

Bakalářská práce

2014

Ondřej Bezouška

**Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra pedagogiky**

Bakalářská práce

Jak napsat literární příběh

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Pokorný

Autor práce: Ondřej Bezouška

Studijní obor: Pedagogika volného času

Ročník: 2010

2014

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 elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

14. března 2014

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Jiřímu Pokornému za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Též děkuji scenáristce Světlaně Lazarové za cenné rady a doporučení literatury této problematice se věnující. Za věcné připomínky a zapůjčení odborné literatury děkuji: Mgr. Věře Regulové. Velký dík směřuje i panu spisovateli Věroslavu Mertlovi, jenž je sice již na onom světě, ale jeho rady během rozhovoru, co jsme spolu vedli si nesu dodnes. Poděkování si zaslouží i všichni přátelé a rodina, kteří mě v tomto psaní podporovali. A konečně i poděkování patří Tobě čtenáři, jenž jsi se rozhodl tuto práci přečíst. Neboť právě za tímto účelem byla sepsána.

Úvod.....	5
1. Psaní dramatického díla, definice, předpoklady a základy.....	7
1.1 Dispozice vrozené	8
1.2 Dispozice zkušeností získané.....	10
1.3 Žánry.....	11
2. Dějová linka příběhu	16
2.1 Vytváření příběhu.....	19
2.2. Charakter postav.....	21
2.3 Kapitoly a jejich důležitost	23
3. Jak vyprávět příběh?.....	25
3.1 Ich a Er forma.....	27
3.2 Přímá řeč	28
3.3. Trpný rod a příslovce.....	30
3.4 Autorské bloky při psaní.....	32
4. Kapitola: Autorská korektura	35
Závěr	38
Abstrakt	42

Úvod

Již od základní školy mě fascinovaly literární příběhy, které oslovovaly i formovaly mou fantazii. Když jsem též se svou tvorbou začínal, začal jsem se seznamovat s literárním procesem tvorby příběhu po stránce praktické, ale také teoretické. Mluvil jsem s lidmi, kteří psali. A četl hodně knih autorů, kteří psali o tom, jak psali.

Díky těmto radám zkušenějších, rozhodně se sám za zkušeného ještě nepovažuji. Já jako autor mohu být úspěšným jen tehdy, pokud mou tvorbu druzí budou za úspěšnou považovat.

Roku 2009 jsem se stal redaktorem na webu horror.cz, kam jsem psal recenze, publikoval své povídky a také se setkal s různými díly autorů literárních příběhů. Autory často nesmělymi, na nichž byla znát nejistota jestli to, co píše, se druhým bude líbit. Nejistota, která se promítala i do jejich děl. Díky komunikaci s těmito lidmi a touze své i jejich, získávat nové poznatky, jsem začal dávat dohromady metodické rady těch autorů, kteří nějaké rady poskytli a jsou druhými považováni za úspěšné. Hlavně tedy pro „nesmělé“ autory je určena tato bakalářská práce.

Mým primárním cílem není hledat úspěšnost, ale seznámit čtenáře s metodami, které mu mohou dopomoci k cíli v psaní zajímavých literárních příběhů a odbourat pocit nesmělosti a nejistoty, který hlavně začínající autor může během psaní literárního příběhu mít.

Informace od různých autorů jsem začal dávat dohromady a skládat je do čtyř tématických okruhů:

V prvním okruhu jde o osobnost autora. Co by autor literárního příběhu měl znát a ovládat. Této tématice se věnuje první kapitola.

Druhý okruh se týká samotné předpřípravy příběhu a jeho konkretizace. Co by autor měl mít na paměti a co by mělo předcházet samotnému psaní. Tuto tematiku rozebírá kapitola druhá.

Třetí okruh a třetí kapitola seznamuje se samotnou metodikou tvorby literárního příběhu během procesu psaní.

A konečně poslední okruh čtenáře seznamuje s procesem korektury, tedy dění po procesu dopsání příběhu. Tomu jest věnována kapitola čtvrtá.

Rozdělení rad do těchto okruhů, doufám, že naplní sekundární cíl práce, dát jednotlivé dílčí rady do souvislého kontextu, který mnohdy v literární tvorbě postrádám, co se rad na tuto problematiku týče. Neboť právě ona celistvost má podle mého i onen efekt motivace. Autor literárních příběhů, co hledá základní rady pro stavbu příběhu, může být dle mého zrazen, když se například od jednoho autora dozví, jak poutavě popisovat, ale zase se nedozví, že pro dobrý popis by měl mít již základní obrysy nějakého příběhu. Právě toto zde řeším pečlivě vybudovanými kapitolami, zaplněnými odkazy rad autorů, kteří se k dané problematice vyjadřovali.

Mým terciálním cílem je pak motivovat čtenáře k další četbě rozšiřující literatury, kterou též vždy uvádím v jednotlivých kapitolách.

Mým snem bylo vždy přinést druhým něco, co pomůže, co bude motivovat. Tato práce je cílem mé snahy tohoto docílit. Již roky se literárnímu psaní věnuji a od svých šestnácti let svůj literární styl psaní rozvíjím. Nevýhodou to má v tom, že tento styl se promítá i do odborných prací. Výhodou však dle mého působí v tom, že díky ní půjde (doufám) ve výsledku vidět, že ji nepsal jen člověk metodikou literární tvorby zaujatý, ale že to psala osoba, metodikou literární tvorby činná.

Pevně věřím, že si následující řádky získají vaši pozornost a splní mnou vytyčené cíle. Literární tvorba je sítí lesních cest vedoucích k jednomu cíli: finálnímu literárnímu příběhu. A tato práce je o vyznačení některých cest, kterými se můžete dát.

1. Psaní dramatického díla, definice, předpoklady a základy

V následující kapitole definuji základní pojmy, kterých se má práce týká. Nahlédneme do problematiky talentu, skrze nějž si pak rozdělíme autorské dispozice na vrozené a zkušeností získané.

Předně si nejdříve vymezme, co dramatická tvorba příběhu je.

Drama vychází z řeckého *dran*, neboli činění či dělání. Jde o jeden ze základních druhů (těm se podrobněji věnuji v kapitole 1.3). Dramatické příběhy jsou tedy založeny na nějakém vyprávěném příběhu. Máme zde popis prostředí, přímou či nepřímou charakteristiku. Probíhající děj. Postavy, charaktery, které řeší nějaký dramatický konflikt. K jeho řešení se nejčastěji používá pětibodové schéma: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Drama se dále pak dělí na žánry a subžánry.¹ Kupříkladu Lovecraftova kniha: V horách šílenství, je žánrově: horor. V subžánru jde pak o horor fantastický.

Zbyněk Fišer poskytuje ve své knize odborný výklad tohoto pojmu, z pohledu definice kursu tvůrčího psaní.

Kursy literárního psaní se soustředí na schopnost jazykového, verbálního vyjadřování, na kultivaci literárního talentu, na rozvoj individuálního stylu. Na jedné straně se účastníci učí, jak vyhledávat témata a podněty k práci, jak zapojovat fantazii a obrazotvornost do psaní, jak pracovat se získaným jazykovým materiálem při stavbě textu. Na druhé straně se učí technikám efektivní smysluplné práce, technikám optimalizace textu, technikám na odbourávání blokády při psaní apod.²

Z uvedeného Fišerova textu vyvozují, že tvůrčí psaní klade na autora vyšší znalost spisovného vyjadřování, bohatou slovní zásobu, fantazii, imaginaci, otevřenost novým poznatkům, tedy i získávání nové zkušenosti. Zvláště text také

¹ Srov. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Drama, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 106.

² Cit. FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní*, a) psaní literární, Paido, 2001, str. 21.

upozorňuje na otázku talentu, konkrétně ve spojení: „literárního talentu“, což už samo může svádět k tomu, že psaní dramatických příběhů je doménou: vyvolených jedinců.

Zaškatulkovat celou literární tvorbu, ať povídek nebo obsáhlých příběhů do zásuvky s textem: „určeno pro vyvolené“, dává dojem, že tato činnost je primárně určena pro ty, kteří se s danými předpoklady již narodily. Tedy, že psaní samotné není o získaných dispozicích, ale těch vrozených.

V následujících dvou podkapitolách se tomuto tématu budeme věnovat blíže. Rozdělíme si literární tvorbu podle dispozic vrozených (těch vlastností, které potřebujeme k literární tvorbě od narození) a zkušeností získaných (těch, které se během života můžeme naučit). Pokusíme si tak udělat komplexní obrázek ideálních vlastností, které by autor literárních příběhů měl vlastnit a s nimiž by měl umět v praxi operovat.

1.1 Dispozice vrozené

Dispozice ke psaní se dají při péči a vytrvalosti získat kupříkladu samostudiem. Už to samo o sobě nám naznačuje, že nějaké vrozené dispozice jedinec vlastní. Tedy onu péči, trpělivost. To jsou předpoklady, které jedinec musí ovládat a bez kterých by psaní nebylo myslitelné.

Stejně důležité vrozené dispozice jsou i inteligence a fantazie.

Příběh, dílo každého autora, včetně jeho postav, bude tak maximálně inteligentní, jako on sám. Autorova inteligenční mez je zároveň stropem intelektuality jeho postav. Ty nikdy nemohou být chytřejší než samotný autor. Je to jako graf poslušnosti, který se vždy blíží vytyčené hranici, ale nikdy ji úplně neprotne. Proto platí přímá úměrnost: čím chytřejší autor, tím lepší dispozice pro kvalitnější příběh.

K předchozímu odstavci dodám, že k výši inteligence se též pojí zkušenost autora. A předně to, jak onu zkušenost dokáže v praxi využít. Zkušenost samotná však spadá do kategorie dispozic zkušeností získaných, kterým se věnuji v další

podkapitole. Přesto ale zmínit jejich vzájemnou propojenost (tedy dispozice vrozených s dispozicemi získanými) považují za důležité.

H. J. Eysenck popisuje inteligentní chování těmito znaky: 1. Dobrá orientace a dobré zacházení s myšlenkovým materiálem, tj. ovládání forem produktivního myšlení, soudnost a další schopnosti. 2. dobrá vnímavost a dobrá paměť. 3. Koncentrovaná zaměřenost k danému problému kognitivních procesů.³ Všechny tyto popisované znaky utváří pozitivní prostředí k tomu být i dobrým autorem literárních příběhů.

Kromě však samotné inteligence je zde zmíněná fantazie. Vlastnost, jenž je pro autora dramatické tvorby jednou z nejdůležitějších. Neboť ať už ona samotná, nebo ve spojení se zkušeností, pro níž je právě inteligence důležitá, utváří středový bod všeho, kolem čeho se psaní dramatických příběhů odehrává.

Zapomenout nemůžeme pak ani na další důležitý pojem: intuici.

Intuice je podvědomá inteligence, která vede k novým poznatkům bez komplikovaného uvažování a usuzování, je to okamžité chápání věcí bez racionálního myšlení. Intuice je jiskrou všech forem originality, vynalézavosti a duchaplnosti, je zábleskem, který spojuje vědomé myšlení s fantazií. Základem intuice a fantazie, těchto dvou nejdůležitějších složek vědeckého génia, je perspektivní nezávislost myšlení.⁴

Zbyněk Fišer jako důležitou vlastnost k literární tvorbě uvádí pojem kreativitu – tvořivé myšlení. Pro tu je důležitá činorodost v intelektuální oblasti. Základem tvořivého myšlení, je tzv. divergentní myšlení, jehož podstatou je rozmanitost v hledání a posuzování myšlení, pohotová produkce alternativ. Divergence v myšlení se též vyznačuje originalitou myšlenek, větším množstvím plynule vyprodukovaných myšlenek (tzv. fluencí), schopností pružně měnit úhly pohledu na problém (tzv. flexibilitou), schopnost dopracovat, domyslet úkol do podrobností (tzv. elaborací). Dalším atributem tvořivého myšlení je tzv. senzibilita, tedy schopnost být vnímavý, otevřený vůči problémům.⁵

³ Cit. NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*, Inteligence. Academia 1997, 2. rozšířené vydání, str. 299.

⁴ Cit. SKORUNKA, František. *Úvod do tvůrčího psaní*, Intuice, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2006, str. 14.

⁵ Cit. FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní*, 1.1. Kreativita, Paido 2001, str. 9.

1.2 Dispozice zkušeností získané

Získanou zkušeností rozumíme to, co bylo získáno a uchováno v paměti individua. Jedná se o aktivní prvek; proces získávání zkušenosti a změny, kterou zkušenost následně vyvolává, tvoří podstatu učení jako zdroj poznání a prostředek interakce člověka s okolím⁶, což je pro aktivního autora důležité. Nestačí mít totiž jen talent, ale i píli a vytrvalost, což je jednou z dispozic, kterou člověk nezískal od narození, ale musel k nim najít cestu.

Nejpoužívanější věcí pro autora – denním chlebem - je slovní zásoba. Přičemž nejde o to slovní zásobu jen znát, ale i ji správně užívat. Jsou autoři s bohatou slovní zásobou, jenž hledají osobité cesty, jak podat známé věci originální formou (H.P. Lovecraft, T. Coraghessan Boyd, Cormac McCarthy a další). Pak jsou zde i ti, jenž si čtenáře dokáží na svou stranu získat užší slovní zásobou a tudíž jednoduchými větami (Ernest Hemingway, Theodor Sturgeon, Douglas Fairbairn, John Steinbeck)⁷.

To, co tyto autory spojuje je správné užívání slovní zásoby, ať už jejich znalosti v ní jsou širší nebo naopak užší. Pracovat na jejím rozvoji je ale fakt, který zmiňují snad všechny knihy o tvůrčím psaní.

Další důležitou dispozicí, již bychom neměli opomíjet a na jejím rozvoji pracovat, je inspirace. Jako inspiraci chápeme uvolnění nahromaděných intelektuálních sil, zúročení funkce paměti, obrazotvornosti i dřívější zkušenosti. S mimořádnou rychlostí zmobilizuje to, co se dlouho hromadilo za prahem tvůrčova vědomí. Inspirace je vskutku projevem nejvyšší aktivity tvůrčí osobnosti a řada umělců jí přikládá mimořádný význam.⁸

⁶ Cit. HARTL, Pavel. *Psychologický slovník*, Zkušenost, Praha: Portál, 2000, str. 703.

⁷ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Skříňka s nářadím, BETA – Dobrovský, 2005, str. 87-89.

⁸ Cit. SKORINKA, František. *Úvod do tvůrčího psaní*, Inspirace, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2006, str. 15.

Ani literárně nejtalentovanější lidé, by neměli opomíjet svůj další rozvoj skrze získané zkušenosti a pracovat na své slovní zásobě, vytrvalosti, paměti, apod. Tyto znalosti nejen, že se jedinci hodí pro jeho literární tvorbu, jsou důležité i pro život. A talent, to jsou též plody, na kterých se musí pracovat, aby bylo možné je v praxi uplatit.

Z citovaných autorů se problematice autorských vlastností nejvíce věnuje František Skorunka ve své knize: Úvod do tvůrčího psaní a Zbyněk Fišer v Tvůrčím psaní. Kdyby jste si přáli knihu této problematice se věnující, doporučil bych vám k četbě právě tato dvě díla.

1.3 Žánry

Seznámili jsme se s vlastnostmi, které by autor měl mít a které by měl dále cíleně rozvíjet. Nicméně každý žánr má svá specifika, které vyžadují důraz na jiné typy dovedností. V této kapitole rozdělím literární tvorbu do třech základních žánrů, jak je uvádí František Hrdlička, přičemž důrazněji se budu věnovat hlavně epice a dramatu a jejich rozdělení.

Dělení literatury je stejně rozmanité jako literatura samostatná. Větví se, dělí stejně, jako rodokmeny spisovatelů.

Slovesnost můžeme dělit na prózu, poezii a dialogické útvary. Klasičtější žánrové dělení, kterým se dále budu zabývat, je: Epika, Lyrika a Drama.

Říká se, že jádrem epického žánru by měl být děj. Pocity jsou zde cestou, jak docílit, aby děj šel kupředu směrem k cíli.

S epickým útvarem se v praxi setkáte v povídkách (příběh s jednoduchým dějem, menším množstvím postav a nepříliš komplikovanou fabulí⁹), novelách (prozaický žánr středního rozsahu, se zajímavým, přehledně komponovaným příběhem, směřujícím rychlým spádem k nečekanému zakončení,

⁹ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Povídka, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 255.

pointě¹⁰), románech (velký prozaický žánr vytvářející spojitou řadu povídkových, novelistických příběhů se společnými postavami, které se psychologicky v průběhu větvitě dějové linie, vyvíjejí¹¹), legendách (vypráví o životě a mimořádných činech, zázracích a utrpení a mnohdy i o mučednické smrti světců a světic¹²), pověstech (výpravný žánr obsahující výpravné prvky, vedle nichž se ale objevují reálné souvislosti s konkrétními historickými osobami, prostředím a událostmi¹³), pohádkách (výpravný žánr se smyšleným dějem a kladným hrdinou, který představuje kladné lidské vlastnosti a ideály, a který musí projít těžkými zkouškami, které vyhraje a získá odměnu¹⁴) či romanetech (fantastický nebo dobrodružný příběh, v jehož průběhu je postupně odhalováno tajemství nebo je logickou úvahou zodpovídána složitá otázka¹⁵).

Epickým útvarem bereme i obyčejnou anekdotu (stručné, vtipné vyprávění humorné příhody s pádnou pointou o známé události, osobnosti¹⁶), která je složena z nějaké představy situace, postav, nastolení problému či tématu okolo kterého se vtip točí a finálního prozření, které není kolikrát ani šokující pro svou originalitu, jako pro fakt, že jsme ho vlastně měli celou dobu před sebou.¹⁷

Epik by měl mít cit pro popis. A to, jak na přímý, tak nepřímý. Oproti dramatickému žánru zde není kladen důraz na přímou řeč, bez které se epický žánr obejde. Epika je prioritně určena k četbě. Na tom tento žánr stojí i padá.

Prioritou pro drama je autorovo cit pro rozporuplnost lidského jednání. Krásným příkladem dramatu jsou kupříkladu divadelní hry. To ostatně můžeme vidět rozdělením tohoto žánru na: tragédie (drama vážného obsahu, v němž se

¹⁰ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Novela, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 144.

¹¹ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Román, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 317.

¹² Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Legenda, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 696.

¹³ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Pověst, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 255.

¹⁴ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Pohádka, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 234.

¹⁵ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Romaneto, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 318.

¹⁶ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Anekdota, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 51.

¹⁷ Srov. HRDLIČKA, František. *Průvodce po literárním řemesle*, Epické žánry, Votobia Praha, 2004, str. 70-71.

hrdina dostává do konfliktu se silami, které jsou silnější než on, a většinou v tomto zápase podléhá¹⁸), komedie (žánr komického obsahu, veselá divadelní hra, která ukazuje směšné stránky života¹⁹), opera (hudebně dramatický útvar spojující v jeden celek projev dramatický, hudební, divadelní a výtvarný, popřípadě i taneční²⁰), opereta (hudební dramatický útvar vyznačující se líbivou, snadno zapamatovatelnou melodikou, tipem i parodií, náměty ze šlechtické a měšťanské společnosti²¹), muzikál (moderní divadelní hra, s hudebními zpěvy, tanci i mluveným slovem²²), libreto (textová předloha opery, oratoria, operety, muzikálu a baletu²³), apod.

Dramatický žánr je primárně určen k přednesům. Kupříkladu ke zpracování na prknech, co znamenají svět. Nezaobírá se tolik popisem scény, jako přímým jednáním postav.

Autor zabývající se dramatickým žánrem, by měl mít silný cit pro spektakulárnost (smyslovou působivost) a tektoniku (vnitřní výstavbu).²⁴ Důraz se též klade na širší znalost přímé řeči. Bonusem je znalost psychologie a um rozkrývání charakteru.

Lyrický žánr od dramatického a epického postrádá dějové napětí. Tento nedostatek ale vynahrazuje formálním úsilím a metaforickou výbavou. Často se vyhýbá doslovnosti a rozbředlosti.²⁵ Většina knih o tvůrčím psaní, které jsem přečetl, se lyrice vyhýbá. Jde buď o to, že často postrádá literární příběh, nebo pro její psaní je kladen větší důraz na vrozený talent. Přesto ale můžeme najít příklady

¹⁸ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Tragédie, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 527.

¹⁹ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Komedie, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 626.

²⁰ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Opera, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 166

²¹ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Opereta, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 167.

²² Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Muzikál, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 99.

²³ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Libreto, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 708.

²⁴ Srov. HRDLÍČKA, František. *Průvodce po literárním řemesle*, Dramatické žánry, Votobia Praha, 2004, str. 90-91.

²⁵ Cit. HRDLÍČKA, František. *Průvodce po literárním řemesle*, Dramatické žánry, Votobia Praha, 2004, str. 80-81.

literárních příběhů, kde lyrika má své procentuální zastoupení; myslíme tím lyrickoepický žánr.

Lyrickoepický žánr stojí na pomezí mezi epicky vyprávěným příběhem a lyrickou skladbou vět a souvětí. Můžeme se s ním v praxi setkat v baladách (líčen lyricky, děj je soustředěn na konflikt s rychlým spádem, pochmurným a smutným dějem, často i koncem), romancích (báseň středního rozsahu s příběhem, ale ne tak pesimistickým jako balada), moderní epos (je většího rozsahu, klade větší důležitost na subjektivní a reflexivní prvky), poema (též zvaná jako básnická povídka, podobná skladba jako u eposu, ale kratší, uzavřenější příběh orientující se prioritně na jedince).²⁶

Se samotnou lyrikou se můžeme například setkat v písních (textu obsahujícího v sobě přesný hudební rytmus a rým, který předpokládá bezprostřední citovost), elegiích (též známé jako žalozpěvy, tedy texty teskného charakteru), ódách (protiklad elegie, lyrická oslavná či radostná báseň), epitafu (například náhrobní nápis vystihující stručně smysl lidského života či zanechává vzkaz pro živé), dithyrambu (oslavná píseň k počtě boha, antického charakteru), satirách (báseň posměšně se vyjadřující k nějaké konkrétní skutečnosti), epigramech (krátké básně komického charakteru, stručně se vyjadřující k událostem či osobám) a pásmech (verše, které spolu zdánlivě nesouvisí, zachycující společně básnickovy představy).²⁷

Závěrem se ještě v této kapitole vrátím k samotnému základnímu rozdělení podle Františka Hrdličky. Konkrétně mi zde jde o Epiku a drama. Jejich charakteristika se vzájemně proplétá a cokoli, co v sobě dramatický žánr vlastní, by v sobě měl mít i žánr epický. Přichází proto v úvahu, jestli samo drama nespadá pod samotnou epiku. A tedy základní žánrové rozdělení stojí na epice a lyrice.

²⁶ Srov. SOUČEK, Tomáš. *Cesky-jazyk.cz*, Lyrickoepické a lyrické žánry, [online], posl. úprava: 29.11.2008. Dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/lyrickoepicke-a-lyricke-zanry/>>.

²⁷ Srov. SOUČEK, Tomáš. *Cesky-jazyk.cz*, Lyrickoepické a lyrické žánry, [online], posl. úprava: 29.11.2008. Dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/lyrickoepicke-a-lyricke-zanry/>>.

Přiblížili jsme si základní žánrové rozdělení, které v sobě nese specifitější metody tvorby práce literárních příběhů. Těm se nyní budeme věnovat blíže v druhém okruhu, věnovanému samotné předpřípravě tvorby literárního příběhu.

2. Dějová linka příběhu

Cílem následující kapitoly je seznámit čtenáře s procesem předpřípravy, která literárnímu vyprávění předchází. Přiblížím metody práce, které jsou autory doporučovány pro vytváření literárního příběhu i poukáži na jejich nuance, které s jejich využitím jsou spojeny.

Dalším problémem zde řešeným je propojení postavy a děje pro budování literárního příběhu.

Srdcem dramatického příběhu je děj. Pro literární tvorbu důležité slovo. Vyjadřuje jisté umělecké ztvárnění imaginárního či i skutečného příběhu nebo souhrnu událostí.²⁸ Děj sám o sobě se však stává dějem až díky vyprávění. A pro vyprávění je zase důležitá (ať už píšeme ich nebo er formou) hlavní postava. Bez jednoho nebo druhého nemůže existovat literární příběh.²⁹

Pro každý příběh je důležitý námět. Někdo ho nosí v hlavě a někdo si ho rozepisuje na papír. Co autor, to jiný přístup ke svému příběhu. Námětem chápeme písemně formulované stručné myšlenkové východisko budoucího díla. Obsahuje základní informaci o tématu, autorském záměru a stručný popis děje. Námět nemusí být původní; může vycházet i z jiného díla, předlohou se může stát skutečná událost.³⁰ Co se této problematiky týče, sám spisovatel Arnošt Lustig k námětu sděluje:

„Ve světě literatury existuje jenom pět námětů, ke kterým se všichni spisovatelé posledních deset tisíc let vracejí, které se jednotlivě nebo kombinací objevují stále. Na prvním místě je láska. Nejzkušenější spisovatelé se drží Lásky s velkým L, protože to je to, co lidi zajímá úplně nejvíc. Na druhém je moc a manipulace. Pro třetí téma existuje řecké slovo *hybris*, což znamená překročení,

²⁸ Srov. HAVRÁNKA, Bohuslav. *Slovník spisovného jazyka českého*, Děj. [online] 17. listopadu 2012.

<<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=d%C4%9Bj&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>>.

²⁹ Srov. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Vytváření postavy a odkrývání charakteru, Rybka Publisher, 2007, str. 53-54.

³⁰ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Námět, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 106.

kdy člověk zapomene na to, že je člověk. Myslí si, že je bůh, že si může dovolit všechno, a chová se jako bůh. A je za to potrestán, shoří v ohni. Ty dva poslední náměty jsou zločin a trest.“³¹

Pro každý námět jsou důležité dvě věci: hlavní postavy a děj. Syd Field však ve své knize: *Jak napsat dobrý scénář*, postavy i děj spojuje dohromady. Toto téma z různých úhlů rozebírá v celé jedné své kapitole. Pevně stojí za tím, že postava, rovná se děj. Toto pravidlo, ač určené pro psaní scénářů, si může autor dramatických příběhů vztáhnout i k sobě samému.³² Vždy je v něm nějaká ústřední postava, která ční nad ostatními a kolem jejíž existence se točí vše, co pisatel popisuje.

Komponování příběhu je jako skládání hudby, malování obrazů, z ničeho vytvořit něco. Z nikoho udělat někoho. V ději jde o to, aby příběh od bodu A postupně směřoval až k bodu Z. To co se děje mezi začátkem a koncem je označováno jako stať. Rázem tak vzniká základní slohová osnova: úvod, stať, závěr.

Připomeňme si též jednotlivé části antického dramatu: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Přičemž povšimněme si prostředních tří slov: kolize, krize, peripetie. Co mají společného? Hlavní postava musí překonávat nějaké překážky, které jsou kladeny po cestě k cíli, aby mohlo dojít (k zde zmíněné) katastrofě. Katastrofa je cílový bod reagující na ne/zvládnutí kolize, krize, peripetie. Angličané v tomto bodě příběhové části ještě rozšířili. Pro lepší pochopení následujícího, vše uvádím s přesným popiskem čerpaného zdroje:

Expozice (bylo nebylo), Spoušť (stala se událost lišící se od obvyklých), Hledání (hlavní hrdina musel hledat její řešení), Kolize (ale události neprobíhaly tak, jak si představoval), Rozhodování (obtěžně se rozhodoval, což mělo), Vyrcholení (zásadní důsledky, které způsobily), Peripetie (zásadní změnu jeho postavení), Rozuzlení (a to nakonec vedlo ke šťastnému či nešťastnému konci).³³

³¹ Cit.EMINGEROVÁ, Dana. *Živel Lustig: Jak se píše kniha*, Mladá fronta, 2012, str. 191.

³² Srov. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Budování dramatické postavy, Rybka Publisher, 2007, str. 50.

³³ Cit.SKORUNKA, František, *Úvod do tvůrčího psaní*, Kompozice. Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 2006, str. 55.

Pokud shrneme výše zmíněné, dojde nám, že příběh se skládá z pěti podstatných částí. Expozice, tedy status quo, kdy je nám představena hlavní postava a její současný životní stav. Následuje První bod obratu, kdy je status quo porušen nějakou událostí, která vytyčí hlavní cíl, ke kterému se musí hlavní hrdina dostat a pro jehož naplnění (či nenaplnění) bude překonávat jednu překážku za druhou. Této části se již říká Konfrontace. Konfrontaci ukončuje následně Druhý bod obratu, kdy se vytyčený cíl může vznikem náhlé události změnit v cíl jiný či naopak zde dojde k významnému posunu do vytyčeného cíle postavy. Tato část je předělem k poslednímu bodu: Rozuzlení. V něm dochází ke střetu s daným cílem, uzavření popisovaného příběhu a osudu hlavního hrdiny pro děj důležitý. Tedy začátek (expozice), prostředek (konfrontace) a konec (rozuzlení). Přičemž jednotlivé předěly částí pojí stejně důležité mosty, zmíněné jako Body obratu. Tento celek je v jiném řečení stále se opakující kostra, která má své počátky už z dob antiky.³⁴

Problematicke předpřípravy spojené se psaním literárního díla se věnuje ve své první části Syd Field. Jeho kniha: *Jak napsat dobrý scénář* je sice určena prioritně pro scénáristy, obsahuje však i cenné rady pro autory literárních příběhů.

Opomenout též nemůžu ani Stephena Kinga a jeho *O psaní: memoáry o řemesle*, jenž problematiku příprav na tvorbu příběhu též neopomíjí a podává je metodou jednoduchou a snadno pochopitelnou, často doplněnou o osobní praktické zkušenosti ze života.

³⁴ Srov. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Budování dramatické postavy, Rybka Publisher, 2007, str. 17-25.

2.1 Vytváření příběhu

Vytvoření příběhu jde několika možnými cestami, které se následně ještě mohou dělit podle autorovy fantazie či zkušenosti. Ukáží na ty, které Syd Field považuje za základní, neboť samotná jejich znalost poskytuje autorům další širší samostatný rozvoj. Krom Sida Fielda zmíním též rady Stephena Kinga, jenž se této problematice obšírně věnuje ve své knize.

Většina děl, určena pro začínající autory, se více či méně zmiňuje o důležitosti hlavních postav, ale ve většině případů rozdělují postavy a děj do zvláště odlišných kategorií. Následující metoda, se kterou jsem se poprvé setkal u zmíněného Syda Fielda tyto pojmy sjednocuje do jednoho celku a utváří tak komplexní příběh, jejímž středem je hlavní postava samotná.

Můžete psát tím způsobem, že ze všeho nejdříve vytvoříte postavu, z níž se následně odvine dramatická potřeba, děj a příběh. Vytvořte postavu a spolu s ní vytvoříte i příběh.³⁵

K výše zmíněnému dodám, že práce na takto vystavěném ději není nic jednoduchého. Postava by měla být maximálně propracovaná. I proto se v ní dále čtenářům radí, aby vytvořili vnitřní a vnější charakter, přičemž první zmíněný pojednává o minulosti a životopisu postavy před samotným odehráváním příběhu a druhý zase odkrývá charakter v příběhu samotném. Oba se vzájemně propojují, neboť společně utvářejí psychiku imaginárního hrdiny. Vnější charakter se ještě následně dělí do třech důležitých bodů, jenž teprve ony utvářejí děj; a to je „současný“ život postavy: tedy profesní, osobní nebo partnerský (popřípadě společenský), a soukromý.³⁶

Z pokládání si otázek nad postavou samotnou se začne postupně odkrývat i děj, který se kolem postavy buduje spolu s ní. Autor přitom zde má výhodu v tom, že v takto vystavěném příběhu bude mít charakteristickou, uvěřitelnou

³⁵ Cit. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Vytváření postavy a odkrývání charakteru, Rybka Publisher, 2007, str. 53-54.

³⁶ Srov. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Vytváření postavy a odkrývání charakteru, Rybka Publisher, 2007, str. 53-68.

postavu ve svém vlastním světě se svým vlastním životopisem, s níž se čtenář dokáže lépe sžít.

Tato metoda se bude zamlouvat spíše osobám, které raději píší své příběhy skrze vlastní zkušenosti, neboť v této metodě mohou do konkrétní osoby vložit vše, co si někdy sami prožili.

Pro ty, kteří spíše než na zkušenosti, lpí na fantazii, můžou – pokud jim předchází metoda snižuje motivaci – vyzkoušet opačnou techniku. Tedy zasazování postavy do předem vybudovaného prostředí. To znamená, že prostředí vzniklo nezávisle na postavě a jejích potřebách. Tím, že postavu do tohoto prostředí zasadíme, může se však stát, že děj vzniklý touto konfrontací hlavního hrdiny se světem, ve kterém žije, nebude na papíře fungovat a bude se od původních autorových představ lišit. Ovšem pro lidi s velkou fantazií se může jednat o metodu, jenž posílí jejich motivaci i lásku pro psaní konkrétního příběhu.

Z této sféry stojí za upozornit na metodu Stephena Kinga, jenž radí vystavět příběh jako odpověď na otázku: „co kdyby?“. ³⁷ Položením této otázky nestvoříme fungující postavy, ale hlavní dějovou premisu, kolem které bude vše ostatní vytvořeno. Například: Co kdyby rodinu v domě odřízla povodeň od světa a s nimi tam zůstal sériový vrah? Co kdyby jsme získali milovanou osobu nápojem lásky? Co kdyby jsme se stali nesmrtelnými?

Tato cesta je však riziková v tom, že ač se příběh může tvářit žánrově konzistentně, zasazení postavy (ať už specificky či nespécificky vykreslené) může autorovi v psaní způsobit chaos. V praxi se tedy může stát, že do temného středověku, postíženého černou smrtí, kde se autor snaží o vykreslení atmosféry beznaděje, se po dosazení hlavní postavy náhle do tohoto světa začne dostávat humor, naděje, optimismus, ač autor sám se touto cestou vědomě ubírat nechce. ³⁸

Ač obě cesty mají své pro a proti, obě spojuje jedna podstatná věc: umění popisu, aby se čtenář samotného děje zúčastnil všemi svými smysly. Stephen King

³⁷ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, O psaní, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 131.

³⁸ Srov. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, 5. Vytváření postavy a odkrývání charakteru, Rybka Publisher, 2007, str. 51.

píše, že dobrý popis není dovednost vrozená, ale naučená. Naučená čtením, psaním, nasloucháním vyprávění našich příbuzných, přátel i cizích rozhovorů.

Správný popis by podle Stephen Kinga neměl být ani moc podrobný, protože přehltní čtenáře detaily, ale ani přehnaně zkrácený, neboť si pak bude připadat jako krátkozraký člověk bez brýlí.

Správný popis musí začínat autorovou představou toho, co chce, aby čtenář následně viděl, a uzavírat se správným psaným slovem složeným do vět a odstavců (o tématicke popisu se ještě dále zmíním ve 3. Kapitole: jak vyprávět příběh).³⁹

2.2. Charakter postav

Tématu charakteru postav jsme se již dotkli v minulé kapitole, konkrétně v metodě, kdy autor vytváří nejprve postavu a následně spolu s ní se rozvine i děj. Nyní se na problematiku osobnosti literárních hrdinů podíváme podrobněji.

Postava je pro děj stejně důležitá jako plíce pro člověka. A ať je postava v příběhu živá či neživá, vždy má autorem vědomě či nevědomě přiřknutý nějaký charakter. Ať už jde o prince, který se nebojí pro princeznu s drakem bojovat, nebo o lavičku, jenž pouze poslouchá příběhy zamilovaných párů, co na ní sedí.

Literatura z níž čerpám, se problematice charakteru hlavních postav věnuje z pohledu vytváření příběhu (viz. kapitola 2.1). Níže citovaný František Skorunka však považuje za důležité, aby autor věděl, že nejen postava vytváří děj, ale předně charakter postavy vytváří úspěšný příběh.

Každá literární postava (ať už je to člověk, zvíře, nebo věc, která od autora získala nějaký charakter) by měla působit věrohodně. Čtenář by měl uvěřit, že existuje, žije a tudíž její napsaný život je uvěřitelný. Jan Werich v jednom svém povídání na téma „Židle“, sdělil toto:

³⁹ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, O psaní, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 134.

„No já umím říkat o židli, já umím říkat o všem. Když nevím, tak si vymyslím, no ne? To konečně dělá každej. Když si ho dobře vymyslí, tak o tom napíše knihu. A když je dobře napsaná, tak to lidi čtou. Když je to ohromně dobře napsaná, tak tomu i věřej.“⁴⁰

Z toho je patrné, že sebelepšimu autorovi, který si dokáže hrát se slovíčky, je tento um naprosto k ničemu, pokud spolu s tím nemá dobře propracovanou a v příběhu fungující hlavní postavu. Dále cituji pana Skorunku:

Aby literární postava působila věrohodně, měl by se její charakter vyznačovat jednotou všech svých vlastností a všech etap svého rozporného, ale celistvého vývoje, jinak by se její obraz rozpadl v souhrn nesourodých psychických detailů. Ne nadarmo zdůrazňoval Flaubert potřebu přenést se rozumovým úsilím do svých postav, a ne je přitahovat k sobě. Zkuste slovy podat charakteristiku člověka, který je vám milý, tak, aby byl milý i jiným. Zjistíte, že je to takřka nemožné. Je to úkol nespílitelný, nepodaří-li se vám najít nějaké podrobnosti, které pocit čehosi milého dokáží vyvolat. Těžko stačí povědět, že dívka byla krásná, neboť jak uvádí L. N. Tolstoj, „není milé, co je hezké, ale hezké je to, co je milé.“ Krása zůstane nanejvýš abstraktní kategorií, nedokážeme-li ji nějak spodobnit; není uměleckosti bez smyslovosti. Je známo, že každý čtenář si při četbě dotváří autorem podestřený obraz a situuje jej do své životní praxe, a na této přenosnosti příběhu do vlastního života čtenáře je z valné části založena přitažlivost.⁴¹

Je patrné, že autor nemá vyhráno pouze s tím, jak postavu vytvoří, ale i jakou metodou ji v příběhu podá. Postava je oficiálně živá od chvíle, kdy ji čtenář za živou považuje. Proto je tak důležitá pro děj, a podle některých i dějem zároveň. Lidé často odkládají knihy z důvodu, že jim postavy nic neříkají a nedokáží s nimi navázat onen literární kontakt, tedy čtenářské pouto, které posléze nás nutí pokračovat ve čtení. Kupříkladu takový Harry Potter by nikdy nepřinesl své autorce slávu, kdyby milióny čtenářů si nedokázalo k tomuto

⁴⁰Cit. NOVÁK, Josef. *Jan Werich: O židli (1966)*. Youtube.com, [online], vloženo: 18. listopadu 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=bQFmltfEjCM>>.

⁴¹ Cit. SKORUNKA, František. *Úvod do tvůrčího psaní*, 6.3 Charakter postavy, Jihočeská univerzita Pedagogická fakulta. 2006, str. 38.

čaroději vytvořit emocionální pouto. A toho Rowlingová docílila nejen psychologicky dobře vykreslenou vnitřní, ale předně vnější charakteristikou.

O těchto charakteristikách jsem se již zmiňoval v minulé kapitole. Vnitřní charakteristikou je to, co utváří charakter postavy v charakteristice vnější, tedy té, co charakter odkrývá. Vše, co je „vnitřní“ se odehrává před samotným literárním příběhem a definuje chování postavy, její společenský status, přístup k životu, prostě životopis. Ve vnější charakteristice se toto vše pak projevuje, jak v profesním, tak osobním a soukromém životě postavy. Přičemž sám autor musí být velice opatrný, jakou metodou toto odkrývání charakteru popíše. Neboť, jak bylo zmíněno výše, krása zůstane nanejvýš abstraktní kategorií, nedokážeme-li ji nějak spodobnit.

Ve výsledku je vždy na autorovi samotném, jak své postavy uchopí. Cílem této kapitoly bylo seznámení s touto problematikou. A seznamovat se budeme i nadále: tentokrát s kostrou samotných kapitol.

2.3 Kapitoly a jejich důležitost

Od mala jsme ve světě plném literárních příběhů. Tyto příběhy jsou často rozděleny do částí, kterým říkáme kapitoly.

Jakou stavbu ale kapitola – jeden kousek celkového díla – má mít? Odpověď se mi dlouhou dobu nedařilo najít, až do doby, než jsem si přečetl: Jak napsat dobrý scénář.

Podobně totiž jako kapitoly v knihách, jsou filmy složeny ze sekvencí, které mají začátek, prostředek, konec, ale fungují kompletně v nastoleném ději, který vůči celému příběhu směřuje od úvodu k cíli. Tedy jsou propojené jednou myšlenkou.

Stejně jako sekvence u filmu, je kapitola v příběhu ztvárnění jedné myšlenky, jenž postavu posunuje blíže k cíli. Může jít například o: narozeninovou oslavu, výlet do přírody, přepadení banky, pokec s expřítečkou v kavárně.⁴²

V praxi to vypadá následovně: Erich von Däniken ve své knize *Tajemství mayské studny* popisuje příběh dvou chlapců z doby starých Májů, jenž se dostanou skrze díru v čase do současné doby. Samotné názvy kapitol v příběhu, nám dávají znát, jaké myšlenky se v jednotlivých částech řeší.

Los: výběr dvou obětí pro božstvo. Plán: snaha vylosovaných obětí přežít zmíněné obětování. Cesta na obětiště: realizace samotného plánu o přežití. Setkání dvou světů: konfrontace a časový přesun hrdinů do současnosti.⁴³

Dan Brown, autor bestselleru *Šifra mistra Leonarda*, je znám tím, že ještě před samotným procesem sepsání příběhu, přesně ví, o čem jaká kapitola bude přesně pojednávat.

Tato teoretická znalost kapitol a jejich důležitosti, může autorům mnohé v jejich předpřípravách na literární tvorbu usnadnit či zpřehlednit. A to nejen u kapitol, ale i u odstavců, které fungují na stejném principu.

Dále se již zaměříme na samotný proces realizace literárního příběhu.

⁴² Srov. FIELD Syd. *Jak napsat dobrý scénář*, Kapitola osmá: Dynamika sekvence, Rybka Publishers, 2007, 1. vydání. str. 108-109.

⁴³ Srov. DÄNIKEN, Erich von. *Tajemství mayské studny*, Euromedia Group, k.s. 2005, str 5.

3. Jak vyprávět příběh?

Cílem této části je seznámit čtenáře s tipy a radami autorů ohledně metodiky psaní literárního příběhu. Myšlen je zde proces samotného psaní. Konkrétněji se v této kapitole dozvíte, jak moc má být vyprávění konkrétní. Jaké přednosti má vyprávění Er a Ich formou. Seznámení s problematikou přímé řeči a autorskými bloky v procesu tvorby příběhu. A upozornění na problematiku trpného rodu a příslovce.

Mnoho autorů se ve svých publikacích zabývá myšlenkou, jak sepsat čtivý příběh, který si získá pozornost čtenářů i ocenění kritiků. Nutno ale dodat, že při svém hledání odpovědi na tuto otázku, každý autor sděluje čtenáři odlišný, subjektivní pohled, který jemu dopomohl na výsluní. Odráží se v něm mnoho faktorů. Jak samotná zkušenost autora, tak jeho konexe, kontakty, rodinné zázemí a samozřejmě i kultura, ve které vyrostl a jenž ho obklopuje. Proto rady těchto autorů nemůžeme brát jako zákon, ale minimálně jako vodítko na naši cestě k vytyčenému cíli.

Rozdílnost autorů i jejich stylů, včetně rozmanitosti jejich přístupů k práci, chápe i sám Arnošt Lustig. Proto rozděluje autory a jejich příběhy. Autoři jsou různí, ale příběh musí vykazovat jisté společné rysy, které z něj tvoří dobrý příběh. A to jsou kolikrát i maličkosti: Každý příběh ale musí být doložen. Když ne jinak, tak epizodami. Aby byl konkrétní. Konkrétní je dobrý. Detaily. Nikdy nepiš ‚Pták seděl na stromě‘, ale vždycky řekni: ‚Kos zpíval na jabloni, datel kloval do ořechu.‘⁴⁴ Tolik názor spisovatele.

S tím, co píše Lustig, souhlasí i samotný Stephen King. Ten ovšem v tomto bodě varuje i na podrobný popis v detailech. Je podle něj důležité najít zlatou střední cestu. Tedy vědět, co popisovat a co popis nepotřebuje. Autor se musí naučit spoléhat na čtenářovu fantazii, že si doplní to, o čem není potřeba líčit. Jako

⁴⁴ Cit. EMINGEROVÁ, Dana. *Živel Lustig: Jak se píše kniha*, Mladá fronta, 1. vydání. 2012, str. 35.

například, že ubrus na stole má květinové krajky s listy zahnutými na levou stranu.

Jak této znalosti autor sám může dosáhnout, je pečlivým, trpělivým čtením. Ovšem není to podle autora jen o informovanosti, co sdělit čtenáři a co ne, ale i o znalosti metodických postupů. Čtenář podle Kinga lépe pochopí popisovanou událost, když ji rozdělíme do jednoduchých, snadno popsanych myšlenek.⁴⁵

Jak už v úvodu správně a poutavě uchopit vyprávění tak, aby jste si ihned a naplno získali čtenářovu přízeň, je oříšek, se kterým se potýkají i nejzkušenější autoři od dob antických až po současnost. Radou pro to by mohlo být jedno z Aristotelových moudr, Lustigem v jedné knize řečených:

„Nezačínajte od Adama, to nikoho nezajímá. Když vyprávíte o člověku, který zavraždil svou milenku, vypusťte, že se v malé vesničce u Košic narodila kočímu a služce ve statku zlobivý chlapeček. Lepší je vybalit to hned: A najednou se naštvál a vrazil jí kudlu do břicha. To je náš příběh a odtud pokračujeme dál. Tak to radí Aristoteles. Třeba William Faulkner se touhle zásadou vždycky řídí.“⁴⁶

K výše zmíněné citaci dodám, že pokud je autor skutečně dobrý, dokáže i „začátek od Adama“ podat metodou, ze které čtenář nedokáže spustit z textu oči. Avšak pro nejistější autory se může jednat o postup, který může dodat nenalezenou odvahu. I díky ní mohou pochopit, že mají na výběr mnoho metod, jak příběh učinit čtivějším.

Celá metodická tematika proto, jak napsat co nejlepší literární příběh, je dosti široká. Z toho důvodu jsem vybral několik klíčových témat, které považuji za stěžejní.

Nejvíce se této problematice věnuje Stephen King v knize: O psaní, memoáry o řemesle. Též trochu obšírněji i Zbyněk Fišer ve svém Tvůrčím psaní. A z více filozofického hlediska i Arnošt Lustig v knize Dany Emingerové: Živel Lustig: Jak se píše kniha.

⁴⁵ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, O psaní, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 95, 134-135.

⁴⁶ Cit. EMINGEROVÁ, Dana. *Živel Lustig: Jak se píše kniha*, Mladá fronta, 1. vydání. 2012, str. 129.

3.1 *Ich* a *Er* forma

Každý autor dramatického příběhu na počátku stojí před otázkou: jak příběh vyprávět? Má dvě základní možnosti: Použít *Ich* formu nebo *Er* formu.

Ich forma (z německého: *Ich* – česky: Já) má formu autorské řeči. Autor vypráví skrze postavu, která je součástí příběhu. Používá se proto první osoba jednotného čísla. Specifikum tohoto druhu vyprávění je, že příběh je pak více subjektivní.⁴⁷

Er forma pochází z německého: *Er*, tedy On. Má podobu monologu vypravěče a popisuje dění ve třetí osobě. Ten popisuje a komentuje dění, aniž by do něj mohl jakkoli zasahovat. Takto vypravovaný příběh působí více objektivně, nezaujatě.⁴⁸

Většina publikací neradí, která z těchto forem je pro začínající autory lepší, ale každá má svá pozitiva i negativa.

V *Ich* formě je autor fixován na konkrétní postavu, skrze jejíž pohled a povahu popisuje příběh i popis světa, ve kterém se jmenovec nachází. Tento styl je subjektivnější, než *Er* forma a pokud je vypravěčem hlavní postava, klade se daleko silnější důraz na propracovanost postavy (viz kapitola 2.2 Charakter postav). Někteří autoři, aby si *Ich* formu ulehčili, pak často volí vyprávění příběhu skrze sekundární, pro příběh nedůležitou postavu, lépe řečeno: vypravěče. Tato metoda však již spíše připomíná zmíněnou *Er* formu.

Er forma je mnohými ústně doporučována pro svůj nadhled, nefixovanost na postavách a větší svobodě autora. Nicméně nenechme se mýlit. Z nabytých zkušeností bych tyto názory trochu přeformuloval. V krátké povídce zde skutečně *Er* forma nevyžaduje propracovanější postavy, neboť se nemají jak vyvíjet, ale v delších příběhových liniích je *Er* forma dokonce na práci s postavami obtížnější, než *Ich* forma, neboť není v příběhu postavy, která by subjektivně popisovala své

⁴⁷ Cit. VÍŠEK. Jakub. *Cesky-jazyk.cz*, *Er*-forma, [online], posl. úpravy: 18.10.2012, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/ich-forma/>>.

⁴⁸ Cit. VÍŠEK. Jakub. *Cesky-jazyk.cz*, *Ich*-forma, [online], posl. úpravy: 18.10.2012, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/ich-forma/>>.

okolí, ale je zde často větší důraz na objektivitu samotného vypravěče. Nicméně opět jde o jeden z mnoha názorů. Následky a důsledky používání buď Er či Ich formy se nezaobírá žádná ze studovaných knih a zdrojů. Považuji však tuto otázku i za jednu ze základních pro zvolené metody psané literární tvorby.

3.2 Přímá řeč

Touto podkapitolkou nechci čtenáře upozorňovat na gramatické problémy psaní přímé řeči, kdy se píše za uvozovkami velké a kdy zase naopak malé písmeno a jak se zachází s mezerami, atd. V této kapitole čtenáře seznámím s metodickým problémem, nastíněným v Kingově knize: *O psaní: Memoáry o řemesle*. Tento autor zdůrazňuje důležitost ovládat dobrou stavbu textů přímé řeči, která ani nemusí mít spisovné propriety a sama o sobě musí dávat smysl, neboť se jedná o to, co lidé v příběhu přímo mluví a jak mluví. Zároveň jde tedy i o jednu z metod, jak rozkrýt vnitřní charakter literárních postav.

Někteří autoři (Peter Straub, J.K.Rowlingová, Graham Green nebo George V. Higgins) si s přímou řečí pohrávají a je radost jí číst. Někteří (jako H.P.Lovecraft) se jí maximálně vyhýbají, neboť vědí, že zde je jejich slabá stránka.⁴⁹

Jak správně tedy s přímou řečí pracovat?

Dobře napsaná přímá řeč napoví, jestli je postava chytrá, nebo hloupá, poctivá, nebo nepoctivá, vtipná, nebo zapšklá. Dobrou přímou řeč, je pak radost číst; špatná přímá řeč dokáže hodně zkazit.⁵⁰

Přímá řeč by měla být zvuková složka literárního díla. Zúročí se v ní autorova zkušenost a schopnost využívat nabyté zkušenosti z vedení různých hovorů s kamarády, rodinou, nebo šéfem či na úřadech.

⁴⁹ Srov. KING, Stephen, *O psaní: memoáry o řemesle*, Přímá řeč, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 140-146.

⁵⁰ Cit. KING, Stephen, *O psaní: memoáry o řemesle*, Přímá řeč, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 140.

To, jak která postava v literárním příběhu mluví, odkrývá i její charakter. O tom, jestli Tom je u Evy převít, protože svou partnerku za jejími zády pomlouvá, nemusí autor čtenáře informovat skrze vypravěče. Při správném použití přímé řeči a správné volbě slov i žargonu se postava sama odkryje čtenáři. Jak totiž radí jedna dobrá rada: nikdy neříkejte čtenáři nic, co mu můžete názorně ukázat.⁵¹ V tomto případě samotnou postavou s jejím žargonem říci.

Z vlastních zkušeností musím poukázat na jeden podstatný fakt: občasná neznalost autorů, kde končí přímá řeč. Přímá řeč nekončí uvozovkami, ale odstavcem, který jí patří. Za uvozovkami je často dost místa na to, aby autor připojil i nějakou neverbální složku komunikace, která podtrhne či dá zcela nový rozměr tomu, co bylo řečeno. Postavy nejen hovoří, ale i se při vykládání svých slov i nějak chovají, jedná se o jeden z aspektů při psaní literárního příběhu, jenž můžete aktivně využít.

Další stránkou přímé řeči je polopřímá řeč. Ta je prostředkem vyjádření vnitřního monologu postavy. Obsahově patří přímá řeč do monologu postavy, formálně však do autorovy. Vyznačuje se i tím, že se u ní nepoužívají uvozovky a živě uvádí myšlení jednajících osob.⁵²

Většina autorů, která se používání přímé řeči vyhýbá, se raději uchyluje právě k řeči polopřímé, jenž je spíše o vnitřních názorech postavy. Častěji je užívána u introvertních hrdinů či i autorů, jenž se světem kolem sebe tolik nekomunikují a raději uzavření před společností se svěřují třeba právě tužce a papíru.

Cílem této kapitoly bylo seznámit vás s různými metodami rozkrývání charakteru postav při psaní a tedy i děje. Dále se budeme zabírat problematikou autory neméně opomíjenou: trpným rodem a příslovci.

⁵¹ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Přímá řeč, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 139-140.

⁵² Cit. SOUČEK, Tomáš. *Cesky-jazyk.cz*, přímá, polopřímá a nevlastní přímá řeč, [online], posl. úpravy: 5.4.2010, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/prima-poloprima-a-nevlastni-prima-rec/>>.

3.3. Trpný rod a příslovce

Pod názvy trpného rodu a příslovce se skrývají cenné autorské rady Williama Strunka, tlumočené Stephenem Kingem. Jako autor této práce vložím menší poznámku, že právě poskytnuté rady v odvětví trpného rodu a příslovce, znamenalo pro mou maličkost následný největší literární rozvoj, oceněný vítězstvími v několika literárních soutěžích. A byl dozajista i impulsem k tomu, o psaní se více zajímat.

Slovesa dělíme podle rodu na slovesa rodu činného a rodu trpného. U slovesa rodu činného podmět věty něco dělá. U slovesa rodu trpného se s podmětem věty něco dělá. Podmět prostě nechává, aby se s ním něco dělo.⁵³

Stephen King, jenž v tomto bodě zmiňuje i pány Strunka, Whita a i anglickou učebnici základů stylistiky, odrazuje pisatele literárních příběhů od používání trpného rodu. Jasně říká: „Trpnému rodu by jste se měli pokud možno vyhýbat.“ Argumentuje tím, že nebezpečnost trpného rodu spočívá v tom, že při jeho používání mají autoři dojem, že jejich slova vyznívají vznešeněji a text jim tak připadá umělečtější, ale hůře se čtenáři čte a prioritní je, aby čtenář co nejsnadněji pochopil, co autor danou větou zmiňuje, a jak to co nejsnadněji může sdělit.⁵⁴

Jako příklad uvádí několik vět, ve kterých trpný rod figuruje: *Jednání bude zahájeno v sedm hodin. Nebo: Můj první polibek se Shaynou bude mnou vždycky pamatován jako začátek našeho vztahu.* Následně tyto věty zbavuje trpného rodu, aby si čtenář sám udělal obrázek, co s nimi tato změna provede: *Jednání začne v sedm. Náš vztah se Shaynou začal jediným polibkem. Nikdy na něj nezapomenu.*⁵⁵

Stephen King si vybudoval kariéru na jednoduchých, trefných větách. Mnohými je tento autor obdivován ne pro svou uměleckou stránku, jak příběh servíruje čtenáři, ale pro jednoduchost, jakou dokáže jiné světy podat čtenáři. Pokud budete číst jeho příběhy, nebudete se rozplývat nad hvězdným složením

⁵³ Cit. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Trpný rod, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 94.

⁵⁴ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Trpný rod, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 94-96.

⁵⁵ Cit. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Trpný rod, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 95.

věty, ale nad jednoduše podaným dějem. Proto pokud chcete váš příběh podat jednoduchými, trefnými větami, doporučuji Kingovu radu. Pokud však vám jde o umělecky sestavená slova, věty, odstavce, trpný rod vám může být k užitku.

Zmiňovaný autor, bez něhož by tato kapitola nevznikla, podobný názor jako u trpného rodu zastává i u příslovců, což je neohebný, plnovýznamový slovní druh vyjadřující okolnosti blíže specifikující obsah přídavného jména či jiného příslovce. Rozlišují se příslovce místa, času a příčiny. Ve větě plní funkci příslovečného určení, tedy přívlastku.⁵⁶

Samotný Stephen King příslovce definuje podle verze Obchodní angličtiny jako slova, která upravují slovesa, přídavná jména nebo jiná příslovce. Autory, jenž je hojně využívají škatulkuje jako „nesmělé“, protože si nejsou jistí, že je čtenář bude brát vážně nebo sami nevědí, jestli budou jejich slova správně pochopena. Podle Kinga by řada literárních příběhů byla lepší, kdyby se z nich příslovce prostě vyškrtaly. Obzvláště své upozornění směřuje na příslovce ve spojení s uvozovacím slovesem, což nazývá: cestou do pekel.⁵⁷

I zde uvádí několik ukázek pro své argumenty:

„Polož to!“ vykřikla. „Vrať mi ji,“ škemral, „je moje.“ „Nebud'te takový hlupák, Jekyll,“ řekl Utterson.

V těchto větách jsou vykřikla, škemral a řekl uvozovací slovesa. Teď si prohlédněte tyto pochybné útvary ve spojení s uvozovacím příslovcem:

„Polož to,“ vykřikla *výhružně*. „Vrať mi ji,“ škemral *poníženě*, „je moje.“ „Nebud'te takový hlupák, Jekyll,“ řekl Utterson *pohrdavě*.

Podobným spojením příslovce uvozovacím slovesem se někdy říká „swiftoviny“ po Tomu Swiftovi, odvážném vynálezci ze série klukovských dobrodružných románů od Victora Appletona II., jenž si liboval právě v takovýchto větách.⁵⁸

⁵⁶ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Příslovce, Ottovo nakladatelství, svazek 2., 2010, str. 276.

⁵⁷ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Příslovce, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 96.

⁵⁸ Cit. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, Příslovce, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 97.

Používání příslovce a trpného rodu je o stylu jednotlivých autorů. Někteří se bez jejich používání neobejdou. Jiní budou od používání trpného rodu a příslovce odrazovat.

My však buďme rádi, že se nad těmito věcmi debatuje. Protože autor by se měl sám sebe ptát při korekcích (o korekcích více ve čtvrté kapitole) na to, jestli takhle napsané je to pro případného čtenáře nejlepší. Každé použité slovo nese nějaký význam do celku. A autor je ten, který nese za to vše zodpovědnost.

3.4 Autorské bloky při psaní

Další záležitostí autory často nezmiňovanou, přesto ale neopomíjenou, je takzvaná tvůrčí krize.

Z pozice pisatele, je blokáda, která brzdí některou fází tvorby textu, pocíťována jako negativní, frustrující emoce. Pisatel má pocit vlastní nedostačivosti, nervozity, nespokojenosti, jenž vyplývá z nemožnosti postupovat momentálně v práci vpřed. Blokáda může být vytvořena vlivem toho, že tvůrčí přístup k tvorbě textu vyžaduje jisté odhodlání pustit se do neprobádaných oblastí vlastní fantazie. Pohyb v oblasti vlastní fantazie, pohyb v textu, který pod jejím vlivem vzniká, je pohyb v neznámém prostoru. Je to vykročení do neznáma a jako takové je spojeno s nejistotou. Podvědomý strach z této nejistoty, z pohybu v nejistém prostoru textu, který nelze předem přesně vykalkulovat, se stává příčinou emocionální blokády.⁵⁹

Tématika autorských blokády by šla rozvést do samostatné knihy. Samotný psychologický slovník definuje slovo blok jako náhlou zástavu určitého procesu, která je zpravidla působena zábranami.⁶⁰ V našem případě náhlým, nechtěným zastavením (zablokováním) literárního procesu.

Stephen King ve svém *O psaní: Memoáry o řemesle* jednu takovou svou krizi popisuje u psaní románu: *Svědectví*, kdy zhruba na pětistě straně již náhle

⁵⁹ Cit. FIŠER, Zbyněk. *Tvůrčí psaní*, 5.3.1 Typy a příčiny blokády, Paido, 2001, str. 50.

⁶⁰ Cit. HARTL, Pavel. *Psychologický slovník*, Blok, Praha: Portál, 2000, str. 78.

nevěděl, co má dál psát, jak se mají postavy dále vyvíjet a jednat. Tuto krizi se snažil nějakým způsobem vyřešit, ovšem období tohoto řešení nedopadlo pozitivně. Až jednoho dne došlo k samovolnému vyřešení tohoto problému, kdy mu – podle vlastních slov – nápad na řešení problému spadl zčistajasna do hlavy (jedna z ústředních postav měla zemřít). Díky tomu se blok odstranil, autor dokončil příběh, jenž ve výsledku má přes tisíc stran.⁶¹

Jako každá krize, i zde je více možností, jak literární blok vyřešit. Zbyněk Fišer ve své knize: *Tvůrčí psaní*, uvádí tabulku, kde přímo čtenářům poskytuje možnosti na vyřešení jejich blokády. Tato tabulka v závěru kapitoly prezentovaná, je určena prioritně pro kurzy tvůrčího psaní, ale své místo si zaslouží i zde.

Autorské bloky nejsou známkou toho, že autor je špatný. Naopak, jako každá krize, tak i ta autorská může sloužit k pozitivnímu rozvoji autora samotného. Po jejím překonání bude samotný pisatel o něco zkušenější, tedy i minimálně pro sebe lepším autorem literárních příběhů. Však i samotná krize pramení z neznalosti metod, které vyřeší problém, jenž nám zabraňuje v úspěšném dosažení vytyčeného cíle.

Tabulka: Základní příčiny blokády podle Fišera a jejich odstraňování⁶²

Problém – příčina blokády:	Odstranění blokády:
1. Nevhodné téma	1. Vybrat jiné, přiměřené téma
2. Neatraktivnost či triviálnost tématu (pocit, že námaha nebude odpovídat zisku individua)	2. Vybrat jiné, náročnější téma nebo vysvětlit význam a přínos tématu již vybraného
3. Neznalost tématu, resp. kritérií (žánru)	3. Vybrat přiměřené téma nebo dodat věcné informace o tématu
4. Nesrozumitelné zadání práce	4. Precizněji zadat téma, cíl a podmínky práce

⁶¹ Srov. KING. Stephen, *O psaní: memoáry o řemesle*, O psaní, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 156-158.

⁶² Cit. FIŠER. Zbyněk. *Tvůrčí psaní*, 5.3.2 Techniky překonávání a odstraňování blokády, Paido, 2001, str. 53.

5. Nevhodné podmínky práce	5. Stanovit podmínky práce na základě dohody s účastníky kursu (místo, dobu, interval, způsob zpracování a prezentace výsledku)
6. Špatné návyky při psaní pod vlivem dřívější výuky	6. Poukázat na možné příčiny vzniku blokády a psát v jiné, tj. příznivější atmosféře
7. Nová tvůrčí metoda	7. Zbavit se stresu a v uvolnění opakovaně cvičit novou metodu bez důrazu na konečný výstup
8. Citové rozrušení	8. Přerušit práci, dokud nedosáhneme zklidnění k psaní.
9. Únava, indispozice	9. Přerušit práci a odpočinout si (autogenní trénink, aktivní odpočinek, aj.)

4. Kapitola: Autorská korektura

V této kapitole se seznámíte s procesem autorských korekcí. Co je jejich cílem, jaká je jejich důležitost v autorské tvorbě, i názory a rady různých autorů k této problematice a definici samotného slova.

Pokud by jsme tvůrčí psaní literárních příběhů přirovnaly k filmařské profesi, bylo by samotné psaní možno považovat za produkt produkce. Korektura samotná by pak již spadala do kategorie postprodukce.

Korektura je o vyznačování oprav a nedostatků na rukopise. Jde o dodatečné změny a opravy provedené autorem nebo objednavatelem na konkrétním otisku. Autorova revize vysázeného textu podle rukopisu se nazývá autorská korektura. Též se odstraňují vady a nedostatky na tiskové formě.⁶³

Máme již sepsaný příběh. Hlavní postava se dostala do svého cíle; řekla nám, co měla a nyní nastává ta doba, kdy autor si musí po sobě přečíst, co vlastně vytvořil.

Korektura je zkrášlováním příběhu. Fáze, kde autor využije schopnost kritického přístupu k sobě samému. Ale i tato schopnost může autorovi přinést problémy. Pokud je kritický moc málo, může vypustit do světa literární příběh s chybami dějovými i pravopisnými, které čtenáři zkazí sebelepší dílo. Pokud je kritický až moc, může se z poutavého příběhu stát příběh zásuvkový.

Karel Jaromír Erben, byl znám tím, že svou Kytici (byť jde o lyriku) mnoho let upravoval a přepisoval. Slavná díla Franze Kafky naopak spatřila knižní vazbu až po autorově smrti, neboť si většinu svých děl schovával do zásuvky.

Dobře zkontrolovat vlastní dílo může být větší problém, než se zdá. Dobře to popisuje Arnošt Lustig ve svém literárním semináři, který vedl v době, kdy mu objevili nádor:

⁶³ Cit. BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Korektura, Ottovo nakladatelství, svazek 1., 2010, str. 642.

„Autor je v příběhu tak namočený, že nepozná, co v povídce opravdu je a co tam není. Ty cítíš ušlechtilost, jsi toho plnej a chceš, aby ušlechtilost mluvila i z tvé povídky. Jenže ona tam není. A ty to nepoznáš. Protože sám vnímáš zevnitř něco, co se nedostalo z tebe ven – odvahu, mravnost, dobro.“⁶⁴

Lustigem řečeno: korektura je činnost, kterou by autor neměl provádět samostatně, protože jeho pohled na dílo je až moc zaujatý na to, aby mohl mít od díla odstup.

Na toto téma se vyjadřuje i Stephen King, který ve své knize popisuje jím ověřený postup.

Stephen King rozděluje literární tvorbu jedné knihy na několik konceptů. Přičemž první koncept je samotné napsání příběhu a další jeho úpravy. Tyto úpravy již spadají do sekce korektury.

První věcí, kterou by si měl podle Kinga autor vybudovat je odstup od vlastního díla. Konkrétně první napsané verze. Té podle něj dosáhneme tím, že příběh necháme na cca šest týdnů ležet v zásuvce, přičemž během této doby se začneme věnovat jiné činnosti, která nás zaměstná a odpoutá od sepsaného díla. Teprve pak je nejideálnější začít s korekcí.

Tento odstup je důležitý nikoli z důvodu odhalování pravopisných chyb, ale právě odhalování příběhových i charakterových chyb. Samotný autor zdůrazňuje hlavně chyby spojené s motivací postav. Tyto chyby by bez nadhledu bylo velice komplikované odhalit.

Jenže ani samotný nadhled často nemusí stačit. Proto Stephen King též doporučuje: mít po ruce nějaké dobrovolníky, čtenáře, kterým se dílo následně dá přečíst, aby si pak autor ověřil, že to, co se snažil přenést na čtenáře, skutečně tak funguje.⁶⁵

Korektura je ve svém výsledku stejně důležitou fází literární tvorby, jako psaní samotné. Nacházejí se v ní a doladují chyby, které autor při psaní nepostřehl a jejím cílem je zformovat příběh, psané slovo do finální podoby.

⁶⁴ Cit. EMINGEROVÁ, Dana. *Živel Lustig: Jak se píše kniha*, Kůň a blecha. Mladá fronta. 2012, str. 134.

⁶⁵ Srov. KING, Stephen. *O psaní: memoáry o řemesle*, O psaní, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání, str. 162-171.

Metodice korektur se z primární četby, kterou do této práce využívám, věnuje Stephen King v knize O psaní: memoáry o řemesle. Sice méně, ale přesto cenné rady též nabízí i Dana Emingerová v knize Živel Lustig: Jak se píše kniha.

Závěr

Výše zmíněným textem jsem zájemcům podal tipy – rady různých autorů, kteří se k literární tvorbě dramatických příběhů vyjadřují.

Jak jsem v úvodu sděloval, pro tuto tvorbu neexistuje žádná jasná metoda slibující úspěch. Každý si svou cestu musí od základu vybudovat sám. Tyto poznatky zde jsou proto, aby čtenáři dokázali v té spleti všech možných rad i tipů najít svou vlastní cestu.

Nejdůležitější v této práci беру rozdělení samotné tvorby literárního příběhu do třech částí: 1) příprava příběhu – vytváření děje a postav, 2) sepsání příběhu – vyprávění a 3) korektura sepsaného příběhu.

Všichni autoři v různých podobách příběhovou tvorbu členili, rozdělovali. Pokusil jsem se tímto rozdělením vytvořit jakési universální rozdělení, jenž by bylo společné i pro více autorů, kteří různě mluví o tom samém.

U první kapitoly jsme si sdělili, že psaní literárních příběhů není jen o vrozeném talentu, jako o snaze. A že bez talentu vrozeného by nemohl být talent naučený.

Druhá kapitola nás seznámila s problematikou příběhu – děje, a ten jak je propojen s postavou, která je pro příběh primární.

Třetí kapitola informovala o metodách, které různí autoři doporučují pro zvýšení maximální efektivnosti, jak si udržet čtenářovu pozornost. I jak se vyhnout možným krizím.

Čtvrtá kapitola nám přiblížila často opomíjenou fázi: korekturu děl. Ukázala častý problém autorského vnímání příběhu, který je v občasném kontrastu se čtenářským pohledem a nastínila možné metody, jak se s těmito problémy vypořádat.

Při psaní této práce jsem si nedělal iluze, že půjde o dílo, které z lidí udělá slavné spisovatele mnoha literárních děl. Psal jsem ho pro ty, kteří aktivně se již o psaní zajímají a pracují na sobě – chtějí se v tomto zlepšovat. Už z tohoto

základního pohledu vychází, že žádná kniha, žádná práce neudělá z ničeho něco. To sama práce na každém z nás, nás učiní lepšími v tom o co se snažíme. A tato práce je o vyznačení metod, jak si sami najít tu svou pro zdárné dosažení našeho cíle, tedy sepsání literárního příběhu.

Na samotný závěr mi dovolu citovat zesnulého Arnošta Lustiga, který krásně vystihuje svým pohledem lásku k literatuře a literárním příběhům:

„Spisovatelé nedávají definice, ale používají metafory. Proč jsi krásná jako kytka, motýl. Tak si každý představí motýla, který je hezký, a rozumí tomu. Literatura je úchvatná proto, že autor může mluvit v metaforách a v náznacích. ... Náznak je krásnej, pretože přiměje čtenáře, aby si situaci sám dotvořil.“⁶⁶

⁶⁶ Cit. EMINGEROVÁ, Dana. *Živel Lustig: Jak se píše kniha*, Kůň a blecha. Mladá fronta, 1. vydání. 2012, str. 136.

Použitá literatura:

BULISOVÁ, Jiřina. *Ottova všeobecná encyklopedie*, Ottovo nakladatelství, 2083 publikace. Křišťanova 675/3 – 130 00 Praha 3, 2010. ISBN: 978-80-7360-902-3.

DÄNIKEN, Erich von, *Tajemství mayské studny*, Euromedia Group, k.s. 2005, 1. vydání. Nádražní 896/32, 150 00 Praha 5 – Smíchov, ISBN: 80-242-1428-8.

FIELD, Syd, *Jak napsat dobrý scénář*, Rybka Publishers, 2007, 1. vydání. V Jirchářích 6, 110 00 Praha 1. ISBN: 80-87067-65-7.

FIŠER, Zbyněk, *Tvůrčí psaní*, Paido, 2001, 111. publikace. Srbská 35, 612 00 Brno, ISBN: 80-85931-99-0.

HARTL, Pavel. HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*, Praha: Portál, 2000, 1. vydání. Klapkova 2, 182 00 Praha 8. ISBN: 80-7178-303-X.

HRDLIČKA, František. *Průvodce po literárním řemesle*. Votobia, 1. vydání, 2004. (nakladatelství v likvidaci od roku 2005) ISBN: 80-7220-170-0.

KING, Stephen, *O psaní: memoáry o řemesle*, BETA – Dobrovský, 2005, 2. vydání. Květnového vítězství 332/31, 149 00 Praha 4. ISB: 80-7306-188-0.

SKORUNKA, František, *Úvod do tvůrčího psaní*, Jihočeská univerzita Pedagogická fakulta, 1. vydání, 2006. Jeronýmova 10, 371 15, České Budějovice. ISBN: 978-80-7040-936-7.

Internetové odkazy:

HAVRÁNKA, Bohuslav., *Slovník spisovného jazyka českého*, děj. [online], Ústav pro jazyk český. v. v. i. 17. listopadu 2012. Dostupné na WWW:

<<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=d%C4%9Bj&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>>.

NOVÁK, Josef. *Jan Werich: O židli (1966)*. Youtube.com, [online], vloženo: 18. listopadu 2012. Dostupné na WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=bQFmltEjCM>>.

SOUČEK, Tomáš, *Cesky-jazyk.cz*, Lyrickoepické a lyrické žánry, [online], posl. úprava: 29.11.2008. Dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/lyrickoepicke-a-lyricke-zanry/>>.

SOUČEK, Tomáš. *Cesky-jazyk.cz*, přímá, polopřímá a nevlastní přímá řeč, [online], posl. úpravy: 5.4.2010, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/prima-poloprima-a-nevlastni-prima-rec/>>.

VÍŠEK, Jakub. *Cesky-jazyk.cz*, Er-forma, [online], posl. úpravy: 18.10.2012, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/ich-forma/>>.

VÍŠEK, Jakub. *Cesky-jazyk.cz*, Ich-forma, [online], posl. úpravy: 18.10.2012, dostupné na WWW: <<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/ich-forma/>>.

Abstrakt

BEZOUŠKA, Ondřej. Jak napsat literární příběh. České Budějovice 2014. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce: Mgr. Jiří Pokorný.

Klíčová slova: Literární tvorba, příběh, epika, drama, volný čas, tvorba literárního příběhu, povídka, tvůrčí psaní, spisovatel, autor, psaní, literatura, knihy, bakalářská práce.

Práce se zabývá metodikou tvorby literárního příběhu. Jejím cílem je čtenáři poskytnout rady literárně činných spisovatelů, kteří se této problematice v minulosti nějak věnovali.

Je rozdělena do čtyř částí. První se zabývá dispozicemi vrozenými a získanými, které by autor měl mít. Druhá seznamuje čtenáře s příběhem a jeho plánováním. Třetí se samostatným procesem tvorby příběhu. A poslední – čtvrtá část se zabývá procesem korekce.

Keywords: writing, story, epic, drama, leisure time, creation of a literary story, short story, creative writing, writer, author, writing, literature, books, bachelor's thesis.

This work deals with the methodology of the creation of a literary story. Its aim is to provide the reader with advices from literary active writers, who were somehow engaged in this issue in the past.

This work is divided into four parts. The first part is concerned with inborn and gained dispositions which the author should have. The second part introduces the story and its planning to the reader. The third part is about the process of

creation a separate story. And the last one – the fourth part deals with the process of correction.