

2. Malé a střední epické a lyricko-epické žánrové formy

Rámcová kompozice a povídka

Jiří Šrámek (Brno)

Rámcová kompozice je definována jako metoda výstavby literárního díla, kterou vyznačuje vložení několika dalších příběhů do prvního příběhu, většinou tak, že jeho „jednající osoby vyprávějí následující povídky“. Jako příklad tohoto prostředku, jehož počátky se nacházejí v orientální literatuře, je možné uvést Pohádky tisíce a jedné noci.¹ Avšak jednající osoby, které vyprávějí, nevystupují pouze v souborech s pevným rámcem, jako je Tisíc a jedna noc. S rámcováním se setkáváme i v románu nebo v povídce, kde se rovněž objevují vložené příběhy. Přitom ne každá postava, která tímto způsobem dostane od vyprávěče slovo, vypráví vždy příběh. Mnohdy se spokojí s krátkou anekdotou, epizodickou vzpomínkou, portrétem jiné postavy nebo subjektivním popisem. A jestliže opravdu jde o příběh, je každý takový vložený příběh povídkou? V české literárněvědné terminologii rozlišujeme povídku od novely jako vyprávění, které dějovou složku potlačuje, kdežto novela je zaměřena na dějový aspekt a pointu. Další kritéria, jež v rámci krátkého prozaického žánru dovolují vydělit črtu nebo arabesku, tvoří uvolněnost kompozice nebo ironický postoj. Podobně francouzský výraz „conte“, jak dokládá Henri Coulet, znamenal zpočátku zprávu o skutečných událostech, avšak od 16. století už jen zábavné nebo pohádkové vyprávění.² V renesanci se od „conte“ oddělila „nouvelle“, která na rozdíl od „conte“, pojednávajícího o věcech zábavných a nepravděpodobných a majícího ráz ústního vyprávění, vypráví o námětech vážných, sentimentálních nebo tragických, o událostech skutečných nebo aspoň pravděpodobných a ztrácí charakter ústního vyprávění.³ Vadim Kožinov v souladu s tím upozorňuje, že výrazu „contes“ se užívá k označení příběhů Tisíce a jedné noci a že téhož výrazu užívá i Charles Perrault pro žánrové zařazení svých pohádek.⁴ Jean de La Fontaine má výraz „contes“ v titulu

1 Vlašín, Štěpán, aj.: Slovník literární teorie. Čs. spisovatel, Praha 1934, 180.

2 Coulet, Henri: Le roman jusqu'à la révolution, Tome I. Armand Colin, Paris 1967, 15.

3 Coulet, C.: op. cit., 134.

4 Kožinov, Vadim: Zrození románu. Čs. spisovatel, Praha 1965, 48.

svých jednoduchých veršovaných historek a ve stejném významu se s tímto pojmem setkáváme v rámcově uspořádaných Canterburských povídkách. Moritz Goldstein, když si položil otázku žánrového zařazení příběhů rámcovaných v cyklech, které zkoumal, označuje příběhy Tisíce a jedné noci jako „sbírky pohádek“ a Boccacciův Dekameron jako „soubor novel“.⁵ Elisabeth Gülichová ukazuje na pestrost metanarativního označování příběhů v rámcujícím příběhu ve středověké literatuře: „histoire“, „compte“, „novella“, „novella“, „narracio“, „exemplum“, „lai“, „aventure“, „accident“, „incident“, „drame“ a podobně.⁶ Netřeba jistě dokazovat, že by již pouhé bližší žánrové určení jednotlivých vložených (zarámovaných) příběhů mohlo být předmětem samostatné studie. V našem zkoumání rámcové kompozice / souvislosti s povídkovým žánrem se spokojíme s definicí povídky jako prozaického epického útvaru krátkého až středního rozsahu s jednoduchou fabulí, který může tvořit jednak rámec (první rovinu vyprávění), jednak sám vložený příběh (druhou rovinu vyprávění). V paradigmatu : de rozeznáváme a) živé slovo, což je nejčastější případ, v němž se nějaká postava ujímá funkce vypravěče, a b) použití dokumentu (dopisů, deníku, paměti a podobně), kdy vypravěč rámce vystupuje jako zprostředkovatel vydání textu, jehož není původcem. Společným jmenovatelem obou postupů je změna narativní instance.

Pojem „narativní instance“ vychází z rozlišování různých rovin vyprávění, jak je definuje Gérard Genette, když vytýká Tzvetanu Todorovi, že při určování principu vkládání (enchassement) v Tisíci a jedné noci přehlíží posun v rovině vyprávění, k němuž tu současně dochází,⁷ stejně jako to činí úvodní definice ze Slovníku literární teorie. Vložený nebo „zarámovaný“ příběh vzniká tak, že vypravěč prvního stupně předá slovo nějaké postavě, která se stává vypravěčem druhého stupně. Základní kritérium tedy nesouvisí s plánem kompozičně tematickým (uvedení a rozvíjení nových motivů, více či méně závislých na motivech tvořících rámec), nýbrž se značnou narativní instance (rozlišující hierarchii rovin vyprávění).

-
- 5 Goldstein, Moritz: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Druck von Bernhard Paul, Berlin 1906, 82 a 84.
 - 6 Gülich, Elisabeth: Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse, in: Wolfgang Hanbrichs, Erzählforschung I, Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1976, 244.
 - 7 Genette, Gérard: Figures III. Seuil, Paris 1972, 227.

Rámcové vyprávění se může rozvíjet buď a) prstencovitě, na způsob zapojování dalších vypravěčů tak, že vypravěč prvního stupně A předá slovo vypravěči druhého stupně B, který zase předá slovo vypravěči třetího stupně C a tak dále, nebo b) následně, a to tak, že vypravěč prvního stupně zapojuje do vyprávění buď stále jednoho vypravěče druhého stupně (B) nebo různé vypravěče druhého stupně (B₁, B₂, B₃ atd.). První varianta následného rámcování je charakteristická pro Tisíc a jednu noc, kde se běžně prolíná s prstencovitým rámcováním (vrcholu je zde asi dosaženo v příběhu o zakráceném kufru, kde vyprávění dospívá až do šestého stupně). Druhá varianta následného rámcování nachází uplatnění v italském Dekameronu a ve francouzském Heptameronu, na něž v německé literatuře navazují až Rozpravy německých vystěhovalců z konce 18. století.⁸ Oba postupy jsou použitelné i v povídce, třebaže tam následné rámcování s jediným vypravěčem druhého stupně a jediným vloženým příběhem zřetelně převládá. V Maupassantově povídce Strach jsou například následně zarámovány dva příběhy a v další jeho povídce, Rozvodovém případě, předkládá vypravěč druhého stupně deník další osoby, který je možno považovat za vyprávění ve třetí rovině, což znamená výstavbu, kterou jsme pojmenovali jako prstencovitou.

Na syntagmatické ose se vložené příběhy objevují 1) podle plánu v pevně určeném rámci, 2) nepravidelně v širším epickém kontextu, který je možné označit za volný rámec, a 3) v krátkém epickém útvaru, často povídce, kde rámec je víceméně formální a „vložený příběh“ tvoří vlastní podstatu sdělení. Podívejme se na tyto tři hypostaze podrobněji.

Klasický pevně určený rámec je založen na pravidelném schématu buď s jedním vypravěčem druhého stupně (Šeherezáda v Tisíci a jedné noci), nebo s větším počtem vypravěčů druhého stupně, jejichž úlohy se střídají (Dekameron, Heptameron). Vložené příběhy jsou ucelené epické útvary, schopné existence bez podpory rámce. Dokládá to i jejich přejímání (například příběh o milenci skrytém v sudu v Zlatém oslu se objevuje u Boccaccia - v druhé novele sedmého dne - a v La Fontaineových Contes et nouvelles, IV, 13) a vydavatelské praxe (například překlady z Boccaccia ve starší české literatuře, jak o nich píše Milan Kopecký,⁹ nebo překlady Amora a Psyché do češtiny a slovenštiny dříve, než byl

8 Moritz Goldstein (op. cit., s. 11) označuje toto Goethovo dílo za první rámcové vyprávění v německé literatuře, které stojí za zmínku.

9 Kopecký, Milan: Boccacciiovské rozprávky M. Konáče z Hodiškova, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity IX, 1960, D 7, 70 – 81.

přeložen Zlatý osel jako celek). Sarcostnost jednotlivých příběhů se případným oslabováním rámce přirozeně zvyšuje. Formálnost rámcujícího příběhu dospívá v indických sádkách (Pančatantra, Gitapadeca, Vetalapancavimčati), jak upozorňuje V. B. Šklovskij, tak daleko, že hrdinové v mukách před smrtí pokojně vyprávějí, čímž vzniká v rámci zcela nepravděpodobná situace.¹⁰ Tato vyprávění však bývají v rámci, který má jednoduchou fabuli a sám tvoří podílek, určitým způsobem motivována. Šeherezáda odkládá vyprávěním příběhů svou popravu a nakonec díky jim dojde odpuštění. Královo rozhodnutí nepopravít Šeherezádu ji zbavuje nutnosti dále vyprávět a soubor povídek je v první rovině (rámci) logicky ukončen. Podobně uzavírá řetěz vyprávění v Dekameronu rozhodnutí společnosti vrátit se po skončení morové epidemie do Florencie a v Heptameronu pak postavení zbořeného mostu, umožňující společnosti bavící se vyprávěním příběhů pokračovat v cestě. Vyprávěcí příběhy tak mají v těchto dílech určitou funkci a jsou v rámci explicitně motivovány. Na tom zakládá svou typologii vložených novel Viktor Borisovič Šklovskij, když hovoří a) o dosažení odkladu provedení nějakého činu (nejznámější je Tisíc a jedna noc, ale podobně je tomu v Sedmi vezírech, kde vezíři zdržují krále vyprávěním příběhů od popravu syna, nebo v Papouškových příbězích, kde papoušek vypráví ženě, aby v nepřítomnosti manželově neodešla z domu k milenci) a b) o polemice prostřednictvím příběhů, jež má dokázat nějakou myšlenku.¹¹ Do této kategorie by zřejmě spadaly některé případy z Heptameronu, pokud slouží jako doklad nějaké teze. Z podobného základu vychází ve své typologii příběhů v rámcujícím příběhu Tzvetan Todorov, když rozlišuje a) motiv záchrany života, b) vyprávění jako prostředek přesvědčit partnera a c) vyprávění jako příklad mravního naučení.¹² Rovněž Gérard Genette rozlišuje podle tematických vztahů šest funkcí, které oživují „příběh v příběhu“.¹³ Obecně lze motivaci „příběhu v příběhu“ vysvětlit pomocí narativních funkcí postav, které jej v rámci připravují. Příslušný narativní model je založen na pěti funkcích tohoto typu: a) setkání (větší skupina osob pohromadě), b) objev (nejčastěji nějakého dokumentu), c) vjem (zpra-

10 Šklovskij, Viktor Borisovič: *Návrat Odysseův*. Lidové nakladatelství, Praha 1974, 57.

11 Šklovskij, V. B.: *op. cit.* 83 – 84.

12 Todorov, Tzvetan: *Les hommes-récits*, in: *Poétique de la prose*. Seuil, Paris 1971, 90.

13 Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, 63.

vidla nějakého předmětu, který vyvolá pozornost), d) řešení (položeného nebo vzniklého problému) a e) návrh (samotného vyprávěče nebo nějaké postavy, aby byl vyprávěn nebo přečten nějaký příběh).¹⁴ Pokud jde o vztah rámce k vloženému příběhu, upozorňuje Moritz Goldstein také na potenciální estetickou hodnotu rámcování, jelikož jde o prostředek, jenž je stylistickou variantou v rovině kompozice, a proto musí být nositelem významu. Jako příklad je možné uvést Boccacciovy novely bez rámce v laciných vydáních, které působí jako pikantní zábavná četba, ale ve spojení s celkem tento špatný rys ztrácí.¹⁵

Vložený příběh, který může být povídkou, se někdy objevuje v širší epické skladbě, která zastává funkci volného rámce. Samostatnost takového „příběhu v příběhu“ může být přitom stejná, ne-li ještě větší, než je tomu u povídek v pevném rámci. Takovým příběhem vyprávěným postavou je například Manon Lescaut z Pamětí a dobrodružství urozeného muže. Vyprávění v druhé rovině však nemusí být v tomto kontextu vždy natolik tematicky samostatné, aby tvořilo skutečný příběh. V. B. Šklovskij rozlišuje vedle vkládání další kompoziční princip, zvaný navlékání, znamenající, že jedna „novela“ následuje druhou a dohromady je spojuje účinkující postava. Nejpopulárnější motivací navlékání se stalo podle Šklovského putování, jak ukazuje Lazarillo z Tormesu.¹⁶ Když však Šklovskij zkoumá kompoziční výstavbu Gila Blase a pikareskních románů,¹⁷ pomíjí tematickou spojitost vložených příběhů s celkovou epickou strukturou a vůbec nebere v úvahu případné posuny narativní instance. Je třeba upřesnit, že tyto „novely“ nejsou v žádném případě povídkami schopnými samostatné existence. Jedná se o uplatnění kompozice „d' tiroirs“, tedy o román s volně řazenými epizodami, z nichž některé jsou vyprávěny postavami. V Lazarillovi z Tormesu je to například vyprávění Midalga, bývalého Lazarillova pána z Toleda, nebo vyprávění cikánky, s níž se Lazarillo setkal jako zajatec rybářů. V Gilu Blasovi existuje deset příběhů vyprávěných postavami v samostatných kapitolách, ale všechna tato vyprávění představují dílčí části jednotné tematické struktury. Příkladem může být hned první z nich, příběh doni Mencie de Mosquera (kniha I), podávající informace o této postavě, která zde vstupuje do děje a bude

14 Šrámek, Jiří: *Le métarécit dans la structure narrative*, in: *Etudes romanes de Brno*, XVII, Brno 1986, 23 – 33.

15 Goldstein, M.: op. cit., 106 a 103.

16 Šklovskij, V. B.: op. cit., 88.

17 Šklovskij, V. B.: op. cit., 84 – 85.

v něm nadále vystupovat. S podobným, takřka systematickým rámcováním se setkáváme v Lordu Ruthwenovi od Charlesa McDiera, kde vložené příběhy konvergují, aby usvědčily viníka, jenž páše stejné zločiny pod různými jmény. Také ve Zlatém oslu najdeme řadu „vložených“ příběhů na způsob výše uvedených vyprávění, jako třeba vyprávění obchodníka Aristoména o čarodějnicích, které porušily o život jeho drahá Sókrata, nebo vyprávění, v němž Thélyfrón vysvětluje, jak přišel k svému zmrzačenému obličejí. U Apuleia je však také zcela samostatný ústřední vložený příběh o Amorovi a Psyché, vyprávěný stařenou dívce unesené loupežníky a symbolizující bolestnou cestu k poznání, jíž prochází hrdina románu Lucius. V moderní literatuře najdeme podobný případ například v deváté kapitole posledního svazku autobiografických vzpomínek Marcela Pagnola, Čas lásek, popisující morovou epidemii v Marseille v roce 1720. Tento příběh obyvatel „náměstíčka“, kteří se pod vedením lékaře Pankráce uchránili před morovou smrtí, vypráví námořník Sylvain Bérard a tvoří de facto poměrně rozsáhlou samostatnou povídku. Většinou se však v širším epickém kontextu s druhou hypostasí vložených příběhů jako povídky setkáváme poměrně zřídka, což je ostatně logické. Většinou jde jen o druhou rovinu vyprávění, kdy jednotlivé postavy uvádějí nějakou epizodu, která souvisí s jejich osobními zkušenostmi, jak to dělal už Odysseus u Fajáků (Odysseia, zpěv IX až XII).

S rámcovou kompozicí se poměrně často setkáváme přímo v povídce jako takové, která tak často řeší otázku incipitu. Rámec je zpravidla redukován na úvodní a závěrečnou část, ale ta mnohdy chybí, hlavní obsah sdělení je soustředěn do „vloženého“ vyprávění svěženého jedné postavě uvedeně v rámci. Příkladem může být Pozdnyševovo vyprávění v Kreutzerově sonátě, kde společná jízda vlakem a rozhovor cestujících o manželství tvoří jen rámec, který vyprovokuje hrdinu k vyprávění jeho příběhu. Podobně je postaven Dominik od Eugèna Fromentina, Pavlík komediant od Theodora Storma, Laurette aneb Červená pečeť a Život a smrt setníka Renauda neboli Rákosová hůl od Alfreda de Vignyho a desítky povídek Guy de Maupassanta. Rámcování je časté v Nerudových Arabeskách (Starý mládenec, Pražská idyla, Z notiční knihy novinkářovy, Cassandra, Papoušek, Z tobolky redaktorovy, Požehnaná ústa, Za půl hodiny, Historiky ze železnic – Paní hraběnka, U vězení, Komedie), ale až na vzácné výjimky (Újezdní lékař, Hamlet ze ščigerského újezdu) prakticky neexistuje v Turgeněvových Lovcových zápiscích. Nejzajímavější z Nerudových Arabesk je v tomto ohledu Noclehář, jelikož se výslovně odvolává na „tisíce a jednu noc“. Hosté sedící před kavárnou na Esbekii si po řadě vyprávějí, co se komu z nich „po cestách

přihodilo nejznamenitějšího“. Žádný z příběhů není uveden, s výjimkou třetí povídky Němce zvaného „rytíř“ pro obsah jeho první povídky. V tomto Němcově příběhu, který dal titul Nerudově povídce, jde o motiv nálezu mrtvoly neznámého nocležníka v posteli hostinského pokoje.

Nejvíce pozornosti se doposud věnovalo první hypostazi, souboru povídek, přestože rámcování, jak jsme ukázali, není zdaleka omezeno na tento tradiční rámec. V Tisíci a jedné noci, v Dekameronu nebo v Herkulesmeronu je situace vyprávění dána pevným schématem. V epických strukturách s vloženým příběhem a v povídkách s rámcovou kompozicí však situace vyprávění nijak institucionalizována není. Samozřejmě i zde existují určité typické postupy, které zarámování realizují. V Maupassantových povídkách s rámcovou kompozicí se v úvodní části rámce sejde skupina osob, zpravidla v uvolněné atmosféře po společné večeři, a debatuje na nějaké obecné téma. Vložený příběh, jenž následuje, bývá pak ilustrací tohoto tématu. Téma umožní vypravěči druhého stupně, aby se buď sám nabídl, že bude vyprávět příběh (jako pan Bermutier v povídce Ruka nebo markýz de la Tour-Samuel v povídce Zjevení), nebo aby k tomu byl ostatními vybrán (jako lékař ve Vyplétačce). Funkce „návrhu“, která je tak realizována, odpovídá metodologii výměny mluvčího v běžném rozhovoru, jak ji definuje Harvey Sacks, který rozeznává a) volbu dalšího vypravěče předchozím a b) samovolbu.¹⁸ Účastník dialogu, který je také v povídkách častým východiskem pro vyprávění vloženého příběhu, musí upozornit své partnery, že potřebuje více času než na jednoduchou repliku a že se hodlá dát do vyprávění.¹⁹ Ze sociolingvistického pohledu zkoumají výměny mluvčích a vznik vypravěče v dialogu William Labov a Seymour Chatman.²⁰ Mechanismy přechodů z jedné roviny vyprávění do druhé ve volném rámci, jaký představuje povídka, se nabízejí dalšímu zkoumání.

18 Sacks, Harvey: Das Erzählen von Geschichten innerhalb von Unterhaltungen, in: Rolf Kjolseth, Fritz Sack, Zur Sociologie der Sprache. Westdeutscher Verlag, Opladen 1971, 307 – 308.

19 Srov. Sacksovy „story-prefaces“, ibidem, 310.

20 Srov. Labov, William: Sociolinguistique. Paris, Editions de Minuit, 1976; Chatman, Seymour: Story and Discourse. Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

Le métarécit et le conte

Le conte est défini, pour les besoins de la présente étude, comme une courte oeuvre épique en prose, avec fable simple. Le métarécit, qui d'ailleurs lui-même peut bien être un conte, est »un récit dans le récit«, ce qui implique le changement de l'instance narrative – le narrateur premier cède la parole à un personnage qui devient ainsi narrateur à son tour. Or, le métarécit apparaît par définition dans un récit premier (cadre) qui l'englobe et duquel il dépend.

Sur l'axe paradigmatique, celui du choix de la forme du métarécit, on peut distinguer la parole vive à côté de divers documents cités (lettres, mémoires, journaux intimes, etc.). Sur l'axe syntagmatique, celui du contexte, le métarécit se présente sous trois hypostases consacrées par l'usage: a) le métarécit en tant que récit plutôt indépendant qui fait partie d'un recueil à cadre fixe, b) le métarécit en tant que récit d'un personnage qui, sans schéma prédéterminé et au hasard de la narration, se met à raconter lui-même un épisode plus ou moins indépendant, avant sa place dans la structure narrative de l'ensemble de l'oeuvre, c) le métarécit qui figure dans un cadre épique plus restreint, à savoir dans le conte proprement dit, où il représente la noyau du message.

Le rapport entre le métarécit et le récit premier dépend en premier lieu de la fonction du métarécit, ce qui permet d'établir une sorte de typologie du »récit dans le récit«. Sa apparition est motivée dans le récit premier, il est présenté et délimité par celui-ci, les transitions étant liées à l'emploi de certains procédés et formules plus ou moins figés. Pour la description de la prise de parole, par exemple, on peut s'inspirer des termes proposés par la sociolinguistique (Chatman, Labov).