy dokážeme chápat jejich slabosti i chování. Z některých stran proudí názory, že kniha je až příliš zaměřená na kritiku buržoazní společnosti, která svým kontrastem k chudé vrstvě dohnala hlavního hrdinu až k zoufalému pokusu vysmeknout se z jejích okovů, který skončil zbytečnou smrtí dvou lidí, což přenáší částečnou odpovědnost i na ni. Tato obžaloba je v textu explicitně zmiňována spíše nepřímo, nicméně autorův záměr se rozeznat dá a je možná pravda, že tato výčitka je možná až příliš vnucována čtenáři, o vlivu společnosti na jedince se pravděpodobně nedá pochybovat, nějaký vliv se zde obvykle najde, ať už ve vyšší či nižší míře, ale vlastní osobnostní rysy nejsou o nic méně důležité. Na úvod tohoto rozboru bude shrnut stručný děj knihy a poté už se můžeme soustředit na způsob provedení kompozice příběhu.

a) Stručný děj

Hlavní hrdina příběhu Clyde Griffith vyrůstá v rodině chudého kazatele. Za svůj chudý původ se stydí a snaží se z něj uniknout, jeho nadějí je rodina bohatého strýce Samuela, který Clydovi nabídne práci ve své továrně. Pro Clyda se otevře nový svět, do něhož by rád patřil, nicméně jeho naděje jsou kaleny nedostatkem pozornosti ze strany bohatých příbuzných. Ve své osamělosti naváže vztah s chudou dělnicí Robertou, která s ním otěhotní. V tu dobu se už ale Clyde stýká s bohatou Sondrou, sňatek s ní by mu pomohl dosáhnout splnění jeho snu. A tak zoufalý Clyde nevidí jinou možnost, než se Roberty zbavit. Chce ji zabít a zamaskovat její smrt jako nehodu na loďce, nicméně v posledním okamžiku nemá dost odvahy čin provést,

Roberta umírá víceméně v důsledku nešťastné náhody. Clydovi se před soudem nepodaří dokázat svou nevinu a je odsouzen na elektrické křeslo.

b) Rozbor kompozice díla:

Kniha je naplněním Aristotelovského modelu, kdy příběh dospěje do jednoznačného konce, který zde je, jak implikuje již název, tragický. Nicméně samotný titul nám ještě nevypovídá o celkovém rozsahu této tragédie. Autor některé důležité zlomy v příběhu nepopisuje doslova, jsou zde popsány pouze v náznaku, což paradoxně zařizuje ještě větší uměleckou působivost, takovýmto momentem je například samotná smrt Robertina, či závěrečná Clydova poprava, kdy jsou nabízeny pouze fragmenty těchto tragických událostí. Příběh je z velké části vyprávěn v er-formě nevyjádřeného vypravěče, vypravěč vidí až do nejtemnějších zákoutí Clydovy povahy, což je zde doloženo například Clydovým vnitřním bojem s jeho stále sílící touhou vyřešit situaci s Robertou její vraždou, čemuž se Clydova mysl snaží zoufale bránit, nicméně není schopen nalézt jakoukoliv lepší alternativu. Clyde je zde autorem líčen spíše jako člověk zoufalého postavení, jehož vina je pouze dílčí, nicméně sám není schopný přijmout ani tuto svou částečnou vinu. Některé části děje jsou brány z pohledu některých postav, nejčastěji z pohledu samotné hlavní postavy, najdou se zde však i výjimky, například celou závěrečnou popravu máme zprostředkovanou přes postavu pastora McMillana. Čas příběhu a děje se shoduje, sledujeme zde časový úsek zhruba 6 let, během kterého se odehraje téměř celý náš příběh, s výjimkou začátku, kdy se v úvodních několika kapitolách dozvídáme souhrnně něco o dětství Clyda Griffitha. Kniha je založena převážně na chronologickém principu, nicméně se zde objeví i princip retrospektivy, například motiv Clydova setkání s jeho bohatým strýcem či začátek pátrání místních úřadů po Clydovi po Robertině smrti.

Kniha se skládá celkem ze tří částí. První část pojednává o Clydově mládí v Carson City, až do doby, kdy je po tragické nehodě nucen z města uprchnout. Tato část může být považována za pouhou výplňkovou část, nicméně vyskytují se zde důležité prvky, které nám dávají představu o charakteru hlavního hrdiny, který je rozhodujícím prvkem pro směřování děje v dalších částech. Zejména je již zde zdůrazňována Clydova rodinná situace, kdy je Clyde nucen se účastnit modlení se v ulicích, které z hloubi duše nenávidí, vidíme zde první snahu o únik z chudoby v podobě prostředí přepychového hotelu Green Davidson, který otevírá Clydovi cestu do prostředí po kterém tak zoufale touží. Vidíme zde i vlivy, které nepříznivě

ovlivnily Clydův charakter právě v tak citlivém období dospívání. Byla to především společnost veselých posílčků z hotelu Green Davidson, kteří Clyda přivedli poprvé do prostředí, kde měl možnost se setkat s hříchem v podobě alkoholu a lehkých dívek. Clyde byl sice na jednu stranu silně ovlivněn duchovními poučeními, která mu byla předávána v rodině a jeho mysl se při styku s pokušením snažila bránit, cítil stud a vinu, na druhou stranu jeho první zkušenost s něžným pohlavím v něm vyvolala silné touhy po další podobné zkušenosti a jeho neschopnost se podobným touhám bránit se projevovala už v této době. V knize je tato jeho touha doložena jeho první vážnou známostí s Hortensíí Briggsovou. Clydovy city k ní byly tak silné, že byl ochoten pro ni udělat cokoli, ačkoliv si s ní Hortensie velmi ráda pohrávala a její skutečný vztah k němu byl spíše chladný, využívající pouze výhod, které pro ni z tohoto vztahu vyplývaly. Clyde si tuto její lhostejnost alespoň někdy uvědomoval, nicméně díky síle své vášně k ní byl ochoten přijímat i nezávazné a neupřímé projevy její náklonnosti. Kvůli ní byl ochotný zanedbávat a ignorovat i jiné, potřebnější věci, které se odehrávaly v jeho okolí. Dalším důležitou událostí v této části, která nám ukazuje Clydovo slabošství a neschopnost přijmout svůj podíl viny v kritické situaci, je závěrečná událost, kdy je Clyde se svými přáteli z hotelu účastníkem nehody, kdy bylo smrtelně zraněno malé děvčátko a ve strachu ze zničení jeho celkem spokojeného života veřejnou ostudou a možná i pobyt v vězení raději dobrovolně prchá. Ačkoliv dle předkládaných okolností víme, že Clyde neměl na nehodě velký podíl, přesto nám tento jeho postoj napovídá něco o rysech v jeho povaze, které pak v dalších kritických částech děje mají na jeho konání daleko podstatnější vliv.

Zatímco první část knihy byla jen úvodem k seznámení s Clydem, byť s nepopiratelnou psychologickou důležitostí pro příběh jako celek, teprve v druhé části děje dojde k zásadním událostem, které začínají dávat tušit tragické směřování celého děje. Clyde po setkání s bohatými příbuznými dostává pracovní příležitost, která by pro něj mohla být začátkem k získání touženého postavení. Ovšem objevuje se zde opět tragický rys jeho povahy a tím je jeho nezkrotná touha po ženách, kdy ani přísné regule dané osobou, ke které vzhlíží jako k naději na lepší život (jeho strýc) mu nedokážou zabránit v navázání vztahu s chudou dělnicí Robertou v situaci, kdy se cítí být vyšší vrstvou stále odstrkovan a cítí nemožnost do ní někdy proniknout. V jeho vztahu k ní se kromě touhy projevuje i pánovitost a přesvědčení o své nadřazenější pozici vůči ní, zároveň se ale opět projevuje jeho slabošství v situaci, kdy se do jeho života dostane bohatá Sondra, jejíž náklonnost by mu umožnila dosáhnout svého snu a

Clyde nemá dostatek odvahy ukončit svůj vztah s Robertou a přiznat pravdu, dokud je ještě čas. Když poté Roberta otěhotní a Clyde selže v jakékoliv snaze jí pomoci, dostává se do prakticky neřešitelné situace, kdy stojí mezi svou touhou po Sondře a společenském postavení a mezi svou morální povinností pomoci Robertě vyřešit situaci, do které jí pomohl svou tvrdohlavostí a neústupností. Možnost ztráty veškerých svých snů a představa návratu do chudoby, z níž vzešel, ho přivede až k myšlence na vraždu. Právě od této chvíle začínáme dostávat první náznaky, které nás upozorňují na možný vývoj celé situace v případě, kdy Clyde svůj úmysl provede. Clydovi se hlavou honí myšlenky na chycení, ztrátu veškerých svých snů i na samotné odsouzení na elektrickém křesle. Autor se nás snaží znejistit zobrazením Clydova vnitřního boje, kdy se chvílemi zdá, že Clyde nechce nebo není schopen něco takového provést, nicméně zobrazuje zde i pasáže, kdy Clydova mysl věří, že dokáže takovým způsobem jednat a chladnokrevně nad provedením uvažuje. Jeho vnitřní boj je neustále vyostřován zobrazováním naléhání ze strany Roberty i zobrazováním světlé budoucnosti ze strany nic netušící Sondry. Clydova neschopnost řešit svou situaci se projevuje způsobem, jak se Clyde snaží protahovat své rozhodnutí co nejdelší dobu, i při samotném pokusu o vraždu, kde mu jeho slabošství i strach před možnými důsledky nedovolí čín dotáhnout do konce a k Robertině smrti nakonec dochází spíše náhodou.

Pokud v předchozí části nebyly ještě náznaky směřující k výslednému konci tolik jednoznačné, protože se stále o činu uvažovalo v hypotetické rovině a Clydovo váhání dávalo čtenáři naději na nějaký jiný vývoj událostí, tak poslední část už je z tohoto hlediska celkem jednoznačná. Neblahý osud Clydův můžeme tušit jednak ze samotného způsobu, jakým je postaven celý proces vedený okresním prokurátorem Masonem, který v případě vidí možnost, jak si pomoci ve své politické kariéře a proto se bezostyšně snaží dosáhnout Clydova odsouzení všemi možnými prostředky, zejména snahou zapůsobit na city porotců zobrazením dívčina utrpení, vykládáním nejednoznačných důkazů pro žalobu nejvýhodnějším způsobem, zastrásováním a znevažováním svědků, svědčícím v Clydův prospěch. Podobně působí i sít předkládaných důkazů a svědectví, která pro všechny okolo působí jako neotřesitelná a zobrazení marné snahy Clydových obhájců o oslabení některých klíčových důkazů i svědectví. Také celkový postoj veřejnosti ke Clydovi indikuje celkovou neschopnost zvrátit výsledek celé situace. Clydovo zoufalství během soudu stále roste a čím dál častěji vidíme jeho vnitřní zoufalství, kdy si uvědomuje stále se zvětšující hrozbu smrti nad svou osobou. I zde se autor snažil už jasně tušený konečný výsledek odvrátit zdánlivě dokonale

připravenou obhajobou Clydových obhájců, která je jimi samotnými komentována jako jediný možný způsob, který by mohl přesvědčit porotu o jeho nevině či mu alespoň dal možnost dosáhnout mírnějšího trestu. Tato snaha je zde prezentována Clydovým vlastním svědectvím, kdy díky obratnému vedení jeho schopného obhájce Jephsona čtenář možná vidí alespoň na chvíli naději pro Clyda na přesvědčení obecnstva, tato naděje je však vzápětí rozmetána zobrazením útoky obžaloby, kdy se Clydovi nedaří hodnověrně odpovídat na Masonovy otázky. Poslední etapa příběhu, kdy se odsouzený Clyde dostává do cel smrti, se ještě snaží dávat jiskřičku naděje stálou aktivitou jeho obhájců i jeho matky, nicméně jsme zde už svědky předehty konečného aktu poprav, kdy je Clyde nucen sledovat, jak jeho spoluvězni navzdory vši své hrůze jeden po druhém nakonec nevyhnutelně musí jít na elektrické křeslo. V závěru dochází k určitému smíření v Clydově přístupu ke smrti, kdy se ve stavu naprosté osamělosti a hrůzy ze smrti oddá víře v Boha. Znovu je zde řešen jeho složitý duševní stav, kdy ani Clydovi samotnému není jasná samotná záhada jeho viny a sám o sobě si nemyslí, že by byl tak špatný, jak se jeho okolí jeví. Jako poslední možnost pro Clydovu záchranu je nám pak předložena možná milost guvernéra, kdy ovšem zásadovost duchovního McMillana mu nedovolí lhát v Clydův prospěch, i když by mu tím zachránil život.

3.2 Kniha 2 – Hercule Poirot: Vražda v Mezopotámii:

Jako druhý typ zakončení byl vybrán detektivní příběh, kde na konci s pomocí deus ex machina detektiv přijde na vyřešení celého případu. Jedná se o klasickou detektivku dle Agathy Christie. Je klasickým reprezentantem detektivního druhu příběhu. Je zde určitý omezený počet podezřelých, u některých již od počátku tušíme důvody pro spáchání zločinu, u jiných postav je to ze začátku zahaleno tajemstvím a je to postupně odhalováno.

Neabsentuje zde použití vodítek, která pomáhají čtenáři přemýšlet a dohadovat se o dalším vývoji příběhu. Některá z nich v konečném součtu nemají žádnou roli ve vyřešení zápletky, některá z nich mohou vyústit do překvapivého rozuzlení (vedlejší příběh otce Lavignyho), jiná nakonec nijak nevyústí (čtenář by mohl čekat, že odhalení drogové závislosti Mercada by mohlo nějakým způsobem vygradovat, ale nic takového se zde nestane), nicméně jejich přítomnost umocňuje napínavost celé detektivky, protože můžeme uvažovat více směrů a dává příběhu ráz nejednoznačnosti. Tady by bylo na místě zmínit filmové zpracování, které

se zdá být velmi slušné, ale po přečtení knihy může u čtenáře nastat pocit, že film až trochu moc upozorňuje na postavu vraha (proběhnou dva důležité rozhovory na střeše těsně před oběma vraždami a vždy se u nich vyskytuje tatáž osoba), stejně tak některé postavy knižní postavy jsou zde vynechány a některé linie jsou zde oproti knize poněkud upraveny. Autorka se zde snaží o vykreslení napjaté atmosféry, předcházející vraždě, která poukazuje na bezmocnost charakterů dělat něco do okamžiku, kdy je řád věcí definitivně narušen. Do té doby postavy pouze pasivně přijímají signály, indikující přítomnost něčeho ohrožujícího. Pro vyřešení případu je zde využita deus ex machina. V tomto žánru však její využití není čtenářem pocíťováno jako křečovitě na rozdíl od jiných žánrů. Na základě nějaké náhody si detektiv uvědomí, jak se vlastně celý příběh seběhl a dokáže pak všechno vylíčit přesně, tak jak se to stalo. V tu chvíli už čtenář přestává deus ex machina vnímat jako násilný zvrat a vnímá ji jako plnohodnotnou část celého příběhu, který by bez ní nemohl dosáhnout svého završení.

a) **Stručný děj:**

Zdravotní sestra Amy Leatheranová je najata jako ošetřovatelka k manželce archeologa Erica Leidnera. Ta se svým manželem a jeho archeologickou výpravou odjela do daleké Mezopotámie, ovšem projevuje známky obav o svůj život. Celá archeologická výprava se tento rok nachází ve velmi napjaté náladě, někteří členové výpravy dávají vinu za toto napětí paní Leidnerové. Paní Leidnerová se sestře svěřuje se svými obavami – dostává výhrušné dopisy, v nichž jí její první manžel Frederick vyhrožuje smrtí, protože se vdala za jiného. Jediná potíž je v tom, že Frederick podle známých údajů zemřel už před mnoha lety při vlakovém neštěstí. Krátce nato je paní Leidnerová zavražděna. O pomoc s vyřešením případu je požádán Hercule Poirot. Během vyšetřování se ukazuje, že každý člen výpravy měl nějaký důvod pro zabití paní Leidnerové. Jako vrah je nakonec usvědčen samotný manžel oběti.

b) **Rozbor kompozice díla:**

Jako druhý typ zakončení byl vybrán detektivní příběh, kde na konci pomocí deus ex machina detektiv přijde na vyřešení případu. O využití deus ex machina v detektivním žánru již zde byla řeč, základním pravidlem zde je, že detektiv si díky náhodě najednou uvědomí souvislosti, které mu dříve unikaly a dokáže poté logicky vysvětlit celý průběh zločinu, rovněž s vysvětlením toho, jak vlastně na vyřešení případu přišel. Jako správná detektivka obsahuje

řadu vodítek, která nám mohou napovědět, jakým způsobem se bude příběh vyvíjet. Protože celý příběh je koncipován jako již uzavřený případ, který je nyní sdělován čtenářům, je zde postavou vypravěčky explicitně řečeno, že se současnou znalostí všech důležitých faktů má odlišný náhled na události, které se předtím děly, vidí je tedy nyní v jiném světle a vidí v nich ukryté souvislosti, ale zároveň uvádí, že se snaží příběh vyprávět ze stejné perspektivy, z jaké příběh vnímala tehdy, aby dala divákovi stejné podmínky pro přemýšlení nad vývojem příběhu. Opět se jedná převážně o chronologickou kompozici, nicméně už sám žánr nám napovídá, že se zde ve velmi důležité roli objeví motiv retrospektivy především na úplném konci, kdy detektiv zpětně sestavuje obraz celého případu, ale i před vykonáním samotného zločinu, kdy je nezbytné nás seznámit s důležitou událostí v životě oběti, která by mohla být důvodem vedoucím k vraždě. Příběh je vyprávěn v ich-formě, zajímavostí je zde, že oproti jiným knihám Agathy Christie není vypravěčem příběhu Poirotův věrný druh kapitán Hastings, ale zdravotní sestra Amy Leatheranová, Poirotův věrný druh v tomto příběhu v knižní podobě absentuje. Čas děje opět postihuje poměrně krátký časový úsek, s výjimkou začátku, kdy vypravěčka oznamuje, že se právě chystá předat pro ni v tuto chvíli již uzavřený případ, který slíbila přepsat do písemné podoby. V tomto duchu se ještě chvíli pokračuje, abychom se trochu více seznámili s osobou vypravěčky a o jejím zapojení do celého případu. Dosud událostmi na místě nedotčená vypravěčka dostává první signály toho, že na místě je cosi v nepořádku, je zde snaha o vykreslení tíživé atmosféry na místě, kam se má již brzy vypravit a která zde existuje z ne zcela jasných příčin a je nám nejprve zprostředkována názorem několika na sobě vzájemně nezávislých osob. Na konci se autorka po nedefinovaném časovém úseku ke vzpomínkám o případu vrací, doplňuje malé množství informací o některých postavách a naposledy se nad ním zamýšlí.

V první části, jak už bylo zmíněno, se ve stručnosti dozvídáme něco o vypravěčce a jejím zapojení do celého případu. Až do svého odjezdu na místo má pouze mlhavou představu, o tom, co se tam děje, někdy můžeme z jejího přístupu pociťovat i jistou přesvědčenost o zkreslení informací ze strany pozorovatelů a nedůvěru k motivům člověka, který ji pro tento úkol vybral. Po příchodu na místo se postupně seznamuje s jednotlivými členy expedice a začíná sama poznávat pravdu o skutečném stavu věcí zde. Hodnotí jednotlivé postavy, uvažuje o jejich charakteru a motivacích. Zdůrazňuje však, že jde o její úhel pohledu, nevnucuje přímočaře své názory čtenáři, ten si může nad postavami uvažovat po svém, nicméně její názory jsou pro další vývoj příběhu velmi důležité, protože své názory bude

předávat detektivovi, který je bude brát v úvahu při řešení případu. V této fázi ještě nemá ona ani čtenář potuchy o tom, co je příčinou úzkostných obav u paní Leidnerové, ani proč je celková situace na vykopávkách tak napjatá. Přítomnost něčeho zlého je zde pociťována a indikuje v čtenáři předtuchu blížícího se zločinu. Jsou nám podávány názory některých postav na příčiny, ale opět jde jen o jejich úhel pohledu, kterému můžeme nebo nemusíme věřit. V této fázi přijímáme všechny vodítka jako rovnocenná, protože ještě nemáme dostatek informací, abychom je mohli třídit z našeho subjektivního pohledu na více nebo méně důležitá. Motivace chování paní Leidnerové je nám ještě v této fázi vysvětlena událostí z její historie a informací o dostávání výhrůžných dopisů, která se dá považovat za nejdůležitější vodítko, nicméně autorka se nás snaží ponechat v nejistotě, protože nám nabízí hned tři možná vysvětlení původu oněch dopisů. Zakončením této první části je samotný akt vraždy. Za začátek druhé části považujeme začínající vyšetřování policie. Možnost zásahu někoho cizího je v této rané fázi eliminována výpovědí hlídačů, kteří neviděli vstoupit do nádvoří nikoho cizího. V tom okamžiku se okruh zužuje na uzavřený okruh členů výpravy, přítomných během vraždy v archeologickém sídle. Okruh se místy trochu rozrůstá, neboť někteří členové se prokazují zdánlivě pevným alibi, které je v průběhu vyšetřování nahlodáno. Vypravěčka se v této fázi stává významnější hybatelkou děje, neboť spolupracuje s detektivem na řešení případu, je účastna u všech důležitých událostí, spojených s vyšetřováním. Je to i ona, kdo detektivovi zprostředkuje další důležité události, které mohou vést k osvětlení případu, včetně finální indicie. Zdá se, že detektiv má jistý respekt k jejím pozorováním a má k ní sympatie pro její ochotu, nicméně se zdá, že nenahlíží na všechno stejně jako ona a své dohady si patrně z části nechává pro sebe. Příběh je psán sice z jejího pohledu, jinak bychom však neměli zapomínat, že je jen dalším z účastníků příběhu a její podíl na podezření je stejný jako u kohokoliv jiného. V tvorbě Agathy Christie se už objevily i příběhy, vyprávěné samotným pachatelem (Vražda Rogera Ackroyda). Domněnka o podezření vůči ní je v textu podána i samotným detektivem, nicméně spíše vágně, až teprve v závěrečném shrnutí navrhuje detektiv možný motiv, mimochodem nepříliš věrohodný. Motivy, prostředky a příležitost pro vykonání činu jsou nám postupně prezentovány u jednotlivých podezřelých. Někdy si jen potvrzujeme informace, které jsme už věděli nebo přinejmenším tušili. Detektiv na základě zkoumaných faktů vytváří teorie, některá fakta zvažuje z překvapivých a netušených úhlů. Tento jeho postup a pozorování všech možných linií opět vyvolává u diváka nejednoznačnost a zvyšuje pocit napětí, v této fázi má možnost podílet se na vyšetřování

s detektivem a vytvářít si vlastní teorie případu. Důležitým prvkem pro druhou část je také snaha autora zaměřit pozornost na jednu členku výpravy, která se nejprve stává díky velmi přesvědčivému důkazu (nález anonymního dopisu) hlavní podezřelou, v závěru této části se však stává další obětí a zároveň dává poslední důležité vodítko k případu, které detektiva přivede ke konečnému řešení. V závěrečné části se také stane další záhadná událost, kdy beze stopy zmizí jeden z podezřelých. Jde o další pokus autora zmást diváka a zaměřit podezření na další osobu, dokonce je toto podezření explicitně vysloveno přímou jednou z postav.

Závěrečná část se tedy odehrává po detektivově prozření, kdy mu pro ostatní dosud nesrozumitelná indicie pomohla uvědomit si celkovou pravdu. Nastává závěrečná pasáž příběhu, vysvětlení celého případu detektivem. Opět se zde objevuje oddalování konečného řešení, kdy detektiv postupně promlouvá k jednomu podezřelému po druhém a vysvětluje zde možné motivy a prostředky pro vykonání činu. Zajímavým prvkem je fakt, že skutečný vrah je během celého vysvětlování zmiňován pouze okrajově a jako skutečný šok pak působí závěrečná pasáž, kdy Poirot obviní tuto osobu, která až do té doby byla líčena jako jediná mimo podezření, protože jako jediná měla prokazatelné alibi, ještě předtím se autor snaží o zmatení čtenáře tím, že Poirot vylíčí teorii, dle které byl pravý vrah falešný otec Lavigny, nicméně tuto vcelku logickou teorii zamítne kvůli nesouhlasícím psychologickým podmínkám. Právě poslední indicie od druhé oběti pomohla detektivovi uvědomit, že pachatelovo alibi s pobytem na střeše bylo jen zdánlivě neprůstřelné, stačilo jen přemýšlet o možnosti, že průběh vraždy byl trochu jiný, než se předpokládalo. Ukazuje se, že ačkoliv v textu nebylo jeho prošetřování tolik zdůrazňováno jako u ostatních, detektiv o něm uvažoval a doloží i své důvody, které pro své podezření měl. Tyto důvody zde sice byly zmíněny, ale pachatelem byly vysvětleny vcelku logickým způsobem, ovšem nyní můžeme vidět, že ačkoliv detektiv zdánlivě tyto důvody přijal, ve skutečnosti o nich měl své pochyby.

3.3 Kniha 3 – Cirkus Humberto:

Jako třetí dílo byla vybrána kniha Eduarda Basse Cirkus Humberto. Zde se vyskytuje šťastné zakončení celého příběhu, kdy hlavní hrdina Václav Karas po celoživotních útrapách, ústupcích a bojích s problémy různého druhu dokáže dosáhnout svého vytouženého snu –

nenechat upadnout do zapomnění jméno slavného Cirkusu Humberto. Kniha je vyprávěním o dlouhé éře tohoto slavného cirkusu, o tomto jedinečném světě všemožně talentovaných lidí z různých zemí, kteří zde utvořili svou osobitost a talentem vlastní malý svět, kde jsou na sobě vzájemně závislí a musí se navzájem podporovat a snažit se svůj talent vylepšovat a tříbit v těžkých bojích o získání zájmu od vrtkavého publika. Je zde zobrazována svornost a jednotnost lidí, kteří ač různých národností, všichni společně jsou důležitým kamenem ve stavbě cirkusu a bez jejich vzájemné spolupráce by cirkus nemohl udržet svou existenci. Je zde zdůrazňována obtížnost tohoto způsobu života, kdy se většina života skládá jen z těžkého boje a nutnosti přinášet pro toto umění těžké oběti, včetně vlastního štěstí, na druhou stranu i láska k tomuto řemeslu a pocit osobního uspokojení při vybrušování a vylepšování tohoto umění. Ve čtenáři jsou vyvolávány představy exotických zemí a svébytného životního stylu, který je tak odlišný od životního stylu většiny lidí, že dokáže upoutat jejich pozornost a dává jim možnost využít jejich fantasmii. Kniha je zajímavá také svým vyobrazením průběhu doby (děj samotný se odehrává v poměrně velkém časovém pásmu) a problémů, které jednotlivá období přinášejí do života cirkusu, a o to víc se pak čtenář obdivuje hlavní postavě, která i navzdory problémům nepřestává bojovat s nepřízní osudu a dokáže svou kreativitou a adaptabilitou překonat překážky a udržovat své umění stále v diváckém zájmu, byť za cenu ústupků daných příslušné době. Tato víra ve schopnost překonat veškeré překážky je reflexí na dobu jeho vzniku, vzniklo za okupace. Vyjadřuje víru a naději v lepší zítřky. Je zde hojně adorována láska k vlasti, kdy se na ni nezapomíná ani v dalekých končinách (podáváno například postavou Jana Bureše, který se snažil seznámit Vaška s dědictvím české kultury a posílit v něm srdce vlastence) a nakonec se většina českých obyvatel ke konci děje vrací zpět do domoviny, je zde snaha o vyobrazení českého člověka jako statečného, houževnatého a nikdy se nevzdávající člověka. Propracovanost charakterů je velmi silná, ačkoliv je možno za hlavní postavu románu považovat Václava Karase, jsou zde barvitě vylíčeny povahy různých národností, s veškerými jejich klady i zápory a jejich životní osudy, ubírající se do různých směrů. Všechny tyto charaktery tedy nejsou jen pouhým leporelem, ale skutečnými postavami z masa a krve. Toto knižní dílo bylo v roce 1989 v naší zemi zpracováno do podoby stejnojmenného seriálu, který je považován za velmi kvalitní, zachovávajícího ducha předlohy, s plejádou kvalitních českých herců. Nutno podotknout, že seriál některé zápletky knihy trochu pozměnil (například celkové zakončení vedlejší linie s Vendelínem Malinou) a jako u některých dalších seriálů, odehrávajících se v delším časovém úseku, je zde trochu

problém s věkem postav (například postava otce Karase by se dle seriálu musela dožít přinejmenším 120 let).

a) Stručný děj:

Český zedník Antonín Karas se v době, kdy se na místě, kde se svými kamarády z kapely dostával přes léto nabídku řádné práce, najednou nesetká s žádným ze svých přátel a nemá zde ani nabídku stálé práce, uchyluje k práci v Cirkusu Humberto, která mu byla dohazena jeho krajanem Kerholcem a na kterou se dívá s jistými předsudky. K cirkusu se připojí i se svým osmiletým synem Václavem. Ten na rozdíl od svého otce je cirkusovým prostředím nadšen a už od svých mladých let se snaží vycvičit pro práci v cirkusu co možná nejvšestranněji. V průběhu let se Václav stále zdokonaluje v umění cirkusovém a je za to uznáván všemi lidmi z cirkusu. Ředitel cirkusu Petr Berwitz by ho rád viděl jednou jako nového ředitele cirkusu a rád by Václava oženil s jeho dcerou Helenou. Václav se s Helenou ožení, ovšem trvá ještě dalších 10 let, než je oficiálně jmenován ředitelem cirkusu. V tu dobu už cirkus prochází krizí, zaviněnou neproduktivním uvažováním stárnoucího ředitele Berwitze i mnoha dalšími okolnostmi. Václav už si nemůže dovolit cirkus v klasickém stylu a tak si pronajímá varieté v Praze a je nucen přizpůsobovat se novým požadavkům doby. Celá léta bojuje o to, aby jméno Cirkus Humberto neupadlo v zapomnění. Prožije mnoho otřesů a ztrát ve svém osobním životě, ovšem nakonec jeho úsilí dojde úspěchu v podobě jeho vnučky Lidky, která dál bude nést slavné jméno Cirkusu Humberto.

b) Kompozice díla:

Cirkus Humberto je zde vybrán jako příklad šťastného konce. Hlavní hrdina v průběhu celého děje věděl, že jeho vášeň pro cirkus od něj bude vyžadovat oběti, v jedné etapě děje je mu tato myšlenka dokonce explicitně řečena postavou starého cirkusového ředitele. Přesto nakonec jeho úsilí nezůstane marným a na sklonku svého života se Václav Karas za sebe může ohlédnout a vidí, že se mu podařilo šťastně dokončit své poslání. Že tato myšlenka byla poplatná době svého vzniku a byla majákem naděje pro český lid v období nejtemnějším, se jistě knize nedá odepřít, ovšem způsob, kterým se to děje, nepůsobí dojmem křeče a je výsledkem poctivé celoživotní práce nejen hlavní postavy ale i všech, kteří pomáhají zvelebit a proslavit jméno tohoto cirkusu. Tato kniha také obsahuje několika paralelních linií, které se proplétají dílem až do okamžiků, kdy jsou nějakým způsobem vyřešena. Kromě Václava jde

hlavně o postavy mužů z maringotky číslo 8, kteří byli Václavovými prvními průvodci ve světě cirkusu, ale i dalších postav ze světa cirkusu i mimo něj. Většina takových linií je dovedena do nějakého vyústění, některé nejsou úplně dopovězeny (například postava Kerholce je naposledy zmiňována na Burešově pohřbu a poté již ani zmínka, vzhledem k časovému rámci byl v závěrečném dějství již pravděpodobně mrtvý, ale přesto by si jeho postava vzhledem k faktu, že v předcházejícím ději je prezentována jako docela zásadní postava cirkusu alespoň nějakou zmínku zasloužila). Události jsou nám zprostředkovávány přes pohledy více postav, nejčastěji samotným Václavem, ale například i jeho otcem, ředitelem cirkusu Berwitzem, Václavovou ženou Helenou a dalšími. Příběh je vyprávěn chronologicky, ovšem používá v průběhu děje i motivy retrospektivní (až po Václavově připojení k cirkusu se zpětně dozvídáme o době jeho rozkvětu před jeho příchodem), o některých postavách se zpětně dozvídáme události z jejich životů (opět se týká hlavně postav mužů z maringotky číslo 8), na začátku noviny slyší o odchodu slavného cirkusového ředitele a pak se vracíme na začátek jeho dráhy u cirkusu. Čas příběhu a děje se tentokrát značně rozchází, celý děj se odehrává v průběhu jednoho celého lidského života, života Václava Karase, kterého poznáváme jako osmiletého chlapce a na konci děje je z něj starý muž, celá mnohaletá historie cirkusu před Vaškovým příchodem je nám podávána v stručném přehledu od založení cirkusu starým Carлом Humbertem až k úspěchům dosaženým jeho vnukem Petrem.

První část příběhu pojednává o příchodu Václava Karase do Cirkusu Humberto. Již od prvního okamžiku je očividná náklonnost Václava k tomuto prostředí, zde je to vyobrazeno jako typický rys jeho povahy, kdy touží poznávat nové věci, jako po tom toužil i v dobách dětství, kdy se tímto lišil od mnoha svých vrstevníků. V průběhu první části ho vidíme procházet cvičením na nejrůznější druhy práce v cirkusu, které mu způsobují velkou fyzickou bolest. Už zde je tedy z hlediska budoucího vývoje důležitá ukázka drsnosti cirkusového prostředí, svébytného světa, fungování v něm je obtížné a ne každý vydrží, to je zde ukazováno například na postavě Paola, který nemá tak pevnou náturu jako Vašek a nakonec skončí v baletním souboru. Autor si také dal záležet na tom, aby vyobrazil situaci cirkusu v dané době – je zde shrnuto, jak díky usilovné práci a píli celého osazenstva získal Cirkus Humberto celosvětový ohlas a v této době je proslavený po celém světě. V této fázi jsou Vaškova vystoupení jen jedním z mnoha dalších podařených v celém programu. Svou píli a nadšením pro cirkus Vašek v průběhu let dokázal, že by mohl být perspektivním novým ředitelem cirkusu. Zmíněné vedlejší linie se už v tuto dobu také začínají rýsovat. Některé z těchto

vedlejších linií byly nakonec z celkového dějového hlediska nepodstatné, ale jejich význam byl patrně ukázat propracovanost a živost charakterů a některé z nich v zápletce nakonec hrály významnější úlohu – sem by se dalo zařadit milostné vzplanutí mezi Helenou a Paolem, či zmínění neznámého strachu Vaškova učitele Bureše z jeho rodné Prahy.

Druhá část je z kompozičního hlediska významným posunem. Václav v ní prokáže svou skutečnou loyaltitu k cirkusu, když se rozhodne vzdát se své dětské lásky, aby se oženil s dcerou ředitele Berwitze. Zde se znovu objevuje použití základního motivu celého díla a tím je vysoká cena, kterou člověk musí platit, pokud se chce věnovat něčemu jako je cirkus. Jeho život se skládá z tuhého boje a musí si odříci své osobní štěstí. Toto se netýká pouze Václava, ale i jeho budoucí ženy, která sama milovala Vaškova dřívějšího dětského rivala Paola. Celé provedení jejich vstupu do manželství je důležitým bodem v závěrečné části, neboť i přes vnější harmonii, kdy se oba naučili vzájemně se respektovat a sdíleli stejnou lásku k cirkusu, jejich životy nikdy úplně nesplynuly. Na plody své práce pak oba mohou čekat mnoho let a může se zdát, že také někdy nepřijdou. Zde je to doloženo situací po svatbě, kdy Václav dlouhých 10 let po svatbě stále není oficiální ředitelem cirkusu a musí sledovat úpadek cirkusu, zaviněný krizí doby, nemoderním přístupem stárnoucí ředitele Berwitze, nechutí ke změnám v zavedených tradicích i celkově zestárlým a unaveným personálem. Václav se ani v těchto podmínkách nevzdává a stále se snaží vymýšlet nové kreativní přístupy, které pomáhají cirkusu držet se nad vodou. Snaha o znejistění čtenáře, co se týče budoucího osudu cirkusu, je nám podávána líčením obrazu Václavova syna Petra, který je líčen jako dítě bojácné a nehodící se k životu v cirkusu. Václav přímo v rozhovoru s konferenciérem Gaudeamusem uvádí, že kvůli nepřítomnosti dalšího dědice věří v to, že Cirkus Humberto čeká dříve či později neodvratný zánik a že také z toho důvodu se neodváží více vzdorovat postoji stárnoucího tchána Berwitze. Na konci této části, kdy se Václav po mrtvici ředitele Berwitze stává konečně opravdovým ředitelem cirkusu, je zanechán v nelehkém postavení, kdy kvůli dluhům nemůže nadále provozovat tradiční cirkus a je nucen se uchýlit do pražského varieté, nové podoby cirkusu, po dobu 15 let, kdy jeho syn bude studovat. Závěrečná část popisuje úsilí Václava Karase zachovat cirkusového ducha v novém prostředí. Jeho obětavost a přátelské chování ke všem členům souboru ukazuje jeho celkový přístup k celému tomuto umění, kdy se nad nimi nestaví do pozice ředitele, ale jednoho z nich, který se snaží ostatní povzbuzovat a vybičovat je k lepším výkonům. Tento dějový prvek můžeme pozorovat jako důležitý v kontrastu s tím, co jsme sledovali jako ředitelské chování jeho

předchůdce Petra Berwitze. Ten ačkoliv se ke svým zaměstnancům choval přátelsky, stále se od nich jistým způsobem distancoval, byl poznat vztah ředitel – zaměstnanec. Václavovi se tyto bariéry podařilo odstranit a právě to mu také umožnilo udržet cirkus při životě. Nebylo to ovšem nijak snadné, byl nucen přistupovat na rozmary zhýčkaného publika, které požadovalo nové trendy, například přítomnost exotických tanečnic. Je zde poukázáno na Václavovu vnitřní nechuť k těmto věcem, které podle něj nepatří k poctivému cirkusáckému umění (mimořádně tento prvek zde můžeme srovnat s motivem v předchozí části, kdy angažování kouzelníka v cirkusu viděl jako nepatřící do poctivého umění cirkusu starý Malina a byl to právě Václav, kdo se mu to snažil rozmluvit a vysvětlit). Dojde zde k vyvrcholení dvou důležitých dějových linií, jednak zde dojde ke krizi vztahu Václava a Heleny, která byla naznačována už od doby jejich nedobrovolného sňatku a zde je použitím dalšího motivu vyostřena až do Helenina odchodu k cirkusu konkurenta Kranze. Jejich konflikt ovšem nekončí tímto způsobem, další řešení vedlejší zápletky je smírné a nakonec k sobě v komunikaci opět nacházejí cestu, nakonec je však tato zápleтка ukončena tragicky – Heleninou smrtí po pádu z koně. Druhou vedlejší linií je příběh Václavova syna Petra, který se v novém prostředí naprosto distancuje od života svých rodičů a volí si naprosto odlišnou životní cestu. Důležitým prvkem zde, který v čtenáři může evokovat chmurný konec celého příběhu, je chvilková osamělost Václavova v okamžiku, kdy přichází o ženu, jeho syn se rozhodne usadit a založit si vlastní rodinu, navíc i jeho starý otec a strýc odcházejí dožit zbytky svých dnů do ústraní a jeho učitel Bureš také umírá. Václav má v této době pocit, že obětoval zbytečně celý kus svého života snaže udržet Cirkus Humberto funkční a nyní vlastně nemá nikoho, kdo by s ním po 15 letech vrátil zpět do Hamburku ke klasickému cirkusu, není si ani jist, zda dokáže na tento předchozí život v poklidu navázat. Nicméně tento motiv je zde opravdu jen chvilkový, protože záhy se Václavovi objeví nová naděje v podobě jeho vnučky Lidky, která projevuje vlohly pro cirkus. Tento motiv je zde prezentován způsobem, který dává čtenáři pochyby o tom, zda se Václavovi podaří vytrhnout vnučku z života jejích rodičů, kteří mají jiné sféry zájmu. Nakonec však dokáže se synem najít stejnou řeč a jeho vnučka dostává šanci pracovat ve stejném oboru jako on. Stárnoucí Václav se chystá skončit s prací v cirkuse a opět je zde snaha ukázat možnou zbytečnost jeho snažení závěrečným setkáním s médii, kdy jediný přítomný novinář v průběhu rozhovoru usne a žádné zpráva o této akci se v novinách neobjeví. Tato snaha je však trochu průhledná vzhledem k začátku díla, kdy je vidět mohutná veřejná reakce na jeho odchod do ústraní. Završení jeho úspěchu je

korunováno faktem, že stejný den se dozví od vnučky, že bude nadále vystupovat pod uměleckým jménem Ludmila Humberto. Václav se tedy navzdory všem pádům a strastem jeho života může na sklonku svého života za sebe ohlédnout a vidí, že jeho tvrdá práce přinesla své plody.

3.4 Kniha 4 – Francouzova milenka:

Tato kniha se dá pokládat za jeden z vrcholů nejlepšího období viktoriánské éry. Je zde demonstrováno třídní kastování společnosti v této době, kdy konvence a předsudky vládly nad životem lidí. Postavy ze dvou naprosto odlišných světů jsou strženy svými city a kvůli svému citu jsou odsouzeny společností, musejí přijímat potrestání i společenské zahanbení. Jejich milostný zážitek se stal součástí jejich života, ale pro každého znamená něco trochu jiného. Proto můžeme říct, že zde existuje kontrast mezi ústředním párem – pro slečnu Woodruffovou se dávná událost z její minulosti stala symbolem toho, čím momentálně je – osobou svobodnou, nespoutanou společenskými konvencemi a má zájem si tuto pověst udržet, v jistém způsobu ji vítá. Památka na vztah, který kdysi měla, už pro ni nepředstavuje symbol lásky, ale nyní už je jen symbolem její osobní identity, které se ona sama nemíní vzdát. Naopak Charles se kvůli svému citu vystaví posměchu a opovržení celé společnosti a jeho ryzí cit byl vlastně jen šikovně využit ženou, kvůli které byl ochoten převrátit svůj život naruby. Kniha je výborně zpracovaná, co se týče psychologické stránky hlavních postav, jejichž myšlení můžeme sledovat a lépe tak rozumíme jejich jednání. Ovšem i toto jednání jsme schopni pozorovat jen v omezené míře, i sám autor zde upozorňuje na životnost charakterů, skoro jakoby šlo o skutečné postavy, jejichž jednání se někdy vymyká chápání i samotného autora. Unikátní je tedy také způsob, jakým autor zasahuje do textu, některé kapitoly se odtrhují od přirozeného toku vyprávění a autor v nich uvádí své postřehy k chování a jednání postav. Stejně tak je tato kniha plná referencí na různé nedávné kulturní, vědecké a politické události, které byly aktuální v době vzniku díla. Za všechny jmenujme například Charlesovo uvažování o teoriích Charlese Darwina. Stejně tak nejednoznačnost závěrečného vyvrcholení zápletky nutí čtenáře více nad dějem uvažovat a snažit se rekonstruovat, co se zde skutečně stalo. Každý čtenář může k tomuto problému přistupovat trochu z jiné perspektivy a vykládat si situaci po svém, ale právě způsob, jak autor toto dílo

napsal je jeho největší předností. Spekulovat se o ději dá různými způsoby, ale jednoznačné pravdivé vysvětlení zde nenajdeme, jsme nuceni se smířit s faktem, že se vždy jedná jen o úhel pohledu. Stejně tak způsob zpracování je velmi unikátní, mísí se zde prvky klasického románu s prvky moderní prózy.

a) Stručný děj:

Charles Smithson a Ernestina Freemanová mají těsně před svatbou a chystají se strávit pár posledních dní u dívčiny tety v malém městečku Lyme. Zde se Charles poprvé seznamuje se Sarah Woodruffovou, ženou označovanou za „Francouzovu milenkou“, která se kvůli svému milenci stala terčem posměchu a předsudků od místních lidí. Charles se s dívkou náhodou seznámí a začíná se v něm rodit cit směrem k ní. Dívka se mu svěřuje se svým životem, včetně pravdy o svém vztahu k onomu námořníkovi. Charles je k ní stále více přitahován, ale zároveň se tohoto vztahu bojí kvůli postoji společnosti. Jak s postupem času poznává Sarah více, jeho láska k Ernestině se začíná vytrácet. Nakonec podlehne svému citu a stráví se Sarah noc. Nicméně Sarah nechce v jejich vztahu kvůli jejich rozdílnému společenskému postavení pokračovat. Charles s ní zprvu souhlasí, ale nakonec se rozhodne jinak. Je už však pozdě, Sarah opustila město i hotel bez jakékoliv stopy. Zoufalý Charles se jí snaží dlouhou dobu najít, a když nakonec slaví úspěch, nachází ji v domě malíře Rossettiho, se kterým žije takovým způsobem života, jak si to kdysi přála a zjišťuje, že jejich vztah není takový, za jaký ho považoval.

b) Kompozice díla:

Hlavní změnou oproti předchozím rozebíraným dílům je popření jednoznačnosti vyznění celého díla. Jsou nám zde nabídnuty hned tři alternativy možného řešení a nemůžeme z nich vybrat jednoznačné řešení. Jde vlastně o kombinaci psychologického románu s prvky sociální studie dané doby a je zde uvedeno i její hodnocení, prvky klasického románu v kombinaci s prvky moderní prózy. Děj je z větší části vyprávěn nezaujatou er-formou, nicméně v některých částech děje se autor přímo zamýšlí nad jednáním postav. Je zde kontrast v jeho uvažování – na jednu stranu se nazývá všemohoucím, který postavy vytvořil, na druhou stranu připouští své omezené pozorovací schopnosti, mluví o pocitu, že se mu postavy vymykají z kontroly a dělají si, co samy chtějí. Kromě er-formy je zde použita také ich-forma, která se vyskytuje v projevu jednotlivých postav, různé události tedy můžeme sledovat

z různých perspektiv, příkladem může být například náhled na vztah mezi Sarah a Charlesem. Jejich závěrečné setkání a jejich konflikt ohledně přístupu Sarah může být viděn jako rozpor mezi dvěma odlišnými náhledy na situaci – pro Charlese bylo její odmítnutí důkazem toho, že celou dobu šlo z její strany o účelovou manipulaci, o projev nenávisť k Charlesovu postavení, k touze vidět ho pokořeného. Sarah zase v Charlesově postoji mohla vidět neporozumění jejímu stavu, kdy konečně žije, tak jak si vždy přála, není svazována konvencemi a pravděpodobně doufala, že už se s ním nikdy neuvidí a nebude mu muset způsobit bolest. Vyústění tohoto konfliktu je zde upraveno autorem, který po jednom možném konci čtenáři nabídne druhý s využitím posunu času, kdy v jejich setkání nedojde k důležité události a nabídne nám více tragický konec. Zatímco předchozí konec nabídl pro Charlese jistý druh smíření se situací, druhý možný konec ho nechal zlomeného a rozezleného.

Počáteční část příběhu nám ukazuje Sarah a Charlese v odlišných životních situacích. Charles se zdá být šťastný ve svém vztahu, zatímco Sarah se pohybuje na okraji společnosti. Ovšem toto je součástí autorovy hry s divákem, v pozdějším vývoji událostí vidíme, že je tomu přesně naopak – Charles se cítí strnulý kvůli společenským dogmatům a konvencím a nad svou snoubenkou, která je jejich ztělesněním, má smíšené pocity, které obsahují kromě náklonnosti i nechuť nad její prázdnotou a konvenčností, stejným dojmem na čtenáře působí také motiv s jejím otcem, který by ho rád učinil zaměstnancem ve svém podniku. Naproti tomu nálepka, kterou si získala Sarah a kterou zdánlivě trpí je jenom pouhá maska, která ji ve skutečnosti osvobozuje od konvencí společnosti. Důležité je, že tuto nálepku získala vlastně neprávem, protože hřích, který měla s oním ženatým mužem spáchat, se ve skutečnosti nikdy nestal. Zdánlivý hřích ji tedy vlastně život nezničil, naopak ho učinil lepším. Její nespoutanost a nekonečnost je důležitým motivem v celé struktuře díla, protože právě ony jsou důvodem, pro který je k ní Charles neúprosně přitahován i za cenu rozbourání jeho zdánlivě dokonalého života. Motiv nekonvenčnosti, který ovlivní jeho způsob uvažování, je zde také přítomen v chování jeho bohatého strýce, který si impulzivně rozhodne vzít mladou ženu. Toto jeho jednání také okolí nechápe, ovšem pro Charlese je tato událost zásadní, neboť tím jeho přesně nalinkovaný život nabral náhle nový směr.

Charlesův zájem o Sarah, komplikující jeho život je zde doveden do zdánlivého konce, kdy si Charles po opileckém výletě do Exeteru uvědomí scestnost svého počínání a rozhodne se vrátit ke své snoubence s tím, že jí řekne pravdu o povaze svého vztahu k Sarah. Tento motiv je zde také realizován v podobě jeho návratu a přiznání, po kterém se dozvíme o stručných

životech důležitých postav po této události. Toto ukončení se odehraje zhruba ve třech čtvrtinách knihy a vzápětí je bagatelizováno samotným vyjádřením autora, který nezamítá předchozí text, ale říká, že neobsahuje to, co se přesně stalo. Mohli bychom si toto zakončení představit jako ideální představu Charlese, kterou si utvořil cestou domů nebo během svého pobytu v Exeteru, ale nakonec ji nedokázal naplnit.

Po tomto alternativním závěru ve stylu „co by se stalo, kdyby...“ se tedy znovu vracíme k Charlesovu pobytu v Exeteru, kdy navštíví Sarah a stráví spolu noc. Charlesovy morální zásady ho v této situaci samotného staví na prahy hanby, a zároveň jeho touha po Sarah ho dovede k rozhodnutí ke všemu se přiznat a zůstat s ní. Ona ho odmítá kvůli společenským konvencím. Ukazuje se zde poměrně důležitý kompoziční prvek, který je předzvěstí závěrečného aktu a tím je manipulace Sarah Charlesem, ke které došlo během předchozích setkání. Tehdy ho její manipulace s údajně poraněným kotníkem mohla uvést do velmi obtížné společenské situace a toto odhalení by mohlo naznačovat, že o něco podobného Sarah opravdu šlo. Charles se nechá Sarah přesvědčit a jeho pozdější změna názoru je bagatelizována aktivitou jeho sluhy Sama, který se bál rozchodu Charlese s Ernestinou, aby nepřišel o svou přítelkyni Mary, služky Ernestiny. Tato postava také ještě pomohla ve zhoršení Charlesovy spletité situace, protože donesl otci Ernestiny informace o Charlesově poměru se Sárou.

Charles se tedy odhodlá rozejít s Ernestinou a vrátit se k Sáře. Jeho rozhodnutí ho staví do podobné situace, ve které kdysi byla Sára, je odsuzován konzervativní společností, otec Ernestiny je odhodlán zničit jeho dobrou pověst. Charles je po dlouhém hledání schopen nalézt ji a dochází k jejich konfrontaci. Ukazuje se nepochopení mezi nimi a rozdílnost jejich povah. Ostuda, která potkala Sáru, byla uměle vytvořená jí samotnou, aby měla možnost vymanit se z okovů společnosti. Její postavení, ač se zdálo zoufalé, jí ve skutečnosti dalo možnost svobody, kterou nyní žije a dokonce bez toho, aby o ní kdokoliv z jejího okolí věděl. Přeje si svůj nový život udržet a zřejmě nerozumí tomu, proč Charles její postoj nedovede pochopit. Naproti tomu Charles se kvůli svému citu dal vystavit odsouzení celé společnosti, v podstatě nyní cítí, že to bylo zbytečné, proto považuje jednání Sarah za účelovou manipulaci, za pouhý flirt a experiment. Zde dochází k završení celého jejich příběhu dvojnásobným koncem: v jednom dostane Sarah Charlesovi vysvětlit další okolnosti, proč si ho nemůže vzít a Charles, ač je naprosto zdrcený, to dokáže pochopit a s těžkým srdcem se s tím smíří. Ovšem zásah vypravěče a jeho časový posun v druhém možném zakončení způsobí, že

Charles aniž by vyslechl její argumenty, opouští ve vzteku dům bez smíření, s hněvem v duši, protože svůj život zahodil kvůli ženě, která dovede jen brát a nikoliv dávat.

3.5 Kniha5 – Občan Brych:

Tato kniha reprezentuje poněkud volnější zakončení příběhu, kdy nejsou úplně dořečeny všechny linie. Tato kniha byla sepsána v období vlády komunismu, kdy typickým druhem prózy byla próza budovatelská, která oslavovala hrdiny socialistické práce a zobrazovala jejich boj proti třídním nepřátelům. Ačkoliv tato kniha také naplňovala základní myšlenky komunismu, přece byla ve své době něčím víc než jen dalším schematizující prózou a vyvolala v tomto smyslu určitou polemiku. Důvodem je přístup hlavní postavy, právníka Františka Brycha, který se v době, kdy se komunismus zmocňuje vlády, snaží zůstat nestranný, mimo jakoukoliv politiku. Není to pro něj ovšem nijak snadné, musí kvůli tomu přijímat výstrahy i dobře míněné rady svých komunistických soukmenovců, odsuzování od některých z nich a naráží na překážky, které blokují rozvoj jeho kariéry. Je zde naznačováno, že jeho život by se mohl změnit k lepšímu, pokud by dokázal přemoci své postoje. On však na tento problém hledí ze své perspektivy, kdy věří, že jakékoliv politické stanovisko nemůže přinést žádné slibované hodnoty, považuje jejich propagandu za pouhé líbivé gesto, kdy se strana po dostání k moci rozhodne své pozice zneužívat ke svým sobeckým cílům. Snaha o nestrannost vygraduje až do situace, kdy se pokusí o útěk do zahraničí s několika svrženými kapitalisty, kdy po jejich diskuzi o tom, že situaci je třeba řešit s použitím síly, se Brych zhrozí jejich názorů a rozhodne se vrátit. Tento jeho zážitek ho nakonec deformuje a on se po jistém váhání rozhodne začlenit se do komunistické strany, jev poplatný době vzniku, ale na druhou stranu je zde snaha o jistou polemiku. Můžeme zde sledovat několik vedlejších dějových linií, které se mezi sebou proplétají, některé z nich však nejsou dovedeny do definitivního konce, tím může být například dořešení osudu uprchlých kapitalistů či reakce okolí na přiznání dělníka Patery o jeho možném kontaktu s osobou, považovanou za nepřítele režimu. Psychologie hlavní postavy je zpracována celkem podrobně, ovšem většina dalších postav je jasně vykreslena jako schematické ideologické postavy, především postavy zastupující komunistický režim.

a) Stručný děj

Hlavní postava románu, právník František Brych se v době nastupující komunistické nadvlády snaží zůstat stranou politiky. Na politické ideologie se dívá podezřívavě. Jeden z jeho známých je kapitalistický majitel továrny Ondřej Ráž, který po převratu přijde o všechno a nabízí Brychovi možnost úniku do ciziny. Na jeho současném pracovišti je Brych obklopen komunisty, kteří nedokážou pochopit jeho snahu o nestrannost. Kvůli svým postojům nechce přijmout ani novou výhodnější práci a uvědomuje si problematičnost svého postavení. Zaplete se do aféry s protirežimním dopisem a rozhodne se utéct s Rážem a několika jeho přáteli. V budoucím poblíží hranic, kde mají čekat na převedení, dojde k hádce mezi Brychem a ostatními. Někteří z nich totiž považovali za jediné východisko další válku, což on po hrůze, kterou zažil za okupace, považuje za naprosto nepřijatelné. Brych opouští skupinu a vrací se zpět i s Rážovou těhotnou ženou Irenou, jeho bývalou přítelkyní. Rozhodne se vrátit ke své bývalé práci a nakonec přijímá i svou pozici v komunistickém režimu.

b) Kompozice díla:

Tato kniha hojně používá motivu paralelní kompozice, je zde mnoho postav, jejichž osudy v průběhu četby poznáváme a které se vzájemně proplétají. Sledujeme zde dobu těsně před Vítězným únorem a dobu po něm, dobu adaptace na nový komunistický režim. Doba vyprávění se tedy děje v poměrně krátkém časovém pásmu. Můžeme zde vidět uvažování postav a jejich reakce na tento historický přelom. Pro některé je to doba ztráty jistot, nejen hmotných, ale i duchovních. Je to zde demonstrováno postavou Ireny, které se její muž, zasažený touto krizí, začíná pomalu vzdalovat a ona v něm vidí dosud neznámé rysy jeho povahy. Vidíme zde ústupky některých charakterů, aby neměli potíže v nově nastoleném režimu (postava Brychova kolegy Štětky), nebo lidí, kteří se přizpůsobují z ryze zistných důvodů, pro získání kousku moci (strýček Mizina). Tento prvek zde zdůrazňuje obtížnost snahy hlavní postavy zůstat nestranný. Příběh je vyprávěn v er-formě nezúčastněného vypravěče a můžeme některé situace vidět z více úhlů pohledu. Některé dějové linie nejsou dopovězeny a dávají nám prostor ke spekulacím.

František Brych ještě před vítězstvím komunistů věří v možnost dohody, kdy na každém režimu vidí klady i zápor. Jeho první reakce na vítězství je snaha zůstat od něj odtržen, jen dál pokračovat ve své svědomité práci. Někdy si ovšem uvědomuje a přiznává sám sobě, že jeho snaha nic neřeší a bylo by žádoucí se nějakým způsobem vyjádřit. Je vyzývám k zapojení

se do strany a jeho argumenty působí na komunisty spíše jako projev zaslepenosti. Důležitým bodem zde je aféra s protirežimním oběžníkem, který mohl být zamýšlen jako ukázání absurdity vzdorovat režimu. Brych je zde ukazován jako neschopný s režimem bojovat a dokonce je zde tato jeho slabost ještě zvýrazněna snahou utéct poté, co je u něj dopis nalezen komunistou Bartošem, který mu dá šanci se obhájit. Spolu s rozvojem tohoto hlavního příběhu, sledujeme několik vedlejších linií, jako Irenino váhání nad vztahem s jejím manželem, příběh dělníka Patery, který by se rád prosadil, ale objevilo se podezření ze styků s režimním nepřítelem či pokus Bartoše navázat vztah s úřednicí Landovou, která se brání kvůli jeho členství v KSČ. Některé z těchto linií se propojují s hlavní, jiné jsou na ní nezávislé a měly pravděpodobně vykreslit postavy těchto komunistů jako normální lidské bytosti. Snaha Brycha o útěk by tedy mohla demonstrovat neschopnost bojovat s režimem a zároveň ukázat odpor k němu. Nicméně v tomto bodě dojde k důležitému zvratu, který ho přiměje uvažovat nad tím, do jaké společnosti se dostal. Cítí zhnusení nad jeho společníky při útěku, kteří doufají ve válku, která by mohla smést vládnoucí komunistickou třídu. Dobře si pamatuje hrůzy okupace a nechce něco podobného znovu zažít. Jeho odpor vůči nim vygraduje až do hádky, která málem skončí jeho vraždou. Tento motiv je důležitý pro celkový vývoj zápletky, protože Brych sice má k režimu výhrady, ale jeho odpor k uprchlíkům je ještě silnější a rozhodne se tedy vrátit, vrací se s ním i Irena. I přes výhrady, které jsme u jeho postavy mohli v průběhu celého díla pozorovat, je zde jasně naznačeno, že se Brych nakonec rozhodl přijmout dříve doporučenou práci a rozhodl se komunismus akceptovat. Právě tato nejasnost nám dává možnost považovat konec za otevřený alespoň v některých směrech. Brych se rozhodl komunismus akceptovat, to bylo naznačeno, ale jak se potom se svou volbou vyrovnával, vzhledem k přetrvávajícím pochybám jasné není. Stejně tak od poloviny knihy naznačená vedlejší linie dělníka Patery vygraduje do bodu, kdy se s tím svěří dalším členům strany, ale opět samotný akt toho nevidíme a neznáme reakci ostatních. Další nedokončenou linií jsou osudy uprchlíků, kteří se pravděpodobně do zahraničí dostali, o jejich dalších aktivitách, které mohly usilovat o bojkot komunismu, zde není žádná zmínka.

3.6 Kniha6 – Chazarský slovník:

Jako poslední kniha v analýze byl vybrán tento slovník. Ten postrádá pevnou kompozici. Je to vlastně druh románu, který je zpracován do podoby hesel. Obsahuje souhrn mýtů, legend a

vyprávění z historie chazarského národa. Pojednává o takzvané chazarské polemice, což bylo pozvání zástupců tří různých náboženství (judaismus, křesťanství a islám) na chákkánův dvůr, aby si mohl vybrat to nejvhodnější náboženství. Z tohoto hlediska je tento román koncipován, rozdělením na tři tzv. knihy, každá z nich pak reprezentuje jeden z těchto náboženských směrů. Všechny zpracovávají některá stejná hesla, ale pravděpodobně ze svého subjektivního pohledu, takže jejich přesnost a spolehlivost je nejistá. Některé postavy, o kterých se v těchto knihách vypovídá, skutečně existovaly, jiné jsou pouhou fikcí. Prolínají se zde příběhy z různých období, není zde respektována chronologie, objevují se zde i reference na současné výzkumníky tohoto problému, autor zde v úvodu i čtenáři doporučuje nejvhodnější postup pro čtení. Jedno z hesel zde bude na ukázkou analyzováno.

a) **Stručný děj:**

Pro analýzu bylo vybráno heslo ze Zelené knihy, která se opírá o muslimské prameny. Vybrané heslo je Ibn Kurra Al – Fárábí, který dle určitých svědectví byl účasten jako zástupce islámu v chazarské polemice a jeden z jeho argumentů, týkající se výkladu výjevu na minci, předložené chazarským panovníkem, mu pomohl panovníka přesvědčit, že nejužitečnější pro chazarský národ bude přijmout islámské učení. Dle jiných pozorovatelů ovšem tento vyslanec k chakánovi nikdy nedorazil.

b) **Kompozice hesla:**

Vzhledem k tomu, co je obsahem tohoto hesla, můžeme uvažovat o tom, že tento příběh byl pro vyřešení chazarské polemiky důležitý. Jenže jednoznačné potvrzení jeho existence zde nemáme. Důvod, proč by jeho jméno nemuselo být v islámské kronice o chazarské problematice, je nám sice navrhnout poměrně logicky, ale kromě této nesrovnalosti je zde uveden i fakt, že i přes jeho existenci Ibn Kurra Al – Fárábí nikdy nedorazil do chazarského hlavního města, neboť byl cestou zavražděn. Na druhou stranu je nám ovšem předloženo i svědectví argumentu, který měl Ibn Kurra Al – Fárábí předložit na chakánově dvoře během oné polemiky a kterým dokázal chakána nejlépe přesvědčit. Protiargumentem odpůrců je samotná víra Ibn Kurra Al – Fárábího, který věřil, že život jakéhokoliv člověka je vždy sepsán v nějaké knize a oni poukazují na příběh, který považují za jeho pravý životopis nejen oni, ale i on sám ho považoval za svůj, když ho našel v básních o chazarské princezně Ateh. Rozdíl byl pouze v tom, že příběh byl o ženě, která měla cestovat do vzdálené školy. Po cestě byla

vystavena zkoušce, kterou prošla, ale za cenu toho, že již nemohla dosáhnout svého cíle a ona si uvědomila, že skutečný smysl její cesty byl skryt někde jinde a snažila se ho najít, což se jí také nakonec podařilo. Právě tato nejednoznačnost v čtenáři může způsobit zmatení, zda přítomnost tohoto muže na chánově dvoře byla jen fikcí, což by ale znamenalo, že se tento důležitý bod v setkání nikdy nestal, nebo za úplně jiných podmínek, nebo třeba jde jen o liché výkřiky lidí s nedostatkem správných informací či mužových odpůrců.

4 Závěr:

Za největší přínos této publikace se dá považovat skutečnost, že do této doby neexistovala žádná publikace, která by se zabývala výhradně pouze touto dílčí složkou z širokého okruhu naratologie. Tato práce vzala jednu část z tohoto širokého spektra a nastínila všechny teoretické problémy, které mohou při skládání kompozice nastat, všechny důležité prvky, které by se neměly opomenout a měly by se o nich uvažovat, když máme v úmyslu sestavit kompozici příběhu, která má zaujmout široké spektrum čtenářů. Byla zde snaha pak tyto poučky aplikovat na různorodě zpracovaná literární díla. Neexistuje samozřejmě žádná universální metoda, která by nám zaručila přízeň každého čtenáře, ale její užitečnost může být akceptována od širokého okruhu čtenářů. Může je přivést k většímu uvažování nad dějem, pozorovat prostředky, kterými se dílo snaží promlouvat ke čtenáři nebo je ovlivňovat, můžou rozpoznat, jak důležitá některá pasáž díla může být. Může být užitečná i pro odborníky, kteří tuto problematiku studují, pro učitele, vědecké pracovníky, kteří mohou některé informace z ní využít jako podklad při širším zkoumání tohoto fenoménu.

5 Literární zdroje:

- Štěpán Vlašín: Slovník literární teorie. 2.vydání, rozšířené, Praha 1977 [ISBN 80-7294-170-4](#)
 Seymour Chatman: Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu, vydavatel Host 2008, ISBN 8072942603
 Aristoteles: Poetika, vydání Antická knihovna 1 , celkem 8. Praha 1962 ISBN 80-205-0295-5
 Josef Hrabák: Poetika, 2. Vydání, Praha 1977, ISBN 82.0. 82-1
 Olga Kubeczková: Úvod do studia literatury pro posluchače primárního školství, Ostravská univerzita Ostrava 2006
 Rimmon – Kenanová: Poetika vyprávění, Vydání Brno nakladatelství Host 2001, ISBN 807294004X

Asgard Nunning: Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce - osobnosti - základní pojmy, vydání Brno nakladatelství Host 2006, ISBN 80-7294-170-4

Libor Pavera: Lexikon literárních pojmů, vydání Olomouc nakladatelství Olomouc 2002, ISBN 80-7182-124-1

Franz K. Stanzel: Teorie vyprávění, vydání Praha nakladatelství Odeon, 1988 ISBN 33-496-77

Jonathan Culler: Krátký úvod do literární teorie, vydání Brno nakladatelství Host 2002, ISBN 80-7294-070-8

6 Internetové zdroje:

[http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu-/](http://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/)

<http://hantinta.blog.cz/0707/kompozice-literarniho-dila-kategorie-casu>

http://en.wikipedia.org/wiki/Happy_ending

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Trag%C3%A9die>

http://en.wikipedia.org/wiki/Deus_ex_machina