

Jan Mukařovský

PŘEDNÁŠKY O EPICE

Praha 2021

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Jan Mukařovský

PŘEDNÁŠKY
O EPICE

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., (RVO: 68378068). Při práci na textu knihy byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90136).

Kniha byla vydána s podporou Akademie věd České republiky.



Recenzovali:

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

prof. Petr Steiner, Ph.D.

© Jan Mukařovský – dědicové, 2021

Edition © Ondřej Sládek, Miroslav Procházka — dědicové, 2021

Epilogue © Ondřej Sládek, 2021

Graphic and cover design © Filip Blažek, 2021

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2021

ISBN 978-80-7658-040-4

Obsah

I. Epika, její podstata a druhy	7
II. Román a novela	94
III. Podstata epiky	171
Citovaná literatura	204
Epika v pohledu Jana Mukařovského	215
Ondřej Sládek	
Ediční poznámka	229
Summary	241
Rejstřík	244

I. Epika, její podstata a druhy

Přednáška: Epika, její podstata a druhy

(Praha, zimní semestr 1932–1933)

1

Kdo praví „epos“, praví také drama a lyrika. Tato trichotomie se nám zdá přirozená a nutná. Nebylo tomu však vždy tak. Například ještě Herder¹ (*Abhandlung über die Ode* [Pojednání o ódě, 1765]) srovnává básnické druhy s lidskými věky a praví: „Kdyby měl někdo tak být vychován v básníka, jako Rousseau² chtěl vychovat člověka, byla by léta jeho vytržení ódou, období, kdy jeho vášně přechází v dojetí, dramatem, jeho období kratochvílí epopéjí a jeho věk pozorování poučnou básní.“ Podobně i u jiných romantiků, například u Friedricha Schlegela.³ Víte také, že didaktika (nebo „básnictví tendenční“) žije ještě v školských příručkách poetiky. To tedy se zdá svědčit o tom, že není možno zařadit všechna díla do těchto tří kategorií a že tedy jsou historicky nahodilé, ale nikoli apriorní, dané samou podstatou básnictví. Na druhé straně je však mínění opačné. Mínění, které například v poslední době vyjádřil německý teoretik druhů básnických, Viëtor⁴ (*Studie „Probleme der literarischen Gattungsgeschichte“* [Problémy

1 Herder, Johann Gottfried von (1744–1803), německý filozof, teolog, básník a spisovatel: *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, 1765; srov. „Fragmente einer Abhandlung über die Ode“, in: Herder, J. G.: *Herders Sämtliche Werke*, sv. 32, ed. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1878, s. 61–85.

2 Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778), francouzský filozof a spisovatel.

3 Schlegel, Friedrich (1772–1829), německý filozof, překladatel, literární historik a kritik.

4 Viëtor, Karl (1892–1951), německý filolog, germanista.

dějin literárních žánrů] v *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9, 1931):

Tři velké říše jediné poezie se zakládají na třech přirozených a zásadních postojích básníka; zásadních postojích nikoli vůči estetickému předmětu a čtenářstvu, nýbrž elementárněji: na zásadních lidských postojích ke skutečnosti, postojích při zvládnání skutečnosti činem i jeho opakem.⁵

Cituji Viëtoru jen jako ukázkou mínění, které nyní vládne. Zdá se, že dnes není sporu o tom, že tři základní kategorie básnictví (říkám kategorie, a nikoli druhy, abych odlišil rozdělení na epos, lyriku, drama od druhů, jako např. óda, píseň, novela, román atp., které jsou, o tom nemůže být pochyby, historicky dané) jsou nějakým způsobem nutné, jsou nadhistorické. Jde dnes většinou při různostech mínění mezi teoretiky jen o to, jakým způsobem formulovat jejich podstatu, na jakou bázi postavit tuto trichotomii. Tak například jsou takoví, kdo základ této trichotomie kladou do oblasti psychologie, vidouce základ tohoto rozdílu v „postoji“ básníkově, jsou jiní, kdo kladou podstatu kategorií básnických do díla samého, a to zas do různých jeho stránek, do obsahu, do formy atd. Tím vším se budeme ještě zabývat.

Teď nám jde jen o to, ukázat, že jsou možné dva pohledy na věc: Kategorie jakožto historické (a tedy proměnlivé od doby k době a od literatury k literatuře) a pak kategorie jakožto zjevy nadhistorické, dané (mluveno terminologií Husserlovou⁶) jakožto nějaké *Wesen* [podstata, bytnost]. Je pro nás důležité, jak chceme rozhodnout tento rozpor. Kdybychom se odhodlali postavit se na stranu úplného historismu, nemohli bychom mluvit o epice jakožto „podstatě“, nýbrž bychom musili nejvýš mluvit o epice v jisté literatuře, popřípadě

5 „Die drei grossen Reiche der einen Poesie, sie sind begründet durch drei natürliche und letzte Grundhaltungen des Dichters; Grundhaltungen nicht dem ästhetischen Gegenstand und dem Publikum gegenüber, sondern elementarer: menschliche Grundhaltungen zur Wirklichkeit, Haltungen bei der Bewältigung der Wirklichkeit in Wirkung und Gegenwirkung.“ — Viëtor, Karl: „Probleme der literarischen Gattungsgeschichte“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9, 1931, s. 426; srov. Viëtor, Karl: „Die Geschichte literarischen Gattungen“, in: Viëtor, K.: *Geist und Form. Aufsätze zur Deutschen Literaturgeschichte*, Bern: A. Francke AG Verlag 1952, s. 292.

6 Husserl, Edmund (1859–1938), německý filozof, zakladatel fenomenologie.

i v jisté době, nebo ještě spíš o epických družích a „epiku“ jakožto kategorii musili bychom uvádět jen jako logickou abstrakci, vytvořenou teoretiky. Již tedy tím, ohlásil-li jsem přednášky jako přednášky o *podstatě* epiky, přijal jsem závazek pokládat básnické kategorie za skutečné *Wesen*. Jak ale potom vysvětlíme tu okolnost, že se cítí potřeba uznávat ještě kategorii čtvrtou? Především bych chtěl upozornit, že díla, která do této kategorie bývají zařazována, mohou mít „formu“ některé z kategorií ostatních.

Jsou například i didaktická dramata (srov. Komenského⁷ *Schola ludus*, dramatické zpracování *Brány jazyků*,⁸ jehož obsah je asi tento: král Ptolomeus⁹ se radí s mudrci Platónem¹⁰ a jinými, jak ulehčit učení moudrosti, a ti mu radí, aby prošel všechny věci světa a označil je náležitými názvy. Jsou na dvůr královský přivoláni mužové zběhlí v jednotlivých oborech a ti předvádějí jednotlivé věci, tak například učitel se třemi žáčky přichází předvádět školní vyučování atd.; podle Kádnera,¹¹ *Dějiny pedagogiky*). Z toho je zřejmo, že kategorie zvaná básnictví didaktické má poněkud jiné postavení než kategorie ostatní. Nechceme na tomto místě vykládat přesně tento rozdíl, jeho podstata vysvitne později.

Zde jde jen o to, že didaktická poezie nemůže nám bránit pokládat za podstatné tři kategorie poetické. Měli bychom si ovšem položit ještě jednu otázku: vyskytují-li se tyto tři kategorie všude a ve stejném spojení?

Jde zde o to, že v jistých výtvorech básnických je dvojpólovost funkce: vedle funkce estetické je zdůrazněna i funkce sdělovací. V díle básnickém, takovém, kde převládá funkce estetická, jsou všechny

7 Komenský, Jan Amos (1592–1670), český teolog, filozof, spisovatel a poslední biskup Jednoty bratrské: *Schola ludus*, Saros-Pataki [Blatný Potok] 1654; česky: *Škola na jevišti*, přel. Josef Hendrich, Brno: Komenium 1947.

8 Komenský, Jan Amos: „Brána jazyků otevřená“, ed. Jaromír Červenka, in: Komenský, J. A.: *Vybrané spisy Jana Amose Komenského I*, ed. Jan Patočka, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 347–429.

9 Král Ptolomeus = Ptolemaios.

10 Platón (427 př. n. l. — 347 př. n. l.), řecký filozof.

11 Kádner, Otakar (1870–1936), český pedagog, profesor a děkan Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze: *Dějiny pedagogiky I–III*, Praha: Česká grafická unie 1923; srov. Kádner, O.: *Dějiny pedagogiky II. Od renesance a reformace do konce století osmnáctého*, Praha: Česká grafická unie 1923, s. 50–51.

ostatní možné funkce (např. etická, sociální nebo náboženská) podřízeny funkci estetické v tom smyslu, že sice nepřestávají existovat, ale že jsou hodnoceny především jako složky umělecké výstavby díla.

Tak například Bezručovy *Slezské písně*. Je vám jistě známo, jak mohutné bylo jejich působení mimoumělecké; přesto však byly pojímány jako umělecké dílo, takže básník sám se cítil zavázán protestovat proti pojímání svých veršů jen jako výtvoru uměleckého:

[...]

Něžnosti jádérka v život strou,
nejsou to tykve jen prázdné,
dobří ti lidé, co verše čtou,
Bezručí Petře, ty blázne,
možná když časem tvé písně čtou,
tep srdce v okamžik ztichne,
podepře v dlaň čtenář hlavu mdlou,
potichu do řádků vzdychne:
Jak hasnou beskydští gorali
za zvuků veršů tak krásně —
Co chceš, ty rapsóde zoufalý?
Jsou lidé, kteří čtou básně.

([Bezruč, *Slezské písně*], „Čtenáři veršů“)¹²

Tedy v díle, které je stavěno jako dílo umělecké, převládá hodnota a funkce estetická. Avšak vedle toho jsou díla, kde je dvojpólovost funkce, a to jsou právě taková, která bychom mohli zařadit mezi díla didaktická.

Vezměme za příklad středověkou didaktickou báseň českou, *Kroniku Dalimilovu*. Ta, jak známo, bývá chápána jako dílo, které nemělo účelu působit jako báseň. Tak například Vlček¹³ ve svých *Dějínách*

¹² Srov. Bezruč, Petr: „Čtenáři veršů“, in: Bezruč, P.: *Slezské písně*, eds. Jiří Flaišman, Michal Kosák, Kristýna Merthová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. — Akropolis 2014, s. 100.

¹³ Vlček, Jaroslav (1860–1930), český a slovenský literární historik a kritik, politik: *Dějiny české literatury I, II*, Praha 1893–1921; 2. uprav. vyd.: *Dějiny literatury české I–IV*, Praha: L. Mazáč 1931; cit. dle: Vlček, J.: *Dějiny české literatury I. Od nejstarších dob až*

o něm praví: „Básníkem, ač jeho spis po způsobu tehdejších kronikářů složen je v rýmech, Dalimil nebyl a nechtěl býti“ (I, s. 30). Ale přesto nelze popřít, že v *Dalimilově kronice* jsou jisté znaky, které poukazují k funkci umělecké jako zamýšlené. Tak vezmeme nejnapadnější z těchto znaků, veršovou formu.

Dalimil je psán veršem, o kterém praví Gebauer¹⁴ (který mimochodem řečeno také velmi popírá Dalimilovo svědectví), že je to verš sedmi- až patnáctislabičný, který chce být osmislabičným. Ve skutečnosti jde zde o verš volný. Dále praví Gebauer (cituji zde jeho rukopisné přednášky): „Jeví se snaha, aby verš byl spolu větým celkem: to je právě charakteristická známka verše volného“ (víte, že v době symbolismu se říkávalo, že verš volný, uvolněný od strnulého metrického schématu, je rytmován rytmem myšlenky, což je v podstatě totéž). Ale připustí-li i odpůrce uměleckého rázu *Dalimilovy kroniky* tyto věci, plyne z toho nutně, že v Dalimilovi byla jistá umělecká složka, neboť takový ráz verše, jaký jsme popsali, má ovšem nutně veliký vliv i na „obsah“ básně. Je tím dána celá výstavba významové stránky, protože rytmus proniká všemi složkami básně. To již znamená jistou organizaci celého textu.

Mohli bychom jít po této stopě dál a ukazovat například na umělecky záměrnou stavbu, kompozici. Ale nám nejde o další podrobnosti. Podstata věci je již dokonale jasná: Jde zde o dvojpólovost funkce: není funkce mimoumělecká (v tomto případě intelektuální — poučení — a zároveň etická — příklad budoucím pokolením z činů předků) podřízena umělecké, ačkoli dílo uměleckou stavbu má, nýbrž jsou si obě funkce postaveny na roveň. Proto jsme mluvili o dvojpólovosti funkce. (Mohli bychom uvést i jiné příklady dvojpólovosti funkce, např. biografii nebo ve výtvarném umění portrét.)

Závěr ze všeho, co jsme řekli o poezii didaktické, je tedy ten, že její podstata se mnohem více týká něčeho, co je mimo samo umělecké dílo, než samé stavby jeho. Lze si docela dobře představit, že by dílo, které bylo v jedné době chápáno jako umělecké, bylo v jiné době interpretováno jako didaktické a naopak. Ovšem vždy je v didaktickém

po věk zlatý, Praha: L. Mazáč 1931, s. 30; srov. Vlček, J.: *Dějiny české literatury I–III*, eds. Olga Svejková, František Svejkovský, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960, s. 41.

14 Gebauer, Jan (1838–1907), český lingvista, bohemista.

díle nějakým způsobem naznačena jeho dvojpólovost. V *Dalimilovi* například, kromě jiných znaků, i jeho předmluvou i tím již, že je dílo zařazeno do druhu „kronika“.

V každém případě je však zřejmo, že oddíl „didaktická poezie“ není v logickém dělení poezie dán stejným dělidlém jako trichotomie, ježto jeho dělidlo překračuje oblast umění, kdežto všechny tři kategorie ostatní jsou stavěny toliko na rozdílech uvnitř této oblasti. Lyrika, epika, drama; je to konečně jasno i z toho, že, jak řečeno, didaktické básně mohou druhově náležet ke kterékoli z jmenovaných tří základních kategorií.

Jen jako poznámku dodávám, že trichotomie bývala porušována i teoreticky také jinak než pomocí didaktické poezie: Jako zvláštní druh bývala v době, kdy psali svá díla Thomson,¹⁵ Kleist¹⁶ a Haller,¹⁷ poezie popisná, jindy také historická, alegorická atd. Takovéto způsoby dělení, zřejmě vyrostlé z vrstevnické poezie, byly úplně zřejmě vyvolány v život nejistotami přechodných případů mezi kategoriemi; tak například poezie popisná je právě typický pokus o sblížení lyriky s epikou: báseň v podstatě lyrická, ale členěná a stavěná technikou eposu.

Můžeme tedy pokládat za pravděpodobné, že kategorie poezie lyrické, epické a dramatické jsou dány nikoli historicky, nýbrž nutností logickou. Tím ovšem není řečeno nic o tom, že by se v každé době a v každé literatuře musily vyskytovat se stejnoměrnou závažností a ve stejném seskupení a v stejné podobě (např. si lze velmi dobře představit dobu, kdy lyrika intimní, písňová, jež se nám zdá samou podstatou a trestí lyriky, by mohla úplně scházet, a kdy by mohla např. lyrika být reprezentována jen poezií náboženskou nebo lyrikou filozofickou atp.).

Dále není tím nic řečeno o přechodných případech; víte zajisté, že jsou velmi časté případy, kdy není možno říci s jistotou, jde-li například o báseň lyrickou, nebo epickou, a kde je nejvýš možno zjistit rozbohem, jaký je vzájemný poměr a dozáž lyrického a epického elementu v básni. Přechodné případy nepopírají nikterak možnost rozdílů logických, totiž takových, které mohou být odhaleny cestou logickou;

¹⁵ Thomson, James (1700–1748), anglický básník a dramatik.

¹⁶ Kleist, Heinrich von (1777–1811), německý dramatik, lyrický básník a publicista.

¹⁷ Haller, Miroslav (1901–1968), český básník, pedagog, překladatel a spisovatel.

naopak, přechodní případy existují vždy. Je dokonce možno, aby se dostavila doba, kdy v jisté kategorii přechodné případy mají převahu nad čistými (ze stanoviska dělení).

Konečně bych chtěl ještě s důrazem připomenout to, co jsem loni široce ukazoval a k čemu se, doufám, vrátíme i při epice, že to, co bylo řečeno o kategoriích (lyrika, epika, drama), se nikterak netýká podružných druhů, jako je v epice například román nebo bohatýrský epos, nebo v dramatu tragédie nebo komedie atd. Tyto druhy jsou skutečně reality historické, to znamená, že druh vzniká, přeměňuje se nebo popřípadě zaniká; může se také přihodit, že jméno zůstane, zatímco věc se úplně promění (srov. romanci španělskou s romanci moderní).

Jsou také doby oslabeného druhového cítění, kdy vznikají díla mimo druhový kontext a kdy skutečně nepřísluší dílo k žádné skupině druhové; taková doba je právě i dnes, což můžeme jasně vidět, srovnáme-li dnešní druhové cítění s druhovým cítěním doby klasické (myslím klasicismus francouzský, který, jak známo, našel v dějinách naší literatury odraz, nepřímý ovšem, v době začátků novočeského písemnictví). Víte jistě, že v době klasické nebylo vůbec o žádném současném výtvaru pochybnosti, ke kterému druhovému kontextu patří: byla dokonce robena díla jen podle těchto pravidel. Pro náš účel nezáleží na tom, jakou uměleckou hodnotu díla takto vyrobená měla; srov. Chapelain¹⁸ v předmluvě k básni *La Pucelle [ou la France délivrée; Panna Orleánská aneb Osvobozená Francie, 1656]*:

Byl to spíše [pokus než odhodlané předsevzetí], abych zjistil, zda tento druh poezie, našimi nejslavnějšími spisovateli odsuzovaný [jako nemožný], je skutečně politováníhodná záležitost a zda by mi teorie, která mi ostatně nebyla zcela neznámá, neposloužila k tomu, abych na svém vlastním příkladu ukázal přátelům, že i když můj duch není příliš povznesen, mohu jej v tvorbě šťastně uplatnit.¹⁹

¹⁸ Chapelain, Jean (1595–1674), francouzský básník a literární kritik: *La Pucelle ou La France délivrée, poème héroïque*, Paris: Augustin Courbé 1656.

¹⁹ „Ce fut plutôt [un essai qu’une résolution déterminée,] pour voir si cette espèce de poésie, condamnée [comme impossible] par nos plus fameux écrivains, estoit une chose véritablement déplorable, et si la théorie, qui ne m’en estoit pas tout à fait inconnue, ne me serviroit point à montrer à mes amis, par mon exemple, que sans avoir une trop grande

Z toho ze všeho, z proměnlivosti jednotlivých druhů i toho, co bychom mohli nazvat celkovým druhovým polem, je zřejmo, že otázku básnických druhů ve vlastním slova smyslu je třeba posuzovat zcela jinak než otázku básnických kategorií.

Je nyní zřejma jedna věc: je-li pravda, že rozdělení básnictví v kategorie není nahodilé, je zřejmo, že otázka po podstatě kterékoli z těchto kategorií nebude moci být vyřešena, aspoň ve své úplnosti, bez přihlížení k ostatním dvěma. Jinými slovy: že nemůžeme podat náležitěho osvětlení podstaty epiky, o kterou nám zde právě letos půjde, bez přihlížení k oběma ostatním kategoriím a že definice, kterou se chceme pokusit podat, bude v podstatě diferencní. Toto stanovisko bylo skutečně dodrženo ve všech skoro definicích, které byly dosud podávány. Příště se pokusím podat vám přehled těch, které dosud byly podány, spíše ovšem pro orientaci než pro úplnost. Nepůjde nám o historii problému, ale spíše o to, abychom se dobrali definice, kterou bychom ze svého stanoviska chtěli a mohli považovat za správnou.

2

Stručný přehled, jak kdy byly druhy odlišovány:

Aristotelés²⁰ v *Poetice* — srovnává epickou poezii s tragédií, a dává při tom přednost tragédii, neboť „má všechno jako báseň epická“, kromě toho má pak hudbu a scénickou výpravu — dosahuje v kratším čase cíle napodobení (tedy zhuštěnější děj) — je jednotnější (z každé básně epické lze vytvořit několik tragédií): „Proto jestliže básníci epičtí zbásní jen jeden děj, buď jest stručně naznačen a jeví se useknutým, anebo je-li dlouhý v souhlase s dlouhým veršem, jeví se vodnatým“ (překlad Grohův, s. 50).²¹ Nejdůležitější rozdíl pro Aristotela je tato různá možnost časové rozlohy. Jinde o tom praví:

élévation d'esprit, on le pouvoit mettre heureusement en pratique.” — Jean Chapelain, *La Pucelle ou La France délivrée, poème héroïque*, Paris: Augustin Courbé 1656, s. ij (a–b).

20 Aristotelés ze *Stageiry* (384 př. n. l. — 322 př. n. l.), řecký filozof, polyhistor a vychovatel: *Poetika* (asi 355 př. n. l.).

21 Aristotelova *Poetika*, přel. František Groh, Praha: Společnost přátel antické kultury 1929; 2. vyd.: *Poetika*, přel. František Groh, Praha: Gryf 1993 — z tohoto vydání dále citováno. Jiné české překlady viz např.: „*Poetika*“, přel. Antonín Kříž, in: Aristotelés: *Rétorika — Poetika*, Praha: Nakladatelství Petr Rezek 1999, s. 321–480; *Poetika*, přel. Milan Mráz, Praha: OIKOYMENH 2008.

Epická báseň má veliký sklon k rozšiřování své velikosti. V tragédii totiž nelze předváděti několik částí, jako by se děly současně, nýbrž jen to, co se děje na jevišti a jest úlohou herců, avšak v básni epické, poněvadž je to vypravování, lze vypisovati, že mnoho částí se děje současně; tím se zvětšuje velkolepost básně, jsou-li to části vhodné. To jest výhoda epické básně v účinnosti, že posluchače přenáší z jednoho místa na druhé a může vkládati vložky různé délky; neboť jednostejnost brzy přesytí a působí, že tragédie propadají.²²

Jiný znak, který vytýká Aristotelés, je to, čemu se někdy říká „epická objektivita“; praví o tom:

Básník sám má mluvit co nejméně, poněvadž v tom směru napodobitelem není. Ostatní básníci vystupují totiž v celé své básni ve vlastní osobě a napodobují jiné osoby jen málo a málokdy, on však po krátkém úvodě hned předvádí muže nebo ženu nebo nějakou jinou bytost, a nikoho bez povahy, nýbrž každého s určitou povahou.²³

Jiný znak, který přičítá poezii epické, je živel zázračný, to, čemu později, v novověku, říkala poetika klasicismu *merveilleux* [nádherné, zázračné, překvapivé, divoucí]. Praví o tom:

V tragédiích jest ovšem nutno uváděti věci podivuhodné, avšak spíše se hodí do básně epické věc pravdě nepodobná, kterou se nejspíše působí zjev podivuhodný, poněvadž čtenáři nevidí osobu jednající. Neboť (Homérovo) líčení, jak Hektor jest pronásledován, na jevišti ukázalo by se směšným, kdyby Řekové stáli a nepronásledovali ho a Achilleus jim to posunky zakazoval — ale v epické básni zůstává to skryto. Ale věci podivuhodné jsou příjemné; důkazem toho jest, že všichni, kdo přinášejí poselství, něco přidávají, aby se zalíbili.

Nejvíce pak naučil Homér ostatní básníky, jak se mají vypravovati věci nepravdivé. Spočívá to na mylném soudu. Jestliže totiž

²² Aristoteles: *Poetika*, cit. dílo, s. 39.

²³ Tamtéž, s. 39–40.

když jest jedna věc, jest také druhá, anebo když se jedna věc děje, děje se také druhá, domnívají se lidé, že když jest druhá, tak první jest anebo se stala; ale to jest nesprávné. Proto se musí, je-li první nepravdivá, připojiti také druhá, která by vskutku byla anebo se stala, jestliže by se stala první. Neboť poněvadž víme, že druhá věc je pravdivá, soudí naše duše nesprávně, že i první skutečně jest.²⁴

Probereme-li nyní trochu znaky, které vytýká pro poezii epickou Aristotelés, uvidíme, že jsou to znaky, které ještě mnohokrát byly později uváděny.

Především menší časová rozloha. Je to dáno tím, že čas dramatu je přítomnost a nemůže jinak uplyvat než přítomnost. Je ovšem možno, aby tato přítomnost fiktivně byla zhuštěna v tom smyslu, že se v ní děje víc, než se srovnává s obvyklým uplýváním času, ale není možno, aby toto zhuštění se dalo tak, jako v epice, prostým resumováním. Je charakteristické připomenout, co o resumování v epice píše K. Čapek ve svém *Marsyovi*:

Děj je produkt vypravování; jakmile začnu vypravovat, jsem nucen uvést své představy v dějovou souvislost. V podstatě myslíme diskontinuitně [...]. Teprve slovním vyjádřením sepne své myšlenky nebo představy v uzavřené kontinuum logického soudu nebo dějového sledu. Teprve řeč, jakožto kolektivní duševní funkce, logizuje nebo epizuje nebo vůbec uvádí v pevnou a sdělitelnou souvislost naše nesouvislé, roztržité, intuitivní a unikavé myšlení a představování. Začínám-li vypravovat, nemám v hlavě předem rozvinut celý příběh, nýbrž jen několik víceméně jasných představ, které teprve v ráži vypravování sepnu v dynamický celek souvislého děje. *Vypravuji-li něco, co se mi opravdu stalo, zynechám většinu podružných a nudných okolností; tím vlastně ruším kontinuitu skutečného příběhu a nahrazuji ji epickou kontinuitou, jež je tvořena přímo a bezprostředně samotným aktem vypravování* [zdůr. J. M.]. Každé vypravování je tvořivá a do vysoké míry svobodná činnost dějotvorná.²⁵

²⁴ Tamtéž, s. 40.

²⁵ Čapek, Karel: *Marsyas čili Na okraj literatury*, Praha: Ot. Štorch-Marieny 1931; cit. dle: Čapek, Karel: „K teorii pohádky“, in: Čapek, K.: *Marsyas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlbcová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 105–106.

Epické básnictví je básnictví přímo zaměřené k časovému plynutí, kdežto v dramatu, má-li čas „plynout“ v pravém slova smyslu, musí se to stát v meziaktí. Aristotelés tedy viděl opravdu do podstaty věci, což s úžasem pokaždé novým konstatujeme, kdykoli nahlédneme do jeho knihy, ať v kterékoli otázce.

Další znak, který vytýká Aristotelés, je nemožnost současného předvádění několika dějů v dramatu; to souvisí s tím, co jsme říkali. Čas dramatu je skutečný čas, vázaný k jistému místu. Je možná současnost jen na tomto místě; proto je dramatu přístupné současné odbývání dvou dějů jen vlastně fiktivně: děje-li se něco za scénou, v sousedním pokoji; ale pak to neznámá dva současné děje, protože osoby, které v tom okamžiku jsou na scéně, pasivně sledují to, co se děje za scénou. Chce-li drama dosáhnout aspoň zdání jisté simultánnosti, musí se uchylovat k složitým prostředkům (zdvojení scénického prostoru nebo jeho zmnohonásobení), například průřez domem nebo jinak motivované dvojí jeviště.

Další znak, který vytýká Aristotelés, je složitost epického děje ve srovnání s dramatem. To opět souvisí s časovou uvolněností a místní uvolněností epiky. Jednotu udává zde děj, kdežto v dramatu spor. Má-li být děj pocíten jako dění, je k tomu jeden z neúčinnějších prostředků očekávaná změna místa a komplikace souvislosti časové.

Další znak, který vytýká Aristotelés, je epická objektivita. Ta ovšem odlišuje epiku mnohem víc od lyriky než od dramatu. Epická objektivita bývá vytýkána jako podstatný znak epiky ještě v době nové. Tak německý romanopisec Spielhagen²⁶ ve své knize o teorii románu prohlašuje za nutnou vlastnost epiky úplnou ukrytost autorovu. Jde ovšem o to, jak objektivitu v epice chceme chápat. Kdybychom ji chápali jako dogmatický příkaz (jak to právě činí Spielhagen), tedy se tím stavíme na výlučné stanovisko, jaké může zaujímat a praktikovat právě jen určitý umělecký směr. Víte dobře, že jsou celé školy, kde autor zasahuje do děje velmi mnoho (tak např. oslovování čtenáře nebo jednajících osob, vyslovování autorova názoru o činech nebo povahách jednajících osob, zbarvení vypravování řečí mluvenou atp.). Avšak lze tomu, té objektivitě, rozumět i jinak: v epice je zřejmě jiný poměr

²⁶ Spielhagen, Friedrich (1829–1911), německý spisovatel a literární teoretik: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig: Staackmann 1883.

subjektu („básníka“) k tématu než v lyrice. Jaký tento poměr je a jaký je po té stránce mezi lyrikou a epikou rozdíl, o tom ještě promluvíme, avšak zde již můžeme konstatovat, že rozdíl je; i po této stránce je tedy v Aristotelovi zrnko pravdy.

Konečně ještě jeden znak epiky je uveden u Aristotela: je to zá-
zračný prvek, *merveilleux* [nádherné, zázračné]. To se vám může zdát trochu divné, zejména praví-li Aristotelés, že podivuhodné věci se lépe hodí do epiky než do dramatu. Máme-li tomu rozumět, je si ovšem třeba uvědomit, že technické podmínky antického divadla byly zcela jiné než v dramatu moderním. Hra za bílého dne, nedostatek dekorací. Co se tkne epiky, je nutno přihlédnout k tomu, že má na mysli jediný druh, epos, hlavně básně Homérovy. Jako požadavek eposu se táhne *merveilleux* hluboko do přítomnosti. Tvoří součást kánonu epického za doby francouzského klasicismu: Tak například poslyšte, jaké požadavky klade na epos Boileau²⁷ ve svém *L'Art poétique* [Umění básnické, 1674]:

Dechem ještě širší epická poezie
ve výpravném příběhu dlouhého děje
se opírá o báj a žije smyšlenkou,
jejím jediným cílem je nás okouzlit.
Všechno má vlastní tělo, duši, ducha, tvář.
Každý rys povahy se stává božstvem:
[...]
Nuže v tomto umění svobodných představ
se básník obírá tisícem nápadů,
zdobí, vyzvedá, kráslí a zveličuje [...].²⁸

²⁷ Boileau-Despréaux, Nicolas (1636–1711), francouzský básník a literární teoretik: *L'Art poétique*, Paris 1674; cit. dle: Boileau-Despréaux, Nicolas: „L'Art poétique“, in: Boileau-Despréaux, N.: *Œuvres poétiques de Boileau I*, Paris: Imprimerie générale 1872, s. 203–245; část česky: „Umění básnické“, přel. Aleš Pohorský, in: Květa Sgallová — Jiří K. Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*, Praha: KLP — Koniasch Latin Press 1997, s. 185–216.

²⁸ Boileau-Despréaux, Nicolas: „Umění básnické“, cit. dílo, s. 202. Mukařovským citovaný orig.: „D'un air plus grand encore la poésie épique, / Dans le vaste récit d'une longue action, / Se soutient par le fable, et vit de fiction. / Là pour nous enchanter tout est mis en usage; / Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage. / Chaque vertu devient une divinité: / [...] / Ainsi, dans cet amas de nobles fictions, / Le poëte s'égayé en mille

Ještě pro poetiku eposu romantického mělo *merveilleux* velikou důležitost. Otevřeme-li Chateaubriandovu²⁹ knihu *Génie du christianisme [ou les Beautés de la religion chrétienne; Duch křesťanství aneb Krásy křesťanského náboženství, 1802]*, která v druhém svazku obsahuje poetiku romantického eposu, je v ní velmi mnoho mluveno o *merveilleux*, je to dokonce jeden z jejích hlavních bodů. Především se prohlašuje, že pohanská zázračnost musí být nahrazena zázračností křesťanskou, a pak, že musí být *merveilleux* užito ne jako základu děje, ale jako *machine de l'ouvrage* [stroje na dílo]. To je velmi poučné a ukazuje nám cestu k pochopení Aristotelova požadavku podivuhodnosti (tak říká Aristotelés nikoli jen zázračnosti) v epice. *Merveilleux* je prostě prostředek k vzbuzování dějového napětí. Je to také zřejmě z Aristotelova poučení, přidaného k poznámce o podivuhodném v epice, kde se mluví o mylném soudu, který musí být vyvolán v posluchači tím, že se mu na stejném plánu jako věc zázračná (nebo aspoň podivuhodná) podává cosi úplně běžného, pravděpodobného, jako nutně spojeného s tím zázračným. Je to, posloucháme-li Aristotela, jako kdybychom poslouchali teoretika moderní detektivky. Nemám náhodou po ruce detektivku, ale mám Čapkova *Boží muka* a vysvětlím vám na ukázkce, co myslím. Jde o povídku „Elegie“, kde jedna z jednajících osob najednou, nepředvídaně zmizí. Její zmizení je vypravováno takto:

Odcházel veliký a přímý, jen hlavu nesl trochu na stranu. Holeček sledoval jej očima až ke dveřím, kde viděl jej ještě pokynout rukou, než zašel.

Boura se díval do země.

„Nechal zde hůl,“ zvolal Holeček a běžel s holí za odcházejícím; byl ostatně rád, že může okamžik nechat Bouru o samotě.

Na schodech slyšel kroky nad sebou.

„Hej, pane!“

Dvěma skoky byl nahoře a ve dveřích. Ale ulice byla prázdná, pokud dohlédl. Padal vlhký sníh, jenž ihned tál.

inventions, / Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses [...].“ — Boileau-Despréaux, Nicolas: „L'Art poétique“, cit. dílo, s. 226–227.

29 Chateaubriand, François-Auguste-René de (1768–1848), francouzský překladatel, politik, historik a spisovatel: *Génie du christianisme ou les Beautés de la religion chrétienne*, Paris: Migneret 1802.

Zaražen ohlédl se do chodby. Nic než schody dolů.
Ode zdi oddělily se dvě postavy. Strážníci.
„Nevyběhl odtud někdo ven?“ ptal se Holeček spěšně.
„Co ukradl?“
„Nic. Kudy šel?“
„Vůbec nikdo nevyšel,“ řekl strážník. „Co tu jsme, nikdo z vinárny nevyšel.“
„Jsme tu tak deset minut,“ dodával druhý.
„Snad je ještě dole.“
„Není,“ namítal Holeček užasle. „Šel několik kroků přede mnou. Zapomněl dole hůl.“
„Hůl,“ opakoval strážník zamyšleně. „Ne, nikdo ven nešel.“
„Ale vždyť nemohl zmizet,“ křikl Holeček s náhlou zlostí.
„To nemohl,“ souhlasil druhý strážník konejšivě.
„Jděte, pane, dolů,“ radil druhý; „chumelí se.“³⁰

Pak se líčí, jak strážník vytáhl svou knížku a chtěl si zapsat jméno zmizelého. Potom se Holeček vrací do vinárny a oznamuje Bourovi, že jeho (Bourův) bratr, s kterým právě teď seděli, zmizel. Boura se tomu nediví. („To mu je podobno“, říká k největšímu úžasu a rozhořčení Holečkovu.) Zmizení je tedy dáno jako zázrak nebo aspoň jako úplná záhada; avšak lidé se té záhadě nediví: strážníci ji chtějí pokládat nejvýš za obyčejný policejní případ, Boura za událost docela obvyklou. Tedy úplná nepravděpodobnost zarámovaná do úplné pravděpodobnosti. Tím vzniká silné napětí; jak s tímto napětím v daném případě autor zachází, je nám již vedlejší.

Vrátíme-li se s tímto poznatkem k tomu, od čeho jsme před chvílí vyšli, totiž k slovům Chateaubriandovým o tom, že *merveilleux* musí být užito nikoli jako syžetu, základu děje, ale jako jeho *machine*, pochopíme, co touto *machine* myslí. Přisuzuje jí zázračnému prvku roli elementu vzbuzujícího napětí. Vrátíme-li se nyní na okamžik k Boileauovi, uvidíme, že Boileau charakterizoval funkci *merveilleux* stejně:

30 Čapek, Karel: „Elegie (Šlápějí II)“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981, s. 74–75.

Aeneovy lodi, které odvál vítr
a k africkým břehům je zavála bouře,
to je obyčejné, běžné dobrodružství
s nepříliš překvapivým zásahem fortuny.
Ale Juno, stálá ve svém protivenství,
jež pronásleduje zbytky Ílionu,
Aiol, který je z Itálie vyhání,
otevřev divým větrům brány aiolské,
nebo lítý Neptun, vzpřímený na moři,
jenž pouhým slovem ztíší vodstvo i vítr,
vysvobodí koráby, vyrve je syrtám,
to věru udiví, uchvátí, upoutá.³¹

Lze tedy říci, že i když mluvil o zázračném (nebo spíše podivuhodném) prvku v epose, vystihl Aristotelés správně jeden z velmi podstatných znaků epického děje. Drama má rovněž napětí, avšak toto napětí je jiného rázu. O rozdílu mezi napětím epickým a dramatickým budeme ještě při jiné příležitosti mluvit, zde stačí konstatovat, že Aristotelés správně viděl podstatu napětí epického. (Ještě jen k rozdílu mezi obojím napětím konkrétní příklad: kdykoliv jde o to, aby na jevišti byl vzbuzen týž druh napětí jako v díle epickém, nabývá za tím účelem drama zvláštního rázu: potřeba hojných „proměn“ a také potřeba zvýšená pomůcek jevištní techniky; srovnajte hry tzv. výpravné nebo francouzská „melodramata“ ze začátku doby romantické.)

3

Zdrželi jsme se při Aristotelovi hodně podrobně, doufám však, že ne bez užitku pro výklady další; snad již se vám, byť matně, začíná jevit problém epiky ve své šíři a složitosti. Nyní přejdeme hned do

31 Boileau-Despréaux, Nicolas: „Umění básnické“, cit. dílo, s. 202. Mukařovským citovaný orig.: „Qu'Enée et ses vaisseaux, par le vent écartés, / Soient aux bords africains d'un orage emportés; / Ce n'est qu'une aventure ordinaire et commune, / Qu'un coup peu surprenant des traits de la fortune. / Mais que Junon constante en son aversion. / Poursuive sur les flots les restes d'Illion; / Qu'Éole, en sa faveur, les chassant d'Italie, / Ouvre aux vents mutinés les prisons d'Éolie; / Que Neptune en courroux, s'élevant sur la mer, / D'un mot calme les flots, mette la paix dans l'air, Délivre les vaisseaux, des syrtes les attache; / C'est là ce qui suprend, frappe, saisit, attache.“ — Boileau-Despréaux, Nicolas: „L'Art poétique“, cit. dílo, s. 227.

novověku, na práh doby romantické, kdy opět vznikl veliký zájem o otázky eposu. Zejména v Německu, vlivem nových objevů o Homérových básních. Úvah se zúčastnili zejména bratři Schleglové,³² Goethe³³ a Schiller.³⁴ Podnětem byly objevy Wolfovy³⁵ o homérských básních, tzv. *Liedertheorie* [teorie písní]: původně jednotlivé rapsodie, přednášené rapsódy bez určitého pořádku, teprve na podnět Solónův³⁶ dodržován jistý pořádek v jejich přednášení a teprve Peisistratos³⁷ je dal sebrat ve dva souvislé celky: *Ilias*³⁸ a *Odysseu*.³⁹ Trochu jinak problém formuloval Herder, který sice také přiznával jednotlivé rapsodie, ale viděl umělecký a vědomě k jednotnému dílu cílicí čin jediného básníka v sebrání a uspořádání, ve spojení v celek těchto rapsodií. Herderovi je podstatné, že děj v *Iliadě* má skutečnou záměrnou jednotu. A tvrdí proto, že oba eposy nevznikly tedy mechanickým seskupením teprve za Peisistrata, ale již před ním žily hotové eposy v ústech pěvců.

Friedrich Schlegel souhlasil s Wolfem stran historického vzniku epopéjí Homérových, ale nechtěl se vzdát estetické jednoty eposu. A tak vznikla jeho nauka o podstatě epického básnictví, poprvé vyloužená v článku „Über die Homerische Poesie“⁴⁰ [O homérské poezii, 1796], podrobnější výklad pak v knize *Geschichte der Poesie [der Griechen und Römer; Dějiny řecké a římské poezie, 1798]*.⁴¹ Především popírá

32 Schlegel, August Wilhelm von (1767–1845), německý literární historik, filozof a překladatel; Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von (1772–1829), německý filozof, překladatel, literární historik a kritik.

33 Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), německý básník, prozaik, dramatik, filozof a politik.

34 Schiller, Friedrich (1759–1805), německý básník, dramatik, estetik a historik.

35 Wolf, Friedrich August (1759–1824), německý klasický filolog, autor spisu: *Prolegomena ad Homerum. Sive, de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*, Halis Saxonum: Libr. Orphanotropei 1795.

36 Solón (asi 638 př. n. l. — 559 př. n. l.), řecký básník a politik.

37 Peisistratos (zemř. 528/527 př. n. l.), řecký politik a samovládcé, je považován za iniciátora kodifikace písemného záznamu homérských básní.

38 Homéros: *Ilias*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Nakladatelství Petr Rezek 2007.

39 Homéros: *Odyssea*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Nakladatelství Petr Rezek 2007.

40 Schlegel, Friedrich: „Über die Homerische Poesie“, in: Schlegel, F.: *Studien des klassischen Altertums. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, sv. 1, ed. Ernst Behler, Paderborn et al.: Schöningh 1979, s. 116–132.

41 Schlegel, Friedrich: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, Berlin: Johann Friedrich Unger 1798.

Aristotelův názor, že by podstata básnických kategorií (*Dichtungsarten*) spočívala v způsobu, kterým se podávají, předvádějí. V duchu tehdejší idealistické filozofie hledá apriorní teorii. Aristotelés chtěl aplikovat na epos tytéž zásady jako na tragédii (v podstatě). Friedrich Schlegel tvrdí především, že nesmí být žádána od eposu jednota děje, ba vůbec ne jednání (*Handlung*), nýbrž toliko událost (*Begebenheit*). To je základ jeho názorů na epos: je v té věci v soulase s Goethem, který ve *Wilhelmu Meisterovi* žádal, že v románě, tedy druhu epickém, „mají především být líčeny názory a události; v dramatu charakterky a činy.“⁴² Schlegel praví:

Svobodné konání začíná mocenským nárokem libovůle, který, zaměřuje-li se na vnější nahodilosti, můžeme nazvat záměrem, a končí jeho úplným provedením. Náhodná událost je naproti tomu článkem nekonečné řady, důsledkem předchozích a zárodkem příštích událostí.⁴³

Proto tvrdí Schlegel, že pro epos není začátku ani konce, že začíná uprostřed a končí uprostřed, je bez hranic, nebo spíše má své hranice v chápací schopnosti publika. Proto nesmí básníkovi epickému nedostávat se času a místa, nepřetržitě vypravování přestane, teprve až je látka vyčerpána. Skládá-li se událost vyprávěná v eposu z několika drobných událostí, pak platí pro tyto jednotlivé úseky tytéž zákony jako pro celek.

Zdá se, že nejniternější zvláštností a vlastní podstatou homérského eposu vůbec je, že menší článek je vystavěn a vytvořen stejně

42 Goethe, Johann Wolfgang: *Viléma Meistera léta učednická*, přel. Vojtěch Jiráat a Erik Adolf Saudek, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury 1958, s. 302. Mukařovským citovaný orig.: „sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten.“ — Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zweiter Teil*, ed. Kurt Jahn, Berlin — Leipzig: Der Tempel Verlag [1910], s. 33.

43 „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruch der Willkühr, der, wenn er auf äussre Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schliesst mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht. Eine zufällige Begebenheit hingegen ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten.“ — Schlegel, Friedrich: „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“, in: Schlegel, F.: *Seine prosaischen Jugendschriften I*, ed. Jakob Minor, Wien — Berlin: Carl Konegen 1882, s. 289.

jako větší, takže část odpovídá zmenšenému celku a celek zvětšené části [...].⁴⁴

Protože nejde v epice o „jednání“, nemá epická báseň podle Schlegelova názoru — také ani ve vlastním smyslu slova — reka (hlavní postavy). Co se tkne zázračného prvku, tvrdí Schlegel: zázračné je náhoda a náhoda by v dramatu rozbila celou podstatu; avšak

[v] eposu, v němž se má vše jevit nahodile, nikoli nutně ani ze současnosti, může být představitivost zcela nespoutaná [ve vynalézání a skládání příběhů je právě tak volná] [...]. Může vybásnit vše, co zajistí vábívý údiv a [...] zdá se být jen trochu možné.⁴⁵

Proto je zázračný prvek v epose možný, ba naopak vše, co se jeví jako skutečné, nikoli jen možné, je pocítováno jako porušení epického stylu.

To jsou podle Friedricha Schlegela základní zákony eposu, ale nedomníval se, že by jimi byla podstata eposu vyčerpána (to by taky bylo těžké — jsou to určení vlastně negativní). K nim přistupuje to, co Schlegel nazývá „epickou harmonií“. To je „tvar a řád, který se v nejmenší částce homérské poezie zrovna tak nachází jako v největší“. „V obraze jako v celé řeči, v rozhovoru jako v delší události, v rapsodii jako v celém souboru rapsodií zaokrouhluje se volná plnost obraznosti v jasných obrysech v jednotlivých masách v jednotu.“⁴⁶

Schlegel zabývá se také řečí a metrem Homérových básní, aby ukázal, jak se v nich obráží epický ráz díla (archaismy, míšení dialektů, ustálené obraty, obraznost řeči, o níž praví: „vyšší, dokonce nejvyšší obraznost výrazu je bytostnou potřebou epického

44 „Überhaupt scheint es die innerste Eigentümlichkeit und eigentliche Wesenheit des homerischen Epos, dass das kleinere Glied ebenso gebaut und gebildet ist, wie das grössere, dass der Teil dem verkleinerten Ganzen und das Ganze dem vergrößerten Teile gleicht [...]“ — Tamtéž, s. 325.

45 „Im Epos, wo alles nur zufällig, weder nothwendig, noch gegenwärtig zu scheinen braucht, darf die Einbildung [im Erfinden und Zusammensetzen des Gegebenen natürlich eben so lose und] frey verfahren [...]. Sie darf alles dichten, was nur immer ein reizendes Erstaunen gewähren mag, und nur möglich [...] scheinen kann.“ — Tamtéž, s. 292.

46 Tamtéž, s. 229.

zobrazení⁴⁷ — hexametrem je metrem, které silou i rychlostí je nejméně určité, a proto se hodí epice).

Jaké je nyní postavení epiky v řadě básnických kategorií? Není druh vrcholný; schází mu ráz nepodmíněnosti v látce a tvaru, ale je třeba uznat, že na nízkém stupni vzdělání doby, kdy epos vznikl, nemohla poezie výše vystoupit — tedy přiznává epice jen místo přechodné. Toto Schlegelovo mínění je vysvětlitelné tím, že nepodával, jak se domníval, čistý dojem epické poezie, nýbrž vlastně jen popis epické techniky Homérovy.

Dále je pozouhodná recenze, kterou podal Friedrichův bratr August Wilhelm Schlegel o Goethově *Hermannu a Dorothee*⁴⁸ [Heřmanovi a Dorotě]. Určuje tam podstatu eposu: „Podstatou eposu je klidné znázornění postupujícího vyprávění. Proto líčí také to, co je v klidu, způsobem, jenž z něj činí postupující.“⁴⁹ Klidné předvádění: proto také jsou všechny části předmětu před zrskem pěvce stejně důležité, mají stejné právo na to, aby byly předvedeny; méně důležité nejsou potlačovány a udržují své místo těsně vedle důležitějších. Tak setrvává básník u každého bodu minulosti. Touž myšlenku vyjádřil velmi názorně Herder:

Tu neměl by v živoucí řeči prodlévat obraz ni rys obrazu déle, než žádá nazírací smysl posluchačů; každý rys vzešel z místa takový, jaký se vynořil v duši posluchačově v celkové podobě. Nic by nemělo být vynecháno, dokud se nedosáhne tohoto účelu; pak ale obraz nemešká ani o okamžik déle, vnitřní zrak žasnoucího posluchače chvátá a vyžaduje pokračování.⁵⁰

47 „Höhere, ja die höchste Bildlichkeit, des Ausdrucks ist ein wesentliches Bedürfniss der epischen Darstellung.“ — Tamtéž, s. 297.

48 Goethe, Johann Wolfgang: *Herrmann und Dorothea*, Berlin: Vieweg 1797; česky: *Heřman a Dorothea*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: J. Otto [1897]; srov. Goethe, J. W.: *Heřman a Dorota. Idylický epos*, přel. Arthur Freiherr Ramberg, Nový Jičín: Miloš Jičínský 1932.

49 „Das Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Deshalb beschreibt es auch das Ruhende auf eine Art, die es ein Fortschreitendes Verwendet.“ — Schlegel, August Wilhelm: „Goethes Hermann und Dorothea. Taschenbuch für 1798. Berlin“, in: Schlegel, A. W.: *Über Literatur, Kunst und Geist de Zeitalters*, ed. Franz Finke, Stuttgart: Reclam 1984, s. 114–147; srov. Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger 1884, s. 358–359.

50 „Da dürfte kein Bild, kein Zug des Bildes in der lebendigen Rede länger verweilen, als es der anschauende Sinn des Hörenden wollte; jeder Zug trat aus der Stelle hervor, wie er

Schlegel tomu říká „der innere geistige Rhythmus in Vortrag des Epos“ [vnitřní duševní rytmus při recitaci eposu], Herder „Takt der griechischen Dichtung“ [metrum řecké poezie]. — To je to, čemu se říká „epická šíře“, A. W. Schlegel tomu sám říká „epický klid“ (*die epische Ruhe*) a pokládá to za vrcholný znak epiky. Je to skutečně důležitý znak eposu, ale nikoli veškeré epické poezie.

Goethe a Schiller: poměr k Friedrichu Augustu Wolfovi u obou zprvu zamítavý (vyčítají mu, že „pustoší neplodnější zahrady estetické“⁵¹). Pak ale se oba k Wolfovi přibližují. Jejich názory na epos a drama se postupně odhalují v dopisech a článcích; Goethe nesouhlasí s Friedrichem Schlegelem, který upírá eposu jednotnost; třebaže není možno ukázat v *Iliadě* a *Odysseji* absolutní jednotu, je v nich nepopíratelná tendence k jednotě. Chybějící uzavřenost homérských eposů není tedy pro Goetha (jako byla pro Friedricha Schlegela) následkem epického zákona, nýbrž historického vzniku těchto básní.

Schiller: U dramatika je jednání cílem, u epika jen prostředkem — u epického básníka prodlévání na každém kroku. — Goethe souhlasí.

Goethe se zabývá Aristotelem — hájí Aristotela proti Schlegelovi, Schiller rovněž. — To vše v dopisech.⁵² Pak Goethe (a Schiller) píše článek „Über epische und dramatische Dichtung“⁵³ [O epickém a dramatickém básnictví, 1797]. Velký rozdíl mezi epikem a dramatikem je v tom, že epik pohlíží na událost jako na úplně minulou, dramatik ji předvádí jako přítomnou. Goethe představuje si konkrétně *rapsóda* a *mima* — oba jako básníky: „jednoho obklopeného klidně naslouchajícími, druhého netrpělivě pozorujícími a vnímavými kruhy“.⁵⁴

sich der ganzen Gestalt nach in der Seele des Hörenden mahlte. Nichts dorste ausgelassen werden, bis dieser Zweck erreicht war; dann aber säumte das Bild auch keinen Augenblick länger, das innere Auge des staunenden Zuhörers eilte und verlangte weiter.“ — Herder, Johann Gottfried: *Herders Sämmtliche Werke*, sv. 18, ed. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1883, s. 429–430.

51 Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: *Korespondence*, přel. Vojtěch Zamarovský, Praha: Odeon 1975, s. 72 [Goethe Schillerovi, Výmar, 17. května 1795].

52 Srov. tamtéž.

53 Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: „Über epische und dramatische Dichtung“, in: Goethe, J. W.: *Über Kunst und Altertum*, sv. 6, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1827, s. 1–26.

54 „[J]enen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben.“ — Tamtéž, s. 1.

Za důležité pro epickou poezii se prohlašuje zdržování dějového postupu, za charakteristické pro epos se prohlašují motivy, které děj od jeho cíle oddalují. Stanoví se pravidlo, že v epice musí být zájem stejnoměrně rozdělen.

Schiller píše v dopise Goethovi: epik musí zpřítomňovat dění, aniž přitom setře ráz minulosti tohoto dění, dramatik má za úkol vzdalovat (*fernzuhalten*) od nás skutečnost, která na nás individuálně naráží.

Tragédie ve svém nejvyšším pojetí směřuje tedy vždy *nahoru*, k epickému charakteru, a jediné tím se stává poezií. Právě tak i epická báseň směřuje k dramatu, *dolů*, a jediné tím zcela naplňuje pojmové vymezení poezie [...].⁵⁵

(Zajímavě vyslovená myšlenka křížení druhů, směřování jednoho druhu k sousednímu — to se ovšem netýká jen epiky a dramatu, ale také např. epiky a lyriky.) Jindy dokonce Schiller výslovně formuluje toto překračování druhových hranic: modernímu básníkovi je nemožno úplně oddělovat druhy, neboť kdyby se z uměleckého díla mělo vyloučit vše, co je podstatě druhu cizí, musilo by být možno pojmut do něho vše, co podstatě druhu odpovídá; ale to právě schází. — To, co řekl Schiller o směřování druhů, je třeba zařadit do dobových tendencí (*Laokoon*⁵⁶ [1766] — deskriptivní poezie atd.)

Konečně Schiller v dopise Wilhelmu von Humboldtovi;⁵⁷ že on ani Goethe se nemohou odhodlat nechat si tak rozplynout tragédii v lyrice, jak tomu chce Humboldt:

55 Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: *Korespondence*, cit. dílo, s. 354. Mukařovským citovaný orig.: „Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter *hinaufstreben* und wird dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird eben so zu dem Drama *herunterstreben* und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen [...]“ — Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, sv. 1, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1881, s. 349 [Schiller Goethovi, Jena, 26. prosince 1797].

56 Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781), německý básník, dramatik, filozof a literární kritik: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin: Voss 1766; česky: *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*, přel. Alois Otoupalík, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960.

57 Humboldt, Wilhelm Friedrich Christian von (1767–1835), německý filozof, jazykovědec a politik.

Goethe se dokonce domnívá, že tragédie se má k eposu jako socha k malbě. [...] Nám se zdá, že epos a tragédie se neliší ničím, vyjma minulým a přítomným časem. Minulý dává volnost, jasnost, lhostejnost, přítomný přináší znehodnocení, netrpělivost, patologický zájem.⁵⁸

Tedy Goethe a Schiller setrvali při svém názoru o poměru mezi dramatem a epikou.

4

Wilhelm von Humboldt, studie *Ästhetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea*⁵⁹ [Estetické zkoumání o Goethově Heřmanovi a Dorotě, 1861]. Tedy podobně jako A. W. Schlegel se dovolává díla Goethova. Ale kdežto Schiller se dovolával jako pravzoru homérských básní, chce Humboldt pochopit podstatu druhů (nebo spíše kategorií) z přirozenosti lidského ducha. Staví proti sobě dva duševní stavy: stav obecného nazírání a stav určitého citění (*allgemeine Beschauung — bestimmte Empfindung*).

První z těchto stavů se vyznačuje vzhledem k předmětu objemností a totalitou, vzhledem k vnitřní náladě klidem; při druhém jsou předměty vztahovány k subjektivní potřebě a subjektivním sklonům. Jestliže nyní najde básnická obraznost v duši stav nazírání a vytvoří odpovídající básnickou formu, vznikne báseň epická. Proto v epice převládá objektivita (tj. zájem toliko pro věci, které jsou mimo nás) a rozsáhlost pohledu. Vypravování musí ve shodě s rázem tohoto nazírání mít současně pohyb i klid. V jednotlivostech může epický básník čtenáře vzrušit, ale právě tím, že převádí od jednoho vzrušení k druhému, nedovolí, aby se připoutala pozornost k jedinému z nich. Tím dospívá k totalitě a ke klidu. Pozornost nesmí se

58 „Goethe meint sogar, dass sie (die Tragödie) sich zur Epopöe wie die Sculptur zur Malerei verhalte. [...] Uns scheint, dass Epopöe und Tragödie durch nichts als die vergangene und die gegenwärtige Zeit sich unterscheiden. Jene erlaubt Freiheit, Klarheit, Gleichgültigkeit, diese bringt Entwertung, Ungeduld, pathologisches Interesse hervor.“ — Schiller, Friedrich — Humboldt, Wilhelm Friedrich Christian: *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt*, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1876, s. 300–301 [Schiller Humboldtovi, Jena, 27. června 1798].

59 Humboldt, Wilhelm: *Ästhetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea*, Braunschweig: Vieweg 1861.

upoutávat k jednotlivosti, nýbrž musí být nepřetržitě a plynule převáděna, od bodu k bodu. Konec nemáme pocítovat jako přerušeni této nepřetržitosti.

Zákony eposu jsou: nejvyšší názornost, nepřetržitá stálost (*durchgängige Stetigkeit*), jednota, rovnováha, totalita a pragmatická pravdivost (tím rozumí Humboldt protiklad k ideální pravdivosti dramatu; pragmatická pravdivost zahrnuje vše, co neleží uvnitř obyčejného běhu života). V poměru k ostatním druhům básnickým, dramatu (tragédii) a lyrice etabluje Humboldt dichotomii: z jedné strany epika, z druhé lyrika s tragédií, a to tak, že se podřizuje tragédie lyrice (*Empfindung*). V poznámce připouští však také možnost uspořádat dichotomii i jinak: epos a drama jako plastická poezie proti lyrice.

Také není nezajímavé, co říká o jednotě eposu ve srovnání s dramatem: tragédie směřuje k jedinému bodu, kdežto epos toliko shrnuje v celek; jednota u epického básníka záleží víc v jeho záměru než ve věci samé, proto může být také epos sebrán z částí, které předtím existovaly samostatně (pokus o apriorní vyvození teorie Wolfovy). Proto také může konec epické básně být jen pouhým bodem odpočinutí a básník může, je-li mu libo, ve vypravování hned pokračovat.

Podíváme-li se nazpět na to, co jsme říkali o úvahách vyvolaných Wolfovou teorií, uvidíme, že mocně působilo zejména jeho mínění o nejednotnosti epického děje. Neukončenost epické básně, zákon „vnitřního rytmu v epické básni“, tj. stejná kompozice částí jako celku, kladení stejného důrazu na všechny podrobnosti, hledání kompoziční jednoty v jazyce, metru atd., zkratka mimo děj, rozdíl mezi epickou *Begebenheit* [událostí] a dramatickým *Handlung* [jednáním].

V souvislosti s tím pozorujeme také kladení důrazu na klid (*Ruhe*) v epice a na objektivnost epiky; neboť obě tato hesla se v ústech teoretiků, které jsme jmenovali, stávají synonymy pro slabou sjednocenost epického děje. Tolik, díváme-li se na to na vše ze stanoviska historického. Díváme-li se však na to ze stanoviska svého dnešního, vidíme, že bylo v tomto období řečeno lecco, co patří opravdu k podstatným znakům epiky. To zřetelně pronikne ještě později.

*

Ted' dál: uvidíme, že i němečtí idealističtí filozofové při svých úvahách o umění nepomíjeli problém básnických kategorií. Tak Schelling⁶⁰ tvrdí asi toto: epika a její protiklad, lyrika, se spojují ve vyšší identitu (*Identitätsphilosophie*) dramatu, která obsahujíc povahu obou těchto protikladných druhů, je „die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist“⁶¹ [nejvyšším jevem o sobě a podstatou veškerého umění].

Hegel⁶² věnoval estetice zvláštní spis: *Estetiku*.⁶³ Kapitola o epice je značně dlouhá; chtěl bych z ní vybrat jen věci, které nás mohou zajímat a ukázat nám aspoň poněkud cestu k definitivnímu vyřešení. Při svém dělení druhů vychází Hegel z obecné představy umělecké. Je dáno jisté vnější dění (které je ovšem odrazem světa mravního). Přijme-li toto dění formu události, za kterou mizí básník a která se svobodně rozvíjí, máme před sebou epickou poezii. Epická poezie představuje objektivní v jeho samé objektivnosti. Epický svět je ovšem ideální svět, jehož obraz se ukazuje naší obraznosti, pěvec nepředstavuje jej jako své osobní pojetí. Rapsód opakuje verše stejného rytmu, jejichž pravidelnost se blíží k mechanickému pohybu, události, které vypravuje, musí se jevit nezávislymi na něm.

Opakem epické poezie je poezie lyrická. Ta vyjadřuje subjektivní, vnitřní svět cítění, duševní hnutí. Jejím cílem je vyjádření subjektivního duševního dění jisté osoby. I zde vidíme před sebou celý svět, ale jako záležitost osobní myšlenky, osobního cítění a jako živý výtvor básníkovy ducha.

Třetí druh básnictví je básnictví dramatické. To sjednocuje oba předchozí. Je dán jednak objektivní charakter jistého dějství, které se nám předvádí, jednak ale také subjektivní charakter ve vnitřních popudech, které nutí k činům osoby, a v osudu těchto osob, který se jeví jako nevyhnutelný následek jejich vlastních vášní a činů. Děj nejeví se nám minulou událostí ve formě vypravování, ale vidíme, jak se rodí, živé a skutečné, z vůle osob, z jejich vášní, z jejich osobního charakteru, což

60 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775–1854), německý filozof.

61 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: „Philosophie der Kunst“, in: Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, sv. 2, ed. Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, s. 515.

62 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831), německý filozof.

63 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I, II*, přel. Jan Patočka, Praha: Odeon 1966.

je podobné lyrické poezii. Co se tkne předvádění této poezie, je nástrojem představování sám živý člověk; v dramatu jako v lyrické poezii musí vyjadřovat to, čím je proniknut, například své dojmy a ideje. Poněvadž hraje svou roli před ostatními osobami, musí užívat gest, které jsou jazykem, podobně jako slovo. Je dokonce možno, aby se gesta stala do té míry výraznými, že se obejdou beze slova: pantomima.

A teď některé poznámky z toho, co Hegel říká speciálně o epické poezii. Jak jsem již řekl, nechci dbát toho, abych podával obsah celého kontextu, nýbrž raději podrobněji ocituji úseky, které by nás mohly zajímat.

Epos, doslovně přeloženo „slovo“, je vypravování, takže splývá s hovorem. Proto je třeba, aby bylo vypravování osnováno na jistém nezávislém faktu (téma), který je sám v sobě ukončen; z druhé strany pak, aby řeč tento fakt odhalovala v jeho podstatě a ve všech jeho vztazích, ve všech jeho okolnostech a v jeho rozvoji (všudypřítomnost a vševědouce vypravovatelova, možnost přesunů časových, vypravování současných dějů, i přesunů místních). To, jak vidíte, je opačné tvrzení než to, které jsme našli u Schlegelů o neukončenosti epického děje. Jinde je protiklad k Schlegelům vyřčen ještě zřetelněji: Musí nám být dopřán čas, abychom se zastavili a pohlédli na vážný chod událostí, čas, abychom mohli věnovat pozornost částečným obrazům a epizodám.

A tak chod básně zachovává formu pravidelného zřetězení, ale nikoli těsného; jednota tohoto zřetězení je dána toliko epickým syžetem. Rovněž jestliže za účelem obšírnosti a poměrné nezávislosti částí se tento proud přerývá, nesmějí být pokládány jednotlivé úseky za samostatné písně; jako každý básnický výtvar musí být epos celkem, ale musí se rozvíjet klidně, aby každá část mohla k sobě obrátit pozornost.

O rozdílném poměru k ději v epose a v dramatu: V dramatu je vašeň nebo vůle osob podstatná a určuje osud osob, a osoby tvoří stálou osnovu děje; události závisí na jejich povahách a cílech. Proto se hlavní zájem soustřeďuje na mravní stránce dějství. A tak jestliže v dramatu vnější události mají svou důležitost, mají jí jen tolik, kolik jí nabývají tím, že jich osoby využívají k dalšímu jednání. Naproti tomu v epose vnější okolnosti a události mají vážný vliv a lidská konání se zde podobají vnějším událostem, které se odrážejí v našich očích. Závisí na těchto událostech, dokonce popřípadě tyto události předem narýsovaly cestu lidských činů. Osoba jedná

netoliko svobodně, ale také je vržena doprostřed svazků fyzických i mravních okolností, které je ze všech stran obklopují a svírají. Je tu cítit antinomii, která nezmizí, protože i události, i jednání osob se jeví jako řízeny nutností.

Rozdíl mezi lyrikou, epikou a dramatem lze epigramaticky stručně vystihnout takto: V lyrické poezii je obrácena pozornost k: citu, úsudku, osobnímu zájmu. Drama před námi rozvíjí vnitřní zákon dění. Ale epické básnictví představuje děj jako zlomek obecného, zákonem nutnosti řízeného bytí.

Role popisných a ideologických prvků v epose: Základem epopoje je celý svět, ve kterém se odehrává jisté nedělitelné dějství. Následkem toho se objevuje množství rozličných předmětů, které patří k ideám, událostem a situacím tohoto světa vůbec. Je ovšem pravda, že lyrická poezie rozvíjí jisté situace, v jejichž okruhu je přístupno lyrickému básníku množství předmětů, které se přiměšují k jeho citům a myšlenkám. Ale v tomto typu poezie forma citu dává vždy základní typ, a tím již vylučuje obšírný popis vnějších věcí. Dramatický výtvar, naproti tomu, představuje události, děje i charaktery, avšak popis místa, prostředí, osoby tady vycházejí ze samého syžetu. V epopoji má vnější svět postavení stejné jako svět mravní a projevuje se tak ve všech způsobech, že epopoj možno nazvat poezií lidského bytí. K tomu přistupuje popis přírody, a to netoliko jako místa děje, ale jako popis přírody celé. Ale tyto popisy netvoří ještě syžet, nýbrž toliko jeho zadní plán.

*

Přístupy k literárním druhům — stručný přehled⁶⁴

[...]

Humboldt:

Stav nazírání (*Zustand der Beschauung*) — převládání objektu;

v epopoji — cítění v lyrice — převládání subjektu;

v tragédii, kterou označuje jako nejvyšší druh lyrické poezie (tedy dokonce pokus redukovat kategorie na dvě).

⁶⁴ Uvedený textový oddíl (s. 32–37) je převzat z Mukařovského nevydané přednášky „Básnické druhy I. Lyrika“, kterou proslavil na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v letním

Schiller a Goethe: dramatikové s tím nesouhlasili. Schiller v dopise Humboldtovi staví tragédii a epos jako „plastické“ druhy proti lyrice.

U A. W. Schlegela: drama jako syntéza, jako vzájemné proniknutí lyriky a epiky. Epika představuje objektivní věci zevně, lyrika subjektivní stavy zevnitř. V dramatu oboje spojeno: epickým předmětům přidán lyrický doprovod.

Schelling: epika a její protiklad lyrika, spojují se ve vyšší identitu dramatu, která obsahující povahu obou těchto protikladných druhů, je „die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist“ [nejvyšším jevem o sobě a podstatou veškerého umění].

Hegel (o Hegelově názoru na lyriku budeme ještě mluvit podrobněji, teď stručný přehled): drama dialektickou syntézou epiky a lyriky. Objektivní událost, vyprávění v eposu, se v dramatu nevypráví jako pouhá událost, nýbrž převládá jako jednání, tak jak vyplývá z nitra jednajících osob, to je lyrický princip.

Toto schéma sleduje například Wackernagel⁶⁵ (*Poetik*): jednání je podstatou dramatu, v něm splynutí vnitřních stavů s vnějšími skutečnostmi.

Fr. Th. Vischer⁶⁶ (*Ästhetik*): objektivní epos odpovídá výtvarnému umění, subjektivní lyrika hudbě, subjektivní drama — samé poezii v systému umění. Trochu jinou formuli měl Ludwig:⁶⁷ lyrik vidí vnitřní stavy — epik postavy — dramatik vnitřní stavy postav.

semestru 1932. Tento univerzitní kurz předcházela jeho přednáška „Epika, její podstata a druhy“, a je proto pochopitelné, že Mukařovský se na něj několikrát v průběhu svého výkladu odvolává. V dochovaném strojopise přednášky o epice se vyskytuje na s. 21 poznámka: „Sem má být vložena stránka 32–35 z přednášek o lyrice.“ Snahou této edice je pokusit se o rekonstrukci původní podoby přednášek. Zmíněná pasáž byla vybrána až po srovnání všech existujících Mukařovského přednášek a textů o lyrice z té doby.

⁶⁵ Wackernagel, Karl Heinrich Wilhelm (1806–1869), německý filolog a historik umění: *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1873.

⁶⁶ Vischer, Friedrich Theodor (1807–1887), německý básník, prozaik, dramatik a filozof: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen I-III*, Stuttgart: Macken 1846–1857.

⁶⁷ Ludwig, Albert (1875–1934), německý pedagog a literární historik: *Die dramatische Dichtung*, Leipzig: B. G. Teubner 1923.

Carrière:⁶⁸ drama poezií nazírání a cítění, spojení epiky (nazírání) s lyrikou (cítění). Dějí se pokusy aplikovat tento tradiční systém na rozdílnost času v druzích.

Zimmermann⁶⁹ (*Über das Tragische Und die Tragödie* [O tragickém a tragédii], 1856): „Lyrický čas líčí, co se děje, epický, co se událo, dramatický — co se událo, jako kdyby se to událo teď.“ Vůbec pojímání druhové teorie se snaží o charakteristiku formální, nejen obsahovou.

Scherer:⁷⁰ epika — přednes ve vlastním jménu, drama — předvedení v rolích.

Burdach:⁷¹ lyrika a drama jsou prapůvodní zjevy (*Urphänomene*). V lyrice mluví básník, v dramatu postavy. Epos stojí uprostřed a může být zčásti lyrický, zčásti dramatický. (Zde taky padá nadvláda dramatu!)

Podobně Feierfeil:⁷² řadu epických forem, nekonečně rozmanitou a odstupňovanou, ohraničenou ze dvou stran lyrikou a dramatem.

K. Friedemannová:⁷³ rovněž epika je „smíšení lyriky a dramatiky“, protože u ní nepřevládá ani subjekt, ani objekt.

68 Carrière, Moritz (1817–1895), německý filozof a historik: *Ästhetik I, II. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, Leipzig: Brockhaus 1859.

69 Zimmermann, Robert von (1824–1898), česko-rakouský filozof a estetik: *Über das Tragische Und die Tragödie*, Wien: W. Braumüller 1856.

70 Scherer, Wilhelm (1841–1886), rakouský germanista: *Poetik*, Berlin: Weidmann 1888.

71 Burdach, Konrad (1859–1936), německý filolog a literární vědec: *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des Deutschen Geistes I*, sv. 1, 2, Halle: Niemeyer 1925.

72 Feierfeil, Georg: Zu Wilhelm Scherer's „Poetik“, Jahresbericht des K. K. Staats-Obergymnasiums, Landskron: Verlag Staats-Obergymnasium 1894, s. 1–29.

73 Friedemannová, Käte [Käthe Auguste] (1874–1949), německá literární teoretička: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.

Podobně také Müller-Freienfels⁷⁴ a Ermatinger⁷⁵; lyrika subjektivní — epika subjektivní, objektivní — drama plně objektivní (*Das dichterische Kunstwerk* [Umělecké dílo básnické, 1921]). Tedy poetika, která silněji zdůrazňuje formální prvek, dospívá k přidělení protichůdného seskupení vzhledem k obsahové poetice. Už nevidí v eposu nejobjektivnější druh, pozvedá se proti požadavku (např. Spielhagena), že epický básník musí úplně zmizet za svou literou. Objevuje roli vypravovatelovu a považuje jej za důležitého činitele epické formy; přítomností vypravovatele liší se epos od dramatu, kde básník úplně mizí za osobami.

Ale také zas se obnovuje vedle toho pojetí Schillerovo a Goethovo: těsnější sepětí epiky a dramatu — proti lyrice. Tak například Werner⁷⁶ (ve spise *Lyrik und Lyriker* [Lyrika a lyrik, 1890]): epika a drama jako jediný druh, který předvádí děje a povahy — proti lyrice, výrazu citů a vjemů. Epika a drama jsou tranzitorické — lyrika statická.

Minor:⁷⁷ nahrazuje jednání vůlí a epos i drama jsou pro něho předvedením aktů volných, kdežto lyrika předvedení citů, vedle toho ještě *Gedankendichtung* [myšlenková, reflexivní poezie] — (tedy čtvrtá kategorie) jako předvádění myšlenek.

Podobně Volkelt:⁷⁸ v *Ästhetik*.

Lehmann:⁷⁹ v *Poetice* epos a drama charakterizuje jako „předmětnou poezii“ — proti lyrice.

74 Müller-Freienfels, Richard (1882–1949), německý filozof a psycholog: *Poetik*, Leipzig: Teubner 1921.

75 Ermatinger, Emil (1873–1953), švýcarský klasický filolog a germanista: *Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte*, Leipzig — Berlin: Teubner 1921.

76 Werner, Richard Maria (1854–1913), rakouský germanista a literární historik: *Lyrik und Lyriker: Eine Untersuchung*, Hamburg — Leipzig: Voss 1890.

77 Minor, Jakob (1855–1912), rakouský germanista a literární historik: *Schiller. Sein Leben und seine Werke I, II*, Berlin: Weidmann 1890.

78 Volkelt, Johannes Immanuel (1848–1930), německý filozof a estetik: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*, München: C. H. Beck 1914.

79 Lehmann, Rudolf (1855–1927), německý filolog a estetik: *Poetik*, München: C. H. Beck 1919.

Ovšem při sepětí epiky s dramatem vzniká nový úkol: vymezit rozdíl mezi nimi. Už Schiller konfrontoval přítomnost dramatického děje s minulostí epického dění.

Řada řešení: To nás na tomto místě v podrobnostech nezajímá.

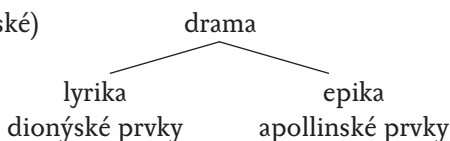
Tedy dvojí typ sestavování druhů:

lyrika a epika — drama

lyrika — epika a drama

Pak některá řešení osamělá: Friedrich Nietzsche⁸⁰ v *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [Zrození tragédie z ducha hudby, 1872] (ovšem omezeno na řeč literární). Tragédie je mu nejvíce rozvinutý stupeň lyrické básně. Povstává pro něho ze splynutí prvků apollinského a dionýského. Ty ze splynutí *opojení* a *snu*, a stojí proto proti čisté apollinské epice.

(v podstatě hegelovské)



Bytkowski:⁸¹ *Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama* [Naturalismus a drama Gerharta Hauptmanna, 1908]. Podobně: „Kontemplative und extatische Kunst“ [Kontemplativní a extatické umění, 1910].

Dohrn:⁸² *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik* [Umělecké znázornění jako problém estetiky, 1907]. Rozeznává dvojí pojetí řeči; je buď výrazem zážitku mluvčího, nebo zprávou o faktech

⁸⁰ Nietzsche, Friedrich (1844–1900), německý filozof, klasický filolog a básník: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Tyska 1872; česky: *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, přel. Otokar Fischer, Praha: Vyšehrad 2008.

⁸¹ Bytkowski, Sigmund: *Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama*, Hamburg — Leipzig: Voss 1908; „Kontemplative und extatische Kunst“, in: *Jahresbericht des K. K. Zweiten Staats-Gymnasiums in Lemberg*, Lemberg, 1910, s. 1–39.

⁸² Wolf Dohrn (1878–1914), německý filolog, estetik a pedagog: *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik: Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik*, Hamburg — Leipzig: Voss 1907.

mimopsychických. První funkci má v dramatu a v lyrice, druhou v epice. — Zajímavě, že se pokouší, byť nesprávně, opřít rozdělení o funkci a ráz prvků jazykových.

Ernst Hirt:⁸³ *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung* [Zákon formy epického, dramatického a lyrického básnictví, 1923]. Rozdíl mezi *Darstellung* (předvedení, [znázornění]) — *Bericht* (zpráva) — „das Subjekt stellt sich dar, vom Objekt wird berichtet“ [subjekt se představí, objekt se ohlásí]. Rozdělení druhů. Drama a lyrika jsou jen *Darstellung*. Epos směs *Bericht* a *Darstellung*. Kromě toho rozeznává Hirt ještě trojí situaci básníka vzhledem k dění:

Básník před děním, proti dění (*dem Allgeschehen gegenüber*) — epika.
Básník uvnitř dění (*im Allgeschehen drin*), jako jeho část, vlna — lyrika.
Básník uvnitř dění, ale představuje sám sebe v několika jeho vlnách — drama.

Sám Hartl, Robert:⁸⁴ *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* [Pokus o psychologické základy literárních žánrů, 1924], z něhož tento přehled vzat.

*

5

Přehled, který jsme k otázce básnických kategorií podnikli, mohl nám, jakkoli neúplný, podat přece jistý obraz o základních rozdílech mezi kategoriemi. Tak jsme například hned u Aristotela a pak i u jiných se setkali s pojmem vědomí, že čas epiky je jiný než čas lyriky a dramatu. Aristotelés mluví o možnosti vypravování současných dějů v epice, o nemožnosti předvádění jich v dramatu. Základní časový předěl je mezi kategoriemi ten, že lyrika je, jak jsme již loni ukazovali, typická *Praesensdichtung*; rovněž drama má čas přítomný, kdežto epika má čas minulý (např. i budoucí děje se vyprávějí v minulosti,

⁸³ Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig — Berlin: B. G. Teubner 1923.

⁸⁴ Hartl, Robert: *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Wien: Österreichischer Schulbuchverlag 1924.

romány-vidiny); *præzens* je nutně pocítováno jako *praesens historicum*, jeho užití je zřejmá odchylka odrážející se od základní plochy minulosti. Příklad z novely „Diderotovci“ (Mahen, *Husa na provázku*):

Za okamžik šli [milenci] zahradou dolů a nemluvili.

... A teď vám to, pane, musím vykládat přítomným časem!

Jdou, nemluví, když tu uvidí před sebou širokou elegantní besídku, která *vypadala* jako malířská pracovna...

Vejdou, spatří podivné malé jevištičko, a když usednou na lavičku, která tu byla před jevištěm uchystána, zahřímá hrom z jasného nebe...

Zvedne se opona a tam —

— na lehátku, s hlavou o ruku opřenou a i loktem zabořeným do veliké podušky leží — donna Flamini!

A tato donna Flaminia —

je skoro navlas podobna Juaně!

Juana se chvěje, zatímco Fernand ohromen zírá na něco, čeho neviděl dosud ani v snách. Vzpamatuje se ovšem včas, ale vtom už letí nějaká zlatá opona k zemi a na ní směje se divoké orientální vyšívání do tváří obou milenců, kteří nejsou schopni jediného slova.

— Juano! — praví konečně Fernand.

Juana pospíchá ze zahrady. Cesta zatáčí se kolem nějaké zdi a končí malým tunelem, na jehož konci jsou prostá dvířka. Dvířky vchází se na nádvoří starobylého paláce, v němž nikdo nebydlí. A před vraty hlomozí hlavní bulvár...⁸⁵

Tu máte dlouhé místo v přítomném čase z povídky. Je zajímavé jednak, že na tento postup je autorem upozorněno, jednak, že tím nabývá scéna rázu obrazu, jednak také, jak na začátku citátu je jednou, jako přechodu a kontrastu, užito minulého času.

A zas ještě mezi dramatem a lyrikou je rozdíl v čase; o tom zde podrobně mluvit nebudeme, jen upozorňuji na to, že v lyrice čas neplyne vůbec, lyrický *præzens* znamená, jak jsem ukazoval loni, časovou neurčenost, kdežto dramatický *præzens* je skutečný plynoucí

⁸⁵ Mahen, Jiří: „Diderotovci“, in: Mahen, J.: *Husa na provázku. Šest filmových libret*, Praha: Orbis 1959, s. 86.

čas, který, jak jsem již říkal, se téměř kryje svými rozměry s časem reálním.

Když jsme již u toho času, vrátím se ještě k současnosti v epice, abych vám ukázal na článek F. F. Zelinského⁸⁶ „Zakon chronologičeskoj něsovmeštivosti i kompozicija *Iliady*“ [Zákon chronologické neslučitelnosti a kompozice *Iliady*] ze sborníku *Charisteria*⁸⁷ [1896], jak opomíjení chronologické současnosti je v epose nikoli věc samozřejmá, daná již podstatou druhu, nýbrž věc již záměrná. Zelinskij ukazuje totiž ve své studii, že v *Iliadě* nikdy nejsou podávány děje jako současné a tato vlastnost že není nikterak dána přirozenou povahou epiky, nýbrž že tvoří součást homérovské poetiky. Zákon, který konstatuje Zelinskij, je tento: u Homéra se nikdy nevrací vypravování k časovému bodu, ze kterého vyšlo. Z toho následuje, že nemohou být vyprávěny děje časově paralelní. Zelinskij přirovnává: stejně jako starý reliéf ve srovnání s alexandrijským, stejně jako reliéf gotický ve srovnání s reliéfem Ghibertiho⁸⁸ a jeho následníků zná technika Homérova jen jednoduchý rozměr lineární, nikoli dvojitý, kvadratický.

Zelinskij dodává, že se to týká ovšem jen opravdových dějů, které potřebují obšírného vypravování, nikoli situací, pro které stačí pouhá nářezka. Za příklad uvádí XIV. zpěv *Iliady*, kde se vypravuje o odražení Trójanů od achajského tábora; Zeus přitom spí. To lze říci jedinou větou, pokud nejde o to, jak usnul, co se mu zdálo, jak se probudil. Proto se to mohlo stát současně s dějem. Zelinskij ukazuje na jiném případě, že takovýchto situací mohlo být současně s hlavním dějem dokonce několik najednou. To vše je ještě jednoduché.

⁸⁶ Zelinskij, Fadděj Francevič (1859–1944), ruský a polský klasický filolog, kulturolog a překladatel.

⁸⁷ Zelinskij, Fadděj Francevič: „Zakon chronologičeskoj něsovmeštivosti i kompozicija *Iliady*“, in: *Charisteria. Sbornik statěj po filologii i lingvistike v česť F. E. Korša*, Moskva 1896, s. 101–121.

⁸⁸ Ghiberti, Lorenzo di Cione (1378–1455), italský renesanční sochař, architekt, spisovatel a malíř. U jeho jména si udělal poznámku v přednášce i Jan Mukařovský. Představuje ho slovy: „Ghiberti, první polovina 15. století, florentský sochař a kovolijec. V historii umění se zdůrazňuje jeho smysl pro kompozici, např. Matějček v *Dějepisě umění* uvádí: ‚Neplytvaje podrobnostmi, zhustil výjevy v jednoduché obrazce, jimž důmyslnou kompozicí dodal výrazu námětu přiměřeného‘ [Matějček, Antonín: *Dějepis umění III. Umění nového věku*, Praha: Jan Štenc 1927, s. 138]. Je zde řeč o jeho hlavním díle, dveřích florentského baptisteria pokrytých reliéfy, které líčí život Kristův a zpodobňují evangelisty a proroky.“

Složitost je dána teprve tím, že se zákon nemožnosti současného plynutí dvou dějů srážel s nutností vypravovat o dějích odehrávajících se na různých místech (Olymp, Ida, Trója, bojiště, stan Achillův, hlubina mořská atd.). Užíval za účelem odstranění těchto nesnází celé řady prostředků:

- I. Nejprostší prostředek je ten, že dovede děj na jednom dějišti do chvíle, kdy se změní v situaci, potom přejde na dějiště druhé a vypraví jiný děj až do chvíle, kdy se změní v situaci, potom se buď vrátí k prvnímu dějišti, nebo přejde na třetí atd. Příklad: V třetím zpěvu začíná děj na bojišti; udá se srážka vojsk, Meneláos se vrhne na Parida, Paris ustoupí, Hektór jej haní, Paris projeví ochotu vyzvat Menelaa k souboji, Hektór Achajcům vyřizuje jeho výzvu, Meneláos a Achajci souhlasí, ale pro uzavření dohody se ukáže nutným zavolat Priama, hlasatelé se vypraví pro něj. Mezitím obě vojska čekají, tím se mění děj v situaci a je možno přejít po dobu tohoto čekání na jiné dějiště. Jsme nyní v Tróji. Priamova dceř Láodika zve Helenu k Priamovi na městskou hradbu; to není nikterak snad paralelní děj k tomu, co se dalo předtím na bojišti, neboť výslovně zvouc Helenu, praví jí Láodika, že bitva byla přerušena a že vojska mlčky sedí; tím se navazuje na konec jednání z bojiště. Helena jde k Priamovi, pak jí Priam ukazuje vůdce achajské (*teichoskopia*⁸⁹). A při její poslední odpovědi přicházejí poslové vyslaní Hektorem a odjíždějí s ním na bojiště. Tím se vrací na bojiště i děj. Tohoto prostředku užívá básník často, ačkoli plnění tohoto zákona stojí jej často námahu. Zelenskij o tom praví: jen ten, kdo pozorně přečetl *Iliadu*, může míti ponětí o těch nesnázích, s kterými se autor setkával na každém kroku při plnění svého zákona. Za těchto okolností by nebylo divné, kdybychom nacházeli výjimky, kdyby se občas děj vracel k východisku. Ale není takových výjimek: kde se tento zákon utkává s požadavky pravděpodobnosti, ba i pouhé srozumitelnosti, ba i zdravého rozumu, tam zvítězí nikoli tyto požadavky, ale zákon o nemožnosti současných dějů.

89 Řecký pojem *teichoskopia* znamená pohled nebo pozorování z hradeb. V teatrologii a literární vědě se tak označuje dramatická a narativní strategie, kdy vypravěč přináší zprávy o přítomném dění za scénou. Tato strategie byla často užívána již v řecké dramatice a literatuře (viz např. Homér, *Ilias*, III. zpěv, verše 121–244).

2. Druhý prostředek, kterého užívá Homér, je ten, že setkají-li se v téže časové rozloze dvě skutečná dějství, z nichž však jedno může snadno být vyrozuměno z toho, co předcházelo a následuje, vypráví se jen jediné z nich.
3. Třetí prostředek je značně násilný; záleží v tom, že je-li básník přinucen, aby postavil souběžně vedle sebe dvoje dějství, v pravém slova smyslu, která se dějí na různých dějištích, předvede toliko jedno z nich, druhé pak, ve shodě se zákonem o nemožnosti časové souběžnosti dvojího dějství, vypustí bez jakékoli náhrady, takže na druhém jevišti vznikne v rozvoji děje citelná mezera. Uvedeme jediný z příkladů, které dává Zelinskij. V osmém zpěvu začíná děj na prostranství mezi Skamandrem⁹⁰ a achajským příkopem. Básník zanechá Dioméda, který s Nestorem jede na voze, a přejde k Hektoru, který povzbuzuje trójské bojovníky a přemýšlí, jak zabije Nestora i Dioméda a jak Achajci odplují. Nyní se děj přenese na Olymp, kde Héra přemlouvá Poseidóna, aby pomohl Achajcům, ale ten odmítá. Pak se vrátíme na zemi, ale najdeme bojující již mezi příkopem a hradbou achajskou. Mezitím, co se dála scéna na Olympu, se totiž na zemi bojovalo a Trójané zatlačili Achajce. Avšak o tom se vůbec neděje zmínka. Tedy mezera.
4. Čtvrtý prostředek záleží v tom, že jestliže básníku záleží na obou dějích, které jsou časově paralelní, tedy vypráví jeden za druhým, avšak ne jako paralelní, jak by vyžadovala logika věcí, nýbrž jako posloupné. Příklad: z osmé písně: Po první srážce, která byla neblahá pro achajské, seberou se v hromadu jak trojští, tak achajští bojovníci. Ve skutečnosti si nutně představujeme tato dvě shromáždění jako současná, avšak u Homéra se dějí po sobě. Nejdříve, ještě v osmém zpěvu, se sejdou Trójané. Hektór navrhuje nevracet se do Tróje, ale přenocovat na bojišti, postavit tam stráže a zažehnout ohně. To se stane a zpěv končí krásným líčením trójských ohňů. Na začátku následujícího zpěvu se popisuje shromáždění achajských; a aby posluchač nemyslel, že se snad dějí tato shromáždění současně, ukazuje Nestór při své řeči na trójské ohně, které, jak víme, byly zapáleny na bojišti až po skončení trójské úrady.

⁹⁰ Skamandros — řeka, v jejímž okolí byla postavena Trója; jde o řeku Karamenderes v dnešním severozápadním Turecku.

5. Pátý prostředek má podobnost s čtvrtým. Jde opět o dvě paralelní dějství, která se vypravují jako následná. Rozdíl je v tom, že jsou to dějství zabírající delší čas. Tak například začínají obě večer a končí se ráno. Podle předešlého pravidla to řešit nešlo. To by se bylo, při nepřetržitém vypravování, musilo druhé dějství přeložit na večer příštího dne; ale co se mělo potom dít od rána do večera? Aby tato mrtvá mezera nenastala, tedy se v takových případech prostě přerve dějová nit a při přechodu k druhému dějství se řekne: po několika dnech (popřípadě po pěti dnech, po třech dnech, po dvaceti dnech).

Příklad z prvního zpěvu *Iliady*: spor mezi králi začal, protivníci se rozešli, Agamemnón vypraví Odyssea do Chrýsy. Plavba Odysseova je taková „situace“, která připouští jiné souběžné dějství. Proto zatímco Odysseus pluje, odejme Agamemnón Achillovi Bríseovnu, u Achilla se objeví matka a Achilleus ji prosí, aby se za něho přimluvila u Dia stran pomsty na Řecích. Matka slíbí, ale hned říká, že nebude moci splnit svůj slib dříve než za dvacet dní, protože bohové na tak dlouho odešli k Etiopům.⁹¹ Pak se vypráví o tom, jak Odysseus dojel do Chrýsy, jak tam obětoval a pak strávil se soudruhy noc na břehu moře. A příštího dne se vrátí zpět k Trójji.

„Ale když od té doby dvacátá nastala zoře“,⁹² bohové se vrátí a tehdy Thetis splní slib daný synovi. Při řešení homérské otázky se mnoho o tomto místě *Iliady* mluvilo. Bylo ukazováno: bohové prý odešli, a přece až do dnešního dne týral Apollón svými střelami Achajce, Athéna se před chvílí spustila z Olympu, aby vykonala rozkaz Héfin! Proč básník upadl v takový rozpor sám se sebou? Proč ta pouť k Etiopům? Proč Thetis nevyplní hned synovu prosbu? Pouť k Etiopům sama sebou nemá významu; je jen proto, aby se Achillova prosba nevyplnila v týž den, protože jinak by toto vyplnění spadlo časově v jedno s po- bytem Odysseovým v Chrýse, s jeho obětí atd. Kdyby Thetida splnila synovu prosbu ještě týž den, musil by básník říci, přecházejí od Odyssea k ní: Ale ještě před tím se odebrala Thetis na Olymp... Jde tedy

91 Etiopové alias Aithiopové — mytický národ nacházející se na okraji známého antic- kého světa, dle Homéra u nich často hodovali bohové (srov. Homér, *Ilias*, I. zpěv, verš 424).

92 Homér: *Ilias*, I. zpěv, verš 493; srov. „Ale když od doby té již dvacátá zasvitla zora“ — Homéros: *Ilias*, cit. dílo, s. 44.

o zabránění tomu, aby nastal ve vypravování návrat k východisku; počet dní (dvacet) nerozhoduje, ten je dán pouhou formulí.

Podal jsem vám dost podrobné resumé článku Zelinského jednak proto, že má pro nás velmi průkaznou cenu, ježto ukazuje, jak je směřování k současnému podávání několika dějů silně zakořeněno v samé podstatě epiky, takže se zavedení jednoduchosti dějové linie plynoucí bez návratů k východisku pocituje jako násilí a úmyslnost, jednak také proto, že Zelinského mistrná studie podává přímo vzor časového rozboru epiky.

6

Tolik o čase v epice a přikročíme k tomu, co jsme poznali při přehledu historie o podstatě epického děje.⁹³ Můžeme navázat na čas: ježto je epika básnictví minulosti, při kterém se nemusí nikterak krýt časové plynutí s plynutím času skutečného (jako je tomu v dramatu), je přirozeno, že ráz epického děje je resumující.

I o tom jsme již mluvili a ukazoval jsem vám tento resumující ráz epického děje na větě z Čapkových *Zářivých hlubin*. (Kterýsi bohatý pán se oženil a jeho paní brzy zemřela zanechavši mu malou dcerušku.⁹⁴) S tímto resumujícím rázem epického děje lze uvést v souvislost skutečně mnohé z velmi podstatných vlastností epiky, například i schopnost uvádět děje současné i tempo. Ježto však, resumuje-li se, musí být přítomen někdo, kdo resumuje, souvisí s tímto rázem resumujícím i další důležitá vlastnost, o které jsme již mluvili. A to je vypravovatel.

Problém vypravovatele v celé své šíři zasahuje hluboko do celé techniky epické ve velkých věcech i v podrobnostech. Zde nám půjde jen o jeho základní formulaci. Položíme si otázku, kdo to je, vypravovatel? Vzpomeňme na to, co jsme loni říkali o lyrice. Mluvili jsme

93 Poznámka J. M.: Je ovšem třeba podotknout, že tím nejsou vyřízeny všechny otázky času v epice. Zbývají ještě četné problémy, které se však týkají spíše druhů než podstaty epiky. Tak například i časová oddálenost nebo naopak přiblížení může se stát druhovým znakem. Oddálenost časová například v historickém románě (v lyrice, v elegii), přiblížení časové dalo název například novele (věc, která se nedávno přihodila, novinka). Kromě toho patří k času i složitý a důležitý problém tempa. O tom o všem budeme ještě mluvit.

94 Srov.: „Kterýsi bohatý pán oženil se s krásnou mladou dívkou, která záhy však zemřela a zanechala mu malou dcerušku Helenku.“ — Čapek, Karel — Čapek, Josef: „Mezi dvěma polibky“, in: Čapek, K. — Čapek, J.: *Ze společné tvorby. Spisy Karla Čapka*, sv. 2, ed. Emanuel Macek, Praha: Československý spisovatel 1982, s. 145.

tam o lyrickém subjektu; je to ta osobnost, ke které se všechny motivy vztahují, od níž, jak jsme ukazovali, vycházejí. Nazveme-li tuto osobnost básníkem, musíme si dát dobrý pozor, abychom ji neztožňovali s konkrétní, psychologickou osobností. Nesejde na tom, odpovídá-li cit v básni vyjádřený citu básníka jakožto člověka, je-li situace daná v básni shodná se životní situací básníkovou. (Přítom ovšem nikterak nepopírám, že je důležité položit si i tyto otázky, je-li k tomu čas, např. v biografii, při studiu psychologickém atp.) Říkám jen, že lyrický subjekt není synonymum básníka.

Nemohu o tom vykládat na tomto místě podrobně, to se stalo loni při lyrice. Mně jde tady jen o to, abych ukázal, že jedna z nutných složek stavby lyrické básně je tento bod, průsečík motivů, kterému říkáme lyrický subjekt. Přihlédneme-li nyní k básni dramatické, zase jen na okamžik, poznáme, že i zde je předpoklad jakéhosi subjektu nutný. Mohlo by se vám to zdát paradoxní: sedíme-li v divadle, jakýpak subjekt. Vidíme herce, scénu, za vším cítíme jako sjednotitele nejvyšší režiséra, kde je tedy „subjekt“?

Rekl bych vám na to především, že již sama přítomnost režiséra je svědectvím *jeho* přítomnosti. Neboť skutečný život režie nepotřebuje (nemluví-li se metaforicky např. o režii jistého diplomatického jednání atd., což je jiná věc, zde je slovo režie synonymem organizace za dosažením jistého vnějšího účelu). Proti tomu divadelní režie znamená imanentní sjednocení hereckých výkonů, scénické stavby atd. Je zde tedy vůle sjednocující a subjekt této vůle je částečný subjekt dramatu. Od režiséra není daleko k autorovi, k básníkovi. Autor velkého spisu o divadelní technice, Carl Hagemann⁹⁵ (*Die Kunst der Bühne* [Umění jeviště], cituji 7. vydání z roku 1922) praví o režisérovi: „Musí však být sám čímsi jako básníkem, či alespoň jeho napodobitelem [...]“.⁹⁶ A básník, to je druhý, vlastně první (časově i právem) nositel dramatického subjektu.

Když jsme minule mluvili o Ernstu Hirtovi a jeho knize *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*,⁹⁷ ukazovali jsme,

⁹⁵ Hagemann, Carl (1871–1945), německý divadelní režisér a teatrolog.

⁹⁶ „Er muss aber auch selbst so etwes wie ein Dichter, wenigstens ein Nachdichter sein [...]“ — Hagemann, Carl: *Die Kunst der Bühne*, Stuttgart — Berlin: Deutsche Verlag-Anstalt 1922, s. 93.

⁹⁷ Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, cit. dílo.

že staví základní rozdíly mezi básnickými kategoriemi právě na postavení subjektu v básni. O dramatu pravil: básník (subjekt) je uvnitř dění (*im Allgeschehen drin*),⁹⁸ podobně jako v lyrice, ale představuje sám sebe v několika jeho vlnách (tj. osobách). Nebudeme podnikat na tomto místě podrobnou kritiku jeho formulace, která je příliš metaforická, aby mohla být pokládána za úplně věcnou a definitivní, avšak pro nás má právě výhodu, že je hodně bezprostředním výrazem pocitu, kterým je provázáno vnímání dramatického díla; nám zde nejde o to, abychom ukazovali, jaký je dramatický subjekt, jak se projevuje, nýbrž toliko, abychom si uvědomili jeho existenci. Co se tkne jeho projevování, jenom drobné upozornění. Viděli jsme, že nositelem dramatického subjektu jsou zde dva reální lidé, básník a režisér (a tžž básník může být režírován mnoha různými režiséry). Tu máte velmi jasnou ukázkou toho, že nesmíme ztotožňovat básníka se subjektem. Nejde zde vůbec o dva pojmy z téhož plánu myšlení, nýbrž o pojmy z docela různých plánů. Básník (a s ním ovšem i režisér) jsou reality empirické (psychologické, fyziologické, sociální atd.), kdežto „subjekt“ je realita fenomenologická, kterou lze odhalit jen fenomenologickým rozbořem díla.

*

A nyní se konečně obrátme k epice. Kdo tam je subjektem? Nebo, lépe: v jakém aspektu se tam projevuje subjekt?

Již jsme to říkali: jako ten, kdo resumuje, jinými slovy jako ten, kdo vypravuje. Subjekt je vždy, ve všech kategoriích nutně pocítován jako přítomný, kdežto děj v epice jako minulý. Subjekt není ovšem konkrétní vypravovatel. Neboť především: konkrétní vypravovatel nemusí být vůbec dán. Mluvili jsme o tom již při kompozici; vypravování, kde není vypravovatel dán, nazvali jsme tehdy polycentrickým, protože je viděno z mnoha stanovisek, vypravovatel (předpokládáme-li jej) je vševědoucí a vševidoucí. To je tzv. vypravování objektivní, nejprostší příklad — pohádka. Tedy konkrétní vypravovatel nemusí být vůbec dán, proto nelze ztotožňovat subjekt s vypravovatelem. A ještě jedna věc: i když je konkrétní vypravovatel dán, necítíme jej

98 Tamtéž, s. 12.

jako totožného s epickým subjektem. Ten nepřestává existovat vedle něho. Představme si například rámcovou povídku: v rámci je charakterizován konkrétní vypravovatel, je řečeno, za jakých okolností se ujal slova. Kdo to řekl? Ten, kdo není nijak výslovně označen (nebo aspoň nemusí být výslovně vyznačen, nemluví-li v první osobě), totiž epický subjekt. Nebo konkrétní: vypravovatel je charakterizován tím, že mluví v dialektu. Toto hovoření v dialektu přičítáme jemu, nikoli epickému subjektu. Kdyby epický subjekt sám mluvil dialektem, to znamená: kdyby byla povídka psána celá dialektem, který by tedy nebyl pocítován jako přínos konkrétního vypravovatele, pak by to byla vlastnost celého díla, byla by to prostě povídka psaná dialektem, bylo by to pocítováno jako existenciální vlastnost díla (srov. pohádku vyprávěnou dialektem), nikoli jako jeho vlastnost umělecká. Vypráví-li však dialektem konkrétní vypravovatel, je dialekt pocítován na pozadí spisovné řeči, která se přičítá epickému subjektu (v kontextu literatury umělé), a je hodnocen jako umělecká vlastnost díla.

I z této stránky vidíme tedy, že epický subjekt není konkrétní vypravovatel, nýbrž že je to jen onen pevný bod v přítomnosti, z kterého pozorujeme plynutí minulého dění. Tedy nikoli sama přítomnost subjektu je pro epiku charakteristická, neboť subjekt epický se jako bod nikterak neliší od subjektu lyrického a dramatického, je jako ony bodem a sjednocující vůlí, ale liší se epika od obou ostatních kategorií tím, v jakém poměru je k tématu tento subjekt. Blíže tento poměr na tomto místě určovat nebudeme. Poukazují jen k formulaci Hirtově: *der Dichter dem Allgeschehen gegenüber*⁹⁹ [básník před děním, proti dění], proti lyrice a dramatu, kde je *im Allgeschehen drin*¹⁰⁰ [v nitru všeho dění]. Vzpomínám také rozdíl, který činil Goethe mezi rapsoдем a mimem. Podrobněji o tom promluvíme, až budeme mluvit o tom, jak sami chceme úhrnnou formulí charakterizovat rozdíl mezi všemi třemi kategoriemi.

Nyní se ještě na chvíli vrátíme k ději, který jsme opustili pro odbočení k subjektu, když nás k tomu svedl resumující ráz děje. Epický děj má totiž vedle resumujícího rázu ještě jiné vlastnosti, o kterých, jak víte, se zejména mnoho uvažovalo za debaty rozvířené názory

99 Tamtéž, s. 44.

100 Tamtéž, s. 12.

Wolfovými o homérských eposech. Poprvé formuloval tuto vlastnost Friedrich Schlegel jako rozdíl mezi dramatickým jednáním (*Handlung*) a epickou událostí (*Begebenheit*). Opakuji citát, který jsem již jednou uváděl:

Svobodné konání začíná mocenským nárokem libovůle, který, zaměřuje-li se na vnější nahodilosti, můžeme nazvat záměrem, a končí jeho úplným provedením. Náhodná událost je naproti tomu článkem nekonečné řady, důsledkem předchozích a zárodkem příštích událostí.¹⁰¹

Tento názor, jak jsme řekli, byl podnícen teorií Wolfovou o nahodilém vzniku homérských básní jako celků. Ještě příkřejší formulace, rovněž u Friedricha Schlegela, byla ta, že epos začíná v prostředku a končí v prostředku. Klasikové, Goethe a Schiller, jak jsem vám říkal, se proti této upřílišenosti — zejména zpočátku — stavěli. Ale přesto není myšlenka sama o sobě nikterak špatná. Špatné je jen její upřílišení. Správné je na ní tušení jistého rozdílu mezi dějem epickým a dramatickým. K tomu klasikové také dospěli, ovšem formulují to jinak: u Goetha je rozdíl mezi mimem a rapsódem, u Schillera je zase výrok o tom, že epik musí zpřítomňovat dění, aniž přitom setře jeho ráz minulosti, kdežto úkol dramatikův je v tom, že od nás oddaluje skutečnost (*fernzuhalten*), která na nás individuálně naráží.

To znamená, že rozdíl mezi epickým a dramatickým dějem redukuje na to, o čem jsme právě mluvili, na poměr mezi básníkem a tématem. Myšlenku vyslovenou Friedrichem Schlegelem ještě jednou formuloval ve své estetice, a podrobněji než Schlegel, filozof Hegel, když praví: V dramatu je vášně nebo vůle osob podstatná a určuje osud osob a osoby tvoří stálou osnovu děje; události závisí na jejich povahách a cílech. Proto se hlavní zájem soustřeďuje na jejich povahách a cílech. A tak i jestliže v dramatu vnější události mají svou důležitost,

101 „Eine freie Handlung fängt an mit einem Machtspruch der Willkühr, der, wenn er auf äussre Zufälligkeiten gerichtet ist, Absicht genannt wird, und sie schliesst mit der vollendeten Ausführung dieser Absicht. Eine zufällige Begebenheit hingegen ist das Glied einer endlosen Reihe, die Folge früherer und der Keim künftiger Begebenheiten.“ — Schlegel, Friedrich: „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“, in: Schlegel, F.: *Seine prosaischen Jugendschriften I*, cit. dílo, s. 289.

mají jí jen tolik, kolik jí nabývají tím, že jich osoby využívají k dalšímu jednání. Naproti tomu v epeji vnější okolnosti a události mají vážný vliv a lidská konání se zde podobají vnějším událostem, které se odrážejí v našich očích. Závisí na těchto událostech, dokonce popřípadě tyto události předem narýsovaly cestu lidských činů. Osoba jedná ne toliko svobodně, ale také je vržena doprostřed svazků fyzických i mravních okolností, které je ze všech stran obklopují a svírají. Je tu cítit antinomii, která nemizí, protože i události, i jednání osob se jeví jako řízeny nutností.

Uvedl jsem opět schválně doslova delší citát, abych objasnil, že Hegel dovedl vystihnout poměr mezi *Begebenheit* [událostí] a *Handlung* [jednáním] jako cosi týkajícího se samé podstaty. Nikoli jako pouhou kompoziční vlastnost, na kterou tento rozdíl omezil Schlegel, když napsal, že epos začíná a končí v prostředku. U Hegela je skutečně vystižena jistá velmi důležitá vlastnost epiky, kterou bychom mohli aforisticky říci také tak, že epika je nejtematičtější ze všech umění. V dramatu a lyrice je to jinak: co se tkne lyriky, víte, kdo jste zde byli v předešlém semestru,¹⁰² že jsme ukazovali, jak velikou převahu má v lyrice jazyk nad tématem.

Co se tkne dramatu, ani zde není děj, téma hlavní věci, nýbrž spor dramatický, který je na tomto ději vybudován. To myslí Hegel tím, když říká, že v dramatu rozhodují lidské vášně a činy, kdežto v epice vnější okolnosti. Ovšem jednu závažnou námitku proti Hegelově formulaci musíme vyslovit: Hegel sice velmi správně cítil, kde rozdíl spočívá, ale formuloval příliš vnějškově. Není totiž pravda, že by v epice musil vždy děj spočívat na běhu událostí a že by v dramatu naopak musily být jeho vzpružinou lidské vášně a city. Jsou epická díla, která mají za téma vítězství člověka nad okolnostmi, a jsou díla dramatická, kde okolnosti udávají spád lidských činů. Vždyť dokonce byl vytvořen technický termín pro taková dramata: osudová dramata (*Schicksalsdrama*). Ale rozdíl, který cítil Hegel, skutečně je, není to však rozdíl v podstatě děje, ale ve způsobu jeho hodnocení. Nebudeme se tím na tomto místě podrobně obírat,

102 Mukařovský má na mysli letní semestr 1932, kdy měl na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze přednášku nazvanou „Básnické druhy I. Lyrika“. Srov. Procházka, Miroslav: „Zpráva o literární pozůstalosti Jana Mukařovského“, in: Mukařovský, Jan: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky. Praha — Bratislava, Praha: Karolinum 1995, s. 159.*

protože chci právě z tohoto způsobu hodnocení vyjít, až budeme hledat vlastní poměr k rozdělení v kategorie. Poznamenám proto jenom, že tento různý způsob hodnocení je dán již tím, že v epice vidíme děj zvenku, kdežto v dramatu jsme v něm; proto pocítujeme v epice zejména jeho linii průběhu, kdežto v dramatu jeho vnitřní dynamiku.

Uvědomíme-li si toto, pak můžeme pochopit a uvést do souvislosti s tímto rázem epického děje i to, co o něm tvrdil Wilhelm von Humboldt, když tvrdil, že v epice převládá objektivita jakožto zájem pro věci, které jsou mimo nás, a rozsáhlost pohledu. Že vypravování musí mít současně pohyb i klid. Že v jednotlivostech může epický básník čtenáře vzrušit, ale že nedovolí, aby se čtenářova pozornost odvrátila od celku k některému z těchto částečných vzrušení. A že tím konečně dospívá k totalitě a ke klidu. Že pozornost musí být nepřetržitě a plynule, bod od bodu, převáděna. Všechny tyto výroky jsou vlastně synekdochická vyjádření základního postřehu, že v epice vidíme děj zevně jako jedinou, nepřetržitou linii.

Konečně je možno uvést v jistý poměr k této důležité vlastnosti i zájem mnohých teoretiků, Aristotelem počínaje, o *merveilleux* [nádherné, zázračné] v epické poezii. Neboť, co je to, koneckonců, *merveilleux*? Právě prvek zdůrazňující dějovost epiky, umožňující obraty v ději, rozmanitost a nepředvídanost jeho linie. To vystihl Chateaubriand, když, jak jsme již poznamenali, žádá, aby *merveilleux* se stalo součástí motivace.

Tolik tedy o zvláštностech epického děje. Měli bychom vlastně mluvit ještě o jedné jeho vlastnosti, jejíž zdůraznění jsme několikrát potkali v historickém přehledu. Je to tzv. objektivnost epiky, ne však ve smyslu, který tomuto slovu přikládal Wilhelm von Humboldt (zájem pro věci mimo nás), nýbrž ve smyslu, že epický básník stojí mimo děj, nebo lépe stranou od děje. V tomto smyslu je možný dvojitý výklad: znamená-li objektivita pouhé konstatování faktu, že epický subjekt je od děje odloučen, protože děj je v minulosti, kdežto epický subjekt v přítomnosti, je to neurčité vyjádření správného poznatku. Znamená-li to však, že básník nesmí mluvit svým jménem, že má, jak se říká, zůstat za dílem skryt, je to požadavek jistého uměleckého směru, součást jeho poetiky, ale teoretické platnosti tato rada ovšem nemá.

Je tedy z tohoto resumé vidět: stálá snaha dobrat se podstaty kategorií. Zde pokaždé odjinud a pokaždé proto formulace vypadá trochu jinak. Jednou od času: pak se postaví epos (minulost) proti lyrice a dramatu (přítomnost), a je třeba hledat druhé dělidlo. Jindy od tématu: pak se staví lyrika (bez děje) proti eposu a dramatu (s dějem). Pro oddělení eposu a dramatu je třeba hledat nové dělidlo. Nebo od poměru subjektu k tématu: Jak se postaví vedle sebe lyrika a drama (*im Allgeschehen drin*) [v nitru všeho dění] proti epice (*dem Allgeschehen gegenüber*) [před veškerým děním, proti dění]. A tak vždycky to dopadne tak, že nebudou rozděleny 1+2 a pro skupinu 2 musíme hledat nové dělidlo. Nebo také se můžeme uchýlit ke křížení dělení dvojího, jak dělá Hirt: 1. lyrika — *Bericht* [zpráva], drama — *Darstellung* [znázornění], epika — *Bericht, Darstellung* [zpráva, znázornění]. Tím se jasně odlišuje od sebe drama a lyrika.

Pak druhé dělení: epika — *dem Allgeschehen gegenüber*, lyrika a drama — *im Allgeschehen drin*. Tím je jasně odlišena epika od ostatních dvou kategorií. Spojíme-li, nebo spíše postavíme-li vedle sebe obojí dělení, může vzniknout iluze, jako by od sebe byly všechny tři kategorie zřetelně na témže plánu odděleny. Ale jen iluze. Opravdové oddělení všech tří kategorií by vzniklo teprve tehdy, kdyby se nám podařilo najít pro ně dělidlo a rozdělení jediné. Připomínám, že nepřihlížím k rozdělení Roberta Hartla,¹⁰³ o kterém jsem mluvil posledně a jež se pokouší o rozdělení skutečně jednotné, ale na základě psychologickém (vlastně skoro fyziologickém). Nazveme-li lyriku básnictvím vazomotorickým, drama motorickým, není tím řečeno o jejich podstatě nic. Jinými slovy je tím řečeno zrovna tolik, jako kdyby se řeklo, že podstatou lyriky je cit, dramatu vůle. S vlastními podmínkami lyričnosti a dramatickosti nemá toto rozdělení společného nic.

Tak například může hned někdo položit skeptickou otázku: což v lyrice není nic motorického (např. rytmus)? Opravdové rozdělení kategorií může vyjít jen ze samotného básnictví, nikoli z něčeho, co leží mimo ně. A na druhé straně, nemůžeme si představovat, že by bylo možno je pořídit pomocí pouhé indukce z konkrétního materiálu. Jakýkoli pokus o takovou indukci ztroskotá o mnohost směrů

103 Robert Hartl: *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Wien: Österreichischer Schulbuchverlag 1924.

a nekonečné množství možností. Rozplynul by se ve výjimkách. Je-li jaké rozdělení možno, může se k němu dojít jen cestou, která je ve své podstatě deduktivní (třebaže může začít indukci).

Pokusíme se o ni: Nejdříve induktivně zjistíme si jen stanovisko, ze kterého je třeba vyjít, stranu, ze které je třeba se k problému blížit. Můžeme se problému kategorií přiblížit ze strany jazyka? Loni jsme to učinili s lyrikou. Řekli jsme (přidržující se Larinovy¹⁰⁴ studie „O lirike kak raznovidnosti chudožestvennoj reči“, *Russkaja reč* [O lyrice jako druhu umělecké řeči, 1927]), že lyrika je básnictví homonymity a synonymity. Tím byla lyrika velmi jednoznačně určena. (Ostatně skvěle se tím shodlo i určení ze strany tématu — všechny motivy se vzdalují, každý o sobě, k subjektu. Jsou tedy nutně synonymní. A naopak: subjekt je jimi obcházen z různých stran — je tedy možná i homonymnost. Opakování stejných slov, slok atd. různého významu.)

Ale je otázka: je možné i rozdělení epiky a dramatu na základě jazyka? Nelze vyloučit: podíváme-li se již zběžně: v obou nejde o statickou homonymitu, ale o dynamický významový rozvoj kontextu, jenže jednou se ten rozvoj děje na bázi monologu, podruhé na bázi dialogu. Až bude lépe probádána sémantika monologické řeči a řeči dialogické (to jsou dva různé funkční útvary), je velká pravděpodobnost, že se zde najde možnost přísného odlišení všech tří kategorií. Ale prozatím tato práce lingvisty vykonána není a nemám proto ani možnosti podniknout rozdělení ze strany jazyka. Takové rozdělení bych pokládal jedině za definitivní, protože by zabíralo skutečně všechny stránky díla (téma jako význam). Prozatím se však budeme musit spokojit s rozdělením podniknutým ze strany tématu, které nechá jazyk vlastně stranou.

Všimněme si tématu — nejdříve epického. Beru první příklad, který se mi namane, docela lhostejný: člověk žil — onemocněl — zemřel. To je možno vyprávět. Přesto však: je to děj? Děj v takovém smyslu, o jakém mluvíme v epice? Nikoli, něco schází — je to pouhý úsek dění, je to skutečně něco, co začíná v prostředku a končí v prostředku. Neboť smrt člověka sama o sobě je sice ukončení života, ale nikoli ukončení

104 Larin, Boris Alexandrovič (1893–1964), ruský lingvista, odborník na dějiny ruského jazyka, sanskrta a sociolingvistiku: „O lirike, kak raznovidnosti chudožestvennoj reči“, *Russkaja reč. Novaja serija* 1, Leningrad 1927, s. 42–73.

běhu událostí. Mohlo by se pokračovat: po jeho smrti vznikly dědické spory o jeho majetek, v těchto sporech zvítězil jeho synovec atd. Není důvodu přestat. Je to opravdu tak, jak tvrdil Friedrich Schlegel, dění bez začátku a konce. Ale — a v té věci Schlegel pravdu neměl: není to epický děj. Něco mu schází: schází mu začátek a konec. Nuže, čím nabýt těchto vlastností? Pomyslete na něj: opravdový děj.

Začne tím, že se něco vyšine z rovnováhy, vzbudí se tím napětí. To žene děj ke konci, totiž k chvíli, kdy bude rovnováha retablována, kdy bude napětí uvolněno. Jakým způsobem se napětí vzbudí? To by nám mohlo jasně vysvitnout jen v jediném případě: kdyby se nám podařilo obměnit nějakým způsobem dané dění, které jsme výše uvedli jako příklad, tak, aby v něm napětí vzniklo. Tehdy bychom totiž při stejném materiálu našli způsob zacházení s ním, kterým se napětí vzbuzuje.

Pokusíme se o to: byl člověk, který nevěřil v život, — onemocněl a při nemoci se změnilo jeho nazírání, počal věřit v život, toužil se uzdravit, chtěl začít žít znovu s vědomím, že stojí za to být na světě. Ve chvíli, kdy tento obrat se v něm dokončil, umírá. Je to děj? Ano. Je to uzavřený příběh, který počíná — a zejména — končí. A který má napětí vrcholící ve chvíli smrti člověka. Proč to? Jaký je původ této změny pojmání? Co se změnilo? Vnější události zůstaly tytéž. Postup, ve kterém jdou za sebou, je týž. Kde je změna? V něčem, co přistoupilo k všem fázím děje.

Především začátek: Byl člověk — a ten nenáviděl život. Jistý stav věcí (člověk žije) a tento stav věcí je doprovázen jistým hodnocením (nenávist k životu). Předpokládejme, že se stav věcí změní, ale hodnota vytrvá: člověk onemocněl — a nepřestal nenávidět život. Pak ještě jedna změna stavu věcí, ale setrvává hodnocení: zemřel a nepřestal nenávidět život. Pak je stav hodnoty konstantou, kterou je možno „vytknout před závorku“. Byl člověk, který nenáviděl život: žil — onemocněl — zemřel. Je tam teď napětí? Není. Leda bychom při vypravování nějak naznačili, že ho cosi svádělo, aby od svého stanoviska upustil. Třebaže by se jeho hodnocení nezměnilo, byla by dána již možnost napětí, jehož intenzita by závisela již jen na obratnosti, se kterou bychom zápas proti možné změně hodnocení naznačili. A tím zavedli pohyb do této hodnoty doprovázející a osvětlující vnější dění. Jinými slovy: epickým dějem jeví se nám jistě vnější dění, jistý sled stavů věcí doprovázený přesunem hodnocení.

Anebo ještě jinak: schéma epického děje je: situace (to znamená jistý stav věcí + jisté hodnocení tento stav doprovázející). Takový je začátek. Pak přijde pohyb, tj. přesun hodnocení. A na konci zase situace: jistý stav věcí + jisté hodnocení. Ale hodnocení jiné než na začátku, i kdyby stav věcí zůstal stejný. Ale mohli byste mi namítnout: což stav věcí je vůbec lhostejný? Předpokládejme takový průběh: člověk nenáviděl život — onemocněl, nenáviděl život — přišla kritická chvíle nemoci, člověk nenáviděl život a těšil se na smrt. Ale zůstal mimo nadání své i lékařů živ. Uzdravil se, nenáviděl život a cítil se oklamán. Je to děj? Ano. A co se tu stalo? Nezměnilo se hodnocení, ale změnil se stav věcí. Jak tomu rozumět? Lze z toho usuzovat, že hodnocení je bez významu a že vše, na čem záleží, je změna stavu věcí? Tomu zas brání předešlé dvě obměny. Lze tedy usuzovat jen, že to, co rozhoduje, je poměr mezi stavem věcí a hodnocením.¹⁰⁵ A tento poměr musí být jiný na konci než na začátku. Ke každému hodnocení musí být však někdo, kdo hodnotí. Kdo je to?

7

Posledně jsem se vám snažil naznačit, že snad otázka předělu mezi jednotlivými kategoriemi básnickými (lyrika, epika, drama) by se dala definitivně rozřešit pomocí hodnot obsažených v básnickém díle. Zbývá nám ovšem ještě mnoho úvah, než toto tvrzení bude dokázáno definitivně. Nejdřív musíme si uvědomit, co jsou to hodnoty v básnickém díle, jak se projevují. Potom kdo je, nebo spíš kdo všechno může se stát v básnickém díle hodnotitelem. Potom, jak uvidíme, v souvislosti s tím, jaká je vlastně různost v uplatňování hodnot v básnickém díle. A konečně jak lze, a lze-li ovšem, redukovat ty rozdíly, které jsme již mezi třemi básnickými kategoriemi zjistili, na problém hodnot. Dnes bych chtěl se trochu rozhlédnout po první otázce, které jsou hodnoty v básnickém díle. Užiji k tomu svého článku „Básnické dílo jako soubor hodnot“, který byl vydán v *Jarním almanachu Kmene* v roce 1932.¹⁰⁶

¹⁰⁵ V horní části listu č. 36, který je psaný rukou (tužkou), Mukařovský připsal a zarámoval poznámku: „lyrika a drama — mimoumělecké hodnoty v [...] — téma jako soubor hodnot“. Část listu chybí, poznámka proto není zcela čitelná; zkratky jsou rozepsány.

¹⁰⁶ Mukařovský, Jan: „Básnické dílo jako soubor hodnot“, *Jarní almanach Kmene*, Praha: Kmen 1932, s. 118–126.

Mluvíme-li o hodnotách v básnickém díle a kterémkoli uměleckém díle, napadne nás především hodnota estetická. Ovšem ta stojí vlastně v jistém smyslu nad dílem, nikoli v něm. Neboť dílo jako celek je teprve hodnotou estetickou. Trochu jiné je to s hodnotami jinými, které dílo obsahuje, nebo spíše může obsahovat. Tak například vezměme jistou hodnotu mravní v díle epickém, třeba nějakou „otázku“, kterou dílo „řeší“. Ta nestojí nad dílem, pokud v něm vidíme dílo umělecké. Je součástí jeho estetické struktury, můžeme zjistit její poměr k ostatním složkám díla. O tom podrobněji, až budeme mluvit o funkci básnického díla. Prozatím jen tolik, že dílo básnické může obsahovat velikou řadu hodnot. Je možno položit otázku, jsou-li události v díle vyprávěné pravdivé či nepravdivé, jsou-li city básní vyjádřené opravdové či předstírané, jsou-li myšlenky v díle obsažené původní či nepůvodní, správné či nesprávné, zda mravní názor v díle obsažený se s naším vlastním shoduje či neshoduje, zda sociální rozvrstvení v díle dané nebo popřípadě v díle obhajované se s naším sociálním cítěním shoduje či neshoduje atd. Přitom ovšem bude každé důležité, aby i při odpovědi na takové otázky bylo přihlíženo k tomu, že jde o dílo umělecké, jehož vrcholná hodnota je estetická.

Ovšem otázka převládající hodnoty může být i při uměleckém díle leckdy složitá. Zmiňoval jsem se, tuším, již o tom, že pro některé druhy umělecké (portrét, biografie) je kolísání mezi hodnocením estetickým a jistým hodnocením mimoestetickým, v daném případě existenciálním, druhovým charakteristikem. To jsou ovšem případy okrajové. Mohlo by tedy vzniknout domněnání, ovšem mylné, že hodnoty mimoestetické jsou, aspoň většinou, mimo zorné pole toho, kdo dílo hodnotí. To by byl omyl. Především jsme již řekli, že mimoestetické hodnoty fungují jako součásti estetické stavby díla, za druhé ani pro život společnosti jako celku není lhostejno, jaké mimoestetické hodnoty se v umění uplatňují a jak.

Především hodnoty mimoestetické slouží jako činitel ve stavbě díla: Tak může být hodnota mravní nebo sociální jeden z prostředků udávajících kompoziční výstavbu v epickém nebo dramatickém díle tím, že jsou principem rozestavení osob v hlavní a vedlejší (např. sociální rozvrstvení u Shakespeara), nebo že slouží ke kontrastování osob (známý je protiklad reka dobrého a zlého, vůbec mravní sympatie nebo antipatie, kterými se osoby provází, jde o důležitý činitel

stavební). V lyrické básni je mimoestetickými hodnotami, jejich konfrontováním, nesena kompozice celého díla. Ironie, zakládající se na protikladu mezi hodnocením skutečným a předstíraným (skutečně se vyrozumívá, předstírané je dáno přímo), může se stát důležitým činitelem v stavbě básnického díla, v jeho slohu i kompozici.

I sama nepřítomnost některé mimoestetické hodnoty, je-li na ni nápadně upozorněno, může se stát důležitým činitelem stavby. Tak například jeden z podstatných znaků realismu v 19. století je potlačení hodnocení mravního, vyváženě důrazem kladeným na hodnoty existenciální (nejde totiž jen o fakt, že věci jsou, nýbrž o tuto existenci jako hodnotu). Fakta se v realistickém díle podávají bez odsuzování nebo schvalování. (V této souvislosti si je třeba všimnout i toho, že naturalismus, krajní větev realismu, volil taková témata, která k mravnímu posuzování vábila, a sice k odsuzování, aby tím právě podtrhl nepřítomnost hodnocení mravního. Srovnajme výtky činěné současnou odsuzující kritikou naturalismu, že si libuje v bahně; častá témata naturalistická, prostituce, alkoholismus, časté prostředí — periferie společnosti, kde hodnoty mravní jsou uvolněny atd.) Vyzdvižení hodnot existenciálních se děje v realistických a naturalistických dílech tak, že je podtrhován „pravdivý“ ráz dějů i okolností, prostředí — oslabením záměrné výstavby děje zdůrazněním nahodilosti a neorganizovanosti scénického rámce, neviditelností umělecké výstavby, slovního výrazu. Strukturální využití mimoestetických hodnot v básnictví je tedy závažné.

Mimo hodnoty v díle obsažené je však ještě i důležitý poměr těchto hodnot k oněm, které žijí v prostředí díla vnímajícím. Tento poměr zůstává do značné míry latentním, dokud se hodnota v díle obsažená kryje s hodnotou danou ve vnímajícím prostředí. Jakmile však nastane rozchod, mezi obojím je silně pocítován. Takový rozchod může nastat především tím, že se promění hodnota v prostředí, kdežto v díle zůstanou ovšem beze změny. (Šimáček, *Lívanečky slečny Rózi*).¹⁰⁷ Avšak to, co se v takových případech děje mimoděk, může být již od počátku dáno jako činitel stavby díla. Je možno, aby autor počítal již ze začátku s tím, že tento rozpor nastane. Tak například

107 Šimáček, Matěj Anastázia (1860–1913), český prozaik, básník, dramatik a překladatel (známý též pod pseudonymy Jaroslav Orlov, Martin Havel): *Lívanečky slečny Rózi*. Ze zápisů phil. stud. Filipa Kořínka, Praha: F. Šimáček 1894.

může být stavěna v díle jistá hodnota jako vyšší proti hodnotě téže řady existující v daném prostředí (umělecký idealismus), nebo naopak může být hodnota pocítována prostředím jako záporná stavěna v díle jako kladná proti hodnotě opačné. To je jeden ze základních principů tzv. dekadentismu a jemu velmi příbuzného satanismu (Stanislav Kostka Neumann, také u Bezruče narážka).

Na předpokladu jistého rozchodu mezi hodnotami vnímajícího prostředí a hodnotami obsaženými v díle může být založen celý básnický druh. Tak například román a povídka historická, román a povídka vesnická; pro vesničany hodnotící jako ti, o kterých je v díle řeč, nebyl by to román vesnický, nýbrž román vůbec. Není třeba ani zdůrazňovat, že hodnocení dané v díle jako charakteristické pro nějaké prostředí nemusí být skutečné, nýbrž může být i fiktivní. To znamená, že nemusí odpovídat skutečnému stavu hodnot v líčeném prostředí.

Konečně najdou se i díla, kde neshoda hodnocení je dána zcela vyostřeně, nikoli tak samozřejmě jako v případech druhů, o kterých jsme právě mluvili. Tak Gobineauovy¹⁰⁸ *Nouvelles asiatiques* [Asijské novely, 1876] — povídky z různých krajů (Kavkaz, Persie, Afgánistán), takže konfrontace různých způsobů hodnocení je daná již jejich přiřazením. Kromě toho je uvnitř jednotlivých povídek využito neshody hodnocení obsaženého v díle s hodnocením, které je běžné v prostředí díla vnímajícím. Tak například ve dvou scénách, jdoucích těsně za sebou, jedná táž osoba tak, že by mravní hodnocení ze stanoviska čtoucího kolektiva bylo jednou kladné, podruhé prudce záporné. Avšak přitom pro jednající osobu samu a pro její okolí není přelomu; oba její činy jsou podány jako kladné hodnoty.

Jiný příklad Thomas Raucat,¹⁰⁹ *L'honorable partie de campagne* [Důstojný výlet, 1924]. Cizinec, Evropan, si v Tokiu smluví s japonskou dívkou vycházku na venkov. Vypravování o této vycházce je podáno v monologích jednajících osob současně s dějem, většinou (totiž vždy) ve formě vzpomínky na bezprostřední minulost, takže se tím také dosahuje zvláštního

108 Gobineau, Joseph-Arthur de (1816–1882), francouzský diplomat, antropolog a spisovatel: *Nouvelles asiatiques*, Paris: Didier 1876; česky: *Asijské novely*, přel. Adolf Gottwald, Praha: J. Otto 1905.

109 Raucat, Thomas (vl. jm. Poidatz, Roger; 1894–1976), francouzský spisovatel: *L'honorable partie de campagne*, Paris: Gallimard 1924; česky: *Důstojný výlet*, přel. Petr Kříčka, Praha: Sfinx — B. Janda 1941.

časového uplývání. Obyčejný případ v epice je, jak známo, ten, že na minulost se díváme z jistého nehybného časového bodu, který je stále týž po celou dobu vypravování. Zde se bod přítomnosti neustále přesouvá. Nejdřív například slyšíme cizince po návratu z procházky, při které se setkal s mladou Japonkou. Potom slyšíme dívku, která vzpomíná rovněž na toto pozvání, avšak již také koná přípravy na vycházku. Potom zas je monolog bohatého obchodníka, který pozval právě na den vycházky Evropana (téhož, jenž předtím pozval dívky) k vycházce se svými přáteli; líčí se, jak na nádraží marně na Evropana čekali a jak odjeli bez něho atd. Vždy se po kouscích vypráví děj, avšak nikoli tak, aby monology, které jdou za sebou, vzbuzovaly představu současnosti (k tomu se obyčejně tohoto prostředku užívá), nýbrž aby sloužily k posunování přítomného bodu. Onoho, ze kterého děj pozoruje čtenář, při dějové linii jednoduché, jakou jsme viděli u Homéra. Ale to je na tomto místě jen vedlejší poznámka. Nám teď jde o mimoestetické hodnoty.

Co se tkne těchto hodnot, je to zde zařízeno tak, že v monolozích osoby klidně a nevědomě hodnotí způsobem, kterým jsou ze svého prostředí navyklé, který se jim zdá absolutně platný a nezměnitelný. Přitom je ovšem počítáno, že čtenář, který je z prostředí docela jiného, bude ostře pociťovat kontrast mezi svou stupnicí hodnot a stupnicí uznávanou osobami. Osoba Evropana slouží k vystupňování tohoto kontrastu: je podána pasivně, nezasahuje do děje nikoli proto, že by nechtěla, nýbrž právě proto, že neshoda mezi jejím způsobem hodnocení a způsobem, kterým hodnotí prostředí, ji k nečinnosti odsuzuje. Tak například hned na začátku: pozve dívku na vycházku, pomýšleje na drobné dobrodružství, ale jeho hovor s dívkou vyslechne bohatý obchodník, který se s ním již z dřívějšíka zná a je polekán, že Evropan, kterého společensky již jako cizince hodnotí vysoko, by se měl zahazovat s děvčetem z lidu. Proto jej pozve na vycházku sám, domnívaje se, že jedná v jeho zájmu a s jeho souhlasem. Evropan je tím ovšem uveden v rozpaky a chce se z tohoto pozvání nějak vyzout, avšak marně. Nepřijde sice včas na dráhu, jede teprve následujícím vlakem, ale nepočítal s tím, že jako cizinec nemůže jet inkognito. Je okamžitě poznán, slavnostně vítán na nádraží a dovezen za svými hostiteli.

Problém mimoestetických hodnot v básnickém díle je tedy velmi složitý i tehdy, přihlížíme-li toliko k dílu samému, k jeho stavbě. Ještě větší složitosti by nabyl, kdybychom si všimli mimoestetické funkce

básnického díla, jinými slovy styku básnictví s jinými řadami, mimo-uměleckými. Tak například, kdybychom si položili otázku, zda vývoj mravních hodnot v jistém kolektivu je ve spojení s hodnotami mravními projevujícími se v básnictví. Nebudeme se o tom zde příliš šířit, protože se to netýká otázky, o kterou nám jde. Pro nás zde stačí, že bylo upozorněno na důležitou funkci mimoestetických hodnot v básnickém díle, v jeho výstavbě. Avšak je tu ještě možnost vidět básnictví nikoli jen zevnitř, nýbrž i zvenku, tak, jak je vidí například literární historie a jak v jistých dobách se k němu staví veřejnost, žádajíc na díle básnickém, aby nějak působilo. Naznačím zhruba, oč jde.

Jedním slovem bychom mohli říci: o funkci básnictví. Řekli jsme, že vrcholná hodnota básnického díla je hodnota estetická, avšak že dílo obsahuje i jiné hodnoty, které vlastně estetické hodnotě slouží. (Tím, že jsou členy estetické výstavby.) Tím byl vlastně vysloven i požadavek, aby estetická funkce umění byla v popředí, ne-li dokonce jediná. Je tomu tak v historické skutečnosti? Lze uvést velmi mnoho dokladů o tom, že básnictví bývá velmi často viděno ze stanoviska jiné funkce. Tak především i samými autory. Zním je například protest Bezručův proti tomu, aby jeho básně byly pojmány ve funkci estetické:

[...]

Něžnosti jaderka v život strou,
nejsou to tykve jen prázdné,
dobří ti lidé, co verše čtou,
Bezruči Petře, ty blázne,
možná když časem tvé písně čtou,
tep srdce v okamžik ztichne,
podepře v dlaň čtenář hlavu mdlou,
potichu do řádků vzdychne:
Jak hasnou beskydští gorali
za zvuků veršů tak krásně —
Co chceš, ty rapsóde zoufalý?
Jsou lidé, kteří čtou básně.

([Bezruč, *Slezské písně*], „Čtenáři veršů“)¹¹⁰

110 Srov. Bezruč, Petr: „Čtenáři veršů“, cit. dílo, s. 100.

Vzpomeňme také na Tolstojovu filipiku proti umění pojímanému ve funkci estetické. Tolstoj, dívaje se na umění, staví se výslovně úmyslně docela mimo strukturu díla a dívá se na ně ze stanoviska jiné hodnoty, hlavně mravní a náboženské. Po té stránce je velmi poučné vyprávění o zkušce v divadle („Co jest umění?“, s. 188–192).¹¹¹

Širokým výběrem citátů z estetiků dokazuje Tolstoj, že je třeba odmítnout krásu jako smysl umění. Pak hledá smysl jiný: umění se zakládá na „lidské schopnosti nakazit se city jiných lidí“.¹¹² Proto je umění „prostředek styku lidí, nevyhnutelný pro život a pro dosažení štěstí jednotlivého člověka a lidstva, prostředek, který lidi sjednocuje ve stejných citech“.¹¹³ „Kdyby člověk neměl [...] schopnost nakazit se uměním, byli by snad lidé ještě divočejší, ještě nejednotnější a nepřátelštější.“¹¹⁴ To znamená, umění se přisuzuje úkol působit na lidské hodnocení věcí (naznačeno, ovšem jen přibližně, slovem „city“).

Tedy zde vidíte příklady umělců, kteří sami umění přisuzují jinou funkci než estetickou. Možno také uvést příklady čtenářů, užívajících umění k jiným úkolům, vidoucích a chápajících je v jiné funkci než estetické. Vzpomínám Masaryka (tuším v *Světové revoluci*:¹¹⁵ ro-mány jako poučení, dokument psychologický a sociologický).

To by však bylo možno namítat, že jsou to jednotlivci, u umělců dokonce, že jde o jistý optický klam, protože jejich díla přesto jeví normální hierarchii hodnot. Avšak takovým způsobem mimoestetickým se mnohdy staví k umění i celá období. Jsou ale celá období, která kladou jiné požadavky na umění než estetické, která stavějí do popředí jinou funkci umění než estetickou. Již jsme mluvili o naturalismu, který zdůrazňoval existenciální hodnotu jako hlavní hodnotu,

111 Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Co jest umění?“, přel. Gabriela Foustková a jiní, in: Tolstoj, L. N.: *Spisy hraběte Lva Nikolajeviče Tolstého*, sv. 11 (Ruská knihovna, sv. 37), Praha: J. Otto 1903, s. 181–368; cit. dle: Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Co je umění?“, přel. Jaroslav Veselý, in: Tolstoj, L. N.: *Myšlenky*, Praha: Melantrich 1973, s. 174–176; „Umění jako sdělování opravdových citů“, přel. Jaroslav Veselý, in: Tolstoj, L. N.: *Myšlenky*, Praha: Melantrich 1973, s. 176–179.

112 Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Co je umění?“, cit. dílo, s. 176.

113 Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Umění jako sdělování opravdových citů“, cit. dílo, s. 178.

114 Tamtéž.

115 Masaryk, Tomáš Garrigue: *Světová revoluce. Za války a ve válce 1914–1918*, Praha: Ústav T. G. Masaryka — Masarykův ústav AV ČR 2004; viz také: Masaryk, Tomáš Garrigue: *Jak pracovat? Přednášky z roku 1898*, Praha: Čin 1928; zde jsou mimo jiné kapitoly o knihačích a o tom, jak je číst (s. 41–44).

chtěl tedy od umění především, aby vyhovovalo funkci mimoestetické. Dodávám jen ještě výrok vůdce francouzské školy naturalistické Émila Zoly ve studii *O románu*:

Malujete-li život, vizte ho tedy především takovým, jakým on jest, a vydejte pak zevrubný dojem. Je-li tento dojem nepravidelný, jsou-li obrazy málo přímé, naklání-li se dílo ke karikatuře, tím že je epickým nebo prostě vulgárním, jest to dílo mrtvě narozené, odsouzené k brzkému zapomenutí. Není široce opřeno o pravdu, nemá práva na existenci.¹¹⁶

Tedy umělci, vidoucí umění ve funkci mimoestetické. Avšak i prostředí umění přijímající může mu přisuzovat jinou funkci než estetickou. Může tento požadavek na umění vznášet. Abychom nechodili daleko pro příklad, vzpomínám na současné vášnivé diskuse o tom, má-li umění především funkci estetickou, nebo tu, kterou bychom mohli označit jako agitační a propagační.

Stává-li se požadavek mimoestetické funkce umění sociálním faktem, ať u umělců samých, ať u prostředí, které umění přijímá, je nutno předpokládat, že to je důležitý fakt pro dějiny tohoto umění, jinými slovy že se takové přemístění funkce umění nějak projevuje i v jeho stavbě. Stejně pro vědu o vývoji společnosti, ať ji v jistém kontextu nazýváme historií, v jiném sociologií, je důležitým faktem takový posun ve funkci, která byla přisuzována umění. Ani ten, kdo studuje vnitřní, imanentní vývoj básnické struktury (ať jej již nazýváme estetikem nebo literárním historikem), ani ten, kdo studuje rozvoj společnosti (ať sociolog nebo historik), nesmí takového faktu nedbat. Ovšem poměr mezi hodnotami v díle a mimo dílo je příliš složitý, aby bylo možno předpokládat beze všeho, jak se to obvykle děje, že jistá řada hodnot s automatickou nutností řídí vývoj literatury (např. hodnoty ideologické, mravní, sociální atp.). Důležitost přikládána jednotlivým mimoestetickým hodnotám nebo i celému jich komplexu se v literatuře stále přesouvá, a proto dříve než chceme vědecky pracovat s mimoestetickými hodnotami v té nebo oné škole,

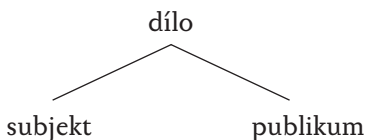
116 Zola, Émile: *O románu. Essaye literárně kritické*, přel. Vojtěch Kristián Blahník, Praha: Alois Hynek [1911], s. 17.

máme dobře znát strukturu této školy. Vědecké studium funkce literatury nesmí brát jistou funkci uměleckého díla apriori za základní, nýbrž musí chápat, že jde o stálé přesuny funkcí, tedy o dění dynamické, ne mechanické.

Tyto požadavky vyplývají ze zvláštního rázu umění a jsou adresovány tomu, kdo studuje umění zvenku, tedy sociologovi a historikovi. Pro toho, kdo vidí umění zevnitř, kdo studuje jeho vývoj jako umění, vývoj imanentní, plyne z toho naopak požadavek, aby nepřehlížel hierarchii mimoestetických hodnot v uměleckém díle, jejich poměr k hodnotě estetické a aby nezanedbával pozadí, které je dáno stavem mimoestetických hodnot v daném prostředí. Neboť bez tohoto přihlížení není možno pochopit ani strukturu uměleckého díla, díváme-li se na ni jako na estetickou stavbu.

Tolik chtěl jsem říci o mimoestetických hodnotách v básnictví, abyste nebyli v nejistotě o podstatě věci, až příště přikročíme ke zkoumání, jak se od sebe liší lyrika, epika a drama, díváme-li se na ně ze stanoviska hodnocení obsaženého v uměleckém díle. Rozvinul jsem tento problém poněkud šíře, aby se vytvořilo pro nás pozadí dosti široké.

Příště budeme mluvit o tom, kdo v básnickém díle hodnotí. Jsou totiž možné, docela apriorně vzhledem k podmínkám, se kterými básnictví pracuje, tři body, z nichž hodnocení vychází: básnický subjekt, publikum, osoby díla. Tedy trojúhelník, na kterém je stavba básnického díla vybudována:



(Termín publikum je nevhodný, příliš konkrétní.) Je dobré všimnout si, že jsou zároveň tři základní druhy básnictví.

8

Jak jsme předešle řekli, vzniká otázka hodnotícího subjektu, subjektu, který zaujímá poměr. Také jsem již upozorňoval, že možnost tu je trojí. Označil bych tyto tři možnosti jako: subjekt tvořící, subjekt

vnímající, subjekt fiktivní. Konkrétně vyjádřeno: básník, publikum, osoba díla (a to je osoba hlavní, tzv. hrdina, rek). Je třeba, aby nevzniklo nedorozumění, poznamenat to, co jsme již častokrát poznamenali, že pokud se týká subjektu tvořícího a subjektu vnímajícího, nejde zde o psychofyziologickou osobnost básníkovu, ani o konkrétní soubor psychofyziologických individuí, která například naslouchají představení dramatického díla.

Vezměme například tvůrčí subjektivitu: již mnohokrát jsme mluvili o tom, že se vlastnosti tvůrčího subjektu, jak se jeví v díle, nemusí nikterak kryt s vlastnostmi konkrétního básníka, že tato shoda je sice možná, ale nikoli nutná, nýbrž nahodilá. Je možno vidět ještě náročněji podstatnou různost konkrétní psychofyziologické osobnosti a tvůrčího subjektu, položíme-li si otázku, co ve skutečnosti odpovídá tomuto subjektu v dramatu: je to jen dramatický básník? Nikoli, částečným nositelem subjektu tvořícího je tu také režisér, popřípadě ještě i dramaturg a výtvarnický spolupracovník, neboť vůle všech těchto tří konkrétních lidí se v díle projevuje jakožto vůle stavějící strukturu kusu. Z toho je vidět názorně, že tvůrčí subjekt je pouhý neestetický předpoklad, nikoli skutečné individuum. Je to vůle, nikoli však konkrétní, reální vůle jako jev psychologický, nýbrž pouze záměr, který se projevuje v struktuře kusu, o jehož existenci se dovídáme toliko z jeho působení.

Vezmeme-li subjekt vnímající, je věc táž. Vezměme zase divadelní předvádění dramatu, které, jak ukazuje kniha Zichova,¹¹⁷ je teprve vlastním dramatem (tedy nikoli jen text), protože zde je publikum skutečně jev velmi názorný, smysly vnímatelný. Nuže, je toto publikum oním vnímajícím subjektem, jehož existenci předpokládá dílo již proto, že je znakem? (Při každém znaku je předpokládán někdo, kdo znak klade, a někdo, pro koho je toto užití znaku míněno, protože znak je samou svou povahou určen k tomu, aby sloužil k prostředkování mezi dvěma subjekty.) Jak by to bylo možno? Předpokládejme, že jisté dramatické dílo má řadu repríz, to znamená, že je mnohokrát provedeno v stejném obsazení, v stejných dekoracích, za stejné režie

117 Zich, Otakar (1879–1934), český estetik a hudební skladatel: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931; 2. vyd.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, eds. Ivo Osolsobě, Miroslav Procházka, Praha: Panorama 1986 — z tohoto vydání dále citováno.

atd. Tu nelze mluvit například o stu dramatických dílech, má-li jisté „nastudování“ kusu sto repríz. To vše je dílo jediné, protože bylo vytvořeno jediným tvůrčím procesem (přípravné zkoušky) a reprízy jsou jenom nahodilé realizace tohoto jediného díla.

Nuže, vzhledem k publiku si můžeme položit otázku: změnil se při těchto reprízách stokrát syžet pro vnímající? Podle toho, které lidi si napadlo toho dne koupit lístky? A pak ještě: poměr skutečného publika ke kusu je vidět až aspoň teprve při konci prvního aktu, nebo dokonce definitivně až když spadne opona za aktem posledním, avšak vnímající subjekt se uplatňuje od prvního slova, které se v kusu promluví, protože se tato slova k někomu obracejí a obracela by se, i kdyby herci hráli před zcela prázdným hledištěm. Tehdy by se mohly stát bizarní realizací vnímajícího subjektu i prázdné židle, protože kdyby se odehrávala scéna bez předpokladu, že jí někdo přihlíží, byla by již jen privátní, a přitom skutečnou událostí, nikoli dramatem. Nuže, vnímající subjekt nekryje se nikterak s konkrétním publikem. Kdybychom místo konkrétního publika se pokusili prohlásit za vnímající subjekt kolektivum, ke kterému se hra obrací, kolektivum jako konkrétní sociální útvar, pohybovali bychom se na plánu již mnohem abstraktnějším, avšak přesto bychom nemohli prohlásit vnímající subjekt za funkčně totožný s kolektivem. Uvažme jen jedno: kolektivum, pro které je drama určeno, může je přijmout nebo odmítnout, tedy hodnotit jakožto strukturu, vidí je zvenčí; avšak to, co nazýváme vnímajícím subjektem, hodnotit strukturu nemůže, vždyť je to její součástí, není mimo ni, ale v ní. Je vám snad teď trochu jasno, co myslím tvořícím a vnímajícím subjektem.

Ukazoval jsem vám to na dramatu, ale mohl bych to ukázat i na kterémkoli z obou ostatních druhů, z obou ostatních kategorií; ukazoval jsem to na dramatu, že tu lze provést to nejnázorněji. (Ještě jen poznámku k hodnocení: říkal jsem teď, že vnímající subjekt nemůže hodnotit strukturu, kdežto kolektivum může. Mohlo by vám snad napadnout, že to odporuje tomu, co jsem tvrdil před chvílí a co budu za chvíli opakovat, že totiž chci rozeznávat kategorie podle toho, odkud hodnocení vychází — a přitom jsem jmenoval právě jako jeden z možných pramenů hodnocení vnímající subjekt. Ovšem, ale tu nejde o hodnocení struktury — jsme s vnímajícím subjektem uvnitř, v ní — nýbrž o hodnocení skutečností, ke kterým poukazuje téma díla.)

V epice hodnotí vnímající subjekt, v lyrice subjekt tvořící, v dramatu subjekt fiktivní. Nemyslím tím konkrétní hodnocení: je známo, že v epice je velmi dobře možno, aby hodnotil „spisovatel“ i aby hodnotily osoby, ba zpravidla jeden z nich, ne-li oba skutečně hodnotí. Avšak jde o to, ke komu toto hodnocení směřuje, vzhledem ke kterému z těchto tří bodů se předkládá. Podíváme-li se na věc takto, je jasno: v epice je základnou stupnicí hodnot, žijící v mysli „čtenářstva“. Proto je možno přímo hodnocení z díla vyloučit a promítnout je do mysli čtenářovy, proto je možno počítat s rozchodem hodnocení čtenářova s hodnocením daným v díle. Mluví-li spisovatel svým jménem, je to proto, aby se obracel ke čtenáři (srov. obvyklou formuli „milý čtenáři“). Jakmile by spisovatel počal v epickém díle promlouvat bez ohledu na čtenáře, vzniká lyrizace. Podobně je tomu i s epickými osobami. Pronáší-li osoba v díle soud, zaujímá-li poměr k lidem nebo k věcem, vždy se to děje s předpokladem, že je tu čtenář, který zaujímá poměr i k osobě samé, i k jejímu soudu. Jakmile osoba zaujme k jiným osobám nebo k věcem poměr bez ohledu na čtenáře, vzniká tím lyrizace ze strany osoby díla. (Může se obojí lyrizace spojit, osoba jako zástupce básníkův.)

Vezměme nyní lyriku: jakmile jde o lyriku, pozorujeme vždy, že subjekt tvořící pronáší své hodnocení jako subjektivní záležitost, bez ohledu na sociálně platné hodnoty. Typickým výrazem tohoto lyrického postoje je Vrchlického sonet věnovaný Macharovi:

Přec díváme se jinak na ten svět,
co jemu lhostejné, nám je často k pláči,
co jemu drahé, na úsměv nám stačí,
[...]
Přec díváme se jinak na ten svět!¹¹⁸

Konečně drama: Zde se svým hodnocením ustupují do stínu subjekt vnímající i subjekt tvořící a v popředí stojí subjekt fiktivní, osoba. Bývá leckdy ztotožňována dramatická osoba se subjektem tvořícím v lyrické básni (Hirt: básník v jedné vlně, básník v několika vlnách),

¹¹⁸ Vrchlický, Jaroslav: „Ballata, psaná J. S. Macharovi, po přečtení *Letních sonetů*“, in: Vrchlický, J.: *Moje sonata*, Praha: J. Otto 1893, s. 78.

ale je tu podstatný rozdíl. Jinak bychom nemohli pociťovat, zaujme-li skutečně dramatická osoba lyrický postoj a lyrizuje-li tím drama. Rozdíl je ten, že lyrický subjekt hodnotí bez ohledu na okolní kontext hodnot, kdežto pro osobu dramatickou je tento okolní kontext rozhodující, na poměru hodnocení jedné osoby k hodnocení osob jiných je založen dramatický spor, který je právě sporem dvojího hodnocení.

Složitější je poměr mezi osobou dramatickou a epickou, mezi epikou a dramatem. Uvědomme si toto: rozdíl formulovaný německými romantiky jako rozdíl mezi *Begebenheit* [událostí] a *Handlung* [jednáním]. Jinými slovy: s osobami v epice se něco děje, osoby v dramatu něco dělají. Musí to být rozdíl v samém ději? Nikoli, vždyť víme o nekonečném množství transpozic románů ve formu dramatu. V epické básni se nám o osobách vypravuje, jsme vyzýváni, abychom k nim zaujali stanovisko, kdežto v dramatu se nám osoby stavějí před oči, jsou ztělesňovány konkrétními lidmi, a jsme vyzýváni, abychom se s nimi ztotožnili. Dovolte, abych poukázal k charakteristickému rozdílu mezi cenzurní praxí literární a dramatickou, který je zdůvodněn právě pocitem tohoto rozdílu. Víte, že cenzurní praxe dramatická je mnohem přísnější, že není dovoleno na jevišti předvádět mnohdy to, co je beze všeho dovoleno vytisknout. V epice (tištěné) se s názorem, hodnocením, které je dáno v díle, vyrovnáváme, kdežto v dramatu jsme v bezprostřední přítomnosti při zrodu hodnoty, jsme strhováni, abychom se tohoto zrodu zúčastnili (kdežto v epice vidíme hodnotu jako něco již hotového, o čem se nám referuje). V epice je hodnota faktem historickým, v dramatu je působící silou. Epika stále počítá se způsobem, kterým hodnotíme my, kdežto drama nás staví před požadavek, abychom hodnotili tak, jak se hodnotí v dramatu.

*

Problém času v poměru mezi jednotlivými kategoriemi. Říkali jsme: epika básnictví minulosti, lyrika básnictví neurčené, neplynoucí přítomnosti, drama básnictví přítomnosti plynoucí. Konfrontujme to nyní s tím, co jsme řekli o hodnocení. V epice vychází hodnocení od subjektu vnímajícího, ten je časově pevný, nemůže být jinde než v přítomnosti. Má-li konfrontovat svou stupnici hodnot s jinou, musí mu být tato jiná stupnice předkládána jako fakt, jako hotový útvar.

Pro objasnění připomínám toto: je známo, že historikové, kteří pokládají za svou povinnost hodnotit, odmítají zabývat se přítomností, patrně proto, že přítomnost neposkytuje možnost srovnávání, konfrontování různých stupnic. I epika je minulé. Rozestavení je zde takové: vnímající subjekt je v přítomnosti, téma v minulosti, subjekt tvořící prostředkuje mezi nimi spojení. Subjektu vnímajícímu se dostává před oči celý soubor hodnot, se kterým může uvést ve vztah svůj vlastní.

Nyní lyrika: subjekt tvořící jako ohnisko hodnocení: není zde moment konfrontace různých stupnic hodnot. Ba sama podstata lyriky je v tom, že hodnocení se podává jako jediné, bez naznačení, že by bylo hodnocení ještě jiné, ještě jiná stupnice. Co to znamená časově? Že subjekt tvořící se koncentruje v jediný bod, v jediné ohnisko, přitom splývá se subjektem vnímajícím (známý pocit ztotožnění čtenáře s lyrikem), protože jinak by musilo být pocítováno hodnocení dvojí, jedno subjektu vnímajícího, druhé tvořícího. Je-li však takové ztotožnění, musí nastat i ztotožnění časové. A o subjektu vnímajícím víme již, že jeho stanovisko je přítomnost. Takové krytí však nutně vede k vyloučení příznaku časového, protože plynutí časové musilo by vést nutně k projevům dvojitosti. Toliko bodem a také časovým bodem může být setkání dvou individualit. Kdyby se kryly ve více bodech, časových, přestávají být dvěma osobnostmi, a spadají vjedno. Je tedy mimočasovost základním požadavkem lyriky.

Nyní drama: zde je tomu tak, že hodnocení dané ze stanoviska fiktivního subjektu je docela mimo obzor. Hodnocení subjektu tvořícího je rovněž latentní. Musí tedy vstoupit na jejich místo dílo samo, totiž hodnocení dané fiktivními osobami. Poněvadž vždy hodnocení musí mít ráz aktuální, musí se dít hodnocení v přítomnosti, musí být fiktivní osoby dány jako přítomnost. Ježto však jde nutně o dvojitost hodnocení (kdyby bylo hodnocení jednoduché, bylo by to hodnocení lyrické, třebaže dáno fiktivním subjektem, o tom jsme již mluvili). Je zde nutno plynutí časové, na jehož pozadí by se obrážel rozpor mezi dvojím hodnocením. Proto čas dramatu je plynoucí přítomnost.

Tolik o čase. Vezměme nyní děj dramatický a děj epický. Rozdíl: při ději epickém se klade důraz na jeho časové plynutí, při ději dramatickém na jeho přelomy. Je zde ze stanoviska hodnocení zásadní rozdíl

v poměru k ději, přitom děj sám může být v epickém díle i v dramatu stejný, jak jsme již řekli. Avšak v epice každý protiklad hodnocení, který se v ději projevuje, je hodnocen z jediného stanoviska mimo sebe sama, kdežto v dramatu stojíme před tímto protikladem přímo. V epice je zařaděn do jistého prostředí, do jistého komplexu a s tímto komplexem vnímán. V dramatu na něj narážíme přímo. Proto musí být přítomnost, a zase na druhé straně, aby bylo vidět rozpor, musí zde být plynutí časové.

Expozice v dramatu a expozice v epice: v dramatu statická situace je nemožná, protože by přestal být cítěn rozpor dvojího hodnocení, který činí samu podstatu dramatu. Je však možná taková statická situace v epice, protože rozpor je tu něco sekundárního. Hlavní zájem je obrácen k poměru mezi hodnocením subjektu vnímajícího a ostatním hodnocením. Zde je nejcitlivější místo. Proto je možná i široká expozice, protože samo docela statické líčení může obsahovat dosti dynamiky, obsahujíc jisté hodnocení, které může být konfrontováno s hodnocením vnímajícího subjektu. V dramatu se expozice skrývá, rozpouští se v jednání, to znamená rozplynutí situace statické v dynamickém plynutí.

9

Ukazoval jsem posledně, že rozdíl mezi třemi kategoriemi básnictví — epikou, lyrikou a dramatem záleží v tom, který subjekt je dán jako střed, jako ohnisko hodnocení. Jde ovšem o tzv. mimoestetické hodnoty v díle obsažené, nikoli o hodnotu estetickou, která je dána už celým dílem. Dnes se chci pokusit vyjádřit výsledek, ke kterému jsme dospěli, terminologií lingvistickou. Řekli jsme: epika — subjekt vnímající, lyrika — subjekt tvořící, drama — subjekt (vlastně subjekty) fiktivní.

Dalo by se říci také, bez přihlížení k subjektům, toto: v epice — sukcesivní přesun hodnot, v dramatu jejich simultánní zápas, v obou případech probíhá, přesun i zápas, v čase; v lyrice simultánní kladení hodnot vedle sebe, bez příznaku časového.

Přístupme nyní k řeči ve všech třech kategoriích: jak víte, jde v epice a lyrice o monolog, v dramatu o dialog. Tím je drama odloučeno od obou ostatních kategorií. Jeho odloučení nemá v sobě nic podivného, vzpomeneme-li na to, že je odloučeno i celou svou technikou, takže

je vlastně uměním samostatným. Musíme však jen ještě jednu obtíž odstranit z cesty. Mohlo by se namítnout, že přec i v lyrice a v epice je možný dialog, a že tedy tato okolnost netvoří nikterak rozdíl mezi kategoriemi po stránce jazykové. Ovšem dialog v epice a v lyrice má zcela jinou funkci než v dramatu, a následkem toho i jinou stavbu. Začneme dialogem v lyrice, protože jeho případ je nejzřetelnější. Vezměme Boreckého básně „Parabola“ (*Rosa mystica*):

Tma spala již na sloupech z mramoru
a Šalamoun dlel v kapli v Tadmoru,
král Šalamoun dlel na modlitbách svých,
tma stékala z řas opon chrámových,
kde zrcadlo se chvělo tíží snů
z melancholií černých koberců,
v něž věčná lampa tkala temný nach,
jak žhavá slza umírajíc v tmách.

Zrcadlo:

Ó dcero oleje, jak mdle se mžíš,
tvé světlo neprolomí stínů mříž,
jen ze mne můžeš čerpat síly zdroj,
ve vítězný s tmou povedu tě boj,
já žhavější tvou, světlo, činím tvář,
o boky hran mých slunce tříští zář,
mé plochy mlékem v jas se zpíjí svět,
já vsaju paprsk, požár házím zpět.

Věčná Lampa:

Ó synu, který světlo odrážíš,
mým plamenům se rovnat odvážíš,
jež schvívají pod zlatým klenutím
se v myrhy vůni, ve kadidla dým
a hoří věčně? Král, když kloní leb
za tónů harf nad taji modliteb,
má záře plná krve, zarudlá
v sny z briliantů mu diadémů plá.

Zrcadlo:

Když s obětí šla v chrám, můj odraz chyt
jak cédr štíhlou, smědou Sulamit,
že chvěla se krás vlastních půvaby,
v mně královna se zřela ze Sáby,
jak prsů nach jí spíná roucha lem,
v průsvitných bysů rytmu ospalém,
a k sloupům noh, jež svítí z tylu pěn,
jak vlas se řítí vůní prosycen.

Věčná Lampa:

Ty obraz netvoříš, jen zachytneš,
jak paprsky mé vrhnou jej v tvou spěž,
já rabbi jsem, tys otrokem mých cest,
bez světla kov tvůj okem slepců jest,

jež marně v tmu jak Sahyl krvácí;
jsem sestrou slunce, jež se potácí
k božím trůnu v hymny závratí,
má síla věčná, tma mne neschvátí!

Král slyšel vše a vstal a lampu zhas,
tma stékala zas z opon těžkých řas,
tma spala zas na sloupech z mramoru,
král o marnosti dnů snil v Tadmoru,
tma po stříbrné lampě splývala,
hlad' zrcadla v tmu slepá zívala
a hynuly jak noc hvězd bez svitu
bez lásky krásy, rozum bez citu.¹¹⁹

Jsou zde dvě témata, jedno téma lampy, druhé zrcadla. Tato témata jsou v rozporu, tedy skutečný dialog. Je zde následkem toho i zápas dvojího hodnocení. Typický však je konec: král vstal, zhasl lampu a spor umkl. Tedy mechanické přerušování. Nešlo o zápas, nýbrž toliko

119 Borecký, Jaromír: „Parabola“, in: Borecký, J.: *Rosa mystica*, Praha: Jaroslav Pospíšil 1892, s. 61–63.

o spor (ostatně je to téma středověkých sporů). Spor v jediném subjektu, který není jednáním.

Vezměme nyní dialog v epice. Tady se můžeme dovolat dvou rozborů. Jednoho podaného Hostinským¹²⁰ ve studii „Epos a drama“ [1881],¹²¹ druhého Zichova v knize *Estetika dramatického umění* [1931].¹²²

Hostinský učinil jistý pokus: vybral dialog z Čechovy povídky „Mezi knihami a lidmi“ [1874]¹²³ a postavil jej čtenáři před oči v dvojí podobě: jednou docela obnažený, podruhé s popisnými detaily, jak je to v knize básníkově.

„Nepohrdnete-li mou úsluhou, přinesu vám některé ze svých knih.“

„Budu vám velmi povděčna. K nám je nesmíte přinést; teta by mne plísnila. Pošlete je po Jahodovi anebo —“

„Anebo —?“

„— přineste mi je sem do parku.“

„A kdy, kde vás tu najdu?“

„Třeba u sfingy — zejtra ráno.“¹²⁴

A teď v plném znění:

„Nepohrdnete-li mou úsluhou, přinesu vám některé ze svých knih.“

„Budu vám velice povděčna,“ zvolala živě, však dodala přítlumeným hlasem, ohlížejíc se na všechny strany: „K nám ji nesmíte přinést; teta by mne plísnila. Pošlete je po Jahodovi anebo —“

„Anebo —?“ opakoval Václav dychtivě.

„— přineste mi je sem do parku,“ dokončila váhavě a tvář její se zapálila.

¹²⁰ Hostinský, Otakar (1847–1910), český estetik, teoretik hudby a divadla.

¹²¹ Hostinský, Otakar: „Epos a drama“, in: Hostinský, O.: *Studie a kritiky*, eds. Dalibor Holub, Hana Hrzalová, Ludmila Lantová, Praha: Československý spisovatel 1974, s. 278–303.

¹²² Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo.

¹²³ Čech, Svatopluk: „Mezi knihami a lidmi“, in: Čech, S.: *Povídky, arabesky a humoresky II*, Praha: J. Otto [1896], s. 275–352.

¹²⁴ Hostinský, Otakar: „Epos a drama“, cit. dílo, s. 282.

S tlukoucím srdcem pohlížel Václav na milostný obličej s řasama stydlivě svěšenýma, s novými rozpaky v tazích. „A kdy, kde vás tu najdu?“

„Třeba u sfingy zejtra ráno,“ zašeptala, že ji opět sotva bylo slyšeti.¹²⁵

Jaký je rozdíl v obojím případě: ten, že v prvním není popisných detailů, ve druhém ano. Tím nabývá první verze zdání dialogu dramatického, kde vše, co je v epickém díle dáno popisem, musí být dáno nějak reálně, hrou herců nebo jevištní dekorací. Avšak kdo dává dialogy? Vypravěč, dialog v epice není tedy dán přímo osobami, nýbrž promítáme jej do mysli vypravěčovy. Správně o tom praví Zich ve své *Eстетice dramatického umění*:

Vlastnost dramatického textu, že obsahuje *vylučně* „přímé řeči“, je příliš nápadná, aby nebyla již odedávna teoretiky zdůrazňována; ba tato forma „přímé řeči“ byla uznána za *specificky dramatickou* formu. Bylo sice jasné, že přímé řeči vyskytují se také v epice, ne sice výlučně, ale přece jen, někdy dokonce hojně a typicky. Ale přívrženci „poetické“ teorie dramatu rozřešili tento fakt prostě tím, že prohlásili přímé řeči v epických básních za „dramatický element“, k epickému přimíšený. Tak např. vytýká se „dramatičnost“ balady, jež užívá s oblibou přímých řečí, přičemž ovšem tu spolupůsobí též okolnost, že děj balady je vždy vzrušený, tedy „dramatický“ i v populárním slova smyslu. [...]

Přímá řeč v eposu a v dramatu *není totéž*, přes svrchu vytknutou shodu obou. Mají různý původ a různý smysl. Přímá řeč v *básnictví* není než jeden z *působivých prostředků* slovesného umění. Užití její je volné, protože básník vypravěč může vždy místo ní užít řeči nepřímé. Přímá řeč je však proti nepřímé názornější, vyvolávajíc i při pouhém čtení velmi sugestivně sluchové představy. Příčina toho je fyziologická i psychologická. Přímá řeč působí na nás motoricky, vzbuzuje v nás aspoň v náznacích počítky mluvní, z vlastní zkušenosti nám předobře známé. Stačí srovnat její účinek při čtení s účinkem téže řeči nepřímé, abychom vycítili, jak nám přímá řeč

125 Tamtéž, s. 282; srov. Čech, Svatopluk: „Mezi knihami a lidmi“, cit. dílo, s. 333–334.

jde „na tělo“. Ale i čistě psychicky: za přímou řečí cítíme *mluvčího*, nikoli ovšem vypravěče, nýbrž osobu epického děje. [...]

Přímá řeč dramatického textu je [...] docela jiného původu a smyslu [...]. [...] Přísně vzato, *není* to ani vůbec žádná „přímá řeč“, protože tento název má smysl jen tam, kde je možná i řeč nepřímá, na což myslit při dramatickém díle by byl čirý nesmysl.¹²⁶

Tedy dialog v epice není dialog dramatický, i když by mohl být přenesen do dramatu; epický kontext dodává mu jiného významu.

A nyní, když jsme tímto způsobem odloučili dramatickou řeč od epické a lyrické, obraťme se k řeči lyrické a epické samým. Proti dramatickému dialogu zde jde o řeč monologickou. Mohli byste ovšem namítnout, že monolog je právě termín nejčastěji užívaný pro drama. Avšak především: v dramatu je monolog právě tak nápadný, protože je výjimkou, takže jak víte, byly v době realistického dramatu i spory o jeho přípustnosti na jevišti. A potom dramatický monolog, jednak vlivem dialogického kontextu, ve kterém se nalézá, jednak vlivem své vlastní významové stavby, je dialog jedné osoby se samou sebou. Také je tento monolog nositelem dramatického napětí zrovna tak jako dramatický dialog, do kterého je včleněn. Není celkem sám pro sebe, nýbrž je k tomu, aby se jeho působnost projevovala nějak v dalším jednání (vzpomínám monologu Macbethova: „To být, co jsem, — je nic; — však bezpečně to být [...]“).¹²⁷

Monologická řeč v epice a v lyrice je tedy něco jiného než tento dramatický monolog. Vypravěč ani lyrik nečekají, že bude mluvit někdo mimo ně: i když se obracejí k publiku, vypravěč nejčastěji oslovením, lyrik apostrofou, nejde o to, aby byla vyvolána přímá odpověď. Lyrické otázky jsou, jak víte, tzv. řečnické otázky, a víte ze zkušenosti mimobáseňnické, že není nikdo méně rád než vypravěč, přerušil-li někdo jeho vypravování. V tomto slova smyslu je tedy řeč lyriky i epiky monologická.

Avšak je rozdíl, cítíme jej, jde jen o to, vyjádřit jej pojmově. Vzpomínám toho, máme v řeči sdělovací několik typů vět, které se rozeznávají

¹²⁶ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo [2. vyd.], s. 73–74.

¹²⁷ Shakespeare, William: *Makbeth. Tregedie v pěti jednáních*, přel. Josef Václav Sládek, Praha: J. Otto [1896/1897], s. 54; srov.: „Mít vše je nemít nic, když nemáme to bezpečně.“ — Shakespeare, William: *Macbeth*, přel. Martin Hilský, Brno: Atlantis 2016, s. 47.

jistou, gramaticky řečeno, modalitou. Jsou to věty oznamovací, tázací, rozkazovací, zvolací. Vzpomeňme nyní na tři básnické druhy: věta oznamovací odpovídá svým rázem epice, věta rozkazovací a tázací (otázka, na kterou čekáme odpověď) dramatu, věta zvolací lyrice. Zkusme nyní říci jistou větu oznamovací. Například: Dnes je krásný den. Můžeme ji beze všeho říci také jako větu zvolací. Graficky se změní jen to, že na konci místo tečky bude vykřičník, zvukově to, že bude jiná intonace. Co se změní významově? To, že se oznamovací věta obrací k nějakému posluchači, předpokládá jej. Konstatuji fakt, abych jej jinému oznámil. Přirozená situace, za které tuto větu mohu vyslovit, bude asi taková: přicházím do místnosti, kde není dobře možno poznat, jaké je dnes počasí, a oznamuji osobě, která v této místnosti je, že je dnes krásný den. Nyní zvolací věta: Je to dnes krásný den! Mohu ji ovšem pronést v přítomnosti jiné osoby, ale nebude to proto, abych jí to sdělil, nýbrž pronesu tuto větu z jistého uchvácení krásným dnem jaksi pro sebe. Je docela myslitelné, že bych tuto zvolací větu pronesl zcela nahlas i v nepřítomnosti lidí, prostě jen abych dal průchod své radosti.

(Ještě jen dodatek k tomu, co jsem řekl o srovnání těchto typů vět s básnickými druhy: je zřejmo, že otázka a rozkaz mají charakter dramatický, protože otázka vybízí k odpovědi, rozkaz k jednání; je rovněž zřejmo, že zvolání, silně citově zabarvené, má blízko k lyrice, a konečně i to, že kladné oznámení věty oznamovací je blízké epice. Jde mi ovšem jen o přiblížení srovnání typů a netvrdím nikterak, že by v epice nemohly být jiné věty než oznamovací atd.).

Můžeme tedy říci asi toto: monologická řeč epická je ta, která počítá s přítomností posluchače, lyrická řeč monologická ta, která s ní nepočítá. Nebo chceme-li úplnou typologii řeči ve všech třech druzích básnických, řekneme:

řeč nepočítající s posluchačem — lyrika

řeč počítající s posluchačem pasivním, nereagujícím — epika

řeč počítající s posluchačem aktivním reagujícím — drama

Myslím, že toto rozdělení odpovídá přesně rozdělení, které jsme minule podnikli podle tří subjektů: lyrika — nepočítá s posluchačem — subjekt tvořící, epika — počítá s posluchačem pasivním — subjekt vnímající, drama — posluchač aktivní — fiktivní subjekty.

Mohla by však být uplatněna proti této jazykové typologii básnických druhů námitka, myslím, že jediná: je přece lyrika počítající s přítomností posluchačovou, lyrika tendenční, lyrika rétorická. To ale není námitka rozhodující. A to proto:

1. Jde zde o hraniční případ mezi poezií a sdělením, pokud jde o lyriku tendenční.
2. Může být pochopeno toto obrácení se k posluchači za součást estetické struktury díla a může být exploatováno právě jako podtržení subjektivnosti, pokud jde o lyriku rétorickou.
3. Psychologicky: víme, že projevy obracející se k někomu, např. hněv, mají i svou stránku subjektivní a svou subjektivní platnost; „velkými“ slovy člověk afekt stupňuje, „vemlouvá se do něho“.

Jsme tedy konečně hotovi se složitým problémem rozdělení poezie ve tři druhy.

*

Obrátíme se nyní k epice samé. Předešlou kapitolu jsme skončili řečí epickou, lyrickou, dramatickou, zde řeči začneme. Epika je, jak se říká, vypravování. Mohli bychom tedy začít rovnou analýzou jazykovou vypravování. Nikoli, neboť jsme právě řekli, že epický jazyk je monologický projev, počítající s přítomností pasivního posluchače. A takový projev nemusí být nutně ještě vypravováním, tj. podáváním řady časové.

Vedle vlastního vypravování obsahuje epika také popis. Toto tvrzení se vám může na první pohled zdát snad paradoxní, ale není. Vzpomeňte jen, jak velikou práci dalo mnohdy vašemu češtináři na střední škole najít téma pro líčení nebo popis. Mnohdy se takový nejlip míněný popis k zoufalosti učitelově pod rukama žáků změnil ve vypravování, nebo aspoň v jakýsi přechod mezi vypravováním a líčením. Nepochybuji, že jsou popisy čisté, zejména mimo umění, v próze sdělovací, kde často jde o to, popsat docela věcně. Vezměme za příklad popis přírodovědecký. Avšak podívejte se na poezii. Hledáte-li v poezii popis, který by nebyl zahalenou lyrikou, budete dlouho hledat, než najdete popis samostatný. Nejčastěji shledáte se s popisem i jeho

odručou, tzv. líčením, v dílech epických. A na druhé straně, pohledte na kompozici díla epického: mluvili jsme již o tom předešlý rok a budeme podrobněji mluvit ještě i letos, že popisy mají veliký význam pro kompozici epického díla, přímo jako nositelé dějového napětí: působí retardaci, nebo naopak slouží k vyzdvižení vrcholných momentů děje. To vše mne vede k tomu, abych, chci-li mluvit o epice jako o dějovém útvaru, měl na mysli i vlastní vypravování, i popis.

Poměr mezi oběma těmito slohovými útvary není ovšem poměr naprosté rovnoprávnosti: základem epiky je přese všechno *vypravování*. Neboť jak jsme právě viděli, jsou popisy živlem průvodním. Vedle popisu a vypravování musíme ovšem počítat v epice i s jinými útvary slohovými, ne již tak pro epiku podstatnými. Je to především dialog, jak jsme již naznačili, a pak tzv. reflexe. O obojím se ještě zmíníme, nyní přistoupíme k vypravování.

Fakt vypravování sám není ovšem již fakt čistě jazykový, nýbrž je při něm třeba také počítat s rázem tématu.

Kdy můžeme mluvit o vypravování? Především: je podána jistá řada faktů v časovém sledu. Pokud tohoto časového sledu není, budeme to cítit jako popis. Dobrá, ale je vše pocítováno jako vypravování, co obsahuje časový sled? Uvedu příklad: lidový obřad, který má několik postupných fází. Když etnograf bude podávat zprávu o něm, bude to vypravování? Nebo: vědecký pokus: má několik fází; bude-li ve vědecké knize o něm řeč, bude jeho postup vypravován, bude to vypravování? Nikoli, v obou případech jde o popis.

(Malá poznámka, kterou jsem měl vlastně učinit již dříve: jak vidíte, obracím se pro příklady i do prózy nebásnické, čistě sdělovací, a budu to činit i nadále. Je to proto, že mluvíme-li o vypravování a o popise, nemáme práva omezit se jen na básnictví, protože vypravování a popisování samo je fakt jazyka jakéhokoli a obojí přesahuje hranice básnictví.)

Nuže, abychom se vrátili: časová posloupnost sama o sobě není úplnou charakteristikou vypravování. Co je třeba dodat? Všimněme si toho, že obřad, pokus, se mohou opakovat kdykoli. To znamená, že nejsou pevně umístěny na jisté místo v čase, nejsou jednorázové. Tedy je k vypravování sled časový, umístěný na jisté místo v čase,

jednorázový. Pokud: myslíte si, že bychom obřad lidový vypravovali tak, jak to leckdy učinili novelisté: vyprávěli bychom jej (Jednoho večera...). Tedy umístění v čase. Ve kterém jeho úseku? V přítomnosti, v minulosti, nebo v budoucnosti? Především je třeba vyloučit přítomnost, a to proto, že přítomnost jako součást časového plynutí (nejde-li o přítomnost bez časového příznaku, jakou nacházíme v lyrice) je skutečný časový bod, na který nelze vtěsnit řadu. Umístí-li se nějaký sled událostí do přítomnosti, znamená to, že se bod, zvaný přítomností, přes něj nechá přebíhat, tak, jak to o dramatickém čase praví ve své knize Zich:

Určitý prvek vnímaného děje (dramatická situace) je v určitou chvíli v mém vědomí; ale hned nato ztratí svou smyslovou živost, stane se pouhou představou, jež rychle bledne, až zmizí z vědomí zcela. [...] Na místo řečeného prvku děje však nastupuje ihned nový, další vjem v plné své smyslové živosti, jež se nápadně odráží od vybledlosti předešlého vjemu, jenž *byl*, kdežto tento *je*. A to se opakuje stále dál. Pojmenujeme-li „přítomností“ chvíli, v níž máme nějaký vjem, můžeme říci, že tato *přítomnost* neúnavně a hladově *běží* po názorných prvcích dramatického děje, polykajíc jeden po druhém a zase je hned vyvrhujíc v *minulost*, v níž se prvky *ty hromadí*.¹²⁸

To ovšem předpokládá děj názorně předváděný, nikoli podávaný prostředky čistě jazykovými. Zkrátka, jde-li o místo časového zařazení vypravované řady faktů v plynutí časovém, nemůže jím být přítomnost. Proto se také ani gramatický čas přítomný (prézens) nevyskytuje ve vypravování jinak než v dialogu, a pak jako tzv. prézens historický, s významem minulým.

Nyní budoucnost. Epika, vypravování vůbec je, jak jsme již řekli, podávání zprávy. Avšak podávat zprávu je možno jen o něčem, co se děje nebo se stalo. O tom, co bude, není možno podávat v pravém slova smyslu zprávu. Proto neříkáme ani v běžné řeči, že někdo „vypravoval“ o tom, co bude dělat, nýbrž, že to „líčil“. Je ostatně

¹²⁸ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo [2. vyd.], s. 172.

také typické, že tzv. romány-vize jsou vesměs podávány v minulosti. Zkrátka, vypravování je minulost.

Lze tedy závěrem říci, že o vypravování může být řeč tehdy, podává-li se jistý sled faktů, jednorázový, lokalizovaný časově do minulosti.

*

Víme nyní, co je vypravování. Avšak jde nyní ještě o jistou vnitřní diferenciaci tohoto pojmu. Nejsou všechna vypravování stejná. Nejjednodušší případ je tento: fakta se podávají prostě v pořádku chronologickém, bez jakéhokoli jiného záměru, kromě podání zprávy. Takového typu je například policejní raport o nějakém neštěstí atp. Mohli byste říci, že takovéto vypravování nemá ještě s básnictvím co dělat a že leží úplně mimo náš zájem. Dejte však pozor: nemyslím ani na to, kolik například soudních nebo detektivních novel vzniklo právě vypravováním skutečné události, protože byste mi mohli namítnout, že tu šlo o události výjimečné, nikoli o běžný denní materiál. Avšak pomysleme na to, co činili realističtí romanopisci a povídkáři: že v tomto směru umění patřilo přímo k rázu celé struktury, aby událost vyprávěná působila docela „skutečně“, to znamená, aby při ní nebyl patrný zásah vypravěčův. Nuže, je tedy zřejmo, že básnictví má co dělat i s tímto nejzákladnějším typem vypravování.

A další typ, onen, který již nese stopy zásahu vypravěčova ve stavbě sledu. Mohli bychom říci, že „zde začíná básnictví“? Nikoli. Vzpomeňte jen, jak často lidé vyprávějí ze záliby a se zálibou v podání události, aniž přitom mají úmysl estetický. Jde jim přitom o to, aby svého posluchače napnuli, aby vydráždili a v daný okamžik ukojili jeho pozornost. Cíle přitom mohou být různé. Tak například snaha upozornit na sebe, snaha zalíbit se vypravěči atd. Že zřetel estetický zde může sekundárně pronikat, je zřejmé. To je možno při kterémkoli lidském činu. O uměleckém zaměření rozhoduje však teprve nadvláda estetického zřetele. Je tedy zřejmo, že i mimo básnictví je možno mluvit o vypravování doprovázeném jistým záměrem vypravěčovým. Nyní je otázka, čím může být tento zřetel dán, jak se ve výtvoru vypravěčově projevuje.

Prostředky, kterými se záměr vypravěčův projevuje.

- a) Tempo — zdůraznění délky poměru částí. To i v docela obyčejném ústním vyprávění (protahováním, odkašláváním atd.);
- b) řekne se z řady a, b, c, d, e jen část toho, co by čtenář měl vědět o bodu a) na náležitém místě, část teprve při bodu např. c);
- c) způsobem slohového podání (např. komické, tragické zabarvení — buď ve shodě se syžetem, nebo v kontrastu;
- e) zdůrazněním různých detailů, různým viděním stejných událostí.

Těmito způsoby vypravování lze vysvětlit, že může se stát zajímavým předmětem vypravování i příběh zcela známý. To je případ folklorní epiky: srbští guslaři, kteří při každé reprodukci reprodukují svou báseň jinak, islandské ságy, kde se epické jádro příběhu téměř ani nevypráví, ale podávají se jen dialogy, protože příběh je všem znám atp.

Sami ze zkušenosti víme, že lidé zejména s vypravěčským talentem rádi opakují příběh, který již mnohokrát vyprávěli — pokaždé jinak — hrají si s ním. A posluchači naopak rádi poslouchají známý příběh, je-li obměněn.

Pak ovšem jsou prostředky již složitější a zasahující samu chronologicko-kauzální řadu:

- f) zpřeházení chronologického postupu (vypráví se v řadě a b c d e např. c) až po e) atd.;
- g) znejasnění souvislosti kauzální.

Obojím naposledy vyznačeným postupem vzniká dějové napětí. To se ovšem klade již otázka, co to vlastně dějové napětí v epice je? Především: víte jistě, že napětí znamená směřování k jistému vrcholu. Teleologické směřování dopředu — je ovšem možno, aby byl položen důraz na toto směřování, tedy na průběh děje, nebo na cíl tohoto směřování, tedy na vyvrcholení. To jsou opět dva různé typy epiky.

V jednom z nich je vyvrcholení pomalu připravováno, v druhém přichází neočekávaně, náhlým trhnutím. V prvním případě se populárně mluví o napínivosti, v druhém o pointovém vypravování.

Typ prvního: detektivní povídka, typ druhého: anekdota. Detektivní povídka (příště Šklovského¹²⁹ rozbor povídky Doylovy¹³⁰) — teď jen několik poznámek.

Způsoby nejrůznější: kombinace všech postupů, které jsem právě pod body a) — g) vyjmenoval. K tomu ještě i jiné, například využití simultánnosti dvou dějů. Dějí se na různých místech dva různé děje určené k tomu, aby se setkaly v okamžiku vyvrcholení, tak například na jednom místě lupiči kohosi obléhají v domě — na jiném se dějí přípravy k osvobození obleženého. Stále se udržuje otázka: stihnou včas?

Jiný prostředek: svede se pozornost čtenáře tak, aby předpokládal jiný konec, než skutečně nastane, aby vykládal souvislost faktů jinak, než je v záměru autorově. Nakonec se mu ukáže teprv výklad a spojení, jaké měl autor na mysli. Příště to uvidíme na rozboru Šklovského. Tu však jsme již velmi blízko tomu, co jsme nazvali pointovým vypravováním, neboť pointa není než změna významu (neočekávaná). Lze však také podat pointu bez jakéhokoli dějového napětí — úplně neočekávaně. — A to je čistý typ anekdoty. Připomeňme si některé případy:

Ptal se Napoleon kohosi, zda by chtěl za odměnu za jakýsi čin řád čestné legie. Tázaný odpověděl: „Sire, dal bych přednost trafice.“

Jak vidíte, anekdota docela prostá. V čem je tu nepředvídatelné vyvrcholení? V tom, že se mění smysl slova „odměna“: císař myslel na odměnu ideální. Kdyby žadatel zůstal na tomto významovém plánu a řekl například: chtěl bych raději hodnost plukovníka nebo něco podobného — nebylo by vrcholu a nebylo by anekdoty. Anekdota tedy pracuje s nepředvídatelnou změnou významovou. Konec dodává zcela jiného smyslu tomu, co předcházelo. (To je také jistě jeden z důvodů, nikoli ovšem jediný, proč anekdota pracuje s tématy erotickými, kde dvojsmyslnost je velmi nasnadě, protože erotické vztahy jsou společenské tabu a vyžadují si výrazu slovního nepřímého, opisujícího. Stačí dát takové perifrastické slovo ve významu

129 Šklovskij, Viktor Borisovič (1893–1984), ruský spisovatel, filmový scenárista, literární a filmový kritik: *O teorii prozy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925; česky: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Melantrich 1933; 3. vyd.: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Akropolis 2003 — z tohoto vydání dále citováno.

130 Srov. Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 121–136; rozbor povídky „Strakatý pás“.

běžném, neerotickém a pak pointou odhalit jeho okazionální význam erotický — a anekdota je hotova).

Vezmete-li kteroukoli anekdotu, vždy jde o totéž, o významovou změnu. Ještě příklady — ovšem jen docela namátkou, protože patřím k nešťastníkům, kteří si nedovedou anekdoty pamatovat (anebo si pamatují jen nejbezbarvější). Černoch přijde k farmáři žádat o práci. Říká, že byl sedm let na jednom místě. Farmář ho chválí, ptá se, jak tak dlouho vytrval. Černoch (odmítá chválu): Byl jsem teprv před týdnem *propuštěn* (z vězení).

Příklady by bylo lze rozmnožovat donekonečna. S tímto zvláštním rázem anekdoty souvisí to, že spousta anekdot je nepřeložitelných, protože souvisí těsně s lexikálním rázem jazyka. A s tím rázem souvisí i to, že anekdoty by bylo lze poměrně velmi snadno shrnout ve vyčerpávající typologii, která by je třídila podle možných druhů významových záměn. Prakticky se to projevuje tím, že anekdoty se neobjevují osobitě, nýbrž v celých trsech a tlupách. Vynoří-li se anekdota, která měla úspěch, můžete si být jisti, že se za ní ihned vytvoří jiné, jí podobné.

Změna významová. — Podíváme-li se však nazpět, na vypravování, která jsme nazvali napínavými, shledáme, že vlastně i ta obsahují cosi, co bychom mohli nazvat změnou významu. Příklad anekdoty je vlastně základnější: náhlé vyvrcholení působící změnu významovou všeho, co předcházelo, je vlastně širší a zahrnuje i případy dějového napětí. Vezměme nejběžnější schéma povídkové (hodně široce formulované).

Někdo projde celou řadou strážní, ba nebezpečí — je blížek smrti —, pak obrat, při kterém se ukáže, že vlastně všechna utrpení, která prožil, byla k jeho prospěchu: tak například nebyl by bez nich potkal ženu, s kterou byl později šťasten atp. To je ovšem změna *významu* těch faktů ve chvíli rozuzlení. Nebo: někdo jednal vůči hrdinovi zle, v úmyslu mu uškodit. Ve chvíli rozuzlení se ukáže, že jednal nedobrovolně v jeho prospěch. Z Popelky se v pohádce stane královna. Táž krása, táž skromnost, pro kterou byla pronásledována, dají jí štěstí. Pak existují případy, kdy je tato změna významová přímo odhalena. Vzpomínám Gogolův¹³¹ „Nos“. Holič uřízne člověku nos, nos se stane

131 Gogol, Nikolaj Vasiljevič (1809–1852), ruský prozaik a dramatik: „Nos“, 1836; česky: „Nos“, přel. Anna Nováková, in: Gogol, N. V.: *Povídky*, ed. Marie Zábranová, Praha: Odeon 1975, s. 457–480.

osobou, člověkem, při rozuzlení opět nose a člověk jej najde na svém obličejí. Tu je přímo hra s dvojným významem: dalo by se říci: Nos, pan Nos s velkým N, a nos s n malým. Tolik o dějovém napětí a vyvrcholení.

*

Nyní ještě několik slov o tom, co bychom mohli nazvat resumujícím, shrnujícím rázem vyprávění. Zmínil jsem se vlastně o něm, když již jsem mluvil o tom, že vypravování může zdůraznit pokaždé jiné detaily stejného časového průběhu a tím se pokaždé obnovovat. Aby bylo zřejmo oč jde, tedy anekdoticky: byla kdysi v módě metoda učení cizím jazykům, kterou vytvořil francouz Gouin.¹³² Podstata byla tato: Gouin shledal, že v učebnicích konverzace je příliš mnoho dbáno lexikální zásoby substantivní a adjektivní, a málo slovesné. Aby to odstranil, zavedl popisování, vlastně spíš vyprávění dějů. Činil to tím způsobem, že zdánlivě jednoduché děje rozkládal.

Tak například větu „Matka zatopila v kuchyni“ dovedl rozložit v celou epopej. Matka vstala ze židle, kde seděla, učinila krok, dva kroky, došla ke dveřím, stiskla kliku, otevřela dveře, vyšla na chodbu atd. (nemám trpělivost pokračovat a vy byste neměli trpělivost poslouchat). Zkrátka, došla do dřevníku, tam našťúpala dříví, pak nabrala uhlí, došla do kuchyně a zapálila v kamnech. Ale v rozkládání dějů lze ještě pokračovat až donekonečna — aspoň zdánlivě; ve skutečnosti až k mezím, které klade lexikální zásoba řeči (např. jak složený děj je obsažen ve větě „učinila krok“, to znamená zvedla nohu, přitom ji ohnula v koleně, posunula dopředu těžiště těla atd.).

Uvědomujete si jistě nyní, jak silné resumování obsahuje věta, docela běžná ve vypravování: „Šel jsem navštívit svého přítele. Našel jsem ho při práci.“ Šel jsem navštívit. (Jak jsem to udělal? Pěšky, tramvají? Co jsem cestou dělal? Potkal jsem někoho známého? Všiml si mne někdo? Co jsem viděl? Co jsem si myslel? atd.) Nyní — vypravěč může resumovat velmi silně, jak právě naznačeno, nebo může resumovat méně — být obsírnější. Pak ale zas vzniká otázka, které detaily vynechá, které vysloví.

132 Gouin, François (1831–1896), francouzský pedagog a didaktik zabývající se výukou cizích jazyků: *L'Art d'Enseigner et d'Étudier les Langues*, Paris: G. Flachbacher 1880.

Tak například při právě vyřčeném tématu: šel jsem na návštěvu k příteli, může jít při rozšiřování směrem kterékoli z vyřčených otázek (a ještě jinými směry). Může říci, co cestou viděl, anebo to, co cestou myslil atd. Poučné je po této stránce také přirovnání k filmu. Bude-li chtít filmovat režisér přesně větu: Šel jsem na návštěvu k příteli, nezbude mu než vést nás s hrdinou celým městem, podat celé jeho okolí proměňující se cestou atd. Kolik metrů filmu by na to padlo! Může ovšem resumovat svým způsobem, speciálně filmovým: tak, že dá synekdochicky *pars pro toto* — například osobu vstupující do tramvaje, nebo prostě jen pohled do pouličního ruchu (po pohledu do hrdinova pokoje) a pak hned scénu u přítele. Atp. Ale jak vidíte, to je jiné resumování než epické, souvisí to s rozdílným charakterem času v obou těchto uměních: ve filmu čas, po který běží nepřetržitě jistá „scéna“, je reální a lze jej resumovat jen prostým přeskočením, mezerou.

V epice je to s časem docela jiné. Tam reální čas (ten, ve kterém je čtoucí a vypravující) nemá co dělat s časem epickým. Ba lze říci, že časové trvání v epice funguje jen jako tempo vypravování (tu jde opět o reální čas), ale nikoli jako znak dějového průběhu. V dějovém průběhu může být čas dán jen tak, že se přímo vysloví: „trvalo to hodinu, den, měsíc.“ Nebo: „hodinu, den nato...“ Proto možnost resumování prostým „stažením“ je tu nekončená.

S možností resumování je tomu při slovním výrazu (nejen epickém) tak, jak vypráví stará orientální anekdota: Král chtěl poznat veškerou moudrost světa, i vyzval mudrce, aby mu napsali spis, který by ji všechnu obsahoval. I pracovali mudrci deset let a napsali knihu o sto svazcích. Král, vida tak velký spis, bál se, že by ho do konce života nedočetl, a rozkázal, aby z něho udělali výtah. I pracovali mudrci opět sto let a přinesli králi deset knih. Král však, o deset let starší, bál se, že by ani této knihy nepřečetl, a rozkázal, aby pořídili výtah i z těch deseti svazků. Zas deset let uplynulo a mudrci přinesli jedinou knihu. Avšak, král byl již tak stár, že si netroufal dočíst ani tuto knihu. I rozkázal, aby celou knihu a s ní všechnu moudrost světa shrnuli v jediné slovo. I pracovali opět. Když konečně slovo našli, spěchali s ním ke králi. Avšak nemohli mu tohoto slova říci, protože král právě zemřel.

Tedy možnost resumování stahováním je při slově opravdu nekončená (ovšemže i možnost resumování přeskokováním, mezerami — je

epice přístupná, avšak není pro ni specifická; přitom je třeba poznamenat, že toto přeskokování, které je pro film kanonické, bude se v epice jevit jako výjimečný efekt, neboť i zde, jako vždy při styku různých umění, platí: *Si duo faciunt idem, non est idem* [když dva dělají totéž, není to totéž].

Je proto velmi charakteristická pro každé epické dílo a pro každý epický druh míra, do které se v ní časově resumuje, časová rozloha, kterou zaujímá. Připomínám, že tato míra má své měřítko v jistém průměrném způsobu podání děje, který je nám běžný buď z řeči sdělovací (tak např. v citovaném případě bude měřítkem věta: Šel jsem k příteli na návštěvu, co nad ni, bude pocitováno jako rozšíření), nebo z literární tradice (tak např. dostaví-li se po době silného rozšiřování doba silného resumování, bude to intenzivně pocitováno). To, o čem zde mluvíme, není tempo, to je něco jiného, neboť je docela dobře možno, aby i při málo resumovaném vypravování bylo rychlosti tempa dosaženo prostředky slohovými, například krátkými větami (Raffel,¹³³ *Elektrické povídky*). O všech těchto věcech chtěl bych podrobněji pojednat v letním semestru, kde nám půjde konkrétně o román a o novelu. Zde jen jde o zcela základní a obecné pojmy epiky.

*

Když je již řeč o čase v epice, promluvíme také o prostoru v epice, jednak proto, že se sluší, aby obě tato *principia individuationis* byla probírána vedle sebe, jednak i proto, že prostor i čas v epice mají mnoho společného, hlavně jistou uvolněnost. Při řeči o prostoru najde se příležitost, abychom řekli několik slov o popisných prvcích v epice, neboť jsou to právě tyto prvky, které kromě jiných funkcí mají i tu, že jsou nositeli prostoru.

Prostor, dějiště děje. Vzpomeňte, jakým způsobem je dán v dramatu; jako trojrozměrný skutečný (reální prostor scény v jisté konvenční úpravě v naší době přístupný pohledu z jedné strany), tedy prostor, jak definuje Zich, v podstatě perspektivní s výrazným

133 Raffel, Vladimír (vl. jm. Nešeda, Karel; 1898–1967), prozaik, překladatel z francouzštiny: *Elektrické povídky*, Praha: Fr. Svoboda a Roman Solař [1927]; viz také: Raffel, Vladimír: *Elektrický les*, eds. Daniela Hodrová, Karel Milota, Praha: Český spisovatel 1997.

hloubkovým rozměrem. A prostor ve filmu: především iluzivní prostor obrazový, jehož iluzivnost může být některými prostředky stupňována (např. vlak jedoucí přes hlavy diváků — obrácení směru do hloubky, kterým je náš pohled zvyklý do obrazu vnikat); a potom prostor jako význam, vznikající pohybem aparátu a objektivu (od celku k detailu nebo naopak — přiblížení nebo oddálení, nebo přesunování zorného pole uvnitř jistého jednotného prostoru (vidíme např. různé kouty téže síně)). Také zvuk přispívá svým dílem k vytváření filmového prostoru (zvuk, který vychází odjinud než z obrazu, který je třeba lokalizovat mimo obraz).

A nyní v epice: prostor dán popisnými detaily, to znamená dán jen tehdy, jsou-li. Tedy první vlastnost, kterou se prostor v epice liší od prostoru v dramatu a ve filmu, je jeho útržkovitost; není ani tak koncentrovaný jako prostor divadelní, ani tak nepřetržitý jako prostor filmový. Celistvost, s jakou je dáván v epice prostor, je odlišný podle směrů; tak realismus, máje za dějiště krajinu, podává téměř její mapu, máje za dějiště pokoj, udává nejen jeho velikost, ale i všechny předměty, které tento prostor vyplňují, ať mají přímý vztah k ději jako součást jeho motivace, nebo nikoli.

Jiné umělecké směry se vyhýbají úplnosti, dávají z prostoru jen to, co je přímo třeba ději. To se konečně může dít například i na divadle, tím že režisér dá na scénu jen tu výplň, která je ději potřebná, která v ději nějak funguje. Ale zas, jaký rozdíl! Jeviště i v takovém případě zůstává nezměněno ve své celistvosti a svých rozměrech, je toliko prázdnější, kdežto v epice při omezení množství popisných detailů zároveň v místech, kde není dán jimi prostor, mizí z našeho povědomí vůbec. Prostor v epice je vůbec jako ponorná řeka, objeví se a zase zmizí. Proto je téměř neomezená možnost změny místa.

Jak se po té stránce liší epika od divadla, poznáme při každé nezměněné transpozici epického díla na jeviště (potíže, které režisérovi působí proměnlivost místa a které musí řešit složitými technickými prostředky). Film má sice podobnou možnost proměny místa jako epika, avšak přece jen je zde podstatný rozdíl: ve filmu nemůže totiž prostor být tak odmyslen jako v literatuře; je vždy dán, je stálým průvodcem děje (zbavit se ho je možno jenom filmem kresleným, který však je případ pro sebe). Následkem této stálé danosti prostoru je ve filmu stále se zesilující požadavek nepřetržitosti prostoru.

To neznamená neproměnlivost místa, ale nutnost přechodu při prostorové změně. Každá přetržitost prostoru, náhlý přeskok z jednoho prostoru do jiného (např. z jedné síně do jiné) vyžaduje si jistého zastření, například nějakou filmovou metonymií (je vidět na jednom obraze jistý pohyb, např. vyhazování do výše, na následujícím týž pohyb s jiným významem v jiném prostoru), nebo anakolujem, nebo prolnutím atp. Bezprostřední přeskok z prostoru do prostoru je pocítován jako deformace, úmyslný efekt. Stal-li by se pak dokonce příliš náhlým, může vést k nesrozumitelnosti (představme si např. člověka v hostinci, jak jí, a hned nato, bez přechodu, doma, jak pracuje). Bylo by to nesrozumitelné, ledaže bychom se uchýlili k slovu a vložili nápis. Epika může toto všechno, protože v ní prostor není kontinuum a stačí jí na změnu prostoru upozornit slovem. Proto je možné využití prostoru v literatuře zcela specifické. Je na vůli básníkově, kdy, ve které chvíli děje nás chce překvapit pohledem do krajiny a také z kterého místa chce prostor vidět (číma očima). Také v jakém pořádku nám jej chce odhalovat, protože, jak již Lessing¹³⁴ ukázal, podstatou slovního líčení je sukcesivnost (tuto možnost má ovšem film rovněž vlivem záběru).

11

Mluvili jsme již o ději epickém, o prostoru v epice, o popisných prvcích a jejich funkci, zmínili jsme se také o nutné přítomnosti vypravovatelově, ale dosud jsme nevěnovali vůbec pozornost osobám epického díla. Všimneme si jich nyní, ale jako dosud všeho, o čem jsme mluvili, toliko v nejobecnějších rysech, podáme noetiku epické postavy. Konkrétní rozbor její si ponecháme do semestru příštího, stejně jako jsme učinili při ostatních problémech. Otázka, jakou si položíme, bude tedy znít, jaká je *podstata* epické postavy. Uchýlíme se přitom, jako již několikrát, ke srovnání s uměními, která jsou také schopna podávat postavy. Je to drama a film.

Především si položíme otázku, co je naprosto nezbytné, aby epická postava byla dána. Shledáme, že je to pojmenování. Vzpomeňte

134 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*, cit. dílo; srov. cit.: „Faktem zůstává: časový sled je oborem básníkovým, tak jako prostor je oborem malířovým.“ — Tamtéž, s. 150.

například na pohádky. Práví „Honza“ a nelíčí nám jej: nevíme, byl-li velký nebo malý, prchlivý nebo mírný, a toto jméno se stává rekem a jedná v celé pohádce. Je ovšem přirozené, že jméno docela izolované, neprovázené nijakou charakteristikou, se vyskytuje jen v případech nejkrajnějších, neboť jakmile je rek dán, jeví se krystalizačním bodem, okolo kterého se seskupují nejrůznější prvky charakterizační. Není dokonce vůbec třeba, aby autor směřoval k charakterizování svého reka, charakteristika, aspoň v nejhrubších rysech, se dostavuje jaks sama sebou. To se týká i případu pohádkového Honzy, o kterém jsme právě mluvili. Vypráví-li se v pohádce, že se válel za pecí, je tím již charakterizován sociálně (není např. z paláce). Vypráví-li se o jeho kouscích, poznáváme, že byl silný, to je tedy kus charakteristiky. Přitom však není detail o peci ani vylíčení jeho kousků podáno za účelem jeho charakteristiky, nýbrž jako součást děje. Tedy již zařazení do jistého děje charakterizuje osobu. Pravíme-li tedy, že jméno samo stačí k tomu, aby jím byl dán rek, znamená to jenom, že mohou odpadnout všechny detaily úmyslně charakterizující, přímo se k postavě připojující. A takový stav věcí najdeme velmi často.

Prohlašujeme-li jméno za tak nutný znak epické osoby, mohl by někdo namítnout, že je velmi častý případ, kdy osoba pojmenována nebývá. Avšak nesmíme zapomínat především na to, že pojmenováním nemusí být jen jméno. Bude-li například povídka, kde budou vystupovat „otec, matka a syn“, tedy budou tyto názvy rodinných vztahů fungovat jako pojmenování. Jestliže v některém díle jsou některé osoby pojmenovány, jiné nikoli, děje se to například za účelem kompozičním. V takovém případě nepřítomnost osobního jména stává se vlastně zvláštním druhem jména (srov. nulové sufixy v jazyce).

Srovnajme nyní s osobou epickou osobu dramatickou.¹³⁵ I ta má zpravidla své jméno, ale nemůžeme nikterak říci, že by jím byla dána. I kdybychom průběhem hry jméno některé osoby zapomněli nebo se je vůbec nedověděli, neztrácí proto pro nás osoba svou identitu. Jiné znaky ji drží pohromadě. Je to živá osobnost hercova, celá jeho *fysis*. Epický básník nám může ukázat svou osobu nebo abstrahovat od jejího vzhledu, od jejích duševních vlastností. Toho nemůže dramatik,

135 Uvedené pojetí konceptu dramatická osoba pochází z estetiky Otakara Zicha. Srov. Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo [2. vyd.], s. 89–131.

osoba nutně stojí před námi. Epický básník nám může nebo nemusí říci, co osoba při řeči „děla“ (gesta, pohyby), ale v dramatu nutně tato gesta a pohyby vidíme, nelze jich nikterak potlačit (kdyby se herec nepohyboval, je to záporný znak (nedostatek gest), nikoli prostá jejich nepřítomnost. To činí osobu dramatickou čímsi docela jiným, než je osoba epická. Řekli jsme také již, že dramatická osoba mluví za sebe, kdežto v epické básni slyšíme dialog osob teprve z úst vypravěčových.

Jiná je věc s osobou ve filmu. Tam je sice také herec, avšak ten, jako skutečná osobnost, zůstává mimo film sám. To, co je podáváno filmem, je toliko jeho obraz. Je tedy filmová osoba podávána nepřímou, ostatně podobně jako v epice. Kontinuita a identita této osoby v postupných obrazech není daleko tak pevná jako v dramatu, protože není udržována svazkem skutečného člověka jako na divadle.

Názorný příklad z techniky filmové: protože je možno pracovat s detaily, neukázat osobu celou, není ani bezvýjimečně nutno, aby jistá filmová osoba byla podávána jediným hercem nebo herečkou. Stalo se již častěji, že filmový scénář vyžadoval osobu jistých fyzických vlastností (např. ženu veliké krásy), avšak představitel nebyl po ruce, byla například žena, která měla krásnou hlavu, ale ošklivé ruce nebo nohy. I uchýlil se režisér k tomu, že podal osobu v detailech, které zobrazovaly lidi různé (hlavu jedné ženy, ruce jiné atd.). Dohromady to však byla jediná filmová osoba.

To, jak zřejmě, by nebylo možné na divadelní scéně. Příklad, který jsem uvedl, netýká se ovšem samého umění, není jeho faktem, neboť publikum se o střídání herců ani nedoví, ale je přesto poučný, protože ukazuje nepřímou dannost osoby filmové. Mohli byste se snad domnívat, že se to změnilo od doby, kdy byl zaveden film zvukový, kde slyšíme lidský hlas, a tedy cítíme za postavou reálného herce. Avšak není tomu tak, i zvuk ve zvukovém filmu pojmáme jako obraz zvuku skutečného. Stačí uvědomit si tu okolnost, že zvuk ve filmu netvoří nikterak nutně kontinuum, naopak že ho režiséři čím dál tím více užívají jen na jistých místech filmu. I řeč osob může být docela kouskovitá a vynořit se jen v chvílích, kde ji režisér z důvodů kompozičních nebo jiných potřebuje. Nevadí nám nikterak ve filmu, slyšíme-li jednu chvíli řeč osob a vidíme-li je jindy beze zvuku pohybovat ústy. To znamená, zvuk ve filmu je nám podáván jen jako obraz

skutečného zvuku, skutečné řeči osob, a může být dán nebo prostě o něm „pomlčeno“.

Srovnáme-li nyní to, co jsme řekli o těchto třech druzích osob, o osobách epických, filmových a divadelních, není nesnadno vidět, že osoba filmová je mnohem blíže osobě epické než osoba dramatická, protože jsou obě podávány nepřímou. Co se tkne například dialogů, o kterých jsme právě mluvili, má epika právě takovou možnost úlomkovitého jich podávání jako film. Rozdíl je ovšem ten, že epika tu část dialogu, která nebyla uvedena jako přímá řeč, může podat jako řeč nepřímou nebo nějakým způsobem resumovat, kdežto ve filmu zvukově je z dialogu dáno jen to, co je zobrazeno. To, co se odehrává beze zvuku, zůstává skutečně „němé“.

Přes tuto podobnost je ovšem mezi filmovou a epickou osobou opět značný rozdíl. Konstatovali jsme, že jádrem epické osoby je její pojmenování. Při osobě filmové je tomu jinak: tam pojmenování je věc docela vedlejší, tak lhostejná, že celá řada filmových herců ponechává si ve všech svých hrách jméno jediné, někdy docela své občanské jméno. Zato však nemůže se film obejít bez optického obrazu osoby, jehož ekvivalent slovesný, charakterizující popis, může, jak jsme viděli, docela dobře scházet.

Celkový výsledek: epická osoba je dána nepřímou, centrem jejím je jméno. Mluvíme-li o jménu epické osoby, měli bychom promluvit o tom, jak osobní jména jsou v epice vybírána, jak složitě seskupována atd. Ale to jsou již věci konkrétní, které ponechávám na příští semestr.

*

Ted' ještě jen jednu věc: jak je osoba do díla zasazena, jakožto dynamický princip. Dosud jsme, mluvíce o osobě, zacházeli s ní tak, jako by šlo o jistý statický, neproměnný bod. Avšak osoba, právě proto, že je „osobou“, tj. živou lidskou vůlí, působí, je centrem síly a má rozměr časový. Jenže toto působení jednající osoby vidíme v každém ze tří umění, která jsme již mnohokrát citovali (divadlo, film, epika) jinak. V dramatu, jak krásně ukázal Zich ve své *Estetice dramatického umění*, cítíme neustále poměr mezi dramatickou osobou a scénickým prostorem:

Dramatizace kinetických vztahů scénických [daných pohyby osob na scéně — dopl. J. M.] *přenáší* se pro nás na *jevištní prostoru* samu. Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi *silovými středisky* různé intenzity podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési *silokřivky* mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a *motorickými drahami* jimi způsobenými, je pak jakýmsi *silovým polem*, proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek. Účinky z tohoto dynamického pole vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnstvo. To je *dramatické napětí scény*.¹³⁶

Avšak i samo statické rozložení osob po scéně znamená takovéto napětí mezi nimi a scénickým prostorem:

[I] tyto poziční kvality [scénické — dopl. J. M.] chápeme *kineticky*; jsou pro nás koncem pohybu předchozího a počátkem následujícího a dostávají podle toho různý smysl i při téměř vzhledu. Vidím-li na scéně dvě osoby několik kroků od sebe stojící, chápu tuto jejich pozici jinak, vím-li, že byly od sebe dále a že se k sobě přiblížily, a to zase jinak, šly-li si navzájem vstříc nebo šla-li jen jedna k druhé nehybné, a zase jinak, vím-li, že byly u sebe a že se vzdálily buď obojstranně, nebo jednostranně. Vidím-li po zdvižení opony, že stojí nějaká osoba u postranních dveří, pojmám tuto její pozici jinak, shledám-li vzápětí, že právě přišla, nežli že je na odchodu.¹³⁷

Ve filmu tohoto poměru mezi neproměnným scénickým prostorem a pohybujícími se v něm osobami není, protože není právě neproměnného scénického prostoru. Tam cítíme však zase stále poměr mezi jednajícím osobou a objektivem, který ji fotografuje. Představme si: osoba jedná, objektiv je přitom stále na jediném místě a zaměřen jediným směrem. Tak tomu bývalo v nejstarších filmech. Ale to není ještě film, to je nejvýš oživená fotografie. Pak byly objeveny „záběry“

¹³⁶ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo [2. vyd.], s. 192.

¹³⁷ Tamtéž, s. 190.

(změny postavení objektivu). A v té chvíli se objevilo také specificky filmové napětí, dané poměrem mezi osobami uvnitř obrazu a pohybem objektivu mimo obraz. Vidíme osobu jednající, ale vidíme ji zdálky — pak se objektiv přiblíží, takže vidíme jen půl jejího těla — pak třeba ukáže jen část jejího obličeje (detail) — pak možná ztratíme osobu samu z očí úplně, ale ukáže se nám její okolí jakoby z jejího stanoviska, jejím pohledem. Mezi tím bude osoba jednat, bude se pohybovat, to znamená dělat gesta, popřípadě i měnit chůzi své umístění. V tomto posledním případě může aparát zůstat na svém místě a ukázat nám osobu vzdalující se, ale může se také dát do pohybu s osobou a sledovat ji. Všechny tyto pohyby objektivu budou ovšem v nějakém vztahu k jednáním osoby a tímto vztahem bude dáno specificky filmové napětí.

Nyní konečně náš vlastní předmět, osoba epická: Ta nemá za pozadí ani jevištní prostor, ani pohyblivý objektiv, „oko“ filmu. K čemu je tedy zde uváděna osoba ve vztah, jak vzniká zde specificky epické napětí mezi jednáním osoby a nějakým pozadím, na kterém toto jednání vnímáme?

Tímto pozadím je v epice to, čemu se říkává „prostředí“. Víte, že tohoto označení užíval hojně román realistický, kde patřila „kresba prostředí“ k základním požadavkům na román kladeným. Tím však není řečeno, že by u jiných škol prostředí neexistovalo. Jen důraz na ně položený, jeho viditelnost byla u realistů větší. Především, co je prostředí? Je to významový kontext statický, do kterého jsou zasaženy, ve kterém se pohybují osoby, prvky dynamické. Poměr mezi dynamikou osob a statikou prostředí tvoří (ať je kladný, nebo záporný) speciální napětí epické. (Myslím tím analogon toho, co Zich nazval napětím speciálně dramatickým a co jsme nazvali speciálním napětím filmovým, tedy nikoli napětí dějové.)

Čím může být prostředí dáno? Nejúčinnější způsob jsou statické motivy (líčení v nejširším slova smyslu). Těch užívali realisté, kteří vždy podrobně líčili sociální, dobové, místní „ovzduší“, z kterého osoba rostla a s nímž byla buď ve shodě, nebo v rozporu. Avšak to není jediná možnost: i pohádky například mají své prostředí, třebaže nemají vůbec líčení. Zde stačí (protože je silná konvence) již úvodní věta typu „Byl jednou jeden...“, aby vzniklo, bylo navozeno příslušné prostředí; jiné ještě prostředky mohou sloužit k vytvoření

prostředí, tak například zbarvení slohu (srov. historický román realistický). Také slohové reminiscence na starší, obecně známé autory (tak např. Balzacovy¹³⁸ *Contes drôlatiques* [Rozmarné povídky] — Rabelais¹³⁹) atp. Prostředí, které je v epickém díle vytvořeno, nemusí se nikterak krýt s prostředím, které sami známe z denní zkušenosti, osoby epického díla nemusí nikterak žít ve významovém kontextu, ve kterém žijeme my sami. Ba významový kontext daný prostředím v díle nemusí vůbec odpovídat žádné skutečnosti ani nynější, ani minulé, může být odhaleně a záměrně fiktivní. To je například právě případ pohádek; směřování k fiktivnosti prostředí ukazuje také K. Čapek ve svém *Marsyasovi* ve studii „Poslední Epos čili Román pro služky“.¹⁴⁰ V poměru mezi prostředím daným v románě a prostředím, které známe ze zkušenosti, je důležitý znak epiky. Na doklad dva citáty. První ze studie Šklovského „Jak souvisí metody syžetové stavby s všeobecnými metodami stylovými“,¹⁴¹ *Teorie prózy*:

[U] Maupassanta je celé množství novel [...] založeno na vylíčení prostého, nepatetického poměru k smrti, jaký existuje u francouzského sedláka. Zdálo by se, že základem povídkové stavby je prostý popis životní formy. Ve skutečnosti však je celá povídka vypočtena na čtenáře jiného prostředí, který má k smrti poměr jiný. Téže povahy je i povídka „Návrat“: muž se po ztroskotání lodi vrací; žena je provdána za jiného: oba mužové pokojně pijí víno; hospodský se taky nediví. Vypravování počítá s čtenářem, který jednak zná syžet „muž na svatbě ženině“, jednak nemá tak prostého poměru k věcem.¹⁴²

138 Balzac, Honoré de: *Contes drôlatiques*, Paříž 1926 [1832–1837]; česky: *Rozmarné povídky* [*Contes drôlatiques*]: V opatství Tourainy sebr. a na světlo vyd. ku potěše veselých kumpánů a nikoli škarohlídů, přel. Josef Novotný, Praha: Hejda a Tuček [1912–1913].

139 Rabelais, François: *Gargantua et Pantagruel*, [Lyon: François Juste] 1532–1564; česky: *Gargantua a Pantagruel*, přel. [kol.] Jihočeská Theléma, rev. překl. Karel Šafář, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962.

140 Čapek, Karel: „Poslední Epos čili Román pro služky“, in: Čapek, K.: *Marsyas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlībcová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 163–183.

141 Šklovskij, Viktor: „Jak souvisí metody syžetové stavby s všeobecnými metodami stylovými“, in: Šklovskij, V.: *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 26–62.

142 Tamtéž, s. 32.

Druhý citát přejímám z referátu Karla Viëtora o publikaci: Friedrich Altvater: *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im Neunzehnten Jahrhundert* [Podstata a forma německého vesnického románu v 19. století], Berlín 1930).¹⁴³

„A přitom by pak vyšlo najevo, jak důležité a jak problematické je, když si mnozí z těchto autorů [tj. mnozí z autorů vesnických povídek — dopl. J. M.] dají předsevzetí, že nebudou psát kvůli takovým zájmům měšťanstva, nýbrž že se budou svým pedagogickým postojem a povídkami z venkovského prostředí venkovánům přibližovat. Mezi tento pedagogický přístup lidových spisovatelů, jenž si žádá vnitřní znalost venkovského světa a sentimentální horování pro přirozenost, která předpokládá odstup kulturního člověka od venkovských mravů coby „nejpřirozenějšího“ způsobu bytí v současnosti, — mezi tyto dva póly by bylo třeba vesnické romány zařadit.“¹⁴⁴

Z těchto citátů je zřejmo, že prostředí je v epice velmi důležitým činitelem. Patrně ovšem, že problém prostředí je velmi složitý a že bude nutno se k němu vrátit v konkrétních případech a na konkrétním materiálu. Teď nám prozatím stačí poznamenat, že tvoří nehybné pozadí, na kterém se odráží dynamika děje neseného osobami. Tolik jsem chtěl říci o epické osobě.

143 Viëtor, Karl: „Altvater, Friedrich: *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, *Germanische Studien*, sv. 88, Berlin: Emil Ebering 1930“, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 53, č. 3–4, 1932, s. 102–103.

144 „Und dabei würde sich dann ergeben, wie wichtig und wie problematisch es ist, wenn manche dieser Autoren [tj. mnozí z autorů vesnických povídek — dopl. J. M.] sich vornehmen, nicht für derartige Interessen des Bürgertums zu schreiben, sondern in pädagogischer Haltung dem Bauernvolk selbst mit Geschichten aus bäuerlichem Lebenskreis zu nahen. Zwischen dieser pädagogischen Volksschichtsteller-Haltung, die ein ‚Darinstecken‘ in der bäuerlichen Welt verlangt, und der sentimentalischen Naturschwärmerei, die den Abstand des Kulturmenschen vom Bauerntum als der vergleichsweise ‚natürlichsten‘. Daseinsform in der Gegenwart voraussetzt – zwischen diesen beiden Polen wären die Dorfgeschichten einzuordnen.“ — Karl Viëtor: „Altvater, Friedrich: *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, *Germanische Studien*, sv. 88, Berlin: Emil Ebering 1930“, cit. dilo, s. 102–103.

Nyní několik slov opět jen zcela obecných, o epické kompozici. Chtěl bych jen několika slovy poukázat k tomu, že kompozice není zde synonymem se stavbou dějovou, jak by se mohlo zdát a jak například školské poetiky vesměs věc pojmají. Je sice ovšem pravda to, že děj je do značné míry nositelem kompoziční kostry, ale nejde zde o totožnost. Naopak, mohou nastat případy, kdy se dějová výstavba s kompoziční rozchází.

*

II. Román a novela

Přednáška: Román a novela

(Praha, letní semestr 1933)

1

Přednáška o románu a novele by se mohla také jmenovat Epika II. Ne že by byla závislá na tom, co jsem říkal v minulém semestru. Ale proto, že je, tak řečeno, druhou tváří téhož obličej. Jestliže jsme v minulém semestru probrali noetiku epiky, tedy viděli epiku abstraktně, chtěl bych vám ji v těchto přednáškách ukázat konkrétně, její jednotlivé problémy viděné zblízka a diferencované individuálními příklady. Proč jsem tedy ten kus nazval „novelou a románem“? Z jediného prostého důvodu: že toto jsou jediné epické druhy, které jsou pro nás dnes žijícím literárním faktem ne-li docela jediné, tedy aspoň hlavní a nejpodstatnější. Je dnes v lingvistice již úplným truismem — a mělo by jím být i ve vědě o literatuře (i kdybychom byli ochotni nazvat ji „literární historií“ v neširším slova smyslu), že toliko na současném materiálu můžeme primárně cítit zákonitost a složitou dynamiku jazykového nebo — v daném případě — literárního dění. V lingvistice se tomu říká synchronie — a zkoumání „historického“, vývojovému, diachronie.

Byly v lingvistice doby, kdy se tento obojí druh zkoumání přísně odděloval. Geniální iniciátor nové lingvistiky — Ferdinand de Saussure,¹ který první zřetelně vyslovil zásadu, že jazykové dění je nám bezprostředně přístupné jen v jazyce současnosti, ponechával historické

¹ Saussure, Ferdinand de (1857–1913), švýcarský indoeuropeista a obecný lingvista: *Cours de linguistique générale*, Lausanne — Paris: Payot 1916; česky: *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha: Academia 1996.

zkoumání v jeho strnulé izolovanosti. Záslouhou lingvistů Pražské školy (PLK,² mohu to říci bez stínu ješitnosti, sám nejsem lingvistou ve vlastním slova smyslu) je, že ukázali, že diachronie a synchronie je jedno a totéž: nelze pochopit minulá studia jazyka, neuvědomíme-li si na současném jazyce složitou dynamiku jazykové stavby, a nelze naopak rozumět současnému jazyku, nechápeme-li jej jako živé, stále se proměňující dění (již Humboldt,³ tuším, řekl, že jazyk není *ergon*, nýbrž *energia*).⁴ Jinými slovy: nikdy nepochopíme současná studia jazyka, nehledíme-li na něj jako na *výsledek* předchozího vývojového dění a současně jako podklad dění *budoucího*.

Úplně totéž však platí v literatuře. Říkám to úmyslně, protože i u nás vlivem módy se ozvalo v poslední době z několika stran přání, aby literární historie šla, nezdovořile řečeno, „k čertu“. Mluvílo se o jejím nahrazení estetickým rozbořem básnického díla. To tedy je nedorozumění. Jak rozebírat esteticky básnické dílo, nechápeme-li je jako produkt vývojového dění, které před ním předcházelo. Vždyť nelze vůbec odmyslet od básnického díla vývojové pozadí, na kterém se obráží. Jakmile se toto vývojové pozadí změní (to se stane, přežije-li dílo svou dobu a je-li vnímáno na pozadí jiného vývojového kontextu), změní se tím i struktura díla sama — je to „jiné dílo“. Ani v literární historii není přehradu mezi diachronií a synchronií — obojí je jedno a totéž. Literární historie nepotřebuje být zničena, potřebuje si jen uvědomit, že je dějinami básnického *umění*, to znamená, že má studovat to, co je na básnictví specifického, vývoj jeho *umělecké* struktury. Byl to menší exkurz, promiňte. Přišel mi jaksi sám, když jsem začal mluvit o *současné epice*.

2 PLK = Pražský lingvistický kroužek; srov. Vachek, Josef: *Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné*, Jinočany: H&H 1999; Toman, Jindřich: *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek, 1926–1948*, přel. Vladimír Petkevič, Praha: Karolinum 2011; Čermák, Petr — Poeta, Claudio — Čermák, Jan: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, Praha: Academia 2012.

3 Humboldt, Wilhelm Friedrich Christian von (1767–1835), německý filozof, jazykovědec a politik.

4 Humboldt, Wilhelm von: „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes“, in: Humboldt, W. von.: *Gesammelte Schriften VII. Erste Hälfte. Einleitung zum Kawiwerk*, ed. Albert Leitzmann, Berlin: Behr's Verlag 1907, s. 1–344; srov. „Sie [die Sprache] selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia)“ [Jazyk není dílo (*ergon*), nýbrž činnost (*energeia*)] — cit. dílo, s. 46.

Vracím se k tématu: pravil jsem, že chci epiku, její stavbu ukázat na současné epice, to znamená na románu a novele. Vzdávám se tedy *eo ipso* veškeré apriornosti, ke které jsem do značné míry směřoval v minulém semestru, kdy jsem mluvil o *podstatě* epiky. Už samy druhy novely a románu neobsahují nic apriorního. Víte, že byly doby, kdy románu v našem slova smyslu nebylo. Měli sice svůj román Řekové (např. Héliodóros⁵ *Příběhy aithiopské* Theгена a Charikleie), měli Římané (např. Petroniovo⁶ *Satiricon*), ba měli i Indové (*Dobrodružství deseti princů*)⁷ atp., je — zdá se — dokonce pravidlem, že rozsáhlá prozaická epika vystřídává rozsáhlou epiku veršovanou (epos bohatýrský), když čas tohoto útvaru v jistém literárním a kulturním kontextu došel, ale přesto je zřejmě román druh *historický*, druh, který — jako ostatně každý jiný — může v dané chvíli v jisté literatuře být i nemusí. Kromě toho vyslovuje-li kdokoli z nás, kdo není náhodou odborníkem v literatuře řecké, latinské, indické nebo například i některé literatuře středověké, slovo „román“, nemyslí přitom na tyto druhy dávno mrtvé (neboť dostatečná stejnost označení netvoří ještě opravdovou integrální shodu), ale na to, co my *dnas* románem nazýváme. Ostatně s novelou je to podobné.

Dívám-li se takto na román a novelu, ba na druh v literatuře vůbec a na vývoj literatury vůbec, prosím, abyste ode mne nečekali úvodem definici románu a novely. Již loni jsem říkal — snad někteří z vás na to vzpomenou —, že druh básnický lze v pravém slova smyslu přesně určit jen ve velmi omezeném úseku časovém, ba dokonce leckdy jen v úzkém sepětí s jistou osobností básnickou — tedy román dickensovský, román zolovský atp. (již dost těžko by bylo *přesně* lze určit úplný druhový soubor znaků například románu realistického). Přesto však by snad bylo záhodno říci aspoň několik nejnmutnějších poznámek.

5 Héliodóros z Emesy (3. nebo 4. stol. n. l.), autor románu *Aithiopia* [Příběhy aithiopské] popisuje dobrodružství Theгена a Charikleie, dcery aithiopského krále.

6 Petronius (známý též jako Gaius Titus Petronius, asi 27–66 n. l.), římský patricij a prokonzul: *Satirikon. Milostné a veselé příhody Encolpia a jeho přátel za doby Neronovy*, přel. Karel Hrdina, Praha: Svoboda 1971.

7 Dandin (též Dandí, asi 7. stol. n. l.), staroindický prozaik a literární teoretik: *Dašakumáračarita*; česky: *Dobrodružství deseti princů*, přel. Pavel Poucha, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959.

Především rozdíl mezi novelou a povídkou. Školní učebnice jej činí — nechci jej dělat, protože není, aspoň v dnešním čtení. Záleží obvykle zřejmě jen na autorovi, jak nazve svůj výtvar. Román a novela — to je důležitější a zajímavější. Jaký je rozdíl? Rozsah? Jistě, do jisté míry. Ale nikoli *jen* rozsah. Vůle autora vyjádřená nadpisem? Jistě také, ale jen ona.

*

Je také ještě třeba, abychom si všimli rozdílu a předělu mezi románem a novelou. To je pro nás velmi důležité, abychom tento rozdíl měli před očima od začátku. Jaký je, v čem záleží? Rozsah? Je ovšem na první pohled zřejmo, že zpravidla bývá román mnohem rozsáhlejší novely. Ale není to sám o sobě nikterak znak podstatný, nýbrž spíš následný, neboť známe novely (chcete-li — povídky) velmi dlouhé, které by si přesto nikdo netroufal prohlásit za román (srov. Němcová *Babička*;⁸ Mériméeova⁹ *Colomba*). V čem tedy záleží vlastní rozdíl? To velmi přesně odhaluje ve své studii „Stavba povídky a románu“, *Teorie prózy* V. Šklovskij.¹⁰ Třebaže se jeho výklad týká věcí, o kterých bude řeč až později, podám jeho přehled již na tomto místě.¹¹

Předchůdcem dnešního románu byl sborník novel; tak je možno říci, i když se mezi nimi nepředpokládá přímá příčinná souvislost, ale prostě se tvrdí chronologický fakt.

8 Němcová, Božena: *Babička. Obrazy venkovského života*, Praha: Jaroslav Pospíšil 1855; srov. *Babička*, ed. Robert Adam, Praha: Nadační fond České knihovny — Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.; Brno — Host 2017 — z tohoto vydání dále citováno.

9 Mérimée, Prosper (1803–1870), francouzský spisovatel, dramatik, historik a překladatel: *Colomba*, Bruxelles: A. Jamar 1840; česky např.: *Colomba*, Anna Smíšková, Praha: J. Otto [1921]; *Colomba*, přel. Josef Trojan, Praha: Melantrich 1931.

10 Šklovskij, Viktor Borisovič (1893–1984), ruský spisovatel, filmový scenárista, literární a filmový kritik: *O teorii prózy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925; česky: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Melantrich 1933; 3. vyd.: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis 2003 — z tohoto vydání dále citováno; Šklovskij, V.: „Stavba povídky a románu“, in: Šklovskij, V., *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 63–85.

11 V následující části přednášky (s. 97–100) Mukařovský shrnuje názory Viktora Šklovského na vývoj novely a románu, které představil v knize *Teorie prózy*. Mnoho Šklovského formulací Mukařovský doslovně přebírá; jde o jeho vlastní překlad vybraných pasáží z *Teorie prózy*; srov. Šklovskij, V., *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 78–85.

Sborníky novel se obvykle dělaly tak, aby jednotlivé části, ze kterých se skládaly, byly navzájem spojeny, byť formálně. Toho se dosáhlo tím, že jednotlivé novely byly vkládány do jisté novely, která tvořila jejich rámec. Tak například je udělán sborník *Pančatantra, Kálíla a Dimna, Tisíc a jedna noc* atd. Je možno konstatovat několik typů rámujičích novel, nebo přesněji způsobů vkládání novely do novely. Nejběžnější je vyprávění novel za tím účelem, aby se zadrželo dokončení nějakého děje, tak v *Sedmi vezírech* vezíři svými povídkami odvracejí panovníka od popravení syna, v *Tisíci a jedné noci* odvrací takto Šeherezáda vlastní popravu.

Druhý způsob takového ustavování novely v novelu je hádání pomocí povídek (novel), když se uvádějí jako důkazy nějaké myšlenky. Tento způsob spojování je zajímavý tím, že má vliv i na samu stavbu novel, tak například se vkládají verše a sentence. Je důležité poznamenat, že v ústní tradici nemohou být aplikovány způsoby cyklizace při rozsáhlosti materiálu již pro rozsáhlost materiálu. Způsoby cyklizace by zůstaly skryty posluchači, nemohou však zůstat skryty čtenáři. Proto román od svého vzniku tíhl ke knize. Speciálně evropský způsob zarámování novel je vypravování pro vypravování.

Tak *Dekameron*: *Dekameron* se ještě silně odlišuje od evropských románů 18.–19. století tím, že jednotlivé jeho novely nejsou spjaty jednotou jednajících osob. A ještě jiná věc: nevidíme zde ještě jednajících osob, veškerá váha spočívá na ději, jednající osoba je toliko hrací karta, která dává možnost projevit se v dějové výstavbě. Tak se dalo ještě dlouho, ještě i v Lesageově¹² *Gil Blasovi*. Hrdina je tu úplně „bez charakteru“, takže vyvolává u kritika myšlenku, že autoru šlo o zobrazení „prostředního člověka“. Tomu ale tak není. Gil Blas není vůbec člověk, ale nitka, která svazuje navzájem epizody románu. A tato nitka je šedá.¹³

Vezmeme-li jakoukoli typickou novelu — anekdotu, uvidíme, že představuje jakýsi ukončený celek. Jestliže například vezmeme za materiál vtipnou odpověď, která vyvádí člověka z trudného postavení,

¹² Lesage [Le Sage], Alain-René (1668–1747), francouzský spisovatel a dramatik: *Histoire de Gil Blas de Santillane*: Paris 1715 [1724, 1735, 1747]; česky např.: *Gil Blas*, přel. Josef V. Sterzinger, Praha: Josef R. Vilímeček 1936; *Příběhy Gila Blase ze Santillany*, přel. Jaroslav Zaorálek, Praha: Odeon 1968.

¹³ Srov. Šklovskij, V.: *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 79–80.

máme v novele: motivaci trdného postavení, do kterého upadl hrdina, jeho odpověď i příslušné rozřešení. Taková je stavba novel s „chytrými“¹⁴ vůbec. Člověk, kterého si poznamenali po zločinu tím, že mu ustříhli kadeř vlasů, se zachrání tím, že i všem svým druhům ustříhne kadeř vlasů, a tak ujde trestu. Podobně je tomu v běžném tématu o domě poznamenaném křídou.

Vidíme určitý zakončený kruh kompoziční výstavby, která se mnohdy rozvíjí popisy a charakteristikami, ale sama o sobě představuje něco ukončeného a rozřešeného. Několik takových novel může být postaveno do jediného rámce, může být spojeno v jediný keř. Ale ještě mnohem rozšířenější je druhý způsob kompozice syžetu, způsob „navlékání“.¹⁵ Při takovém způsobu kompozice se jedna zakončená novela — motiv staví vedle druhé a svazují se všechny navzájem jednotou hlavní osoby. Složitá povídka o úkolech, které se dávají hrdinovi a které on postupně vykonává, představuje již sama o sobě kompozici „navlékáním“ (*nанизывание*).

Při tom můžeme konstatovat dva typy „navlékání“. V jednom z nich je hrdina neutrální, příhody k němu přicházejí samy, on je jimi nevinný — takový zjev je velmi běžný v dobrodružném románě, kde dívku nebo hochu si pořád navzájem kradou piráti a jejich koráby nikdy nemohou dojít bez pohromy k místu určení, pokaždé se jim přihodí nějaké dobrodružství. V jiných kompozicích vidíme již pokusy svázat nějakým způsobem děj a jednající osobu, motivovat dobrodružství. Dobrodružství Odysseova jsou motivována, ale dost zevně, hněvem bohů, kteří nepřejí hrdinovi oddechu. Arabský bratr Odysseův, Sindbad-Mořeplavec, nese již sám v sobě vysvětlení mnohonásobných dobrodružství: má cestovatelskou vášeň, a proto dovoluje sedm jeho cest, aby se na jeho osud navlékl veškerý folklor současných turistů.

Ale nejpoblárnější motivací navlékání je odedávna putování, zejména s účelem najít zaměstnání.¹⁶

Obecně je možno říci, že jak prostředek zarámování, tak i prostředek navlékání se rozvíjely v historii románu směrem stále těsnějšího

¹⁴ Srov. „Novela s ‚chytrými‘“ — tamtéž, s. 82.

¹⁵ Srov. tamtéž, s. 82.

¹⁶ Srov. tamtéž, s. 82–83.

vcházení materiálu v samé tělo románu. To pak ukazuje Šklovskij v další studii, o románu Cervantesově¹⁷ *Don Quijot*. Tu na tomto místě probírat nebudeme, nám šlo jenom o to, abychom ukázali, v čem záleží rozdíl mezi románem a novelou, aby byl od začátku zřetelný tento předěl v našem materiálu.

Teď dispozice přednášek:

- a) Problém vypravovatele;
- b) problém děje a kompozice;
- c) osoby jednající;
- d) prvky popisné;
- e) prostor a čas.

2

Nejdříve problém tzv. „vypravovatele“. Nesmíme zaměňovat, jak to činí ve svém jinak na svou dobu průbojném spise *Die Rolle des Erzählers in der Epik* [Úloha vypravěče v epice, 1910] Käte Friedemannová,¹⁸ vypravovatele s epickým subjektem. Myslím tím toto: již samým faktem, že zde je dílo, je dán někdo, kdo dílo podává, kdo je subjektem chtění — záměru, nesoucího strukturu díla. To není jen vlastnost epiky, nýbrž každého díla básnického a každého díla uměleckého vůbec. Můžeme to také říci takto: umělecké dílo je znak (výklad o znaku jako o nějaké skutečnosti, zastupující skutečnost jinou, umělecký znak je jeden ze znaků autonomních, to znamená, že nelze přesně říci, kterou skutečnost zastupuje, ale ovšem věcný vztah má). Při každém znaku musíme předpokládat při jeho aktuálním užití dva subjekty, jeden, který znak dává, druhý, který jej přijímá (např. v řeči jsou to mluvící a poslouchající).

Onen subjekt, který v každém umění pocítujeme jako subjekt znak dávající, je ten, o kterém mluvíme, pravíme-li o epice, že v ní vždy je

¹⁷ Cervantes y Saavedra, Miguel de (1547–1616), španělský voják a spisovatel: *Il ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta 1605, 1615; česky např.: *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, přel. Václav Černý, Praha: Melantrich 1931; *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, přel. Zdeněk Šmíd, Praha: Vyšehrad 1952.

¹⁸ Friedemannová, Käte [Käthe Auguste] (1874–1949), německá literární teoretička: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.

přítomen jako samozřejmý předpoklad ten, kdo dílo dává. Ale tento subjekt není ještě vypravovatel ve vlastním slova smyslu. O přítomnosti vypravovatele může být řeč teprve tehdy, jestliže je přímo v díle samém nějak naznačena osoba, která děj nám staví před oči. Toto naznačení, toto uvedení vypravovatele se může ovšem stát mnoha způsoby. O těch ještě promluvíme.

Teď jinou věc: co to znamená noeticky pro celé dílo, je-li vypravovatel zdůrazněn? Nemění se tím nějak jeho tvářnost?

Všimněme si například pohádky, vyprávěné tak, že není stopy po vypravěči. Vidíme hrdinu stále; víme i o takových jeho jednáních, která zůstávají (nebo vlastně mají zůstat) všem ostatním skryta. Přitom se nám nikterak nevysvětluje, jak se to ten, kdo nám děj podává, o všem tom dověděl. Není toho třeba, protože se pracuje s předpokladem, že jsme s dějem sami, protože medium, kterým musil projít tento *minulý* děj, není nikterak aktualizováno. A nyní předpokládejme, že máme povídku, kde je přítomnost vypravěčova nějakým způsobem aktualizována, vypravěč stojí před naším zrakem jako konkrétní osobnost. Pak je veta po vševědoucnosti a všudypřítomnosti. Vypravovatel nemůže například vidět děje současné, jestliže o nich podává zprávu, musí být řečeno, jakým způsobem se o nich dověděl. Je-li například jednání, které má být utajeno některým osobám, počítaje v to vypravovatele, musí být podáno tak, abychom chápali, jak a proč se o něm vypravovatel dověděl. Tomu „musí“ je ovšem třeba rozumět jako prostému noetickému předpokladu, nikoli jako příkazu. Je možno velmi dobře představit si, že by spisovatel nějakým způsobem obdařil i vypravovatele vševědoucností a všudypřítomností, avšak pak půjde o zázračnou schopnost a vypravování nabude rázu pohádkového nebo surrealistického atd., zkratka půjde o případ pocítovaný jako chtěně odchylný.

Co je tedy vypravovatel? Je něco podstatně jiného než onen subjekt, o kterém jsme mluvili výše? Nikoli, ale je projekcí onoho subjektu do děje díla. Problém vypravovatele je velmi složitý, protože formy, ve kterých se může vyskytovat, kterými může být dán, jsou mnohé a rozmanité. Také je poměr jednotlivých literárních směrů a škol k samému uvedení vypravovatele do díla různý. Víte sami, že jsou doby, popřípadě celé literární druhy, které vyslovují jako požadavek, aby „básník“ do díla nikterak nezasahoval

(Aristotelés,¹⁹ když mluví o bohatýrském eposu, Spielhagen²⁰ ve své teorii románu).

Nyní něco o způsobech, kterými může být do díla vypravovatel uveden. Nepůjde ovšem o úplný výčet, protože případy jsou, jak poznamenáno, velmi rozmanité. Tedy: nejdříve, nejprostší způsob je ten, že se vypravovatel ozve jako „básník“ promlouvající nějak v díle. Tak například oslovení „milého čtenáře“. Také je možné oslovení jednající osoby básníkem. Pak všelijaké prostředky, kterými je „básník“ připomínán. Takovým prostředkem jsou například i úvahy do díla vložené (a neproslovené žádnou z osob). Také prostě hodnotící atributy, jak upozorňuje ve svém spise K. Friedemannová (s. 41–42). Takové atributy jako „krásný“, „dobrý“ apod.; jsou to, jak vidíte, adjektiva vyjadřující vlastnosti poněkud jiné než např. „bledý“, „nízký“ atp. Vlastnosti vyjádřené těmito adjektivy jsou nikoli vlastnosti cítené jako objektivní vlastnosti věcí samých, nýbrž jako vlastnosti plynoucí ze způsobu, kterým věci hodnotíme. Proto taková adjektiva připomínají přítomnost toho, kdo hodnotí, jinými slovy „básníka“, přítomnost subjektu. Básník daný těmito všemi způsoby není však vlastně vypravovatel ve vlastním slova smyslu. Tak například není zbaven vševedoucnosti a všudypřítomnosti. Projevuje se toliko hodnocením.

Připomínám jenom, na co jsem již v minulých letech často upozorňoval, že tento *básník* není nikterak totožný (totiž nutně totožný) s reální osobností opravdového básníka. Je dokonce jasně zřejmo, že jakmile bychom chápali osobnost, které říkáme v díle epickém „básník“, jako skutečného člověka X. Y., okamžitě bychom přestali chápat věc jako román, popřípadě novelu, a chápali bychom ji jako autobiografii. Přitom však může být shoda mezi „básníkem“ v díle a tvůrcem díla dokonce v díle velmi podtrhována — až k zdánlivé dokumentárnosti, aniž se proto přestává cítit iluzivní nezávažnost této shody. Tak například v Nezvalově novele (Ize-li tak říci) *Chtěla okrásť lorda Blamingtona* je místo, kde vypravovatel, který vypravuje v první osobě, je pojednou nazván panem Nezvaalem. Je to při vypravování

19 Aristotelés ze Stageiry (384 př. n. l. — 322 př. n. l.), řecký filozof, polyhistor a vychovatel: *Poetika* (asi 355 př. n. l.).

20 Spielhagen, Friedrich (1829–1911), německý spisovatel a literární teoretik: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig: Staackmann 1883.

jistého snu. Vypravujícím se zdálo, že byl pojednou zatčen policisty pro nějakou vraždu, o které si ani nemohl uvědomit, že ji spáchal. Vypráví, jak stál před vyšetřujícím soudcem a hrozil se trestu, který na něho čekal:

Jal jsem se naříkati nesmyslnými slovy, která mne špatně ospravedlňovala a která přiměla vyšetřujícího soudce k neomalnému vtipu:

— Pan Nezval se pokouší simulovati šílenství a zapomíná, že si tím škodí, neboť jeho vražda ho dokonale ospravedlňuje: tato vražda svědčí o tom, že zešílel, a lichotí si, domnívá-li se, že nás přesvědčí o opaku.²¹

Podobně u Marie Majerové v *Přehradě*: řeč předsedy Zatímní vlády, která se ujala moci po převratu vyvolaném při otevření vltavské přehrady:

Nás zajímá dnes toliko jediná přehrada, největší ve státě, přehrada štěchovická. Její vznik a uskutečnění, to je soudruzi, celý román. Ale ani ten vám dnes nebudu vyprávět, chcete-li se ve volných chvílích informovat, přečtěte si historii, kterou o přehradě napsala Marie Majerová, jež se před třiceti lety pošetile zamilovala do Vltavy a do její přehrady.²²

Tu je ovšem na básníka naráženo jako na kohosi, kdo je dílu nějak vzdálen, vlastním účelem tu není připomenutí jeho osoby, ale hra s časem.

Vidíte tedy, že tzv. básník není ještě vlastně „vypravěčem“ a že jeho přítomnost v díle může mít různé funkce.

Nyní jděme o krok dále, k opravdovému vypravovateli a položme si otázku, jakým způsobem může být v dílo uveden. Vezměme nejdříve případ docela pomezí s případem „básníkovým“, o kterém byla právě řeč. Vezměme za příklad začátek Maupassantovy povídky „Le Horla“ [Horla]:

²¹ Nezval, Vítězslav: *Chtěla okrást lorda Blamingtona. Poesie a analýsa*. Praha: Odeon 1930, s. 42.

²² Majerová, Marie: *Přehrada*, ed. Jiří Holý, Brno: Host 2010, s. 279.

8. *května* — Jaký nádherný den! Od časného rána hověl jsem si na trávníku před svým domem, pod rozložitým platanem, který jej zakrývá, chrání a úplně zastíňuje. Tento kraj je blízký mému srdci a rád v něm žiji, neboť v něm tkví mé kořeny, kořeny hluboké a jemné, poutající člověka k hroudě, na níž se narodili a zemřeli jeho předkové, vízící ho k tomu, co myslí a dělá, k obyčejům i pokrmům, k místním výrazům, k přízvuku venkovanů, k vůni půdy, vesnic, ba dokonce i vzduchu.²³

Kdo tu mluví? Je to první osoba, nebylo nám řečeno nic o ní, tedy by se mohlo zdát přirozeno, že je to básník sám. Během povídky poznáváme však čím dále tím zřetelněji, že zde mezi „básníkem“ a tím, kdo mluví, je předěl, ostatně jsme na to připraveni již od začátku tím, že vidíme data. Jde tedy o deník. A ten fakt sám již upozorňuje, že je někdo, kdo nám tento deník předkládá, a to je ovšem sotva ten, kdo jej zdánlivě psal, ten, kdo v něm mluví. Neboť deníky intimního rázu se nepsávají pro veřejnost.

Je zde tedy dán vypravovatel, třebaže není nikterak postaven před naše oči objektivním vylíčením svých vlastností tělesných i duševních. A to vypravovatel, který mluví v první osobě. Uvidíme později, že to je zvláštní případ, takzvané *Ich-Erzählung* [vyprávění v první osobě, ich-forma] (užívám německého termínu technického, z nedostatku vhodného termínu českého).

Nejběžnější, jaksi základní, je případ jiný uvedení vypravovatele. To je ten, když je nám vypravovatel napřed představen. Takové představení vypravovatele předpokládá to, čemu se říká „rámec“. Nuže, co je to ten rámeček. Již předešle, když jsme mluvili o rozdílu mezi novelou a románem, zmiňovali jsme se o rámci při citování Šklovského. Rámeček je vlastně novela, ať rozvitá, či zárodečná, do které

23 Maupassant, Guy de: *Le Horla* — *Horla*, přel. Oskar Reindl, Praha: Argo 2012, s. 1b [česko-francouzské vydání]; Mukařovským citovaný orig.: „8 mai. — Quelle journée admirable! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.“ — Maupassant, Guy de: *Le Horla* — *Horla*, cit. dílo, s. 1a.

je vsunuta novela, která je vlastním předmětem vypravování. Rámec může být velmi lehce naznačen a může také být rozvinutý. Příklad rámce omezeného na nejnútnější: Jde o Maupassantovu povídku „Les Rois“ [Králové], která začíná takto:

„Ach!“ pravil kapitán hrabě de Garens, „myslím, že si na to dobře vzpomínám, na tu královskou večeři za války!

Byl jsem tehdy četařem u husarů a už čtrnáct dní jsem se pohyboval jako průzkumník na území německého předvoje.“²⁴

Na rámec stačí první věta, a vlastně nikoli ona celá, nýbrž jen parenthese v ní: pravil kapitán hrabě de Garens. Na konci povídky již vůbec rámec nepřipomenut. Slova, která jsme citovali, však stačí, aby byl vypravěč dán, zejména jeho jméno a pak okolnost, že se nám představuje jako ústně vyprávějící.

Ovšem může být rámec také velice podrobný, může být vylíčen nejen vypravěč, ale i společnost naslouchající mu. Tak například Čechovu povídku „Poslední vánoční povídka“ (ve svazku *Povídky, arabesky a humoresky*):

Myslím totiž, že jsem posledním člověkem, který si ještě troufá na světlo boží s vánoční povídkou.

Na omluvu tolik: Kráčel jsem onehdy, zlého netuše, z kanceláře domů, ana se přede mnou vynořila, jako Bankův duch, truchlivá postava přítele redaktora.²⁵

Pak se vypráví, jak redaktor na spisovateli, svém příteli, lákal vánoční povídku, které potřeboval pro svůj časopis. Potom rozpaky spisovatelovy, který nemohl přijít na nijaké, jen trochu neobnošené téma. Dlouhé líčení marných pokusů. Přichází k spisovateli starý mládenec pan Brkoslav na večerní partii lurče. Je mrzut, když slyší, že dnes

24 „— Ah! dit le capitaine comte de Garens, je crois bien que je me le rappelle, ce souper des Rois, pendant la guerre! J'étais alors maréchal des logis des hussards, et depuis quinze jours rôdant en éclaireur en face d'une avant-garde allemande.“ — Maupassant, Guy de: „Le Rois“, in: Maupassant, G. de: *Le Horla*, Paris: P. Ollendorff 1895, s. 203.

25 Čech, Svatopluk: „Poslední vánoční povídka“, in: Čech, S.: *Povídky, arabesky a humoresky I*, Praha: J. Otto [1896], s. 465.

spisovatel nebude hrát, protože je zaměstnán psaním vánoční povídky. Podrobné vylíčení pana Brkoslava, všech jeho zvyků, jeho pokoje atd. Pak, aby nepřišel o svou pravidelnou večerní hru, pan Brkoslav se odhodlá nadiktovat jako vánoční povídku příteli svých podivných vánočních příběhů z dávné doby a diktuje.

Tedy, rozloha i vlastnosti rámce, to vše může od povídky k povídce se velmi lišit. Přihledně však nyní k vypravovateli samému. Nebudeme vypočítávat všechny možné varianty jeho předvedení, a raději se všimneme funkce, kterou ve vypravování vykonává. Především po stránce podání: jakmile je dán vypravovatel, je tím *eo ipso* zdůrazněn způsob, kterým své vypravování podal. To znamená, že je přímo dáno nebo nějak naznačeno, zdali vypravoval ústně, nebo písemně. (Písemné vypravování, např. deník, dopisy, kronikářský záznam atp.) Tím nastává také zaměření na sloh, protože se zdůrazňuje příslušná forma jazyková, příslušný funkční jazyk. Tak například jde-li o vypravování ústní, může být zdůrazněna hovorovost jazyková. Například začátek jedné z Čapkových *Povídek z druhé kapsy*:

„Ehm,“ řekl pan doktor Vitásek, „víte, já se tak trochu v perských kobercích vyznám; ale to vám potvrdím, pane Taussig, že dnes už to není, jak to bývalo. Dnes si ti taškáři v Orientě už nedají tu práci, aby barvili vlnu červcem, indigem, šafránem [...]“²⁶

Ze slovníku hovorové řeči: interjekce „ehm“, sloveso „víte“, které zde je pouhým expletivním slovem jako v řeči hovorové, vokativ „pane Taussig“. Na větších úsecích by se pak, právě u Čapka, dalo ukázat, jak celá stavba řeči, syntaktická i významová, je zde ovlivněna hovorovou řečí. Vzniká tím to, co kterýsi ruský teoretik [Boris Michajlovič Ejchenbaum] nazval „iluzí ústního vypravování“ (*illuzija skaza*).²⁷ Ovšem jde vždy o zabarvení řeči hovorovou, nikoli o naturalistické její užití, proto je možno, že u různých spisovatelů se shledáme s různými způsoby jejího využití.

²⁶ Čapek, Karel: „Čintamani a ptáci“, in: Čapek, K.: *Povídky z jedné a z druhé kapsy. Spisy Karla Čapka*, sv. 6, ed. Jana Papcunová, Praha: Československý spisovatel 1993, s. 183.

²⁷ Ejchenbaum, Boris: „Iluze skazu“, přel. Hana Kosáková, in: Ejchenbaum, B.: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*, ed. Hana Kosáková, Praha: Triáda 2012, s. 29–31.

Další funkce vypravovatelova: hodnocení. Říkal jsme vám již několikrát, že hodnocení tvoří velmi podstatnou složku tematické výstavby básnického díla. Aby nebylo nedorozumění: nejde o hodnocení estetické, ale o hodnoty, které jsou v tématu obsaženy, nebo spíš které je doprovázejí, hodnoty například etické, sociální atp. (Proměna hodnot vývojem od doby vzniku díla působí na proměnu jeho struktury při pozdějším oživení díla jako literárního faktu. Mnohdy počítá se v díle básnickém právě s tím, že hodnoty, které jsou v díle obsaženy, jsou jiné než hodnoty, které žijí v prostředí vnímajícím, pro které je dílo vypočítáno.) A právě vypravovatel umožňuje nejrozmanitější hry s hodnotami, prostě proto, že je jím dáno o hodnotitele víc. Jeho hodnocení může se shodovat s hodnocením samých osob jednajících, avšak také se s ním může rozcházet. Potom ovšem je tu jeho poměr k hodnocení prostředí, které dílo vnímá. Tak například někdo našel starý rukopis a podává o něm čtenáři zprávu. Názory ve starém rukopise, způsob, kterým se na věci světa dívá, mohou být zcela jiné než vlastního (ovšem fiktivního) vypravěče — kontrast z toho vznikající.

Vypravěč však nemusí být jediný. Na to jsem vlastně právě narázil. Příklad, o kterém jsem se zmínil, obsahuje vypravěče dva: onoho, který napsal onen fiktivní starý rukopis, a pak onoho, který o tomto rukopise podává zprávu. Je takovým způsobem možno hromadit vypravěče a vzniká tak mnohonásobná projekce epického subjektu do díla. Formule: vypráví ten, kdo něco slyšel od jiného, který popřípadě zase od jiného se doslechl.

Příklad: Machar v povídce „Stá a prvá povídka z Boccaccia“:²⁸ vypravovatel jde se svým přítelem archivářem, ten mu vypráví, že našel rukopis Boccacciův, kde je o jednu novelu více, než je dosud známo, a pak mu vypráví tuto novelu. Tedy: ten, kdo říká „já“ (autor), pak přítel archivář, konečně starý rukopis. Takovéto hromadění vypravěčů může mít kromě funkcí, které jsme již pro vypravěče vůbec vyjmenovali, také tu funkci, že časově oddaluje (např. když vypravěč řekne: tento příběh jsem slyšel od svého otce, který jej slýchal v dětství vyprávět doma atp.).

*

28 Machar, Josef Svatopluk: „Stá a prvá povídka z Boccaccia“, in: Machar, J. S.: *Soubor belletrie. Stará prosa. Hrst belletrie*, Praha: Šolc a Šimáček 1920, s. 296–303.

Nyní toto: zvláštní druh vypravovatele je vypravovatel, který vypráví v první osobě, *Ich-Erzähler*. To se ovšem kříží se vším, co bylo dosud řečeno. Ve všech případech, které jsme dosud vypočetli, může být vyprávěno v první osobě. I básník sám může vyprávět buď v třetí osobě (a to, i když sám zasáhne např. oslovením čtenáře), i v první osobě. Podobně vypravovatel, který byl na scénu uveden a charakterizován, může vyprávět v třetí osobě (jako právě v povídce Macharově, o které jsme před chvílí mluvili) nebo v první osobě (jako v povídce Maupassantově, kterou jsme rovněž před chvílí citovali, kde kapitán vypráví o příhodě, kterou se svými vojáky zažil jednou za války v den Tří králů (při tříkrálové večeři)). Jakmile se však vypráví v první osobě, nabývá tím vypravování zvláštního rázu. Vypravovatel při ději byl. A v tom případě právě platí v plném rozsahu, co jsme o vypravovateli říkali: pozbývá vševědoucnosti a všudypřítomnosti. Vzniká však ještě další problém: jeho umístění v ději. Čím byl? Byl jen svědkem, nebo byl jednou z osob jednajících, nebo byl konečně hlavní osobou? Všechny tři případy jsou možné. Tak svědek. Typickým příkladem nám může být Nerudova povídka „U okna“ z *Arabesek*. Začátek:

Šlo k půlnoci a já ještě seděl dle svého zvyku u okna. Lampičku jsem byl zhasil, oponu vytáhl a tak jsem mohl nepozorován a vysvléknut pohodlně sám pozorovat, co se na ulici dělo.

Byla tichá májová noc.²⁹

A pak začíná povídka o dvou zprvu milencích, později manželích, které pozoroval vypravovatel ze svého okna.

Vypravovatel je jednou z osob. Příklad: Hilbertův *Rytíř Kura*,³⁰ kde je hlavní osobou boháč a továrník Kura, ale vypravovatelem jedna z osob vedlejších, stavitel, u kterého si Kura najal vedlejší, druhý byt kromě svého paláce, protože se do tohoto bytu chtěl uchýlovat před hrůznou mocí vlastních milionů, které působily, že byl k neštěstí všem lidem, s kterými se zblízka setkal. V takovém případě je pohled

²⁹ Neruda, Jan: „U okna“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 79.

³⁰ Hilbert, Jaroslav: *Rytíř Kura: román*, Praha: Bursík a Kohout 1910.

vypravovatelův na děj částečný, jaksi jen z jedné strany. V románě Hilbertově je to zdůrazněno tím, že je zde vlastně dvojí prostředí, ve kterém se hlavní rek pohybuje, a jen do jednoho z těchto prostředí má přístup vypravovatel, takže druhé prostředí — a je to vlastní prostředí Kurovo — zůstává skryto a jen tušeno.

Konečně třetí případ: vypravovatel je hlavní osobou, příkladem může být Goethův³¹ *Werther* a podobná díla. Tam vidíme děj jaksi zevnitř, ba tak dokonale zevnitř, že popřípadě může dojít k tomu, že vypravovatel musí být vyměněn, stane-li se, jako právě na konci *Werthera*, že hlavní osoba zahyne. Potom zpráva o jeho smrti bývá podána jiným „vypravovatelem“, například novinářskou zprávou.

V takovém případě, je-li vypravovatel dán v první osobě (*Ich-Erzählung*) a je-li přitom vypravování podáno jako jeho osobní záležitost tak, že se stává jednou z osob, je celá stavba dějová citelně tímto postupem zasažena, neboť jsme uvedeni jaksi do nitra děje. Vidíme děj tak, jak jej vidí osoba vypravující, její hodnocení ostatních osob je nám podáváno přímo, kdežto hodnocení ze stanoviska osob ostatních nepřímo, médiiem vypravovatelovým. Všechny ostatní osoby vidíme zvnějška, kdežto vypravovatele — první osobu, zvnitřka.

Jiný následek vypravování v první osobě je ten, že například v povídce (románě), kde se hrdina ocitá v nebezpečí života, může vzniknout zvláštní druh napětí, víme-li, že vypravovatel vypráví (v přítomnosti) ústně, a že se tedy předpokládá, že své nebezpečné příhody přežil. Toho může, v románě dobrodružném, využít básník k efektům velmi zajímavým. Podotýkám, že jiná věc ovšem je, je-li *Ich-Erzählung* podáno jako písemný dokument (např. paměti). Potom je možno, že vypravovatel přece jen zahynul, ale že jeho zápis se zachoval. I toho se ovšem využívá k zvláštnímu efektu.

Je také třeba podotknout, že je možno, aby bylo v *Ich-Erzählung* vypravovatelů několik. Motivace nejběžnější — dopisy. Dopisy buď vzájemné (potom ovšem vypravuje každý vypravěč o jiných událostech, jejich vypravování na sebe navazují posloupně), nebo dopisy obou

31 Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), německý básník, prozaik, dramatik, filozof a politik: *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig: Weygand 1774; česky: „Utrpení mladého Werthera“, přel. Erik Adolf Saudek, in: Goethe, J. W.: *Utrpení mladého Werthera. Spříznění volbou. Spisy Johanna Wolfganga Goetha*, sv. 5, eds. Louis Fünberg, Eduard Goldstücker, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964, s. 7–105.

osobě třetí, takže může být podána táž událost ve dvojitým osvětlení, ve dvojitým hodnocení, nebo vzájemnými dopisy více osob. Jako příklad uvedu Tylovu povídku „Rozervanec“,³² pamflet proti Máchovi, nedávno oživenou vydáním Krčmovým.³³

Stavba této povídky je taková: Nejdříve (po dialogickém prologu líčícím scénu v knihkupeckém krámě, kde se *Rozervanec* prodává) je kapitola, vyprávěná v třetí osobě, bez vyzdvihování vypravovatele. Začíná vpadnutím *in medias res*:

„Sedm a čtyřicet oba!“ mumlal ospalý markér.

„Modrou do roho!“ oznamoval Hynek — zaměřil a štouchnul. —

„Je-li to duplé? — Co?“

„Bravo, bravo!“ tleskali okolo biliáru tři veselí soudruhové — ale druhý hráč dal se do smíchu.

„Záběhlík!“ zvolal vítězoslavně — a markér doložil mechanicky:

„Partie!“

„Proklaté živobytí!“ rozzlobil se Hynek, a hodil tágem na zelenosoukenné bojiště, kdež byl právě na hlavu poražen. „I ta mizerná hra člověka pronásleduje.“³⁴

Hraje tedy v kavárně společnost mladých lidí kulečník. Pak následuje hovor mezi nimi. A pokračování:

Vřelý punč kouřil se ze sklenic. Okolo stolků usadilo se pět mladých přátel. Vtom uhodila jedenáctá — a do dveří vešel mladík šestý.

„Ah, pan Karel — pan Karel! Vítáme se! To jsou pozdní ptáčkové! Odkud?“ tak to znělo z úst všech přítomných. Jediný Hynek, zahlídnuv hosta půlnočního vcházeti, rychle se vzchopil a zamumlal:

„Ani zde nemá člověk pokoj!“ — Jednou rukou sáhnul do kapsy, vyhodil tvrdý tolar mezi sklenice, zvolal: „Zaplatte!“ — druhou

³² Tyl, Josef Kajetán: „Rozervanec“, in: Tyl, J. K.: *Don Juan a jiné povídky*, ed. Mojmír Otruba, Praha: Československý spisovatel 1974, s. 101–138.

³³ Krčma, František (1885–1950), český literární historik, překladatel, středoškolský profesor: autor doslovu ke knize: Tyl, Josef Kajetán: *Rozervanec*, Praha: Erna Janská 1932, s. 77–102.

³⁴ Tyl, Josef Kajetán: „Rozervanec“, cit. dílo, s. 105.

rukou strhnul ze hřebíku klobouk, a nežli jej kdo zadržeti mohl, byl již na prahu a za dveřmi.³⁵

Z dalšího hovoru se dovídáme, že Hynek odešel, protože přišel Karel, že oba mladí muži jsou básníci, že Hynek je roztrpčen, protože Karel jeho poezii neuznává bez výhrady.

Toto vypravování v třetí osobě má za účel seznámit nás s oběma hrdiny, je to tedy expozice. Celé další vypravování je v první osobě, podáváno v dopisech oběma hrdiny. Základním se však přece jeví Karel, který nese vlastní vypravování, kdežto Hynkovi je ponecháno pouhé komentování, pouhý hodnotící kontrast k úsudkům Karlovým. Vypravování v třetí osobě se ještě jednou vrací při ukončení povídky, kdy již jeden z hrdinů — vypravovatelů je mrtev (tedy kompoziční symetrie). *Ich-Erzählung* je, jak již řečeno, podáno v dopisech obou přátel — nepřátel, a tyto dopisy jsou adresovány osobě třetí, jakémusi společnému příteli Stanislavovi. Je to osoba, na jejímž mínění oběma zřejmě velmi záleží, a proto se jeden i druhý snaží ji přesvědčit o svém způsobu nazírání na události. První dopis píše Hynek Stanislavovi. Začíná takto:

Bratře — bratře! ó že nejsi u mne, abych ti do očí pohleděl a *tam* alespoň čistým, jiskrným písmem napsáno uviděl: *Přátelství!* Okolo mne není.³⁶

Pak následuje značně nejasná stížnost, že Karel jej zradil:

Kdožby to byl řekl! Pomysli jen! Karel — — oh! já bych byl věčně spasení na srdci jeho zakládal, v rozkotání světa bych byl spíše uvěřil, nežli že se přátelství jeho rozdrobí — a přece — přece! — Pomysli jen! Karel — tvůj i můj — náš Karel! a zrádce přátelství!³⁷

Pak líčí Hynek svou milenkou Beatu a následuje stížnost:

³⁵ Tamtéž, s. 105–106.

³⁶ Tamtéž, s. 110.

³⁷ Tamtéž, s. 111.

Pomysli jen! — Karel mi chtěl Beatu od srdce odtrhnouti! Dábel-
skými slovy loudil se k nezkušené mysli její, a začerněný obraz můj
před oči jí postaviv, byl by rád na sebe samého zraky její upoutal.

Ale milosti mé génius bděl nade mnou! Lest nepřítelova se
rozpadla!³⁸

Nárek pokračuje. Potom počíná dopis Karlův, opět Stanislavovi:

Děkuji ti, bratře! Důvěra tvoje tě nezklame. Přál bych si, abysi byl
hromosvodem, na němžto by záhubná mračna z oblohy našeho
přátelství bez ouhony sjela.³⁹

Potom počíná teprve vlastní vypravování.

Onehdy psal jsem dlouho do noci — již mi začaly oči zapadati,
a práce nebyla ještě ukončena. [...] Vyběhnu na sklenici kávy. Sotva
vejdu do kavírny, — vzchopí se u stolu Hynek, a ze dvéří ven.⁴⁰

Poznáváme: to je opětné vyličení scény v kavárně, kterou jsme již jed-
nou slyšeli vypravovánu v třetí osobě. Pak: „Druhého dne přišlo tvé
psaní — a tu jsem poznal, co ubohému v kotrbě vězelo. Tedy Beata!“⁴¹

Pak vyličení Beaty, které kontrastuje s vyličením podaným v do-
pise Hynkově. („Ó přijď a poznej Beatu mou! — Co ji znám, oživil se
ideál Goethovy Klárky a Kleistovy Katinky!“⁴²) Zde je však uvedeno:

Beata je hezká; mladé, asi sedmnáctileté děvče a dcerka poctivého
řemeslníka. — Tím jsem ti dal říkaje zrcadlo do ruky, v němžto se
ti ideal Hynkův zřejmě okáže. Pomysli, na jakém stupni vzdělanosti
taková děvčata u nás až posavad *obyčejně* stávají, — a máš Beatu
před sebou.⁴³

38 Tamtéž, s. 112.

39 Tamtéž, s. 113.

40 Tamtéž, s. 113–114.

41 Tamtéž, s. 114.

42 Tamtéž, s. 111.

43 Tamtéž, s. 114.

Pak následuje líčení, jak se oba milenci bezděkým prostřednictvím Karlovým seznámili. Jednoho dne se matka Beatina vyptává Karla na Hynka, může-li Beatu zaopatřit, Karel se vyslovuje pochybovačně, vtom přichází Beata ze schůzky s Hynkem uplakaná, stěžuje si na žárlivost Hynkovu, Karel s ní rozmlouvá v besídce na zahrádce, těší ji. V tom přijde Hynek, počně žárlit na Karla.

Pak další, dlouhý dopis Karlův, opět Stanislavovi, ve kterém se pokračuje ve vypravování děje. (Scéna žárlivosti mezi Hynkem a Beatou na Vyšehradě, zasáhne do ní Karel, který rozmluvě naslouchal skryt náhodou za keřem.) Pak dopis Hynkův Stanislavovi, ve kterém se znovu radostně přiznává k své lásce, již nežárlí. Pak — počínají dopisy Stanislavovy Karlovi, který odešel z Prahy po rozmluvě s Hynkem a Beatou na Vyšehradě. V prvním se líčí návštěva u Hynkových rodičů, setkání s Hynkem a Beatou. Další dopis: Hynek dokončil studia, jeho milenka stále není šťastná. Další dopis: Hynek se bude ženit, dostal „ouřádek“ v L. Další dopis: přípravy k svatbě. Poslední dopis: v den svatby přišla zpráva o smrti Hynkově.

Ukončení novely — opět, jako na začátku, vypravování ve třetí osobě, jak Stanislav se po dvou letech setká na bále s Beatou, která je nevěstou jakéhosi řemeslníka.

Z novely Tylovy je velmi jasně zřejmý vyostřený ráz hodnocení v *Ich-Erzählung*. Je tu přímo počítáno s kontrastem názoru obou hlavních postav, Hynka i Karla, na události. To, jak jsem již poznamenal, je v *Ich-Erzählung* časté, že podáním v první osobě je zdůrazněno hodnocení. Tak například zajímavý důkaz toho je dvojitý román Gideův⁴⁴ *L'École des femmes* [Škola žen, 1929] a *Robert* [Robert, 1929]. Jde o dvojici samostatných *Ich-Erzählungen*, v prvním líčí ztroskotané manželství žena, vina je v tomto případě přikládána muži, potom v druhém líčí totéž manželství muž a vina je na straně ženině.

Tolik o problému vypravovatele. Nyní dále, promluví o ději.

44 Gide, André (1869–1951), francouzský prozaik a dramatik, novinář a překladatel: *L'École des femmes*, Paris: Gallimard 1929; *Robert. Supplément à l'École des femmes*, Paris: Gallimard [1929]; česky: *Škola žen. Robert*, přel. Jirka Malá, Otto Rádl, Praha: Otakar Štorch-Marien 1930.

3

Děj románu a novely! Upozorňoval jsem vás již v zimě, když jsem mluvil o epickém ději vůbec, že nezákladnější druh děje je prostý sled faktů, lokalizovaných časově a spjatých souvislostí chronologickou a příčinnou. Takový děj není ovšem nikterak aktualizován, s tím se můžeme setkat v kterémkoli vypravování sdělovacím, byť to byl například úřední raport o nějaké události. To však neznamená, že bychom se s takovým dějem nemohli setkat v básnictví. V takových družích a směrech, kde nejde o aktualizaci děje, se takovéto jen příčinně a časově souvislé děje vyskytují. Ba přímo se zdůrazňuje, i samým způsobem podání, že děj je tohoto rázu. Tak například se vypráví děj pokud možná od začátku, aby se vzbudil dojem dlouhého souvislého příčinného řetězu. Na tuto okolnost narazil Čapek ve studii „Kalendáře“⁴⁵ v *Maryyovi*. Literatura romantická líčí jenom děj, počínajíc tím, že Angelika, už vyspělá ve sličnou pannu, potkala pana d'Evremonta; naproti tomu literatura realistická líčí život, to znamená, pokud možno, celý život; nežli vesnická Anděla vyspěje ve sličnou pannu, musejí se nejprve vzít její rodiče, načež si přikoupí kozu, krávu a něco polí, mají dceru Andělu, která si nakonec vezme chudého kováře, má zdárně děti a dožije se vysokého věku chovajíc na klíně vnoučata...

Realistický čtenář se nezajímá o děj, nýbrž o život. Jeho zájem není vyčerpán tím, jak dopadne aktuální zápletka, nýbrž tím, jak to dopadne s celým člověkem a jeho rodinou. Angelika nesmí z důvodů romantických zestárnout a ztloustnout; proto literárně bere konec v květu mladosti ať už v rakvi, nebo v náruči pana d'Evremonta. Realistický člověk však ví, že polibek milenců není žádný konec, nýbrž začátek; ba že ani kolébka, která se po roce dostaví, není konec, nýbrž začátek, neboť je nutno děti vychovat, zaopatřit, vyženit a vydat. Zde je také naznačena vlastnost takové řady faktů spjaté jen příčinně a chronologicky: je to její neukončenost nebo aspoň slabá ukončenost. O ukončenosti děje nelze mluvit jen na základě souvislosti časové a příčinné — k té je třeba ještě něčeho jiného, a to právě užití těch prostředků, které aktualizují děj. Jaké jsou tedy vlastnosti děje aktualizovaného?

⁴⁵ Čapek, Karel: „Kalendáře“, in: Čapek, K.: *Maryyas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlívčová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 136–145.

Základní vlastnost je tato: porušení souvislosti časové nebo příčinné. Dokud je tato dvojí souvislost jasná a neporušená, dotud, jak řečeno, není důvodu, aby čtenář chápal jistý úsek dění jako izolovaný od nekonečného řetězu souvislostí, kterými je pro nás protkána veškerá skutečnost.

Teprve tehdy, je-li nám tato souvislost znejasněna, nastane-li na okamžik jejího přerušování, obrátí se naše pozornost k sledu faktů, vznikne vědomí děje. V té chvíli děj počíná a bude ukončen teprve tehdy, až souvislost bude zas retablována. To je ovšem jen nejjobecnější schéma, jeho provedení bude v jednotlivých případech nejrůznější. Vezměme například docela prosté schéma pohádkové:

Červená karkulka, malé děvčátko, žije u své matky; nedaleko nich přes les bydlí babička. Jednoho dne pošle matka Karkulku k babičce, aby jí donesla dárek. Karkulka jde a potká vlka. Představme si, že by vypravování pokračovalo: a vlk Karkulku rozsápal, byla by tu událost, o tom není sporu. Není nikterak běžné, aby malá děvčátka, která jdou navštívit své babičky, byla přepadána vlky, byla by to jistě aspoň lokálka v novinách. Mohl by to být i děj povídky, ale aktualizovaný děj by to nebyl.

Místo toho se však stane něco jiného: vlk na děvčátko promluví. Tu vystoupilo pohádkové *merveilleux* [nádherné, zázračné, překvapivé, divoucí], živel zázračný (mimoходом: připomínal jsem v zimním semestru, jak tvrdošijně lpěla teorie eposu na *merveilleux* jako podstatném prvku epiky — od Aristotela až k Chateaubriandovi⁴⁶). Následkem je, že nastalo nápadné vyšínutí z obvyklého kauzálního řetězu, děj začíná.

Podobně v jiném případě: otec tří dcer se vrací z města domů. Dvěma starším dcerám koupil dárky, na nejmladší však zapomněl. Jde lesem, uvidí růžový keř. Chce nejmladší dceři přece jen něco přinést, trhá růži. Avšak v té chvíli vystoupí obluda, která za tuto růži žádá dceřinu ruku; opět — děj se počal. Obvyčejně, mluvím zas o případě nejjednodušším, je průběh děje podložen snahou osob, aspoň těch, které stojí v popředí, aby zase nastal návrat do kolejí obvyklých souvislostí, aby souvislost byla retablována, aby, jak se říká, situace byla

⁴⁶ Chateaubriand, François-Auguste-René de (1768–1848), francouzský překladatel, politik, historik a spisovatel.

zase uvedena v rovnováhu. Ve chvíli, kdy z rozříznutého břicha vlkova vyskočí živá Karkulka i babička, kdy obluda, kterou musila dívka milovat, se změnit v člověka, — je odstraněno z děje nepředvídané, děj se vrací, odkud vyvstal, do nekonečného řetězu obecného dění.

A vezměme nyní vedle tohoto prastarého výtvaru folkloru, kterým je pohádka, novelistický druh moderní, novelu detektivní, v nejobecnějším tématu. Byl spáchán zločin; to je událost, cosi neobvyklého. Předpokládejme, že bude vyprávěno o zločinu, při kterém bude vše jasné: bude znám zločinec a budou známy motivy, které jej k činu vedly. Potom z toho může být i novela nebo román, ale s dějem neaktualizovaným. Avšak předpokládejme dále, že jde o zločin „tajemný“, kde není znám buď zločinec, nebo aspoň motivace jeho činu. V té chvíli začne aktualizace děje, protože budeme stát před porušením obvyklých souvislostí. Spravedlnost musí být vykonána, to je požadavek lidský, společenský. Ale požadavek beletristický nebo, chcete-li, epický, zní, že situace musí být uvedena v rovnováhu.

Vedle povídek detektivních o detektivech jsou i novely o zločincích, které končí tím, že zločinec unikne spravedlnosti, která jej pronásleduje. I to je vyřešení děje, ač spravedlnost nepřišla k svému. Jde jen o aktualizaci děje. Musí být nějak porušena obvyklá řada faktů. Jsou ovšem možné komplikace. Tak například jsou detektivní novely, u nás některé Čapkovy, které hrají s pravým opakem: je spáchán zločin, všichni předpokládají, že pátrání povede k překvapujícím výsledkům, ale místo toho se ukáže, že tento zločin byl spáchán velmi pravidelně, podle jistého schématu, které nevybočuje nikterak z obvyklých souvislostí: ztratil se z bytu důstojníkovy důležitý vojenský dokument, schovaný velmi důkladně ve spíži v krabici od makaronů. Všichni jsou vyděšeni a tuší tajemství, je uvedena v činnost protišpionážní služba. Ukáže se však, že dokument ukradl zloděj, který vnikl do spíže s docela jiným úmyslem než krást vojenské dokumenty. Je to dokonce jeho stálé řemeslo a stále se opakující případ, že chodí vykrádat spíže. Detektiv, který tento zločin vyšetří, není chytrý člověk, obyčejný policejní zřízenec, který jen „zná své lidi“ a jde najisto. Je zde tedy zdánlivě schéma obrácené: *merveilleux*, cosi neobvyčejného, co by porušilo pravidelný a obvyklý chod událostí, se nedostavilo, ale naopak se ukázalo, že pravidelný běh

života nebyl nikde porušen; šlo o krádež, která by skoro nestála ani za novinářskou lokálku.

Je tedy takovýto případ v rozporu s tím, co jsme dosud tvrdili? Nikoli, neboť překvapení záleží právě v tom, že se *merveilleux*, cosi neočekávaného, nedostavilo. *Merveilleux* vyplnilo svou úlohu právě svou nepřítomností. Ostatně musíme pomyslit také na to, že Čapkovy detektivní povídky přicházejí až v době, kdy schéma detektivní novely (s neobyčejností případu) je již plně rozvinuto, ba dokonce do jisté míry automatizováno. Pochopíme proto snadno, že právě nedostavení se obvyklého efektu působí tím silněji právě ve směru neobyčejnosti; stalo-li se porušování pravidelnosti příliš pravidelným zjevem, je pravděpodobné, že náhlé obnovení pravidelnosti se bude samo jevit jako nepravidelnost.

Tolik jsem tedy chtěl říci v nejjednodušších rysech o dějovém napětí. Ale dějové napětí není vše, co je nutno vzít v úvahu, mluvíme-li o ději v románu a novele a o jejich stavbě. Vždyť je, jak pořád máme na paměti, celá řada románů a novel, kde dějového napětí vůbec není, kde však děj je přesto nějakým způsobem stavěn.

4

Mluvili jsme před svátky o ději v novele a románu. Ukazoval jsem, co je dějové napětí a jakým způsobem se ho dosahuje. (Podotýkal jsem však také hned, že tím není pro nás problém děje v epice vyřízen, protože jsou také děje, které vůbec napětí nemají.) Jinými slovy, je tu nejen otázka průběhu děje, ale i otázka jeho uspořádání, jeho kompozice. Ostatně obě otázky se tak prolínají, že je těžko najít i mezi nimi hranici. Je tu ještě třetí věc, způsob podání děje, který ovšem rovněž velmi těsně souvisí s předešlými dvěma věcmi. Promluvíme nyní o způsobu podání děje a o kompozici, ovšem v obou případech s výhradou, že to, co řekneme, budou pouhé poznámky objasňující, které nemohou nikterak vyčerpat všech možností.

Především způsob podání děje: Oč jde? O to například, jak je nám děj předveden, zda zblízka, nebo zdálky, zda narážkami, nebo podrobně, zda přímo, nebo nepřímo (to ovšem souvisí s problémem vypravovatele, o kterém jsme již mluvili).

Některé příklady: zblízka, nebo zdálky: srovnajme, abych se uchýlil k příkladům známým všem, způsob, kterým je podán děj v *Babičce*, se

způsobem, kterým je podán v *Cikánech*.⁴⁷ V *Babičce* je vše jasné; nejsme ponecháni o ničem v pochybnostech. Vše se děje před našima očima, a co se neděje, nemá pro děj dosahu. Ve středu zájmu stojí babička a děti; mimo něj již například paní Panklová, ještě víc pan Pankl, který je dokonce po celé dlouhé dějové úseky vzdálen od dějiště (pobyt ve Vídni). Ale také to, co se přihází, nebo spíš může přihodit těmto osobám, nemá pro děj významu, nikterak to do něho nezasahuje.

Nyní Máchovi *Cikáni*: opravdový děj bývá často skryt před našima očima, buď že se odehrál již dávno a je nám podáván jen neurčitě a po kouskách; nebo — a to je ještě charakterističtější, je zastírán nějakým úplně bezvýznamným děním neseným bezvýznamnou osobou. To je v *Cikánech* funkce žvanivého invalidy Bárty. Bárta ze všech osob povídky je čtenáři nejbližší — již realistickým zabarvením své řeči. Jeho řeč je hovorová, kdežto řeč ostatních osob silně lyrizována a literární. Příklad pro srovnání. Řeč Bártova:

Jemnostpán nato celý večer nemluvil, aj, aj — ano, ani nešeptl, a ponejprv mi řekl, abych šel k čertu, a mně se zdá, že plakal. A já, já jsem šel k čertu, a šel jsem a ptal jsem se, a šel jsem až do hospody. Tu vám přijde hospodská — a jest to ta samá ženština, co byla dřív v lese, na mou věru, ta samá — a měla kluka asi čtyrletého při sobě.⁴⁸

Nyní řeč ostatních osob, například rozhovor mladého cikána s dcerou židovou, Leou:

„Zůstaň s námi!“ žádala Lea, on ji miloval, a přece zdálo se, že ho něco táhne odsud. „Zůstati s tebou? zde zůstati mám?“ volal smutným, žalujícím hlasem, „s tebou? ó jak bych rád! — Mne nikam touha nevábí, kmen můj nezná vlasti nižádné, po níž by si zastesklo srdce jeho! — Zde zůstati mám? — Všecko mne tu k sobě vábí, zde se mi zdá, jako by mě každý kmen, každý kámen znal a vypravoval mi o dávných časech i o dnech dětinství mého! — A — přece.“⁴⁹

⁴⁷ Mácha, Karel Hynek: „Cikáni“, in: Mácha, K. H.: *Dílo II. Prózy, zápisníky, deníky*, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1986, s. 149–249.

⁴⁸ Tamtéž, s. 163.

⁴⁹ Tamtéž, s. 187.

Vidíme: úplně jiné zabarvení řeči, mnohem méně „realistické“, protože mnohem méně shodné s předpokládaným sociálním postavením a vzděláním osob. Dále: osoby kromě Bárty mluví velmi málo, jen v největším vzrušení, ve vrcholných okamžicích děje se vyjadřují souvisleji; Bárta naopak mluví pořád a jeho mnohomluvnost je zdůrazňována rozvláčností, citoslovcem aj, aj atd. To ovšem neznamená rozdíl v realnosti, ale činí to přehradu mezi Bártou a ostatními osobami. A nyní k ději: Bárta vidí děj tak jako divák, rozumí z něho mnohem méně než ostatní osoby: jednak je v krajině nedávno, jednak je velmi tupý. Přitom je právě Bártovi na několika místech ponecháno, aby právě on svými zprávami, kterým sám nerozumí, naznačoval divákovi rozvoj a smysl děje. Tím je vytvořen dvojitý „plán“ (užijeme-li tohoto slova v tom smyslu, ve kterém se ho užívá v malířské terminologii k označení postupných hloubkových vrstev obrazu). V prvním plánu stojí Bárta (v popředí obrazu), v druhém všechny ostatní osoby, které jsou zúčastněny v ději. Tím způsobem je od čtenáře děj oddálen, čtenář vidí jej teprve za osobou Bártovou. Kromě toho je děj ovšem také ještě oddálen od čtenáře tím, že se podává z velké části jako retrospektiva, a to po částech a zpřeházeně, takže souvislosti jeho porozumíme úplně teprve až na samém konci *Cikánů*. To tedy, co jsme viděli na srovnání *Babičky* s *Cikány*, je různé oddálení děje při jeho podáváníí.

Další způsob podáváníí děje: otázka, je-li děj podáván narážkami, nebo podrobně. Nárazkami: s baladickou úsečností — nebo podrobně, to znamená ve všech svých fázích. To souvisí s tempem vypravování. Vynechávky v ději mohou být buď v drobnostech, při postupu vypravování v jednotlivostech, nebo naopak mezi delšími úseky, při přechodu například od kapitoly ke kapitole atp.

Přímé, nebo nepřímé podáváníí děje: otázka, nač se klade důraz, zda na hlavní okolnosti, nebo na vedlejší. Může být věc zařízena tak, že událost sama se téměř zamlčí a že se nám ukáží jen její průvodní okolnosti. Příklad převzatý ze studie Gottfrieda Krickera:⁵⁰ *Theodor Fontane*,⁵¹ Berlín 1912; praví se tam:

50 Kricker, Gottfried (1886–1972), německý filolog a knihovník: *Theodor Fontane. Von seiner Art und epischen Technik*, Berlin: Grote 1912.

51 Fontane, Theodor (1819–1898), německý prozaik a básník: *Der Stechlin*, Berlin: Fontane 1899; srov. *Der Stechlin*, Berlin: Boer Verlag 2020.

V románě *Stechlin* se udá Woldemarovo zasnoubení, aniž o tom víme. Dokonce i osoby zúčastněné o něm téměř nevědí:

Stechlin šel. Armgard doprovázela jej až do chodby. Byly jakési rozpaky mezi nimi oběma, a Woldemar cítil, že musí něco říci. „Jak milá je vaše sestra.“

Armgard se začervenala. „Budu žárlit.“

„Skutečně, komteso?“

„Možná... Dobrou noc.“

Půl hodiny nato seděla Meluzina vedle sestřina lože a povídaly si ještě. Ale Armgard byla malomluvná, a Meluzina pozorovala, že sestra má něco na srdci.

„Co je ti Armgard? Jsi tak roztržitá, jako bys ani duchem přítomna nebyla.“

„Nevím, ale myslím, skoro...“

„Co tedy?“

„Myslím skoro, že jsem zasnoubena.“⁵²

Vrchol takového sesunutí vypravování od hlavních událostí k průvodním okolnostem najdeme například v Šlejharově povídce „Píseň dvou okapů“,⁵³ kde hlavní děj, setkání dvou milenců po dlouhých letech ve chvíli, kdy milenec leží na smrtelném loži, je úplně v pozadí a podává se několika slovy, kdežto celá ostatní povídka je vyplněna popisem hučení a řinčení dvou okapů sousedních domků za bouřlivé noci.

Další rozdíl v podávání děje: souvisící konečně s předchozím: buď se podává děj sám, nepřetržitě hlavní dějová linie, anebo se naopak

52 „Stechlin ging. Armgard gab ihm das Geleit bis auf den Korridor. Es war eine Verlegenheit zwischen beiden, und Woldemar fühlte, daß er etwas sagen müsse. ‚Welsche liebenswürdige Schwester Sie haben.‘ — Armgard errötete. ‚Sie werden mich eifersüchtig machen.‘ — ‚Wirklich, Komtesse?‘ — ‚Vielleicht... Gute Nacht.‘ — Eine halbe Stunde später saß Melusine neben dem Bett der Schwester, und beide plauderten noch. Aber Armgard war einsilbig, und Melusine bemerkte wohl, daß die Schwester etwas auf dem Herzen habe. — ‚Was hast du, Armgard? Du bist so zerstreut, so wie abwesend.‘ — ‚Ich weiß es nich, aber ich glaube fast...‘ — ‚Nun was?‘ — ‚Ich glaube fast, ich bin verlobt.‘“ — Tamtéž, s. 49; srov. Fontane, Theodor: *Der Stechlin*, Berlin: Boer Verlag 2020, s. 280.

53 Šlejhar, Josef Karel: „Píseň dvou okapů“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, Praha: J. Otto 1910, s. 191–261.

stále odbočuje od této linie. První způsob, prosté vypravování, například pohádkové. Druhý způsob, třeba tento:

Náhle byl přerušen menuetem, jenž vycházel z hodin a *jenž se podobal* některé z oněch Rameauových skladeb, které znal a při nichž myslíval na některý ze starodávných pokojů podobajících se pokoji, ve kterém byl nyní, a sotva dozněl, byl vystřídán hlučným rachotem zvonce a zaklepáním na dveře, za nimiž stál komorník naznačuje mu, aby ho následoval.⁵⁴

Tam, kde je to zvládnutě, začíná odbočení, a sice dvojnásobné, jaksi nastavované: nejdříve vzpomínka na Rameauovu skladbu, od ní se pak přechází k vzpomínce na pokoj. (Vyňato z Nezvalovy „Posedlosti“.)

Jsou-li taková odbočení dlouhá a mají ráz epický, mluvíme o epizodách, vložených dějích, odbočkách. Ale to je již spíše záležitost kompozice, a proto o tom promluvíme až v dalším kontextu.

5

Nyní tedy o kompozici. Jestliže jsme mluvili o tom, jak je děj podáván, obracíme nyní pozornost k tomu, jak je uspořádán. Je přirozeno, že přesné hranice není, zrovna tak jako jí není mezi těmito dvěma věcmi a způsobem rozvíjení děje. I způsob, kterým je děj uspořádán, může být, jak jsme již podotkli, činitelem dějového napětí.

Nejdříve chtěl bych promluvit o začínání a ukončení povídky nebo románu jako kompozičních postupech. Děj epický má, jak je zřejmo, svůj začátek a konec, tím výraznější, čím více je vybudován na dějovém napětí. To je zřejmé. Stejně zřejmé však je, že začátek a konec povídky není totéž co začátek a konec děje. Především má děj svou *Vorgeschichte* [předhistorii; události, které předcházejí vlastnímu ději epického díla] a *Nachgeschichte* [posthistorii; události, které následují po skončení epického příběhu], o kterých jsme, tuším, již mluvili. Jsou jisté události, jistá fakta, která nepatří k ději, která však přesto

⁵⁴ Nezval, Vítězslav: „Posedlost“, in: Nezval, V.: *Kronika z konce tisíciletí. Posedlost. Dolce far niente. Dílo Vítězslava Nezvala*, sv. 27, 28, 29, ed. Milan Blahynka, Praha: Československý spisovatel 1967, s. 163.

musí nám být sdělena, protože bychom jinak ději nerozuměli. To je *Vorgeschichte* a tato *Vorgeschichte* může začínat například povídku nebo román. Ba dokonce je pocítována jako nutnost. Starý termín *in medias res* naznačuje, že *Vorgeschichte* nebyla podána, alespoň ne na začátku vypravování.

Podobně *Nachgeschichte*: zde již zpravidla nejde ovšem o srozumitelnost děje, ale o jeho ukončení, o tečku za ním. Cítíme přímo potřebu, aby děj byl vpjat nějakým způsobem do nepřetržitého kauzálního dění. Toto vepětí má za úkol *Nachgeschichte*. Schází-li *Nachgeschichte*, pocítujeme to jako zvláštní případ, jako náhlé vytržení ze souvislosti.

To však ještě není započetí a ukončení povídky samo, protože jak jsme viděli, může *Vorgeschichte* být umístěna i jinde než na začátku a *Nachgeschichte* může scházet. Konec a začátek však jsou vždy. Srovnáme několik začátků, docela namátkou vybraných:

I. (Durych, *Bloudění*)

Bylo to v sobotu 19. června 1621 odpoledne v kanceláři probošta svatovítského. Šimon Brosius z Horštiny, kanovník svatovítský, vyšehradský a budyšínský, děkan kapitulní a probošt svatovítský, vítal opata na Sioně Kašpara Kvestenberka, který se nelekal v těchto horkých odpoledních hodinách cesty ze Sionu do kapitulního domu.⁵⁵

II. (Vančura, *Markéta Lazarová*)

Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejme této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky, a co je horší, kteří prolévali krev málem se chechtající. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluvit, byli zbujní a čertovští. Byla to chasa, již nedovedu přirovnatí než k hřebcům. Pramálo se starali o to, co vy považujete

⁵⁵ Durych, Jaroslav: *Bloudění. Větší valdštejská trilogie*, eds. Jan Linka, Martin Valášek, Brno: Host 2015, s. 7.

za důležité. Kdežpak hřeben a mýdlo! Vždyť nedbali ani na boží přikázání.⁵⁶

III. (Matějka, *Duše pramenů*)

„Vstávej, cikáne..., a běž do zahrady! Jula už je tam s Jonačkou.“

Šlo to jako obvykle ztěžka, avšak mokrý hadr, kterým jej matka potřepala, probudil ho nadobro.

Bylo podivné, nezvyklé ranní světlo... před východem slunce. Tak brzo vstával pouze jednou za rok, na Zelený čtvrtek, a dnes je právě Zelený čtvrtek. Není škola..., byla jeho první a blažená myšlenka.⁵⁷

IV. (Dos Passos, *Bábel*)

Tři rackové krouží nad zprohýbanými plechovkami, pomorančovou kůrou a shnilými zelnými hlávkami, které se pohupují mezi roztráštěnými plaňkovými stěnami; zelené vlny se pění pod oblou přídí, když přepravní parník, klouzající po proudu a žblunkavě polykající rozráženou vodu, pomalu se blíží ke břehu. Rumpály se otáčejí uprostřed řinkotu řetězů. Vrata se sunou nahoru, zejícím otvorem stoupají nohy, muži a ženy se tlačí dřevěným tunelem přistavištního baráku, páchnoucího hnojem, drceni a zmítání jako jablka sypaná průsypem do lisu.⁵⁸

V prvním případě začíná se určením časovým a pak hned vypravování, děj. V druhém začíná se obecnou větou, kterou pronáší vypravovatel k čtenáři, tedy něčím, co lze nazvat prologem, pak se vypráví jakási expozice, obecné vyličení stavu věcí ve chvíli, kdy vypravování začíná. V třetím případě se vpadá *in medias res*, vpadnutí je vyznačeno dialogem, který vždy velmi účinně naznačuje náhlé „vyhrnutí opony“, protože ve chvíli, kdy začínají první slova, nevíme, ani kdo mluví, ani ke komu. Vidíte tedy, že začátek může být velmi různý. Toto konstatování ovšem je zcela zběžné a také samo o sobě málo významné. Významu by nabylo teprve, kdybychom u jistého autora nebo v jisté

⁵⁶ Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 5, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1986, s. 9.

⁵⁷ Matějka, Jaroslav: *Duše pramenů*, ed. Karel Sezima, Praha: Družstevní práce 1941, s. 7.

⁵⁸ Dos Passos, John: *Bábel*, přel. Karel a Jaroslav Krausovi, Praha: Čin 1930, sv. 1, s. 9.

básnické škole shledali podobný, stále se, byť v jistých obměnách opakující způsob začínání. Malou ukázkou: (Vančura, povídky z *Luku královny Dorotky*):⁵⁹

„Guy de Maupassant“

Vzácné barvy pařížské, jichž jste si s takovou snadností uvykli vážit, popuzují Francouze právě tak, jako vám jdou proti srsti strakatiny Menšího Města pražského. Odkud se vzalo tolik nadšení v jazycích národů, kteří procházejí křížem krážem Paříží? Stejně snadno uhádnete, co přimělo Guy de Maupassanta k tomu, aby mávl rukou nad shonem svého města.⁶⁰

„Brusič nožů“

V deštivém období, kdy liják a vichřice procházejí pod mostními oblouky jako kuň, v psím počasí, v slotě, kdy byste nevystrčili nos ze dveří, toulal se na lukách blíže města Kohoutů brusič Nikodém. Byl chudšas všecek uondán a promočen. Za čepicí mu stály kapičky vody a po jeho zádech stékal praménkem déšť. Tlouci se celý den v lijavci, nemíti na sobě ani nitku suchou, to již stojí za pořádnou kletbu! Mistr Nikodém byl k tomu unaven a nesloužilo mu zdraví.⁶¹

„Dobrá míra“

To, co se vypravuje, bývá často tak zábavný nesmysl, že nikdo nemá chuť věřit pravdivým příhodám a nikdo je ani nečte. Tak přichází poctivost vepsí a všelijaké výmysly jsou vynášeny až do nebe. Sper to ďas! Pravda, jak se zdá, ztratila svoje podkůvky a kulhá za lží, o níž se kdysi říkalo, že má krátké nohy. Pah, ta se neztratí! Nestyda nestydatá!⁶²

⁵⁹ Vančura, Vladislav: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988; Vančura, Vladislav: „Luk královny Dorotky“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 7–99.

⁶⁰ Vančura, Vladislav: „Guy de Maupassant“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 9.

⁶¹ Vančura, Vladislav: „Brusič nožů“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 38.

⁶² Vančura, Vladislav: „Dobrá míra“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 53.

„Chirurgie“

Žádné z lidských zaměstnání není tak vznešené a svěží jako lékařství. Zatímco kolem jedenácté si hoví soudcové v poduškách, zatímco advokáti chrápou a písaři se protahují zívající jako lvi, bývají lékaři ještě na nohou, a jestliže se přece některému z nich podařilo vlezti si do postele, možná, že opět vstává, slyše za svou hlavou drnčeti zvonek.⁶³

„Konec vše napraví“

Město Lasička leží na střední Otavě. Snad není nejkrásnější, ale jestliže se díváte z cukrárny Kubičkovy na jižní cíp jejího náměstí a máte-li přitom trochu představivosti, možná, že ji přirovnáte k některým městům hornoitalským. Ten kout je starobylý a současně svěží.⁶⁴

Pět povídek. Dvě z nich velmi výrazně jsou uvedeny prologem („Dobrá míra“, „Chirurgie“), jedna, příbuzně k tomuto způsobu začínání, obecnou úvahou, kterou pronáší vypravovatel („Guy de Mauissant“), jedna líčením situace, jedna líčením místa („Brusič nožů“, „Konec vše napraví“).

Co je všem těmto způsobům začátku společného? A je jim něco společného? Třeba ukázat na textu, že u Vančury je stupňovité začínání, několik začátků. Vedle začátku je důležitý způsob ukončování, snad ještě důležitější, typičtější. Ukončení: postupujme zase srovnáním:

I. (Durych, *Bloudění*)

Šla (Andělka — dopl. J. M.). Sama, neznámá, do bídy a zimy, do nejistoty věku, s jistotou v srdci.

Nešťastná země! Cizí země! Moje požehnaná vlasti!⁶⁵

II. (Němcová, *Babička*)

Třetí den ráno, když se pohřební průvod, záležející z velkého množství lidstva, neboť každý, kdo babičku znal, chtěl ji

⁶³ Vančura, Vladislav: „Chirurgie“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 68.

⁶⁴ Vančura, Vladislav: „Konec vše napraví“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 85.

⁶⁵ Durych, Jaroslav: *Bloudění. Větší valdštejská trilogie*, cit. dílo, s. 684.

doprovodit ku hrobu, ubíral okolo zámku, rozhrnula bílá ruka těžké záclony u okna a paní kněžna se mezi nimi objevila. Jak dlouho bylo průvod vidět, tak dlouho smutný zrak její jej provázel, až pak záclonu spustíc a hluboce si vzdechnouc zašeptala:

„Šťastná to žena!“⁶⁶

III. (Mácha, *Cikáni*)

Dlouhá silnice táhne se rovinou; daleko — daleko — daleko, až v dálce — co zavřená řeka — v temné padá hory. Po ní daleko — daleko odchází.

Odešel v širý svět mladý cikán. Necht' ho Bůh doprovází!⁶⁷

Srovnáme-li tato tři ukončení, je především zřejmo, že smysl ukončení, jak jsme již řekli, je ten, že vlastně zařazuje příběh v díle vypravovaný do nějaké širší souvislosti, že jej nechá vyznívat. V prvním případě *Andělka* odchází do ciziny, tedy vlastně začíná nový příběh. Otázky, jak jí bude atd. Podobně v případě *Cikánů*. V případě třetím, *Babičky*, je příběh sám sice ukončen, hrdinka jeho mrtva, ale kněžna stojí u okna a přemýšlí, vzpomíná, je vyznívání.

Ovšem jako při začínání je tu nejen vlastní konec, ale celá příprava k němu, lze rozeznávat ukončení vlastní, formuli těsně na konci, několik vět, jako jsme právě citovali, a pak konec sám, který se připravuje již delší dobu. Tak například výrazně je to v Majerové *Přehradě*, kde po ukončení vlastního děje (zasedání Zatímní vlády), přijde epilog, kterým se loučí autorka se svými jednotlivými postavami, které se jí objevují před očima a postupně mizejí. Nebo Vančurova povídka „Konec vše napraví,“ která má celý epilog „Morálka“:

At se lidé honí po nesmyslech a jalovinách, jednoho dne přijdou přece jen k rozumu. Neočekávejte však, že se to stane z jejich vlastní vůle a jejich přičiněním. Ne. Bude jim to vtlačeno do hlavy. Pak je veta po jejich důstojnosti a věru poznají, že si vedli bláhově, osobující si práva na mladé ženy, mladé myšlenky, mladou zem

⁶⁶ Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 222.

⁶⁷ Mácha, Karel Hynek: „Cikáni“, in: Mácha, K. H.: *Dílo II. Prózy, zápisníky, deníky*, cit. dílo, s. 249.

a na vše, co nenáleží starcům či lidem obráceným ke zdi. Kteréhosi jitra se probudí a jejich majeteček bude tentam. Vzbouřil se, prchl, zařídil si život po svém. Mládencům, o nichž si staří pánové mysleli, že jsou usmrkánkové, narostla za noc brada, zamilovali se, jsou odhodlaní a sázejí vše na jednu kartu. Ani se po vás neohlédnou, vy požívači prášků, ledaže by vás chtěli popadnout za ucho. Ovšem je pochopitelné, Viktore, že je vám úzko u srdce, když vidíte svoji Blaženu odcházet. Možná, že si někdo nad vámi setře úkradkem slzičku, ale zkuste to! snad ještě něco svedete, snad není řečtina tak dočista mrtvý jazyk.

Pokud jde o ty dva, obecně se věří, že to někam dotáhnou.

A záruky?

Tot se ví! Snad byste si nechtěl přisadit na jejich štěstí?⁶⁸

Mluvili jsme posledně o začátku a ukončení epického díla a upozorňoval jsem, že vedle začátku a ukončení definitivním lze mluvit ještě také o začátku a ukončení částečném, uvnitř větších epických děl. Ted o tom několik slov. Myslím na román, popřípadě rozsáhlejší povídku, kde jde o začínání a konce kapitol. Tak vezměme například román *Na Librově gruntě* (T. Novákové). Začátek první kapitoly, tedy začátek románu:

To se již dávno nestalo, aby si Jevičtí ani za boží neděle po obědě trochu klidu nedopřáli. Všedního dne arcíř chvatně ke stolu sedali, chvatě „žlicou“ z mísy sousta lovili, a sotva že ji položili, již také ze seknice spěchali, — zvláště od jara do zimy, kdy byla po venku práce; ale v neděli a ve svátek, tu si chvíli poseděli a pak, kromě hospodyň, jež odebraly se ke svému dřezu, šli si do sadu dřímnout neb u plotu postát. Dnes bylo poledne na jevické zvoničce sotva hodinu odzvoněno, když se mladí, staří, napolo ještě ve sváteční kroj oblečení, z chalup, statků i baráků na náves vyrojili, — a hospodyně ošplíchávaly nádobí, jak možno nejrychleji, aby se za ostatními dostaly.⁶⁹

⁶⁸ Vančura, Vladislav: „Morálka“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 98–99.

⁶⁹ Nováková, Teréza: *Na Librově gruntě. Sebrané spisy Terézy Novákové*, sv. 1, Praha: Jos. R. Vilímeček 1948, s. 5.

A nyní začátek druhé kapitoly téhož románu:

Na Jevicích všude znáti, že jsou vesnicí již v horách. Silnice jimi probíhající stoupá a za chvíli zase k potoku neb rybníku se snižuje; stavení jevická jen na málo místech pojí se k sobě v souvislý tlum, většina jich jest roztroušena jednotlivě, a ta, která od silnice jsou poněkud vzdálena, opírají své pozadí o malý lesíček smrkový neb jedlový, zbytek to celistvého hvozdu, na jehož lemu byla ves kdysi zbudována. U jiných stavení, zvláště u statků, rozkládá se před průčelím mohutný strom, lípa neb javor, jehož větve oplétají usedlost druhým, vzdušnějším krovem.⁷⁰

Kdyby někdo měl jen podle těchto úryvků rozhodnout, co asi je začátkem celého románu a co jen kapitoly, pravděpodobně by se rozhodl pro druhý úryvek jako absolutní začátek, protože se tu začíná opravdu *ab ovo*, vylíčením dějiště, kdežto první úryvek, skutečný a na-prostý začátek, vzbuzuje zdání, že se vpadá *in medias res*, že se navazuje na cosi, co již řečeno bylo. Je tedy opravdu zřejmo, že začátek kapitoly je cosi reálného.

Stejně je tomu s konci: vezměme ukončení tohoto románu (*Na Librově gruntě*):

Libra díval se dlouhým pohledem za ním, až z očí mu zmizel. Potřásl několikrát svou kadeřavou hlavou, zamumlal neslyšitelná slova účasti, pak se obrátil k domovu. Plná záře poledne oblévala Librův grunt a obrážela se v jeho okénkách; nad střechami vystupoval rovný sloup modravého kouře. Na dřevěné zvoničce u rybníčka počínali oznamovat poledne.⁷¹

A vedle toho konec první kapitoly:

Skraňka postál chvíli venku, pozoruje hlučný rej, po přestávce opět nastalý, a po krátkém přemýšlení vešel též dovnitř. Na prahu potkal se s Librou; chalupník se podíval družbovi do tváře, v níž

70 Tamtéž, s. 16.

71 Tamtéž, s. 210.

bylo znáti únavu, téměř smutek, a tiše se zachechtal. Libru jako by bodl, spěšněji vykročil a za okamžik měl krčmu za sebou, ubíraje se velkými kroky vzhůru na východní konec vsi, kde mezi několika chalupami a baráky se rozkládal Librů statek.⁷²

Postavíme-li toto dvoje ukončení vedle sebe, vidíme opět, že bez kontextu bylo by nemožno určit, který z nich je jen koncem kapitoly a který koncem celého románu.

Kapitola je tedy ukončený celek. Bylo by možno říci, že kapitola je vlastně samostatná novela a že román je cyklem takových novel velmi těsně spjatých. A je tomu tak: Šklovskij ve své knize o teorii románu ukazuje na Cervantesovu *Donu Quijotovi*, že zde jde o skladbu tohoto druhu.⁷³ Ovšem jsou rozdíly podle škol a dob, popřípadě také podle rozsáhlosti díla.

6

Promluvíme nyní něco o osobách v románu a novele. Především, co to vůbec je „osoba“? Jsme v pokušení odpovědět: člověk, o kterém se vypravuje. Nesmíme však zapomenout na jednu podstatnou vlastnost epiky, že všechno, co se nám v epické básni podává, je zpráva podávaná vypravovatelem. Mohli bychom tedy spíše říci, že epická postava je zpráva o člověku. Jinými slovy, vidíme z osoby toliko to a toliko tak, jak chtěl vypravovatel. Nuže, mohli bychom také osobu určit nějak zvnitřka díla, z funkce, kterou zastává v něm? Ano, epická osoba je bod, ze kterého vychází děj, který je nositelem dějové dynamiky, lépe: jeden z bodů, protože osob je zpravidla v díle víc. Představme si děj bez osob, to není možné. Nejsou-li lidé, tedy se osobami stávají věci, ony jsou nositeli děje, jsou personifikovány. Proto je velmi důležitý poměr osob k ději, jinými slovy, protože osob je zpravidla víc, je nutná hierarchie osob, odstupňování jejich důležitosti vzhledem k ději. Známy je poměr mezi osobami hlavními a vedlejšími. Osoby hlavní, ty, které jsou nositeli dějové linie, jejichž jednání tvoří souvislou čáru, osoby vedlejší, které zasahují ze strany, jejichž jednání

⁷² Tamtéž, s. 15

⁷³ Srov. Šklovskij, Viktor: „Jak je udělán don Quijote“, in: Šklovskij, V.: *Teorie prózy*, cit. dílo [3. vyd.], s. 86–117.

jenom kříží cesty osob hlavních, které zasahují jen příležitostně a občas. To prozatím, abychom viděli podstatu osoby, později ještě promluvíme o těchto věcech podrobněji.

Teď o tom, čím je osoba v díle epickém dána. Řekli jsme, že je bodem, z kterého vychází dějový pohyb. To znamená, že tato funkce stačí, aby jí osoba byla dána. Lze si představit, že osoba bude dána toliko svým jednáním, ne jinak, ani jménem. To je ovšem krajní případ, který může být například v nějaké novele vybudované na tajemství: nacházejí se sledy jednání osoby, avšak osoba sama zůstává neznáma, nevíme například ani, je-li to muž, nebo žena. Normální případ je však, že osoba je dána něčím, co tvoří opěrný bod. Nejprostší případ je ten, že je dána jménem. Jakmile je jméno, je to krystalizační bod, okolo kterého se kupí vše, co je o osobě známo. (Zvláštní případ jsou osoby nepojmenované, tehdy zastupuje funkci jména označení, které se osobě přikládá, např. „neznámý muž“ atp. V některých případech zastupuje funkci jména osobní zájmeno, tak např. může nastat takový případ v *Ich-Erzählung*.)

Jméno osoby není věc nahodilá a lhostejná, tomu nasvědčuje již péče, se kterou spisovatelé jména osob vybírají. V různých dobách volí se s oblibou různá jména: je důležité zjistit, z jaké významové oblasti jsou v daném případě jména vybrána. Neboť jména, třebaže nemají funkci apelativ, nýbrž mají toliko v běžném užívání úkol býti vinětou svého nositele, nepostrádají proto významového zabarvení. Máme především jména, která jsou původem z apelativ, například Dobrý, Krejčí, Tesař atp. Zadruhé ale i jména, která nemají s apelativy nic společného, mohou mít jisté významové zabarvení, například znič-li exoticky. Takový exotický ráz jména pronikne v básnictví velmi zřetelně, zejména je-li vedle takového jména jméno jiné, domácí. Ale i jinak jsou jména významově zabarvena, tak například svou koncovkou, dejme tomu jména s koncovkami zdobnělin nebo příjmení, která jsou svým původem křestní jména atp. Toho všeho může spisovatel využít k svým účelům. Může třeba osobu charakterizovat jménem.

Velmi důležitý je poměr mezi jmény osob téhož díla. Je kupříkladu možno, aby jména osob v díle tvořila jisté skupiny (podle svého významového zabarvení). Dále: některé osoby nenazvány, jiné nazvány, dále: některé osoby nazvány jen křestním jménem, jiné příjmením atp. Co se týče jména křestního, jeho základní významový odstín ve

srovnání s příjmením je intimita, té může být využito motivovaně (např. když o osobě díla mluví její přátelé nebo když jde o dítě — v takovém případě není jeho významový odstín nikterak aktualizován, protože se toto užívání shoduje s běžným), nebo nemotivovaně, jak činí například Puškin⁷⁴ v novele „Výstřel“, kde jediná z osob, hlavní hrdina (Silvio), je autorem nazývána toliko křestním jménem a její příjmení se vůbec neudává: tím vzniká jakési přiblížení hlavní osoby čtenáři, jakási obdoba *Ich-Erzählung*. Jména tedy mohou být činiteli kompozičními, je-li nějakým způsobem zdůrazněn vztah mezi nimi v díle. Tolik o jménech.

Dále charakteristika. To je věc velmi složitá. Již jsem poukázal k tomu, že i jméno může sloužit k charakterizování. Dále například způsob řeči. Dále gesta (jestliže se stále zdůrazňuje jisté gesto typické pro osobu opakováním nebo jestliže se prostě toto gesto jako typické označí). Dále ovšem činy osoby, jestliže se zdůrazní jejich jednosměrnost. Bylo by lze říci, že činy jsou přímo nejzákladnější charakteristikou: jestliže činy osoby nejsou jednosměrné (jestliže např. osoba jedná jednou jako člověk vášnivý, podruhé jako pasivní) a není tento přelom v jeho chování motivován, pociťujeme osobu jako pouhou osobu, na kterou se navěšují příběhy jako spojující nit dobrodružství.

Potom úsudky, které pronášejí o osobě druhé osoby díla, popřípadě způsob, kterým se k ní chovají. Pak ovšem vylíčení jejího zevnějšku, udání o jejím postavení sociálním, o jejím charakteru atp. Zde je možno rozeznávat charakteristiku přímou a nepřímou. Jestliže autor přímo vylíčí duševní vlastnosti osoby, mluvíme o charakteristice přímé, jestliže nám je dává vycítit jinak, například z jejich činů, z úsudků jiných o ní, tedy mluvíme o charakteristice nepřímé.

Avšak je důležité všimnout si i míry charakterizování. Tak například může charakteristika být omezena na jméno, jinak vše ostatní může zůstat v stínu. Nebo naopak může být velmi rozsáhlá. A pak ovšem vzniká otázka, jak je dána, kterými z prostředků, jež jsme výše

74 Puškin, Alexandr Sergejevič (1799–1837), ruský básník, prozaik a dramatik; „Vystřel“, in: Puškin, A. S.: *Pověsti pokojného Ivana Petroviča Bělkina*, Sankt Petěrburg 1830; česky např.: „Výstřel“, přel. Bohumil Mathesius, in: Puškin, A. S.: *Povídky. Spisy Alexandra Sergejeviče Puškina*, sv. 6, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1955, s. 61–71.

vyjmenovali. Podle těchto prostředků se pak vytváří zorný úhel, pod kterým osobu vidíme, co z ní vidíme, kterým směrem k ní hledíme. Představme si osobu, při které bude k charakteristice užito hojně gest, způsobu řeči, zkrátka vnějších příznaků. Je zřejmo, že bude její charakteristika docela jiná než osoby, která by byla vylíčena zvnitřka, tím, že by se nám podávala zpráva o jejích duševních pochodech atd.

Plastičnost, neplastičnost osoby (to ovšem nemusí nikterak znamenat hodnocení). Dále je také důležité, odkud osobu vidíme, zda například ze stanoviska autorova nebo ostatních osob nebo konečně z jejího vlastního (*Ich-Erzählung*).

7

Čas v epice: musíme si uvědomit napřed některé nejzákladnější vlastnosti epického času vůbec, než přistoupíme k podrobnější charakteristice času v románu a novele. Čas je tu dvojitý: časové plynutí v dějové řadě a časové plynutí, ve kterém je umístěn posluchač-čtenář. Jak to je s jejich vzájemným poměrem? Časové umístění čtenářovo je pro průběh děje lhostejné, je jedno, přečteme-li epické dílo naráz nebo čteme-li je na několikrát, dlouho. Docela jinak je tomu v dramatu: tam časové plynutí samého diváka přichází v úvahu, jeho čas a čas děje plynou souběžně a rovnoměrně, odtud ona vlastnost dramatického času, kterou Zich⁷⁵ ve své knize o dramatu nazval tranzitorností.⁷⁶ V dramatu se vždy shoduje obojí časové plynutí, vždy je pocítována souběžnost obou časových řad a jejich koincidence (i když přitom není nikterak nemožné, aby reální čas divákův byl promítnut na mnohem širší rozlohu v plynutí dějovém, tak například abychom v krátkém reálním úseku časovém viděli na jevišti symbolicky průběh tisíciletí: v takovém případě zůstává zachována stejnost proporce a s ní i souběžnost obou časových řad).

V epice proti tomu není pocítována rovnoběžnost obojího plynutí, jinými slovy, není vůbec pocítováno časové plynutí, ve kterém žije

⁷⁵ Zich, Otakar (1879–1934), český estetik a hudební skladatel: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931; 2. vyd.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, eds. Ivo Osolsobě, Miroslav Procházka, Praha: Panorama 1986 — z tohoto vydání dále citováno.

⁷⁶ Srov. Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, cit. dílo [2. vyd.], s. 19, 172.

čtenář. Čtenář je prostě lokalizován v přítomnosti, a to v přítomnosti bez časového příznaku, tedy přítomnosti neuplývající, nehybné. To je dáno tím, že čtenář je od děje časově odtržen, neboť děj je minulý, mezi časovým umístěním čtenáře a děje prostředkuje vypravovatel (děj dán vždy jako minulý, neboť i v románech-vizích je minulý čas). Děj epický má tedy jediné uplývání, dějové, odtud volnost v zacházení s časem v epice ve srovnání s dramatem. (Možnost podávání dějů souběžných a návratů časových.) Odtud také možnost resumování děje v epice (přeskoků časových). Anebo naopak možnost rozkladu časového plynutí (srov. romány Proustovy). Časové možnosti epiky jsou tedy velmi bohaté, ale na druhé straně je čas mnohem méně pocítován dynamicky, protože jeho deformace se nepotkává s odporem jiné řady.

Některé poznámky: mezi časovým umístěním posluchačovým (čtenářovým) a umístěním děje je, jak jsme již řekli, pocítována mezera, distance. I tato distance může být aktualizována, a to tak, že se nadměrně prodlouží, nebo naopak zkrátí. Nadměrné prodloužení: historický román, zdůraznění časové odlehlosti. Nadměrné zkrácení, když se děj podává jako právě uplynulý (Raucat,⁷⁷ *L'honorable partie de campagne* [Důstojný výlet, 1924], kde osoby, jak jsem již říkal, vyprávějí v každé kapitole to, co právě prožily; při tom časové přemístování čtenáře).

Co se tkne časové volnosti při zacházení s dějem, zde bychom mohli navazovat téměř na vše, co jsme řekli o dějové kompozici. Tak například možnost resumování (která je ovšem časová jen nepřímo). Možnost říci dění několika minut v celé například kapitole, možnost vyprávět dění několika roků jednou — dvěma větami. Resumování je ovšem pocítováno jako vlastnost reálného času čtenářova, a proto nikoli vlastně časově, nýbrž kvalitativně.

Trochu jiná věc jsou přeskoky, časové mezery v ději, zamlčení jisté jeho fáze. To je již pocítováno jako skutečná vlastnost (nebo spíš deformace) dějového plynutí, ale ani přitom není deformován čas, nýbrž dějové podání.

⁷⁷ Raucat, Thomas (vl. jm. Poidatz, Roger; 1894–1976), francouzský spisovatel: *L'honorable partie de campagne*, Paris: Gallimard 1924; česky: *Důstojný výlet*, přel. Petr Kříčka, Praha: Sfinx — B. Janda 1941.

Dále časový návrat a souběžnost (zatímco — předtím). Tu jde o opravdové přemístění časové. Časový průběh, kterým jsme již jednou prošli, je procházen ještě jednou v případech podávání dějů současných, postupně vypravovaných. V případech návratu je časové plynutí rozkouskováno a jeho úseky přemístěny. Toto zacházení s časovou řadou může být komplikováno poměrem k ději: těchto prostředků může být užito na děj jediný, nebo může jich být využito k podávání dějů několika. Tady je pak dvojitá věc: čas a děj a jejich vzájemný poměr. A další ještě kompoziční komplikace: mohou být takto traktovány souběžné, stejně závažné linie dějové, nebo může odpovídat přesunům časovým přechod od hlavního děje k epizodě a naopak (tak např. epizoda je podána jako vypravování jedné ze zúčastněných osob čili jako návrat do minulosti ještě vzdálenější, než v jaké uplývá hlavní děj).

Přesunů časových může být také využito jako kompozičního rámce pro celé vypravování, tak například v Mrštíkově *Santě Lucii*, kde román začíná vlastně v konečném časovém bodu dějovém (zvolání: „Přistavte plentu!“⁷⁸) a pak na konci se teprve děj k tomuto bodu vrací. Možnosti hry s časem jsou tedy důležitou stránkou epiky a charakteristickou její vlastností.

*

Nyní o prostoru v epice. Prostor v epice může být ovšem podán toliko nepřímou, líčením nebo některými jinými prostředky, nikoli přímo jako v dramatu. To je přirozené proto, že epika není založena jako drama na řeči dialogické, nýbrž na řeči monologické, do které nezasahuje aktuální situace.

Při podávání prostoru slovem je důležitá především otázka rozměru, rozměrnosti. Ta sice může být slovem přímo vyslovena, ale to není skutečné podávání prostoru. Prostor může koneckonců být v básnictví toliko sugestivně naznačen. Jakými prostředky?

Především pomocí prostorových označení (příslovečná určení místa, předložky atp.). Ale jsou i jiné možnosti. Pomysleme například líčení nějaké přírodní prostoty. Budou-li se nám vypočítávat

⁷⁸ Mrštík, Vilém: *Santa Lucia*, ed. Radko Pytlík, Praha: Československý spisovatel 1990, s. 12.

předměty, které lze vidět z jediného místa beze změny umístění v prostoru (divákova), ba dokonce snad beze změny polohy os očních, bude líčení „plošné“, to znamená, že dojem prostorovosti bude velmi slabý. Bude-li zdůrazněna nutnost změny polohy očních os (vpředu, vzadu, napravo, nalevo), nebo dokonce polohy, postavení pozorovatelova (když popošel o několik kroků dále, spatřil...), potom bude již jistý dojem prostorovosti; to ovšem ještě souvisí s předložkami a příslovecnými určeními.

Líčení prostoru pomocí přesunu zorného pole: (Čep, *Letnice*, „Jakub Kratochvíl“).⁷⁹

U Kratochvílů měli zahradu ze všech stran: haluze jabloní a hrušek jim kývaly před okny a pohybovaly zelenými stíny na stěnách a na podlaze, a také na stranách Jakubovy knížky. Chlapec klečel na lávce, a opíraje se lokty o okenní prahček využíval posledního světla. Ale jeho příběh byl prostoupen zelenavým přítmím jejich zahrady, voněl mu do něho jasmín pod zídkou a odněkud zezadu zvonil mamincin srp dušený travou. „Padá už rosa,“ myslil si Jakub mezi řádky, a když zvedal chvílemi oči, viděl nad zídkou bělostné průčelí protějšího statku a za okny rudé skvrny muškátů. Ze silnice bylo slyšet smích a dětské hlasy: Anežka a Frantina kropily prach a metly cestu před stavením. „Zítra je neděle,“ říkal si chlapec, „zítra je svátek.“⁸⁰

Haluze před okny, odrazy na podlaze, knížka, hoch na lavici, bělostné průčelí protějšího statku viděné oknem, muškáty v oknech protějšího statku. Je to jakoby klouzání zraku. Mezi tyto optické detaily vniká ještě i detail akustický, zvuk, který rovněž přispívá k tvoření prostoru, jsa lokalizován — „odněkud zezadu zvonil mamincin srp dušený travou“.

Rovněž velmi názorné je vytváření prostoru pomocí pohybu očních os v Durychově *Rekviem* („Kurýr“):

⁷⁹ Čep, Jan: „Letnice“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 161–240.

⁸⁰ Čep, Jan: „Jakub Kratochvíl“, in: Čep, Jan: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 176.

Po zemi se kmital veliký koberec. Na tomto koberci byly nohy v poloze šikmé, pohodlné a jako ospalé. Dvě byly asi vojenské a kolem krku pod kudrnatou hlavou nad vycpanými rameny se čechral zastaralý krajzl. Dvě nohy byly kardinálské, přísně zastřené dlouhým kardinálským rouchem. Šedivé vlasy tvořily marnivou stařeckou čelenku nad nasládlým přívětivým čelem a laskavé tváře růžověly otcovskou sladkostí pod pichlavě moudrýma očima. Hlava kardinálova s horlivou ochotou obětavě přikyvovala mluvícímu. Obě těla se bořila do křesel jakoby vsazených do země. Strop byl vysoký a tito lidé byli nízko, na zemi. Koberec, křesla, nohy křesel, stolu i lidí byly na zemi, i oba hodnostáři byli téměř schouleni na zemi. Mezi výší jejich hlav a stropem byl vysoký prostor, který se zdál prázdný, ale duše si do něho mohla navěsit tisíce obrazů a přízraků.⁸¹

Postup odhalování prostoru: podlaha — nohy sedících — krk vojáků — hlavy sedících — strop. Pohyb zdola nahoru, mnohem nezvyklejší než shora dolů, tím je aktualizován pohyb sám a prostorovost líčení s ním.

Postupné odhalování prostoru může být motivováno i jinak než klouzáním pohledu, tak například postupným rozsvětlováním (Němcová, *Babička*):

Růžové červánky rozcházely se po obloze, ze záhor vystupovaly zlaté paprsky výše a výše, pozlacující vrcholky stromů, až pomalu slunce v celé své velebnosti se ukázalo a světlo svoje po celé stráni rozlilo. Protější stráž byla ještě v polosvětle, za splavem padala mlha níže a níže a nad jejími vlnami bylo vidět na vrchu nad pilou klečet ženské pilařovic.⁸²

Stanovisko, odkud se pozoruje, je tedy důležité pro pocit prostorovosti, proto jeho udání, zdůraznění, je důležitým činitelem prostorotvorným. Srov. citát z románu *Bábel* od Dos Passose:

⁸¹ Durych, Jaroslav: „Kurýr“, in: Durych, J.: *Rekviem. Menší valdštejnská trilogie*, ed. Eva Strohsová, Praha: Československý spisovatel 1989, s. 17–18.

⁸² Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 147.

Dva otlí muži a jeden hubený seděli v okně u stolu. Světlo zinkové oblohy tlumí třpytné zásvity na jasných hranách sklenic, na stříbrných přiborech, na lasturách ústřic i v očích. George Baldwin sedí obrácen zády k oknu. Gus McNiell sedí po jeho pravé straně a Densch po levici. Když se číšník nakloní, aby odstranil prázdné lastury, vidí oknem, za zdí z šedého kamene hroty několika málo domů, trčící do výše jako poslední stromy na hřebenu útesu, a staniolové plochy přístavu poseté lodmi.⁸³

Číšník funguje tu jenom jako stanovisko pohledu, jeho zorné pole omezuje obraz („Když se číšník nakloní“) a posiluje se tím dojem prostorovosti.

Zajímavá hra se stanoviskem, odkud je prostor viděn, je v Čapkových *Božích mukách*, v povídce „Hora“:

Dítě, jež *na dně starého lomu* [v celém textu zdůr. J. M.] si hrálo s kalužemi po včerejším lijáku a stavělo stružkám hráze, našlo pod skalní stěnou mrtvolu muže s roztržštěnou hlavou. Ač neznalo smrti, pocítilo bázeň a běželo skrýt se do klína maminčina. Teď už má v náručí kočku a neví, proč tatínek odhodil práci a vyběhl ven. Kočka je lepší než kaluže.

Kdo by stál nahoře nad lomem, viděl by celou ves jako na dlani; viděl by dítě, jež křičíc a vzlykajíc utíká domů; viděl by vyběhnout drobnou mužskou postavu a spěchati po vsi s rozčileným chvatem mravence. A najednou hemží se plno figurek, jež mávají rukama a běží jedním směrem, potrhaným řádkem dolů do lomů. Tu ten, kdo by stál nahoře, by se zasmál tomuto čilému honu zkratek.

Ale kdyby stál dole v zástupu, pocítil by zamrazení hrůzy a pobožnosti, a zvedaje oči od mrtvého muže měřil by strašnou výšku skály až nahoru k temeni, kde běží cesta za nízkým zábradlím, a plouhavě táhne se mračné nebe; tu stál by tich s ostatními, podivně poután a váhaje odejít. — Té chvíle *šel Slavík podle lomu*; cítil se sirý mezi oblohou a zemí, mezi stráněmi a domky, kde bylo mu prožítí dobu dešťů. „Pane,“ volali na něj lidé, „je tu zabítý.“ Šel se tedy podívat. —

83 Dos Passos, John: *Bábel*, cit. dílo, sv. 2, s. 118.

Zamyšlen vracel se Slavík domů; ale i doma stál u okna a *díval se k lomům*, jež zely jako otevřená rána v boku hory. Zdály se mu hrozné a skoro záhadné.⁸⁴

Čtyřikrát změna stanoviska, k tomu jedna docela nemotivovaná dějem („Kdo by stál nahoře nad lomy“).

Mohli byste ovšem snad namítnout, že poněvadž líčení slovem je nutně sukcesivní, není možno podávat v básnictví prostor jinak než po kouscích, sledem detailů (Lessing,⁸⁵ *Laokoon*). To je sice pravda, přece však jsou rozdíly. Prostorovost může při tomto postupu být zdůrazněna i zastřena. Srovnajme s těmito líčeními, která jsme uvedli, líčení impresionisty Mrštíka, směřující zřetelně k dojmu obrazovému, bez třetího (hloubkového) rozměru při podávání prostoru: (*Pohádka máje*). Pohled do krajiny:

Celý kraj byl zahradou, kde každý kousek země kromě bílých zdí a světlé stuhy cest zahalen byl v jednu barvu, v jeden jas. Slunce zrovna pralo do země bílými svými paprsky a celé okolí nabývalo slavného, nadšeného rázu. Kopce jako by zeleným sukнем potáhl, jen sem tam úbočím se ještě vinul černý pás; vesnice mizely v kvetoucích zahradách, topoly už jasně plápolaly svými pruty na nebeských hlubinách a pole, lesy, meze a úhory, pastviny, rumiska, louky, paseky, průhony, příkopy i stráně, všechno naplněno, všechno slito bylo v jednu velikou, lahodnou a měkkou, duši i tělo okřívající zeleň máje. A jen stromy a ovocné aleje jako pásy sněhovými mraky válely se prostorem, jako by korunovati měly svými věnci slavné dílo vesmíru.⁸⁶

Přesto, že se líčí různé části kraje, klade se pořád důraz na sjednocení celého pohledu na kraj v jedinou slitinu („[...]“ každý kousek země

84 Čapek, Karel: „Hora“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981, s. 32.

85 Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781), německý básník, dramatik, filozof a literární kritik: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin: Voss 1766; česky: *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*, přel. Alois Otoupalík, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960; srov. tamtéž, s. 150.

86 Mrštík, Vilém: *Pohádka máje*, Praha: Československý spisovatel 1985, s. 312–313.

zahalen byl v jednu barvu, v jeden jas“ — „všechno slito bylo v jednu [...] zeleň máje“).

Podobně u Růženy Svobodové, autorky rovněž s impresionismem související dobově, i rázem svého díla (*Černí myslivci*):

Bylo to po velikých deštích, teplá země dýchala *bílé* [v celém textu zdůr. J. M.] páry, páry vytvořily *modré* mlhy, lehounce *ultramarínové*, které lichotily se milostně kolem korun stromových, naplnily údolí, ostínily *modravé* lesy, nanesly se nestejně, obláčkově v popředí obrazu a utvořily jemnou harmonii *modravé zeleně*.⁸⁷

Zde je rovněž shrnutí ve slovech („[...] jemnou harmonii modravé zeleně“), která celé líčení uzavírají a resumují; kromě toho je třeba všimnout si, že pozornost je zde od prostoru sváděna v jinou stranu, k barevnosti, která vždy jeví tendenci působit plošně.

Tím, co jsem dosud o prostoru v básnictví říkal, chtěl jsem vám jenom naznačit, že básnictví má možnost podávat dojem skutečného trojrozměrného prostoru. Nesnaží se ovšem o to pokaždé, ve všech směrech.

Kapitola „prostor v básnictví“ není tím uzavřena. Zbývá ještě zmínit se aspoň stručně o celkovém zacházení s prostorem v básnickém díle, o dějišti v novele a románě.

Podobně jako drama, má i epická báseň svou „scénu“, i zde děje se děj na jistém „dějišti“, které se průběhem díla několikrát mění. Je pak při každém epickém díle zajímavé a mnohdy i charakteristické pro celou jeho strukturu položit si otázku, jak je toto dějiště v něm konstruováno a podáváno. To znamená: proměňuje se scéna často, nebo málokdy? Jsou jednotlivé scény nespojité, nebo tvoří dohromady jistý větší prostorový celek? (Místnosti v jedné budově, místa v jednom kraji.) Jak je podávána scéna? Vždy úhrnným líčením například na počátku kapitoly, nebo jen po částech, při příležitostech vyskytujících se ve vypravování? A je líčena, nebo jen pojmenována? atd. To je asi nejnnutnější přehled otázek souvisejících s otázkou prostoru v epické próze.

⁸⁷ Svobodová, Růžena: *Černí myslivci. Horské romány*, eds. Marie Havránková, Lenka Jindrová, Praha: Československý spisovatel 1979, s. 239.

Přístupme nyní k otázce popisů v epickém básnictví, která sice značně těsně je spjata s otázkou prostoru, ale nikterak se s ní nekryje, protože mohou být i jiná líčení než líčení prostoru. Popis nastává pokaždé, když přestaneme cítit v epice mezi jednotlivými nejdrobnějšími motivy sepětí časové (a příčinné). Ovšem přechod mezi popisem a vypravováním je, jak jsem říkal již v minulém semestru, plynulý. Je možno, aby byla předmětem líčení i řada časově následná, není-li časově lokalizována, není-li jednorázová (tak např. popis lidového obřadu atp.). Přechody jsou složité. Za příklad budu citovat líčení odchodu A. Valdštejna z Plzně do Chebu z Durychova *Bloudění* (III. část):

Z vozů hraběnky Trčkové vyhlížely dětské tváře. Dvě stě mušketýrů, sedmdesát osob sloužících a několik jezdců z gardy polního maršálka Illowa táhlo s generalissimem. Poslední z nich za svými zády cítili, jak ze všech koutů vylézají písaři, vojáci, ksindl z tábora a lid městský. Podkovy cvakaly. Špehýrky oken se otvíraly a tváře neumyté vystupovaly jako klevety. Vycházeli kupci, ženy a děti; pak vzrušení ubývalo, každý šel za svou bídou.

U brány čekal rytmistr Neumann se svou stíhací korouhví kyrysníků.⁸⁸

V tomto úseku cítíme docela zřetelně, jak vypravování po druhé větě (generalissimem) se zastavuje a že to, co následuje po ní až do konce odstavce je mnohem spíše líčení než vypravování: líčení Valdštejnova odjezdu. Je to proto, že detaily (přihlízející „ksindl“, otvírající se špehýrky, lidé vycházející z domů) jsou podány jako současné. Teprve větou „U brány čekal [...]“, která zřejmě posunuje plynutí časové, máme zase zřetelný pocit vypravování. Je tedy zřejmo, že přechod mezi tím, čemu říkáme vypravování, a tím, co nazýváme líčením, není ostrý, jak by se mohlo zdát ze školských učebnic, které obojí přesně rozlišují.

Také téma popisu (líčení) není nikterak jednotné; mohou být popisovány krajiny, architektury, zevnějšek lidí, ale i jisté děje, například slavnosti, pokud stojí stranou skutečného děje románu nebo novely

88 Durych, Jaroslav: *Bloudění. Větší valdštejnská trilogie*, cit. dílo, s. 638.

(pokud nemáme pocit, že se jimi děj dostával dopředu). Konečně také musíme vzpomenout toho, že líčení může být podáváno zřetelně jako časová následnost, aniž tím pozbývá svého rázu. To jsou taková líčení, jaká doporučoval poezii Lessing. Příklad z *Babičky*:

Kamkoli se [babička] postavila, obcházely si ji kolem dokola a prohlížely od hlavy do paty. Obdivují tmavý kožíšek s dlouhými varhánkami vzadu, řáskou zelenou mezulánku, lemovanou širokou pentlí; líbí se jim červený květovaný šátek, jež babička na placku vázaný má pod bílou plachetkou; posedují na zem, aby dobře prohlédnout mohly červený cvikel na bílých punčochách a černé pantoflíčky. Vilímek poškubuje barevné klůcky na rohožové mošince, kterou babička drží na ruce, a Jan, starší z dvou chlapců, spolehounka zdvihá babičce bílý, červeně pasovaný fěrtoch, neboť nahmatal pod ním cosi tvrdého. Byl tam veliký kapsář [...].⁸⁹

Účel: vylíčení zevnějšku babiččina, se kterou se tu čtenář shledává poprvé; způsob provedení je však scéna mezi babičkou a dětmi. Opět zřejmo, že mezi popisem a vypravováním není přesné hráze a automaticky spolehlivého a jednoznačného rozdělu.

Nyní několik slov o popisu samém. Jeho ráz, kvalita. Popis může být velmi různý. Záleží to především na slohovém jeho rázu, na jazykových prostředcích, kterých se k němu užije. Tak například je zřejmo, že popis, kde budou zdůrazněna slovesa, je docela jiný než takový, který bude hojně užívat adjektiv. Dále i na stavbě větne: popis provedený úsečnými větami bude mít zcela jiný ráz než popis podaný ve větách dlouhých a složitých. Dále: popis podaný básnickými obrazy, např. metaforami, bude jiný než popis podaný slovy majícími vlastní význam.

8

Ukazoval jsem vám posledně, že popis není nic bytostně odlišného od vypravování, nýbrž že hranice mezi nimi je velmi neurčitá, že mnohdy je dokonce nesnadno rozhodnout, kde je mezi nimi hranice; je také velmi mnoho odstínů, protože jediná vlastnost, která odlišuje

⁸⁹ Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 12–13.

popis od vypravování, tj. časová následnost motivů ve vypravování, může být dána v různých stupních. Ale je ještě jedno rozhraní, na kterém stojí popis. Je totiž charakteristické, že najdeme popis i v lyrice, i v epice. Jinými slovy, popis může i vypravování svým rázem lyrizovat.

Příbuznost popisu s lyrikou je velmi pochopitelná: říkali jsme již několikrát, že v lyrice jsou motivy k sobě přiřazovány tak, že je méně intenzivně pocítován vzájemný poměr mezi sousedními motivy než vztah každého z nich k subjektu, který lyrické dílo podává. Motivы v popise jsou pak přiřazovány také mnohem slaběji k sobě navzájem než motivы spjaté epicky, protože je mezi motivы popisnými o svazek méně než mezi motivы epickými, totiž o svazek časový. Svazek časový ale také brání lyrizaci; je známo, že vždy, je-li epická skladba lyrizována, je tím oslabena její epičnost. Příkladem můžeme uvést Máchův *Máj* a epiku byronovskou vůbec (znejasnění děje, znehybnění jeho atp.). Je tedy popis také jeden z lyrizačních prostředků epiky. Ale i tehdy, není-li přímo zaměřen k lyrizaci, má jistý lyrický ráz, jakmile není docela věcně enumerační. Jakmile popis začne například vyčítat nejen věci samé, ale jmenovat jejich vlastnosti, již je v něm jistý odstín lyričnosti.

Na to myslí školské poetiky, když odlišují popis od líčení, tj. věcný popis od popisu i jen poněkud lyrizovaného. Je to však rozlišení velmi plytké a neurčité. Většího stupně lyrizace může dodat popisu jisté zabarvení slovníkové, užívání poetismů. Popisy tzv. básnické! Ale každý popis, pokud se neomezí na pouhé jmenování věcí, má již jisté zabarvení lyrické. Tohoto faktu využili parnasisté, a zejména onen odstín parnasismu, který ve Francii je reprezentován jménem Coppéovým,⁹⁰ v naší literatuře pak se ozval v počátcích Sovových a také u Machara, a který bývá označován jako básnický realismus, popřípadě (u Coppéa) naturalismus. Popisy, které podávají tito básníci, se vystříhají poetismů a lyrizace popisu se dosahuje tím, že popis téměř suše věcný se podává nikoli jako součást většího básnického celku, ale jako samoučelná lyrická báseň, obrázek. Některé příklady:

⁹⁰ Coppée, François Edouard Joachim (1842–1908), francouzský básník, prozaik a dramatik.

[Na pasece]

Jak pláň, jež v světle půl a ve stínu,
skrz sosny vidíš známou mýtinu,
modravá pára v stromů korunách
v daleku mizí v snách.

Volavka v přeletu své nohy vzad
kams na slatinu přes les míří v chvat,
jak šipka přes nejvyšších kmenů hrot
zapadla, pouhý bod. —

Nic nehne se... Dokola tmavý les...
Jen břízky štíhlé, kam svit slunce kles,
jak novicky, za nimiž zavřen svět,
se nepřestanou chvět.

(Sova, *Květy intimních nálad*, „Na pasece“)⁹¹

[Sonet polední]

Tam v dálném kraji u nás je asi doba žní...
Jak živě jeví se ten obraz mému duchu:
Na jasném modrém nebi plá slunce polední
a pruhy tepla chví se ve prohřátém vzduchu.

Na ozářených polích už kupky snopů ční,
kol lidí směsice se míhá v pestrém ruchu
a jejich smích a výskot, kobylek chřestění,
prask žebřin vozových mi zalétá sem k sluchu.

Tu z vísky zazní zvonek... polední hlásí klid...
ti lidé otrou čela a jdou na blízkou mez
a jedí, natáhnou se a hledí do nebes... [zdůr. J. M.]

91 Sova, Antonín: „Na pasece“, in: Sova, A.: *Květy intimních nálad*, Praha: J. Otto 1891, s. 17.

Ach, cenu chvíle té by moh jim povědít
jen v dálném městě kdos... ten, jemůž žloutnou tváře
tím žárem chodníků a nudou kanceláře...

(Machar, *Letní sonety*, „Sonet polední“)⁹²

Tolik o kolísání popisu mezi lyrikou a epikou. Vidíte, že popis není nikterak jev jednoznačný, který by bylo možno prostě vyznačit v textu znaménkem: odsud až sem a který by vždy měl stejný ráz.

Ještě o jedné věci by bylo třeba říci několik slov: o tom, že ráz popisu je také velice určen tím, co se popisuje. Již jsem vlastně na to před chvílí narazil, když jsem říkal o rozdílu mezi popisem věcným a popisem vlastností. Rozdíly jsou ovšem ještě mnohem bohatší. Tak například při popisu osoby: popisuje se její zevnějšek, nebo její duševní dispozice, popřípadě okamžitý duševní stav? A dále: popisuje se například zevnějšek úplně, nebo narážkami? Je popis systematický, nebo se děje přeskáčkami od jedné řady vlastností k jiné, například od vlastnosti tělesné k duševnímu stavu a zas zpět atd. Nebo zas jiný rozdíl: popisuje se věc, nebo její symptomy, vedlejší znaky? (Jaro, první moucha, která udeřila do okna.)

A dále: které vlastnosti se vybírají k popisu? Tak například podle kategorií smyslových vjemů: jsou popisy optické, vizuální, dokonce i čichové atd. Zřídka jde ovšem o čistý typ, ale vždy je zajímavé položit si otázku, která kategorie převládá. A jemnější odstín, jde-li o popisy například zrakové, co se popisuje: barvy předmětů, nebo jejich tvary atp. Také je otázka: hodnotí se při popisování popisované věci a osoby, nebo nikoli?

Nakonec podáme nyní několik příkladů, naprosto bez nároku, aby jimi byla vyčerpáno možné bohatství popisových odstínů:

Především klidný popis věcný (Němcová, *Babička*):

Bylo to stavení nevelké, ale hezoučké. Okolo oken, obrácených k východu, táhla se vinná réva, před okny pak byla malá zahrádka, plná růží, fial, rezedky i salátu, petrželky a jiné drobné zeleniny.

⁹² Machar, Josef Svatopluk: „Sonet polední“, in: Machar, J. S.: *Letní sonety*, Praha: J. Otto 1891, s. 22.

Na severovýchodní straně byl ovocný sad a za ním táhla se louka až ke mlýnu. Velká stará hruška stála při samém stavení, kladouc se všemi svými ratolestmi na šindelem krytou střechu, pod níž hníz-dilo mnoho vlaštovic. Uprostřed dvorku stála lípa, pod ní lavička. Na jihozápadní straně bylo menší stavení hospodářské a za ním táhlo se chrastí a křoví až k splavu nahoru.⁹³

Je to popis vlastně sdělovací. Hlavní váha se klade na výčet věcí a na jejich umístění v prostoru (četná určení místní, dokonce i zeměpisná pomocí světových stran). Podobným způsobem může být popsán i jistý „děj“:

Asi za hodinu, když [babička] vstala, bylo slyšet odměřené klapání pantoflíčků, vrzly jedny, druhé dveře, babička se objevila na zápraží. V tom samém okamžiku zakejhly husy v chlívků, svině zachrochtaly, kráva bučela, kury křídly zatřepaly, kočky odkudsi přiběhše otíraly se jí okolo nohou. Psi vyskočili z bud, protáhli se a jedním skokem byli u babičky [...].⁹⁴

Docela jiného typu již je líčení následující, rovněž z *Babičky*:

Nejvýše k povrchu vyplavaly stříbrolesklé bělice a honily se po drobtech, mezi nimi jezdili střelhitě okouni s nataženým hřbetem, opodál se prosmykla sem a tam štíhlá parma s dlouhými vousy; také břichaté kapry a pleskohlavé mníky vidět bylo.⁹⁵

Zde již proniká zřetelně samoúčelnost líčení; detaily, které se uvádějí, jako například vlastnosti jednotlivých druhů ryb, slovesa charakterizující jejich pohyb, to vše není nutné ze stanoviska věcnosti popisu (stačí jméno, aby byla jím *implicite* dána i charakteristika).

Vzeme nyní popis již docela samoúčelný, který však ještě se nevzdal rázu úplnosti (Gogol, *Taras Bulba*):

93 Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 25.

94 Tamtéž, s. 19.

95 Tamtéž, s. 78.

Čím dál tím krásnější byla step. Tehdy všecek jih, celé to prostranství, které tvoří nynější Novorosiji až do samého Černého moře, bylo zelenou panenskou pustinou. Nikdy nedotkl se pluh nezměřených vln divokého rostlinstva; jediní jen koně, skrývající se v něm jako v lese, vydupávali v něm stezky. Nic nemohlo být v přírodě krásnějšího. Celý povrch země vypadal jako zelenozlatý oceán, po kterém byly roztroušeny miliony rozmanitých květů. Skrže tenká, vysoká stébla trávy prokukovaly blankytné, modré a fialové chrpy; žlutá kručinka vynášela vzhůru svůj jehlancovitý vrcholek; bílý luční jetel pestřil se na povrchu svými čapkami, podobnými slunečníkům; pšeničný klas, zanesený sem bůhvíodkud, naléval se v houštině. Pod jemnými jejich stébly probíhaly koroptve natahující krky. Vzduch byl naplněn tisícem různých ptačích hlásků. Na nebi bez hnutí viseli jestřábi, rozepjavše křídla a upřevše nehnuté oči do trávy. Křik hejna divokých hus, letícího kdesi stranou, odrážel se bůhví v kterém dalekém jezeře. Z trávy vzlétal pravidelnými rozmachy křídel racek a s rozkoší se koupal v modrých vlnách vzdušných. Ztratil se tam ve výšině a kmitá se už jen jako černá tečka; a hle, tam se přemetl křídly vzhůru a zableskl se v slunci. Čert vás vem, stepi, jak jste krásné!⁹⁶

Představme si objektivní popis jhoruské stepi, například v díle zeměpisném. Všechno tam v podstatě zůstane, i vysoká tráva, kterou si koně musí vydupávat stezky, i druhy rostlin, i druhy ptactva. Co zmizí? Zmizí například zmínka o barvách květin, o jejich tvarech. Zmizí charakteristika aktuálního, jednorázového postavení a pohybu všech těchto tvorů po stepi. Tady vidíme jeden z typů líčení, který k vrcholu dovedla próza impresionistická: okamžitost, jednorázovost popisu. Vidíte, že i popis má svůj jistý poměr k času: vzniká při něm po stránce časové vždy otázka, je-li jednorázový, nebo je-li naopak zaměřen k obecnosti. Postavme proti tomu toto krátké líčení Vančurovo („Cesta do světa“):

⁹⁶ Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Taras Bulba*, přel. Petr Kříčka, Praha: Albatros 1973, s. 28. Mukařovský původně citoval (v upravené podobě) toto vydání: „Taras Bulba“, přel. Ignác Hošek, in: Gogol, N. V.: *Mirgorod. Novelly a arabesky. Spisy Nikolaje Vasiljeviče Gogola*, sv. 3, Praha: J. Otto 1893, s. 45–46.

Jehlance skal, kužel vrchu, ostroh a na východ stála obloučná země. Pět lomů po paterém zastavení vojska je vbito v skálu a ze zlomeného těla vytéká pramen. Silnice ležela na pěti mostech a u každého z nich byly uvázány nákladní lodi.⁹⁷

Toto líčení směřuje zřejmě docela opačným směrem než k okamžitosti: nelíčí se to, co se v krajině mohlo pohybovat nebo pohybovalo, ale to, co stálo, bylo neproměnné.

A teď zas jiný typ popisu (Opolský, *Kresby uhlem*, „Na pranýři“):

Byly to poslední dny října, tiché jako umělá představa smrti.

Různé ovoce ze stromu visící hrálo chabými záblesky, nad věží münstru vznášeli se po celý čas bílí holubi a pavouci na skleněných nitích vydávali se obtížím dalekého putování.

Častokrát uchýlili se od přirozeného směru cesty pro pouhou kratochvíli, mnoho způsobeno bylo okamžitým zavanutím větru, ale celkem to bylo kus dokonalé plavecké práce, vykonané kýmisi tak opomenutým, jako byli pavouci. Byli také někteří, znechucení cílem své cesty, kteří zanechávali útlé flóry na keři polních malin, zříkající se melancholické pouti v lepší polovici její. Ale málo jich bylo proti těm, kteří se více neobjevili.

Divoké husy, chvátající od Baltu, utvořily na nebesích trojhranný klín, ale jejich truchlivé kejhání stalo se pro velikou výšku sotva slyšitelným.⁹⁸

9

Nyní přistoupíme k epické řeči. Řekli jsme již o ní některé věci v souvislosti předešlé; přirozeně, protože je nutná a velmi těsná souvislost mezi složkami vůbec, takže, jak jsme viděli, není vůbec dvou složek, které by ve struktuře nemohly být uvedeny ve vzájemný poměr. Avšak při řeči je to souvislost ještě těsnější a mnohonásobnější, protože jazyk je médiem, kterým vše nutně prochází, co je v básnickém díle dáno. V próze ovšem nevystupují jazykové prvky zpravidla tak do popředí

⁹⁷ Vančura, Vladislav: „Cesta do světa“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 103.

⁹⁸ Opolský, Jan: „Na pranýři“, in: Opolský, J.: *Kresby uhlem*, Praha: B. Kočí 1907, s. 73.

jako například v lyrice, ale přesto není v podstatě důležitost jejich, byť často skrytá, menší. Tím tedy vysvětlují, že jsme již mnohé věci o jazyku v epice musili říci. Zbývá však ještě lecco nového a pak také shrnutí všeho o jazyce v epice. V této souvislosti chtěli bychom také ještě promluvit o způsobu podání v epickém díle, o věci, která sice velmi těsně sousedí s řečí, ale již přece jen nelze na problémy jazykové omezit.

Především základní věta o řeči v epice byla již naznačena: je to básnictví monologické. Řekli jsme již, tuším, onehdy také, v čem monologičnost záleží: že to je řeč, do které nezasahuje situace, nýbrž která má svou významovou souvislost nezávislou na aktuální situaci. Mluvil jsem o tom, že přerušeni situací při vypravování (tak např. vskočení do řeči i při pouhém vypravování sdělovacím) je pocitováno jako vyrušení, po kterém se řeč jakoby setrvačností vrací tam, kde byla přerušena, kdežto při dialogu čistého typu při zásahu situace (např. opět při vskočení do řeči) se významová souvislost řeči nevrací tam, odkud vyšla, nýbrž je zásahem změněna. To je řečeno tím, pravíme-li, že epika je básnictví monologické řeči. Musíme jen ještě dodat, že epika není jediným básnictvím řeči monologické, nýbrž že vedle ní je monologickým básnictvím i lyrika.

Lyrika se však liší od epiky tím, že motivy lyrické (nebo chceme-li fakta, která jsou podkladem tématu) se k sobě neřadí na základě časové následnosti, nýbrž jsou k sobě přiřazována bez časové souvislosti a držena pohromadě vlastně jen pouhou souvislostí kompoziční (možnost přemístění motivů v lyrické básni). Každý z motivů lyrické básně je samostatně vztahován k subjektu. Lze tedy říci, že epika je básnictví monologické, při kterém je položen důraz na časovou následnost, kdežto lyrika je básnictví rovněž monologické, při kterém je časová následnost vyloučena. Z toho plynou základní vlastnosti obou umění (odvětví básnictví) a zejména jejich poměr k času: v lyrice je čas přítomný beze znaku časového plynutí, v epice čas minulý, protože přítomná řada časově následná by nutně byla uváděna ve vztah k situaci, která je mimo ni, kdežto při vypravování o události minulé je situace skutečná bez významu pro báseň, a situace minulá, která doprovázela děj, o kterém se vypravuje, je paralyzována tím, že je také již faktem vypravování, že je v něm obsažena.

Tedy epika je monologické básnictví. Znamená to, že v epice je nemožný dialog? Nikoli, mluvili jsme již o tom, ukazoval jsem, že dialog

v epice dokonce může být týž jako v dramatu, a přece svým významem je jiný, protože je součástí vypravování, to znamená, není nám podáván jako bezprostřední projev samotných osob, nýbrž naopak jako zpráva podávána o nějakém hovoru vypravovatelem (srov. možnost nahrazení dialogu řečí nepřímou nebo polopřímou v epice). Avšak tím není vyčerpán problém dialogu v epice.

Zbývá ještě dodat, že je také možná dialogizovaná epická báseň, tedy nikoli dialog v epické básni, ale epická báseň v dialogu. Například uvedu Zeyerovu dialogizovanou povídku „Tilottama“⁹⁹ z cyklu *Báje Šošany*. Vypráví se zde indická báje, avšak docela formou dramatickou, dokonce i s poznámkami o scéně, které zastupují epická líčení.

Velké nádvoří v paláci Višvakarmově v nebeských končinách nad rájem Svargas. Dvůr uzavírá ze dvou stran vysoké sloupořadí z bílého mramoru; sloupy jsou drahokamy vykládané, na široké římsě stojí nad každou hlavici sloupů křišťálová váza s mladým mango-vým stromem v plném květu. Na třetí straně vedou široké schody [...]. Čtvrtá strana vyplněna průčelím z mramoru a porfýru, s velkým portálem [...].¹⁰⁰

Je zajímavé, že Zeyer udává omezení scény ze všech čtyř stran, to je zřejmým důkazem, že své vypravování, byť dialogizované, nehodnotí sám jako drama, protože nemá na mysli skutečnou scénu, z jedné strany otevřenou. Ostatně je „Tilottama“ zařaděna do cyklu *povídkového*. To jsou však jen vnější symptomy: pohlédneme na povídku samu, je-li nějak v její stavbě uplatněn ráz epický. Vezmeme příklad ze samého počátku povídky: scéna je v ráji boha Indry. Indra sedí na trůnu, kolem něho bohové a bohyně, mezi nimi Sači, jeho choť Sači si přeje, aby pěvcové gandharvové zpívali píseň o zrození božských tanečnic apsaras z pění mořské. Na to Indra:

⁹⁹ Zeyer, Julius: „Tilottama“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 141–185; srov. „Tilottama“, in: Zeyer, J.: *Světla Východu. Výbor z díla s orientálními náměty*, ed. Pavel Poucha, Praha: Svobodné slovo — Melantrich 1958, s. 36–69.

¹⁰⁰ Zeyer, Julius: „Tilottama“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, cit. cito, s. 157.

Vy slyšíte, co Sači, nebes luzná královna, si přeje. Necht' slovo, vycházející ze rtů jejích, purpurných jak svlačec madhaví, píseň vaši nadchne. Ó Sači, oči tvoje jsou jako květy amra, jimiž Kama, lásky bůh, své střely brousí.

Sači:

Buď tichý, Indro, jako lotosový les, když luna vychází, a naslouchej gandharvům.

Indra:

Jsem tichý již jako lotosový les, v němž ale včela sladce bzučet neustane, a včela ta je slastné vědomí o nehynoucí tvojí spanilosti. Ty usmíváš se, a hle, ráj zazářil hned dvojnásobným jasem!¹⁰¹

Všimněme si vyzvání Sači, aby Indra poslouchal; po něm Indra odpovídá řečí, která by v dramatu, hodnocena jako jednání, musila působit nějakým způsobem, například komicky (odpověď dlouhou promluvou na výzvu k tichu). Musilo by nám být dáno pocítit, že se na ni v tomto smyslu (komickém) nebo jinak reaguje. V povídce však má jinou funkci: zadržet zárodek dramatického napětí (očekávání zpěvu gandharvů), které by mohlo vzniknout, kdyby nebylo potlačeno promluvou Indrovou, která vypravování gandharvů odlučuje od vyzvání královnina. Kromě toho jsou vloženy celé dlouhé odstavce čistě epické, přerušované dialogy jen docela formálně. („Co dále stalo se?“) Je tedy epika dialogizovaná charakterizována jako epika tím, že se potlačuje možnost zásahu situace do dialogu, že se situace toliko finguje, předstírá, ale postrádá v pravdě moci k zásahu do průběhu dialogu.

*

Ted, když jsme si objasnili otázku dialogičnosti v epice, přistupme k epické řeči jakožto způsobu podání. Především jde o poměr mezi epickou řečí a časem, neboť časová posloupnost motivů v epice je, jak jsme viděli, podstatnou známkou epiky. Řeč epická se s časem

101 Tamtéž, s. 144.

stýká především v tom, že je podstatným činitelem tempa. Věta od tečky k tečce je v naší mysli dána jako jistý standardní rámec zvukový i významový. Je-li tento rámec nedodržen, tedy docela instinktivně hodnotíme větu jako nadměrně dlouhou nebo nadměrně krátkou. Postavme vedle sebe některé ukázky (Šlejhar, *Z chmurných obzorů*, „Pomsta“):

Až pojednou temné úpění začalo se vybírat od kříže, vrývající se v soumráčnou tišinu tak neoznačitelně tanoucím výzvukem, takové sténání z útrob mučených lítostí a zoufalstvím, jež nemohouc se zadržeti nadále v nesnesitelnosti svých muk, jako by pělo si pohřební píseň a v rozpomínání strašnosti života, jaké rovno není, šílelo hrůzou před tím, co nastati má.¹⁰²

A druhý doklad, kontrastní (Raffel, *Elektrické povídky [Elektrický les]*, „Automobilová láska“):

Polykali jsme čistou silnici. Stromy a telegrafní vedení běželo čile za nás. Na stromech byly zralé třešně. Byl počátek léta.

V polích jsme potkali motocykl. Na motu seděl starý pán, v sajdu mladá dáma v tmavomodrém závoji. Moto nechtěl dále. Sběhl k bílým patníkům za potokem a líbilo se mu tam.¹⁰³

První věta je zřejmě dokladem věty nadměrně dlouhé, druhá věty nadměrně krátké, a nyní ještě doklad takového vyplnění věty, že je cítujeme jako nenucený normál (Bratři Čapkové, *Zářivé hlubiny*, „Živý plamen“):

V jižním přístavním městě žil po delší dobu svého mládí jakýsi Manoel M. L. Zdálo se mu, že nic mu nebylo odepřeno k jeho spokojenosti; těšil se ze všeho, co mu poskytoval jeho mladý věk a rodné město, byl ve vážnosti u lidí, v lásce u žen i u svých

¹⁰² Šlejhar, Josef Karel: „Pomsta“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, Praha: J. Otto 1910, s. 25.

¹⁰³ Raffel, Vladimír: *Elektrické povídky*, Praha: Fr. Svoboda a Roman Solař [1927]; cit. dle: Raffel, Vladimír: „Automobilová láska“, in: Raffel, V.: *Elektrický les*, eds. Daniela Hodrová, Karel Milota, Praha: Český spisovatel 1997, s. 18.

přátel, a tak všichni, kdož ho znali, říkali o něm, že je šťastným člověkem.¹⁰⁴

První doklad: vlastně jediný fakt: od kříže se ozvalo zasténání, a ten je rozváděn větami podřízenými a participií tak, že vzniká zřetelný dojem retardace. Druhý doklad: text je roztrhán v krátké, úryvkovité věty, které bychom si leckdy představovali jako části normálního širšího větného celku; tak hned první dvě věty jsou vlastně v poměru takovém: „Polykali jsme silnici, (takže) stromy a telegrafní vedení běžely čile za nás.“

Tím chci ukázat: věta má své tempo, protože je jakési střední měřítko větné rozlohy a jejího významového vyplnění, kterým toto tempo jsme s to spontánně měřit. Je přirozené, že tempo větné, třebaže nikterak není nutně spjato s celkovým tempem vypravování, je k němu nutně v nějakém poměru a že je hodnoceno jako činitel tohoto celkového tempa. Jsou ovšem zase odstíny: tak například jde o to, zdali rozloha věty je vyplněna, popřípadě přeplněna podřadnými spoji, nebo souřadnými. Srovnejme s tou větou Šlejharovou, kterou jsem uvedl výše, větu Zeyerovu z povídky „Král Menkera“:

Dívce tajil se na okamžik dech, zdálo se jí, že nasmírné břemeno na ni padá a ji k zemi kručí, pojednou ale se vztyčila, snivý její zrak letěl vzhůru k planoucím hvězdám, s otevřeným náručím, jako by celý ten nesmírný svět obejmout chtěla, kráčela velkým krokem, rychle a odhodlaně ke dveřím chaty, ověšeným festonem z polních květin.¹⁰⁵

U Šlejhara jsme řekli, že v celé větě je jediný fakt; zde je těch faktů mnoho. Sémantická konstrukce je odrazem konstrukce syntaktické: tam převaha hypotaxe, zde parataxe. Nám jde o konstrukci sémantickou: množství faktů, ale faktů, které jsou časově blízko vedle sebe (je to vlastně vylíčení toho, jak dívka, mocně vzrušená, učinila několik

¹⁰⁴ Čapek, Karel — Čapek Josef: „Živý plamen“, in: Čapek, K. — Čapek J.: *Ze společné tvorby. Spisy Karla Čapka*, sv. 2, ed. Emanuel Macek, Praha: Československý spisovatel 1982, s. 158.

¹⁰⁵ Zeyer, Julius: „Král Menkera“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 97.

kroků, které jí zbývaly k chatě, čili je to rozložení normálního postupu vypravovacího v jednotlivé drobné fáze. To znamená zpomalení tempa, ale poněkud jiné než v citovaném výše případě Šlejharově. Mluvíme-li o poměru mezi tempem věty a tempem celého vypravování, musíme mít na paměti, že je možnost, aby autor jistému typu větnému dal v celém svém vypravování převažovat, ale vedle ní také druhá, aby tyto různé typy větné sloužily jemné diferenciaci tempa uvnitř díla. A je důležité pro poznání struktury jistého epického díla konstatovat, zdali se užívá vět nadměrně krátkých nebo nadměrně dlouhých a jak se střídají, v kterých partiích díla se užívají, kterého typu atd.

Jiný problém řeči epické je užívání přímých řečí. Narazili jsme na něj trochu již před chvílí, když jsme mluvili o dialogu (a řekli jsme, že vedle přímých řeči může užívat epik i řeči nepřímých a polopřímých), ale je to složitější. Především je pro epické dílo velmi charakteristické, zda autor užívá mnoha nebo málo přímých řečí. Jsou díla, kde na celých stránkách nenajdete přímé řeči, jiná, kde přímá řeč stále přerušuje tok vypravování. U některých autorů osoby mluví stále, u jiných nemluví téměř nikdy. Vzpomínám například toho, že ve Flaubertově *Salambo*¹⁰⁶ se mluví velmi málo a že tento nedostatek přímých řečí bývá vysvětlován tak, že autor nechtěl dát svým osobám mnoho mluvit, aby nebyl nucen rekonstruovat duševní život starých Kartagiňanů, pro který neměl dokumentů. To je docela možné, avšak nedostatek přímých řečí, je-li hodnocen jako součást díla, se stává faktem jeho struktury, a je proto pro něj třeba hledat nejen výklad vnější, ale i jeho zařazení a motivaci strukturní.

Pak ovšem jsou ještě jiné otázky týkající se přímé řeči. Zejména ta, co tyto přímé řeči obsahují: Zda jsou to obsáhlé projevy, které podávají například vysvětlení duševního stavu jednajících osob, nebo dokonce jisté části vypravování (krajním případem v tomto směru je epizoda epická vložená do úst jisté jednající osoby), nebo zda jsou to pouhé útržky, jakoby fotografie skutečných hovorů, které bez okolního kontextu by byly nesrozumitelné? A v souvislosti s tím: Podávají se přímou řečí celé rozhovory, nebo jen jednotlivé jejich body a ostatek se podává řečí nepřímou, popřípadě polopřímou? A také: Je-li

106 Flaubert, Gustave: *Salambo*, přel. Jiří Konůpek, Brno: Host 2000.

podán dialog, je podán čistý, jako je tomu v dramatu, snad jen s nejnějnějšími vložkami orientujícími (například: a X. mu odpověděl), nebo je dialog promíšen vložkami charakterizujícími, popisem gest při řeči, komentářem autorovým atp.? Potom ovšem je také důležitý poměr mezi řečí nepřímou a polopřímou.

Příklad polopřímé řeči (Jirásek, *Bratrstvo*):

Jano Nejtušjak Hurčala smekl čapku a klonil se mladičké panně, Bohu chvála, jaké štěstí, že jí má odevzdat dary, prsten krásný a bitý pás a hedvábné šátky, a psaní, pan Ondrejko jak mu uložil, že ho schválně sem poslal, on, Hurčala, že se stavoval v Haluzicích také s dary, v kurii Chujavy Slimáčka, ale také se smutnou novinou, že Sebeslavský armalista z Haluzic v poli ostal, jako Slamko z Ivanovců, tam že už byl, ostatní chvála Bohu že zdraví.¹⁰⁷

Představte si převeden tento *pasus* do přímé řeči: potom zmizí například to „chvála Bohu, jaké štěstí“, které je vlastně troskou přímé rozmluvy (rovněž stopa přímé řeči je „pan Ondrejko jak mu (Mi) uložil“. Pak to „on, Hurčala, že se stavoval [...]“. Pak „tam že už byl“. Polopřímá řeč ve svých různých formách je velmi účinný prostředek slohové diferenciacie v epice.

Dále ještě k přímé řeči: je také důležité konstatovat, jaký je poměr mezi stavbou přímé řeči v jistém díle a ostatním textem, tak například je rozdíl ve slovním výběru, ve stavbě vět atd. mezi přímou řečí a ostatním textem v jistém díle, nebo nikoli. A jiné ještě otázky. Také ta: Je přímá řeč zařízena tak, aby charakterizovala mluvčího, nebo nikoli? A charakterizuje-li jej, tedy po které stránce? Po stránce individuální, nebo sociální atp.

Jiný problém řeči v epice je problém slovního výběru. Narazili jsme na něj nyní při dialogu, ale je mnohem širší, týká se celé stavby epického díla. Je ovšem možné a přichází se leckdy, že epické dílo neaktualizuje slovní výběr, a v tom případě je slovní výběr spisovný. To je norma. Ale při složitosti všech věcí ani tento normální případ

¹⁰⁷ Jirásek, Alois: *Bratrstvo. Tři rhapsodie. I. Bitva u Lučence*, Praha: J. Otto 1902, s. 441; ukázka je z LV. kapitoly prvního dílu Jiráskova *Bratrstva*, která však není součástí novějších vydání této trilogie.

nemusí postrádat aktualizační síly. Tak například bude-li v románě, kde se na sociální rozvrstvení osob klade veliký důraz, řeč všech osob spisovná, může tato spisovnost jejich projevů se stát nápadnou (a záměrně nápadnou), jde-li u osoby z vrstev, které mají k spisovnému jazyku daleko. Vždy ovšem je slovní výběr aktualizován, odchyluje-li se nějak od spisovné podoby jazyka. Slovním výběrem rozumím nejen jednotlivá slova, ale i celou frazeologii, tj. soubor ustrnulých spojení slovných, která jsou v každém jazykovém prostředí jiná a pro toto prostředí charakteristická. Je ovšem třeba při slovním výběru rozlišovat: dokud slovní výběr, byť nebyl normální, je nějak motivován tématem, tak například archaismy v románě historickém, dialektismy v románě venkovském, nelze ještě mluvit o jeho aktualizaci v pravém slova smyslu, protože tu slovní výběr není samoúčelný, ale slouží tématu, teprve když slovní výběr je proti spisovné řeči deformován bez vnějšího důvodu, pociťujeme jeho deformaci jako aktualizaci.

Pohlédneme na sloh Vančurův, u kterého deformace slovního výběru je jeden z prostředků nejjákladnějších: Vezměme například začátek *Markéty Lazarové*:

Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejme této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za času nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic, maje ukrutné potíže se šlechtici, kteří si vedli doslova zlodějsky, a co je horší, kteří prolévají krev málem se chechtajíce. Stali jste se ze samého uvažování o ušlechtilosti a spanilém mravu našeho národa opravdu přecitlivělí, a když pijete, rozléváte ke škodě kuchařčině vodu po stole, ale chlapi, o nichž počínám mluvit, byli zbušní a čertovští. Byla to chasa, již nedovedu přirovnati než k hřebcům. Pramálo se starali o to, co vy považujete za důležité. Kdežpak hřeben a mýdlo! Vždyť nedbali ani na boží přikázání.¹⁰⁸

Přečteme-li tyto věty pozorně, pronikne jistý kontrast, jistá neshoda. Podíváme-li se zblízka, ukáže se, že tento kontrast je mezi stavbou syntaktickou a slovním výběrem. Syntaktická stavba není totiž jen jevem gramatickým, ale současně i slohovým. Věty Vančurovy jsou

108 Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 9.

spisovné. A nejen to; svou složitostí a svými prostředky (např. užíváním participií) jsou dokonce charakteristické pro sloh „vysoký“. Jsou to věty příbuzné veleslavínským periodám, nesoucí se širokou a vyrovnanou intonační linií. Přihlédneme-li však k slovnímu výběru, tedy najdeme slova, která tomuto rázu vět nikterak neodpovídají. Jsou to slova leckdy z mluvy familiární, leckdy dokonce i vulgarismy. Vedle takových slov najdeme ovšem i slova ze slovníku slohu vysokého, takže kontrast, který jsme zjistili mezi stavbou vět a slovníkem, existuje i uvnitř slovníka samého. Slova všední a vulgarismy: blázniviny, ukrutné potíže (místo: veliké, značné), vedli si zlodějsky, chechtající se, čertovští chlapi atd. Vedle toho slova vznešená, jako například „ušlechtilost a spanilý mrav našeho národa“.

Jiný příklad z Vančurovy povídky „Dobrá míra“:

„Hej, hej!“ křičel [cikán] z okna, domnívaje se, že dveře nepovolí a že zůstane v bezpečí, „copak vzkazuje Pisar, mluvil jsi s ním? Ten chlap se pomstil a za čuníka, kterého jsem mu vzal a jež jsi koupil tak lacino, ti vypálil zas kance. Nu, jste vyrovnáni, a kdyby ses přec cítil poškozen, pak bude nejlepší, když půjdeš k soudu a tam jim vypovíš, co se ti přihodilo. Jen pozor, brachu, abys nezapomněl odejít! Ať si tě tam nechají jako přechovavače, jenž z míry rád jí kradeného kance, a i když si nacpe břicho ze svého, přece si vede jako zloděj.¹⁰⁹

Spisovnost, ba „vysokost“ syntaktického rázu je zde podtržena tím, že zde jde o přímou řeč, ba o řeč pronášenou v afektu, kterou jsme zvyklí slyšet ve stavu syntakticky neuspořádaném, s anakoluty atd. Tím víc pak proniká kontrast s vulgarismy jako „nacpat si břicho“.

Tolik o volbě lexikálního materiálu. Dále zvuková stránka řeči v epické próze. Již jsme opět, právě při Vančurovi na ni narazili. Moderní epika není určena k tomu, aby byla přednášena, jako byla veršovaná epika bohatýrská. To však neznamená, že by stránka zvuková byla v ní lhostejná. Intonace, o které mluvíme, není jen zjev fonetický, který by se projevoval toliko při zvukové realizaci, ale

¹⁰⁹ Vančura, Vladislav: „Dobrá míra“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, cit. dílo, s. 65.

fonologický, to znamená, že je dána v stavbě jazyka i tehdy, když není zvukově realizována. Prostředky, kterými je dána, jsou například syntax, pořádek slov, ba i jejich ráz významový (emocionální zabarvení například). Jsou ovšem knihy a autoři, u kterých může být intonace ponechána v stavu automatizace, ale jsou naopak autoři, u kterých je intonace činitelem velmi důležitým. Příkladem může nám být Zeyerova próza, kde směřování k intonaci aktualizované je docela nejevě z deformací slovosledu, které jsou za tím účelem podnikány. Příklad:

Ráno druhého dne, když Valerius z *domu vyšel* [v celém textu zdůr. J. M.], uviděl, že bydlí dva kroky od „Židovské ulice“, zbytku to starého frankfurtského ghetta. Valerius *byl* pošmurným a středověkým vzezřením té ulice *překvapen*; ty tmavé, kabonící se domy připomínaly mu dávno minulé ony doby, kde se za těmi šedými zdmi uštváný, pronásledovaný, těžce zkoušený lid židovský *skrýval*, s tvrdým neporušitelným démantem své víry v srdci, s mystickým výrazem orientu v oku.¹¹⁰

Vybírám úmyslně místo docela normálního epického spádu, nikterak nápadně nelyrizované. A přece jsou tu deformace slovosledné: „když Valerius z *domu vyšel*“, „*byl* pošmurným [...] vzezřením té ulice *překvapen*“, sloveso *skrýval* na konci věty.

Jiným příkladem intonačního záměru v próze může nám být B. Němcová ve své *Babičce*. Citát z mé studie o B. Němcové v Máchalově sborníku:¹¹¹

U Němcové [...] pozorujeme snahu zmírnit [...] tónové rozdíly, urovnat větu melodicky; Němcová se totiž snaží zabránit, aby

¹¹⁰ Zeyer, Julius: „Úvod“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 6.

¹¹¹ Mukařovský, Jan: „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“, in: Jiří Horák — Miloslav Hýsek (eds.), *Sborník prací věnovaných prof. dr. Janu Máchalovi k sedmdesátým narozeninám*, Praha: Klub moderních filologů 1925, s. 130–139; cit. dle: „Pokus o slohový rozbor Boženy Němcové“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, ed. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 245–247. Odkazy a citáty z *Babičky* Boženy Němcové jsou aktualizovány dle v této publikaci užívaného vydání — viz pozn. č. 8.

některé přízvuky ve větě vyzněly příliš ostře, takže by porušily její měkkou melodickou vlnivost.

Proto leckdy odtrhuje vedlejší větu od slova, ke kterému se vztahuje, a zmírňuje tak ostrý melodický skok, který by nastal při rozestavení normálním:

Ku konci listu stála vroucí prosba, aby babička k nim se odebrala navždy a živobytí svoje u dcery a vnoučat strávila, kteří se již na ni těší.¹¹²

Přehodíme-li slovo „strávila“ před slova „u dcery a vnoučat“, poznáme ihned, jak se zostří tónový skok mezi větou řídicí a podřízenou. Rovněž tak i v jiných případech:

Baba kořenářka přicházívala každý podzim v určitou dobu, a to byla na Starém bělidle hospodou, kdež ji vším dobrým častovali přes den i noc.¹¹³

Komtesa podržela si babiččinu podobiznu a podobizny vnoučat jí odevzdala, z nichž měli rodiče velkou radost [...].¹¹⁴

Ostatně mělo ti moje slovo dostačit, že ho záhy uvidíš.¹¹⁵

Jindy zase je zcela týmž způsobem odtržen přístavek od slova, ke kterému náleží:

Dioklecián měl také korunu a měl plášť přes ramena viset, máminu květovanou nedělní zástěru [...].¹¹⁶

Velmi často dosahuje Němcová měkkého melodického vyznění vět tím způsobem, že neumístí na konec slovo nejdůrazněji přízvukně, nýbrž položí za ně slovo jiné, přízvukem slabší a ovšem i tónem nižší. Činí to často jak před čárkou, tak i před tečkou. Nesmírně časté jsou případy, kdy klade za tímto účelem na konec věty sloveso:

112 Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 11.

113 Tamtéž, s. 21.

114 Tamtéž, s. 208.

115 Tamtéž, s. 210.

116 Tamtéž, s. 144.

Nevím, jak se mi tam *líbit* bude a jestli přece zde neumru mezi vámi.¹¹⁷

Tomu všemu babička i *děti* učila.¹¹⁸

Ráda ale sedla, když chovala malou Adlinku, ke klavíru, neboť dítě, když *rozplakané* bylo, umlklo, když mu babička začala zpo-
lehounka *na klapky* bříinkat.¹¹⁹

Takových případů je, jak řečeno, nesčetně. Bylo by však možno popírat jejich průkaznost a pokládat je za pouhý projev dobového úzu, který si liboval v kladení slovesa na konec věty. Toto domnění vyvracejí však případy jiné, rovněž velmi četné, kde nejde o přemís-
tění slovesa na konec věty, nýbrž slova jiného, např.:

Srdce ji táhlo k dceři a vnoučátkům, jichž *neznala* ještě, dávný zvyk poutal ji k malé chaloupce [...].¹²⁰

Člověk by si myslil, nic jinak, než že je v tom *ptáče* zavřené; jako hlásky to zní.¹²¹

[...]

Já jsem jí to tedy napsala a dostala jsem od ní dvě *homolky* za to.¹²²

Včera pozorovala jsem milostslečnu, byla bych *plakala* nad ní.¹²³

Byl to již tak jeho zvyk, hulákat, aby *nezapomněli* lidé, že má co poroučet [...].¹²⁴

Na vůz naložilo se *mandelů* trochu, koně samý fábor se při-
přáhli [...].¹²⁵

Zvýrazněná slova jsou ta, která by při normálním slovosledu stála na konci věty.

117 Tamtéž, s. 12.

118 Tamtéž, s. 16.

119 Tamtéž, s. 16.

120 Tamtéž, s. 11.

121 Tamtéž, s. 16.

122 Tamtéž, s. 161.

123 Tamtéž, s. 202.

124 Tamtéž, s. 199.

125 Tamtéž, s. 209.

Poněvadž však intonace velmi těsně souvisí s významem, je i na významové stránce Němcové prózy vidět stejnou plynulost: není náhlých skoků významových, nýbrž jsou pomenáhlé přechody, nekonfrontují se velké významové celky, nýbrž děj plyne v drobných, stejnoměrně zdůrazněných detailech. Máme dojem rozkládání dějů. Příklady:

[Babiččin příjezd] Z vozu slézá žena v bílé plachetce, v selském obleku. Děti zůstaly stát, všechny tři vedle sebe, ani z babičky oka nespustily! Tatínek jí tiskl ruku, maminka ji plačíc objímala, ona pak je plačíc též líbala na obě líce, Bětka přistrčila jí malého kojenče, boubelatou Adelku, a babička se na ni smála, jmenovala ji malé robátko a udělala jí křížek.¹²⁶

Podobně jako rozkládá děje jednoduché, shrnuje Němcová v celky plynule souvislé i děje časově odlehlé:

Barunka [při podzimních procházkách] sbírala po stráni babičce červené kaliny a trnky, které potřebovala za lék, nebo trhala šípky pro domácí potřebu, aneb klátila jeřáby, z nichž dělala Adelce koralé na ruce i hrdlo.¹²⁷

Jedině rozlučovací „aneb“ ukazuje, že zde nejde o vyličení děje jediné procházky, nýbrž že jsou zde resumovány průběhy procházek mnohých.

Tolik o intonačním rozboru epické prózy proto, abych vám ukázal, že není omezena intonační organizace jen na poezii lyrickou, jak by se mohlo zdát těm, kdo by v intonaci jazykové viděli cosi příbuzného hudební melodii.

Avšak i jiné zvukové prvky se uplatňují v epické próze. Především prvek rytmický. Nemyslím tím jen na prózu výslovně rytmickou, jaká se občas vyskytuje v lyrizovaných dílech a která kolísá již na samé hranici rytmu veršového. Myslím tím to, že slabičný sklad slov není nikterak lhostejný pro prózu. Příklad (Šlejhar, *Z chmurných obzorů*, „Píseň dvou okapů“):

¹²⁶ Tamtéž, s. 12.

¹²⁷ Tamtéž, s. 128–129.

A také za této noci odkudsi ze *sousedních* [v celém textu zdůr. J. M.] těsných dvorků, jež jsou i za dne jako černá, hnusná doupata, *pozvedalo se* občas strašné *zavývání* psů, *všelikých těch* mlékařských a jiných psů, *katanovaných* za dne mlácením do těch zchradlých kostí a tahem, při němž *vydouvaly se* jejich hřbety a *prolomovaly se* údy, *za noci pak* řetězem, hladem a zimou *dobíjených*: a ta *zavývání neznámého* ústrachu a vlastních muk *vznášela se nad těmito* místy jako *neobsáhlá* perut' příšery — a chvílemi *nezdál se to* býti již ani výraz vlastního zoufalství u těchto tvorů, jež *propukalo by takovými* ozevy ve své *nesnesitelnosti*, ale cos docela jiného, *ústrašného, neblahého*.¹²⁸

Všimneme-li si těchto několika řádek po stránce slabičného skladu, poznáme na první pohled, ani když nepodnikneme statistiku (které by k přesnému konstatování bylo naprosto třeba),¹²⁹ že je tu nadměrně mnoho slov mnohoslabičných (slovních celků! [viz zvýrazněné pasáže]).

To není snad doklad ojedinělý. Mohli bychom vybrat kterékoli místo, kteroukoli větu ze Šlejharových povídek, které citujeme (*Z chmurných obzorů*), abychom došli k stejnému výsledku („Pomsta“):

Kamenné kříže místy *u silnice se tyčící nezdály se jen* postaveny z *nahodilé* piety *některého zbohatlého* souseda, jenž tímto *zbudováním* usmyslil by si *vykoupiti* památku a *odpuštění* hříchů svého *nekalého zbohatnutí*, ale spíše se zdálo, že byly *úmyslným doprovodem*, jaksi jediným temným ohlasem života lidskosti v této *nehostinné divočině*.¹³⁰

Postavme vedle toho například ukázkou z *Babičky*:

¹²⁸ Šlejhar, Josef Karel: „Píseň dvou okapů“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, cit. dílo, s. 223.

¹²⁹ Zmíněnou statistiku Mukařovský nakonec sám vytvořil — na základě počtu frekvence jednoslabičných až sedmislabičných slovních celků v jednotlivých ukázkách. Za mnohoslabičné považoval slovní celky obsahující čtyři a více slabik. Jeho záměrem bylo vypočítat jejich procentuální zastoupení v textu, s pomocí toho pak objasnit jejich hlavní rytmické, respektive stylové a kompoziční rozdíly. Výpočet zabírá téměř jeden celý list z jeho přednášek. Výsledné zjištění viz s. 162.

¹³⁰ Šlejhar, Josef Karel: „Pomsta“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, cit. dílo, s. 8.

Na vůz *naložilo se* mandelů trochu, koně samý fábor *se připřáhli*, jeden z hochů sedl na koně, vrch *na mandele* sedla pak Kristla *a několik* děvčat, ostatní mládež *seřadila se* pár a pár okolo vozu, staří za nimi. Ženci nesli srpy a kosy, ženské srpy a hrábě. Každá *za šněrovačkou* kytici z klasů, z chrpy a jiných polních kvítků, chlapci *okytili si klobouky* a čepice. Pacholek práskl bičem, pohnul koně, ženci *pusili se* do zpěvu a *zpívající ubírali se* k zámku.¹³¹

Vidíte tedy hned názorně rozdíl: kdežto Šlejhar má mnohoslabičných slovních celků v první ukázce 30 % a v druhé dokonce 40 %, má jich Němcová toliko 20 %. Jestliže tedy u Šlejhara pozorujeme tak zřejmý nadbytek mnohoslabičnosti (od 4 slabik nahoru), není to jistě náhoda, nýbrž závažná zvuková vlastnost jeho textu. Dalo by se dále zkoumat, kde čerpá svůj materiál mnohoslabičných slov, zda například z nadměrného užívání některé slovní kategorie, jestli dokonce za účelem rozmnožení mnohoslabičného materiálu neneologizuje atd. Ukázalo by se potom, jak mnohoslabičnost, charakteristická pro zvukovou stránku jeho prózy, je vpjata i ve významovou stránku její. To ovšem zde provádět nebudeme. Šlo mi jenom o to, naznačit vám, že i počet slabik ve slovech (slovních celcích) není bez významu pro ráz epické prózy. Poukazují ještě k studii Zichové o rytmu prózy v časopise *Živé slovo*.¹³²

10

V této studii Zich vychází z předpokladu, že

rytmický ráz nějaké prózy je dán rytmickým rázem slovních celků v ní se vyskytujících. Ale poněvadž slovní celky této prózy nejsou zákonitě uspořádány, nýbrž libovolně rozmanité, bude vliv různých rytmických forem na celkový ráz záviseti na tom, na kolik se která z nich uplatní. To znamená, že k určení celkového rytmického rázu české prózy musíme použití metody *statistické*. Stanovíme tedy např., která rytmická forma slovních celků převládá, která je v menšině snad docela mizivá atd. — to vše podle různých stránek

¹³¹ Němcová, Božena: *Babička*, cit. dílo, s. 209.

¹³² Zich, Otakar: „O rytmu české prózy“, *Živé slovo* 1, 1920, s. 65–78.

rytmických útvarů a pro určitou prózu konkrétní i pro českou prózu vůbec.¹³³

K tomu dodává Zich velmi správně:

Takováto vyšetřování [...] nemají však jedině význam pro rytmický rozbor prózy. Je zřejmo, že vylíčené rozdělení v slovné celky není jen v próze, nýbrž i v každých verších, a že se tam rytmicky uplatňuje zcela samostatně vedle rytmické působnosti metra, v němž verše jsou složeny.¹³⁴

Poznámka. Čemu říká Zich *slovný celek*? Jsou podle něho charakterizovány tím, že:

1. Především nelze je již dále (tj. uvnitř) členit přestávkou, chceme-li zachovat mluvu normální. Skupiny ty obsahují totiž buď jediné slovo — a to zajisté nelze trhat vnitřní přestávkou —, nebo několik slov, ale tak spjatých, že není možno oddělit je přestávkou, leč násilně, nepřirozeně. Například předložka se svým slovem.
2. Naopak jsou přestávky mezi jednotlivými „nejmenšími skupinami“ možné, třebaže nejsou nutné. Zdali tam přestávku učiním a jak velikou, záleží na mně, na pečlivosti mé mluvy a na rázu toho, co povídám. Soustava přestávek je vůbec relativní — někdo neučiní v obyčejné řeči přestávek ani mezi větami! Hlavní však je to, že mezi nejmenšími skupinami je přestávka možná, tj. že bychom ji tam mohli bez násilí učinit a že jsme si této možnosti vědomi — pravým opakem k nemožnosti přestávky uvnitř nejmenší skupiny.

Dále ukazuje Zich, že slova tvořící slovný celek nemusí být nikterak v úzkém vztahu gramatickém. Jsou sice občas gramaticky spjata, jako například ve větě: „Nestydíš se / od rána / zahálet.“ Ale není tomu vždy tak. Řeknu-li „Snad se / nestydíš...“, tvoří zvrtné zájmeno celek se slovem „snad“, a nikoli se svým slovesem, jak je patrné z toho, že můžeme říci: „Snad se, Jirko, nestydíš“, ale nikoli „Snad, Jirko, se

133 Tamtéž, s. 70.

134 Tamtéž.

nestydíš...“ Podobně například ve větě „Neměl bys / otci / vzdorovat“ lne slovo „bys“ k slovesu, k němuž patří, ale ve větě „Otci bys neměl / vzdorovat“ připojuje se k slovu „otci“, a nikoli ke svému slovesu.¹³⁵

Podle rytmického spádu rozeznává Zich slovní celky *sestupné* (je-li přízvuk na slabice první, např. „vdova“, „do pláče“), *vzestupné* (je-li hlavní přízvuk na slabice poslední, např. „ten len“, „jeho nos“), *obstupné* — je-li hlavní přízvuk na některé slabice vnitřní (např. „a dala jí“, „jako doma“). Kromě toho se ovšem rozlišují slovní celky podle počtu slabik. Sestupné a vzestupné celky jsou nejméně dvouslabičné, obstupné nejméně trojslabičné. Jednoslabičné slovní celky započítat dlužno mezi celky sestupné, jednak že český přízvuk je ražený, jednak pro všeobecnou platnost pravidla, že více než jednoslabičná slova česká mají hlavní přízvuk (mají-li jej ve větě vůbec) vždy na slabice první a jsou tedy vesměs sestupného rytmu. Statistickým srovnáním několika prozaických textů došel Zich k výsledku, že celkem je rozložení slovních celků podle vzestupnosti atd. v češtině takové: Sestupné slovní celky 83,1 %, vzestupné 1 %, obstupné 13,8 %. Je tedy velká většina slovních celků v české próze sestupných, nejméně je celků vzestupných.

Dále provedl statistiku podle útvaru jednotlivých slovních celků. Uvedu toliko čísla, ke kterým došel při slovních celcích sestupných jako nejpočetnějších: jednoslabičné: 4,3 %; dvojslabičné: 31,5 %; trojslabičné: 30 %; čtyřslabičné: 13,3 %; pětslabičné: 3,3 %; šestislabičné: 0,7 %; sedmislabičné: 0,05 %.

Přitom ovšem jsou odchylky od tohoto průměru u jednotlivých autorů, které probíral; uvedu toliko příklad:

Trojslabičné slovní celky mají průměr 30 %; avšak u jednotlivých autorů Zichem probíraných se jeví takto: Erben (v próze, jako i ostatní autoři, o kterých bude řeč) = 28 %; Neruda = 25,5 %; Čech = 35 %; Jirásek = 37 %; Březina = 28 %.

Rozdíly značné, jak vidíte: od 25 % do 37 %.

Jiný příklad: slovné celky čtyřslabičné: průměr jejich je 13,3 %. Ale u jednotlivých autorů je to: Erben = 15,5 %; Neruda = 15,5 %; Čech = 16 %; Jirásek = 9 %, Březina = 9,3 %; tedy rozpětí od 9 % do 16 %.

¹³⁵ Srov. tamtéž, s. 69.

K tomu poznamenává Zich poznámku, která se sice netýká prózy, jež nás zde zajímá, nýbrž poezie, ale kterou pro zajímavost zde uvedu:

Abych vyzkoumal, jaký vliv tu má stylizace řeči veršem, rozebral jsem tímž způsobem, jako uvedené texty prozaické, I. zpěv Vrchlického *Legendy o sv. Prokopu* (trochejský verš) a část *Šárky* (jambický verš). V *Legendě* bylo ze 349 slovných celků 313 sestupných, tedy 90 % (proti normálu 83 %), v *Šárce* ze 360 slovných celků 277 sestupných, tedy jen 77 %. Počet slovných celků se tedy vlivem veršů znatelně zvětšil či zmenšil [...].¹³⁶

K svému článku Zich dodává:

Přestávám na těchto poznámkách. Bylo by třeba naznačeným způsobem rozebrati mnohem více prozaických textů čelnějších našich básníků a spisovatelů [...] a rozebírat i texty různých žánrů při témž básníku, aby se mohlo rozlišiti, co spadá na vrub určité osobnosti a co na vrub určitého „tónu vypravování“. Z toho, co jsem uvedl, je snad patrné, že by bylo možno tak *objektivně* stanoviti leckterou zvláštnost *individuální* dikce u našich básníků a příznačné rysy pro jednotlivé *druhy* básnické mluvy české.¹³⁷

Mimochodem dodávám, že uvážíme-li, že článek Zichův byl napsán roku 1919, vysvitne nejen jeho velká cena trvalá, ale i jeho hodnota průkopnická.

To ovšem, co Zich říká ve svém článku o rytmu prózy, není všestranným vyřešením tohoto problému, neboť rytmus prózy, to cítíme, je ještě něco jiného. V čem záleží rytmus prózy a v čem je jeho rozdíl od rytmu veršového? Úplné rozřešení této otázky by se musilo stát v kontextu metriky, zde, kde nám jde o jazykovou stránku epiky, není k tomu místo ani čas. Proto jen některé poznámky, nebo spíš jen velmi stručné náznaky. Především je nutno všimnout si jedné věci: rytmus prózy je něco docela jiného než rytmus verše, a proto jsou

136 Tamtéž, s. 76.

137 Tamtéž, s. 78.

v nepravu teoretikové, kteří bádání o rytmu prózy počínají tím, že hledají shody rytmické prózy s rytmem veršovým. Tak například ti, kdo hledají v próze stopy. Již před lety uvedl jsem doklady toho (viz studie „O volném verši českém“¹³⁸ [1925]), že v próze často najdeme celé řady „stop“, tj. úseků mezislovnými předěly docela pravidelně členěných, aniž se tím z prózy stává verš:

Jeho kariéra byla velmi pestrá. (věta z novin)

Český student nemá dosti vzdělávacích prostředků [...]. (Masaryk, *Česká otázka*)¹³⁹

To jsou řady trochejské. Avšak veršů z prózy nedělají, neboť verš má prostě jiný princip rytmu. Základní rozdíl je takový: ve verši je jistý půdorys rytmický, daný jako úkol, jako norma, která je pocitována, ať se dodržuje, nebo ať je porušována. I verš volný, ba nejvolnější, je doprovázen vědomím, že jistý půdorys má být dodržován od verše k verši. Jestliže se tento půdorys ve skutečnosti verš od verše mění, nic to nevádí tomu, abychom pokaždé nesrovnávali verš následující s předchozím vzhledem k jejich stavbě a abychom nečekali opakování stejné organizace. A toho právě není při próze, ani nejrytmičtější. Podotýkám, že jsou různé stupně rytmičnosti prózy, od takové, kde se rytmus projevuje jen jako jistá zvuková vyrovnanost, až k oné, kde je pocitován zřetelně jako jistá periodizace.

Kde hledat rytmický princip prózy? Vezměme příklad prózy silně rytmované, nesporné, jako je Hlaváčkova [„Rêverie“]:

Znám ještě mlčelivé roviny / dalekých rozloh / v zapadlých vévod-
stvích své duše, / neznámé, neohraničené / a zešeřelé od věků /
v podmračné, večerní šero agonie ...¹⁴⁰

¹³⁸ Mukařovský, Jan: „O volném verši českém“, *Časopis Národního muzea* 99, 1925, č. 2, s. 97–124.

¹³⁹ Masaryk, Tomáš Garrigue: *Česká otázka. Snahy a tužby národního obrození*, eds. Josef Navrátil, Josef Špičák, Praha: Melantrich 1969, s. 195.

¹⁴⁰ Hlaváček, Karel: „Rêverie“, in: Hlaváček, K.: *Bázně*, ed. Zina Trochová, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958, s. 80.

Nebo jiný, z Lindovy *Záře nad pohanstvem*:

Dávní věkové! Vy uplynutí do mráкотné věčnosti jako páry, /
shluklé v jeden mrak, / zaobalený v mlhy nad dalekým mo-
řem — / vám odnímám dny, / dny bývalé nad vlastní / a obnovuji
potomstvu.

Nad vlastní kráčivali od východu na západ / dnové radostní, /
přicházivali čas do času / pod sluncem nízkým / i pod sluncem
vysokým.¹⁴¹

Ptáme-li se, čím je tato próza rytmicky organizována, ukáže se, že intonací, jistou srovnatelností intonačních úseků po sobě jdoucích. I na základě rytmické organizace verše, aspoň našeho a oněch jazyků, které nevyužívají intonace jakožto činitele slovné fonologie, zdá se být intonace, jenže v jiné formě (srov. o rozdílu mezi intonací ve verši a v próze mou studii „Intonation comme facteur du rythme poétique“ [Intonace jako činitel básnického rytmu]¹⁴² [1933]).

Proč říkám, že v citovaných ukázkách proniká jako základ rytmu intonace? Všimněte si vyrovnanosti intonačních úseků, ztráty hierarchie mezi nimi. Jsou jakoby na jediné úrovni, a proto srovnatelné. Je jakoby rozložena intonační složitost a odstupňovanost normální prózy, srov. ukázkou normální prózy naukové (Jakubec, *Dějiny literatury české*):

Zásluhou Dobrovského a jiných starších pracovníků vzrostl zájem o literaturu staročeskou tak, že už nebylo třeba popularizovati starší spisovatele pro široké čtenářstvo, nýbrž mohli se starší spisovatelé podávati vzdělavcům v původním méně přístupném rouše.¹⁴³

¹⁴¹ Linda, Josef: *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav*, ed. Václav Stejskal, Praha: Elk 1949, s. 9.

¹⁴² Mukařovský, Jan: „Intonation comme facteur du rythme poétique“, *Archives néerlandaises de Phonétique expérimentale* 1933, č. 8–9, s. 153–165; česky: „Intonace jako činitel básnického rytmu“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jančovič, Brno: Host 2001, s. 199–214.

¹⁴³ Jakubec, Jan: *Dějiny literatury české. Od nejstarších dob do probuzení politického*, Praha: Jan Laichter 1911, s. 453.

Zde zřetelně pronikají vrcholy (dynamické i intonační zároveň) dané slovy: Dobrovského — pracovníků — tak — třeba — spisovatelé — v původním — rouše. Jsou odstíněny, navzájem podřizovány a nadřizovány.

Obě prózy se zdůrazněnou rytmičností, i Hlaváčkova i Lindova, jsou mnohem monotónnější, podřizenost a nadřizenost rytmických vrcholů je zastřena. Vyložit o intonaci jakožto prvku fonologickém, jakožto znaku nezávislém na nahodilostech zvukové realizace. Je-li tedy intonace prvek fonologický, potom je zřejmo, že její tvar souvisí nějak s vnitřní organizací textu, s ostatními stránkami jazykového projevu (srov. Karcevského¹⁴⁴ článek v *Travaux du Cercle linguistique de Prague* IV [1931]). A můžeme proto položit otázku, jak je text organizován, má-li být „rytmický“, kterou budeme řešit tím, že si prohlédneme jeho organizaci intonační v souvislosti se stavbou syntaktickou, sémantickou atd. Je přirozeno, že toto zkoumání je velmi nesnadné a zejména i mnohem subjektivnější než při verši, neboť verš má, jak jsme řekli, svou rytmickou normu (své metrum v nejširším slova smyslu), které próza rytmická nemá dle své podstaty, protože by jinak byla veršem. Otázky, které si přitom položíme, budou asi takové: Odpovídají si nějak jednotlivé úseky prózy rytmované svou vnitřní stavbou? Nebo svým melodickým útvarem koncovým, popřípadě začátečním (charakteristické kadence)? Jakým způsobem jsou k sobě řazeny? To vše jsou otázky, které mají ještě daleko k definitivnímu rozřešení. Jako velmi vážný pokus dobrat se aspoň základních jistot, ovšem pro ruštinu, uvedl bych studii Tomaševského¹⁴⁵ „Rytm prózy. *Pikovaja dama*“ [Rytmus prózy. *Piková dáma*] v knize *O stiche* [O verši] (1929). Zde nepůjdeme dále, nejde, jak jsem již řekl, o otázku rytmiky, nýbrž o obecnou charakteristiku řeči v epice prozaické.

*

¹⁴⁴ Karcevskij, Sergej Josifovič (1884–1955), ruský lingvista, profesor ruského jazyka a literatury na ženevské univerzitě: „Sur la phonologie de la phrase“, *Travaux du Cercle linguistique de Prague* IV, 1931, s. 188–227.

¹⁴⁵ Tomaševskij, Boris Viktorovič (1890–1957), ruský filolog a literární vědec: „Rytm prózy. *Pikovaja dama*“, in: Tomaševskij, B. V.: *O stiche. Statji*, Leningrad: Priboj 1929, s. 254–318.

Eufonie

Tolik o otázkách jazyka v epice prozaické. Zřejmě, že ani zde, ačkoli jazyková stránka nebývá zpravidla zřejmě aktualizována, není jazyk mimo estetickou výstavbu.

Cyklizace. Vlastně by to patřilo do kapitoly o kompozici epické prózy. Spojování menších celků ve větší významový celek. Nejčastěji ovšem novely i romány ([Zolovy] *Les Rougons-Macquarts*¹⁴⁶ [Rougon-Macquartové], romány Balzacovy, *Scènes de la vie*¹⁴⁷ [Scény ze života]). Prostředky cyklizace jsou různé, stejně také její způsoby. Nejméně účinný způsob, který vlastně cyklizaci nelze ještě nazvat, je společný okruh látkový nebo společný literární druh (novely detektivní). Vlastní cyklizace — způsob nejznámější a nejběžnější: rámcová povídka, která dává jednotu situace (*Decameron*), nebo i jednotu vypravěče (*Tisíc a jedna noc*). Kromě toho i cyklizace vnitřní: jednotu místa (*Malostranské povídky*), dále osoby přecházející z povídky do povídky, z románu do románu (srov. například osoby románů Balzacových), dále spojování dějů jednotlivých povídek nebo románů v jakousi vyšší, nadřazenou jednotu dějovou. Zde je přechod mezi románem a novelou. Jsou to útvary přechodné. Vykládal jsem vám, tuším, již na začátku tohoto semestru, jak Školovskij ukazuje na Cervantesovu *Don Quijotovi* jeho hraniční postavení mezi sborníkem novel a jednotným románem. Je přímo druhovým znakem románu tzv. dobrodružného (jednotlivá dobrodružství = jednotlivé novely), že je na tomto rozhraní („bezcharakterní“ rek jako pouhá niť, na kterou se navěšují dobrodružství).

To jsou základní útvary cyklizace, je zde ovšem možná veliká rozmanitost. Připomínám ještě, že do jisté míry je faktorem cyklizačním i sám titul sbírky povídek nebo románového cyklu. (Odhalená funkce titulu tam, kde nemá nic společného s povídkami, s jejich obsahem: Vančurova kniha *Luk královy Dorotky*.)

146 Zola, Émile: *Les Rougons-Macquarts, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871–1893) [Rougon-Macquartové. Přírodopis a sociální dějepis jedné rodiny za druhého císařství] = soubor dvaceti románů, které popisují osudy jednoho rozvětveného rodu v přelomovém období francouzských dějin.

147 Balzac, Honoré de: *Scènes de la vie* [Scény ze života] = soubor románů popisující soukromý, provinční, pařížský, politický, vojenský a venkovský život. Šlo o jednu z částí Balzacova rozsáhlého románového cyklu nazvaného *Lidská komedie* (*La Comédie humaine*).

Na doklad možných komplikací cyklizace Čapkových povídek z druhé kapsy:¹⁴⁸ spojení pomocí rámce, který však není dán: vyprávějí si navzájem lidé shromáždění nebo spíš shromažďující se občas k těmto vypravováním. Avšak to víme jen z toho, jak se navzájem oslovují, z hovorového rázu řeči, a zejména z počátků povídek, které se vždy nějak obracejí k posluchačům. Také to, že se o některých věcech a osobách mluví jako o obecně známých. Přitom však není nikde naznačeno ani kde se scházejí, ani počet členů společnosti vypravěčské, ani motivace jejich vypravování, je to zkrátka rámec, ale rámec neviditelný, který dává možnost mnohem větší proměnlivosti než rámec zřetelně daný a viditelný.

Jiný případ. Nerudův cyklus povídek *Různí lidé*.¹⁴⁹ Jsou to „povídky z cest“. Rámcem je jim předpokládán průběh cesty kamsi na východ, který však není nikde dán přímo a vyplývá toliko ze sledu povídek. Funkce tohoto rámce je dodávat povídkám realističnosti, totiž zdání skutečnosti, nahodilých událostí z cesty, v protikladu k dobrodružnému rázu většiny z nich.

148 Čapek, Karel: „Povídky z druhé kapsy“, in: Čapek, K.: *Povídky z jedné a z druhé kapsy. Spisy Karla Čapka*, sv. 6, ed. Jana Papcunová, Praha: Československý spisovatel 1993, s. 165–299.

149 Neruda, Jan: *Různí lidé*, ed. Aleš Haman, Praha: ARSCI 2002.

III. Podstata epiky

(Úvaha fenomenologická)

A

1. epika — minulost, lyrika — přítomnost

2. epika — řada, lyrika — bod

B

Možné vztahy: prostorové. Příznak: statika. Fakta současná řadí se k sobě paralelně.

Schéma — vodorovná čára: |——|——|——|——|——|——|——|——|——|

To je popis — líčení.

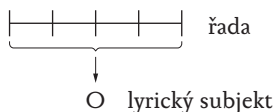
Fakta rozložená v čase seřazují se postupně. Možné vztahy: časové, příčinné. Příznak: dynamika. Schéma — svislá čára:



To je vypravování.

C

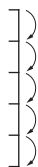
Lyrika jsou přítomností má k dispozici fakta současná, horizontální řada. Ale řekli jsme: je bod. Proč? Proč například — abychom jmenovali pomezí případ — je rozdíl mezi líčením čistě deskriptivním a lyrickou básní složenou z motivů „deskriptivních“ (tj. statických)? Pociťovaná přítomnost lyrického subjektu, stálý vztah k němu. Schéma:



Přítomnost lyrického subjektu může být dána (např. první osobou slovesnou, zájmeny první osoby), ale není to nutné. Pokud je pociťována jako jednotící bod, ke kterému všechno směřuje, je pocit lyriky. Naopak: i kdyby byla první osoba, nějaký subjekt jmenovanými způsoby dán, ale nebyl přítom pociťován jakožto střed všeho, nýbrž jako svědek, je to pořad popis.

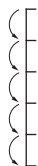
D

Epika. Jakmile je dána řada faktů časově následných a příčinně souvisících, máme pocit děje. Je-li děj dán slovy, tedy vypravování. Ale ne ještě epika.¹ Slyšíme-li děj bez zaměření epického, vnímáme-li jej jako pouhé sdělení, je hlavní otázka obrácena k minulosti: ptáme se, proč fakt *b* následoval po faktu *a*. Tedy:



Srov. vypravování historické, soudní protokol. — Má-li však nastat zaměření epické, je třeba, aby naše otázka, naše očekávání změnily svůj směr, aby byly obráceny od faktu právě daného k faktu, který bude následovat (symptomem otázky takto směřující dopředu je dějové napětí). Tedy:

¹ Po straně tohoto odstavce si Mukařovský připsal poznámku „Autobiografie?“.



Tím ovšem není vyloučeno, že bychom sdělovací vypravování nemohli, chceme-li, vnímat jako epiku, ale pak je tu změna zaměření (a také hodnocení). (Srov. Wintrovy „obrázky“ na základě starých soudních protokolů.)

E

Objektivní podmínky epičnosti (Krajní případ)

Dynamiku epiky (dějové napětí, směřování dopředu) pocítujeme tím intenzivněji, čím větší mezera je mezi fakty, čím rychleji jsme unášeni po vzestupné linii, tj. tehdy, když souvislost mezi fakty je co možná nejzahalenější, co možná nejméně najevo (epika dobrodružná — srov. Dumasovi *Mušketýři*, a epika detektivní). Srov. příklad, kde tato nespojitost (nebo spíš velmi zahalená spojitost faktů) je dána nezakrytě, přímo jako *procédé*. Jde o Chestertonovu povídku „Modrý kříž“ (*Prostota otce Browna*). Jdou za sebou: výměna cukru a soli, polité stěny, výměna tabulek a vysypaná jablka, rozbité okno — to vše na různých místech. Jaká je mezi nimi souvislost? Zdají se navzájem zcela nahodilé, jsou však souvislé (časově — dobou svého vzniku, teleologicky — jsou znamení ukazující cestu a úmyslně udělaná). Odhalování jejich souvislostí — které by bylo nemožné bez vysvětlení — tvoří syžet povídky. Tím odhaleně ukázáno, co tvoří samu podstatu dějového napětí: distance mezi fakty.

F

Epika nejextrémnější x vypravování sdělovací; přechody a odstíny. Epika, jak byla vylíčena, je krajní případ. Naše směřování dopředu (otázka, co se stane, zaměření k cíli — teleologické) nemusí být tak vyhroceno. Může být tak posunuta epika hodně daleko k mezím sdělovacího vypravování — aniž je přitom překročen fenomenologický předěl, aniž přitom přestává epické zaměření. Epické zaměření může přitom být udržováno — víc než dějem — například specifickými

znaky slohovými. Děje se to například často u autorů tzv. směru realistického (je to dokonce, myslím, jeden ze znaků realismu). Sbližení s vypravováním sdělovacím provedené až na samou mez — příklad povídka P. Hampa² „Le rapide 2638“ [Rychlík 2638] (kniha *L'art et le travail* [Umění a práce]).

Děj povídky: *ruch* na nádraží v přímořském francouzském městě (Boulogne-sur-Mer) — u výhybkáře, starosti přednostovy s výpravou vlaků, nakládání ryb, cestující shánějí jídlo. To vše je „expozice“ a zabírá to šest a půl strany z celkového rozsahu povídky deset a půl stran. Expozice, to je, jak ještě uvidíme, soubor statických detailů, popis; (nadměrně široká expoziční oslabuje tedy samu epičnost povídky) — jízda vlaku (na lokomotivě, osoby strojvůdce a topiče); fakty jdou za sebou příčinně a chronologicky: výjezd, pokus přidat vlaku vozů v jedné ze stanic odmítnut, únava stroje a topiče, příkládání, rychlost vlaku, průjezdy stanicemi, železniční strážníci podél trati, velká únava kolem druhé hodiny — *exploze (jako rána z pušky) vodoměru* — vjezd do Paříže. Všechny vypočtené momenty i ve vlastním ději leží vedle sebe tak klidně, že mnohdy i časové jejich umístění by mohlo být převráceno; vypravování zabíhá místy v popis cesty (vertikála jeví náklonnost přeměnit se v horizontálu — viz schémata). Jediný z faktů vzbuzuje očekávání, co se stane dál; jedině tato událost se staví mimo obvyklý a pravidelný sled faktů: je to exploze vodoměru. Charakteristické je její umístění. Je těsně před koncem povídky. Na konci je ovšem potřeba teleologického zahrocení největší. A ovšem i toto očekávání, vzbuzené ke konci povídky — zlomeno; vlak pravidelně a včas vjíždí do nádraží. Celá povídka má tedy ráz sdělovacího vypravování (bez teleologického zaměření, bez dějového napětí) a k tomu toto sdělovací vypravování projevuje tendenci k oslabení časových a příčinných vztahů mezi fakty, tedy tendenci k rázu popisnému. Povídkový ráz je zachován hlavně tradiční povídkovou formou; vše, co se podává, je tu podáno tak, jako by to byla stálá příprava, stálé oddalování rozhodujícího okamžiku, který má zaměřit děj teleologicky, ale ten okamžik se nedostaví.

² Hamp, Pierre (vl. jm. Bourrillon, Henri; 1876–1962), francouzský spisovatel a novinář: *L'art et le travail*, Paris: Stock 1923.

G

*Poznámka k teleologickému zaměření v epice (k dějovému napětí)*³

Řekli jsme, že v epice je teleologické zaměření; tzv. dějové napětí je jeho psychologickým symptomem. Teleologické zaměření vzniká ve chvíli, kdy nějaký fakt je tak vzdálen od faktu předchozího, že příčinné spojení není v první chvíli najevo.⁴ V epice extrémně vyostřené se přihází, že vysvětlení zdánlivě přerušného příčinného spojení je dáno až na samém konci díla (nebo těsně před ním). Tu vystupuje zřetelně důležitost ukončení (katastrofa). Ale i tehdy, když je dějové napětí méně zdůrazněno, je konec chápán, pocítován jako bod, ke kterému vypracování směřuje (klišé: děj *spěje* ke konci, k „rozuzlení“).

Mohlo by se zdát, že nutnou podmínkou pravé epiky je toto směřování k „vrcholu dějovému“. A skutečně toto bývá pokládáno i kritikou za kánon. Z hlediska jisté školy básnické, jistého směru, v tom není nic nesprávného; básnická škola (a kritikové ji doprovázející) má právo na svůj kánon. Hledáme-li však podstatu epiky, tedy toto směřování k vrcholu, který by musil být skutečně dán, za podstatný znak přijmout nemůžeme. Je sice pravda, že teleologické zaměření, jakmile je jednou dáno, jeví tendenci pokračovat, ale je také možno, že básník právě proto, aby tuto tendenci odhalil jakožto skutečnou „nehmotnou“ tendenci, nechá ji viset ve vzduchu. Místo, aby ji postupně realizoval v díle, odbočí pokaždé ve chvíli, kdy se zdá, že by již měla dojít svého vyplnění. Typický příklad: *Sentimentální cesta* Lawrence Sterna.⁵ Nepředvídaností cestovních příhod motivováno zde stálé odbočování, stálá proměna „dějové linie“. Ještě roku 1903 český

3 Původní začátek tohoto oddílu, později Mukařovským škrtnutý, zněl takto: G. Poznámka k teleologickému zaměření děje v epice (k dějovému napětí). Třebaže jsme zřetelně mluvili o teleologickém směřování toliko od faktu k faktu následujícímu, mohlo by vzniknout mylné domnění, že cíl, ke kterému povídka směřuje, je nutně realizován na jejím konci. Celá povídka se tam svažuje, popřípadě i řítí (kritické klišé: vypravování „spěje“ ke konci). Na tomto mylném předpokladu stojí ti z kritiků, kdo taková směřování ke konci kladou jako normu, jako požadavek. Nuže: toto směřování ke konci je uskutečněno jen někdy (netvoří nikterak samu podstatu dějového napětí). Teleologické zaměření (dějové napětí), očekávání, že děj povede k nějakému cíli...

4 Následuje tato škrtnutá věta: „Vzniká proto, že navázání přerušného (nebo spíš: zdánlivě přerušného) příčinného spojení očekáváme od některého z dalších fakt.“

5 Sterne, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. Edm. A. Görlich, Praha: J. Otto 1903; srov. *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. František Marek, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958.

překladatel [Edm. A. Görlich] charakterizuje tuto knihu jako „knihu nedokončenou“ a o druhém románu Sternově píše:

Nejdivnější přitom je, že dílo to nic do sebe nemá po stránce umělecké, nic, co na literárním díle žádáme. Plánu a kompozice darmo by člověk hledal; je to konglomerát nápadů a snůška nejroztodivnějších příběhů a anekdot a exkurzí, ještě k tomu z velké části vypůjčených z jiných starobyklých autorů a knih.⁶

(Srov. k tomu Šklovského⁷ studii v *Teorii prózy*.)

Příklad: ze začátku: setkání se šlechticnou, začátky lásky, dopis známé v Paříži. Pak se celou knihou táhne odevzdávání dopisu — ale nikdy neodevzdán; na konci knihy se už vůbec o šlechticně ani o dopise zmínka neděje. Nebo sluha náhodou zabalí cosi do kousku starého rukopisu. Pán rukopis přečte; je přepsán v povídce. Dán tím rámcem vypravování: Notář vyhnáný zlou ženou z domu bloudí po Paříži v noci; náhodou zavolán do domu, kolem kterého jde, aby napsal závěť starého šlechtice, ten začne diktovat příběhy svého života jako jediný svůj odkaz, je naznačeno, že příhody budou velmi pestré, — a rukopis přestává. Pak se ptá pán sluhy po pokračování rukopisu, ten zabalil do něho kytici pro svou milou, i běží k milé, ale ta (komorná) dala kytici jakémusi lokajovi, ten šičce, ta šumaři. Najde se rukopis? Autor poznamenává: „Stalo-li se tak či nic, uvidíme dále.“ Ale pak se o rukopise nemluví. Přijde kapitola o žebrákovi, který lichotil ženám atd. Poněvadž v některých jiných případech se autor za chvíli k tématu jednou danému vrací (jak bývá v povídkách o několika proplétajících se tématech — srov. povídky dopisové; Čelakovského *Patrní dopisové nepatrných osob*; Neruda *Z tobolek redaktorovy*; taky Rubešův *Pan amanuensis*), čekáme návrat i zde — není ho. A tak je v Sternově knize každou chvíli (proto ji český překladatel prohlašuje za neukončenou). Přitom se tendence k jednotnému teleologickému zaměření stále

⁶ Görlich, Edm. A.: „Laurence Sterne“, in: Sterne, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. Edm. A. Görlich, Praha: J. Otto 1903, s. 5.

⁷ Šklovskij, Viktor Borisovič (1893–1984), ruský spisovatel, filmový scenárista, literární a filmový kritik: *O teorii prózy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925; česky: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Melantrich 1933; 3. vyd.: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Akropolis 2003 — z tohoto vydání dále citováno.

udržuje právě tím, že se občas linie jednou opuštěná znovu objevuje (jinak by byla kniha pociťována prostě jako soubor úryvků nesouvisících navzájem jinak než osobou cestovatelovou). A tak je tendence k teleologickému zaměření dána odhaleně, protože není realizována.⁸

H

Epika a popis. Popis |—|—|—|—|—|—|—|—|, seřazení faktů statické — jeden vedle druhého v současnosti. Tím je popis diametrálně odlišen od vypravování, kde řazení v časovou následnost je základní podmínkou. Přesto se ovšem oba útvary nevyklučují. Naopak bývají velmi často — snad obyčejně — sloučeny v témže kontextu. A dokonce ve vypravování opravdu epickém (s teleologickým zaměřením, s aktualizovaným dějem) mohou být popisné partie i složkou, která pomáhá vytvářet dějové napětí (zadržování děje).⁹

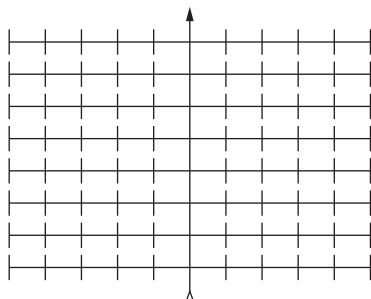
Deskriptivní pasáž na začátku díla zastírá chvíli, kdy se děj dá do pohybu; na konci díla zakončuje děj. Normální případ v epickém díle je ten: prvky deskriptivní (statické) podřízeny výpravným (dynamickým, časově následným). Může ale také nastat případ, že mezi obojím vznikne rovnováha. Pak takové dílo osciluje mezi popisem a vypravováním (obrázek, žánr). A může se stát ještě víc — i dynamizace prvků deskriptivních (aniž přitom pozбудou svého deskriptivního — synchronického rázu). Příklad: Šlejhar (vždy — ustálená technika); výrazný doklad poskytuje např. „Píseň dvou okapů“ ze sbírky *Z chmurých obzorů*.

Celá povídka je založena na popisu řinčení okapů dvou sousedních domků v bouřlivé noci — tedy líčení bouře a zvuku okapů. Děj velmi skryt za nimi a nepatrný: dva bývalí milenci, kteří léta žili samotářsky ve dvou sousedních domcích nevědouce o sobě navzájem, se setkají v bouřlivé noci, kdy žena přivolána sténáním umírajícího muže vnikne do jeho domku, — oba milenci umřou společně; to vše až na samém konci povídky, která jinak je nesena jen líčením. Postup takový: I. líčení se jeví jako metafora duševního dění jednajících osob;

⁸ Za touto kapitolou je poznámka: „Epika a popis. Epika a lyrika.“ Pasáž CH, následující po této kapitole, byla původně nadepsána „Epika a lyrika“.

⁹ V poznámce Mukařovský poznamenává: „Vedle toho mohou mít popisné prvky i mnoho funkcí jiných (např. lyrizaci díla, zabarvení děje stanoviskem jisté osoby, metaforické zkonkrétnění duševních dějů, zahalování epického jádra [...] atd.“

2. líčení má své peripetie vznikající tím, že vždy shluk synchronických motivů — pak časové posunutí — pak nový shluk. Tedy asi takto:



Tedy současně rozložení synchronické i diachronické, horizontální i vertikální. Tím částečně dynamizace popisu. Příklad:

A tak jaksi si pěly o závod tu svou robotnou, těžkou píseň oba okapy. Bylo tak po celou tu noc. Předstihovaly se zas *právě* jako u náhlém nedočkavém kvačení, a tu zdálo se, že nebude konce tomu vzájemnému stíhání se, řinčení a rachocení jakýchsi vnitřních bouřlivých ohlasů, za náhle pozvedajících se, vypukujících výkřiků, jako vytryskuje chvílemi šílení dvou srdcí, která se právě rozpomněla, — tu as právě nejvydatněji dštěla nebesa.

Až zase po dlouhé době uklidnivše se na chvílku, mírně, povlovně, tak hezky a jaksi způsobně si vedly, jako by družně dělily se o svou trýzeň i o své poznání, odpovídajíce si to spíše důvěřivě i sdělujícíce o svých osudech, ovšem onoho ubohého významu, jaký mohou mít osudy takových dvou okapů, — ale když i to má svůj osud jako všechno ostatní.¹⁰

Takovým způsobem postupuje Šlejhar i jinde (i v románech — srov. román *Peklo*¹¹); proto děj vždy minimální — jen tolik, aby stačil být podkladem, na kterém jako metafory se vznášejí a pohybují shluky deskriptivně seřazených motivů.

¹⁰ Šlejhar, Josef Karel: „Píseň dvou okapů“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, Praha: J. Otto 1910, s. 198–199.

¹¹ Šlejhar, Josef Karel: *Peklo*, Praha: F. Šimáček 1905.

Na principu dynamizace popisu je založeno tzv. deskriptivní básnictví ze začátku 19. století (M. Z. Polák). Dynamizace provedena tak, že se „líčí“ nějaký přírodní děj (bouře, vanutí větru) nebo že se zdůrazňuje časová posloupnost vnímání (např. cesta do hor).

CH

Subjekt a epika. Hlavní znak lyriky: punktuálnost — vztah k lyrickému subjektu. Všechny motivy díla jeví se jako synekdochy vzhledem k této „osobnosti básníkově“ (to neznamená ovšem psychologické individuum). Lyrika je tedy punktuální (a přítomná), kdežto epika řada (a minulost). Subjekt je ovšem i v epice — je nutně pocíťován někdo, kdo vypravuje, i tehdy, když je úplně skryt, když není jeho existence ani připomenuta (objektivní vypravování — např. realistický román). Někdy se připomíná zřetelně. Celá stupnice možností: oslovení („milý čtenáři“); podávání děje z určitého stanoviska (dovídáme se z děje přímo jen to, co může vědět vypravovatel, kdežto celé úseky, při kterých nemohl být, dovídáme se nepřímou — např. z vypravování některé jednající osoby); různé prostředky slohové (např. [...] — zaměření na ústní vypravování; polopřímá řeč, která svědčí o vypravovateli, jsouc pouhým referátem o skutečně pronesené řeči přímé); úvahy v ději, líčení, pokud nejsou podávány ze stanoviska některé z jednajících osob.

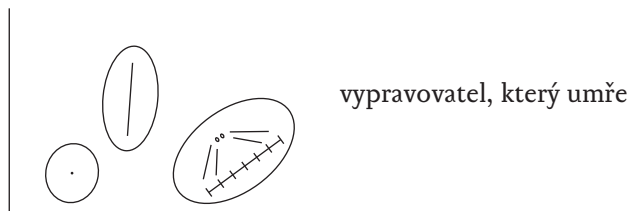
Konečně:¹² vypravovatel může být přímo uveden do díla jako osoba konkrétní, a to tak, že buď vypráví děj, který prožil, jehož byl hrdinou, nebo že vypravuje děj, jehož byl svědkem, popřípadě i děj, o kterém slyšel vypravovat. V tom případě může být trojitost plánu:

- _____ a) svědek děje
- _____ b) vypravovatel, který o ději slyšel
- _____ c) subjekt (básník)

A všechny tři plány mohou být v díle zřetelně dány, a to nejen na začátku a konci (v rámci), nýbrž mohou se protínat i při vypravování samého děje (osoba *b* zabarvuje nebo po svém komentuje podání osoby *a*; osoba *c* uplatňuje se např. přerušováním vypravování, poznámkami k němu). Základním plánem je ovšem plán subjektu *c* i tehdy, kdyby

¹² V záhlaví strany 74 rukopisu připsáno slovo „polycentrismus“.

nebyl přímo připomenut: může se totiž stát, že vypravovatel je dán rovnou bez rámce, a tedy také bez vnější charakteristiky (např. tak bývá v dílech, která mají ráz „zápisků, deníku XY–a“ — Maupassant: „Le Horla“ [Horla]). Právě proto, že vnímáme takové dílo jako básnické, cítíme protiklad (nebo aspoň divergenci — polaritu) mezi daným vypravovatelem a subjektem (básníkem). Nebýt této polarity, necítili bychom takové „zápisky“ jako dílo básnické, nýbrž jako reálný dokument. Tedy subjekt je cítěn vždy a nezbytně i tehdy, když spadá zdánlivě vjedno s *daným* vypravovatelem. Vypravovatel, kterým není sám básník, je jen stín, jen projekce subjektu do díla. Uvědomili jsme si tedy, že i v epickém díle je subjekt nezbytně dán. Ale jeho funkce je jiná než v lyrice, je pouhým *svědkem*, který ději přihlíží, pokud epika právě nepřekračuje své meze, pokud nesplyvá s lyrikou (i v epice, stejně jako v lyrice, je pocítován subjekt jako přítomný — jenže jeho poměr k faktům v básni daným je jiný):



Je-li nám takto ujasněn subjekt v epickém díle a jeho funkce, je nám tím zároveň zjednan přístup k lyrizaci epiky. Tušíme už, že podstata lyrizace je v tom, aby epický subjekt stal se zároveň subjektem lyrickým, aniž tím je potlačen epický ráz díla. To ovšem znamená také současně nějaký kompromis mezi lyrickou synchronií a epickou diachronií. Nuže, jak je to možné?

Především otázka lyrického subjektu. Kdo se jím může stát? Dva možné případy:

1. subjekt — básník — epický subjekt s aspektem subjektu lyrického (Máchův *Máj*);
2. vypravovatel daný v díle (Ugo Foscolo: *Poslední dopisy Jacopa Ortise*), nebo některá z jednajících osob (např. občas v Heydukově *Dědově*)

odkazu — třeba píseň o štěstí, nebo Vrchlického známá balada „Cigánovy housle“). Ale i v takovém případě je vlastním subjektem subjekt–básník. Je to totéž, co v tzv. *Rollenlyrik* [úlohové lyrice] nebo *Maskenlyrik* [maskující/škraboškové lyrice]. Daný lyrický subjekt je pocítován jako zástupce, jako metafora pravého lyrického subjektu — básníka (zřetelně vidět na Čelakovského „Pocestném“).

A teď otázka synchronie x diachronie. Jak se smíří tyto dvě základní protikladné vlastnosti? Dvojím způsobem. Buď tak, že se lyrika s epikou střídá: lyrické pasáže, vložky v epickém díle. Typickým příkladem Heydukův *Dědův odkaz*:¹³ tam například vstupy ke Zpěvům lyrické — začátek básně, začátek II. zpěvu, do značné míry začátek V. zpěvu, začátek VI. zpěvu. Pak vložky, zejména píseň o štěstí (II. zpěv), píseň ve IV. zpěvu; k vložkám také třeba počítat lyrický epilog básně; tento epilog býval vykládán jako dodatečná alegorizace básně, stačí ale interpretovat jej prostě jako lyrický závěr, který má zajistit lyrické vyznění díla, a tím posílit jeho celkový lyrický ráz. Kromě vložek krátké lyrické pasáže v textu, motivované jako básníkova úvaha, například:

Však proti stáří, přeškoda,
žádného koření není,
smrt kdy nám dechne na čelo,
pod čelem myšlenky zplení;
sáhne-li rukou na srdce,
mžikem v něm plameny zduší,
mladý, ten může umřítí,
starý, ten musí — ten musí!¹⁴

Také i jiné motivace lyrické vložky: básnická transpozice hudby, například v V. zpěvu: „Hraje a hraje [...]“.¹⁵ A konečně lyrické monology osob, například umírajícího dědečka (I. zpěv), zjevení dědečkovo vnukovi ve snu (II. zpěv), toužení hudcovo po zmizelé ženě

¹³ Heyduk, Adolf: *Dědův odkaz. Spisy Adolfa Heyduka*, sv. 28, Praha: J. Otto 1910.

¹⁴ Tamtéž, s. 10.

¹⁵ Tamtéž, s. 66.

(IV. zpěv), lyrizované deskriptivní motivy (II. zpěv). A kromě toho lyrika rozeseta v útvarech ještě drobnějších (ojedinělé verše). Přitom však se obojí, lyrika a epika, synchronie a diachronie, navzájem nepronikají, třebaže jsou lyrické pasáže s epickými promíšeny.

Příkladem opravdového pronikání epiky s lyrikou, opravdového křížení diachronie se synchronií je Máchův *Máj*. O tom, jakými prostředky se to děje, viz Mukařovský (1928, II2n).¹⁶

Když jsme si vysvětlili podstatu epičnosti, jde nyní o to, vyvodit důsledky pro kompozici. To ovšem jen stručně — ze dvou důvodů. Jednak to nejde pro krátkost času, jednak by nemělo smyslu vypočítávat všechny možné odstíny (výčet by nikdy nebyl úplný). Tedy nejstručněji a jen možnosti některé — na ukázkou metody. Především vlastnosti kompozice. To, co bývá kompozicí nazýváno — rozvržení tematických prvků. A to v novele, neboť pojednávat tento problém bez ohledu na druh by bylo zcela abstraktní, — v románu je tomu zcela jinak — pramenem je mi A. A. Reformatskij (1922).¹⁷

I. Střídání prvků statických (D = Descriptio) a dynamických (N = Narratio).¹⁸

Příklad — schéma Puškinova „Výstřelu“ (Petrovskij¹⁹):

$$\frac{D}{d_1 d_2} + \frac{N}{n_1} + \frac{D}{d_2 - d_1} + \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1} \quad || \quad \frac{D}{d_3 d_4} + \frac{N}{n_3 n_4 n_3} + (dn)$$

¹⁶ Mukařovský, Jan: *Máchův Máj. Estetická studie*, Praha: Filosofická fakulta — Fr. Řivnáč 1928; srov. Mukařovský, Jan: „Máchův Máj. Estetická studie“, in: Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*, Praha: Svoboda 1948, s. 7–202.

¹⁷ Reformatskij, Alexandr Alexandrovič (1900–1978), ruský filolog a literární vědec: *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva: Proftechškola 1922; česky: „Pokus o analýzu kompozice povídky“, přel. František Všeticka, in: Všeticka, František (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 92–107.

¹⁸ Edice zachovává Mukařovského parafráze i Reformatského a Petrovského. Pouze v případě citátu z Reformatského (od odstavce II na str. 183–186) je použit novější překlad Františka Všetického pro jeho větší přehlednost a uvádění příkladů (Mukařovský krátil text, není systematický v členění a vynechává většinu příkladů).

¹⁹ Petrovskij, Michail Alexandrovič (1887–1940), ruský historik a teoretik literatury: „Morfologija puškinskogo Vystrela“, in: *Problemy poetiki*, Moskva — Leningrad 1925, s. 173–204; česky: „Morfologie Puškinova Výstřelu“, přel. Otakar Mohyla, in: Všeticka, František (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 30–48.

Takové schéma ovšem ještě mnoho nepovídá — dokud nevíme, jakou funkci mají například popisné a dynamické prvky nebo jaký je jejich poměr vzhledem k závažnosti (např. délka jednotlivých úseků atd., jaká je hierarchie jednotlivých úseků atd.).

II. Klasifikace Narratio. V povídkách zaměřených na dramatickou koncepci (a takové převládají):

I. Výstavba scénáře

Komponenty scénáře: scény — velmi velké momenty; epizody — velmi malé; přechody — momenty analogické hudebním přestávkám v operě; dialogy, monology, němé scény. Přitom třeba věnovat pozornost typografickému členění: části, kapitoly, odstavce. Historicky se toto členění diferencuje a z typografického postupu se stává kompoziční (srov. texty z osmnáctého století, kdy se všechno psalo dohromady, a například „Zločin Nikolaje Letajeva“ od A. Bělého).

2. Problém kompozice místa — jinak řečeno kompoziční geografie.
3. Problém časové kompozice: a) celkové množství času (srov. např. Dostojevského a Turgeněva, u prvního téměř pseudoklasická jednota času, u druhého pravý opak); b) následnost času: dispozice — chronologická následnost, kompozice — existence časových přesunů, analytický způsob.

Příklady: dispozice — Maupassantova próza „Kohout zakokrhál“; analytická kompozice — Puškinova „Metelice“, „Šest Napoleonů“ Conana Doylea, charakteristické pro detektivní román.

III. Klasifikace Descriptio

1. Popisy pozadí: a) *paysage de la nature* — popis přírody, charakteristické pro romantiky; b) *paysage de la culture* — popis způsobu života, příznačné například pro „urbanisty“.
2. Popisy — charakteristiky osob: a) celkové — kanonické pro Turgeněva; b) epizodické, tj. vztahující se k určité epizodě, např. první charakteristika hrdinky Maupassantovy povídky „Z cest“.

IV. Stanovení a systematizace tematiky

Prvky:

- I. Téma — nejjednodušší statická jednotka syžetové stavby.

2. Motiv — nejjednodušší dynamická jednotka, charakterizovaná obvykle přítomností slovesa nebo jeho ekvivalentu, v ruském jazyce je jím jmenný tvar přídavného jména; např. „Ivan Ivanovič je zamilovaný“ není motiv, ale téma; „Ivan Ivanovič je zamilován“, a tím spíše „Ivan Ivanovič se zamilovává“ je motiv.
Motiv je podle A. N. Veselovského²⁰ „nejjednodušší vyprávěcí jednotka“; podle M. A. Petrovského je to „složka syžetu, která zpomaluje nebo zrychluje děj“; podle V. M. Žirmunského²¹ „motivem jako začátkem syžetu je v jazyce obyčejná věta s přísudkovým slovesem“ („Zadači poetiki“ [Úkoly poetiky], *Načala*, 1921, č. 1).²²
3. Symptom — akcesorický prvek syžetu; např. peníze na podlaze a příchod neznámého muže v Maupassantově povídce „Z cest“.
4. Syžetová témata — složité jednotky sestavené z témat a motivů.
A. N. Veselovskij napsal: „Syžetem rozumíme téma, jímž se vinou různé situace, motivy.“

Pro jejich určení je důležitá hierarchie postav a uspořádání témat a motivů.

A. Stanovení hierarchie postav:

- a) Postavy-témata (hrdina, hrdinka — Podkolesin a Agata Tichonovna z Gogolovy „Ženitby“);
- b) vedlejší postavy zasahující do scénáře (např. Kočkarev z „Ženitby“), chůvička Celestýna z Maupassantovy prózy („Malý“, sluhové, lokaji, poslové atd.);
- c) prostřední postavy — postavy-témata a vedlejší postavy zároveň (např. Mefistofeles ve *Faustovi* nebo Verchovenskij v Dostojevského *Běsech*).

²⁰ Veselovskij, Alexandr Nikolajevič (1838–1906), ruský filolog, historik a teoretik literatury, folklorista.

²¹ Žirmunskij, Viktor Maximovič (1891–1971), ruský lingvista, dialektolog, literární historik a teoretik, versolog.

²² Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Zadači poetiki“, *Načala*, 1921, č. 1; česky: „Úkoly poetiky“, přel. Jiří Honzík, in: Žirmunskij, V. M.: *Poetika a pozie*, ed. Vladimír Svatoň, Praha: Odeon 1980, s. 9–49.

B. Uspořádání témat a motivů:

- a) vztah provázející, paralelní, někdy stupňovitý (také obráceně: stupňovitý, někdy paralelní při stejnosti stupňů);
- b) vztah kontrastující.

Typy syžetových témat:

Konstrukce povídky je po mnoha stránkách podobná konstrukci sonátové formy.

Tematicky jsou pro sonátu kanonická dvě témata (hlavní a vedlejší), někdy se toto schéma komplikuje zavedením třetího nebo čtvrtého tématu. Pro povídku je dvojčlenná tematická stavba rovněž kanonická, přitom s nejrůznější motivací.

A. Dvojčlenná povídka:

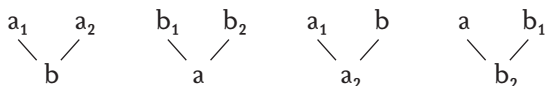
- a) a + b (on + ona), hrdina a hrdinka, dynamičnost je motivována láskou, to je dvojčlenná milostná povídka;
- b) a + a (on + on nebo ona + ona), dva hrdinové / hrdinky — hlavní a vedlejší; např. Velčaninov (jako první) a Trusockij (jako druhý) v Dostojevského „Věčném manželovi“, podle M. A. Petrovského jde o „výstavbu syžetu na soubojovém motivu střetnutí dvou témat“. V tomto případě je motivace spletitá, obvykle jde o soupeřství, zápolení.

B. Trojčlenná povídka:

- a) $a_1 + b + a_2$ (on + ona + on), obvyklá motivace: muž — žena — milenec: např. Alfred Chazel — Helena Chazelová — Armand de Querne (Bourget, „Zločin z lásky“), Karenin — Anna — Vronskij (Tolstoj, *Anna Kareninová*), pan de Marelle — paní de Marelle — Du Roy, pan Walter — paní Waltrová — Du Roy (Maupassant, *Miláček*);
- b) $b_1 + a + b_2$ (ona + on + ona), žena — muž — milenka: např. Dolly — Stiva — guvernánka (*Anna Kareninová*), paní Falkenbergová — kapitán — Alžběta (Hamsun, „Tlumeně hude poutník“), Sára — Ivanov — Saša (Čechov, „Ivanov“);
- c) $b_1 + a + b_2$ (ona + on + ona), s pozměněnou motivací: milovaná — on — milenka, (kanonické pro Dostojevského a Hamsuna). U Dostojevského: Aglaja — kníže Myškin — Nastasja Filippovna (*Idiot*), Kateřina Ivanovna — Dmitrij Karamazov — Grušeňka (*Bratři Karamazovi*), Polina — Alexej Ivanovič — Blanche (*Hráč*). U Hamsuna:

Edvarda — Glahn — Eva (*Pan*), Rosa — Benoni — Edvarda (*Rosa*), Viktorie — Jan — Kamila (*Viktorie*), Dagny — Nagel — Marta (*Mysterie*), žlutá dáma — Vladimír — číšnice (*Otroci lásky*). V obnažené podobě v Hamsunově povídce „Dobyvatel“ (ze sbírky *Podrost*).

Ve všech těchto vzorcích obvykle převládají dvě témata; vedlejší téma se vyskytuje v nejrůznějších kombinacích:



C. Existuje také kánon čtyřčlenné povídky, setkáváme se s ním u Maupassanta v podobě $b + a_1 + a_2 + a_3$ ($ona + on_1 + on_2 + on_3$) a v motivaci: žena — muž — milenec — násilník. Například ona — kapitán — důstojník — důstojnický sluha („Důstojník“), ona — notář — Labarte — Maurin („To čuně Maurin“).

Pro hierarchii postav a pro určení syžetového tématu jsou důležité: a) jména a přezdívky hrdinů, popřípadě jejich nepřítomnost (např. v Puškinově „Výstřelu“ jméno Silvio zvýrazňuje hlavního hrdinu); b) nadpis povídky, u Maupassanta je kanonická shoda mezi nadpisem a pointou (např. „Kohout zakokrhál“; „Dřeváky“), často procházející celou kompozicí v podobě refrénu („Pane vrchní, pivo“; „To čuně Maurin“) — (Neruda, „Byl darebákem!“).

Funkční rozbor

I. Rozvití děje: *Vorgeschichte* — *Geschichte* — *Nachgeschichte*. Otázka základní: Co se chápe v novele jako jakási *minulost* vzhledem k hlavnímu ději (*Vorgeschichte*) a co může být charakterizováno — vzhledem k němu — jako budoucnost. Jako v obraze i zde perspektiva, jenže časová; příkladem novela u Boccaccia (Petrovskij 1927).²³ Je možná i *Zwischengeschichte* (epizoda, popř. intermezzo) — může být obohaceno časové perspektivy mimo okruh děje, zvýšení dějového napětí brzděním, taková *Zwischengeschichte* může být, je-li dána mezi dějem.

²³ Petrovskij, Michail Alexandrovič: „Morfologija novelly“, *Ars poetica I*, Moskva: Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk 1927, s. 69–100.

II. Konstrukce novely

I. Začátek — a) expozice, b) *Vorgeschichte*, c) prolog (např. obecná úvaha na začátku); ovšem kterákoliv z těchto částí může na začátku scházet — a být dána uvnitř novely. *Expozice*: Je-li dána, tedy v ní: přímá charakteristika jednajících osob (může ovšem být i nepřímá charakteristika osob a místa v ději: gesty, slovy, činy — pak expozice uvnitř, ale i na začátku může být nepřímá charakteristika: rek něco dělá, mluví, co ještě nesouvisí s dějem, — demonstrování reka). *Vorgeschichte* (může být dána také uvnitř novely, a to zas — buď najednou, nebo na několikrát — zvýšení dějového napětí). *Prolog*: buď široký — nějaká obecná pravda — děj povídky příkladem k ní; prologem může být také zarámování; nebo prolog zcela nepatrný: věta, kterou se začíná, např. známé pohádkové: Byl jednou jeden král atp. Schází-li: *in medias res*.

Momenty dějové (kolize — peripetie — krize — katastrofa) — hierarchie ovšem velmi proměnlivá, taky hranice (zřetelné x nezřetelné). Tak např. vrchol — krize — může být ale dvojí vrchol skoro stejně silný. To zas třeba všechno posuzovat s ohledem na doby a školy — ostatně o tom jsme leccos řekli při „podstatě epiky“. Sem patří otázky po prostředcích, jimiž se vzbuzuje dějové napětí; mnohé z nich *tematické*, např. brzdění popisnými motivy, epizodami — mnohé se týkají *uspořádání částí*, např. chronologického umístění a příčinného nexu (např. vynechá se člen časové nebo příčinné řady nezbytný k jednoznačnému pochopení souvislosti a dá se až třeba na konci jako rozluštění — naznačí se možná příčinná souvislost jiná, než děj vyžaduje, — zavedení čtenáře časté v detektivních novelách), a mnohé konečně jsou i *jazykové* (stylistické zdůraznění záhadnosti — dějová funkce dialogu atd.).

S napětím souvisí, ač s ním nespadá vjedno, i tempo děje (spád způsobený zkrácením časové nebo příčinné řady — „zhuštěním“; ale může být způsobený i čistě stylisticky: V. Raffle, *Elektrické povídky* — iluze rychlosti způsobená krátkými větami hlavními, často s nominálním přísudkem). Zajímavá je též otázka poměru *osob* k dějové dynamice (a také i problém poměru osob k ději vůbec — děj se kupí okolo osoby: deník) — pokud jejími nositeli — pokud stranou proudu; je možný i přímý kontrast mezi osobami a dějovým napětím — osoby snaží se dějové napětí, spád událostí, brzdit, ale jsou strhovány mimo svou vůli a proti ní (Hilbertův *Rytíř Kura*).

III. Konec novely — nebudu o něm teď mluvit, protože — jako ukázkou — chci probrat tuto otázku podrobněji a s doklady — příště.

*

Pak některé otázky podružnější, například funkce krajiny, Šklovskij: mohou být dva základní případy literární krajiny: krajina, která se shoduje s dějem, a krajina, která s ním kontrastuje — shoda: romantici, kontrast: realisté. Dále: krajina a osoby, popřípadě epický subjekt — z čího stanoviska podáváno vyličení krajiny. Pak: Na kterých místech novely se líčení krajiny vyskytuje: v expozici? Nebo v kulminačním bodě? Nebo kdesi v peripetii? Pokaždé jiná kompoziční funkce. V *expozici* statický plán, ze kterého nenápadně vyrůstá kolize. Například Maupassant: „Návrat“²⁴ — pobřežní mořská krajina, pobřežní rybářská vesnice, rybářská chýše rodiny Martin Lévesque, osoby této rodiny: muž na lovu ryb, žena před domem zašívá sítě, čtrnáctileté děvče sedí u vchodu do sadu a bílí prádlo, druhé, mladší, chová nemluvně a dva hošáci dvou a tříletí hrají si na zemi, mlčení a ticho. Najednou nejstarší děvče vzhledne a praví: „Le r’voilà!“ [„Už je tu zas!“²⁵] a děj začíná (ten, kdo se objevil, otrhaný cizinec, potulující se kolem domku, stává se pak jednou z hlavních osob: první muž rybářky, námořník, pokládán už léta za mrtvého). Je-li dáno líčení v *krizi* (nebo vůbec ve vrcholu) — má za účel podtrhovat dějový vrchol ať shodou, ať kontrastem); je-li konečně dáno někde v peripetii, má za úkol brzdění a zvyšování dějového napětí. Ovšemže i kvantum deskripcí (krajinových i jiných) má svou kompoziční funkci (krajní případy: není vůbec líčení — nebo naopak tolik, že děj pod nimi mizí, že se zdánlivě — a ovšem úmyslně — převrací hierarchie: děj podřízen perspektivě líčení).

Dějové jádro novely (ne už vždy románu): anekdota — prostě: kolize — uzel — rozuzlení. Důležitým momentem je — i uvnitř novely — určení druhu. Podle toho se mění celé kompoziční schéma i náš poměr k dílu. Bývají rozeznávány (Petrovskij) dva hlavní typy:

²⁴ Maupassant, Guy de: „Le retour“, in Maupassant, Guy de: Yvette, Paris: Victor Harvart, 1885, s. 161–176; česky: „Návrat“, přel. Jaroslav Vrchlický, in: Maupassant, Guy de: *Slečna Fifí. Spisy Guy de Maupassanta*, sv. 1, Praha: J. Otto 1908, s. 194–203.

²⁵ Tamtéž, s. 195.

dobrodružná novela (osoby v služebné roli vzhledem k událostem), psychologická (události v služební roli k osobám). To ovšem nejhrubší rozdělení — pak mnoho pododdělení a ne stálých, neboť — jak uvidíme v příštím semestru — druh je jev historický: vzniká, mění se vývojem a zaniká. Tak např. pododdělení novely dobrodružné: novela detektivní; nebo zas na druhé straně žánr (tak typický pro Nerudu a májovce vůbec) je také novela, kde události jsou v služebné roli k osobám, — ale nelze jej zrovna nazvat novelou psychologickou. Kromě toho bych upozornil i na to, že jistá novela může (jako i každý jiný druh) překračovat hranice svých druhových znaků, a být právě proto pocíťována jako příslušník druhu (Čapkovy „detektivní novely“, které obracejí naruby obvyklé metody druhu).

Tím ovšem není daleko vyčerpána všechna problematika kompozice. Mnoho všelijakých podružných problémů. Například problém vypravovatele a jeho významu pro kompozici (K. Friedemannová, 1910).²⁶ Částečný aspekt tohoto problému tzv. *Ich-Erzählung* [vyprávění v první osobě] (K. Forstreuter, 1924).²⁷ *Ich-Erzählung* — to ještě nemusí být pokaždé, když je vypravovatel dán (např. vypravování babiččino o němém děvčátku u Němcové). Jen tam, kde se skutečně vypravuje v první osobě. Ale touto technikou vzniká hned celá kompoziční problematika. Jen ukázky. Tak například způsob, jak vypravovatel („já“) o ději nabývá vědomosti, — zda pozoruje děj uvědoměle ve chvílích, kdy se děje, vyhledává příležitost vidět a slyšet, nebo jej jen prožívá — a teď jak to prožívání podává (deníkově — současně s prožíváním — po částech — takže ani vypravovatel, ani čtenář nevědí, co bude následovat, — pak také možno hádání dopředu, co bude, korektura názorů atd.; nebo jestli to své vzpomínání rekonstruuje na základě vzpomínek).

Jiná otázka: je charakterizován vypravěč („já“) a jak? Přímo: představuje se, jaký je nebo v době děje byl, — nebo nepřím: tím, co vybírá z událostí, jaký poměr má k událostem. A dál: jaký poměr k němu zaujmají ostatní osoby děje a jaký on k nim? Může tu být i divergence například mezi tím, jak on charakterizuje osoby — a jaké jsou

²⁶ Friedemannová, Käthe [Käthe Auguste] (1874–1949), německá literární teoretička: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.

²⁷ Forstreuter, Kurt: *Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin: Ebering 1924.

ty osoby „ve skutečnosti“, — to znamená divergenci mezi charakteristikou přímou — tu podává vypravovatel ze svého stanoviska —, a nepřímou, která je podána činy, gesty a slovy jednajících osob. To, co jsem teď řekl, se už těsně dotýká otázky objektivity vypravovatelovy: je zdůrazněna objektivita — nebo naopak zdůrazněna jeho neobjektivnost (libovolnost v zacházení s fakty; krajní případ povídka, román lháře „Prášil“).

Dále: Jak je pocítován (a ovšem dán v díle) poměr mezi vypravovatelem (já) a epickým subjektem (básníkem): Zdůrazněna jejich shoda (román autobiografický), nebo různost? Jiná otázka: Je děj podán souvisle, nebo s mezerami, a prostředí omezené, či neomezené? Zavedení vypravovatele znamená už samo sebou dání centra — omezení děje i prostředí — vypravovatel nemůže být všude a vidět i slyšet všechno. To znamená, může být například položen důraz na to, že prostředí, které je nám v *Ich-Erzählung* podáno, je synekdochické, část, výsek celku; to se stane např. tak, že vypravovatel nemá přístup do všech míst, kam mají přístup jiné jednající osoby. Tak například v Hilbertově *Rytíři Kurovi*²⁸ stavební podnikatel, který je vypravovatelem („já“), nemá přístup do vlastního prostředí Kurova, do jeho domu, do společnosti, kde se Kura pohybuje. Stýká se s ním jen v bytě, který si v jeho domě Kura najal jako intimní útočiště před „démonem“ zlata. To je zřetelně dáno, a tak vzniká možnost vzbudit iluzi velkého podnikatele — pána průmyslu —, aniž se přitom překračuje rámeček docela intimního prostředí. A teď *děj*: Vypravovatel („já“) může být jen někdy ději přítomen, jiné jeho úseky dovědět se z vypravování osob ostatních, konstruovat si je z nářeků (a zas, doví se je včas, takže linie dějová je nepřetržitá, nebo až dodatečně jako rozluštění záhady), popřípadě i některé úseky se nedovědět vůbec, anebo zase naopak — jsa hlavní osobou, středem děje, může vědět o všem a mít přístup do prostředí všech (jak jinak by vypadal Hilbertův román o Kurovi, kdyby byl vypravovatelem Kura sám).

Dále: prolomení jednoty hlediska v *Ich-Erzählung*. Řekli jsme, že zavedení vypravovatele znamená vůbec zaujetí stanoviska k ději, stanoviska ve smyslu nejen perspektivním (co a jak je z děje vidět), nýbrž

28 Hilbert, Jaroslav: *Rytíř Kura: román*, Praha: Bursík a Kohout 1910.

i ideologickém a citovém (posuzování děje). Nyní může jít o to, aby bylo zavedeno do vypravování stanovisek víc. To se děje tím, že se například dá slovo k delší přímé řeči některé z osob, která posuzuje děj jinak než vypravovatel, nebo že se podá paralelní vypravování dvou osob o témže ději (Gide: *École des femmes*²⁹ [Škola žen] — stanovisko ženino — pak vypravování mužovo o témže manželství). Minulost a přítomnost v *Ich-Erzählung* — to je jedna z nejdůležitějších možností v *Ich-Erzählung*. Kontrast mezi minulým a přítomným stavem vypravovatele (v minulém utrpení — teď je v klidu; slyšíme o smrtelných nebezpečích, ale víme předem, že z nich vyvázl, protože vypravuje; anebo naopak: v minulosti štěstí — teď neštěstí); kontrast nálady — nebo kontrast v posuzování událostí [...].

*

Především: poněkud podrobněji proberu konec epického díla (románu, novely) — jako dodatek k tomu, co jsem říkal posledně o kompozici v epice. — *Konec* — to není jen konec děje. I při začátku jsme viděli, že začátek novely, románu není jen začátek děje (prolog — expozice — *Vorgeschichte*). I zde po ukončení děje *Nachgeschichte* — a kromě toho i vlastní konec novely, románu. Je řada různých možností ukončení; některé z nich ukáží na konkrétních příkladech. Především *Nachgeschichte* — řekl jsem už dřív: změna časové perspektivy — to, co se stalo „potom“. To, co — vzhledem k ději — chápeme jako budoucnost. Jak se dosahuje dojmu *Nachgeschichte*? Mohlo by se to zdát jednoduché — je to to, co následuje po vyvrcholení děje, po konečném uvolnění dějového napětí. To ale není jediný a také nejnutnější znak *Nachgeschichte*. — Jsou děje, jak jsme viděli už při úvaze o podstatě epičnosti, které vůbec nemají dějové napětí. Jak je zde dána *Nachgeschichte*? Jsou k tomu prostředky — nejobyčejnější je zrychlení tempa. Román nebo novela omezily se na dobu velmi krátkou, pak začíná děj přeskakovat — celé měsíce, roky. To je tak běžné, že ani není třeba příkladu.

²⁹ Gide, André (1869–1951), francouzský prozaik a dramatik, novinář a překladatel: *L'École des femmes*, Paris: Gallimard 1929; česky: *Škola žen*. Robert, přel. Jirka Malá, Otto Rádl, Praha: Otakar Štorch-Marien 1930.

Jiný prostředek: odstranění hlavních osob, zbudou jen vedlejší. Například Turgeněv, *Otcové a děti*: konec děje — smrt Bazarova. Následující kapitola začíná: „Uplynulo šest měsíců. Byla bílá zima [...]“³⁰ (časový skok) — stručné sdělení o svatbě Bazarovova přítele Arkadije a Arkadijova otce. Pak se líčí odjezd Pavla Petroviče, Arkadijova strýce, který měl v románě úlohu Bazarovova protikladu. A pak otázka: „To je snad konec, ne? Některý čtenář by však možná rád věděl, co teď, právě teď dělá každá osoba, kterou jsme vylíčili. Jsme ochotni ho uspokojit.“³¹ A teď líčení života jednotlivých osob románu (přitom osoby odstupňovány podle důležitosti, jaká jim v románě připadla: zas nejvíc o Pavlu Petroviči — celý žánrový obrázek). — A nakonec líčení venkovského hřbitova, hrobu Bazarovova, starých Bazarovových rodičů, kteří k hrobu chodí. Nakonec epilog:

Což jsou jejich modlitby, jejich slzy opravdu marné? Což je láska, svatá, oddaná láska opravdu bezmocná? Ó ne! Ať bylo srdce uloženo do hrobu sebevášnivější, sebehříšnější, sebevzpornější, květy, které na něm rostou, na nás pokojně hledí svými nevinnými očima a nemluví k nám jen o věčném klidu, o tom velkém klidu „lhostejné“ přírody; mluví právě tak o věčném smíření a o neko-
nečném životě...³²

Tedy zřejmě: hlavní osoba ustoupila, vedlejší zbyly; avšak nevystupují do popředí jako nové osoby hlavní; místo hlavní osoby je pocítováno jako prázdné, ukazuje se k nepřítomnosti hlavního reka. Tak například při hostině na rozloučenou s Pavlem Petrovičem, když se připíjelo, — je připíjelo památce Bazarova:

„Na památku Bazarova!“ pošeptala Káta do ucha svému muži [Arkadijovi, Bazarovovu mladšímu příteli — dopl. J. M.] a přitukla si s ním. Arkadij jí vřele stíkl ruku, ale neodhodlal se nahlas navrhnout tento přípitek.³³

30 Turgeněv, Ivan Sergejevič: *Otcové a děti*, přel. Prokop Voskovec, Praha: Odeon 1975, s. 226.

31 Tamtéž, s. 228.

32 Tamtéž, s. 231.

33 Tamtéž, s. 228.

Dále se vypráví o Sitnikovu (jedna z docela podřízených osob románu), že Sitnikov, hodlající se také státi velkým mužem, potlouká se v Petrohradě a pokračuje dle svého tvrzení „v díle‘ Bazarova“. A docela na konci: hrob Bazarovův a jeho rodiče.

Takovými tedy prostředky může být charakterizována *Nachgeschichte*. Ovšem také může *Nachgeschichte* scházet — pak novela vybíhá v hrot: napětí se náhle uvolní — hned konec. A i jiné případy. Zajímavá po té stránce Vančurova novela „Dobrá míra“. Začíná — prolog:

To, co se vypravuje, bývá často tak zábavný nesmysl, že nikdo nemá chuť věřiti pravdivým příhodám a nikdo je ani nečte. Tak přichází poctivost vepsí a všelijaké výmysly jsou vynášeny až do nebe. Sper to ďas! Pravda, jak se zdá, ztratila svoje podkůvky a kulhá za lží, o níž se kdysi říkalo, že má krátké nohy. Pah, ta se neztratí! Nestyda nestydatá!³⁴

Pak hospoda Dobrá míra („Asi tři míle od města Krumlova stávala na počátku vlády císaře Františka Josefa pěkná hospoda“³⁵). Šenkýřka u Dobré míry (Isabella), babka, která tam s ní žila (Johanka nebo Colleta). Ženy spolu mluví. Vejde cikán („Isabella ji chtěla odseknout, když se otevřely dveře a vešel cikán v milostném věku. Bylo mu tak osmnáct či devatenáct“³⁶). Rozmluva cikána se šenkýřkou. Cikán jí hádá z ruky:

„Naposled,“ řekl, naznačuje, že je už čas, aby si šenkýřka odpočítala v kapse peníze za dobrou věštbu, „naposled se vám přihodí neuvěřitelné věci skrze jinocha, který je nablízku...“

Řka to umkl. Isabella chvíliček čekala, co z toho bude. Zнала podobná odmlčení od svých milenců a věděla, že se nesluší, aby hned dorážela co a jak. To je okolků, než takové house promluví, myslila si, a aby ho povzbudila, sevřela mu lýtko koleny.³⁷

³⁴ Vančura, Vladislav: „Dobrá míra“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 53.

³⁵ Tamtéž, s. 53.

³⁶ Tamtéž, s. 54.

³⁷ Tamtéž, s. 55.

Dále: pozoruje však, že cikán omdlel, — když procitne z mdloby — tedy:

„Paní Isabello,“ děl pokrýváje své čelo a ramena křížem, „ve jménu Boha i Syna i Duchu svatého, viděl jsem, že je váš osud svázán s mým osudem!“

„Proto,“ odpověděla šenkýřka, „nemusíš ani křičet, ani omdlávat!“

„Neskákejte mi do řeči,“ pokračoval opět Cyprian a již bez přerušování vypravoval, že je svedlo neštěstí. „To, co nás víže, je vražda,“ řekl vposled.

„A vyjde najevo, či zůstane utajena?“ otázala se Isabella.

„Jakž by nevyšla, tu si odskáčeme na popravišti,“ odušil Cyprian. Takové řeči nedodají nikomu chuti k jídlu ani k milkování [...].³⁸

Přichází do hospody potulný řezník, který „honil kance od statku k statku, vychvaluje jeho plemenné vlastnosti“.³⁹ — Řezník Kabrhel se chová pohrdlivě k cikánovi, pošle si jej pro maso, cikán maso nepřinese, jen urážlivý, ale lživý vzkaz od řezníka z města potulnému řezníkovi, slíbí tomuto, že městskému řezníkovi ze msty ukradne vepře, místo toho zabije ale kance potulného řezníka, ten pozná, že je ožebračen, žene se se sekyrkou po Cyprianovi, ten uhne, sekyrka se zarazí do dveří, řezník chytí rožeň, Cyprian druhý.

Oba chlapi stáli proti sobě. Kabrhel mířil na cikánovo srdce. Byl dobrák od kosti, bůhvíco se s ním stalo, že takhle zvlčil. Snad přece jen ležela příčina té zuřivosti v Isabelle. Vždyť i ten Cyprian napřáhl ruku a míří na srdce Kabrhelovo.

Teď přijde konec! To je on! To je onen slavný a proslulý konec konců. Smrt! [zdůr. J. M.]

Slaboch Cyprian bodl ze všech sil a ubohý drát, jenž nebyl silnější, než bývá hřebík, se zanořil asi tak na dva couly do páteho mezižebří a silák Kabrhel se svalil na zem. Hlava mu řinkla o hliněnou podlahu, byl mrtev, či jak se říká za novějších časů, měl to odbyto.⁴⁰

³⁸ Tamtéž, s. 56.

³⁹ Tamtéž, s. 56.

⁴⁰ Tamtéž, s. 66–67.

Konec děje — podtržen zvoláním —, ale schází *Nachgeschichte*. Co přišlo potom? *Nachgeschichte* byla dána už na začátku novely v proroctví cikánově.

Nachgeschichte však není jediný možný způsob ukončení. Ba zpravidla — i je-li dána — bývá ještě ukončení jiné. Vezměme prostou formu pohádky: děj — *Nachgeschichte* (např. svatba Honzy s princeznou) a pak ukončení: „Zazvonil na vrbě zvonec a pohádky je konec“; nebo hostina: „Měli tam papírovou podlahu — já se propadl až sem.“

Nachgeschichte může být dána jako výhled do budoucnosti — popřípadě i dovedení do přítomnosti (i v pohádkách: „A jestli neumřeli, žijí podnes“). Srovnej konec Vančurovy *Markéty Lazarové*:

Markéta Lazarová! Ale to jméno není již její jméno. Tato paní povila syna jménem Václav. V témž čase slehla i Alexandra. Slehnuvši vzala si vlastní rukou život a Markéta kojila obě děti. Vyrostli z nich chlapáctí chlapi, ale, žel, o jejich duši se *sváří* láska s ukrutností a jistota s pochybnostmi. Ó, krvi Kristiánova a Markétina!⁴¹

Řekli jsme výše: leckdy není *Nachgeschichte*; může být i víc — neukončení děje: Čapkova „Šlápěj“ (*Boží muka*): šlápěj uprostřed zasněžené pláně — jediná — všude okolo netknutý svěží sníh. Dva lidé uvažují: kdo?

Snad se nějaké božstvo ubírá svou cestou; jde bez inkoherece a postupně; snad jeho cesta je jakési vůdcovství, kterého se máme chopit. Bylo by nám možno krok za krokem jít ve stopách božstva. Snad by to byla cesta spásy. To všechno je možné — — „A je to strašné mít *docela určitě* jeden krok této cesty před sebou a nemoci ji dále sledovat.“

Boura se otrásl a vstal. Chumelilo se stále hustěji a pošlapané pole s velikou šlápějí prostřed jiných mizelo pod novým sněhem. „Já se jí nepustím,“ řekl zachumelený muž, — „šlápěje, která už

⁴¹ Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 5, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1986, s. 128.

není a nebude,“ dokončil Boura v myšlenkách, a jejich cesty se roz-
běhly opačnými směry.⁴²

Zde je *Nachgeschichte* („Já se jí [...],“ dokončil Boura [...]), ale děj ne-
ukončen, nedáno rozuzlení — to ponecháno jako hádanka.

Kromě *Nachgeschichte* — obyčejně *vedle ní* — ještě i jiné způsoby
zakončení. Tak velmi důležitý úkol — deskriptivních prvků na konci.
Například konec Matějкова románu *Duše pramenů*:

Liška syn usedl podle stromu a zakryl si tvář dlaněmi. *Bylo ticho.*
*Bylo ticho a prázdno.*⁴³

Obměna: statické gesto, například Hamsun, *Hlad*:

Pak mi určil práci... Venku ve fjordu jsem se jednou *vzpřímil*, mokrá
horečkou a zemdleností, *podíval* jsem se ke břehu a dal jsem pro-
tentokrát sbohem městu, Kristianii, kde okna svítla tak jasně ze
všech domovů.⁴⁴

Sova, „Pankrác Budecius“:

To však nerušilo jeho veliký smír se vším. A tak jak pokojně žil,
zhasnul jednoho dne tiše *sedě* v kožené lenošce, *dívaje* se směrem
k věži kostelíka na výšině a marně již se upomínaje na denně obvyk-
lou strofu ze slov Sirachových.⁴⁵

Někdy deskriptivní motiv na konci připomíná začátek. Je to motiv
z expozice. Tím dán rámeček. Například Merhaut, „Tragédie malého
člověka“ (*Černá pole*); začátek:

⁴² Čapek, Karel: „Šlápěj“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981, s. 15–16.

⁴³ Matějka, Jaroslav: *Duše pramenů*, ed. Karel Sezima, Praha: Družstevní práce 1941, s. 270.

⁴⁴ Hamsun, Knut: *Hlad*, přel. Milada Lesná-Krausová, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 231; srov. Hamsun, K.: *Hlad*, přel. Helena Kadečková, Praha: Dybbuk 2019, s. 172.

⁴⁵ Sova, Antonín: *Pankrác Budecius, kantor. Quasi legenda*, ed. Miroslav Heřman, Praha: Československý spisovatel 1973, s. 82.

Denně několikrát chodím mimo tento prázdný krám v naší ulici, na brněnském předměstí. Žluté, stále nově natírané jeho dvěře jsou zpravidla uzamčeny a železným pasem zapáčeny.⁴⁶

[konec povídky:]

Potom vzal prostěradlo ze stolu, stočil je a pověsil na kliku.

A ta, jež tady cíhala na žida, kletba, která vyháněla všechny živé z tohoto krámu, lačnic po vraždění, pomohla dokonat jeho dílo.

*Krám byl zase prázdný.*⁴⁷

Deskriptivní zakončení, které je v emocionálním kontrastu s dějem (známé schéma vánoční povídky: sirotek zmrzl na matčině hrobě — „A hvězdy svítily, sníl se třeptil“). Konec Gogolova *Taras Bulby*: Taras Bulba na hranici; jeho patetická řeč — konec její:

[...] ze země ruské povstane car a nebude síly na světě, která by se mu nepokořila!⁴⁸ [A pak ještě patetická otázka básníkovy:] „Ale což se najde na světě takový oheň a taková síla, která by přemohla sílu ruskou?“⁴⁹ [A hned nato bez přechodu klidné líčení:] Nemalá je řeka Dněstr a mnoho je v ní zátocin a hustých říčních sítin, mělčin a prohlubin. Jak zrcadlo se blyští hladina řeky a nad ní se rozléhá křik labutí [...]. Rychle pluli kozáci ve svých úzkých člunech o dvou kormidlech, družně pracovali vesly, opatrně se vyhýbali mělčinám plašice ptáky, kteří vzletli — a hovořili o svém atamanovi.⁵⁰

Jiný typický způsob ukončení: úvaha o ději. Tento běžný způsob ukončení (např. Čapek, *Povídky z jedné kapsy*, „Zločin na poště“) parodován u Gogola, „Nos“:

⁴⁶ Merhaut, Josef: „Tragédie malého člověka“, *Černá pole. Výbor z próz*, ed. Dušan Jeřábek, Brno: Krajské nakladatelství v Brně 1964, s. 211.

⁴⁷ Tamtéž, s. 230.

⁴⁸ Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Taras Bulba*, přel. Petr Kříčka, Praha: Albatros 1973, s. 167. Mukařovský původně citoval (v upravené podobě) toto vydání: „Taras Bulba“, přel. Ignác Hošek, in: Gogol, N. V.: *Mirgorod. Novelly a arabesky. Spisy Nikolaje Vasiljeviče Gogola*, sv. 3, Praha: J. Otto 1893, s. 150; další citáty s. 151)

⁴⁹ Tamtéž, s. 167.

⁵⁰ Tamtéž, s. 168.

Tak takovýhle příběh se tedy stal v našem hlavním městě na severu naší širošíř země! Teprve teď, když to tak všechno rozvážíme, vidíme, že je v něm mnoho nepravděpodobného. Pomineme-li, že je vskutku podivné, aby se takto nadpřirozeně nos oddělil [...]. [dost dlouhá úvaha o nepravděpodobnostech děje a pak:] No ale přes to všechno, i když samozřejmě můžeme připustit obojí, snad dokonce..., no ale prosím vás, kde nenajdete nelogičnosti, že? Přece jen, když se nad tím člověk chvíli zamyslí, něco na tom skutečně je. Ať si říká kdo chce co chce, takové příhody se na světě stávají — zřídka sice, ale stávají se.⁵¹

Obměna úvahy o ději: dopis jednající osoby, který ji obsahuje. Například Thomas Mann, *Tonio Kröger*:

Tonio Kröger byl na severu a psal přítelkyni Lisavetě Ivanovně, jak jí to byl slíbil.

Milá Lisaveto, tam dole v Arkádii, kam se brzy vrátím, psal, zde máte tedy jakýsi dopis, který však Vás dojisty zklame, poněvadž mám v úmyslu mluvit trochu všeobecně [...].⁵²

Jiný způsob zakončení: náhlá změna významová. Například Gogol: *Bláznovy zápisky* — psáno jako deník — zpočátku normální — pak čím dál tím víc proniká šílenství — bizarní významové skoky. Poslední zápis: normální a bolestný:

Nemám sil, nevydržím jejich mučení... [— lyrické rozechvění:]
Sedni si, můj vozko, zazvoň mi, zvonečku, vzepněte se, koníčkové moji milí, a neste mě pryč, z tohoto světa. Daleko, daleko, dál, dál, aby nebylo vidět nic, nic. Přede mnou obloha, za mnou obloha, hvězdička jasná se usmívá v dálce [...]. To se v bílé dáli modrá můj dům? Tam je mé dětství, můj domov, má láska, můj svět! To sedí u okna má matka? Matičko, zachraň svého

⁵¹ Gogol, Nikolaj Vasiljevič: „Nos“, přel. Anna Nováková, in: Gogol, N. V.: *Povídky*, ed. Marie Zábranová, Praha: Odeon 1975, s. 479–480.

⁵² Mann, Thomas: *Tonio Kröger*, přel. Jitka Fučíková, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958, s. 132.

ubohého syna. [...] [M]atičko! Slitujte se nad svým nemocným synáčkem...

*A zdalipak víte, že alžířský bej má tuhle pod nosem bouli?*⁵³

O změnu významového plánu jde také v takových případech, kde na konci povídky (nebo románu) změněn vypravovatel (např. Foscolo,⁵⁴ *Poslední dopisy Jacopa Ortise*: rek — vypravovatel „já“ — se zastřelí, *Nachgeschichte* je už vypravováno básníkem) nebo kde — třeba beze změny vypravovatele — přeneseno stanovisko, z kterého se na děj díváme. Tak Nerudova povídka „Byl darebákem!“ Pořád jsme zaměřeni tak, abychom děj viděli ze stanoviska jednající osoby (Horáček), ke kterému jsme vázáni i citovou účastí. A nejednou na konci povídky slyšíme slova strany opačné, toho okolí, pro které Horáček platil opravdu za darebáka:

Horáček pánova synka neprozradil; přišel domů a lehnul si pod záminkou, že ho hlava bolí. —

Okresní lékař pro chudé přišel v den nato v obyčejnou hodinu jaksi zamyšlen do lékárny.

„Ten darebák jest tedy mrtev?“ tázal se pan provizor usměvavě.

„Horáček? — Nu ano!“

„A čím sešel?“

„Inu — — napíšeme třeba, že ho ranila mrtvice.“

„Tak! — Ještě dobře, že nenadělal dluhů za léky, ten darebák! —“⁵⁵

Týká-li se významová změna celé povídky, a to tak, že děj nabývá náhle jiného smyslu, než jaký jsme mu v průběhu celé povídky přikládali, jde o *pointu* (na pointě stavěny téměř vždy anekdoty, často i novely — např. detektivní). Například Neruda, „Štědrovečerní příhoda“ (*Arabesky*).⁵⁶ Vypravovatel sedí v hostinci o Štědrém

⁵³ Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Bláznovy zápisky*, přel. Jaroslav Gillar, Praha: Lidové nakladatelství 1969, s. 65.

⁵⁴ Foscolo, Ugo (1778–1827), italský básník, spisovatel a překladatel: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, [Bologna]: [Jacopo Marsigli] 1798; česky *Poslední dopisy Jacopa Ortise*, přel. Josef Hajný, Praha: Odeon 1973.

⁵⁵ Neruda, Jan: „Byl darebákem!“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 12.

⁵⁶ Neruda, Jan: „Štědrovečerní příhoda“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 73–78.

večer — sám — přisedne člověk — vypráví o smutném životě. Byl bohat — přišel o jmění — (pak zavede vypravovatele na půdu domu — do svého bytu) — chud zamiloval se do bohaté dívky — ona se vdala za jiného — rozpláče se — klesne vypravovateli na prsa — doprovodí ho dolů — vypravovatel rozechvěn — doma pohřeší tobolku a hodinky; byl to zloděj.

To jsou asi tak nejdůležitější prostředky, kterými se ukončuje novela, román. Výčet ovšem daleko ne úplný —, ale přece jen v hrubých obrysech charakterizovány různé možnosti. Ještě o jedné věci bych se chtěl zmínit. Román má ukončení víc — každá kapitola do jisté míry samostatné vypravování (v tom podstata románu — zřetelně je to vidět na románu jako *Don Quijote*) —, a proto také každá kapitola má své ukončení. Takové ukončení má sice podobné vlastnosti jako ukončení celého románu, novely —, ale přesto ponechává možnost pokračování děje — v celku děje jeví se pak kapitola jen jako scéna — úryvek. Někdy samostatnost kapitol bývá větší (např. v Čapkově *Továrně na absolutno*), jindy menší — vždy však nějak ukončeny. I není-li v kapitole samostatné rozuzlení, — bývá vždy ukončení popisným motivem atp. Například Turgeněv, *Otcové a děti*, konec II. kapitoly:

Nazítří odjel [Arkadij — dopl. J. M.] s Bazarovem do ***. Mládež v Marjinu jejich odjezdu litovala; Duňša si dokonce trochu poplaka. ..., ale starouškové si oddechli.⁵⁷

I novela může mít takovéto zakončení (podmíněné ovšem nejen koncem ve vlastním slova smyslu, nýbrž celou strukturou děje; dojem, že vlastní těžiště děje je kdesi mimo povídku — v budoucnosti), takže vzniká iluze, jako by byla útržkem z většího celku, jako by za ní stál rozsáhlý kontext. Nabývá tím novela monumentálnosti. To je případ povídek J. Čepa: *Zeměžluč*. Například povídka „Můra“:

Sedl ke kávě a míchal lžičkou v hrnku, zatímco bytná uctivě postávala, ale sotva odešla do kuchyně, vyběhl na balkon a vylil snídani

57 Turgeněv, Ivan Sergejevič: *Otcové a děti*, cit. dílo, s. 68.

do okapové roury. Pak pohlédl před sebe a viděl, že se musí *prohryzat časem* jako vrstvou hnoje.⁵⁸

Celá povídka na to zaměřena, že je nějaké pokračování: mladý muž se nastěhuje (pozdě večer) do domu na periferii k chudé vdově — sám si přinese kufr — naznačuje se pořád, že toto není obvyklý způsob a úroveň jeho života, že je to pokles pro něho, — je vzrušen. Pak přijde vlastní „děj“: v noci má dojem, že na něm leží můra, je pronásledován očima muže své bytné, jehož fotografie visí na zdi. — Pak přijde ráno, snídají — a konec, jak výše ocitován. Vlastním dějovým kontextem se jeví osud mladého muže (ten ovšem není dán, jen naznačen). Skutečný děj povídky se jeví jako epizoda. — A konec (o prohryzání časem) není zaměřen k vlastnímu ději — nýbrž k osudu mladého muže. A ze stanoviska osudu mladého muže rozumíme té perspektivě do budoucna, kterou podává závěr povídky. Nebo povídka „Veselá pohřební“.⁵⁹ Na statku se zastřelil čeledín, hoch — sebevražda objevena — pohřeb: líčí se hochova matka, pak děvče, pro které se zastřelil, — scéna nad hrobem: jakási stará panna strhne za cop děvče, které je příčinou sebevraždy:

[...] smýkla jí zuřivě na zem a vykřikla s očima planoucíma: „To je ta bestie, ta ho má na svědomí, ta je tím vinna!“ [A hned konec:] Křik zástupu naráz zmlkl. Děvče, vyjevené a nechápající, utíralo si rozpačitě bláto z čela a tvář matky nebožtíkovy ztuhla ve výraz pitomého úleku. Kněz slyšel náhle bujný chechtot mrtvého a mrtví celého hřbitova se chechtali s ním...

„*A morte perpetua...*“ *zašeptal; a udělav kříž nad šleným stádem, běžel do kostela a padl na tvář před svatostánkem.*⁶⁰

Kněz, který nemá s předchozím kontextem nic společného než jako vedlejší osoba, svědek, zde povýšen na osobu hlavní. Není to tak, že by se mluvilo sice jen o něm, ale ve skutečnosti by zůstával hlavní osobou mrtvý chlapec. To by bylo, například kdyby bylo zdůrazněno,

⁵⁸ Čep, Jan: „Můra“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 105.

⁵⁹ Čep, Jan: „Veselá pohřební“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 93–98.

⁶⁰ Tamtéž, s. 98.

že jeho modlitba platila hochu. Ale o to tu nejde: kněz je jen vyděšen scénou nad hrobem. Vzpomínka na hlavní osobu je dokonale zatlačena. A tak se kněz ukazuje jako nová hlavní osoba. A kde je hlavní osoba, čekáme i děj. Jinými prostředky tedy dosaženo téhož účinu jako v povídce předposledně citované. Vzniká očekávání dalšího, *širšího* dějového kontextu (snad „román kněze“) a povídka nabývá rázu kapitoly z románu, a tím i monumentality.

Tolik tedy o ukončení epického díla. A nyní další kapitola. — Kompozice větších celků: lyrické sbírky, sbírky povídek. Začínáme vlastně rozsáhlý oddíl nauky o kompozici; musíme mluvit dále o cyklizaci lyrické a epické. Konečně, jako největší útvar cyklizace by sem patřila kompozice románu. To vše budu ovšem moci jen naznačit. Doufám, že se k tomu všemu budu moci vrátit v dalším semestru, až budu mluvit o lyrice a epice. Dnes jen nejstručnější přehled. Především kompozice lyrické sbírky a sbírky povídek. — Sbírka — může být nahodilý soubor: básně, povídky z toho a toho období, vzniklé od — do. Ale nemusí tomu tak být, může být sbírka komponovaná. Zejména některé básnické školy mají tendenci komponovat své sbírky — například v německé literatuře Heine,⁶¹ u nás Neruda (ke kompozici lyrických sbírek viz knihu M. Thalmannové,⁶² 1925). Zkoumat kompozici básnické sbírky je vždy nebezpečno: abychom nevkládali do seřazení básní víc, než do něho vkládal básník. Čím mohou být básně ve sbírce (popřípadě povídky v knize) spjaty: jednotou tématu (Neruda, *Kosmické písně* — podobně i Čapkovy *Povídky z jedné kapsy*, detektivní); jednotou emocionálního zabarvení.

Dále: znakem sjednocení: úvodní a závěrečná báseň, popřípadě úvodní nebo závěrečná povídka (to je taková, která se nějak liší od následujících, popř. předchozích).

A pak vnitřní organizace sbírky: jistý pořádek, ve kterém se básně, popřípadě povídky střídají (např. střídání: povídky tragické — komické; báseň epická — lyrická, u Machara ornamentální čísla), popřípadě jiná konfrontace básní nebo povídek — například symetrické

⁶¹ Heine, Christian Johann Heinrich (vl. jm. Heine, Harry; 1797–1856), německý básník, prozaik a publicista.

⁶² Thalmann, Marianne: *Gestaltungsfragen der Lyrik*, Muenchen: Hueber 1925.

sestavění, přičemž znaky, podle kterých se povídky, básně konfrontují, mohou být nejrůznější (emocionální zabarvení, nějaká tematická příbuznost, kompoziční shoda atd.; symetrie, vzorec a b c d d c b a). Ale i nejrůznější jiné sestavy.

Další stupeň: cyklizace. Možná je i v lyrice, tak například u Vrchlického často (Puk zpívá v *Potulkách královny Mab*). Cyklizace lyrická různým způsobem, například zde, u Vrchlického, osobou zpěváka; jindy osobou, které věnovány (Nerudovy cykly: otci, matce, Anně). Cyklizace epická: nejběžnější způsob — rámcovou povídkou (Boccaccio). Nejrůznější obměny, například Čapek, *Povídky z druhé kapsy*: rámcová povídka nedána — přesto vypravovatelé tvoří společnost — narážky na přítomnost celého kruhu — hovorová řeč — tím mnohem menší strnulost než při rámci.

Jiná obměna: A. France,⁶³ *Studně svaté Kláry*. Rámcová povídka: „Ctihodný otec Adone Doni“. Zde dán vypravovatel (kněz) a místo vypravování (u vyschlé studny v římském okolí). Pak povídka za povídkou (parafráze středověkých legend atd.) — už beze vztahu k vypravovateli. Na konci už nepřipomenut rámec, ale cyklus ukončen kompozičně změnou rázu tématu. Najednou — těsně po staré látce — moderní: „Bonaparte v San Miniatu“.⁶⁴

63 France, Anatole (1844–1924), francouzský básník a prozaik, literární kritik: *Le Puits de Sainte Clare*, Paris: Calmann Lévy 1895; česky: „Studně svaté Kláry“, přel. Eduard Houdoušek a Miroslav Drápal, in: France, A.: *Baltazar, Perleťová schránka, Studně svaté Kláry, Sedm žen Modrovousových. Spisy Anatola France*, sv. 9, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 253–392.

64 Na nečíslovaném listu — na konci přednášky — uvedeny tyto Mukačovského poznámky: Ale i tam, kde jde zdánlivě o tematické prvky, jde leckdy o jazyk. Například vypravěč atd.

Je tedy zřejmé:

- 1) kompozice se netýká jen prvků látkových,
 - 2) spojení prvků látkových s jazykovými není takové, že by zásadní rozdíl: téma nepředurčené — ale předurčující jazykové prvky — předurčené
- 1) Především volba látky — vázána často celkovou strukturou díla.
 - 2) To, co se s látkou stane vlivem jejího zapětí do uměleckého díla — často důležitější než látka sama.
Kompoziční souhrn všech způsobů (*procédés*), kterými je charakterizováno dílo ve své časové rozložce jako celek.

Citovaná literatura

- Aristotelés: *Poetika*, přel. František Groh, Praha: Gryf 1993.
- Balzac, Honoré de: *Contes drôlatiques*, Paris 1926.
- Balzac, Honoré de: *Rozmarné povídky* [*Contes drôlatiques*]: *V opatství Tourainy sebr. a na světlo vyd. ku potěše veselých kumpánů a nikoli škarohlídů*, přel. Josef Novotný, Praha: Hejda a Tuček [1912–1913].
- Bezruč, Petr: „Čtenáři veršů“, in: Bezruč, P.: *Slezské písmě*, eds. Jiří Flaišman, Michal Kosák, Kristýna Merthová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. — Akropolis 2014, s. 100.
- Boileau-Despréaux, Nicolas: „L'Art poétique“, in: Boileau-Despréaux, N.: *Œuvres poétiques de Boileau I*, Paris: Imprimerie générale 1872, s. 203–245.
- Boileau-Despréaux, Nicolas: „Umění básnické“, přel. Aleš Pohorský, in: Květa Sgallová — Jiří K. Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém. Antologie*, Praha: KLP — Koniasch Latin Press 1997, s. 185–216.
- Borecký, Jaromír: „Parabola“, in: Borecký, J.: *Rosa mystica*, Praha: Jaroslav Pospíšil 1892, s. 61–63.
- Burdach, Konrad: *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des Deutschen Geistes I*, sv. 1, 2, Halle: Niemeyer 1925.
- Bytkowski, Sigmund: *Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama*, Hamburg — Leipzig: Voss 1908.
- Bytkowski, Sigmund: „Kontemplative und extatische Kunst“, in: *Jahresbericht des K. K. Zweiten Staats-Gymnasiums in Lemberg*, Lemberg, 1910, s. 1–39.
- Carrière, Moritz: *Ästhetik I, II. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, Leipzig: Brockhaus 1859.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de: *Il ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta 1605, 1615.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de: *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, přel. Zdeněk Šmíd, Praha: Vyšehrad 1952.
- Čapek, K. — Čapek J.: *Ze společné tvorby. Spisy Karla Čapka*, sv. 2, ed. Emanuel Macek, Praha: Československý spisovatel 1982.

- Čapek, Karel — Čapek Josef: „Živý plamen“, in: Čapek, K. — Čapek J.: *Ze společné tvorby. Spisy Karla Čapka*, sv. 2, ed. Emanuel Macek, Praha: Československý spisovatel 1982, s. 158–164.
- Čapek, Karel: „Čintamani a ptáci“, in: Čapek, K.: *Povídky z jedné a z druhé kapsy. Spisy Karla Čapka*, sv. 6, ed. Jana Papcunová, Praha: Československý spisovatel 1993, s. 183–192.
- Čapek, Karel: „Hora“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981.
- Čapek, Karel: „Elegie (Šlépěj II)“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981, s. 67–77.
- Čapek, Karel: „K teorii pohádky“, in: Čapek, K.: *Maryas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlíbačová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 96–114.
- Čapek, Karel: „Kalendáře“, in: Čapek, K.: *Maryas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlíbačová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 136–145.
- Čapek, Karel: „Poslední Epos čili Román pro služby“, in: Čapek, K.: *Maryas. Jak se co dělá. Spisy Karla Čapka*, sv. 13, ed. Milada Chlíbačová, Praha: Československý spisovatel 1984, s. 163–183.
- Čapek, Karel: „Povídky z druhé kapsy“, in: Čapek, K.: *Povídky z jedné a z druhé kapsy. Spisy Karla Čapka*, sv. 6, ed. Jana Papcunová, Praha: Československý spisovatel 1993, s. 165–299.
- Čapek, Karel: „Šlépěj“, in: Čapek, K.: *Boží muka. Trapné povídky. Spisy Karla Čapka*, sv. 1, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1981, s. 11–16.
- Čech, Svatopluk: „Mezi knihami a lidmi“, in: Čech, S.: *Povídky, arabsky a humoresky II*, Praha: J. Otto [1896], s. 275–352.
- Čech, Svatopluk: „Poslední vánoční povídka“, in: Čech, S.: *Povídky, arabsky a humoresky I*, Praha: J. Otto [1896], s. 463–474.
- Čep, Jan: „Jakub Kratochvíl“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 175–236.
- Čep, Jan: „Letnice“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 161–240.
- Čep, Jan: „Můra“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 99–105.
- Čep, Jan: „Veselé pohřební“, in: Čep, J.: *Dvojí domov*, eds. Bedřich Fučík, Mojmir Trávníček, Praha: Vyšehrad 1991, s. 93–98.
- Dandl [Dandin]: *Dobrodružství deseti princů*, přel. Pavel Poucha, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959.
- Dohrn, Wolf: *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik: Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik*, Hamburg — Leipzig: Voss 1907.
- Dos Passos, John: *Bábel*, přel. Karel a Jaroslav Krausovi, Praha: Čin 1930.
- Durych, Jaroslav: „Kurýr“, in: Durych, J.: *Rekviem. Menší valdštejská trilogie*, ed. Eva Strohsová, Praha: Československý spisovatel 1989, s. 7–42.

- Durych, Jaroslav: *Bloudění. Věšší valdštejská trilogie*, eds. Jan Linka, Martin Valášek, Brno: Host 2015.
- Ejchenbaum, Boris: „Iluze skazu“, přel. Hana Kosáková, in: Ejchenbaum, B.: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*, ed. Hana Kosáková, Praha: Triáda 2012, s. 29–31.
- Ermatinger, Emil: *Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte*, Leipzig — Berlin: Teubner 1921.
- Feierfeil, Georg: „Zu Wilhelm Scherer's ‚Poetik‘“, *Jahres-bericht des K. K. Staats-Obergymnasiums*, Landskron: Verlag Staats-Obergymnasium 1894, s. 1–29.
- Flaubert, Gustave: *Salambo*, přel. Jiří Konůpek, Brno: Host 2000.
- Fontane, Theodor: *Der Stechlin*, Berlin: Fontane 1899.
- Fontane, Theodor: *Der Stechlin*, Berlin: Boer Verlag 2020.
- Forstreuter, Kurt: *Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin: Ebering 1924.
- Foscolo, Ugo: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, [Bologna]: [Jacopo Marsigli] 1798.
- Foscolo, Ugo: *Poslední dopisy Jacopa Ortise*, přel. Josef Hajný, Praha: Odeon 1973.
- France, Anatole: „Studně svaté Kláry“, přel. Eduard Hodoušek a Miroslav Drápal, in: France, A.: *Baltazar, Perletová schránka, Studně svaté Kláry, Sedm žen Modrovousových. Spisy Anatola France*, sv. 9, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 253–392.
- France, Anatole: *Le Puits de Sainte Clare*, Paris: Calmann Lévy 1895.
- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.
- Gide, André: *L'École des femmes*, Paris: Gallimard 1929.
- Gide, André: *Robert. Supplément à l'École des femmes*, Paris: Gallimard [1929].
- Gide, André: *Škola žen. Robert*, přel. Jirka Malá, Otto Rádl, Praha: Otakar Štorch-Marien 1930.
- Gobineau, Joseph-Arthur de: *Nouvelles asiatiques*, Paris: Didier 1876.
- Gobineau, Joseph-Arthur de: *Asijské novelly*, přel. Adolf Gottwald, Praha: J. Otto 1905.
- Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: „Über epische und dramatische Dichtung“, in: Goethe, J. W.: *Über Kunst und Altertum*, sv. 6, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1827, s. 1–26.
- Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, sv. 1, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1881.
- Goethe, Johann Wolfgang — Schiller, Friedrich: *Korespondence*, přel. Vojtěch Zamarovský, Praha: Odeon 1975.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig: Weygand 1774.
- Goethe, Johann Wolfgang: „Utrpení mladého Werthera“, přel. Erik Adolf Saudek, in: Goethe, J. W.: *Utrpení mladého Werthera. Spríznění volbou. Spisy Johanna Wolfganga Goetha*, sv. 5, ed. Louis Fürnberg, Eduard Goldstücker, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964, s. 7–105.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Herrmann und Dorothea*, Berlin: Vieweg 1797.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Heřman a Dorota. Idylický epos*, přel. Arthur Freiherr Ramberg, Nový Jičín: Miloš Jičínský 1932.

- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zweiter Teil*, ed. Kurt Jahn, Berlin — Leipzig: Der Tempel Verlag [1910].
- Goethe, Johann Wolfgang: *Viléma Meistersa léta učednická*, přel. Vojtěch Jirát, Erik Adolf Saudek, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury 1958.
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: „Nos“, přel. Anna Nováková, in: Gogol, N. V.: *Povídky*, ed. Marie Zábránová, Praha: Odeon 1975, s. 457–480.
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: „Taras Bulba“, přel. Ignác Hošek, in: Gogol, N. V.: *Mirgorod. Novelly a arabesky. Spisy Nikolaje Vasiljeviče Gogola*, sv. 3, Praha: J. Otto 1893, s. 29–151.
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Taras Bulba*, přel. Petr Kříčka, Praha: Albatros 1973.
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič: *Bláznovy zápisky*, přel. Jaroslav Gillar, Praha: Lidové nakladatelství 1969.
- Görlich, Edm. A.: „Laurence Sterne“, in: Sterne, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. Edm. A. Görlich, Praha: J. Otto 1903, s. 3–6.
- Gouin, François: *L'Art d'Enseigner et d'Étudier les Langues*, Paris: G. Flachbacher 1880.
- Hagemann, Carl: *Die Kunst der Bühne*, Stuttgart — Berlin: Deutsche Verlag-Anstalt 1922.
- Hamp, Pierre: *L'art et le travail*, Paris: Stock 1923.
- Hamsun, Knut: *Hlad*, přel. Milena Lesná-Krausová, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959.
- Hamsun, Knut: *Hlad*, přel. Helena Kadečková, Praha: Dybbuk 2019.
- Hartl, Robert: *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Wien: Österreichischer Schulbuchverlag 1924.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika I, II*, přel. Jan Patočka, Praha: Odeon 1966.
- Herder, Johann Gottfried von: „Fragmente einer Abhandlung über die Ode“, in: Herder, J. G.: *Herders Sämmtliche Werke*, sv. 32, ed. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1878, s. 61–85.
- Herder, Johann Gottfried: *Herders Sämmtliche Werke*, sv. 18, ed. Bernhard Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1883.
- Heyduk, Adolf: *Dědů odkaz. Spisy Adolfa Heyduka*, sv. 28, Praha: J. Otto 1910.
- Hilbert, Jaroslav: *Rytíř Kura: román*, Praha: Bursík a Kohout 1910.
- Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig — Berlin: B. G. Teubner 1923.
- Hlaváček, Karel: „Rêverie“, in: Hlaváček, K.: *Básně*, ed. Zina Trochová, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958, s. 80.
- Homéros: *Ílias*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Nakladatelství Petr Rezek 2007.
- Homéros: *Odyssea*, přel. Otmar Vaňorný, Praha: Nakladatelství Petr Rezek 2007.
- Hostinský, Otakar: „Epos a drama“, in: Hostinský, O.: *Studie a kritiky*, eds. Dalibor Holub, Hana Hrzalová, Ludmila Lantová, Praha: Československý spisovatel 1974, s. 278–303.
- Humboldt, Wilhelm von: „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des

- Menschengeschlechtes“, in: Humboldt, W. von.: *Gesammelte Schriften VII. Erste Hälfte. Einleitung zum Kawiwerk*, ed. Albert Leitzmann, Berlin: Behr's Verlag 1907, s. 1–344.
- Humboldt, Wilhelm: *Ästhetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea*, Braunschweig: Vieweg 1861.
- Chapelain, Jean: *La Pucelle ou La France délivrée, poëme héroïque*, Paris: Augustin Courbé 1656.
- Chateaubriand, François-Auguste-René de: *Génie du christianisme ou les Beautés de la religion chrétienne*, Paris: Migneret 1802.
- Jakubec, Jan: *Dějiny literatury české. Od nejstarších dob do probuzení politického*, Praha: Jan Laichter 1911, s. 453.
- Jirásek, Alois: *Bratrstvo. Tři rhapsodie. I. Bitva u Lučence*, Praha: J. Otto 1902.
- Kádner, Otakar: *Dějiny pedagogiky II. Od renesance a reformace do konce století osmnáctého*, Praha: Česká grafická unie 1923.
- Karcevskij, Sergej Josifovič: „Sur la phonologie de la phrase“, *Travaux du Cercle linguistique de Prague* IV, 1931, s. 188–227.
- Komenský, Jan Amos: „Brána jazyků otevřená“, ed. Jaromír Červenka, in: Komenský, J. A.: *Vybrané spisy Jana Amose Komenského I*, ed. Jan Patočka, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 347–429.
- Kricker, Gottfried: *Theodor Fontane. Von seiner Art und epischen Technik*, Berlin: Grote 1912.
- Larin, Boris Alexandrovič: „O lirike, kak raznovidnosti chudožestvennoj reči“, *Russkaja reč. Novaja serija I*, Leningrad 1927, s. 42–73.
- Lehmann, Rudolf: *Poetik*, München: C. H. Beck 1919.
- Lesage [Le Sage], Alain-René: *Histoire de Gil Blas de Santillane*: Paris 1715 [1724, 1735, 1747].
- Lesage [Le Sage], Alain-René: *Příběhy Gila Blase ze Santillany*, přel. Jaroslav Zaorálek, Praha: Odeon 1968.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin: Voss 1766.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie*, přel. Alois Otoupalík, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960.
- Linda, Josef: *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav*, ed. Václav Stejskal, Praha: Elk 1949.
- Ludwig, Albert: *Die dramatische Dichtung*, Leipzig: B. G. Teubner 1923.
- Mahen, Jiří: „Diderotovci“, in: Mahen, J.: *Husa na provázku. Šest filmových libret*, Praha: Orbis 1959, s. 77–101.
- Mácha, Karel Hynek: „Cikáni“, in: Mácha, K. H.: *Dílo II. Prózy, zápisníky, deníky*, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1986, s. 149–249.
- Machar, Josef Svatopluk: „Sonet polední“, in: Machar, J. S.: *Letní sonety*, Praha: J. Otto 1891, s. 22.
- Machar, Josef Svatopluk: „Stá a prvá povídka z Boccaccia“, in: Machar, J. S.: *Soubor belletrie. Stará prosa. Hrst belletrie*, Praha: Šolc a Šimáček 1920, s. 296–303.

- Majerová, Marie: *Přehrada*, ed. Jiří Holý, Brno: Host 2010.
- Mann, Thomas: *Tonio Kröger*, přel. Jitka Fučíková, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958.
- Masaryk, Tomáš Garrigue: *Česká otázka. Snahy a tužby národního obrození*, eds. Josef Navrátil, Josef Špičák, Praha: Melantrich 1969.
- Masaryk, Tomáš Garrigue: *Světová revoluce. Za války a ve válce 1914–1918*, Praha: ÚTGM — Masarykův ústav AV ČR 2004.
- Matějček, Antonín: *Dějepis umění III. Umění nového věku*, Praha: Jan Štenc 1927.
- Matějka, Jaroslav: *Duše pramenů*, ed. Karel Sezima, Praha: Družstevní práce 1941.
- Maupassant, Guy de: „Le retour“, in: Maupassant, Guy de: *Yvette*, Paris: Victor Havard, 1885, s. 161–176.
- Maupassant, Guy de: „Návrat“, přel. Jaroslav Vrchlický, in: Maupassant, Guy de: *Slečna Fifí. Spisy Guy de Maupassanta*, sv. I, Praha: J. Otto 1908, s. 194–203.
- Maupassant, Guy de: *Le Horla*, Paris: P. Ollendorff 1895.
- Maupassant, Guy de: *Le Horla* — *Horla*, přel. Oskar Reindl, Praha: Argo 2012.
- Merhaut, Josef: „Tragédie malého člověka“, *Černá pole. Výbor z próz*, ed. Dušan Jeřábek, Brno: Krajské nakladatelství v Brně 1964, s. 211–230.
- Mérimée, Prosper: *Colomba*, Bruxelles: A. Jamar 1840.
- Mérimée, Prosper: *Colomba*, přel. Josef Trojan, Praha: Melantrich 1931.
- Minor, Jakob: *Schiller: Sein Leben und seine Werke I, II*, Berlin: Weidmann 1890.
- Mrštík, Vilém, *Santa Lucia*, ed. Radko Pytlík, Praha: Československý spisovatel 1990.
- Mrštík, Vilém: *Pohádka máje*, Praha: Československý spisovatel 1985.
- Mukařovský, Jan: „Básnické dílo jako soubor hodnot“, *Jarní almanach Kmene*, Praha: Kmen 1932, s. 118–126.
- Mukařovský, Jan: „Intonace jako činitel básnického rytmu“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 199–214.
- Mukařovský, Jan: *Máchův Máj. Estetická studie*, Praha: Filosofická fakulta — Fr. Řivnác 1928.
- Mukařovský, Jan: „Máchův Máj. Estetická studie“, in: Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie*, Praha: Svoboda 1948, s. 7–202.
- Mukařovský, Jan: „O volném verši českém“, *Časopis Národního muzea* 99, 1925, č. 2, s. 97–124.
- Mukařovský, Jan: „Pokus o slohový rozbor Boženy Němcové“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, ed. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 245–247.
- Müller-Freienfels, Richard: *Poetik*, Leipzig: Teubner 1921.
- Němcová, Božena: *Babička. Obrazy venkovského života*, Praha: Jaroslav Pospíšil 1855.
- Němcová, Božena: *Babička*, ed. Robert Adam, Praha: Nadační fond České knihovny — Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.; Brno — Host 2017.
- Neruda, Jan: „Byl darebákem“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 7–12.

- Neruda, Jan: „Štědrovečerní příhoda“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 73–78.
- Neruda, Jan: „U okna“, in: Neruda, J.: *Arabesky. Povídky malostranské*, ed. Václav Vaněk, Brno: Host 2012, s. 79–91.
- Neruda, Jan: *Různí lidé*, ed. Aleš Haman, Praha: ARSCI 2002.
- Nezval, Vítězslav: „Posedlost“, in: Nezval, V.: *Kronika z konce tisíciletí. Posedlost. Dolce far niente. Dílo Vítězslava Nezvala*, sv. 27, 28, 29, ed. Milan Blahynka, Praha: Československý spisovatel 1967, s. 115–259.
- Nezval, Vítězslav: *Chtěla okrást lorda Blamingtona. Poesie a analysa*. Praha: Odeon 1930.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Tyska 1872.
- Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, přel. Otokar Fischer, Praha: Vyšehrad 2008.
- Nováková, Teréza: *Na Librově gruntě. Sebrané spisy Terézy Novákové*, sv. I, Praha: Jos. R. Vilímek 1948.
- Opolský, Jan: „Na pranýři“, in: Opolský, J.: *Kresby uhlem*, Praha: B. Kočí 1907, s. 73–82.
- Petronius: *Satirikon. Milostné a veselé příhody Encolpia a jeho přátel za doby Neronovy*, přel. Karel Hrdina, Praha: Svoboda 1971.
- Petrovskij, Michail Alexandrovič: „Morfologija puškinskogo Vystrela“, in: *Problemy poetiki*, Moskva — Leningrad 1925, s. 173–204.
- Petrovskij, Michail Alexandrovič: „Morfologie Puškinoва Výstřelu“, přel. Otokar Mohyla, in: Všeticka, František (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 30–48.
- Petrovskij, Michail Alexandrovič: „Morfologija novelly“, *Ars poetica I*, Moskva: Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk 1927, s. 69–100.
- Puškin, Alexandr Sergejevič: „Vystrel“, in: Puškin, A. S.: *Pověsti pokojnogo Ivana Petroviča Bělkina*, Sankt Petěrburg 1830.
- Puškin, Alexandr Sergejevič: „Výstřel“, přel. Bohumil Mathesius, in: Puškin, A. S.: *Povídky. Spisy Alexandra Sergejeviče Puškina*, sv. 6. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1955, s. 61–71.
- Rabelais, François: *Gargantua et Pantagruel*, [Lyon: François Juste] 1532–1564.
- Rabelais, François: *Gargantua a Pantagruel*, přel. [kol.] Jihočeská Theléma, rev. překl. Karel Šafař, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962.
- Raffel, Vladimír: *Elektrické povídky*, Praha: Fr. Svoboda a Roman Solař [1927].
- Raffel, Vladimír: „Automobilová láska“, in: Raffel, V.: *Elektrický les*, eds. Daniela Hodrová, Karel Milota, Praha: Český spisovatel 1997, s. 16–23.
- Raucat, Thomas: *L'honorable partie de campagne*, Paris: Gallimard 1924.
- Raucat, Thomas: *Důstojný výlet*, přel. Petr Kříčka, Praha: Sfinx — B. Janda 1941.
- Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva: Proftechškola 1922.
- Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: „Pokus o analýzu kompozice povídky“, přel. František Všeticka, in: František Všeticka (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 92–107.

- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*, Laussane — Paris: Payot 1916.
- Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*, přel. František Čermák, Praha: Academia 1996.
- Shakespeare, William: *Makbeth. Tragedie v pěti jednáních*, přel. Josef Václav Sládek, Praha: J. Otto [1896/1897].
- Shakespeare, William: *Macbeth*, přel. Martin Hilský, Brno: Atlantis 2016.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: „Philosophie der Kunst“, in: Schelling, F. W. J.: *Ausgewählte Schriften*, sv. 2, ed. Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Scherer, Wilhelm: *Poetik*, Berlin: Weidmann 1888.
- Schiller, Friedrich — Humboldt, Wilhelm Friedrich Christian: *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt*, Stuttgart: Cotta'schen Buchhandlung 1876.
- Schlegel, August Wilhelm: „Goethes Hermann und Dorothea. Taschenbuch für 1798. Berlin“, in: Schlegel, A. W.: *Über Literatur, Kunst und Geist de Zeitalters*, ed. Franz Finke, Stuttgart: Reclam 1984, s. 114–147.
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger 1884.
- Schlegel, Friedrich: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, Berlin: Johann Friedrich Unger 1798.
- Schlegel, Friedrich: „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“, in: Schlegel, F.: *Seine prosaischen Jugendschriften I*, ed. Jakob Minor, Wien — Berlin: Carl Konegen 1882.
- Schlegel, Friedrich: *Seine prosaischen Jugendschriften I*, ed. Jakob Minor, Wien — Berlin: Carl Konegen 1882.
- Schlegel, Friedrich: „Über die Homerische Poesie“, in: Schlegel, F.: *Studien des klassischen Altertums. Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, sv. I, ed. Ernst Behler, Paderborn et al.: Schöningh 1979, s. 116–132.
- Sova, Antonín: „Na pasece“, in: Sova, A.: *Květy intimních nálad*, Praha: J. Otto 1891, s. 17.
- Sova, Antonín: *Pankrác Budecius, kantor. Quasi legenda*, ed. Miroslav Heřman, Praha: Československý spisovatel 1973.
- Spielhagen, Friedrich: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig: Staackmann 1883.
- Sterne, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. Edm. A. Görlich, Praha: J. Otto 1903.
- Sterne, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, přel. František Marek, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958.
- Svobodová, Růžena: *Černí myslivci. Horské romány*, eds. Marie Havránková, Lenka Jindrová, Praha: Československý spisovatel 1979.
- Šimáček, Matěj Anastázia: *Lívanečky slečny Rózi. Ze zápisků phil. stud. Filipa Kořínka*, Praha: F. Šimáček 1894.
- Šklovskij, Viktor Borisovič: *O teorii prózy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925
- Šklovskij, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Akropolis 2003.

- Šlejhar, Josef Karel: „Píseň dvou okapů“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, Praha: J. Otto 1910, s. 191–261.
- Šlejhar, Josef Karel: „Pomsta“, in: Šlejhar, J. K.: *Z chmurných obzorů*, Praha: J. Otto 1910, s. 5–104.
- Šlejhar, Josef Karel: *Peklo*, Praha: F. Šimáček 1905.
- Thalman, Marianne: *Gestaltungsfragen der Lyrik*, Muenchen: Hueber 1925.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Co jest umění?“, přel. Gabriela Foustková a jiní, in: Tolstoj, L. N.: *Spisy hraběte Lva Nikolajeviče Tolstého*, sv. II (Ruská knihovna, sv. 37), Praha: J. Otto 1903, s. 181–368.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Co je umění?“, přel. Jaroslav Veselý, in: Tolstoj, L. N.: *Myslenky*, Praha: Melantrich 1973, s. 174–176.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič: „Umění jako sdělování opravdových citů“, přel. Jaroslav Veselý, in: Tolstoj, L. N.: *Myslenky*, Praha: Melantrich 1973, s. 176–179.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič: „Rytm prozy. *Pikovaja dama*“, in: Tomaševskij, B. V.: *O stiche. Statji*, Leningrad: Priboj 1929, s. 254–318.
- Turgeněv, Ivan Sergejevič: *Otcové a děti*, přel. Prokop Voskovec, Praha: Odeon 1975.
- Tyl, Josef Kajetán: „Rozervanec“, in: Tyl, J. K.: *Don Juan a jiné povídky*, ed. Mojmír Otruba, Praha: Československý spisovatel 1974, s. 101–138.
- Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 5, ed. Jarmila Víšková, Praha: Československý spisovatel 1986.
- Vančura, Vladislav: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988.
- Vančura, Vladislav: „Luk královny Dorotky“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 7–99.
- Vančura, Vladislav: „Guy de Maupassant“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 9–22.
- Vančura, Vladislav: „Brusič nožů“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 38–52.
- Vančura, Vladislav: „Dobrá míra“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 53–67.
- Vančura, Vladislav: „Chirurgie“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 68–84.
- Vančura, Vladislav: „Konec vše napraví“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 85–98.
- Vančura, Vladislav: „Morálka“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 98–99.

- Vančura, Vladislav: „Cesta do světa“, in: Vančura, V.: *Povídky a menší prózy. Spisy Vladislava Vančury*, sv. 4, ed. Miloš Pohorský, Praha: Československý spisovatel 1988, s. 103–133.
- Viëtor, Karl: „Probleme der literarischen Gattungsgeschichte“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9, 1931, s. 425–447.
- Viëtor, Karl: „Altvater, Friedrich: *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im Neunzehnten Jahrhundert, Germanische Studien*, sv. 88, Berlin: Emil Ebering 1930“, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 53, č. 3–4, 1932, s. 102–103.
- Viëtor, Karl: „Die Geschichte literarischen Gattungen“, in: Viëtor, K.: *Geist und Form. Aufsätze zur Deutschen Literaturgeschichte*, Bern: A. Francke AG Verlag 1952, s. 292–309.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen I–III*, Stuttgart: Macken 1846–1857.
- Vlček, Jaroslav: *Dějiny české literatury I. Od nejstarších dob až po věk zlatý*, Praha: L. Mazáč 1931.
- Vlček, Jaroslav: *Dějiny české literatury I–III*, eds. Olga Svejková, František Svejkovský, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1960.
- Volkelt, Johannes Immanuel: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*, München: C. H. Beck 1914.
- Vrchlický, Jaroslav: „Ballata, psaná J. S. Macharovi, po přečtení *Letních sonetů*“, in: Vrchlický, J.: *Moje sonata*, Praha: J. Otto 1893, s. 78.
- Wackernagel, Karl Heinrich Wilhelm: *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1873.
- Werner, Richard Maria: *Lyrik und Lyriker: Eine Untersuchung*, Hamburg — Leipzig: Voss 1890.
- Wolf, Friedrich August: *Prolegomena ad Homerum. Sive, de operum Homericorum prisca et genuina forma varitsque mutationibus et probabili ratione emendandi*, Halis Saxonum: Libr. Orphanotrophei 1795.
- Zelinskij, Fadděj Francevič: „Zakon chronologičeskoj nesovmestivosti i kompozicija Iliady“, in: *Charisteria. Sbornik statej po filologii i lingvistike v čest' F. E. Korša*, Moskva 1896, s. 101–121.
- Zeyer, Julius: „Úvod“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 3–22.
- Zeyer, Julius: „Král Menkera“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 4–139.
- Zeyer, Julius: „Tilottama“, in: Zeyer, J.: *Báje Šošany. Spisy Julia Zeyera*, sv. 21, Praha: Česká grafická unie 1922, s. 141–185.
- Zich, Otakar: „O rytmu české prózy“, *Živé slovo* 1, 1920, s. 65–78.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, eds. Ivo Osolobě, Miroslav Procházka, Praha: Panorama 1986.

- Zimmermann, Robert von: *Über das Tragische Und die Tragödie*, Wien:
W. Braumüller 1856.
- Zola, Émile: *Les Rougons-Macquarts, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le
Second Empire* (1871–1893).
- Zola, Émile: *O románu. Essaye literárně kritické*, přel. Vojtěch Kristián Blahník,
Praha: Alois Hynek [1911].
- Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Zadači poetiki“, *Načala*, 1921, č. 1.
- Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Úkoly poetiky“, přel. Jiří Honzík, in:
Žirmunskij, V. M.: *Poetika a pozie*, ed. Vladimír Svatoň, Praha: Odeon 1980,
s. 9–49.

Epika v pohledu Jana Mukařovského

Ondřej Sládek

1. Nástin souvislostí

Byl začátek podzimu roku 1932, když český estetik a literární vědec Jan Mukařovský (1891–1975) zahájil na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze první hodinu své přednášky „Epika, její podstata a druhy“. V ní představil záměr zabývat se epikou, která spolu s lyrikou a dramatem tvoří základní trojici literárních druhů, pokusit se o její definici, určit podstatu a nastínit její hlavní znaky. Do té doby se Mukařovský zabýval hlavně lyrikou. Mezi odbornou veřejností byl znám především jako versolog, jako autor prací o estetice českého verše,¹ o Máchově *Máji*² a několika dalších studií, ve kterých položil základní kameny své strukturální poetiky a estetiky. Neznámý ovšem nebyl ani širšímu publiku, a to zvláště díky veřejným vystoupením Pražského lingvistického kroužku.³

Podílel se například na zorganizování cyklu přednášek o spisovné češtině a jazykové kultuře, jenž proběhl na počátku roku 1932. Členové Kroužku Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Roman Jakobson, Miloš Weingart a Jan Mukařovský přednesli referáty, v nichž reagovali na nové brusičské tendence, které prostřednictvím časopisu

1 Mukařovský, Jan: *Příspěvek k estetice českého verše*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy — F. Řivnáč 1923.

2 Mukařovský, Jan: *Máchův Máj. Estetická studie*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 1928.

3 Toman, Jindřich: *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek, 1926–1948*, přel. Vladimír Petkevič, Praha: Karolinum 2011, s. 182–187.

Naše řeč prosazoval jeho odpovědný redaktor Jiří Haller. V příspěvku „Jazyk spisovný a jazyk básnický“⁴ obhajoval Mukařovský názor, že básnický jazyk nejen že není druhem spisovného jazyka, ale že jeho podstatou je právě porušování norem spisovného jazyka. V očích Vladislava Vančury, Ivana Olbrachta, Emila Vachka a některých dalších spisovatelů, kteří byli vtaženi do polemiky s *Naší řečí*, přinesl argumenty, které jednoznačně podporovaly jejich přesvědčení o pojetí a funkci básnického jazyka.

K všeobecnému rozšíření názorů pražských lingvistů přispělo knižní vydání přednášek. Publikaci s názvem *Spisovaná čeština a jazyková kultura*,⁵ kterou připravili Bohuslav Havránek a Miloš Weingart, vydalo nakladatelství Melantrich. Na knižní pulty se dostala v říjnu 1932. To bylo jen několik málo dní poté, co Mukařovský začal přednášet o epice.

Souběžně s výukou v Praze měl výuku i v Bratislavě, na Filozofické fakultě Univerzity Komenského, kam jezdil přednášet již druhým rokem. Většinou zde vyučoval totéž, co v Praze, ovšem se zpožděním o jeden semestr. Zatímco v Praze se v zimním semestru 1932–1933 věnoval epice, v tu samou dobu měl v Bratislavě tři kurzy pojmenované „Básnické druhy I. Lyrika“, „Problém estetické hodnoty“ nebo „Estetika dramatu a filmu“.⁶

Skutečnost, že Mukařovský přednášel v rámci různých univerzit, avšak „současně“ o epice i lyrice, o estetické hodnotě a estetice dramatu a filmu, je podstatná. Vypovídá nejen o tom, že problematiku literárních druhů a žánrů se snažil uchopit komplexně, třebaže své úvahy rozvíjel různými směry, ale promítla se i do rukopisu přednášky „Epika, její podstata a druhy“. Souvislost s jinými jeho texty a přednáškami je patrná hlavně v pasážích o estetické hodnotě nebo postavě ve filmu a dramatu.

4 Mukařovský, Jan: „Jazyk spisovný a jazyk básnický“, in: Havránek, Bohuslav — Weingart, Miloš (eds.): *Spisovaná čeština a jazyková kultura*, Praha: Melantrich 1932, s. 123–156.

5 Havránek, Bohuslav — Weingart, Miloš (eds.): *Spisovaná čeština a jazyková kultura*, Praha: Melantrich 1932.

6 Procházka, Miroslav: „Zpráva o literární pozůstalosti Jana Mukařovského“, in: Mukařovský, Jan: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky. Praha — Bratislava*, Praha: Karolinum 1995, s. 157–162.

2. Univerzitní přednášky o epice

Podle archivních záznamů začal Mukařovský přednášet na pražské filozofické fakultě v letním semestru 1930–1931. Šlo o kurz nazvaný „Vybrané kapitoly z básnické stylistiky“. Na fakultě měl sice působit již o semestr dříve, kdy měl vypsáné dvě samostatné přednášky, k jejich realizaci ale z administrativních důvodů nedošlo.⁷ Do Bratislavy začal dojíždět na jaře roku 1931. Od zimního semestru 1931–1932 byl pak pověřen suplováním přednášek z literární estetiky na Komenského univerzitě.

Své univerzitní přednášky měl Mukařovský většinou koncipované jako přehledy nebo úvody do konkrétní problematiky. Bylo jedno, zda šlo o kurz zaměřený například na sémantiku básnického jazyka, básnickou stylistiku, melodiku a eufonii či sémiologii umění. Kompozice vykládané látky byla v zásadě jednotná. Mukařovský postupoval tak, že nejprve obecně charakterizoval a vymezil zkoumaný předmět, následně představil jeho aktuální stav v širším kontextu soudobého estetického nebo literárněvědného bádání. Bylo-li to nutné, doplnil toto hledisko o přehled nejvýznamnějších historických koncepcí. Teprve poté přistoupil k vysvětlení svého vlastního pojetí. Stejně tak tomu bylo i v případech jeho přednášek o epice.

Je zajímavé, že za svého života Mukařovský žádnou svou univerzitní přednášku nepublikoval. Důvodem bylo nejspíš to, že názory, které v nich prezentoval, nepovažoval za konečné, utříděné a přesně formulované. Mnohem spíše je vnímal jako „tvůrčí dílnu“, jako prostor, který je kromě systematizace zkoumaných problémů určen také pro testování nových pojmů a vybraných jazykových a literárních materiálů. Z dochovaných rukopisů přednášek je patrné, že šlo o písemné podklady, které byly určeny k přednesu.

*

Hlavní problémové okruhy, kterým se Mukařovský věnoval v přednášce „Epika, její podstata a druhy“ lze stručně shrnout do otázek: Co je epika? Jak ji můžeme definovat? Co je podstatou epiky? Jaký je

⁷ Havránek, Jan: „Jan Mukařovský a Karlova univerzita“, in: Prokop, Dušan (eds.): *Studie o Janu Mukařovském. Sborník ke 100. výročí narození*, Praha: Karolinum 1991, s. 9–39.

vztah epiky, lyriky a dramatu? Jaké jsou základní podmínky a znaky epičnosti? Jaké jsou hlavní složky a prostředky vyprávění?

Zdálo by se, že témat, kterými se Mukařovský rozhodl zabývat, bylo až příliš mnoho. Ve skutečnosti jeho výklad plyne hladce, jedno téma navazuje na druhé, vzájemně se doplňují, nové rozvíjí předchozí, takže společně tvoří poměrně uzavřený a dobře uspořádaný celek. Svě úvahy o epice Mukařovský založil na předpokladu, že rozdělení literárních druhů není nahodilé, nýbrž že je výsledkem určité logické nutnosti. Lyrika, epika i drama jsou v jeho pohledu nadhistorické jevy, které mají specifický způsob bytí coby podstaty. Po přehledu nejvýznamnějších názorů na jednotlivé literární druhy,⁸ které se prosadily v průběhu historického vývoje poetiky (zejména v antice a pak v průběhu 18. až 20. století), Mukařovský nastínil své vlastní pojetí a kritéria rozdělení literárních druhů.

V souvislosti s reflexí hodnot vyskytujících se v uměleckém literárním díle Mukařovský rozvedl myšlenku, že oním kritériem by mohlo být postavení subjektu v díle a jeho hodnocení. Rozlišil proto subjekt dramatický, epický a lyrický, a s ohledem na hodnocení pak subjekt vnímající, tvořící a fiktivní. Rozdíl mezi jednotlivými druhy je dle něj možné objasnit na základě toho, který subjekt je dán jako střed, jako ohnisko hodnocení. Zatímco subjekt vnímající hodnotí v epice, subjekt tvořící v lyrice, v dramatu je hodnotitelem subjekt, totiž subjekty fiktivních postav.

Druhým kritériem pro odlišení literárních druhů se v Mukařovského pohledu stal čas. Epika, kterou v souladu s tradiční poetikou představil jako vyprávění, má čas minulý, lyrika má čas neurčené, neplynoucí přítomnosti, drama má čas přítomnosti plynoucí.

Třetí možné kritérium nalezl Mukařovský v epické řeči. Ta dle něj vytváří kontinuitu děje, jenž je složen z jednotlivých událostí a jejich vzájemných kauzálních vztahů. Kromě děje však vyprávění obsahuje také popisy, reflexe a dialogy. Epickou a dramatickou řeč

⁸ Srov. Kubínová, Marie: „Lyrika“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 432–437; Koteň, Jiří — Sládek, Ondřej: „Epika“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 183–189; Jungmannová, Lenka: „Drama“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 162–169.

charakterizoval jako řeč monologickou, dramatickou řeč jako dialogickou. Jeho úplná typologie zahrnuje pozici posluchače: lyrická řeč nepočítá s posluchačem; epická řeč počítá s posluchačem pasivním, nereagujícím; dramatická řeč počítá s posluchačem, který reaguje aktivně.

V závěrečné části přednášky se Mukařovský věnoval hlavním složkám a prostředkům vyprávění (tj. události, uspořádání událostí, ději, dějovému napětí, vypravěči, prostoru, prostředí atd.).

Přednášku „Román a novela“ Mukařovský poprvé četl na pražské filozofické fakultě v letním semestru 1933. Vzhledem k tomu, že přímo navazovala na přednášku o podstatě epiky, označoval ji také jako „Epika II“. Koncipoval ji jako systematický přehled hlavních složek a jazykových, narativních a kompozičních prostředků, které jsou užívány v epice — zvláště v románu a novele. Svůj výklad odvíjel od kategorie vypravěče (Mukařovský uváděl i jinou terminologickou variantu: vypravovatel). Rozlišil a charakterizoval několik různých typů vypravěčů.

V centru jeho pozornosti byly nicméně kategorie děje, dějového napětí, kompozice, postavy, času a prostoru. Klíčovou pozici má v přednášce epická řeč, s níž se pojí rozlišení několika typů řeči. Z dalších pojmových a problémových okruhů, kterými se Mukařovský zabýval, šlo například o monolog a dialog v epice, zvukovou stránku řeči, styl a kompozici nebo tempo vyprávění. Svě teoretické reflexe doložil Mukařovský množstvím konkrétních příkladů — citací z vybraných literárních děl.

Rukopis třetí přednášky „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“ pochází také ze třicátých let 20. století. Mukařovský zde v koncentrované podobě představil některá svá předchozí zkoumání epiky. Zaměřil se na otázku druhové odlišnosti, na stanovení podmínek epičnosti, podobu děje a dějového napětí, vztahů epiky a popisu, subjektu a epiky, tematickou a kompoziční výstavbu literárních děl. Ve svém výkladu se zabýval mimo jiné teleologickým zaměřením epiky. Tím myslí směřování epiky k dějovému vyvrcholení, k němuž dochází většinou až na samém konci vyprávění. Významnou část svého výkladu věnoval kompozici v epice. Podrobněji se zabýval problematikou konce epického díla. Různé způsoby a možnosti ukončení vyprávění opět doložil konkrétními ukázkami z literatury.

Všechny tři zmíněné přednášky vznikly v podstatě v jedné době, je tedy pochopitelné, že mezi nimi existuje řada souvislostí. Potvrzuje to sám Mukařovský, když se například v přednášce o románu a novele odvolává na výklady z předchozího semestru, kdy hovořil o epice a její podstatě. „Jestliže jsme v minulém semestru probrali noetiku epiky, tedy viděli epiku abstraktně,“ uvádí Mukařovský a pokračuje, „chtěl bych vám ji v těchto přednáškách ukázat konkrétně, její jednotlivé problémy viděné zblízka a diferencované individuálními příklady“ (s. 94). Hlavní problémy a pojmy spojené s epikou probíral v přednáškách opakovaně. Vycházel přitom z literárně-druhově a žánrové perspektivy, zpřesňoval definice, rozpracovával své úvahy a nastiňoval další souvislosti.

Přednášky propojovala také Mukařovského metodologie. Ta se opírala o strukturalistické přesvědčení, že vybraný materiál (např. báseň či román) je možné zkoumat z hlediska celku a částí a vztahů, které mezi nimi panují. Díky uplatnění metody funkčně-strukturální analýzy při zkoumání konkrétních epických děl se mu podařilo pojmenovat a vystihnout hlavní znaky, nástroje a postupy epické řeči — vyprávění.

3. Zdroje a vlivy

I když základní metodologický princip (tj. uplatňování metody funkčně-strukturální analýzy), kterým se řídil Mukařovský a ostatní členové Pražského lingvistického kroužku, byl pevně daný,⁹ repertoár jím užívaných metod a pojmů se v průběhu dvacátých a třicátých let 20. století postupně rozšiřoval. Tento proces je dobře viditelný právě v jeho univerzitních přednáškách o epice, v nichž můžeme identifikovat minimálně čtyři hlavní zdroje a vlivy.

a) Klasická poetika

V přednáškách je zastoupena výkladem Aristotelovy poetiky, především však poměrně rozsáhlým exkurzem do německého prostředí v období 18. až 20. století, kde se zrodila teorie literárních druhů. Přehled koncepcí německých básníků a teoretiků (např. Johanna

⁹ Vykypěl, Bohumil: „Pražská škola“, in: Pleskalová, Jana a kol.: *Kapitoly z dějin české jazykovědné bohemistiky*, Praha: Academia 2007, s. 150–163.

Wolfganga von Goetha, Friedricha Schillera, Friedricha Schlegela, Wilhelma von Humboldta) podal Mukařovský proto, aby pomocí nich ilustroval základní rozdíly mezi jednotlivými literárními druhy. Poetiku dlouhá léta učil na středních školách, velmi dobře tedy věděl, jaké jsou její přednosti i nedostatky. Důkladnou znalost základních pojmů klasické poetiky a jejích vývojových fází považoval nicméně za nezbytný předpoklad práce každého lingvisty a literárního vědce.

b) Fenomenologie

S fenomenologií, totiž s filozofickou koncepcí Edmunda Husserla,¹⁰ se Mukařovský seznámil na počátku třicátých let. Již na jaře roku 1932, tedy jen několik málo měsíců před tím, než zahájil své přednášky o epice, charakterizoval pozici fenomenologie v soudobé literární vědě jako zásadní, neboť se podílí na celkové proměně její filozofické základny. Tím myslel zejména to, že byl mimo jiné i s její pomocí odstraněn pozitivismus.¹¹ V rámci Pražského lingvistického kroužku povědomí o Husserlově fenomenologii, ale také filozofii Gustava Špeta, šířil především Roman Jakobson. Bylo zde ovšem ještě také zásadní dílo polského estetika Romana Ingardena *Das literarische Kunstwerk*¹² (Umělecké dílo literární) z roku 1931.

Kontakt s fenomenologií se v myšlení Jana Mukařovského neprojevil jako nějaký náhlý zlom, šlo spíše o pozvolný příklon, který se týkal využití určitých pojmů (např. intence, intencionální předmět, estetický objekt) a metodických postupů.¹³

Hned v úvodu přednášky „Epika, její podstata a druhy“ dal Mukařovský například do souvislosti pojetí literárního druhu jako podstaty s Husserlovým pojmem *Wesen* (podstata, bytnost). Nebo jiný odkaz se

¹⁰ Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen I. Prolegomena zur reinen Logik*, Halle et al.: Niemeyer 1900; česky: *Logická zkoumání I. Prolegomena k čisté logice*, přel. Kristina S. Montagová, Filip Karfík, Praha: OIKOYMENH 2009; Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filozofie*, Praha: Triton 2007.

¹¹ Mukařovský, Jan: „Rozhovor s Janem Mukařovským“, *Rozpravy Aventina. Týdeník pro literaturu, umění a kritiku* 7, 1932, č. 28, 31. 3., s. 225–226; rozmlouval Bohumil Novák.

¹² Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle et al.: Niemeyer 1931; česky: *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš, Praha: Odeon 1989.

¹³ Sládek, Ondřej: *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno: Host 2015, s. 182–189.

objevil přímo v titulu přednášky „K podstatě epiky“, která má podnázev „Úvaha fenomenologická“. Jejím záměrem bylo objasnění epiky prostřednictvím „nazření“ její podstaty. V této, ale i v dalších dvou přednáškách toho Mukařovský dosáhl tak, že určil základní dialektické protiklady, odlišnosti epiky od lyriky a dramatu, které vystihují podstatu epiky a její vztahy s okolím.

Díky fenomenologii si Mukařovský uvědomil, že umělecké dílo coby znak je strukturou, která má hmotnou (věcnou) a nehmotnou stránku. Podobně důležité bylo zavedení pojmu subjektu. Termínem subjekt přitom nemyslí nějakou konkrétní postavu z díla, autora díla nebo vypravěče, nýbrž nadindividuální, fenomenologickou realitu projevující se ve struktuře uměleckého díla a v jeho působení. Zvláště důležité bylo rozlišení subjektu podle jednotlivých literárních druhů (tj. subjektu lyrického, epického a dramatického) a podle způsobu hodnocení (tj. subjektu tvořícího, vnímajícího a fiktivního).

c) Ruský formalismus

S názory ruských formalistů se Mukařovský seznámil jednak četbou jejich prací (např. Viktora Borisoviče Šklovského, Borise Michajloviče Ejchenbauma, Borise Viktoroviče Tomaševského), jednak prostřednictvím diskusí a osobních setkání s některými z nich v Pražském lingvistickém kroužku. Mukařovský velice brzy (již v průběhu dvacátých let) přijal řadu pojmů ruských formalistů (např. fabule, syžet, motiv, deformace, automatizace) a některá jejich teoretická a metodologická východiska.

V době, kdy si připravoval své přednášky o epice, ještě nebyl vydaný český překlad knihy Viktora Šklovského *O teorii prózy*¹⁴ (Teorie prózy), která v ruském originále vyšla v roce 1925. Mukařovský však knihu znal velmi dobře. V přednáškách na ni často odkazoval a využíval Šklovského postřehy týkající se vývoje románu a obecně epiky.

Když v roce 1933 vydalo nakladatelství Melantrich Šklovského knihu v překladu Bohumila Mathesia, vyšlo následně několik recenzí, jejichž autoři se často kriticky vyjadřovali k celkovému přínosu ruských formalistů literární vědě. Na to v roce 1934 reagoval Mukařovský

¹⁴ Šklovskij, Viktor Borisovič: *O teorii prózy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925; česky: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Melantrich 1933.

článkem „K českému překladu Šklovského Teorie prózy“,¹⁵ v němž vysvětlil nejen kulturně-dějinný kontext vzniku ruského formalismu a knihy Viktora Šklovského, ale objasnil také své vlastní výhrady vůči formalismu. Upozornil na to, že některé jednostrannosti formalismu (vztahující se například k otázce historického vývoje literatury) překonává strukturalismus.

d) Česká estetika

Z předchůdců Mukařovského se epikou zabývali zvláště Josef Durdík a Otakar Hostinský. Největší vliv na jeho pojetí epiky měl však Otakar Zich. Mukařovský se s ním seznámil ještě před rokem 1926, kdy byl založen Pražský lingvistický kroužek. V přednáškách se často odvolával na Zichovu zásadní práci *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* z roku 1931.¹⁶ Měl ji detailně prostudovanou, protože na ni napsal rozsáhlou recenzi.¹⁷ V přednáškách z ní obsáhle citoval, kromě toho kupříkladu přijal a využil jeho pojmové rozlišení dramatická osoba a herecká postava. To bylo založeno na sémiotické interpretaci postavy a herectví. Na divadelní scéně je podle Zicha přítomná pouze herecká postava (tj. hercova audiovizuální kreace), dramatická osoba existuje pouze v divákově představě, v jeho vědomí. I když toto pojetí obou pojmů doznalo v dalších letech v rámci české teatrologie řadu změn, Mukařovský s nimi pracoval ještě tak, jak je vymezil sám Zich. Pojem dramatické osoby využil k tomu, aby vysvětlil její vztah k scénickému prostoru.

Zatímco scénický prostor popsal jako relativně stálý, filmový prostor může být velmi proměnlivý. Zmínil i konkrétní technické prostředky, pomocí kterých filmaři dosahují požadovaného účinku. Mukařovskému velmi záleželo na tom, aby odlišil to, jakým způsobem je prostor coby dějiště děje dán v dramatu, v epice, jakou podobu má na scéně nebo ve filmu. A stejně tak postupoval i v případě postavy (v jeho terminologii: osoby).

¹⁵ Mukařovský, Jan: „K českému překladu Šklovského Teorie prózy“, *Čin* 6, 1934, č. 6, 8. 2., s. 123–130.

¹⁶ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931; 2. vyd.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, eds. Ivo Osol sobě, Miroslav Procházka, Praha: Panorama 1986.

¹⁷ Mukařovský, Jan: „Otkar Zich: Estetika dramatického umění“, *Časopis pro moderní filologii* 19, 1932–1933, č. 3–4, červen 1933, s. 318–326.

Jistě by bylo možné uvažovat o dalších zdrojích a inspiracích (např. o publikacích Käte Friedemannové,¹⁸ Ernsta Hirta,¹⁹ Viktora Maximoviče Žirmunského,²⁰ Alexandra Alexandroviče Reformatského,²¹ případně i Valentina Nikolajeviče Vološinova²²), které mohly ovlivnit Mukařovského přístup k epice a vyprávění. Konkrétních a věrohodných dokladů existuje ale jen velmi málo.

4. Studie o epice

Kromě výuky na pražské a bratislavské univerzitě byl Mukařovský na podzim roku 1932 značně vytížen ještě jinou prací: přípravou výboru z prózy Karla Čapka.

Šlo o antologii, kterou slíbil vytvořit jako vzorovou ukázkou nového typu školní čítanky, jež studentům poskytne ucelený pohled buď na literární dílo jednoho autora, nebo na jedno konkrétní historické období, případně umělecký směr či školu. Tuto práci je třeba vnímat jakou součást jeho aktivit souvisejících s přípravou nových osnov pro střední školy, na které se podílel od roku 1931. Ty byly po mnoha úpravách schváleny a začaly platit až o dva roky později. I když Mukařovský na antologii intenzivně pracoval, jak potvrzuje jeho dopis Bohuslavu Havránkovi z 12. října 1932, v němž uvedl, že „mám teď, jak známo, na krku Čapka, a ženu to teď parou“,²³ trvalo ještě další dva roky, než publikaci dokončil. Kniha vyšla pod názvem *Výbor z prózy Karla Čapka*.²⁴ Je opatřena rozsáhlým úvodem mapujícím

18 Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.

19 Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig — Berlin: B. G. Teubner 1923.

20 Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Úkoly poetiky“, *Načala*, 1921, č. 1; česky: „Úkoly poetiky“, přel. Jiří Honzík, in: Žirmunskij, V. M.: *Poetika a pozie*, ed. Vladimír Svatoň, Praha: Odeon 1980, s. 9–49.

21 Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva: Proftechškola 1922; česky: „Pokus o analýzu kompozice povídky“, přel. František Všeetička, in: František Všeetička (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 92–107.

22 Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Marxizm i filosofija jazyka*, Leningrad: Priboj 1930.

23 Havránková, Marie (ed.): *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970*, Praha: Academia 2008, s. 82–86.

24 Čapek, Karel: *Výbor z prózy Karla Čapka*; ed. Jan Mukařovský, Praha: Státní nakladatelství 1934.

vývoj Čapkovy prozaické tvorby, jenž byl později několikrát publikován i jako samostatná studie.²⁵

Souběh Mukařovského přednášek o epice a práce na antologii by se dal charakterizovat jako souběh teorie a praxe. To, co v přednáškách objasňoval obecně, to v antologii, v úvodu a v komentářích k jednotlivým Čapkovým textům podával konkrétně.

Nahlédneme-li do Mukařovského estetických a literárněvědných prací, zjistíme, že kombinace analytických rozborů a teoreticky fundovaných interpretací zkoumaných předmětů mu byla vždy vlastní. Nedovedl si představit teoretickou práci, která by se nezakládala na konkrétním materiálu. Teorii a praxi tak nevnímal jako protiklady. Mnohem spíše k nim přistupoval jako k nerozlučné dialektické jednotě. Lubomír Doležel v této souvislosti poznamenal, že především ve svých studiích o epice Mukařovský s teorií pracoval tak, že „[t]eorie nevnucuje individuálním dílům svou logickou strukturu, nýbrž působí téměř neviditelně jako nástroj obecného pochopení a jako zdroj slovníku pro vystižení specifických individuálních tvarů každého interpretovaného díla“.²⁶ Zde je třeba připomenout Mukařovského názor, že pojmy jsou určité hypotézy, jejichž platnost je nutné stále ověřovat.

Srovnáme-li Mukařovského univerzitní přednášky s jeho některými publikovanými studiemi (např. o Čapkovi,²⁷ Němcové²⁸ nebo Vančurovi²⁹), je patrné, že přednášky byly často jejich východisky. Shodu je možné najít v několika rovinách, přičemž nejnapadnější je

25 Mukařovský, Jan: „Úvod“, in: Čapek, Karel: *Výbor z prózy Karla Čapka*; ed. Jan Mukařovský, Praha: Státní nakladatelství 1934, s. 5–37; publikováno též jako: Mukařovský, Jan: „Vývoj Čapkovy prózy“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Praha: Host 2001, s. 399–432.

26 Doležel, Lubomír: „Problémy historie literární teorie: naratologie Jana Mukařovského“, in: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu. Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891–1975)*, Brno: Host, s. 27.

27 Čapek, Karel: „Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 1, s. 1–12; Čapek, Karel: „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 2, s. 113–131.

28 Mukařovský, Jan: „Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové“, in: Mukařovský, Jan: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 237–249.

29 Mukařovský, Jan: „Vančurovská prolegomena“, in: Mukařovský, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslava Chvatík, Bohumil Svozil, Praha: Československý spisovatel 1971, s. 221–276.

jednoznačně rovina materiálová. Tím myslím citace nebo úryvky z vybraných literárních i teoretických prací. Příkladem může být literární dílo Vladislava Vančury, z něhož mnohokrát citoval ve svých přednáškách. Studie, v nichž citáty použil, byly nicméně zveřejněny až s velkým zpožděním.

5. Závěr

Univerzitní přednášky Jana Mukařovského vydané v této knize nepředstavují konečnou podobu jeho názorů na epiku. V průběhu čtyřicátých let se i nadále věnoval problematice vyprávění a epické řeči — zvláště dílu Vladislava Vančury. Stranou pozornosti ale nezůstaly ani otázky týkající se subjektu a role individua v umění, lyriky či dramatu, které dále posunuly jeho myšlení a obohatily ho o další souvislosti. To však v žádném případě neznamená, že by opustil své starší postoje. Spíše jen některé problémy, které v přednáškách pouze naznačil nebo podal ve zkratce, dále promýšlel a upravoval. Přednášky jsou celkově vzato dokladem, dokumentem určité fáze myšlení Jana Mukařovského o epice. Jako k dokumentu, nesporně stále velmi inspiračnímu, bychom k němu měli také přistupovat.

Literatura

- Blecha, Ivan: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filozofie*, Praha: Triton 2007.
- Čapek, Karel: „Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 1, s. 1–12; Čapek, Karel: „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 2, s. 113–131.
- Čapek, Karel: *Výbor z prózy Karla Čapka*; ed. Jan Mukařovský, Praha: Státní nakladatelství 1934.
- Doležel, Lubomír: „Problémy historie literární teorie: naratologie Jana Mukařovského“, in: Sládek, Ondřej (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu. Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (1891–1975)*, Brno: Host, s. 19–31.
- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig: H. Haessel 1910.
- Havránek, Bohuslav — Weingart, Miloš (eds.): *Spisovaná čeština a jazyková kultura*, Praha: Melantrich 1932.
- Havránek, Jan: „Jan Mukařovský a Karlova univerzita“, in: Prokop, Dušan (eds.): *Studie o Janu Mukařovském. Sborník ke 100. výročí narození*, Praha: Karolinum 1991, s. 9–39.

- Havránková, Marie (ed.): *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970*, Praha: Academia 2008.
- Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig — Berlin: B. G. Teubner 1923.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen I. Prolegomena zur reinen Logik*, Halle et al.: Niemeyer 1900; česky: *Logická zkoumání I. Prolegomena k čisté logice*, přel. Kristina S. Montagová, Filip Karfík, Praha: OIKOYMENH 2009.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle et al.: Niemeyer 1931.
- Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš, Praha: Odeon 1989.
- Jungmannová, Lenka: „Drama“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 162–169.
- Koten, Jiří — Sládek, Ondřej: „Epika“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 183–189.
- Kubínová, Marie: „Lyrika“, in: Sládek, Ondřej a kol.: *Slovník literárněvědného strukturalismu*, Praha — Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR — Host 2018, s. 432–437.
- Mukařovský, Jan: „Jazyk spisovný a jazyk básnický“, in: Havránek, Bohuslav — Weingart, Miloš (eds.): *Spisovaná čeština a jazyková kultura*, Praha: Melantrich 1932, s. 123–156.
- Mukařovský, Jan: „K českému překladu Šklovského Teorie prózy“, *Čin* 6, 1934, č. 6, 8. 2., s. 123–130.
- Mukařovský, Jan: „Otakar Zich: Estetika dramatického umění“, *Časopis pro moderní filologii* 19, 1932–1933, č. 3–4, červen 1933, s. 318–326.
- Mukařovský, Jan: „Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Brno: Host 2001, s. 237–249.
- Mukařovský, Jan: „Rozhovor s Janem Mukařovským“, *Rozprawy Aventina. Týdeník pro literaturu, umění a kritiku* 7, 1932, č. 28, 31. 3., s. 225–226; rozmlouval Bohumil Novák.
- Mukařovský, Jan: „Úvod“, in: Čapek, Karel: *Výbor z prózy Karla Čapka*; ed. Jan Mukařovský, Praha: Státní nakladatelství 1934, s. 5–37.
- Mukařovský, Jan: „Vývoj Čapkovy prózy“, in: Mukařovský, J.: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Praha: Host 2001, s. 399–432.
- Mukařovský, Jan: „Vančurovská prolegomena“, in: Mukařovský, Jan: *Cestami poezie a estetiky*, eds. Květoslava Chvatík, Bohumil Svozil, Praha: Československý spisovatel 1971, s. 221–276.
- Mukařovský, Jan: *Máchův Máj. Estetická studie*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 1928.
- Mukařovský, Jan: *Příspěvek k estetice českého verše*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy — F. Řivnáč 1923.

- Procházka, Miroslav: „Zpráva o literární pozůstalosti Jana Mukařovského“, in: Mukařovský, Jan: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky. Praha — Bratislava*, Praha: Karolinum 1995, s. 157–162.
- Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva: Proftechškola 1922.
- Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: „Pokus o analýzu kompozice povídky“, přel. František Všeticka, in: František Všeticka (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 92–107.
- Sládek, Ondřej: *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno: Host 2015.
- Šklovskij, Viktor Borisovič: *O teorii prozy*, Moskva — Leningrad: Krug 1925.
- Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, Praha: Melantrich 1933.
- Toman, Jindřich: *Příběh jednoho moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek, 1926–1948*, přel. Vladimír Petkevič, Praha: Karolinum 2011.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič: *Marxizm i filosofija jazyka*, Leningrad: Priboj 1930.
- Vykypěl, Bohumil: „Pražská škola“, in: Pleskalová, Jana a kol.: *Kapitoly z dějin české jazykovědné bohemistiky*, Praha: Academia 2007, s. 150–163.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha: Melantrich 1931.
- Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, eds. Ivo Osolobě, Miroslav Procházka, Praha: Panorama 1986.
- Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Úkoly poetiky“, *Načala*, 1921, č. 1.
- Žirmunskij, Viktor Maximovič: „Úkoly poetiky“, přel. Jiří Honzík, in: Žirmunskij, V. M.: *Poetika a pozie*, ed. Vladimír Svatoň, Praha: Odeon 1980, s. 9–49.

Ediční poznámka

Svazek zahrnuje tři přednášky Jana Mukařovského o epice, které pocházejí ze třicátých let 20. století. První dvě — „Epika, její podstata a druhy“ a „Román a novela“ — nebyly dosud publikované. Oproti tomu třetí, nazvaná „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“, již vydaná byla. Od předchozích dvou se liší tím, že nepředstavovala samostatný univerzitní kurz, přesto je zjevné, že vznikla ve stejné době a že v řadě ohledů prohlubuje Mukařovského úvahy o epice a kompozici básnického díla. K edičnímu zpracování uvedených přednášek jsme přistoupili proto, že je považujeme jednak za nedílnou součást vědeckého díla Jana Mukařovského, jednak za důležitý dokument, který dokládá určitou vývojovou fázi jeho teoretického myšlení o literatuře a umění.

Přednášku „Epika, její podstata a druhy“ Mukařovský poprvé přednesl, lépe řečeno četl, v zimním semestru 1932–1933 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. O semestr později, na jaře a v létě 1933, ji proslovil na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. Dochovaný text je z větší části psán na stroji, některé jeho listy jsou však psány rukou — obyčejnou tužkou. Poslední list je poškozený, určité části závěrečných pasáží textu jsou proto nečitelné nebo úplně chybí. Všechny stránky jsou očíslovány, textový dokument má celkem 69 stran. Přednáška je uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v osobním fondu Jana Mukařovského, č. inv. 66/86, č. přír. 3210.

Druhou přednáškou je navazující kurz „Román a novela“, jenž Mukařovský označoval také jako „Epika II“. Studentům Filozofické

fakulty Univerzity Karlovy ji přednesl v letním semestru 1933, slovenským studentům pak opět o semestr později — v zimním semestru 1933–1934. Text přednášky tvoří 42 číslovaných listů. Rukopis (z větší části jde o strojopis) je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v osobním fondu Jana Mukařovského, č. inv. 66/86, č. přír. 3454. Krátká ukázka z prvních dvou přednášek byla v roce 2016 otištěna v časopise *Host*.¹

Třetí přednáška je nazvaná „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“. Její text byl na počátku devadesátých let 20. století publikován v ediční úpravě Miroslava Procházky.² V jeho pojetí jde o přednášku, která tematicky jednoznačně navazuje na Mukařovského univerzitní kurz „Kompozice básnického díla“.³ V roce 1997 vyšla tato edice v překladu Doris Bodenové a Wolfganga F. Schwarze⁴ v němčině. Autorem komentáře německého vydání je Peter Burg.⁵ Rukopis přednášky „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“ je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v osobním fondu Jana Mukařovského, č. inv. 66/86, č. přír. 3454. V rámci této publikace byla Procházkova edice přijata a upravena tak, aby byla v souladu s edičním zpracováním ostatních přednášek. Rozšířena byla zejména o bibliografické údaje k citovaným dílům, které jsou uvedeny v poznámkách pod čarou.⁶

1 Mukařovský, Jan: „Prostor a postava v epice“, ed. Ondřej Sládek, *Host* 32, 2016, č. 8, s. 43–49.

2 Mukařovský, Jan: „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“, ed. Miroslav Procházka, in: Prokop, Dušan (ed.): *Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100. výročí narození*, Praha: Karolinum 1991, s. 125–147.

3 Mukařovský, Jan: „Kompozice básnického díla“, ed. Miroslav Procházka, in: Prokop, Dušan (ed.): *Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100. výročí narození*, Praha: Karolinum 1991, s. 85–124.

4 Mukařovský, Jan: „Das Wesen der Epik (Phänomenologische Betrachtung)“, přel. Doris Boden, Wolfgang F. Schwarz, ed. Miroslav Procházka, in: Schwarz, Wolfgang F. (Hrsg.) (in Zusammenarbeit mit Jiří Holý und Milan Jankovič): *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, s. 56–86.

5 Burg, Peter: „Kommentierendes abstract“, in: Schwarz, Wolfgang F. (Hrsg.) (in Zusammenarbeit mit Jiří Holý und Milan Jankovič): *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1997, s. 86–88.

6 Všechny texty jsou opatřeny poznámkovým aparátem, který zahrnuje vysvětlivky editora a základní bibliografické údaje všech citovaných děl. Opraveny v nich byly zjevné faktografické a bibliografické chyby.

O přednáškách obsažených v této knize lze souhrnně říci, že Mukařovský nepočítal s jejich publikací. Šlo o písemné podklady, které měl připravené k přednesu, což se promítlo i do jejich formální podoby. Vyskytuje se v nich totiž množství zkratk, vynechaná slova, některé pasáže jsou jen stručné a tezovité. Texty nejsou stylisticky propracované, je v nich řada dodatečných oprav. Zřejmě z praktických důvodů nebyly texty rozčleněny na jednotlivá čtení (kapitoly), naprosto minimálně byly však také členěny na odstavce. Způsob citací a bibliografických odkazů byl rovněž pracovní, často variabilní a nepřesný.

Ediční a jazykové úpravy Mukařovského přednášek vycházejí ze zásad formulovaných v těchto publikacích: Rudolf Havel — Břetislav Štorek (ed.): *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (2006),⁷ Michal Kosák — Jiří Flaišman a kol.: *Editologie. Od náčrtu ke knize* (2018)⁸ a *Pravidla českého pravopisu (s Dodatkem)* (1993).⁹

Při práci na edici jsme usilovali o zachování autentické podoby textů, zároveň však také o rekonstrukci původní podoby přednášek. Z formálního hlediska byly přednášky rozčleněny na kratší části, které jsou číslované nebo oddělené hvězdičkou (*). Hlavní kritéria členění byla dvě. Zaprvé, samotným Mukařovským jasně slovní odlišení jednotlivých částí přednášek (např. „Posledně jsem se vám snažil naznačit [...]“). Zadruhé, kdy jednotlivé oddíly přednášky tvoří výkladové a tematicky uzavřené celky (toto druhé kritérium bylo rozhodující i pro stanovení odstavců).

Součástí textu „Epika, její podstata a druhy“ je i úryvek z jině Mukařovského dosud nepublikované univerzitní přednášky — „Básnické druhy I. Lyrika“ z letního semestru 1932 (s. 32–37). Šlo o univerzitní kurz, na nějž přímo navazovala přednáška „Epika, její podstata a druhy“. V průběhu svého výkladu epiky se Mukařovský několikrát explicitně zmiňuje o probírané látce z minulého semestru, přičemž nejdůležitější je jeho poznámka na straně 21, kde

⁷ Havel, Rudolf — Štorek, Břetislav (eds.): *Editor a text. Úvod do praktické textologie*, eds. Jiří Flaišman — Michal Kosák, Praha — Litomyšl: Ladislav Horáček — Paseka 2006.

⁸ Kosák, Michal — Flaišman, Jiří a kol.: *Editologie. Od náčrtu ke knize*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2018.

⁹ Kol., *Pravidla českého pravopisu (s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky)*, Praha: Academia 1993.

je strojopisně (uprostřed jinak prázdného listu) napsáno: „Sem má být vložena stránka 32–35 z přednášek o lyrice.“ Během důkladného srovnávání všech existujících Mukařovského textů o lyrice z té doby byla právě v přednášce „Básnické druhy I. Lyrika“ identifikovaná pasáž, která stránkově a tematicky odpovídá citované poznámce. Rukopis je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v osobním fondu Jana Mukařovského, č. inv. 66/86, č. přír. 3121–3125.

Mukařovského vlastní rukopisné opravy byly respektovány, škrty jsou komentovány v poznámkách pod čarou. Na tomto místě uvádíme příklad neúplného textu z přednášky „Román a novela“, kdy po větě „Poukazuji ještě k studii Zichově o rytmu prózy v časopise *Živé slovo*“ (s. 162) následuje v rukopise tužkou škrtnutý odstavec, který byl v edici přednášky vynechán, neboť na něj Mukařovský ve svém dalším výkladu nenavázal: „Konečně ještě eufonie. Nebudu se o ní příliš šířit. Techniku zkoumání eufonie ukazoval jsem již častěji. Ukazoval jsem, že jde o skupiny zvuků, které se opakují, a tak vzbuzují dojem organizovanosti zvukového materiálu. V poezii bývá eufonie spjata s rytmem. Proto by se mohlo zdát, že próza je jí zbavena. Jsou však prózy typicky zvukově organizované, kde je eufonii cítit při prvním poslechu. Ale leckdy bývá v próze eufonie latentní a přece působivá. Několik málo dokladů:“ — Text náhle končí uprostřed stránky.

Při textové úpravě přednášek jsme zachovali způsob Mukařovského vyjadřování a záznamu, ponechali jsme hláskovou kvalitu i kvantitu slov (např. *zařadění, reální, nepopíratelná*) i tvaroslovné jevy (např. genitiv záporový), podle *Pravidel českého pravopisu* jsme upravovali psaní předložek a předpon *s, z* (např. *ze dvou, ze schůzky, ze všech, způsobeno*), příslivečných spřežek (např. *poprvé, takzvaný, zblízka*) nebo přejatých slov (např. *báze, filozof, iluze, organizace, poezie, periodizace, žánr*); užití *s* zde bylo zachováno ve slově *diskuse* a v názvech uměleckých směrů a škol (např. *klasicismus, naturalismus, impresionismus*). Opraveno bylo psaní vlastních jmen (u antických jmen osob používáme podobu např. *Aristotelés, Platón*), dále cizojazyčných výrazů (sjednoceno bylo např. psaní pojmu *Ich-Erzählung* = vyprávění v první osobě). V souladu s jazykovými pravidly a současnou ediční praxí byly neslabičné předložky *k, s, v, z* vokalizovány. Nejvíce jsme

řešili interpunkci, a to především u spojky *nebo* ve významu slučovací i vylučovací, u vložených vět a ve složitých souvětích. Rozepsány byly také čtené pracovní zkratky nebo číslovky. Zkratka *srv.* a *srov.* byla sjednocena na podobu *srov.*, zkratka *např.* je v hlavních textech přednášek rozepsána, zachována je pouze ve větách a větných částech uvedených v závorkách. Způsob zvýraznění byl v celé publikaci sjednocen na kurzivu, ženská jména jsou v textu přechylována, v bibliografických odkazech nikoliv.

Zvláštní pozornost jsme věnovali citacím z odborné i krásné literatury v textu. Původní citace (z němčiny, francouzštiny a ruštiny) a odkazy na zahraniční literaturu byly, pokud to bylo možné, nahrazeny českými překlady. To se týká i poměrně rozsáhlých citací z práce Viktora Šklovského *Teorie prózy*, jejíž český překlad od Bohumila Mathesia vyšel v roce 1933 (v textu je citována novější edice knihy z roku 2003).¹⁰ Mukařovského překlad vybraných pasáží ze Šklovského knihy se sice v zásadě neliší od Mathesiova překladu, přesto byl nahrazen jeho publikovanou verzí (tj. Mathesiovým překladem).

Také v případě rozsáhlé citace z práce *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii* (1922) Alexandra Alexandroviče Reformatského¹¹ v přednášce „Podstata epiky. Úvaha fenomenologická“ je použit novější překlad Františka Všetického.¹² Mukařovský původní Reformatského text zkrátil, nebyl systematický v členění a vynechával většinu příkladů. K původnímu Mukařovského překladu citované práce Miroslav Procházka poznamenal: „Mukařovský ve většině případů používá termín ‚novela‘ i tam, kde bychom dnes použili označení ‚povídka‘. Terminologický problém Mukařovský neřeší, dokonce občas používá obou termínů jako synonym. Nemínil jsem zásahem do textu řešit tento terminologický spor a ponechávám Mukařovského verzi; jedinou výjimkou je případ použití jiného překladu (než Mukařovského)

¹⁰ Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius, ed. Filip Tomáš, Praha: Akropolis 2003.

¹¹ Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva: Proftechškola 1922.

¹² Reformatskij, Alexandr Alexandrovič: „Pokus o analýzu kompozice povídky“, přel. František Všeticka, in: Všeticka, František (ed.): *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha: Svoboda 1971, s. 92–107.

v rozsáhlém citátu z Reformatského (1922), kde je ponechán výraz ‚povídka‘ i tam, kde Mukařovský ve svém překladu používá označení ‚novela‘.¹³

Původní znění citovaných textů (zvl. německých a francouzských) je zachováno v poznámce pod čarou. Není-li v poznámce uvedeno jméno překladatele, autorem/autorkou překladů německých textů jsou Zuzana Urválková, Magdalena Konečná a Břetislav Horyna, francouzských textů pak Eva Sládková.

V případě české literatury byly citace aktualizovány dle nejnovějších vydání nebo edičního zpracování daných děl (např. v rámci České knihovny vydávané Ústavem pro českou literaturu AV ČR a nakladatelstvím Host). Pokud to nebylo možné, například z důvodu, že Mukařovský s konkrétní textovou podobou díla dále pracoval, je na jejich novější vydání upozorněno v poznámce pod čarou.

Opravy textu (vyznačeno kurzivou) byly provedeny na těchto stranách:

- 7 Nebylo *tomu* však vždy tak. **m.** Nebylo však vždy tak.
7 *Například* ještě Herder... **m.** *Tak např.* ještě Herder...;
7 *Mínění*, které například v *poslední době* vyjádřil... **m.** *Na druhé straně však je mínění*, které *např.* v *době poslední* vyjádřil...;
9 vyskytují-li se tyto tři kategorie všude a ve stejném spojení? **m.** vyskytují-li se tyto tři kategorie všude a ve stejném spojení.
21 O rozdílu mezi napětím epickým a dramatickým budeme ještě při *jiné* příležitosti mluvit... **m.** O rozdílu mezi napětím epickým a dramatickým budeme ještě při příležitosti mluvit...;
22 Trochu jinak *problém* formuloval Herder... **m.** Trochu jinak formuloval Herder...;
22 v sebrání a uspořádání, *ve* spojení v celek těchto rapsodií... **m.** v sebrání a uspořádání, spojení v celek těchto rapsodií...;
25 Toto *Schlegelovo* mínění je vysvětlitelné tím... **m.** Toto mínění je vysvětlitelné tím...;
26 A. W. Schlegel *tomu sám říká*... **m.** A. W. Schlegel *sám říká tomu*...;

¹³ Procházka, Miroslav: „Mukařovský ve většině případů...“ (pozn. č. 12), in: Prokop, Dušan (ed.): *Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100. výročí narození*, Praha: Karolinum 1991, s. 146.

- 26 Jejich názory *na epos a drama se postupně odhalují* v dopisech a článkách; Goethe nesouhlasí... **m.** Jejich názory *o epose a dramatech postupně* v dopisech a *článcích Goethe* nesouhlasí...;
- 26 Pak Goethe (a Schiller) *píše* článek... **m.** Pak Goethe (a Schiller) článek...;
- 26 Velký rozdíl mezi epikem a dramatikem *je* v tom... **m.** rozdíl mezi epikem a dramatikem v tom...;
- 27 Schiller *píše* v dopise Goethovi... **m.** Schiller v dopise Goethovi...;
- 30 Hegel *věnoval* estetice zvláštní spis: *Estetiku*. **m.** Hegel, *kteřý věnoval* estetice zvláštní spis: *(II. Kniha)*.
- 30 události, které vypravuje, musí *se* jevit nezávislými na něm. **m.** události, které vypravuje, musí jevit nezávislými na něm.
- 31 V *dramatu* je vášně nebo vůle osob podstatná a určuje osud *osob, a osoby* tvoří... **m.** V *dramatech* je vášně nebo vůle osob podstatná a určuje osud *osob a osoby* tvoří...;
- 32 Rozdíl mezi lyrikou, epikou a dramatem *lze* epigramaticky stručně vystihnout *takto*... **m.** Rozdíl mezi lyrikou, epikou a dramatem epigramaticky stručně vystihnout...;
- 39 ze sborníku *Charisteria* [1896]... **m.** *ve* sborníku *Charisteria (je to ruský sborník, bližších dat nevím, protože mám po ruce exemplář bez titulního listu)*...;
- 39 *Zelinskij dodává*, že se to týká... **m.** *Dodává Zelinskij*, že se to týká...;
- 39 *Zeus přitom* spí. **m.** *při tom Zeus* spí.
- 42 tedy se v takových případech prostě *přerve* dějová nit... **m.** tedy se v takových případech prostě *přerva* dějová nit...;
- 42 při přechodu k druhému dějství se *řekne*... **m.** při přechodu k druhému dějství se *prostě* řekne...;
- 44 Vidíme herce, scénu, za vším cítíme jako sjednotitele nejvyšší režiséra, kde je tedy „subjekt“? **m.** Vidíme herce, scénu, za vším cítíme jako sjednotitele nejvyšší režiséra, kde je tedy „subjekt“.
- 47 ovšem formulují *to* jinak: u Goetha *je* rozdíl mezi mimem a rapsódem, u Schillera *je zase* výrok o tom... **m.** ovšem formulují jinak: u Goetha rozdíl mezi mimem a rapsódem, u Schillera výrok o tom...;
- 47 události závisí na jejich povahách a *cílech*. **m.** události závisí na jejich povahách a *cílicích*.

- 48 jako cosi týkajícího se samé *podstaty*. *Nikoli* jako pouhou kompoziční vlastnost... **m.** cosi týkajícího se samé *podstaty nikoli* jako pouhou *kompoziční* vlastnost...;
- 51 Až bude lépe probádána *sémantika* monologické řeči a *řeči* dialogické... **m.** Až bude lépe probádána *v řeči semantika* monologické řeči a dialogické...;
- 53 co jsou to hodnoty v *básnickém* díle, jak se *projevují*. *Potom kdo je, nebo* spíš kdo všechno může se stát... **m.** co jsou to hodnoty v *bás.* díle, jak se *projevují, potom, kdo je* — *nebo* spíš, kdo všechno může se stát...;
- 53 Užiji k tomu svého článku [...], *kteřý byl vydán* v *Jarním almanachu Kmene* v roce 1932. **m.** Užiji k tomu svého článku [...] *v jarním almanachu Kmene* z 1932.
- 54 hodnoty mimoestetické *slouží* jako činitel... **m.** hodnoty mimoestetické jako činitel...;
- 54 kterými se osoby provází, *jde o* důležitý činitel... **m.** kterými se osoby provází, důležitý činitel...;
- 56 *Cizinec, Evropan, si v Tokiu smluví s japonskou dívkou vycházku na venkov.* **m.** *cizinec, Evropan, který umluví s japonskou dívkou vycházku na venkov (z Tokia).*
- 58 protože se to netýká otázky, o kterou nám jde. **m.** protože se to netýká otázky, o kterou nám *zde* jde.
- 63 změnil se při těchto reprízách stokrát syžet *pro* vnímající? **m.** změnil se při těchto reprízách stokrát syžet vnímající?
- 68 *Ovšem* dialog v epice a v lyrice... **m.** *Ovšem, avšak* dialog v epice a lyrice...;
- 75 naopak slouží *k* vyzdvižení vrcholných momentů děje. **m.** naopak slouží vyzdvižení vrcholných momentů děje.
- 75 bude-li ve vědecké knize o něm řeč, bude jeho postup vypravován, bude to vypravování? **m.** bude-li ve vědecké knize o něm řeč, bude jeho postup vypravován, bude to vypravování.
- 75 *Nikoli*, v obou případech *jde o* popis. **m.** *Nikoli*, v obou případech popis.
- 78 Především: víte jistě, že napětí... **m.** Především *to*: víte jistě, že napětí...;
- 80 Pak *existují* případy, kdy je tato změna... **m.** Pak případy, kdy je tato změna...;

- 81 *Jak jsem to udělal? Pěšky, tramvají? Co jsem cestou dělal? m. jak jsem to udělal — pěšky — tramvají? — co jsem cestou dělal?*
- 81 *jak právě naznačeno, nebo může resumovat... m. jak právě naznačeno, může resumovat...;*
- 82 *Může líčit, co cestou viděl... m. Tak např. může líčit, co cestou viděl...;*
- 82 *S možností resumování je tomu při slovním výrazu... m. Je tomu s možností resumování při slovním výrazu...;*
- 84 *avšak přece jen je zde podstatný rozdíl... m. avšak přece jen podstatný rozdíl...;*
- 91 *První ze studie Šklovského [...], Teorie prózy... m. První ze studie Šklovského (Teorija prózy, [...]);*
- 92 *z referátu Karla Viětora o publikaci: Friedrich Altvater... m. z referátu K. Viětora o Friedrich Altvater...;*
- 95 *potřebuje si jen uvědomit, že je... m. potřebuje jen si uvědomit, že je...;*
- 96 *je — zdá se — dokonce pravidlem... m. je také dokonce pravidlem...;*
- 97 *V čem tedy záleží vlastní rozdíl? m. V čem tedy záleží vlastní rozdíl.*
- 98 *dává možnost projevit se v dějové výstavbě...m. dává možnost projevit se dějové výstavbě...;*
- 102 *Připomínám jenom, na co jsem již v minulých letech často upozorňoval, že tento Básník... m. Připomínám jenom, co jsem již v minulých letech často připomínal, že tento Básník...;*
- 102 *kdo hodnotí, jinými slovy „básníka“, přítomnost subjektu m. kdo hodnotí, jinými slovy „básníka“, subjektu...;*
- 102 *v Nezvalově novele (Ize-li tak říci) Chtěla okrást lorda Blamingtona je místo... m. v Nezvalově novele (Ize-li tak říci) Chtěla okrást lorda Blamingtona je také místo...;*
- 105 *aby byl vypravěč dán, zejména... m. aby byl vypravovač dán, zejména...;*
- 106 *Písemné vypravování... m. Písemní vypravování...;*
- 107 *Potom ovšem je tu jeho poměr k hodnocení... m. Potom ovšem jeho poměr k hodnocení...;*
- 107 *např. když vypravěč řekne... m. tak např. když vypravěč řekne...;*
- 108 *byl konečně hlavní osobou? m. byl konečně hlavní osobou.*

- 110 Jako příklad *uvědu* Tylovu povídku... **m.** Jako příklad Tylovu povídku...;
- 112 Zde je *však uvedeno*... **m.** Zde je...;
- 113 Pak *následuje* líčení, jak se oba milenci... **m.** Pak líčení, jak se oba milenci...;
- 115 o *tom* není sporu... **m.** o *to* není sporu...;
- 117 Mluvili jsme před svátky o ději *v* novele a románu. **m.** Mluvili jsme před svátky o ději novele a románu.
- 117 srovnejme, abych se uchýlil k příkladům... **m.** srovnejme *např.*, abych se uchýlil k příkladům...;
- 118 Bárta ze všech osob povídky je čtenáři nejbliže — již realistickým zabarvením své *řeči*. Jeho řeč je hovorová... **m.** Bárta ze všech osob povídky je čtenáři nejbliže; již realistickým zabarvením své *řeči* (*jeho* řeč je hovorová...);
- 121 Druhý způsob, *třeba* tento... **m.** Druhý způsob, *např.* tento...;
- 121 Tam, kde je *to zvýrazněno*... **m.** Tam, kde je *podtrženo*...;
- 121 Jestliže jsme mluvili o tom... **m.** Jestliže jsme *nyiní* mluvili o tom...;
- 122 Ba dokonce je *pocitována jako nutnost*. *Starý termín in medias res naznačuje, že Vorgeschichte nebyla podána, alespoň ne* na začátku vypravování. **m.** Ba dokonce je *nutnost Vorgeschichte tak pocitována, že je již starý termín in medias res, který právě naznačuje, že Vorgeschichte podána nebyla aspoň* na začátku vypravování.
- 123 naznačuje náhlé „*vyhrnutí opony*“... **m.** naznačuje náhlé „*vyhrnutí o-*“...;
- 125 u Vančury je stupňovité začínání... **m.** u Vančury stupňovité začínání...;
- 129 protože osob *je* zpravidla víc, *je nutná* hierarchie osob... **m.** protože osob víc z pravidla, hierarchie osob...;
- 130 Může *třeba* osobu charakterizovat jménem. **m.** Může *např.* osobu charakterizovat jménem.
- 130 Je *kupříkladu* možno, aby jména... **m.** Je *např.* možno, aby jména...;
- 132 Jak to je s jejich vzájemným poměrem? **m.** Jak to je s jejich vzájemným poměrem.
- 133 *zde* bychom mohli navazovat téměř *na vše*, co jsme řekli... **m.** *tedy* bychom mohli navazovat *zde* téměř *vše*, co jsme řekli...;

- 134 Při podávání prostoru slovem je *důležitá* především otázka rozměru... **m.** Při podávání prostoru slovem je především otázka rozměru...;
- 144 A dále: které vlastnosti se vybírají k *popisu*? *Tak například* podle kategorií ... **m.** A dále: které vlastnosti se vybírají k *popisu*: *tak např.* podle kategorií...;
- 148 Lyrika *se však* liší od epiky tím... **m.** Lyrika *vsak se* liší od epiky tím...;
- 148 *Lze tedy* říci, že epika... **m.** *Je tedy lze* říci, že epika...;
- 150 Především *jde o poměr* mezi epickou řečí a časem... **m.** Především *o poměru* mezi epickou řečí a časem...;
- 151 Věta od tečky k tečce je v naší mysli dána... **m.** *A to tak.* Věta od tečky k tečce je v naší mysli dána...;
- 152 a ten *je* rozváděn větami podřízenými... **m.** a ten rozváděn větami podřízenými...;
- 152 text *je* roztrhán v krátké, úryvkovité větě... **m.** text roztrhán v krátké, úryvkovité větě...;
- 153 avšak nedostatek přímých řečí, *je-li* hodnocen jako součást díla, se stává faktem jeho struktury... **m.** avšak nedostatek přímých řečí, hodnocen jako součást díla se stává faktem jeho struktury...;
- 153 *A také: Je-li* podán dialog... **m.** *A: je-li* podán dialog...;
- 154 Potom ovšem *je také důležitý* poměr mezi řečí nepřímou a polopřímou... **m.** Potom ovšem poměr mezi řečí nepřímou a polopřímou...;
- 155 odchyluje-li se nějak od spisovné *podoby jazyka*. **m.** odchyluje-li se nějak od spisovné.
- 159 *Zvýrazněná* slova jsou ta, která... **m.** *Podtržená* slova jsou ta, která...;
- 165 K tomu poznamenává Zich poznámku, která se sice netýká prózy, *jež* nás zde zajímá... **m.** K tomu poznamenává Zich poznámku, která se sice netýká prózy, *kteřá* nás zde zajímá...;
- 168 podřízenost a nadřízenost rytmických vrcholů *je* zastřena... **m.** podřízenost a nadřízenost rytmických vrcholů zastřena...;
- 169 Prostředky cyklizace *jsou* různé, *stejně* také její způsoby... **m.** Prostředky cyklizace různé, také její způsoby...;
- 169 Nejméně účinný způsob, který vlastně cyklizací nelze ještě nazvat, *je* společný okruh látkový... **m.** Nejméně účinný způsob, který vlastně cyklizací nelze ještě nazvat, společný okruh látkový...;

- 169 Jsou *to* útvary přechodné... **m.** Jsou útvary přechodné...;
- 177 je *zde* ovšem možná veliká rozmanitost. **m.** je ovšem možná veliká rozmanitost.
- 177 Celá povídka *je* založena na popisu řinčení okapů... **m.** Celá povídka založena na popisu řinčení okapů...;
- 187 a mnohé konečně *jsou* i jazykové... **m.** a mnohé konečně i jazykové.

Za pomoc při přípravě této edice Mukařovského přednášek děkuji Marii Havránkové, Zuzaně Urválkové, Magdaleně Konečné, Evě Sládkové, Břetislavu Horynovi, Petru Steinerovi, Jřímu Trávníčkovi a Lucii Kořínkové.

Ondřej Sládek

Summary

The volume *Přednášky o epice* (Lectures on Epic Literature) presents three lectures by the Czech aesthetics and literary scholar Jan Mukařovský (1891–1975) on epic literature, dating back to the 1930s. The first two of them — “Epic Literature, Its Nature and Types” and “Novel and Novella” — are appearing in print for the first time. In contrast to that, the third one, “The Nature of Epic Literature. An essay in phenomenology” has already been published. What also marks the third one against the first two lectures is that it did not emerge as an independent university course, and yet it is evident that it was created at the same time, deepening Mukařovský’s ideas about epic poetry and poetic composition.

The lecture “Epic Literature, Its Nature and Types” was first delivered by Mukařovský at the Faculty of Arts, Charles University, Prague, in the winter semester of 1932–1933. The main areas addressed in it by Mukařovský can be briefly summarized by asking the following questions: What is epic literature? How can it be defined? What are the basic features and signs of epic literature?

Mukařovský bases his thinking on epic poetry on the assumption that the existence of literary types is not accidental. Searching for a definition of epic literature and its nature, other literary types — lyrical poetry and drama need to be taken into account. Following an overview of the perspectives most influential in history (such as by Aristotle, Goethe, Schiller and others), Mukařovský outlines his own view of epic literature and his criteria of literary typology.

His first criterion is the position of the subject in the work of literature and its evaluation. By subject, Mukařovský does not mean any

specific character from the literary work, the author or the narrator but a super-individual, phenomenological reality reflected in the structure of the work of art and its aesthetic effects. Mukařovský distinguishes between dramatic, epic and lyrical subjects. With respect to evaluation, he distinguishes a perceiving, a creative and a fictional subject.

In epic genres, evaluation is up to the perceiving subject (the reader), as the one who is experienced in other than aesthetic values the topic of the literary work is pointing towards. In lyric genres, the only source of the ideational level is the poet; evaluation is largely subjective. Evaluation is up to the creative subject. In drama, evaluation originates from the subject (or subjects) of fictional characters; differing evaluations affect individual characters and are often the cause for dramatic action. Mukařovský explains the difference between epic literature and drama by pointing out the difference between dramatic and epic personae: while action is affecting personae in epic literature dramatic personae are acting themselves.

The second criterion for literary typology is time. Epic genres (narrative) are using past time, lyrical genres are taking place in unspecified, non-flowing present, and drama is based in flowing present. Mukařovský did not leave even the plot aside; he contrasts dramatic plots and epic plots.

The fourth potential criterion for genre typology Mukařovský identified in treatment of language. Epic language coincides with narratives serving the dominating aesthetic function. Epic speech, according to Mukařovský, creates continuity substituting the continuity of a real-life story with the dynamic whole of a plot, leaving out secondary events and circumstances. Besides the plot, narratives however also contain descriptions, reflections and dialogues. Mukařovský singles out play with time as a significant feature of epic literature. He views dramatic speech as dialogical while epic and lyrical speech are, according to him, monological. Dramatic speech envisions a listener who is responding actively (one character responding to another one); epic speech envisions a passive listener (focused on a theme) while lyrical speech does not envision a listener at all.

The second lecture, the university course “Novel and Novella”, by Mukařovský himself also referred to as “Epic Literature II”, takes off where the first lecture ended. He delivered it to students of the

faculty of arts at Charles University in the summer semester of 1933. The lecture is composed as a systematic overview of linguistic, narrative and compositional means used in epic genres. Mukařovský explains the concept of the narrator (distinguishing various types of narrators), and deals with the plot, composition, literary characters, time and space in epic genres, possibilities and forms of epic speech, and forms of dialogue and monologue in epic literature. He is also paying attention to the auditory aspects of speech in epic literature, and to tempo-rhythm. His theoretical reflections are evidenced with many specific examples quoting actual literary works.

The manuscript of the third lecture, called “The Nature of Epic Literature. An essay in phenomenology” dates back to the 1930s. Mukařovský among other things discusses the epic circumstances, the essence of plot suspense, the relation between the subject and epic, but also composition of a short story, or novella. His reasoning also includes the teleological drive of epic genres, i.e. the directedness of epic towards a plot climax (occurring mostly at the very end of the narrative). Although it might seem that the teleological focus of epic genres is most characteristic of epic, Mukařovský is of a different opinion. He reminds us that there are epic works of literature without the teleological focus; the plot suspense keeps being maintained and the climax deferred. He devoted a significant proportion of his lecture to composition in epic literature, dealing in more detail with how epic works are concluded and using specific examples to show how narratives can be concluded.

All three lectures included in the volume are connected by the fact that Mukařovský was not intending them for publication. They were his written notes for the lecture hall, which fact has affected also their formal features. The manuscripts contain a number of abbreviations and omissions of word; some passages are but brief and sketchy. The texts are not stylistically developed and contain a number of corrections. Working on this edition, we strove to keep the authentic form of the texts while restoring the lectures to their original form.

The publication is completed with a bibliography and editorial notes as well as a theoretical overview explaining Mukařovský’s approach to epic literature in the wider context of his works as a scholar in aesthetics and literary studies.

Jmenný rejstřík

- A** Adam, Robert 97, 209
Albrecht Václav Eusebius
z Valdštejna 140
Altvater, Friedrich 92, 237
Aristotelés (ze Stageiry) 14–19, 21,
23, 26, 37, 49, 102, 115, 204,
220, 232
- B** Balzac, Honoré de 91, 169, 204
Behler, Ernst 22, 211
Bělyj, Andrej 183
Bezruč, Petr 10, 56, 58, 204
Blahník, Vojtěch Kristián 60, 213
Blahynka, Milan 121, 210
Blecha, Ivan 221, 226
Boccaccio, Giovanni 107, 186, 203
Boden, Doris 230
Boileau-Despréaux, Nicolas 18–21,
204
Borecký, Jaromír 68, 69, 204
Bourget, Paul 185
Březina, Otokar 164
Burdach, Konrad 34, 204
Burg, Peter 230
Bytkowski, Sigmund 36, 204
- C** Carrière, Moritz 34, 204
Cervantes y Saavedra, Miguel de
100, 129, 169, 204
Coppée, François Edouard
Joachim 142
- Č** Čapek, Josef 43, 151, 152, 204, 205
Čapek, Karel 16, 19, 20, 43, 91, 106,
114, 116, 117, 137, 138, 151,
152, 170, 189, 195–197, 200,
202–205, 224–226
Čech, Svatopluk 70, 71, 105,
164, 205
Čechov, Anton Pavlovič 185
Čelakovský, František Ladislav
176, 181
Čep, Jan 135, 200, 201, 205
Čermák, František 94, 211
Čermák, Jan 95
Čermák, Petr 95
Černý, Václav 100
Červenka, Jaromír 9, 208
Červenka, Miroslav 157, 167, 209,
225, 227
- D** Dalimil 10, 11, 12
Dandin (Dandí) 96, 205
Dobrovský, Josef 167, 168
Dohrn, Wolf 36, 205
Doležel, Lubomír 225, 226
Dos Passos, John 123, 136,
137, 205
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič
183–185
Doyle, Arthur Conan 79, 183
Drápal, Miroslav 203, 206
Dumas, Alexandre 173

- Durdík, Josef 223
 Durych, Jaroslav 122, 125, 135, 136,
 140, 205, 206
- E** Ejchenbaum, Boris 106, 206, 222
 Erben, Karel Jaromír 164
 Ermatinger, Emil 35, 206
- F** Feierfeil, Georg 34, 206
 Finke, Franz 25, 211
 Fischer, Otakar 36, 210
 Flaišman, Jiří 10, 204, 231
 Flaubert, Gustave 153, 206
 Fontane, Theodor 119, 120, 206
 Forstreuter, Kurt 189, 206
 Foscolo, Ugo 180, 199, 206
 Foustková, Gabriela 59, 212
 France, Anatole 203, 206
 Frank, Manfred 30, 210
 Friedemannová, Käthe Auguste
 [Käte] 34, 100, 102, 189,
 206, 224, 226
 Fučík, Bedřich 135, 201, 205
 Fučíková, Jitka 198, 209
 Fűrnnberg, Louis 109, 206
- G** Gebauer, Jan 11
 Ghiberti, Lorenzo di Cione 39
 Gide, André 113, 191, 206
 Gillar, Jaroslav 199, 207
 Gobineau, Joseph-Arthur de 56, 206
 Goethe, Johann Wolfgang von 22,
 23, 25–28, 33, 35, 46, 47, 109,
 112, 206, 207, 221, 235
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 80, 145,
 146, 184, 197–199, 207
 Goldstücker, Eduard 109, 206
 Görlich, Edmund A. 175, 176,
 207, 211
 Gottwald, Adolf 56, 206
 Gouin, François 81, 207
 Groh, František 14, 15, 204
- H** Hagemann, Carl 44, 207
 Hajný, Josef 199, 206
 Haller, Jiří 216
 Haller, Miroslav 12
 Haman, Aleš 170, 210
 Hamp, Pierre (Bourrillon, Henri)
 174, 207
 Hamsun, Knut 185, 186, 196, 207
 Hartl, Robert 37, 50, 207
 Havel, Rudolf 231
 Havránek, Bohuslav 215, 216, 224,
 226, 227
 Havránek, Jan 217, 226
 Havránková, Marie 139, 211,
 224, 227
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 30,
 31, 33, 36, 47, 48, 207, 235
 Heine, Christian Johann Heinrich
 (Heine, Harry) 202
 Héliodóros z Emesy 96
 Hendrich, Josef 9
 Herder, Johann Gottfried von 7, 22,
 25, 26, 207, 234
 Heřman, Miroslav 196, 211
 Heyduk, Adolf 180, 181, 207
 Hilbert, Jaroslav 108, 109, 187,
 190, 207
 Hilský, Martin 72, 211
 Hirt, Ernst 37, 44, 46, 50, 64, 207,
 224, 227
 Hlaváček, Karel 166, 168, 207
 Hodoušek, Eduard 203, 206
 Hodrová, Daniela 83, 151, 210
 Holub, Dalibor 70, 207
 Holý, Jiří 103, 209, 230
 Homér (Homéros) 15, 18, 22–26, 28,
 39–42, 47, 57, 207
 Honzík, Jiří 184, 214, 224, 228
 Horák, Jiří 157
 Horyna, Břetislav 234, 240
 Hostinský, Otakar 70, 207, 223
 Hošek, Ignác 146, 197, 207
 Hrdina, Karel 96, 210
 Hrzalová, Hana 70, 207
 Humboldt, Wilhelm Friedrich
 Christian von 27–29, 32, 33,
 49, 95, 207, 208, 211, 221
 Husserl, Edmund 8, 221, 227
 Hýsek, Miloslav 157

- CH** Chapelain, Jean 13, 14, 208
 Chateaubriand, François-Auguste-René de 19, 20, 49, 115, 208
 Chesterton, Gilberth Keith 173
 Chlábková, Milada 16, 91, 114, 205
 Chvatik, Květoslav 225, 227
- I** Ingarden, Roman 221, 227
- J** Jahn, Kurt 23, 206, 207
 Jakobson, Roman 215, 221
 Jakubec, Jan 167, 208
 Jankovič, Milan 157, 167, 209, 225, 227, 230
 Jeřábek, Dušan 197, 209
 Jindrová, Lenka 139, 211
 Jirásek, Alois 154, 164, 208
 Jirát, Vojtěch 23, 207
 Jungmannová, Lenka 218, 227
- K** Kadečková, Helena 196, 207
 Kádner, Otakar 9, 208, 233
 Karcevskij, Sergej Josifovič 168, 208
 Karfík, Filip 221, 227
 Kleist, Heinrich von 12, 112
 Komenský, Jan Amos 9, 208
 Konečná, Magdaléna 234, 240
 Konůpek, Jiří 153, 206
 Kosák, Michal 10, 204, 231
 Kosáková, Hana 106, 205, 206
 Koten, Jiří 218, 227
 Kraus, Jaroslav 123, 205
 Kraus, Karel 123, 205
 Krčma, František 110
 Kricker, Gottfried 119, 208
 Kroupa, Jiří K. 18, 204
 Kříčka, Petr 56, 133, 146, 197, 207, 210
 Kříž, Antonín 14
 Kubínová, Marie 218, 227
- L** Lantová, Ludmila 70, 207
 Larin, Boris Alexandrovič 51, 208
 Lehmann, Rudolf 35, 208
 Leitzmann, Albert 95, 207
 Lesage [Le Sage], Alain-René 98, 208
- Lesná-Krausová, Milada 196, 207
 Lessing, Gotthold Ephraim 27, 85, 138, 141, 208
 Linda, Josef 167, 168, 208
 Linka, Jan 122, 206
 Ludwig, Albert 33, 208
- M** Macek, Emanuel 43, 152, 204, 205
 Mahen, Jiří 38, 208
 Máchal, Karel Hynek 110, 118, 126, 142, 180, 182, 208, 215
 Máchal, Jan 157
 Machar, Josef Svatopluk 64, 107, 108, 142, 144, 202, 208
 Majerová, Marie 103, 126, 209
 Malá, Jirka 113, 191, 206
 Mann, Thomas 198, 209
 Marek, František 175, 211
 Masaryk, Tomáš Garrigue 59, 166, 209
 Matějček, Antonín 39, 209
 Matějka, Jaroslav 123, 196, 209
 Mathesius, Bohumil 79, 97, 131, 176, 210, 211, 222, 228, 233
 Mathesius, Vilém 215
 Maupassant, Guy de 91, 103–105, 108, 124, 125, 180, 183–186, 188, 209
 Merhaut, Josef 196, 197, 209
 Mérimée, Prosper 97, 209
 Merthová, Kristýna 10
 Milota, Karel 83, 151, 210
 Minor, Jakob 23, 35, 209, 211
 Mohyla, Otakar 182, 210
 Mokrejš, Antonín 221, 227
 Montagová, Kristina S. 221, 227
 Mráz, Milan 14
 Mrštík, Vilém 134, 138, 209
 Mukařovský, Jan 16, 18, 21, 23, 27, 32, 33, 39, 43, 48, 53, 89, 92, 97, 104, 125, 137, 139, 143, 146, 157, 161, 166, 167, 172, 175, 177, 182, 192, 194, 197, 200, 203, 209, 215–234, 240
 Müller-Freienfels, Richard 35, 209

- N** Navrátil, Josef 166, 208
 Němcová, Božena 97, 125, 126,
 136, 141, 144, 145, 157–160,
 162, 189, 209, 225
 Neruda, Jan 108, 164, 170, 176,
 186, 189, 199, 202, 203,
 209, 210
 Neumann, Stanislav Kostka 56
 Nezval, Vítězslav 102, 103, 121,
 210, 237
 Nietzsche, Friedrich 36, 210
 Novák, Bohumil 221, 227
 Nováková, Anna 80, 198, 207
 Nováková, Teréza 127–129, 210
 Novotný, Josef 91, 204
- O** Olbracht, Ivan 216
 Opolský, Jan 147, 210
 Osolsobě, Ivo 62, 132, 213, 223, 228
 Otoupalík, Alois 27, 138, 208
 Otruba, Mojmír 110, 212
- P** Papcunová, Jana 106, 169, 204, 205
 Patočka, Jan 9, 30, 207, 208
 Peisistratos 22
 Petkevič, Vladimír 95, 215
 Petronius (Gaius Titus) 96, 210
 Petrovskij, Michail Alexandrovič 182,
 184–186, 188, 210
 Platón 9, 232
 Pleskalová, Jana 220, 228
 Poeta, Claudio 95
 Pohorský, Aleš 18, 204
 Pohorský, Miloš 118, 124, 147, 193,
 208, 212, 213
 Polák, Milota Zdirad 179
 Poucha, Pavel 96, 149, 205
 Procházka, Miroslav 48, 62, 132, 213,
 216, 223, 228, 230, 233, 234
 Prokop, Dušan 217, 226, 230, 234
 Proust, Marcel 133
 Ptolomaeus (Ptolemaios) 9
 Puškin, Alexandr Sergejevič 131,
 182, 183, 186, 210
 Pytlík, Radko 134, 209
- R** Rabelais, François 91, 210
 Rádl, Otto 113, 191, 206
 Raffel, Vladimír (Nešeda, Karel) 83,
 151, 187, 210
 Ramberg, Arthur Freiherr 25, 206
 Raucat, Thomas (Poidatz, Roger) 56,
 133, 210
 Reformatskij, Alexandr Alexandrovič
 182, 210, 224, 233, 234
 Reindl, Oskar 104, 209
 Rousseau, Jean-Jacques 7
 Rubeš, František Jaromír 176
- S** Saudek, Erik Adolf 23, 109, 206, 207
 Saussure, Ferdinand de 94, 211
 Sezima, Karel 123, 196, 209
 Sgallová, Květa 18, 204
 Shakespeare, William 54, 72, 211
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
 30, 33, 211
 Scherer, Wilhelm 34, 211
 Schiller, Friedrich 22, 26–28, 33, 35,
 36, 47, 206, 211, 221, 235
 Schlegel, August Wilhelm von 22,
 25, 26, 28, 31, 33, 211, 234
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von
 7, 22–26, 31, 47, 48, 52, 211,
 221, 234
 Schwarz, Wolfgang F. 230
 Sládek, Josef Václav 72, 211
 Sládek, Ondřej 218, 221, 225–228,
 230
 Sládková, Eva 234, 240
 Smíšková, Anna 97
 Solón 22
 Sova, Antonín 142, 143, 196, 211
 Spielhagen, Friedrich 17, 35,
 102, 211
 Steiner, Petr 240
 Stejskal, Václav 167, 208
 Sterne, Lawrence (Laurence) 175,
 176, 207, 211
 Sterzinger, Josef V. 98
 Strohsová, Eva 136, 205
 Suphan, Bernhard 26, 207
 Svatoň, Vladimír 184, 214, 224, 228

Svejkovská, Olga 11, 213
Svejkovský, František 11, 213
Svobodová, Růžena 139, 211
Svozil, Bohumil 225, 227

Š Šafář, Karel 91, 210
Šimáček, Matěj Anastázia (Orlov,
Jaroslav; Havel, Martin) 55, 211
Šklovskij, Viktor Borisovič 79, 91,
97–100, 104, 129, 169, 176,
188, 211, 222, 223, 228,
233, 237
Šlejhar, Josef Karel 120, 151–153,
160–162, 177, 178, 212
Špet, Gustav 221
Špičák, Josef 166, 208
Štorek, Břetislav 231

T Thalmann, Marianne 202, 212
Thomson, James 12
Tolstoj, Lev Nikolajevič 59, 185, 212
Toman, Jindřich 95, 215, 228
Tomáš, Filip 231
Tomaševskij, Boris Viktorovič 168,
212, 222
Trávníček, Jiří 240
Trávníček, Mojmír 135, 201, 205
Trochová, Zina 166, 207
Trojan, Josef 97, 209
Turgeněv, Ivan Sergejevič 183, 192,
200, 212
Tyl, Josef Kajetán 110, 113, 212, 238

U Urválková, Zuzana 234, 240

V Vachek, Emil 216
Vachek, Josef 95
Valášek, Martin 122, 206
Vančura, Vladislav 122–127, 146,
147, 155, 156, 169, 193–195,
212, 213, 216, 225, 226, 238
Vaněk, Václav 108, 199, 209, 210

Vaňorný, Otmar 22, 25, 207
Veselovskij, Alexandr Nikolajevič 184
Veselý, Jaroslav 59, 212
Viětör, Karl 7, 8, 92, 213, 237
Višcher, Friedrich Theodor 33, 213
Višková, Jarmila 20, 123, 138, 195,
196, 205, 212
Vlček, Jaroslav 10, 11, 213
Volkelt, Johannes Immanuel
35, 213
Vološinov, Valentin Nikolajevič
224, 228
Voskovec, Prokop 192, 212
Vrchlický, Jaroslav 64, 165, 181, 188,
203, 209, 213
Všetička, František 182, 210, 224,
228, 233
Vykypěl, Bohumil 220, 228

W Wackernagel, Karl Heinrich Wilhelm
33, 213
Weingart, Miloš 215, 216, 227
Werner, Richard Maria 35, 213
Winter, Zikmund 173
Wolf, Friedrich August 22, 26, 29,
47, 213

Z Zábranová, Marie 80, 198, 207
Zamarovský, Vojtěch 26, 206
Zaorálek, Jaroslav 98, 208
Zdeněk, Šmíd 100, 204
Zelinskij, Fadděj Francevič 39, 41,
43, 213, 235
Zeyer, Julius 149, 150, 152, 157, 213
Zich, Otakar 62, 70–72, 76, 83, 86,
88–90, 132, 162–165, 213, 223,
228, 232, 239
Zimmermann, Robert von 34, 214
Zola, Émile 60, 169, 214

Ž Žirmunskij, Viktor Maximovič 184,
214, 224, 228

Jan Mukařovský

PŘEDNÁŠKY O EPICE

Edičně připravil a doslov napsal Ondřej Sládek

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1 (www.ucl.cas.cz)

Jazyková redakce a korektura Marie Havránková

Rejstřík Natálie Budinová

Překlad resumé Renata Kamenická

Osnova grafické úpravy a obálka Filip Blažek

Sazba písmem PENTAGRAF PRO a AVENIR Stará škola (staraskola.net)

Tisk Reprocentrum, a. s., Blansko

Praha 2021. 250 stran

Vydání první

ISBN 978-80-7658-040-4